

מראָה, מראָה ומראות שתייה: דרכי קריאה במחזור השירים "ילדות" ללאה גולדברג *

בגוש השיש מצפה הפסקל
הכד הטוב עודו בחיק החמור
(דן פגיס)

תקציר

מטרת המאמר הוא להציע דרכי קריאה שונות למחזור השירים: "ילדות" מאת לאה גולדברג – באמצעות הביקורת החדשה, הגישה האינטרטקסטואלית, הביקורת הפסיכואנליטית והביקורת הפמיניסטית.

כל גישה שימשה בהתאמה ל"מפתחות" שונים הטמונים בטקסט, והם אלה שזימנו אותה. השימוש בכלים, שמציעה כל אחת מהשיטות, חשף, שמדובר במחזור שירים ארספואטי, המעצב את הילדות – כתקופה המשמעותית ביותר בחיי הילדה היוצרת, משום ששם טמונים מראות השתייה שלה.

השיר הראשון, האמצעי והאחרון של המחזור – מדגישים במיוחד את הצורך ליצור ולשתף אחרים בהתרשמויות אישיות, ושהדמיון הפורה של הילדה נובע בחלקו מפתח ומסיוט, אך גם משמחת חיים גדולה ומתחושות של כוח ויכולת.

המעשיות העממיות, שמלוות את הילדה, נושאות מוטיבים של יצריות, שהסביבה מנסה לדכא. המעשיות הן מקורות הסיוט, אך גם מאפשרות שחרור תרפויטי – באמצעות מעשה היצירה.

השיח האינטרטקסטואלי, המתקיים בין שירי המחזור לבין שניים משרי כוכבים בחוץ של אלטרמן, מדגיש אף הוא את ההיבט הארספואטי של הטקסט ואת יכולתה של היוצרת לפרוץ החוצה את גבולות עולמה – פריצה, שיש בה כוח וחיוניות.

קריאה פמיניסטית מגלה, שמעשה-היצירה משמש מנוף להבעה עצמית ולחתימה כנגד המוסכמות המגדריות המסורתיות, המבקשות לקבע את הילדה פנימה, אל תוך הבית והחדר.

אם כן, כל קריאה תורמת פן ייחודי של התבוננות בטקסט, ומובילה לאופן קריאה נוסף.

כך מודגש הממד האינסופי של מעשה הפרשנות.

תאריכים: לאה גולדברג, ילדות, שיבולת ירוקת עין, נתן אלטרמן, כוכבים בחוץ, הביקורת החדשה, אינטרטקסטואליות, ביקורת פמיניסטית, פסיכואנליזה וספרות. ד"ר ורד טוהר, ד"ר אסתר אזולאי.

מילות מפתח: לאה גולדברג, ילדות, שיבולת ירוקת עין, נתן אלטרמן, כוכבים בחוץ, הביקורת החדשה, אינטרטקסטואליות, ביקורת פמיניסטית, פסיכואנליזה וספרות, גישות פרשניות, גישות פרשניות.

* מחקר זה נכתב בסיוע קרן המחקר של המכללה האקדמית לחינוך ע"ש קיי באר שבע.

הקדמה

במאמר זה נעסוק במחזור השירים "ילדות" ללאה גולדברג – באמצעות ניסיון ליישום של ארבע גישות פרשניות שונות.

שירי המחזור "ילדות"¹ ראו אור לראשונה כשירים בודדים, שהתפרסמו משנת 1938 ואילך,² ובסופו של דבר הם כונסו בקובץ *שבולת ירוקת העין*.³ "ילדות" הוא מחזור בן עשרה שירים,⁴ שכותרותיהם הן: א. פתיחה. ב. לילה. ג. החוף. ד. התצר. ה. הרחוב. ו. הָרְאִי. ז. שבעה גדיים. ח. מדמומים. ט. היער. י. הַגֵּן.

השירים מאופיינים בציוויריות בולטת ובשפה סימבולית עשירה.

בשל העובדה, שהמחזור פורסם בקובץ הראשון של לאה גולדברג – אנו מניחות, שהחומרים הטמונים בו – מייצגים את המשוררת בהתהוותה ומכילים גרעינים, שעוד יזכו להתפתחות ולהבשלה בהמשך, ולכן הם מעוררים סקרנות מיוחדת.

יחד עם זאת, דומה, שמחזור שירים זה זכה לפחות תשומת לב מצד הביקורת. כל אלה הופכים מחזור שירים זה ראוי לעיון ולבדיקה מחודשת.

כאמור, זכה המחזור "ילדות" לאזכורים ספורים במחקר כלל יצירתה של לאה גולדברג:

מאשה יצחקי קוראת את השירים – כייצוגים של חווית ההתבגרות של הילדה.⁵

שמעון זנדבנק מתעכב על האנפורות בשיר "פתיחה" כסמן של כוח מניע, של תנופה, של פתיחת אפשרויות.⁶

אריאל הירשפלד מעמיד את השיר, על אופיו האידאולוגי והכמו-נאיבי – כאנטי-תזה לפואטיקה של שלונסקי ואלתרמן וכתגובה פוסט-טראומטית על אירועי שנת 1919 בחייה של גולדברג.⁷

1. לאה גולדברג, **שירים, א'**, ערך טוביה ריבנר, ספרית פועלים: תל-אביב 1986, עמ' 101-110.
2. על מקום הפרסום המקורי של שירי המחזור – ראו אצל ריבנר, כרך א', בנספח שבסוף הכרך (חסרים מספרי עמודים). שמונה מבין עשרת שירי המחזור התפרסמו במסגרת **טורים**. ההתייחסות במאמר זה אל המחזור תהיה כאל יחידה אחת.
3. לאה גולדברג, **שבולת ירוקת העין**, הנקדן: תל-אביב 1940.
4. בקובץ **מוקדם ומאוחר** משנת 1959 כולל המחזור תשעה שירים בלבד. במהדורת טוביה ריבנר מופיע המחזור בכרך א', כשנוסף לו שיר ב' המכונה "לילה". במאמר זה נתייחס למהדורת ריבנר.
5. מ' יצחקי, "יום וליל, ילדות ובגרות – מוטיבים בהתפתחותם בשירת לאה גולדברג", **גזית, ל"א** (תשל"ה), חוברת ה'ח', עמ' 38-40, 70.
6. ש' זנדבנק, "על הפריחה ועל השקיעה", בתוך: ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), **פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג**, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 26-27.
7. א' הירשפלד, "על משמר הנאיביות", בתוך: ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), **פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג**, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 138-139. הירשפלד נוקט גישה פסיכולוגיסטית וטוען, שהמגע עם הנאיבי הוא פיקסציה, הבאה בעקבות הטראומה, שחווה בגיל שמונה, כשאביה נתפש בידי חיילים, עונה ואיבד את שפיותו. לעומתו, מסבירה עפרה יגלין את עניינה של גולדברג בשירי עם ובחזרה לחוויה הראשונית של הילדות – כביטוי לזיקתה לשירה האירופית הרוסית והגרמנית-מחד גיסא, ולעבודותיו של ביאליק – מאידך גיסא. ראו: ע' יגלין, **אולי מבט אחר – קלאסיות מודרנית ומודרניזם. קלאסי בשירת לאה גולדברג**, הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר: תל-אביב 2002, עמ' 75-92.

חֲנוּךְ גֵּיא מְדַגֵּשׁ אֶת הַבְּדִידוֹת, אֶת הַנִּיתוּק וְאֶת הַשְּׁתִיקָה בְּעוֹלְמָה שֶׁל הַיְלִדָּה, הַעוֹמֵד בְּמִרְכּוֹם שֶׁל הַשִּׁירִים – כְּבִיטוּי לְתוֹם, לְבִיטְחוֹן וְלֵאוֹשֶׁר.⁸

בְּמֵאֵר זֶה אֵנוּ מִבְקָשׁוֹת לְהַדְגִים אַרְבַּע אֹפְנֵי-קְרִיאָה שׁוֹנִים שֶׁל מַחְזָר שִׁירִים זֶה – מֵתוֹךְ שְׂאִיפָה לְבִדּוֹק אֶת אֹפְנֵי-הַיִּישׁוּם שֶׁל גִּישׁוֹת הַרְמִנּוּיִטִיּוֹת שׁוֹנוֹת עַל מַחְזָר זֶה, הַמּוֹרְכֵב מִשִּׁירִים, אֲשֶׁר מְזַמְנִים – כּוֹלֵם יַחַד, וְכֹל אֶחָד לְחֹד – קְרִיאָה פְּרִשְׁנִית יִיחֻדִית, אֲשֶׁר עוֹלָה וְנוֹבַעַת מֵתוֹךְ הַטְּקֵסְט עֲצֻמוֹ.

