

# לאה גולדברג כל הסיפורים



ספריית פועלים



לאה גולדברג כל הסיפורים

## לאה גולדברג כל הסיפורים

לאה גולדברג (1911-1970), המוכרת בעיקר כמשוררת, חיברה יצירות סיפורת במשך רוב חייה, ובראשן הרומן **הוא האור** (1946). סיפוריה הקצרים פורסמו בכתבי עת ובעיתונים, אך רק מיעוטם כונס לכרך יצירותיה בפרוזה שראה אור לאחר מותה.

כעת נאספו כל הסיפורים הקצרים שפרסמה, החל מסיפורה הראשון שראה אור בליטא, כשהיתה בת שבע עשרה. הסיפורים המופיעים כאן כתובים בסגנונות שונים ומתייחסים לנושאים מגוונים, מן היחסים שבינו לבניה ועד לפער התרבותי שבין אירופה לארץ. לאחדים מן הסיפורים רקע אוטוביוגרפי מובהק, ורבים מהם עשויים להיקשר בדרך זו או אחרת לשירתה.

הספר כולל אחרית דבר מקיפה המאירה את הסיפורים על רקע מכלול יצירתה של לאה גולדברג וזמנה. את הספר ערכו **גדעון טיקוצקי** - חוקר ספרות, ופרופ' **חמוטל בר-יוסף** - משוררת, מתרגמת וחוקרת ספרות.

## ספריית פועלים



0 0310004939 9  
דאנאקוד 31-4939  
מחיר מומלץ 84 ש"ח

עיצוב עטיפה: רוחמה ש.

לאה גולדברג

# כל הסיפורים

עורכים: גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף

ספרית פועלים

**Lea Goldberg**  
**The Complete Short Stories**

Edited by Giddon Ticotsky and Hamutal Bar-Yosef

עריכת לשון (לאחרית הדבר): לאה שניר

בשער: "נערה קוראת", מאת גוסטב אדולף הֶנִּיק (Hennig), 1828  
עיצוב העטיפה: רוחמה ש.

מסת"ב 978-965-02-0495-2 ISBN

© All rights reserved by  
Hakibbutz Hameuchad – Sifriat Poalim Publishers Ltd.,  
Bnei Brak, P.O.B. 1432  
Tel: 03-5785810, Fax: 03-5785811  
Printed in Israel 2009

© כל הזכויות שמורות לספרית הפועלים – הקיבוץ המאוחד בע"מ  
ת"ד 1432, בני ברק 51114  
טל' 03-5785810, פקס' 03-5785811  
סדר ועימוד: ע.ג.ע. בע"מ  
הדפסה: ראמים  
תל אביב, תשס"ט 2009

## תוכן העניינים

7	בפתח הספר
11	הנערה בת השלוש עשרה
14	געגועים
16	לבטי אם
20	אגדה סינית
23	סתיו
26	גן השושנים
32	הקמצן
37	בסמטת העכברים
42	הנערה ואורחה
47	האדם וחררו
53	Notturmo sentimentale
56	אורח
60	הַיֵּס השחור
65	אושר
71	קרוסלה
77	הסנדלר (1938)
84	נכר
101	ואלה ימות סטפן גֶרֶט
117	ביוגרפיה אלמונית
123	מעשה בבורגני זעיר
130	האפרסק
154	אהבת הַיֵּתוּר

162	הסנדלר (1949)
174	ביקור של חובה
181	אחרית דבר מאת גדעון טיקוצקי
222	מקורות הסיפורים

# אחרית דבר

# הסיפורים של "לאה משורר"

## אחרית דבר

### מאת גדעון טיקוצקי

הסיפורת הבדיונית של לאה גולדברג (1911-1970) היתה ערוץ משני ביצירתה, שנע במקביל לאפיק כתיבתה המרכזי – השירה. ערוץ זה עלה אל פני השטח פעמים ספורות בלבד, בעיקר כשפרסמה את רומן המכתבים מכתבים מנסיעה מדומה ב־1937, ובהמשך – את הרומן והוא האור ב־1946, אולם הוא ליווה את לאה גולדברג בהתמדה ובאינטנסיביות ברוב שנותיה: החל מילדותה ועד סוף שנות השלושים לחייה (הן סוף שנות ה־40). אם נכלול את יצירותיה בתחום הדרמה במניין הפרוזה שלה, הרי שכתבתה בערוץ זה נמשכה עד המחצית השנייה של שנות ה־50.

יומניה של לאה גולדברג בת העשרה מלמדים עד כמה היתה כתיבת סיפורת מרכזית עבורה באותן השנים: בהיותה בת שתים עשרה – שלוש שנים בלבד אחרי שהחלה ללמוד עברית – היא כותבת מעשייה ציונית קצרה בשפה זו, "המדורה" שמה, וכעבור זמן קצר – סיפור ששמו "התפילה", אודות נערה הלוקחת את אחיה הצעיר להאזין לנגינת

---

\* תודתי לפרופ' חמוטל בר־יוסף, שותפתי לעריכת הספר. שיחותינו על יצירת לאה גולדברג הנביטו אחרות מן המחשבות המבוטאות בהמשך, והערותיה מאירות העיניים למקרא טיוטת אחרית הדבר תרמו לה רבות. מובן, עם זאת, שאם נפלו כאן טעויות, הרי הן כולן שלי.

"Ave Maria" דווקא בערב שבת; באוגוסט 1924, והיא בת שלוש עשרה, מציינת גולדברג שכתבה בחודש החולף "שלושה סיפורים עבריים ואחד רוסי"; חודשיים לאחר מכן היא קוראת לאמה מעשייה ששמה "שיר ערש" ומופתעת מתגובתה הצוננת ("אולי יען כי היא אינה מבינה עברית", מנחמת הבת את עצמה); ובגיל שש עשרה היא כבר מתכננת לכתוב רומן, "עלי אדמות" שמו, אך עד מהרה נואשת מכך, "למען לכתוב רומן צריך להתבגר, והרבה הרבה לדעת ולשלוט בשפה. כל זה אין לי לעת עתה".<sup>1</sup> כשם שהיא עוברת אז במהירות מכתובת שיר לחיבור סיפור כך היא נעה בטבעיות מן העברית אל הרוסית.

האם בנסיבות אחרות עשויה היתה אפוא לאה גולדברג, המוכרת לנו כמשוררת עבריה, להיות סופרת הכותבת ברוסית?

במציאות הפוליגלוטית (מרובת הלשונות) של תקופתה ושל בית גידולה – בביתה דיברו רוסית, אביה היה יידישיסט, אמה לימדה אותה גרמנית – השערה זו אינה משוללת יסוד. מעיד על כך, לדוגמה, המקרה של יצחק-איסאק באַבֶּל, בן למשפחת סוחרים יהודים שנולד באודסה בתקופת פריחתה כמרכז תרבות עברית ויידיש, התחנך על ברכי העברית (ואף היה קרוב לחוג "האוקטובראים העבריים" שם), כתב את סיפוריו הראשונים בצרפתית ולבסוף הפך לסופר רוסי. במקרה של גולדברג, דומה שהספרות העברית והתרבות הישראלית חבות את עצם היותה דווקא יוצרת עברית לוועד הורים נמרץ אחד, זה של בית הספר הרוסי למסחר בקובנה, ליטא. אמה של לאה גולדברג רשמה את בתה לבית ספר זה, שהיה אחד ממוסדות החינוך היחידים בעיר בו הונהג יום לימודים ארוך, כדי שתוכל לעבוד בבקרים כפקידת בנק. לאחר שלאה גולדברג בת התשע עמדה בהצלחה בבחינות הכניסה לבית הספר, באוגוסט 1920, ועד ההורים הודיע במפתיע, ימים אחדים לפני תום החופש הגדול, כי

---

1. יומני לאה גולדברג, ערכו והכשירו לדפוס: רחל ואריה אהרוני, ספרית פועלים, 2005, 2.6.1923, 13.7.1923, 3.8.1924, 22.10.1924 ו-2.12.1927. אלה מקצת העדויות ביומנים באותה תקופה ליצירתה בפרוזה.



בית הספר – שתשעים אחוז מתלמידיו היו יהודים – יהפוך לגימנסיון עברי. כך נקשרה לאה גולדברג, שעד אז כמעט לא ידעה צורת אות עברית מהי, במהפכת התרבות העברית והציונית.<sup>2</sup> כעבור שש שנים כתבה התלמידה בת החמש עשרה ביומנה:

מצבו הרע של הסופר העברי אינו סוד בשבילי. עוני ואי־פרסומו זוהי מעשייה ישנה. 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, ואם אני לא אגיע אליה, אם אין לי כישרון, אז אחת היא לי מה שהחיים יעשו ממני. מבלי להיות סופרת, אין כבר ערך בשבילי לשום דבר. (3.9.1926)

גולדברג בחרה אפוא בעברית כשפת היצירה הבלעדית שלה. אך נותרת בעינה השאלה: מדוע היתה גולדברג למשוררת ולא לסופרת? מבלי להיכנס לעובי קורת השיח התיאורטי בדבר ההבדלים בין השירה לבין הפרוזה, יש להעיר תחילה, שההבחנה הלשונית – ולא אחת גם המושגית – בין המונחים "משורר" ו"סופר" היתה יותר מטושטשת בזמנה של גולדברג. שנית, מן התיאורים המצויים בידינו על ילדותה של המשוררת (דוגמת זה שבפתח המונוגרפיה שחיבר אודותיה טוביה ריבנר) ברי שנמשכה מקטנות לריתמוס ולצליל יותר מאשר לעלילה ולתיאור האפי: "בשבילי חריזה ומשקל הם דברים טבעיים מאוד", אמרה בריאיון שנערך עימה ב־1960, "התחלתי לכתוב, אפשר לומר, עוד בטרם ידעתי קרוא וכתוב, בהיותי בת חמש. החרוז והריתמוס היו אז עניין טבעי מאוד. החרוז איננו מטיל עלי קשיים או חובות מעיקים. אולי

---

2. להרחבה על כך, ראו: גרעון טיקוצקי ויפעת וייס, "הצעירות מן הגבולות" – אחרית דבר לספר נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1923-1935 בעריכת יפעת וייס וגרעון טיקוצקי, ספרית פועלים, 2009, בייחוד עמ' 211-222.

משום כך אני מיטיבה לכתוב שירה מפרוזה"<sup>3</sup>. ושלישית, גולדברג היתה במהותה, בשורש נשמתה, משוררת: "זוהי לא בלבד טכניקה אחרת, זוהי הרגשת עולם אחרת", כתבה, כשנדרשה להבדלים שבין הפרוזה לבין השירה.<sup>4</sup>

שירה הראשון של לאה גולדברג ראה אור כשהיתה כמעט בת שש עשרה, בפברואר 1927 ("מזמור לאור", בדור־שבועון העברי־ליטאי נתיבות); סיפור ראשון פרי עטה פורסם רק כעבור שנה וחצי ("הנערה בת השלוש העשרה", גם הוא בנתיבות; סיפור זה נדפס כאן לראשונה מאז, בעמ' 11-13). כאשר בוחנים את פרסומיה של גולדברג עד סוף שנת 1930 מתחוויר, שסך הסיפורים הקצרים שפרסמה בשלוש השנים הללו אינו נופל בהרבה מסך שיריה בדפוס. אלא שנתון כמותי זה יש בו כדי להטעות, משום שמרבית יכולה הסיפורי של גולדברג בתקופה זו היה, אם להשתמש בדבריה שלה שנאמרו בהקשר אחר, "פרוזה שירית השומרת על נתוניה הליריים, על מנגינת הלב הסמויה המתבטאת אך במקרה שלא בשורות קצרות וקצובות"<sup>5</sup>. מדובר בשבעת הסיפורים הראשונים המכונים כאן, שגולדברג פרסמה אותם בשנת לימודיה האחרונה בגימנסיון העברי ובמהלך לימודיה באוניברסיטת קובנה (היא למדה שם שפות שמייות, היסטוריה כללית, גרמניסטיקה, ספרות רוסית ופילוסופיה במשך ארבעה סמסטרים).

שבעת הסיפורים מתייחדים בפיוטיות (לעתים יתרה) הניכרת הן בדימויים (למשל, "פרפי שלג ראשונים היו יורדים מן השמים והיו

---

3. גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בארץ ישראל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 124. הריאיון נערך ב־1960 ונדפס לראשונה במאזנים ("סופרים בעל פה: לאה גולדברג"), כרך יב (לה), חוברת ד (רד), אדר תשכ"א, מרס 1961, עמ' 288-292.

4. לאה גולדברג, "הפרוזה של פושקין", על המשמר, 25.1.1952, עמ' 5. הפיזור כאן ובכל המובאות בהמשך – במקור.

5. "הפרוזה של פושקין", שם.

