

# "אין המציאות חוזרת פעמיים": על הדגש האוטוביוגרפי בשירחה של לאה גולדברג<sup>1</sup>

רינה ז'אן ברון

שהרי זה הוא עונשם של בעלי הדמיון: חיים הם באינטנסיביות יתרה את דמיונותיהם עד שיהיו למציאות שנייה, ומאחר שאין המציאות חוזרת פעמיים, לא ייתכן איפוא כי יהיה הדמיון למציאות גשמית.

(לאה גולדברג)<sup>2</sup>

הרומן מכתבים מנסיעה מדומה (1937) מאת לאה גולדברג כולל מכתבים של רות אל אהובה, אָל, במהלך נסיעות מדומיינות ברחבי אירופה. את הרומן מקדימה גולדברג במה שהיא מכנה "מכתב אִמְתִּי על נסיעה מדומה והוא גם הקדמה"<sup>3</sup>. שם פונה גולדברג אל הקורא ומסבירה לו את טיבם של המכתבים שהוא עומד לקרוא: "המכתבים האלה הם פרי בדידותה של רות", היא כותבת ומוסיפה, "פרי בדידותי הם". ההקדמה נחתמת בצורה אינטימית, רק באות הראשונה של שמה הפרטי, "ל", כמי שחותמת מכתב לחבר קרוב.<sup>4</sup>

בשורות מעטות אלו מקופלת מורכבות אישיותה וכתיבתה של המשוררת, שהיא בוחרת להציגן ביצירותיה. מורכבות זו מושתתת על גילוי וכיסוי, על חשיפה ותעתוע, והיא יוצרת את התחושה שמזוהה כל כך עם גולדברג, קרי: שכאשר קוראים את אחת מיצירותיה, רואים אותה עצמה. אך בד־בבד אנו יודעים שלא כך הדבר, שיש מרחקים משתנים בין הדמות שאנו מזהים כלאה גולדברג – המשוררת, הסופרת, חוקרת הספרות והמתרגמת – לבין בנות־דמותה בכתביה. על מורכבות זו, כאחד המפתחות לפואטיקה הגולדברגית, כבר עמדו ענת ויסמן, גדעון טיקוצקי, תמר הס ועוד, בהקשרים שונים.<sup>5</sup>

אך טשטוש הגבולות בין אמת ובדיה אינו רק מורגש או נוכח במכתבים. הקורא נדרש ליצור ממש הקבלה בין הדמות הפיקטיבית לבין המחברת. כמו בשורות שהבאתי לעיל מהרומן מכתבים מנסיעה מדומה, גולדברג, או ל., מבקשת מאיתנו לראות אותה כשאנו קוראים את מכתביה של רות. אבל ההיכרות עם יצירתה של גולדברג מזהירה אותנו שלא ניענה לבקשה מתעתעת זו. יש לזכור שרושם הכנות המשכנע כל כך של גולדברג הוא פעמים רבות רק מסכה, רק מה שמתחזה לחשיפה מוחלטת.<sup>6</sup> ניתן לראות זאת בקטע נוסף מאותה הקדמה:

רות לא ראתה מימיה את רוב הערים המתוארות במכתבי נסיעתה: הן רק הן אסוציאציות, כליל חרוזים, תמונות והלך-נפש. לפני כל מכתב ממכתביה היא תופיע לפני קוראי בשבתה בעומק החרד בעיר מולדתה ובכתבה מכתב מפריס או מבריסל. אני כותבת זאת כמו שהציג וכטנגוב את טורנדוט: השחקן מתאפר על הבימה לעיני הקהל – אל לשכוח שהוא שחקן ולא בן מלך סיני!<sup>1</sup>

גולדברג מכניסה למכתב "האמתי" שלה תמונה מעולם התאטרון, שבה נחשף דבר מה, נחשפת תחבולה, שבדרך כלל הקהל אינו רואה. דרך תמונה זו מודגשים התאטרליות, האקט האמנותי והמסכה המונחת על פניו של השחקן. אבל גולדברג מזכירה לנו בצייטוט המובא לעיל דבר נוסף – שמי שמסכה את פניו באיפור הוא השחקן. במילים אחרות: לא האדם הפרטי, הביוגרפי הוא שמולנו, אלא השחקן המיומן והמקצועי. ולמרות שהקהל עד לאקט זה של חשיפה, עליו להיות מודע לכך שהיא עדיין חלק מהמחזה עצמו, כלומר לא חשיפה באמת. כך גם גולדברג חושפת בפנינו את תחבולותיה בשעה שהיא מסתירה תחבולות אחרות. גולדברג מתפקדת כאן כבמאית ונותנת הוראות בימוי לרות: לפני כל מכתב "תופיע" רות בפני הקוראים כשחקנית. כלומר, כשגולדברג חושפת בפנינו את חייה, בדידותה, ותחבולותיה, גם היא כאותו "שחקן", עדיין תחת מסכת ה"המשורר".<sup>2</sup> מאפיין זה הוא חלק ממה שמנחם ברינקר מכנה "רטוריקה של כנות", או "תאטרון הכנות".<sup>3</sup> הסופר, על פי ברינקר, עוטה מסכה של כנות "שעמה [הוא] בוחר להופיע כשחקן על בימת השפה והספרות".<sup>4</sup> אך כמו כל מסכה, גם למסכה של גולדברג יש שני צדדים או שני תפקידים: "מן הצד האחד המסיכה [...] היא פרפורמטיבית ויצירתית. הפנים המוצגות הן יצירה (creation). [...] מן הצד האחר, המסיכה מסתירה את הפנים שמאחוריה, את הפנים ה'אמיתיות'. הפנים האלו הופכות לבלתי-נגישות לקהל".<sup>5</sup>

במאמר זה אבקש לבחון את המנגנונים הפועלים ב"תאטרון הכנות" או ב"זירת המבטים"<sup>6</sup> שגולדברג מביימת ביצירותיה ואת המסכות שהיא משתמשת בהן. טענתי היא שמנגנונים אלו שמפעילה גולדברג, המסתמכים על המבט, מבקשים ומאפשרים את הקריאה הביוגרפית והקונקרטי, אך במקביל הם חומקים ממנה בהישענותם המובהקת על הפנטסטי והמופשט. במיוחד אתמקד בשימוש שעושה גולדברג בפרוסופופיאה – טרופ שמייצר את מה שפול דה מאן מכנה "רגעים אוטוביוגרפיים", שהם מקומות המפגש הטקסטואליים בין הקורא לכותב. דרכם מצליחה גולדברג לכתוב שירים בעלי שתי פנים – אלו שמזמינים קריאה אינטימית, המבקשת לראות את פניה של גולדברג בעד, אבל גם אלו שמתנגדים לקריאה כזו ומצביעים על חוסר אחידותה של הדמות ועל הקושי לזהותה ולהכירה. יוצא אפוא שמנגנונים אלו מעידים על האפשרויות שמייצר המבט הפואטי יותר ממה שהם מעידים על יכולתו של מבט זה לראות ולדעת.

גולדברג נתפסת לרוב כמי שכותבת לא רק על חייה, אלא את חייה ורק אותם. אך האם הבחירה לעסוק ביצירתה של גולדברג דרך העיסוק האינטנסיבי בחייה מצביעה על קשר אינהרנטי בין חייה ויצירתה, או שמא על הצורך של הביקורת והמחקר ליצור זהות מוחלטת בין היוצרת לבין יצירותיה, לבנות את דמותה של גולדברג כאמנית מיוסרת המונעת רק על ידי אהבה או היעדר אהבה?<sup>7</sup> לשאלה זאת אין תשובה חד-משמעית

וייתכן שאין מקום לכך כי גולדברג עושה שימוש מורכב באישי וקושרת אותו אל הבדיוני והאוניברסלי באופן שמקשה על הבחנה חדה ביניהם. אני מבקשת להראות שגולדברג מייצרת מרחב פואטי, שהעמימות, הבבואתיות והרטט בין המציאות לדמיון מהותיים לו.

על עמדתה הפואטית של גולדברג לגבי שילוב בין האישי לאוניברסלי ביצירה, ועל חשיבותו של שילוב זה, ניתן ללמוד מן המסה "האומץ לחולין",<sup>8</sup> שהיא ה"אני מאמין" היצירתי של גולדברג.<sup>9</sup> וכך היא אומרת שם:

היוצר האמיתי לא יברח לעולם מן המציאות של זמנו, כי בה מקופלת המציאות הנצחית של כל הזמנים. היוצר, מאז ומעולם, הוא-הוא האדם, שניתן לו להרגיש ולבטא במידה מאקסימאלית את הרוח המפעמת בעולם בתקופתו. אין הוא בורח מן החולין, הוא רק מעלה אותם לדרגות שונות: מן התיאור ה"נאמן" ועד הרגשת-עולם מטאפיזית. ורק הברל של דרגות יש בין הריאליזם, הנאטורליזם, הרומנטיקה, הסוריאליזם וכל שאר הצורות האמנותיות.<sup>10</sup>

גולדברג סבורה כי האדם, היוצר, הוא מקור היצירה, וכאדם ביוגרפי ורגשי הוא משכיל לבטא את "הרוח המפעמת בתקופתו". אך תפקידו של היוצר הוא גם לחולל שינוי בחוויותו האישיות כדי שיהפכו לאמנות. במילים אחרות, אופן ראייתה של גולדברג את היצירה והאמנות מצביע על כך שיצירותיה אינן יכולות להישאר בגבולות הביוגרפי. כך ניכר גם מדבריה בריאיון עם גליה ירדני: "אילו נשאר המשורר רק בגדר אותו ענין, שממנו המשורר יוצא, היתה הליריקה בבחינת כתיבת יומן ותו לא".<sup>11</sup>

יש כמה סיבות לכך שיצירותיה של גולדברג מזמינות תמיד קריאה ביוגרפית במידה זו או אחרת. חלק מן הסיבות הוא חיצוני ליצירות ונובע מנורמות הקריאה של השדה הביקורתי שחקר יצירות אלו, וחלקן האחר נובע מסגנונה הפואטי הייחודי של גולדברג. אך גם חלוקה זו בין סיבות חיצוניות לפנימיות סבוכה ממה שנראה לעין. כך או כך, ברוב המקרים קשה ליצור הבחנה ברורה בין מי שכתבה את היצירות לבין הדמויות והקולות שבתוך היצירות. על כן התקבל לא פעם הרושם כי קריאת יצירותיה דרך הביוגרפיה שלה היא בלתי נמנעת ואף חיונית להבנת יצירתה כולה. עם זאת, קריאה ביוגרפית אוטומטית, שמתמקדת בצד הקונקרטי והראליסטי ביצירותיה, מותירה "שטח מת" בשדה הראייה הביקורתי והמחקרי.<sup>12</sup> היא מרדדת ומגבילה את הכתוב: ראשית, היא מאלצת את הקורא לוותר או להשהות את היסודות הבדיוניים והפנטסטיים ביצירתה גם אם הם תופסים בה חלק נכבד;<sup>13</sup> שנית, היא מציגה את הדוברת ביצירותיה כדמות אחידה ושלמה. זוהי האחדה משני סוגים: האחדה בין דמויות הדוברת בכתביה השונים, שנתפסת תמיד כאותה הדמות עצמה, והאחדה דמות הדוברת עם דמותה של הכותבת – לאה גולדברג עצמה. האחדה זו מקשה על בחינה מעמיקה של היחסים המורכבים בין מציאות לבדיון שמקיימת גולדברג ביצירותיה, וכתוצאה מכך גם לא נבתן המבט הביקורתי והמחקרי עצמו, שרואה שוב ושוב את לאה גולדברג האישה מבעד ליצירות שכתבה מבלי לתהות על ההנחות שהובילו לקריאה כזו. היעדרו של מבט ביקורתי כזה גוזל מיצירתה של גולדברג את התחכום האינטלקטואלי

הפואטי שלה ומתעלם מדרכה הדיאלקטית לשחק במבטים, בבואות ובמסכות, משחק שהקורא הוא חלק ממנו.

כאמור, הסיבה הראשונה להשתרשות הקריאה הביוגרפית ביצירותיה של גולדברג היא נורמות הקריאה של המבקרים והחוקרים, שפעלו בשדה הספרותי בתקופה שגולדברג החלה לפרסם את שיריה (שנות השלושים של המאה העשרים).<sup>20</sup> המגמה הבולטת הייתה להניח שנשים כותבות רק על האישי, הפרטי והביוגרפי, ולכן יש לקרוא את יצירתן מתוך פריזמה זאת. גם כאשר כללה יצירתן מרכיבים אחרים, קל היה להתעלם מהם או לפרשם לפי הנורמות המקובלות.<sup>21</sup> הסיבה השנייה היא שבמובן מסוים אכן התאימה שירתה של גולדברג לקריאה כזו, בין אם גולדברג, לטענתו של דן מירון, "הפנימה והבליעה בתוכה את הזהירות וה'צניעות' אשר להן ציפו ממנה",<sup>22</sup> ובין אם הזהירות והצניעות נבעו מאישיותה ומסגנונה הפואטי. כל אלה הובילו לבחירות הז'אנריסטיות הנחשבות ל"נשיות", כמו שירה לירית, רומן מכתבים וממואר, או לנטייתה לתיאור חוויות פרטיות בכנות הגובלת בחושפנות. שילוב של סיבות אלו כאילו אילץ ועודו מאלץ את קוראיה של גולדברג לפנות שוב ושוב אל הקריאה הביוגרפית גם כשהם מודעים למגבלותיה.<sup>23</sup>

בשנים האחרונות יש עוד ועוד קריאות העומדות על המורכבות הדיאלקטית של גולדברג והפתיחות פתח לבחינה מחודשת של יצירתה (למשל חיבוריהם החשובים של ענת ויסמן, תמר הס, חמוטל צמיר גדעון טיקוצקי, רבקה אלינב ונטשה גורדינסקי). מתקיים אפוא ניסיון בולט ומבורך להרחיק מעט את לאה גולדברג האישה מיצירותיה ומבנות דמותה הספרותיות ולבחון את היחסים בינה לבניהן בחינה מדוקדקת יותר.

