

השיר הגנוב: לאה גולדברג מתכתבת עם גנסין

[ועם ציליה דראפקין] בספרה מכתבים מנסיעה

מדומה

חמר מרין

"אני אינני איש נורמלי. אני ציטטה מיצירתו של גנסין"

(לאה גולדברג)

"רות אינה עלמה סנטמינטלית. היא כותבת מכתבי אהבה לא כדי לשרפם אחר כך בתנור. יש לה מטרה ספרותית. מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם".¹ כך הציגה לאה גולדברג את רות, גיבורת ספר הפרוזה הראשון שלה מכתבים מנסיעה מדומה. בפרק הפתיחה המקדים את חליפת המכתבים החד-צדדית שרות מנהלת לאורך הספר עם אהובה עמנואל, גולדברג חושפת את מניעי הגיבורה שלה ("יש לה מטרה ספרותית. מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם") כדי להפריד בין עצמה לבין רות – הגיבורה הספרותית ש"שמה אינו שמי" ו"שם אהובה אינו שמך", כפי שהיא כותבת בפנותה אל הנמען הלא-ידוע של המכתב ה"אמיתי", שפותח את חליפת המכתבים ה"מדומה" שבין רות לעמנואל. גולדברג אפילו חותמת את המכתב ה"אמיתי" באות הראשונה של שמה שלה, "ל." – מהלך שהנציח את הדיאלקטיקה שהעסיקה את חוקרי הספר מאז התפרסם בקול ענות חלושה ב-1937 ועד היום, לאחר שכבר הוכרו כמה מהישגיו. זוהי הדיאלקטיקה שבין "אמת" לבדיה, בין חיים לספרות, בין הביוגרפיה של לאה גולדברג לבין הרשת האינטר-טקסטואלית הסבוכה והמסועפת שהיא טווה לאורך היצירה.

יחסה של הביקורת אל דיאלקטיקה זו של לאה גולדברג ידע שינויים לאורך השנים מאז פרסום הספר ועד היום, ושינויים אלה משתקפים בתמורות האידאולוגיות שהתחוללו במחקר הספרות העברית במהלך שנים אלה. כך, בני דורה של גולדברג הסתייגו מן "הכסות הליטראטית" של הספר, או – לחלופין – מאותו "גשם נדבות של ציטטות", כפי שניסח זאת המבקר אברהם קריב.² בפועל הסתייגו המבקרים מהפנייה שגולדברג ביטאה בכך אל מרחבים גלויים שהמרכז הספרותי הארץ ישראלי בשנות השלושים המאוחרות ביקש להתרחק מהם.³ לעומת זאת, חוקרים מאוחרים יותר עמדו על התפקיד המשמעותי שממלא הרובד הספרותי של היצירה הנוקטת, כדברי עדי צמח, עמדה אריסטוטלית, שלפיה "רק באמנות ניתן לראות את המציאות לאמיתה".⁴ עם זאת, דומה כי הן המחקר המוקדם והן המחקר המאוחר הוסיפו לתפוש את הרובד המטא-ספרותי של הספר כמעין "מסכה", כניסוחו של טוביה ריבנר,⁵ או כפי שתיאר זאת גדעון טיקוצקי באחרית הדבר למהדורה החדשה של

הספר: "כתב חידה [...] שריון שקשקשיו מזדהרים בברק אינטלקטואלי ותפקידם – למנוע מן הקורא לחדור אל נבכי החוויה האינטימית האוטנטית של המחברת".⁶

חוויה אינטימית אותנטית זאת אף נוסחה במחקר של השנים האחרונות כחוויה נשית מובהקת. תמר הס טענה, למשל, כי במהלך הספר גולדברג זונחת את מסורת הרומן האפיסטולרי, האישי-נשי לטובת צורות "גבריות" ולאומיות של חליפת מכתבים שהיו מקובלות באותה עת בספרות העברית. מהלך זה, טענה הס, מקביל לתנועה הגאוגרפית והאידאולוגית של רות עצמה בספר, תנועה שהולכה מן הקיום הקוסמופוליטי בגולה אל ארץ ישראל והציונות ושמעמותה היא "התכחשותה של גולדברג למגדר שלה".⁷ במילים אחרות, דומה כי קוראיה וחוקריה המוקדמים והמאוחרים גם יחד של גולדברג קיבלו עליהם ללא עוררין את הצהרתה בפתח הספר, שלפיה "מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם". איך ניתן אפוא להסביר כי גולדברג עצמה מערערת על הצהרה זו מיד לאחר השמעתה? שהרי ההקדמה הקצרה שהיא כותבת אינה אלא המכתב ה"אינטימי" שאותו היא דווקא מפרסמת, המכתב שהיא איננה חותמת בשמה של הגיבורה הספרותית הבדיונית, רות, אלא באות הראשונה של שמה-שלה, "ל".

כתחליף לתנועה ששרטט מחקר הספרות העברית, תנועה המובילה מן המדומה (המסע באירופה, הרובד הספרותי-אינטרסקטואלי של הספר, המסכה ה"גברית" של גולדברג) אל ה"אמת" (ארץ ישראל, הביוגרפיה של גולדברג, האני ה"נשי" שלה) – אתאר במאמר זה את מכתבים מנסיעה מדומה לאור תנועה מסוג אחר. ניתן להתוות את התנועה הזו בעזרת סיפורו המפורסם של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב",⁸ כמו גם בעזרת הדיונים הביקורתיים שהתעוררו בעקבותיו, ושהראשון והמשפיע בהם היה הסמינר של ז'אק לאקאן מ-1966.⁹ זוהי התנועה שמבקשת להפוך את הסודי, החבוי, הפנימי, בעל המשמעות כלפי חוץ כדי שייראה טריויאלי.

בסיפורו של פו גנוב שר ערמומי, בעל כישרון לכתיבת שירה, מכתב שתוכנו אינו ידוע מרשותה של המלכה ומסתיר אותו בביתו דווקא על ידי השארתו גלוי לעין כול. מהלך זה אמנם נעלם מעיניו של מפקח המשטרה ההולך בתלם, אך מתברר מיד לבלש, גיבור הסיפור, שכמו השר עצמו בורך בכישורי אנלוגיה, דמיון ומטפוריזציה – כליו של המשורר. גם גולדברג, המשוררת הכותבת פרוזה, מותירה את מכתביה הספרותיים הגנובים גלויים לעיני הקורא, תוך שהיא מפתה אותו להאמין כי האמת – המכתבים ה"אינטימיים" – נחבאת במקום אחר. אני, כנגד זאת, מבקשת לא להיכנע לפיתוייה של גולדברג ולשוב אל מכתביה הספרותיים הגנובים. מכתבים אלה מתגלים במהלך הספר לא כתחנה בדרך אל איזו אמת מהותית, נסתרת, חרוטה בגופה של היוצרת, אלא דווקא כתוכן העומד בפני עצמו.

* * *

בסמינר הנודע שלו על "המכתב הגנוב" מבקש לאקאן לקרוא את סיפורו של פו כאלגוריה על אזלת ידה של הפסיכואנליזה לחלץ מתוך הלא-מודע משמעות יציבה ואחדותית. הקיום בתוך הסדר הסימבולי בתוך השפה, כרוך בהתייצבות חוזרת ונשנית אל מול מסמנים של

חֶסֶר, של היעדר. זהו, למעשה, המכתב הגנוב של פו: כל זמן שאיננו יודעים דבר על תוכנו ה"אמת" של המכתב (עד סוף הסיפור לא ידוע האם מדובר בפרשיית אהבה, בבגידה, או בקונספירציה פוליטית) ולא על נמענו וכותבו ה"ממשיים", מכתב זה מתפקד כמסמן שהמסומן שלו אבד ואינו נגיש עוד. המסקנה המשתלשלת מכך היא, אפוא, שכוחו של המכתב נובע ממיקומו ומהתנועה שהוא מחולל בסדר הסימבולי.

חשוב לציין שלאקאן מסב את תשומת הלב אל כפל המשמעות של המילה האנגלית purloined שמופיעה בכותרת סיפורו של פו. המכתב (הסודי, החבוי, האינטימי) לא רק נגנב, כלומר נלקח בהסתר וללא רשות – פירוש המניח שקיים תוכן מסוים, קודם, שהסובייקט מעוניין ליטול לעצמו ללא רשות. הפועל to purloin מורה על כך שהמכתב נמתח, מורחב ומוזז (מיד ליד וממקום למקום).¹⁰ המכתב מקבל, אפוא, את משמעותו מתוך האינטראקציה שהוא מייצר בין הדמויות המעורבות בפרשת המכתב הגנוב, בין אם דמויות אלה הן חלק בלתי נפרד מעולמו של המכתב (כלומר, כותב המכתב ונמענו) או שהן מחפשות אחריו, כמו הבלש ואנשי המשטרה.¹¹ בפראפרזה ספרותית על קביעותיו של לאקאן המכתב הופך לצייר המבוסס על האינטראקציות הבין-סובייקטיביות שהוא מחולל במרחב הפנים-ספרותי והחוץ-ספרותי של הטקסט.

לאבחנתו של לאקאן הייתה, כידוע, השפעה מרחיקת לכת על מחקר הספרות. שורת חוקרים, בהם נורמן הולנד, ברברה ג'ונסון ושושנה פלמן, ביקשו לעסוק, בעקבות לאקאן, באזלת ידה של הספרות להגיע אל הפרשנות האחת, האולטימטיבית שביסודו של הטקסט הספרותי, תוך הצבעה על אחרותו הבסיסית.¹² אחרות זו, כעולה מעבודתן של חוקרות ספרות עברית שעסקו בפולמוס "המכתב הגנוב", בהן אורית מיטל ושירלי לבבי-סלע, בולטת במיוחד בטקסטים העוסקים בהתכתבויות פואטיות בין דוברים.¹³ התכתבויות אלה משקפות לעתים קרובות אינטראקציות בין-סובייקטיביות שמהוות מסמן שהמסומן שלו אבד ואינו נגיש עוד. כפי שהבין זאת לאקאן, שהרי לעולם לא ניתן לדעת מה "באמת" כללו מכתביהן הבדיוניים של הדמויות.¹⁴

גם הדיון שאני מבקשת לערוך בשרשרת ההתכתבויות הבין-אישיות והפואטיות, המרכיבות את הספר מכתבים מנסיעה מדומה, קורא תיגר על קיבוע יצירתה של גולדברג בסד פרשני חד-כיווני. יתר על כן, אני מבקשת לטעון כי גולדברג הופכת את עצם פעולת ההתכתבות לנושא היצירה, יצירה שבדומה למכתב הגנוב שואבת את עצמתה הפואטית מתוך התנועה הבלתי מוכרעת במרחב הפנים-ספרותי והחוץ-ספרותי של הטקסט. תנועה זו מתקיימת בכמה מישורים: בין האני – המספרת/המחברת המובלעת גולדברג, לאחר – נמענה הגברי הבדיוני והמטא-פואטי כאחד; בין ה"פה" – הכתיבה בעברית, שבה ביקשה גולדברג למצות את יכולותיה הספרותיות, ל"שם" – הכתיבה בשפות לעז, שמרחפת כאפשרות פואטית על כל יצירתה ועל מכתבים מנסיעה מדומה בפרט; ובין הפרוזה – הסוגה שבה כתבה את הספר, לשירה – האפשרות הפואטית הדומיננטית והמוערכת יותר בביוגרפיה הספרותית שלה, שאותה ביקשה לכאורה להשאיר מאחור, ובכל זאת היא פורצת אל הטקסט בדרכים בלתי-צפויות.