מפרכסים באוויר והיו מתרפקים על הארץ" (24); הן בעולם נושאים (אהבות נכובות עומדות במרכז רובם, והן מוצגות בדרך כלל באופן סנטימנטלי); והן בשפתם המליצית, שמקורה בנורמות הלשוניות של תקופתה ובידע הלשוני המוגבל של גולדברג בשעתה. הסיפורים נעים בין ייצוג ריאליסטי לבין ייצוג פנטסטי-אלגורי: בצד תיאור מוחשי של אֵם אכולת נקיפות מצפון הממהרת לשוב אל בְּתה מהצגת תיאטרון (בסיפור "לבטי אם"; נושא זה יעמוד לימים בבסיס המחזה הראשון של גולדברג, ים בחלון, מ-1938) או של נערה בת שלוש עשרה שסיפור אהבתה הראשונה מוביל לחשיפת סוד אהבתו הראשונה של אביה, מופיעות כאן אגדות (גולדברג היא שהעניקה להן כותרת משנה זו) – על אשה המוצאת את אהובה לאחר חיפוש ממושך ("סתיו"), על משורר הנמנע מלשיר את שירו ("הקמצן") ועל נסיכה המגדלת שושני פלא ("גן השושנים").<sup>6</sup>

אפשר לזהות בסיפורים המוקדמים הללו את עקבות הספרים שהרשימו את גולדברג הצעיר, בעיקר את השפעת יצירתו של הסופר הנורבגי קנוט האמסון (הספרות הסקנדינבית זכתה בשעתה לפופולריות רבה: גם עגנון הצעיר נשבה בקסמיה) ואת החותם הבל יימחה שהותירה בה הפרוזה של אורי ניסן גנסין. "נמשכתי אז בעיקר אל השירי שבפרוזה הזאת", כתבה לימים על התודעותה ליצירת גנסין, "ואל אותה תוגה אימפרסיוניסטית שדיברה אז אל לב אחת, שהיתה קוראה בהתלהבות את המסתורין של האמסון".<sup>7</sup> השפעת גנסין על גולדברג הצעיר ניכרת לא אחת גם ברמה המילולית: כך למשל, כאשר גולדברג כותבת, "השמים היו חתיכת עופרת גדולה אחת" (24) קשה שלא להיזכר בדברי גנסין בפתיחת סיפורו "בינתיים", "מייד אחר הפסח כבר היתה שוב תלויה

---

6. "אגדה" היא סיפור בעל מאפיינים לאומיים או דתיים, ואילו "מעשייה" היא סיפור הנטול סממנים אלה. למרות הבחנה זו דבקתי כאן במינוח של גולדברג.  
7. לאה גולדברג, "משאל על הספר שהשפיע ביותר: אלכסנדר בלוק ואורי ניסן גנסין", הארץ, "תרבות וספרות", 13.5.1955, עמ' א.

כגיגית עופרת קהה וכבדה", או בפתיחת סיפורו "הצדה", "למחרת דווקא היה יום עופרת".

לגולדברג הצעירה, אשר לא אחת מכנה ביומניה את קובנה עירה בשם "אורוות חזירים",<sup>8</sup> ודאי היה קל להזדהות עם התיאורים הלא מחמיאים, בלשון המעטה, שחולק גנסין לעיר הקרתנית בנובלות העיקריות שלו. ייתכן שסלידתה של גולדברג מעירה-שלה מצאה את ביטוייה בסיפור "גן השושנים" – זאת אם מזהים את עיר החרושת שבאגדה עם קובנה, ואת דמותה של הנסיכה, המגדלת שושנים פלאיות – עם המחברת עצמה, הכותבת שירים. שלוש פעמים בשנה, בימי החגים, כך מסופר שם, נהגה הנסיכה להשליך מקצת יכול שושניה אל ההמון מעבר לחומה הבצורה של גנה, וכך נשמר הדו-קיום שבין ההמון הבער והדל לבין הארמון העשיר והמסוגר. עד שפעם אחת באה בצורת ופרעה את סדרי המקום: ההמון פרץ אל הארמון וגנו ודרש מן הנסיכה לגדל את פרחי הפלא על החלקות השחונות שבעיר עצמה. הנסיכה האומללה ניסתה בכל כוחה להסביר שקסמן של השושנים נעוץ בעצם צמיחתן בגן הארמון – אך לשווא. סיפור זה, שייתכן שנשמעים בו הדי מהפכת 1917 ברוסיה, מוביל גם לאמירה ארס-פואטית (על מהות תהליך היצירה): מעשה האמנות הוא אליטיסטי ואריסטוקרטי מטבעו, והוצאתו ממגדל השן מסרסת אותו. העימות בין הנסיכה לבין ההמון, שהוא למעשה המתח שבין האמן לבין קהלו, ימשיך ללוות את יצירתה וחייה של גולדברג וימצא את ביטויו, בין השאר, במחזה בעלת הארמון (1956). "הקמצן", האחרון בשבעת הסיפורים האלה, הוא תמונת ראי ל"גן השושנים": במרכזו משורר הנמנע פעם אחר פעם מלשיר את השיר היחיד שהוענק לו, בחפשו אחר השלמות האסתטית, וסופו שאין הוא שר לעולם. ב"גן השושנים" החרדה היא מפני כוחות הרס חיצוניים,

---

8. ראו ביומנים, 9.2.1924, 20.6.1924, 31.8.1924 ו-9.11.1925. למותר לציין שהתרשמותה זו של גולדברג היתה סובייקטיבית וקיפחה, במובנים רבים, את העיר ואת קהילתה היהודית.

ואילו ב"הקמצן" החרדה היא מפני כוחות הרס פנימיים. פרשנות פסיכואנליטית של יצירות אלה דורשת עיון נפרד, אולם ביסודה מונחת ההנחה בדבר קרבת הפנטזיה כהליך נפשי לפנטזיה כז'אנר ספרותי. אל מול האגדות האלה, הנשענות על הצורך של האמנות בעולם של דמיון ופנטזיה, הסיפור "אגדה סינית" שולל את קיומו של עולם פנטסטי או אקזוטי, למרות שמו. בכך חותר הסיפור תחת הרומנטיקה, גם במשמעותה ביחסי אהבה וגם כהשקפה פילוסופית ואמנותית; במילים אחרות, אם "סתיו", "גן השושנים" ו"הקמצן" הן אגדות נאו-רומנטיות, הרי שהסיפור "אגדה סינית" הוא אנטי רומנטי. במוקד סיפור זה אשה המקבלת מכתב מאהובה לשעבר ומתעצלת לפתוח אותו משום שמראש ברי לה תוכנו: באותו חודש כבר שלח לה "אותו האדם האפור בחליפה האפורה, בעל העיניים והשערות האפורות, אשר קולו אפור והדברים הארוכים אשר הוא מדבר אפורים גם הם" (21) שישה מכתבים הפותחים באותו נוסח אובדני, והיא מניחה שגם מכתב זה לא יהיה שונה מקודמיו. הגילוי שבא בהמשך על התאבדותו של האהוב אינו מזעזע את הנמענת, ולמותר לציין שלמותו לא נקשרת ההילה הרומנטית שאופפת את מותו של ורתר; אדרבה, אותה אשה מפללת שסופה של פרשיית אהבים זו לא היה רומנטי ונדוש אלא אקזוטי וייחודי. במבט לאחור אפשר לראות ב"אגדה סינית" את ראשיתו של מהלך שאף הוא יהיה דומיננטי בהמשך יצירתה של גולדברג: המשחק עם צורות ספרותיות קבועות – ההיענות להן וההתמרדות נגדן, ועוד יותר מכך – את הסתייגותה העקבית של גולדברג מהאשליה שברומנטיקה כפשוטה.

\*\*\*

שלב חדש ביצירתה של לאה גולדברג נפתח כשעקרה מליטא לגרמניה, לשים לימודיה באוניברסיטאות ברלין (משלהי 1930) ובון (מאביב 1932, למשך שנה) בתחום בלשנות הלשוניות השמיות. אז נחשפה לשיאי האמנות המודרניסטית והמסורתית כאחת, וכתוך כך – גם לעליית כוחו

של הנאציזם. הסיפור "בסמטת העכברים" שפורסם באוקטובר 1932 בַּפְּתָח, כתב העת של חבורת היוצרים המודרניסטים העבריים בליטא, משקף ללא ספק חוויה אישית שגולדברג הסטודנטית חוותה על בשרה, זמן קצר קודם לכן, בעת שהזדמנה לבית-בירה בעיר בון עם זר כמותה, המכונה כאן סונדהיר – בן דמותו של אחד מחבריה ההודים לספסל הלימודים.<sup>9</sup>

עם יצירה זו עולה הסיפורת של גולדברג על נתיב חדש, שבדיעבד ימצה את יכולותיה כפרוזאיקונית: הייצוג הבדיוני מושתת על חוויה אישית קונקרטיית, מעבד אותה, ועם זאת אינו מטשטש כליל את גרעינה האוטוביוגרפי, אלא להפך, מזמין את הקוראים לקשר את המספרת/הדוברת אל המחברת. כך כותבת גולדברג בפתח מכתבים מנסיעה מדומה (1937): "על כן בחרתי בגיבורה, ששמה אינו שמי ושם אהובה אינו שְׁמָךְ. אם רות דומה לי וזה אשר היא פונה אליו – לך, הרי הם, בכל זאת, לא אני ולא אתה – הם דמויות מדומות כמו הנסיעה"; אך מייד בהמשך חל מעבר לגוף ראשון: "המכתבים האלה הם פרי בדידותה של רות. פרי בדידותי הם".

פתרון ביניים זה, של מבע סמי-אוטוביוגרפי (מצד אחד – לא בדיון מוחלט; ומצד שני – לא וידוי כפשוטו), אינו ייחודי, כמובן, לגולדברג; אפשר שבחרה בו בהשפעת "אֶוּאֶלְדֵּ תְּרַאגִּי" ושאר סיפוריו המוקדמים של רילקה, "המשורר שלי" כפי שכינתה אותו במכתבים מנסיעה מדומה, ואולי גם בהשראת יצירת הפרוזה השירית המרכזית שלו, רשימותיו של מְּוֶטָה לְאֹרִיֶּדְסֵ בְּרִיגֶה. בין כך ובין כך, גולדברג אימצה את הכתיבה הסמי-אוטוביוגרפית לא רק בסיפורת שלה אלא גם בחלק משירתה. במסגרת זו ערכה מעין פסיכואנליזה עצמית (ודורית) ברומן שלה והוא האור, מבלי להסגיר עד תום את צפונות לבה; גוללה את ייסורי אהבתה

---

9. על "הנקודה ההודית" ביצירתה ראו: נערות עבריות, בעיקר עמ' 238 ו-300 וכן במכתבים מנסיעה מדומה (ספרית פועלים, 2007 [1937], עמ' 39-49 ועמ' 138, הערה 5).

הנכזבת וכמיהתה לתרבות המרכז-מערב אירופית במכתבים מנטיעה מדומה; וכתבה משפטים חושפניים דוגמת "אַתְּ אִשָּׁה לֹא יָפָה, בַּת עֲשָׂרִים וְשִׁתִּים / נֶר כְּבוֹי עַל שְׁלַחַן-שֶׁבֶת" בספר שיריה הראשון טבעות עשן (1935). בספר זה ובמכתבים מנטיעה מדומה רוב ההיגדים האוטוביוגרפיים אפופים מראש בספרותיות מופגנת ובסגנון הנוטה למנייריזם, וכך נמנעת הבנתם כפשוטם. ראשיתו של המהלך הסמי-אוטוביוגרפי, כפי שהיא באה לידי ביטוי בשני הספרים הללו, נוטה למשחקיות ולריחוק, ואילו המשכו, בעיקר בסיפורים "נכר" ו"האפרסק" המופיעים כאן בהמשך וברומן והוא האור, נוטה יותר לכיוון הוידויי.

"נכר" נדפס לראשונה ב-1939 ו"האפרסק" — ב-1945. הם חובקים אפוא, מבחינת תאריכי פרסומם, את תקופת כתיבתו של והוא האור, הרומן בעל הרקע האוטוביוגרפי המובהק ביותר שכתבה גולדברג.<sup>10</sup>

10. אשר לתיארוך תקופת חיבורו של והוא האור: קודם לכתובתו ניסתה גולדברג לחבר רומן אחר, שלבסוף גנזה אותו. משום כך קשה להסתמך על יומניה מאותה תקופה (1939 ו-1941) כדי לקבוע מתי החלה בכתיבת והוא האור, הן משום שייטכן שדבריה שם נסוכים על הרומן הגנוז והן משום שב-1940 לא רשמה דבר ביומניה. היות שקטע מתוך והוא האור נדפס כבר באפריל 1940, ללא שינויי נוסח בולטים ביחס לטקסט המוכר לנו (תחת הכותרת "הדרודה", השומר הצעיר, 18.4.1940, עמ' 15-17; טקסט זה לא עמד בהכרח לנגד עיניו של מנחם פרי כשהניח באחרית הדבר שכתב למהדורת 2005 של והוא האור, שהרומן חובר החל מינואר 1941) — הרי שיש לשער שכתובת והוא האור החלה לכל המאוחר בתחילת 1940. עדות מסייעת לכך היא אותן זיקות מילוליות מובהקות בין הרומן לבין רבים משירי הספר מבית הישן, שאף הם פורסמו ברובם במחצית הראשונה של 1940: כך, למשל, מדמה הדוברת בעיני רוחה באחד השירים הללו את פסל המלאך בגן העיר (ככל הנראה בקובנה) "רוֹשֵׁם בְּחֹדֶר הַנְּעַל / רָאשֵׁי תְבוֹת בְּחֹל רְטֵב" ("לאחת הערים", שיר ג, בתוך: לאה גולדברג: שירים, מהדורה חדשה מתוקנת, 1986, כרך א, עמ' 235) — ממש כשם שבאותו גן עצמו — כעת ברומן — "קצה נעלה ושל נורה, הגיבורה]

”נכר” נקשר כמובן ב”בסמטת העכברים”: שני הסיפורים מתרחשים בעיר בון בתחילת שנות ה־30 של המאה ה־20, במרכז שניהם עומדת בת דמותה של גולדברג — ליס ב”נכר” ודיתה ב”סמטת העכברים” — ולצדה, בשני הסיפורים, סטודנטים זרים ממכריה. ב”נכר” אומר הסטודנט ההודי דָאָטְאָטְרִיָה פֶאָדְקָה כבדרך אגב, ”אמש באמת איחרנו עם מרווין בבית המרזח שבסמטת העכברים” (90), ומתאר לפי תומו תקרית אנטישמית שחווה שם.

