

העיר הגרמנית האבודה: ברלין של לאה גולדברג

מיה ברזלי

ברלין כעיר ספרותית

בשנים הראשונות לאחר הגירתה לארץ ישראל ב־1935 שקדה הסופרת לאה גולדברג על כתיבת רומן בשם 'אבדות', אך לבסוף בחרה לגנוז אותו, לאחר שניסתה לשכתב את חלקו הראשון. בד בבד פרסמה גולדברג בשנת 1937 את יצירת הפרוזה 'מכתבים מנסיעה מדומה'. בתחילת יצירה זו מגיעה רות, הגיבורה בת דמותה של גולדברג, לברלין, והיא מתארת את העיר הגרמנית תחת שלטון הנאצים כ'עיר זרה ומתנפרת'.¹ בעוד שנסיעתה הספרותית של רות נמשכת לקלן, בריסל ופריז, עלילת 'אבדות' נטועה ברובה המכריע בעיר ברלין, וגולדברג התמקדה בטקסט זה במצב החברתי והתרבותי ערב עליית הנאצים לשלטון, וזאת מנקודת מבטו של המשורר והחוקר אלחנן יהודה קרון. בשתי היצירות ברלין היא עיר בעלת נופך ממשי (גולדברג מציינת אתרים ושמות רחובות), ובה בעת זוהי עיר ספרותית, מתווכת על ידי יצירת הפרוזה העברית, שיש לה זיקה לספרות עירונית בשפות שונות.² גולדברג הדגישה בדרכים שונות את הפן המטא־טקסטואלי של תיאור העיר: ב'מכתבים' כתיבתה מכונה 'נסיעה ספרותית', והערים המתוארות הן 'בועות־סבון הנולדות בדמיון'; גם ב'אבדות' תיאורי העיר הופכים למעין 'ציור עיר דמיונית', בשל הדגשת הבדיה הספרותית ודרך השימוש במבצע משולב.³ מאמר זה עוסק בשאלת החזרה הספרותית של גולדברג – מנקודת התצפית המרוחקת שלה בפלשת'ינה – לעיר ברלין, ומתמקד ב'אבדות', טקסט העוסק

1 ל' גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב תשס"ז, עמ' 15.

2 גורדינסקי העמידה את 'אבדות' בזיקה ליצירתו האחרונה של ולדימיר נבוקוב ברוסית, 'כישרון', שנכתבה בברלין, ושגולדברג קראה בהמשכים בשנים 1937–1938. גורדינסקי הצביעה על זיקות עקרוניות בין שתי היצירות במיוחד ברמה המטא־ספרותית, שכן שתיהן דנות 'בעתידה של ספרות הנכתבת בגולה', בין שזו ספרות רוסית ובין שזו ספרות עברית. ראו: נ' גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, ירושלים תשע"ו, עמ' 178–179.

3 גולדברג (לעיל הערה 1), עמ' 7–9.

באופן מובהק יותר בסוגיית אובדן הדרך הספרותית ובחוסר האפשרות של גישור בין השפה העברית והספרות העברית לבין ההווה הגרמני והתרבות העירונית.

בניגוד ל'מכתבים מנסיעה מדומה', 'אבדות', למרות ההיבטים האוטוביוגרפיים של הטקסט הגנוז, אינו ספרות סף המאתגרת את גבולות הסוגה הספרותית.⁴ לדברי גדעון טיקוצקי 'אבדות' אינו מנסה לשבור את הצורות הספרותיות המוכרות, אלא זו יצירה 'הנטועה היטב במסורת הרומן האירופי'.⁵ גיבורה של 'אבדות' הוא אלחנן קרון, יהודי יליד רוסיה שהיגר לפלשתינה, עבד בקבוצה בגליל, ולאחר מכן נסע לברלין כדי להשלים עבודת מחקר על הקשרים בין המיסטיקה היהודית לזו הערבית. בברלין קרון נפרד מאשתו לילי ומנהל פרשיית אהבים עם אישה גרמנייה, אנטוניה, ובסוף הרומן הוא מקדיש לה את מחזור שיריו על 'בריחת האלוהים'. בתור מהגר כפול – ממזרח אירופה ומארץ ישראל – קרון חש עצמו זר וחריג בנוף הברלינאי, וקשריו עם אנשי המקום או לחלופין עם הקהילה דוברת העברית אינם מעניקים לו עוגן נפשי או תרבותי. חוויית הערעור של קרון מתעצמת כאשר הוא מאבד את כתב היד של השיר השישי במחזור שיריו ואינו מצליח להשיבו; האבדה נופלת לידיהם של שני חוקרים אנטישמיים והם מפרסמים את כתב היד בתור טקסט יהודי נדיר מימי הביניים המהלל את יהודה איש קריות. בנוסף לאבדות השונות, הרומן נקרא כסיפור אהבה אמביוולנטית לעיר הגדולה – ולא רק לאישה הגרמנייה – ועם עליית הנאצים לשלטון העיר ברלין הופכת גם היא לאבדה. כך לקראת סוף הרומן נכתב ש'קרון הספיק לאהוב הרבה את העיר הזה ההיא שגרמה לו ייסורים רבים כל כך'.⁶

עמדתו של קרון כיהודי רוסי במרחב הברלינאי לא רק מעצימה את זרותו אלא גם יוצרת זיקות בינו לבין המהגרים היהודים שהגיעו לברלין ממזרח אירופה לאחר מלחמת העולם הראשונה. רחל זליג טענה בספרה 'זרים בברלין: ספרות יהודית מודרנית בין מזרח למערב, 1919–1933' שהיסטוריונים של גרמניה לרוב העמידו את היהודי הגרמני בתור הזר בברלין בתקופת ויימאר ולא התייחסו במידה מספקת להטרונגניות של התרבות היהודית בעיר בתקופה זו, אף שהיהודים שהיגרו אליה היו רבע מיהודי העיר. עבור זליג ברלין הייתה מרחב סיפי שטשטש את הדיכטומיות

4 גורדינסקי (לעיל הערה 2), עמ' 13.

5 'אין זה רומן מודרניסטי-אקספרימנטי החותר לשבירת הצורות הספרותיות המסורתיות, כמו "מכתבים מנסיעה מדומה" (1937) או "מאה לילות ביפו העתיקה" (1938) של מנשה לויין, חבר אחר בחבורת "יהודיו", ולהבדיל – "ברלין, אלכסנדרפלאץ" (1929) של אלפרד דבלין: "אבדות" נטוע היטב במסורת הרומן האירופי, ובייחוד זו הרוסית של המאה התשע עשרה, כשבראשה יצירתו של דוסטויבסקי (ג') טיקוצקי, 'בוקר אפל בבירה: אחריית דבר', ל' גולדברג, אבדות, בעריכת ג' טיקוצקי, תל אביב תש"ע, עמ' 338).

6 גולדברג (שם), עמ' 295.

בין מזרח למערב, בין הזר ליליד המקום. אם כן כדי לחקור את התרבות שהתפתחה בעיר הגרמנית וסביבה עלינו לאמץ לא רק את נקודת מבטם של יהודי גרמניה אלא גם את זו של יהודי מזרח אירופה ואת האופן שבו הם עצמם ייצגו את ברלין והשתתפו בתרבותה.⁷ באמצעות המבט המשולב עם דמותו של קרון הנכיתה גולדברג ב'אבדות' את ההטרוגניות של התרבות היהודית בגרמניה. היא אף הציגה מגוון זרים שונים בעיר הגדולה: יהודים מתבוללים ואדוקים, יהודים ממוצא גרמני וממוצא מזרח אירופי, ציונים שפניהם מועדות לארץ ישראל ויהודים גרמנים שאין כוונתם לעזוב את ארץ מולדתם. עם זאת חשוב לזכור שגולדברג עצמה לא נטלה חלק בגל המרכזי של ההגירה היהודית לברלין, במחצית הראשונה של שנות העשרים של המאה העשרים, כאשר העיר הפכה למרכז חשוב של הספרות העברית. בשנים 1921–1922 התגורר בעיר המשורר חיים נחמן ביאליק, שהצטרף למיכה יוסף ברדיצ'בסקי, שכבר שהה בה מאז שנת 1911, וליוצרים אחרים שהיגרו אליה, ובהם דוד פרישמן, יעקב פיכמן ושאול טשרניחובסקי.⁸ לעומת סופרים אלו, שמרביתם היגרו לפלשתינה או עזבו למקומות אחרים באירופה כבר באמצע שנות העשרים, גולדברג הגיעה לראשונה לברלין בשנת 1930, כדי להשלים תואר מוסמך בשפות שמיות באוניברסיטת פרידריך וילהלם (כיום אוניברסיטת הומבולדט). היא שהתה בעיר עד אביב 1932, ועלילת 'אבדות' מתרחשת בשנים אלו (1932–1933).

גולדברג הייתה אף עדה לעליית הנאצים, שבאה לידי ביטוי בחייה בין השאר בהתעצמות איגוד הסטודנטים הנאצים ובהדרת סטודנטים יהודים מאוניברסיטת פרידריך וילהלם.⁹ בחירתה להתמקד ברומן בשנות השלושים המוקדמות מעצימה את תחושת האיחור וההתמצה של הרומן כולו ושל הדמות הראשית בפרט – פריחת הספרות העברית בעיר ברלין התרחשה בעשור שקדם לבואו של קרון, והחבורה דוברת העברית שבמחיצתה הוא מבלה לעיתים בבית הקפה בברלין מעוררת בו רשמים של 'שעמום, התנוונות, חוסר טעם'. הוא אף תוהה לעצמו 'אילו ישב כאן, נניח, אבן

R. Seelig, *Strangers in Berlin: Modern Jewish Literature between East and West, 1919-1933*, Ann Arbor, MI 2016. pp 7-8, 10-11

M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven, CT 1996. pp. 198-200
 יוצרים עבריים מודרניסטים ואף עיצב את כתיבתם, כך שלא ניתן להתייחס אל התקופה של תחילת שנות העשרים בברלין כאל סיפור של אשליה והתפכחות בלבד. ראו: A. Schachter, *Diasporic Modernism: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford 2012, p. 22

9 'וייס, נסיעה ונסיעה מדומה: לאה גולדברג בגרמניה 1930–1933, ירושלים תשע"ה, עמ' 23–24.

גבירול, או אפילו אורי ניסן גנסין, ההיה גם זה נחנק פה כמוהו?¹⁰ בהשוואה זו, שלפיה סופרי שנות השלושים נופלים ברמתם מיוצרים בדורות קודמים, אורי ניסן גנסין קרוב יותר ברוחו לאבן גבירול מספרד של ימי הביניים מאשר ליוצרים מודרניים, בני זמנו של קרון. תיאורי התנוונות התרבות העברית ברומן מלווים בחרדה לגורל היהודים בגרמניה ובעיסוק בבעיית האנטישמיות.

