

ספר השירים החדש של לאה גולדברג

מאת דוד ארן

הראשונה אחרי שקיעת התרבות היוונית-רומית תרבות חילונית גדולה הטבועה בחותם האישי. בראש האמנויות שהתפתחו בומן הזה התפתחה סוגיה עמדה הארכיטקטורה, ארכיטקטורה ששמה קץ לצורות האין-סופיות של ימי הביניים (אשר מקורן היה אידיאולוגי — השאיפה הנוצרית להעפיל השמימה וחברתי: השתתפות דורות של אומנים-אמנים במפעל בניה אחד) ויצרה במקומן צורות סופיות, שלימות, מוגדרות. הסונטה היא צורה ארכיטקטונית מובנית הקת שהתנועה בה כלואה במסגרת בעלת חלוקה ברורה (המלומד הגרמני סני קיינר מביא את הריתמוס שלה כדוגמה בולטת לסוג הריתמוס הרב-בונה). יש בה שני חלקים: שני בתים בני ארבע שורות כל אחד ושני בתים בני שלוש שורות — בחד 14 שורות. אצל לאה גולדברג נושאים, בדרך כלל, שני הבתים הראשונים אופי דינמי: תנועה עולה, לפרקים חוזר הבית השני בצורה יותר חזקה על תכנון של הבית הראשון, לפרקים פונה השיר אחרי האור היצוני בבית הראשון אל תוכן פנימי, נפשי, אל סמל, בהלק השני — האחד המיד מבחינת החריזה (3 שורות בבית אחד) שעה ששני הבתים הראשונים יכולים להיות עצמאיים מבחינה זאת — מגיעה התנועה לקיצה. בתיו קצרים יותר ולכן דהר סימ יותר ומוצקים. החלק הזה הוא בדרך כלל חלק של סיכום (לפעמים סיכום על ידי ניגוד) ובשורות האחרונות בו (על פי רוב בשורה האחרונה ממש) אנו מגיעים לגולת הכר תרת האופיינית לשירת לאה גולדברג — גם מחוץ לסונטה. פעמים רבות נושאת בחובה השורה האחרונה של שיריה ריכוז אמוציונלי גדול הקובע את הרושם שאנו מקבלים מהשיר, את פורקן המתח הרגשי ("קטרזיס" בלע"ז). שורות אחרונות אלו מפתיעות בדרך כלל — אך בניגוד ליסוד ההפתעה הקיים ברובה של השירה המודרנית, הפתעה שבי סיבוק, שבמרחק האסוציאטיבי, והיא הפתעה אשר בפשטות. נקח לשם דוגמה את אחד השירים הקטנים ("שצורתו רחוקה מצורת הסונטה אך בנקודה זו הוא אופייני מאוד), את השיר "כקרן אור" (עמ' 45):

"כקרן אור העוברת / את גביע הבדולה ובדקרה את לבו / מעירה בו את שחוק הצבעים / ומהול ניצור צות שרדמו, / הנה כן עברני זכרון כבטן מני או. / השמעתני הלילה צהקהי". לפנינו בטויו על ידו השוואה זכרון המבט משול לקרן אור העוברת את גביע הבדולה, בשלל צבעים ובטויים מתוארת פעולת הקרן ואנו מצפים לתאור מקביל. משורר קטן אולי היה הולך בדרך זאת, אך לא לאה גולדברג: היא קופצת, כאילו, אל משטה אחר, אל ציון פשוט של תגובה ("הלילה צחקתי") ובכך יסוד ההפתעה, ובכל זאת איזה הגיון רב בהפתעה זאת, איזה עושר של אסור אציות, עושר של פיוט, לעומד מ' אהורי מלים פשוטות אלו:

אולם עלינו לחזור אל הסונטה. בנתחה את שירו של גיאליק "על נהר פרת וחידקל" (ניתוחו של הר שיר" בחוברת "הנפש והשיר" הוצאת "עיונים") עמדה לאה גולדברג על כך, כיצד מתגבר המשורר הגדול על סכנת השעמום שבחריזה הפשוטה, התמימה "א,א, ב,ב וכ"ו" באמצעות הרזים טורכבים ומענינים. טוביה ריבנר דיבר כבר על אמנות החריזה העשירה של לאה גולדברג, גם בחוריה על אותה הצורה (הסונטה) יש סכנה של שעמום. לאה גולדברג מתגברת על סכנה זאת על ידי גוון סכימת החריזה, היא משתמשת כאילו בכל אפשרויות החריזה הסמורות בצורת הסונטה. בדרך כלל נתני נים שני הבתים הראשונים בסעיף "מסגרת" משותפת של חריזה (על פי רוב: א,א, ב,ב או א,א, ב,ב או א,א, ב,ב) ולפעמים נמשכת מסגרת זאת גם בהלק השני, אך מצויים גם יתר אופני החריזה — אפילו צורת המרובע (א,א,ב,ב) או החריזה הפשוטה ביותר של זוגי שורות (א,א, ב,ב). בדרך כלל אין מורגשת סיבה אחרת לשינוי החריזה אלא הצורך בגיוון, אך לפרקים חריזה מסויימת חופפת צביון מסויים של התוכן, אם הסונטה היא במח' רות, "אהבתה של תרזה די מון" (על תכנה של המחזות נעסוד בהמ' שך הדברים) פותחת כך: "בתוך לבי כלואה צפור עוורת / וקול שירה

(המשך בעמוד 6)

לשמש הנוערת. / עכשיו הוא מתהרו עם כל סוגי / הדעת שויתרה על התפארת..." אך הסיום הוא כאן: "אך לדורות ישא את פרוינו / פרפר עליו וקל יפה-כנפיים". אין כוונה הא מת המרה לבטל את היופי, אל "הבגד רות השדופה" שלנו אנו מגיעים דרך חן הנעורים, האושר הוא תנאי לפר' ין. על כן אין מעגל החיים ב"ברק בבוקר" מנוגד לזה ב"על הפריחה", הוא רק רהב יותר, שלם יותר, ולא זו בלבד: ההעמקה וההרחבה של בטוי אמת החיים מוצאות את הש' למתן בהתפתחות מלאה של משחק הצורות. במאמר שכתבה לאה גולדברג לגל יום הולדתו הששים של המשורר א.ל. שטראוס היא עמדה על "משחק הצורות הגבוה" ביצירתו — שגם היא היתה בטוי עמוק לאמת, את משמעות המלה "משחק" כאן אנו מבינים לאשורה בקוראנו את "שירי האהבה" שלה (עמ' 68). אלה הם שירי אהבה עמוקים ורצי



לאה גולדברג

ניים ובכל זאת משתעשעת, כביכול, המשוררת בגימטריא: הערך המספרי של אותיות אהבה הוא שלושה עשר ולשירים שלוש עשרה שורות (צורתם צורת הסונטה הקצוצה). לפ' חע מתברר לנו אחד היסודות התי שובים של האמנות: בנגוד לחיים הממשיים של המבוגר בהם רובצת תהום בין המשחק והרצינות שומרת כל אמנות על אותה האהדות ביניהם שהיתה קיימת בילדותנו, במעמד התום, מתולדות השירה אנו יודעים כי שעשוע הצורה איננו שייך רק לתקופות של קלות דעת (כמו הרוקו קו): גם בשירה רצינית כשירת הקינה על חורבן ירושלים ("מגילת איכה") אנו מוצאים שיר שהאותיות הרא' שונות של פסוקיו מצטרפות לסדר ה"אלף-בית".