”נכר” נפתח בתמונה של פריחת עצי ערמון, הנקטעת ומתחדשת שוב כעבור פסקאות אחדות:

רק בקרן זוית זו, שמצטלבות בה שתי שדרות, הרגשתי פתאום בערמון שפרח. [...] אהבתי את פריחת הערמון בימות האביב בארץ הזרה הזאת. אהבתי, משום שהזכירתי עץ ערמון אחר ופריחה אחרת. אותו אילן שבֵּע הימים ורחב הפאות, אשר ניצב איתן ומלכותי בשער החצר של בית ילדותי הירוק [...], אשר פירותיו הירקקים והדוקרניים היו נופלים ארצה לרגלינו, ורגלינו קטנות עדיין. הפתיעה תמיד הקליפה הגסה כשהיתה מתבקעת בחבטה וגלעין שזוף וחם היה נגלה לנו, ורומז בכרך רענן, בחלקת עולל ראשונה. היינו אוספים את הערמונים ומיבשים אותם בשמש על אדן החלון: מישהו מקשישי חברינו הפליט שמועה, כי מערמוני נוי אלה אפשר לעשות דיו סגולה, תפארת לכותב בה. אולם למדרגת עושה הדיו לא הגעתי מעולם.

---

היה רושם בלי משים אות גדולה על החול של השביל” (והוא האור, 2005 [1946], עמ' 112); בשני המקרים האותיות המשורטטות הן ראשי תיבות שמו של אדם אהוב.

כתיבת והוא האור הסתיימה ככל הנראה באוקטובר־נובמבר 1945, כפי שעולה מדבריה של מאלי מועד־כהנא בריאיון שערכה עם לאה גולדברג: ”לאה גולדברג [...] סיימה אך יום קודם לכן את ספרה הגדול” (מאלי מועד־כהנא, ”בעודי ילדה — לאה גולדברג”, עולם האשה, כסלו תש”ו, נובמבר 1945, כרך 4, חוברת 74, עמ' 11).



[...] חשבתי, שבתיאור פריחה כזאת אפשר יהיה פעם, מקץ שנים רבות, כשיהיה כל זה זיכרון רחוק, לפתוח סיפור, אולי את סיפור חיי שלי. ושמא כדאי יהיה אז לכתוב, כי פעם, באמת, עמדתי כך, גבי אל הגן ואל עץ המגנוליה המלבלב.

המחשבה החלה משתקפת בתוך עצמה פעמים אין מספר ולא היה לה סוף. רק דמותה קטנה והלכה. ונזכרתי תוך לגלוג באותו בקבוק יין יחידי שהיה טמון בארונם של מכרי והארון עשוי ארבע זגוגיות של אספקלריה, ומשהסתכלו בו מקרן זווית נראה היה כאילו צבא בקבוקים, לעשרות, למאות, חבויים שם, באותו הארון... והוברר לי כי לעולם לא אכתוב את הסיפור. אין פותחים מסבאָה בבקבוק יין אחד. (84, 88)

דברים אלה, שהם בגדר ה"חווה" של המספרת עם קוראיה, מבטיחים דבר אחד ומקיימים את היפוכו: הסיפור שלעולם לא ייכתב הוא למעשה הסיפור המוגש בזה לקוראים, העתיד – "אפשר יהיה פעם, מקץ שנים רבות, כשיהיה כל זה זיכרון רחוק, לפתוח סיפור" – כבר התרחש למעשה: אמנם חלפו רק שש או שבע שנים בין זמן התרחשות הדברים לבין עיבודם בסיפור, אך בפלשתינה/ארץ ישראל של קיץ 1939 כבר היה הזיכרון הסטודנטיאלי מרפובליקת ויימאר באביב 1932 או 1933 בגדר "זיכרון רחוק"; ולפיכך ההסתייגות במאמר מוסגר בסיום אותו משפט – "אולי את סיפור חיי שלי" – אינה משכנעת, אלא אם משמיטים את ה"אולי" שבפתחה.

את ההערה הארס-פואטית שבאה בהמשך אפשר לקרוא על רקע מפה הנפש שהסב לגולדברג הרומן שהיתה שקועה בכתובתו (בעיקר בעת נסיעתה לאיטליה בקיץ 1937), רומן שעלילתו מתרחשת ברובה בברלין בשנים 1932-1933. בקבוק היין היחידי (הסיפור "נכר", לפי פרשנות זו, או חיבור סיפורים קצרים בכלל) אינו מאפשר פתיחת מסבאה (קרי, כתיבת רומן). עקיצה עצמית זו כבר נאמרת "תוך לגלוג" מפוכח, שיש בו בכל זאת נימת מרירות: אולי מקורה בפרע שבין היצירה הגבישית, המזוקקת (בקבוק היין) שלעולם לא תוכל לספק את דרישת המון

הסובאים. הערה זו טוענת את המשפט שהופיע קודם לכן ככדרך אגב, "למדרגת עושה הדיו לא הגעתי מעולם", במשמעות ארס-פואטית גם כן.

המספרת של "נכר" מתגלה במלוא שנינותה וחרירותה בדיאלוגים עם ידידה ההודי. שניהם עקרו מן המזרח (היא ממזרח אירופה, הוא מאסיה) אל מרכז-מערב אירופה, ממקומות הנתפשים בעיניים גרמניות כפרובינציה (מדינה בלטית והודו) אל עיר שביחס לברלין היא מעין פרובינציה (בון), שניהם בני בלי-בית שאינם מתגעגעים למקומות מוצאם, כשם שאינם נחפזים להשתלב במהפכות התרבותיות-לאומיות הנכונות לעמיהם (עצמאות הודו, תחיית התרבות העברית והמאבק לכינון "בית לאומי"). תלישותם ופכחונם של השניים מציל אותם, בדיעבד, מהתמוטטות העצבים שחווה המזכירה האנגלייה של הסמינר, אשר עד אז הצטיירה בחוגם כאי של יציבות בורגנית – בין השאר הודות לשם משפחתה העוצמתי, קינג, ולמוצאה מעם בעל מסורת קולוניזטורית ורציונליסטית. סיומו של "נכר" בפואנטה נוסח גי דה מופסן מייחד אותו מרוב סיפוריה הקצרים של גולדברג, שעד אז נטתה – בהשפעת המודרנה – לעמעם את סופי הסיפורים העלילתיים, כדי להעביר את מרכז הכובד שלהם מ"עוקציהם" אל גופם עצמם: ההימנעות המכוונת מחתימת הסיפור "אגדה סינית" (שדובר בו קודם לכן) עם התאבדותו של שולח המכתבים, ממחישה היטב מגמה מודרניסטית ואנטי רומנטית זו.

הסיפור הסמי-אוטוביוגרפי המובהק האחרון כאן הוא כאמור "האפרסק" (1945). הוצאתה של המספרת אל מחוץ לעלילה והפיכתה ליודעת-כול מאפשרת למחברת להתבונן על לילי, בת דמותה בסיפור, במבט כפול: ההתרחשות נמסרת לכאורה כפי שהיא משתקפת "בזמן אמת" בעיניה של הילדה בת השנים עשרה, אך למעשה עומדת מאחורי גבה האשה הבוגרת, המשקיפה על הילדה שהיא היתה לפנים ועורכת את תודעתה (זוהי גם הטכניקה הסיפורית של והוא האור). עלילת "האפרסק" מתרחשת בכית מרפא גרמני ב-1923. בתוך הווייתו

הבועתית-הרמטית משהו, מלבלבת היכרותה של לילי וייסברם הצעירה עם איליושה מאירוביץ'-גורדון, בנה של שחקנית התיאטרון המוסקבאי. שניהם חדורי להט סוציאליסטי: לילי מלינה על השפלתן של עובדות המקום ואיליושה מצטייר בשלב מסוים כמנהיג פועלים לעתיד: "היש פה נוער בבית המרפא?", הוא שואל, כאילו נסחף לאי בודד ועליו לרכז כעת את שאר הניצולים מן האונייה הטרופה. אלא שסיפור אהבתם אינו אורך זמן רב: "צלע שלישית" בדמות נערה פולנייה, בורגנית ומפותחת מעבירה לצדה את איליושה ללא כל קושי. לילי הנדהמת מפרשת לעצמה את "בגידתו" של איליושה כמעילה בעולם הערכים המשותף להם; ואילו המספרת הבוגרת מציגה את פרשנותה הערכית-אידיאולוגית של הילדה ל"בגידה" כחלק מההדחקה של חרפת הפגיעה הרגשית האנושה שספגה מידי אהובה.

ביסודו של סיפור זה מונחת סיטואציה אופיינית לשירתה של גולדברג, בייחוד זו המוקדמת: האיחוד המיוחל עם מושא האהבה נדון לכישלון מחמת הימצאותה של "האחרת", שלבו נתון לה מראש (ראו בעיקר בטבעות עשן, בשירי המדור "האחרת"). ובכלל, הפרוזה של גולדברג מקיימת זיקות מילוליות ונושאיות רבות עם שירתה באופן אינטנסיבי. כך, למשל, כשליילי תוחבת לכיסה את האפרסק שקיבלה מאיליושה, לקראת העברתו ל"קָלֶת" – בית גנזיו של יומנה, ואומרת לעצמה: "אשמור אותו [...] אשמרנו לי למזכרת!" (142) – עולות מאליהן שורות השיר:

וְלֹא הָיָה בֵּינֵנוּ אֶלָּא זֶהָר  
עָנּוּ שֶׁל הַשְּׂכֵמָה בְּרַחֹב כְּפָרִי  
וְלְכָלוּבוּ שֶׁל גֶּן בְּטָרֶם פָּרִי  
בְּלֶבֶן תִּפְרָחְתוּ יִפְתֵּה-הַתְּאֵר.

וַיְמָה מְאֹד צִחְקָתָ בְּאֶמְרִי  
כִּי אֶל הַשַּׁחַר הָעֵנַג כְּוָרֵד

אָקָרְבַּ וְאָקְטָפְנוּ לְמִזְכָּרַת  
וְאֶשְׁמְרֵנוּ בֵּין דְּפֵי סְפָרֵי.<sup>11</sup>

בסיפור — כמו בשיר — מִתַּת האהבה אמורה להישמר במקום מוגן (בקלת ו"בין דפי ספרי") אבל ברור מראש שלא ניתן להחזיק בה פיזית, או לאורך זמן. במקום זאת היא עוברת המרה לייצוג אמנותי: מן הקלת — ליומן, וממנו לסיפור; ו"בין דפי ספרי" — בשיר המופיע שם. דווקא על רקע זה מעניין לראות כיצד ברוב יצירות הסיפורת הסמיי-אוטוביוגרפית שלה מקפידה גולדברג להרחיק את בנות דמותה מן הקישור לשירה. ב"האפרסק" שואל אליה את לילי: "גם את כותבת?", והיא "הסמיקה, משכה כתף אחת: 'לא, רק יומן'" (139); ב"נכר" מעיר דָאָטְאָטְרִיָה לְלִיס: "את משוללת כל המיון וכל חוש שירי" (96); וברומן והוא האור, כאשר אָרִין שואל את נורה: "את כותבת שירים בנעורייך?", היא עונה לו נחרצות: "לא [...] מעודי לא כתבתי שירים" (והוא האור, עמ' 140). "הרחקת עדות" זו נועדה להעמיד חיץ (מלאכותי) בין המחברת להשתקפויותיה ביצירותיה, בייחוד במקרים שבהם מתבקש לזהותה עמן. ואכן, ב"האפרסק" יש כמה רמזים לקשר שבין לילי לבין לִיאָלִיָה (Лияля), זה היה כינוי החיבה של לאה גולדברג במשפחתה). כך, למשל, לילי קוראת באדיקות את יצירות דיקנס, כמו גולדברג, שכתבה לימים כי "דיקנס שימש לי מפלט קבוע מצרותי הקטנות והגדולות בבית הספר".<sup>12</sup> הסיפור כולו הוא עיבוד לזיכרון ילדות משהותה של המשפחה בסנטוריום בעיירת המרפא בֶאָד־קוּדוֹבָה שבגרמניה (כיום Kudowa-Zdrój בפולין) בקיץ 1923. גולדברג היתה אז בת שתים עשרה וכתבה

11. פתיחת שיר ב במחזור "שירי אהבה מספר עתיק", לאה גולדברג: שירים, כרך ב, עמ' 49. השיר נרפס לראשונה בעיתון משמר ב־19.5.1944 — כלומר כשנה וחצי לפני פרסומו של "האפרסק" שם.  
12. "זוטות", משמר, 16.12.1955, עמ' 6. וראו גם: "טרפים", השומר הצעיר, 14.12.1939, עמ' 9; והוא האור, עמ' 20.

משם לחברתה הקרובה מינה גולדברג (לימים לנדוי) את אחד ממכתביה הראשונים בעברית (ומכאן שגיאות הכתיב והשיבושים הרבים בהמשך): "את שאלת מדוע אני בקוֹדֶכָה. על זה אוכל לענות לך כי הרופא מצא שלאבי יהיה פה יותר טוב אבל גם פה המקום מוצא כן בעיני. אנחנו נמצאים על 400 מטר אך ההרים לא כל כך גבעוהים"<sup>13</sup>. גם את לילי הטרידה עובדה זאת: "ואפילו בהרים שבסביבה — ההרים ה'נוחים' הללו, המעובדים כהלכה, המכוסים חורשות אורן, ששבילים גיאומטריים, נקיים עד מאוד, חותכים אותן — לא ראתה נחמה, לאחר שנודע לה כי אינם כלל הרים של ממש, וספר הלימוד לגיאוגרפיה מבטלם תכלית ביטול, ואין הם אלא גבעות, הרמות מעט יותר מאותן שבעיר מולדתה" (133). בהמשך המכתב מספרת לאה גולדברג הצעירה לחברתה: "אצלי ישנן שתי חברות קטינות בנות ומקירה אחת בת *Аня Мазриа* [אניה מזוריה (רוסית)], היא עברה גם כן למחלקה רביעית בִּבְרֶשָה [בוורשה]. מפני שהיתה 5 שנים ברוסיה מיקודם לי היה איתה מענין אבל עכשיו היא מדברת רק עודות הכסף" — ומתבקש להניח שאותה אניה מזוריה היא־היא האנקה, בת החמש־עשרה הזעיר בורגנית מוורשה; וכן הלאה.

