

כתיבה מסאית כאמנות החולין: הכולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית*

נטשה גורדינסקי

שבועות ספורים לאחר הסיפוח הצבאי של אוסטריה על ידי גרמניה הנאצית פרסמה לאה גולדברג את המסה "האומץ לחולין" בכתב העת טורים. המסה מאת המשוררת הצעירה אשר הגיעה לארץ רק שלוש שנים קודם לכן, ב־1935, עוררה תשומת לב רבה בקרב האינטליגנציה העברית. עד אותה התקופה היתה גולדברג מוכרת לקוראיה בעיקר כמשוררת של "שירי טבעות עשן" וכתב־דמותה של רות, העלמה הלא־סנטימנטלית אשר כתבה רומן מכתבים, מכתבים מנסיעה מדומה; עתה היא ביקשה להגיב לענייני השעה הדחופים בצורת המסה, החורגת באופן מובהק מן ההגדרות של התחום האסתטי, או ליתר דיוק – המבקשת לבחון את הנחות היסוד האסתטיות של האמנות בכלל והספרות בפרט לאור האירועים הפוליטיים המתחוללים בעולם. לא היתה זאת הפעם הראשונה שבה ביקשה המשוררת להתייחס לאירועים פוליטיים של זמנה בכתיבה פובליציסטית: במשך השנתיים שקדמו לכך הציגה גולדברג בצורה נוקבת את עמדתה הביקורתית כלפי רוסיה הסובייטית בכמה רשימות חשובות אשר התפרסמו בעיתון דבר. כך, למשל, כבר בשנת 1936 היא התייחסה לעיוורונם של האינטלקטואלים המערביים למתרחש בברית־המועצות, וביקרה את פולחן האישיות ההולך וגובר של סטלין. אולם מה שמבדיל בין רשימותיה הקודמות שעסקו בעניינים פוליטיים ובין "האומץ לחולין" הוא קודם־כול העובדה שאת המסה הזו חתמה גולדברג בשמה, ואילו מתחת לכל הטקסטים הפובליציסטיים האחרים שנגעו בשאלות פוליטיות היא השאירה את החותמת "לוג". למעבר הזה ממעין פסבדונים לחתימה בשמה המלא לא היה רק משקל סמלי ביחס לכתיבתה של גולדברג אלא היתה לו השפעה ממשית, משום שבמסה "האומץ לחולין" המשוררת הציבה את עצמה לראשונה כאשת רוח הפונה לציבור העברי כדי להשמיע

* מאמר זה מתבסס על חלק מפרק בעבודת הדוקטורט שלי, "זמני חרוט בשירי" (הערה 2 להלן). אני מודה למערכת כתב העת מכאן ולקורא האנונימי על ההערות העקרוניות שסייעו לי רבות בהכנת המאמר.

1 המסה התפרסמה במקור בטורים, א (15/04/1938), הציטוטים מן המסה אשר יובאו להלן לקוחים מתוך אומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1976. מספרי עמודים ללא ציון המקור לקוחים משם.

2 לדיון בקולה הפוליטי של גולדברג באותה התקופה ראו נטשה גורדינסקי, "זמני חרוט בשירי": יצירתה של לאה גולדברג בשנים 1935-1945, עבודת דוקטור, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2010, עמ' 94-85.

את עמדתה ובתקווה להפוך את קוראיה לבני בריתה. זאת ועוד, הרשימות הקודמות נגעו רק בסדר היום הפוליטי-תרבותי של ברית-המועצות, ואילו המסה סיפקה למעשה ניתוח כולל של מצב התרבות האירופית בשנות ה־30. גולדברג, ככותבים מודרניסטים אחרים בני התקופה, התריעה מפני האיום ההולך וגובר של קריסה טוטאלית של המורשת ההומניסטית באירופה. על אף שהכירה בכך שעוד במאה ה־19 אבד אידיאל ה"הומו אוניברסלה" – אשר הוחלף במודרניזם בתפיסה של אדם מפורק, פרגמנטרי, "הומו דיפרנציאלה" – גולדברג הביעה כמיהה ליום שבו אפשר יהיה ליצור מחדש את "הסינתזה האנושית הגדולה" (170). את השאיפה לשלמות האדם גולדברג תופסת כמורשת של הרומנטיקה, שבראשית דבריה היא יצאה להגנתה וטענה כי היא חלק אינהרנטי מכל יצירת אמנות. אולם שאיפה זו, אסור לה שתושג בכל מחיר. היא חייבת להיווצר רק מתוך עבודה יומיומית קשה. כך מפרשת גולדברג את שאיפת הספרות בת־זמנה להבין ולייצג את הסובייקטיביות המודרניסטית הפרגמנטרית, או מה שמכונה בלשונה "פירוק המכונות ובדיקת החלקים" (167), כשלב הכרחי שצריכה התרבות המערבית לעבור. פסיחה על עבודת ה"טירדה והטירחה" (168) הזו יש בצדה השלכות רות גורל: לדעתה של גולדברג החיפוש של ההמונים אחר ה"אישיות החגיגית", שאותה הם מצאו בדמותו של היטלר, הוא פתרון כוזב, לא מוסרי, לשאיפתם השקרית לשלמות – הנובעת בין השאר מרצונם לברוח ממצייאות החולין.

המושג "אומץ לחולין", העומד במרכז המסה, נוצר אפוא מתוך המפגש בין האתי לאסתטי, שלדעת הכותבת חייבים שניהם לעמוד למבחן מחודש לאור עליית הנאציזם. על האמן כמו על כל בני האדם "אשר יקר להם עד היום גורל האדם ועתידו", מוטלת החובה המוסרית להיות שותפים ל"מערכת החולין" הדורשת "ריכוז ודיוק" (168), כלומר לחתור לעבר ההבנה החדשה של מהות האדם. חשוב להדגיש כי בקריאתה לאומץ לחולין אין המשוררת מתכוונת לכך שבשעת המשבר הפוליטי על האמנות להפוך למימטית כדי להבטיח את מעמדה המוסרי. עם זאת, היא טוענת כי "היוצר האמיתי לא יברח לעולם מן המציאות של זמנו, כי בה מקופלת המציאות הנצחית של כל הזמנים" (166).

מאמר זה מציע פרשנות אסתטית-פוליטית למושג "האומץ לחולין", תוך התמקדות בשני היבטים עקרוניים שלו שטרם נחקרו. ראשית, באמצעות חשיפת הזיקה האינטרטקסטואלית של המסה לכתבתן של שתי דמויות מפתח במודרניזם הרוסי – אלכסנדר בלוק ורומן יאקובסון – המאמר מבקש לטעון בהירות כי את "האומץ לחולין" אפשר להבין כביקורת סמויה של גולדברג – לא רק על האסתטיקה והפוליטיקה עם עליית הנאציזם אלא גם על תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום, הן בשיח הסובייטי והן בשיח הציוני. שנית, באמצעות הדיון התיאורטי במסה כסוגה דיאספורית המאמר מבין את המסה "האומץ לחולין" כפרוגרמה של כתיבתה המסאית של לאה גולדברג.

דיוקן האמן במסה "הניצל מן השריפה"

כשנה וחצי לפני פרסום "האומץ לחולין" נגעה גולדברג לראשונה בכתיבתה בשאלת הזיקה בין הפן האתי לפן האסתטי של האמנות במסה "הניצל מן השריפה", אשר פורסמה

בעיתון דבר בשני חלקים – ב־4/12/1936 וב־11/12/1936³, ונשכחה במהרה, כנראה, מלב הקוראים. אך מסה זו – אחת מן הראשונות שנכתבו לאחר הגעתה של גולדברג לפלשתינה – חשובה לענייננו, משום שאפשר לראות בה שלב הכנה עקרוני לניסוח עמדתה האתית של גולדברג ביחס לתפקיד האמן בעת עלייתם של משטרים טוטאליטריים. אין זה מקרי בעיני כי במסה המוקדמת הזו, אשר העמידה במרכזה את טיבה של מלאכת האמן, בולט בהעדרו ההקשר ההיסטורי-פוליטי של כתיבתה בשנת 1936. מחד גיסא, העדר כל אזכור ישיר של אירועים פוליטיים ב"הניצל מן השריפה" נגזר משאיפתה של גולדברג לחשוב על הפן האוניברסלי העל-זמני של פעולתו של כל אמן החי בכל תקופה שהיא. אך מאידך גיסא, דומה כי הצורך לעמוד על הממד האוניברסלי בפעולת האמן בשנת 1936 נבע דווקא מחווייתה של גולדברג את האירועים הפוליטיים באותה התקופה.

את נקודת המוצא של גולדברג במסה זו נוכל לסכם באופן הבא: השקפת עולמו של כל אמן היא טראגית ביסודה, משום שהאמנות עצמה היא טראגית, מעצם הכרתה בקיומו של הזמן האנושי ובסופיות האדם. גולדברג חולקת על ניטשה, וטוענת כי החלוקה לאמנות דיוניסית ואמנות אפולונית איננה תקפה: לדעתה, ההבדל הוא בין צורות ביטוי בלבד, משום שהעולם "דיוניסי במהותו היסודית – הוא השיכרון, הוא האכסטזה, הלהבה השורפת"⁴. הדיוניסיות, כותבת גולדברג, היא האלמנט שהאמן שואב מן העולם, ואילו האפולוניות היא "השליטה באלמנט זה".