ברצוני להתחקות אחר תנועה זו דרך שני מתווים של התכתבויות שנפגשים זה עם זה ונארגים זה בזה לאורך היצירה: מחד גיסא, ההתכתבות הרומנטית והספרותית בין רות לבין עמנואל, התכתבות המלווה את מסעה המדומה של רות מערי אירופה ומספרותה ועד ארץ ישראל והספרות העברית; מאידך גיסא, ההתכתבות המטא-ספרותית שגולדברג עצמה מנהלת במהלך הספר עם אורי ניסן גנסין ועם הנובלה הארוכה ביותר שלו, "אצל". גם ההתכתבות הפואטית בין גולדברג לגנסין מוליכה בעקיפין אל פרשה שעתידה להתפרסם לימים בזכות מכתב ספרותי גנוב. המדובר בשיר מאת המשוררת היידית ציליה דראפקין, שנכתב במקור ברוסית ונשלח לגנסין בנסיבות פרטיות בטרם עובד בהמשך ליידיש. גנסין "גנב" את השיר מדראפקין כאשר תרגם אותו לעברית והציגו ב"אצל" כשיר-שלו. למרות ש"גנבת" השיר של דראפקין נודעה רשמית רק לאחר שגולדברג פרסמה את מכתבים מנסיעה מדומה, אותו שיר עצמו, המהווה את הבסיס הרעיוני של הנובלה "אצל", מחלחל בעקיפין אל מכתבים מנסיעה מדומה – יצירה שבמרכזה התכתבות נועזת, פורצת גבולות תמטיים, מגדריים וסוגתיים עם המסורת הפואטית האחרת, הגלותית, הלא-עברית והנשית המתגלה בשירתה של ציליה דראפקין. לטענתי, דווקא בספר מכתבים מנסיעה מדומה פורצת אותה מסורת מודחקת בתיווכו של גנסין – ה"אב" הקנוני של הפרוזה העברית, ש"גנב" את המכתב/השיר מאת המשוררת היידית הלא-קנונית ואפשר ללאה גולדברג, ממשיכתו בפרוזה, לקיים דיאלוג עם כל אותן אפשרויות פואטיות, אידאולוגיות וסוגתיות שנזנחו על ידה כאשר החליטה להפוך לסופרת עברית.

בין "אל" לבין "ל"-

חליפת המכתבים המסתמנת ראשונה מן הספר היא בין רות לעמנואל. למראית עין מדובר בחליפת מכתבים שמשקפת מערכת יחסים חד-צדדית במובהק. לא רק שרות היא הכותבת העיקרית מבין השניים, גם אהבתה אל עמנואל מצטיירת כאהבה נכזבת, ובמידה רבה מלנכולית. אהבה כזאת איננה מכירה באחרות של האהוב, אלא כמו-בולעת אותו בניסיון להגיע דרכו אל הכתיבה; שהרי, כאמור, מכתבים אינטימיים באמת אי-אפשר לפרסם.¹⁵ בהקשר זה, טענה תמר הס, היצירה נענית להגדרת שיח האהבים האפיסטולרי, שמצב היסוד המאפיין אותו (כניסוחה בעקבות לינדה קאופמן ורולאן בארת) הוא היעדרו של האהוב שהכותבת פונה אליו.¹⁶

עם זאת, במהלך הטקסט מתברר כי מכתביה של רות לעמנואל הם חד-צדדיים פחות מכפי שנדמה במבט ראשון. מתברר כי המכתבים הם תגובה לזיקות בין-אישיות (פגישות, שיחות, אפילו מריבות) שמתוארות בקטעי הפרוזה הקצרים המופיעים בראש המכתבים. בשלב מסוים רות אף מתארת מכתב אהבה שכתב לה עמנואל, שבו הוא מתוודה על געגועיו אליה: "אני עצוב מאוד בלעדייך, רות. ועכשיו כבר מותר להגיד לך שאני מתגעגע. היה לי תמיד טוב איתך, זיכרונותי טובים. ואת הרגעים 'שלא הצליחו', כדבריך, איני זוכר".¹⁷ אכן, המכתב נקטע באחת לטובת ההכרה ב"בדיוניותו", הכרה שנחתמת בהצהרה כי "עמנואל יכתוב לה אחרת" וכי "אותן המלים היקרות ביותר שאליהן השתוקקה תמיד לא יגיד לה איש, היא לא יכלה להגידן לעצמה".¹⁸ אך את האמירה אפשר לקרוא כהצהרה אירונית על

אופיים הבדוי של המכתבים משני הצדדים; שהרי גם מכתביה של רות לעמנואל אינם אלא המכתבים שמעבירה לה ל' עצמה, "יוצרת" הטקסט הבדוי, שעל בדיוניותו־שלו מכריזה כאמור גולדברג בריש גלי בפתח היצירה.

אופייה הדו־כיווני והאינטר־סובייקטיבי של ההתכתבות בין רות לעמנואל מונצח בשם־הקיצור שהיא מעניקה לו: "אל". השם "אל" הוא מן הסתם ניסיון להאדיר את דמותו של הגבר האהוב, אך בה־בעת ליטול ממנו את אנושיותו; לכוון אותו כאל, כקדוש שהגיבורה מתבטלת בפניו. עם זאת, המילה "אל", המנוקדת בסגול ולא בצירה, קרובה יותר מבחינה מילונית דווקא למילת הקישור "אל" בהוראת "ל"; גילומה של התנועה המובילה מפה לשם, מאני לאחר; או, לחלופין, בהוראת אצל, לידי, על יד – ושוב לפנינו, כמו בפועל *purloine*: תזוזה, הימשכות, מרווח בין אחד לשני. עמנואל־אל הופך, אפוא, לייצוג של אותו מרווח, לגילומה של המכתב הגנוב כציר של יחסים אינטר־סובייקטיביים במרחב. באופן דומה, גם האות "ל", שבה חותמת גולדברג את מכתבה של "הכותבת האמיתית", נציגה כביכול של לאה גולדברג עצמה – גם אות זו הופכת למקבילה אפשרית של הקיצור "אל". הזהות שנוצרת בין "אל" לבין "ל". פורעת את שרשרת הניגודים העולים לכאורה מן הטקסט: אלה שבין הדוברת הנשית המאוהבת והכותבת לבין הנמען הגברי השתקן והלא־נענה, כמו גם אלה שבין "מציאות" ל"ספרות". הדיאלוג בין "אל" לבין "ל.", והתנועה הדינמית והדו־כיוונית שדיאלוג זה מייצר בטקסט, מרמזים אפוא שעצם תנועתו של המכתב, המכתב המועבר מאני לאחר, הופכת למרכז היצירה. אבל מהי המשמעות של אותה תנועה ביחס לאמירה הפואטית שגולדברג מבקשת לנסח בספרה זה?

פרסומו של הספר היה שיאה של תקופה שבה עסקה גולדברג בכתיבת פרוזה במרץ רב. למרות שגולדברג זכתה בהכרה כמשוררת ב־1935 עם פרסומו של קובץ שירה הראשון טבעות עשן, את מכתבים מנסיעה מדומה כתבה כבר בסתיו 1934.¹⁹ במהלך השנים שקדמו לכתיבת הספר אף פרסמה גולדברג מספר רב של סיפורים קצרים, ובמקביל לכתיבתו החלה בכתיבת רומן.²⁰ גם נושא חליפת המכתבים – הממשית והמדומה – העסיק אותה לא מעט בשנים הללו. כך, למשל, האיגרת הרביעית בספר היא פיתוח של סיפורה "מכתב מברלין" שהתפרסם בכתב העת של החבורה הספרותית שעמה נמנתה בליטא, ועוד קודם לכן, בגיל שש עשרה, כתבה סיפור בשם "מכתבים אשר אינם נשלחים".²¹ גם מתוך יומניה סביב תקופת פרסום הספר מצטייר עיסוק אינטנסיבי במכתבים אמיתיים ומדומים. ביולי 1937 היא כותבת ביומנה כי "אתמול ייללתי שעה שלמה על מכתב מדומה לאריה", משפט הנוגע לצורך לעבד לטקסט ספרותי ("מכתב מדומה") את רגשותיה למאייר אריה נבון שבו הייתה מאוהבת באותה עת.²²

כך אפוא, מכתבים מנסיעה מדומה אינו רק רומן העוסק במכתבים הנשלחים ממוענת לנמען; מדובר גם ביצירה שאחד הממדים העיקריים בה הוא מעשה ההתכתבות הפואטית של לאה גולדברג עצמה עם יוצרים אחרים, שציטוטים ואזכורים מתוך יצירותיהם גודשים את הספר עד להתפקע. מרבית המבקרים העברים המוקדמים שהתייחסו אל הדיאלוגים הללו התמקדו באלה שניהלה גולדברג לאורך היצירה עם יוצרים אירופאים, בהם פול ורלן, את"א הופמן, לואי פרדינן סלין, קנוט המסון ועוד רבים אחרים. זאת, כאמור, כחלק

מהסתייגותם של מבקרים אלה מהתרחקותה מתחומיה של הספרות העברית. ועם זאת, דומה כי את ההתכתבות הפואטית הנועזת ביותר מבחינה אידאולוגית, לשונית וסוגתית מנהלת גולדברג ברומן דווקא עם יוצר עברי קנוני, עם אורי ניסן גנסין.

מסביב ל"אצל"

גנסין היה מכותבי הפרוזה העבריים הנערצים על גולדברג, ויותר מכך – אחד היוצרים שהשפיעו יותר מכול על החלטתה, בשנות נעוריה, להפוך את העברית לשפת יצירתה. ניסיונות הפרוזה הראשונים שלה, שכללו בעיקר סיפורים קצרים, נכתבו תחת השפעתו הסגנונית המובהקת, ובמהלך שנות השלושים והארבעים אף הקדישה לו וליצירתו מסות אחדות.²³ למעשה, לאה גולדברג עצמה – כמי שגדלה והתחנכה באירופה וידעה שפות אירופאיות רבות על בורן – פעלה מתוך אותו מרחב ספרותי וגאוגרפי שבו בילה גנסין את מרבית חייו ושבתוכו נולדה החלטתו להפוך לסופר עברי. גולדברג הזדהתה אפוא עם בחירתו של גנסין לכתוב בעברית מתוך ועל אודות החוויה האירופית; או – כפי שניסחה זאת היא עצמה ברשימה "היו נגוהות אחרים" שהוקדשה לגנסין – מתוך ה"פרידה ממה שהיה אי-אז בשבילנו המילה אירופה".²⁴ במסגרת חיפושיה אחר משלב לשוני שיעלה בקנה אחד עם שאיפתה למבע עכשווי ולא-ארכאי, מיהרה גולדברג לאמץ את העברית הגנסנית החדשה והמתחדשת, שהעמידה תחליף לעברית המליצית, הרוויה רמיזות למקורות היהודיים, שנקטו בני דורה שלונסקי ואלתרמן.

למעשה, גנסין הוא שהעמיד עבור גולדברג מודל מובהק של סופר-מצוטט. על המקום המרכזי שתופש הציטוט הספרותי ביצירתו של גנסין כבר עמד דן מירון, שתיאר בהרחבה את השימוש התכוף שעשה הסופר במובאות מיצירותיהם של סופרים אירופאים ועבריים גם יחד.²⁵ גולדברג עצמה כתבה ביומניה בהיותה בת שש עשרה: "אני איני איש נורמלי. אני ציטטה מיצירתו של גנסין".²⁶ חוץ ממשמעויותיה הביוגרפיות-הנפשיות, אמירה זו היא ביטוי של הזדהות חוצת-המגדר של גולדברג הצעירה עם גנסין ועם עולמו. אמירה זו גם עשויה לרמז על הזיקה שיוצר הציטוט הספרותי בין יצירתו של גנסין ליצירתה. ואכן, במכתבים מנסיעה מדומה – יצירה שספגה ביקורת רבה על ריבוי המובאות הספרותיות שבה – מגיע לשיאו מהלך ההזדהות הספרותית והביוגרפית של גולדברג עם גנסין.