בהקשר שבו פורסמו "האפרסק" (סמוך לתום מלחמת העולם השנייה) ו"נכר" (ממש על ספה) נטענו הסיפורים במשמעות החורגת אל מעבר לזיכרונות האישיים המשוקעים בהם. אפשר אמנם שהמוטיבציה הבסיסית שהובילה את גולדברג לחבר את שני הסיפורים הללו היתה הניסיון לברר לעצמה, ממרחק השנים, מה היתה דמותה כילדה, כסטודנטית, אך לא בהכרח פחותה ממנה היתה המוטיבציה להנציח הוויה תרבותית שחלפה לבלי שוב. גם בהיבט זה חובקים שני הסיפורים הללו את והוא האור: ניתן להחשיב שלוש יצירות אלה כחלק מן המהלך שאותו הגדירה עפרה יגלין כ"פרויקט של זיכרון אישי־אינטימי, נקי כמעט לגמרי מגילויי

---

13. עיינו בשני מכתביה הראשונים של לאה גולדברג בספר נעויות עבריות, עמ'

הפרובלמטיקה היהודית-ישראלית האקטואלית, אך בעל משמעות אנושית כללית", אשר העסיק את גולדברג באותן שנים.<sup>14</sup> במובנים רבים ברומן והוא האור מתמצה פרויקט זה, שלא היה חסר לגמרי נגיעה לאקטואליה היהודית והכללית בת הזמן: גולדברג משחזרת במסגרת הרומן את חזרתה אל ביתה שבליטא בקיץ 1931, לחופשה בתום שנת לימודיה הראשונה בברלין, מן הפרספקטיבה של אמצע שנות ה-40', כלומר מתוך תודעה-שלאחר-חורבן, לאחר שכבר עלה הכורת על אותו עולם ועל אותו בית – ובראייה כפולה, נוסטלגית ומפוכחת בעת ובעונה אחת:<sup>15</sup> "עם כל הבשורות הרעות על חורבנה של ליטא התחלתי לראות בחלום ובהקיץ מראות אלה, תמונות מאותו הווי ממש רדפו אותי", סיפרה לימים על השירים שכתבה באותה תקופה, ומתבקש ממש להסב את הדברים הללו גם על והוא האור; "איני עושה אידיאליזציה של הארץ שבה נולדתי, אבל אהבתי את נופיה ואהבתי כמה דברים שהיו קשורים באותו עולם שאבד, ולא יכולתי שלא לכתוב עליהם".<sup>16</sup>

- 
14. עפרה יגלין, קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 1997, עמ' 117. החיבור עובד לספרה אולי מבט אחר, הקיבוץ המאוחד, 2002. ועיינו גם ברשימתה "למען לכתוב רומן צריך להתבגר" (על והוא האור והפרוזה של לאה גולדברג), מעריב, "ספרות וספרים", 25.11.1994, עמ' 29.
15. בהיבט זה מצטרף והוא האור לשורה של יצירות בספרות העברית ובספרות העולם, שכמוהו מתארות שיבה הביתה מתוך ידיעה מאוחרת שאותו בית אינו כשהיה, ביניהן בחורף של ברנר (1903), "בטרם" של גנסין (1909), אורח נטה ללון של עגנון (שהחל לראות אור בהמשכים מאוקטובר 1938 ואילך) וצמד הרומנים של הסופר היידי יעקב גלטשטיין, כשיאש נסע וכשיאש הגיע (1938 ו-1940 בהתאמה).
16. ריאיון שערך א"ב יפה עם גולדברג ב"קול ישראל" ב-1959; נרפס בידיעות אחרונות, 28.1.1977, עמ' 1 – "בראשית היתה המוזיקה, בראשית היה הריתמוס" – שיחה עם לאה גולדברג בשנת 1959 – מובאת במלאת שבע שנים לפטירתה".

והוא האור הוא כור המצרף של הפרוזה הבדיונית פרי עטה של גולדברג: הותכו בו סיגי רעיונות, דמויות ואפילו אפיזודות מניסיונותיה הקודמים בכתיבת סיפורת. כך, למשל, אותה פסקה מ"נכר" על הערמונים, שהובאה קודם לכן ("אותו אילן שָׁבַע הימים ורחב הפאות [...] למדרגת עושה הדיו לא הגעתי מעולם") זכתה כעבור שנים אחדות לעיבוד מחודש ברומן, בתיאור שיחתם של ארין ונורה בגן העיר: "מאחורי הספסל שעליו ישבו היה עץ ערמון רחב פאות. אחד מפירותיו הכבדים נשר ונתבקע לרגליה של נורה. הקליפה הירוקה, הדוקרנית, הגסה, נפתחה וגילתה את הפטנה הלבנה והרכה, וכדור הערמון החום והמבריק נחלץ ונתגלגל במרחק מה ממנה. [...] 'כשהייתי קטנה', אמרה, הייתי מאספת את הערמונים. מישוהו אמר לי כי אפשר לעשות מהם דיו סגולה. אנחנו, אני ומילי חברתי, ניסינו ולא הצלחנו מעולם".<sup>17</sup> הפוטנציאל המטונימי של הערמון, שנרמז ב"נכר", מתממש בוהוא האור, כאשר ארין מדמה את פרי הערמון לעיניה החומות של נורה. הפרי – נורה – מצטיירים אז כגלגול אירופי של הצבר: דוקרניים מבחוח ורכים מבפנים. וכאשר ארין "גלגל ברגלו את הערמון ממנו והלאה", מתגלה מאליו יחסו המנוכר כלפי נורה.<sup>18</sup>

עם הופעתו של והוא האור ב־1946 נחשף, תרתי משמע, ערוץ הסיפורת ביצירתה של גולדברג: גם משום ההיבט הווידוי של יצירה זו, וגם משום שבפעם הראשונה והאחרונה בחייה הציגה גולדברג לקהל קוראיה

17. והוא האור, עמ' 111. אפשר שמילי היא בת דמותה של מינה לנדוי (עליה) – ראו הספר נערות עבריות).

18. והוא האור, עמ' 115. דוגמה מובהקת אחרת לדימוי שהתגלגל מניסיונותיה הקודמים של לאה גולדברג בכתיבת פרוזה אל והוא האור, אחת מני רבות: ארין מספר לנורה כיצד חי "אצל" ולא "עם" אשת חיקו, עד שלא הבחין במשך תקופה ארוכה שצבעה את שְׁעָרָה בגוון בהיר־אדמוני (שם, עמ' 146–147); גם סטפן גֶרֶט לוקה בכך (כאן בעמ' 105–106) וקודם לכן גם אלחנן קרון ברומן הגנוז אבדות.

רומן שלם, והתייצבה בפניו לא רק כמשוררת אלא גם כסופרת.<sup>19</sup> שפיעתו החד פעמית של ערוץ זה הודגשה בייחוד נוכח הידלדלות מעיין שירתה של גולדברג ברוב שנות מלחמת העולם השנייה: בשנים 1941-1944 היא פרסמה כארבעים שירים חדשים בלבד – כמות המשתווה ליכול השירי שלה בשנת 1938 לבדה או בשנת 1939, עד פרוץ המלחמה.<sup>20</sup> האם פעל כאן מעין "חוק כלים שלובים" פואטי? האם בעקבות המלחמה בחרה גולדברג באופן ביטוי שונה? ואולי מגמת "ההרחבה, ההסמלה וההמשגה של ההתנסות" בשירתה מאותה תקופה<sup>21</sup> התאפשרה הודות לעיסוקה האינטנסיבי אז בכתיבת פרוזה, שמטבעה נוטה אל הכיוון ההפוך – אל הקונקרטי והריאלי?

\*\*\*

עד כאן נסקרו סיפוריה הראשונים של לאה גולדברג שהופיעו בדפוס עד שנת 1932 ושניים מאוחרים יותר. בתווך הופיעו שמונה סיפורים נוספים פרי עטה, בשנים 1933-1935 ו-1938 (ראו כאן בעמ' 42-83). סיפורים אלה מהווים חטיבה בפני עצמה בפרוזה של גולדברג, וציון

19. במובן זה, ניסיונותיה המשמעותיים הקודמים של לאה גולדברג בפרוזה אינם מגיעים לדרגתו של והוא האור: הרומן אבדות לא הושלם – ונגנז; מכתבים מנסיעה מדומה (1937) אינו מתיימר לפתח עלילה או דמויות מורכבות ונקודת הכובד שלו היא החוויה האסתטית. בהקשר זה ראוי להזכיר את הסתייגותה של לאה גולדברג ממכתבים מנסיעה מדומה בדיעבד, וכן את האופן שבו הגדירה ספר זה בשעת חיבורו – "משהו בינוני בין רומן וקובץ פְּלִיטונים" (מכתבה של גולדברג ליהודה גבאי מ-20.10.1934, "גנזים", אוסף 274, 8494/4).

20. במהלך שנת 1940 פרסמה לאה גולדברג 26 שירים; ב-1941 – 7; ב-1942 – 13; ב-1943 וב-1944 – 9 שירים בכל שנה. קשה אמנם לתארך במדויק את שיריה של גולדברג, היות שלא נהגה לציין את תאריך כתיבת השיר בשוליהם; אולם ככל הידוע היא נהגה למסור את שיריה לדפוס סמוך לכתיבתם (למעט כמה חריגים) ולכן נהוג לתארך את מועד כתיבת השיר בסמוך לזמן פרסומו.

21. דן מירון, אמהות מייסדות, אהיות חורגות: על ראשית שירת הנשים העברית, הקיבוץ המאוחד, מהדורה שנייה, 2004, עמ' 344.



מקום פרסומם הוא המפתח להבנתם: כולם נדפסו בכמות של היוצרים המודרניסטים בארץ ישראל (אחד בכתובים ושבעה בטורים), ולא בכדי מפועמים כולם מרוח הפרוזה המודרניסטית: זו התאפיינה באקספרימנטליות שלה, בהתעלמותה המופגנת מאידיאולוגיות לאומיות-פוליטיות, בחתירתה לשבירת המוסכמות של ספרות המאה ה-19, בנטייתה לכתיבה סימבוליסטית וברחיקת העלילה והתמטיקה אל שולי היצירה.<sup>22</sup> כך, למשל, סיפורה של גולדברג "Notturmo sentimentale" מעמיד במרכזו נושא אוניברסלי – בדידותה של נערה – ושומר על אופיו האוניברסלי בכך שאינו מסגיר שום רמז לתקופה או למקום עלו שבו חיה הנערה. זו נושאת מבטה אל הירח, אך אין זה עוד הירח הרווח בתיאורים הרומנטיים: "הירח אינו כותב מכתבים בלילות ואינו קורא את חרוזי-שלי על געגועי הפרפר לכוכב-לילה-המחרת" (54) – הנה כך לפתע צצה לה דמות המספר או המספרת ומצביעה בהפגנתיות על המלאכותיות של הסיפור כולו. ומייד בהמשך, אותה מוסכמה שזה מקרוב נשברה, של הירח הלא-רומנטי במובהק, שָׁבָה ומתהפכת: כעת הירח "סנטימנטלי יותר ממנה, מן הנערה הנושאת אליו את אפלת מבטה השואל" (שם). סיפור זה וכן "הנערה ואורחה" ו"האדם וחררו", שלושתם עוסקים בנושא רומנטי מובהק – בדידותו של אדם – מתוך תודעה פוסט-רומנטית; ושלושתם בבחינת "petits poèmes en prose", שירים קצרים בפרוזה, כגון אלה של בודלר, גם במוכן זה שבעיבוד אחר עשויים היו להפוך לשירים מן המניין, למשל: "מִפְּלִיגוֹת סְפִינֹת-עֲנָנִים אֶל מוֹל מַגְדָּלוֹר – יָרַח, / [...] וְאֲנִי בְּבוֹאֵת כּוֹכֵב בְּחֶשֶׁכַת חֲלוֹנֵי הַגֶּבֶה".<sup>23</sup>

22. ראו: נורית גרץ, "המהפכה שלא היתה: הפרוזה המודרניסטית בכתב העת

טורים", דפים למחקר בספרות, 3, 1986, עמ' 175.

23. שיר ללא שם, פורסם לראשונה בכתב העת פתח ב-17.11.1932 ונכלל בטבעות עשן (לאה גולדברג: שירים, כרך א, עמ' 57); והשוו ל"אינטרמצו לירי ב" במכתבים מנטיעה מדומה (עמ' 71-74). בייחוד מתבקש להשוות את הסיפור "האדם וחררו" (כאן בעמ' 47-52) לרבים-רבים משירי טבעות עשן.

