

# החשבון לא הושלם

## בחזרה אל "שארית החיים", ספר שיריה האחרון של לאה גולדברג

„השירה הייתה בעבור לאה גולדברג תמיד מילח נרדפת לדיוק. ואף המוות הממשמש ובא לא פטר מחובת הדיוק, השירי, נהפוך הוא. שירי 'שארית החיים' חותרים אל דיוק, ככל שירה ראויה; ויותר מזה, הם מבקשים לדייק מחמת צלו של המוות. אין הם מנסים לשאת חן בעיני הקוראים.”

ההויה היתה. הויתקוצים. כל החשבון עוד לא נגמר.  
(י"ח ברנר, "מכאן ומכאן", 1911)

דרך הייסורים בחיפוש ההרמוניה של אחד שהוא עצמו האמת המשולשת – הנידון, הדיין והדין – דרכו של דנטה ב"הקומדיה האלוהית".

(לאה גולדברג, "גישה חדשה לדנטה", "משא", 3.6.1954)

### א. "ובשמים – קוצי פוכבים"

זו הו אולי אחד מספרי השירה היפים ביותר בעברית. מאותם ספרים שהנסיבות החיצוניות, השרירותיות, המכונות חיים או מוות, מקרינות עליהם מאורן: ספר שירים מעיזבונה של לאה גולדברג שנפטרה זקנה מאוד בהרגשתה וצעירה מאוד במושגינו, בת חמישים ושמונה. שירים אחרונים, בצל המוות, מילים אחרונות באמת, יקרות, בעת נעילת שער – "כִּי קָטְנוּ הַמְּלִים מֵהַבֵּיעַ הַשְּׂאוֹל, / כִּי לְמֹת אֵין גִּב־שִׁפְתַיִם" (כפי שכתבה שנים רבות לפני כן, בהקשר אחר, בשיר "כנגד ארבעה בנים"). הוקרה למשוררת שספק זכתה בחייה להכרה הראויה, ספק יצאה מן העולם, או לפחות מעולם השירה, בפחי נפש. "שארית החיים" ראה אור בתחילת שנת 1971, ערב יום השנה הראשון לפטירתה: ספר במתכונת אלבומית למחצה, דפיו הרחבים מבליטים את צמצומו של המילים, וביניהן – רישומים

רבים וגם מעט ציורים של המשוררת, רובם ככולם ממחזות פנטסטיים, מוזרים, כולם טורדי מנוחה בדרכם. ספר שהוא מעין אשכבה ספרותית, חילונית, בעריכת שלושה גברים, שכל אחד מהם ליווה אותה כברת דרך בחייה: טוביה ריבנר (שירה) "טיול בהרים" המוקדש לו מלמד על דו־השיח העמוק שלהם), אריה נבון (היא כתבה את עלילות "אורי כדורי" ושאר הדמויות שהגה וצייר, והתוודתה על אהבתה אליו ביומניה) ויחזקאל קמחי (שצר צורה ל"נסים ונפלאות" באיוריו). היעלמותו של הספר ממדפיהן של חנויות הספרים – מהדורותיו אולו במהירות ולא נדפסו הרבה – מוסיפה גם היא לקסם השורה עליו, לנדירות מבעו.

לא בכדי בחר טוביה ריבנר להנכיח בספר השירים את יצירתה החזותית באופן בולט שכזה. לאה גולדברג כתבה את השירים שכונסו בו בעשור האחרון לחייה, מתחילת שנות השישים של המאה העשרים, בשעה שחשה שמפעל חיה – השירה – קורס לנגד עיניה, ושכדבריה באחד השירים בספר זה, "אוֹהֵבֵינוּ אֵינָם רְבִים". זה היה לאחר התקפותיהם של נתן זך ודן מירון הצעירים על שירתה, בטענה שהיא קונוונציונלית מדי וחסרת עומק הגותי. בעשור ההוא, הציור תפס עבודה את מקומה של המילה. היא התמסרה לו במשך שעות מדי יום וכך חזרה אל אהבת נעוריה: פעם סיפרה שבהיותה נערה בליטא למדה ציור באופן מקצועי והצטיינה בתחום זה, ואף הומלץ לה שתלמד באקדמיה לאמנויות, אלא שחסרון הכיס של משפחתה מנע זאת ממנה ולכן בחרה לפתח את כישרונה השני, הספרות. החזרה אל האמנות הפלסטית בבגרותה הניבה שתי תערוכות יחיד שהציגה בשנת 1969 וספרים אחדים פרי עטה או בתרגומה שליוותה באיוריה – הידוע שבהם הוא "המפוזר מכפר אז"ר". על אף העיסוק האינטנסיבי בציור והפרידה לכאורה מן השירה, גולדברג – כמשוררת – אמת – לא יכלה באמת להימנע מכתבת שירים. אמנם נהוג לראות את "שארית החיים" כאסופת השירים שכתבה סמוך למותה, אך למעשה רבים מן השירים בקובץ נכתבו במקביל לשירי הספר האחרון שפרסמה בעצמה, "עם הלילה הזה" (1964), כלומר כשש שנים לפני פטירתה. "היססתי מאוד אם להוציא את הספר", כתבה לידידתה רבקה גורפיין בפברואר 1965, "אבל הוצאתיו כדי להוכיח לעצמי שאני עדיין כותבת. [...] אני יודעת שאיננו מלבב ביותר. אפילו עצבותם של אנשים צעירים יש בה יותר חן ורוך ופיוס מזו של אנשים מזדקנים. שירי הם דומים מאוד לקוצים בנוף הירושלמי, ואני אוהבת קוצים, אבל אני מבינה שרבים יירטעו מפני היובש שלהם".\*

