

רות לא ראתה מימיה את רוב הערים המתוארות במכתבי נסיעתה: הן רק הן אסוציאציות, בליל חרוזים, תמונות והלך-נפש. לפני כל מכתב ממכתביה היא תופיע לפני קוראי בשבתה בעומק החדר 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!⁷

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 בציטוט 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 עדין 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".⁸ מאפיין זה הוא חלק ממה שמנחם ברינקר מכנה "רטוריקה של כנות", או "תאטרון הכנות".⁹ הסופר, על פי ברינקר, עוטה מסכה של כנות "שעמה [הוא] בוחר להופיע כשחקן על בימת השפה והספרות".¹⁰ 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".¹¹

במאמר זה אבקש לבחון את המנגנונים הפועלים ב"תאטרון הכנות" או ב"זירת המבטים"¹² 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?¹³ 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"¹⁴, שהיא ה"אני מאמין" היצירתי של גולדברג.¹⁵ 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 הבדל של דרגות יש בין הריאליזם, הנאטורליזם, הרומנטיקה, הסוריאליזם וכל שאר הצורות האמנותיות.¹⁶

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 בחוויותיו 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".¹⁷

יש כמה סיבות לכך שיצירותיה של גולדברג מזמינות תמיד קריאה ביוגרפית במידה זו או אחרת. חלק מן הסיבות הוא חיזוני ליצירות נובע מנורמות הקריאה של השדה הביקורתי שחקר יצירות אלו, וחלקן האחר נובע מסגנונה הפואטי הייחודי של גולדברג. אך גם חלוקה זו בין סיבות חיזוניות 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.¹⁸ 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;¹⁹ 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 שמקימת גולדברג ביצירותיה, וכתוצאה מכך גם לא נבחן 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, בבבואות 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).²⁰ 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.²¹ 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”,²² ובין אם הזהירות והצניעות נבעו מאישיותה ומסגנונה הפואטי. כל אלה הובילו לבחירות הז’אנריסטיות הנחשבות ל”נשיות”, כמו שירה לירית, רומן מכתבים וממואר, או לנטיית תיאור 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.²³

בשנים האחרונות יש עוד ועוד קריאות העומדות על המורכבות הדיאלקטית של גולדברג והפתחות 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 לביניהן בחינה מדוקדקת יותר.

שירה מימטית 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 קונקרטיזציה והופכת רק לקול ולעין מופשטים) למי שבאחריותה להעביר רשמים אל הקורא בנאמנות גדולה ככל האפשר.²⁴ 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) ומביתי הישן (1944). הבחנה זו מתיישבת עם טענתו של אריאל הירשפלד כי לשירי הקבצים הללו איכות ”נאיבית” ברוח המושג שטבע פרידריך שילר.²⁵ 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"²⁶.

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 הרפלקטיביים הם משחיקיים ודיאלקטיים יותר באופיים ומכילים מבטים שונים, בהם מבטו של הקורא. הראלי והממשי הופכים להיות רק נקודת המוצא לטשטוש הגבולות ולרטט שבין מציאות לבדיון.²⁷ 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 ריאליסטית מדויקת וביוגרפית של העולם ושל הדוברת, אלא בבואה לא קונקרטי 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 שמבטים בנו. המבט שמבטאות העיניים, יהיה טיבו אשר יהיה, הוא הפניה טהורה לעצמי"²⁸. 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 בְּשִׁבְלִים,
 לְעוֹלָם לֹא נִשְׁכַּח, כִּי עֵינֵינוּ טָבְלָה בְּשִׁמְיִם,
 כִּי צָמְחָה בְּמָרְחָב הַקָּמָה, בֵּין אֲלֵפֵי שְׁבָלִים,
 שְׁבַלְת אַחַת דָּקָה יִרְקַת־הָעֵין.

הדוברת, שנוכחותה כמעט ואינה מורגשת, מתווכת 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 "הכמור-נאיביים", המעמידים את העולם במרכז, אין מקום להתבוננות עצמית ורפלקסיבית בדמות הדוברת שכן השיר אינו עוסק בה, אלא בעולם שמחוץ לה.²⁹

