

Love and Gold Poems:
The Sonnets of Lea Goldberg

Edited by Ofra S. Yeglin

השירים וכתבי היד הגנוזים הובאו לדפוס על ידי גרעון טיקוצקי

בשער: לאה גולדברג בתקופת לימודיה בברלין, 1930.
הצלם אינו ידוע. באדיבות מכון "גנוזים" ועו"ד יאיר לנדאו

עיצוב העטיפה ועמודי הרפרודוקציות: רוחמה ש.

© All rights reserved by
Sifriat Poalim – Hakibbutz Hameuchad
Publishers Ltd., P.O.B. 1432, Bnei-Brak
Tel: 03-5785810, Fax: 03-5785811
Printed in Israel 2008

© כל הזכויות שמורות לספריית פועלים – הקיבוץ המאוחד
הוצאה לאור בע"מ, ת"ד 1432, בני-ברק 51114
טל' 03-5785810, פקס' 03-5785811

ייעוץ לשוני והכנה לדפוס: גופנה
הדפסה: טופרינט, תל אביב תשס"ח

אחרית דבר

נס הסונטה

עפרה יגלין וגדעון טיקוצקי

הסונטה היא צורת השיר הנפוצה ורבת המסורת הארוכה והמפותחת ביותר בשירה המערבית, למן המאה השלוש-עשרה ועד ימינו: מהטרוברורים ועד היוצרים הפוסט-מודרניים, רבים מאוד המשוררים השותפים לאתגר הגדול שמציב חיבור שיר במתכונת זו. "במה זכתה צורה שירית זו להתחבב על כל המשוררים של כל הספרויות הנאורות? במה כוחה של הסונטה גדול?", מקשה שאל טשרניחובסקי בפתח "מחברת הסונטות" שלו (ברלין, תרפ"ב), ומייד משיב: "ככל צורה קבועה ומסוימה היא סוללת למפרע מסילה למהלך מחשבתו של המשורר, אבל היא גם המכרחת אותו לרכז את ניצוצי מחשבתו לכל יתעו הנה והנה ולא ידעכו אחד אחד". או במילות השיר:

קֶרֶתְ לִי, מֵה־יְקָרְתְּ, סוֹנֵטָה, 'שִׁיר־תִּזְהָב'!
[...] אֵךְ מִשְׁרַפְזָה כֶּךָ מִחֲשָׁבְתִי בֵּת הַגִּיגִים
מֵה־דָמוֹת אֶעֱרֹךְ-לָךְ? - קְלוּחִי בְדוֹל סִיגִים,
שֶׁנִּכְנְעוּ לְדָפוּס, מוֹצָקִים, סְפוּגֵי-צִלִּיל.
(“אל הסונטה העברית”)

על הסונטות אפשר לומר שהן שירים המרוחים בדבק נגרים של אמנות השירה; כלומר, שירים שמאמצים ואמצעים פיוטיים רבים מרוכזים בהם: זו מעלתן אך זהו גם חסרונן במובן מסוים, וזו אחת הסיבות שבעטין גתה, ראש וראשון למסורת השירה הגרמנית שאותה לאה גולדברג העריצה, מיעט לכתוב סונטות. הוא נימק זאת בכוחו – בסונטה כמובן: “מִגְזַע עֵץ שְׁלֵם לְחֵטֵב אֶהְבֵּתִי, / וְאֵלֹי זֹאת בְּדָבָק יֵשׁ לְמֶרֶחַ!” (תרגום: דן פגיס). כלומר, טענתו היא שהשירים כמוהם כפסלי עץ – עליהם להיחטב מאיזה שלם אורגני וטבעי, ואל להם להזדקק למעשה ההדבקה האנושי המלאכותי. אם להמשיך את קו המחשבה הזה, הרי שהסונטה היא בבחינת רהיט שירי, שאמנם הוא מהוקצע אך אין הוא אלא הד קלוש לדבר עצמו, לעץ – לשיר. מביין השניים, גתה וטשרניחובסקי, נטתה לאה גולדברג במקרה הסונטה לא אחר גתה, אלא אחר משורר גרמני אחר, נערץ עליה, רילקה: תרגומו