### שירה מימית ורפלקסיבית אצל לאה גולדברג

בניגוד לטענות הרווחות על היעדר יסודות פנטסטיים בשירתה של גולדברג, האמת היא כי הם מופיעים ביצירתה פעמים רבות, גם אם לא בכל השירים. למעשה ניתן לחלק את שירתה של גולדברג לשני סוגים הנבדלים באופיים ובהתכוונותם. שני סוגים אלו נבדלים גם במידת נוכחותה של הדוברת ובסוגי המבטים שהם מזמינים ומייצרים. בשירים מהסוג הראשון, השירים המימטיים, הדגש הבולט הוא על זיכרון ושימור ולכן אופיים הוא מימטי-ראליסטי. המוטיבציה העיקרית בהם היא להעתיק תמונה "כמות שהיא" מן העולם אל השיר ודרכו אל הקורא וליצור תיעוד שירי של מקום רחוק בזמן או במרחב. דמות הדוברת נעדרת בשירים אלו ומצטמצמת (או מתרחבת, כלומר, מאבדת קונקרטיזם והופכת רק לקול ולעין מופשטים) למי שבאחריתה להעביר רשמים אל הקורא בנאמנות גדולה ככל האפשר.<sup>24</sup> שירים אלו מתארים מקומות וזמנים ממשיים מתוך חוויותיה של גולדברג ונשענים על אופני ביטוי ראליסטיים. יסוד זה ביצירתה של גולדברג בולט במיוחד בחלק מהשירים בקבצים שיבולת ירוקת העין (1940), שיר בכפרים (1942) ומבית הישן (1944). הבחנה זו מתיישבת עם טענתו של אריאל הירשפלד כי לשירי הקבצים הללו איכות "נאיבית" ברוח המושג שטבע פרידריך שילר.<sup>25</sup> הירשפלד טוען ש"גולדברג העמידה בשירתה אוסף של תמונות נאיביות, לא במובן הנפוץ של

המילה אלא במובן האידיאלי של המושג הזה: תמונות סטאטיות, 'נצחיות', המכילות שלמות של הוויה".<sup>26</sup>

בשירי הסוג השני, השירים הרפלקסיביים, הדגש הוא על חוויה פנימית של הדוברת. שירים אלו נוטים להיות דיאלוגיסטיים ולהישען יותר על בדיון ועל אלמנטים של פנטזיה. המניע אותם הוא הניסיון לברוא מציאות פואטית שאינה מסתפקת במציאות הממשית. שירים אלו עוסקים בעיקר בדמותה של הדוברת ובמפגשים מדומיינים שלה עם דמויות שונות. הדגש בשירים הוא על האקט הפואטי עצמו ועל כוחו לחולל טרנספורמציה במציאות הממשית ולא רק לדווח עליה או למסור אותה נאמנה כמו בשירים המימטיים. השירים הרפלקסיביים הם משחקיים ודיאלקטיים יותר באופיים ומכילים מבטים שונים, בהם מבטו של הקורא. הראלי והממשי הופכים להיות רק נקודת המוצא לטשטוש הגבולות ולרטט שבין מציאות לבדיון.<sup>27</sup> בניגוד לשירים מהסוג הראשון, כאן הדוברת היא שנבחנת ובה מתבוננים (ולא במה שהיא רואה או זוכרת). הקבצים בעלי הסגנון הרפלקסיבי הם שירי טבעות עשן (1935), שירי האהבה הפזורים בכל יצירתה של גולדברג וספר השירים עם הלילה הזה (1946). בעוד רוב השירים בקבצים אלו נחשבים ליצירה האישית והביוגרפית ביותר של גולדברג ונקראים לרוב תוך קישור לחייה הפרטיים, דווקא בהם הנטייה היא לא להציג תמונה ראליסטית מדויקת וביוגרפית של העולם ושל הדוברת, אלא בבואה לא קונקרטיזם ומקוטעת, המדלגת בין קיום ממשי לפואטי. מאמר זה יעסוק בשירתה הרפלקסיבית של גולדברג, ובאופן פרטני בשתי קבוצות שירים המהוות חטיבות נפרדות בשירה זו – שירת החפצים ושירת האהבה. כמו כן אנסה להראות ששתי הקבוצות האלו קרובות זו לזו ומסתמכות על מנגנונים דומים הנשענים על המבט. מנגנונים אלו מרחיקים את השירים מהקריאה הביוגרפית.

כפי שהצעתי לעיל, למבטים יש חלק נכבד בשירתה של גולדברג והם יכולים לשמש אמצעי הבחנה בין סוגים שונים של שירים. דבריו של ז'אן פול סארטר על המבט מאששים חלוקה זו על פי סוגי מבטים. סארטר מבחין בין לחוות את העולם ובין להביט ולהיות מובטים: "איננו יכולים לתפוס את העולם ובה בעת לקלוט מבט הממוקד עלינו; זה חייב להיות זה או זה. מפני שלתפוס פירושו להביט, ולקלוט מבט פירושו להשיג אובייקט-מבט בתוך העולם (אלא אם כן המבט הזה אינו מכוון אלינו), אלא להיות מודע לכך שמבטיים בנו. המבט שמבטאות העיניים, יהיה טיבו אשר יהיה, הוא הפניה טהורה לעצמי".<sup>28</sup> זהו הסבר נוסף לכך שבקובצי השירה שבהם גולדברג עוסקת בזיכרון, בניסיון לתאר את העולם ולשמר אותו, נעדר אותו משחק של מבטים ולא מופיעות בו דמויות – חפצים, אהובים נעדרים או הדוברת עצמה. כאשר השירים עוסקים בחוויה של העולם (או כפי שהירשפלד מכנה זאת – שירה "כמו נאיבית"), הם אינם יכולים לעסוק גם במבט החיצוני המופנה אל הדוברת. נקודה נוספת החשובה לענייננו היא שההבדל בין שני סוגי השירים אצל גולדברג מייצר גם מבט שונה של הקורא המתבונן בשירים אלו. בשירים המימטיים, הנוטים לעמדה נאיבית – כלומר עוסקים בחוויית העולם – כמעט לא מופיעה דמות הדוברת בשיר, או שהיא מופיעה בגוף-ראשון-רבים/רבות כדמות קיבוצית, כמו למשל במחזור "שיבולת ירוקת-העין" הכלול בספר שירים בשם זה:

לְעוֹלָם לֹא נִשְׁכַּח, כִּי רָגַלְנוּ דְרָכָה בְּשִׁבְלֵי־לַיִם,  
לְעוֹלָם לֹא נִשְׁכַּח, כִּי עֵינֵינוּ טָבְלָה בְּשָׁמַיִם,  
כִּי צָמְחָה בְּמִרְחַב הַקָּמָה, בֵּין אֶלְפֵי שָׁבָלִים,  
שִׁבְלַת אַחַת דָּקָה יִרְקַת־הָעֵינַן.

הדוברת, שנוכחותה כמעט ואינה מורגשת, מתנוכת ומעבירה את החוויה אל הקורא. היא כאילו עומדת על ידו ומספרת לו מה הוא רואה. לעומת זאת, בשירי הקובץ טבעות עשן, למשל, מופיעה הדוברת כמעט בכל שיר. שם היא הופכת למושא ההתבוננות. כפי שאראה בהמשך, הקורא תופס את עמדתו של החפץ או האהוב אל מול הדוברת ועל כן מבטו עליה שונה לחלוטין ממבטו בשירים המימטיים. בשירים "הכמו־נאיביים", המעמידים את העולם במרכז, אין מקום להתבוננות עצמית ורפלקסיבית בדמות הדוברת שכן השיר אינו עוסק בה, אלא בעולם שמחוץ לה.<sup>29</sup>

### שירת החפצים של גולדברג והפרוסופויאה

קובץ השירים הראשון של לאה גולדברג, טבעות עשן, ראה אור בשנת 1935. דרך קובץ זה והביקורות עליו התקבעו דמות המשוררת של גולדברג והקריאה הביוגרפית ביצירתה.<sup>30</sup> כבר בביקורות על קובץ זה מתוארת יכולתה של גולדברג לשתף את הקוראים במה שנתפס כ"חייה", עד כדי כך שהיא לא נחשדת ברטוריקה או בשימוש באלמנטים פואטיים. דוגמה אחת לכך היא דבריו של פיכמן, שדן מירון מביא במאמרו, ועל פיהם השירים בטבעות עשן "מבטאים בנאמנות ממשית [כך במקור] הן את המציאות הסיטואטיבית שמתוכה בקעו והן את הרגשות המתעוררים על ידיה".<sup>31</sup> אך כפי שאראה בהמשך, בקובץ זה בולטים דווקא היסודות המפוצלים, הרפלקסיביים והפנטסטיים, שמפקקים באפשרות לקרוא את שיריה באופן ראיסטי כל כך.

קבוצת שירים אחת בקובץ, המבטאת את הפיצול וההישענות על הפנטסטי בניגוד לראליסטי, היא זו שמופיעים בה חפצים דוברים. שירים אלו לא זכו לעיון מחקרי כקורפוס נפרד, אלא כחלק מעיסוקה של גולדברג בבדידות, כשהיא שרויה לבד בחדרה לעת ערב: למשל אצל יצחק עוגן, שמזהה את המטאפורות בספר "שאלות מן השקט [...]", מן השעון, "[...] ערב, חלונות לוועים ובדידות",<sup>32</sup> או שלמה צמח, שמזהה במחזור "טבעות־העשן" "זמר [...] מתוק בתוגתו [...]", ערגה לחפצים, הרבה חפצים בדומייתם ובעניינם.<sup>33</sup> חשובה הבחנתו של מירון לגבי ביקורתו של צמח:

[צמח מצא] קירבה אמיתית למציאות על פרטיה הקטנים ו'צניעות'. המבקר התכוון לא רק לכך שהמשוררת מבחינה בפרטי המציאות היומיומית הדלה [...] אלא היא גם אינה מנסה להגדילם, להפקיעם מממדיהם הטבעיים, להעמיס עליהם משמעות שאיננה מהם ובהם, לפארם ולייפותם. היא "אוהבת" אותם כמות־שהם, ומשום כך היא מסוגלת ליצור ביחס אליהם הן מימוזיס שירי משכנעת [כך במקור] והן תגובות ריגושיות "נאמנות".<sup>34</sup>

אך תיאורו של מירון המשולב בדבריהם של מבקרים אחרים אינו מדויק. וקריאה בחפצים אלו דרך הפרוסופויאה תסביר מדוע.

יש מחקרים המתייחסים לחפצים שונים בשירתה של גולדברג, כמו החלון והראי, אבל לא יוחסה חשיבות יתרה לכך שיש בשירים חפצים דוברים.<sup>35</sup> שירים שכוללים חפצים דוברים מצריכים התייחסות מיוחדת. החפצים המופיעים בהם אינם רק מואנשים ומיטונימיים ומשמשים עדות או תפאורה לבדידותה של הדוברת. יכולת הדיבור שגולדברג מעניקה להם היא יותר מהאנשה גרדא;<sup>36</sup> זוהי פרוסופויאה (prosopoeia) – שילוב המילים prosopon שהוראתה "פנים", "דמות", או "מסכה" ו־poiein, שהוראתה "לעשות". דגש החוזר בפרשנויות השונות של המונח והחשוב לענייננו הוא דיבורה של הדמות הבדידנית. כאמור, החפצים הדוברים מופיעים רק בספרה הראשון של גולדברג. אבל גלגול של התפקיד שהם ממלאים בשירתה המוקדמת ניתן למצוא בדמותו של האהוב הנעדר ברבים משיריה המאוחרים. דמות זו מתחילה להופיע במקביל להופעתם של החפצים בקובץ טבעות עשן, ועם הזמן היא תופסת מקום מרכזי ומשמעותי יותר ויותר. על הסיבות למעבר זה אעמוד מאוחר יותר.

השיר "טבעות־העשן", הפותח את הקובץ טבעות עשן, מדגים כיצד, בעזרת הפרוסופויאה, יוצרת גולדברג ראיזם ועמימות בסיטואציה שירית אחת. השימוש בפרוסופויאה מזמין את הקריאה הביוגרפית והקונקרטית ובה־בעת חומק מקריאה כזו ומערער עליה. הקריאה הרווחת בשיר זה מזהה בו את תמצית יצירתה: למשל את הבדידות והמלנכוליה ואת השימוש בחוויות ובחפצים של יומיום. השיר מדגים עוד מאפיין בשירתה של גולדברג והוא הקושי להצביע על דמות דוברת מוחשית ואחידה. בחינה מדוקדקת של "זירת המבטים" בשיר זה מציגה את הדוברת בחמקמקותה ואת הסיטואציה כולה – כנטולת ממשות ראיסטי־מימטי, והיא מציבה את הקורא כמי שלוקח חלק פעיל בסיטואציה, דרך המבט. כך השיר הופך מעדות ראיסטי־לחייה של הדוברת, ובהתאמה לחייה של המשוררת, לזירת מבטים, שבה מופיעים גם הדוברת וגם הקורא.

צֵל טִבְעוֹת הָעֵשָׁן עַל הַקִּיר  
עָף אֶל עֵדְנַת וַיְלֵאוֹת.  
הַשְּׁעוֹן מִסְתַּפֵּל בִּי וְאֵינְנוּ מְפִיר  
אֶת פְּנֵי שֶׁשְׁקָטוֹ מְאֹד.

גְבוֹת מְחוּגְּמִים מוֹרְמוֹת וְתִמְהוֹת  
שׁוֹאֲלוֹת: "הַאֵת הַיָּא? הַאֵת?  
הַאֵם לֹא רָצִית בְּשָׁנִים קִהוֹת  
לְכַרְסֵם יְגוֹן־מְחַרְתִּי?"