למעשה, פנייתה של גולדברג אל גנסין ברומן מכתבים מנסיעה מדומה מתווה את הכיוון הגאוגרפי והאידאולוגי של הספר עצמו; מספרות אירופה, שרות מרבה לצטט במכתביה הראשונים, אל הספרות העברית-הציונית שהיא מצטרפת אליה בסופו של המסע, עם הכרזתה של רות: "אנו יוצאים כדי לכבוש לנו פרשת חיים גדולה, אשר תצמח על אדמת טרשים [...] אפילו [...] שכר סופרים היא נותנת בקושי".²⁷ תנועה חד-כיוונית זו מספרות אירופה לספרות עברית גם מהדהדת, לכאורה, את התמה של האהבה החד-צדדית לאהוב שאינו נענה. את גנסין עצמו מתארת רות כאהוב נצחי, קשה לריצוי: "ואורי ניסן גנסין, האהוב עליי מאוד", היא כותבת לעמנואל באחד המכתבים הראשונים בספר, גנסין ש"אהוב יותר מכל ההמסונים ומשוררי סין, אמר 'שונאים זה את זה וגורמים ייסורים זה לזה,

ואוהבים זה את זה וגורמים ייסורים זה לזה, רחוקים זה מזה וגורמים ייסורים זה לזה"²⁸ כך חותמת רות את המכתב לעמנואל במעין מכתב אהבה קטן לאורי ניסן גנסין עצמו, כאשר היא מצטטת מתוך הנובלה שלו "אצל".²⁹ "אצל" מועלית באוב פעם נוספת לקראת סופה של היצירה מכתבים מנסיעה מדומה, כאשר גולדברג חותמת את מכתבה של רות לעמנואל בציטוט נוסף מנובלה זאת: "ואני שולחת לך במכתבי זה את אהבתי הכבדה כאז 'שרק ריחוק המקום יהיה כפרתה'".³⁰

על המקום המיוחד שתפשה הנובלה "אצל" בתודעתה של גולדברג עשויה להעיד העובדה שב-1938, שנה בלבד לאחר פרסום הספר מכתבים מנסיעה מדומה, הקדישה לנובלה מסה עיונית קצרה בשם "מסביב לאצל", שבה תיארה את הנובלה כמיצויה של אמנות הסיפור של גנסין. ואכן, השפעתה של הנובלה מאת גנסין על גולדברג מגיעה לשיאה ביצירת הפרוזה הארוכה הראשונה שלה, שנקשרת ל"אצל" בזיקות תמטיות וסוגתיות עמוקות ומורכבות. הסיטואציה הבסיסית שמתארת גולדברג במכתבים מנסיעה מדומה היא, במידה רבה, תמונת-ראי של הסיטואציה שמעמיד גנסין ב"אצל". כך, עמנואל – מושא אהבתה של רות במכתבים מנסיעה מדומה, נדמה כבן-דמותו של אפרים מרגלית, גיבור "אצל". בדומה לעמנואל, גם אפרים הוא צעיר מיוסר ומסוכסך, שנשים צעירות שמאוהבות בו, בעלות כישרון ספרותי, פונות אליו בעל-פה ובכתב. קשה לא לעמוד על הקרבה בין שתי היצירות גם בהקשר הסוגתי, ובפרט על הזיקה שבין מיקומן של היצירות בביוגרפיה הספרותית של שני היוצרים. כאמור פרסמה גולדברג את מכתבים מנסיעה מדומה שנתיים לאחר פרסומו של קובץ השירים הראשון שלה, טבעות עשן, שסימן אותה כיוצרת הבולטת של שירת הנשים העברית המודרנית. למרות שגנסין כבר היה מבוסס כפרוזאיקון בעת פרסום "אצל", בביקורת הספרות העברית נתפשה נובלה זו כהתנסות ראשונה של היוצר בסוגת הרומן, שאלה שאפה הספרות העברית החדשה במפנה המאה.³¹ אין ספק שברוחב היריעה שלה ובאופייה המיוחד הציעה היצירה תזוזה ניכרת מהפרגמנט הגנסיני הקצר. אפילו גנסין עצמו, שהתעקש על כך ש"אצל" הוא "סיפור ורק סיפור", הודה כי "הרבה נכנס אצלי בגדר זה".³² דן מירון סיכם עניין זה בטענו כי "אצל" היא יצירה שכמו פרצה ועברה את מסגרת הסיפור המוקדמת של גנסין, תוך שהיא מייצרת "טופוס של רומאן עברי מסוג חדש".³³

ואכן, בהמשך לדיון הקודם דומה כי גולדברג מבקשת לנסח בעקבות גנסין לא רק את התנועה החד-סטרית מאירופה וספרותה אל ארץ ישראל והספרות העברית, אלא גם תנועה לינארית וחד-כיוונית נוספת; זו המוליכה מן הפרגמנט הפואטי הקצר (ובמקרה של גולדברג – השיר) אל צורת הפרוזה. יתר על כן, את בחירתה בעברית תפשה גולדברג כחלק בלתי נפרד משאיפתה להיעשות סופרת. ברוח זאת כתבה, למשל, ביומנה כבר בגיל חמש עשרה: "מצבו של הסופר העברי אינו סוד בשבילי [...] לכתוב לא עברית – אחת היא בשבילי, כאילו לא לכתוב לגמרי. ובכל זאת אני רוצה להיות סופרת, בכל זאת בזה אני תולה את עתידי ואת כל חיי, זוהי מטרתי היחידה".³⁴ לכאורה הציגה גולדברג בספר מכתבים מנסיעה מדומה את המימוש האולטימטיבי של פנטזיית הנעורים שלה: להפוך לסופרת של פרוזה עברית. בפועל, הדיאלוג הספרותי בין מכתבים מנסיעה מדומה לנובלה "אצל" מדגים דווקא את שבירתה של התנועה הלינארית והחד-כיוונית מן הגולה ומן

הפרגמנט הקצר אל עבר הספרות העברית, הפרוזה והרומן – לטובת התנועה במרחב שבין "אל" ובין "ל", תנועתו של המכתב הגנוב שזוכה לביטוי טעון במיוחד ביצירתו של גנסין. בהקשר זה ברצוני לשוב ולבחון את קביעתו של מירון כי גנסין כונן ב"אצל" טופוס רומניסטי עברי חדש. עולה מאליה השאלה: מה היו מאפייניו של אותו טופוס רומניסטי אצל גנסין, ובעיקר – מדוע הייתה לו השפעה כה מעמיקה ומרחיקת לכת על יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של לאה גולדברג?

בהמשך לאבחנותיו של באחטין על אודות אופיו הדיאלוגי של הרומן, שמתקיימת בו התנגשות מתמדת בין קולות חברתיים ומעמדיים שונים, ניתן לקבוע כי במונחים באחטיניים "אצל" הוא רומן דיאלוגי מובהק. רומן זה פורץ מתוך גבולות התודעה של הגיבור האחד ושל המונולוג הפנימי שאפיין אותו בסיפוריו הקודמים של גנסין, ומעביר את רשות הדיבור לקולות אחרים, שוליים לכאורה, ה"משתלטים" על הנרטיב. הקולות הם בעיקר קולותיהן של הנשים המאוהבות באפרים והמעניקות לו את אהבתן לאורך היצירה בדרכים שונות, בעל-פה ובכתב.³⁵ בה-בעת, הנובלה "אצל" היא יצירה הפועלת בתוך הקשר של דיאלוג בין ספרותי אינטנסיבי. גנסין מנהל במהלכה התכתבות אינטר-טקסטואלית ענפה עם יוצרים אירופאים ועבריים, בהם קנוט המסון (שהיה גם מקור השפעה מובהק על גולדברג בספרה מכתבים מנסיעה מדומה), מזה, וביאליק – מזה. אלא שדומה כי בדיאלוגים העמוק שביסוד "אצל" גנסין מרחיק לכת אף יותר. למעשה, מדובר ביצירה השואבת את כוחה התמטי והרעיוני מתוך דיאלוג ספרותי שהוא בעת ובעונה אחת גם בין-לשוני ובין-סוגתי.

באחטין עצמו תיאר את תופעת הטרוגלוסיה כאחד מביטויי המובהקים של הדיאלוגים ברומן ובפרוזה בכלל. יצירה שנכתבה בשפה אחת, כותב באחטין, מכילה תמיד את עקבותיהן של שפות אחרות – לאומיות, חברתיות או מקצועיות – שנותנות בה את אותותיהן.³⁶ כפי שטענה חנה וירט-נשר, הטרוגלוסיה באחטינית זו היא מאפיין בולט במיוחד של הרומן היהודי, המכיל תמיד את שרידיהן של מסורות עתיקות יותר – אם בארמית, בערבית, בעברית, או ביידיש – המהדהדות ברקע השפה ה"רשמית" של היצירה.³⁷ ואכן, "אצל" מעמיד מימוש מפתיע של הטרוגלוסיה "יהודית" מעין זו בנסחו דיאלוג ספרותי מרתק בין הפרוזה העברית של גנסין לבין השירה הרוסית והיידיית של ציליה דראפקין, משוררת שהייתה מאוהבת בגנסין ושאת שירה/מכתבה אליו "גנב" גנסין.

השיר הגנוב: פרשת "והיה כי ישוב מנודו"

המכתב הגנוב הוא חלק מן העולם הבדוי שגנסין משרטט בנובלה "אצל". רוחמה, אחת מגיבורות הרומן המאוהבת בגיבור אפרים מרגלית, מגלה באלבום תמונות בדירתה של דינה ברבש – צעירה נוספת המאוהבת באפרים – מכתב שייעדה ברבש עצמה לאפרים: שיר אהבה ארוטי בשם "והיה כי ישוב מנודו". רוחמה קוראת את השיר בגנבה, והוא מותיר בה רושם כביר ואף מסייע לה בהמשך לנסח בינה לבין עצמה את רגשותיה הסוערים כלפי אפרים. בהזדמנות הראשונה מצטטת רוחמה מתוך השיר ה"גנוב" – אותו מכתב אהבה

שמעולם לא נשלח – במעמד פומבי שנוכחים בו אפרים ודינה עצמה, שהשפלתה ואכזבתה מן הקשר עם אפרים דוחפות אותה בסופו של דבר לשים קץ לחייה.

במבט ראשון, הסיום הדרמתי – הטרגי, אפילו – של פרשת המכתב הגנוב ב"אצל" הוא בעל אופי שונה בתכלית מחליפת המכתבים המאופקת בין רות לעמואל. מכתבה הגנוב של דינה ברבש אף מגלם לכאורה את היפוכו של המהלך שתיארתי בעקבות לאקאן, הקורא בסיפורו של אדגר אלן פו. המכתב אינו מוזז, מורחב, מועבר במובן שפו/לאקאן העניקו למילה purloined, אלא אכן "נגנב" במשמעות הפשוטה של המילה כניכוס/השתלטות על משהו ששייך לאדם אחר. בשונה מפו, גנסין אף בוחר לחשוף את המסומן – את תוכנו האינטימי, הרומנטי-הארוטי החבוי של המכתב שכתבה דינה ושחלקים ממנו קראה רוחמה בפומבי. ועם זאת, האומנם אותה "חשיפה" במעמד ההקראה הדרמתי של השיר היא אכן ה"מסומן" האולטימטיבי, ה"אמת" האינטימית של הכותבת, דינה ברבש, שמתגלה לרוחמה כמו גם לקורא הסיפור?

בפועל, גנסין מבהיר לקורא כי אפרים למד על רגשותיה הרומנטיים של דינה כלפיו עוד לפני מעמד ההקראה הפומבי של השיר "והיה כי ישוב מנודו". דינה התוודתה בפניו על רגשותיה במישרין עוד במעמד קודם, שבו הטיחה בו כי "אתה, אפרים, מכתי האנושה לנצח – ולנצח אתה תמצית חיי הנואלים [...]".³⁸ יתרה מזאת: דינה, כאמור, אינה הצעירה היחידה המאוהבת באפרים; היא אחת מתוך קבוצת נשים שאת פניהן הוא משיב ריקם. גם אין כל עניין יוצא דופן בעצמת רגשותיה אליו בתוך ההקשר הארוטי הכללי של הסיפור. מה שמייחד אפוא את מכתבה הגנוב של דינה צריך להתברר לא במישור ה"אינטימי" דמוי-המציאות של הטקסט, אלא בהקשר לעצם מעשה ההתכתבות שהוא חושף. להתכתבות זו, במקרה של השיר "והיה כי ישוב מנודו", היו משמעויות מטא-פואטיות מרחיקות לכת.

