



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

06 גיליון
2016 סתיו

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
רכזי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך
עריכת טקסט דינה הורביץ

עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל-אביב

על העטיפה: חבורת "יהריו" במרפסת קפה אררט, רחוב בן יהודה 9 בתל-אביב, 1938. מימין לשמאל: יוכבד בת-מרים, לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, ליובה גולדברג, ישראל זמורה ומשה ליפשיץ (אוסף פרטי של ליובה גולדברג, מוזיאון ארץ-ישראל; פריט בתערוכה "בתי הקפה של תל-אביב, 1920-1980", המוצגת במבואות מגדל שלום).

ot.kipp@gmail.com

© 2016 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

הצעה לדיאלוג מסאי

בין לאה גולדברג ל'ירג'יניה וולף

מיכל בן-נפתלי

כתיבת מסות ליוותה את יצירתה של לאה גולדברג מראשיתה. בצד השירה, הרומנים, הממואר, ספרות הילדים והמחזות, במקור ובתרגום, ז'אנרים שבכולם כתבה לסירוגין אף כי בהיקף שונה, הייתה המסה מחווה קבועה, השקולה, אולי, מבחינת רציפותה, רק לכתיבתה ביומן. ואולם, שלא כבמזר היומני הדיכאוני, שהמיט עליה לפעמים שתיקה של אין-אונים, שקדה גולדברג על ביסוסו של מרחב מסאי חי, חריף, עז מבע ובטוח בעצמו, מעיין-תמיד שדרכו יכלה לתת ביטוי בלתי מסויג לאותו "חלק אינטלקטואלי שבאישיותה", חלק שכדבריו של דן מירון היה עליה "לנתק" משירתה כדי לזכות באהדה ציבורית רחבה.¹ זאת, על אף שהייתה, לדבריו, "על פי טיבה ועצמותה אישיות אינטלקטואלית, ואפילו אישיות אינטלקטואלית מובהקת. [...] בהשכלתה, בהיקף זיקותיה התרבותיות, במגעיה עם הטקסטים הספרותיים והפילוסופיים המסובכים ביותר עלתה לאה גולדברג על כל משוררי דורה ובוודאי על כל משוררי קבוצת שלונסקי-אלתרמן, שהיא נמנתה עמם".² מירון מוסיף עם זאת כי "לחשוב מותר לה בפרוזה", והוא מציע לקרוא את ספרה מכתבים מנסיעה מדומה כמעין רומן-יומן אינטלקטואלי שהתקבל בהסתייגות דווקא משום שהיה "רומן ציטוטי". בכל הנוגע לכתיבתה הרומנסקית, הפרוזה החושבת של גולדברג זכתה להתקבלות מינורית, כפי שמתאר מנחם פרי באחרית הדבר להוצאה המחודשת של והוא האור, רומן שנתפס כ"ניסיון ספרותי צדדי של משוררת"; מענה ביקורתי זה "ריפה את ידיה ככותבת סיפורת ושלל מן הספרות העברית יצירות נוספות של מספרת גדולה".³ גולדברג חסרה קוראים, בני או בנות דמותה, שיכתבו עליה כדרך שכתבה

* תודה גדולה למיכל ארבל על הקריאה הקשובה במאמר ועל הערותיה המצוינות.

- 1 דן מירון, אימהות מייסדות, אחריות חורגות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991, עמ' 168-169.
- 2 שם, עמ' 168.
- 3 מנחם פרי, "הערות על 'והוא האור'", בתוך לאה גולדברג, והוא האור, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2005, עמ' 222.

היא על ד"ר ז'וואגו: "זהו ספר של משורר, אך משורר שהגיע סוף־סוף לפרווה"⁴. אבל התגובה השלילית לרומן לא הניאה אותה מלהתמיד במחנות הפרווה הרפלקסיבית המובהקת יותר שלה, זו של המסות, הן אלה מהן ששמרו על אופי פואטי והן אלה שנטו אל הדיסקורסיבי.⁵ גולדברג ה"סנטימנטלית", שהייתה בת־בית בספרות הרוסית, הגרמנית, הצרפתית, האנגלית והעברית, המשיכה בשגרת הכתיבה במוספי דבר, טורים, על המשמר, השומר הצעיר, הארץ וכתבי עת אחרים, במלאה משימה אסתטית וביקורתית שעל מצעה זיככה, לדברי אריאל הירשפלד, את שירתה ה"נאיבית".⁶

אף על פי שהמסות נקראו מסתמא בידי רבים, הספרות הפרשנית על גולדברג ברובה המכריע לא העניקה להן את המשקל הסגולי ואף החלוצי הראוי. גולדברג לא פילסה לעצמה דרך אל לב ביקורת הספרות העברית והכללית ולא נמנתה עם דמויותיה המרכזיות, לא בימיה ולא כיום, מקץ למעלה ממאה שנים להולדתה, כשכתביה זוכים להכרה ולעיון מחודשים.⁷

4. לאה גולדברג, "בוריס פאסטרנאק", מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, ספרית פועלים, תל־אביב תשל"ז, עמ' 287; ההדגשה במקור.
5. הבחנה זו נשענת על דבריו של רומן יאקובסון, וראו רנה ליטוין, "מבוא לתרגום מסותיה של צוּטאִיבה", בתוך מרינה צוּטאִיבה, להט אדום: האמנות באור המצפון, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2011, עמ' 27.
6. במאמרו "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג" נסמך הירשפלד על חיבורו של שילר "על שירה נאיווית וסנטימנטאליסטית" כדי לטעון כי "שירת גולדברג היא מן הייצוגים הדרמאטיים ביותר בשירה העברית של בניית דיבור 'נאיבי' מתוך עמדת ה'סנטימנטאלי', וכי 'דימויי השלמות הנאיביים' מעידים על "מודעות מטא־תרבותית חריפה" (בתוך רות קרטון־בלום וענת ויסמן [עורכות], פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים, ספרית פועלים, תל־אביב 2000, עמ' 138, 139). שילר מבחין במסתו בין משוררים שהם הטבע, משוררים נאיביים, לבין משוררים המבקשים את הטבע שאבד מתוך הגעגועים שמעורר מצבם המלאכותי־תרבותי. "אנו, בלתי שלמים עם עצמנו ואומללים בנסינונו מן האנושות, אין בנו דחף תובעני יותר מן הדחף לנוס מפניה" (פרידריך שילר, שירה נאיווית וסנטימנטאליסטית/ על הנשגב, מגרמנית: דוד ארן, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1985, עמ' 27). "העמדה הנאיבית שלה אינה איזו 'שלמות מדומינת', או התרפקות נוסטאלגית המעלה חזיונות ישנים תוך נסיגה מן ההווה", מדגיש הירשפלד, "אלא מהלך אחר, סוג מיוחד של תיקון עצמי, רגנראציה שלאחר כריתה" (הירשפלד, שם, עמ' 140). ראו גם דיונה של גולדברג עצמה על החיבור תיאטרון המריונטות מאת היינריך פון קלייסט בספרה הדראמה של התודעה: פרקי דוסטויבסקי, ספרית פועלים, תל־אביב תשל"ד, עמ' 80.
7. חריגה הערתו של א.ב. יפה: "בעיני הקוראים הצעירים במיוחד, היתה לאה לא רק משוררת נערצת אלא גם אוטוריטה בענייני ספרות ואמנות, בעלת טעם משובה ובקיאות רבה בכל תחומי התרבות האירופית. [...] מקריאת מאמריה למדנו להבין ספרות ולהעריכה יותר משלמדנו בשיעוריהם של מורינו" (א.ב. יפה, פגישות עם לאה גולדברג, צ'ריקובר, תל־אביב 1984, עמ' 13). דיון חלוצי בסוגיית המסה של גולדברג במונחי "דאנר דיאספורי" מספקת נטשה גורדינסקי, המעניקה מעמד מטא־פואטי למסתה של גולדברג מ־1938, "האומץ לחולין"; וראו נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, מאגנס, ירושלים 2016, עמ' 102-130.

לא זו בלבד שטרם יצאה מהדורה מקיפה של כל המסות המציגה אותן ברציפותן הכרונולוגית (ולא על פי החלוקה התמאטית הכללית והסלקטיבית, שבה ניתן לקרוא בהן כיום), המסות עצמן טרם נבחנו על רקע ההיסטוריה של המסאות העברית או על רקע היחס המורכב השורר בינן לבין יתר יצירתה של גולדברג, וזאת למרות האור שהן עשויות לשפוך על תפיסתה את ההיסטוריה של הספרות.

מדוע אפוא? מדוע לא זכתה גולדברג המסאית להכרה כדרך שזכתה וירג'יניה וולף, עד כדי ראיית המסות והמבדה של זו האחרונה כהיבטים משלימים בפרויקט אחד של ייצוג צורות חדשות של תודעה, או, במילים אחרות, עד כדי ערעור עצם ההבחנה בין הסופרת למסאית?⁸ האם מפני שבמקרה של גולדברג עמדה לחובתה זהותה המגדרית הנורמטיבית והנוקשה משהו, לפחות לכאורה, שלא עודדה את הביקורת הפמיניסטית להיבנות ממנה, כדרך שנהגה במקרה של וולף? אך האם מלכתחילה יש בסיס כלשהו להשוואה כזאת? מה לוולף ולגולדברג? מה עובר או עשוי לעבור בין אל המגדלור לבין והוא האור זולת ארוס ספרותי ומנעד טעמים ואהבות משותפים, לעתים, לשתי היוצרות, בכל הנוגע, למשל, לתקופות הרנסנס והרומנטיקה, או לצ'כוב ולדוסטויבסקי?⁹

דיוקנה של וולף ילווה את המאמר כדרך שהוא מלווה, במוחש ובמדומה, קוראים-כותבים רבים ברחבי העולם, כתמונת צרודית נוגה, פקוחת עיניים, בוהה לתוך עצמה. אין מדובר בהשפעה ישירה של וולף על גולדברג. וולף גם לא שימשה לגולדברג מקור השראה. עם זאת, המסאות של וולף מאפשרת להפגיש את כתיבתה של גולדברג עם עצם הנחותיה ועקרונותיה של המסה, שגולדברג, מצדה, מעודה לא ניסחה או אפיינה במפורש, ולתהות על טשטוש הגבולות בתוך יצירתה בפרוזה בין המסה לבין הרומן או הממואר. יתרה מזאת, ההטיה הפמיניסטית שהטתה וולף במסותיה את ההיסטוריוגרפיה הספרותית מאפשרת, דרך הסמכת המחווה שלה לזו של גולדברג, לתהות מחדש על מקומו ותוקפו של הקונפליקט האדיפלי המובהק כל כך ליצירתה של גולדברג ועל האופן שבו, דרך התמודדותה הישירה והעקיפה

8. ערכה של וולף כמבקרת וכמסאית הועם במבוא של הרולד בלום לאנתולוגיה מרובת הכרכים שעניינה אמנות הביקורת, וראו Harold Bloom (ed.), *The Art of the Critic*, Chelsea House, New York 1985-1990. ויין בות' טען כי וולף כותבת ביקורת כדי להצדיק את המבדה שלה, וראו Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961. לספרים המעידים על התמורה המופלגת בהערכת מסותיה של וולף, בעיקר לאחר שיצאו לאור בארבעה כרכים בשנים 1966-1967, ולימים במהדורה מוערת ושלמה ב־1976, ראו Leila Brossman, *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997; Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, Macmillan Press, London 2000. על ז'אנר המסה ראו, George Lukacs, "On the Nature and Form of the Essay", *Soul and Form*, Merlin, London 1974; T.W. Adorno, "The Essay as Form", *New German Critique*, 32, 1984, pp. 151-171; Graham Good, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, Routledge, New York 1988; Robin Majumdar and Allen McLaurin (eds.), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London 1975.
9. גולדברג מזכירה את וולף בהערה ביקורתית בדיונה בצ'כוב, וראו לאה גולדברג, "שכנות הטראגי והמגוחך", אמנות הסיפור, ספרית פועלים, תל-אביב 1975, עמ' 173.

עם שאלת הזיקה בין כתיבה לשיגעון ודרך מושגי ה"חיקוי" וה"תרגום", היא בוחרת להציע פואטיקה והיסטוריה של ספרות שהעיקרון המבנה שלהן חורג ממטפורות גנאלוגיות.

א. מהי מסה?