שלא כמו הספרות העברית שנכתבה על אדמת אירופה בשנות העשרים, 'אבדות' נכתב בשנים 1936–1939, לאחר הגעתה של גולדברג לארץ ישראל, והרומן מתבונן באירופה ממרחק זמן ומקום. לטענת נטשה גורדינסקי גולדברג כחנה ב'אבדות' את חוסר האפשרות להמשך היצירה העברית על אדמת נכר ובמיוחד את 'סופה של הכתיבה העברית הדיאספורית' בגרמניה לנוכח עליית הנאציזם.¹¹ אם כן הבחירה של גולדברג לגנוז את הרומן מסמנת גם את שלילת הכתיבה בעברית על העיר הגדולה הגרמנית, על אף האירוניה הביקורתית שכתבה זו אפשרה לה. האיחור הדורי בכתיבתה על העיר, לצד ההתלבטות באשר לעצם הכתיבה הספרותית הדיאספורית הפכו בידי גולדברג למוטיבים מרכזיים ברומן, המעצבים את תיאור העירוניות הגרמנית. במאמר זה אתחקה אחר הבחירות הצורניות־סגנוניות של גולדברג ב'אבדות' כדי לעמוד על האפשרויות השונות שביניהן התחבטה ולהראות כיצד עיצבה את מסעותיו של קרון בברלין כניסיונות כושלים למציאת דרך או כיוון. ה'אבדות' שאלהן מכוונת כותרת הרומן אינן אבדות מוחשיות בלבד, של אובייקט או אדם, אלא גם אובדנה המופשט של מפת דרכים ספרותית. הקטיעות המרובות בתוך כל פרק ובין חלקי הרומן והפסיחות העלילתיות במהלך הפרקים ממחישות את קשיי ההתקדמות וההתפתחות של הדמות הראשית כמו גם של הטקסט הספרותי.

הרקע ההיסטורי והחברתי הנוכח ברומן בא לידי ביטוי גם בתיאורי העיר ואופני ההליכה והנסיעה במרחב של ברלין. כאמור גולדברג הותירה בידינו שתי גרסאות לפתיחת הרומן, המציעות אפשרויות נבדלות לאפיון ברלין. הגרסה הראשונה כוללת תיאור אימפרסיוניסטי־לירי, והוא נשלל מייד על ידי המספר ומעורר את מודעות הקוראים לשימוש במבע משולב. הפתיחה המשוכתבת מפורטת יותר ואינה מתעתעת בקוראים, אלא מעניקה תיאור ריאליסטי של מחשבות הדמות ושל הבנתה את המרחב העירוני. בדרך זו העיר הספרותית של גולדברג הופכת מוקד להתלבטות ולניסוי צורני־סגנוני, וגולדברג לא הכריעה סופית – בשל גניזת הרומן – בין האפשרות

10 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 91.

11 גורדינסקי (לעיל הערה 2), עמ' 180–182. גולדברג אף תיארה את קרון כסופר שלא יניב דור המשך: 'כי כל מה שכתב, כתב במקרה, כי היה הוא בכלל מקרה בספרות העברית, כי לא הקים ולא יקים דור אחריו' (גולדברג [שם], עמ' 123–124).

הלירית לבין זו הריאליסטית יותר. יתר על כן, בגרסה הראשונה התנועה של הדמות בעיר מתוארת כפרקטיקה של פסיחה על צמתים מרכזיים הן בנתיב התקדמותו של קרון במרחב הן ברמה העלילתית. דילוגים אלו יוצרים תחושת נתק וחוסר התמצאות ומחייבים חזרות עלילתיות המאפשרות הבנה מחודשת של הנרטיב. בדרך זו המחישה גולדברג לקוראים את האנכרוניזם של 'אבדות' כיצירה מאוחרת שהחמיצה את שעת הזוהר של הכתיבה היהודית המודרניסטית בתוך העיר הגדולה ואודותיה, אך עדיין מנסה, ממרחק זמן ומקום, להעניק פשר לעיוורון ולאבדה.

התחלות מאוחרות

פתיחת הרומן 'אבדות' היא טקסט מרובד, שעבר שלבי כתיבה ושכתוב. בשנת 1939 ביקשה גולדברג 'להוציא כל מילה של שקר'. להוציא כל "אינטלקטואליות" מופרזת, כל ציטטה מיותרת. בלי רחמים.¹² עיון בפתיחה הראשונה, זו הגדושה לדברי טיקוצקי 'מטפוריקה לירית', מגלה שבפתיחה זו ניסתה גולדברג לתעתע בקוראים, ליצור התחלה הדורשת קריאה חוזרת משום שאינה מתפענחת בקלות.¹³ לעומת זאת הפתיחה השנייה ממלאת חלק מהפערים שנוותרו בפתיחה הראשונה ומציירת תמונה ריאליסטית יותר של הגיבור ושל יחסו לסביבה. התעתוע הנרטיבי והלשוני בפתיחה המקורית מדגים לקוראים את תחושות הבלבול וחוסר ההתמצאות של הגיבור, ואילו הפתיחה המשוכתבת ברורה וישירה יותר, גם אם יש בה עיסוק מטא-ספרותי. בחירתה של גולדברג לגנוז את היצירה כולה הותירה בידינו שני נתיבים שונים, שאינם מתלכדים, לפרש חלק זה של 'אבדות'. אפשר לראות בריבוי זה מאפיין של יצירה שלא מצאה את מקומה בנוף הספרותי האירופי-דיאספורי או לחלופין בנוף הכתיבה הארץ ישראלית, שמרבית היצירות בו עסקו בהתיישבות או בערים העבריות החדשות.¹⁴

הגרסה הראשונה לפתיחת הרומן מורכבת מכמה חלקים. הפסקה הראשונה כוללת תיאור רב הבעה של העיר, תיאור שכמו העורב במשפט הראשון, צונח עלינו. הפסקה השנייה שוללת את האמור בפסקה הקודמת, הלירית יותר, ומעמידה את הדברים בספק, בהציעה דרך אחרת להתבוננות בברלין:

12 ל' גולדברג, יומני לאה גולדברג, בעריכת ר' וא' אהרוני, תל אביב תשס"ו, עמ' 262.

13 טיקוצקי (לעיל הערה 5), עמ' 333.

14 הרומן 'מטאדות' לאלישבע יוצא דופן מבחינה זו, שכן הוא פורסם בשנת 1929 ועסק בבוהמה הספרותית במסקווה תחת השלטון הסובייטי. לדיון נוסף באסתטיקה של תיאורי העיר בספרות העברית המודרנית ראו: ע' מנדה-לוי, לקרוא את העיר: החוויה האורבנית בסיפורת העברית מאמצע המאה ה-19 עד אמצע המאה ה-20, תל אביב תש"ע.

כעורב גדול ופצוע צנח הערב על העיר. מייד פרצו הפנסים וככלבים עליזים ליקקו את האספלט החלק בלשונות צמאות, ארוכות, רדפו בנביחה צוהלת אחרי כל מכונית ברחוב; ניסו לנשוך את פטמות שדיהם של ניצני התרזות הרכות; קפצו על הנהר מבעד לקמרוני הגשר, הקל כסנאי שנתלה בין ענף לענף. אמנם לא, לא היה כלל גשר באותו חלק של העיר, כי גם נהר לא היה בו. בתים מרובעים, מוצקים, האפילו על הרחוב. ריח אבק ובנוזין נישא ברוח האביב הקלה. האנשים מיהרו קצת יותר מכפי הרגיל. וקול האשה החיגרת, שהכריזה בפנית הרחוב על איזה עיתון לילה מפוקפק, היה אותה שעה רם ופגום. הוא הרים את העיתון שצנח מידו ואמר בקול של מי שידוע כי אין עמו איש: 'אולי תהיה מלחמה'. וחשב: 'אביב בעולם'.

הוא היה האיש אשר בדה כאן את הנהר ואת הגשר שאינם. אולי בדה מלבו גם את האביב? בערב ההוא היה הכול נחרז עם זיכרונות. הוא לא יכול עוד לחשוב בפרוה.¹⁵

הרומן נפתח במחווה לירית, באמצעות דימוי העורב הפצוע.¹⁶ מעבר לצבעו השחור, המצביע על רדת הערב, הפציעה של העורב היא סימן לאלומות הכרוכה בחוויה העירונית. אך רגע האימה מתחלף במשפט הבא בעליוות – פנסי הרחוב החשמליים והאור שהם מטילים מדומים לכלבים מלקקים, רודפים, נושכים וקופצים.¹⁷ המיניות של הנוף העירוני ניכרת אף בהקבלה של ניצני העצים לפטמות שדיים ובאזכור 'קמרוני הגשר'. החיות – עורב, כלב וסנאי – אינן חלק מהנוף אלא משמשות כאמצעי מטפורי להתייאת הנוף, שעיקרו אספלט, מכוניות וגשר, כלומר עצמים חסרי חיות. הפסקה הראשונה מציירת תמונה של עיר אורות, עיר מודרנית הנתפסת בחוש הראייה. התיאור הראשוני מכה בנו בעוצמת הצבעוניות והתזויות שלו; הוא מעין אקפרזיס, תיאור ספרותי של ציור אימפרסיוניסטי. הוא מזכיר בקלילותו

15 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 11.

16 נתן אלתרמן כתב על העיר תל אביב בשירו 'הרוח עם כל אחיותיה': נוֹשֵׁב עָרְב אֶפֶר וְעוֹרְבִים עַל תְּרָנָיו. / מֵה אֲדָם הַפֶּנֶס בְּנִתְיַבַת הָעוֹפֶרֶת. / מֵה כְּבֵדָה נְשִׁימַת גֶּן הָעִיר הַנֶּרְדָּף. / מֵה זָרָה הַשְּׂעָה הָעוֹרְבָת' (נ' אלתרמן, שירים שמכבר, תל אביב תשל"ב, עמ' 10). הקובץ, שפורסם בשנת 1938, מילא תפקיד מוכונן עבור גולדברג אך מן הסתם הפתיחה הראשונה לרומן נכתבה עוד קודם לפרסומו.

17 לעומת תיאור מטפורי זה של פנסי הרחוב ב'אבדות' כתבה גולדברג ב'מכתבים מנסיעה מדומה' בלשון לקונית ולא מקושטת על פנסי העיר בעת הגעתה של רות לברלין: 'אך העיר לא יצאה לקראתי. היה אור שדוף של פנסי חשמל מדמדמים, פקידי תחנה אחדים, פסים ערומים הרוצים לעזוב את העיר הזו' (גולדברג [לעיל הערה 1], עמ' 14).

ובאסתטיקה שלו את ציורי ברלין בתערוכה הרטרופסקטיבית של הצייר היהודי לסר אורי, שגולדברג ביקרה בה ודיווחה עליה ברשימה לכתב העת הליטאי 'פתח' בשנת 1931.¹⁸ המבט המצייר והבודה את העיר מתגלה כמבט של משורר: 'בערב הוא הכול נחרו עם זיכרונות. הוא לא יכול עוד לחשוב בפרוזה'. ואכן תיאור העיר לעיל עמוס לעייפה בדימויים, ונראה שהוא פרי זיכרונות שעברו עיבוד מכוון. הדגש על התפיסה החזותית ועל היצירה האומנותית מזכיר את עמדת ה־*flâneur*, המשוטט העירוני בן סוף המאה התשע עשרה ותחילת המאה העשרים. לדברי אנקה גלבר ה־*flâneur* הוא בה בעת 'תוצר של המודרנה כמו גם מייצר של דימויים'.¹⁹ ההנאה של הכלבים העליונים בדימוי של גולדברג עשויה להזכיר את הנאתו של ה־*flâneur*, 'המפקיר את עצמו לעולם המלאכותי של החברה הקפיטליסטית בשיאה'.²⁰ ואולם עד מהרה חלה התפכחות – בפסקה השנייה נכתב: 'אמנם לא, לא היה כלל גשר באותו חלק של העיר'. בכך נשמטת הקרקע מתחת לרגלינו; המשפטים הקודמים נשללים, ואופן כתיבתם מוצג כאפשרות אנכרוניסטית שלא ייעשה בה שימוש ברומן. בניגוד לנקודת המבט הנסחפת בתיאור ציורי מופרו של עיר דמיונית, הפסקה השנייה מציירת את העיר מפרספקטיבה מופכחת – את האפלה, הבתים המוצקים, מהירות האנשים והריחות הבלתי נעימים. לעומת ה־*flâneur*, המשוטט להנאתו וללא מטרה ספציפית, האנשים ש'מיהרו קצת יותר מהרגיל' מזכירים את חיי היום־יום האפוריים של העיר הגדולה. תיאור העיר בפסקה השנייה מתמקד בחושי השמיעה והריח, לעומת הדגש על חוש הראייה ועל תנודות האור בפסקה הראשונה: 'ריח אבק ובנזין נישא ברוח האביב הקלה', ו'קול האשה החיגרת' שהכריזה על 'איזה עיתון לילה מפוקפק, היה אותה שעה רם ופגום'.²¹ ריח הבנזין והקול הרם והפגום שניהם מעוררים דחייה, בעוד שבתיאור הראשוני של העיר יש אומנם אפשרות לאלימות אך הוא משובב עיניים.²² גולדברג

18 ל' גולדברג, 'יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות, א: 1941–1928, בעריכת ג' טיקוצקי וה' בר־יוסף, תל אביב תשע"ו, עמ' 21–22.