תְּפִיסַתְנוּ הִיא, שֶׁבְכָל טְקֵסְט אֲמֵנוֹתֵי טֵמוֹן הַמִּפְתַּח לְפִרְשְׁנוֹתוֹ, וְלִפְיֶכֶךְ לְעֵתִים טֵמוֹנוֹת בְּטְקֵסְט "הוֹרָאוֹת קְרִיאָה" – גְלוּיּוֹת אוֹ סִמוּיּוֹת.

אֵנוּ טוֹעֵנוֹת, שֶׁפְּעוֹלַת הַקְּרִיאָה שֶׁל טְקֵסְט סְפְרוּתִי – חֵיִיבַת לְהִיּוֹת מְלוּוֹה בְּהַצְבַּת מִסְפֵּר שְׂאֵלוֹת מִטְקוֹגְנוּטִיבִיּוֹת, הַנוֹבַעוֹת הִירְכִית זֶה מִזֶּו:

מָה בְּטְקֵסְט מְזַמֵּן הַעֲמָקָה אוֹ הַתְּעַרְבוֹת שֶׁל הַקּוֹרָא?

מָהוּ הַכְּלִי, שֶׁבְּאֲמֻצְעוֹתוֹ נִיתֵן לְגִשַׁת לְמוֹקֵד זֶה בְּטְקֵסְט?

מִדּוּעַ מוֹעֵדֶף כְּלִי זֶה עַל אַחֵרִים?

כִּיצַד נִיתֵן לִיִּישֵׁם אֶת הַעֲקֻרוֹנוֹת הַמִּרְכְּזִיִּים שֶׁמְצִיעַ הַכְּלִי – לְבַחֲנִית הַמוֹקֵד בְּטְקֵסְט הַנְּדוּן?

מָהִי הַפְּרִשְׁנוֹת (אוֹ הַתּוֹבְנָה הַחֲדָשָׁה), הַנוֹבַעַת מֵתוֹךְ הַשִּׁימוֹשׁ בְּכִלֵּי הַנְּבַחֵר?

מַעַל כָּל אֵלֶּה מִרְחַפֵּת גִּישָׁה, הַמְּטַעִימָה אֶת חֲשִׁיבוֹת תְּפִקִּדוֹ שֶׁל הַקּוֹרָא בְּתֵהֲלִיךְ הַפְּרִשְׁנִי וְאֶת הָאֲקֻטִּיבִיּוֹת שֶׁל הַקּוֹרָא בְּתֵהֲלִיךְ הַקְּרִיאָה.

לְמִשְׁלַל, אֵל מַחְזָר "שִׁירֵי סוֹף הַדֶּרֶךְ" נִיתֵן לְגִשַׁת בְּשִׁיטַת הַ-Close Reading שֶׁל רִיצִירְדֵס, וְכֵךְ, עַל-יְדֵי סִימוֹן תּוֹפְעוֹת לְשׁוֹנוּיּוֹת בְּשִׁיר הַרְאִשׁוֹן בְּמַחְזָר – תְּתַגַּלֵּה הַמִּילָה "דֶּרֶךְ", הַמוֹצַבֵּת בְּרֵאשִׁי הַטּוֹרִים בְּכָל הַבֵּית הַרְאִשׁוֹן, וְכֵן – גַּם בְּבֵית הַמְּסִיִּים אֶת הַשִּׁיר.

מֵתוֹךְ אֵיתוֹר הָאֲנַפּוֹרוֹת הַלְלוּ – מֵתַבְרֵר, שֶׁהַשִּׁיר כּוֹלֵו כְּלוֹא בְּתוֹךְ מוֹשֵׁג הַ"דֶּרֶךְ" עַל כָּל הַמְּשַׁתְּמַע מִמֶּנּוּ – כְּבַמְעַגֵּל סָגוֹר, אֲעַפְ"י שְׁבַמִּילָה "דֶּרֶךְ" מְשׁוֹקְעוֹת קוֹנוֹטְצִיּוֹת שֶׁל הַתְּקַדְמוֹת.

מִצָּאֵנוּ, אִם כֵּן, שֶׁבְּתוֹךְ הַטְּקֵסְט טֵמוֹן רִמָּז לְפִרְשְׁנוֹתוֹ, מַעִין חֲתִירָה שֶׁל הַטְּקֵסְט כְּנֶגֶד עֲצֻמוֹ – עַל הַפֶּעַר הַמְּכוּוֹן, הַנוֹצֵר בֵּין הַתּוֹכֵן לְצוֹרָה.

שִׁיר אַחֵר שֶׁל לֵאָה גוֹלְדְּבֵּרְג מְזַמֵּן גִּישָׁה דּוֹמָה לְהַתְּנַסּוֹת בְּקְרִיאָה:

הַשִּׁיר "אוֹרֵךְ" כְּתוּב כְּסוֹנְטָה, כְּשֶׁעוֹבְדָה זֶה מֵהוּוֶה מִפְתַּח אֹפְצִיוֹנְלִי, אֲשֶׁר פּוֹנֵה אֶל הַקּוֹרָא לְהַעֲנִינּוֹת לוֹ: הַיְדַע שֶׁל הַקּוֹרָא עַל מֵהוּתָה וְעַל מְשַׁמְעוֹתָה שֶׁל הַסּוֹנְטָה – יִכְתִּיבוּ, בְּמִידָה רַבָּה, אֶת קְרִיאַת הַשִּׁיר, וְזִיּהוּי הַזֵּי'אֵנֶר, שֶׁהַשִּׁיר כְּתוּב בּוֹ, טוֹמֵן מִרְאֵשׁ הוֹרָאֵת קְרִיאָה עַל סִמְךָ יְדַע קוֹדֵם שֶׁל הַקּוֹרָא.

נִסִּיִּים אֶת הַדְּגַמַּת הַעִיקְרוֹן הַזֶּה – בְּאֲמֻצְעוֹת הַשִּׁיר "קִיקִיּוֹן":

מִפְגֵּשׁ עִם כּוֹתֵרֵת הַשִּׁיר, כְּבֵר לְפָנֵי קְרִיאָתוֹ, מְזַמֵּן בְּאוֹפֵן מִיְדֵי קִישׁוֹר אֵינְטֵרְטֵקְסְטוֹאֲלִי לְסִפֵּר יוֹנָה: הַיְכִרּוֹתוֹ שֶׁל הַקּוֹרָא עִם אִירוּעֵי הַסִּפֵּר – בְּכִלְל, וְאִפִּיזוֹדַת הַקִּיקִיּוֹן שְׁבִסוּפּוֹ – בְּפִרְט, אֵינָה נִיתַנָּת לְהַתְּעַלְמוֹת, וְהַקּוֹרָא חֵיִיב לְהִיְדַרֵּשׁ לָהּ. הַטְּקֵסְט הַמוֹדֵרְנִי יוֹצֵר שִׁיחַ עִם הַטְּקֵסְט הַמְּקִרָאִי הַקְּדוּם, מְגִיב עֲלָיו וְנִטְעֵן מְשַׁמְעוֹת בְּאֲמֻצְעוֹתוֹ.

8. ח' גֵּיא (קֶנֶר), צִיפּוֹר סִגוֹנוּיַת – מַחְקֵר בְּתִימוֹת וּבְסִימְבּוֹלִים בְּשִׁירָתָהּ שֶׁל לֵאָה גוֹלְדְּבֵּרְג, צִירִיקוֹבֵר: תֵּל-אֲבִיב 1977, עִמ' 26-31.