גם הסיפורים היותר ריאליסטיים שכתבה גולדברג באותה תקופה מושפעים בכיבוד מן הפואטיקה המודרניסטית. כזהו למשל "קרסלה" (1938), שיש בו מסגרת זמן ומקום – מן הרמזים המעטים הפזורים במהלכו ניתן לשער שהוא מתרחש סמוך לביתן היוגוסלבי של "יריד המזרח", אולי ביריד האחרון שנערך בקיץ 1936, וכן יש בו עלילה: יולה ההונגרית ואידה מכרתה פוגשות באליהו סָגֵר ויחדיו הם משוטטים ביריד, עד שהם נתקלים בשלושה ילדים עניים; סגר מבחין בהשתוקקותם של הילדים לעלות על הקרוסלה וקונה לכל השישה כרטיסים, אך הסיבוב בקרוסלה מסתיים בפְּחִי נפש. יסודות אלה, של הזמן, המקום והעלילה חיצוניים במידה רבה לסיפור, שכן מהותו היא הסמל; והסמל העיקרי שמניע אותו, ברובד ההתרחשות, הוא המוזיקה, על ההרמוניה והדיסהרמוניה שלה. כך באפיון הדמויות – אליהו סגר הוא פסנתרן, הדומה בעיני אידה "לאותם הקבצנים העיוורים, השרים את שיריהם הארוכים והעצובים על מדרגות הכנסיות שברוסיה"; יולה "שרה בקולה הגבוה" את כל דבריה; בעל הקרוסלה "דיבר גרמנית רצוצה. וגם לו זָמַר. זמר של עיירות גליציה", וכן הלאה; וכך גם במסירת ההתרחשות, ששיאה: "משהו נפסק במנגינה האוטומטית, והשרשראות, שם למעלה, חרקו בקול נורא ונדמה היה, כי נקרע דבר מה. אידה עצמה את עיניה בידה ושמעה שאגה פורצת מתוכה, מן המעמקים. ומן הגובה, מקרבת השמים, ענה לה קול צעקה דק וארוך של הילדה. והיתה דממה". המוזיקה כאן היא ברובה "מנגינת מתכת מוכנית, מנגינת פחים וגניחות ברזל", המהדהדת את ההרמוניה האבודה של נגינת הפסנתר ושל "עצב העזבות הפשוטה שבתוכה הנגינה". מבחינה זו מזכיר הסיפור את שירי כוכביים בחוץ של נתן אלתרמן, המשמיעים את זָמַר תיבות הנגינה ברחובות ברזל ריקים וארוכים: גם בסיפור וגם בשירי ספר ביכוריו של אלתרמן מבטא המפגש המוזיקלי הטעון הזה את המתח שבין הרומנטיקה לבין המודרנה (את סמליותה הטעונה של המוזיקה ירשה ספרות המאה ה-20 מן הסימבוליזם).

אפשר שבשל קרבה רעיונית ונושאת זו בחרה גולדברג להקדיש את

"קרוסלה" לאלתרמן.<sup>24</sup> הקדשה זו עשויה להסביר מדוע הפסנתרן אליהו סגר, שהוא מעין סמל לאמן בעידן המודרני, מדומה כאן שוב ושוב לציפור מכוערת, כלומר לציפור לא־ציפורית, ציפור שאינה נענית לדימוי הרומנטי. "קרוסלה" התפרסם בספטמבר 1938, וכוכבים בחוץ – בתחילת אותה שנה; בתווך, במאי 1938, פרסמו גולדברג וידידה המשורר משה ליפשיץ שתי רשימות משותפות בכתב העת טורים ששמך "מכתבים בפרהסיא", והשנייה מהן התמקדה בכוכבים בחוץ. בדבריו שם מתח משה ליפשיץ ביקורת מרומזת על אלתרמן, כשטען שאלתרמן נפגע מדימויו כפזמונאי ומשום כך טרח לשכלל את שירי כוכבים בחוץ יתר על המידה; הוא קרא לאלתרמן לחזור אל מבע יותר אותנטי, כשציטט את ציוויו של גתה לכל משורר: "שירה כשיר הציפור!". גולדברג מיהרה להסתייג מדברי ליפשיץ כשכתבה בהמשכם שאין בנמצא שירה לפי תומה, המנותקת ממקומה ומזמנה: "לשיר 'כאשר ישירו הציפורים', – מי זכה לכך בימינו? הרי זוהי השראה מיוחדת במינה, ברכה שאין כמוה!". זמן קצר לאחר פרסום הדברים נפגשו אלתרמן וגולדברג בבית קפה. אלתרמן דפדף בגיליון טורים ונתקל ברשימתם של ליפשיץ וגולדברג על שיריו; וכך מתארת גולדברג את שאירע בהמשך (בעילום שמו של אלתרמן):

---

24. גולדברג מיעטה להקדיש יצירות פרי עטה למכריה: פרט ל"קרוסלה" הקדישה רק שירים ספורים שלה (את אחד משירי טבעות עשן לאברהם שלונסקי, למקרא ספרו אבני בהו; את מחזור השירים "על הפריחה" לאברהם בן־יצחק, את "לכלוכית" (כרך ג, עמ' 223-223) לנשמת אֶוה ידידתה). "קרוסלה" חולק עם כוכבים בחוץ אותו מילון פיוטי (ראו בייחוד את שיריו של אלתרמן "זווית של פרור" ו"קרקס") ואולי גם מקור השפעה אפשרי – שירת הכרך של בודלר. באחד משירי "מראות פריזאיים" (Tableaux parisiens) של בודלר, "הברבור" ("Le Cygne"), נזכרת הקרוסלה – שם הרחבה בין מוזיאון הלובר לגני הטילרי, שבזמנו שונתה לבלי הכר.

המשורר עיקם את חוטמו. [...] "שוב משווים אותי לציפור" ... התאונן המשורר – "אני שונא את ההשוואות הללו – כיצד שרה הציפור? הלא זה... בלי מוח!".

פשפשתי בזיכרונות, במצפוני (כבר היה כבד מאוד), האמנם לא נתקל גם קולמוסי אי שם בצייטטה מגתה – "שר אני כמו..." וכן הלאה... דומה שכן... ואף על פי כן... הסכמתי לדברי המשורר. הלאה ההשוואות השגורות! אנחנו יודעים כי המשורר איננו ציפור. שנינו שנאנו אותה שעה את הציפורים.<sup>25</sup>

כעת ברור מדוע ברגע ההתעלות היחיד שבסיפור, כאשר סָגַר קרוב לשמים יותר מתמיד ונדמה כי "עוד מעט ויקטוף כוכב" (75) – רגע לקראת מימוש ייעודו האמנותי – דווקא אז, "למעלה, הוא לא דמה עוד לציפור" (שם). אותה הנסיקה הפיזית, בקרוסלה, אינה מביאה בסופו של דבר לידי התעלות נפשית ותחת זאת מזכירה דווקא את "המעמקים"; ההרמוניה נגמרת בדיסהרמוניה, ואליהו (סגר) אינו עולה בסערה השמימה. לו היה זה סיפור ברוח הרומנטיקה היה סיומו הופך לקינה על "גן העדן האבוד" או על הפיזיקה שהביסה את המטפיזיקה; אלא שברוח ביקורת הרומנטיקה נחתם הסיפור בדבריו של סגר: "גם שם, מלמעלה – לא כל כך טוב". לסיפור זה מגמה סימבוליסטית משהו, המתבטאת לא רק בכרו את הסמלי על פני הריאלי אלא גם בהפנותו עורף למציאות הפוליטית-אקטואלית של זמנו. שבע הדמויות שבו, המסודרות באופן סימטרי ("שלישיית המבוגרים": סגר, אידה ויוליה; "שלישיית הילדים": שני הבנים והבת; ובתווך בעל הקרוסלה) הן גלריה של מהגרים מן המזרח: המבוגרים – ברובם ממזרח אירופה (מוצאו של סגר אינו מוסגר); שני

---

25. עדה גראנט (שם העט של לאה גולדברג), "רשימות אגב קריאה: דרך הציפור בשמים", טורים, שנה ב, גיליון מא, 25.1.1939, עמ' 4. "מכתבים בפרהסיא" – שם, גיליון ג, 4.5.1938, עמ' 4; גיליון ו, 25.5.1938, עמ' 1 (בחתמת לאה גולדברג).

הילדים – מתימן (מוצאה של הילדה אינו נמסר); ובעל הקרקס, הניצב ביניהם, הוא "אוסטיוּדה", כלומר יהודי מזרח אירופי, המתחזה ל"אוסטיוּדה", יהודי מערב אירופי.<sup>26</sup> ברי שבגלריית הזהויות הזאת נמצא ביטוי לגלי העלייה הרביעית והחמישית, אבל לא לשם כך היא נפרשת בפני הקורא: דומה שייעודה להדגיש את תלישותן של כל הדמויות, ללא יוצא מן הכלל, תלישות שהיא קיומית יותר משהיא נסיבתית, היסטורית או לאומית. הסיפור מבליט את החוויה הפרטית-נפשית על חשבון המציאות הקולקטיבית-גשמית גם ביחסו למקום התרחשותו. אם אכן המדובר ב"יריד המזרח" – "חלון הראווה" של היישוב באותם ימים והמראָה שבה העדיף לראות את עצמו ולהראות את פניו לעולם – הרי שהסיפור מבטל כלאחר יד מאמץ תעמולתי אדיר זה:

מעל לבמת־קִיץ גבוהה, מוקפת קהל הומה, צרח המגפון: "תערוכה זו באה ללמדנו..."

מה היא באה ללמדנו?

היא באה ללמדנו, שרעמתה האדומה של יולה נוגעת בכתפו של אליהו

סגר. (72)

---

26. דומה שדמותו של "היהודי הצהבהב" הזה, כפי שהוא מכונה כאן שוב ושוב, עוצבה בהשראת הפואטיקה של גנסין, העושה שימוש סוגסטיבי נרחב בגווני הצהוב והצהבהב (על כך – ראו במחקריהם של דן מירון וחמוטל ברי־יוסף); וקונקרטי, מזכיר זקנו הצהבהב של בעל הקרוסלה כאן את זקנו הצהבהב של אחד משני היהודים הניקרים על דרכו של אוריאל בפרק החמישי של הסיפור "בטרם". גם את לאה גולדברג משמשים גוונים אלה לאפיון שלילי (של דמות או של אווירה – דוגמת היהודי שבו פוגשת נורה בפתחת והוא האור, שלו נעל צהובה; או זקנו הצהבהב של האב שם, עמ' 14), ולחלופין – כרמז מבשר רעות (למשל, נעליו הצהובות של האב בוהוא האור, שבגינן הוא נעצר בידי "משמר הגבול של הארץ הקטנה" [עמ' 25]; או בסיפור הקצר "ואלה ימות סטפן גרט" המובא כאן).

הסיפור "קרסלה" משתבלל בעולם הרגש של דמויותיו ובכיסופיהן למציאות תרבותית אחרת, על אף שהוא נטוע בכסיסו בפלשתינה/ארץ ישראל של תקופות ה"מאורעות" (ואולי – דווקא בשל כך). זהו תו היכר לרבות מיצירות הפרוזה שכתבו היוצרים המודרניסטים בני חבורת "יהדיו" באותן שנים ובראשן הרומן מאה לילות ביפו העתיקה מאת מנשה לוי (1938).<sup>27</sup> הקיטוב בין התרבות האירופית לבין התרבות העברית והארץ ישראלית, והזרות האימננטית של האמן, כל אמן, מזינים רבות מאותן יצירות ובכללן גם את אלה שכתבה גולדברג באותה תקופה – דוגמת המחזה ים בחלון. מחזה זה הוצג בידי קבוצת שחקני "תיאטרון עברי – במה מקורית" ב-1938 אך ירד מן הבמה לאחר הצגות ספורות. בין המחזה לבין הסיפור "הגס השחור" (1938, כאן עמ' 60-64) נמתחים קווי דמיון רבים.<sup>28</sup> בשניהם הים דומיננטי למדי ומשמש עבור הדמויות – גם מבלי שהן מודעות לכך – "חומת בדולח בצורה, המקיפה את האי הקטן שלנו, האי הקטן ששמו ארץ ישראל", כהגדרתה של גולדברג ברשימה עיתונאית,<sup>29</sup> חומה המרחיקה אותן מאירופה מכורתן. גם בסיפור "אוסר" (65-70), שנדפס באותה תקופה, ממלא הים תפקיד דומה, עד שהוא עשוי להיחשב בשני הסיפורים לאחת מן הדמויות, לדמות ספרותית סמלית.

27. גם ספר זה ראה אור בהוצאת "יהדיו", שבה נדפסו כוכבים בחוץ (באותה שנה) וטבעות עשן (ב-1935). עזריאל אוכמני קישר את מאה לילות ביפו העתיקה לכוכבים בחוץ ברשימתו "על תפאורות ועל אדם" (ראו בספרו לעבר האדם: דברים בשולי ספרים והזמן, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי-השומר הצעיר, מרחביה, 1953, עמ' 166-175; הרשימה נדפסה לראשונה בהשומר הצעיר, 15.8.1938).

28. הצביעה עליהם אילנה נאמן במחקרה המקיף שעובד לספר – ים בחלון: העיזבון הדרמטי של לאה גולדברג, הקיבוץ המאוחד, 1997, בעיקר עמ' 77 והערה 52 בעמ' 187. לימים חזרה גולדברג על הצירוף "הגס השחור" בחתימת תרגומה לשיר "Spleen" מאת שרל בודלר (התרגום נדפס לראשונה בכתב העת עתים, 1947.3.6, עמ' 2 וכונס בספרה קולות רחוקים וקרובים, ספרית פועלים, עמ' 95). אפשר בהחלט ששיר זה עמד לנגד עיניה כבר בחברת את סיפורה.

29. עדה גראנט, "יומן ספרותי: למרחוק", משמר, 3.1946.8, עמ' 4.

בסיפוריה של גולדברג מסוף שנות ה-30, עוד לפני שפרצה מלחמת העולם, מתחלפת הפרווה הסימבוליסטית-פיוטית שהיתה אופיינית לכתובתה באמצע אותו עשור ("הנערה ואורחה", "האדם וחררו" ו"Notturmo sentimentale") בסגנון ריאליסטי יותר, המשקף באופן ישיר יותר את זמנו ומקומו.

את ההתרוצצות בין הסגנון הסימבוליסטי-פיוטי לבין הייצוג הריאליסטי יותר אפשר לראות יפה בסיפור "ואלה ימות סטפן גרט", שנמצא בעזבונה של המשוררת וזהו לו כאן פרסומו הראשון. סטפן גרט הוא משורר גרמני מזדקן ממוצא יהודי, המתגורר בבית בנו הרופא באחת המושבות בארץ. הוא הותיר מאחור אהובה ובן אחר, ארנסט, הנמצא "אצלם, במחנה ההסגר. הם יערפוהו ככלב" (103). גרט אינו מוצא את מקומו בביתו החדש וחש גם זרות תרבותית חריפה. במצוקתו הוא יוצא מביתו באחד הלילות והולך בשדות; הוא אינו שועה לאזהרות השומרים החושדים שהוא מסתנן וקוראים לו לעצור, ולבסוף הוא נורה למוות.<sup>30</sup> כל כמה שלסיפור זה בסיס ריאליסטי מובהק, סגנונו שירי-סימבוליסטי: דבר זה בא אף לידי ביטוי גרפי, למשל בעמ' 110, שבו מובאות מחשבותיו של גרט כשורות שיר שבכל אחת מהן מילה יחידה,<sup>31</sup> ובייחוד בסיום הסיפור, שהוא מעין שיר, שיש בו בין השאר גלישה מכוונת בין השורות החמישית לשישית:

30. חומרי סיפור זה, ובייחוד סופו, התגלגלו במחזה החר האילם שגולדברג חיברה בשנים 1954-1957. המחזה לא הוצג. הוא נכלל בכרך מחזותיה שערך טוביה ריבנר.