ה"יובש" של שיריה המאוחרים – הן אלה שכונסו ב"עם הלילה הזה" והן אלה שב"שארית החיים" – אופייני לסגנונה המאוחר. זהו "יובש" תוכני וצורני גם יחד. מצד הצורה, גולדברג ויתרה על מבנים שיריים מסורתיים, ששירתה זוהתה איתם עד אז, דוגמת הבית המרובע שחריזתו סדורה או הסונטה. מצד התוכן, השירים המאוחרים מתרחקים מן העולם ההרמוני-מעיקרו שביסוד רוב שיריה, אל עבר מציאות מפורקת, דיסהרמונית, חסרת תוחלת. החזרות הריתמיות שבשירי התקופה המוקדמת והתיכונה בשירתה, שהיה בהן יסוד מתפתח, פינן את מקומן לחזרות מונוטוניות, אטומות לכאורה (למשל הפזמון החוזר בשיר "סיוט": "הָעֵר אוֹתִי, אֵינֶנִי יִשְׁנָה", הרומז כמובן לשיר השירים וחוזר כפי שהוא שלוש פעמים). שירתה כמו החליפה אסתטיקה אחת באחרת: מאסתטיקה של פרחים

\* מכתב לרבקה גורפיין, 5.2.1965.

(קובץ שיריה משנת 1948 נקרא כזכור "על הפריחה") – בהדרגה או בקמילתם – נעה כתיבתה אל אסתטיקה של קוצים, כלומר אל צמצום, זיקוק ו"יובש". במובן מסוים, תהליך זה מקביל לקליטתה בנופי ארץ ישראל – לויתור על הצבע הירוק של היערות והכרים הדשנים באירופה, באביב, בעבור גוֹנֵי הצהוב-החום של שדות הארץ בקיץ.

כשבע שנים לאחר עלייתה לארץ, בשנת 1942, כתבה ביומנה: "הנוף היפה עד מאוד איננו מלבב. יבש, שרוף, זעום פנים. דקורטיבי יתר על המידה. רציתי ביער, בירק ממש, במעט רוך וריח אורן. פה חורשת קזוארינות. בלי ניחות. אבל הציפורים נהדרות. [...] רציתי כאן ב"Losgelöstheit" [הרפייה]. אינני יודעת אם אצליח. אינני 'נקלטת' בנוף".\* ואילו בסוף אותו עשור היא רושמת ביומנה: "מציירת יום-יום, בעיקר קוצים ודרדרים למיניהם. מזה יפות הצורות שאפשר לגלות בצמחים הללו כאשר מתבוננים בהם היטב. גם הצבעים יפים מאוד. אותו חום-צהבהב מונוטוני כביכול של שדותינו בקיץ, כמה גוונים יש בו! יום-יום אני מגלה משהו חדש. והתענוג הכפול של ההתבוננות. והציור גדול מאוד".\*\*

כשם שלמדה למצוא גוונים מרובים ב"אותו חום-צהבהב מונוטוני כביכול", כך השכילה לחלץ מן החזרה, לא אחת על אותה מילה עצמה, גוני-משמעות שונים. דוגמה מובהקת לכך היא השיר האחרון ב"שארית החיים" ואחד משיריה האחרונים בכלל, שבארבעים ושמונה מילותיו חוזרת מילה אחת, "הדין", אחת-עשרה פעמים, בצירופים שונים:

זֶה הַיָּהּ הַדִּין  
וְכֵן יִהְיֶה הַדִּין,  
וְאֵז בְּיוֹם הַדִּין  
יִהְיֶה צְדוּקַת הַדִּין.