שֶׁקָט זֶה הַרֹבֵץ כְּחַתוּל לְרַגְלִי,  
כָּא אֲלֵי בְטָעוֹת וַיִּישָׁן,  
וְצֵלוֹ מְחַיֵּךְ לִי מְאַרְבֵּעַת כְּתֵלִי  
מִמְעוֹף טִבְעוֹת הָעֵשָׁן.<sup>37</sup>

זהו שיר לירי, אישי, כמעט יומני בכנותו, והדמות הדוברת בו אולי דומה לגולדברג עצמה, השהוה לבדה בחדר. אך מה טיבו של חדר פשוט זה? מבט שני מגלה שתפאורת החדר היא נעדרת ממשות. השיר נפתח במסך עשן, ב"צל טבעות העשן" – כלומר, אפילו לא עשן, רק צלו – ה"עף אל עדנת וילאות", והוא נסגר במסך עשן, ב"מעוף טבעות העשן". את הקירות המוצקים שהיינו מצפים למצוא בחדר, מחליפים עשן וצללים. וכך גם גבולות השיר – מטושטשים ורוטטים בין בדיון למציאות. למעשה, הדבר הממשי ביותר בשיר איננו החדר עצמו, אלא המפגש בין שתי הדמויות – השעון והדוברת. במילים אחרות: דווקא הרגע הפנטסטי, שבו שעון מסוגל לדבר, הוא הממשי ביותר בשיר. השעון הדובר מופיע בשיר לפני הופעתה של הדוברת, ובמבטו המכוון אליה הוא כופה אותה להתממש מתוך הצללים המקיפים את השיר ומחלף אותה מתוכם. חשוב לשים לב שהדוברת אינה נוכחת בשיר עד שהשעון מנכיח אותה: תחילה מופיעים הצל, הווילונות, השעון שמסתכל בה – ורק אז פניה "שֶׁשְׁקֵטוּ מְאֹד". רק אז הקוראים נעשים מודעים לנוכחותה. אבל מלבד היותה שם, לא נמסר עליה דבר. הקוראים אינם רואים אותה, רק יודעים שהשעון רואה אותה. השעון שואל לזהותה, לתכניתיה. אבל נוכחותה שמממשת את דמותה של הדוברת, גם מערערת אותה. הוא שואל אותה "הֲאֵתָּה הַיָּאָהֶּ?" השעון, החפץ הקרוב והמיטונימי, מציג לה את השאלה כאילו הוא מתקשה לראותה או לזהותה מבעד לעשן. הוא גם מתקשה להאמין שהדמות שלפניו נראית כך ולא אחרת, פועלת כך ולא אחרת. כלומר, השעון מציג שאלה ביקורתית, כמעט מתריסה, בניסיון ליישב את הניגודים בין הדמות שהיא התיימרה להיות לבין מה שהיא בפועל, בין זו שהוא חשב שהוא מכיר ובין זו שיושבת כאן מולו.<sup>38</sup>

השימוש שעושה גולדברג בשיר זה ובשירים אחרים בפרוסופופיאה ובמבט שמייצרת הפרוסופופיאה בתוך השיר, מצייר דוברת בבואתית ומפורקת. הפירוק הזה נשען על תכונה נוספת של הפרוסופופיאה – ביטול גבולות הזמן והמרחב. הפרוסופופיאה, כדיבור מדומיין ומיובא לתוך השיר, אינה תלויה בזמן ובמרחב המסוימים המתוארים בו. לראיה: השעון, שתפקידו הרגיל הוא להודיע מה היא השעה ברגע ההווה, מסוגל בשיר זה לדבר על העבר ויתר על כן – על העתיד.<sup>39</sup> מבוא זה מתקיים היפוך בין דמות הדוברת – החיה, הניידת כביכול, לבין השעון הדומם. היא נעוצה וכבולה בחדר בעוד השעון משוטט על פני הזמנים – עבר, הווה ועתיד. ייתכן שמבטו של השעון גם תורם לשיתוקה של הדמות הדוברת. כל זאת ברוח דבריו של סארטר: "באמצעות מבטו של האחר, אני חי את עצמי כקפוא בלב העולם, כנמצא בסכנה, כחסר תקנה. אך איני יודע מה אני, ואף לא מה מקומי בעולם או איזה צד מפנה לאחר העולם הזה שבו אני נמצא".<sup>40</sup> השעון הדובר ממלא אפוא תפקיד כפול: נוכחותו ומבטו מממשים את דמותה של הדוברת ובו־בזמן מבטלים אותה. מבטו ושאלותיו של השעון חושפים את הדוברת פעמיים: בפעם הראשונה החפץ חושף את נוכחותה בחדר ובפעם השנייה הוא חושף, לכאורה, את פניה האמתיות. הפעולה הכפולה הזאת מתגלמת כמעט כולה בשורה השלישית בבית הראשון: "השֶׁעוֹן מְסַתֵּפֵל בִּי וְאֵינְנוּ מְכִיר". מצד אחד זהו מבט של חפץ קרוב, מוכר, ששולף אותה מבין הצללים ויוצק בה ממשות, ומן הצד האחר זהו מבט מנוכר ומתריס, שמעמיד בספק את קיומה. מי היא ומה היא אם אפילו השעון אינו מכיר אותה?

אך השעון הדובר בשיר אינו רק חפץ מואנש. נוסף לתווי פנים אנושיים גולדברג מעניקה לו גם קול, בפעולת-האנשה המכונה פרוסופופיאה. הפרוסופופיאה, כפי שכבר אמרנו, היא מסכה, מבט תוך-ספרותי המתקיים רק דרך השפה והיצירה הספרותית עצמה. כלומר, דיבורו של החפץ בשיר זה ובשירים אחרים של גולדברג מדגיש את הפיקטיביות של דמותו של החפץ ואת הבדייוניות של המעמד כולו. הוא גם הופך את החפץ ממיטונימי למטאפורי,<sup>41</sup> מה שמחזק שוב את שתי אפשרויות הקריאה בשיר, הקונקרטית, שמחפשת ומוצאת את "לאה גולדברג" בשיר, והאבסטרקטית, שמוצאת דמות מפורקת ולא אחידה. בעוד הנטייה היא להדגיש את המיטונימיות בשירתה של גולדברג, השימוש בפרוסופופיאה בשירים אלו מעניק להם גם רובד מטאפורי. נקודה זו מעמידה בספק את טענתו של מירון, המתקשרת לדבריהם של פייכמן וצמת, על היות החפצים בשירתה תופעה מיטונימית בלבד שאינה מפיקה אותם מימיומיותם. הקריאה המיטונימית קשורה גם לאופן שבו מזהים את דמויותיה של גולדברג כגולדברג עצמה. העברת הדגש למורכבות ולבעייתיות שביצירת זיהוי שכזה מקשה גם על קריאה ביוגרפית גרדא ועל החיבור האוטומטי בין גולדברג לבנות דמותה.<sup>42</sup> כמו כן, השימוש שגולדברג עושה בחפץ כמסכה, כפרוסופופיאה, מדגיש את כפילותה של המסכה, שבה-בעת מקרבת (מיטונימית) ומרחיקה (או יוצרת חיץ (מטאפורית)).

הפרוסופופיאה היא אמצעי פיגורטיבי ורטורי שעל טיבו כבר עמדו רטוריקנים כאריסטו, קיקרו וקווינטיליאנוס.<sup>43</sup> פייר פונטאנייה (1765–1844) חזר לעסוק במושג זה ולהרחיבו. הגדרותיו הפכו לבסיס למחקר המודרני במושג זה, שהחוקר הבולט בו הוא פול דה מאן במאמרו "Autobiograpy as Defacement" ("אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים").<sup>44</sup>

דה מאן מדגיש את חשיבותו של הדיבור האופייני לפרוסופופיאה והקשר שלו אל הפנים, אל המסכה או הדמות שהקול מצביע עליה. הוא טוען ש"קול מניח פה, עין ולבסוף פנים".<sup>45</sup> מה שברור הוא שלא מדובר בהאנשה פשוטה, ולא בדיאלוגים כפי שחמוטל בר-יוסף מגדירה זאת במאמרה על הפרוסופופיאה "דיבור בתוך מטאפורה", שבו היא טוענת כי דיאלוגים הוא "ייחוס דיבור ישיר לדמות כלשהי וחיקוי 'כפי שיצא מהפה'. מה שמבדיל בין הפרוסופופיאה לדיאלוגים, [...] הוא 'אופיה הפיקטיבי של הפרוסופופיאה'".<sup>46</sup> בר-יוסף מציינת שאין מדובר רק בבדייוניות ספרותית, "אלא למה שהיום מכנים בשם 'פנטסטי'". כלומר, "הפרוסופופיאה היא ייחוס דיבור למי שידוע שאינו יכול לדבר במציאות, [...] זהו דיבור שאין להבינו כפשוטו".<sup>47</sup> על כן, כאשר מופיעה פרוסופופיאה בטקסט היא מציינת את מעמדו הבדיוני או הפנטסטי ואת הממד הטקסטואלי של המציאות שטקסט זה מבקש למסור. בכך הפרוסופופיאה היא תמצית כוחה של הפעולה הפואטית. על פי צ'ילדרי, "[הפרוסופופיאה] מדגישה את השליטה הטרנספורמטיבית של המשורר על המציאות",<sup>48</sup> ואני מוסיפה – השליטה הטרנספורמטיבית ולא המימטית. לכן הפרוסופופיאה יכולה להיות מעוגנת בראלי ולהישען עליו, אבל היות שהיא פנטסטית ביסודה היא מתאפשרת אך ורק דרך היצירה הספרותית. רבים משיריה של גולדברג הם דוגמה לכך, במיוחד אלו הכלולים בקובץ טבעות עשן; השירים נשענים על סיטואציה מציאותית, ראליסטית, אך מאפשרים קיום של דבר-מה נוסף שאינו יכול להתקיים מחוץ לגבולות השיר. הפרוסופופיאה היא המסכה שגולדברג שמה בשיר על מילותיה שלה כדי ליצור רושם של כנות, מצד אחד, והרחקה מדמותה שלה, האישית, הפרטית, מן הצד האחר.

אלא שהמסכה מייצרת דבר נוסף. היא מייצרת מבט. כפי שראינו, המבט דרוש לדוברת כדי להתממש; עד שמבטו של השעון לא נח עליה, היא אינה נוכחת בשיר. אומר על כך ז'אן פול סארטר: "אני רואה את עצמי מפני שמישהו רואה אותי".<sup>49</sup> המבט הוא נקודת המפגש בטקסט לא רק בין השעון לדוברת, אלא גם בין הקוראים לדוברת. המבט הפנימי שנוצר בתוך השיר על ידי השעון הוא הד למבטם של הקוראים את השיר. הוא שמזמין אותנו להתבונן בדמותה של הדוברת מתוך מבטו של השעון ולתהוות על הדמות שאנו רואים. בכפילות זו של המבט, הן של השעון והן של הקוראים, מורגשות האינטימיות של הסיטואציה (השעון המוכר, הביתי) וגם הזרות שבמבט החיצוני, הבוחן, התוהה והשופט של הזר הקורא בשיר ומתבונן בדוברת. מבטו של השעון הופך להיות מבטם של הקוראים, ושאלותיו האדנותיות והביקורתיות של השעון ("האת היא, האת?") הופכות להיות גם שאלותיהם של הקוראים, התופסים עמדה דומה. אכן, הדוברת זקוקה למבטו של השעון (ושל הקורא) כדי להיראות ולהתממש. אבל מבט כפול זה מערער את דמותה, חושף אותה.

סארטר גם מדבר על מבט מדומיין של חפצים, כלומר מבט שאינו מסוגל להפוך אדם לסובייקט, כי במקרה כזה מושלכת על החפץ פנימיותו של הסובייקט והוא לא מסוגל לייצר מבט אמתי וחיצוני על הסובייקט. על פי סארטר, רק סובייקט אחר, להבדיל מחפץ, יכול להתבונן בי ממש ובכך להגשים את ישותי וקיומי בעולם. "האחר אינו ניתן לנו בשום פנים ואופן כאובייקט. האובייקטיביזציה של האחר מהווה את התמוטטות ההיות-מבט שלו. [...] במסגרת תופעת המבט, האחר הוא, באופן עקרוני, מה שאינו יכול להיות אובייקט".<sup>50</sup> אובייקט אינו יכול לראות אותי, כלומר איני יכולה להפוך לסובייקט תחת מבטו. רק סובייקט, גם אם מדומיין, יכול לממש אותי כסובייקט שניתן להביט בו. כפי שעוד נראה, בשירת האהבה של גולדברג המבט המדומיין מועתק מהחפץ אל האהוב, ויוצא כי עקרונית היכולת של האהוב להגשים את הדוברת ולהנכיח אותה גדולה מזו של החפצים. זוהי סיבה משוערת אחת שבעטיה זנחה גולדברג את השימוש בחפצים ובפרוסופופיאה לאחר ספר שיריה הראשון. מהצד האחר, לבנות ולהעלות על הכתב את דמות האהוב משאירה אותו בעמדת האובייקט, כמו החפצים הדוברים בטבעות עשן, ולכן גם רבים משירי האהבה שלה מגיעים בסופו של דבר לכלל ביטול של הסיטואציה שנבנית בהם.

הבחנתו לעיל של סארטר לגבי מבטם של חפצים היא הסבר אחד שאני מציעה לשתי תופעות בשירתה של גולדברג: ראשונה היא הפיכתם של החפצים לדמויות בעלות קול ופנים דרך הפרוסופופיאה, והשנייה היא מעבר משירת החפצים לשירת האהבה. המעניין הוא, ששני התחומים האלה, השונים למראית עין, מושתתים על מנגנונים דומים, שיוצרים מפגש טקסטואלי או מדומיין בגבולות השיר בין דמות, פנים ומסכה. תפקידה של דמות זו הוא תמיד כפול – להנכיח את הדוברת, אבל תמיד גם לבטל אותה. כך אפוא, המוקד בשירים אלו הוא המפגש המדומיין – הבנייה והקריסה שלו – במסגרת השיר. חשוב לציין שהדמות עצמה, על כל פרטיה, אינה משמעותית ושלרוב הקורא אינו מקבל תיאור קונקרטי שלה, מה ששוב מעמיד בספק את הניסיון לקרוא את השירים האלו מתוך מבט ביוגרפי, אם נביא בחשבון כי הדגש בהם הוא על מפגש שאינו מתקיים כלל ועל האפשרויות שהוא מקיים אך ורק במסגרת השיר. רגע המפגש הזה הוא מה שפול דה מאן מכנה "הרגע

האוטוביוגרפי". דה מאן קובע שלא ניתן להכריע באופן חד-משמעי אם טקסט הוא ביוגרפי או לא, גם לא ניתן להכריע חד-משמעית אם קריאה מסוימת נובעת מהמחבר או מהקורא. "ההבחנה בין בדין לאוטוביוגרפיה איננה קוטביות, של זה או זה, אלא מצב של חוסר הכרעה".<sup>51</sup> מה שחשוב לדה מאן הוא "הרגע האוטוביוגרפי", המהווה נקודת מפגש בתוך הטקסט בין הקורא למחבר. הוא מהבהב תמיד בין אמת לבדיה, ולמעשה הוא המקום הבלתי מוכרע תמיד ביניהן.<sup>52</sup> רגע זה מאפשר את הפרשנות הביוגרפית, אבל אינו מחייב פרשנות כזאת. לכן השיר "טבעות-העשן" של גולדברג, ושירים אחרים, יכולים להיפתח גם לקריאה ראליסטית, אבל גם לקריאה מופשטת.