31. אמצעי סגנוני-טיפוגרפי זה מופיע גם בשיריה של גולדברג שנרפסו באותו זמן, למשל בשירים א-ר-ג במחזור "ילדות" (פורסם לראשונה בטורים באוגוסט 1938 ופתח את ספרה שיבולת ירוקת העין, 1939), וגם במקומות אחדים נוספים ביצירותיה בפרווה (למשל ב"הוא האור, עמ' 72).

הוא הולך, הוא הולך.  
אל הגן הכחול הלילי,  
אל העמק, אל הגבעות,  
אל האדמה הזאת, הוא הולך, הוא הולך.  
בידיים זהירות מעורנות נושא מעליו הלילה  
את כוכבו.  
והוא הולך.

הדרך גולשת, הדרך צונחת, הקוצים אוחזים בכגריו, דוקרים את  
רגליו: עמוד! (115)

גולדברג חיברה את "ואלה ימות סטפן גרט" כששהתה בבית ההבראה  
"בית דניאל" בזכרון יעקב במחצית השנייה של ספטמבר 1939.<sup>32</sup> "בעיר  
השארתי את הכול לא מסודר בצורה מבהילה", כתבה אז ביומנה,  
והתכוונה בין השאר לפולמוס שניטש אז ב"רפובליקה הספרותית" הארץ  
ישראלית אחרי שהכריזה, בתום השבוע הראשון למלחמת העולם  
השנייה, שלא תכתוב שירים המייצגים את המלחמה במישרין.<sup>33</sup> והנה  
בעצם אותם ימים היא מתייחסת ישירות למלחמה – בסיפורה: "הוא  
[סטפן גרט] עוצם את עיניו – קול הנפץ מעבר לים. באירופה. אין  
אונים ומפולת. איך ישכח? הוא, ההלך, אהב את קרני משעוליה [...]  
ושר לה – בלשונה. והמה אומרים: מלחמה. כל דמיה צועקים אליו  
מעבר לים" (101). הסיפור נמצא אפוא על קו פרשת המים בין כתיבתה  
השירית-אוניברסלית של גולדברג מזה, לבין ניסיונותיה לכתוב סיפורת  
המגיבה על אירועי הזמן מזה.

32. בסוף כתב היד של הסיפור נרשם "זכרון יעקב, 20 בספטמבר 1939" והוא  
נזכר ביומניה של גולדברג ב-16.9.1939 וב-24.9.1939 ("קראתי שנית את  
'סטפן גרט'. נדמה לי כי באמת טוב. אמנם בדברים אלה מכרעת דעתי בייחוד  
כעבור זמן מה").

33. שם, 14.9.1939; "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר, 8.9.1939, עמ' 9-  
10. הפולמוס נידון בהרחבה יחסית במחקר.



מדוע נגנז הסיפור, שהיה למעשה התגובה האמנותית הראשונה של לאה גולדברג על מלחמת העולם השנייה? הרי על אף הכרזתה, יכולה הייתה לפרסמו, משום שלא היה זה "שיר מלחמה" אלא סיפור! – עשויות להיות לכך סיבות מגוונות. ייתכן שבדיעבד הסתייגה גולדברג מההתייחסות המפורשת שיש בסיפור למציאות החוץ-ספרותית; אולי מצאה בו פגם אסתטי או מבני; אפשר גם שחששה שיתקבל בעין לא יפה: יותר מאשר בסיפורים האחרים שפרסמה באותה תקופה ("הנס השחור", "אושר" ו"קרוסלה"), מודגש כאן הניכור שחש הגיבור כלפי סביבתו ומודגשת זרותו.

ואמנם, במרכז כל הסיפורים האלה ואחרים עומדת דמות של אמן עברי-אירופי שהיגר ארצה ומצא את עצמו תלוש הן מתרבות המוצא שלו והן מתרבות היעד שלו. סטפן גרט "מנסה וטועם טעמה של מילה חדשה במילון רגשותיו: מולדת. הטעם מריר וזר" (102); הסופר העברי דוקטור ישראל נדיניא, גיבור הסיפור "הנס השחור", ש"שתי מהפכות של רוסיה עברו עליו ואחת בגרמניה, והמלחמה העולמית, ומלחמת האזרחים", "יושב כאן מול ימה של מולדת שבחר לו, [...] ואווירו של ים המולדת מתחיל לחונקר" (61). גם במרכז הרומן הגנוז אבדות, שפרקים מתוכו פורסמו בדבר ובעיקר בטורים בשנים 1937-1938, עומד משורר עברי, "אלחנן קרון, הכותב שירים בשפת עֵבֶר – אותו אלחנן, שבשנת 1918 היה שמו במוסקבה יואן אלכסנדרוביץ' קרון, ובשנת 1920, בסיביריה, 'חבר יואן', ולפני שש שנים, באחת מקבוצות הגליל, 'חנן המפלצת'"<sup>34</sup> והוא מוצא עצמו לבסוף בברלין של דמדומי רפובליקת ויימאר. אלה הן דמויות של תלושים, שהיו רחוקות מן האתוס הציוני-חלוצי בן הזמן, מה עוד שלכולן בני משפחה או אהובים שאינם יהודים,

---

34. "פגישה באביב (קטע מרומן)", נדפס לראשונה בטורים ב-27.4.1938; כונס בספר לאה גולדברג: פרוזה בעריכת טוביה ריבנר, ספרית פועלים, 1972, עמ'

אולי כדי להדגיש את הקוסמופוליטיות שלהן: כך, למשל, סטפן גרט קשור בשתי נשים נכריות, ורוניקה ואנה־מארי, אם בנו יוסף. אפשר לתפוש את כל דמויות היוצרים הללו כמעין אלטר־אגו של לאה גולדברג. נקל לנמק את היותן דווקא דמויות של גברים: על שירה הראשונים בדפוס חתמה גולדברג בשם "לאה משורר" ובמכתבים מנסיעה מדומה כתבה: "אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר".

באמצעות הדמויות הללו ייצגה גולדברג את משבר ההגירה התרבותית, העמוק והקשה יותר ממשבר ההגירה הגיאוגרפית־חיצונית, ובנוסף ביקשה להתחקות אחר דיוקן הדור שקדם לה. מתברר, כי ברוב יצירות הסיפורת פרי עטה של גולדברג מ־1937 ואילך, לא רק בסיפורים "ואלה ימות סטפן גרט" ו"הנס השחור" וברומן אבדות, אלא גם בסיפור "ביוגרפיה אלמונית" (1940, כאן בעמ' 117-122) ובספרים הוא האור ופגישה עם משורר, מופיעה דמות מרכזית ילידת המחצית השנייה או סוף המאה ה־19, שאישיותה נצרפה באש מלחמת העולם הראשונה ומאז שָׁבעה נדודים. זו דמות מיוחסת (הודות להשכלתה או לעיסוקה), שחייה מתנהלים על קו הקץ של "הרצף הרוחני הגדול של הציוויליזציה המערבית",<sup>35</sup> ובה בעת עומדים בפני עצמם כסמל לתקופה, בבחינת "גיבור דורנו". להתעניינות של גולדברג בדמות המימטית ובו בזמן הארכיטיפית הזאת יש ממד רגשי ברור: דומה שבאמצעותה היא מבקשת לברר לעצמה את חידת זהותה שלה, את בחירתה ליצור בעברית ואת זיקתה לאירופה ותרבותה. ההתעניינות הזאת משרתת גם צורך אינטלקטואלי מובהק, של העמדת אבות/אחים רוחניים והישענות על דור ספרותי (מדומיין בחלקו), שכמו גולדברג התחבט בסוגיית האוטונומיה של היצירה העברית ומקומה ביחס לתרבות אירופה. אחד מקטעי הרומן אבדות ממחיש כיצד מתבוננת גולדברג על דורה

---

35. רצף של שבע מאות שנה שתחילתו עם הולדתו של דנטה אליגיירי, באמצע המאה ה־13 – לפי הגדרתו של היסטוריון התרבות השווייצרי יְקוֹב בּוֹיֶקְהָאָרְדֵט בספרו תרבות הרנסנס באיטליה.

שלה דרך תודעתו המדומיינת של אלחנן קרון, בן הדור שקדם לה, ומייחסת לו את הדילמות שהעסיקו אותה:

ועוד חשב, כי כל מה שכתב, כתב במקרה, כי היה הוא בכלל מקרה בספרות העברית, כי לא הקים ולא יקים עוד דור אחריו. כי המילה 'ציונות' שלא הזכירה מעולם בשיריו ובמאמריו היתה בעוכריו. כי אין כדאי כל העסק הזה. משורר עברי מהולל (ומקולל עוד יותר!) נכון להטביע עצמו בשפּרה בגלל מאה מארק. [...] הדור המאושר שיבוא אחרינו, שאליו אנו מפללים, שבשלו נלחמנו את מלחמתנו (האמנם בשלו? ושמה בשל עצמנו נלחמנו? ושמה לא נלחמנו כלל?), הדור הבא ישחק בכדורגל ולא יקרא אפילו שורה אחת מכתביו רבי הכישרון של יהודה אלחנן קרון.<sup>36</sup>

ניסיונותיה של גולדברג לשרטט את דיוקנו הרוחני של הדור שקדם לה ניכרים גם באחדים משיריה, בין השאר בשיר ג במחזור הטרצינות "על הפריחה" שפורסם לראשונה בקובץ שישה פרקי שירה שערך אברהם שלונסקי וראה אור בינואר 1941. את השיר כתבה גולדברג בעקבות מותו של משה ליפשיץ (יליד 1894) כחצי שנה קודם לכן, אדם ש"בגורל חייו היה משהו יהודי מאוד. לפרקים נדמה לי, כי היו החיים הללו בכל ההסתערות והבריחה שלהם, מעין ריכוז לרוגמה של חיים יהודיים. 'הגיאוגרפיה היהודית', כפי שהיינו נוהגים לכנות אותה בשיחותינו: אוקראינה, רוסיה וגליציה, ווינה וברלין ופריז, הבלקנים, לטביה, ארץ ישראל... ותמיד הפגישה האינטנסיבית עם הזמן. עם מאורעותיו שהיו נוגעים בו בכל פעם נגיעה ישירה ביותר, אישית ביותר. הזמן הפוגע פגיעה רעה".<sup>37</sup> את מחזור השירים כולו הקדישה גולדברג למשורר

36. אבודות — רומן בכתובים, פרק ו: "מאה מארק", "גנזים", כתב יד כ-4201 (עמוד מודפס במכונת כתיבה, מס' 75).

37. לאה גולדברג, "משה ליפשיץ", דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, 3.5.1940, עמ' 3-4; "על משה ליפשיץ (עשרים שנה למותו)", על המשמר, 29.4.1960,

אברהם בן-יצחק (יליד 1883), "שכל ישותו הביעה לא גיל, אלא תקופה [...] תמצית של דור, תמצית תקופה והאצלתה באישיות אחת [...] היה בו משהו המשותף לאותו דור שימי נעוריו חלו במאה הקודמת. אותה 'אירופיות' רחבת אופקים של אנשים, שראו ארצות הרבה, וכל הגבולות היו פתוחים לפניהם".<sup>38</sup> גם במחזור השירים "לילה וימים אחרונים" שפורסם לראשונה בספר שיריה שיבולת ירוקת העין (אוקטובר 1939) עיצבה גולדברג דמות פרטית שהיתה בעיניה סמל לתקופה. כשערכה את מבחר שיריה מוקדם ומאוחר (1959) הוסיפה ארבעה שירים חדשים למחזור זה והכניסה שינויים בשירי המוקדמים, וכך הובהר שאותו אדם המתואר במחזור השירים לחם במלחמת העולם הראשונה וגלה מרוסיה בעקבות מהפכת 1917.<sup>39</sup> בשירים המוקדמים של המחזור הודגשה זהותו היהודית; בשירים המאוחרים – זהותו הכלל-אירופית. על רקע זה מעניין לקרוא את הסיפור "ביוגרפיה אלמונית" שנדפס כשלושה חודשים לאחר פרסומו הראשון של "לילה וימים אחרונים"

---

עמ' 8; לאה גולדברג: שירים, כרך ב, עמ' 24. כאמור גולדברג וליפשיץ כתבו יחדיו את שתי הרשימות "מכתבים בפרהסיא" שנזכרו קודם לכן.

38. לאה גולדברג, פגישה עם משורר, בתוך לאה גולדברג: פרוזה, עמ' 279, 285. הקשר של גולדברג עם בן-יצחק החל זמן קצר אחרי שעלה ארצה (ראו שם, עמ' 280; ביומניה – 28.7.1939), כלומר רק כשנתיים-שלוש אחרי שנתנה ביטוי ספרותי להתעניינותה בדור שקדם לה.