בתארה את הטראגיות של החיים והמוות שבפניה עומד האמן, משתמשת גולדברג במטאפורה מרכזית של שריפת ענק. תפקידו של האמן נגזר גם הוא מן המטאפורה הזו – "להציל ערכין מן השריפה". מוקף בלהבות האש, מציל האמן את מה שחשוב בעיניו לשם שימור העולמות הנשרפים מסביבו. אמן מציל מן השריפה את היופי, אבל – מסייגת גולדברג – לא את ה"יופי החלק והנאה, היפה למראית-עין בלבד" אלא את "אותו היפה שישנו גם בכיעור הגדול – את היופי הטראגי"⁵. הנקודה המשמעותית היא כי הערכים הללו הם חד-פעמיים ויחד עם זאת אין-סופיים במספרם, כך שכל אמן מוצא ערכים שונים שיכולים לשמש כנכס גם לאנשים אחרים, אך אם לא יצליח להצילם – הם יאבדו לעולמים. ומכיוון שאמן איננו מציל את הערכים רק למען עצמו אלא גם עבור האנושות כולה – "הצלת ערכין היא עבודה קשה ודורשת זהירות רבה"⁶. בסוף המסה מעלה גולדברג שאלה קריטית: מה מטרתו של האמן שהצליח להציל ערכים? האם הערכים הללו ישנו את העולם?

היצליח האמן לשבור את כדירות העולמות הנשרפים ולתת להם אחרות, המוציאה אותם מן הקטסטרופה של המוות המתמיד? ואם יצליח, עד איזה גבול של זמן? עד איזה יש? לסוף של איזה אין? אין לכפור בעיקר האומר: היצירה היא סבל, משום שהרגשת העולם הטראגית

3 אני מודה לגדעון טיקוצקי על שהביא לידיעתי את קיומו של החלק הראשון של המסה.

4 לאה גולדברג, "הניצל מן השריפה", דבר, כ"ז כסלו תרע"ז, עמ' 6.

5 שם.

6 שם.

עם כל השמחה הכרוכה בה, היא הסבל הגדול ביותר והברידות הגדולה ביותר. האם כדאי לסבול כך, כדי להציל מן השריפה העולמית ערך אנושי אחד?⁷

במסה הזו מרבית השאלות הקיומיות נותרות ללא מענה, כאילו ביקשו להטריד את מנוחתו של הקורא גם לאחר סגירת העיתון. רק לשאלה אחת בלבד יש לכותבת תשובה ברורה: לאמץ את שום נחמה, ולכן דמותו כל כך טראגית. יצירתו, יצירת היחיד, היא רגעית, ואילו היצירה בהא הידיעה הנה נצחית – וכאן נפערת ביניהן תהום: גם ברגע שאמץ מצליח להתקרב ביצירתו אל הנצח, הוא מודע תמיד ל"נצחיות של החלוף".⁸

תיאורה של גולדברג את דמות האמץ, המושפע מן הרומנטיקה הגרמנית והרוסית, מנותק לחלוטין מן ההקשר הפוליטי, ההיסטורי והחברתי. כאמור, התמונה של עולמות הנשרפים מסביב לאמץ אינה מיוחסת לזמן הפוליטי וההיסטורי של כתיבת המסה, תקופה שבה המטאפורה של עולם עולה בלהבות היתה לממשות ריאלית עם שריפתם של מיליוני ספרים על ידי הנאצים (ב-1933).⁹ המטאפורה של האמץ שפועל בעולם העולה בלהבות נשאת כללית ועל-זמנית, כזו שיש לה תוקף, לדידה של הכותבת, בכל תקופה בתולדות האנושות.

אלמלא הכרנו את כתיבתה של גולדברג באותן שנים, יכולנו לשער שהיא נמנעה מהתמודדות עם האירועים הפוליטיים בתקופתה.¹⁰ אולם, כפי שכבר נאמר קודם, רשימותיה של "לוג" מאותה שנה עוסקות באירועים פוליטיים בברית-המועצות, ומעידות על כך שלא גולדברג התייחסה בכתיבתה הפובליציסטית להתרחשויות פוליטיות, ולא ביקשה להתעלם מהן. כיצד אפשר להבין, אפוא, את העדרו של הקשר פוליטי מוצהר במסה "הניצל מן השריפה"?

נראה כי יש להבין עובדה זו בהקשר של הרקע הפואטי, שבו גלום גם היסוד הפוליטי של מסה. דומה כי בזמן ההתנסות הראשונה של גולדברג בכתיבה מסאית, היא טרם למדה כיצד לבנות קשר בין הרעיונות הכלליים לגבי תפקידו של האמץ ובין תובנותיה האישיות בנושא, המבוססות על ניסיונה האישי, התלוי בזמן ובמרחב הספציפיים שבהם היא חיה. הגשר שמתעצב בידי המסאי/ת בין הכללי ובין הדמות האישית הוא תנאי בסיסי לקיומו של "אני" במסה, ואילו בטקסט מוקדם זה ה"אני" נעדר באופן מוחלט. יחד עם זאת, על אף שגולדברג לא השתמשה בגוף ראשון ולא מיקמה את כתיבתה בזמן-מרחב של 1936, אין ספק שהקוראים של אותם הימים ייחסו את דבריה לזמנם. גם אם גולדברג עצמה לא הזדהתה במסה הזו פֶּאֶמֶן שעליו מדובר, אי-אפשר להתעלם מן הפן המניפסטי של המסה, הטומן בחובו מעין הצהרת כוונות של משוררת צעירה המבקשת להציל ערכים

7 שם.

8 שם.

9 בעת שריפת הספרים גולדברג עוד למדה בגרמניה. ברשימתה "בימים ההם", אשר התפרסמה במשומר ב-12/5/1944, היא חוזרת בזיכרונה לאירוע המחריד הזה וכותבת בין השאר כך: "בשעת שריפת-הספרים לא הייתי בכיכר העיר, שבה הועלה המוקד. בטוחתני, שלא היה שם, בכלל, איש מן היהודים. לא היתה כבר הסקרנות שתוליכנו אל מקום מקוה המוני הנאצים".

10 לדיון בקולה הפוליטי של גולדברג בתקופה זו ראו גורדינסקי, "זמני חרוט בשירי", הערה 2 לעיל, עמ' 85-94.

מן האש המשתלטת על אירופה ועל ברית־המועצות. בדיעבד, מסה זו מאפשרת לקרוא גם את רומן הביכורים של גולדברג ואת סדרת הרשימות שחתמה בשם עדה גרנט כחלק מסדר היום התרבותי שלה, הקורא "להציל מן השריפה" ערכים אסתטיים ואנושיים. אך בשלב זה, בשנת 1936, עמדה לאה גולדברג בראשית דרכה לכינון "העצמי" המסאי. גיבוש עצמי שביכולתו להציע לקוראים "חווה קריאה" מוסכם אינו יכול להתרחש בן רגע – זהו תהליך פואטי אשר דורש זמן, ניסיון, וחשוב לא פחות – רכישת אמונם של הקוראים.

שתי קריאות של "האומץ לחולין"

המסה "האומץ לחולין" הניבה דיון מחקרי פורה בחמש־עשרה השנים האחרונות.¹¹ בקריאתי את המסה אני מסתמכת בעיקר על פרשנויותיהן של ענת ויסמן ויפעת וייס,¹² המאירות את המסה מזוויות שונות לחלוטין. בשעה שוויסמן דנה במסה הפרוגרמטית של גולדברג מבעד לפרזימה האסתטית־הגותית, וייס מציעה להבין את המושג "אומץ לחולין" מתוך ההקשר ההיסטורי־פוליטי שבתוכו נוצרה המסה. כפי שנראה בהמשך, שילובן של שתי הפרשנויות לתוך מערך פרשני אחד מאפשר לחשוף היבט רעיוני נוסף של המסה, המתקיים על סף השיח הפוליטי והשיח האסתטי – הביקורת של גולדברג את הסקראליזציה של חיי היומיום.

ענת ויסמן ביקשה להבין את המסה כהצגה של "בעיית החולין". את "בעיית החולין" היא מנסחת באמצעות שתי שאלות: "האם אפשר לוותר על כוליות, על שלמות, ועל אתוס טוטאלי (מטאפיזי, אישיותי או רגשי), ובכל זאת ליצור אמנות, תרבות, ספרות ראויות לשמן?".¹³ וכן, "האם יש אתוס חילופי שיסכון ליצור שלמות מתוך הפרטה, יומיומיות וחולין?"¹⁴

ראשית, ויסמן מבינה את ההגנה של גולדברג על התנועה הרומנטית, המופיעה בחלק הראשון של המסה, כהצגת העימות העקרוני בין סוגי הפתרונות ל"בעיית החולין". היצירות שאינן שואפות לטוטאליות ולאחדות מעוררות בעיה אסתטית, משום שהסתמכותן על פרטי החולין מובילה אותן לפירוק חסר תכלית. מצד שני, כאשר השאיפה לטוטאליות איננה מלווה ב"עבודת רוח" וכאשר נעדרת ממנה פרקטיקה של חולין, "נוצרת בעיה אתית המובילה לזיוף [...] להמוניות", ובסופו של דבר "גם לתופעות חברתיות־פוליטיות כמו היטלר ונאציזם מתוך שאיפה חסרת אחריות לצמיחתה של 'האישיות הגדולה'".¹⁵ שנית, ויסמן מצביעה על כך שהעימות הזה עומד בבסיס המהלך הרעיוני של המסה, וטוענת כי גולדברג מבססת את תשובתה באמצעות התייחסות לארבעה צמדי ניגודים: "רומנטיקה/ריאליזם, אידיאל ה'הומו

11 לסיכום המגמות הפרשניות העיקריות, ראו את ההערה המורחבת של יפעת וייס במאמרה "איש עם חייו משני עברי הזמן": לאה גולדברג, פאול ארנסט קאהלה ותוכנת החולין", יד ושם – קובץ מחקרים לז' (1), 2009, עמ' 16, הערה 60.