אלמנטים אחרים בשיר מאבדים מכוחם בקריאה ראשונה – לנוכח תיבת-ההתחלה, שיוצר השם "קיקיון", אשר, לפי טענתנו, הוא מודע, מכוון ומהווה מפתח לפרשנות ולהוראת-הקריאה שלו. העקרונות, שהדגמנו לעיל על קצה המזלג, מהווים המשך ושדרוג מקוריים משלנו למושג "המפתח הדידקטי", שחידש אשר ריבלין.⁹ טענתנו היא, שאין מדובר כאן רק בעיקרון דידיקטי, אלא שהטקסט מכוון את הקריאה והפרשנות של עצמו.

לאור הדוגמאות הללו אנו מבקשות לזהות דרכים, אשר בהן ניתן לחשוף משמעויות נוספות, חבויות, בשירי לאה גולדברג בעזרת כלים, שנותנים בידינו מספר גישות הרמנויטיות בולטות בחקר הספרות והתרבות.

מבחינה זו, מהווה מאמר זה סוג של ניסוי בפרשנות, מאחר שהוא בוחן את יחסי הטקסט והקורא כדיאלקטיקה דו-סטריית:

מצד אחד, נתונות המניפולציות, שעורך הקורא על הטקסט, ומצד שני, נבחנות המניפולציות של הטקסט על הקורא.

אם כן, הנחות היסוד של הקריאה שתבצע במחקר זה הן:

1. בטקסט טמונים מפתחות או רמזים לפרשנותו.
2. המפתחות הטמונים בטקסט מְזַמְּנים גישה פרשנית מסוימת.
3. התפקיד הפרשני מוטל על הקורא, שהוא ישות אקטיבית, ותפקידו להבנות את המשמעות של הטקסט.

את הסוגיה ההרמנויטית על יחסי הקורא והטקסט מנסח אורי רוברט אלטר כך:

"כל הטקסטים הספרותיים מורכבים מיסודות הטרונניים וגם בהיראותם פשוטים הם מציגים לפנינו פנים רבות כל כך של העולם, שכאשר בוחנים אותם קוראים שונים, בעלי "סדרי יום" שונים, הם מניבים בהכרח פרשנות אחר פרשנות".¹⁰

קריאה צמודה על-פי הביקורת החדשה

תחילה נדון במחזור השירים על-פי עקרונות הביקורת החדשה (New Criticism):

קריאה כזו מחייבת התכנסות של הקורא פנימה לתוך הטקסט – על מנת לבחון את עולם הסמלים והדימויים שהוא יוצר ואת המבנה שלו. קריאה כזו מתנתקת מהקשרים חברתיים, היסטוריים, ביוגרפיים ואחרים, ומתמקדת בטקסט כביצירת אמנות, כשבחינת הפואטיקה של הטקסט היא אמצעי להפקת המשמעות שלו.

העשורים הראשונים של המאה העשרים היו שנות פריחתה של הביקורת החדשה בארצות הברית, ומזוהים עמה חוקרים כמו ט"ס אליוט, א"א ריצ'רדס, ק' ברוקס, א' טייט, ו' ווימסט. הגישה פותחה מתוך ראייה לגישה ההיסטוריוציסטית, ששלטה בשדה חקר הספרות לפנייה.

9. מושג זה לקוח מתוך עולם הפדגוגיה ומזוהה עם ריבלין. ראו: א"א ריבלין, **לפרוש שיר – פירוש לי"ח שירים והצעות להוראתם בבית הספר העל-יסודי**, המכון לאמצעי הוראה: תל-אביב 1975. וכן גם: הנ"ל, **מפתח דידיקטי להוראת הסיפור הקצר**, אוניברסיטת תל-אביב: תל-אביב תשכ"ט.

10. ר.א. אלטר, **הנאות הקריאה בעידן האידיאולוגי**, אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, חיפה תשס"א, עמ' 220.

הנחת היסוד הבסיסית של הגישה, כפי שטוען ברוקס, גורסת את ניתוקו של הטקסט מיוצר פרסונלי, מהקשר תרבותי ומתקופה – תוך כדי התמקדות במה שהטקסט מציע מתוך עצמו כיחידה הומוגנית, אוטונומית, סגורה וקוהרנטית.¹¹

מכאן, על-פי ריצ'רדס, נובע, שהטקסט מכיל את משמעותו – בתוכו, וקורא מיומן עשוי לפענח אותה ללא סיוע חיצוני.¹²

ברוח זו צידד ת"ס אליוט באבחנה החדה, שעל הקורא להבחין בין המשורר, בין המחבר ובין הקול הדובר. הוא גם טען, שהשירה מתעלה מעבר לרגש סנטימנטלי-רומנטי, שעניינו – ביטוי רגשות אינדיבידואלי, ותו – לא.¹³

כלי-העבודה העיקרי של האסכולה הוא הקריאה הצמודה Close Reading – מושג שטבע ליוויס,¹⁴ כשקריאה מסוג זה נעשית תוך עיון מדוקדק בלשון בסגנון, במבנה ובקשר בינם לבין התוכן. אחת מטענות היסוד של הביקורת החדשה היא, שהצורה והתוכן של הטקסט הספרותי קשורים זה בזה ונובעים באופן טבעי זה מזה.

א. השיר "פתיחה" – כמפתח פרשני

השיר בנוי משני בתים, שכל אחד מהם הוא בן שישה טורים:

הבית הראשון בנוי בצורה סימטרית, שני טורים ארוכים, ואחד קצר לסירוגין, אלא שהפרת ההרמוניה בבית נוצרת מבחינתו של הקורא כבר בפתיחה:

"כמו כוכבים המוצאים את הדרך לכל חלון,

כמו יום המציץ אל כל עין נפקחת,

כאור,

כך, אם כן, נפתח השיר הראשון של המחזור: בדימוי חסר, שאין לו מדומה, במשפטי לוואי קטועים, כשלקורא לא ברור כלל על מה מדובר ומיהו הנושא.

דומה, שהתשובה נרמזת בהמשך הבית:

"אצבעות שנגעו בנימת החלום האחרון

והרעידו שמחה, נִימָג הפחד

ויהי מזמור."

אם כן, הנושא של הבית הוא היווצרות המזמור. נושא זה מעוצב באמצעות אימז' של פריטה על כלי-נגינה, וכך מוסברת יצירת-המילים – באמצעות דימוי של יצירת המוסיקה. במזמור נוצר שילוב בין המילה ללחן, ובמעשה אומנותו דומה המשורר – למנגן.

11. C. Brooks, The Formalist critic, in: Kenyon Review 13 (1951), pp. 72-81, reprinted in: K. M. Newton (ed.), Twentieth-century literary theory, Macmillan Press: London 1997.

12. א"א ריצ'רדס נטה לערוך ניסויים בטקסטים מסוג unseen ראו:

I.A. Richards, Practical criticism: A study of literal judgment, Harcourt, Brace and World: New York 1929.

13. ת"ס אליוט, על השירה, זמורה-ביתן ומודן: תל-אביב תשל"ו.

14. F.R. Leavis, Revaluation: Tradition and development in English poetry, Chatto and Windus, London 1936.

המילה "ויהי" מרמזת לבריאה ולראשוניות, והשיר מכונה בשם "מזמור", המעניק ליצירה הוד של קדושה וראשוניות של בריאה.¹⁵

מצאנו, אם כן, שהשיר הפותח של המחזור, כמחזור השירים עצמו, הפותח את הקובץ *שְׁבֻלַת יַרְקַת הַעֵין* – מכיל הצהרה ארספואטית על מקורות היצירה של המשוררת: הילדות, החלום, השמחה והפחד.¹⁶

כל המוטיבים הללו – כולל הכוכבים והאור – ישובו ויזכו לפיתוח בשירים הבאים של המחזור – כמו המוטיבים הקיימים בבית השני בשיר: האחו, הצבע הירוק, הטל והטְלָה.