הם שזימנו לה כבר בנערותה פגישה משמעותית עם המסורת האיטלקית-צרפתית של סוגה זו (זאת, כמובן, בנוסף למפגש עם שירת המקור שלו). הסונטות המרובות של לאה גולדברג, ושנים-עשר שירי "אהבתה של תרזה די מון" (שהתפרסמו בשנים 1952-1955) בראשן, כמעין דוגמת מופת ממצה, קבעו במידה רבה את דיוקן הסונטה העברית במאה העשרים וכן את דיוקן שירתה הרבה מחוץ למסגרת הפיוטית וההיסטורית שלהם. משחק המחבואים ששיחקה עם קוראיה בכותבה בדברי המבוא כי שירי תרזה די מון הם אלה, אודים מוצלים מאש השריפה במאה ה"ז, הועיל לה אך מעט. בעיני קוראים רבים נחקה לאה גולדברג כמשוררת של עצב נעים וצער מתון ומאופק ("לבּו דִּפֶּק מְעַבֵּר לְסִגְרִיר, / [...] מְחוּץ לְעֶרֶב זֶה שֶׁהָאֶפִּיר") הכותבת פואמה רומנטית מובהקת על ייסורי הנפש ועל אהבה שאיננה מתגשמת, תמיד מתוך נסיונה האישי.

לשירת גולדברג הנלמדת בבית הספר, המדוקלמת והמושרת, יש אמנם אופי וסגנון שכל קורא עברית מכיר היטב ומזהה ללא כל קושי. אופי, שעליו כתב פעם בנימין הרשב מדויקת, שהוא "שֵׁלוּ וְבִיתִי, לאה-גולדברג". בכל משלחי ידה הספרותיים הרבים (שירה, דרמה, סיפור קצר ורומן, ספרות ילדים, ביקורת, מסות, מחקר ותרגומים) מצוי היה אותו הדבר ה"ביתי", החורג מן הדברים שבכתב; איזו בת-קול חד-פעמית שנגזרת בשירתה משגרת המשקל והריתמוס, מהצורות המדויקות והחרוז, מההרמוניה המוזיקלית, מאוצר המילים העברי (שבלא שורשים עמוקים), מהתחביר השלם, מהצירופים שאינם מפתיעים ביותר, ואמנם גם ממבחר הנושאים המצומצם ומאופן הטיפול בהם. הקוראים אשר התודעו אל עולם השירה אחרי תקופת השיא של המודרניזם האירופי והעברי, אחרי פריקות העול של האוונגרד וחיודושי הצורה והתוכן בשירה הישראלית, אלה שלא לימדו את עצמם לקרוא בשירת דוד פוגל, אברהם בן-יצחק ואבות ישורון – יכלו, כמדומה, לשוב ולשים מבטחם בשירי לאה גולדברג, שהיתה היא עצמה, כדברי ההספד של גרשם שלום, "משהו שקט וצנוע, משהו יקר".

לאה גולדברג נכנסה אל עולם השירה בשנות השלושים של המאה העשרים כאינטלקטואלית וכאוניברסליסטית מודרניסטית מקצועית השואפת ליצור שירה שהיא בראש ובראשונה אמנות. נסיבות חייה בארץ מנעו את הסתגרותה בעולמה השירי והביאו להתקשרותה ולזיהויה עם המסגרות התרבותיות של הציונות הסוציאליסטית, אך פעילותה במסגרות אלה (המועדון לתרבות

מתקדמת', 'דבר', 'משמר' שהפך לימים ל'על המשמר' וספרית פועלים) לא עוררה במשוררת הצעירה הד יצירתי ישיר וגלוי לאירוועי הזמן. ואולם, בשנות הארבעים והחמישים (הן שנות השלושים והארבעים לחייה), בתקופה מכריעה בחשיבותה מבחינת התפתחות שירתה, הורגש ביצירותיה השונות בפרוזה ('וזהו האור'), בדרמה ('ים בחלון', 'זהר האילם' ו'בעלת הארמון'), במסה ('אירופה שלכם' ועוד), בתרגום ('שירת רוסיה' ו'מלחמה ושלום'), בעריכה ובליקוט (חוברות האמנות בסדרת 'אלכסון', בייחוד 'גרדום' ו'העיירה היהודית בצירי מארק שאגאל'), איזה דחף חדש, עקבי ומצטבר, שהתבטא בכתיבתה בהכנסת היגדים אקטואליים עקיפים יותר ופחות, אלמנטים מן הביוגרפיה הליטאית-גרמנית שלה וזיקות אל זמן ומרחב היסטוריים. ואשר לשירתה, "[...] אדם מתבגר חי יותר את המציאות של תקופתו כמציאות שאיננה רק שלו עצמו אלא של כל בני דורו", אמרה בריאיון עם א"ב יפה ב-1959, "יאם הוא כותב ביושר, כל מה שהוא כותב, מן ההכרח שדברים אלה יבואו לידי ביטוי גם בשירים הליריים".