19 A. Gleber, *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton, NJ 1999, p. 41

20 M. Lauster, 'Walter Benjamin's Myth of the Flâneur', *Modern Language Review*, 102 (2007), p. 140

21 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 11.

22 רו הסבירה שאומנותו של לסר אורי קיבעה את הדימוי הגברי של ברלין כחגיגת אורות והנאות חזותיות המתמקדות באתרי התרבות והצריכה הבורגניים, תוך הדחקה של הכאוס והרעש העירוניים וכן של הברלי המעמדות. ראו: D. Rowe, 'Seeing Imperial Berlin: Lesser Ury, the Painter as Stranger', A. Cowan and J. Steward (eds.), *The City and the Senses: Urban Culture Since 1500*, New York, 2016, pp. 202, 210

מדגישה את ההבדל בין שני התיאורים על ידי החזרה על הפועל 'צנח', המתאר בפסקה הראשונה את צניחת העורב המטפורי, ובפסקה השנייה משמש לתיאור ריאליסטי של נפילת העיתון: 'הוא הרים את העיתון שצנח מידו'. הרמת העיתון היא פעולה יום-יומית, טריוויאלית, ועם זאת על ידי השימוש בפועל 'צנח' גולדברג ממחישה את המעבר מאימפרסיוניזם לירי לריאליזם. העיתון עצמו, אולי 'עיתון לילה מפוקפק' שנקנה מידי מוכרת העיתונים החיגרת, הוא סממן של השיבה למציאות היום-יומית, למציאות של 'מלחמה' אפשרית, להבדיל מהעולם הצבעוני והחלומי יותר של הפסקה הראשונה. חוש הראייה קשור אם כן לדרכי התיאור המטפוריים של השירה והציור, ולעומת זאת הפרוזה מבטלת את קיום הגשר והנהר ואיתם את ריקוד האורות המרהיב, ומבליטה את האפרוריות, המרובעות והפגימות של חיי העיר. הפרוזה גם קשורה קשר הדוק לשפה הנמוכה, הזולה כביכול, של העיתון המפוקפק הנמכר בחוצות.

המעבר מהתיאור הראשון לתיאור השני יוצר מרחק רפלקסיווי בין הקוראים לטקסט, אפקט המועצם על ידי המילים המצביעות על מבדה הכתיבה: 'הוא היה האיש אשר בדה כאן את הנהר ואת הגשר שאינם'. משפט זה מסביר לקוראים שהפסקה הראשונה הייתה בעצם תיאור במבע משולב, מנקודת מבטה של הדמות ששמה עדיין לא נמסר לנו. אלא שמכיוון שמדובר במשפטים הראשונים של הרומן, כאשר השימוש במבע משולב עדיין אינו נהיר לקוראים, הפתיחה מתעתעת בנו, שכן הפרשנות הסבירה ביותר היא שזה תיאור של מספר ולא של דמות. גולדברג שוללת לא רק את התיאור הראשון אלא אף מכריחה את קוראיה לשוב לפסקה הראשונה ולקרוא אותה שנית מנקודת המבט של הדמות, של האיש הבודה. האיש הוא זה שאינו יכול עוד 'לחשוב בפרוזה', ומכאן ההסבר לליריות של ההתחלה ולאופן שבו 'הכול נחרו עם זיכרונות'. אם כן הפתיחה הראשונה של הרומן היא מעגלית ומבלבלת: הקוראים מתקשים להבחין בין בדיה למציאות, בין נקודת המבט של הדמות לזו של המספר. יתרה מזו, ייתכן גם שהמילים 'הוא היה האיש' הן בעצמן מונולוג פנימי של הדמות, ושהשאלה 'אולי בדה מלבו גם את האביב?' היא שאלה שהדמות שואלת את עצמה, ושנמסרת לנו במבע משולב. כפי שאראה בהמשך, גולדברג אומנם לא יכלה לשחזר שוב את החוויה הראשונית שבה הקוראים אינם מודעים לכך שמדובר במבע משולב, אך המוטיבים של חוסר ידיעה, עיוורון ופסיחה מלווים את דמותו של קרון לכל אורך הטקסט, וכרוכים באופן הדוק בדרך שבה הוא מהלך ונוסע במרחב העירוני המודרני.

שלא כמו הפתיחה הראשונה, הפתיחה המשוכתבת אינה מתעתעת בקוראים. היא מתחילה בציטוט ישיר, ולכן ברור מלכתחילה שאלו מחשבותיה או דבריה של הדמות. לאחר הציטוט הוסיפה גולדברג והדגישה: 'כך הרהר קרון, נשען על אדן החלון שבחדרו', על מנת להבהיר מיהי הדמות שמחשבותיה מובאות לפנינו. במקום לקרוא

לו 'האיש', כפי שעשתה בפתיחה המקורית, בפתיחה המשוכתבת העניקה גולדברג לדמות שם ומיקום במרחב. יתר על כן, קרון מתגלה לנו לראשונה לא כשהוא מהלך ברחובות, אלא כשהוא נמצא בתוך הבית ומתבונן בעיר דרך החלון. בתחילה גולדברג מתארת את פניו של קרון כפי שהן משתקפות בחלון ולאחר מכן מופיע, מפי המספר, תיאור של אורות העיר: 'ראוי היה להגיף את השמשה הזאת, התלויה, כביכול, בתוככי הערב הזה וניצתת פעם בפעם באור החיוורין של המכוניות החולפות למטה ברחוב'.²³ תיאור זה אכן מחוויר בהשוואה לתיאור האורות בפתיחה הראשונה. בעוד שקודם לכן השתמשה גולדברג במטפורות צבעוניות מעולם החי (אור הפנסים דומה לכלבים הרודפים אחרי מכוניות), כעת מקור האור ידוע (המכוניות החולפות) ומדובר ב'אור החיוורין'. גם אם השמשה מדי פעם 'ניצתת', המספר ממליץ להגיף אותה ולאחר מכן 'להעלות את החשמל ולעשות דבר מה'. גולדברג המשיכה בתיאור מפורט של תוככי החדר של קרון ובכך הגיפה את השמשה במובן הספרותי ועברה להתבוננות פנימית במרחב הזעיר בורגני הגרמני.

בסיום אותו תיאור של המרחב הפנימי נראה שקרון עדיין נשען על אדן החלון, וגולדברג שבה ומשתמשת במוטיבים מהפתיחה הקודמת, אך הפעם מנקודת מבט שונה:

ריח הבנזין של המכוניות היה חריף ביותר, רוח האביב נשאה אותו יחד עם ניחוח ראשון של אילנות-עיר שניצניהם מתבקעים. מבית המרוח הקטן שבקומה התחתונה אשר לבית מגוריו עלו צלילים מתחטאים וחורקים של פיאנולו. בפנית הרחוב הכריזו קול אשה צרוד ועמוק על עיתון הערב. כל אלה דיברו בלשון של ארץ נכרייה. ולפתע פתאום, בלי דעת מדוע, חש קרון בריח של מים, כאילו בקע קרח על נהר גדול. פלגי-אביב. ידע, כי לא ייתכן הדבר. כי הנהר הקטן הוא הרחק מכאן, רחוק מאוד. כי לא הגליד כלל. אבל משהו הפעימו בהרגשה דוקרנית ומתוקה של ראשית-אביב.²⁴

תיאור זה שואב פרטים משתי הפסקאות הראשונות בגרסה הקודמת: ריח הבנזין המופיע רק בפסקה השנייה נישא באוויר בתיאור זה יחד עם ניחוח האילנות, ש'ניצניהם' ה'מתבקעים' מזכירים את 'ניצני התרזות הרכות' מהפסקה הראשונה. אותה מוכרת עיתונים מופיעה גם בפתיחה המשוכתבת, אך הפעם קולה 'צרוד ועמוק' במקום 'רם ופגום', היא אינה 'חירת', ועיתונה איננו 'מפוקפק'. גולדברג עיבתה את התיאור

23 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 357-358.

24 שם, עמ' 359.

בפרטים נוספים הקשורים לחוש השמיעה, כגון צליל הפיאנולו ועצם זיהוי הדיבור כ'לשון של ארץ נכרייה', זיהוי המעצים את הריאליזם של הפסקה. כמו כן היא ויתרה על הדגשת המבדה הכרוך במבע המשולב. לעומת החלוקה לשתי פסקאות, שהשנייה שוללת את זו שקדמה לה, שכתבה גולדברג את הפתיחה כפסקה אחת אחידה המבטאת את המרחב העירוני כפי שהוא נתפס על ידי קרון, המתבונן מחדרו. התוצאה היא גרסה קולחת יותר ומתחבטת פחות של תיאור אותו נוף עירוני. למשל במקום לתאר את הנהר ואחר כך לשלול את קיומו, המספר מוסר מלכתחילה כיצד קרון מדמיין את קיומו של נהר גדול בידועו 'כי לא ייתכן הדבר'.²⁵

אפקט נוסף של הוויתור על שני השלבים (הצגת הנהר ושלילתו) הוא הדגש הפסיכולוגי על האדם שמדמיין נהר רחוק, נהר שקפא בחורף, ושמתחיל לבקוע, להפשיר. אנו משערים שקרון מתגעגע לרוסיה, ארץ שבה נהרות רחבים עשויים להגליד בחורף. הריח שהוא מדמיין, ריח של 'פלגי אביב', מבטא נוסטלגיה לעברו ואינו משקף את נוף העיר העומד לנגד עיניו. הסבר זה אינו ניתן לנו בגרסתו הראשונה של הרומן – שם נכתב רק ש'באותו חלק של העיר' אין גשר או נהר, וכך אין אנו יכולים להבין מדוע האיש מבקש לבדות אותם. המילה 'זכרונות' אומנם מופיעה בגרסה הראשונה, אך אין היא מתמלאת בתוכן כלשהו, ואילו בגרסה השנייה נזכר קרון ב'חרוז של מיכ"ל', המשורר המשכיל מיכה יוסף הכהן לבנון (1828–1852), שספרו מוכר לקרון ממדף הספרים של אביו בבית ילדותו בתחום המושב.²⁶ השיר המסוים שבו נזכר קרון מתאר את ברלין בעת האביב ואת רדת הערב ואור השמש ב'שפרה היובל'. הנהר שלכאורה מריח קרון הוא נהר הממזג את זיכרונות הפשרת השלג ברוסיה עם השפרה – הזורם דרך העיר ברלין – בתיווך השיר העברי שנכתב בעקבות ביקורו של מיכ"ל בגרמניה. הדובר בשיר זה יושב תחילה בביתו, בדומה לקרון, אך לאחר שהוא שומע 'קול צהלת עם' בחוצות העיר ורואה שאור הגו נדלק ברחוב, הוא מחליט לצאת החוצה בתקווה להירגע.²⁷ גם תיאור הנהר בפסקה זו של גולדברג מסתיים בהחלטה של קרון לצאת החוצה, אל העיר. היא אף מציינת ש'אלה הרהורי גיבורו של המחבר, אשר היה אותה שעה, לאחר שנזכר ללא צורך, כביכול, ב"חג האביב" של מיכ"ל, הולך ברחובה של מטרופולין ועושה, בלי משים, חשבון נפש, המיותר, מן הסתם, עוד יותר

25 שם.