וירג'יניה וולף, כמו לאה גולדברג, החלה לפרסם מסות בגיל צעיר. הקובץ הראשון של מסותיה, שיצא לאור ב-1925, כלל מסות שנכתבו מ-1904 ואילך. וירג'יניה וולף (וירג'יניה סטפן – עד 1912, אז נישאה לליאונרד וולף), בתו של האינטלקטואל והמסאי הוויקטוריאני לזלי סטפן וכת ספרותית לשושלת מסאים קונטיננטלית ובריטית נכבדה (סטיבנסון, פאטר, הזליט, לאמב, אדיסון, ג'ונסון ואחרים), נטתה כבר בתחילת דרכה לצורת המסה המסורתית, כפי שהתגלמה לראשונה במסות של מונטיין (1580). מונטיין, "ראשון המודרניים", בניסוחה של וולף, יצר צורת כתיבה ייחודית מתוך פילוסופיה חדשה של סובייקטיביות המבססת את הידיעה על חושיו של "אני" אמפירי ומתרחקת מאמת אובייקטיבית, שעתידיה הייתה לימים לעמוד ביסוד הנאורות הרציונליסטית. אובייקט הידיעה של כותב המסה הגו הוא-עצמו, "אני" החותם את התרשמותו-לרגע כלפי אובייקט מסוים. אלא שנקודת המוצא הקארטזיאנית – יחיד מבודד הניצב אל מול עולם שדבר אינו ידוע עליו בוודאות – אינה מביאה את הכותב לידי גיבוש מבנה ידיעה סולידי או סמכות אוניברסלית. הידיעה מוגבלת לתהליך ההבנה המגשש של הכותב, שדרכו הוא מבקש להתגלות לעצמו, ולא דווקא לגלות את הדברים כשלעצמם. מעצם שמה, צורת המסה היא ניסיונית וניסויית. למסה אין תבנית מהותית נתונה מראש, או, ביתר דיוק, היא ניחנה בצורה ריקה הנוחה להטמיע לתוכה חומרי גלם שונים שיצורו לה צורה ויקבלו בד בבד את הדפוס שהיא תעניק להם תוך כדי הידברות. הצורה מבנה בכל פעם מחדש את התוכן שהיא מבקשת לבטא; ההתנסות מתגשמת במסה כתוצר של הכתיבה. הקומפוזיציה של המסה חופשית וחלשה אפוא בהשוואה לזו של ז'אנרים כמו טרגדיה או שירה, ועם זאת, דווקא האמורפיות הטבועה בז'אנר המסה היא המחקה בדרך הנאמנה ביותר את האמורפיות של ההתנסות, או של תודעת ההתנסות, והיא הנענית לסירובן של ההתנסות והתודעה להתאימן לכל עיבוד שיטתי או הומוגני, בין שהוא נובע מהפשטה מדעית ובין שהוא תוצר לוואי של תהליך סוציאליזציה. מכל הטעמים הללו, סבורה וולף, המסה הלמה את מונטיין: היא שימשה בידו אמצעי לפרוש מן החיים הציבוריים לגלות בכפר, והיא הייתה גם תוצאה של פרישה זו. היא נתנה ביטוי לאוטונומיה שלו מתרבות התקופה, משהציעה, תחת פעילות פומבית, אפשרות של חיים בממד מילולי טהור, חיים בהווה המסאי העוטף באינטימיות את הכותב והקורא כאחד והמאיים לסלק את המציאות החיצונית ולהחליפה באמנות.¹⁰

10. John Snyder, *Prospects of Power*, University Press of Kentucky, Lexington, Ky 1991 ראו סניידר מצביע על הבדל בין המסורת המסאית האנגלית (בייקון) לזו הצרפתית (מונטיין). לדבריו, בייקון הוא שביסס את המרחב הפרטי של השיח כמרחב טרנסצנדנטי אל-זמני של קיום במילים, מרחב המנסה לעצור את מהלכה הליניארי של עלילת ההיסטוריה.

וולף הכירה במאמץ של מונטיין ליצור חלל חדש בתוך השפה לביטוי עולמה הפרטי של התודעה האנושית, אולם במסגרת המטא-פואטית "המסה המודרנית" (1925), ועוד יותר מכך בפרקטיקה המסאית הנמשכת שלה-עצמה, הביאה את פיצול התודעה החוזה נוסח מונטיין לפרגמנטציה רדיקלית יותר משלו והניחה מאחור את עצם הדיכוטומיה הבינארית בין סובייקט לאובייקט; זו פינתה את מקומה ל"אני" מבוזר הנבדל גם מן ה"אני" הליניארי והלכיד של האוטוביוגרפיה. במבנה האפיזודי נעדרת הכללית של מסותיה שורה וולף עובדה בבדיה והשתמשה בדיאלוגים ובמכתבים המדמים בני שיח או קוראים-בכוח כדי להמציא למולם "אני" מגיב, נעדר סמכות ריכוזית. בדרך זו היא ביקשה להתגבר על חששה המרכזי שמה, בשל מיקודה ב"אני", תאבד את היכולת לתאר את המציאות כהווייתה. וולף הכותבת לבשה כך את הצורות והצבעים של מה שקראה בו, בלי לדבר על עצמה במישרין. המרכיבים האוטוביוגרפיים שנכללו במסות היו נתונים להזרה מתמדת שפיצלה את האחד לריבוי פרספקטיבות.¹¹ האינטימיות המסאית לא נוצרה משקיפותו של ה"אני" אלא דווקא מהטלת מסך, שרק מאחוריו אפשר היה לתפוס בצלילות את אמת המבט או הנפש; לא להיות אני-עצמי, בדיוק כדי להיות אני-עצמי, מפני שה"אני", מהותי לספרות ככל שהנו, הוא גם יריבה המסוכן ביותר.¹² גמישות הכתיבה אפשרה לוולף לפרוש מרחב אופקי שבו שום מרכיב אינו משעבד את האחרים. היא גם אפשרה לה לבצע את התפקיד העיקרי שהועידה למסה: להסב עונג.¹³ המסה צריכה להלך עליוני קסם, כתבה, מראשיתה ועד סופה. עליה להפתיע, לשעשע, לעניין, אפילו לקומם אותנו. בראש ובראשונה, עליה להמשיך בכתיבה את הנאת הטקסט העולה מעצם הקריאה בו.

ככל המסאים, גולדברג היא מעל לכול קוראת-כותבת הממשיכה את הנאת הקריאה בכתיבתה, ואותו טקסט שספג ביקורת צוננת על שום היותו "רומן ציטוטי" מאפיין את כתיבת הפרוזה שלה על פי מהותה, פרוזה "מסאית" של מי שחייה היו ביוגרפיה במלוא מובן המילה: חיים שאינם ניתנים לשחזור על בסיס חומרי הגלם הקונקרטיים שלהם, מפני שעיקרם הוא הטרנספורמציה שקריאותיה חוללו בהם; חיים שמנעד החוויות החברתיות, האקטואליות והרגשיות שזימנו לה תוך על ידי זיכרון ספרותי ושהפכו את כתיבתם לעבודה ספרותית. מאדאם בובארי – הבולעת, בתיאורה של גולדברג, "מאות ספרים שאין להם שום שייכות

11. ראו למשל המסה על קולרידג', "האיש שבשער", בתוך וירג'יניה וולף, מות העש, מאנגלית: כרמית גיא, ידיעות אחרונות, תל-אביב 2008, עמ' 97-104.

12. ראו Virginia Woolf, "The Modern Essay", *On Not Knowing Greek*, Hesperus Press Limited, London 2008

13. הקשר בין קריאה להנאה מופיע גם אצל ליונל טרילינג ורולאן בארת. ניתן לזהות זיקה מעניינת בין פנייתה של וולף לסופרים – ובעיקר לסופרות – לא אופנתיים לבין נטייתו של בארת לקרוא מחדש בספרות מצונזרת או בספרות של הימין הפוליטי כדי להטעים את הבלתי צפוי במה שמענג אותנו; וראו Lionel Trilling, "The Fate of Pleasure", *Beyond Culture*, Viking Press, New York 1965; רולאן בארת, הנאת הטקסט: וריאציות על הכתב, מצרפתית: אבנר להב, רסלינג, תל-אביב 2004. העונג היה גם הפריזמה שדרכה דיברה וולף על הרומן המודרניסטי, כפי שהיא כותבת במסגרת מ-1924 "מהו רומן טוב?": הוא לא זקוק לעלילה, או לטוף טוב, או לדמויות נחמדות. די בכך שהוא גורם לנו לחשוב או להרגיש.

למציאות של חייה", דוחה את "הממשות של עירה ושל סביבתה, ומבקשת באנשים המקיפים אותה לא את מה שיש בהם, אלא את אשר קראה בספרי נעוריה"¹⁴ – אינה זרה לגולדברג. מאדאם בובארי היא מושא הזדהות פרדוקסלי עבור גולדברג המעכשוות את רוחות הרפאים של ההיסטוריה, ובקוראה ביצירותיהם של כסנופון וטולסטוי ב-1956 היא מציינת במפורש כי "מן הספרות פונה הקורא אל המציאות, אל עצם הימים האלה, ולנגד עיניו כל מה שהיה אך אתמול"¹⁵.

גיבורת והוא האור, נורה, הקרויה על שמה של נורה מבית הבובות של איבסן מפני שליוזה, דודתה, קראה במחזה בשעה שהתינוקת נולדה, מונגדת לדמות חברתה מן התיכון, חנה מילנר, שסגנונה "איננו יודע שפת עקיפין". עובדה זו היא שעושה את נורה ל"מעין סמל של חיים אחרים, פיוטיים יותר ולא מוסכרים בתכלית"¹⁶. רות, גיבורת מכתבים מנסיעה מדומה, הולכת גם היא "מן האדם אל הספר"¹⁷ וכותבת לעמנואל במכתביה: "זו צרתי לעולם – הספרות משמשת לי משקפיים"¹⁸; "סלח לי – זהו מכתב. אין זה טרקטט על האמנות"¹⁹; "מפחדת אני מפני הערים הגדולות והזרות האלה הנולדות ומתות בדמיוני"²⁰.

עבור גולדברג, כתיבתו של הקורא-הכותב אינה מרחיקה אותו מן "הקורא המצוי", כי אם, אדרבא, עושה אותו למייד וילגשי יותר, כדרך שהיא מעידה על פול ולרי במסתה "הרהורים על ביקורת הביקורת": "מי ש[נ]יצב לפנינו תדיר כפסל שיש עשוי לבלי חת" נעשה במסותיו "לבשר ודם סימפטי, אנושי – וחכם כתמיד"²¹. להיות קורא-כותב – או קוראת-כותבת, במובנן הלא אישי של פעולות אלה, כפי שנראה להלן – אין פירושו להעמיד חיץ למדני בלתי עביר בין המסאי לקורא. הן אצל גולדברג והן אצל וולף, המסה אינה רק מרחב המשמש אותן לבטא את עצמן כקוראות-כותבות אלא תנאי לכינונה של קהילה ספרותית דמוקרטית המתריסה כנגד קהילת המחקר והביקורת, קהילה שבתוכה לא זו בלבד שספרים מלמדים את קוראיהם כיצד לקרוא בהם, גם הקוראים, מצדם, קובעים תנאים משתנים לכתיבה ומשפיעים עליה עמוקות. נתבונן מקרוב בדיוקנו של "הקורא המצוי" – common reader – שמשרטטת וולף. קורא זה נמצא ביסוד הכתיבה מחדש של ההיסטוריה של הספרות וההטיה הפמיניסטית שהיא מטה אותה. וולף שאלה את המונח common reader מסמואל ג'ונסון, שביקש לדבר באמצעותו על "השכל הישר" של הקורא, על דיוקנו של "האיש מן הרחוב" התופס את המתרחש סביבו

14. לאה גולדברג, "הערות למאדאם בובארי", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 201.

15. גולדברג, "ספרות אקטואלית", שם, עמ' 81.

16. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 128. כך מתוארת פגישתה הראשונה של נורה עם אלברט ארין ששב לעירה לאחר עשרים וחמש שנה: "כעבור רגעים ספורים, אפילו הקול לא היה עוד בחזקת מחיצה, והיה נהיר לה לחלוטין, שאלה הם, שכך הם פניו של האיש אשר לא ראתה אותו מימיה, שברתה אותו מלכה על פי מכתביו. אין אפוא פלא שהכירתו!" (שם, עמ' 41).

17. לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, הוצאת "דבר", תל-אביב תרצ"ו, עמ' 61.

18. שם, עמ' 56.

19. שם, עמ' 41.

20. שם, עמ' 49.

21. גולדברג, "הרהורים על ביקורת הביקורת", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 41.

בראש ובראשונה באינטואיציה. לנוכח הרחבת המעגל הצר של קהל הקוראים ומה שנראה כראשיתו של יחס קרוב יותר בין הכותבים לבין שוק הספרים בתחילת המאה העשרים, כלומר יחס שאינו מתווך עוד בידי פטרונים, ניסתה וולף, כבר בהערות שכתבה ביומנה בשנים 1922-1923, לחשוב על בני המעמד הבינוני והנמוך, אלה שלהבדיל מגברים מן המעמד הגבוה לא קיבלו חינוך רשמי בבתי הספר הציבוריים (public schools), כך מכונה באנגליה מערכת החינוך הפרטית) ובמערכת של אוקסברידג' – אנשים הקרובים לה בדרך מסוימת, כמי שהודרה מן החינוך הציבורי, אף על פי שלמדה במחלקה לנשים בקינגס קולג' בלונדון בשנים 1897-1901. הפנמת חוויית ההדרה ורישומה הקונקרטי בחייה הולית אתה אל הקהל הלא אקדמי, היוצר, לדבריה, יחסים אינטימיים עם ספרים ועשוי לגבש טעם סגולי, שהוא פרי של חוויה אנושית מצטברת ושל תשוקת קריאה המתפתחת באמצעות אימון לאורך זמן. "הקורא המצוי", חובב־הקריאה חסר הפניות, שאליו היא פונה, מנוגד בדרך זו לקורא ה"מקצועי" והסמכותי. למעשה, כל אחד ואחת עשויים להיות "קורא מצוי" ולשמש כדמות הממלאת תפקיד פעיל בטקסט רב־הפנים גופו. וולף אינה מנסה אפוא לעצב את קוראיה – בניגוד לבני זמנה פאונד או אליוט או ליויס, החותרים לייסד קנון ולכוון באמצעותו את הבחירות הספרותיות של הציבור. היא אף סבורה שאין להשיא עצה וגם אין להניח למומחים להכתוב מוסכמות וכללים דוגמטיים באשר לשאלה מה לקרוא וכיצד לקרוא ואיזה ערך עלינו להעניק למה שאנחנו קוראים. ראוי לעודד קוראים ללכת בעקבות דחפיהם והתכונה שלהם. דיבורה המסאי מבקש לפנות אל הקוראים מעמדה של קוראת ותו לא. היא שומרת על מרחק מאנליזה מתוך מאמץ לסמן רגעים בחוויית הקריאה שלה־עצמה בעולמות הבדויים, רגעים המפרים את הרצף הסיפורי הליניארי ובהם עשויים הקוראים לזכות בהבנה עצמית עמוקה יותר דרך האינטראקציה שלהם עם הטקסט; רגעים השקולים כמו־כמה למה שתתאר בממאר המאוחר שלה, רישום של העבר, כ"רגעי ממשות".²² מבלי להסביר את הכלים הטכניים שמייצרים רגשות, היא בוחרת לתת ביטוי ספונטני למחשבות חולפות, לתגובות ראשוניות, לשיפוטים ארעיים, כשיח רווי דיגרסיות המגבש קווי מתאר מריכוי רשמים המצויים בתנועה מתמדת. כך לדוגמה היא כותבת במסה על הרומנים של פורסטר: "ובכוא רגע ההארה, אנו מקבלים אותו בלא סייג. איננו נסערים ואיננו תמהים; איננו שואלים את עצמנו מה פירוש הדבר. אנו פשוט מרגישים שהדבר שאנו מביטים בו נשטף אור ומעמקו מתגלים. הוא אינו חדל להיות הוא עצמו רק משום שהוא נעשה למשהו אחר".²³