יחסו של משורר במאה העשרים אל מסורת הצורות האימפרסונליות, הסימטריות והסטטיות, מבטא במידה רבה את השקפתו על השירה בכלל. בניגוד לרעיון המודרני, אשר נקשר הדוקות לניסיון להינתק מכבלי המסורת ומן העבר ולהשכיח אותם כליל, גולדברג התמודדה דווקא בתקופת מלחמת העולם השנייה עם צורות מסורתיות של השירה העולמית בתרגום, במחקר ובחיבור שש אלגיות, אחת-עשרה טרצינות ועשרות סונטות, וכן גם, להבדיל, שירי-עם מרובים. שנת הולדתה קבעה שתחמיץ את הגלים הראשונים של המודרניזם האירופי ואת הפריחה היהודית-הספרותית הגדולה של הרבע הראשון של המאה העשרים, שנתנו ביטוי לסבך בעיות השירה המודרנית וזרמיה. עד שנכנסה לשירה בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים, האוונגרד המודרניסטי כבר איבד את כוח חדשנותו והיה למודרניזם קלאסי, ועם עלייתה ארצה (1935) הצטרפה אל המהלך המודרניסטי בשירה העברית בראשות אברהם שלונסקי, כשהיא חורתת קו גבול ברור בין שירתה לבין שירת חבריה לאסכולה הפיוטית: עבור גולדברג, הבחירה בצורות אסתטיות מקובלות ושגורות לא היתה בבחינת ריאקציה אסתטית גרידא, או חתירה פרדוקסלית לקראת דרכי הבעה משלה; אף לא סייג בפני התפוררותה של לאה גולדברג עצמה, הזקוקה לסייגים, אלא בבחינת עשייה ארוכה ועיקשת, שאפתנית, ובמקרה זה לא צנועה כלל, רבת אחריות היסטורית:



לאה גולדברג בחדר עבודתה בשנים האחרונות לחייה

צילום: טוביה ריבנר

האמן, העושה בהווה את חשבון התפתחותה, פריחתה ושקיעתה של תרבות אירופה, שואל כיצד להתחיל את הכל מחדש, וכונה את אירופה החדשה שלו, החיה, בעיקר, בזכרונות העבר ובחזרה אליו ועליו. ("ספרים אחרונים", 1948)

- זו שיבה אל העבר הרחוקי-תרבותי והספרותי של הציוויליזציה המערבית, שהכזיבה, אך לא מחמת יפי צורתו של עבר זה כי אם:

סוד היחס הזה אל רומי העתיקה היה לא פורמלי-אסתטי בלבד, אלא עם חיפוש דרכי-חיים חדשות, יצירת חברה חילונית חדשה ויחס אחר אל האדם והלאום. [...] בניגוד למדע הסכולסטי של ימי הביניים, גילו אנשי הרנסנס בתרבות הלטינית מקורות חדשים למוסר, ליחס בין אדם לחברו ובין היחיד לציבור, מצאו בהם תוכן חדש, והם היו בעיניהם 'Studii humaniora', מדעי האדם, מדעי האנושות – מונח אשר ממנו נגזר אחר כך המושג הומניזם [...] אנשי המאה הי"ד – ובאורח הברור ביותר פטרוקא – ראו בתרבות הקלאסית לא ערך מוגמר ומוחלט, הראוי לחיקוי מחמת יפי צורתו, אלא אותו מעיין חיים אשר בזכותו האנושות שחיתה, לדעתם, שנים רבות חיי טמטום וסבל, תוכל להיולד מחדש, או לצמוח צמיחה מחודשת, לאחר שתשתה ממנו [...] פטרוקא נחשב בצדק לאבי ההומניזם, שכן היה הראשון שחיפש וגילה את אוצרות הספרות הקלאסית ופירשם אותו פירוש, שקבע את הלך הרוחות לעתיד לבוא [...]

(‘פרנצ’סקו פטרוקא’, עמ' 83-85)

מבין הז'אנרים המסורתיים, הצורניים או התוכניים שאליהם פנתה נפוצה ובולטת יותר צורת הסונטה, הצורה היחידה הקיימת בכל ספרות אירופית מרגע היולדה ועד לשירה הרומנטית ואף המודרניסטית. גולדברג החלה את דרכה הספרותית בפרסום מחזור סונטות קצר ("במנור פון'יסלי", 1929), והתמידה בחיבור סונטות כל עוד פרסמה ספרי שירה (חמש ב'מביתי הישן', 1944; חמשי-עשרה ב'על הפריחה', 1948; שלושים ושלוש ב'ברק ב'קר', 1955; שתיים בחטיבה "מלים אחרונות" [מוקדם ומאוחר, 1959]; ועוד שתיים בספר 'עם הלילה הזה', 1964).