שירת החפצים של גולדברג והפרוסופיאה

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.³⁰ כבר בביקורות על קובץ זה מתוארת יכולתה של גולדברג לשתף את הקוראים במה שנתפס כ"חיה", עד כדי כך שהיא לא נחשדת ברטוריקה או בשימוש באלמנטים פואטיים. דוגמה אחת לכך היא דבריו של פיקמן, שדן מירון מביא במאמרו, ועל פיהם השירים בטבעות עשן "מבטאים בנאמנות ממטית [כך במקור] הן את המציאות הסיטואטיבית שמתוכה בקעו והן את הרגשות המתעוררים על ידה".³¹ 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 קורפוס 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 לועגים ובדידות",³² או שלמה צמח, שמזהה במחזור "טבעות-העשן" "זמר [...], מתוק בתוגתו [...], ערגה לחפצים, הרבה חפצים בדומייתם ובעניינם".³³ 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 מימזיס שירי משכנעת [כך במקור] והן תגובות ריגושיות "נאמנות".³⁴

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

יש מחקרים המתייחסים לחפצים שונים בשירתה של גולדברג, כמו החלון והראי, אבל לא יוחסה חשיבות יתרה לכך שיש בשירים חפצים דוברים.³⁵ 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;³⁶ זוהי פרוסופופיאה (prosopopoeia) – שילוב המילים prosopon שהוראתה "פנים", "דמות", או "מסכה" ו־poiein, שהוראתה "לעשות". דגש החוזר בפרשנויות השונות של המונח והחשוב לענייננו הוא דיבורה של הדמות הבדיונית. 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 הפרוסופופיאה, יוצרת גולדברג ראלזים ועמימות בסיטואציה שירית אחת. השימוש בפרוסופופיאה 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 ראליסטית-מימטית, והיא מציבה את הקורא כמי שלוקח חלק פעיל בסיטואציה, דרך המבט. כך השיר הופך מעדות ראליסטית לחייה של הדוברת, ובהתאמה לחייה של המשוררת, לזירת מבטים, שבה מופיעים גם הדוברת וגם הקורא.

צֵל טִבְעוֹת הָעֵשֶׂן עַל הַקִּיר
עָף אֶל עֵדְנַת וִילָאוֹת.
הַשְּׁעוֹן מְסַתְּכַל בִּי וְאֵינְנוּ מְכִיר
אֶת פְּנֵי שֶׁשָּׁקְטוּ מְאֹד.

גְבוֹת מְחוּגְגִים מוֹרְמוֹת וְתַמְהוֹת
שׁוֹאֲלוֹת: "הַאֵת הַיָּא? הַאֵת?
הָאם לֹא רְצִית בְּשָׁנִים קֵהוֹת
לְכַרְסֵם יְגוֹן־מְחַרְתָּ?"

שָׁקְטָה זֶה הָרֹבֵץ כְּחַתוּל לְרַגְלִי,
בָּא אֵלַי בְּטִעוֹת וַיִּישָׁן,
וְצִלּוֹ מְחַיֵּךְ לִי מְאֹרְבֵּעַת כְּתִלִי
מִמְעוֹף טִבְעוֹת הָעֵשֶׂן.³⁷

זהו שיר לירי, אישי, כמעט יומני בכנותו, והדמות הדוברת בו אולי דומה לגולדברג עצמה, השווה 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 ומחלץ אותה מתוכם. חשוב לשים לב שהדוברת אינה נוכחת בשיר עד שהשעון מנכיח אותה: תחילה מופיעים הצל, הווילונות, השעון שמסתכל בה – ורק אז פניה “שְׁשָׁקְטוּ 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 נוכחותו שמממשת את דמותה של הדוברת, גם מערערת אותה. הוא שואל אותה “הַאֲתָּה הֵיאָ הַאֲתָּה?”. 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.³⁸

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.³⁹ במובן 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”.⁴⁰ 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: “הַשְּׁעוֹן מְסַתֵּר בְּיָ וְאֵינָנוּ מְפִיר”. 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 פרוסופויאה. הפרוסופויאה, 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 הבדיוניות של המעמד כולו. הוא גם הופך את החפץ ממיטונימי למטאפורי,⁴¹ מה שמחזק שוב את שתי אפשרויות הקריאה בשיר, הקונקרטי, שמחפשת ומוצאת את "לאה גולדברג" בשיר, והאבסטרקטי, שמוצאת דמות מפורקת ולא אחידה. בעוד הנטייה היא להדגיש את המיטונימיות בשירתה של גולדברג, השימוש בפרוסופויאה בשירים אלו מעניק להם גם רובד מטאפורי. נקודה זו מעמידה בספק את טענתו של מירון, המתקשרת לדבריהם של פיימן וצמח, על היות החפצים בשירתה תופעה מיטונימית בלבד שאינה מפקיעה אותם מיומיומיותם. 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.⁴² כמו כן, השימוש שגולדברג עושה בחפץ כמסכה, כפרוסופויאה, מדגיש את כפילותה של המסכה, שבה בעת מקרבת (מיטונימית) ומרחיקה או יוצרת חיץ (מטאפורית).