שלושת הטורים הראשונים שצוטטו לעיל מוזרים משהו, מכיוון שהם פותחים בדימוי חסר ובמשפטים ללא נושא. למעשה, מכיל הבית שלושה דימויים חסרים: "כמו כוכבים", "כמו יום", "כאור". הקורא שואל מיד: "מה כמו?"

התשובה על שאלות הקורא תבוא בהמשך, בסוף הבית השני: "ויהי מזמור". יש להדגיש, ששלושת הדימויים מדגישים את הבנלי והשגור – באמצעות חזרה על המילה "כל":

הכוכבים מוצאים דרכם **לכל** חלון, היום מציץ אל **כל** עין נפקחת, האור הוא נחלתם של **הכל**, ויחד עם זאת, מתוך הבנלי נוצר מזמור.

האמירה הארספואטית, שנושא השיר הראשון, היא ברורה: מתוך החומרים השגורים והיומיומיים נולדת היצירה, שיש לה אופי וחשיבות של קדושה.

הביטוי האוקסימורוני "הרעידו שמחה" מבטא באופן צורני את רעיון היצירה הקדושה, הנובעת מתוך הסיוט הגדול: ברגע שנמוג הפחד, נולד מזמור, ולכן המזמור הוא, למעשה, סוג של קתרזיס למשורר: אחרי חווית הפחד והרחמים – מגיעה ההזדככות בדמות השיר.

כותרת השיר הראשון במחזור, "פתיחה", מצהירה על עצמה ככזו, מהווה סוג של הוראת-קריאה, הרומזת למבנה סגור – מחזור, שיש לו התחלה, אמצע וסוף, והיא שולחת שלוחות אל כל המשמעויות הגלומות בפתיחה: התחלה, בריאה, ילדות, ראשית.

השירים הבאים במחזור ישובו ויעסקו, באופן מפורט יותר, במראות השתייה של המשוררת, ובאופן שבו חלומותיה, הזיותיה וסיוטיה, דמיונה המפותח, נופי ילדותה וסיפורי המעשיות האירופיים – יוצרים את לשון המראות של יצירתה.

ב. השיר "הָרְאִי" – כמוקד המחזור

השיר השישי של המחזור,¹⁷ שהוא גם הארוך ביותר, הוא בן ארבעה עשר טורים, וגם הוא בנוי באופן סימטרי: בית ראשון – בן שישה טורים, בית שני – בן שישה טורים אף הוא, ויחידה בת שני טורים לסיום.¹⁸

15. הקונוטציה המידית הנוצרת למילה "ויהי" היא בריאת העולם, ולמילה "מזמור" היא, כמובן, מזמורי תהלים.

16. והשוו אצל רחל: "צריחות שצרחתי... הפכו לספרי שירי הלבן", בתוך: ר' בלובשטיין-סלע, *שירת רחל*, דבר: תל-אביב תשל"ה, עמ' ע"ז, ואצל ביאליק: "לא זכיתי באור מן ההפקר... כי מסלעי וצורי נקרתיו / וחצבתיו מלבבי", בתוך: ח"י ביאליק, *השירים*, מהדורת א' הולצמן, דביר: תל-אביב 2004, עמ' 233. התמיה המרכזית של מקורות היצירה בכתובה הארס-פואטית היא יצירה מתוך ייסורים.

17. בקובץ של לאה גולדברג *מוקדם ומאוחר*, ספרית פועלים: תל-אביב 1959, ממוקם השיר "הראי" כחמישי מתוך תשעה שירים בלבד – עובדה, הממקמת אותו ממש במרכז המחזור.

18. לאור היכרות עם הפואטיקה של לאה גולדברג ועם ההשפעות האירופיות על כתיבתה – יש לדעתנו מקום לשאלה, אם לפנינו סונטה, ואם כן, מה משתמע מכך. בכל אופן, צורת החרוזה של הֶסְסֶטְט השני שוברת את

השיר עמוס בסמלים: וילון, ראי, אגם, ים, יער, מחט, תורן, ספינה. סמלים אלה מופיעים גם בשאר שירי המחזור, אולם כאן הם מקבלים הדגשת יתר בשל ריכוזם יחד. האגם והים הם מקווי מים, שיש להם קונוטציות תרבותיות נשיות, והָרָאִי הוא סימבול מקביל לאגם בשל אלמנט ההשתקפות, אשר מרמז לעולמות מקבילים.¹⁹ הצבע השולט בשיר הוא לבן: הסהר – בתחילתו, והספינה הלבנה – בסופו. כל אלה הם עצמים זוהרים על רקע שחור הלילה, שהוא זמן ההתרחשות של השיר. כך, למרות זמן היממה השונה – הרי בשני השירים שולט הצבע הלבן, שהוא הצבע השולט בכל שירי המחזור. בשיר יש דמויות רבות: סוסון גיבן, אח ואחות, זאב וצייד, שבעה גדיים ואמם, מלכה, שבעה גמדים וילדה, שהיא לכלוכית המפליגה בספינה. כל הדמויות לקוחות מתוך מעשיות האחים גרים, כשהילדה מזוהה עם לכלוכית שהיא "מאושרת". יחד עם זאת, תשתית העומק של כל המעשיות הנרמזות כאן – עוסקת בגיבור בודד, יתום או מי שאמו נעדרת, אשר סכנת-מוות ממשית מרחפת מעל ראשו. אמנם, נכון, שכל המעשיות הללו מסתיימות בסוף טוב ובהתגברות הגיבור על אויבו, אולם השיר לא מרמז אל סיומן של המעשיות, אלא דווקא אל השלב המשברי שבעלילתן.²⁰ שלב משברי זה, המאכלס את הסיוט ואולי אף יוצר אותו, ממשיך ומחזק את התְּמָה הארספואטית, שהחלה להיווצר בשיר הראשון של המחזור. לשון המראות של המשוררת היא הסיוט:

"בקפלי הוילון מתחבאים הרוחות"

והמעשיות, המאכלסות את דמיונה:

"בְּרָאִי משתקפות אגדות הפוכות"

שיר זה, מוסיף, אם כן, לאמירה הארספואטית של השיר הראשון:

מקור היצירה הוא הסיוט והתרבות, או שמא: הסיוט, הנוצר מתוך התרבות, שכן המעשיות שבדמיונה של הילדה הן "הפוכות" (נעדרות סוף טוב או מעוותות). זמן ההתרחשות של המציאות בשיר הוא בלילה; הילדה, כנראה, נמצאת במיטתה, וסביבה – רוחש כל החדר: הוילון מסתיר רוחות בקפליו, החדר הוא אי בים הסהר, בְּרָאִי משתקפות אגדות הפוכות, מופיעות בחדר דמויות מתוך מעשיות שונות, אחר-כך הופך הָרָאִי לאגם. כל האירועים הללו יוצרים את התנאים לכך שהילדה מפליגה בספינה הלבנה אל "ארץ אחרת", וכך נחתם השיר. מהי אותה ארץ אחרת?

מבנה הסוגה הקלסית.

19. לעניין זה – ראו: רות קרטון-בלום, "קול האשה בחלון – דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", בתוך: ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 32-47, ובמיוחד – ההפניות בהערה 3, עמ' 46, שם. הָרָאִי והחלון – שניהם מופיעים הן בשיר "פתיחה" והן בשיר "הראי", ולפי קרטון-בלום הם מייצגים את חיי הנפש של הדוברת. היסודות הללו מבטאים את קליטת העולם באמצעות תיווך מסנן והשתקפויות שונות, ולכן הם יוצרים זהות נפשית פסיבית ותחושת עצמי רופפת.
20. בשיר "דמדומים", השמיני במחזור הנדון, מתרחשת התפכחות מסיפורי המעשייה, המכונים בשם "בדיה". הלוויה המתוארת בשיר היא גם לווייה סימבולית לאות פרידה מעולם המעשיות.