החוקר ומבקר הספרות מישל ריפאטר (Riffaterre) ממשיך את הדיון של דה מאן בפרוסופופיאה. הוא יוצר זיקה בין הפרוסופופיאה לשירה לירית ומקשר את הפרוסופופיאה למבטו של הקורא. וכך הם דבריו:

הפרוסופופיאה היא אכן לא יותר מאשר מסיכה המונחת על משהו שיכול להיות שאין לו כלל פנים. כל מה שהמסיכה עושה הוא לשים את הקורא במצב רוח פרשני ספציפי [...]. אין מימיזיס, אין הגבלה שמוצדקת על ידי רפרנציאליות שיכולה להתערב על הבניותיו של הקורא, שניתנות באופן כל כך פשוט וכל כך אבסטרקטי. אם נשאר איזשהו אלמנט מימטי, הוא חייב להיות משני, והפונקציה הרגילה שלו כייצוג חייבת להיות ממוקמת מחדש על ידי הנתון.<sup>53</sup>

השיר "טבעות-העשן" מתאר "רגע אוטוביוגרפי" כזה שבו נפגשים הקורא והדוברת-מחברת. השימוש שגולדברג עושה בדמותו של השעון הדובר, בפרוסופופיאה, מדגיש את חשיבותו של המבט עבור הדוברת, אבל גם את המלוכד שבו. ההיפוך בשיר בין שתיקתה ודוממותה של הדוברת לדיבורו וחיותו של השעון – היפוך זה מגלם את האפשרות המאיימת והמאוימת, המוכלת בתוך הפרוסופופיאה, כפי שטוען דה מאן: "בכך שגורמים למתים [או לחפצים, במקרה של גולדברג] לדבר, המבנה הסימטרי של הטרופ רומז, [...] שהחיים נאלמים דום, קפואים, במותם שלהם".<sup>54</sup> הקשר המהופך בין השעון לדוברת מדגיש היפוך נוסף, הפעם מול הקורא. גם כאן, הקורא הוא דמות חיה ובעלת החירות להביט, להכריע ואף לשפוט את הדמות הקפואה, האילמת בתוך השיר. כך מודגשים הצדדים האלימים כמעט של המבט ושל ההיות מובט וכן האובייקטיביזציה הנגזרת ממצב זה. מבטו של השעון והשאלות שהוא מפנה אל הדוברת הם הד למבטו של הקורא. גם הקורא מתבונן בה ושואל לזהותה, בוחן בעין ביקורתית ומנסה להקחות את הסתירות בין זו שהוא מכיר לבין זו שהוא רואה.<sup>55</sup>

שיר נוסף ובו הפך דובר, "בערב", הוא השיר השני במחזור "דוממים":

אני יודעת את פרוש המלה "ערב".  
והיא נוסכת תונה אל לבי המחרר.  
כי זוהי השעה בה דלתי נסגרת,  
והיא תפתח רק ביום המחרת.

מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים  
וְיוֹשְׁבֵים בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה  
וְשׁוֹלְחִים מְדִי רָגַע רְמָזִים מְרַפְּרִים  
לְתַמְנוּנֵי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמַרְאָה.

וְהַחֲלוּנוֹת הַלּוֹעֲגִים מְסַתְּכִלִים בִּי אֲרָכוֹת.  
רַק הַמִּנּוּרָה הַמִּתְאַבְּלֶת מְלַמְעֶלָה  
חֹשֶׁבֶת: "מִיד הֵן תִּתְחַלְּנָה לְבָכוֹת –  
זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ."<sup>56</sup>

כאן, בניגוד להיעדרה של הדוברת מהבית הראשון במחזור "טבעות-העשן", הדוברת נוכחת כבר מן השורה הראשונה: "אני יודעת את פרוש המילה 'ערב'". לא רק שהיא נוכחת והשיר פותח ב"אני", אלא שמדובר באני סמכותי ו"יודע". לאחר המצב החלומי, המעורפל בשיר הראשון במחזור "בדמדומים", מופיעה כאן ידיעה מוחלטת ובלתי מעורערת. אבל למרות הידיעה המוחלטת בבית הראשון, כבר בבית השני מופיעים צללים וספק מערער: "מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים / וְיוֹשְׁבֵים בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה / וְשׁוֹלְחִים מְדִי רָגַע רְמָזִים מְרַפְּרִים / לְתַמְנוּנֵי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמַרְאָה". שוב, הדוברת אינה לבד בחדרה. יש קהל של צללים סביב למנורה, שהמנורה (ולא הדוברת) היא מרכז עניינם. הדוברת, כדמות משנית בהתרחשות, יושבת לצדם, וממילא הוודאות והביטחון שבהם נפתח השיר מתערערים וכך גם הדוברת. הצללים "שׁוֹלְחִים מְדִי רָגַע רְמָזִים מְרַפְּרִים" אל כפילתה של הדוברת המופיעה, או ליתר דיוק ה"מתנדנדת", בין מציאות לבדיון, בין קיום ממשי לייצוגו הבבואתי – במרָאָה. גם זו עדות לאותו "רטט" המופיע רבות בספר טבעות עשן.<sup>57</sup> יש אפוא שתי דמויות בשיר: הדוברת הנמצאת בחדר, מתבוננת ומתארת את ההתרחשות, ותמונתה של הדוברת המתנדנדת במראה, ואלה מופנים מבטיהם של הצללים הרומזים.<sup>58</sup> הבית האחרון בשיר ממשיך את החוויה של הבית השני. הפעם החלונות "לועגים" ומסתכלים בה ארוכות. החלונות מתבוננים בהעצמה, לא כמו הצללים שמכוונים אל דמותה שבמראה. גם כאן תופס הקורא את נקודת תצפיתם של החפצים על הדוברת ומתבונן בה עמם.

מבין החפצים המופיעים בשיר, למנורה מעמד מיוחד. בבית השני היא הייתה המרכז שסביבו התאספו הצללים, ובבית השלישי היא נבדלת מן הצללים ומן החלונות הלועגים על ידי יחסה אל הדוברת: "רַק הַמִּנּוּרָה הַמִּתְאַבְּלֶת מְלַמְעֶלָה / חֹשֶׁבֶת: 'מִיד הֵן תִּתְחַלְּנָה לְבָכוֹת – זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ'."<sup>59</sup> דק המנורה מביעה אמפתיה אל הדוברת. המנורה היא גם החפץ היחיד שאינו מקבל קול בשיר. ושוב, כמו השעון ב"טבעות-העשן", גם כאן מעמדה המיוחד מאפשר לה לזהות את הפיצול שבבסיס דמותה של הדוברת; אך ההכרה בפיצול היא גם ההכרה בדמותה של הדוברת כדמות אמיתית יותר, מלאה יותר על אף הפירוק.<sup>60</sup> הצללים שולחים רמזים רק לאחת – זו שבמראה, והחלונות לועגים לדמותה הממשית. אבל המנורה רואה אותה בכפילותה, מתייחסת אל שתי פניה של הדוברת ומודעת למתחולל בנפשה. ידיעה זו של המנורה מנוגדת באופן אירוני לידיעה של הדוברת מן השורה הראשונה. הדוברת מכריזה על ידיעתה, אך המנורה גם היא "יודעת" – יודעת דבריה על הדוברת.

היא יודעת ששתיהן – זו שבמראה וזו שדומה לה – מיד "תתחלנה לבכות". זאת יכולה גם להיות סיבה אפשרית שהמנורה "מתאבלת" על הדוברת בעוד הצללים אדישים למדי לנוכחותה והחלונות לועגים לה. גם כאן, כמו ב"טבעות-העשן", מוקד המשמעות בשיר הוא המפגש בין החפץ לדוברת. המנורה לא רק עומדת על כפילותה של הדמות, היא גם מצביעה על עיוות ביחס שבין מקור להעתק. הרי זו שתתחיל לבכות, לדברי המנורה, היא "זו שבמראה" ורק לאחר מכן, "זו הדומה לה". בכך מצביעה המנורה על היפוך היחסים בין הדוברת לבבואתה.<sup>61</sup> אם בבית הקודם דמותה של הדוברת התנדנדה במראה ונראתה פחות מוחשית מהדוברת עצמה, כאן המנורה מעידה כי הדמות בעלת הקיום המועתק, ולכן הפחות ממשי, היא הדוברת; היא ש"דומה" לזאת שבמראה ולא להפך, וכך מערכת היחסים ההיררכית בין מקור להעתק מתערערת. השאלה הנשאלת היא אם המצב "האמיתי" של הדוברת הוא זה שהמנורה תופסת, או שמבטה החיצוני של המנורה על הדוברת מייצר את הפיצול בין הדוברת לבין בבואתה. כלומר, האם מבטה של המנורה מפרק את דמותה של הדוברת או תופס אותה בפירוק שלה, כפי שהיא באמת. ייתכן כי למרות האמפתיה שהיא חשה אל הדוברת, המנורה היא למעשה אכזרית יותר משאר החפצים בחדר, דווקא מפני שהיא אמפתית אליה יותר. כך או כך, מה שמצביעה עליו גולדברג בשיר זה הוא היעדרה של דמות ממשית ורציפה הניתנת לזיהוי ולתיאור. הדבר הוודאי היחיד בשיר (בזוכרנו שדמותה של המנורה ושאר החפצים בחדר הם מתחום הפנטזיה), הוא המבט. וליתר דיוק, המפגש שמבט זה מייצר. גולדברג עומדת על כך שאפשרות המבט היא האפשרות הקונקרטיה היחידה בשיר, ולא מה ביכולתו של מבט זה לגלות או לדעת. גם בשיר זה, כמו ב"טבעות-העשן", ניתן לראות כיצד המנורה ומבטה הקרוב מהדהדים את מבטו של הקורא בשיר.

### הפגישה המדומיינת

הפגישה המדומיינת היא מוטיב חוזר ביצירתה של גולדברג וניתן למצוא מופעים רבים שלה. דוגמה נוספת לפגישה מדומיינת מופיעה ברומן והוא האור. נורה, גיבורת הרומן, יוצאת לטייל ביער, וארין, האהוב המבוגר, מהלך לצדה. השיחה ביניהם מתועדת לאורך כשלושה עמודים, עד למקום שבו מגלה נורה שפגישה ממשית ביניהם לא התקיימה כלל. "לא, חשבה נורה לפתע, לא ייתכן כי ארין יאמר דברים כאלה, לא, לא ייתכן."<sup>62</sup> זהו רגע השבירה של פעולת הדמיון שהתרחשה עד לאותו רגע. נורה "עמדה וידעה כי היא לבדה ביער, וכי כל השיחה הזאת אינה אלא פרי דמיונה. לעולם אינך יכול להשיח את לבך כך לפני אנשים חיים."<sup>63</sup>

בסיטואציה זו מודגש המהלך הבדיוני, הטקסטואלי של יצירת מפגש בין דמויות. המספרת מוליכה את הקוראים שולל, גורמת להם להאמין ששיחה ופגישה שלא התקיימו, אכן קרו. בגלל שהשיחה הבדויה נשענת על אפשרויות מסתברות לפי אופיין של שתי הדמויות ושל שיחה אפשרית ביניהן, לא ניתן כלל להבחין שנורה בתנה את כל השיחה, עד לרגע שבו אשליית ההתרחשות מתנפצת. הקורא שהאמין שהוא עד לשיחה המתקיימת בין הדמויות, נדרש לבטל את השיחה האחרונה כדבר שאכן קרה. אבל כל

התרחשות המובאת במסגרת הטקסט, מתקיימת על אף ביטולה. לפגישה המדומינת והמבוטלת המתועדת בטקסט נוצר אפוא מעמד מיוחד של דבר שלא קרה, ועם זאת הוא ממשי. מדוע טורחת גולדברג להשהות את הידיעה על אי-התרחשותה של השיחה בין השניים? מדוע לתעתע כך בקוראים? גולדברג משיבה על השאלה בהמשך, בדברים שמשקפים "אני מאמין" פואטי למעמדם יוצא הדופן של הבדיון והפנטזיה בכתביה של גולדברג:

[נורה] היתה כבר מפוכחת וידעה כי אותה שיחה לא זו בלבד שלא היתה, אלא גם לא תהיה לעולם. שהרי זה הוא עונשם של בעלי הדמיון: חיים הם באינטנסיביות יתרה את דמיונותיהם עד שהיו למציאות שנייה, ומאחר שאין המציאות חוזרת פעמיים, לא ייתכן איפוא כי יהיה הדמיון למציאות גשמית.<sup>64</sup>

בעיניה של גולדברג, גם אירועים שלא התקיימו הם ממשיים כמו אירועים שהתקיימו אם הועלו על הכתב. זאת ועוד; לפנטזיה קיום וחוקים אונטולוגיים משלה כצורה שמתקיימת ביקום מקביל. במילים אחרות, הפגישה המדומינת איננה לא-מציאותית, אלא בעלת מעמד אונטולוגי של מציאות "שנייה", חלופית, מקבילה, שמתקיימת בזכות עצמה. אבל קיומם של האירועים המתקיימים בדמיון, וחשוב מכך – בטקסט, מסכל את אפשרות קיומם במציאות הממשית. כך אפוא, עונשם האמתי של בעלי הדמיון, ובהם האמנים, הוא שיצירי רוחם יתקיימו, יהיו מוחשיים כמציאות שנייה, ועם זאת לעולם לא יהיו למציאות גשמית, שהרי "אין המציאות חוזרת פעמיים".<sup>65</sup>

בהרבה שירים ויצירות של גולדברג, המהותי מתרחש במפגש המדומיין, לא בזה הממשי. כפי שניסיתי להראות, הניסיון לקרוא את שירתה קריאה ביוגרפית וראליסטית הוא אפשרי, אבל לא תמיד הוא הכרחי או מובן מאליו. זאת, מפני שהדגש אצל גולדברג איננו על מה שהתרחש או לא התרחש "באמת", אלא על מה שיכול להתרחש במרחב הבדיוני שהספרות יוצרת ומאפשרת. גולדברג אינה מבקשת ליצור את המציאות פעם שנייה. כאמור, מרגע שהתרחשה, המציאות אינה יכולה ממילא לחזור על עצמה. דוגמה נוספת לאופייה המתעתע של "המציאות השנייה" שגולדברג מבקשת ליצור מצויה ברומן מכתבים מנסיעה מדומה. במילים אלה פונה רות בכתב אל אהובה, אָל:

יכול להיות, שבעוד שנים אחרות כך ניפגש אנחנו אל, המסע שלי יקרה ויצהל בהתקרבו אליך. ואתה לא תהיה כלל בתחנה. וכשאבוא אליך, אמצא מבט שכל כפתוריו מרוכסים ויד קרה, הנושאת לקראתי רק מעט משטמה. והלא זה תהיה אתה.<sup>66</sup>

קטע זה בספר הוא קטע משונה. הסיטואציה מתחילה במפגש מדומיין בין רות לאל. אבל למעשה אָל לא יגיע כלל לנקודת המפגש – עדיין כחלק מהמפגש המדומיין שיוצרות רות וגולדברג. תבניתה של הסיטואציה היא כזו: מציאות בדיונית (פגישה מדומינת) אי-הגעתו לפגישה] פגישה מדומינת), מציאות בדיונית. כלומר, הפגישה המדומינת ביניהם אינה פגישה כלל. אבל בכל זאת, רות ממשיכה לדמיון את מה ש(לא) יקרה כשהם (לא) יפגשו. כשהוא לא יהיה שם, מבטו יהיה סגור ככפתורים רכוסים וידו תהיה קרה (כחפץ

אולי?). יש כאן עדות מוחשית ביותר לאותו רטט שתיארת לעיל. המשפט לעיל נע בין דמיון למציאות, עד שלבסוף לא ניתן להבין מה באמת מתרחש או לא מתרחש, אפילו במסגרת המפגש המדומיין.