39. "לילה וימים אחרונים", לאה גולדברג: שירים, כרך א, עמ' 174-183; וראו הערותיו של טוביה ריבנר על חילופי הנוסחים (שם, כרך ג, "הערות", עמ' IX). לצבעים אדום ולבן השבים ומופיעים בשירי המחזור – למשל בתמונת הדם על הכפור בשיר ה, ובמפורש בשורות "וְאַחַר כֵּן הִכְרַז עַל הַשְּׁלוֹם, / וְאַחַר כֵּן הִיָּתָה הַתְּבַעְרָה. / לִבְנֵי אֶדֶם, / לִבְנֵי אֶדֶם. / וְהֵם הָלְכוּ בַשִּׁירָה: / הַיּוֹם אֲתָה יוֹצֵא מִסְדּוֹם / מִחֵר תְּבוֹא לְעַמּוּרָה" – יש כמובן לא רק משמעות אסתטית, אלא גם היסטורית: ה"לבנים" הם המלוכנים הרוסים וה"אדומים" – הבולשביקים. עפרה יגלין העמידה את האינטרפרטציה המפורטת ביותר עד כה למחזור (קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, עמ' 117-121; אולי מבט אחד, עמ' 106-113).

אך נכתב בהכרח כבר לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה. במבט ראשון נדמה הטקסט ככתב חידה בנוסח "מצא מיהי האישיות ההיסטורית", אולם נימתו האלגית והעדר "פתרון בית ספר" מרחיקים אותו מכך. כמו במחזור שי"י "לילה וימים אחרונים", שהוא האפי ביותר במכלול שירתה של גולדברג, כך גם בסיפור זה מודגשת האוניברסליות של הדמות, ותיאורה נמסר ברמז, כדי שהפרטים (למשל, אזכור מפורש של מוצאה הלאומי) לא יפגמו בממד הסמלי שלה. כתיבתה של גולדברג, שנעה כאן בלוליינות בין ההיסטורי לבין העל-היסטורי, מציירת דמות א-היסטורית: יושרתו ופכחוננו של המשורר האלמוני אינם מאפשרים לו להיסחף עם ההיסטוריה, וזו מטילה אותו אל מחוץ למעגלה דווקא על ידי כך שהיא כופה עליו את עצמה. הסיפור חושף מוטיבציה אפשרית להתעניינותה של גולדברג בדור שקדם לה: כך יכולה היתה להתחבר ל"גלים הראשונים ההרואיים של המודרניזם האירופי" שאותם החמיצה.<sup>40</sup>

ככל שהתברר עומקו של קו השבר שחרצה מלחמת העולם השנייה בתרבות המערבית, ועם צמיחתו של דור חדש, היטשטשו אצל גולדברג ההבדלים בין דורה שלה לבין דור הוריה. חודשים אחדים לאחר שפרסמה את "ביוגרפיה אלמונית" כתבה ברשימה עיתונאית: "הסופר, השולח עכשיו דמינו על פני המים, — מהו הדבר אשר ימצא ברוב הימים? [...] הרי אנחנו, הכותבים בימים האלה, נהיה ודאי אז הספרות של פני המלחמה". — אותו תואר שניתן היה לאפיין באמצעותו את הדור שקדם לה, נדד כעת אל דורה שלה.<sup>41</sup>

---

40. מונח זה — מתוך דבריה של עפרה יגלין, שם, עמ' 5 ו-15 בהתאמה. מוטיבציה אפשרית אחרת לעיסוקה האינטנסיבי של גולדברג בנושא זה נובעת אולי מניסיונה להבין את האקלים התרבותי-רוחני שעיצב את אישיות הוריה, ובייחוד את זו של אביה.

41. "יומן לספרות", השומר הצעיר, 30.5.1940, עמ' 8 (בחתימת עדה גראנט). והשוו: "לי נדמה לעתים שהדור הבא יתחנך על תרבות אחרת, ידרוש ערכים אחרים. שאנחנו 'הדור שמלפני המלחמה', הדור אשר אוהב בעל כורחו כל כך

שלושת סיפוריה האחרונים של לאה גולדברג, שפורסמו זמן קצר לאחר קום המדינה, נבדלים מבחינה סגנונית ונושאת משאר סיפוריה: שניים מהם ("הסנדלר" ו"ביקור של חובה") משקפים באופן ישיר את המציאות החברתית של זמנם, אולי יותר מאשר בכל כתיבתה של גולדברג; והשלישי ("אהבת היתור") חוזר אל הנוסח הסימבוליסטי של אגדותיה מסוף שנות ה-20 ותחילת שנות ה-30.

"אהבת היתור" הוא מעין מעשיית עם על נער המביית יתור, שהוא כמסופר ציפור טרף נדירה. כשמגיע הנער לפרקו, מפגישה אותו משפחתו עם פילגש כדי לבחון את אונו; מעמד זה מבהיל את היתור, המסתלק מבית מיטיבו ותוקף עז קטנה שהיתה קרובה ללבו. סוף הסיפור פתוח למגוון פרשנויות: אפשר להסביר את מעשהו של היתור כניסיון לגאול את העז מעולם שאיבד את תומתו, תרתי משמע; כנקמה בחברו ש"בגד" בו עם הפילגש; כקישור שעורך היתור בין דם ביתוק בתוליה של הפילגש לבין דם מותה של העז, ועוד. בראייה רחבה יותר, עשוי הסיפור לשמש מעין משל על הקשר בין הפעלת כוח מדכא (במערכת יחסים אינטימית), ובכלל, לבין התפרצותה של אלימות, ואולי אף על מקומו של הכוח הפטריארכלי בעולם.

גם בסיפור אחר מתוך השלושה, "ביקור של חובה", נקשר הארוס בתנטוס לבלי הפרד, וגם לו ממד אֵתי ברור הנלווה לעימות בין שני יצרים אלה. זהו סיפורם של שאנה־שושנה ובנימין הנפגשים במקרה לאחר שדרכיהם נפרדו: היא עלתה ארצה לפני מלחמת העולם השנייה והוא ניצל בעור שיניו מן השואה והגיע ארצה כפליט חסר כול. רק

---

הרבה דברים, אשר יהיו זרים להם לעולם, אשר יקרו לו ערכים, אשר ייתכן ומחר איש לא יבין את יופיים, את חנם, את מוסרם" ("מכתבים מאביב מדומה", על המשמר, 9.2.1951, עמ' 4); "אני — משורר מלפני המלחמה" (יומנים, 8.12.1956).

אחרי שהשניים מממשים את אהבתם, מסתבר לשובנה שבנימין הקים משפחה חדשה, והיא נחרדת לגלות שבמעשם פגעו לא רק בזכר אשתו המתה אלא גם בכבוד אשתו החיה. אפשר לראות בסיפור זה מעין סמל לכישלון של הניסיון ליצור אינטימיות, באשר היא, בין הניצולים לבין העדים. אם כך, עשוי ביקורה של המספרת בבית ידידיה לעמוד כסמל ליחסם של העדים אל הניצולים: ביקור שנועד רק לשם יציאה ידי חובה ולא לשם מפגש אמתי וכן.

השלישי מבין הסיפורים הנזכרים הוא "הסנדלר". למעשה כתבה גולדברג שני סיפורים שונים שזהו שמש, האחד ב־1938 והאחר ב־1949. הראשון מתאר פגישה מקרית ברכבת בין רופא לבין סנדלר, שבמהלכה שופך הרופא את לבו באוזני הזר שזה מקרוב פגש. הרופא, דוקטור קרוס, חזר זה עתה מן ההרים, שם ביקר את חברו; החבר, שהיה שותף בעבר לרופא במהפכה "באותן ארצות הצפון" (81) חולה כעת, אך מסרב להירפא, אולי כמעין נקמה ברופא על שנטל ממנו את אהובתו. מצפוננו של הרופא מייסר אותו: הוא חש כי סירובו של החבר החולה הופך אותו, הרופא, לפושע. (תחושת אשם זו, של העד העומד מנגד ובכך נעשה בעל כורחו שותף לעוול, עומדת ביסוד שירים אחדים של גולדברג מתחילת שנות ה־40).<sup>42</sup> לעומת הרופא אכול הספקות מוצג בן שיחו הסנדלר כ־Homo Faber,<sup>43</sup> אדם מעשי שמקצועו הגשמי מעמיד אותו כמופת של יציבות ושפיות. גם בסיפור המאוחר שמור לסנדלר תפקיד זה. שם שותף סנדלר לבריחתם של רופא וסופר ממושב נידח שהופגז, כנראה במהלך מלחמת העצמאות (הסיפור נדפס כחודשיים לאחר סיומה),<sup>44</sup> ולמעשה מציל את חיי הסופר.

---

42. בעיקר שיר ח במחזור "על הפריחה", רוב שירי המחזור "העץ" ו"על האשם". ראו: לאה גולדברג: שירים, כרך ב, עמ' 29, 31-35 וכרך ג, עמ' 174-175 בהתאמה.

43. ראו: א"ב יפה, לאה גולדברג: תווי דמות ויצירה, רשפים, 1994, עמ' 83.

44. אפשר שאת ההשראה לייצוג הכפר המופגז שאבה גולדברג מחבלה שבה חזתה בצינור הנפט, סמוך לנהריים, במהלך מאורעות תרצ"ו-תרצ"ט. ראו

כמו במקומות רבים אחרים ביצירתה של גולדברג, גם כאן שורה רוחו של אברהם בן־יצחק. כך, למשל, נאמר כאן על הסנדלר:

אי אתה יכול להעריך את גילו של הסנדלר, שפניו החסונים והגדולים יש בהם בגרות, אך אין בהם סימני גיל. אפשר הוא בן שלושים ושמונה, ואפשר הוא גם אדם בריא מאוד המתקרב לשנתו השישים. (170)

וכך כותבת גולדברג על בן־יצחק בפגישה עם משורר:

את גילו אי אפשר היה לקבוע על פי מראה פנים. היו ימים והוא נראה כבן חמישים בערך (והוא היה כמעט בן שישים ושבע במותו), ובכל הליכותיו ותנועותיו היה משהו מאותה בגרות יפה ומלומדת ניסיון חיים [...]), והיו ימים וכל דמותו היתה לובשת זוקן נורא.<sup>45</sup>

פגישה עם משורר (1952) היא יצירת הפרוזה הלא־בדייונית השלמה ביותר של גולדברג. אברהם בן־יצחק (סוּנָה) מתואר בה כמעין קדוש חילוני, שדמותו כפולת פנים – רוחנית מאוד וארצית מאוד. כהמחשה להיכרותו האינטימית של בן־יצחק עם עולם המעשה מביאה גולדברג את האנקדוטה הבאה:

חברו [של בן־יצחק] ד"ר ל' סיפר לי כי יום אחד הלך עמו בירושלים ועבר על פני חנותו של סנדלר. ראה סונה זוג נעליים בחלון הראווה ואמר: "זהו סנדלר וינאי, רואה אני על פי המלאכה. הבה וניכנס אליו. אזמין לי זוג נעליים".

---

ברשימתה: "כוכב הרוח (רשמי דרך)", טורים, שנה ב, גליון ז, 1.6.1938, עמ' 3, בחתימת עדה גראנט.

45. פגישה עם משורר, בתוך: לאה גולדברג: פרוזה, עמ' 279. הסוגריים הרגילים – במקור.



כשנכנסו פנימה ושאלו את הסנדלר, אם באמת וינאי הוא, שמח הלה שהכירוהו על פי המלאכה. סונה אמר לו, כי רצונו להזמין נעליים, מן העור הזה שראה בחלון. "אבל הסוליות", הוסיף ואמר, "אינן עשויות מן העור היאה לנעליים כאלה. הנה רואה אני מרחוק, שיש לך גם החומר הדרוש לנעל זו", והחל לספר בתכונות העור האחר לפרטיהן ודקדוקיהן. שמע הסנדלר בכובד ראש ובדרך ארץ, ובסופו של דבר פסק: "כמובן, כשהאדון מן המקצוע ('Von der Branche' [גרמנית]), אעשה בחפץ לב את רצונו!"<sup>46</sup>

בעיניה של לאה גולדברג, איש המעשה הפשוט, גם אם כל עולמו מצטמצם בידע טכני, אינו נופל בגדולתו מן האמן (זאת בשונה מהתפישה הרומנטית, המייחסת לאדם הפשוט עולם רגש מפותח ועשיר). כמו האדם הפשוט, כך גם האמן הגדול צריך להיות קודם כל בעל מקצוע מן השורה הראשונה (גם בכליו שלו: החרוז, המשקל והתבנית השירית), ולהפך: האומן הבקי במלאכתו הוא מעין אמן. כך גם בסיפור זה: הסנדלר מופיע בדמדומיו של המספר כפסנתרן ה"מנגן פוגה ופנטזיה של באך" והמספר מתוודה כי חשד "שמא הוא, במסווה סנדלרותו, יושב כאן וכותב את הספר אשר אני לא אצליח לכתוב אותו" (168, 172). הסנדלר, ביציבותו ובמעשיותו, הוא ניגודה של הדמות השבה ומופיעה בסיפוריה של גולדברג – דמות בעלת סגולות רוחניות מובהקות. כאלה הם הדוקטורים נדינאי (בסיפור "הנס השחור"), שניי (ב"אשר"), קרוס (ב"הסנדלר", 1938) ואחרים, שלכאורה הם גיבורים רמי יחס (ולו מפאת תוארם האקדמי) ממש כבספרות הקלאסית – ולמעשה הם גיבורים מודרניים, החבולים וחסוטים ממשק כנפי ההיסטוריה ומן הפער הטרגי בין עולם האידיאות לבין עולם המעשה.

הן "אהבת היתור" והן "הסנדלר" נדפסו בכתב העת מולד, ירחון מדיני

---

46. שם, עמ' 282. "ד"ר ל'" הוא בהכרח ידידו הקרוב של בן-יצחק, דוקטור לאו לאוטרבך.