השיר "והיה כי ישוב מנודו", שממלא תפקיד מכריע בהתפתחותו התמטית והמבנית של "אצל", כטענתו של דן מירון,³⁹ לא חובר בעצם על ידי גנסין עצמו, בניגוד לסברתו של מחקר הספרות העברית במשך שנים רבות. הטקסט של השיר ב"אצל" מבוסס על שיר שכתבה ברוסית המשוררת ציליה דראפקין, ילידת ביילורוסיה, שהגיעה לקיבוץ בהיותה בת שבע עשרה ושם הכירה את גנסין, התאהבה בו אהבה נכזבת, שבעקבותיה כתבה את השיר. את השיר שלחה לגנסין שנים אחדות לאחר שכתבה אותו, כשנה לפני שיצאה לארה"ב בעקבות בעלה אז, שנמלט מרוסיה מפחד רדיפות הבונד. את השיר תרגם גנסין ועיבד לעברית ללא ידיעתה של דראפקין, ולאחר מכן שם אותו בפיה של גיבורתו דינה כשהוא מייחס את חיבורו לו-עצמו. ב-1918, לאחר מותו של גנסין, כתבה דראפקין גרסה נוספת של השיר, ביידיש, וגרסה זו, שנקראה "הנשיקה", התפרסמה מאוחר יותר בקובץ שיריה אין הייסן ווינט (ברוח החמה, 1935) והפעם הוקדשה לגנסין בגלוי.

מה מייחד את מכתבה/שירה הגנוב של ציליה דראפקין – השיר שגנסין קרא לו "והיה כי ישוב מנודו" ושהתפרסם במשך שנים ארוכות כשיר שלו-עצמו? נתבונן תחילה בשלושת הנוסחים של השיר:⁴⁰

המקור הרוסי שחיברה ציליה דראפקין בת ה-18 (תרגום ה' בנימין)

אם הוא יבוא לעירי
 אֶהְיֶה שְׁלוֹה
 אם אֶרְאֶה אוֹתוֹ
 אֶהְיֶה שְׁלוֹה
 אם יְבִיט אֶל תוֹךְ עֵינֵי
 אֶלְבִישׁוֹן בְּשִׁלּוֹת אֶפְלָה
 אם יוֹשִׁיט לִי יָד,
 בְּקִלּוֹת וְחִפְשִׁית אָשִׁיב לוֹ בְּלִחְיָצָה.

אֶכַּל אִם בְּמִקְרָה הוּא יִלּוֹן
 בְּבֵית אֶחָד אֶתִּי
 בְּשִׁקְט בְּשִׁקְט אֶתְגַּנֵּב אֶל מִשְׁתּוֹ,
 וְכֹאשֶׁר הוּא בְּלֹא יוֹדְעִין, בְּרִטְט הַחֲלוֹם,
 יִשְׁכַּב לְפָנַי.
 אֲנַשֶּׁק לוֹ בַּחֲזוֹה
 אֲסִיר אֶת הַכִּיסוּי וְאֲנַשֶּׁק לוֹ בַּחֲזוֹה.

וְנִשְׁקַתִּי תִהְיֶה רוֹצַחַת.
 אֶת דְּמוֹ, אֶת לִבּוֹ אֶשְׁתֶּה,
 בְּנִשְׁקַתִּי.
 וְהֵדֶם יִרְוֶה לְדוֹנִיָּה,
 תְּשׁוּקָה חוֹלָה, גְּלִמּוּדָה,
 תְּשׁוּקָה שְׂרוּךְ לֹא יִדְעָה
 שֶׁלֹּא נִשְׁקָה מִיּוֹם הַלֵּידָה
 עַד יוֹם קִמְיָלָה.

תרגומו-עיבודו של גנסין לשיר של ציליה דראפקין כפי שהוא מופיע בנובלה "אצל"

וְהִנֵּה כִּי יָשׁוּב מִנְדּוֹ וְיָבֹוא אֶל אֶרְצִי,
 אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלוֹה.
 וְכִי יִפְקֹד בֵּית אֲמִי וְאֲנִי אֶרְאֶה בְּפָנָיו –
 שׁוֹב אֶרְאֶה בְּפָנָיו,
 אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלוֹה.
 וְכִי יְבִיט אֵלַי –
 גַּם כִּי יְבִיט אֵלַי וְאֶל מִסְתָּרֵי נַפְשִׁי, כְּשֶׁהִבִּיט,
 בְּרַחֲמָיו הָרַחוּקִים וּבְתוֹגַת הַנֶּפֶשׁ הַגְּדוּלָּה שֶׁל גֶּבֶר –
 כְּגִבּוֹר, הַלּוֹכֵשׁ אֶת מַדְיוֹ, אֲנִי אֶלְבֹּשׁ שְׁלוֹה אֶפְלָה.
 וְכִי יוֹשִׁט לִי יָדוֹ לְשָׁלוֹם –
 אֶקַּבֵּל גַּם יָדוֹ לְשָׁלוֹם:
 שְׁתַּחֲוֶה וְאֶשֶׁק לוֹ בַּחֲזוֹהוּ –

אֶסִּירָה בְּלֹאט קָצָה הַשְּׁמִיכָה וְאֶשֶׁק לוֹ בְּחֻזְהוּ...
וְתֵהָא זֶה הַנְּשִׁיקָה נְשִׁיקַת אִישׁ הַרוֹצֵחַ אֶת נֶפֶשׁ:
אֶת אֶקְבֵּל בְּרוּחַ שׁוֹקֵטָה אֶת יָדוֹ הַגְּדוּלָּה,
אֶת יָדוֹ הַחֲמָה, הַחוֹבֶקֶה וְרוֹחֶה בְּטוּחוֹת,
וְזָכַר לֹא יִהְיֶה לְאוֹתוֹ הַרְטֹט הַנוֹאֵל שֶׁבְּכַפִּי שְׁלִי,
אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלֹוה...
וְאוֹלָם

אִם יִגְרַם מִזְלִי וְהוּא יִפְקֹד אֶת נְוִי וְגַם יִשְׁכַּב בְּלִיל
אֲתִי וּבְצֵל קוֹרָה אַחַת – בֵּית אֲמִי,
אֲזִי אֶקוּם בְּדַמְמָה בְּלִילָה וְאֶגְשֹׁשׁ בְּלֹאט וּבִכְהוֹנוֹת רַגְלִים יַחְפוֹת
וְאֶמְצֵא מִשְׁכָּבוֹ בְּאֶפֶל –
אֲנִי אֶמְצֵא מִשְׁכָּבוֹ בְּאֶפֶל!
וְהִיָּה בַּהֲיוֹתוֹ סְרוּחַ לְפָנַי, וְאֶחֱזוּ בְּתֵהוּ תְּרַדְמָה
וַיִּצְוּרִי חֲרָדִים מַחְדָּנוֹת הַמְּנוּחָה כִּי גָבְרָה,
לֹא יִכִּיר וְלֹא יַחֲוֹשׁ וְנִפְשׁוּ לֹא תַחֲלֹם קֶרְבָּתִי
אֶת דָּמוֹ אֶסְבֹּאָה בְּנִשְׁיָקָה הַלְּזוֹ!
וַיִּהְיֶה זֶה הַדָּם לִי, לְהִשְׁקִיט בּוֹ צָמְאִי.
וְלִרְפָּאוֹת יִהְיֶה לִי, לְהִשְׁקִיט בָּהּ תַּאֲנוֹת נֶפֶשׁ גְּלַמּוּדָה וְחוֹלָה,
מִנְלָלָה, כְּזֹאכָה בְּחוֹרָה, בִּיסוּרִים לְאַהֲבָה
וְחוֹבֶקֶה אֲבָנִים דּוּמְמוֹת,
נֶפֶשׁ חֲרָדָה וְנִשְׁרָפֶת בְּלֶהֱבָה לְנִשְׁיָקָה שֶׁבְּאַהֲבָה
וְנֶשֶׁק לֹא נֶשֶׁקָה – – –
לְמִיּוֹם גִּיחָה לְצִמְאָה וְלַחֲלוֹת לְאוֹר שְׁמֶשׁ
וְאֵל אַחֲרֵי בְּלוֹתָה...
הַנוֹסַח הַיִּידי שֶׁל הַשִּׁיר

א קוש א.ג גנעסינען

איך וועל אים באַגעגענען רואיק מיט בלומען,
ווען ער וויט אין שטאַט צו מיר קומען,
און א רואיקייט וועט מיין פנים באַוועבן,
ווען איך וועל די בלומען אים געבן,
נאָר אויב ער וועט האָבן זיין נאַכטיקע רוי
מיט מיר אין איין הויז –
שטיל צו זיין בעט קריך איך צו,
שטיל אין דער נאַכט, ווי א מויז,
און סיי ער וועט זיין פון גוטע חלומות געוויגט,
סיי פון א חלום, א שווערן געשטיקט,
ער איז מיינער, אזוי, ווי ער ליגט

איך עפן זיין צודעק און קוש אים זיין ברוסט,
און דורשטיק טרינק איך זיין בלוט,
און עס ווערט מיט אמאל אזוי לייכט, אזוי גוט,
מיין קראנקע, מיין איינזאמע ליבע
דורשט נאך זיין בלוט.

"נשיקה" לא"נ גנסין (תרגום: ה' בנימין)

שְׁלֹחַ אֶפְגֵּשׁ אוֹתוֹ בְּפִרְחִים
כְּשִׁבּוֹא לְעִירִי
וְשִׁלְחָה תֵּאָרֵג עַל פְּנֵי
כְּשִׁאוֹשִׁיט לוֹ אֶת הַפִּרְחִים
אָבֵל אִם הוּא יִגֹּחַ בְּלִילָה
בְּבֵית אֶחָד אֹתִי –
בְּשֶׁקֶט אֲזַחֵל אֶל מִטָּתוֹ,
בְּשֶׁקֶט בְּלִילָה כְּעֶכְבֶּר
וְגַם אִם יִנְעָנְעוּהוּ חֲלוּמוֹת טוֹכִים,
וְגַם אִם חֲלוֹם כֶּבֶד יִחְנִיקוֹ.
הוּא שְׁלִי, כֹּהָה, בְּשֶׁכְּבוֹ.
אֲנִי מְרִימָה אֶת הַכִּסִּי וְנוֹשֶׁקֶת לוֹ בְּחֻזָּה,
וְשׁוֹתָה בְּצִמָּא אֶת דָּמֹו
וְלִפְתָּע נַעֲשֶׂה לִי כֹה קָל, כֹּה טוֹב,
אֶהְבֶּתִּי הַחֹלָה, הַגְּלִמוּדָה,
צִמָּאָה לְדָמֹו.

ההבדלים הסגנוניים בין שלוש הגרסאות ניכרים לעין. אותם הדברים שדראפקין מסכמת בקיצור נוקב וענייני ("אם יביט אל תוך עיני"), גנסין מפרט ומרחיב בעזרת חזרות ("וכי יביט אלי – / גם כי יביא אלי ואל מסתרי נפשי, כשהביט / ברחמיו הרחוקים ובתוגת הנפש הגדולה של גבר – / כגיבור הלוּבש את מדיו, אני אלבש שלוח אפלה"). כך בולט ההבדל בין הפשטות הסגנונית הכאילו-מכוונת ברוסית וביידיש לבין הכתיבה הגנסנית ה"בארוקית" כפי שתיאר זאת הרשב; כתיבה העולה על גדותיה מרוב דימויים, פיתולים סגנוניים ורמיזות לטקסטים מקראיים ואחרים.