26 גורדינסקי פירשה את אזכורי יצירות הספרות העבריות כ'סימון הגנאלוגיה הספרותית הדיאספורית ברומן', כאשר קרון מהווה 'את הנצר האחרון לסופרים עברים מזרח-אירופים שחיו בדיאספורה' (גורדינסקי [לעיל הערה 2], עמ' 181).

27 'קול צהלת עם שם בחוצות יריע, / וכבר אור הגו ברחובות ירוח; / אֶעֱבֹה נָא בֵּיתִי, אֶצְאֶה אֶרְגִּיעַ, / הִיא, אוֹלֵי רַגְעַם עֲצָבִי יָנֹחַ!' (מיכ"ל, 'חג האביב', כנור בת ציון, וילנה 1870, עמ' 28).

מאשר זיכרונו של אותו חרוז.²⁸ דווקא הפרטים המיותרים לכאורה הם אלו שבחרה גולדברג להוסיף בגרסה השנייה, ובתוך כך חידדה את ההבדל בין מחשבות הגיבור לדברי המספר ותייכזה את חוויית העיר הגרמנית דרך יצירת הספרות העברית. עפרה יגלין תיארה את גולדברג כיוצרת שהחמיצה, בשל שנת הולדתה, את 'הגלים הראשונים ההירואיים של המודרניזם האירופי'. כאשר התחילה לפרסם את שירתה בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים, 'איבד האוונגרד המודרניסטי את כוח חדשנותו והיה למודרניזם קלאסי'.²⁹ החזרה לחרוזיו של מיכ"ל מהמאה התשע עשרה נועדה להזכיר לקוראי 'אבדות' את קיומה של מסורת ארוכה של כתיבה עברית על ברלין ובברלין, מסורת שממנה שאבה גולדברג, שאיחרה את תקופת האוונגרד של העשורים הראשונים של המאה העשרים. יתרה מזו גולדברג העמידה את הפרוזה שלה בזיקה לשירה העברית העירונית ולא רק, כפי שאפשר היה לצפות, לפרוזה המודרניסטית (בשפה כלשהי) על העיר הגדולה. כפי שציין שחר פינסקר, 'הסוגה הדומיננטית בכתיבה העברית והיידית על החוויה האורבנית של ברלין הייתה השיר הנרטיבי הארוך', כדוגמת שיריהם של משה קולבאק, יעקב שטיינברג, דוד שמעוני ואורי צבי גרינברג.³⁰ יוצרים אלו תיארו בלשון השירה ובחרוזים את בתי הקפה, אולמות הריקודים, השדרות, המוזיאונים ואף את חיי הלילה, הכרוכים בשתייה ובזנות. לדוגמה במחזור השירים 'חרוזים בנכר' כתב יעקב שטיינברג על ברלין ותיאר בני זוג הפונים 'אל אור-תענועים מצל העיר הגדולה'. עבורו העיר היא צומת של אפשרויות, 'רשת קסמים', כאשר 'בקרן כל רחוב עיניך כאלו רואות / בכורת-תענועים אחד הרעות עם הטובות'.³¹ המילה 'תענועים' שבה ונשנית בשורות הללו, הלקוחות משירים שונים במחזור, ומבליטה את הערבוב המבלבל בין טוב לרע, בין אור לצל. הביטוי 'כאילו רואות' מדגיש גם כן את תענוע הראייה, את האפשרות שהאישה בשיר אינה רואה את המציאות, ובכך מזכיר את יחסה של גולדברג לחוש הראייה בגרסה הראשונה של 'אבדות', שבה המעבר מחוש זה ומתיאור האורות לחוש השמיעה והריח כרוך בשלילת המראות הקודמים.

אם כן ההתייחסות הישירה בטקסט של גולדברג לשירתו של מיכ"ל מלווה בדיאלוג עקיף עם השירה העברית בת המאה העשרים על הכרך הגדול. כתיבת הפרוזה אינה

28 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 360.

29 ע' יגלין, אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, תל אביב 2002, עמ' 15.

30 S. Pinsker, *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford, CA 2010, p. 135

31 י' שטיינברג, 'חרוזים בנכר', כל כתיבי יעקב שטיינברג, תל אביב תשכ"ד, עמ' 59.

שוללת, כפי שנראה בקריאה ראשונה, את קיום השירה העירונית, אלא פותחת דיאלוג בין הסוגות ומציעה אפשרות לדיון מטא-ספרותי בשירה בתיווך הפרוזה. באופן זה הנכיחה גולדברג בפני קוראיה את היעדרם היחסי של רומנים עבריים על העיר ברלין ועוררה תהיות על הבחירה של סופרים עבריים מסוימים בשירה על פני הפרוזה. היא אף העניקה לקרון את תפקיד 'הכותב שירים בשפת עבר' בעודה מתארת את ברלין בלשון הפרוזה הציורית. אומנם בפתחה הראשונה דיאלוג זה לובש צורה דיאלקטית, ובפתחה המשוכתבת הדיון ישיר ופתור יותר, אך בשני המקרים החרוז הלירי נקשר גם לעבר במזרח אירופה ולתחום הזיכרונות, ואילו הפרוזה היא המדיום של חיי העיר בהווה. כך גם בחרה גולדברג לכלול ברומן רק שורה אחת מאותו שיר שישי במחזור 'בריחת האלוהים' של קרון, ולכן אף כי נכתב ש'המוזיקליות הרמה של השיר שיכרה [את קרון]', הרי הקוראים אינם זוכים לחוות שיכרון מעין זה. המעבר בין שתי הגרסאות ממחיש את אובדן נתיב השירה או לכל הפחות את אובדן האפשרות האימפרסיוניסטית לנוכח האירועים ההיסטוריים של שנת 1939, שנת שכתובו של 'אבודות'.

'הרחוב לא היה בעצם רחוב':

השונינפירטל היהודי כאתר ספרותי

לצד הזיקה של המשורר קרון למשוררים העבריים שביקרו או התגוררו בברלין החל מהמאה התשע עשרה, ברובד אינטרטקסטואלי נוסף 'אבודות' עומד ביחס ליצירה הגרמנית המודרנית על העיר ברלין. באופן ספציפי ניכרת זיקתו לתיאורי ברלין במאמרים שפרסם העיתונאי והסופר היהודי יוזף רות בשנים 1921–1929, ולרומן של אלפרד דבלין 'ברלין אלכסנדרפלאץ', שפורסם בשנת 1929, ושנעשה בו שימוש בטכניקות מונטאז' השאלות מתחום הקולנוע. לדברי סבינה האקה 'אף שדבלין דחה את המסורת הריאליסטית, הוא בחר אתרים שאפשר לזהותם בקלות כדי לבסס נקודת התייחסות ברורה' במרחב הברלינאי.³² בדומה לכך גולדברג, בעודה מתלבטת בשאלת הריאליזם, נטעה את תיאוריה העירוניים באתרים מזוהים, כגון הטייגרטרן, רחוב הקורפירסטנדס ותחנת הרכבת לרט.³³ ב'ברלין אלכסנדרפלאץ' האתר הראשון שאליו מגיע הגיבור פראנץ ביברקופף לאחר שחרורו מבית הסוהר ושיבתו לברלין, הוא המתחם היהודי בשויןנפירטל (Scheunenviertel), שבקרבת אלכסנדרפלאץ, ושם

S. Hacke, 'Urban Paranoia in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*', *The German Quarterly*, 67, 3 (1994), pp. 358-359
 33 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 90, 110.

הוא זוכה לעזרתו של נחום, יהודי גליצאי דובר יידיש.³⁴ לעומתו גיבורה של גולדברג נמנע מלבקר 'בסביבה ההיא של העיר', כפי שהוא קורא לאזור שהתרכזו בו יהודים שהיגרו ממזרח אירופה בעקבות מלחמת העולם הראשונה; המהגרים היהודים באזור זה סבלו מהתנכלויות, ובשנת 1923 אף היו התקפות אנטישמיות עליהם.³⁵ קרון, רוסי שגדל בעיר, 'בין בתי גויים', ולא בשטעטל, אינו מעוניין ליטול חלק בפולחן היהודי המזרח אירופי שרווח בקרב יהודים גרמנים בזמן המלחמה ולאחריה. דבלין עצמו נסע לפולין לאחר הפוגרום בשנת 1923, נסיעה שהובילה לפרסום ספרו 'מסע לפולין' (Reise in Polin) בשנת 1925. בספר תיאורים חיוביים של חיי היהודים ששמרו על מסורתם וקהילתם ולא התבוללו.³⁶

קרון מצטייר כמודע לתופעה של ביקורי סופרים יהודים במזרח אירופה ומדגיש שהוא עצמו 'לא הכירן מקרוב, את עיירות המזרח המזוהמות, עם הרבי, עם העז, עם ה"מזרח" על קיר האכסניה'. דימוי סטריאוטיפי זה של העיירה כמקום מזוהם מנוגד לרומנטיזציה הספרותית של השטעטל. יתר על כן, כאשר הוא נאלץ לבסוף לבקר ברובע היהודי בברלין קרון חש עצמו מוקף 'מכל צד' ביהודים המתבלטים 'ברשלנותם העלובה'. אפילו הספרות של מנדלי, הוא מודה, לא הצליחה לקרב אותו אל בני עמו המסורתיים.³⁷ יחסו הביקורתי של קרון למרחב היהודי ותלונותיו – 'דווקא על המרצפת מוכרחים הם ללכת!' – יוצרים רושם של תחושת עליונות, ריחוק וניכור כלפי האוכלוסייה היהודית שהיגרה מהעיירות. מאמריו של רות מהשנים 1921–1929 אומנם אינם מביעים סלידה מן המהגרים היהודים, אבל הם מתארים – באופן שמזכיר את הגיגיו של קרון – את האזור היהודי בברלין כ'עולם גטואי אבל ומוזר', מנותק מהמדרנה, שבמקום מכוניות נראות בו עגלות.³⁸ רות אף כינה את הגרנדירשטרסה, רחוב מרכזי בשוינגנפירטל, 'הכותל המערבי', משום שבעיניו הכותל קיים לא רק

34 א' דבלין, ברלין אלכסנדרפלאץ. תרגום נ' בן ארי, תל אביב תשס"ה, עמ' 14–16.

35 D. Clay Large, "“Out with the Ostjuden”: The Scheunenviertel Riots in Berlin, November 1923", C. Hoffmann, W. Bergmann and H. Walser Smith (eds.), *Exclusionary Violence: Antisemitic Riots in Modern German History*, Ann Arbor, MI 2002, pp. 123-140

36 'I can't help thinking as I go out: What an impressive nation Jews are [...] לדוגמה: How everything flows around the spiritual! What tremendous importance is placed on spirituality, on religion! Not a minor stratum, an entire mass of people – spiritually united' (A. Döblin, *Journey to Poland*, trans. J. Neugroschel, New York 1991, p. 191)

37 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 174.