את מרבית הסונטות, כמרבית שירה בכלל, פרסמה תחילה בכתבי עת

ובכמות אחרות טרם שכינסה אותן בספר. ועובדה היא כי רוב הסונטות שלה, כתשעים אחוז מהן, חוברו ופורסמו דווקא בין השנים 1942-1955, בצל גילויים ועיכולם המושהה, עובדתית וחוייתית, של ממדי מלחמת העולם השנייה וחורבן תרבות אירופה ההומניסטית.

כשכינסה את הסונטות לספריה, נהגה לא אחת להוסיף למחזורים שפורסמו בעיתונות סונטות חדשות (למשל במחזור "על הפריחה"). לצד המחזורים על טוהרת הסונטה העמידה מחזורים שבהם שילבה שירים שאינם סונטות ("דרו שיח", "מראות עיר", "אנטיגונה" ועוד). בכל מקרה כזה, לסונטה שמור תפקיד מיוחד ברצף השירי.

את היכרותה הראשונה עם הסונטה עשתה גולדברג אל נכון, ככל שניתן לשער, באמצעות הסונטה הרוסית (פושקין, בונין, בלמונט, בריוסוב, וולושין ואיוואנוב) והגרמנית (היינה, מריקה, רילקה, טראקל); ובאמצעות התרגומים לגרמנית ולרוסית הכירה ודאי לראשונה גם את הסונטה האיטלקית (סטאמפה), הצרפתית (לאבה, בודלר) והאנגלית (ספנסר, סידני, שייקספיר), טרם שקראה בהן במקור. כמו שאול טשרניחובסקי כך גם גולדברג עסקה בשירת עמנואל הרומי, איש הרנסנס, מראשוני מחברי הסונטות וגדול משוררי איטליה היהודית. היא חקרה את שירת פרנצ'סקו פטרקא, ותרגמה עשרים ושתים מן הסונטות שלו (וכן גם סונטות משל דנטי, אנג'ולירי, בודלר, פול גלרי וג'ון קיטס), וללא ספק הכירה היטב את הסונטות העבריות של שאול טשרניחובסקי, יעקב שטיינברג, יעקב פיכמן, ש' שלום ויהודה קרני.

כיוון שזוכרים כאן בחטף מקורות רבים כל כך, הנפרשים על פני שמונה מאות שנים וכוללים רבות מתחנות הסונטה ונוסחיה (איננו יודעים אם הכירה סונטות הולנדיות וסקנדינביות), למן הטרוכדורים ועד לסימבוליסטים, אי אפשר שלא לציין בתכלית הקיצור את סימני ההיכר המובהקים ביותר של הסוגה: הסונטה האיטלקית-פטררקית (בת כשמונה מאות שנים) והסונטה האנגלית-שייקספירית, או האליזבתנית (בת כחמש מאות שנים), שתיהן שירים בני ארבע-עשרה שורות, הנבדלים זה מזה בתכונות אחדות: בסונטה האיטלקית נחלקות שמונה השורות הראשונות (אוקטבה) לשני מרובעים, ושש השורות האחרונות לשני משולשים (ססטט). חרוזי האוקטבה חבוקים (א-ב-ב-א) וחרוזי הססטט מתגוונים (ג-ד-ה). ההבדל בין שני חלקי השיר ניכר גם בתוכן: האוקטבה מעלה בעיה והססטט מתיר או פותר אותה. חריזת הסונטה האנגלית: א-ב-א-ב, ג-ד-ג-ד, ה-ו-ה-ו, ז-ז גוזרת שתחולק לשלושה

מרוכבים וצמד שורות (בעלות אופי פסקני ומכתמי), גם כאשר היא מופיעה כמקשה אחת, רציפה.

על פי קווים כלליים אלו בלבד, ולהבדיל ממשוררים עבריים אחרים הנזכרים כאן דוגמת שלום ופיכמן (שעל אודותיו כתבה), הסונטה של גולדברג שואבת, קודם כול, מן המודל האיטלקי־פטררקי. בכארבעים מבין כלל הסונטות שלה שני קוורטטים ושני טרצטים, ורק בארבע, שלושה קוורטטים ודר־טור, כמו באבטיפוס האנגלי ("בלהות" א'-ב', "סיום" ג', "אנטיגונה" ב'). מקרה־מבחן מעניין הוא זה של השיר "ארן" (במחזור "אילנות"), שעל פי כתב היד חובר תחילה במתכונת הסונטה השייקספירית אך בגרסתו הסופית הפך לסונטה בנוסח הפטררקי. דברי שמעון זנדבנק (1975), כי לא מקרה הוא שנסיונותיה של לאה גולדברג בתחום הסונטה נעשו באותן השנים שבהן פרסמה את תרגומי פטרקא שלה, וכי ישנה זיקה בולטת בין שיריו לשיריה, נכונים ודאי באופן הכללי ביותר. אלא, ואלא זה חשוב הוא, שיותר משליש הסונטות פורסמו טרם שלמדה את השפה האיטלקית (1950) וניגשה לחיבור מחקר ותרגום פטרקא. כך גם "אהבתה של תרזה די מון" הנו מחזור פטררקי מובהק; והנה, טיוטותיו של מחזור זה מצויות בין דפיה של מחברת (בארכיון כתבי היד של מכון "גנזים"), אשר שימשה את גולדברג לחיבור הרומן 'והוא האור' (1946), ועולה האפשרות כי אף שירי המחזור נכתבו, לפחות חלקם, כעשר שנים טרם שפורסמו. היינו, לא בתחילת שנות החמישים אלא בתחילת שנות הארבעים, דווקא בסמוך, למשל, לחיבור המחזור "העץ".