עולם הצורות של לאה גולדברג שני קטבים לו: השיר העממי, העומד בהמיכותו ובפשטותו מול פסחון תקופ' תנו וסבוכיה, מזה — והסונטה עם בנינה המוצק, הבא להדביר את התווה ובוזו של הזמן, כזה. לאה גולדברג השתמשה ומשתמשת אמנם גם בצורות נתונות אחרות כמו כטר' צינות (המחרוזת "על הפריחה" שעל שמה נקרא ספרה הקודם), בדיסטיכון ("שברי כתבות") ובמרובע (השיר השלישי ב"שיר סוף הדרך") אולם רק במקרים כוזדים. א. ל. שטראוס ציין במאמרו האחרון שכתב לפני פטירתו, מאמר על שירו של ביאליק "על השחיטה", כי חומרת הצורה איננה מודהה עם צורה מסורתית ושביחוד בזמננו, זמן התרופפות דפוסים מקובלים והתפרקותם, יש השיבות לחוק שהמשורר מתחוק לעצמו, כמו אצל ביאליק אנו מוצאים גם אצל לאה גולדברג חירות ומשי' כעת צורנית כאחת.

רוב השירים בהקד הראשון של "ברק בבוקר" צורתם כנאת אם כי מצויים בהם יסודות מצורות מקובלות (ב"המטין של ניסן" באים בתים בלתי מחרזים אחרי אחרים שחריזתם חריזת המרובע, בשיר "הקיקיון" ישנן טרצינות — אולי כזכרון ל"פריחת הקיקיון" ב"על הפריחה", שני השירים הראשונים של "שירי סוף הדרך" מזכירים במקצת את האודה), אולם עם כל זה נודעה, כאמור, חשיבות מרכזית בשירת לאה גולדברג לצורה המסורתית של הסור' נטה, צורה השולטת בספר החדש יותר מאשר ב"על הפריחה" ולכן כדאי להרחיב את הדבור עליה: מהי מהותה של הסונטה ואיך משתמשת בה לאה גולדברג? מקור מחצבתה של צורה זאת הוא זמן הרנסנס האיטלקי בו נוצרה בפעם

יש משוררים, שכבר עם ספרו הראשון דורכים הם על במת הספי' רות במלוא יכולת הבטוי שלהם, במ' לוא רמתם האמנותית והשנויים התי לים ביצירתם הם שנויי גישה בלבד או שנויי צורה, שירתה של לאה גולדברג, לעומת זאת, מעמיקה והי' לכת, מעשירה והולכת מספר לספר, ההתפתחות שחלה בה בין "על הפ' ריחה" ו"ברק בבוקר" איננה אמנם, מהפכנית כל כך כמו זו שהולידה את "אל הפריחה" עצמה, כבר בספר ההוא הגיעה המשוררת אל בגרותה השיריה המלאה — ובכל זאת נוכחו ב"ברק בבוקר" צלילים שלא ידענום עד כה בשירתה, צלילים עזים יותר — וכבר שם הספר רזמו על כך, אי' לם צלילים אלו לא דחקו את הצליל' לים הקודמים, עם הופעת ה"ברק" לא נעלמה ה"פריחה" משירהה.

שירה זאת היא — מבחינת תוכ' נה — בעיקר בטוי לשני יסודות חיים מנוגדים זה לזה: ההרס והאימה של תקופתנו, מציאות אכזרית בחיים האישיים, התבונה שהיא פרי נסיון חיים מר מזה ולבלוב-פריחה-פרי, אר' שר, אמונה מנה, עזי' דעת מול עז' החיים, יסודות אלו היו קיימים כבר ב"על הפריחה" וגם שם נתמצו עד היום — כי הרי מיצוי עד הום הוא תפקידה של כל אמנות ותפקיד השירה בפרט, אולם שם שרר שקט, הבטוי היה כמעט סביל — קינה שקטה, תקווה (כוכב נטוש"), צפיה לעתיד, לדור הבא (סיום המחרחות "העץ"), ואלו ב"ברק בבוקר" מתלקח קרב עז בין היסודות: "ברק ושחר, אור פגע באור, / שני אבירים הנל' חמים בסיף, / נשלף הנשק מנדני השחור / ורעמים הריעו מאפסיים..." פותח השיר הראשון בספר ("ברק לפנות בוקר") והוא מסיים: "כך יום נולד והוא החל להיות / באור לוחם, בהרב פיפיות", זוהי הולדת היום בסימן של דוקרב בין שני כוחות, בין שני אורות המנוגדים זה לזה במהותם: אור הברק ההורס שהוא ילדו החוקי של ההושך ואור היום הבונה, והקרב הזה נמשך בעצם היום בעצם החיים: החיים הם מלהמה עם חרב פיפיות ביד המכה לשני צדדים.