38 J. Roth, 'The Orient on Hirtenstrasse', *What I Saw: Reports from Berlin 1920-1933*, trans. M. Hofmann, New York 2003, p. 31

בירושלים אלא בכל מקום שאליו נודדים יהודים. בכל נתיבות נדודיהם 'אין מוצא, אין דרך שמובילה למטרה קונקרטית [...] אין 'ארץ אבות', אין 'מולדת יהודית'".³⁹ אך בעוד שרות מצא בגרנדירשטרסה ובפליטים היהודים שם יהדות 'טבעית', העוברת מדור לדור באופן אוטומטי, ללא צורך באשרור פנימי או חיצוני, גולדברג השתמשה בנקודת המבט של קרון כדי להצביע על הבעייתיות שבתיאור היהודים הללו באופן הומוגני, בתור 'החיימ'ים והיענקל'ים האלה', כפי שעושה קרון.⁴⁰

קרון נאלץ להתגבר על רתיעתו ולהלך באזור היהודי משום שהוא מבקש למצוא ספר עתיק, מתקופת השבתאים, שניצל משרפה בוונציה, ושנמצא בידי סוחר עתיקות יהודי.⁴¹ הוא מודע לכך שהוא 'שואב ממקורותיה, ממעיינותיה הבלתי פוסקים של החסידות', ושאותם טקסטים יהודיים מיסטיים מהעבר ומחבריהם קרובים אליו יותר מהיהודים המזרח אירופים המקיפים אותו בהווה. בה בעת המחקר האינטלקטואלי של המשיחיות היהודית מהמאות הקודמות אינו יכול להישאר אדיש, גולדברג מראה לנו, לחוויה היהודית העכשווית, וקרון עצמו חייב לעבור ברובע היהודי אם ברצונו לחקור את השבתאות. קרון אפילו פונה אל עצמו בנקודה מסוימת ואומר: 'טופ! עצור, עצור לרגע אחד!', ותוהה מה יקרה לו אם לפתע כל אלו 'המעוררים לפרקים את בחילתן']' יילקחו ממנו. הוא מודע לכך שאז יעמוד 'ככלי ריק', משום שאינו מסוגל לחיות בלעדיהם, גם אם הוא חש כלפיהם רתיעה או אפילו שנאה.⁴² השיחה הפנימית הזאת מתרחשת בעוד קרון פוסע ברחובות השוינפירטל, כך מתברר לקוראים מן ההערות שהוא מעיר מדי פעם על אחד הטיפוסים שבהם הוא נתקל. גולדברג מציגה את ההתחבטות הפנימית של קרון, המודעות העצמית לצד הסלידה הבלתי נשלטת, כחלק מההליכה בעיר, וזאת בלי להסביר היכן גיבורה נמצא בדיוק. לבסוף הוא מגיע למקום ברובע היהודי המתואר כך: 'הרחוב לא היה בעצם רחוב. הייתה זו סמטה מאורכה וצרה

39 J. Roth, 'Wailing Wall', הנ"ל (שם), עמ' 47.

40 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 176. יחסו הביקורתי של רות אל הציונות כאל 'ניסוי אומלל' שמטרתו 'להמיר עם שלם' ולבוות את היהדות, נבדל מיחסה הדו-ערכי של גולדברג לציונות, כפי שהוא בא לידי ביטוי בדמותו של קרון, המתגעגע לארץ ישראל אבל שב לארץ רק כאשר אין בידי מוצא אחר. ראו: רות (שם), עמ' 49; גולדברג (שם), עמ' 313.

41 גולדברג (שם), עמ' 173.

42 שם, עמ' 175–176. לטענת שכטר קרון דוחה מעליו את שני קהלי הקוראים הפוטנציאליים שלו, הקהל היהודי העממי והקהל הגרמני האוריינטיליסטי, וזאת בשל מחסומי שפה, דת ותרבות. בה בעת אין הוא יכול לברוח משניהם, וכך מתבטא משבר הזהות שלו כמשבר של מציאת קהל קוראים לכתיבתו העברית החילונית. ראו: A. Schachter, 'Orientalism, Secularism, and the Crisis of Hebrew Modernity: Reading Leah Goldberg's Avedot', *Comparative Literature*, 65, 3 (2013), pp. 355-356

בין שתי חצרות. במרכז ברלין לא נשתיירו עוד כמוה'.⁴³ הסמטה שאיננה רחוב של ממש מבטאת את תחושותיו של קרון שההליכה באותו רובע היא גם חזרה אחורה בזמן ומעבר מברלין אחת, מודרנית, לברלין אחרת, ישנה יותר ומפותחת פחות. נוסף על כך 'מספרי הבתים היו מטושטשים או חסרים' בסמטה המדוברת, כך שנראה שהיא נמצאת מחוץ למרחב מסומן עירוני הניתן למיקום.⁴⁴

אם כן הרובע היהודי הוא אזור בלתי מפוענת, רובע שחזותו אינה מגלה את פנימיותו. אף על פי כן האזור הבלתי קריא הוא באופן אירוני צומת דרכים מטא-ספרותי שנפגשים בו יוצרים כגון דבלין ורות, שכתבו בגרמנית על חיי היהודים, וסופרים שכתבו ביידיש ובעברית, ושעיצבו, דרך כתיבת הפרוזה, את חיי העיירה במזרח אירופה.⁴⁵ כאשר קרון עומד בסמטה, אובד עצות, קופץ החוצה ילד קטן ורושם משהו 'במהירות מפתיעה' על גבו.⁴⁶ קרון מצליח לתפוס את הילד וגורם לו להוביל אותו לבית הסוחר, אך הקוראים אינם למדים אגב כך מה נרשם על גבו של קרון. כלומר כפי שקרון אינו מצליח לקרוא את הרחוב היהודי ולפענח את סימניו, כך הוא עצמו מסומן על ידי אחד הילדים אך אינו יכול לראות או לקרוא את מה שכתוב על גבו. המרחב היהודי משמש את גולדברג לאפיון העיוורון העצמי של קרון ואף להמחשת עיוורונם של קוראי הרומן עצמו, שאינם זוכים לנקודת תצפית מאירת עיניים יותר.

באופן מפתיע כשהוא נכנס לבסוף לדירתו של הסוחר ומתבקש לחכות בחדר צדדי, קרון מגלה שם את תמונתו שלו הגזורה מתוך עיתון ארץ ישראלי. האישה שהתגוררה בחדר שבו הוא ממתין, עדה וייס, העריצה את שירתו העברית, אך מתברר כי הייתה

43 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 178.

44 שם, עמ' 178.

45 החל מהמאה התשע עשרה הפך השטעטל המזרח אירופי לאתר מדומיין, יציר של הבדיה הספרותית, בעיקר בתיווכו של מנדלי מוכר ספרים. לעומת הפתטיות של הגטו הברלינאי בתיאוריו של קרון תיאר שלום עליכם את תושבי השטעטל כאנשים בעלי הומור, כוח פנימי ואפילו כבוד עצמי. ראו למשל: S. Kassow, 'Introduction', S. Katz (ed.), *The Shtetl: New Evaluations*, New York, 2009, pp. 1-28

46 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 179. בשנת 1931, בעת שגולדברג שהתה בברלין, יצא לאקרנים הסרט 'M' בבימויו של פריץ לנג. הסרט עוסק ברוצח ילדים סדרתי ובניסיונות המשטרה ללכודו. כאשר הרוצח מזוהה, האיש העוקב אחריו מצליח לכתוב בגיר על גבו את האות M ובכך להקל על המעקב. מאחר שגולדברג ביקרה תדיר בבתי קולנוע וצפתה בסרטים רבים, ייתכן מאוד שהיא שאבה השראה לסצנה זו, שבה הילד כותב בגיר על גבו של קרון, מהסרט הגרמני המפורסם. לעומת צופי הסרט, המסוגלים לראות ולפענח את הכתובת על גבו של הרוצח, קוראי הרומן אינם זוכים למידע על מה שכתוב על גבו של קרון.

'יהודייה משוגעת', אישה 'גלמודה' שבעלה זנח אותה ונסע לאמריקה.⁴⁷ המפגש עם פניו ועם ספרי שיריו שהוא מוצא על מדפיה של עדה דווקא בביקור ברובע היהודי ובסמטה שבלב ליבו של רובע זה, הוא אירוני. באזור המרתיע את קרון בשל תושביו שומרי המצוות שאינם מנסים להשתלב במרחב העירוני הגרמני, הוא פוגש את בבואתו משכבר הימים בחדרה של אישה ממוצא מזרח אירופי הקוראת שירה עברית ומעריצה את יצירתו. התאבדותה של עדה וייס היא המאפשרת מפגש עצמי זה, אך היא גם מנכיחה את חוסר היכולת לגשר בין קרון לבין תושבי הרובע היהודי. ואכן כאשר קרון מגיע לבסוף לרכוש את כתב היד שחיפש, הוא רואה 'כי אין בו משום עניין'.⁴⁸ באזור היהודי של ברלין אין באפשרותו לגלות משהו על העבר היהודי או על האמונה של ימי השבתאות, אלא רק לחזות בבואתו שלו, בתיווך דמותה של עדה.

תחושת אובדן חריפה מלווה את קרון בסוף הביקור ברובע היהודי, כשהוא נמצא מחוץ לבית, בגרנדירשטרסה, הרחוב העמוס: 'ורק פה, באמצע הרחוב, נדחק ונדחף על ידי העוברים ושבים, הבין קרון פתאום, כי אבד לו, אבד לו ללא השב, לעולמי עולמים, האדם הקרוב היחידי שהיה לו בעולם'. האבדה הגדולה ביותר ב'אבדות' איננה זו של כתב היד שפעם היה ברשותו, אלא אובדן האישה שלא פגש מעולם, הקוראת המושלמת לכאורה. אף כי קרון מסרב לקרוא בכתביה של עדה ואפילו אומר שצריך לשורפם, הוא חש שנפשה תאמה את נפשו שלו לחלוטין.⁴⁹ הרחוב המאוכלס ביהודים דוחפים ונדחקים מבליט את ייחודה של עדה ואת האובדן הגדול שקרון חווה, ולכן רק בהיותו באמצע הרחוב, בלב ההמון, הוא מצליח להכיר במשמעות מותה עבורו. בסצנת הביקור ברובע היהודי, בדומה לפתיחת הרומן, הובילה גולדברג את הקוראים בנפתולי מחשבותיו של קרון באמצעות המבע המשולב, באופן שאינו מאפשר לעקוב אחר הנתיב שמתוות רגליו של קרון ברחובות ובסמטאות העיר הגדולה. אף כי לרגעים נדמה שקרון מאמץ את נקודת מבטם של יהודי גרמניה שראו ביהודים המהגרים ממזרח אירופה שריד של עבר יהודי רחוק שניתן עתה לשוב ולהעריכו מחדש, אין הוא מצליח להתגבר על תחושות הדחייה והניכור כלפי הרחוב היהודי ותושביו, ואין הוא מסוגל 'לקרוא' את הרחוב. החמצת הדיאלוג האפשרי עם עדה וייס דווקא במרחב העירוני היהודי מעצימה את תחושת היעדר הדרך והמוצא עבור יהודים בברלין, בין שהם בני המקום ובין שהם זרים. גולדברג המירה בכך את האבל היהודי הגלותי, שעליו כתב

47 שם, עמ' 181, 186.

48 שם, עמ' 189.

49 שם, עמ' 189.

רות, באבל ספרותי על היעדרן של קוראות עבריות ועל התמוטטות מפעל הכתיבה העברית בגולה.⁵⁰

פסיחה וחזרה: הרטוריקה של ברלין

הביקור של קרון ברובע היהודי דומה לביקור במבוך שאינו ניתן למיפוי, ושברמכזו פוגש הגיבור את עצמו וחווה את אובדנה של בת דמותו. חוויית הביקור, כמו מחשבותיו של קרון על העיר ברלין ותושביה, מיוצגים בטכניקה של מבע משולב, המאפשרת לגולדברג גמישות נרטיבית: אנו מתבוננים בקרון מבחוץ ובה בעת רואים את העולם מנקודת מבטו, והשילוב הזה יוצר אפקטים מתעתעים.