זאת ועוד, "מי שקרא את הסונטים שלי יודע", אמרה לאה גולדברג ב־1962, "שהשתמתי בצורה הקלאסית הזו לשם מטרת בלתי קלאסית בתכלית, ושניצלתי את כל הווריאנטים האפשריים של הצורה, לרבות את הסונט הבלתי־מחורו. מי שבקיא בשירה יודע כמה רבה אצלי הסטייה מן הצורה הקלאסית ממש [...] מכיוון שהצורה היא חמורה כל־כך, קיים גם ההכרח של בדיקה מדוקדקת: האם כל מלה באמת במקומה? אין שיר, שנהרס עליידי מלה ריקה או מיותרת כמו הסונט" (ריאיון עם גליה ירדני, 1962). ומעניין כי דבריה מזכירים את דברי רילקה, "המשורר שלי" (מכתבים מנסיעה מדומה), שממנו נטלה, ככל הנראה, את תבנית "הסונטה הקצוצה" – שני קוורטטים, טרצט ודר־טור (היינו, 13 טורים בלבד):

אני מדבר כל הזמן על סונטים, למרות שהצורה השקטה והיציבה הזאת הפכה כאן למשהו חופשי וגמיש עד אין הכר. דווקא דבר זה: להמיר את הסונט, לשאת אותו תוך כדי ריצה, כביכול, מבלי להרוס אותו, היה לי במקרה זה מבחן ומשימה. (מובא אצל ברודסקי, 1994, עמ' 483)

ואמנם, אין לאה גולדברג נוהגת בסונטות שלה בשימושן השגור, השמרני ביותר. ובמבט שני ושלישי מפתיעה מידת הגיוון שבהן. הנה דוגמאות אחדות מתחום הצורה: חריגים מגוונים מסַמַּת החריזה מצויים במחזור "בלהות" (1949) ו"גן ירק בעיר" (1955). במחזור "נפלאה" (1952) אין חריזה כלל, ובסונטה "היה זה שקט אחרון של קיץ" (1954) מחליפה חזרה על מילים את מקום החריזה הסופית. ברגם האנגלי ("סיום" ג') חרוז מסורג ומגוון בשלושת הקוורטטים, ושורות הדרטור אינן נחרזות כלל. תשע מבין הסונטות ("סונטות אהב"ה" ו"שירי אהב"ה") הן "סונטות קצוצות". ברבות מן הסונטות מופרת החפיפה שבין היחידות התחביריות, הרעיוניות או הפיגורטיביות לבין היחידה הסטרופית (פסיחה בין קוורטטים מצויה ב"העץ" ג', "אהבתה של תרזה די מון" ג', וב"פצעי אוהב" א' ו"ה". פסיחה בין טרצטים ב"העץ" ה', "היא", "שירי אהבה מספר עתיק" א', ג', ה', "שבחי הלילה" א', "על חוף אילת" א', "אהבתה של תרזה די מון" ב', י"א, י"ב וב"פצעי אוהב" א'-ד'. פסיחה בין הקוורטטים לטרצטים, ובין הטרצטים לבין עצמם, מצויה ב"סונטות אהב"ה" ח').

אשר למשקל, בהמישים ושלוש מבין הסונטות פנטמטר ימבי, בהתאם למסורת הסונטה האנגלית, הגרמנית והרוסית. במחזור המוקדם "במנזר פוזיסלי" וב"מראות עיר" א' גם טורים הקסמטריים. ב"מסע ללא שם" ג' טורים טרימטריים ובווריאנטים גיוון רב.