ההתמקדות בהיענות הקוראים והדמוקרטיזציה של מעשה הקריאה ושל המקורות הוויטליים שמהם הקריאה שואבת, הרחוקות מלין מן החומרה והסגפנות של השיח האקדמי מכוון־המטרה, מביאות לבסוף את וולף לתמוך בכל קריאה, לרבות בקריאת "ספרים גרועים". לדידה, אין ספרים שרע לקרוא בהם, ובלבד שהם מעוררי תיאבון. "מבקרי הספרות אינם מודעים דיים לכך שאהבת הספרות מתעוררת לעתים קרובות, ואף מוזנת בשנותיה הראשונות, לא על ידי הספרים הטובים אלא על ידי הגרועים", היא כותבת במסה על "הרומנסה הגותית",

22. וירגיניה וולף, רישום של העבר, מאנגלית: אנה הרמן, מודן, בן שמן 2011, עמ' 27.

23. וירגיניה וולף, "הרומנים של א"מ פורסטר", מות העש, לעיל הערה 11, עמ' 156.

כחושת מפני אותה שעה חמורה שעלולה לבוא, "כשאנשים יקראו רק בספריות ולא ברכבת התחתית".²⁴ מגוון הקריאה רחב ממה שספריות ציבוריות עשויות להכיל. ובמסה אחרת, "שעות בספרייה", היא מתוודה: "אנחנו חבים הרבה לספרים גרועים; אכן, אנחנו מונים את מחברייהם וגיבוריהם בין אותן דמויות הממלאות חלק נכבד כל כך בחיינו הדוממים".²⁵

גולדברג אינה פונה מפורשות אל "הקורא המצוי", וכתבתה המסאית מתוחמת ליצירות מופת בלבד. גם אם היא מערערת, לא פחות מוולף, על סמכותם של מומחים, היא אינה מקשה כל עיקר על ההיסטוריה הקנונית של הספרות, גם לא בשנים שקדמו לכניסתה לחוג לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית.²⁶ אפיון ה"רגילות" משמש אותה בעיקר כדי לתאר את החוויה שהספרות מחוללת, את היומיום שהיא מביטה בו בעיניים רעננות.²⁷ זוהי רגילות המניחה לכל אחד ואחת מאתנו קריאה סובייקטיבית החוברת אל דמויות ספרותיות ומנכסת אותן כחלק מחיינו מפני שהן מגלמות את הרגישויות שלנו. הרגילות הזאת מתאפשרת כשאנחנו חולקים עם יוצר תחושת עולם שהוא או היא מזקקים עבורנו. כך, לדעתה, האפקטיביות של כתיבתם של ביאליק, פושקין, או גתה קשורה בהיותם בעלי "סגולות של אדם בינוני", מה שעושה את כתיבתם שווה לכל נפש. יתר על כן, הם כמעט לוקים ב"היפרטרופיה של ה'בינוניות' הזאת".²⁸ חטאה של המומחיות הספרותית האקדמית, השוקדת "על קלקול הטעם האנושי",²⁹ הוא בסטנדרטיזציה ואפילו בסטריליזציה של ההתנסות, שאי אפשר עוד לזהותה משהיא מתווכת על ידי ז'רגון מקצועי. "המילים הממוכמות, הלועזיות, הבינלאומיות, שמתאימות בערך לכל יצירה שכותבים

- Virginia Woolf, "Gothic Romance", *Collected Essays*, vol. 3, Hogarth Press, London 1966, p. 305 .24
- .Virginia Woolf, "Hours in the Library", *On Fiction*, Hesperus Press, London 2011, p. 7 .25
- ראו גם Juliet Dusinberre, *Virginia Woolf's Renaissance – Woman Reader or Common Reader?*, Macmillan, London 1997
- .26 אורה קוריס טוענת כי בשנותיה הראשונות בארץ, טרם הצטרפותה לאוניברסיטה, התמה גולדברג לעתים בשמות־עט או בראשי תיבות כגון ל.ג., עדה גרנט, עדה גרנית, ע.ג.; לדעתה, המעבר לחתימה בשם האמתי המלא מעיד על התחזקות ביטחונה העצמי של גולדברג; וראו אורה קוריס, "מבוא", בתוך גולדברג, מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 9–10.
- .27 ראו הערתה על מופסאן בספר אמנות הסיפור: "בדרך כלל כל המתרחש בסיפורים אלה מתרחש [...] בתוך ההמון הגדול הרוחש בחללו של עולם. אין להם סימני היכר המזדקרים לעין: אין הם חומר להתעניינות מלכתחילה – מה שמעניין בהם הוא הסמוי מן העין, המתגלה בזכות כושרו של המספר לגלות את המיוחד והמתק שבכל אדם ואדם" (גולדברג, "העלמה פרל", אמנות הסיפור, לעיל הערה 9, עמ' 141–142; ההדגשה במקור). על סיפורו של עגנון "פנים אחרות" היא כותבת: "אם הנפשות הפועלות שבסיפור אינן חשובות לקורא באיזו דרך שהיא [...] אין טעם להמשיך ולספר עליהן, שהרי לא אכפת לנו מה יקרה באנשים שאינם מעניינים אותנו" (שם, עמ' 213).
- .28 גולדברג, "המשורר הלאומי", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, ספרית פועלים, תל-אביב תשל"ו, עמ' 185.
- .29 גולדברג, "האומץ לחולין", שם, עמ' 165. ובמקום אחר, במאמר "על סרגי יסנין": "כל כתיבי, הלא זה עניין למבקרים ולפרופסורים של ספרות, השופכים את הרוטב התפל שלהם בכל מטעמיו המשובחים של הקורא. מי צריך אותם?" (גולדברג, מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 272).

עליה, מעוררות בקורא את הרושם כי הכול כותבים על אותו דבר עצמו, מצליפה גולדברג במוסד הביקורת, שיש בחומרתו הסגפנית משום השפעה קטלנית על חיוניותה של היצירה, בדיוק מפני שאינו משתמש "בלשון יותר פשוטה ומוכנת, תוך מתן סימני-היכר אישיים של הכותב".³⁰ עמדתה אקלקטית: היא מחברת תוכנות היסטוריות, פסיכולוגיות ואסתטיות ומנסה למצוא "פרופורציה נכונה" בין התחומים.³¹ במשפטים החותמים את ספרה אמנות הסיפור היא כותבת: "בעמדנו לפני יצירה אמנותית: אחת היא אם תמונה, או שיר, או סימפניה, או סיפור – הניתוח שלנו נעצר תמיד באיזה מקום לפני הלא-נתפס שביצירה האמנותית; לפני כוח השכנוע שבסגנונו של הסיפור, שהוא אישיותו, לפני מה שנקרא במלה הסתמית 'כשרון', לפני אותו דבר המתחמק מכל ניסוח, שהוא המעורר את עיקר תגובתו-היוצרת של הקורא הטוב, ופה עלינו להניח את הכלים, כלי-העזר של הניתוח הספרותי, המסוגלים לשמשנו, כאמור, רק עד גבול ידוע, ולפנות אל העיקר שבסיפור: אל היצירה עצמה".³²

אין פירושו של דבר שגולדברג אינה מכירה את "הכלים" או מתעלמת מהם כליל. מראי המקום במסותיה מעידים על קריאה מקיפה במקורות פרשניים בתורת הספרות (ברדלי, פוסטר, אוארבך, נאבוקוב, גרייבס, טרילינג, פריצ'ט, וילסון, אליוט, וולק, וכמו אצל וולף, גם המבקרים הרומנטיים – קיטס, קולרדיג, ז'אן פול) ובפילוסופיה (אף על פי שהיא מעדיפה את סגנונם של משוררים-הוגים על פני סגנון פילוסופי נוקשה). אך בדומה לוולף, כתיבתה נובעת במישרין מן הנושא, ללא הנחת יסוד תיאורטית, והיא נעוצה, שוב בדמיון מפליא לוולף, בתרגום חזותי של המילים לדימויים הכרוך לא אחת בהפעלה דרמטית של היחסים השתוקים עם הספר. "אני מטיילת על פני דברי הימים ככתערוכת תמונות רבתי", כותבת רות במכתבים מנסיעה מדומה. "התמונה המלהיבה גוזלת את תשומת לבי ואת השאר איני רואה כלל. דמויות אנשים ותקופות בודדות לוקחות אותי שבי, ואני מבקשת בהן את האנושי, את שלי, והחריקה השיטתית אינה מענייני".³³ ובלשון החיבור "חמישה פרקים ביסודות השירה": "המלה, שהיא החומר היחיד בידי הסופר והמשורר, היא תמיד בחזקת סמל. אין היא פועלת על החושים במישרין כצבע, כצליל, כאבן-בניין או כשיש-הפסל. אבל פעולתה מעוררת בנו את 'החושים הפנימיים' שלנו שהם זיכרון וצירוף חדש של רשמנו החזותיים. [...] השירה דורשת מאתנו פעילות יתירה של קליטה, שאינה קליטה סבילה בלבד, אלא כמין יצירה מקבילה ליצירת-המשורר. [...] שעה שאנו קוראים או שומעים 'תמונה לשונית', היינו צירוף-לשון המבקש ליצור תמונה, עלינו להיענות לכך כציירים: פירושו של דבר, עלינו לצייר בדמיונו דברים שאיננו רואים אותם לנגד-עינינו".³⁴

30. גולדברג, "הרהורים על ביקורת הביקורת", מדור ומעבר, שם, עמ' 42.

31. גולדברג, "מבוא", אמנות הסיפור, לעיל הערה 9, עמ' 8.

32. שם, עמ' 184.

33. גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 61-62.

34. גולדברג, "חמישה פרקים ביסודות השירה", האומץ לחולין, לעיל הערה 28, עמ' 30-31; ההדגשה במקור.

אולם אצל וולף, "הקורא המצוי", שבתחילה מוצג כנייטרלי מבחינה מגדרית, אינו רק נמען המסה. הוא החומר שממנו עשויה ספרות, לרבות ספרות מופת, והוא לפיכך הדמות המוליכה את וולף בהדרגה לעסוק בתנאיה החומריים והסוציולוגיים של ההיסטוריה של הספרות. וולף טוענת שהיצירה האמנותית מושפעת במידה מכרעת מן התנאים הלא אמנותיים של חיי היומיום. מחסומים פיזיים בולמים את התפתחות האינטלקט והדמיון, התפתחות הנדרשת לעצמאות כלכלית, לחינוך, לחופש פעולה ולמרחב תנועה. מן ההשפעה הזאת היא גוזרת שתי השלכות עיקריות: יצירות רגילות, וכמוהן יצירות יוצאות דופן, נולדות בתוך רקמה סוציו-היסטורית רחבה המכשירה את הקרקע לצמיחתן; הלקונה של ספרות נשים לאורך ההיסטוריה עד המאה השמונה עשרה נעוצה במחסור בתנאים החומריים ההכרחיים למימוש פוטנציאל היצירה של נשים. מעבר למלאכת השחזור של רגעים לא-נודעים בהיסטוריה המקובלת של הספרות, או, ליתר דיוק, בכטנה של אותה רציפות היסטורית גלויה הכרוכה בדיכוי נשים ובהשקטן, מציעה וולף רוויזיה גורפת יותר המערערת על הקטגוריות והערכים המכוננים את ההיסטוריה של הספרות וכמו מבייית אותה. דמויות השוליים והצללים, ולא גאוי היצירה, הן שעומדות אפוא במרכזן של רבות מהמסות של וולף, במחווה המגייסת, כפי שמופגן בצורה מופתית בחדר משלך מ-1929, את וולף הסופרת, בוראת הסיפורים והמיתוסים ("נשים ומבדה" [1929]; "חיי השרויים באפלה" [1925]), בדיוק במקום שבו הכדיה עשויה לבטא אמת שאינה מגולמת בעובדות הגולמיות.³⁵ בניגוד להיסטוריוגרפיה המסורתית, וולף ממציאה מברים גואלים המנכיחים דמויות נשים (כמו 'ג'ודית שייקספיר', שרה קולרידג', דורה וורדסוורת') שעד כה ידענו עליהן לכל היותר – אם בכלל – את שמותיהן, את תאריכי הנישואין שלהן או את מספר ילדיהן: "להרוג את 'המלאך בבית', הרי זה אחד מתפקידיה של הסופרת", כותבת וולף במסה "מקצועות לנשים".³⁶ רצח האם, סמל הנשיות הוויקטוריאנית, דמות בשר ודם שהייתה לדמות רפאים, הוא תנאי לכתיבה חופשית, תנאי שצדו האחר עבור וולף הוא חיפוש אקטיבי אחר מקורות השראה נשיים בתוך המסורת הפטריארכלית. אך בהיעדר מידע היסטורי תקף, וולף בוחרת למלא פערים יצירי רוחה כדי להקים מעין שושלת של אימהות המשייכת את יצירתן של הבנות המודרניות למורשת היסטורית פלורליסטית.³⁷ קיומן של האימהות מציל את הבנות ומעניק לגיטימציה וביטחון לשאפתנותן. הבת היורשת-בכוח מגלה את יצירתיותה של האם דרך הכתיבה עליה וחיודש דמותה. וולף ממלאת כאן את משימת "הקוראת המצויה" שהיא עצמה ניסחה. נישוי (feminization) ההיסטוריה של הספרות עושה אותה, לתפיסתה, למסאית

35. Virginia Woolf, "Women and Fiction", *On Fiction*, Hesperus Press, London 2011, pp. 81-91; *Idem.*, "The Lives of the Obscure", *The Common Reader*, vol. 1, Vintage Classics, London 2003, pp. 106-133

36. וולף, "מקצועות לנשים", מות העש, לעיל הערה 11, עמ' 206.