אולי ארץ החלומות, אולי ארץ היצירה. ושמא יש פה התמזגות של שתי האופציות הללו – המנגנונים, היוצרים את החלום ואת היצירה, הם זהים.²¹ בעוד שהשיר "פתיחה" מתרחש באור יום, הרי השיר "הקָאִי" מתרחש בלילה. כך מומחש הניגוד בין הפסטורליה של היום לבין השדים והרוחות של הלילה, כשהלילה מְזַמֵן את חומרי היצירה, אשר מהם ייכתב אחר-כך, באור יום, המזמור. ההפלגה אל מחוזות הדמיון מתוך סגירותו של החדר החשוך מהווה, שוב, הצהרה ארספואטית חזקה.

ג. השיר "גן" – כאפילוג

השיר העשירי במחזור "ילדות" מתרחש שוב מבחינת הזמן – באור יום, והפעם – בשחרו של יום אביב:

מבחינת המקום – מצויה הדוברת בחוץ, בגן מלבב, ולכן יש בשיר אימזיים של טבע מרהיבים בצבעוניותם, כשחוש הראייה מתחבר לחושים נוספים: טעם, ריח ומישוש. השיר גדוש בפעלים, שמציינים חיוניות ואקטיביות: לקלף, לקחת, לעלות, לצעוק. השיר חוזר אל הילדות כאל מחוז של אופטימיות, של מרץ ושל חדות-חיים – מתוך תחושה דיוניסית של התמזגות עם הטבע. השיר מסתיים בתנועה קדימה של האביבים, אשר אינם נעלמים, אלא "הולכים אל ילדות אחרת", ולכן עזיבתם איננה טראומתית, אלא היא מהווה שלב אחר של קיום. צעקת הדוברת ממרום הגבעה:

"אחים,

הביטו בצחור הצמרת!"

היא פנייה החוצה, אל קהל שומע, כשמבטה מופנה אל-על. לדוברת יש אמירה על הטבע ועל העולם, והיא מצויידת בעין רגישה למראות. כל כולה – התפעמות והתפעלות מן הטבע, אולם אין היא שומרת את גילויה לעצמה, אלא חשה בצורך לשתף אותם עם העולם. אם כן, השיר העשירי מסכם מחזור שירים, שמעיד על הילדות כעל תקופה של פחד, צער ודמדומים, אולם כל אלה אינם מעיבים על תחושה של אופטימיות, שמחת-חיים והתקדמות.

לסיכום, על-פי עיון בשירי המחזור "ילדות" בהתאם לקריאה, המוצעת על ידי אנשי הביקורת החדשה – הגענו למסקנה, שהאמירה המרכזית העומדת מאחורי המחזור היא הצהרה ארספואטית.

שירי המחזור עונים על השאלות הבאות:

מהם מראות השתייה של המשורר?

מהם מקורות יצירתו והשראתו?

מניין הוא שואב את חומרי הכתיבה שלו?

21. חיזוק לכך מתקבל מתוך דבריו של פרויד: "כל ילד משחק נוהג כמשורר, מתוך שהוא יוצר לעצמו את עולמו שלו... אבל המשורר עושה אף הוא כמעשה הילד: יוצר הוא לעצמו עולם של דמיון", ראו: ז' פרויד, **מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה**, תרגם א' בר, דביר: תל-אביב תשנ"ז, עמ' 1.

מהן המוטיבציות שלו ליצירה?

בשירי-המחזור זכות כל השאלות הללו לתשובות – בין ישירות ובין מרומזות.

קריאה אינטרטקסטואלית

עיקרי הקריאה האינטרטקסטואלית – יש בהם הנחת יסוד, שהיא בעינינו הפוכה מזו של הקריאה הצמודה, שהדגמנו בחלק הקודם של המאמר:

בעוד שמהות הביקורת החדשה מתבטאת בהתכנסות של הקורא פנימה, בחשיפת תבניות היסוד של היצירה באופן מבודד, הרי שהקריאה האינטרטקסטואלית דומה לפרישת מניפה החוצה – אל כלל עולם היצירה האנושית, אל עולמו של היוצר ואל עולמותיהם של יוצרים אחרים, אשר עמם היצירה מנהלת שיח.

האינטרטקסטואליות מניחה, שכל טקסט מנהל דיאלוג גלוי או סמוי של משיכה ודחייה עם טקסטים, שקדמו לו בהיסטוריה של הספרות ושל ביקורת הספרות.²²

את המושג "אינטרטקסטואליות" טבעה ג'וליה קריסטבה, בהשפעת רעיונות הדיאלוג והרב-קוליות של בחטין:

קריסטבה תיארה את הטקסט – כרשת של סימנים, הממוקמים ביחס לפרקטיקות אחרות היוצרות משמעות. היא טוענת, שהטקסט איננו מערכת יחידה סגורה ואוטונומית, אלא הוא מקיים זיקה גלוי וסמויה עם טקסטים אחרים.²³

רולאן בארת הוסיף על דברי קריסטבה – בהדגישו את תפקידו המרכזי של הקורא בתהליך הקריאה, כשלמחבר הפרטי שוב אין בעלות על משמעותה של היצירה:

לדבריו, הקורא הוא זה שבונה את המארג של הטקסט, הבנוי כולו למעשה מציטוטים, המהווים קולות שונים, על-ידי כתיבה מחדש של היצירה (Re-writing) – כחלק בלתי נפרד מתהליך הקריאה. כך, לדברי בארת, הולדת הקורא חייבת להתחיל במותו של המחבר.²⁴

ריפטר ממשיך קו מחשבה זה, ומספק לגיטימציה גם לאסוציאציות הפרועות ביותר של הקורא לגבי הטקסט.²⁵

22. ד' גורביץ, פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, דביר: תל-אביב 1998, עמ' 340, הערה 15.

23. J. Kristeva, *Power of horror: An essay on objection*, Columbia University Press: New York 1982.

24. R. Barthes, "The death of the author", in: *Image-Music-Text*, Hill and Wang: New York 1977, pp. 142-148. כפי שכבר ציינו בצדק קלייסטון ורוטסטיין, קריסטבה התמקדה במחבר, בעוד בארת מדגיש לעומתה את תגובת הקורא – Reader's response. ראו:

J. Klyton and E. Rothstein, "Figures in the corpus: Theories of influence and Intertextuality", in: *ibid* (eds.), *Influence and Intertextuality in literary history*, University of Wisconsin Press: Madison Wis. 1991, pp. 3-36.

25. M. Riffaterre, "Compulsory reader response: The Intertextual drive", in: M. Worton and J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and practice*, Manchester University Press: Manchester and New York 1990, pp. 56-78.

בחיבור מאוחר יותר ריפטר חוזר בו מהגישה הקיצונית שהציב בהתחלה, ראו: מ' ריפטר, "על הרלוונטיות בקריאת ספרות", בתוך: ד' לנדאו, ג' שונמי ו' וולפמן (עורכים), *עיונים בספרות משוה*, אוניברסיטת בר-אילן רמת-גן 2001. עמ' 1-32 (בחלק האנגלית)

ז'ראר ז'נט מגדיר אינטרטקסטואליות – כזיקה של נוכחות הדדית בן-זמנית של מספר טקסטים זה לצד זה, באופן שהתוצאה היא, שכל הספרות האנושית מהווה ספר אחד גדול, אשר עליו נוספים בהתמדה עוד ועוד נדבכים.