12 ענת ויסמן, "דמויות, דמויות הכפולה" – לאה גולדברג: זהותה של משוררת, עבודת מוסמך בהדרכת פרופ' מנחם ברינקר, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1996, עמ' 81–100; יפעת וייס, "איש עם חייו", הערה 11 לעיל.

13 ויסמן, הערה 12 לעיל, עמ' 82.

14 שם, שם.

אוניברסאלה/ההומו דיפרנציאלה', 'חולין/חגיגות', 'סינתזה אנושית/האישיות הגדולה' – המדגימים את המתח הבסיסי בין השיקול האתי והשיקול האסתטי הגלומים ב"בעיית החולין". הנקודה האחרונה החשובה לענייננו היא טענתה של הכותבת לגבי אופייה הדיאלקטי של המסה. ויסמן טוענת כי באמצעות המהלך הדיאלקטי הצורני של המסה יוצרת גולדברג שורה של ניגודים בין מושגים, כאשר כל רעיון "טומן בחובו את ניגודו"¹⁵.

מאמרה של יפעת וייס עוסק בתקופת החניכה של לאה גולדברג בבון, עת היתה תלמידתו של פרופ' פאול ארנסט קאהלה. וייס מתבוננת בכתיבתה המסאית של גולדברג דרך פריזמה של דיסציפלינה אחרת, והדיון ההיסטורי במערכת היחסים בין מורה ותלמידתו על רקע עליית הנאציזם מאפשר לה לקבוע הבחנה חשובה לגבי תפקידו הסמלי של קאהלה בעולמה של גולדברג: "לנוכח דמותו המקצועית והווייתו האנושית, כפי שהבינה והפנימה וכפי שנחקה בזיכרונה, גיבשה גולדברג את עמדתה העקרונית על מחויבותו של איש הרוח במשטר של עריצות"¹⁶. וייס קוראת אפוא את "האומץ לחולין" בתוך ההקשר הפוליטי של תקופת כתיבתה של המסה, ומצביעה על כך שהפרשנויות הקודמות של מסה זו עמדו על הממד האוניברסלי שלה, אך נטו לצמצם את הפן ההיסטורי המידי שלה. המאמר עוקב אחר התפתחות התפיסה של "אומץ לחולין" בעולמה האינטלקטואלי של גולדברג, ומראה כיצד היא החלה לגבש את עמדתה כבר בתקופה שבה שקדה על כתיבת הדוקטורט וכיצד עבודת החולין של הרוח הצטיירה בעיניה כ"ריכוז ודיוק", "סירדה וטירחה", ותבעה ממנה אומץ במלוא מובן המילה.¹⁷ לצד התיאור של השתלשלות האירועים בחייה של גולדברג בזמן עליית הנאציזם, חושפת וייס את המטרה האינטלקטואלית של גולדברג במסה זו. כדוקטורנטית צעירה באוניברסיטת בון, גולדברג עקבה מקרוב אחר סופה של רפובליקת ויימאר וראשית עליית השלטון הנאצי, וחשה מחויבות למסור את עדותה ואף לנסות להסביר את התנאים שאפשרו את השינוי הפוליטי הקיצוני בגרמניה, וכמו כן חשבה כי מתפקידה לנסות לנסח את תפקידם המוסרי של אנשי הרוח בזמנים כאלה. לדעתה של וייס, המסה של גולדברג אינה מכוונת אל אנשי האמנות בלבד, אלא בעיקר אל אנשי המדע, אשר העדיפו את ההתמכרות לאידיאולוגיה על פני העמלנות הליברטרית של עבודת הרוח.¹⁸

התמקדות בהקשר ההיסטורי של כתיבת "האומץ לחולין", שעליו עמדה וייס, על רקע ההבחנה של ויסמן בדבר הדיאלקטיקה כפרקסיס של גולדברג, מאפשרת לנו לחשוף את הפן הפוליטי הסמוי של המסה – הביקורת על המשטר הסובייטי. לכאורה אפשר היה להניח שכחלק מן המהלך הדיאלקטי המעמיד ניגודים בין רעיונות גולדברג תיצור צמד דיאלקטי נוסף, הפעם פוליטי – בין גרמניה הנאצית לרוסיה הסובייטית. אולם הניגוד הזה אינו מצוי בטקסט, משום שלהבדיל מן הניגודים האחרים שעליהם הצביעה ויסמן, שאכן קיימים בו, לדעת גולדברג לא היה בין גרמניה לרוסיה ניגוד של ממש. גולדברג, אשר התנגדה בתוקף לנעשה בברית-המועצות עוד לפני הגל הראשון של הטיהורים הגדולים שהתרחש ב־1937, כבר יכלה בשנת 1938 לזהות את המכנה המשותף בין גרמניה של היטלר לרוסיה של סטאלין, דהיינו ששתיהן

15 שם, שם.

16 וייס, הערה 11 לעיל, עמ' 1.

17 שם, עמ' 5.

18 שם, עמ' 17.

משטרים טוטאליטריים. אולם הנסיבות הפוליטיות בעולם, מצבם ההולך ומחמיר של יהודי גרמניה, וכן האהדה הרבה לברית המועצות ביישוב העברי – הן ממניעים אידיאולוגיים והן ממניעים פוליטיים הכרוכים בהתפשטות הפאשיזם באירופה – מנעו מגולדברג כל אפשרות לבקר את המשטר הסובייטי במישרין. מעניין לראות כי גם אברהם שלונסקי, אשר פרסם באותו הגיליון של טורים שבו נדפס "האומץ לחולין" את הרשימה "דור בלי דונקישוטים", אמנם הצביע ברשימה זו בצורה גלויה יותר על צמצום ההבדלים בין המשטרים השונים, אך בחר שלא לנקוט בשמותיהם של משטרים אלו.¹⁹ היה על גולדברג למצוא אם כן דרך לתת את דעתה על ההקבלות בין שני המשטרים בלי להזכיר אף אחד מהם במפורש. כמו כן, בנוסף לבניית האנלוגיה הפוליטית המובלעת לאורך הטקסט, גולדברג אף הטמינה בתוך המסה את פולמוסה הסמוי עם התרבות הרוסית במישור האסתטי.

הגנת הרומנטיקה

המסה "האומץ לחולין" נפתחת *in medias res* בציטוט מרומן החניכה האירוני *Lebens-Ansichten des Katers Murr* מאת את"א הופמן, אחת הדמויות החשובות והמעניינות ברומנטיקה הגרמנית. "רוח אדירה נושבת, אדוני", מצטטת גולדברג את הופמן, ומיד קובעת כי הפסוק הזה, שבו נפתח סיפור חייו של גיבור הספר יוהנס קרייסלר, יכול לשמש כ"פתיחתא מוסיקלית לכל הזרם הרומנטי באמנות" (165). בשורות הבאות לא ימצאו הקוראים לא את הכותרת ואף לא את עיקרי העלילה הסבוכה של הרומן הפרגמנטרי הזה. ייתכן שגולדברג הניחה כי רוב הקוראים של טורים לכל הפחות שמעו, אם לא קראו במקור או בתרגום, על עלילותיו של החתול המשכיל מור, וכי אין צורך להסביר לקוראיה כי מן הרומן הפנטסטי של הופמן עולה בין היתר שאלת היחסים בין האמנות לחברה; או אולי היא חשבה שגם אם הספר של הופמן אינו מוכר לקוראי המסה, די בשורות הספורות שבהן לצד הופמן מוזכרות דמויות מפתח של הרומנטיקה הגרמנית – נובאליס ושאמיסו – כדי לתפוס את העיקר בחלק הזה של המסה: הגנתה של גולדברג על הזרם הרומנטי וההתעמתות שלה עם הדעה הרווחת שלפיה הרומנטיקה היא בריחה מן המציאות. גולדברג, שהרומנטיקה הרוסית לא היתה פחות קרובה ללבה מזו הגרמנית, לא הזכירה אף סופר רוסי בחלק הזה של המסה. לעומת זאת, כפי שנראה, בתשתית תפיסתה בדבר הזרם הרומנטי באמנות מונחת דווקא גישתו של הסימבוליסט הרוסי האהוב עליה – אלכסנדר בלוק.

בהתייחסותה הקצרה למבנה "האומץ לחולין", יפעת וייס ציינה כי "שני החלקים הראשונים של המסה נקראים כהגיגים מלומדים בענייני הספרות ולעומתם שני החלקים האחרונים כתובים בגוף ראשון". גולדברג, מעירה וייס, אינה מנמקת את הקישור בין חלקי המסה, "ונדמה שהניחה כי קישור זה טבעי עבור קוראי כתב העת טורים באביב 1938".²⁰ אך חשיפת הזיקה האינטרטקסטואלית המובהקת של "האומץ לחולין" לכתיבתו המסאית של אלכסנדר בלוק תאפשר להאיר הדיון של גולדברג ברומנטיקה באור פוליטי דווקא.

19 ראו אברהם שלונסקי, "דור בלי דונקישוטים", טורים א (15/04/1938).

20 וייס, הערה 11 לעיל, עמ' 15.

בשנת 1919, שנים אחדות לפני מותו, נשא בלוק דברים בפני שחקני "התיאטרון הדרמטי הגדול", וכעבור ארבע שנים נדפסו דברים אלה כמסה "על הרומנטיקה"²¹. מסה זו עוסקת במשמעותו של הזרם הרומנטי ובתפקידו התרבותי, ולבסוף מתמקדת בתיאטרון הרומנטי כענף מענפיה של התנועה הרומנטית. בלוק סבור שמרבית הפילולוגים הציגו תמונה שטחית או שגויה של הזרם הרומנטי: לטענתו למעט אצל חוקרים אחדים הזרם הרומנטי לא נבחן ממבט פילוסופי, ובמהלך המסה הוא מציע כמה הבחנות עקרוניות על הרומנטיקה ועל האופן שבו היא נתפסת.