וְאֵנוּ לֹא נִדַּע  
וְאֵנוּ לֹא נִבִּין  
וְנַעֲמַד אֲלֵמִים  
בְּפָנֵי צְדוּקַת הַדִּין.  
זֶה הַיָּהּ הַדִּין.

וְהַמֵּתִים בְּדִין,  
הֵם הַעֲדִים בְּדִין,  
כֹּל הַמֵּתִים מְאֹז  
וְהַמֵּתִים עֲכָשׁוּ

\* "יומני לאה גולדברג", ערכו והכשירו לדפוס: רחל ואריה אהרוני, ספרית פועלים, 2005, רשומה מיום 17.8.1942, עמ' 276. ההדגשות שלי.

\*\* שם, 12.8.1949, עמ' 284.

הם מעידים בדין  
ועדותם אמת.  
כי הם צדוק הדין.  
וזה יהיה הדין.

המילה "דין" מהדהדת כמין תוף בודד שקולו מתגלגל בדרך אל הגרדום, אם לשאול דימוי משיר אחר פרי עטה של גולדברג, "תוף בודד". זהו קול מייאש, מונוטוני במכוון, קול של חוסר מוצא, אבל הודות לצירופים השונים הוא מתגוון מעט ומתגלה שאיננו חד-ממדי: כך מתגלה בתוך האפור ספקטרום שלם, הרחק מן העושר של מלוא הפלטה, שאף עשוי לפתע להיראות מצועצע מדי על רקע זה.

בחירתה של גולדברג בכתיבתה המאוחרת ב"אסתטיקת הקוצים" מקשרת את החוליה האחרונה ביצירתה אל זו הראשונה, שהיה בה לא מעט מן האקמאיזם – אותו זרם אמנותי רוסי שיצא נגד הסימבוליזם ודגל באמירה מחודדת, חפה מערפול. אקמה ביוונית פירושה נקודת שיא, ולענייננו – מעין קוץ מחודד. ומעניין לראות שככל שגולדברג סיגלה את "אסתטיקת הקוצים" והתכנסה בעולמה, כך היא התקרבה אל המציאות הממשית והשירית בארץ: שהרי גם הפואטיקה של היוצרים הצעירים בזמנה, בכללם אלה שתקפו את שירתה, נטתה להיות "קוצית" וסרקסטית, רזה באוצר מילותיה.

סיפור ידוע הוא, שאַל הספר "שארית החיים" בעברית הסתננו בטעות שני שירים של משורר צעיר, שלמה צוקר, ששלח את יצירותיו לעיונה של גולדברג (עמ' 13-14). דפים מהטקסט שמסר לה, שהוקלדו במכונת כתיבה, נדמו לטיוטות של "עם הלילה הזה", ובהיבט זה, הבלבול של העורך היה כמעט בלתי נמנע. האין זוהי העדות החותכת, ששירתה של המשוררת המבוגרת והוותיקה לא הייתה רחוקה מרחק רב משירו של המשורר הצעיר? ואולי אין זה מקרה שגם באחד משיריו של צוקר שהסתנן לספר, על הקיץ, ישנו אזכור לקוצים: "יָר וְקוֹצֵי / בְּקִרְיוֹ / בְּכוֹסוֹת תְּכֵלֶת שְׁקוּפִים / רְאֵה אֵיךְ נִמְהַל / מִוֶּת בְּסִיר, אִישׁ הָאֵלֶּהִים. / מִוֶּת".\*

החתימה אל סגנון סגפני ומינימליסטי בכתיבתה המאוחרת של גולדברג מיוחסת להשפעת השירה הצעירה עליה. סביר להניח ששתי המשמרות הספרותיות השפיעו זו על זו, גם אם מבלי דעת או רצון. ולצד זאת, ברור שאותה התפתחות בשירתה נבעה גם מאיזו אבולוציה פנימית, מתוך הנטייה האנושית להיפתח אל צורות חדשות ולהשתחרר במעלה השנים מעולן של מגבלות פנימיות וחיצוניות. טוביה ריבנר דימה את התמורה שחלה בשנים ההן בשירתה לנגינה של אותה נעימה, פעם באוקטבה גבוהה ופעם באוקטבה נמוכה\*\*.