גינט מציע חמש קטגוריות, המתארות רמות שונות של יחסים בין טקסטים.²⁶ זיוה בן-פורת מבחינה גם היא בין שתי רמות של יחסים בין טקסטים, הנוצרות מתוך מידת המכוונות של המחבר ורמת המימוש, הנדרשת מן הקורא – על מנת לבצע את פעולת הקריאה. לפי בן-פורת, קיים תהליך בן ארבעה שלבים למימוש הדגם האינטרטקסטואלי.²⁷ שקולניקוב מגלה באינטרטקסטואליות יסוד אנרכיסטי, אשר ממוטט את הגישה המבנית ומעודד את הקורא לזהות יצירות החבויות בטקסט. היא מצביעה על אינטרטקסטואליות אינטרדיסציפלינרית – כיסוד חשוב בהבנת הטקסט,²⁸ ובכך מתחזקת דעתו של גורביץ', אשר מזהה את המודעות לאינטרטקסטואליות – כתכונה מרכזית של הפוסטמודרניזם.²⁹ בארץ נכתבו מספר חיבורים, העוסקים באינטרטקסטואליות – כשיטה פרשנית העומדת בפני עצמה. נציין, למשל, את יצחקי, שעסק ביצירת א.ב. יהושע,³⁰ אולאי, שעסקה ברומנים של עמוס עוז,³¹ שחם, שכתבה על יצירות מגוונות מן הספרות העברית.³²

א. שיח בין שירי לאה גולדברג על תמת "לכלוכית"

אחת מחוויית הילדות המרכזיות של דמות הילדה, המאכלסת את מחזור השירים, היא נוכחותן של דמויות מתוך עולם המעשייה האירופית בדמיונה ובמחשבותיה. אזכורי המעשיות מצויים באופן מפורש בשירים: "הֶרְאִי" ו"שבעה גדיים", אשר בהם מוזכרות המעשיות: "הזאב ושבעת הגדיים", "כיפה אדומה", "שלגיה", "היפהפיה הנרדמת", "אח ואחות", אולם בולט במיוחד הקישור למעשייה "לכלוכית", בסוף השיר "הֶרְאִי" – אשר אותו הגדרנו לעיל כמרכזי במחזור, משום שהילדה מזדהה עמה:

"וילדה – לכלוכית מאושרת

הילדה הקטנה בספינה לבנה

מפליגה אל ארץ אחרת."

-
- G. Genette, Palimpsest: Literature in the Second Degree, University of Nebraska Press: Lincoln Neb. and London 1997. .26
- ז' בן-פורת, "בין-טקסטואליות", *הספרות*, 34 (2) (1985), עמ' 170-178. ראו גם את המאמר קודם, אשר בו היא מחדדת את הגדרת האלוזיה הספרותית: .27
- Z. Ben-Porat, "The poetics of literary allusion", *PTL: A Journal for descriptive poetics and theory of literature*, 1 (1976), pp. 105-128.
- שקולניקוב ח', "בין-טקסטואליות, אנאכרוניזם ובין-תחומיות: המקרה של תום סטופארד", *אלפיים*, 17, (תשנ"ט), עמ' 78-90. .28
- ד' גורביץ', *פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה ה-20*, דביר: תל-אביב 1998, עמ' 226-239. .29
- י' יצחקי, *הפסוקים הסמויים מן העין – על יצירות א.ב. יהושע*, אוניברסיטת בר-אילן: רמת-גן 1992. .30
- א' אולאי, *יצירה ביצירה עשויה: אינטרטקסטואליות ברומנים של עמוס עוז*, מכללת חמדת הדרום: שדות נגב תשס"ו. .31
- ח' שחם, *קרובים רחוקים – בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה*, אוניברסיטת בן-גוריון: באר-שבע תשס"ד. .32

הזדהות הילדה עם דמותה של לכלוכית מעוררת תשומת לב מיוחדת – לאור העובדה, שלאה גולדברג כתבה ארבעה שירים נוספים על לכלוכית: שלושה – למבוגרים, ואחד – לילדים:³³
א. השיר השלישי בתוך מחזור השירים "לילה וימים אחרונים" – ללא כותרת (להלן: שיר א')³⁴

ב. "לכלוכית" – מחזור בן שלושה שירים (להלן: שיר ב')³⁵.

ג. "לכלוכית" (להלן: שיר ג')³⁶.

ד. "לכלוכית" (להלן: שיר ד')³⁷.

שירי "לכלוכית" של לאה גולדברג נותחו בעבר בשני הקשרים מרכזיים: כביטוי לכתובה נשית, היוצרת רדוקציה של המעשייה העממית מתוך התנסויות אישיות של גולדברג,³⁸ וכביטוי פוסט-טראומתי למאורעות המלחמה.³⁹ בכל אופן, שתי הגישות מרמזות לביוגרפיה האישית של לאה גולדברג – כמפתח להבנת תפקידה של התמה ביצירתה.

טענתנו היא, שהעמדת ארבעת השירים יחד לראשונה – יש בה ערך מוסף לבחינת הקישור האינטרטקסטואלי שהם יוצרים עם השיר "הראי":

נתאר תחילה כל שיר בנפרד:

שיר א' מתקשר אל דמותה של האחות הקטנה והגוססת של הגבר, שהשיר נכתב מנקודת התצפית שלו:

מותה של האחות ממשמש ובא, והאח מנסה להקל עליה על ידי חזרה אל עולם המעשייה והדמיון. כך הופכת המעשייה למקור של בריחה ונחמה. האחות הגוססת, המזוהה עם לכלוכית, מתוארת לאחר מותה – כנמצאת בשמים, בשערי גן עדן, כשהכניסה לארמון הופכת אותה לכללתו של אלוהים. הארמון מסמל את העולם הבא, ופעולת מדידת הנעל ממחישה את נישואיה של לכלוכית לאלוהים.

שיר ב', זהה מבחינה מילולית לשיר א', אולם מקבל משמעות שונה בשל שיבוצו בתוך הקשר אחר:

33. שיר א' הועתק בשלמותו לתוך שיר ב', אולם מאחר שהשיר נתון בתוך מסגרת הקשרית שונה בכל יצירה, נתייחס אליהם כאל שני שירים נפרדים, ועל כך נרחיב בהמשך.

34. גם הוא התפרסם בתוך הקובץ **שבולת ירוקת העין**.

35. בתוך: לאה גולדברג, **ברק בבוקר**, ספרית פועלים: תל-אביב 1955. במקור התפרסם ב**לוח הארץ** תש"ט. כאמור, שיר ג' במחזור זה על לכלוכית זהה לשיר ג' במחזור "לילה וימים אחרונים", שהתפרסם אף הוא בתוך הקובץ שבולת ירוקת העין, אולם אנו נתייחס אליו כאן – כאל תופעה ספרותית נפרדת.

36. בתוך: לאה גולדברג, **שירים ג'**, ספרית פועלים: תל-אביב 1986, עמ' 222-223. השיר נמצא בתוך אסופת שירים שלא כונסו בספרים קודמים.

37. זהו שיר ילדים: לאה גולדברג, **צריף קטן**, ספרית פועלים ת"א 1959.

38. ח' שחם, "הדמות הנשית ועיצובה בשירים אינטרטקסטואליים של לאה גולדברג", בתוך ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), **פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג**, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 167-183. שחם מתייחסת לשיר "לכלוכית" על רקע שבעה שירים אחרים, אשר בהם משמשת דמות נשית – כתשתית. היא מוצאת, שהדמות הנשית הגולדברגית מעוצבת תמיד כמטמורפוזה של המקור, כשמאחוריה מבצצת הביוגרפיה של המחברת: קשרים לא ממומשים עם גבר אהוב ופחד מפני כוחות הרסניים פנימיים. שחם גם טוענת, שמקורה של הרדוקציה – בהתנגדות להגמוניה גברית, ובכך עוד נעסוק להלן.

39. חנוך גיא טוען, שלכלוכית היא גלגולה של הילדה הקטנה, אשר מתמודדת עם גורמים חיצוניים, ובראשם – מלחמה, המביאה עמה רעב, עוני וקור. זוועות המלחמה חזקים מכל דמיון וחלום: ח' גיא (קנר), **צפור ססגונית – מחקר בתימות ובסימבולים בשירתה של לאה גולדברג**, צ'ריקובר: תל-אביב 1977, עמ' 30-31.

השיר עוסק במסעה של לכלוכית לארמונו של הנסיך – מסע, אשר בשיר איננו בא אל סיומו. סינדרלה מצליחה, כנראה, לפסוע בשלג ולהגיע רק עד ספו של הארמון. השיר נכתב מתוך נקודת התצפית של סינדרלה, כשהדובר מלווה אותה באמפתיה, אולם אינו יכול להקל על סבלה. הביטוי "סף ארמונך" מופיע בשיר פעמיים – כביטוי ליעד נחשק ובלתי-מושג של לכלוכית, המצויה במסע בשדות-הקרח.