כלהמה זאת באה לידי ביטוי ברבים משירי "ברק בבוקר" — פעמים אר' לי ברובם, פעמים היא מסתיימת ב' התרפקות על האמונה, פעמים סיוטה סיום טראגי במאמרי "שירת הבגרות של לאה גולדברג" ("אורלוגין" ס' 8) הגדרתי את דרכה של המשוררת מאז הופעת "על הפריחה" כפניה אל הפסימיות, לא הכרתי אז את הדרך הזאת בשלמותה ולא הייתי עומד על כך לולא ידעתי שגם אחרים נכשלו בכך, באותו הסאמר ציינתי את חיוב החיים שב"על הפריחה" ועלי לומר עתה כי יסוד כוסד זה בשירת לאה גולדברג נשאר בתוקפו גם בספיה החדש — והוא אולי מצוי בו ביתר שאת, ביתר כוח ופעילות, כי הרי אין חיוב החיים זהה עם אופטימיות ורודה שענינה טהו מלראות את הצי' דדים הקודרים בהי אדם, ביחוד בת' קופה בה אנו חיים, אופטימיות המת' עלמת ממות ואסון, ממלחמה וחורבן, הרוצה למחוק את הסתיו מלות השנה ושרה שירים לאביב בלבד, עצם הטראגיות האמיתית טומנת בחונה את חיוב החיים משום שהרע איננו טראגי אלא בניגוד אל הטוב, היי' טורים — בניגוד לאושר, אם לא כן — לא שירה טראגית לפנינו — אלא שירה של יאוש ובחילה הסיר' תרת את עצמה בתורת שירה, בתר' רת אמנות.

שירתה של לאה גולדברג היא בראש וראשונה בטוי האמת — אף אם אמת זאת היא טרה ואכזרית, המשוררת מטיחה בפני אלה המתעלמים מן האמת הזאת: "הם לא ירצו לזכור את האמת / אשר היתה צוננת ומב' טלת, / הם יצבעו ורודים פניו של כת / ויעטפוהו בטלית של תכלת, / — ורק אני בזכרון נורא / שפתיים רועדות אצמיד ליד קרה / ומל' תבונה אשר אינה מוחלת, / בהושיטי צוואר לעול, אכרע", ("החרס הנש' בר' ב', עמ' 24). ואולי בפעם הרא' שונה בשירתה אנו שומעים דברי חז' כחה, דברים של עמידה בשער: "איך בסלע העז לפרוח / עלי ארץ מוכת' צמא, / איך פרץ ופרה החוח / ויקוב את חוק השממה, / — / נזיירי ואכזר וחוח, / בלא סליחה ובלא רחם, / בשממה יעמוד החוח / כנביא שגילה הרפתכם" ("החוח" 29) ובמקום אחר משול השיר לורדר הפורח בחז' דש תמו, אכזר כאותו חוח, הרי זהו השיר של התקופה שלנו: "אכן רררר השיר, יבש וגא, / עירום, מופקר

ספר השירים החדש

(סוף מעמוד 5)

מתוך מריה ורד, / אבל אתה אשר מאסת בי / לפתוח לא תאבה את סגור־לבי / — / בחלומות לילי כבמכירת / נצודה קונכיה וסוד דוברת. / אבל אתה שכה יקרת לי / לדעת לא תאבה את סוד לילי... הרי הואמת החריזה הפשוטה ותמימה את החוכן התמים הקרוב לנוסח של שיר עממי. (וזה במסגרת של צורת הסונטה — צורה בלתי עממית לפי מהותה!).