אחת השאלות שמעמידה הסיטואציה המורכבת הזו היא מדוע, במסגרת האקט המדומיין, חובה שיצוין וידומיין גם מה שאיננו קורה. אם רות מציירת סיטואציה של פגישה מדומינת, מדוע לדמיון שהאהוב לא יגיע לפגישה? כאן וגם במקרים אחרים לאורך יצירתה של גולדברג, שלילה היא חלק בלתי נפרד מהמפגש המדומיין, במיוחד בשירת האהבה. השלילה הזאת מערערת את כל הסיטואציה המדומינת ומצביעה על חוסר ממשותה, ובמקביל היא מעניקה לה מוחשיות תיאורית (הכפתורים הרכוסים, היד הקרה), וכך יוצרת מעמד ביניים שבין בדיה לאמת. אי-הגעתו של אָל לפגישה המדומינת ממוטטת את כל הפגישה הזאת ובתוך כך גם מערערת את הדמות המדומינת אותה.

מנגנון זה פועל בשירי אהבה רבים של גולדברג, כלומר בריאת "מציאות שנייה", ובמקביל לה ייצוגים רבים של שלילה המבטלים את הסיטואציה המדומינת ואת דמותה ואהבתה של הדוברת גם יחד. בעוד הדגש בקריאה בשירי האהבה של גולדברג הוא לרוב ההיעדר – היעדר האהבה, היעדר האהוב (כמו בקריאתם של זך ושל רבים אחרים), מה שאינו מודגש בקריאות אלו די הצורך הוא המציאות השנייה ומנגנון השלילה בשירים אלו ומה שמציאות זו ומנגנון זה מאפשרים במסגרת השיר.

זיגמונד פרויד התייחס אל השלילה בהקשר פסיכותרפי, במסגרת העבודה האנליטית עם המטופל. עבור המטופל, כל אמירה שוללת של המטופל, למשל: "אתה תחשוב עכשיו שאני רוצה לומר דבר מעליב, אבל זו לא כוונתי",<sup>67</sup> חושפת למעשה את מחשבותיו האמיתיות של המטופל, שהוא אינו מוכן עדיין להודות בהן, כלומר הוא מביע התנגדות אליהן. מנגנון השלילה מאפשר לחומר מחשבתי מודחק לצוץ אל פני השטח: "רעיון או תוכן מחשבתי מודחקים יכולים אם כן לחדור להכרה, בתנאי שהם ניתנים לשלילה. השלילה היא דרך להתוודע אל המודחק".<sup>68</sup> השלילה היא אפוא מצב ביניים, שבו המודחק חוזר להכרה אך עדיין לא התקבל על ידי המטופל.<sup>69</sup> זוהי הפרשנות הפסיכואנליטית של השלילה, וההתייחסות היא אל שלילה בדיבור. אך מה תהיה משמעותה של השלילה בספרות, במצב שהוא לא דיבורי, אלא נשלט ומכוון על ידי הכותב?

ראיה אחת לאופן שבו תופסת גולדברג את השלילה ניתן למצוא בדיאלוג האפלטוני סופיסטן, שבו השלילה מקבלת מעמד אונטולוגי משל עצמה: "אורח: שעה שאנו מדברים על 'מה שאיננו' אין אנו מתכוונים, כנראה, להיפוכו של מה שישנו, אלא לדבר מה שונה ממנו".<sup>70</sup> כלומר, בניגוד לתפיסה של פרויד את השלילה, המתנייח אליה רק כסמן לפעולתו של הלא-מודע, אפלטון מציע שהשלילה מייצרת מעמד אונטולוגי חדש, שאיננו היפוכו של הדבר עצמו. המילה "לא" אינה מבטלת את מה שמופיע אחריה, אלא יוצרת דבר מה אחר, בעל קיום בפני עצמו ו"טבע משלו".<sup>71</sup> ועוד נקשר בדיאלוג זה הקשר בין השלילה לבבואה, שגם לה יש מעמד אונטולוגי מיוחד:



תיאוריטיסוס: וכי מה היא, אישי האורח, שנקרא לו "בבואה" אם לא להעתקו של דבר אמיתי, והוא דבר השונה ממנו ועשוי כדוגמתו?  
אורח: ובמילים "עשוי כדוגמתו" מתכוון אתה לדבר אמיתי אחר? או מה מציין ביטוי זה?  
תיאוריטיסוס: בשום אופן לא לדבר אמיתי, אלא למה שדומה כמוהו.

אורח: וב"אמיתי" מתכוון אתה למה שבאמת ישנו?  
תיאוריטיסוס: כך.

אורח: וב"לא אמיתי" – לניגודו של האמיתי?  
תיאוריטיסוס: כמוכן.

אורח: במה ש"דומה" מתכוון אתה, אפוא, לדבר שלפי האמת אין לו ישות, אם לדבר־אין הוא אמיתי.

תיאוריטיסוס: אולם כמוכן-מה הוא ישנו.

אורח: אך לא באמת כפי שאתה טוען!

תיאוריטיסוס: אמנם לא: חוץ מהיותו באמת – בבואה.

אורח: אם כן, בלא שתהא לו ישות של ממש, הריהו באמת כשם שאנו קוראים לו, בבואה?

תיאוריטיסוס: דומני שבדרך מעין זו שזור מה שאינו במה שישנו; ואכן שיזור זה משונה מאוד מאוד!<sup>72</sup>

השליה והבבואה קרובות זו לזו על פי אפלטון. שתיהן שונות מהקיים, מ"ה'יש האמיתי", אך שתיהן קיימות – כמציאות שנייה, במצב שהוא בין לבין. בדיוק כמו המצבים שיוצרת גולדברג במקומות שהצבעתי עליהם ובמקומות נוספים – מצבים שהם "באמת – בבואה".  
ראינו זאת בשירת החפצים, וכעת אראה כיצד מתגלגלת דמותם של החפצים אל דמותו של האהוב בשירת האהבה הנכזבת של גולדברג.

## שירת האהבה של גולדברג

הידיעה שאין כותבים בשביל האחר, שהדברים שאני עומד לכתוב לא יעוררו את זה שאני אוהבו לאהבני, שהכתיבה אינה מפצה כלל, אינה מערנת מאומה, שהיא נמצאת בדיוק במקום שאתה אינך בו – ידיעה זו היא ראשיתה של הכתיבה (רולאן בארת).<sup>73</sup>

שירי האהבה של גולדברג, וליתר דיוק, "האהבה הנכזבת", הם חלק מהותי משירתה ויצירתה הן מבחינת מספרם והן מבחינת המעמד שהם תופסים בעיני המחקר והביקורת שבחרו לראות בשירה זו את לוז יצירתה של גולדברג. לפעמים נדמה שהאהבה הבלתי ממומשת, הבדידות והצער הנלווים אליה הם הנושאים היחידים שעליהם כתבה גולדברג.<sup>74</sup> שירת האהבה, היא ושירי הבדידות, משכה ועדיין מושכת באופן מיוחד קריאה ביוגרפית.<sup>75</sup>

אבל גם כאן ההתייחסות הביוגרפית מגבילה את העיון בשירים לכלל קריאה שטחית למדי שבה מנסים למצוא את הפנים "האמיתיות" של האהוב, במקום להתבונן בפונקציה הבדידית שלו. כמו שבשירי החפצים הבדידות איננה תמה בפני עצמה, אלא רק נקודת המוצא של

דבר-מה, כך גם בשירת האהבה, הנושא איננו בהכרח האהוב עצמו, אלא האפשרויות הפואטיות הנפתחות בהיעדרו. על כן המנגנון הפועל בהם הוא כמעט זהה לזה הפועל בשירת החפצים, אך במספר הבדלים קריטיים. במילים אחרות, אף כי יש צידוק ובסיס לראות את שירת האהבה של גולדברג כשירה אוטוביוגרפית, המסתמכת על חוויותיה של גולדברג עצמה, בשירים אלו גם קיימים אלמנטים המרחיקים אותה מהביוגרפי. אחת הראיות היא כי לא ניתן לזהות את האהוב של גולדברג, ובמובן זה הוא נטול ממשות. לרוב הוא אינו נוכח ותיאורו אינו נמסר. בדומה לחפצים הדוממים בשירת החפצים, חשיבותו של האהוב היא ביכולתו לייצר מבט, לרוב מדומיין, על הדוברת. בניגוד למחקרים שמחפשים את תווי הפנים האמיתיים של האהובה, מחקרנו סבור כי המבט בשירים אלו הוא הפשטה של פנים, כלומר מסכה נוספת שגולדברג עושה בה שימוש בסיטואציה השירית. המשותף לשירת החפצים ולשירת האהבה הוא שבשניהם השיר הוא המאפשר את המפגש הבדידני בין הדוברת לחפץ ובין הדוברת לאהוב.

אחד ההבדלים בין שירת החפצים לשירת האהבה הוא השימוש במנגנוני הקירוב וההרחקה. בשירי החפצים מופיע חפץ מוכר, קרוב ומיטונימי, שמורחק מקיומו היומיומי דרך השימוש בפרוסופואיה. ואילו בשירת האהבה, האהוב מורחק מהמרחב המידי של הדוברת. אבל הפעם דווקא המרחק וההיעדר של האהוב הם שמאפשרים את פעולת הדמיון ואת השיר עצמו, את הפגישה המדומינת שהקרבה אינה מאפשרת. כך ששני סוגי השירים, השונים זה מזה למראית עין, נשענים על אותו מנגנון של מפגש מדומיין, כשבכל פעם צריך להרחיק או לקרב את האובייקט או הסובייקט המדומיין כדי לקיים אותו. בשירת החפצים יש להפקיע את החפץ מ"חפציותו", להעניק לו קול ופנים כדי לקיים מפגש כזה, ובשירת האהבה יש לגרוע מהאהוב את אנושיותו, את הסובייקטיביות שלו, ואף לחפצן אותו כדי לקיים את הפגישה המדומינת וליצור את המבט שהדוברת זקוקה לו כדי להתקיים. אך בשני המקרים אותו המבט עצמו הוא גם זה שאינו מאפשר לה להתקיים באמת. המרחק אינו מאפשר את המפגש, אבל הוא מאפשר את ההתבוננות. המרחק שיוצרת גולדברג בשירת החפצים ושירת האהבה מאפשר את המבט הרפלקסיבי, שמאפשר מצדו את קיומה של הדוברת מצד אחד, אבל גם מבטל אותה מן הצד האחר. העובדה שבשירת החפצים מדובר באובייקט ולא בסובייקט משמעה שהדוברת אינה יכולה להתממש כסובייקט תחת מבטו (בדומה למה שסארטר אומר להלן), ובשירת האהבה, עצם העובדה שהסובייקט, האהוב, "מונמד" לרמת אובייקט, משמעה כי היא אינה יכולה באמת להתקיים או להתממש תחת מבטו. "אכן", אומר סארטר, "אם מביטים בי, אני מודע לכך שאני הנני אובייקט. אך תודעה אינה יכולה להיווצר אלא בתוך קיומו של האחר ובאמצעותו".<sup>76</sup>

כמו ברומן והוא האור, שבו השיחה החשובה היא זו שהתקיימה רק בדמיונה של נורה ובטקסט, גם בשירת האהבה והחפצים, מה שלא התקיים, מתרחש במרחב השירי בלבד. גם השלילה בשירתה של גולדברג מצביעה על קיומם של שני רובדי מציאות, האמיתי והדמיוני, כאשר היצירה הספרותית היא מעין לימבו בבואתי ביניהם, מתקיימת ואינה מתקיימת בעת ובעונה אחת. היצירה היא "באמת – בבואה", "רוטטת" ומהבהבת בין המציאות לבין הבדיון. המילה "לא" המופיעה רבות בשירתה של גולדברג מציינת את הגבול שבין שני סוגי המציאות – למשל בשיר "חדר בלי אהבה":

פה לא לבלב אָכִיב על הפְּתָלִים  
 וְכָחֹל עֵשֶׁן מִן הַמְּאָפֶּה  
 לֹא הָעֵלָה אֶת קַטְרֵת־הָאֱלִים  
 אֶל הַתְּקֵרָה.  
 וְדָף הַסֶּפֶר הַפְּתוּחַ לֹא לְחֵשׁ  
 בְּרֻטְט אֶת הַשֵּׁם הַמְּפָרֵשׁ.