דן מירון, שהציע השוואה מקיפה בין שלושת הנוסחים, טען כי עיבודו של גנסין מעשיר את שירה ה"דל", כניסוחו, של ציליה דראפקין במטען אינטר-טקסטואלי עברי, מטען שדראפקין לא הכירה ולא יכלה להכיר. בהקשר זה עומד מירון על השימוש ה"ביאליקאי" של גנסין ברמיזות ובציטוטים מתוך המקורות, כמו גם על ציטוטים לנורמות פואטיות שרווחו בזמנו בשירתם של משוררים גברים (כמו ביאליק עצמו וכמו אורי צבי גרינברג). אלה השתמשו בווידי הנשי כתחבולה שגורה שתכליתה "לפאר את עצמם באמצעות דמות נשית המשמשת כמעין מתווכת שמסייעת להם לנסח את חוקיות 'שליחותם' בעולם".⁴¹

כללו של דבר, טוען מירון, עיבודו של גנסין אפשר לו "לגאול את שירה ה'רדוד' של ציליה דראפקין ממעמד של טקסט לא-ספרותי או תת-ספרותי, שיר של נערה כותבת שירים, ולהופכו לטקסט מרובד, עמוק, כבד, דחוס וטעון משמעויות על גבי משמעויות. בקצרה: טקסט של משורר אמיתי".⁴²

כיצד ניתן, אם כן, ליישב את טענותיו של מירון בדבר השיר ה"ביאליקאי" העמוס אלוזיות מקראיות של גנסין – העומד בניגוד לשיר ה"רדוד" של ציליה דראפקין – עם דבריו של הרשב עצמו, שטען כי שירו של גנסין "מעביר מרוסית פואטיקה חדשה לשירה העברית", כזו שמתקשרת לא עם הנוסח הביאליקאי אלא דווקא עם "המהלך שהתחיל עם אברהם בן-יצחק ודויד פוגל"⁴³ קצרה היריעה מלדון במסגרת זו בזיקות שבין המודרניזם היידי למודרניזם העברי במפנה המאה. עם זאת, חשוב לתת את הדעת שלשתי המסורות משותפת העמידה "על הסף", כלומר מחוץ למסורות השירית הדומיננטית של זמנם, כפי שעמדה על כך חנה קרונפלד.⁴⁴ בהקשר הנוכחי ניתן לעמוד על האופן שבו השיר היידי ה"פשוט" וה"דל" של דראפקין נטמע בתוך הפואטיקה ה"מודרניסטית" של "והיה כי ישוב מנודו". פואטיקה זו הפכה את גנסין – כך, בעיני הרשב – לא לממשיך המליצה הביאליקאית ה"גברית" על פי מירון, אלא דווקא למבשרה של המסורת המודרניסטית כפי שהייתה עתידה להתגלות בשירתם של אברהם בן-יצחק ודויד פוגל, יוצרים שמזוהים דווקא עם המינימליזם שבו "מאשים" מירון את דראפקין. טענתו של הרשב בדבר השיר "המעביר מרוסית פואטיקה חדשה לספרות העברית" עשויה לרמז אפוא על המקום הדומיננטי שתופשת שירתה של דראפקין עצמה בתוך העיבוד הגנסיני העשיר במטען ספרותי עברי. אפילו ה"בארוקות" שלו אינו יכולה להסתיר את קולה השירי של דראפקין, קול "פשוט", ישיר, שמתוכו שאב גנסין את כוחה התמטי והרעיוני של יצירת הפרוזה הארוכה ביותר שכתב.

למרות ההבדלים הסגנוניים הניכרים בין גרסתו של גנסין לאלו של דראפקין, אני מבקשת לחדד את תשומת הלב לזיקה שבין הגרסאות, זיקה שעיצבה בעקיפין את יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של גולדברג עצמה. כפי שמצטייר בבירור מעיון בשלוש הגרסאות, גנסין משרטט בעקבות דראפקין את הסיטואציה הבסיסית שאותה הוא עתיד להעמיד במרכז הנובלה "אצל": המפגש בין האוהבת הסוערת והנואשת לבין האהוב שמשיב את פניה ריקם. ועם זאת, המהלך שגנסין משרטט בעקבות דראפקין הוא מורכב ואמביוולנטי יותר ממה שנדמה במבט ראשון. אף שהשיר של דראפקין ו"עיבודו" של גנסין מתארים שניהם לכאורה אהבה חד-צדדית, נכזבת, כזו שמסיבה לאוהבת רק מפח נפש וסבל, עיבודו של גנסין חושף בעקבות דראפקין דווקא את אופיים הדיאלוגי של היחסים בין האוהבים בעולמו הבדיוני של השיר. עצם קיומם של יחסים אלה מאפשר לדוברת בשיר להקל את סבל האהבה החד-צדדית ולא להנציח אותה. מהלך זה מתגלה בבית האחרון והמרכזי של השיר, בסצנת נשיקת החזה החוזרת כמעט במדויק בשלוש הגרסאות.

למראית עין, הסצנה היא מימוש אולטימטיבי של האהבה המונולוגית, החד-צדדית. האוהבת מנצלת את חוסר האונים של אהובה, השקוע בשינה בביתה. היא מתגנבת למיטתו בלילה, ובאקט של ייאוש נצמדת אל חזהו ומנשקת אותו – מעין נשיקה ערפדית, שנדמית כניסיון למצוץ את דמו, לקחת ממנו בכוח את מה שהוא מסרב להעניק מרצון. כך הוא התיאור אצל

גנסין: "ותהא זה הנשיקה נשיקת איש הרוצח את נפש: / את דמו אסבאה בנשיקה הלזו! / ויהא זה הדם לי, להשקיט בו צמאי"; וכך הוא בגרסה הרוסית של דראפקין: "ונשיקתי תהיה רוצחת / את דמו, את לבו אשתה, / בנשיקתי". בגרסה היידית כתוב: "אני מרימה את הכיסוי ונושקת לו בחזה, ושותה בצמא את דמו". ועם זאת, נשיקת החזה הנואשת, והחד-צדדית לכאורה, לא רק מגלמת את האהבה הנכזבת המתסכלת של האוהבת לאהובה האדיש, אלא מתגלה בדיעבד כאקט תרפויטי, שבאפשרותו לגאול את הדוברת המאוהבת מ"מחלת האהבה" ואף להפוך את המחלה לאהבה הדדית של ממש.

כך אפוא, בגרסת הנעורים הרוסית של דראפקין, הנשיקה מביאה מזור לתשוקה החד-צדדית, המתוארת כתשוקה "חולה" בבדידותה ובהיעדר ההדדיות שבה: "את לבו אשתה, בנשיקתי / והדם ירוה לרויה, / תשוקה חולה, גלמודה / תשוקה שרוך לא ידעה / שלא נשקה מיום הלידה / עד יום קמילה". גנסין מחזק ומרחיב כיוון זה כאשר הוא מתאר במפורש את הנשיקה כרפואה ("ולרפאות יהיה ליי"). מנגד, "מחלת האהבה" הנכזבת – זו שקדמה לנשיקה – מתוארת במונחים מלודרמטיים, מגחיקים ומנמיכים: "להשקיט בה תאוות נפש גלמודה וחולה, / מיללה, כזאבה בחורה, / ביסורים לאהבה / וחובקה אבנים דוממות, / נפש חרדה ונשרפת בלהבה לנשיקה שבאהבה". גם הגרסה המאוחרת של דראפקין בידיש מפרטת את ההקלה שמביאה עמה הנשיקה, המאפשרת לאוהבת לשפר את מצבה, המצב שבו הייתה שרויה טרם הנשיקה, כפי שמרמזת השורה: "אהבתי החולה, הגלמודה, / צמאה לדמו".

המפגש עם האהוב, מאכזב וקשה ככל שיהיה, שגנסין מתאר בעקבות ציליה דראפקין, מזין את עולמה הפנימי של האוהבת ומאפשר לאהבתה ה"חולה", המונולוגית, החד-צדדית להתרפא ולהפוך לדיאלוג.⁴⁵ הדיאלוג מסומן במטפורה של הנשיקה עצמה, שהופכת למרכז הכובד הרעיוני של השיר כולו, מה שמתאשש בעובדה שדראפקין כינתה את הגרסה השנייה והמפותחת יותר של השיר בידיש "הנשיקה". מבחינה תמטית, הנשיקה מציגה מטפורה ברורה של הדדיות, מיצוי האינטראקציה הגופנית ההדדית בין אני לאחר. בה-בעת, קשה להתעלם מהמשמעויות המטא-פואטיות של "הנשיקה" כייצוג של השיר עצמו, שירה של ציליה דראפקין, שגם הוא הופך לגילומה של אינטראקציה פואטית הדדית בין דוברים – בין ציליה דראפקין לגנסין בעולם הממש ובין דינה ברבש לאפרים מרגלית בעולם הבדוי של "אצל". השיר של דראפקין שמהדהד ב"אצל" מאת גנסין, מדגים אפוא את האופן שבו ניתן "להתרפא" ולמעשה להיגאל מן הסבל הכרוך באהבה החד-צדדית באמצעות הטקסט הספרותי, הטקסט שמכונן מחדש את היחס החד-כיווני אל האחר לכלל דיאלוג. כך, בדומה לדוברת בשיר של דראפקין ההופכת את "הנשיקה" ממקור של סבל ותסכול לדיאלוג יצירתי אפשרי עם האחר המאמלל, גם גנסין הופך את מכתב האהבה הנואש של דראפקין אליו ל"מכתב הגנוב" של לאקאן, מכתב השואב את משמעותו מעצם האינטראקציה שהוא מחולל בין דוברים שונים.

ואכן, השיר המועבר מציליה דראפקין לגנסין מקפל בתוכו את כל מאפייניו של "המכתב הגנוב" על פי לאקאן. מצד אחד, מדובר במהלך ספרותי מכוון, כמעט מניפולטיבי. גנסין בוחר להניח את מכתבה הפרטי, האינטימי, של ציליה דראפקין אליו – אותו מכתב עצמו

שסייע לו לנסח את התמה המרכזית של יצירתו – דווקא בחזית הטקסט. הוא גם בוחר להחצינו עוד יותר, להפוך אותו למתוחכם יותר, לעברי יותר, בניסיון למנוע מן הקורא גישה אל "מקורו" האמתי – שירת היידיש ה"פשוטה" של ציליה דראפקין. מצד שני, קיומו של "והיה כי ישוב מנודו" כמכתב גנוב חושף, כאמור, את חוסר האפשרות להגיע אל המחבר ה"אמתי" של הטקסט. שהרי גם אם ציליה דראפקין היא הכותבת ה"מקורית" של השיר, כאשר העניקה אותו לגנסין יצא זה ממילא מרשותה. אף שבזיכרונותיה כתבה דראפקין כי "גנסין לא נהג בי כהוגן בנוגע לשיר זה" וכי "הימר על כך שאני אשאר אלמונית",⁴⁶ במכתב לידידה, סמוך לזמן שבו נודעה לה פרשת "גנבת" השיר על ידי גנסין, כתבה כי "השיר למענו נכתב, אליו, והיה לקנין שלו ומותר היה לו לעשות בו ככל אשר רצה".⁴⁷ גם מעניין לציין כי דראפקין שחזרה את מעשה ה"גנבה" בעצמה כאשר לאחר פרסום שירה "הנשיקה" הדפיסה בירחון היידי די צוקונפט סיפור קצר המהדהד כמעט במדויק את הנובלה של גנסין "אצל" בכך שהוא מתאר שורת נערות שמאוהבות בסופר גבה קומה ואציל, בן-דמותו המובהק של גנסין.⁴⁸ פרשת "והיה כי ישוב מנודו" הסתיימה אפוא בכך שדראפקין עצמה גנבה את מכתבו הגנוב של גנסין והמחישה שוב את מהלכו של המכתב הגנוב, מהלך המערער על ההבחנה בין כותב לנמען, בין מקור ושכתוב, בין הפרוזה לשירה.