שיר ג', המוקדש לנשמתה של אווה,⁴⁰ מתאר גם הוא את לכלוכית סמוך למותה:

השיר מעמת בין עולם הדמיון וההזיה העשיר של לכלוכית לבין המציאות, ובכך נוצר בשיר מארג שלם של הנגדות. בדמיונה – לכלוכית היא בת-מלך מעודנת, ידיה – לבנות, ובן-המלך כורע לפניה ונועל לרגלה את הנעל.

לעומת זאת, במציאות, לכלוכית זהובת השַׁעַר היא יחפה ומפויחת וצועדת לבדה בשלג הצורב.

שיר ד', שהתפרסם, כאמור, בקובץ לילדים, מציג את לכלוכית – כדמות, הנוצרת בדמיונה של הדוברת, הצופה בתנועת העננים בשמים:

הצורות נוצרות ומתפזרות באמצעות הרוח, והסוף הטוב כבר לא נראה בשמים, אלא קיים בדמיונה של הדוברת בלבד, כשהיא שוכבת בעיניים עצומות.

גם כאן מצויה לכלוכית בנקודה גבוהה במרחב, בשמים. לכלוכית היא צורה, שהדוברת מדמיינת בתוך העננים, כשבשירים האחרים מצויה לכלוכית בעולם הבא, שגם הוא מצוי בשמים.

לכלוכית של שיר ד' היא "צוחקת" – בדומה ל"לכלוכית מאושרת" של לילה וימים אחרונים.

גם בשיר ד' הדמיון הוא, שמחזיק את הדוברת ומסוגל להקנות לה אופטימיות, המנוגדת למציאות הקשה, אולם כבר אז, בעודה ילדה, היא יודעת, שסינדרלה היא "בדיה", אעפ"י שהיא מזדהה עמה, שהרי הרוח "הרסה לך את הסוף הטוב".

בחירת שלושת השירים למבוגרים, שהקדישה לאה גולדברג לדמותה של לכלוכית, מעלה, שיש להם מספר מכנים משותפים:

כולם – הזמן הוא חורף, ולכלוכית הולכת יחפה בשלג שמגעו צורב.

לכלוכית לא נפגשת עם הנסיך ולא מגיעה אל ארמונו, ולכן היא נותרת ברוקתה.

השירים מסתיימים במותה של לכלוכית, כשהמוות גואל אותה מיסוריה ומספק לה סוג של סוף טוב – ככלתו של אלוהים, והתנועה שלה היא מן הארץ – לשמים למעלה.

לכלוכית בשירים לבושה בקרעים לבנים.

לפי דינה שטרן, הבגד-לא בגד של לכלוכית מבטא שייכות מיוחדת של אשה שלילית מעיקרה, משום שהיא הוֹצָאָה מחוץ להתנהלות הנורמטיבית והופקרה לגורלה. במעשייה העממית מתחלפת השמלה המלוכלכת והקרועה – בשמלת נשף מהודרת, בעוד שבשירים נותרת השמלה קרועה.⁴¹

40. מתוך ספרה של עמיה ליבליך אנו למדים על אווה שיר, אשר גרה בסקנדינביה, ועמה עמדה לאה גולדברג בקשר מכתבים באנגלית. מכתב, שכותבת גולדברג לשיר בספטמבר 1966, עשוי להסביר את קישורה של האחרונה לדמותה של לכלוכית: "אני מאוד משועשעת מטיב הבישול שלך. הלוואי וידעתי מרשמים נוספים ויכולתי לכתוב לך על מנות אקזוטיות, אולם כפי שאת יודעת הריני טבחיית גרועה". ראו: ע' ליבליך, אל לאה, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב 1995, עמ' 60-61.

41. ד' שטרן, אלימות בעולם קסום – מחקר באופיה האלים של המעשייה הנשית לילדים, אוניברסיטת בר-אילן: רמת-גן תשמ"ו, עמ' 91-96.

שבירת האתוס של המעשייה העממית מבטאת ביתר שאת את מצבה הנפשי של הדמות הנואשת ואת שיברון החלום.⁴² הצבע הלבן מסמל מוות רוחני או פסי, קור נפשי, ניכור, ואולי – אף תסכול מיני.⁴³

שלושת השירים הללו מאירים את דמותה של לכלוכית במחזור "ילדות" על דרך ההיפוך: לכלוכית של "ילדות" היא מאושרת, אף על-פי שהיא מפליגה לבדה בספינה לבנה למרחקים – תוך עזיבת הבית והחדר. מרכיבי האושר שלה הם הבדידות, הפרידה והמסע.

לעומתה, לכלוכית של ארבעת השירים האחרים – גם היא לבד, אולם בדידותה קשה עליה:

הלובן של השמחה מתחלף בלובן השלג הצורב, והמסע הופך למסע אל המוות.

לכלוכית של ארבעת השירים האחרים היא דמות מיוסרת, ללא זוגיות, כלואה בתוך מציאות קשה, והשחרור שלה מגיע רק לאחר מותה.

באחד השירים מעוצב המוות על-ידי הפיכת הגיבורה לכוכב זוהר בשמים – דימוי, המהווה ניגוד לחיים הארציים בתוך הפיח השחור, הנובע מתוך חומו של התנור ולובנו של השלג הקר מחוץ לבית. חווית ההישרדות בעולם המציאות היא טראומתית.

אם כן, בשני הקטבים, אשר ביניהם נעה לכלוכית: בתוך המטבח ומחוץ לבית, בחום התנור ובכפור שבחוץ, בשחור ובלבן – חייה בכל מקרה הם מסכת של ייסורים. מחיים אלה גואל רק המוות, ורק לאחר המוות מתגלה נסיכותה של הגיבורה.

מכאן נובע, שצמד המושגים: "לכלוכית – ילדה", כפי שבא לידי ביטוי בשיר "הֶרְאִי" במחזור "ילדות" ובשיר ד' – מבטא חיים, ואילו צמד המושגים "לכלוכית-אשה", הנחשף בשירים א', ב' וג' מבטא מוות. הצבע הלבן מקבל, אם כן, משמעות דואלית בהתאם למשמעות הכוללת של השיר:

כשהוא מקושר לילדה, הוא מבטא חיים ואושר, ואילו כאשר הוא מקושר לאשה, הוא מבטא קור צורב ומוות.

שירי סינדרלה האחרים של גולדברג, שיש להם יחסים אינטרטקסטואליים עם השיר "הֶרְאִי", מבטאים את הפחד ממחויבות, את משאלת המוות של לכלוכית הרווקה והזנוחה ואת הנישואין עצמם – כמקור מוות, משום שהיא הופכת לבסוף לכלתו של האל רק בעולם הבא. הסיטואציה של לכלוכית גוססת בקרעים לבנים, שלא זוכה להפוך לכלתו של הנסיך, הופכת את הסיטואציה לחתונת דמים. הבגד הלבן מתקשר בדרך כלל למוות ולחיים ללא אהבה ותשוקה, כפי שעולה גם מתוך יצירת עגנון ("עידו ועינים", "בדמי ימיה", "אגדת הסופר") ועוז ("לדעת אשה") ולמוות שלא בעתו אצל עגנון ("בעל הריחיים והטוחן") ואלוני ("להיות אופה") והופך את הדמות הנשית לחיה-מתה.

אם יש בדימוי של לכלוכית מפויחת, הצועדת יחפה בעולם של שלג, לא מצליחה להגיע לארמון. ומיחלת למוות הגואל כדי ללמד משהו על הזדהותה של המשוררת עם דמותה של לכלוכית זו, שכה הרבתה לכתוב עליה – הרי היא מלמד על דוברת בודדה, מיוסרת, בעלת יכולות רגשיות גבוהות, המתוסכלת עקב חוסר יכולתה לממש את אהבתה לגברים שבחייה.⁴⁴

42. לעניין זה ראו גם: א' אזולאי **יצירה ביצירה עשויה: אינטרטקסטואליות ברומנים של עמוס עוז**, מכללת חמדת הדרום: שדות נגב תשס"ו, עמ' 38-40.