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

דה מאן מדגיש את חשיבותו של הדיבור האופייני לפרוסופויאה והקשר שלו אל הפנים, אל המסכה או הדמות שהקול מצביע עליה. הוא טוען ש"קול מניח פה, עין ולבסוף פנים".⁴⁵ מה שברור הוא שלא מדובר בהאנשה פשוטה, ולא בדיאלוגים כפי שחמוטל בר-יוסף מגדירה זאת במאמרה על הפרוסופויאה "דיבור בתוך מטאפורה", שבו היא טוענת כי דיאלוגים הוא "ייחוס דיבור ישיר לדמות כלשהי וחקיוו 'כפי שיצא מהפה'. מה שמבדיל בין הפרוסופויאה לדיאלוגים, [...] הוא 'אופיה הפיקטיבי של הפרוסופויאה'".⁴⁶ בר-יוסף מציינת שאין מדובר רק בבדיוניות ספרותית, "אלא למה שהיום מכנים בשם 'פנטסטי'". כלומר, "הפרוסופויאה היא ייחוס דיבור למי שידוע שאינו יכול לדבר במציאות, [...] זהו דיבור שאין להבינו כפשוטו".⁴⁷ על כן, כאשר מופיעה פרוסופויאה בטקסט היא מציינת את מעמדו הבדיוני או הפנטסטי ואת הממד הטקסטואלי של המציאות שטקסט זה מבקש למסור. בכך הפרוסופויאה היא תמצית כוחה של הפעולה הפואטית. על פי צ'ילדרי, "[הפרוסופויאה] מדגישה את השליטה הטרנספורמטיבית של המשורר על המציאות",⁴⁸ ואני מוסיפה – השליטה הטרנספורמטיבית ולא המימטית. לכן הפרוסופויאה יכולה להיות מעוגנת בראלי ולהישען עליו, אבל היות שהיא פנטסטית ביסודה היא מתאפשרת אך ורק דרך היצירה הספרותית. רבים משירה 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. הפרוסופויאה 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".⁴⁹ 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 ולתהות 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".⁵⁰ 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 ובפרוסופיאה 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 לשתית תופעות בשירתה של גולדברג: ראשונה היא הפיכתם של החפצים לדמויות בעלות קול ופנים דרך הפרוסופיאה, 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 בדיון לאוטוביוגרפיה איננה קוטביות, של זה או זה, אלא מצב של חוסר הכרעה"⁵¹. 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.⁵² 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.⁵³

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 המלכוד שבו. ההיפוך בשיר בין שתיקתה ודוממותה של הדוברת לדיבורו וחיותו של השעון – היפוך זה מגלם את האפשרות המאיימת והמוכלת 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"⁵⁴. 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 החיות 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 להקהות את הסתירות בין זו שהוא מכיר לבין זו שהוא רואה.⁵⁵

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

אֲנִי יוֹדַעַת אֶת פְּרוּשׁ הַמֶּלֶךְ "עֶרֶב".
וְהִיא נוֹסֶכֶת תּוֹגָה אֶל לְבֵי הַמַּחְרָד.
כִּי זוּהִי הַשְּׁעָה בְּהַ דְּלִתִּי נִסְגָּרָת,
וְהִיא תִּפְתַּח רַק בְּיוֹם הַמַּחְרָת.

מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים
 וְיוֹשְׁבֵי בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה
 וְשׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע רְמָזִים מְרַפְּרִים
 לְתִמוּנָתִי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמַרְאָה.