מלבד הצורה המקובלת ישנה אצל לאה גולדברג גם צורה חפשית של הסונטה. סוגות חפשיות קיימות אצל משוררים רבים בתקופתנו. ה"חופש" מתבטא אצלם בסטיה מצורת השירה. השירה הקלאסית של הסונטה היא שירה בת חמישה מקצבים ימביים — כלומר בת חמש הרמות (הברות מוטעמות) שביניהן (לפניהן או אחריהן) אין יותר מהשפלה (הברה בלתי מוטעמת) אחת. זוהי צעידה אטית, הרמונית, אפשר לומר חניגית ואת אורך השירה אפשר להגדיר כבינוני (גם כאן מרגשת השאיפה ל"שביל הזהב", להרמוניה). יש ומא"י ריכזים את השורה (ודבר זה נפוץ בנסיונות בכתיבת סונטות אצל משוררים מהדור הקודם אצלנו) או מקצרים אותה. ויש אשר מנסים לכתוב סונטה בקצב אנפסטי (שתי השפלות והרמה, שתי השפלות והרמה וכו'). אך הקצב המפכה והמהיר הזה נוגד את הריתמוס הבונה של הסונטה והתוצאה היא אפילו בשירה גדולה — ייצור כלאיים נשונה (כמו למשל ב"סונטות אל אורפאוס" של רילקה). לאה גולדברג מזוהבת את השירה הגרמנית של המשת הימביים גם מהוץ למסגרת הסונטה ובתוך מסגרת זו היא סוטה ממנה אולי רק פעם או פעמיים בהאריכה אותה במקצב אחד. ה"חופש" מתבטא אצלה אחרת: בסונטה. היא זה שקט אחרון של קייץ" (עמ' 70) באה בשני הבתים הראשונים במקום החריזה חזרה פשוטה על מילים בסוף השורות. ובשיר אחריו (העוד תזכור כיצד ירד השלג") אנו מוצאים פעמיים חזרה על מילים — שכן חשבות באותו שיר ("שלג, דרך") ומלבד זאת אין חריזה ככלל — לפנינו "חרו לבן", צורה הנהוגה בשירה הדרמאטית.

פרק כשלעצמו מהווה המחרוזת "בלהות" (עמ' 19): הקורא המציץ בצורתה אפילו הצצה חטופה יבוא במבוכה, כי הרי אין להגדיר את השירים שבה הגדרה צורנית ברורה. הקרבה לסונטה בולטת לעין: לפנינו 14 שורות בכל של (מלבד אחד שיש בו 13) והשורות מורכבות מהמישה מקצבים ימביים כמו בסונטה הקלאסית. החלוקה לארבעה בתים עומדת בתק"פה, אלא שהחלוקת השורות בין הבתים שונה בכל שיר ושיר ואיננה חופפת אף פעם את הסכימה הקלאסית (מלבד, אולי, השיר הראשון הדומה לצורה האנגלית של הסונטה). החריזה, לעומת זאת, היא מקובלת בהחלט — זאת אומרת שקיים מתח בינה ובין החלוקה לבתים.