37. כמו אליוט במסתו "מסורת וכישרון היחיד", גם וולף האמינה שכותבים זקוקים למסורת המזינה את כישרונם, אלא שלדידה, שאלת האינטראקציה בין קולות העבר לקולו של המשורר בהווה מורכבת יותר במקרה של כותבות-נשים, מפני שמאחורי כותב-גבר אפשר לראות את שושלת ג'ונסון, גיבסון ואחרים; וראו וירגינייה וולף, חדר משלך, מאנגלית: יעל רנן, ידיעות אחרונות, תל-אביב 2004, עמ' 88.

במלוא מובן המילה, למי שבהדרגה הופכת את ז'אנר המסה הבריטית, שעד למאה העשרים היה במידה רבה שיחה תרבותית לא־בדויה של ג'נטלמן עם בני דמותו, למרחב משחק.³⁸ במבט ראשון נדמה שכתובתה המסאית של גולדברג רחוקה מאוד מן הכיוון שוולף מתווה למסה. הפמיניזם מעולם לא היה חלק מסדר היום הפואטי־ביקורתי שלה. חוסר הנחת שהיא מבטאת כלפי הסגנון האקדמי אינו נובע מן הזיקה בינו לבין סדר פטריארכלי שכביכול הדיר אותה. היא אפילו אינה תופסת אותו במונחים כאלה. גולדברג, שלמדה באוניברסיטאות קובנה, בון וברלין, וכתבה את עבודת הדוקטור שלה באוניברסיטת ברלין, משמיעה כאמור לא אחת ביקורת וספקנות בנוגע ללשון האקדמית והשימוש בה, אבל היא עושה כן כשהיא מפנימה, לכאורה, חלק ממאפייניה, מאמצת לשון זכר, המציינת עבודה נייטרליות, ואף אינה חולקת על עצם ההכרעות הקוגניטיות של הממסד הספרותי. אך אי אפשר לומר שהיא עיוורת לקשר הגורדי שבין מצבן הסוציו־היסטורי של נשים לבין התודעה העצמית שלהן, או בינו לבין מרחב האופציות העומדות לרשותן.

אם קוראים ברצף בפרווה המסאית והספרותית של גולדברג, קשה להחמיץ את הדיאגנוזה החדה, הקודרת והסרקסטית שמספקת המספרת של הרומן והוא האור מבעד לעיניה של נורה על חיייהן המחוקים של בנות העיר היהודית הזעיר־בורגנית צרת המוחין, בסביבה הכורכת את הגיבורה, בעל כורחה, בשותפות אתן, שותפות סמיוטית, קדם־סימבולית וקדם־פוליטית, הנישאת על ידי נוכחותם הפולשנית של הריחות העזים. ואולם, לא זו בלבד שזהותה של גולדברג כיוצרת, שלא כמו זו של וולף, אינה קשורה בהיותה בת, לא לאם ולא לאב, אלא, כפי שאראה בהמשך, פעמים רבות דמויות הגברים ביצירתה אינן חלשות ותלושות פחות מאלה של הנשים. האב הבוכה "בקול דק נשיי, מתייפח"³⁹ מעצים בדמותו את דיוקנה המורכבי של החברה החונקת שמסביב, המאיימת על כל יעד והישג או מוותרת עליהם לגמרי: "כשסקרה אותו [את בן שיחתה, גילטרמן] במבט מלוכסן, נתחוויר לה מהו אותו דבר הרוחה אותה כל כך בפרצופו: קווי הגולגולת, המבצבצים בבהירות יתרה מתחת לארשת פניו. כאילו נושאים הפנים האלה בתוכם משהו מן המוות".⁴⁰

38. ראו Catherine Sandbach Dahlstrom, "'Que sais-Je' – Virginia Woolf and the Essay as Feminist Critique", in Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino (eds.), *Virginia Woolf and the Essay*, St. Martin's Press, New York 1997, pp. 275-294. כך, לדוגמה, היא מערערת על הנוסחה "על" ככותרת מסה שגורה המבטאת יומרה לידיעה. וולף משתמשת בנוסחה זו אך מצרפת לה מילת שלילה: "על אי־ידיעת יוונית", וראו *On Not Knowing Greek*, לעיל הערה 12, עמ' 3-18.

39. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 25.

40. שם, עמ' 61. והשוו לדבריו של בן־יצחק כפי שהם מובאים בספרה פגישה עם משורר: "כמה וכמה פעמים בשיחתו היה חוזר ואומר: 'ואני ראיתי בפניהם מוות כזה! [...] והמילה מוות בפיו היתה לובשת צורה של כל הנראות אשר בחדלון, דווקא כשדיבר על המוות ביחס לאנשים חיים, על המוות המהלך בתוכנו, החי בתוך ההווי שלנו ושם על פניו מסיכה של חיים' (לאה גולדברג, כתבים, ספרית פועלים, תל־אביב 1972, עמ' 295; ההדגשות במקור). מעניין לציין כי תמונת "האלמונית מן הסיינה" מופיעה הן ברומן והוא האור (בגלויה שנורה שולחת לאמה מברלין, לעיל הערה 3, עמ' 127) והן במכתבים מנסיעה מדומה (מכתב חמישי, לעיל הערה 17).

ברמה מסוימת שואפת המסה נוסח גולדברג להיות נייטרלית, אלמונית, לא-אישית, ואף לא לדבר אל נשים או עליהן. שמות של סופרות כמו דבורה בארון או קתרין מנספילד מופיעים בספרה על הסיפור הקצר אמנות הסיפור מבלי לבלוט ומבלי שעצם נוכחותם תשמש כצידוק אוטוביוגרפי או כתקדים הכרחי לבחירותיה של גולדברג עצמה. ועם זאת, התמונה נעשית מורכבת יותר כשמתבוננים באינטימיות העמוקה שגולדברג מרשה לעצמה לפעמים לבטא בכתיבתה על יצירות או על יוצרים מסוימים. הדבר בולט במיוחד ברגעים שהאינטימיות הזאת מתערבבת בזהותה-שלה ונהדפת, כמו מתוך הכרה, המשותפת כאמור לה ולוולף, בכך שה"אני" מהותי לכתיבה אך הוא גם אויבה המושבע. "אני חושבת משום מה שעל שולחנה של אחמטובה היתה תמונתו של בלוק. [...] אני רואה לנגד עיני את רישום פניו אחרי מותו, הפנים המעונים, המרים הללו, עם החיוך שהוא כמעט מתעלל בעולם שנותר מאחוריו", כותבת גולדברג על אנה אחמטובה, ומעידה על עצמה: "הייתי בת חמש עשרה ואולי בת ארבע עשרה [...] מאז קראתי אותה כמה שנים בהתלהבות וידעתי על-פה את מרבית שיריה [...] אלא שאהבתי הממשית היתה בימים ההם, זו שנותרה אהבתי הגדולה בשירה גם היום – אלכסנדר בלוק".⁴¹ במסה על "זכר ספריו של המינגווי" היא מספרת: "אני עוברת על אצטבות ספרייתי. מוזר, אין בה אף ספר אחד של המינגווי. אולי היה משהו, אך הוא סופר שמרבים לקרוא אותו. מישוהו, מן הסתם, שאל ולא החזיר. אין דבר זה מפריע לי ביותר. הוא אחד הסופרים הנשארים תקועים בזיכרון, בפרקים של ספריו שאהבתי יכולה אני להוסיף ולעיין בשקט עם עצמי גם כשאין בידי ספר מודפס".⁴² ובפתח המסה "גפן היין שבכרמי זרים" היא כותבת: "זכור לי היטב בוקר קיץ יפה, מאותם הבקרים הצלולים הרעננים אשר בירושלים. רוח טובה היתה מנשבת וברוח טובה ישבו שניים על המרפסת של קפה רחביה והיו מעיינים בשני שירים של שייקספיר מתוך הקומדיה *Love's Labour's Lost*. האחד שקרא את השירים בקול היה שלמה צמח. השנייה היתה אני".⁴³ במסה המוקדשת לדבורה בארון נפעמת גולדברג מאותו כוח מאופק ולא סנטימנטלי של פרוזה המתארת מרחב שבו "מתגוררות נשים יהודיות צנומות ואומללות, בנות-טובים ושאינן בנות-טובים, נשים שכל אחת מהן מקופחת מסיבה זו או אחרת, נשים המרבות לבכות, או מרבות לשתוק".⁴⁴ והיא ממשיכה: "בדברים האלה חש הקורא שספרות זו הינה מעשה ידי אשה רק משום שהעולם הפנימי של האשה כל-כך נהיר לה ופתוח וגלוי לפנייה, מחמת הכושר האינטימי של החוויה וניסיון החיים. אך לא אותה 'אינטימיות' מיוחדת במינה, שמשוהו ממלאכות-הבית עולה הימנה, זו שאנו מוצאים לעתים קרובות בכתיבתן של נשים ושהיא פרטית, לפעמים, עד כדי חשש, שמא אין כדאי שתצא לרשות הרבים, – אינטימיות מסוג זה אין אנו מוצאים בסיפורים האלה. החומרה של מלאכת-

41. גולדברג, "על אנה אחמטובה", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 263-265.

42. הדברים מצוטטים במבוא לספר מדור ומעבר, שבו עומדת קוריס על האינטימיות שבכתיבה וידיית ואסוציאטיבית, המשלבת, לדבריה, באופן אורגני, פרטים ביוגרפיים או אנקדוטיים; וראו שם, עמ' 20.

43. גולדברג, "גפן היין שבכרמי זרים", האומץ לחולין, לעיל הערה 28, עמ' 220.

44. גולדברג, "על דבורה בארון", שם, עמ' 99.

המחשבת, מידת הצמצום האמנותי, הן המצילות אותם מכל המגרעות".⁴⁵ בפיה של רות, כותבת המכתבים מנסיעה מדומה, האינטימיות ה"מיוחדת במינה" הזאת מושתתת על חוויה פרטית שאינה עוברת טרנספורמציה אסתטית ולכן אינה מייצרת פרוזה או שירה ראויות לשמן. דבריה הסטריאוטיפיים בהקשר זה צוטטו לא אחת. רות חוזרת על טענתו של איליה ארנבורג לפיה "אחרי פרנסוא ויון וראמבו אין נכתבים שירים בפריז, אלא על ידי עלמות", וממשיכה: "ואני, במחילה מכבודך, רות, שונאת עלמות הכותבות שירים. אמנם, בקשת סליחה מעצמי מיותרת במקצת: אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר".⁴⁶ בראיון נודע עם תלמה אליגון, גולדברג נחרצת לא פחות: "יש משהו שאינני אוהבת בכל עזרת הנשים הזו. האשה היא סופר או לא סופר. תמיד אחזיק טובה ליעקב פיכמן, שכתב ביקורת על ספרי הראשון. הוא כינה אותי בדברו עלי 'משורר חדש'".⁴⁷ תמר הס, במאמרה על מכתבים מנסיעה מדומה, תמחה על "כפל הערכים של רות, המתירה לעצמה לפסול באמצעות אמנות הכתיבה את יכולתן ואת כנות כוונותיהן של בנות מינה המבקשות ליצור באותו מדיום. [...] דבריה של גולדברג הם אלימים כל כך דווקא משום שבהתכחשותה למגדר שלה היא כולאת עצמה במשבר זהות קשה לא פחות מחרדת היצירה שההתכחשות מסייעת לה להתגבר עליה".⁴⁸ הדברים הללו משקפים, לדעת הס, "את הפאטרנאליזם, ההתנשאות והעוינות שבהם התקבלה שירת נשים בדורה, ובמידה מסוימת גם בדורנו".⁴⁹ עמדה זו של גולדברג מובאת למסקנותיה במכתב האחרון בספר מכתבים מנסיעה מדומה, שבו דומה שהיא רותמת את הז'אנר האפיסטולרי, שיש לו היבט מגדרי מובהק, לפרויקט הציוני: "בזאת נשלם תהליך המאסקולניזציה של רות, שהחל בבית הקפה בפריז. כעת, משניתקה את הנאראטיב שלה מן השיח הנשי, היא יכולה להצטרף לשיח הקולקטיבי, הכוחני, הלאומי, שהוא כמובן גברי".⁵⁰

45. שם, עמ' 102.
46. גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 63. טון ודברים דומים עולים פה ושם במסות של גולדברג, גם בבחירות המטפוריות. כך, ב"הרהורים על ביקורת הביקורת", בבואה לבקר את אימוץ הז'רגון המדעי בביקורת הספרות העברית, היא כותבת: "אם בעולם הגדול כך – אצלנו כפל כפליים, שהרי בכל פרויניציה, כשהאופנה היא שמלה קצרה, לובשות הגבירות שמלות של עשרים סנטימטרים מעל הברכיים" (גולדברג, מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 43). במסה "ארבעה שירים של א. שלונסקי", אפרופו ציטוט שמשלב שלונסקי משירו של היינה "עזרא", היא כותבת: "מי לא ציטט אותו החל ממצחית המאה הקודמת ועד סוף שנות העשרים של המאה שלנו? הרי זה שייך ל'רפרטואר' קבוע של כל עלמה שקראה שירה מעודה" (גולדברג, האומץ לחולין, לעיל הערה 28, עמ' 65).
47. תלמה אליגון, "פגישה עם לאה גולדברג", מעריב, ימים ולילות, 24 בינואר 1969, עמ' 23.
48. תמר הס, "פרי בדידותה: על שיח האהבים האפיסטולרי ומכתבים מנסיעה מדומה" ללאה גולדברג, בתוך קרטוויב'לום וויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, לעיל הערה 6, עמ' 161-162.
49. שם, עמ' 162.
50. שם, עמ' 165, וראו גם חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת זמנן", טו: מחקרים בספרות עברית, כרך ב, אוניברסיטת תל-אביב, 1996, עמ' 203-240.