בלוק פותח את המסה בהצגת הדעה הרווחת, שלפיה הרומנטיקה היא משהו "נעלה מאוד אך מרוחק, אמנם פואטי אך מעורפל ומטושטש, ובעיקר – רחוק מן החיים, מנותק מן המציאות"²². בלוק רומז שאת המקור להבנה כזו של הרומנטיקה יש לחפש בטבעה המיוחד של האינטליגנציה הרוסית ובתולדותיה, אך הוא אינו מתעכב על כך משום שלדבריו "זהו נושא לספר שלם"²³. תחת זאת הוא מציע הסבר נוסף, הקשור להתקבלותה של התפיסה הזאת במסורת הביקורתית האירופית, ובעקבות כך הפיכתה לפופולארית גם ברוסיה. כדי להדגים את טענתו, בלוק מתייחס להגדרת הרומנטיקה המופיעה במילון הצרפתי, המציגה את הזרם הרומנטי במושגים כלליים מאוד, שאכן משווים לו צביון של תנועה אמנותית מרוחקת מן החיים. אולם, אומר בלוק, למרות ההסתייגות המקובלת מן הרומנטיקה, אנו מתייחסים אליה "ברגשות מעורבים של אירוניה וכבוד, משום שהיא מעוררת בנו תפיסה של דבר-מה נעלה, של יחס מסוים לחיים, אשר מתעלה על היחס היומיומי שלנו, יחס חגיגי"²⁴. לכן, הוא מוסיף, רוב האנשים מגיעים לתיאטרון לחזות במחזות רומנטיים "כדי לגוון את חיי היומיום, להשתתף בחגיגה כלשהי"²⁵. הקהל, כותב בלוק, נמשך לתחפוזות צבעוניות, לפיתולי העלילה, למשחק של שחקן זה או אחר – כך שבודדים הם הצופים שהתיאטרון הרומנטי חודר אל לבם וגורם להם לחשוב ולהרהר. אולם, ממשיך בלוק, גם אם ההמונים שמים לב "רק לחלקים בלי לראות את השלם", תפקידם של האמנים והשחקנים הוא להגדיל את כמות האנשים המסוגלים לתפוס את השלם, וכדי לעשות זאת יש קודם-כול להבין את "מקומה של הרומנטיקה בתוך ההיסטוריה ואת מטרותיה האחרונות"²⁶.

אם נסכם בקצרה את עמדתו של בלוק לגבי הרומנטיקה, נוכל להצביע על כמה הבחנות עקרוניות. ראשית, הוא סבור כי הרומנטיקה לא היתה רק תנועה ספרותית אלא "הפכה לרגע לצורה חדשה של רגש"²⁷, לדרך חדשה לחוות את החיים. מכך נובעת הבחנתו השנייה, העקרונית לקריאתנו את "האומץ לחולין", שהרומנטיקה לא התנזרה מן החיים אלא להיפך – התמלאה בכמיהה אליהם. התנועה הרומנטית מושתתת על כמיהה לחיים, ומתוך רוח זו שואף הזרם

Александр Блок, "О Романтизме", *О литературе*, Москва, *Художественная литература*, 1980, стр. 251-263

22 בלוק, שם, עמ' 251. כל הציטוטים מן המסה של בלוק הם בתרגומי, נ"ג.

23 שם, שם.

24 שם, עמ' 252.

25 שם, שם.

26 שם, עמ' 253.

27 שם, עמ' 255.

הרומנטי לחידוש הקשר עם היסודות הסטיכיים. רומנטיקה, לדעתו של בלוק, היא אפוא הקשר בין הטבע לאדם האוהב אותו והנאבק בכוחות הסטיכיים שלו. הרומנטיקה, למעשה, היא דרך לסדר ולארגן מחדש את היחסים בין האדם – סוכן התרבות – לבין הסטיכ. את הופעתה של הרומנטיקה, שאותה הוא מכנה "החוש השישי", קושר בלוק עם אירוע היסטורי ששינה את פני אירופה – המהפכה הצרפתית. התודעה הרומנטית היתה אמורה להפוך, לדבריו, "לאותו אי הנישא על פני הגלים, שעליו התרבות היתה נתונה לסטיכ ובה בעת מוגנת מפני הגלים הסוערים; חשוב לציין כי הגלים האלו מעולם לא איימו על האי של התרבות; הם איימו וממשיכים לאיים על מי שבגד בו; אותו ביקשו להרוס רק אויבים, רק אלה שביקשו כי סטיכ יהרוס את התרבות הזו".²⁸ המטאפורה המורכבת הזו מסייעת לחדד את הבנתנו שהמשורר הסימבוליסטי תופס את הרומנטיקה כתנועה תרבותית הנמצאת במאבק מתמיד עם הסטיכ. הסטיכ, המזוהה לרוב עם הטבע, אצל בלוק הוא בראש ובראשונה כוח פוליטי. תפיסתה של גולדברג את הרומנטיקה בתור זרם אמנותי אשר מקיים מגע מתמיד עם המציאות הפוליטית הסובבת אותו מושפעת אם כן ישירות מגישתו של בלוק.

ברקע של המסה עומדת, כמובן, שאלת זיקתו של הסימבוליזם הרוסי לרומנטיקה, אך לא אוכל להתעכב כאן על נושא מורכב זה.²⁹ לענייננו חשובה ההבנה הלירית של בלוק את הרומנטיקה כפי שהיא מנוסחת במסה זו, גם ללא ההקשר ההיסטורי-פואטי הרחב יותר. אולם לא נוכל להתעלם מן העובדה שאת דברי ההגנה שלו על הרומנטיקה פרסם בלוק שנתיים אחרי מהפכת אוקטובר, שגם אותה, כפי שמעידות מסות אחרות שכתב והפואמות שלו מאותן השנים, הוא תפס כגל סטיכ ענק ששטף את רוסיה.

כאשר כתבה לאה גולדברג את "האומץ לחולין", כמעט עשרים שנה לאחר פרסום המסה של בלוק, היא היתה מודעת לא רק למשמעות מועד הכתיבה של בלוק על הרומנטיקה, בשנת 1919, אלא גם להחרפת העמדה הביקורתית כלפי התנועה הרומנטית באקלים התרבותי של רוסיה הסובייטית. במהלך שנות ה-20 המאוחרות, ניסחו וביססו התיאורטיקנים של האגודה הרוסית של הסופרים הפרולטרים את עמדתם הביקורתית כלפי התנועה הרומנטית, ומראשית שנות ה-30 זו היתה העמדה הרשמית של המחקר הסובייטי במהלך עשרים השנים הבאות.³⁰ בשאיפתה לעודד את צמיחת הספרות הפרולטרית הצעירה, יצרה התיאוריה הספרותית הסובייטית דיכוטומיה בסיסית בין ריאליזם לרומנטיקה, אגב זיהוי מוחלט של האמנות עם העמדה הפילוסופית בשני הזרמים: את הריאליזם זיהו עם מטריאליזם, ואת הרומנטיקה – עם אידיאליזם.³¹ החוקרים הסובייטים תפסו את הספרות הרומנטית

28 שם, עמ' 257. ההרגשה במקור.

29 לשאלת קיומו של היסוד הניאורומנטי באסתטיקה של הסימבוליזם הרוסי ראו, למשל: J.D. West, "Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetics", *The Slavonic and East European Review* 51 (Jul., 1973), pp. 413-427.

30 על השיח על אודות הרומנטיקה בברית-המועצות ראו: Lauren G. Leighton, *Russian Romanticism: Two Essays*, The Hague: Mouton, 1975; Robert Reid, "Russian theories of romanticism", *Problems of Russian Romanticism*, Robert Reid (ed.), Aldershot: Gower, 1984, pp. 1-2.

31 רוברט רייד (הערה 30 לעיל, עמ' 3), מביא במאמרו את דבריו של אחד הסופרים הסובייטים, אלכסנדר פדייב, כדוגמה בולטת לניסוח העמדה: "We distinguish realism and romanticism as methods more or less consistent with materialism and idealism in artistic creativity".

כניגוד אסתטי מוחלט לריאליזם, דהיינו כאנטי־ריאליזם וכביטוי של פילוסופיה "שקרית" ובורגנית, אשר הפכה לפיכך לבלתי־ראויה מבחינה אידיאולוגית.³²

כפי שהראיתי במקום אחר, גולדברג עקבה בדאגה רבה אחר התפתחות השיח הספרותי הסובייטי, ולכן המתקפה על הספרות הרומנטית שהתנהלה בעיתונות המרכזית לא יכלה שלא לעורר את תשומת לבו. ההגנה של גולדברג על הרומנטיקה אינה מקרית אפוא כלל וכלל, לא רק מן הבחינה האסתטית־הגותית שעליה עמדה ויסמן, אלא גם מבחינה פוליטית. החלק הזה של המסה נולד מתוך התמודדותה האינטלקטואלית של גולדברג עם השיח הספרותי והפוליטי של זמנה, ויש להבין אותו בהקשר ההיסטורי של שלילת התנועה הרומנטית על ידי החוקרים הסובייטים.

נראה אפוא שבדברי המתקפה שלה על "כותבי תורות הספרות ותולדותיה" ועל "פרופסורים בינוניים" אשר הצליחו "במשך דורות רבים להבאיש את ריחם של הרומנטיקאים" (165), גולדברג משחזרת חלק מן המהלך של בלוק ואף מוסיפה עליו רוברד נוסף. בלוק תיאר את הפילולוגים בני זמנו שהאשימו את הספרות הרומנטית בבריחה מן המציאות; גולדברג מתארת את חוקרי הספרות הסובייטים בני זמנה, שהפנו כלפי הספרות הרומנטית טענות דומות.