פֹּה רַק אֲנִי נוֹזֵ שֶׁבְּמֶרְאָה.  
 וְרִיחַ יוֹם בְּוָדֵר בְּמֶרְכָּבִים,  
 וְאוֹר חֲשָׁמַל כֶּהָה וּמְאָדִים...  
 פֹּה עַל תְּמוּנַת הַחֹרֵת מוֹל הַפְּתָח  
 לִי לֹעֲגִים רוֹמְאוֹ וְגִ'וֹלְיָטָה.<sup>77</sup>

ראשית יש להבחין בשיר בין שני מרחבים של התרחשות, שכן המילה "פה" משמשת כאן בשימוש כפול: הראשון הוא המציאות הקונקרטיה שעליה מצביע השיר; והשני הוא השיר עצמו. בקריאה הקונקרטיה של השיר מתוארים אירועים שלא התקיימו: "לא לבלב אביב על הכתלים" וכו', אבל מה שאינו מתקיים במרחב הקונקרטי, במציאות, ואינו מתקיים גם בדמיון, מתקיים במרחב השירי על אף לשון השלילה, כמו הפגישה ברומן והוא האור, או הפגישה ברומן מכתבים מנסיעה מדומה. המאפיין הבולט הוא התיאוריות המדויקות של מה שלא התרחש. "דף הספר הפתוח לא לחש / ברטט את השם המפורש". כמו ברומן מכתבים מנסיעה מדומה, שם מתוארת הפגישה שאינה מתקיימת ומתואר איך בדיוק יהיה וירגיש אֶל בפגישה שאינה מתקיימת, גם בשיר הדף אינו לוחש ברטט, עשן הסיגריות אינו עולה לתקרה. התיאור המדויק של מה שלא התרחש מעצימה את כוחו של השיר כדבר-מה בעל ממשות אונטולוגית משלו, השונה והנבדל מקיומם או אי-קיומם של האירועים המתרחשים בו בלבד. כפילות זו בין המציאות הקונקרטיה למציאות השירית מתקיימת גם בכפילותה של הדמות המביטה וניבטת מן המראה בבית האחרון של השיר: "פה רק אני וזו שבמראה". שוב, כמו בשירי החפצים שנבחנו בפרק הקודם, הדמות היא דמות מפוצלת, ולא רק היא נוכחת בחדר, אלא גם בבואתה הנפרדת ממנה. ייתכן שהפיצול הוא בין זו הקונקרטיה וזו הפואטיה, המתקיימת בעולם השירי.<sup>78</sup>

כבר בשיר "הוא מחכה לי" בספר השירים טבעת עשן,<sup>79</sup> מעוצבת דמותו של האהוב כפי שיופיע בשירים רבים אחרים – נעדר ורחוק. הקשר שלו אל הדוברת מתקיים רק דרך פעולת הדמיון והשיר. בשיר זה, הדוברת מדמינת את מעשיו של האהוב הנעדר, הרחוק: הוּא מְחַפֵּה לִי לְפָרְקִים / עֵת הַסֵּתֶוּ תוֹלָה יְחַלְמוֹי בְּפָרְם. / אֶל חֲלוֹנוֹ נוֹשְׁרֵת שְׁלֶכֶת מְחֻשָּׁפִים / וְשִׁעוֹת פְּסָפִינוֹת בְּפָרְם". בבית השני היא גם מדמינת את מחשבותיו ולמעשה בוראת אותן, כפי שסופר בורא את מחשבות גיבוריו. "אִזּוֹ יִזְכֵּר פְּתָאִם: מְעוֹף צְעָדִי עַל הַחוֹף / וְטַל צְחוֹקִי בְּשִׁפּוֹעַ הַפְּרָמִים, / וְקוֹלִי, שֶׁשָּׁלַח אֶת מְלֶאכֶוֹ / לְזַמֵּר אֶת שְׁמוֹ בְּמֶרְוִמִים". ובבית האחרון מדומיין גם מה שהאהוב אינו יודע: "שִׁגְם אֲנִי מְחַפֵּה / וְאוֹהֶבֶת בְּחֹלוֹם אֶת צֵלוֹ". במילים אחרות, המעמד השירי כולו בנוי על כך שהאהוב הנעדר גם אינו יודע שהיא מחכה לו ואוהבת אותו. תוצאת הדבר היא שהתמונה הנמסרת

לאורך השיר בביטחון שידיעה שלוהב בו, מתפוגגת ומאבדת את ממשותה בסוף השיר. היא אוהבת "בחלום", וגם אז, רק את "צל". וכך כל מה שנשאר בסופו של דבר הוא השיר עצמו ולא ההתרחשות שהוא בא לתאר.

פעולת הדמיון בשיר היא הדרגתית ומתעצמת עד שהיא קורסת אל תוך עצמה ככל שהיא מרהיבה עוז ומרחיקה לכת. בתחילה מדומיינים מיקומו בזמן ובמרחב של האהוב, ששוב איננו רואים את פניו או את דמותו. בבית השני מדומיינים זיכרונותיו ומחשבותיו, ובבית האחרון יש התרחקות נוספת, בעזרת השלילה, לתחום אי-ידיעתו של האהוב. ההודאה שמדובר בדוברת שמחכה ושאוהבת רק צל בתוך חלום, נמסרת מיד לאחר השורה "ולא ידע, שגם אני מחכה". אי-ידיעתו על המתנתה של הדוברת, כאילו מנפץ את בלון הדמיון שמבית לבית בשיר הרחיק להמריא. ההודאה שהאהוב כלל אינו מודע לאהבתה שוברת את פעולת הדמיון של הדוברת והופכת את השיר על פניו (קצת בדומה לפגישה המדומינת ברומן והוא האור). גם כאן השיר מסתיים בהיעדר ובשלילה שאתם הקורא נשאר, אך גם עם אי-היכולת להתעלם ממה ש(לא) קרה. גם כאן בולט "עונשם של בעלי הדמיון", שהרחקת הלכת המדומינת שלהם המסתיימת בפיכחון מבולבל.

שירת האהבה של גולדברג מורכבת אפוא ממנגנונים דומים לאלו הפועלים בשירת החפצים שלה. גם בשירת האהבה ההתרחשית החשובה והמרכזית היא פרי הדמיון והיא מתקיימת רק במרחב השירי. בשני הז'אנרים יש דמות, במסכה בעלת קול ופנים, שמרוחקת די והותר מן הדוברת כדי לייצר את המבט החיצוני הדרוש לדוברת כדי להתקיים. אך מבט זה הוא מבט כפול: בכוחו לא רק לצקת ממשות בדוברת, אלא בד-בבד להעמיד בשאלה את דמותה, או להצביע על אמת שהדוברת מוכנה להודות בה. השימוש במנגנונים אלו הן בשירת החפצים הן בשירת האהבה מצביע על הקשר המורכב ושאיינו ברור מאליו בין לאה גולדברג וחייה לבין בנות דמותה המופיעות בשיריה. היעדר הממשות המאפיין את השירים האלו וההישענות הברורה על אלמנטים של פנטזיה והפשטה מקשים את הקריאה הביוגרפית, בעוד רושם הפנות שגולדברג מייצרת בכישרון מאפשר קריאה כזאת בד-בבד. קשה להרכיב דמות קוהרנטית או ביוגרפית מקריאה בשירים אלו ואחרים מבלי להתעלם מהמורכבות שגולדברג מייצרת בשיריה. בעוד גולדברג משתהה על "הרגע האוטוביוגרפי" ומיטיבה לתאר אותו "רטט" בין העולמות, קריאה שתתעקש לזהות את גולדברג בכתביה, לזהות את פרטי השיר עם פרטי חייה, תחמיץ את העיקר.

המבטים שנבחנו במאמר זה כרוכים אחד בשני. המבט של הקריאה הביוגרפית, המבקש לקרוא את חייה של גולדברג מבעד ליצירתה, המבט הפרוסופופיאי בשירת החפצים ומבטו של דמות האהוב הנעדר בשירת האהבה שלה – כל אלה מעידים על "הרגע האוטוביוגרפי", רגע שהוא נקודת המפגש בין הקוראים לדמות, ואולי גם למחברת.

כמובן, אי-אפשר להתעלם מהביוגרפיה הייחודית של לאה גולדברג, שכן היא נוכחת ביצירותיה ועולה מן הכתוב; גם אין צורך בכך. אדרבה, צריך להתבונן אל מעבר לה, אל העשן והצללים כדי להבין את ייחודיותה של גולדברג כמשוררת. הארת היסודות הפנטסטיים ביצירתה של גולדברג היא כלי חשוב בידי הביקורת והמחקר ליצירת תמונה מלאה יותר

של המשוררת שכולנו מכירים היטב, כביכול. יש לבדוק מחדש קריאות המבקשות לקרקע את יצירתה של גולדברג ולחפש בה רק את היסודות הראליסטיים, היומניים והביוגרפיים. אלו משאירים אותה בחדר הסגור, אפוף העשן, בעוד שבפועל שירה זאת חורגת אל מחוזות אחרים. הכתיבה של גולדברג אולי נטועה בביוגרפי, אבל אינה נשארת בו. היא מציבה מראות למציאות, דרכן משתקפת המציאות, אבל גם מתגלגלת אל דבר-מה אחר. בראשית המאמר הזכרתי שחתימתה של לאה גולדברג בסוף ההקדמה לרומן מכתבים מנסיעה מדומה היא, פשוט, "ל.". ההיסק המתבקש הזה נעשה באופן מובן מאלי, כמעט ללא צורך במחשבה שנייה. אבל ייתכן שהאות ל', כהפשטה של שם, גם היא סוג של מסכה.<sup>80</sup> מסכה שלאה גולדברג, המשוררת, נעלמת מאחוריה בעודה מציגה על הבמה את פניה נטולות האיפור.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

## הערות

- 1 מאמר זה מבוסס על עבודת התזה שלי לתואר השני בהנחייתה של ד"ר ענת ויסמן. ברצוני להודות ל'מי שליוו את העבודה משלביה הראשונים ועד למאמר זה: ד"ר ענת ויסמן, פרופ' יגאל שורץ, ד"ר המוטל צמיר, ד"ר יחיל צבן, ערן צלגוב ורימון הרכס.
- 2 לאה גולדברג, והוא האור, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, [1946] 2005, עמ' 83.
- 3 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1937] 2007, עמ' 7-9.
- 4 רבים כהר עמדו על הקשר המורכב בין לאה גולדברג לבין רות ברומן זה. תמר הס טוענת ש"הפנייה הרטורית אל הקורא החיצוני [...] מציגה את הטקסט כרצף לשוני אמנותי מודע ומעוצב; בהיבט מוצג רצף זה כמסמך אוטוביוגרפי אותנטי, 'מכתב אמתי' הפונה אל 'אתה' מסוים ויחיד" (תמר הס, "פרי בדירותה: על שיח האהבים האפיסטולארי ומכתבים מנסיעה מדומה ללאה גולדברג", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות) תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 153. גם גדעון טיקוצקי עוסק בכך באחרית דבר של הרומן: "לאה גולדברג הצעירה חשפה טפח והסתירה טפחיים כשהזמינה את קוראיה לזהות את גיבורת הספר עם מחברתו, בהקדמה" (גדעון טיקוצקי, "אחרית דבר: הנשכחות שאיי-אפשר לשכוח", מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, 2007, עמ' 137. טוביה ריבנר כותב שדמותה של רות היא "דמות ביניים בין 'אני' ו'היא', דמות שלובשת מסיכה (ולעיתים מסירה אותה בריבזמן), שמשחקת תפקיד (ולעיתים מודיעה על כך)". ריבנר גם עומד על אחת מסגולות הפואטיקה של גולדברג, הרלוונטית למאמר זה: סגולת בריאתה של "מראית-עין שמבקשת להיאחז בממשות ומתוך כך אך מעמיקה את עצמה" (טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 53.
- 5 מסכם זאת יפה גדעון טיקוצקי: "בצד תרומת ההקשר ההיסטורי והביוגרפי להעשרת הקריאה ביצירותיה של לאה גולדברג, הולך המחקר העכשווי ומתרחק מן התדמית שליוותה את כתיבתה מראשיתה, כאילו היא 'פשוטה'. ליצירת תדמית זו סייע ודאי סגנון כתיבתה, שאינו מבקש למקד את תשומת לבם של הקוראים בו עצמו" (גדעון טיקוצקי, האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחזיה של לאה גולדברג, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 2011,

- עמ' 13). עוד כותב טיקוצקי כי "ה'פשטות' בכתיבתה של גולדברג מכסה למעשה על מורכבות ייחודית לכתיבתה. מורכבות זו באה לידי ביטוי, בין השאר, במתח המתמיד המתקיים ביצירתה בין התבניות הקלאסיות [...] לבין יסודות מודרניים, ובין היענותה למוסכמות הפואטיות של זמנה לבין התמרדותה נגדן" (שם, עמ' 14).
- 6 כוונתי היא למונח "רושם של כנות" שטבע מנחם ברינגר בנוגע ליצירתו של י"ח ברנר: "האם באמת כנות בספרות אינה יותר מאשר 'רושם של כנות'? האם באמת אינה אלא אפקט אמנותי [...]?" (מנחם ברינגר, עד הסימטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 19).
- 7 גולדברג, הערה 3 לעיל, עמ' 9.
- 8 ברומן מכתבים מנסיעה מדומה כותבת גולדברג את אחד ממשפטיה האיקוניים שמרבים לצטטם: "אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר" (הערה 3 לעיל, עמ' 95). רבות נכתב על משפט זה. ראו, למשל, חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על-ידי ביקורת זמנן", סדן 2 (1997), עמ' 203-240. משפט זה הוא עדות למגיפולציה העדינה שמבצעת גולדברג במציאות. ההיסק הלוגי אומר כך: גבר הכותב שירים הוא משורר, אישה הכותבת שירים היא משוררת. אבל גולדברג עושה יותר מכך. היא למעשה אומרת: דרך כתיבת השירים אני מסוגלת להפוך למשורר. כלומר להפוך מהאישה, האישיות הקונקרטי – לפונקציה, לדמות הארכיטיפית – למשורר. מדובר כאן במהלך דיאלקטי שהוא מעבר להכרזה הערכית והמגדרית, מעבר לפירוש הערכי והמגדרי של להיות משוררת בתקופתה ("השיר שלי אינו בא במקום תכשיט, אינו גנדרנות", הערה 3 לעיל, עמ' 95). הדגש הוא על גלגול הצורה המתחולל באמצעות הכתיבה.
- 9 ברינגר, הערה 6 לעיל, עמ' 13.
- 10 שם, עמ' 17.
- 11 Randall Lawrence Childree, "Making Love, Making Reality: Propertius, Prosopopeia, and Poetry's Power of Creation", A Dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida, 2007, pp.12-13 of the University of Florida, תרגום שלי, רו"ב]. זיהו שמיר טוענת דברים דומים בנוגע למסכה: "לא אחת מתגלה חזותה של יצירה זו או אחרת כ'מסכה' או כ'תחפושת' שפניה וכוונותיה האמתיות מסתתרות מאחוריה ומתגלות רק בדיעבד" (זיהו שמיר, לשיר בשפת הכוכבים: על יצירת לאה גולדברג, [חמ"ד]: ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 11). יש לשים לב שמה שמתעתע ביצירתה של גולדברג הוא שהמסכה חושפת ומסתירה בו-זמנית. על כן לא ניתן לדבר על "כוונה אמיתית" המתגלה פתאום וחושפת את מה שמסתתר מאחורי המסכה.
- 12 "תאאו (theo), (הוראתה) המילולית 'מבט'. את המבט יש לפרש משני כיוונים, גם כהיות מביט וגם כהיות ניבט. המבט – התאאו – הוא גם מקור המילה 'תאטרון' (theatron), שאותה ניתן לתרגם כ'זירת המבטים'" (דרור פימנטל, "היד של המבט: הידיגר בין תיאוריה לפרקטיקה", פרטוקולאז' (2009), עמ' 183).
- 13 רבים טוענים על שירתה של גולדברג ברוח דבריו של הלל ברזל: "הליריקה, בגלוי או במסווה, מספרת את סיפור חייה של המשוררת, הסוככים סביב חווייה מיוסרת אחת: אהבה שלא היה לה המשך בנישואים, במשפחה ובהולדת" (הלל ברזל, שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן. לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2001, עמ' 44). נתן זך טוען, למשל, שלאה גולדברג "אשרה" שירים רבים מאוד על נושא אחד ויחיד: יסוריה של האהבה וביתר דיוק: יסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", לאה גולדברג:

- מציגות את ניסיון החיים של הנשים כניסיון אישי-פרטי או שמא הן 'רק' נקראות כך בידי קהל הקוראים, המבקרים והחוקרים?" (צמיר, הערה 20 לעיל, עמ' 137). מסקנתה של צמיר ביחס למשוררות אלה היא שבדרך כלל השיח הגברי הדומיננטי הוא שהכתיב את הקריאה והחלוקה המגדרית בין כתיבה "נשית" (שתיאוריה הרווחים הם "מינורית", 'רגישה', 'מעודנת', 'פשוטה', 'שברירית', 'אישית', וכו') (שם, עמ' 138), לכתיבה גברית, שעיסוקה בכללי, באוניברסלי ובפוליטי. כלומר, האישי והביוגרפי אותרו שוב ושוב ביצירות של משוררות אלו מפני שאותם חיפשו המבקרים ומצאו ביצירתן, גם אם הכילה אלמנטים אחרים. ברוב המילים שצמיר מביאה לעיל השתמשו המבקרים לתיאור יצירתה של גולדברג החל מראשית דרכה.
- 22 דן מירון, הערה 20 לעיל, עמ' 173.
- 23 עוד על אופן התקבלותה של לאה גולדברג אצל הקהל והמבקרים ראו: שחם, הערה 8 לעיל.
- 24 גם רות קרטון-בלום עומדת על היעדרם של השתקפויות ומתווכים בשירים אלו: "ואולי לא מקרה הוא שדווקא במחזור 'מביתי הישן', מפסגות יצירתה, שבו החייתה בזיכרונותיה עולם שחרב, אין חלונות והשתקפויות, כאילו בזיכרון אין צורך במתווכים" (רות קרטון-בלום, "קול האישה בחלון", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום, ענת ויסמן (עורכות), תל אביב: ספרית פועלים, 2000 עמ' 35).
- 25 "שירת גולדברג היא מן הייצוגים הדראמטיים ביותר בשירה העברית של בניית דיבור 'נאיבי' מתוך עמדת ה'סנטימנטלי'" (אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום, ענת ויסמן (עורכות), תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 138). כל הדוגמאות שמביא הירשפלד לדיבור הנאיבי של גולדברג הן מתוך קובצי השירה שהזכרתי לעיל.
- 26 הירשפלד, שם, עמ' 149.
- 27 גולדברג משתמשת במילה "רטט" ב-11 שירים בספר שיריה הראשון טבעות עשן. הרטט מתאר היטב את מצבם של שירים רבים בקובץ זה. אחד האמצעים המשמשים בחלק משירי הספר בתפקיד גבול ומעבר בין המציאותי לפנטסטי הם התפצים הדוברים והשימוש של גולדברג בפרוטופואיה (מתן קול ודיבור למי שאינם יכולים לדבר – למשל חפצים), כפי שאראה בהמשך. גם ראו את התייחסותה של ויסמן ל"הבהוב" שהוראתו דומה לזו של רטט: "נראה כי ייחודו של המימוש השירי של החולין והחגיגות הוא בברזומניות ובהבהוב המתמיד של שתי איכויות/ערכים אלו" (ויסמן, הערה 15 לעיל, עמ' 95). כמו כן ראו: ענת ויסמן, הערה 18 לעיל, עמ' 11. בהערה זאת מגדירה ויסמן את "הדיאלקטיקה המהבהבת" של גולדברג ובוחנת אותה לעומקה. כפילות ואמביוולנטיות ביצירתה של גולדברג תוך שמירה על אי-הכרעה ביניהן מודגשות גם בספרו של מיקי גלזמן בסוגיית הציונות של גולדברג: Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, California: Stanford University Press, 2002, pp.1-64.
- 28 ז'אן פול סארטר, המבט, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 44-45.
- 29 גם יצירותיה בפרוזה של גולדברג – מכתבים מנסיעה מדומה (1937) ווהוא האור (1946) וכן הממואר פגישה עם משורר (1946) – נעות בין העמדות השונות שתיארת לעיל (שירה המבוססת על זיכרון וחוויה לעומת שירה המבוססת על חוויה רפלקסיבית של הדוברת) ומשלבות ביניהן.
- 30 לסקירה נוספת של הביקורות הראשונות על טבעות עשן ראו: שחם, הערה 8 לעיל, עמ' 203-240; המוטל ברייסק, לאה גולדברג, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012, עמ' 167-172.
- 31 דן מירון, "האומץ לחולין וקריסתו", האדם אינו אלא..., תל אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 322.

- מבחר מאמרים על יצירתה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: עם עובד, עמ' 70-79, ובמיוחד עמ' 72). וראו גם דבריו של מנחם בן במאמר זה, הערה 19 להלן.
- 14 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרות כללית, תל אביב: ספרית פועלים, 1977.
- 15 עוד על "האומץ לחולין" כ"אני מאמין" אסתטי של גולדברג, ראו: ענת ויסמן, "דמותי, דמותי הכפולה", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1996, עמ' 81-106; Anat Weisman, "After all of this, I will have to muster all of my 'courage for the mundane': On Leah Goldberg's Paradigmatic Temperament, *Prooftexts, A Journal of Jewish Literary History* 33 (Spring 2013), Indiana University Press, pp. 222-250 כמו כן, ראו מאמרה של נטשה גורדינסקי: "כתיבה מסאית כאמנות החולין: הפולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית", מכאן י"ד (מרץ 2014). גורדינסקי נותנת למונח "האומץ לחולין" ולמסה עצמה "פרשנות אסתטית-פוליטית" (עמ' 221). יפעת וייס מביאה סיכום יפה של הקריאות השונות של המושג "האומץ לחולין" אצל מבקריה של גולדברג לאורך השנים: יפעת וייס, נסיעה ונסיעה מדומה: לאה גולדברג בגרמניה 1930-1933, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2014, עמ' 78, הערה 74.
- 16 גולדברג, הערה 14 לעיל, עמ' 66.
- 17 גליה ירדני, "לאה גולדברג", ט"ז שיחות עם סופרים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 130.
- 18 ראו גם אמירתה של ויסמן: "הכשל הביוגרפי, כלומר ההנחה כי לזו יצירתה של גולדברג הוא תיאור סבלה של אישה בודדה שנותרה כל חייה חשוכת ילדים וללא בן זוג ומצאה תנחומים באמנות – כשל זה עלול לעורר את עינינו מלראות את המתרחש בחטיבות שלמות של יצירתה" (ענת ויסמן, "ייסורי הסינתזה האנושית הגדולה: דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג", דפים למחקר בספרות 18 (2012), עמ' 7-33, במיוחד עמ' 6).
- 19 ראו למשל דבריו של מנחם בן, ששואל וגם עונה: "האם אפשר למצוא שירי פנטסיה אצל המשוררת האישית והיודיית הזאת? לא ממש. [...] אם לזהות אצלה פנטסיה, אז זו בעיקר פנטסיית האהבה שאותה חסרה כל ימיה" (מנחם בן, "משיח לא מפטיק לטלפן", עם שתי הרגליים עמוק בעננים: פנטסיה בספרות העברית, הגר ינאי (עורכת), תל אביב: גרף, עמ' 122). אלמנטים פנטסטיים ביצירתה של גולדברג נבחנו בעיקר בהקשר ליצירתה לילדים. ראו למשל אצל רבקה גרון, "פנטזיה והשתקפויותיה בשירת הילדים של לאה גולדברג", עיונים בספרות ילדים 17 (2007), עמ' 97-112.
- 20 על נורמות הקריאה השליטות בתקופה ועל אופן התקבלותה של גולדברג ניתן ללמוד מספרו של דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 160-177. כמו כן ראו המוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים: כתר, 2006, עמ' 137-138; רבקה אלינב, "כי מרה מאוד הדעת". עת הגיבורה האינטלקטואלית-יוצרת בסיפורת של אלישבע (ביחוסקי) ולאה גולדברג, תל אביב: מכון מופ"ת, 2012; דנה אולמרט, "בתנועת שפה עיקשת": כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה ויריעות ספרים, 2012. ספרים אלו בוחנים את הקריאה המסורתית בשירתן של נשים החל מראשית המאה העשרים ומעניקים לה פרשנות חדשה.
- 21 המוטל צמיר מעלה שאלה ביחס למשוררות של שנות החמישים והשישים (דליה רביקוביץ, יונה וולך ודליה הרץ), שניתן להחיל גם על שיריה של גולדברג: "האם יצירות הספרות עצמן [...]

- 43 James J. Paxon, *The Poetics of* החל מהעת העתיקה ראו: *Personification*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-35.
- 44 Paul de Man, "Autobiography as Defacement", *The rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81 (וכן ראו בגיליון זה: "אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים", מאנגלית: שי גינזבורג).
- 45 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 75-76.
- 46 בר-יוסף, הערה 41 לעיל, עמ' 67.
- 47 שם, עמ' 68.
- 48 Childree, הערה 11 לעיל, עמ' 33.
- 49 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ' 48.
- 50 סארטר, שם, עמ' 67-68.
- 51 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 70.
- 52 עוד על אי-ההכרעה בהקשר ליצירתה של גולדברג, ראו את תיאורה של ויסמן על אפקט ה"ארנב-ברווז" ביצירתה של גולדברג (ויסמן, הערה 18 לעיל, עמ' 14-16): "התמונה השלמה היא תוצאה של הבהוב ללא היקבעות. במובן מסוים, הבחירה בין שתי האפשרויות היא-היא האשליה" (שם, עמ' 16).
- 53 Michael Riffaterre, "Prosopopeia", *Yale French Studies* 69 (1985), p. 108 (ההדגשה שלי, התרגום שלי, רו"ב).
- 54 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 78.
- 55 שיר נוסף משירי החפצים הוא "ברמדומים" מתוך המחזור "דוממים" (טבעות עשן). בשיר אין דיבור ישיר של חפץ, וכמו כותרת המחזור – השיר דומם לחלוטין. אף קול לא נשמע בו וכל ההתרששות מתקיימת בדממה.
- 56 גולדברג, הערה 37 לעיל, עמ' 15.
- 57 ראו שוב הערה 52 לעיל.
- 58 גרעון טיקוצקי מזהה בשיר זה מה שדן מירון כינה "פיצול הסובייקט" אצל גולדברג (מירון, הערה 20 לעיל, עמ' 329). טיקוצקי מתייחס למבטים בתוך השיר ולנוכחות של המבט החיצוני על הדוברת. "סיום השיר מעיד עד כמה משכילה הדוברת להתבונן בפכחון כמעט ציני על דמותה. בכך היא מפנימה בדרך ראייתה את מבטו של מי שעשוי להתבונן בה מבחוץ" (טיקוצקי, הערה 5 לעיל, עמ' 31).
- 59 רות קרטון-בלום טוענת שהמנורה והתייחסותה לדוברת הן דווקא סימן לבדידות: "המנורה המתאבלת מסכמת לעצמה: 'מיד הן תתחלנה לבכות' / זו שבמראה וזו הדומה לה' ולא ברור מי תתחיל לבכות – האישה בתמונה או האישה עצמה, שכן מן החדר נעלם היצור החי היחיד שנותר בו – הדוברת. הבדידות היא אפוא מוחלטת" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 37 [ההדגשה שלי, רו"ב]). אף כי הבדידות היא נתון מהותי בשירים כגון זה, הדגש הוא על המפגש הדמוי בין הדמויות השונות ועל דמותה של הדוברת שנחשפת דרך מפגש זה.
- 60 למרות קריאתה השונה בשיר של רות קרטון-בלום, גם היא עומדת בדרך אגב על ההבדל בין החפצים האחרים בחדר לבין המנורה. היא מציינת שהחלונות "לועגים", כאילו הם רואים את הגיחוך בהצטמצמות הנרקיסית הנפרשת לפנינו" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 38 [ההדגשה שלי, רו"ב]), ואילו המנורה "חושבת" (שם). זהו הברל מושגי. בעוד החלונות מואנשים ומדומים