\* תמונה זו רומזת לנס שחולל אלישע לבני הנביאים: "ויצקו לאנשים לאכול ויהי פאכלם מהנזיד והמה צעקו ויאמרו מות בסיר איש האלהים ולא יכלו לאכל. ויאמר [אלישע] וקחו קמח וישלך אל הסיר ויאמר צק לעם ויאכלו ולא היה דבר רע בסיר" (מלכים ב, ד 40). אלא שבשיר הנס לא התחולל: נותר רק המוות בסיר.

\*\* בשיחה איתי.

## ב. הפרוזדור: דיוק וחיתוך

מוות של משורר איננו עוד מוות. כך מתאר רילקה את מותו של המשורר הצרפתי פֶּלִיקס אַרְבֶּרס: "היה זה בבית החולים. הוא גסס גסיסה רכה ושקטה, והנזירה חשבה, אולי, כי הוא הרחיק לכת בדרך זו יותר מכפי שהיה הדבר באמת. והיא קראה בקול רם לגמרי איזה ציווי על מקום הימצאותו של אחד החפצים. הייתה זו נזירה מעמי הארצות: מעודה לא ראתה בכתב את המילה Korridor, שאי אפשר היה לבלתי השתמש בה אותה שעה, וכך קרה הדבר שהיא ביטאה 'Kollidor', בחושבה כי כן היא המילה. ואזי דחה אַרְבֶּרס את המיתה. נדמה לו, כי מן הראוי הוא להסביר לה את הדבר תחילה. דעתו נצטללה לחלוטין, והוא הסביר לה, כי יש לומר 'Korridor'. ואחר כך מת. הוא היה משורר ושנא את ה'בערך'."

לאה גולדברג, שתרגמה מובאה זו, כתבה עליה: "לא בפעם הראשונה קוראה אני קטע זה ותמיד נדמה לי, כי כדאי להעתיק את הפסקה הזאת, לקובעה מעל למיטה ולחזור ולקרוא בה בוקר-בוקר. אנחנו נדע (גם אלמלא באה הסברתו של רילקה להלן), כמה מסוד האמת והשירה צפון ביחס הזה אל הדברים, שאיננו בגדר קפדנות כלל".\*

נאה דרשה נאה קיימה, גם כשעמדה בעצמה במקומו של פֶּלִיקס אַרְבֶּרס. השירה הייתה בעבורה תמיד נרדפת לדיוק. ואף המוות הממשמש ובא לא פטר מחובת הדיוק השירי, נהפוך הוא. מכאן אולי הרוח המחמירה הנושבת לא אחת מבין דפי "שארית החיים": שירי הספר חותרים אל דיוק, ככל שירה ראויה; ויותר מזה, הם מבקשים לדייק מחמת צלו של המוות. אין הם מנסים לשאת חן בעיני הקוראים: הם כתובים כביכול כשיחה בין המשוררת לבין עצמה, והקוראים הם רק צופים מן הצד במונולוג הדיאלוגי או בדיאלוג מונולוגי זה. בכל שיר קיימת חציצה כזו או אחרת בין המשורר לבין קוראיו. אבל כאן המחיצה היא מסדר גודל אחר, שכן הקוראים יודעים שלפניהם אדם ההולך אל מותו, ואילו הם בארצות החיים, הם עודם בפרוזדור. בפרקי אבות נאמר כזכור, "העולם הזה דומה לפרוזדור בפני העולם הבא; התקן עצמך בפרוזדור, כדי שתיכנס לטרקלין". חומרת הדיוק והצמצום מחליפים ב"שארית החיים" את התיאור העשיר והמשוכלל של הגיהנום ב"הקומדיה האלוהית" לדנטה. כאן הגיהנום הוא יומיומי, כמעט סתמי, ופרטי מאוד: "נְפִשֵי שְׁלִי בַתְּפֶת / אֲשֶׁר בְּסִכְלוֹתַי וּלְתַמִּי / בְּמוֹ יְדֵי בְּנֵיתִי לְעֶצְמִי" (עמ' 53), כותבת גולדברג באחד מן השירים שחיברה למקרא "הקומדיה האלוהית" ושכונסו ב"שארית החיים". ורגיליוס אינו עומד לצדה להדריכה ברזי ממלכות המתים, היא פוסעת שם לבדה; ואולי היא עצמה ורגיליוס שלנו, הקוראים.

חלק משמעותי מן הדיוק והצמצום של "שארית החיים" נזקף לזכותו של טוביה ריבנר. הוא שקבע את מבחר השירים ואת סדרם, ולעתים (אמנם ספורות) אף בחר להשמיט משירים שורות שנראו חלשות בעיניו. לדוגמה, השיר:

\* עדה גרנט (לאה גולדברג), "יומן לספרות", "השומר הצעיר", 21.12.1939; "יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות", עורכים: גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף, ספרית פועלים, 2016, כרך ראשון, עמ' 418.