במסה של גולדברג מהדהדים שני רעיונות נוספים של בלוק: המשכיה של הקהל לרומנטיקה בגלל ה"חגיגות" שלה, ואי־יכולתם של רוב הצופים בתיאטרון הרומנטי לראות את התמונה השלמה. כאשר גולדברג נותנת ביטוי ל"אתוס ההוליסטי" שלה, כפי שכינתה זאת ויסמן,³³ ומצביעה על ה"בריחה מהחולין" לא של האינטלקטואלים אלא דווקא בקרב "המוני העם שאינם יוצרים", הבורחים מ"עבודת יומיום קשה של החברה האנושית במלחמתה על השלמות" (166) – היא נשענת בין היתר על תפיסתו של בלוק המאוחר. ויסמן העירה בעבודתה על הנימה האליטיסטית של הפסקה שממנה לקוח הציטוט לעיל, וטענה כי העובדה שה"קינה" של גולדברג נסובה על "חוסר הסבלנות לחיי חולין דווקא של 'המוני העם' ולא על 'נטייתם לוותר על ערכים מופשטים ועל השאיפה לשלם' מעוררת הפתעה. עם זאת, הוסיפה ויסמן, כוונתה של גולדברג מתבררת בהמשך: בזמן היסטורי נתון, השלמות יכולה להיוולד רק מתוך עבודת חולין.³⁴ אולם, אם קוראים את ההאשמה של גולדברג לאור רשימותיה על הספרות הסובייטית החתומות בשם "לוג", טענותיה לא יוצרות אפקט של הפתעה: מן הקריאה ברשימותיה של "לוג", אפשר להסיק כי "המוני העם" דווקא לא ויתרו כלל על השאיפה לשלמות ולאחדות (אם כי מדובר, כמובן, על סוג אחר של שלמות – דהיינו, שלמות אידיאולוגית) ואף לא על עבודת חולין בחייהם המקצועיים, אלא שהם ויתרו על "עבודת חולין" כפי שרואה אותה גולדברג: בהעדפתם את הספרות של הריאליזם הסוציאליסטי, הם ויתרו על "עבודת חולין" שקשורה ל"עבודת רוח", לפעולת קריאה.

32 מ־1932, ובעיקר לאחר כינוס הסופרים הסובייטים הראשון, הרומנטיקה זכתה, כביכול, ברהביליטציה חלקית, מתוקף ההכרזה על חיוניותה של "רומנטיקה מהפכנית" כחלק מן הכתיבה הריאליסטית. אולם כפי שמראה זאת רייד במאמרו, ההבחנה בין רומנטיקה "אקטיבית" (קרי מהפכנית) לרומנטיקה "פאסיבית", שנבעה משיקול פוליטי בלבד, רק העמידה את היחס השולל לתנועה הרומנטית.

33 ויסמן, הערה 12 לעיל, עמ' 82.

34 שם, עמ' 94.

מושג "החולין" בתרבות הרוסית

הביקורת הסמויה של גולדברג על הריאליזם הסוציאליסטי קשורה גם לביקורת העקרונית שלה על מושג החולין בתרבות הרוסית, מושג שהיא בודקת דרך יצירת זיקה אינטרטקסטואלית למאמר מאת רומן יאקובסון, "על דור שבזבז את משורריו"³⁵. מאמרו של יאקובסון, המוקדש לשירתו של מייאקובסקי, נדפס לראשונה בגרמנית ב-"*Slavische Rundschau*" בשנת 1930, מיד לאחר התאבדותו של המשורר. בהמשך, המאמר הופיע באוסף מאמרים "על מותו של ולדימיר מייאקובסקי"³⁶, שפורסם בברלין ב-1931. אין לי ספק כי המאמר, באחת מגרסאותיו, הגיע לידיה של גולדברג בזמן לימודיה בברלין, וכי הוא עורר בה עניין רב ונגע ללבה. מאמרו של יאקובסון לא היה רק הספד מרשים למשורר מהפכן, אלא גם אלגיה על רוסיה ועל שירתה, שהלכה ונעלמה מן העולם. כבר בראשית המאמר טוען יאקובסון כי מושג ה-"ביט" (חולין), שאי-אפשר לתרגמו לשפות אירופאיות, הפך לאויב העיקרי של מייאקובסקי. יאקובסון מתייחס אל ה-"ביט" כדבר סטאטי, שבלוני, המחבל ביצירה האמנותית – תפיסה הנשענת על מסורת רוסית ארוכת ימים. אולם תופעת ה-"ביט", לפי יאקובסון, מאיימת לא רק על יצירתם של משוררים יחידים, אלא על דור שלם. לדבריו, בתקופה של תהפוכות חברתיות ומדעיות ה-"ביט" נשאר מאחור, ולא הספיק להתעדכן בהתאם למציאות החדשה. כך, גם אם דור האבות עוד האמין בהכרחיותם ובנוחיותם של חיי החולין הישנים והטובים, הרי שבקרב דור הבנים "נותרה רק שנאה ערומה של אותן הגרוטאות, בלויות וזרות כל כך, של שגרת היומיום"³⁷.

בהתייחסותה למושג ה-"ביט" במאמרו של יאקובסון, מצביעה סבטלנה בויס על כך שיש למושג משמעות נוספת, מנוגדת לתפיסה הרומנטית הרואה בחולין את "הרוטינה היומיומית", את "הדברים נטולי ההילה המקיפים אותנו, שאין בהם כל יכולת לטנטית להאיר את הנפלא"³⁸. משמעות נוספת זו נובעת מן הקשר בין *быт* (חולין) ו-*быть* (להיות) – כלומר, המושג מסמן גם צורת "קיום יומיומי". דווקא הקיום היומיומי הזה הוא שמתנגד לכפייתו של מטאפורת המעצבת את החיים כיצירת אמנות, ובכך הוא גם מסייע לשמור על ההבחנה בין אמנות לחיים.³⁹

גולדברג, אם כן, מבססת את מושג "עבודת החולין" שלה לאור תפיסתו הרומנטית של יאקובסון את המושג ובניגוד לה: היא מבקשת להדגיש את ה-"ביט" במשמעותו האחרת, הקרובה לתפיסתה של בויס, אף כי היא מודעת לכך שהגשמת החולין במשמעותו זו אינה פשוטה כלל, וכי הדבר דורש אומץ – אומץ להיות.

35 רומאן יאקובסון, "על דור שבזבז את משורריו", מרוסית: ימפה בולסבסקי, סימן קריאה 9 (1978), עמ' 322-335.

36 Роман Якобсон, Святополк-Мирский Дмитрий (изд.), *Смерть Владимира Маяковского*, The Hague: Mouton, 1975, pp. 8-34

37 יאקובסון, הערה 35 לעיל, עמ' 335.

38 Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1991, pp. 164-165

39 שם, שם. התרגום שלי, נ"ג.

היבט בולט נוסף במאמרו של יאקובסון המהדהד בטקסט של גולדברג והקשור באופן ישיר ל"עבודת החולין", הוא הדיבור של יאקובסון בשם הדור שלו – ילידי ראשית המאה ה-20 – בהתייחסותו לגורלם הטראגי של המשוררים הרוסים של המאה ה-20. יאקובסון קובל על האובדן העצום של בני דורו, על הנתק הבלתי־ניתן לאיחוי שלהם מן הזמן הכללי ועל תחושת האשמה הקולקטיבית ביחס לאותם המשוררים שחיו בתנאים בלתי־אנושיים בשנים האחרונות לחייהם. "אנחנו חיים במה שקרוי תקופה רקונסטרוקטיבית", הוא כותב לקראת סוף המאמר, "וייתכן ועוד נבנה קטרים למיניהם והיפותזות מדעיות. אך לדור שלנו כבר נועד המפעל הכבד של בניה ללא זמר. ואפילו אילו נצטלצלו במקרה שירים חדשים, יהיו אלה שיריו של דור אחר, וישתייכו לפיתול אחר של הזמן".⁴⁰

כאשר כותבת גולדברג – שבע שנים בלבד לאחר פרסום מאמרו של יאקובסון – כי "דורנו הוא דור של פירוק המכונות ובדיקת החלקים" (167) ומתארת את "עבודת החולין" כ"חולי חולין של טירדה וטירחה" (168), היא יוצרת, בעיני, רפליקה ישירה לדבריו של יאקובסון, ונראה שהיא מבססת את תפיסת "עבודת החולין" שלה מול העמדה התרבותית שביטא במאמרו. כמוהו גולדברג מגדירה את משימת הדור בעזרת מטאפורות של בנייה המתארות עבודה מייגעת. אצל שניהם סדרת הפעולות המדעיות (האינטלקטואליות) והתעשייתיות נעדרת חגיגות ופיוטיות. אולם בנקודה הזאת מתברר גם ההבדל המכריע בעמדותיהם: יאקובסון מתבונן בעבר דרך פריזמה פואטית־היסטורית, ואילו גולדברג מכוונת אל העתיד מתוך נקודת מוצא אתית ופוליטית. בזמן שכתב את המאמר, יאקובסון – הפורמליסט הרוסי־יהודי – מצא מקלט זמני בפראג, ומכיוון שהגירתו הפכה לנקודת אל־חזור, היתה זו פרידה כפולה מבחנתו – הן ממייאקובסקי והן מרוסיה ומשירתה. ביום עומדת על הפרסקטיבה המורכבת של יאקובסון כחוקר וכחבר אישי של המשורר כאחד: "הוא המגן על האוונגרד הרוסי המהפכני והוא המהגר מרוסיה הפוסט־מהפכתית".⁴¹ בנוסף, היא מצביעה על כך שכאשר יאקובסון מציג במאמרו את דמותו הירוואית של מייאקובסקי כדמות הירוואית לפי הנוהג הרומנטי, הוא מתעלם לחלוטין מן ההשלכות הקונקרטיות של ההיסטוריה הסובייטית בשנות ה-20 המאוחרות ובשנות ה-30 המוקדמות – "ראשית הרדיפה האידיאולוגית של אינטלקטואלים [...], ביקורת זדונית על העמיתים הפורמליסטים".⁴²

כאשר גולדברג פרסמה את המסה כעבור שבע שנים, העלמתם או השתקתם של משוררים ואנשי רוח בני דורו של יאקובסון בברית־המועצות כבר היתה עובדה מוגמרת, ולכן היא אחת מנקודות המוצא הפוליטיות של המסה. אולם גולדברג איננה מציגה מבט אלגי על העבר, שבו כבר אי־אפשר לשנות דבר, אלא קוראת לנקוט עמדה אקטיבית ואחראית מתוך הבנת הכורח הפוליטי בתנאי המציאות של זמנה.