אשר לתוכן, ייסורי אהבה ושבחי אהבה פטררקיים ושייקספיריים הם עניינן של מרבית הסונטות (38), ובהן המחזורים "שירי אהבה מספר עתיק", "סונטות אהב"ה", "אהבתה של תרזה די מון", "פצעי אוהב" ו"נפלאה". עשר סונטות נסבות על הגות דתית, או פילוסופית ("במנזר פוזיסלי", "על חוף אילת"), ובשאלות של זהות ("אילנות", "שירי האשה הזרה"). שלושה ממחזורי הסונטות, "העץ" ("אַנְחֵנו אַחְרוֹנִים בְּטָרֵם אֹר / [...] נֶפֶל, כִּי הַשִּׁינְנוּ הַמְּגֹרֵר"), "בלהות" ואף "פצעי אוהב", נסבים על אירועי הזמן, שהם, להבנתנו, על אף נחיתותם המספרית, שורש הפנייה לז'אנר זה (וראו סונטות ו-ז', "לשמש", שאול טשרניחובסקי).

יעקב פּיכמן, בן דורו של טשרניחובסקי, פתח את ספרו 'פאת שדה' (1943), המשופע סונטות, במילים: "עת כנוס ועת זמר". כעת, עם כינוס הסונטות של גולדברג בספר משלהן, הוחלט לפרסם כאן לראשונה שבע סונטות שהתגלו בעזבונה הספרותי של גולדברג; אלה הן כל הסונטות השלמות והלא מוכרות עד כה, שאותרו בין אלפי העמודים של כתבי היד שבעזבונה. המוקדמת שבהן היא, ככל הנראה, זו הפותחת במילים "בְּגִי הַחֲמֵדָה שֶׁל סְבִילָה". סונטה זו לקוחה מתוך מחזה קצר שגולדברג כתבה בסוף שנות הארבעים, ושמו "שושנת אסטוריה"; עלילתו מתרחשת על רקע מלחמת האזרחים בספרד. המחזה הוא חלק מגל הביטויים הספרותיים ב"ישוב" הארץ-ישראלי ביחס למלחמה זו, שנתפסה כבר בשעתה (1936-1939) כזירה שבה יוכרע מאבקן של העולם החופשי נגד הכוחות הפשיסטיים והטוטליטריים. מפתיע לראות את השימוש בצורה המוקפדת של הסונטה בפזמון המשולב במחזה, שהוא חלק מהכתיבה ה"קלה", הבידורית-משהו, של גולדברג; והנה, למטרה דומה נכתב גם שיר הידידות לאריה לודוויג שטראוס, מחבר הספר 'שעות ודור' (1951). גולדברג חיברה את הסונטה לעת-מצוא הזאת ב-1952, לרגל יובל השישים של המשורר וחוקר הספרות, שהוא הקלאסיציסט מבין משוררי השירה העברית החדשה. מתנה זו הלמה אותו במיוחד, שכן הסונטה (הקצוצה, שהופכת בנקל לסונטת זה"ב אם כוללים את שם המחברת במניין שורותיה) נקשרת הן למסורת הקלאסיציסטית, ושניהם היו אמונים עליה, והן למסורת שירי השבח נוסח שירת ספרד, מסורות שהיו קרובות הן לליבו והן לליבה.

נראה שבאותה תקופה חיברה גולדברג גם את "משירי הכוכב הירוק". סונטה זו מעלה על הלב את זכר שירי בודלר, המזוהים עם הסינסטיזיס (מיוזג החושים): הדוברת רואה את הכוכב הירוק, חשה בריחו ואולי אף מצליחה למשוש. ראויים לציון גם השיר שמלותיו הראשונות הן "הִגָּה עַל הַשְּׁלֶחָן מְנוֹרָה בּוֹעֶרֶת" – מעין מחווה של שירת גולדברג המאוחרת לשירתה המוקדמת, זו של 'טבעות עשן', המלאה השתקפויות, מראות ומנורות בנוסח הסימבוליסטי; והסונטה הנועלת שער זה, שהיתה אמורה להיכלל במחזור "קולומבוס 1957", ושיש בה רמיזות הן ל"תופת" של דנטי (כבשירי המחזור "על הפריחה") והן לספרו של ולדימיר מיאקובסקי וכך גיליתי את אמריקה. בהתחשב בעולמה הרוחני של גולדברג, אין זה מקרה שהיא מעולם לא הגיעה ליבשת המזרחית, ושיעד נסיעותיה המרובות היה אירופה, "העולם הישן";

אך מובן שכאן אמריקה היא בעיקר סמל. שבע הסונטות הגנוזות הללו לא צלחו את מבחנה החמור של גולדברג, אך ניכר שהן עומדות ברשות עצמן ויש בהן עניין – מחקרי ואסתטי כאחד – המצדיק בהחלט את הוצאתן לאור מן העיזבון. פרסומן הוא אמנם גילוי בפני עצמו, אך אין הוא משנה משמעותית את תמונת עולם הסונטות של גולדברג כפי שהיתה מוכרת עד כה: אם לא יימצא בעתיד עיזבון נוסף של לאה גולדברג, הרי שהיא פרסמה בחייה את מרבית הסונטות שכתבה. השירים שנמצאו בכתב היד מכפילים אמנם את מספר הנסיונות הידועים שעשתה בתחום הסונטה האנגלית, אך בחירתה לגנוז אותם מעידה, על דרך ההיפוך, דווקא על נטייתה הבסיסית אל הסונטה האיטלקית.