וְהַחֲלוּנוֹת הַלוֹעֲגִים מִסֵּתֶכְלִים בִּי אֲרֻכּוֹת.
 רַק הַמִּנּוּרָה הַמִּתְאַבְּלֶת מְלַמְעֶלָה
 חוֹשֶׁבֶת: "מֵדֵי הֵן תִּתְחַלְנָה לְבָכוֹת –
 זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ".⁵⁶

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 מעוררת. אבל למרות הידיעה המוחלטת בבית הראשון, כבר בבית השני מופיעים צללים וספק מערער: "מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים / וְיוֹשְׁבֵי בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה / וְשׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע רְמָזִים מְרַפְּרִים / לְתִמוּנָתִי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמַרְאָה". שוב, הדוברת אינה לבד בחדרה. יש קהל של צללים סביב למנורה, שהמנורה (ולא הדוברת) היא מרכז עניינים. הדוברת, כדמות משנית בהתרחשות, יושבת לצד, וממילא הוודאות והביטחון שבהם נפתח השיר מתערערים וכך גם הדוברת. הצללים "שׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע 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.⁵⁷ יש אפוא שתי דמויות בשיר: הדוברת הנמצאת בחדר, מתבוננת ומתארת את ההתרחשות, ותמונתה של הדוברת המתנדנדת במראה, ואליה מופנים מבטיהם של הצללים הרומזים.⁵⁸ הבית האחרון בשיר ממשיך את החוויה של הבית השני. הפעם החלונות "לועגים" ומסתכלים בה ארוכות. החלונות מתבוננים בה-עצמה, 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 / וְשׁוֹבֶת: 'מֵדֵי הֵן תִּתְחַלְנָה לְבָכוֹת – / זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ'".⁵⁹ רק 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.⁶⁰ 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 דבר-מה 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.⁶¹ 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 (בזכרנו 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".⁶² 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".⁶³

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 בדתה 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 המדומיינת 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 באינטנסיוויות יתרה את דמיונותיהם עד שיהיו למציאות שנייה, ומאחר שאין המציאות חוזרת פעמיים, לא ייתכן אפוא כי יהיה הדמיון למציאות גשמית.⁶⁴

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 המדומיינת 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”.⁶⁵

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.⁶⁶

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 מדומיינת [אי-הגעתו לפגישה] פגישה מדומיינת), מציאות בדיונית. כלומר, הפגישה המדומיינת ביניהם אינה פגישה כלל. אבל בכל זאת, רות ממשיכה לדמיין את מה ש(לא) יקרה כשהם (לא) ייפגשו. כשהוא לא יהיה שם, מבטו יהיה סגור ככפתורים רכוסים וידו תהיה קרה (כחפץ

אולי?). יש כאן עדות מוחשית ביותר לאותו רטט שתיארתי 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 לדמיין 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"⁶⁷, 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 להתודע אל המודחק"⁶⁸. השלילה היא אפוא מצב ביניים, שבו המודחק חוזר להכרה אך עדיין לא התקבל על ידי המטופל.⁶⁹ זוהי הפרשנות הפסיכואנליטית של השלילה, וההתייחסות היא אל שלילה בדיבור. אך מה תהיה משמעותה של השלילה בספרות, במצב שהוא לא דיבור, אלא נשלט ומכוון על ידי הכותב?

ראיה אחת לאופן שבו תופסת גולדברג את השלילה ניתן למצוא בדיאלוג האפלטוני סופיסטוס, 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"⁷⁰. כלומר, בניגוד לתפיסה של פרויד את השלילה, המתייחס 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"⁷¹. ועוד נקשר בדיאלוג זה הקשר בין השלילה לבבואה, שגם לה יש מעמד אונטולוגי מיוחד:

תיאוטיטוס: וכי מה היא, אישי האורח, שנקרא לו ”בבואה” אם לא להעתקו של דבר אמיתי, והוא דבר השונה ממנו ועשוי כדוגמתו?
 אורח: ובמלים ”עשוי כדוגמתו” מתכוון אתה לדבר אמיתי אחר? או מה מציין ביטוי זה?
 תיאוטיטוס: בשום אופן לא לדבר אמיתי, אלא למה שדומה כמוהו.
 אורח: וב”אמיתי” מתכוון אתה למה שבאמת ישנו?
 תיאוטיטוס: כך.
 אורח: וב”לא אמיתי” – לניגודו של האמיתי?
 תיאוטיטוס: כמוכן.
 אורח: במה ש”דומה” מתכוון אתה, אפוא, לדבר שלפי האמת אין לו ישות, אם לדבר־אין אין הוא אמיתי.
 תיאוטיטוס: אולם כמוכן־מה הוא ישנו.
 אורח: אך לא באמת כפי שאתה טוען!
 תיאוטיטוס: אמנם לא: חוץ מהיותו באמת – בבואה.
 אורח: אם כן, בלא שתהא לו ישות של ממש, הריהו באמת כשם שאנו קוראים לו, בבואה?
 תיאוטיטוס: דומני שבדרך מעין זו שזור מה שאינו במה שישנו; ואכן שיזור זה משונה מאוד מאוד!⁷²