מיד בראשית דבריה היא מצביעה על נמעניה: כבר בחלק הראשון של המסה, גולדברג יוצרת שלוש קבוצות התייחסות – אמנים (המיוצגים כאן כרומנטיקנים), אנשי הרוח (החוקרים) והקוראים, כאשר לקבוצה השנייה ישנה השפעה ישירה על הקבוצה השלישית: "כותבי

40 יאקובסון, הערה 35 לעיל, עמ' 335.

41 Boym, הערה 38 לעיל, עמ' 153.

42 שם, עמ' 155.

ספרים רעים הצליחו לחנך דורות של קוראים רעים" (165). גולדברג אמנם מתייחסת כאן למקרה פרטי של ההבנה השגויה והשטחית של התנועה הרומנטית, אולם אפשר לקרוא את המשפט הזה גם בהקשר רחב יותר, כאמירה המייצגת את עמדתה של גולדברג לגבי חיוניותו של החינוך האסתטי.

גולדברג ביטאה עמדה זו כבר ברשימות שחתמה בשם עדה גרנט,⁴³ אך במסה הזאת היא מתייחסת לראשונה להיבט חשוב נוסף, והוא – האחריות של הקוראים. ברשימותיה של גרנט, הצטייר הקורא כמשתתף פאסיבי בחינוך האסתטי; במסה הזו, לעומת זאת, גולדברג מבקשת להפוך את הקורא לשותף פעיל. קורא כזה, המוכן לקחת אחריות על מילוי תפקידו במערכה של "האומץ לחולין", הוא אחד משלושת הנמענים העיקריים של המסה.

משמעותו של "האומץ לחולין", שאותה אמור הקורא לגלות בעצמו, מתבררת בחלק השני של המסה. לפי גולדברג, הספרות המודרניסטית עוסקת בבחינה של "פרקים קטנים של האישיות" ובכך משקפת, בעצם, את המשימה הקשה המוטלת על הדור כולו – "פירוק המכונות ובדיקת החלקים". עבודת חולין זאת היא הכרחית, לדעתה, משום שרק לאחר הביצוע הקפדני שלה אפשר יהיה בעתיד לבנות מתוך הפרטים את העצמי השלם של "האדם המודרני". הקריאה ברומנים מודרניסטים הופכת לפיכך לפעולה חיונית ואף אינהרנטית ל"עבודת החולין", ובעצם העבודה הקשה והאחראית הזאת, כותבת גולדברג, "ידע הקורא הטוב למצוא את המטרה הרחוקה" (167–168). את "הקורא הטוב", המסכים לקרוא רומנים של סופרים "קשים" (כך במקור), ובכך נוטל על עצמו חלק מן העבודה המפרכת "ליצירת האדם החדש", מנגידה המסה ל"קורא הפשוט", המצפה אולי למצוא בספרות "חגיגות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעונין של רעיונות השובים לב" (168). בנקודה הזאת נוכל שוב לזהות את ההקבלה בין דבריה של גולדברג לטענתו של בלוק שרוב צופי התיאטרון באים לצפות בהצגות רומנטיות מתוך המשיכה לחגיגה ולצבעוניות של התפאורה, ואילו רק צופים אחדים תופסים את הרעיון השלם העומד מאחורי המחזה. בשני המקרים, הניגוד בין חולין וחגיגה עומד בזיקה לניגוד אחר: קורא (צופה) טוב לעומת קורא (צופה) פשוט. גולדברג שואלת מבלוק גם את דימויי התיאטרון, אך משתמשת בהם לתיאור התפאורה והאווירה שהתלוותה לעלייתן של "הדמויות החגיגיות" ברחבי אירופה: "חגיגת עם גדולה, תיאטרון שבו הושם כתר על ראשו של אחד בחור מבחורי הרחוב", "תהלוכת האורים" ועוד. כלומר, באמצעות הדיאלוג עם בלוק גולדברג אף מחדדת את תפיסתה שפעולת הקריאה היא אקט פוליטי.

דברים אלו מתחזקים לנוכח העובדה שקריאתה של גולדברג ל"אומץ לחולין" מופנית, קודם-כול, לדור העברי שאליו היא, כאמור, משתייכת – לאמנים, לאנשי הרוח והמדע ולקוראים העבריים. נראה שגולדברג תובעת מעצמה ומנמעניה השונים לקחת אחריות על עתידה של התרבות העברית. אולם בנקודה הזאת מתגלה גם הסיבה העיקרית להימנעותה של גולדברג מהתייחסות ישירה למשמעות המושג "חולין" בתרבות הרוסית, או ליתר דיוק להשלכות הפוליטיות של התפיסה הזו על התרבות הסובייטית. אני מבקשת לטעון

43 על מקומו של החינוך האסתטי ברשימותיה של עדה גרנט ראו עבודת הדוקטורט שלי, הערה 2 לעיל, עמ' 97–102.

כי גולדברג ראתה בבירור את קווי הדמיון הרבים בין השיח הסובייטי לשיח הציוני על אודות "דת העבודה", וביקשה להזהיר את התרבות הארץ-ישראלית ממהלך דומה. כך הביקורת הסמויה על תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום בברית-המועצות, שהגיע לשיאו בשנות ה־30 המאוחרות,⁴⁴ טמנה בחובה במישור אחר את הסתייגותה של גולדברג מן הגיוס האידיאולוגי של מושגי קודש לתוך השיח הציוני. במאמרו "משיחיות חילונית כתיאולוגיה פוליטית: המקרה של בן גוריון", בחן דוד אוחנה את הממד התיאולוגי בשיח הציוני, והראה כיצד הפעולות של חיי היומיום בכלל וחריש האדמה בפרט הועלו בשיח זה מ"מעשי החולין לדרגת הקודש".⁴⁵ נראה כי גולדברג, אשר ראתה בבריחה מחולין את אחת הסיבות גם לעלייתו של המשטר הסטליניסטי (ולא רק זה של היטלר או מוסוליני), עקבה בדאגה אחר השפעתו של השיח הקומוניסטי על התרבות הארץ-ישראלית המתהווה. היא – שביקשה להציל מן השריפה את הערכים של התרבות האירופית בתוך המרחב של הספרות העברית – התעקשה על ההכרח הפוליטי והמוסרי להימנע מסקראליזציה של חיי היומיום.

יתרה מכך, ההבנה הזו של מושג "האומץ לחולין" כתביעתה של גולדברג להימנע מן השיח של הקודש מתחדדת בצורה מרתקת לאור הדיאלוג שלה עם שלונסקי, אשר פרסם כזכור את רשימתו הפרוגרמטית "דור בלי דונקישוטים" באותו הגיליון של טורים. כמו גולדברג, שלונסקי ביקש ברשימה זו לחשוב על תפקידו של האמן הניצב בפני סכנות פרי המצב הפוליטי של תקופתו. אך להבדיל מגולדברג, הבוחנת את האמנות המודרניסטית כחלק מעבודת הרוח, שלונסקי יוצר ניגוד חריף בין אנשי הרוח ובין האמן. בכותבו כי בהתייחסותו למהות האמן אין כוונתו ל"איש הרוח", במשמעו המקצועי, דהיינו: 'איש הפרופסיה הרוחנית' אלא האמן מלשון האמונה,⁴⁶ הוא יוצר מסגרת תיאולוגית לדיונו, ובכך מבצע אפוא מהלך הפוך לזה של גולדברג – המתנגדת לתפיסה המטאפיזית של האמן. האמן הדונקישוטי יחיד הסגולה של שלונסקי, אשר אמור לחתור תחת כל סוג של "הזמנה סוציאלית" ולהתעלות מן המציאות היומיומית, מבטא את הנוסטלגיה של שלונסקי לעולם האידיאי הרומנטי. גולדברג לעומתו, אינה מעניקה לאמן מקום סגולי ומיסטי-כמעט בתוך התרבות, אלא מצביעה על מקומה של האמנות במסגרת חיי היומיום של בני האדם. גולדברג טוענת אפוא שאסור לו לאמן המודרני לתפוס את מלאכתו במונחים רליגיוזיים, משום שעליו להפוך לשותף במלאכת החולין הקשה.

לפיכך, מושג "האומץ לחולין" מקפל בתוכו לא רק את עמדתה של גולדברג לגבי תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום בשיח הציוני אלא גם את הזהרתה מפני המהלך הסימבוליסטי של שלונסקי, המבקש לקדש את מלאכת החולין של האמן. זאת ועוד, כפי שנראה בחלק

Katarina Clark, "The Sacralization of Everyday life", *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, 44 Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995, pp. 242-261

45 דוד אוחנה, "משיחיות חילונית כתיאולוגיה פוליטית: המקרה של בן-גוריון", כריסטוף שמירט וואלי שיינפלד (עורכים), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 220.

46 אברהם שלונסקי, "דור בלי דונקישוטים", מצוטט לפי אברהם שלונסקי, ילקוט אשל, תל אביב: ספרית פועלים, 1960, עמ' 43.