בצד השירים השלמים הללו נמצאו עוד פרגמנטים וחילופי נוסח מעניינים, בעיקר לסונטות במחזור "אהבתה של תרזה די מון". כתבי היד הללו, המשובצים כאן בחלקם בסמוך לשירים המוכרים של המחזור, פותחים צוהר לתהליך הכתיבה של המחזור בפרט, ול"מעבדה הפואטית" של גולדברג בכלל. כך למשל חתימתו הראשונה של שיר א' במחזור – "הוֹלֵם לְבִי: אֶתָּה, אֶתָּה, אֶתָּה!" – נקשרת לחתימת המחזור "בנתיב הסיוטים" (שנכתב ביולי 1953); "אֶנִי רוֹצֵה לְזַעַק, לְזַעַק, לְזַעַק –"; הגרסה המוקדמת של שיר י' עיגנה את סיפור האהבה החצרוני, הימריביניימי והאירופי הזה כביכול דווקא אל ירושלים, והטעימה כי יפי העיר הוא בעיקרו פועל יוצא של יפי האהוב; ולבסוף, טיוטת שיר ו' מפתיעה במשולש האהבה שהיא מציגה: האהוב נושק נשיקת לילה טוב לתלמידו, בנה של הדוברת, ואז היא ממחרת לנשק את בנה, כדי לחוש כך במגעו של אהובה. גולדברג בחרה לבסוף בגרסה שונה לשיר, אולי מפני שהטיוטה היתה נועזת מדי בעיניה, ואולי דווקא כדי לחזק את האוטוביוגרפיות של המחזור כולו: הרי לתרזה די מון היה ילד, ואילו לגולדברג – לא היה.

★

הטיוטות הללו נמצאו לפני שנים, בדרך מקרה, בארכיון מכון "גנזים", בשעה שאחת משנינו ביקשה לסגור בזהירות את המחברת שבה כתבה גולדברג את טיוטת הרומן 'והוא האור'. השירים היו מוכרים וזרים בעת ובעונה אחת. היה זה אחד מאותם רגעי ההולדת של המראות הנושנים: כהרף עין הפכו שירי

"אהבתה של תרזה די מון", שכבר זכו למעמד "קלאסי" בספרות העברית, ליצירה בהתהוות, כזו שמגששת את דרכה באפלת בית היצור. באותו רגע גם נולד הרעיון לכנס את כל הסונטות של לאה גולדברג, כדי להעמיד אותן לראשונה כחטיבה עצמאית של יצירתה, חטיבה בעלת מאפיינים ייחודיים. הנס הקטן של הגילוי נקשר אז לנס הגדול של הסונטה, ועל הלב עלו מאליהם דבריה של גולדברג ברשימה שהקדישה ל'פאת שדה' מאת יעקב פיכמן (ההדגשות במקור) – ובזאת אנו מבקשים לחתום את דברינו:

"[...] בכל פעם, כשהסתכלתי בהופעה גדולה שבבלט הקלאסי, היה דבר זה כנס בעיני: כיצד אפשר לבנות כפעם בפעם, מאותם היסודות האמנותיים עצמם, דברים השונים כל כך זה מזה.

זכר הדברים האלה עולה על דעתי תמיד, כשמזדמן לי קובץ שירים ובו סונטות, השומרות על כל הפרטים והרקדוקים של חוקי הפואטיקה, והן בחזקת שירים חדשים. אותו נס עצמו, נס הבלט הקלאסי, מתרחש כאן לנגד עינינו. ארבע־עשרה שורות (שירת־זה"ב) – החרוזה המסוימת עד מאוד, החוזרת על עצמה פעמיים לפי סדר קבוע. צמצום וסייגים, מסורת של מאות ומאות בשנים (מימי פרידריך השני, 'האדם המודרני הראשון', לפי הגדרת בורקהארדט, ועד היום הזה), והשיר הוא חדש ולא בנושאו חדש הוא, שכן ה'עלילה', אם אפשר להשתמש במלה זו לגבי כל הדברים שהשירים מדברים עליהם, גם היא חוזרת על עצמה במשך מאות שנים, ממש כמו הצורה – אלא בתוכנו, בכוח אישיותו וכשרונו של המשורר, היודע לבנות מיסודות ישנים נושנים עולם חדש – עולמו, שהוא עולמנו. זהו נס הסונטה, זוהי ההצדקה הנצחית של השירה.