אֵין לָךְ זְכוּת חֲנִינָה בְּעוֹלָם.  
הַכֹּל הַכָּרַע –  
חֲלוּמוֹתֶיךָ טוֹבְעִים בַּיָּם  
וְאֵת אוֹמְרֵת שִׁירָה (עמ' 58).

– אכן מאבד מכוחו כאשר מתברר שהוא בית שני בשיר שבכתב היד נפתח כך:

כָּל הַחֲלוּנוֹת סְגוּרִים.  
כָּל הַחֲזוֹנוֹת אֶטוּמִים.  
כָּל הַזְּכָרוֹנוֹת עָרִים,  
בְּלֵילוֹת כְּמוֹ בַּיָּמִים\*.

שורות אלה אמנם יפות, אך בולט בהן החרוז הדקדוקי – הפנימי והסופי – שהוא פשוט ומעט ילדי מטבעו. מחיקת השורות מעבירה אל מרכז הבמה את ארבע השורות שנותרו, מעצימה את האפקט הדרמטי שלהן ומעניקה להן אופי מכתמי. גם השיר הבא בספר קטוע למעשה. לאחר שני הבתים שנכללו בספר, הופיע בכתב היד בית שלישי, שהושמט ממנו. זהו אפוא השיר השלם:

אֲנַחְנוּ כְּתַבְנוּ מְלִים כְּגוֹן:  
אֶהְבָּה, אֶכְזָבָה, וְשִׁמְחָה וְיִגוֹן,  
וְהֵן דְּנוּ אוֹתְנוּ בְּדִין אֶמֶת.  
בְּרוּךְ דֵּין אֶמֶת.

וְאֲנַחְנוּ כְּתַבְנוּ מְלִים אַחֲרוֹת;  
חֲלָלִים וְקוֹטְלִים וּפְרָעוֹת וְגִזְרוֹת,  
וְהֵן דְּנוּ אוֹתְנוּ בְּדִין אֶמֶת.  
בְּרוּךְ דֵּין אֶמֶת.

וְאַחַר כֵּן הֵיטָה שְׁתִּיקָה וְלֹא הָיוּ אוֹתוֹת,  
וְלֹא הָיוּ מְלִים אֵלּוּ וְלֹא אַחֲרוֹת,  
וְאִישׁ אֵינּוּ מִבֵּין עוֹד מֶה קָרָה:  
אֲנִי רוֹצֶה לְמוֹת מֶהָר בְּלֵי הַכָּרָה (עמ' 59)\*\*.

ייתכן שכאן עמד לנגד עיני ריבנר שיקול אחר בהחסרת השורות: האמירה האובדנית בסוף השיר נראית מפורשת וישירה, עד כדי כך שהיא מצטיירת כ"וידויית" וחושפנית מדי. מה

\* השיר במלואו מופיע ביומניה, 14.9.1963, עמ' 469.  
\*\* אוסף לאה גולדברג (274), ארכיון גנוים, כתב יד בסימול כ-35599.

שמותו להולך אל מותו בעיניים פקוחות לומר, עבר סובלימציה כשהחזר על ידי העורך אל הקוראים בארצות החיים. במילים אחרות, ריבנר הוא מעין משורר-שותף לגולדברג בשירי "שארית החיים", ולא רק עורך הספר. היא כותבת בדיו שחורה, והוא – בדיו לבנה, במחיקותיו. הספר הוא פרי המפגש בין שני משוררים – משוררת-אישה ותיקה ומשורר צעיר, השייכים לכאורה לדורות ספרותיים שונים (אולי מכאן נטיית הספר לפרגמנטציה בספר – ברוחו של ריבנר וברוח דורו), אך למעשה חולקים אותו אתוס של דיוק ואיפוק.