עיר מוצקה זו התלויה על בלימה, עיר השלום והחופש על פי תהום הדם – בה בלבד חיים ארבעה מליונים. קצת כבוד, רבות! ארבעה מליון נפשו!... ואם לכל אחד זוג נשמות, ולאחדים אפילו זוג וחצי – הרי זה מספר שאי אפשר לבטאו כלל. הלא אפשר, פשוט, להשתגע במקום... במקום הזה? כן...⁵¹

נקודת מבטו של קרון באה לידי ביטוי בסימני הקריאה, בקטיעות באמצעות שלוש נקודות, בביטויים האירוניים, כגון 'קצת כבוד, רבות!', ובהגזמות הכמותיות (מספר הנפשות). במאמרו משנת 1926 'פולחן הסחת הדעת: על ארמונות הקולנוע של ברלין', כתב זיגפריד קרקאואר כי 'לא ניתן להתעלם מהארבעה מליון של ברלין'. מסה אנושית זו משנה את המרחב הציבורי כך שבמקום 'חיי הרחוב' אפשר לדעתו לדבר על 'רחוב החיים', שבו 'הקהל ההומוגני של העיר העולמית' דורש את אותן דרישות, בין שמדובר במנהל בנק ובין שמדובר בפקיד נמוך.⁵² גם קרון מקבץ את כל הברלינאים הגרמנים 'המתרוצצים שם ברחובות' למסה אחת, והדיון בנשמות למעשה שולל את קיומם הרוחני, בהדגישו שמבחינה לשונית אין שפתם מבדילה בין 'אדוני' ו'אלוהים', משום שאותה מילה גרמנית, Herr, מבטאת את שניהם.⁵³

המשחק שיצרה גולדברג בין נקודות מבט שונות כרוך כאמור בתחושה של חוסר התמצאות בטקסט ובמקביל לו במרחב. בגרסה הראשונה של 'אבודת' העניקה גולדברג לקוראיה נקודות תצפית שונות על העיר ברלין: בשל שלילת תיאור העיר בפסקה

50 שכתר כתבה בהרחבה על הנמענות הנשיות של קרון. ראו: שכתר (לעיל הערה 42), עמ' 357–360.

51 שם, עמ' 14.

52 S. Kracauer, 'The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces', trans. T. Y. Levin, *New German Critique*, 40 (1987), p. 313

53 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 13.

הראשונה אנו מתקשים במיקום דמותו של קרון במרחב העירוני. בכתיבתו על העיר הגדולה הנגיד מישל דה סרטו בין שתי נקודות מבט על המרחב האורבני. מפרספקטיבה עילית, ממרומי גורד שחקים או מנקודת המבט של מתכנן הערים, נגלית עיר ממופה וקריאה, עיר מלאכותית (simulacrum). אך העירוניות מנקודת המבט של מי שהולך בעיר ואינו מתבונן בה מרחוק היא שונה: אין מדובר בתמונה אלא בחוויה של שימוש במרחב, בפרקטיקה יום-יומית של הליכה, שחומקת ממלאכת הקריאה העילית ואף אינה בהכרח ידועה ומובנת לעצמה. האדם ההולך ברגל ברחבי העיר כותב את הטקסט האורבני בשיטותיו בלי לקרוא אותו בעצמו, בלי לראות את נתיבותיו. דה סרטו חוזר מספר פעמים על מוטיב העיוורון בסוג זה של הליכה: 'הפרקטיקות המארגנות את העיר ההומה מאופיינות באמצעות העיוורון שלהן'.⁵⁴ העיוורון כרוך בספונטניות של האדם המהלך ובחוסר האפשרות למפות את הנתיב הקונקרטי של ההליכה בעת התרחשותה. מבחינה נרטיבית קיימת הקבלה בין המבע המשולב לבין התיאור של דה סרטו את ההליכה בעיר: בשל השימוש בגוף שלישי הדמות נותרת זרה לקוראים, בלתי צפויה, אך אין אנו מתבוננים בדמות מנקודת מבט עילית, רואה-כול, אלא חווים את העיר בעיניה, הולכים איתה ונוטלים חלק בעיוורונה.

דה סרטו התייחס אל ההליכה העירונית כאל 'שיר ארוך' המעצב את המרחב ויוצר 'צללים' ו'דור-משמעויות' בארגונים הקיימים של המרחב.⁵⁵ לאור זאת אפשר לראות קשר בין הדומיננטיות של השיר הארוך העברי בתחילת המאה העשרים לבין הצורך למצוא שפה לתיאור העיר מנקודת מבטם של היהודים שהתגוררו בה. דה סרטו אף המשיל את פרקטיקת ההליכה בעיר לשימוש בשפה והדגיש שתי פעילויות עירוניות המבצעות את התפקידים הלשוניים של הסינקדוכה והאסינדטון. מבחינת ההליכה בעיר הסינקדוכה עושה שימוש בחלק מהמרחב, בפריט, כדי למלא את תפקיד השלם, ולכן הפריט זוכה לעיבוי מבחינת המשמעויות שאפשר להעניק לו. לעומת זאת האסינדטון מייצג תנועה במרחב המפרקת את הרצף תוך ויתור על חלקים מהשלם ופתיחת פערים ברצף המרחבי (מבחינה לשונית האסינדטון כרוך בויתור על חלקי דיבור המקשרים חלקים בתוך המשפט ובין המשפטים).⁵⁶

תיאורי השיטוט בברלין ב'אבדות' מתאפיינים באמצעי הרטורי של האסינדטון. גולדברג מוליכה את קוראיה בסמטאות מילוליות ללא מוצא או פוסחת על הדרכים הלשוניות העשויות לגשר בין קטעי עלילה (ואף בין חלקי העיר), ובדרך זה משחזרת

M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendall, Berkeley, CA 1984, 54 p. 93

55 שם, עמ' 101.

56 שם.

את מסע הנדודים הרב משמעי של קרון. פעמים רבות אין הקוראים יודעים כיצד הגיע קרון למקום מסוים או להיכן מועדות פניו, ונראה שאף הוא עצמו אינו מכיר את דרכו או אינו ער לחלוטין למתרחש סביבו. גולדברג פוסחת על הקישורים בין חלקי הנתיב של קרון, ורק כשהיא שבה ומשלימה את החסר, אנו מבינים שלפסיחה זו הייתה משמעות עלילתית. באופן זה דווקא החלקים החסרים, הפערים, הם שיוצרים את העלילה ומתווים את מסלולה, ולא רק את נתיב ההתקדמות של קרון במרחב. למשל בקישור בין הפסקאות בעמוד הראשון מתרחש דילוג ראשוני על מידע חשוב – שהפסקה הראשונה היא זו שבדה קרון עצמו – ולכן הוא גורר חזרה וקריאה מחודשת. באותו אופן שם המקום גרינאו, היעד שאליו בוחר קרון לנסוע, לכאורה באקראי, בשעת לילה מאוחרת לאחר שנתקל באשתו לשעבר, מובא לראשונה כדבריו של הקופאי המפקח בתחנה. רק במהלך הנסיעה, המרחיקה את קרון ממרכז העיר, אנו למדים שאנטוניה היא זו שהגתה את שם היעד, ושקרון 'רק חזר אחריה', ואילו הקופאי כנראה חזר על דברי קרון.⁵⁷ גולדברג דילגה תחילה על רגע מכריע בעלילה, שבזכותו מתאפשר מפגש הדמויות ברכבת. רק לאחר מכן מתרחשת חזרה עלילתית המבהירה את המידע החסר אך אינה משלימה לחלוטין את הסצנה בתחנה שלא תוארה. הדילוג הזה משקף את עיוורונו של קרון משום שאף שהוא חוזר על דבריה של אנטוניה, אין הוא מצליח לראותה אלא רק לאחר כשרת דרך ברכבת. גולדברג הדגישה את רגע הראייה והמפגש דרך שימת הביטוי בשורה נפרדת בסוף אותו חלק של הפרק: 'עכשיו ראה אותה'.⁵⁸ האיחור של קרון, שרואה את אנטוניה רק בדיעבד, אף על פי שנסע לגרינאו בעקבותיה, דומה לעיוורון שלו בכל הנוגע לעדה. בשני המקרים חוסר האפשרות לראות את האישה, האובדן שלה (שהוא סופי במקרה של עדה), כרוך באופן הדוק ביחס של קרון לברלין ולחוסר ההתמצאות שלו במרחב העירוני.

דרכיהם של קרון ואנטוניה מצטלבות לראשונה לפני העלייה לרכבת – כאשר קרון, שאין לו יעד לנסוע אליו, בוחר לחקות את היעד של אנטוניה, שאף הוא אקראי – אך אנו הקוראים משחזרים את עיוורונו ושותפים לו, משום שגולדברג מחסירה מידע זה. בדומה לכך קרון מאחר להשגיח שהרכבת, המונעת בכוח החשמל ואינה מפיקה רעש גלגלים קצבי, 'החלה להפליג מן האורות ההם והגיעה לאיזה מקום של ערפל וחשכה'.⁵⁹

57 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 14, 16. בפתיחה החלופית לרומן היבט עלילתי זה מופיע במקומו הכרונולוגי הנכון בסדר העלילה: 'היו המוני אדם וקרון היה בתוכם. הם ידעו לאן הם נוסעים והוא לא ידע. אך לפי שעמד בתור שליד חלון הקופה ולא יכול עוד לסגת, חזר באוזני הקופאי מכאנית אחרי מישהו שפלט לפניו את המילה "גרינאו"' (שם), עמ' 363.

58 שם, עמ' 16.

59 שם.

הפסיחה והחזרה הכפולה – השיבה של העלילה לקופת הכרטיסים והחזרה של קרון על דבריה של אנטוניה, 'גרינאו' – משחזרים את הנסיעה ברכבת המשכיחה את הקיום הנוכחי במרחב ובזמן ומובילה את קרון למקום מרוחק ובלתי מוכר. כשאנטוניה שואלת אותו אם הם כבר עברו את גרינאו, הוא עונה 'אין לי מושג, אין זה מעניין אותי', והיא נעלבת משום ששמעה שבכוונתו לנסוע לגרינאו.⁶⁰ בהמשך אנטוניה מחליטה שאין טעם בנסיעה ליעד זה ויורדת מהרכבת. קרון מתלווה אליה, ושניהם עולים על הרכבת השבה למרכז העיר.⁶¹ גם כאן מתרחשת חזרה כפולה: הנסיעה לתוך הכרך היא חזרה על הנתיב הקודם בהיפוך, וקרון שב ומחקה את אנטוניה, כאדם נטול כיוון ורצון משל עצמו. האישה הגרמנייה הנוצרייה והרכבת העירונית מובילות את קרון למסע שאינו לחלוטין בשליטתו, ונוסף על כך בשל השימוש של גולדברג ברטוריקה המרחיבה של האסינדטון, אף קוראי היצירה אינם מסוגלים לראות את מכלול הנתיב של קרון ולהבין את פשר התקדמותו במרחב.