- 32 יצחק עוגן, "טבעות עשן", גליונות ג' (1935), עמ' 71-72.
- 33 שלמה צמח, "שלוש שנות ספרות – שנת תש"א, השירה, דברי פתיחה", אדם עם אחרים, תל אביב: מ. ניומן, 1953, עמ' 109.
- 34 מירון, הערה 31 לעיל, עמ' 322.
- 35 רות קרטון-בלום טוענת שלמוטיב הראי באמנות שתי פונקציות עיקריות: "הראי ככלי להתבונן באמצעותו על העולם האובייקטיבי, כולל במשקיף עצמו כשהוא כוחן את עצמו כישות חיצונית [...] והראי כאמצעי לשקף בו את נפשו של המסתכל" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 32).
- על מוטיב הראי אצל גולדברג ראו גם מאמרו של הלל ברזל: "לאה גולדברג: שירה וחוויה: עיון בתפיסת השיר של המשוררת", גזית כ"ז (1970), עמ' 10-22.
- 36 על הפרוסופופיאה ועל ההבדל בין האנשה לפרוסופופיאה טוענת מיכל בן נפתלי: "יש להבחין, עם זאת, בין האנשה לבין פרוסופופיאה. האנשה היא אנתרופומורפית, מבקשת לזהות באופן עצמותי את האנושי והטבעי עד לכלל מחיקת ההבחנה בין אדם לטבע. מנגד, הפרוסופופיאה מכירה בהבחנה בין השכל לעולם. לא מדובר בהאנשה ממש, כריאליזם תיאורי או במימזיס. מדובר בטרופ הזוי שאינו מניח כל תפיסה חושנית. הקונבנציות המסוימות של הפרוסופופיאה מכוננת סימן חדש, חסר תקדים, בתוך ישות טקסטואלית נתונה. [...] בתוך החלל הכיאסטי שנוצר במשפט, הסובייקט והאובייקט מצטלבים או מועתקים זה למקומו של זה. הסובייקט עשוי לפלוש לאובייקט, או שהאובייקט משתלט על הסובייקט. מיוזג לירי זה מהווה קול בדוי ולמרות זאת, קול זה אינו מעניק לנו 'יריעה כוזבת' כלל ועיקר. [...] הפרוסופופיאה מועתקת מן ההקשר הרטורי הצר יחסית ונעשית קטגוריה מעין-טרנסצנדנטלית, תנאי אפשרות לחשוב על סובייקטיביות, כתיבה, קריאה וידידות" (מיכל בן נפתלי, כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה, תל אביב: רסלינג, 2000, עמ' 105-107).
- 37 לאה גולדברג, "טבעות-העשן", שירים, א, תל אביב: ספרית פועלים, 1972-1973, עמ' 13.
- 38 מבליטה פי כמה את תפקידו המיוחד של השעון בשיר זה היא גם ההבחנה בין השעון שאינו מדומה או מואנש, אלא דובר ממש, לבין הדימוי שמקבל השקט "הרובץ כחול" בבית השלישי. השקט מדומה, לחתול, בעוד השעון אינו מדומה כמדובר או כמתבונן. ביחס לשעון הפרוסופופיאי המשוררת אינה נזקקת לכ' הדימוי. השקט מקבל דימוי של יצור חי בעוד החפץ הדובר אינו צריך לתיווך של דימויים, מה שמדגיש את מעמדו הפנטסטי.
- 39 תודה ליגאל שוורץ שעזר לי לחדר נקודה זו.
- 40 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ' 67.
- 41 הפרוסופופיאה עשויה להיות גם מטאפורית וגם מיטונימית. עמדה על כך חמוטל בר-יוסף: "הפרוסופופיאה היא מבע דמוי דיבור ישיר המופיע בהקשר נטול תנאי אמת לדיבור ממש. מכאן שהפרוסופופיאה, כמו האירוגיה, היא תופעה מטאפורית, ומן הראוי לדון בה יחד עם ההאנשה ועם המטאפורה" (חמוטל בר-יוסף, "דיבור בתוך מטאפורה", בלשונות עברית 37 (1993), עמ' 68 [ההדגשה שלי, רו"ב]). לדיבור המיוחס לישות לא-אנושית ניתן לקרוא "האנשה מומחזת", שהיא "בעלת אופי מטאפורי [...] ויש למיין אותה יחד עם צורות אחרות של מטאפורה מורחבת" (שם). אך הפרוסופופיאה יכולה להיות גם מיטונימית, כמו במקרה של "מיטונימיה מומחזת" שהיא "דיבור דמוי המיוחס למיטונימיה של הדמות: לאיבר מסוים מגופו, לבגדיו, לחפץ השייך לו" (שם).
- 42 ראו גם דבריה של ויסמן על החשיבות של המיטונימיה בפואטיקה של גולדברג: ויסמן, הערה 15 לעיל, עמ' 19, 24-25, 29.

- לבעלי חוש ראייה (ברומה לשקט הרובץ כחתול בשיר "טבעות העשן"), המנורה "חושבת" ולא נזקקת לתיווך הדימוי. וראו הערה 24 לעיל.
- 61 רות קרטון-בלום אומרת על שירי הטבע או העיר של גולדברג כי יש בהם "קדימות להשתקפות; ההשתקפות קודמת לממשות" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 34), וגם: "ההשתקפות בשירת לאה גולדברג היא סוג של אונטולוגיה" (שם, עמ' 35).
- 62 גולדברג, הערה 2 לעיל, עמ' 82.
- 63 שם.
- 64 שם, עמ' 83.
- 65 שם.
- 66 גולדברג, הערה 3 לעיל, עמ' 15-16 |הדגשות שלי, רז"ב|.
- 67 זיגמונד פרויד, "השלילה", מגרמנית: דנית דותן, מטעם 11 (2007), עמ' 154.
- 68 שם.
- 69 הפרוסופופיאה מתפקדת באופן דומה למנגנון השלילה במובן הזה. המוטל בריוסף עומדת על כך שהמיטונימיה המומחזת, כפן של הפרוסופופיאה, "מנסחת את האמת שאינה מודעת לדמות, או שהדמות מעדיפה להתעלם ממנה, אבל האמת הזו אינה נמצאת בתחום הטנסצנדרנטי, אלא בתחום חייו של הגיבור" (בריוסף, הערה 41 לעיל, עמ' 70).
- 70 אפלטון, "סופיסטון", כתבי אפלטון, כרך ג', ירושלים: שוקן, 1959, עמ' 248.
- 71 שם, עמ' 250.
- 72 שם, עמ' 217-218.
- 73 רולאן בארת', שיח האהבה, ירושלים: שוקן, 1981, עמ' 97 |ההדגשה שלי, רז"ב|.
- 74 ראו הערותיהם של זך, ברזל ובן: הערה 13 לעיל והערה 19 לעיל.
- 75 דוגמה בולטת לעיסוק המתמיד בקריאה ביוגרפית בשירתה של גולדברג ובעיסוק אובססיבי כמעט במערכות היחסים של עם גברים, וכיצד אלו מופיעים ביצירותיה ניתן למצוא בספר שראה אור לאחרונה: שרה בר-ראובן, כעץ באפילת היער: על אהבותיה של לאה גולדברג והשתקפותן בשירה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2013. בספר זה מתפרשים שיריה של גולדברג רק כעדות או כתוספת פיוטית, קישוטית, לאהבות הממשיות בחייה.
- 76 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ' 7.
- 77 גולדברג, הערה 37 לעיל, עמ' 72.
- 78 דוגמה נוספת ודומה למתואר בשיר זה נמצא בשיר "ככלות הכל" (גולדברג, שם, עמ' 22). גם שם מתוארת סיטואציה חלומית ומדומיינת שהשלילה הוא מאפיינה הבולט.
- 79 גולדברג, שם, עמ' 55.
- 80 אני מודה לערן צלגוב על הערה זו.

the aggadic materials present an opposite picture and thus challenge the legal materials. The halakhic sources discuss the boundaries of the body of the 'other' - i.e. converts, gentiles and women. They function as a literary site for examining the boundaries of identity and the wholeness of the self and the exercising of an imagined power over the 'threatening other'. In contrast, the aggadic sources portray the invasion of the 'threatening other', specifically into the body of Jewish men. However, the aggadic inversion should not be considered a protest against the hegemony reflected in the legal discourse or as giving voice to the 'other', but rather as a discourse that captures the ideological, social, and perhaps even psychological background of the legal materials. The legal discourse expresses the imagined rabbinical power over the body of the 'other', while the aggadic discourse expresses the fear of losing control. As such, the aggadic texts are the 'other' that bursts out of the rabbinical corpus and discloses the hidden tensions behind the legal discourse.

### **The Olive Tree: An Ideological Marker for All Times in Hebrew and Israeli Literature**

**Chaya Shacham**

The olive tree has held a unique place in Hebrew and Israeli cultural discourse for at least nine decades (starting in the 1930s). This article attempts to map the significant metamorphoses of the olive tree as a symbol and ideological marker in Hebrew and Israeli literature.

Apparently, its emblematic nature enables the olive tree to represent opposite entities over various periods in recent history and even within the same period itself, as has been the case over the last three decades.

At first, the olive tree in Modern Hebrew literature was the symbol or metonym of Arab natives living in Eretz Yisrael. In the next stage it was appropriated by Hebrew writers as a symbol of the Zionist pioneers. Then, over the decades, the symbol was uprooted and re-planted time and again from one ideological territory to another. The ideological writing about the olive tree becomes very acute especially in or after significant national events such as wars. Hence, the tree functions in Hebrew and Israeli literature mainly as a recurring marker of the ongoing conflict between Jews and Arabs over the territory of Eretz Yisrael. When examining the olive tree in Hebrew and Israeli literature, it transpires that it clearly acts as a litmus paper, revealing the writers' political and ideological views.

### **Paul de Man's Death Mask**

**Shai Ginsburg**

This essay presents a close reading of Paul de Man's seminal essay, *Autobiography as Defacement*. It seeks to uncover the unsettling effect de Man finds in autobiography by paying close attention to the images of the suffering human body and its death, which are central to his essay. The current article contends that for de Man, the autobiography manifests the human condition, which he sees as a radical dualism of mind and body. Indeed, the human condition is characterized by the inability of the mind to account for the suffering of the body, and beyond that, by an inability to articulate that suffering in language.

### **"Reality does not happen twice": About the Autobiographic Moment in Leah Goldberg's Poetry**

**Rina Jean Baroukh**

The article examines a group of poems from Leah Goldberg's first book, *Smoke Rings (Taba'ot Ashan)*, in which there are speaking objects – a clock, a lamp, etc. It claims that these objects are not merely personified, but are given a voice and a face. This is a specific form of personification known as 'prosopopoeia', a trope Paul De Man examined in a well-known article and which this article makes use of. By creating this other presence inside the poem, a gaze is created. Goldberg creates gazes inside the poem that enable and define the reader's gaze, upon the poem and upon the speaker. This gaze is both needed and rejected. The speaker cannot exist without it, yet it is also a critical, distanced gaze, that is incapable of truly grasping the speaker. This gaze is always needed, but it is also, always, a disappointment. Interestingly, the mechanism described in this article, which operates in the group of poems with still objects, can also be seen in Goldberg's love poems, thus making a correlation between the personification of the objects and the objectification of the loved one. This emphasizes the fictional aspect of Goldberg's poetry and poetics, rendering readings that claim that her poetry is purely autobiographical more complex.

### **The Autobiographical Moment: Celan, de Man, and Speech**

**Omer Shibolet**

Impressions of Paul Celan's almost too perfect poem, *Death Fugue*, and other poems are recorded. Then various consequent issues are raised: How much

also Rana's epic, which is narrated throughout all of Harechavi's poetry books, ending in *Rana* and beginning in an unknown time – "the time before the time of world history".

### **A Cut at High Seas: The Poetry of Hedva Harechavi**

**Hanna Soker-Schwager**

This essay starts with a reflection on the place of Hedva Harechavi's poetry in Hebrew literature. While her poems seem detached and as though they were written on another planet, similarities in both imagery and cadence to the works of Yona Wallach and Dahlia Ravikovitch are obvious in her early poems and have indeed led to accusations of plagiarism. Referring to Harechavi's taking up of Avot Yeshurun's *Hayat HaLayla (Creature of the Night)* in her recent *Rana*, this essay questions categories such as imitation, 'theft' and influence. It also discusses the gender classifications through which Harechavi has been designated as the 'lyrical mother' of contemporary women's poetry. Having adopted Yeshurun as her 'lyrical father', the essay proposes, Harechavi 'gives birth' to him in her earliest poetry, using the Creature of the Night's voice to undermine conventional gender divisions and create her own predecessors.

This essay centers on an examination of Harechavi's work as affective poetry that slashes, rather than articulates. The essay argues that while Harechavi's poetry is oceanic in its tendency to overflow, it always holds the sound of the thrusting knife. Referring to Freud's and Bion's notion of the caesura, the essay shows the crucial role of the caesura's cut in Harechavi's fundamental rhythmic structure: Harechavi's poetry is situated deep inside the caesural cut that marks it, moving between slash and stitch, gaping wide like a wound while simultaneously living an entire life within it; an experience of connectedness, even if in pain, by way of sharing rather than separation.

## **List of Contributors**

**Mr. Shimon Adaf**, Chair of the writing program at Ben Gurion University of the Negev, has published three collections of poetry and eight novels. His recent novel, *A Detective's Complaint*, came out in 2015. In 2016 a short novel of his, *Shadrach*, will be published by Resling Press and the non-fiction book *Art and War: Pulp, Poetry and Politics in Israeli fiction*, co-authored with Lavie Tidahr, will be published by Repeater Books.

**Dr. Ayala Amir** teaches at the Department of Comparative Literature at Bar Ilan University and in the Open University of Israel. Her book, *The Visual Poetic of Raymond Carver* (Rowman & Littlefield) was published in 2010. She has also published articles on modern and postmodern fiction and the interconnections between literature and the visual arts, as well as chapters on literary criticism and narratology for Open University courses.

**Dr. Dana Amir** is a senior lecturer at Haifa University, a clinical psychologist, a supervising-psychoanalyst at the Israel Psychoanalytic Society and at the International Psychoanalytic Association, a poetess and literature researcher. She is the author of five poetry books and two psychoanalytic non-fiction books and the winner of many national and international prizes, including the Adler National Poetry Prize (1993), the Bahat Prize for Original Academic Book (2006), the Frances Tustin International Memorial Prize (2011), the Prime Minister's Prize for Hebrew Writers (2012), the IPA (International Psychoanalytic Association) Sacerdoti Prize (2013) and the Nathan Alterman Poetry Prize (2013). She will also be granted a distinguished award for outstanding contributions to psychoanalytic education in Florida, USA, in 2017. Her book *Cleft Tongue* received the Israel Science Foundation Publication Grant and was published by Magnes Press (2013) and Karnac Books (2014). Her book *On the Lyricism of the Mind* (Magnes, 2008) was published by Routledge (2015).

**Ms. Rina Jean Baroukh** is studying towards a PhD in the Department of Hebrew Literature at Ben Gurion University of the Negev, where she acquired her BA (with honors) and her MA. Her master's thesis was about the prosopopoeia in Leah Goldberg's poetry. The subject of her dissertation is "What is about to come is splitting the air: On the prose of Shimon Adaf".