וספרותי שמייסדו ועורכו היה אפרים ברוידא. יתכן שמתכונתו הספרותית-פוליטית של כתב העת השפיעה ולו במשהו על אופי הסיפורים: הפנטסטי שבהם ("אהבת היתור") מבקש להתקרב אל ההווי הערבי-מקומי, והריאלי מן השניים ("הסנדלר") טבוע בחותם האקטואליה בת הזמן – לא רק ברקע לסיפור (הפגזת המושב) אלא גם בניסיונו של המספר לתהות על ארץ מוצאו של הסנדלר (168) או בדבריו:

באתי למושב זה להתבונן בחיי האנשים, רציתי לחיות בתוכם, כדי לכתוב אחר כך ספר, כפי שסבור הייתי – רומן על חיי כפר בארץ ישראל. בחרתי במושב הנידח הזה, לפי שנראה לי משום מה כי החיים במקום אשר כזה מתקרבים ביותר למושג שלי על הכפר. לכתוב על קיבוץ לא חפצתי, חששתי להיכנס לעובי הקורה של שאלות חברתיות למיניהן, של בעיית ההגשמה הסוציאליסטית, שלא ראיתי עצמי מוכשר למצוא לה פתרונים; מן המושבות, ואף מן הוותיקות ביותר, הייתי סולד מחמת ההווי העירוני למחצה שבהן, גם חושש הייתי במידת מה מפני השגרה (164-165).<sup>47</sup>

– ייתכן שבדברים הללו מדברת לאה גולדברג מגרוננו, כשהיא מסבירה מדוע בחרה למקם את עלילת הסיפור דווקא במושב, ובתוך כך מעידה על הנורמות הספרותיות השליטות בזמנה ועל ניסיונה להתרחק מהן, תוך היענות חלקית.

פנייה פופולרית אל ציבור הקוראים מורגשת גם ובעיקר בסיפורה "מעשה בכורגני זעיר", שפורסם ב-1944 בעיתון משמר, מייסודם של הקיבוץ הארצי והשומר הצעיר; אברהם שלונסקי, שהיה אז עורך ה"דף לספרות" של העיתון, יזם את הסדרה "מסיפורי הזמן הזה" שבמסגרתה

---

47. אותו סופר מצטרף אפוא לשורת יוצרים בדויים העוקרים מן המרכז הספרותי אל מקום נידח כדי לכתוב את יצירתם הגדולה – ונוחלים כישלון חרוץ, דווקא מחמת המקום שבו בחרו (דוגמת נחום חגור בסיפור "הצדה" מאת גנסיין).

נדפס הסיפור.<sup>48</sup> "מעשה בבורגני זעיר" הוא פְּלִיטוֹן על בעל המבלה שעות מחוץ לבית ועל אשתו החושדת בו שהוא בוגד בה. ה"ניאוף" מתגלה עד מהרה כישיבה חסרת מעש בבית קפה מהוגן, המספק לבעל אתנחתה מאשתו המתעמרת בו; לבסוף יוצא הבורגני הזעיר מעורו – ומתגרש מאשתו. הסיפור מתרחש רובו ככולו בגרמניה לפני מלחמת העולם השנייה (למעט האקספוזיציה, הנטועה בבית הארחה בכרמל, ככל הנראה "בית דניאל", בעצם ימי המלחמה), אך "לְקַחוּ", המופיע כביכול כבר בפתיחתו, פונה אל הציבור הפועלי בארץ: "הבורגני הזעיר לא ישנה את אורח חייו גם לאחר המלחמה, אם לא נכריחו בכוח. הבורגני הזעיר אינו לומד דבר מן ההיסטוריה. פשוט, לפי שאין לו כישרון לראות את המציאות. אין הוא רוצה אלא במידה של נוחיות ובשגרת חיים, הנמשכת עד אין די".

במתכוון או שלא במתכוון, הופך סופו של הסיפור את האפיון הסטריאוטיפי הזה על פיו, אך קשה להשתחרר מן הרושם כאילו במגמתו המוצהרת, הבזה לבורגנות, ביקש הסיפור לשאת חן בעיני קוראי משמר וחוגים נרחבים, שחשו כי החברה היהודית בפלשתינה/ארץ ישראל הולכת ומאבדת את צביונה הציוני-חלוצי בעקבות ההגירה ההמונית ארצה;<sup>49</sup> בשעת פרסום הסיפור, בעיצומה של מלחמת העולם השנייה ולאחר הפנמת הידיעות על השואה, כבר היתה עמדה זו חסרת (ובהכרח גם סרת) טעם. אצל גולדברג היתה הרתיעה מן ההווי הזעיר בורגני מושרשת עוד מימי שהותה בקובנה ("היתה זו עיר זעיר בורגנית, פרוכיניציאלית. בשבת הלכו הגבירות לטייל באותו רחוב, כולן באותם

---

48. א"ב יפה, לאה גולדברג: תווי דמות ויצירה, עמ' 90.

49. ואמנם הגעתן ארצה של קבוצות מהגרים גדולות אשר לא הונעו ממניעים ציוניים, מאז סוף שנות ה-20 ותחילת שנות ה-30 ואילך, חוללה שינוי דמוגרפי ותרבותי מרחיק לכת באוכלוסייה היהודית בפלשתינה/ארץ ישראל. על כך – עיינו בספרה של אביבה חלמיש במירוץ כפול נגד הזמן: מדיניות העלייה הציונית בשנות השלושים (יד יצחק בן-צבי, 2006).

מעילי פרווה, אותם כובעים. הייתי נחנקת שם"), והיא שבה וכיטאה אותה בעיקר ביומניה, למשל בדברים שכתבה ב־1937: "הלכתי ברחובות וראיתי את ברדיצ'ב עם תוספת עדות המזרח. אם אלה הם הלקוחות, המורים והשופטים, אני מתחילה להופיע בקונצרטים לזמרה. הדמוקרטיה שלי — תיאורטית. אינני יכולה לראותם אפילו מרחוק — את אנשי המעמד הבינוני הללו. אף על פי שמבינה אני כי כל אחד מהם יכול לבכות כמוני". אחרי מלחמת העולם השנייה התחלפה עמדתה המזלזלת ביחס אמפטי יותר (שגם יסודו בתפישה אריסטוקרטית-אליטיסטית) כלפי "אנשי המעמד הבינוני הללו" — בוהוא האור, שהופיע כשנתיים לאחר פרסום "מעשה בבורגני זעיר", אומר ארין לנורה: "אבל התדעי כי כל אלה השנואים עלייך, כל העיר הזאת ובורגניה הזעירים, כולם ילכו אתך אחרייך, אם יתגשמו חלומותייך? שהרי למענם חלמת אותם ואת מוכרחה למשוך אותם לאותו מקום עצמו".<sup>50</sup>

\*\*\*

ייתכן שגלישת סיפוריה האחרונים לייצוג ישיר וחשוף כל כך של המציאות היא שהובילה את גולדברג, שמטבעה נטתה לייצוג סמלי ומטפורי, להפסיק ליצור בז'אנר זה. באותן שנים גם חשה שמצאה סוף סוף את התדר השירי המדויק ביותר עבורה;<sup>51</sup> הופעתו של דור ספרותי חדש בספרות העברית, מן המחצית השנייה של שנות ה־40' ואילך, דור שפרסם "בעיתונות שלנו

50. המובאות — מתוך ריאיון שערכה רות בונדי, "לאה גולדברג: אין לי מילים קשות", דבר, "דבר השבוע", 30.10.1964 (ועיינו: נערות עבריות, עמ' 224-225 ו־230); יומני לאה גולדברג, 15.5.1937; והוא האור, עמ' 81.

51. בריאיון שנערך עמה כעבור שנים הגדירה את ספר שיריה על הפריחה שראה אור ב־1948 כאחד משני ספריה הבשלים (הספר הבשל השני — ברק בבקר, מ־1955), והביעה את תחושתה ש"החל מן הספר מביתי הישן [1942] עליתי על אותה דרך שבה אני יכולה לעשות את המקסימום" (א"ב יפה, "בראשית היתה המוזיקה, בראשית היה הריתמוס" — שיחה עם לאה גולדברג בשנת 1959).

הרבה מאוד סיפורים קצרים [...], אשר קצתם נגעו בקלות יתר ובוזריות של 'לא אכפת' פּוֹלִיטוֹנִיסטִית ככל הנושאים האינטימיים והכלכליים של חיינו"<sup>52</sup>, ולצד זה גם תחילת הקריירה האקדמית של גולדברג, מ-1952 ואילך, הרחיקו אותה אף הם מכתובת סיפורים קצרים. כעת תרגמה את עניינה בתחום זה למחקר אקדמי: בסמסטר החורף של שנת הלימודים תשט"ו (1955-1956) לימדה את הקורס "אמנות הסיפור" במסגרת לימודי היסוד של הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית בירושלים; הקורס הצמיח כעבור שבע שנים את ספר העיון פרי עטה אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ובתולדותיו (1963), שזכה לפופולריות רבה ולהערכה עמוקה. הערת אגב בספר, שכוונה בראש ובראשונה נגד חסידי זרם ה-New Criticism בביקורת הספרות, עשויה להסגיר את התסכול שחשה כמחברת סיפורים קצרים ואולי אף לנמק, ולו חלקית, את הימנעותה מכתובת סיפורים נוספים: "הסיפור הקצר כסוג ספרותי לעצמו כבש את מקומו, בעצם, רק בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20. ומעניין, שעד היום, אותה ביקורת ספרותית המתיימרת להיות מדעית, איננה מקצה לו את המקום הראוי לו"<sup>53</sup>.

לאה גולדברג לא העמידה עצמה מעולם כחוליה בשלשלת הנשים בספרות העברית שיצרו בפרוזה, שהבולטות ביניהן היו דבורה ברון

---

52. פגישה עם משורר, בתוך: לאה גולדברג: פרוזה, עמ' 319.

53. לאה גולדברג, אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ובתולדותיו, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, מרחביה, 1963, עמ' 112-113.

113. הרצאותיה נדפסו תחילה בחוברת של מפעל השכפול האוניברסיטאי ב-1956 (אמנות הסיפור: הוצאות של דוקטור לאה גולדברג, ספרות כללית). הקינה על תפישת הסיפור הקצר כשולִי ביחס לז'אנרים אחרים בספרות אינה חדשה, והיא שבה ומופיעה לפרקים. לאחרונה נתנה לה ביטוי רוניתי מטלון במסתה "סוף הסיפור?" (הארץ, "ספרים", 3.10.2005, עמ' 1-2). במובן מסוים, ישנה בתרבות המערבית המודרנית תנועת מטוטלת תמידית בין מעמדו של הרומן לבין מעמדו של הסיפור הקצר: עיינו למשל בנבואתו הקודרת של הוגה הרעות הספרדי חוזה אורטגה אי גַאסֶט בדבר עתידו של הרומן (José Ortega y

ואלישבע, בין אם מפני שלא תפשה את עצמה בראש ובראשונה כיוצרת-אשה אלא כיוצרת(ת), ובין אם מפני שראתה את עצמה בעיקר כמשוררת(ת). כך, כשנשאלה בריאיון ב-1964 האם אמת הדבר שכל משורר שואף בלבו להישג של ממש בתחום הפרוזה דווקא, השיבה: "אינני סבורה שיש בעיה מיוחדת בכתיבת פרוזה על ידי משורר [...]. יש משוררים השולטים היטב בסוגי כתיבה שונים. אשר לי, אני סבורה שבגבולות שלי, עלה בידי לבטא עצמי יותר בשירה. אך כתבתי גם פרוזה. [...]. בכלל, בחירת אופן הביטוי מותנית בנושא ובמה שהסופר רוצה לומר: אינני מבטיחה שלא אשוב לכתוב פרוזה"<sup>54</sup>. אך אף על פי כן, יצירתה של גולדברג בפרוזה – שהספר הניתן כעת בידי הקוראים מאגר נדבך משמעותי ממנה – העניקה ליוצרות שבאו אחריה מישור ייחוס והשראה: עמליה כהנא-כרמון הציגה פעם את יצירתה שלה ככזו שממשיכה, במובן מסוים, את כתיבתה של גולדברג (לצד יוצרים אחרים);<sup>55</sup> וסביר מאוד להניח שהדוגמה של לאה גולדברג ניצבה בפני דליה רביקוביץ בבואה לפרסם את סיפוריה הקצרים.

---

Gasset, *The Dehumanization of Art and other essays on Art, Culture, and Literature*, translated by Helene Weyl, Princeton University Press, 1968, esp. pp. 65-66  
"על עתידו של הרומן" (חשמו, 10.1.1947, עמ' 5, כחתימת עדה גראנט).  
54. יצחק בצלאל, "בינת המילים הפשוטות: ריאיון עם לאה גולדברג", למרחב, "משא", 27.11.1964, עמ' א'. גולדברג התרשמה בצעירותה משירתה של אלישבע (השתיים גם נפגשו בעת ביקורה של אלישבע בקובנה – ראו ביומנים, בעיקר 7.5.1928, וברשימתה של גולדברג: "חרוזים מאת אלישבע", נתיבות, גיליון 6-7, 4.4.1928, עמ' 9), אולם ככלל אין גולדברג מזכירה בכתיבתה העיונית את הרומן סמטאות (1929) פרי עטה של עמיתתה. לעומת זאת שבה והביעה את הערכתה ליצירתה של ברון.  
55. זיסי סתוי, "עמליה כהנא-כרמון: כל מה שאתה כותב צריך להפתיע אותך" (ריאיון), ידיעות אחרונות, "תרבות, ספרות, אמנות", 30.3.1990, עמ' 29.

## לקריאה נוספת

טובה הראל, "על שני סיפורים ועל רקע: עיון בפרוזה של לאה גולדברג", על המשמר, "דף לספרות", 3.3.1961, עמ' 5; המשך הרשימה – שם, 10.3.1961, עמ' 6.

טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, ספרית פועלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980, בעיקר עמ' 82-103.

א"ב יפה, לאה גולדברג: תווי דמות ויצירה, רשפים, 1994, בעיקר עמ' 72-92.

עדי צמח, "אל המציאות: על הפרוזה של לאה גולדברג", בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, 2000, עמ' 61-73.

אורלי לובין, אשה קוראת אשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן, 2003, עמ' 288-298.