### ג. אופליה: השירה והזמן לנוכח המוות

חלק מן הקסם של שירי "שארית החיים" טמון כאמור בידיעה (החופ־טקסטואלית) שאלה שיריה האחרונים של משוררת, שנכתבו חלקם בשנות מחלתה ומיעוטם – השניים החותמים את הספר – ממש על ערש דווי. ידיעה זו מקנה לשירים כולם תוקף מיוחד, כאילו הם מַעֲבָר לחיים או עדות מן הגדה האחרת של נהר הסטיקס. כל כמה ששירים אלה הם מבע אישי וחד־פעמי, הרי שהם עשויים להיחשב כשייכים לקבוצת טקסטים ענפה שנכתבו sub specie mortis, לנוכח המוות, מן העת העתיקה ועד ימינו. גולדברג מצטיירת בתודעת הקוראים כמין אופליה, השרה את שיריה בצל המוות – למרות הסוף המתקרב ואולי דווקא בשלו. מבחינה זו יש משהו פרדוקסלי בשירי הספר: כל כתיבה מניחה ביסודה תודעה של עתיד. ומה קורה כאשר המשורר יודע שעתידו שלו הוא לכל היותר הווה? אולי כפועל יוצא מכך, רבים משירי הספר הם רטרוספקטיביים. אבל שלושה מן השירים בולטים בהתבוננותם קדימה, אל העתיד, ואולי אין זה מקרה שמדובר בשלושת השירים האחרונים בספר, בהם השניים שנכתבו על ערש דווי. השיר הפותח במילים "מָחַר אֲנִי אָמוּת" נחתם ברוח אמיצה: במקום העתיד, המחיר שעליו מדובר בשלושת בתיו הראשונים של השיר, המחיר שבו "אָמוּת", שבו "יְהִי הַכֹּל / לְכֶם וְשֶׁלְכֶם" – עומד הבית הרביעי והאחרון, שכולו "היום", ורובו בלשון הווה: "אֲבָל הַיּוֹם אֲנִי / עוֹמֵדָת עַל הַסֶּף / וְאֶעֱבֹר גְּבוּלֵי / וְאֵין מָסִיג אוֹתוֹ". בשיר האחרון בספר, שניתן קודם בשלמותו, זה הפותח במילים "וְזֶה יְהִי הַדִּין", הפעלים הם בלשון עתיד, אך האטימות לכאורה של החזרות מעניקה לו אופי הווי מאוד. ורק הראשון בשלישייה זו מדבר במישרין על המציאות בעולם שלאחר מות הדוברת, והוא אחד ויחיד מבחינה זו בכל הספר:

זֶה מִכְּבָר אֵין אִישׁ מְחַפֵּה לִי שֵׁם.  
וְאִם אֵין יָם, הֲרֵי אֵין גַּם סְפִינָה.  
הַדֶּרֶךְ קְצָרָה. הַחוּג צָמָצָם.  
וּבְכֵן מָה?  
עוֹד שְׂבוּעַ? עוֹד הַדֵּשׁ? עוֹד שָׁנָה?

אֲחֵרֵי מוֹתִי עוֹד יְהִי מִשְׁהוּ בְּעוֹלָם.  
מִיִּשְׁהוּ יֵאָהֵב מִיִּשְׁהוּ. מִיִּשְׁהוּ יִשָּׁנָא.  
הַדֶּרֶךְ קְצָרָה. הַחֲשִׁבוֹן לֹא הִשָּׁלַם.

וּבְכֵן מָה?  
עוֹד שָׁבוּעַ? עוֹד חֲדָשׁ? עוֹד שָׁנָה?

הֵטל נופל. ערב צוֹנֵן על פְּנֵי.  
על פְּרֶשֶׁת הַדְּרָכִים הַקְּרוֹבָה אוֹתָהּ תַּחְנָה.  
מִחַר אָנִי אֶתְעוֹרֵר וְאֶפְקַח אֶת עֵינַי –  
אֱלוֹהִים אֲדִירִים,  
עוֹד שָׁבוּעַ, עוֹד חֲדָשׁ, עוֹד שָׁנָה.

כל כמה שהשיר מרוכז באני, הוא מכיר בקיומו של העולם שאין בו עוד אני. כמה גדלות נפש, ודאי על סף המוות, נדרשת לכתובת השורות הללו: "אַחֲרַי מוֹתֵי עוֹד יִהְיֶה מִשְׁהוּ בְּעוֹלָם. / מִיִּשְׁהוּ יֵאָהֵב מִיִּשְׁהוּ. מִיִּשְׁהוּ יִשְׁנָא!" אין זהו עולם של טוב מוחלט או של רוע מוחלט, זהו עולם הנוהג כדרכו של עולם, באדישות לתושביו בני החלוף. ובניגוד לתפיסה הרווחת, לפיה דווקא הגוססים נאחזים בחיים בכל כוחם ("הר הקסמים" של תומאס מאן שואב את כוחו מתיאור תשוקה זו, שוב ושוב) – כאן ישנו ויתור גדול: "וּבְכֵן מָה? / עוֹד שָׁבוּעַ? עוֹד חֲדָשׁ? עוֹד שָׁנָה?". עד כדי כך שנדמה כאילו שורה זו, החותמת כל בית מבתי השיר, מהדהדת את נצח הייסורים ב"הקומדיה האלוהית". גולדברג הרצתה על כך בשיעוריה, שנים קודם לכן, בשלבה אמירה על בני דורה שחוו שתי מלחמות עולם:

"כאן המקום להתייחס למילה 'נצח' ולמשמעותה המיוחדת אצל דנטה – שאם לא נרד לעומקה נחמיץ את מובנה העמוק של 'הקומדיה האלוהית'. תחושת הזמן של אנשי ימי הביניים, ובתוכם גם בני הדורות בשלהי המאה ה'י"ב (בני דורו של דנטה), שונה בתכלית מתחושת הזמן של בני דורנו. בימים ההם חונכו הבריות על אמונה בקיומה של מלכות שמים. הרגשת הנצח והאין-סוף מטופחת מאוד אצלם והיא אולי אמיתית, טבעית וסבירה. אני מדגישה עניין זה, שבלעדי לא נוכל להבין את התוכן האמיתי של 'הקומדיה האלוהית', וכך ניגרר לאותה טעות המשטיחה את היצירה הזאת. האם לא נזדמן לכם, למשל, לשמוע: 'לעומת מה שעבר על הדור שלנו – הרי 'התופת' של דנטה כמוה כאין וכאפס?' אכן, בתארו את ייסורי השאול אין דנטה מגיע לקרסוליהם של אותם סאדיסטים שחיו ופעלו בתקופתנו. לדנטה דמיון של משורר ולא של תליין. בכל זאת, שעה שאנו חושבים על ייסורי התופת המתוארים אצלו, ואפילו קלים שבהם, ואנו משננים לעצמנו שכל זה מתקיים לנצח, ללא כל אפשרות של סופיות כלשהי, נבין את הכתוב ב'פואמה הקדושה' המכונה 'הקומדיה האלוהית'.\*"

"הקומדיה האלוהית" מייצגת את הנצח, את הערך המוחלט של הדברים, את ההוד של המיתוס. לא בכדי גולדברג הדגישה בחיבורה על היצירה את הנסיבות הקונקרטריות של

\* סדרת הרצאותיה של גולדברג על "הקומדיה האלוהית" באוניברסיטה העברית, תשי"ג, "מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית", עורכת: אורה קוריס, ספרית פועלים, 1977, עמ' 93-94.



כתיבתה ואת הביוגרפיה של דנטה לפרטיה: היא ביקשה ללמד את עצמה באמצעותן (ורק אחר כך – את תלמידיה) כיצד נוצר מתוך מציאות כאוטית, מתוך שברו של דנטה האימיגרנט, מיתוס שפתח תקופה חדשה בתולדות האנושות. גולדברג, שילדותה עברה עליה בצל מלחמת העולם הראשונה, ובמלחמת העולם השנייה כבר הייתה אישה בוגרת, יצרה גם היא בתוך עולם שבור. אלא שבזמנה כבר לא הייתה אמונה בנצח, ונגזר עליה לכתוב בעולם אפרורי, עולם של יומיום חסר ערך לכאורה. במשך שנים ביקשה להציג את היומיום ככסות למציאות נעלה, הרמונית ונצחית, שבכוחה, המשוררת, לגלותה בשיריה. בשנותיה האחרונות נסדקה אמונה זו. מצד שני, ייתכן שפזמון חוזר זה, "ובכן מה? / עוד שבוע? עוד חֶדֶשׁ? עוד שָׁנָה?" יוצא מאותה אמונה עצמה בקיום נעלה, שבלעדיו אין טעם לחיים. בהיבט זה מעניין להשוות את "זה מכבר" לשיר שגולדברג פרסמה שנים רבות קודם לכן (בספטמבר 1946), הנראה כפריגורציה של השיר המאוחר ומלמד שהשקפת עולמה אולי נותרה בעינה, על ערש דווי כבצעירותה:

כָּל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר הֵם  
מְחוּץ לְאֵהָבָה  
בְּאִים אֵלַי עֲכָשׁוּ –  
הַנּוֹף הַזֶּה וְתַבְנִית־הַזְּקֵנָה  
אֲשֶׁר לוֹ, הַמְּבַקֶּשֶׁת לְחַיּוֹת  
עוֹד שָׁנָה, עוֹד שָׁנָה,  
עוֹד דּוֹר, דּוֹרוֹתַיִם, שְׁלוֹשָׁה,  
עוֹד נֶצַח אֶחָד.