כאמור בעקבות אותה נסיעה ראשונה ברכבת והמפגש עם אנטוניה מסיים קרון את השיר השישי במחזור שיריו על האל הנעדר. ואולם השיר הזה, המועתק על קלף, הולך לאיבוד כשקרון מתבלבל ומראה לשומר הסף של האוניברסיטה את 'כרטיס הרכבת התחתית' במקום את 'רשות הכניסה לבניין'. לאחר שקרון נוכח בטעותו, הוא מפשפש בכיסו ומפיל לרצפה ניירות נוספים. בתחילה קרון כועס על שומר הסף המטיל בו ספק, כאילו יש לו 'פנים של סטודנט נאצי עושה שערוריית', אבל כאשר קהל הנכנסים לאוניברסיטה גוער בו ודוחף אותו, הוא שומע קול זר בתוכו שמלגלג 'הרי זה הוא! קרון!...!'⁶² כלומר הוא חש בביטול המופנה אישית כלפיו, קרון, היהודי הזר. התחלפות מהירה זו בתפקידים יוצרת הקבלה בין הנאצי המאיים לבין היהודי הדחוי. קרון חש עצמו זר, נהדף ונדחף, ואינו מורשה להיכנס למוסדות התרבות הגבוהה, משום שבידיו כרטיס נסיעה ברכבת העירונית, הפתוחה לכל אדם. בדומה לסצנה שנדונה לעיל שבה דילגה גולדברג על נקודה מכרעת בפגישת אנטוניה וקרון רק כדי לשחזרה בדיעבד, כך בסצנה זו היא פוסחת על אובדן הקלף שעליו כתב המשורר את שירו בכתב יד עברי מימי הביניים. רק בסוף הפרק קרון מבין – ואיתו מבינים הקוראים – כי הקלף נפל מכיסו בשער כאשר חיפש את רשות הכניסה לבניין.⁶³

הרכבת משמשת ב'אבדות' כציר עלילתי של מציאה, מפגש ואובדן, אך היא גם

60 שם, עמ' 18.

61 בפתיחה החלופית לרומן קרון, אנטוניה ורידיגר ממשיכים בנסיעה ואף יורדים בגרינאו כדי לבקר ברידי. ראו: שם, עמ' 369.

62 שם, עמ' 41.

63 שם, עמ' 46–47.

מייצגת את הסחת הדעת העירונית, וזאת באמצעות הדילוגים על צומתי עליה מרכזיים. אומנם הרכבת – שלא כמו הישיבה במעגל הסגור של בית הקפה – מאפשרת למבקר היהודי להשתלב בתוואי העיר ולהכיר את תושביה הגרמנים, אך היא גם מביאה לכדי אובדן שליטה ומעצימה את תחושת הזרות והניתוק. גולדברג אף הדגישה את חשיבות הרכבת באמצעות השם קרון. שם זה הוא צומת לשוני בין עברית לגרמנית: Krone בגרמנית הוא כתר, והמילה 'קרון' בעברית משמעותה, בהגייה שונה מזו של שם הגיבור אבל באותו כתיב, קרון של רכבת. גולדברג עשתה שימוש מכוון בדרוש משמעות זו: החלק השני של 'אבדות' נפתח בפרק שכותרתו 'בקרון המנותק', ושבו הגיבור חולם חלום הנפתח בבית קולנוע לא מציאותי שנבנה בתוך קתדרלה, ושבו נגלה 'בד' מסתובב. מסתובב במהירות שכזאת'.⁶⁴ הבד המסתובב בתוך הקתדרלה הוא מטפורה לנפתולי היצירה התרבותית היהודית הנופלת בידי נוצרים, כמו כתב היד האבוד של השיר המתפרסם, בסוף הרומן, כהוכחה אנטישמית להערצת יהודה איש קריות בקרב יהודי גרמניה בימי הביניים. קרון עצמו מציב מסך, המזכיר את מסך הקולנוע, בינו לבין כתב ידו, וכשזה מסתובב, כמו בחלום, משמעות השיר מומרת ומתהפכת בידי הנאצים.⁶⁵

בהמשך החלום מתחולל פיתול נוסף כאשר קרון הופך למושא הסרט המוקרן על בד הקולנוע. המעבר מצופה לנצפה מזכיר את רשימתה של גולדברג משנת 1932 על המדיום הקולנועי, ובאופן ספציפי את התפעלותה מסרטו של אלכסיי גרנובסקי, במאי ממוצא רוסי-יהודי, 'שיר החיים' (Das Lied vom Leben), שהוקרן בגרמניה בשנת 1931. גולדברג ציינה ש'בפילם זה אנו רואים בפעם הראשונה את החלום כשהוא ניתן בצורתו המבהילה והאמיתית, כשהאדם רואה את עצמו בבת אחת מלפנים ומאחור, מתחת למים וברחוב, ופנים של אדם אחד צוחקים ונבהלים לקראתו, וכל זה אגדי וריאלי כאחת, ריאלי – באינטנסיביות הרגש'.⁶⁶ המדיום הקולנועי יכול לתאר את חוויית החלום לאמיתה, כשאדם רואה דבר והיפוכו בו-זמנית, ואגדה ומציאות מתערבבות זו בזו. ב'אבדות' אין מדובר בחלום הנגלה בעלילת סרט קולנועי אלא להפך, בסרט המוקרן בתוך חלום: חלומו של קרון הוא אירוע קולנועי שבו החולם הוא גם צופה היושב באולם-קתדרלה וגם הגיבור הראשי על המסך. במובן זה החלום

64 שם, עמ' 193.

65 'הוא קרא את השורות הקצרות, קרא למרחוק, כקרא יצירה זרה (האותיות המשונות, כתב המאה השלוש עשרה היו כמסך בינו לבין השיר)' (שם, עמ' 40).

66 גולדברג (לעיל הערה 18), עמ' 35.

מזכיר את השימוש במבע המשולב, המאפשר לקוראים להתבונן בדמות מבחוחך אך גם להיכנס לעלילה מנקודת מבטה הפנימית.⁶⁷

יתר על כן, בסרט המוקרן בתוך החלום מתוארת נסיעה ברכבת, ובדרך זו גולדברג חיברה בין המדיום הצעיר לאמצעי התחבורה המודרני. קרון נוסע בעקבות עדה וייס, האישה שהתאבדה ברובע היהודי, ושהוא מקים לתחייה בחלומו רק כדי להיפרד ממנה שוב כשהיא נוסעת ואומרת לו: 'אינני יכולה להישאר אתך. אני נוסעת. תוכל להשיג אותי ברכבת ההיא, השנייה. זו שתבוא'.⁶⁸ קרון מוצא עצמו יושב לבדו ברכבת ומרגיש שהוא נוסע 'מהר עד עוצר-נשימה', אבל למעשה 'הקרון שלו עמד באמצע השדה הקירח', ומסביבו עוברים פסים רבים שעליהם נסעו רכבות אחרות. ברכבות הללו, שחלונותיהן מוארים בחשכה, קרון מבחין בראשיהן של הנשים בחייו: תחילה אנטוניה, שהרכבת שלה חולפת על פניו, ולאחר מכן לילי, אשתו לשעבר, שמסבירה לו מדוע הקרון שלו 'איננו זו!': 'הרי אתה יושב בקרון המנותק, חנון!', היא צוחקת לעברו.⁶⁹ כשהוא בתגובה מנסה לקפוץ החוצה מהחלון, נתקע בחוזהו 'זיו ברזל' ומגיר את דמו 'טיפות-טיפות' כמו דמו של ישו הצלב.⁷⁰ הסצנה הסוריאליסטית הזו שוב מחזקת את הרושם

67 בשלב מסוים קרון אומר בתוך החלום 'זה לא ייתכן [...] זה לא סצינאריים [תסריט]'. אבל הסרט אינו נענה לאי האמון של הגיבור וממשיך להתגלגל על המסך כאילו היה אפשרי. ראו: גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 193.

68 שם, עמ' 194.

69 הביטוי 'הקרון המנותק' חוזר וצץ בספר הילדים הידוע 'המפוזר מכפר או"ר', המבוסס על שיר ילדים רוסי משנת 1932 מאת סמואיל יעקבלביץ' 'מרשק'. גולדברג עיבדה את הטקסט של מרשק מספר פעמים, החל משנת 1939 (בגרסה הראשונה הוא נקרא בעברית 'המפוזר מהר ההר'), לאחר מכן בפרסום בשנת 1939 בכותרת המוכרת לנו ולבסוף בספר הילדים משנת 1968, שגולדברג איירה בעצמה. כפי שציינה פוגל, 'התיבה זר חוזרת בגרסה [השלישית] שלושים פעם במילים: מפוזר, או"ר ומזור', וכך נוצר קשר לדמותו של קרון, הזר המבקר בברלין. גם הפיזור של קרון, שמאבד את הקלף עם שירו, מזכיר את התנהגותו של המפוזר בסיפור הילדים. עוד בגרסה הרוסית מופיע הביטוי 'הקרון המנותק', ולפי פירושה של פוגל הוא מסמל על פני השטח את חוסר השתלבותם של אומנים ואינטלקטואלים בחברה הרוסית, ומתחת לפני השטח – את חוסר נכונותם של אנשים אלה לקחת חלק במשטר הסובייטי. בגרסתה של גולדברג הקרון המבודד עומד בתחנת הרכבת של העיר תל אביב: 'רק קרון בודד אחד / מנותק עמד בצד / לא המה ולא חרק / הקרון המנותק'. פוגל שיערה שהקרון המנותק של גולדברג ביטא לא רק את חוסר הקשר של המפוזר למציאות, אלא גם, באופן סמלי, 'את הדור שלא נכנס לרכבת הנכונה, שהייתה מובילה אותו לחיים, אלא נכנס לקרון שחרץ את גורלו, שאיש לא יכיר את סופו ואת קצו'. ראו: ש' פוגל, 'למוסקבה? למצרים? או לירושלים? – לברור מהותו של המפוזר ביצירה "המפוזר מכפר או"ר" במקור ובתרגום', עיונים בספרות ילדים, 19 (תשס"ט), עמ' 94–122; ל' גולדברג, המפוזר מכפר או"ר: על פי מרשק, תל אביב תשע"א, עמ' 22, 27; ראו גם: מ' ערד, "'הנה כך הוא המפוזר'", הו! כתב עת לספרות, 1 (טבת תשס"ה), עמ' 145–159.

70 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 194. בסיפור 'בן הרבי' תיאר איסאק באבל את גסיסתו של צעיר

שקרון אינו רואה אל נכון את מצבו, שהוא זקוק למבט מבחוץ כדי להחליף מעיוורונו. הוא חש שנסיעתו מהירה עד מאוד אבל למעשה הוא יושב בקרון מנותק, באמצע השדה, בעת שהרכבות האחרות, ובתוכן הנשים, חולפות על פניו. כשקרון מתעורר, מתוך ידיעת המוות בחלום, הוא מוצא עצמו בחדרה של זונה ברלינאית. בדרך זו הוא מגלם ברוֹמְנִית את ישו הצלוב ואת יהודה איש קריות, המתואר בשירו האבוד של קרון כמי שמתנה אהבים עם מרים המגדלית בליל מותו של ישו 'בשכר טיפת דם אחת של הנצלב'.⁷¹ קרון חולם, באמצעות הסרט המוקרן בקתדרלה, שהוא משתתף בדרמה נוצרית-יהודית על רקע ברלין בתקופת ויימאר. ישיבתו של קרון ברכבת התקועה במקום, ללא פסים, ומנותקת מיתר הרכבות, מסמלת את חוסר אפשרותו של היהודי להימלט מהנרטיב הנוצרי המקבע אותו בתפקיד הקורבן או המקריב הידוע מראש.