לקריאה נוספת:

איתמר אבן־זהר, "Spleen לבודלר בתרגום לאה גולדברג: לאופי ההכרעות בתרגום שירה", 'הספרות', מס' 21, נובמבר 1975, עמ' 32-45.

דבורה ברגמן, 'שרשרת הזהב: הסונט העברי לדורותיו', הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2000.

עדה ברודסקי, 'יינר מריה רילקה - דרכו של משורר', שני כרכים, הוצאת כרמל, 1994.

לאה גולדברג, 'יומן ספרותי: נס הסונטה (על 'פאת שדה' מאת יעקב פייכמן)', 'משמר', מוסף לספרות, 9.3.1945, עמ' 4 (חתומה: עדה גראנט).

---, 'ספרים אחרונים (על ספרים של תומאס מאן, הרמן הסה, הרמן ברוך)', 'על המשמר', שנה ב', מס' 23, 26.3.1948; ובספרה: 'מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית', עריכה ומבוא: אורה קוריס, ספרית פועלים, 1971, עמ' 291-299.

---, 'פרנצ'סקו פטררקה: מבחר שירים, חייו ותקופתו', ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1953.

---, 'קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה', ערך: טוביה ריבנר, המלכה"ד: ד' טסלר, ספרית פועלים, 1975.

עמינדב דיקמן, 'על לאה גולדברג כמתרגמת שירה', 'פגישות עם משוררת', עורכות: רות קרטובלום וענת ויסמן, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 214-248.

שמעון זנדבנק, 'לאה גולדברג והסונט הפטררקי', 'הספרות', מס' 21, אוקטובר 1975, עמ' 19-31; ובספרו: 'שתי בריכות ביער', הוצאת אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תשל"ו, עמ' 122-150.

---, 'סוף דבר', 'שייקספיר: הסונטות', תרגם שמעון זנדבנק, הספרייה החדשה לשירה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1992, עמ' 185-196.

חנן חבר, 'לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה', 'פתאום מראה המלחמה, לאומיות ואלמות בשירה העברית בשנות הארבעים', הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 40-50.

גדעון טיקוצקי, "מִחְלוּנֵי וְגַם מִחְלוֹנֵךְ": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות במחזור השירים 'אהבתה של תרזה די מון' מאת לאה גולדברג, 'עלי שיח', גיליון 53, קיץ 2005, עמ' 69-83.

עפרה יגלין, "שירה מפועמת מרוח תנופתה של השירה האירופית הקלאסית", 'אולי מבט אחר, קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג', המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 51-74.

א"ב יפה, "בראשית היתה המוזיקה, בראשית היה הריתמוס" – שיחה עם לאה גולדברג בשנת 1959 – מובאת במלאת שבע שנים לפטירתה, "ידיעות אחרונות", 'תרבות, ספרות, אמנות', ט' בשבט תשל"ז, 28.1.1977, עמ' 1. גליה ירדני, 'ט"ז שיחות עם סופרים', הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ב, עמ' 120-132.

רונן סוניס, "על השקיפות, פטררקא פרי עטם של לאה גולדברג ואוסופ מנדלשטם", 'הו!', כתב עת לספרות, גיליון 1, ינואר 2005, עמ' 131-143. בעז ערפלי, "תום וידיעה בכליליהסונטות 'לשמש' לשאול טשרניחובסקי", 'שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות', מוסד ביאליק, 1994, עמ' 293-356. ---, "שלוש שקיעות: מראה, מחשבה ולשון בשירים של טשרניחובסקי, פיכמן ולאה גולדברג", 'מאזניים', כרך ע"ד, גיליון מס' 9, סיון תש"ס, יוני 2000, עמ' 12-16.

דן פגיס, 'דפוסים שירה כנושא פיוטי', 'מחוץ לשורה', הוצאת קשב לשירה, 2003, עמ' 96-99.

ראובן צור, "עוד על תרגומי לאה גולדברג ושירתה המקורית", 'הספרות', גיליון 24, ינואר 1977, עמ' 117-133.

טוביה ריבנר, "על הסונט", 'לאה גולדברג, מונוגרפיה', הוצאת ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 113; 116; 130.

אשר רייך (עורך), 'מאזניים', כרך ע"ד, גיליון מס' 5 (מוקדש לנושא הסונטה), אדר א' תש"ס, פברואר 2000.

גרשם שלום, "אחרי מיטתה של לאה גולדברג", 'דברים בגו': פרקי מורשה ותחייה, ספריית אופקים, עם עובד, 1975, עמ' 519-520.