אולם כל גודל הסטיה מן המקובל מתברר לנו כשאנו שמים לב לריתמוס המשמעותי של השירים: אין כמעט זכר ל"ריתמוס הבונה". התנועה גורפת את סייגיה כי הרי בלהות לפנינו, רדיפת אדם על ידי סיוטי לילה: סמטת בית סוהר עם ראשיהם המגולחים של האסירים ולהקת חתול לים רודפת: בריחה עם ילד זר על הידים (או שמא איננו זר) בעיר זרה מפני פגיונות מאיימים. צבא הכוכבים הבא לגזול את החופה המיטיבה של העלטה. עוית הקפאון של ראש המוטל על אבנים מול זרם ההיים המפכה בשקט. בשירים אלו ניכר ביותר המאבק בין הצורה ה"אומרת הרמונית ויציבות לבין פרק ההיים המביא אל סף השגעון: התרצאה היא התרופפות הצורה עד כדי ספק בעצם זהותה מזה ובכל זאת יצירת אפיק לשטפון הוועות מזה. אפשר לגלות כהנה ונהנה דברים מעניינים בעולם הצורות של לאה גולדברג. אך הפעם נסתפק בהערות שהעירונו ונפנה לתוכן הדברים (וכמו שלא היתה אפשרות להתעלם מתוכן זה בדיון הצורני לא תהיה אפשרות להמנע מהערות פורמאליות נוספות בהמשך הדברים). כבר במחרוזת "בלהות" ראינו צד אחד וחשוב של האוירה ב"ברק בבוקר": לא היתה עד כה תחושת כליון כה חריפה בשירת לאה גולדברג כמו בספר זה. לא זו בלבד שהשעה היא שעת "על גבול האור", שעה בה נשאלת השאלה: "האם נהזור, אחי, / הנע" בוד?" (על גבול האור, עמ' 8). לא זו בלבד שעולמנו הוא עולם "בסדר הדברים שמקומם הומר" — ביצעת משבר זו מרחפת סכנת הקץ

על הדברים: "השחר האכזר, / כחרס הנשבר — / ודמות המוות בתלל / — / אדום ההר / העפרוני ששר / על במותיו חלל". (החרס הנשבר" עמ' 25) ועוד: ויום כחול ויום כחול / ויום כחול ויום כחול / ואין גואל ואין מושיע / והכוכב נפול יפול / והכוכב אל תהום הכחול / נפול יפול מן הרקיע. (עמ' 51). עלינו לשים לב כאן למש" מעות המיוחדת של הסמלים: הצפור והכוכב, שניהם מסמלים (ביחוד אצל לאה גולדברג) לא רק את החיים אלא גם את בבואתם השלימה: את השירה במלוא רוחב נשימתה. על במותיו חלל" — הוא בטוי מתוך קינת דוד על "צבי ישראל", על שאול ועל יהונתן. ירדו היקר לו מכל — והכוכב אינו נופל סתם מהרקיע — הוא נופל אל הים הכחול: כוכב מעל ים כחול — הרי זה חמונת היופי המושלם, חמונת החיים, בנפילתו אל ים זה שם הכוכב קץ ליופי ולחיים. אך שירת לאה גולדברג לעולם איננה נגרפת אל הכליון. ואם מדובר על "כריעה" ו"כניעה" אין זאת אלא קבלת עול ימינו הקשה תוך כדי עמידה אנושית איתנה: "... ומול תבונה אשר אינה מוחלת, / בהושיטי צואר לעול, אכרע" (החרס הנשבר" ב' עמ' 24) ו"אכן חלקי היה עם הזופרים, / כי אלהים אכזר אותי עינה / ולב נתן בי ריק מאמונה / אבל נכון לכל הייסורים" (פצעי אהב"). "גאות דלים" זו אינה מניחה להולשה שתשתלט גם כשאפסה כל תקוה.

אך אפילו הויתור הזה — ויתורו של החזק — איננו המלה האחרונה ולא ייתכן שתהיה המלה האחרונה. על כרהנו אנו "בעלי חלומות" והלב איננו יכול לנטוש את חלומנו הגדול — את חלום האישר השלם במלוא תפארתו — גם אם השיר בזמננו הולך לפרקים בעקבות "כל סוגי הדעת שויתרו על התפארת", כל זה בא לידי בטוי מרוכז ביותר והזק ביותר בשירת האהבה של לאה גולדברג. מהנושאים הרבים בשירתה בחרתי בנושא זה לשם דיון מפורט בשל מקומו המרכזי — ב"ברק ב"בוקר" עוד יותר מב"על הפריחה".

(המשך יבוא)