השליה והבבואה קרובות זו לזו על פי אפלטון. שתיהן שונות מהקיים, מ”ה”ש 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 מעדנת מאומה, שהיא נמצאת בדיוק במקום שאתה אינך בו – ידיעה זו היא ראשיתה של הכתיבה (רולאן בארת).⁷³

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.⁷⁴ שירת האהבה, היא ושירי הבדידות, משכה ועדיין מושכת באופן מיוחד קריאה ביוגרפית.⁷⁵

אבל גם כאן ההתייחסות הביוגרפית מגבילה את העיון בשירים לכלל קריאה שטחית למדי שבה מנסים למצוא את הפנים ”האמתיות” של האהוב, במקום להתבונן בפונקציה הבדיונית 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 האמתיים של האוהב, 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 הבדיוני 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 המדומיינת 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 המדומיינת 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, "מונמך" 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".⁷⁶

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, האמתי 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 אביב על הפתלים
 וכחול עשן מן המאפיה
 לא העלה את קטרת האלים
 אל התקרה.
 ודף הספר הפתוח לא לחש
 ברטט את השם המפרש.

פה רק אני וזו שבמראה.
 וריח יום בודד במרובדים,
 ואור חשמל כהה ומאדים...
 פה על תמונה חודרת מול הפתח
 לי לועגים רומאו וג'וליטה.⁷⁷

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 המדויקת 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 אף 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 אוטולוגית 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 הפואטית, המתקיימת בעולם השירי.⁷⁸

כבר בשיר "הוא מחכה לי" בספר השירים טבעת עשן,⁷⁹ 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: הוא מחכה לי לפרקים / עת הסתו תולה יהלומי בכרם. / אף חלנו נושרת שלכת מחשכים / ופעות כספניות בפרם". בבית השני היא גם מדמינת את מחשבותיו ולמעשה בוראת אותו, כפי שסופר בורא את מחשבות גיבוריו. "אז יזכר פתאם: מעוף צעדי על החוף / וטל צחוקי בשפוע הכרמים, / וקולי, ששלח את מלאכו / לזמר את שמו במרומים". ובבית האחרון מדומיין גם מה שהאהוב אינו יודע: "שגם אני מחכה / ואוהבת בחלום את צלו". 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 שלוּבה בו, מתפוגגת ומאבדת את ממשותה בסוף השיר. היא אהבת "בחלום", וגם אז, רק את "צלו". 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 המדומיינת 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 המדומיינת שלהם המסתיימת בפיכחון מבלבל.

שירת האהבה של גולדברג מורכבת אפוא ממנגנונים דומים לאלו הפועלים בשירת החפצים שלה. גם בשירת האהבה ההתרחשות 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 ליצר את המבט החיצוני הדרוש לדוברת כדי להתקיים. אך מבט זה הוא מבט כפול: בכוחו לא רק לצקת ממשות בדוברת, אלא בד־בד 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 ושאיננו ברור מאליו בין לאה גולדברג וחייה לבין ננות דמותה המופיעות בשיריה. היעדר הממשות המאפיין את השירים האלו וההישענות הברורה על אלמנטים של פנטזיה והפשטה מקשים את הקריאה הביוגרפית, בעוד רושם הכנות שגולדברג מייצרת בכישרון מאפשר קריאה כזאת בד־בד. 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 הפרוסופויאי 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 לריומן מכתבים מנסיעה מדומה היא, פשוט, ”ל.”. ההיסק המתבקש הזה נעשה באופן מובן מאליו, כמעט ללא צורך במחשבה שנייה. אבל ייתכן שהאות ל’, כהפשטה של שם, גם היא סוג של מסכה.⁸⁰ 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 למי שליוו אות העבודה משלביה הראשונים ועד למאמר זה: ד”ר ענת ויסמן, פרופ’ יגאל שוורץ, ד”ר חמוטל 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 כבר 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; בה־בשעה מוצג רצף זה כמסמך אוטוביוגרפי אותנטי, ‘מכתב אמתי’ הפונה אל ‘אתה’ מסוים ויחיד” (תמר הס, ”פרי בדידותה: ‘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 בו־בזמן), 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 התרמית שליוותה את כתיבתה מראשיתה, כאילו היא ‘פשוטה’. ליצירת תרמית זו סייע ודאי סגנון כתיבתה, שאינו מבקש למקד את תשומת לבם של הקוראים בו עצמו” (גדעון טיקוצקי, האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחייה 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 ברינקר בנוגע ליצירתו של י"ח ברנר: "האם באמת כנות בספרות אינה יותר מאשר 'רושם של כנות'? האם באמת אינה אלא אפקט אמנותי [...]?" (מנחם ברינקר, 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 שמרכיב 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' 240–203. משפט זה הוא עדות למניפולציה 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, האישיה 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). הרגש הוא על גלגול הצורה המתחולל באמצעות הכתיבה.
- 9 ברינקר, הערה 6 לעיל, עמ' 13.
- 10 שם, עמ' 17.
- 11 Randall Lawrence Childree, "Making Love, Making Reality: Propertius, Propertius, and Poetry's Power of Creation", A Dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida, 2007, pp.12–13. [תרגום שלי, רז"ב].
- זוהו שמיר טוענת דברים דומים בנוגע למסכה: "לא אחת מתגלה חזותה של יצירה זו או אחרת כ'מסכה' או כ'תחפושת' שפניה וכוונותיה האמתיות מסתרות מאחוריה ומתגלות רק בדיעבד" (זוהו 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 כיווניו, 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 חוויה מיוסרת אחת: אהבה שלא היה לה המשך בנישואים, במשפחה ובהולדת" (הלל ברזל, שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלטרמן, 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:

- 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 לעוות 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 והוירדיית הזאת? לא ממש. [...] אם לזהות אצלה פנטסיה, אז זו בעיקר פנטסיית האהבה שאותה חסרה כל ימיה" (מנחם בן, "משיח לא מפסיק 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 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים: כתר, 2006, עמ' 138-137; 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 וידיעות ספרים, 2012. ספרים אלו בוחנים את הקריאה המסורתית בשירתן של נשים החל מראשית המאה העשרים ומעניקים לה פרשנות חדשה.
- 21 חמוטל 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 [...]

- 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 הדרמטיים ביותר בשירה העברית של בניית דיבור 'נאיבי' מתוך עמדת ה'סנטימנטליזם'" (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 כתפקיד גבול ומעבר בין המציאותי לפנטסטי הם החפצים הדוברים והשימוש של גולדברג בפרוסופיאה (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 בכוֹזמניות 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 שתיארתי 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; חמוטל ברייזוף, 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.

- 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 בוחן 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, בריאליזם תיאורי או במימיזיס. מדובר בטרוף 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. מיזוג ילירי זה מהווה קול ברזי. ולמרות זאת, קול זה אינו מעניק לנו 'דיעה 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, 1973-1972, 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 כחתול" 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 תורה 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 האירוניה, היא תופעה מטאפורית, ומן הראוי לדון בה יחד עם ההאנשה ועם המטאפורה" (חמוטל בר-יוסף, "דיבור בתוך מטאפורה", בלשנות עברית 37 (1993), עמ' 68 [ההדגשה שלי, רז"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 דמויני המיוחס למיטונימיה של הדמות: לאיבר מסוים מגופו, לבגדיו, לחפץ השייך לו" (שם).
- 42 ראו גם דבריה של ויסמן על החשיבות של המיטונימיה כפואטיקה של גולדברג: ויסמן, הערה 15 לעיל, עמ' 19, 24-25, 29.

- 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 ברייטסוף, 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 "בדמדומים" מתוך המחזור "דוממים" (טבעות עשן). בשיר אין דיבור ישיר של חפץ, וכמו כותרת המחזור – השיר דומם לחלוטין. אף קול לא נשמע בו וכל ההתרחשות 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 בפיתחון 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 לכבדיות: "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. הכבדיות היא אפוא מוחלטת" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 37 (ההדגשה שלי, רו"ב)). אף כי הכבדיות היא נתון מהותי בשירים כגון זה, הדגש הוא על המפגש הדמיוני 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 הבדל מושגי. בעוד החלונות מואנשים ומדומים

- 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 [ההגשות שלי, רו"ב].
- 67 זיגמונד פרויד, "השלילה", מגרמנית: דנית דותן, מטעם 11 (2007), עמ' 154.
- 68 שם.
- 69 הפרוסופופיאה מתפקדת באופן דומה למנגנון השלילה במוכן הזה. כמוטל בר־יוסף 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 הטרנסצנדנטי, אלא
 בתחום חייו של הגיבור" (בר־יוסף, הערה 41 לעיל, עמ' 70).
- 70 אפלטון, "סופיסטן", 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, רו"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 בן־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.