לְהַצְמִיחַ קוֹצִים עַד בְּלֵי דַי,  
לְנַעֲנַע אֲבָנִים מִתּוֹת  
כְּתִינּוֹקוֹת בְּעָרִיסָה לְפָנַי שְׁנָתָם.  
לְשֵׁתֶק זְכוֹנוֹת נוֹשָׁנִים,  
עוֹד אֶחָד, עוֹד שָׁנִים, עוֹד שְׁלוֹשָׁה...

הוּי, מָה רַב חֶפְץ־הַחַיִּים  
שֶׁל הַנוֹטִים לְמוֹת.  
מָה נוֹרְאָה הַתְּשׁוּקָה  
וּמָה רִיקָה –  
לְהֵיוֹת, לְהֵיוֹת  
עוֹד שָׁנָה, עוֹד שָׁנָה,  
עוֹד דּוֹר, דּוֹרוֹתַיִם, שְׁלוֹשָׁה,  
עוֹד נֶצַח אֶחָד\*.

\* "בהרי ירושלים", שיר ב, "על הפריחה", "שירים", עורך: טוביה ריבנר, ספרית פועלים, 1973 (ואילך).  
כרך ב, עמ' 106.

אל מול הנצח וההוד עומד הזמן הפרטי, הנמנה לפרטים: שבוע, חודש, שנה. זמן פרטי בעולם מודרני, שבו רכבות ותחנות רכבות. "עַל פְּרִשֵׁת הַדְּרָכִים הַקְּרוּבָה אוֹתָהּ תַחְנָה", נכתב ב"שארית החיים", ובשירים אחרים בספר, שנכתבו בהשראת גוגול, נזכרת תחנה שכוחה (37) ותחנה קטנה (38). אולי ראוי לסיום להביא בהקשר זה זיכרון ילדות מוקדם של לאה גולדברג:

"בתחנה לא גדולה, בין שדות, בתוך נוף דל שאיננו שובה את הלב, עמדה הרכבת מלכת. מישהו קרא בקול את שם התחנה: אֶסְטֶפּוֹבּוּ. והקהל, קהל הנוסעים שהיה רב מאוד, החל יורד אל הרציף. האנשים נהרו אל הבית הקטן, בית שומר התחנה שהיה שם בצד הדרך, קרוב מאוד. הורי אחזוני בידי והוליכו גם אותי אל הבית הקטן. אמרו: 'בבית הזה מת הסופר הגדול טולסטוי. הסתכלי היטב: זכרי שראית את המקום הזה. הוא מת בשנת 1910. עוד לפני שאת נולדת'.

הייתי בת שש. שמו של טולסטוי הוזכר בביתנו לעיתים קרובות. ידעתי מיהו. ידעתי שהיה סופר, הסופר הגדול ביותר בעולם. ושמעתי מפי אבי, שהוא היה גם האיש החכם ביותר בעולם. 'חוץ מסוקרטס', היה אבי חוזר ואומר.

[...] החדר בתחנת אסטפובו, חדר זה שבו מת הענק מִיאֶסְנָאִיָּה פּוֹלְיָאָנָה, היה באמת כעין אכזבה. הכול היה פשוט כל כך, קירות קירחים, מיטת ברזל צרה, שולחן קטן מאוד בצדה ועליו איזה ספר וכוס מים מלאה עד חצי. וזכרת אני שאז עשית עלי כוס המים, משום מה, את הרושם הגדול ביותר. וחשבת בלבי: לפני שנים כל כך רבות שתה טולסטוי את המים האלה, והנה הם עוד עומדים! סבורה אני שהייתה זו תחושת זמן ראשונה בחיי. בפעם הראשונה הרגשתי בכוחן של שנים חולפות ובהישארות מפליאה של דברים בתוכן\*."

אל מול הילדה המבינה לראשונה מהו העבר, מהן השנים שחלפו ומהי "הישארות מפליאה של דברים בתוכן", ניצבת האישה הנוטה למות, המפוכחת עד כאב, אשר מפקפקת בתכליתו של העתיד. אך גם היא נבונה לדעת ש"הַחֶשְׁבוֹן לֹא הַשְּׁלֵם" – אולי במעין פרפרזה לדברי ברנר, "כל החשבון עוד לא נגמר" – כי על אף שהיא תמות, "עוד יִהְיֶה מְשֻׁהוּ בְּעוֹלָם", ומילותיה תמשכנה להדהד בלב קוראיה.

\* שיחה ראשונה על טולסטוי, מאי 1961, ארכיון קול ישראל בירושלים, סרט מלל 817.