הנטייה לקרוא ביצירתה של גולדברג ככזאת הנענית בנוקשות למודל מגדרי, הן בציינותה והן במריה, בולטת גם במאמרה של רות קרטון-בלום על מוטיב "האימהות המוחמצת" בשירתה של גולדברג, דרך מה שהיא מכנה "דגם החלון המהופך", שבו הדוברת משקיפה "בעד חלונה אל דירת השכנים, או אל דירת הגבר האהוב, ורואה איך מתרקמים שם חיי משפחה, ולה תינוקות וילדים".⁵¹ אולם נטייה פרשנית זו אינה מביאה בחשבון את מערך ההזדהויות המורכב בתוך מכלול הפרוזה של גולדברג. השתרגות העובדה והבריה, נוסח וולף, במכתבים מנסיעה מדומה, הפיצול-לכאורה בין מכתבים "ממשיים" לנסיעה "בדויה", שקלפיו נטרפים עד מהרה במסע בתוך זמן היסטורי ההופך את הברוי לממשי – כל אלה מערערים בהדרגה גם את הגבולות החדים בין שמות לדמויות ובין המינים.⁵² "רות" משולבת בדמויות שהיא דוחה מעליה, לכאורה, בחיתוך גס – זונות ועלמות, אותן כפילות, מפלצות או דמויות-צל הופמניות שהיא מכירה למעשה בזיקת-היסוד ביניהן לבינה, כאן ובמקומות אחרים.⁵³ "או שאין לנו כלל צל, או שהצל גדול מדי", היא כותבת; "לך, על כל פנים, יש שני צללים ואחד מהם הוא אני".⁵⁴ הנישואין, הסוציאליזציה הנורמטיבית, המצטיירים לעתים ביצירתה הפואטית של גולדברג ככמיהה עילאית התופסת את ההיעדר במונחי מוסכמה מופנמת היטב, נראים אפוא אחרת כשגולדברג המסאית מכווננת מחדש את אמצעי השמע שלנו בקולה האירוני החריף. כך לדוגמה היא כותבת על הסיפור "העלמה פרל" מאת מופסאן: "הבנות האלה הן הרמז הראשון כי הבית, שבו התרחש מה שהתרחש, הוא אחד מאותם בתים הקרואים בשם 'משפחה מאושרת', שהכל בו כשורה והכל בסדר, ושלא רק כלפי חוץ הכל מהוגן וחלקלק, אלא שגם כלפי פנים – לגבי האנשים הללו, הרואים את עצמם בעיניים ממושמעות של מי שהאידיאל שלו הוא משפחה טובה ללא רכב [...] 'הנחת' הזאת, אם אין היא טמטום גמור, מעוררת תמיד בלב הצופה מן הצד, אם יגלה עניין בה, ספק מסוים. זהו אותו רקע שקט שעליו – באמנות – מן ההכרח שיתרחש משהו ההורס את השקט הזה".⁵⁵ "גורלה היה לא גורל-גזירה", מעידה גולדברג על העלמה פרל, "אלא גורל-בחירה: היא רצתה להישאר במקום שמצא אותה המספר

51. רות קרטון-בלום, "קול האישה בחלון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", בתוך קרטון-בלום וויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, לעיל הערה 6, עמ' 39.
52. בדבריה על היחסים המורכבים בין גילוי או חשיפה לבין כיסוי או תעתוע אצל גולדברג, דברים החותרים תחת האפשרות לקריאה ביוגרפית קונקרטיה ביצירתה של גולדברג, משתמשת רינה ז'אן ברוך במונח "פרוסופופיאה" כדי להמחיש את המרחב העמום של הדמויות והקולות בשיריה של גולדברג, שאינו ניתן להאחזה. באשר לוויכוח על מה שנראה כטרנספורמציה שגולדברג מבצעת מאשה קונקרטיה לפונקציה "משורר", כותבת ברוך: "מדובר כאן במהלך דיאלקטי שהוא מעבר להכרזה הערכית והמגדרית, מעבר לפירוש הערכי והמגדרי של להיות משוררת בתקופתה [...] הדגש הוא על גלגול הצורה המתחולל באמצעות הכתיבה" (רינה ז'אן ברוך, "אין המציאות חוזרת פעמיים": על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג, "מכאן, טו, 2016, עמ' 285, הערה 8).
53. בספרה על דוסטויבסקי מדברת גולדברג על "רוביות פנימית", שמשמעותה היא "שבתוכנו שוכנים אני ואחר בעת ובעונה אחת" (גולדברג, הדראמה של התודעה, לעיל הערה 6, עמ' 67).
54. גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 15.
55. גולדברג, "העלמה פרל", אמנות הסיפור, לעיל הערה 9, עמ' 143.

ובאותו תפקיד שמצא אותה בו. אבל עצם רצונו של אדם מהו? במה הוא תלוי? כמה יש בו מן הגזירה ומן הבחירה?⁵⁶

אותה רתיעה ספקנית מן ה"נחת" מורגשת גם כלפי "עלמות הכותבות שירים" במכתבים מנסיעה מדומה. רות מאפיינת את טיפוס העלמה הזה כמישהי שהכתיבה היא בשבילה "תכשיט" או "גנדרנות", קישוט שאינו שונה במהותו מכל קישוט אחר ושניתן לפיכך להמרה באחר, אבל קישוט שבשל משקלו הסגולי יש למצוא דרך לנטרל את היומרה שביסודו באמצעות פעילות "נשית" הולמת יותר: "ואת העלמות הכותבות שירים מגיל חמש עשרה ועד החתונה צריך ללמד בישול ולשלוח לטייל פעמיים ביום. זה מועיל בהחלט". שיטת הביות האלימה מוצעת עבור נשים הנוהגות לדעתה של רות אלימות בשירה משהן הופכות אותה לגנדרנות. אך היא אינה מסתפקת בזה וממשיכה בשורה מצוטטת פחות: "ובאלו שלא מצאו להן אידיאל בצורת בעל הגון, ומתנקמות בנייר החף מפשע, צריך לנהוג מנהג חולות רוח".⁵⁷ זהו סוף מפתיע לפסקה שאנו קוראים בה. רות, ואולי גולדברג בדמותה הברויה, מבקשת להפריד נחרצות בין כתיבת שירה אותנטית לבין טירוף, בין שירה לא-אישית, החורגת מניה וביה מאילוצים מגדריים, לבין שירה כמוצא אישי תרפויטי. יצירה אותנטית, לא זו בלבד שאינה ניזונה מטירוף, אלא שעליה להיפטר מכל אפיון סובייקטיבי פתולוגי המונע מבעדה לזקק את קולה הנייטרלי. עבור גולדברג, יצירה שקולה לשפיות במובן הצלול ביותר של המילה. המאבק על חיי יצירה הוא מאבק על שפיות, והיצירה היא הישג תבוני של סובייקט ריבוני נוסח דקארט: אני משורר משמע אינני טרוף דעת. האוטוביוגרפיה של גולדברג – שחזתה כילדה בעינוי אביה בידי חיילים ליטאים מהצבא הלבן שראו בו מרגל למען הקומוניסטים, ובמחלת הנפש חשוכת המרפא שלקה בה כתוצאה מכך – נוכחת באופן מורכב בפרוזה שלה ומקבלת ממד תיאורטי, אף על פי שמעולם לא נוסחה כתיאוריה.⁵⁸ גולדברג מייצרת פואטיקה הכרחית, פרי של "גזרה" ו"בחירה", שכדרך שהיא מעידה על צ'כוב, ה'מה" וה'איך" שלובים בה לבלי הפרד.⁵⁹ אין מדובר כאן אפוא במיזוגניה של מי שמנסה בכל מאודה להתקבל בחברה גברית. גם אם פרשנות כזאת עשויה לעלות על הדעת לנוכח ההטיה המגדרית של התקבלותה של גולדברג באותן שנים והשפעתה המשוערת על דימויה העצמי והפומבי, דומני שהיא מחמיצה את הדקונסטרוקציה של "העיקרון האבהי" ושל "העיקרון האימהי" בכתיבתה. מדובר בפואטיקה של יתמות ואימוץ, של מי שהדיפת הטירוף הגנאלוגי הייתה בשבילה "גורל-בחירה". על מרווח זה שבין ה"ביוס" לבין ה"גרפיה" או ה"ליטרטורה" היה על גולדברג להיאבק מדי יום ביומו, כפי שמעידים יומניה. קשה לקרוא ביצירתה מבלי להביא בחשבון את ה"מוות-בחיים", שפרי מדבר עליו בצטטו את המובאה המאלפת מרשומה שנכתבה ביומן ב-16 במאי 1963: "למות

56. שם, עמ' 149.

57. גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 64.

58. יפה כותב על החותם שהשאירה מחלת האב על הביוגרפיה של הבת ועל יצירתה: "חוויה טראומטית זו הולידה אצלה לאחר מכן את הפחד שמחלת הרוח תהיה תורשתית ואף סופה שלה לא יהיה שונה מסופו של האב" (יפה, פגישות עם לאה גולדברג, לעיל הערה 7, עמ' 21).

59. גולדברג, "שכנות הטראגי והמגוחך", אמנות הסיפור, לעיל הערה 9.

בחיים, זה נראה מוזר, אבל זוהי הדרך היחידה. משום שבגלל אמא אינני יכולה להתאבד, עלי להמשיך לחיות, אבל אני צריכה ללמוד לראות את חיי כמעשה אוטומטי בלבד. לחיות כלפי חוץ כאילו הכול כשורה ואסור על עצמי לקחת חלק אמוציונלי בכל מה שמתרחש בי וסביבי [...] לא לנסות עוד אפילו למצוא מה שאינני יכולה עוד למצוא בחיים – לא ביפה, לא ביחס לאנשים, קיצורו של דבר, בכלום. זה דומה במקצת לדרמה של איבסן, וזה מצחיק, אבל אני רחוקה מאוד מכל ליטרטורה [...] אולי, אולי ניתן לעשות מאמץ כזה ולעבור, פשוט, אל המתים עד יוסר המחסום ויותר לי למות ממש".⁶⁰

ב. כתיבה ושיגעון

"חרדת היצירה", המשמשת את הס כדי לאפיין את הריאקציה השוביניסטית של גולדברג לשאלת הזיקה בין נשים לכתיבה, בניגוד תהומי לכאורה לעמדתה של וולף, מעלה על פני השטח שאלות בדבר מקורות היצירה של גולדברג ובדבר האופן שבו המקורות הללו, האוטוביוגרפיים והספרותיים, עומדים בבסיס מושגי היסוד של הפואטיקה שלה.

על פי המודל הנודע של הרולד בלום, היצירה מושתתת על המאבק בין אדיפוס ללאיוס, מאבק שבו הבן חותר לגבש זהות עצמית פואטית מובחנת באמצעות פרידה מן האב והתנכרות לקודמיו, עד כדי הכחשת עצם קיומם. דנה אולמרט, בפרק על מגדר והיסטוריוגרפיה החותם את ספרה בתנועת שפה עיקשת, עומדת על מגבלות התיאור שמציע בלום ל"חלוקת השירה העברית לתקופות", שכן עמדה זו, "המתייחסת רק לשירת הגברים הקנונית ומתנסחת במושגים של מרידת דור ה'בנים' בדור ה'אבות', גרמה לכך שרק משוררת אחת בכל דור, זו שהייתה מקורבת לקבוצה הדומיננטית, המרדנית-אדיפלית, שובצה בקנון: רחל בדור הראשון, לאה גולדברג בדור השני, דליה רביקוביץ ויונה וולך בדורות הבאים".⁶¹ במילים אחרות, וברוח הפרובלמטיזציה של ההיסטוריה של הספרות בכתיבתה המסאית של וולף, המודל האדיפלי הביא לניתוקה של המשוררת ה"ייצוגית" כביכול מיתר זיקותיה, הן למשוררות בנות דורה והן לאלה שקדמו לה. אך כיצד ניתן לחשוב על היסטוריה של ספרות שלא על פי מודל חרדת ההשפעה והמרי האדיפלי? האם גם גולדברג מצאה צורת ביקורת מסאית המשלבת בדיה

60. פרי, "הערת על 'והוא האור'", לעיל הערה 3, עמ' 232; לאה גולדברג, יומני לאה גולדברג, בעריכת רחל אהרוני ואריה אהרוני, ספרית פועלים, בני ברק 2005, עמ' 433. ובלשון הרומן והוא האור: "ייתכן כי אשליית מיתה זו היתה בה גדולה יותר מבאחרים, דווקא משום שהכירה מקרוב את הגבול האחר של כוחות השכל וההכרה של האדם – את השיגעון. מאחר שידעה את כיעורו הפיזיולוגי, את המועקה והסבל שהוא משרה על סביבתו, את תהום הסבל העכור, שאין מאחוריו שום נחמה, אף לא הבנלית ביותר" (גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 122).