"אני הבינתי יידיש, כמובן": לאה גולדברג וציליה דראפקין

התנועה שפרשת "השיר הגנוב" מכוננת בין מחוזות לשוניים, מגדריים וסוגתיים תתחדד עוד אם נביא בחשבון את הקשר שבינו לבין הרומן הראשון של גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה ואת זיקתו לשאלות של לאומיות, מגדר ודיאלוג. לאור דיוני הקודם במפגש בין "אל" ו"ל" – מפגש שמכונן מחדש את כתיבת המכתבים החד-צדדית של רות לעמנואל כאינטראקציה דיאלוגית – ניתן לעמוד על הקרבה שבין המהלך הרעיוני שמשרטט גנסין בעקבות דראפקין לזה שמנסחת גולדברג עצמה. בדומה לגנסין, המציע ב"והיה כי ישוב מנודו" את שיר/מכתב האהבה עצמו כאפשרות לרפא את האהבה החד-צדדית, המונולוגית, גם גולדברג מרמזת ברומן מכתבים מנסיעה מדומה כי הטקסט הספרותי הוא המכונן את המפגש בין הדוברת המאוהבת לנמען הסרבן כמפגש דיאלוגי. טקסט זה, מכתבים מנסיעה מדומה, הוא יצירה שכל-כולה מכתב גנוב שזהויותיהם של כותבו ונמענו ה"אמתיים" מטושטשות במכוון, יצירה השואבת את כוחה מזיקות-הגומלין הגאוגרפיות והפואטיות שהיא מקיימת בין יוצרים ובין טריטוריות ספרותיות ולשוניות. ויותר מכך: במובנים רבים, הרומן הראשון של גולדברג הוא בה-בעת שיר גנוב או, ליתר דיוק, ניסיון ספרותי לגנוב מגנסין את השיר שגנב הוא עצמו מדראפקין.

דבקותה של רות בגנסין, הסופר העברי הקנוני "האהוב עליי יותר מכול ההמסונים" מתחקה אחר בחירתו של גנסין עצמו בעברית – בניגוד לכתיבתה של דראפקין ברוסית וביידיש. עם זאת, כשמתבוננים בשיר "והיה כי ישוב מנודו" בנובלה "אצל" כאל גילומו של המכתב הגנוב, מצטייר כי בפנייתה של גולדברג ל"אצל" היא כמו חוזרת אל ציליה דראפקין, מייצגת המסורת השירית הנשית, הגלותית והלא-עברית שגולדברג השאירה מאחור במסעה אל

ארץ ישראל, אל העברית, אל גנסין ואל הפרוזה. אפשרות זו מתבקשת לאור יחסי ההשפעה שבין גולדברג לדרפאקין. ועם זאת, לעומת הדיאלוג האינטר-טקסטואלי שניהלה גולדברג עם גנסין ושתועד על ידה וגם על ידי אחרים, על יחסי ההשפעה האפשריים בין גולדברג לדרפאקין אין עדות ממשית במחקר. יתרה מזאת; בהקשר לשיר "והיה כי ישוב מנודו" ידוע בוודאות כי גולדברג התעלמה מן הכותבת המקורית של שיר זה, ובדומה לשאר בני דורה ראתה בשיר עדות נוספת לגדולתו של גנסין עצמו.

הייתכן שגולדברג לא הכירה כלל את שירתה של דראפקין? הייתכן שלא ידעה על קיומו של השיר המקורי, או על העיבוד המאוחר יותר ביידיש? התשובות לשאלות הללו אינן חד-משמעיות. פרשת "גנבת" השיר של ציליה דראפקין על ידי גנסין כבר נודעה בארץ בשנות החמישים, וב-1952 תועדה רשמית על ידי מנחם פוזננסקי, שאף תיאר בהרחבה את השתלשלות היחסים בין השניים ואת תגובתה של דראפקין לפרשה.⁴⁹ למרות זאת המשיכה גולדברג, כמו שאר בני חוגה, להתעלם מן הגילוי, והמשיכה לייחס את השיר לגנסין. עובדה זו מצביעה על התעלמות מכוונת – כמעט מהדהדת – משירתה של דראפקין.⁵⁰

התעלמותה של גולדברג מדרפאקין מפליאה עוד יותר אם נביא בחשבון שבין השניים קיימות לא מעט נקודות השקה. לא זו בלבד שגולדברג נודעה, בסופו של דבר, בעיקר כמשוררת (כישלונה של הרומן מכתבים מנסיעה מדומה תרם לכך בהחלט, כפי שנראה בהמשך) – גם היחס שזכתה לו כמשוררת מטעמו של הממסד הספרותי הארץ ישראלי עשוי להזכיר את יחסו של המרכז הספרותי היידי בניו יורק אל דראפקין. דראפקין הואשמה על ידי יעקב גלאטשטיין, עורך כתב העת היידי אינזיך בחוסר תחכום סגנוני ובכך ש"היא נהנית יותר משפך הרגשות מאשר מהנאה הכתיבה".⁵¹ האשמה זאת עשויה להזכיר טענות דומות שהופנו שוב ושוב כלפי גולדברג על ה"פשטות" שמאפיינת את שירתה בהשוואה לבני דורה שלונסקי ואלתרמן, שדגלו במקסימליזם שירי והרבו באלוזיות מקראיות וברמיזות אל קנון הספרות העברית.⁵² יתרה מזאת; הרשב עצמו, בהתייחסותו אל השיר המקורי של דראפקין, מציין כי זה הציע "טון חדש, שקיבל את ביטוי המובהק כעשר שנים מאוחר יותר בשיריה של אנה אחמטובה" – מי שהייתה מקור השפעה ידוע על גולדברג, כפי שהודתה גולדברג בעצמה.⁵³

ממה עשויה הייתה אפוא לנבוע התעלמותה של גולדברג מפרשת "והיה כי ישוב מנודו" ומשירתה של דראפקין בכלל? יש להניח כי התשובה קשורה בראש ובראשונה ליחסו השלילי של המרכז הספרותי בשנות השלושים בארץ אל הכתיבה ביידיש, כתיבה שנתפשה כמנוגדת לציוני הציוני של הזמן. למרות שהיידיש – וזאת כניסוחו של דורי מנור – הייתה "חלק מנוף ילדותה" של גולדברג,⁵⁴ את בחירתה בעברית תפשה היא עצמה כבחירה מודעת ומכוונת – חלק מהפניית העורף למסורת היידישיסטית, האנטי-ציונית שעל ברכיה גדלה. וכך תיארה זאת בריאיון ב"גלי צה"ל" ב-1969:

אני הבינתי יידיש, כמוכן, ולדבר לא יכולתי [...] אבי היה יידישיסט; אמי הייתה זהה לו ברעות [...] ופתאום, בבית כזה – ילדה שבשכילה העברית זה העיקר. הייתי מדברת עברית, והידידים השמאליים של הורי היו אומרים: אתם לומדים בבית הספר

גם לטינית, מתרגמים משפה מתה אחת לשפה מתה שניה. הם לא ידעו שהשפה המתה הזאת – בה התחלתי לכתוב, אגב, כשהייתי בת אחת עשרה – תהיה בשכילי, ובשכיל חלק ניכר מן העם היהודי, אותה שפה שהיא חיה יותר מן השפות האחרות שהן כל כך העריכו אותן.⁵⁵

לאור מה שידוע לנו על היכרותה של גולדברג עם היידיש וכישרונה לשפות (עוד בצעירותה ידעה גולדברג כחמש שפות על בורין!) ניתן להתייחס אל הערתה "אני הבינתי יידיש, כמובן, ולדבר לא יכולתי" כאל עדות למעצורים הנפשיים שהרחיקו אותה מהיידיש ולא דווקא כעדות לחוסר מסוגלות לשונית. דומה כי בעצם ההצהרה ("לדבר לא יכולתי") גולדברג מבקשת להעמיד חץ תרבותי, ואולי נפשי, בין שפת ההווה, עברית, ובין עברה היידישית, האנטי־ציוני.

אם אכן ידעה גולדברג על שירה של דראפקין, ייתכן שיש כאן עדות להחלטתה הבלתי מתפשרת לדבוק במסורת העברית – המיוצגת על ידי גנסין – על פני הכתיבה ברוסית וביידיש. אף סביר להניח כי היה כאן ביטוי לאופן שבו הפנימה גולדברג את חוקיו של הממסד הספרותי הגברי־פטריארכלי בארץ ישראל, שבחר להתעלם משירתה היידיש הנשית והמינורית של דראפקין וסירב לראות את השפעותיה האפשריות על הפרוזה של גנסין. אך קיימת גם אפשרות נוספת. לפיה, כשם שגנסין מציב במרכז "אצל" את שירה של דראפקין, מרחיב ומפאר אותו כדי למנוע מן הקורא גישה אל מקורו האמתי, כך גולדברג, המציבה במרכז הדיאלוג שלה עם גנסין דווקא את "אצל", כמו מבקשת, גם אם לא במודע, למנוע מן הקורא גישה אל המסורת השירית ה"יידישית" שהנובלה של גנסין מעלה בעקיפין מן הנשייה.

מעניין לציין אף את ההבחנה בין שירה ופרוזה כגילומה של הדיכוטומיה בין העבר להווה. באחטין עצמו עמד על תכונתה של הפרוזה, ובעיקר של הרומן – הטבוע בחותם הידע וההתנסות – לכוון לעבר העתיד. זאת לעומת אופייה הרגעי של השירה ה"מקפאה" רגעים מן העבר.⁵⁶ הוגים נוספים, בהם ג'ורג' לוקאץ' והגל, תיארו את המתח בין שירה לפרוזה כמגלם את הפער בין עבר להווה. תיאור משכנע במיוחד של המתח הזה בספרות ובפילוסופיה הציעה לאחרונה נעמה רוקם:

בניגוד לשיר (verse) הפונה לאחור פעם אחר פעם (ומכאן הקשר ל־Versus), הפרוזה – נתפשת ככתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאת את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרורסה (Prorsa) היא זו הדואגת ליולדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפנים, כדי שיוכל לצאת את העולם בלי לסוב אחורה, היא תמיד מביטה הלאה אל הקישור או אל המחשבה הבאה.⁵⁷

הבחנה זו מקבלת משמעויות מעניינות על רקע הדיון בפרשת "והיה כי ישוב מנודו" ובהקשריה הישירים והעקיפים לרומן הדיאלוגי של לאה גולדברג. קשה לא להשגיח שביצירת הפרוזה הארוכה הראשונה פרי עטה, שבה ניסתה לבצע את המהלך הליניארי והפרוגרסיבי לכאורה מן השירה אל הפרוזה, פנתה גולדברג אל יצירת פרוזה שמגלמת כולה את התנועה

אל העבר – אל שפת שירה שמתערבבת לבלי היפרד עם עברו הביוגרפי של גנסין כמו גם עם עברה היידישיסטי שלה עצמה. גם מעניין לתת את הדעת על ההשתמעויות המגדריות של הפנייה אל העבר, המזוהה כאן עם השירה – ובפרט עם השירה הלירית – שנתפשת בספרות באופן מסורתי כ"נשית" בהשוואה לפרוזה.⁵⁸ קישור זה עשוי להתחזק הודות לזיהוי המוכר של היידיש עצמה עם "לשון האם" – המועמדת בניגוד לעברית המזוהה מסורתית עם "לשון האב", כפי שכבר תיארה זאת נעמי זידמן.⁵⁹

לאור כל אלה, האומנם ניתן לומר כי הרומן מכתבים מנסיעה מדומה משרטט מעין מהלך פרוידאני של "שיבת המודחק", שבו מעלה גולדברג מן הנבכים את המסורת השירית היידישיסטית והנשית כפי שהיא מתגלה ב"שיר הגנוב" של דראפקין? למרות הפיתוי הפרשני, אני סבורה כי קריאה מעין זו עשויה להחטיא את העיקר. זאת משום שלא רק שלא ניתן לקבוע באופן חד-משמעי כי גולדברג אכן הכירה את דראפקין ואת שירה "הנשיקה", אלא משום שתכונתו המובהקת ביותר של המכתב הגנוב היא דווקא החסר, ההיעדר – היעדרו של המכתב, שבגללו נמנעת מן הקורא הגישה אל האמת האינטימית המזוהה עם כותבו, אותו כותב שנדון להיוותר לעולם חסר זהות מגדרית, לאומית לשונית או סוגתית.