בסצנת החלום קרון אינו מצליח למצוא את מקומו ברכבת נוסעת, כלומר בנרטיב היסטורי המתקדם בכיוון מסוים, בין שזה הנרטיב הציוני, המיוצג על ידי לילי, הנרטיב הגרמני הנוצרי, המיוצג על ידי אנטוניה, או זה הגרמני היהודי, המיוצג על ידי עדה. במובן זה החלום עומד בניגוד לסופו של הרומן, שבו קרון חושב על עזיבתו את ברלין וגרמניה – למחרת הוא יישב ברכבת המובילה אותו אל הים הגדול, ומשם יפליג אל הארץ הדי, אל ביתו, הביתה'. 'צחוק הגורל' הוא שהאנשים שהיו פעם 'מושרשים' במולדתם 'תלויים כעת על בלימה', ואילו קרון עצמו יודע להיכן פניו מועדות.⁷² במילים אחרות, הסיטוט של הקרון המנותק מתקיים במובן זה שקרון מאבד את קשריו עם הנשים הנראות בחלום – לילי נרצחת בידי נער נאצי; אנטוניה נשאת בגרמניה. במובן אחר קרון מצליח לעלות על הרכבת המצילה אותו מהנאציזם ומשיבה אותו אל ביתו, אל המולדת היהודית. ואולם כפי שטענה אליסון שכטר במאמרה על 'אבודות', קרון מצטייר בסצנת הרכבת בחלום גם כמנותק מקהל קוראים עברי, ובאופן ספציפי מקהל הנמענות הנשיות לשיריו.⁷³ נתק זה איננו בא על פתרונו ברומן עצמו, ובגניתו בחרה גולדברג להותיר את יצירתה שלה ללא קוראים, מנותקת. לטענת גורדינסקי גולדברג חיברה את 'אבודות' מתוך ידיעת משמעות האירועים המתרחשים בסוף הרומן, כדוגמת שרפת הרייכסטג. לדבריה 'גולדברג בוחרת אפוא במפנה פוליטי דרמטי

יהודי בשם איליה בעת נסיעה ברכבת. הצעיר, בן לרבי חסיד, הצטרף לשורות המהפכנים במהפכה הקומוניסטית. ברכיו של איליה נחבטות ב'ברזל החלוד' של מדרגות הרכבת, ובתוך צוררו מתגלות 'רשומות של משורר יהודי'. סביר להניח שגולדברג הכירה את הסיפור, שפורסם תחילה בשנת 1924, ושנכלל בשנת 1925 בסיפורי 'חיל הפרשים'. ראו: א' באבל, הסיפורים, תרגמה ח' ברייזוס, בעריכת א' זיכר, ירושלים תשס"ח, עמ' 240–241.

71 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 40.

72 שם, עמ' 311.

73 שכטר (לעיל הערה 42), עמ' 359.

גם כדי לסמן את סופה של הכתיבה העברית הדיאספורית!⁷⁴ חשוב להוסיף שדימוי הקרון המנותק מסמל לא רק את הנתק של קרון מקהל קוראיו הפנים-ספרותי ואת חוסר ההמשכיות של הכתיבה העברית בגלות, אלא גם את המרחק שאינו ניתן לגישור בינו לבין העיר ברלין ותושביה. בתחילת הרומן קרון מתרחק מהעיר ברכבת אך מייד חוזר ועולה לרכבת שפניה מועדות לתוך העיר, ואילו בסיום הרומן הוא מתעתד לנסוע ברכבת שתובילו מגרמניה לארץ ישראל, ושתתור לכאורה את בעיית קיומו המנותק.

*

גולדברג עצמה חתמה על רשימותיה מהשנים 1931–1932 לכתב העת 'פתח' בליטא בשם הבדוי עדה גרנט. 'עדה' העיתונאית הייתה צרכנית תרבות בעלת הבחנה חדה, שהתנגדה לשימוש בקולנוע בתור 'פרסומת' או בידור בלבד, ושבילתה בבתי קולנוע אומנותיים ובתערוכות אומנות ביקורתיות.⁷⁵ בשונה מדמותה של עדה וייס, העדיפה גולדברג שלא להסתגר בחדר קטנטן בסמטה לא נודעת, אלא נהנתה מהשפע התרבותי שהציעה לה העיר ברלין. לאחר הגירתה לארץ ישראל היא המשיכה לעסוק, בשירה ובכתיבה בפרווה, בחיי היהודים במזרח אירופה ובמערבה. ואולם בדומה אולי לעדה וייס הספרותית, היא בחרה לגנוז את יצירתה על אודות העיר ברלין ערב עליית הנאצים לשלטון. אף ש'אבדות' נכתב בפלשתינה, הוא טקסט הנטוע במרחב האירופי הבוהן את מקומו של הסובייקט היהודי במרקם העירוני הלא-יהודי דובר הגרמנית. הגלות הכפולה של קרון, הן ממזרח אירופה והן מהיישוב העברי, מחייבת שיבה כפולה: בעת שיטויו בברלין קרון מצליח להתקרב לעיירה היהודית ולשירתו העברית, אך רגע זה של שיבה הוא גם רגע של אובדן בלתי הפיך – אובדן האישה, השירה והמקום.⁷⁶ ברלין ברומן היא צומת דרכים, מעין תחנת רכבת שבה קרון נפרד מדמותו המתרחקת ממנו. הרגעים שבהם קרון מגלה את עצמו מחדש, אם באמצעות תמונתו בחדרה של עדה ואם על ידי גילוי השיר האבוד על דפי כתב עת אנטישמי, מלווים בהזרה עצמית, שביטויה המרחבי הוא הקרון המנותק בחלום או לחלופין המסעות נטולי הכיוון והפשר ברכבת העירונית.

העיתוי ההיסטורי של כתיבת 'אבדות', לרבות האירועים בגרמניה הנאצית ופרוץ מלחמת העולם השנייה, הקשו מאוד על גולדברג לפרסם את הרומן.⁷⁷ לטענת טיקוצקי

74 גורדינסקי (לעיל הערה 2), עמ' 182.

75 גולדברג (לעיל הערה 18), עמ' 33.

76 'החזרה לי גאווה הלשון. אני לא אלך מכאן. בעיר הזאת, בבדידות הירקרק הזאת פגשתך שנית – קרון החוזר חרוזים טובים בשפת עבר' (גולדברג [לעיל הערה 5], עמ' 294).

77 לדברי בחטין אחד משלושת מאפייני הרומן הוא 'מגע מקסימלי עם הווה (המציאות העכשווית) בכל פתיחותו'. ראו M. M. Bakhtin, 'Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of

'הפרספקטיבה שבה נכתב [הרומן] מלכתחילה [כתודעה הצופה פני אסון] השתנתה לבלי הכר'.⁷⁸ משפטי הפתיחה שבהם מהרהר קרון באפשרות של מלחמה – "אולי תהיה מלחמה", חשב האיש' – הפכו למציאות לקראת סיום כתיבת הרומן, דבר שהקשה עוד יותר על שכתובו. לאחר פרוץ המלחמה היה אולי אף טעם לפגם באמביוולנטיות של הגיבור כלפי ברלין והתרבות הגרמנית. 'כותבת הרומן נמשכת', על פי מיכאיל בחטין, 'אל עבר כל מה שעדיין לא הושלם', ובדרך זו נוצרים דיאלוג או קרבה בין המתברת לגיבוריה, כאשר הם חולקים מישור זמני ולשוני משותף.⁷⁹ ייתכן שגולדברג, אף שהיא עצמה שהתה בעבר בגרמניה כחוקרת ומשוררת, התקשתה להמשיך את הדיאלוג הבחטיני עם דמותו של קרון, במיוחד לאחר שהמלחמה פערה תהום בין מציאות קיומה בפלשתינה לבין זו של היהודים שבגרמניה.

ייתכן אף שעל רקע המלחמה מצאה גולדברג פגם בניסיונה לבחון את התפתחות הלשון העברית המודרנית ולפתח את סגנון הרומן העברי באמצעות כתיבת העירוניות הגרמנית דווקא. בסוף שנות השלושים או בתחילת שנות הארבעים לא היה בידה לפרסם רומן המציב את ברלין עצמה כאחת מדמויותיו הראשיות, כמעין מאהבת של אלחנן קרון. בדרך זו אפשר להבין את השינויים בגרסה המשוכתבת של הרומן: בזכות עיבוי הפרטים והנטייה לריאליזם, במיוחד בתיאור הדמות, העיר ברלין עצמה מאבדת ממעמדה המרכזי, והיא נוכחת רק כפי שהיא נתפסת בעיניה ובזיכרונה של הדמות או בתיווך יצירות ספרות אחרות. ואולם מכיוון שרק הפתיחה שוכתבה, נותר הרומן ברובו בגרסתו המקורית, שבה העיר עומדת בזכות עצמה, ובני האדם השוהים בה הופכים למסה אחת: 'דוהרות המכונניות העליונות. אלפי ידיים חוטפות את גליות הפרסומת, הניתכות כגשם מן האווירונים. פגישות ופרדות בקלחת הרחוב. ראשית האביב בריחות הסיגליות והבנוין'.⁸⁰ התיאור המקוטע, עמוס הפרטים, ממחיש את 'קלחת הרחוב' או 'גשם' הפרסומות הניתך עלינו, הקוראים, ובכך מבטא את רוח שנות העשרים העליונות בברלין אבל באיחור של עשור ומתוך הכרה באיחור זה ובמעשה הבדיה של הספרות על ברלין. גולדברג עצמה תפסה כתיבה מעין זו כשקר או אינטלקטואליות עודפת. ההתנגשות בין האמת של הרומן לבין המציאות ההיסטורית של מלחמת העולם השנייה עצרה את תנופת הכתיבה והשכתוב, והותירה בידינו מסמך מתלבט, בלתי פתור, המנסה כיווני כתיבה והתקדמות שונים.

the Novel', idem, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. C. Emerson and M.

Holquist, Austin 1981, p. 11

78 סיקוצקי (לעיל הערה 5), עמ' 333–334.

79 בחטין (לעיל הערה 77), עמ' 27–28.

80 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 48.

גם אם גולדברג לא ידעה מראש את תוצאות המלחמה, היא הבינה את השלכותיה והתמודדה עם 'ימים קודרים וכאובים אלה'. כפי שכתבה ברשימה מינואר 1939 לעיתון 'במעלה' שכותרתה 'ואהבת את האדם': 'אנו מפנים את ראשו אחרנית לראות את השנה שחלפה. המראה עגום, עגום מאוד, ומי שלב רגש לו יוכל לדמות לפעמים בלבו כי בפנותו אחרנית עלול הוא ליהפך מרוב זוועה לנציב מלח, כאשת לוט בשעתה, כשראתה את עירה העולה באש'.⁸¹ 'דם ישראל נשפך בארץ הנאצים', הסבירה גולדברג מייד לאחר מכן. הדימוי של האדם המתבונן לאחור והופך לנציב מלח הולם גם את ההקפאה או המעצור שהטילה גולדברג באותה שנה על מלאכת השכתוב והפרסום של 'אבדות'. הקיפאון של נציב המלח עומד בניגוד לפתיחות או לגמישות של סוגת הרומן, לדברי בחטין, וכן למשיכת הסופרת אל 'מה שעדיין לא הושלם'.⁸² אפשר אף לדמות שהעיר העולה באש היא ברלין עצמה, העיר שגולדברג שהתה בה מספר שנים וניסתה לתארה, על כל רב גוניותה. כפי שקרון בסוף הרומן מציל את אליזבת, אישה יהודיה גרמנייה, באמצעות נישואים פיקטיביים המאפשרים לה להגר לפלשתינה, ביקשה גולדברג אף היא להציל משהו מברלין שלפני שלטון הנאצים, עיר שהייתה אבן שואבת ליהודים נודדים כדוגמת קרון, עיר אהובה ומייסרת.⁸³

פרופ' מיה ברזלי, The Frankel Center for Judaic Studies and the
Department of Middle East Studies, 4167 Thayer Building, 202 S. Thayer Street, University
of Michigan, Ann Arbor, MI 48103, U.S.A.
brmaya@umich.edu

81 גולדברג (לעיל הערה 18), עמ' 325.

82 לדברי בחטין הפתיחות או הגמישות של הרומן נובעת בין היתר מן הקשר שאי אפשר לנתקו להווה, למציאות היום-יומית, שבעצמה נמצאת בהתהוות ובתנועה לעבר העתיד. ראו: בחטין (לעיל הערה 77), עמ' 30–31, 39.

83 גולדברג (לעיל הערה 5), עמ' 313.