61. דנה אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, חיפה 2012, עמ' 216.

וממשות כדי לחשוב אחרת על היסטוריה זו, אף אם, בשונה מוולף, לא ביקשה להשמיע קולות שהוחרשו בתיאור המקובל?

התקבלות שירתה של גולדברג, וקריאה מסוימת בניסוחיה בפרוזה, לדוגמה במכתבים מנסיעה מדומה ובממואר לבן-יצחק, פגישה עם משורר, קשרו, כפי שכבר רמזתי, בינה לבין עמדה פואטית ואקזיסטנציאלית אדיפלית חד-משמעית אך שללו ממנה, אולי בצדק, שושלת נשית חלופית שהיא מושפעת ממנה, מזדהה עמה או נמצאת אתה בהידברות איוושהי. אלא שיש להביא בחשבון את מחלתו של אביה של גולדברג כדי לשאול אם הייתה בדמותו משום סמכות שתכונן עבור הבת עולם של כללים, ואם חולשתו ואולי אף היעדרו של מצע מצווה שכזה אינם חותרים למעשה תחת תוקפו של הניסיון לפענח את דמותה של המשוררת, הסופרת והמסאית במונחי קונפורמיות, ציות או מרי. אך אם אמנם כך הוא הדבר, אם אין מדובר בתפיסת חיי היצירה של גולדברג דרך הפריזמה של האב המחוקק, מהו משקלה של האם בפרוזה שלה? ואם גם האם אינה ככלות הכול המצע הקדם-אדיפלי שניצב בתשתית יצירתה, איזה מודל חלופי מציעה גולדברג כדי לחשוב על ההיסטוריה של הספרות?

העולם שגולדברג מתארת ביצירות הפרוזה שלה הוא עולם דיסהרמוני. למכתבים אין נמען, הפגישה מוחצת מראש, האינטימיות בין שניים מופרת תמיד בידי גוף שלישי אנונימי שחשיבותו מכרעת יותר מזו של האחר הבלבדי אך הנעדר, שכן יחסי המען/פגישה מועתקים למרחב הספרותי.⁶² גם השיבה המסוכסכת הביתה, שיבתה של נורה בפתח הרומן והוא האור, המתרחשת בלב המאמץ הנפשי "לגמור את החשבון עם העבר", היא נסיעה מוחשית הקורסת אל חוסר התוחלת של המדומה: "כי אינני אלא אורחת. כי אשוב ואצא מכאן. וכל מה שהיה – היה".⁶³ אם ניתן לתאר את מהלך שירתה כ"כאילו נאיבי", במונחי של הירשפלד, גולדברג כותבת הפרוזה אינה מבקשת לחזור לדימוי נאיבי שלם של עבר שעמו היא יכולה כביכול להתמזג. בניגוד מוחלט לעולם האפיפני של וולף, ל"רגעי הממשות" המחולצים מן היחס האמביוולנטי כלפי האם המקריבה, "המלאך בבית", יחס סותר המשלב גרסיה קדם-אדיפלית וחרגה מן האם⁶⁴ – בניגוד מוחלט לכל אלה, דמויות הנשים שמשרטטת גולדברג ברומן והוא האור רחוקות מכל סימביוזה גרסיבית.

62. המכתבים והפגישה נעשים מאקט בין שניים לנחלת הרבים – קוראים ממשיים שהיו לנמענים המקיימים עם הטקסט יחסי העברה.

63. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 19.

64. הביטויים המורכבים לכך נמצאים הן באידיאליזציה של דמות האם בממואר רישום של העבר, ארבעים ושבע שנה לאחר התרוקנות הבית מנוכחותה, והן ברומן אל המגדלור. לכאורה, מרת רמזי היא אותה דמות אם-מעטפת של וולף, האמורה לגונן מפני הכאוס של העולם ואלימותו, אבל האחרות-לרגע שהיא משרה אינה מונעת את השקיעה, ויכולת הטרנספורמציה המאגית שלה מתגלה כמוגבלת. עוד בחייה סופג הבית את תשישותה. האמנית, הציירת, לילי בריסקו, היא שתנסה לפצות על הריק המשתרר אחרי מותה של מרת רמזי ולשקם את דמותה; וראו וולף, רישום של העבר, לעיל הערה 22; הנ"ל, אל המגדלור, מאנגלית: מאיר ויזלטיר, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1975.

סיפור המעשה מתאר את נורה קריגר, סטודנטית לארכיאולוגיה ששבה מברלין לחופשה של שבועיים בבית הוריה שבלויטא כדי לפגוש את אביה החוזר מאשפוז ממושך בבית מרפא לחולי נפש ואת אלברט ארין, חברו מנעוריו, המגיע לחופשה לאחר עשרים וחמש שנה בקליפורניה. הנשים בסיפור – נורה, אמה ודודתה – אינן יוצרות קהילת סולידריות חלופית למה שמתגלה יותר ויותר כחברתם המעורערת והמעורערת של הגברים. אדרבא, דומה שהן כורתות ביניהן ברית הישרדות אנוכית המותירה אותן במידה רבה בתוך "יחד" מלאכותי שבו הן תלושות ואטומות זו כלפי זו. אף אחת מהן אינה מפצה על חסרונה של האחרת; אף אחת אינה מושא לכמיהה, לא כל שכן להאדרה של האחרת. המרחק הרגשי השורר ביניהן מד את טמפרטורת הצפייה בדברים בכלל ואת הצינה המאפיינת את רוב הגילויים הרגשיים, לרבות, ובפרט, הכעס קר המזג. משום כך, אף על פי שהאב הנעדר הוא המבנה את מרכזו הריק של הרומן ואת החיפוש אחר תחליף-אב, כאן, ואולי בכל יצירות הפרוזה של גולדברג, לא רק דמויותיהם של האב וכפיליו חסרות מציאות. בסופו של דבר, גם האם, הנוכחת לכל אורך העלילה, נפקדת ממנה באחת וכמו אינה נוגעת לעומקה החוויית. "כשהורידו את הגווייה [של הדודה זלאטה] לקבר, נשענה גברת קריגר אל זרועה של נורה וכבשה את פניה בכתפה ובכתה. נורה עמדה נוקשה ומאובנת וחשה כיצד חובט מצח אמה על כתפה שלה, הכתף דלת הבשר. ועלה בה רוגז צונן שברשעות, ועיניה היבשות היו פקוחות לרווחה ומצלמות בבלי דעת את כל אשר לפניו".⁶⁵ בשעה שגופה של הבת "מטה כתף", נפשה הודפת בפיתוחן חסר חמלה את ככי האם. "בדיבורים ובמילים נאות עוד לא לימדנו איש לחיות", היא אומרת לארין. "אילו ראית, נורה, מה יודעים בני אדם לעשות בחייהם לאחר שהצליחו לפסוח!". 'אני לא ראיתי כאלה. 'ראית. כמו עינייך'. נורה עמדה עמידה סרבנית. 'את מי?' 'את אמך', אמר ארין. היססה שעה קלה בתשובתה, ולבסוף אמרה: 'אבל אבי!'.⁶⁶ האם אינה ניצבת במרכז, גם לא בביתה-שלה. לא במקרה כרוכה השיבה הביתה בנסיעה הרחק ממנו, לאלתר; לא במקרה ליל השיבה הראשון עובר על נורה בבית שכנים. אף על פי שהאם נטלה לכאורה את גורלה בידיה והתגרשה מן האב, היא מצטיירת כמי שעדיין סבילה וכבולה, ומה שהתפרק, עוד בטרם נסיעתה של נורה לברלין, אינו שב להתאחות. המשפחה הייתה למשפחה פרומה, נודדת, והפרגמנט הזה, שגולדברג חותכת מתוך מכלול קורותיה, מעיד על הפרגמנטריות המחוררת את השלם מקרבו. אחותו של האב, ליזה, הרווקה המזדקנת, אינה משמשת אלא כדי לנקב עוד יותר את הצוותא הפרוץ ממילא של האם והבת. מופעיו השונים של המרי הנשי במוסד הנישואין אינם מאפשרים למי מהנשים חופש תנועה של ממש. "ליזה היתה אחותו שלו. [...]. אי-מזה, מאחורי מעשיה הטובים, הטובים באמת, הגיחה ההרגשה של ההנאה שבהסתגפות, של היותה

65. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 166. במכתבים מנסיעה מדומה רות מספרת מ"פריז" המדומה על משפחה שביקרה אצלה: "האם – אשה כבת ארבעים ושתיים – משתדלת עוד בשארית כוחותיה להיאחז בגמישות החיים. בעצם, עייפה מאוד, חכמה ויודעת, כי לה לא מונה עוד דבר. [...] הילדה כבת ארבע עשרה, שזופה וחיוורת, נושאת בעיניה את צל מבטה הטראגי של האם – הולכת לקראת החיים וכבר יודעת שאינם כלל טובים" (גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 53; ההדגשה במקור).

66. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 183.

עולה זכה, אי-בזה היה מבצבץ אותו רצון מוזר להדגיש ולטשטש בעת ובעונה אחת, כי בעצם איננה אלא מקפחת את חייה למען זולתה, וכי חובו של זולתה גדל והולך מיום ליום, וכי לא ייפרע לעולם, והרי מראש מוותרת היא על התגמול – מוותרת באהבה, בהכנעה, כמעט בהערצה.⁶⁷ הסתייגותה של נורה מליזה נובעת מכך שכמוה היא "נצר למשפחת הקריגרים",⁶⁸ ושלא זו בלבד שדודתה אינה אם טובה יותר מאמה, היא ממלאת דווקא את מקומו של חוק האב החסר, המנוסח על ידה מחדש בדרך היפרבולית בשל עצם אישיותה הקורבנית. חוק זה מעצים אפוא את אשמתה של נורה, הרוצחת את האב במילותיה כבר בתחילת הרומן: "האמרה שנפלטה עכשיו מפיה לא ייתכן שתהיה עקרה וחד-פעמית. ידעה כי תוסיף להשתמש בה, תנצל אותה, תינהג ממנה, ממש כאדם הנהנה מהון גנוב. ואין להשיב".⁶⁹ האשמה היא יסוד המכונן את הרומן מראשיתו, אשמה ברצח אב ובחיפוש אחר תחליף-אב, ודמותה האנדרוגינית של ליזה, כתשליל של האב, מגבירה את תחושת היתמות של נורה. גם בקרב קהילת הבנות המאכלסות את הרומן והחולקות, לכאורה, אותו גורל, נורה אינה מחפשת את גאולתה. בתו של ארין, פולה, הלך חברתה, חברות של נורה המופיעות במהלך הרומן – כל אלה אינן מספקות לה סוציאליזציה מפצה. "היא מאוד-מאוד איננה דומה לך, נורה",⁷⁰ אומר לה ארין על בתו, ולרגעים נדמה שהוא מונע, כמוה, על ידי פנטזמה או משאלת תיקון, כאילו נשלט הרומן על ידי חוק אימוץ הדדי החורג מן השושלת הביולוגית – מן הבת המדומה אל האב המדומה ומן האב המדומה אל הבת המדומה.

ועם זאת, אם והוא האור הוא רומן משפחה, הטרנספורמציה של משפחה ליצירה ספרותית, עיצובה של הסופרת-הבת אינו כבול, ככלות הכול, לא לדמות האב ולא לדמות האם. גם אם גרסה של "מכתב אל האב" מצויה לכאורה בתשתית עלילת הרומן והוא האור,⁷¹ דומה שגולדברג עושה כל מאמץ לשחרר את נורה משני שוקי של המשולש, לחרוג הן משפת האם והן משפת האב ולהמציא לעצמה זהות חדשה. העברית, להבדיל ממה שתיאר חזונו הפסימי של גרשם שלום,⁷² משמשת עבודה במובהק שפת יציאה מטירוף הדעת, כלומר אפשרות לכתוב

67. שם, עמ' 32; ההדגשה במקור.

68. שם, עמ' 55.

69. שם, עמ' 14. במונחיה של ז'וליה קריסטבה אפשר לדבר כאן על העצמה של אדיפוס – לא על החלשה ולא על התפוררות. ייסוריה של האשה נעשים לחוק או לצינוי הנובע ממנה-עצמה, עד כדי מחיקת כל ממד סמיוטי שעשוי היה לאפשר לה מרחק מן הסדר הסימבולי שהפנימה בנוקשות רבה כל כך. קריסטבה תופסת בדרך זו סימפטומים פסיכוסומטיים מסוימים, וראו, Julia Kristeva, *New Maladies of the Soul*, trans. Ross Guberman, Columbia University Press, New York 1997

70. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 144.

71. הביטוי "מכתב אל האב" שב לטענה שמנסח דרידה במסה "ספרות בסוד" החותמת את ספרו מתת מוות: "מדובר בכל פעם במעין מכתב אל האב טרם זמנו [...] חתום על ידי בן שמפרסם בשם עט" (ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, רסלינג, תל-אביב 2008, עמ' 135).

72. גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", עוד דבר, עם עובד, תל-אביב 1992; וראו גם ז'אק דרידה, "עיני השפה", מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, מכאן, יד, 2014, עמ' 330-358;

על השיגעון מבלי לכתוב פרוזה משוגעת, אפשרות המוטרמת בתוך הטקסט בחוויה הפוקדת את נורה הילדה בלב הקטסטרופה כ"רגע־ממשות", רגע של התגלות אסתטית בתוך הטראומה ההיסטורית; בזכותו של רגע זה מסוגלת הילדה לחרוג מן הטראומה ולהשתחרר מן החרדה הלופתת אותה אל מול המציאות הקונקרטית. "דרך של שבועיים", משחזרת נורה. " – מוזר, אך בזיכרונות נחרתו לעולמים גם שדות יפים. פרחי הדגניות בקמה הגבוהה, ואותו אור זהוב־עמום שבראשית ספטמבר. וצפרדע אחת ירוקה וזעירה שישבה על פי הבאר, בוקר אחד, לאחר הגשם, והשמיים היו אפורים ורכים, והירק מבהיק ועמוק".⁷³ במסה "זכרונות ילדות מימי האימים" כותבת גולדברג: "ילדות ונעורים זהו נושא החוזר בספרות. כמעט מעולם אין סופר כותב על חי ילד שהם מחוץ לניסיונו האישי. [...] ביסודו של הספר מונחים תמיד, ולעולם, אותם רשמי־ילדות היקרים לו לאדם מכל, ואף אם הם כאובים ומכוערים ביותר ככ'ילדות' לגורקי, משווים הם ליצירה כולה אווירה אינטימית אנושית – יהיה הרקע שלה אשר יהיה. [...] כמעט בבטחון אפשר לומר, שאם ביום שבו מת אביו של הילד, המליטה הכלבה גורים – יזכור הילד את שני הדברים גם־יחד כל ימי חייו באותה האינטנסיביות עצמה, ויקשה עליו מאוד להחליט, איזה משני המאורעות היה חשוב לו אותה שעה יותר. אמנם, על הרוב יימלט ילד נורמאלי אל המאורע החשוב שלו, והמבוגרים חסרי־ההבנה יהיו תוהים עד מה 'חסר־לב' הוא, שכן ביום־האבל עוסק הוא בגורים. אך בסופו־של־דבר הזכרון הכן של האדם עצמו יספר לו, שלא היתה כאן 'בגידה' באב, אלא איזה משקל־שכנגד בתוך מאורע אחר, שגם הוא חשוב ורציני עד־מאוד. לפרקים המאורע הוא פאנטאסטי: מישחק, שהוא המציאות השנייה של הילד".⁷⁴

והוא האור ומכתבים מנסיעה מדומה רומזים שניהם לכך ששיגעונו של האב הוא שיגעון רחב יותר מהאב עצמו. זוהי בגידת האב בחוק האב, בגידה אנדיבידואלית וקולקטיבית גם יחד. "גם זה הגשר הרעוע, גם זה. ועליו עלי לפסוח, גם על התהום הזאת", חושבת נורה.⁷⁵ עדי צמח – שעמד במאמרו "אל המציאות" על ההקבלה בין אלברט ארין ברומן והוא האור לבין סונה בפגישה עם משורר,⁷⁶ דמות אקסצנטרית נוספת המתאפיינת בפרישה מן המערך החברתי־כלכלי־תרבותי התחרותי והמסרכת לשאת בעול "מתת האלוהים" שקיבלה – הטעים עד כמה גולדברג האמנית, היוצרת, להבדיל מגיבורותיה (נורה ברומן והוא האור, או גולדברג עצמה בפגישה עם משורר), "רואה את המציאות כהווייתה". לדבריו, "היא דבקה במציאות כדי

Michal Ben-Naftali, "Scholem, Derrida and the Literary Space", *Derrida Today*, 8:2, 2015, pp. 136-155

73. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 25.

74. גולדברג, "זכרונות ילדות מימי האימים", האומץ לחולין, לעיל הערה 28, עמ' 210, 212; ההדגשות במקור.

75. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 3, עמ' 187.

76. נזכור את האנלוגיה המאלפת שמביאה גולדברג כשהיא מתארת את אלה שהתקנאו בסונה בשל מה שחשבו להתנשאות: "נכונה אני להישבע, כי איש מאלה אשר דיברו כך לא היה מסוגל, אף לא רצה, לחיות בעולמו הטראגי אפילו יום אחד. [...] אבל אולי במעמקי נפשו מתאוה לפעמים כל חנווני קטן ושבע להמיר את גורלו בגורל אדיפוס שניקרו את עיניו – ובלכד שירגיש כי הוא מלך" (גולדברג, פגישה עם משורר, לעיל הערה 40, עמ' 286-287).

להיאבק בשיגעון, ומעולם לא נטשה אותה. הדרך שמצאה גולדברג לדבוק במציאות ולגלות לעצמה את המציאות האמיתית, הריאלית, היא האמנות.⁷⁷ גולדברג מבקשת להשאיר את השיגעון מחוץ לרומן שכתבה. עד לרגע מאוחר ברומן, נורה אינה נפגשת עם האב. ועם זאת, ארין, המשמש כרפליקה של האב – והוא עצמו איש חולה נפש, אם כי נורה עיוורת לגמרי לשיגעונו – מכתים אותה בדיעבד בעיני עצמה ומשליך אור קודר על זיכרון פגישותיהם. פרי כותב כי "לאה גולדברג אורגת רשת גדולה של פרטים המציגים את נורה כמי שבכלי-דעת מעצבת את ארין מלכתחילה, אפילו לפני בואו, ככבואה של אביה חולה-הרוח. [...]. נורה מדגמנת בכלי-דעת סצנות עם אלברט לפי סצנות של אביה".⁷⁸ הניסיון של גולדברג לא לתת קול לשיגעון, לדחוק אותו לשולי הטקסט או לדמויות צללים בעצם ארגונו ביצירה – האב ברומן והוא האור, אלזה לסקר-שילר בפגישה עם משורר – נסוג למעשה בפני עודפות השיגעון, עודפות הקבורה בבית או במרתף בבעלת הארמון, עודפות האורבת ברחובות או בבית הקפה בפגישה עם משורר, המחלחלת לבסוף לעלילה כולה ומוצאת דרכי רפאים לרדוף אחר הדמויות האחרות ואף להשתלט עליהן. העובדה שארין והאב סובלים מאותה מחלה היא אפוא מכרעת. מה שנורה מבקשת לסלק מסיפור חייה באמצעות סילוק האב נעשה במובן מסוים לאוטוביוגרפיה או אולי להטר-ביוגרפיה של מפלצת רבת-ראשים המתחככת בדמויות כולן, גברים כנשים. "הלכנו לבית קפה זיכל", מספרת גולדברג בפגישה עם משורר, "ומיד בכניסתנו ראיתי את אלזה לסקר-שילר יושבת אצל אחד השולחנות. בית הקפה היה כמעט ריק, היא ישבה במקומה הקבוע, אפורה כעטלף, קטנה, אביונה, מכונסת בעצמה [...]. ופתאום גדלה בי שבעתיים הרגשת האשמה. העניות הנוראה הזאת, הבדידות המטרופת הזאת של המשוררת הגדולה. האם לא הייתי גם אני חייבת להיות דלה, גלמודה וכמעט מנוודה כמוה, אילולא עשיתי שקר בנפשי כל הימים, אילולא חטאתי לאמת, לטוהר, לשירה? [...]. שני משוררים ראיתי בערב ההוא, ושניהם היו בודדים בדירות טראגית, חיים בעולם שחור ונורא. ואני – אָנה אני באה לפניהם עם החיים 'הנורמאליים' שלי?"⁷⁹

אך מהי אותה נורמליות המובאת כאן במרכאות? טירופה של לסקר-שילר אינו טירופה של העלמה, שכזכור לא מצאה לה "אידיאל בצורת בעל הגון" ונמצאה מתנקמת "בנייר החף מפשע". זהו טירוף אחר, שגולדברג, המתנסחת כך, מזהה דרך מאבק-התמיד שלה-עצמה בדה-סוציאליזציה (של האב) ובאובדן המגע עם ה"הם", מאבק שבממואר זה כמו לובש צורה מוחשית, אקראית משהו, במשרתה באוניברסיטה ובפרסומה ברבים. אבל דומה שהדמויות שהיא בוראת, או שאֵתן היא יוצרת קשר, נושאות את כאב הטירוף שלה-עצמה, ממש כשם שהאב, שהאם ונורה מנסות להתנער ממנו, מתגלם בדיעבד בכפיל המלווה אותן כל העת. אכן, כפי שכתבה ענת ויסמן, אלזה לסקר-שילר עשויה להיות המקבילה הנשית של דמות

77. עדי צמח, "אל המציאות: על הפרוזה של לאה גולדברג", בתוך קרטון-בלום וויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, לעיל הערה 6, עמ' 68, 72.

78. פרי, "הערות על 'הוא האור'", לעיל הערה 3, עמ' 225, 227; ההדגשה במקור.

79. גולדברג, פגישה עם משורר, לעיל הערה 40, עמ' 313-314.

ה"משורר"⁸⁰ ועם זאת, להבדיל מבן-יצחק, היא פרסמה את שירתה ברכים, והיא עשויה להיות בה במידה כפילה משוגעת של גולדברג עצמה, גלגול אפשרי שלה כמשוררת שיצאה מדעתה, דמות אם מאימת, לא מזינה, שאמנם אינה מזהה את הבת אך מייצגת היטב את חרדתה, את דיכאונה ואת כאב הזרות שלה, דמות שנעשית להתגלמות הסבל עצמו, ללא משאלת עזרה או ריפוי: השתקעות פנימית של "אני" המנותק מן הסובב ואינו ממען עוד לאיש. בהקשר זה, גולדברג השפוייה היא מי שנאבקה על בריאות נפשה וגופה בדיוק במונחיה של וולף – עצמאות כלכלית, כתיבה מקצועית, אוטונומיה וחדר משלה. אולם בחדרי חדרים היא כותבת ביומנה כבר ב־30 באוקטובר 1927: "לא. אינני אדם נורמלי. אני ציטטה מיצירתו של גנסיין. ציטטה מפורטת מאוד. אני מאלו היודעים בעצמם לקלקל להם את החיים. וימי כמוני מבני חלד משוגע על אדמה!"⁸¹.

ג. בין חיקוי לתרגום

בדירות אקזיסטנציאלית תהומית, אותה חוויית יתמות עמוקה שהייתה נחלתה של גולדברג וְחִלְחָלָה, כפי שראינו, לרומנים ולממאר שלה, הצמיחה, בתורה, פואטיקה של יתמות ואימוץ הנוכחת לכל אורך כתיבתה המסאית כהצעה להיסטוריה של ספרות החורגת לגמרי מעקרון השושלת, ובכך היא נבדלת מפרויקט הנישוי של וולף. כזכור, במסתה על אחמטובה מספרת גולדברג עד כמה אהבה אותה בצעירותה, "וללא ספק גם חיקיתי אותה שלא מדעת בכתבי עברית"⁸², בתור ילדה הרוכשת את ידיעותיה הראשונות מן המבוגרים כדי ללמוד ולזכות באהדתם. עם זאת, היא חשה להדגיש את ערכו הסגולי של המקור, שכבר בניסיון החיקוי המוקדם הזה הדרף כל אפשרות ממשית לחקותו והפך את החיקוי לקריקטורה. "נסתבר שאת הפשטות המחושבת, המלוטשת, הנזירית, הנבונה הזאת, אי אפשר כלל לחקות"⁸³. אך מחוות החיקוי אינה גחמה אדולסצנטית של "עלמה הכותבת שירה" אלא עמדה יסודית שדרכה פורשת גולדברג היסטוריות פואטית ספקטרלית שבה מתחוללת תנועה מתמדת אחורה וקדימה. עמינדב דיקמן, במאמרו על תרגומיה של גולדברג, נשען על דבריו של איתמר אבן-זהר, שעמד על "הרמיון הרב בין שירתה המקורית ושירתה המתורגמת"⁸⁴. עמדתה של גולדברג ניוונה ללא ספק מן המשקל המכריע שיוחס לתרגום בתרבות הרוסית שממנה באה, תרבות שבמהלך תור הזהב ותור הכסף בשירתה, בשל מגעה עם תרבויות זרות, פוגגה למעשה את "ההבדל שבין 'תרגום',

80. ענת ויסמן, "הממאר כפולמוס: דמותה של לאה גולדברג ב'פגישה עם משורר'", בתוך קרטון-בלום וויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, לעיל הערה 6, עמ' 79.
81. גולדברג, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 60, עמ' 113; מצוטט גם אצל יפה, פגישות עם לאה גולדברג, לעיל הערה 7, עמ' 47.
82. גולדברג, "על אנה אחמטובה", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 265.
83. שם, שם.
84. עמינדב דיקמן, "על לאה גולדברג כמתרגמת שירה", בתוך קרטון-בלום וויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, לעיל הערה 6, עמ' 218.

'תרגום חופשי', 'חיקוי', 'עיבוד' ו'שיר בעקבות...' ⁸⁵. אך דומני שאת פשר הדקונסטרוקציה של המושגים 'חיקוי' ו'תרגום' יש לחפש לא רק בהקשר של תקופות רב-תרבותיות משגשגות שהשפיעו על גולדברג. הדקונסטרוקציה הזאת היא פועל יוצא של אוטוביוגרפיה ספרותית הנחלצת ככלות הכול מדמויות קונקרטיות וכדויות של אב ואם גם יחד.