האחרון של המאמר, את התובנה לגבי חשיבותה של מלאכת החולין הנפרדת מתחום הקודש מיישמת גולדברג גם בתוך כתיבתה המסאית, ובכך היא ממשיכה את הוויכוח עם השיח הציוני אף ברמה הז'אנרית.

מסה כז'אנר די'אספורי

להיבט הז'אנרי של המסה הפרוגרמטית של המשוררת לא ייחס המחקר עד כה כל תפקיד בכינון המושג "האומץ לחולין". אולם בחינה של "האומץ לחולין" דרך הפריזמה התיאורטית של אדורנו, אשר עמד על העקרונות הפואטיים והאפיסטמיים של הכתיבה המסאית, מאפשרת לחשוף את הקשר החיוני שגולדברג יוצרת בין המסה כז'אנר ובין מושג החולין.

כידוע, ז'אנר המסה העמיד אתגר קשה בפני החוקרים הרבים שביקשו להגדירו – אתגר קשה יותר, כמדומה, מכל ז'אנר אחר שעל קנקנו ביקש המחקר הספרותי לעמוד במאה השנים האחרונות. מאז פרסום ספרו של גאורג לוקאץ' *Soul and Form* בראשית המאה ה-20 ועד היום,⁴⁷ ממשיכה השאלה לגבי טיבה של המסה כז'אנר לעורר מחלוקת עקרונית בקרב החוקרים: האם יש למקמה כספרות בדיונית, או שמא מדובר בז'אנר פילוסופי, או לחלופין – האם זהו ז'אנר שנמצא על הגבול בין האמנות למדע? האם הכתיבה המסאית היא בהכרח אוטוביוגרפית או שהיא בראש ובראשונה כתיבה ביקורתית? האם זאת צורה אמנותית או צורת ידע?⁴⁸

בחירתי בפריזמה של אדורנו מבין שלל התיאוריות שעמדו על מאפייניה הז'אנריים של המסה נובעת משיקול מתודולוגי ורעיוני: תפיסתו של אדורנו את תפקידו האפיסטמולוגי והתרבותי של ז'אנר המסה תוכל, כפי שכבר טענתי, לסייע רבות בהבנת הפרויקט המסאי של גולדברג. החיבור של אדורנו על המסה כצורה נכתב כעשר שנים לאחר חזרתו מגלות בארצות-הברית בזמן מלחמת העולם השנייה. בטקסט הזה, "Essay as form",⁴⁹ היוצא להגנת הכתיבה המסאית שעוררה התנגדות באקדמיה הגרמנית, הציע אדורנו כמה הבחנות עקרוניות לגבי הפואטיקה של המסה. אציין כאן רק את הנקודות החשובות לענייננו: (א) אופייה הפרגמנטרי של המסה הוא עיקרון אפיסטמולוגי של הז'אנר, משום שהמסה אינה מבקשת לבטא רעיונות טוטאליים. (ב) המסה מעמידה את הניסיון האישי של הכותב/ת כנקודת מוצא, ולפיכך טומנת בחובה, מטבעה, ממד היסטורי.⁵⁰ (ג) המסה מכוננת מתודה שונה מן המתודה הפילוסופית המסורתית. היא אינה מנסה לצרף התבוננויות אינדיבידואליות לכדי מסקנות קוהרנטיות, אלא מציעה את "האי-שיטה" כמתודה, שבאמצעותה היא יוצרת

Georg Lukacs, *Soul and Form*, London: Merlin Press, 1974 47

48 לדיון בגישות שונות לכתיבה מסאית ראו Claire de Obaldia, *The essayistic spirit*, Oxford Claredon

R. Lane Kauffmann, "The Skewed Path: Essaying as הסקירה: Press, 1995

.Unmethodical Method", *Diogenes* 36 (1988), pp. 66-92

Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholzen (tras.), New York: Columbia 49

University Press, 1991, pp. 3-24

10. שם, עמ' 10.

את מושגיה בתהליך דינאמי, המשקף את הגרעין הטמפוראלי של המסה. לדעת אדורנו, המושגים שיוצרת המסה אינם מתקיימים כמושגים מופשטים בעלי הגדרות קבועות המתכששים לקיומם בתוך השפה, אלא מתבררים מתוך יחסי גומלין זה עם זה ונולדים מתוך תהליך לימוד המתרחש במסה עצמה.

בפרשנויות של לוקאץ' ואדורנו, הבליטו חוקרי הספרות שני היבטים בסיסיים של המסה: קיומו של עצמי מסאי ונוכחותו של קורא.⁵¹ בכל מסה הכותב ממקם את עצמו מחדש ביחס למושא הנחקר או לאירוע המתואר. כך, הן העצמי והן "העולם" הם לא נתונים קבועים במרחב המסאי: שניהם מעצבים (או מעצבים מחדש) זה את זה ב"שדה ניסיון או שדה ניסיוני".⁵² שנית, כפי שמסבירה הלנה גואלטיירי, המסה לפי לוקאץ' מנסה לגשר על פער בין ידע לניסיון באמצעות הענקת צורה של ניסיון אמנותי לידע.⁵³ לוקאץ' טוען שהמסה אינה מייצרת ידע כפי שעושה המדע אלא יוצרת צורה שמאפשרת לחוות את הידע כאמנות.⁵⁴ אך המסה של אדורנו על מסה נכתבה בהקשר היסטורי וביוגרפי אחר מזה של לוקאץ', ודווקא להקשר הזה ישנה חשיבות לענייננו. זאת משום שאדורנו, ההוגה היהודי-גרמני אשר הצליח להימלט מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה, טען בשובו למולדתו לאחר המלחמה כי המסה עדיין מעוררת התנגדות בגרמניה משום שהיא מעוררת חירות אינטלקטואלית. על אף עשרים השנה הקריטיות המפרידות בין "האומץ לחולין" ובין "המסה כצורה", נראה כי מאחורי שני הטקסטים הפרוגרמטיים הללו עומדת תפיסה דומה של המסה.

קטיה גרלוף, במאמרה "Exile, Essay, Efficacy",⁵⁵ מאירה את גישתו של אדורנו ביחס לפואטיקה המסאית מזווית חדשה שטרם זכתה לדיון, ומציעה לה פרשנות פוליטית וביוגרפית. בעזרת קריאה צמודה של "Essay as Form" ושל מסה פרוגרמטית נוספת של אדורנו, "Heine the Wound",⁵⁶ חושפת גרלוף קשר מהותי בין הלשון המטאפורית המשמשת את אדורנו לתיאור אופן פעולתה של המסה ובין הניסיון האישי שלו כאינטלקטואל יהודי-גרמני גולה בזמן מלחמת העולם השנייה. גרלוף מצביעה על זיקה בין שפת הדימויים שבה מתאר אדורנו את המסה ובין תיאור המסמן באופן מטונימי את דמות היהודי (אף שהכותב אינו מתייחס לכך באופן ישיר),⁵⁷ וטוענת כי "הקשר בין היהודי ששורשיו נעקרו ובין המסה מעיד על כך שאדורנו מנכיח את עמדתו הפילוסופית ביחס לגולה בתפיסתו

51 בעניין זה אני מסתמכת על ספרו של גרהם גוד: Graham Good, *The Observing Self*, London and New York: Oxford University Press, 1988. שם, עמ' 12.

52 Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's essays: Sketching the past*, London: Macmillian and New York: St Martin's, 2000.

54 גואלטיירי מציינת כי בנקודה זו אדורנו חולק על לוקאץ', משום שראיית המסה כאמנות מאששת לדבריו את מודל הידע של ההגמוניה המדעית כמודל התקף היחיד. Gualtieri, שם, עמ' 8.

55 Katja Garloff, "Exile, Essay, Efficacy", *Monatshefte* 94, 1 (Spring 2002), pp. 80-86.

56 המסה הופיעה בספר *Notes to Literature*, הערה 49 לעיל, עמ' 80-86.

57 גרלוף מפנה את תשומת הלב, למשל, לאחת מפסקאות הפתיחה של "Essay as Form", שבה מתאר אדורנו את הדעות הקדומות הרווחות בגרמניה ביחס לז'אנר המסה, ומתייחס להעדר הקאנוניות של הז'אנר ולטבעה של הפרשנות הספרותית שמציעה המסה.

את הצורה של המסה".⁵⁸ במילים אחרות, לפי הפרשנות הרדיקלית של גרלוף, אדורנו מגדיר את המסה כז'אנר הדיאספורי המושלם, וכלשונה: "quintessentially diasporic genre".⁵⁹

אבחנות דומות אפשר ליישם גם על כתיבתה המסאית של גולדברג. גולדברג התחילה, כזכור, לכתוב מסות לאחר בואה לארץ־ישראל. חרף ההבדלים בין נסיבות עזיבתה את ארץ מולדתה לנסיבות שבהן עזב אדורנו את מולדתו, אבקש לטעון כי כמותן זיהתה גם גולדברג בז'אנר המסה פוטנציאל של כתיבה דיאספורית. את כתיבתה המסאית נוכל לקרוא לאור תיאורו של אדורנו המדמה את המסאי למהגר הן באופן ליטרלי והן באופן מטא־פואטי. ברמה הליטרלית, המושגים שפיתחה גולדברג במסה "האומץ לחולין" בפרט ובמסותיה הבאות בכלל, נוצרו מתוך חוויותיה האישיות והניסיון האינטלקטואלי שלה לאור מעברה לארץ־ישראל. ברמה המטא־פואטית, כתיבתה המסאית מגלמת את עקרונות הז'אנר הדיאספורי, שבו צפונים כמה מרכיבי יסוד. בתשתית הז'אנר הדיאספורי, כפי שמסבירה גרלוף, נמצאת תפיסת זמן מיוחדת המופנית בו־זמנית לעבר ולעתיד: מצד אחד, המסה מתייחסת תמיד אל טקסטים שקדמו לה; מצד שני, היא טומנת בחובה פוטנציאל לקריאות חדשות משום שהיא נמנעת מלתחום את מושגיה בהגדרות מדויקות. צורת המשגה זו מושתתת על ההתנסויות האינטלקטואליות של המסאי/ת ומשתקפת בתנועה אינטרטקסטואלית המתקיימת במסה, שאליה נדרשנו בחלק הראשון של המאמר, ולכן מדמה אותה אדורנו לדרך שבה אדם הנמצא בארץ זרה רוכש שפה חדשה. אביא כאן את הציטוט מאדורנו בשלמותו:

את האופן שבו מסה מבררת את מושגיה אפשר להשוות בצורה הטובה ביותר להתנהגותו של אדם השווה במדינה זרה שנכפה עליו לדבר בשפתה: במקום לחבר בין מרכיבי הלשון לפי הכללים הנלמדים בבית־הספר, אדם כזה יקרא ללא מילון. במידה שיראה את אותה המילה שלושים פעם בהקשרים משתנים, הוא יוכל להבין את משמעותה טוב יותר מאשר אם היה בודק את כל המשמעויות הרשומות במילון, שלעיתים הן צרות מדי ביחס להקשר המשתנה באחד מן המקרים. באופן דומה צורת לימוד כזו נותרת פגיעה לטעויות, כפי שנותרת גם המסה כצורה.⁶⁰

בבסיס ה"עצמי המסאי" שגולדברג ביקשה לכוון ב"האומץ לחולין" עומדת חוויית השימוש בשפות הזרות – הגרמנית, אך גם העברית – "זרות" הן במובן התרבותי הרחב והן במובן המילולי כשפה שאינה שפת האם. צורת המסה אפשרה לה להתנסות בפיתוח המושג "האומץ לחולין", הטומן בחובו גם את עקבות הגירתה. אך האפשרות הפואטית של כינון ה"עצמי המסאי" שלה כמהגרת לא ניתנה לה מיד, דבר שעולה מן הקריאה במסה הראשונה שפרסמה, "הניצל מן השריפה", שבה דנו בראשית המאמר. במסה ראשונה זו ביקשה גולדברג לבצע מעין מופע של אקרובטיקה מחשבתית המורכבת מסדרה של תנועות: בין דרשה של הבודהה לעולמו של דוסטויבסקי, ומשם לכתביו של ניטשה, בין מושג הזמן של היידגר לאזכור תפיסת התרבות של ברדאייב. כפי שהראיתי, אפשר לראות במסה זו את הניסיון

58 שם, שם. התרגום שלי, נ"ג.

59 שם, עמ' 81.

60 Adorno, הערה 49 לעיל, עמ' 13. התרגום שלי, נ"ג.

הראשון של גולדברג להציג בפני הקוראים את הגיגיה לגבי משימתו התרבותית והרוחנית של האמן, אך עדיין ללא יכולת למקם את "האני" הכותב בתוך הזמן-מרחב ההיסטורי של תקופתה. בטקסט מוקדם זה לא רק שגולדברג איננה מתייחסת במישורין להקשר הפוליטי שדבריה נכתבים בו, אלא שהיא אף אינה משתמשת במילה "אני" – והרי הכתיבה גוף ראשון יחיד היא אחד מן העקרונות הבסיסיים של המסה.

המבנה של "האומץ לחולין" עשוי לחזק את הבנתנו בדבר הקשר בין תפיסתה של גולדברג את ז'אנר המסה ובין התפקיד שהיא מעניקה לקוראים. בין שני חלקיה הראשונים של המסה ושני החלקים האחרונים יש מעבר חד, שתחילתו במשפט "זכור לי חורף של שנת 1932 בגרמניה" (168). יפעת וייס כבר הצביעה על מעבר זה, וברצוני להוסיף כי הוא איננו מקרי. הקיטוע שלפנינו הכרחי מבחינה קומפוזיציונית, משום שהפרגמנטריות של המסה, כפי שטען אדורנו, היא אחת התכונות הצורניות הבסיסיות שלה.

זאת ועוד, גולדברג הצליחה במסה זו לבצע מהלך אפיסטמי אשר לא עלה בידה לעשות במסה המוקדמת "הניצל מן השריפה": לקשור בין הכללי לפרטי באמצעות הניסיון האישי והזיכרון. הפעולה הזאת – המעבר החד בין חלקי המסה – מאחדת את שני הקטבים ובר-בזמן מפרקת את ייצוגיהם לפרגמנטים טקסטואליים, הקשורים זה לזה באמצעות המושג "אומץ לחולין", הנושא בחובו את עקבות הזמן והמרחב ההיסטוריים והביוגרפיים של הכותבת. מתוך המהלך האתי-פואטי הזה גולדברג מכוננת את ה"עצמי המסאי".

אם נחזור כעת להבחנותיו של אדורנו לגבי צורת המסה, נגלה את הדמיון הרב בין תפיסתו ובין הגדרת החולין של גולדברג. ההתעכבות על הפרטים, החתירה נגד המשגה א-היסטורית, ההתעקשות על חשיבות הניסיון האישי ועיסוקה של המסה בתכנים יומיומיים ולא רק בעקרונות אידיאיים – בכל אלה אפשר לראות את מאפייני ה"עבודה הלבנורטורית", העומדת בבסיס מלאכת החולין.

המסה של אדורנו מלמדת אותנו על קשר הכרחי בין המסה לטקסטים אחרים, הן של המסאי עצמו והן של סופרים אחרים, וכפי שראינו גולדברג מקיימת דיאלוג סמוי אך נמרץ עם אלכסנדר בלוק. עם זאת היא ממקמת את עצמה בתוך השדה של השיח הספרותי הרוסי לא רק באמצעות הדיאלוג עם בלוק ובאמצעות ויכוח עם החוקרים הסובייטיים או התייחסות ליצירתו של דוסטויבסקי. כפי שראינו, המסה של גולדברג נוגעת באחת מאבני היסוד של השיח התרבותי ברוסיה – מושג ה"ביט", שהיא מתרגמת לעברית כ"חולין" וחותרת תחתיו.

ה"עצמי המסאי" של גולדברג נוצר אפוא בתוך מסגרת אפיסטמית ותרבותית שאני מבקשת להבין במונחים של כתיבה דיאספורית.⁶¹ צורתה של המסה אפשרה לה לכוון "עצמי" על בסיס ניסיונה האישי במעבר תרבותי. כמי שנמצא רחוק מביתו, כותב המסה ממוקם

61 על פואטיקה של דמיון דיאספורי ראו את ספרה של סדרה דיקובן אזרחי: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 3-31.

תמיד בשתי מערכות זמן. כך "העצמי המסאי" של גולדברג נעוץ בשני נופים שונים: מחד גיסא, בעבר, הקשור לסוגים שונים של מרחב אירופי (גרמניה, רוסיה, ליטא) ומאידך גיסא – בהווה, הכרוך בהימצאות בארץ־ישראל. תיאור שאיפתה של גולדברג להפוך את ניסיון החיים היומיומיים לעיקרון המטא־פואטי של כתיבתה המסאית במונחים של כתיבה דיאספורית, מאפשר לנו לחדד את הממד האסתטי־פוליטי במלאכת המסאית של המשוררת; שהרי במקום לעשות סקראליזציה לחיי היומיום ביישוב, הפעולה של כתיבת מסה אמורה לדידה להבטיח את שימורה של התרבות האירופית בתוך המרחב של הפרוזה העברית.

מכך משתמע גם תפקידו של הקורא העברי המובלע במסה, שגולדברג מכוונת כשותף מלא לאמנות החולין. כפי שראינו, ה"עצמי המסאי" של גולדברג נוצר מתוך התנסות אינטלקטואלית ותרבותית במרחב האירופי, והתנסות זו תהווה עבורה מסגרת אפיסטמית גם במסות שתכתוב גולדברג בעתיד. זיכרונה האישי של המשוררת, המופיע לראשונה בצורה כזו על דפי העיתון, ישמש אותה בהמשך כגשר אפיסטמי, אשר בין עברה האירופי להווה הארץ־ישראלית שלה. מבחינה זו, המסה כז'אנר דיאספורי אפשרה לה לשלב במרחב הטקסטואלי את ניסיונה האישי מזמן לימודיה בגרמניה לצד חוויותיה במרחב המזרח־אירופי והיכרותה עם ביקורת הספרות הרוסית, ולכלול אותם בידע האמנותי. אך כדי להפוך את הידע לניסיון אמנותי, צריך ה"עצמי המסאי" לכרות ברית עם הקוראים: רק לאחר חתימת "חוזה קריאה", דהיינו – לאחר שהקוראים יסכימו לעקוב אחר המתודה הא־שיטתית של המסה, להבין את מושגיה מתוך יחסי הגומלין ביניהם ועם טקסטים אחרים, וכן להתמודד עם טקסטים "קשים" מספרות העולם – תוכל המסה להשפיע על קוראיה ואולי אף לחולל אצלם שינוי מחשבת.

קריאת מסה, כמו גם כתיבתה, עשויה להיות אפוא מלאכה קשה הדורשת "ריכוז ודיוק", עבודה התובעת משני הצדדים מאמץ אינטלקטואלי. את המושג "אומץ לחולין" אפשר להבין, לפיכך, גם כהגדרתה של גולדברג את הז'אנר המסאי. עבור גולדברג, הופכת הכתיבה המסאית לכלי פוליטי המאפשר לא רק לכותב(ת) אלא גם לקורא(ת) לקחת חלק פעיל באמנות היומיומית של האומץ לחולין.

אוניברסיטת חיפה