ואכן, יותר משגולדברג מבקשת לחשוף במכתבים מנסיעה מדומה את תוכנם ה"אמיתי" של "המכתבים הגנובים" החוזרים ונשלחים במהלך היצירה, היא כמו מבקשת להוסיף ולגנוב אותם. היא מבקשת לחזור ולהציבם בתוך שרשרת של מסמנים, שסוד כוחם הוא האינטראקציה שהם מקיימים זה עם זה במרחב הספרותי והעובדה שהם קוראים תיגר על ההבחנות בין זמנים, בין מחזות גאוגרפיים, בין לשונות ובין סוגות. וכך, בעוד היצירה מלווה את פרידתה של רות מאירופה ומוליכה אותה אל עתידה בארץ ישראל ("אנו יוצאים כדי לכבוש לנו פרשת חיים גדולה"), הספר מערער על ההבחנה בין העבר להווה, כמו גם על תחומיה של הספרות העברית-ציונית.⁶⁰ בהקשר זה יש לציין את סיומו הגנוז של הרומן שגולדברג חתמה אותו בשיר העתיד להיכלל בספר שיריה השני שיבולת ירוקת העין (1939), והמסתיים בתיעוד כמיהתה של הדוברת, שהגיעה לכאורה אל נמל המבטחים – ארץ ישראל – להפליג "אל ארץ שאיננה".⁶¹ יתר על כן, הדיאלוג הספרותי עם גנסין שמנהלת גולדברג לארכה של היצירה מדגים יותר מכול את חדירתו של העבר לתוך ההווה. זהו אינו רק העבר הפרטי המתגלם בזיכרונותיה של רות מאירופה השוקעת, אלא גם העבר הספרותי העברי של תקופת התחייה; הצומת שבו פעל גנסין, ושבו בחר בעברית על פני האפשרויות הספרותיות האחרות – ובהן שירתה של דראפקין עצמה – הממשיכות לרחף מעל יצירתו. בדומה לגנסין, העומד במפנה המאה מול שירתה הרוסית והיידיית של ציליה דראפקין, כך גם גולדברג (בעצם הדיאלוג שהיא מנהלת עם "אצל" ובעקיפין גם עם מכתבה הגנוב של דראפקין) שבה אל אותו צומת היסטורי ואל המתח שנתהווה בו בין אפשרויות פואטיות, לשוניות ולאומיות. ספרה של גולדברג אינו מכריע ביניהן, אלא מאפשר את קיומן הדיאלוגי זו בצד זו.

הדיאלוג בין הדוברת לאהוב, אותו דיאלוג שגנסיין מהדהד בעקבות דראפקין, מאפשר לגולדברג לבחון מחדש לא רק את הגבולות הלשוניים והלאומיים של יצירתה, אלא גם את גבולותיה המגדריים והסוגתיים. כך, סיטואצית הנשיקה הלוקחה מתוך שירה של דראפקין – אותה סיטואציה שמכוננת מחדש את האהבה המונולוגית והחד-צדדית כדיאלוג ש"מרפא" את האוהבת הנואשת מסבלה – מחלחלת גם לתוך ספרה של גולדברג. כפי שכבר ראינו, הספר הוא תיעוד של הקשר הרומנטי-פואטי שנקשר בין רות לעמנואל – הדיאלוג המסומן בעזרת התנועה שבין "אל" ובין "ל". – שהופכת את מכתביה החד-צדדיים לכאורה של רות לדיאלוג דו-כיווני. במקביל ניתן לומר כי גם מבחינה סוגתית וסגנונית מוצא השיר את דרכו לתוך יצירתה של גולדברג וקורא תיגר על גבולותיה הנוקשים של הפרוזה שהיא עצמה מבקשת להעמיד.

לא קשה לעמוד על אופיים המקוטע והאימפרסיוניסטי של המכתבים שבבסיס היצירה – מכתבים חסרי מבנה עלילתי ברור, המבוססים על ריבוי רשמים ותיאורים והמקשים את קריאת הספר כרומן מכתבים לכל דבר. קטעים רבים מן הכתוב עוסקים בסוגיות מטא-פואטיות יותר מאשר בתיעודה של מציאות חיצונית. יתר על כן, הנרטיב המטא-פואטי בספר מתעד את הפיכתה של רות למשוררת דווקא ולא ליוצרת פרוזה. בשיאה של היצירה המשקפת, כביכול, את התנסותה של רות בסוגה "רומן מכתבים" – היא מודיעה באחד ממכתביה לעמנואל: "אני לא עלמה כותבת שירים – אני משורר". מצד אחד, הכרזה זו שומטת את הקרקע מתחת לסיווג הסוגתי המובחן לכאורה של הטקסט כיצירת פרוזה ואף מערערת על ההבחנה בין שירה לפרוזה בכלל. אך מצד שני, האמירה "אני משורר" מסירה באחת את מעט המחיצות המפרידות עדיין בין רות לבין הבוראת שלה, לאה גולדברג, שבחרה לעצמה את הכינוי "לאה משורר" למן פרסומיה המוקדמים. בשם-עט זה ניסתה להכריז על הדרך הפואטית שבחרה בסופו של דבר, אך גם להימלט מן ההבחנות המגדריות הנוקשות של תקופתה; אלה שביקשו לסווגה כ"עלמה כותבת שירים" כניסוחה של רות.⁶²

לכאורה, ההצהרה "אני משורר" מרחיקה את רות/גולדברג ממשוררות כמו ציליה דראפקין, מי שהייתה – בניסוחו של דן מירון – בדיוק אחת מאותן "עלמות כותבות שירים" שמן הטקסט הבוסרי שלהן הוכרח גנסיין להתרחק כדי להפוך למשורר עברי של ממש. אבל את ההצהרה "אני משורר" גם אפשר להבין כחלק מהזדהותה של גולדברג עם המהלך של גנסיין עצמו, שבנובלה "אצל" הוא מציג עצמו כמשורר – מי שכתב את השיר שהוא מייחס לדינה ברבש, גיבורתו הספרותית המאוהבת.

האמירה "אני משורר", בעת שהיא מקושרת עם גנסיין – מי ש"גנב" את שירו של ה"משורר האמיתי" שהוא ציליה דראפקין – מערערת אפוא על ההיררכיה המגדרית הנחרצת שהציבה גולדברג עצמה בין "משורר" ל"עלמה כותבת שירים". האופן שבו מתוך הדיאלוג הגלוי בין גולדברג לגנסיין עולה בעקיפין דיאלוג פואטי סמוי בין יצירתה של גולדברג לזו של דראפקין עצמה, מציב חלופה לדימויה המוכר של גולדברג כמי שמבקשת להיטמע בקנון הגברי הקיים ו"להתכחש למגדר שלה". בהקשר הפואטי והסוגתי ניתן לומר כי עצם פנייתה

של לאה גולדברג אל גנסיין, מהאבות המובהקים של הפרוזה העברית החדשה – דווקא בתיווכה העקיף של משוררת – מערערת על קדימותה של הפרוזה ביצירה שאמורה הייתה להיות הרומן הראשון של גולדברג.

ברשימה "והיו נגוהות אחדים" טענה גולדברג ביחס לגנסיין כי "נמשכתי לשירי שבפרוזה הזו". טענה זו ביטאה את הדמיון שבין שני היוצרים שנעו בין השירה לפרוזה, אך גם הדגישה שבשונה מגנסיין, גולדברג לא הצליחה להפוך לפרוזאיקונית, כפי שעשוי היה לרמז כישלונה של רומן הביכורים שלה אצל הביקורת בת־הזמן. אך אם מבינים את הטענה "נמשכתי לשירי שבפרוזה הזו" בפישוטה, כלומר, נמשכתי לשירה שעליה מבוססת הפרוזה של גנסיין – הטענה עשויה להחזיר את הקורא שוב אל שירתה של ציליה דראפקין – המשוררת היידית המינורית, שהדיאלוג הספרותי המתנהל בינה לבין גנסיין בנובלה "אצל" חילחל אל תוך יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של גולדברג וערער את תוקפה של ההבחנה בין שירה ופרוזה, בין מקור לבין שכתוב, בין כתיבה "נשית" ל"גברית" ובין ספרות עברית לספרות לא־עברית.

בדיעבד, ייתכן כי אותה תנועה דיאלוגית, בלתי־מוכרעת, הייתה אכן הסיבה להתקבלותו המסויגת של הספר מכתבים מנסיעה מדומה. הספר התפרסם בתקופה שבה העדיפה הספרות העברית את הקול האחד – הקול המקומי, הארץ ישראלי – ואת הפרוזה הראלסטית־המתעדת כפי שהתפתחה בשנות השלושים למה שייקרא לימים "ספרות דור תש"ח". תגובתה של גולדברג עצמה לספר עשויה להמחיש את הפנמתה של אותה ההעדפה. "בבקשה ממך, אל תזכירני את הספר הזה, אני אינני סובלת אותו!" סיכמה גולדברג בדרכה הסרקסטית, מלאת ההומור, כאשר שמה את הדברים בפי בת־דמותה, בפרודיה על הספר שהתפרסמה כרשימה עיתונאית בשנות החמישים. כך אפוא, הספר מכתבים מנסיעה מדומה הפך ל"כתם השחור" בעברה הספרותי של גולדברג, הספר שעתידי היה לבשר על כישלונה להיצרב בתודעה כיוצרת־פרוזה חשובה. עם זאת, אפשר שגם הקולות הקוראים להשיב את הספר אל תחומיה – המצומצמים, ואולי מצומצמים מדי של הספרות העברית הנכתבת בארץ־ישראל, ויותר מכול אל היכל הפרוזה הארץ ישראלי, היוקרת בהיכלותיה – גם קולות אלה אינם עושים צדק עם היצירה. בראש ובראשונה, מפני שהספר הוא שיר הלל למרחב האהוב פחות על הפרוזה העברית – הוא המרחב ש"בין לבין". אבל יותר מכך – משום שהספר לא רק חשף לפני קהל הקוראים את גולדברג הפרוזאיקונית, אלא גם חידד, בעת ובעונה אחת, את רגישותה כמשוררת, מי שיודעת – כפי שקבע כבר אדגר אלן פו – למצוא מכתבים גנובים.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה (1937 [2007]), תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 7–8.
- 2 אברהם קריב, "מכתבים מנסיעה מדומה", מוסף דבר (15.10.1937).
- 3 באותו הקשר כתב קריב כי ספרה של גולדברג "צופה ממרחקים בעיניים לועזיות" וגם "שמעוני טען כי חסר בספר 'דווקא הצד ההולם אותנו, הצד היקר לנו, אשר אותו נשמור ואותו נציל לתוך

- חיינו כאן". ראו: י' שמעוני, "רשימות קורא", מבפנים, ה', 1938, עמ' 213-214; וראו גם א"ב יפה, "מבוא: יצירתה של לאה גולדברג בראי הביקורת", לאה גולדברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה, תל אביב: עם עובד, עמ' 13-14. על התרעומת שעוררה פנייתה של גולדברג לאורך הספר אל יוצרים אירופאים כתב גם גדעון טיקוצקי באחרית הדבר לספר מכתבים מנסיעה מדומה, עמ' 152; וראו גם: יורם ברונובסקי, ביקורת תהיה: רשימות על שירה פרוזה ומסה בספרות העברית, ירושלים: כרמל, 2006 עמ' 21.
- 4 עדי צמח, "אל המציאות: על הפרוזה של לאה גולדברג", פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, 2000, עמ' 63.
- 5 טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב: מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, ספרית פועלים, 1980, עמ' 53.
- 6 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 156.
- 7 תמר הס, "פרי בדידותה: על שיח האהבים האפיסטולארי ומכתבים מנסיעה מדומה ללאה גולדברג", פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, עמ' 162.
- 8 Edgar Allen Poe, "The Purloined Letter", *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Thomas Ollive Mabbott (ed.), Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, Vol. III, pp. 1843-1849
- 9 Jacques Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter'", *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, Jeffrey Mehlman (trans.), John P. Muller and William J. Richardson (eds.), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988, pp.28-54
- 10 בהקשר זה ביקר לאקאן את בודלר על כך שכתרגום לצרפתית של הסיפור העניק לו את הכותרת "la lettre volée" (The stolen letter). בתרגום זה "חטא" גם המתרגם העברי של הסיפור. גם הוא לא הביא בחשבון את משמעויותיו הנוספות של הפועל to purloin שמורכב מן המלית pur שמופיעה בפעלים אקטיביים, כגון purpose, purchase, purport ומן המילה הצרפתית loing, loigner, longe, שמתקשרת עם הצירוף: au long de שמשמעותו: לשים בצד, להזיז; וראו לאקאן, הערה 9 לעיל, עמ' 3.
- 11 שם.
- 12 Shoshana Felman, "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approach", *The Purloined Poe*, pp. 133-156; Norman N. Holland, "Re-Covering *The Purloined Letter*: Reading as a Personal Transaction", *The Purloined Poe*, pp. 307-322 Barbara Johnson, "The Frame of Reference, Poe, Lacan, Derrida", *The Purloined Poe*, pp. 225-243
- 13 אורית מיטל, "איך זה נקרא: על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות 1 (2010), עמ' 133-162; שירלי סלע-לבבי, "המכתב הגנוב של תרצה: הזדהות וחזרה בבדמי ימיה של עגנון", מחקרי ירושלים לספרות עברית כג' (2009), עמ' 255-272.
- 14 סלע-לבבי, שם, עמ' 261.
- 15 בהקשר זה, ראו דיונה של ז'וליה קריסטבה באהבה ובמלנכוליה בספרה שמש שחזרה העוסק, בעקבות פרויד, בתופעת האהבה המלנכולית בספרות (תל אביב: רסלינג, 2006).