אין זה מקרה שגולדברג לא המציאה מערך מושגים חדש כדי לחשוב באמצעותו על תהליכי מסירה והתפתחות בהיסטוריה של הספרות. אפשר לומר שהיסטוריה זו, או, ביתר דיוק, רציפותה של היסטוריה זו, הייתה תשוקתה ועניינה המרכזיים של גולדברג ככל מסותיה, המנסות לברוק כיצד כתיבה עובדת, כיצד כותבים עובדים, מה נרקח במעבדה הפרטית שלהם, ובתוך כך גם מהם הכוחות החיוניים המניעים את כתיבתה-שלה. כדי לחקור את השאלות הללו השתמשה גולדברג בשני מושגים קיימים, 'חיקוי' ו'תרגום', שרק קריאה מקיפה בכל המסות מאפשרת לנו לעמוד על תדירותם הגבוהה בכתיבתה ועל ערכם הפואטי והמטא-פואטי. במסה 'בחינות מסוימות של חיקוי ושל תרגום בשירה' ובמסות אחרות ניכר המנעד הרחב של מושאי ההוראה של המילה 'חיקוי' וכפל הפנים שלה – החל בהעתקה נאמנה של המקור, המשך בפלגיאט, כלומר בחזרה קרתנית ובלתי אותנטית על המקור, העלולה להגיע לכדי זיוף והונאה, וכלה ביצירתיות נועזת המעניקה גרסה עכשווית חופשית למקור והכרוכה בשינוי רב-משמעות המערער על כל תפיסה היסטורי-ציסטית-ליניארית של זמן. בשיחה בדויה אומר ויון לרות במכתבים מנסיעה מדומה: "אם יכול פול ולרי להכריח את סוקרטס לצטט את מלרמה, למה לא יישא ויון על שפתיו את שם נכדו ורלן?" ⁸⁶.

תחילה רואה גולדברג בחיקוי גשר סולידי בין אתמול למחר, או בין מרחב תרבותי-גיאוגרפי אחד לאחר. החיקוי הוא הדרך העומדת לגולה או למהגר לכתוב בשפה אחרת, גם כששפה זו איננה שפת אמו או ילדותו. נאבוקוב, היא מספרת, החל את דרכו בתרגום קולא ברוניון לרוסית, אך לימים, במאמץ להיחלץ מהווי המהגרים הרוסיים, שאילץ אותו לכתוב לקהל מתמעט והולך, עבר לכתיבה בשפה האנגלית. "מקרהו של נאבוקוב אין שני לו כמעט מבחינה לשונית. קונראד הפולני שכתב אנגלית ואפולינר הפולני שכתב צרפתית [ואפשר כמובן להוסיף: לאה גולדברג הליטאית שכתבה עברית] התחילו דרכם הספרותית בשפה שלא היתה שפתם מילדותם, אך נאבוקוב החל לכתוב אנגלית אחרי הישגים גדולים בשפתו, והגיע אף באנגלית להישגים מפליאים" ⁸⁷. הבחירה במושא חיקוי, שעה שמדובר בצעדים ראשונים בכתיבה, היא בחירה בטוחה, לפחות לכאורה, במשהו שכבר עמד במבחן התפיסה וההתקבלות. "הדברים שהם בחזקת מטבע של שיגרה, כמושג וביטוי, בלשון אחרת, שימשו תמיד את המשוררים הגדולים – פותחי תקופה חדשה בספרותם – כערכים פיוטיים, שהם יצרו אותם מחדש ועל ידי כך יצרו גם את האוצר הבסיסי של הלשון הפיוטית שלהם. שום ספרות ושום סופר אינם יוצרים יש מאין. כל סופר, ובעיקר סופר הפותח תקופה, איננו יכול שלא להשתמש בקיים; אבל כאשר 'הקיים' הזה [...] עובר את המעבדה הפיוטית של היוצר בלשון החדשה,

85. שם, עמ' 218, 220.

86. גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, לעיל הערה 17, עמ' 67.

87. גולדברג, "על נאבוקוב ולוליטה", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 222; ההדגשה במקור.

הוא טובע מטבעות שבלעדיהם אין המשך לשירה".⁸⁸ החיקוי עשוי להידרש לנושא קלאסי או מקראי קנוני כדי לעכשוו אותו, כלומר להשתמש במוטיב, ברעיון, באוצר מילים או בשמות, ובמקרים נדירים יותר – במקצב, בחריזה או במוזיקליות. מדובר אפוא בהתרחקות ביודעין מן המקור, ועם זאת, במשענת פואטית קיומית העשויה במקרים רדיקליים של אוטו-סוגסטיה, כפי שכבר ראינו, להפוך את החיקוי למלאכת הקיום ואת החיים לספרות. המקרה של מאדאם בובארי הוא כזה שבו מערכת האיזונים המטה את החיקוי לעכשווי מתערערת והספרות כובשת את החיים. ביחסה התיאטרלי של מאדאם בובארי לבתה, מעירה גולדברג, מחקה אמה סצנה מתוך נוטרדאם של ויקטור הוגו.⁸⁹ האקטואליזציה היא לפיכך מכרעת, ממש כמו הרגישות ההיסטורית, שאילולא כן החיקוי עלול להתגלות כביטוי לחולשת רוח, לרגרסיביות או לדעות קדומות. "אל תסתכלו על הסבת ראשו של ההולך, אלא על המרחק שגמא", כותבת מרינה צוואטיבה במסטה "המשורר והזמן".⁹⁰ הירשפלד עומד על כך שהמחרוזת "אהבתה של תרזה די מון" שכתבה גולדברג אינה שייכת למאה השבע עשרה "אלא לשנים האלה בעברית. הסגנון הארכאי אינו מטרה בפני עצמה, כחלק מעיצוב המציאות ההיסטורית של הסיפור. [...] לא מדובר בשחזור או ברפליקה אלא בוריאציה הזויה".⁹¹ שתיים עשרה הסונטות המכוננות את הבדיון הפואטי של גולדברג מקימות כך מן האפר את ארבעים ואחת הסונטות העלומות שנשרפו. "גולדברג בנתה כאן מבנה מטאפיזי שלם, שבו הבדיון השירי מכיל בחובו, בעצם הווייתו, פרק קודם שביטל את קיומו".⁹²

מאחר שבמסות – להבדיל מן הרומנים והממואר – שיחתה של גולדברג מתנהלת ממילא עם רוחות הרפאים של ההיסטוריה, ולא עם דמויות ביוגרפיות, דומה שהיא פטורה מלשאול בנוגע לכל יוצרת ויוצר מה עליהם להמית בתוכם כדי ליצור, מאיזה כוח אדיר עליהם להיפטר, או עם מה שומה עליהם לא להיות במגע. פעולת המסה מתמקדת בנכסי הרוח. "מובן מאליו כי לימוד סגנונה של תקופה אחרת, עליה מדבר כאן דנטה", היא כותבת בהקשר של הזיקה בין הרנסנס ל"תקופת הזוהר הרומית" ובין דנטה לִיִּרְגִילִיוס, "אינו בגדר מעשה חקיינות גרידא".⁹³ גולדברג מבדילה בחומרה בין חקיינות לחיקוי. החקיינות מאפיינת את המודל האדיפלי שעל פיו המשורר לומד לכתוב מיוצר קודם לו הנערץ עליו.⁹⁴ הסוג הנחות של פעולה זו מתבצע בידי כותבים החוזרים חזרה עקרה, ללא מרחק וללא שינוי, ולכן, בעצם, נסוגים בזמן ונשארים מאחור. בעידן של חקיינות, "היוצרים מפנים את מקומם לחקיינים, לאפיגונים, לעלוקות", היא כותבת.⁹⁵ החיקוי, לעומת זאת, מוסר בהכרח משהו מאישיותו של המחקה. כך נעשה החיקוי

88. גולדברג, "א. פושקין באספקלריה של ו. נאבוקוב", שם, עמ' 237.

89. גולדברג, "הערות ל'מאדאם בובארי'", שם, עמ' 202.

90. צוואטיבה, להט אדום: האמנות באור המצפון, לעיל הערה 5, עמ' 70.

91. הירשפלד, "על משמר הנאיביות", לעיל הערה 6, עמ' 148.

92. שם, עמ' 148-149.

93. גולדברג, "על 'הקומדיה האלוהית'", מדור ומעבר, לעיל הערה 4, עמ' 82.

94. ראו, לדוגמא, גולדברג, "על סרגי יסנין", שם, עמ' 268.

95. גולדברג, "אלכסנדר בלוק והשירה הרוסית החדשה", שם, עמ' 249. כך מתארת גולדברג את השירה הרוסית משנות השלושים ואילך, לאחר התאבדותם של יסנין ושל מאיאקובסקי.

לפריזמה שדרכה מבקשת גולדברג לדון בתרגום הטוב ובמתרגם הטוב – מי שמסגל את שפת המקור לשפתו, כלומר מי שנוהג כמחקה באמצעות העתקת המקור להווה שלו־עצמו. "בכל אותם מקרים בהם מתרגם, שמתכוון להיות נאמן למקור, היה מנסה לשעבד עצמו למודל ולכוונותיו של המחבר – המחקה נוטל רק מה שנראה לו כחינוי להעשרת שירתו שלו, ודוחה מעשה־חירות כל דבר העלול להשפיע כגוף זר או נוכריות. [...] אם המתרגם אינו משורר, כמעט ודאי שיחטא בלשון בלתי טבעית, בחרוזים מאולצים ובשטיוחות – מה שניתן למצוא אך לעתים רחוקות בחיקוי, מפני שהחיקוי חופשי בכל, להוציא כללי שירה שמטיל על עצמו, ורק אחדים מכללים אלה שאולים מן המודל. כנגד זה, אם המתרגם הוא אכן משורר טוב ובעל השראה, למרות כל השתעבדותו־מדעת לשיר המתורגם, ספק אם יצליח להימנע מלכפות על השיר את נוהגו וסגנונו שלו עצמו, ולעתים את רעיונותיו שלו. וכך, הישגו המוגמר יהיה קרוב הרבה יותר לחיקוי מאשר לתרגום".⁹⁶ הערכים הסמנטיים של "תרגום" ו"חיקוי" כמו מתהפכים על פיהם בהידברות הזאת שבה חיי היצירה כרוכים ביצירה מחדש הנשענת על חריצות למדנית ושחזור שמרני מצד אחד אבל גם על דיאלוג ספקולטיבי עם היצירה מצד אחר.⁹⁷

חרף מה שנראה כחלוקה ברורה בין ז'אנרים ביצירתה של גולדברג, הפריזמה של המרווח בין חיקוי לתרגום, הנידונה שוב ושוב במסותיה, אף כי לעולם לא בדרך שיטתית, מאפשרת להעריך מחדש את הסוגסטיביות של יצירתה הרב־שכבתית, על טיפולה הפוליפוני בממד הזמן, גם כשדומה שאין היא מתפצלת כמו אצל וולף לריבוי קולות ופרספקטיבות. כתיבתה של גולדברג שייכת במובהק לריאליזם המקראי הנומדי שבאמצעותו אפיין אורארכ במימזיס את הפרוזה של וולף.⁹⁸ החיקוי, על פי הבנתה הרדיקלית, העומדת על השקפת עולם אסתטית ופילוסופית סולידיית, מאפשר לה סגנון משלה. המרווח בין חיקוי לתרגום הוא מקור החופש שלה ועצמאותה, מקור כוחה והמטמורפוזה המתחללות בדמותה.

המרווח הזה הוא שעמד כנראה ביסוד הכרעתה של גולדברג להפוך את המשנה־שבעל־פה של בן־יצחק לכתיבה, בניגוד לעקרונותיו, וכך גם להפוך על פיהם את הפרשי הגובה וההיררכיה ביניהם, בניסיון להספידו ולדבר אליו, לא רק עליו, אולי לראשונה.⁹⁹ לא בפגישה הקונפליקטואלית שהתקיימה, בצורות שונות, בין המשוררת לבין המשורר, יש לחפש את לב המאבק שלויה את חייה של גולדברג, שכן יצירתה המסאית, המימטית במהותה, נלחמה בתוכה בפואטיקה אנטי־מימטית, פואטיקה קיומית מרוקנת מיש ומנכסים שנכתבה כל השנים

96. גולדברג, "בחינות מסוימות של חיקוי ושל תרגום בשירה", שם, עמ' 52–53, 56.

97. ג'ורג' סטיינר מבחין במונחים קרובים בין הסטזיס של הרסטורציה האמנותית, המבקשת לעצור את החיים המשתנים של היצירה, לבין המופע המוזיקלי בהווה החי, המפיק מאותה קומפוזיציה יצירה אחרת; וראו George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 27 (1975).

98. אריך אורארכ, "הגרב החום", מימזיס, מגרמנית: ברנך קרוא, מוסד ביאליק, ירושלים 1958, עמ' 394–415.

99. ויסמן מצטטת מתוך פגישה עם משורר: "על הסופרים העבריים אמר לי פעם: הם כותבים בסגנון מקראי ובסגנון המשנה ובסגנון מדרשי, אבל הם שוכחים שכל סופר צריך להיות בעל סגנון משלו" (ויסמן, "הממואר כפולמוס", לעיל הערה 80, עמ' 75).

רק ביומניה. ברוח דבריו של מוריס בלאנשו על יומניה של וירג'יניה וולף (ובמובלע, גם על המתח שנפער בין יומניה למסותיה), גולדברג ראתה החל בריק הזה, "ולו את הדברים הדלים ביותר"; מאמץ זה דרש ממנה "ענווה כה חמורה, נאמנות כה שלמה לכוח בלתי מוגבל של פיזור [...] שאנו רואים בבירור את הסכנה הנשקפת בהכרח".¹⁰⁰

100. מוריס בלאנשו, הספר העתיד לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2011, עמ' 187.