- 16 הס, הערה 7 לעיל, עמ' 154.
- 17 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 36.
- 18 שם.
- 19 היצירה פורסמה במלואה, בהמשכים, בעיתון דבר ב-1936, לפני שראתה אור כספר ב-1937.
- 20 הרומן אבדות נכתב, ככל הנראה, במחצית השנייה של שנות השלושים. למרות שגולדברג פרסמה בעיתונות אחדים מפרקי הרומן, לבסוף בחרה לא להוציאו לאור. הרומן ראה אור לאחרונה, ב-2010, בעריכת גדעון טיקוצקי שגם כתב אחרית דבר מקיפה על נסיבות פרסומו. וראו: לאה גולדברג, אבדות, גדעון טיקוצקי (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 2010.
- 21 טיקוצקי, "אחרית דבר", מכתבים מנסיעה מדומה, הערה 1 לעיל, עמ' 149.
- 22 רחל ואריה אהרוני (עורכים), יומני לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2005, עמ' 249.
- 23 לאה גולדברג, "מסביב לאצל", האומץ לחולין: בחינות ושעמים בספרותנו החדשה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1976 ("מסביב לאצל", עמ' 77-80; "מעולמו של אנ"ג", עמ' 80-82; "על ההומור ביצירתו", עמ' 82-85).
- 24 לאה גולדברג, "היו נגוהות אחרים", עתים (25.12.1947), עמ' 3. תודתי לגדעון טיקוצקי שהפנה אותי אל רשימה זו שטרם כונסה בכתביה.
- 25 דן מירון, "ההקשר הספרותי ביצירת גנסין", חזים באפו של הנצח: יצירתו של אורי ניסן גנסין, ירושלים: מוסד ביאליק, 1997, עמ' 375-501.
- 26 אהרוני, הערה 22 לעיל, עמ' 113.
- 27 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 118.
- 28 שם, עמ' 40.
- 29 אורי ניסן גנסין, "אצל", אורי ניסן גנסין: כל כתביו, כרך ראשון, תל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 379-485.
- 30 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 108.
- 31 מירון, "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 254-255.
- 32 שם, עמ' 229.
- 33 שם, עמ' 255.
- 34 טיקוצקי, הערה 21 לעיל, עמ' 98.
- 35 בהקשר זה קבע גם מירון כי אפרים אינו נוכח בנושא הפעולה המרכזית בסיפור ואף לא כעד מתבונן. הוא מתקיים רק כאשר גיבורות הסיפור – שהן מוקדי הפעולה והתודעה של הסיפור – נזכרות בו, חושבות עליו או מדברות בו. למעשה, חשיבותן של הנשים ב"אצל" היא כה גדולה עד שאפילו כניסתו של אפרים אל מרכז הבמה בשלב כלשהו של הסיפור אינה יכולה להאפיל עליהן. וראו: "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 242.
- 36 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin University of Texas Press 1981, p.292
- 37 Hana Wirth-Nesher, "Between Mother Tongue and Native Language, *Call It Sleep*", afterward in Henry Roth *Call It Sleep*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991, pp. 445-447
- 38 גנסין, הערה 29 לעיל, עמ' 458.
- 39 "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 261.
- 40 לתרגומי הגרסאות מידיש ומרוסית לעברית על ידי בנימין הרשב ראו: בנימין הרשב, "צילי

- של גנסין", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 240-241. הגרסה היידית להלן, "א קוש", לקוחה מתוך קובץ השירים אין הייסן ווינט (ברוח החמה).
- 41 מירון, "והיה כי ישוב מנודו", הערה 25 לעיל, עמ' 597.
- 42 מירון, שם, עמ' 596-597.
- 43 הרשב, הערה 40 לעיל, עמ' 240.
- 44 בהקשר זה מראה קרונפלד ששוליותו של פוגל הייתה פועל יוצא של ריחוקו מהמרכז הספרותי הציוני המתגבש בארץ ישראל ושל בחירתו לכתוב בעברית כלי לקבל על עצמו את המטען הציוני שהתלווה לבחירה זו. הלפרן, לעומת זאת, לא הצליח להפוך לחלק אינטגרלי מהמרכז היידי הספרותי בניו יורק – בחירה שהפכה אף אותו למשורר "לימינלי", וראו: Chana Kronfeld, "David Fogel and Moyshe Leyb Halpern: Liminal Moments in Hebrew and Yiddish Literary History", *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: California University Press, 1996, pp. 159-193.
- 45 מהלך נפשי-פואטי זה מוצא את הדהודו גם בזיכרונותיה של ציליה דראפקין על גנסין. בעקבות מפגשה הרומנטי החד-צדדי עם גנסין היא כותבת: "וכאן גיליתי כלל שהוא יפה לי ולשכמותי: לאהוב הרי זה דבר חשוב ומעניין יותר לאין-ערוך מאשר להיות נאהבת". ובהמשך היא מציינת ש"למרות שפעם אחת כמעט איבדתי את עצמי לדעת [בעקבות האהבה הנכזבת] אבל לאחר מכן נתעוררתי לחיים כפרח רענן וזכיתי להרבה שמחות שבכתיבת שירים". וראו: "זכרונות ציליה דראפקין על א.ג. גנסין", א.ג. מחקרים ותעודות, מיידיש: שלמה צוקר, דן מירון ודן לאור (עורכים), ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 404-405.
- 46 מירון ולאור (עורכים), שם, עמ' 420-421.
- 47 מצוטט אצל מנחם פוננסקי, "מוטיבים גנסיים", אורלוגין 6 (1952), עמ' 34.
- 48 במקורו התפרסם הסיפור בחוברת 11 של הירחון היידי די צוקונפט (1932) ונקרא "בעלא איז פארליבט" ("בלה מאוהבת"). תורגם לעברית על ידי בנימין הרשב בכתב העת סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 244-255.
- 49 "מוטיבים גנסיים", הערה 47 לעיל, עמ' 29-38.
- 50 באנתולוגיה שערך מתי מגד ב-1970, שירים ליריים: מבחר מן השירה העברית החדשה (רמת גן: מסדה, 1970, עמ' 201), מופיע השיר כשירו היחיד של גנסין!
- 51 גלאטשטיין כתב את הדברים במאמרו באידישיער קעמפער 14 (דצמבר 1956). עם זאת, בהמשך כתב עליה גלאדשטיין רשימה אוהדת ובה ציין כי שיריה "לא דחו את טענותי אלא פשוט ביטלו אותן, כי הראו בעליל ששום טענות לא יועילו: אתה חייב לקבל את השירים, כי יש הם כוח שלא יניח שיגדירוהו או יעצרוהו": יעקוב גלאטשטיין, "ציליה דראפקין (קטעים)", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 241.
- 52 Michael Gluzman, "Modernism and Exile: A View from the Margins", *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 36-67.
- 53 ראו, למשל, את התייחסותה של גולדברג לאחמטובה ביומניה: יומני לאה גולדברג, הערה 22 לעיל, עמ' 430.
- 54 דורי מנור, "זה הכאב של שתי המולדות: הרהורים על שירת לאה גולדברג במלאות תשעים וחמש שנים להולדתה", מעריב (26.5.2006), עמ' 31. יש לציין בהקשר זה כי גם בקובנה – שבגמנסיון העברי שבו למדה גולדברג נסללה דרכה אל העברית ושבו קיבלה את החלטתה

- הנודעת "לכחור לשון כמי שבחור לו טבעת" – הייתה באותה עת פריחה של כתבי עת ספרותיים ביידיש. בפועל, אחד האישים שהשפיעו על גולדברג יותר מכול בגמנסיון העברי בקובנה ומי שפרסם את שיריה הראשונים בעברית היה המשורר, הסופר והמסאי נתן גרינבלאט (ראו: יפעת וייס וגדעון טיקוצקי, "הצעירות מן הגבולות", נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובנציה, 1935-1925, תל אביב: ספרית פועלים, 2009, עמ' 211-230).
- 55 מתוך ריאיון עם לאה גולדברג בגלי צה"ל בסדרה: "אחד מעיר" באמצע 1969. הריאיון נדפס בעיתון במחנה תחת הכותרת, "ילדותי בערי הלחם" (י"ג בשב"ט תש"ל-20.1.1970), עמ' 13.
- 56 באחטין, הערה 37 לעיל, עמ' 15, 278.
- 57 נעמה רוקם, מכאן, בדפוס.
- 58 למשל: אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 2003, עמ' 21.
- 59 על הזיהוי ה"נשי" של היידיש מול העברית ראו: Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley: University of California Press, 1997. יש לציין כי בעת שהיא כותבת על עברה היידישיסטי, מזכירה גולדברג בראש ובראשונה את אביה ורק אחר כך את אמה. קצרה היריעה מלעסוק במסגרת זו באביה חולה הנפש של גולדברג, שממנו הורחקה למעשה במשך רוב חייה הבוגרים ושרמותו האמביוולנטית הוסיפה לרדוף אותה כל ימיה. ועם זאת, במקום אחר יהיה מעניין לתת את הדעת על דימויי האמביוולנטי של האב החולה והבלתי יציב, שכמו "בגד" בפונקציה המגדרית הברורה של הפטריארך החסון והמפרנס, ועל הקשר שבין דימוי זה לזיהוי ה"נשי" של המסורת היידית.
- 60 במסתה "מסביב לאצל" עומדת גולדברג עצמה על הערכוב בין עבר להווה כמאפיין מרכזי של הנובלה "אצל" לגנסיין. וכך היא כותבת: "זיכרון העבר וההווה חיים אצלו בכפיפה אחת. ב'אצל' אין שום גבול בין 'היה' ו'הווה' ('מסביב לאצל' הערה 23 לעיל, עמ' 78). אף כי הערה זו נאמרת בהקשר לפואטיקה הכללית של "אצל", בהקשר לדין בפרשת "והיה כי ישוב מנודו", ניתן לזהותה כנוגעת לדיאלוג שמקיימת גולדברג עם גנסיין ובעקיפין – עם שירה של ציליה דראפקין.
- 61 על סיומו הגנוז של הרומן מכתבים מנסיעה מדומה והמתח האידאולוגי בינו לבין הסיום ה"רשמי", ראו "אחרית הדבר" מאת גדעון טיקוצקי, הערה 21 לעיל, עמ' 164-165.
- 62 את הכינוי "לאה משורר" בחרה לעצמה לאה גולדברג עוד בתרגומיה המוקדמים לדאינות – שירי אהבה ליטאיים. מהלך זה עשוי לכוון שוב את תשומת הלב אל השירה היהודית הגלותית שביקשה להשאיר מאחור. אני מבקשת להודות לגדעון טיקוצקי על שהפנה את תשומת לבי לעובדה זו. בעניין זה ראו: חמוטל ברייזס, "לאה גולדברג והשיר העממי הליטאי", ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, אבנר הולצמן (עורך), אוניברסיטת תל אביב, מכון כ"ץ, 2005, עמ' 437-459.