43. על סמליות הצבע הלבן כתבו גתה, קנדינסקי, בלאס, לנדאו ושוורץ, ראו א' אזולאי, **שם**, עמ' 242-243.

44. על כך ראו: ע' ליבליך, **אל לאה**, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב 1995. בעמ' 63-64 כותבת ליבליך, המנתחת את

לכלוכית של לאה גולדברג על-פי דרכי עיצובה בארבעת השירים היא כלה לבושה לבן, אשר מותה המוקדם הופך אותה לכלתו של אלוהים,⁴⁵ והארמון, שהיא מגיעה אליו, הוא ארמון מטפיסי. אפילו שיר הילדים, שאווירתו קלה וסיומו טוב, לכאורה, מקבל את התפנית החיובית בדמיונה של הדוברת, ולא במציאות.

לכלוכית של לאה גולדברג יוצאת למסע חיפוש:

פעם אחת היא מפליגה, ובשאר השירים היא צועדת ברגל.

והנה, המסע הימי מסתיים באופן אופטימי, ואילו המסעות הרגליים מסתיימים במפח-נפש. ההפלה בספינה משולה להפלה בדמיון, ושם ייתכן סוף טוב.

ההפלה בעולם הדמיון היא מקור היצירה.

הילדה המפליגה הפכה למשוררת, ושם היא מצליחה לממש את עצמה.

גם לכלוכית שבעננים היא יציר דמיונה של הדוברת הצופה, ואילו הצעדה הרגלית מסתיימת באסון, משום שלכלוכית לא מצליחה למצוא את זיווגה.

לשיטתו של לוי-שטראוס, נוצרים כאן מספר קטבים בינריים על-פי פרדיגמות אחדות:

בפרדיגמה של הים:

לכלוכית מאושרת מפליגה בספינה לבנה: ההפלה בספינה משולה להפלה בדמיון, שהיא מקור היצירה, ובסיטואציה זו יש תחושת אושר ותחושת מלאות.

בפרדיגמה של היבשה:

לכלוכית בקרעים לבנים לא מוצאת את הארמון – סיטואציה של תסכול ועצב על חוסר מימוש הזוגיות.

בפרדיגמה של השמים:

1. לכלוכית נתקלת בקשיים, אך הסוף הוא טוב. בסיטואציה של אשה נשואה יש תחושת אושר ומלאות.

2. לכלוכית מצויה בשערי גן עדן, ושם היא מודדת את הנעל.

אם כן, בים ובשמים, המסמלים את מחוזות הדמיון והפנטסיה, מוצאת לכלוכית את מבוקשה, בעוד שביבשה, המסמלת את המציאות ואת החיים הארציים, נותרת לכלוכית בתסכולה. המימוש שלה נמצא בתחום חיי-הרוח, בה בשעה שבתחום חיי-הרגש היא נותרת בשיממונה.

בהקשר זה נצטט את הירשפלד, שמתייחס אל יצירתה של לאה גולדברג – כאל כתיבה, המתרחקת מן המישור השכלי, למעט התחום הצורני, כשהיא כותבת סונטות.⁴⁶

דמותה של גולדברג ומצביעה על מנהגה לחתום את שיריה בעיטור: "מתחת למעטה המשוררת העצובה, או הפרופסורית הרצינית שהכרתי, נשמרה בקרבה ילדה קטנה שמשתעשעת בצבעים, ולא סתם ילדה, אלא ילדה-נסיכה, השואפת להיות אצילה ענוגה... רוב התווים מצייגים נערות יפות וזהובות שיער, בשמלות ארוכות בצבעי פסטל, בנות אצילים בתנוחות מלכותיות, ובידן נס והכתובת LG. אולי ביטאה בהם לאה גולדברג חלק מישותה הפנימית שהוא נסיכה, קלילה, אגדית, ואולי ילדה שחלמה להיות נסיכה מעולם האגדות."

45. וכך חתונה הופכת לחתונת דמים, וראו להלן בפרק הקריאה הפסיכואנליטית.

46. הטענה המקובלת היא, שבשלב מסוים (לאחר **ברק בבוקר**) חדלה גולדברג לכתוב סונטות, ראו: ע' יגליון, **אולי מבט אחר – קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג**, הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר: תל-אביב 2002, עמ' 51-52.

הוא טוען, שיצירת לאה גולדברג נתונה במוקד רגשי, ובנטייה תמידית לחתור אל העבר האידילי – מתוך נטייה לראות את השיר ואת מעשה היצירה כסוג של תיקון.⁴⁷ אם כן, לכלוכית של השיר "הֶרְאִי" מהווה סוג של תיקון ביחס לשאר הסינדרלות של גולדברג.

ב. שיח בין לאה גולדברג ונתן אלתרמן

לאה גולדברג לא הסתירה את הערכתה לשיירי אלתרמן:⁴⁸ ספרו של אלתרמן *כוכבים בחוץ* התפרסם בשנת 1938, ואנו סבורות, שמחזור השירים "ילדות" מקיים שיח אינטרטקסטואלי עם שני שירים מתוך הקובץ: "עוד חוזר הניגון" ו"כפה אדומה". "עוד חוזר הניגון" הוא הפריאמבל של הקובץ *כוכבים בחוץ*, וזוהי נקודת הדמיון הראשונה שלו לשיר הראשון במחזור, "פתיחה".

בשני השירים נמצאים שמות-עצם דומים:

אצל אלתרמן יש דרך, ואילו גולדברג כותבת על שביל.

שניהם מתייחסים לכוכבים.⁴⁹

שניהם מזכירים בעלי חיים, שאינם מאיימים על הדובר:

אצל אלתרמן יש כבשה ואיילת, ואצל גולדברג טלה.

בשני השירים יש פועל שווה: אצל אלתרמן הדרך נפקחת, ואילו אצל גולדברג העין נפקחת.

גם מבחינה תחבירית קיים דמיון בין שני השירים:

אצל אלתרמן בכל בית יש שני טורים, שנפתחים ב' החיבור, ואצל גולדברג – ארבעה טורים כאלה.

מבחינה סימבולית שני השירים גם כן דומים, משום ששניהם עוסקים בארספואטיקה.

שני השירים מציגים מהלך של התקדמות על פני תוואי מסומן בטבע והתרשמויות אימפרסיוניסטיות מאלמנטים שונים בטבע – כסימבול של תהליכי היצירה.

השיר "הֶרְאִי" של גולדברג מגלה דמיון לשיר "כפה אדומה" של אלתרמן:

שני השירים מתארים את מחשבותיו ואת דמיונותיו של הדובר, לפני שהוא שוקע בשינה.

שני השירים מתרחשים בלילה, כשבשניהם נצפה חיזיון דומה, המורכב מתהלוכה של דמויות מתוך עולם המעשייה האירופית.

אצל גולדברג מדובר בסוסון גיבן, באח ואחות, בזאב וציד, בשבעה גדיים המצפים לאמם, במלכה, שאצבעה נדקרת, ובשבעה גמדים.

אצל אלתרמן נזכרים כיפה אדומה, פרה ואווז, וחתול מְדַדָּה על משענת.

47. א' הירשפלד, "על משמר הנאיביות", בתוך: ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג*, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 135-151.

48. ביומנה היא כותבת: "ואולי משהו היה מכבד אותי משום שאני מכירה ואוהבת את שירי אלתרמן?" ראו: *יומני לאה גולדברג*, ר' וא' אהרוני (עורכים), ספרית פועלים: בני-ברק תשס"ו, עמ' 264.

49. הכוכבים אצל אלתרמן מופיעים בשמו של הקובץ עצמו: *כוכבים בחוץ*, ומאחר שלשיר הפותח, המכונה כאן "עוד חוזר הניגון" – אין כותרת, הרי הקורא נשאר נתון בהשפעתה של כותרת כל הקובץ. אגב, השיר עצמו מסומן בכוכבית שהיא סימן טכני מקובל, ונשאלת השאלה, מדוע בחר אלתרמן לפתוח את הקובץ בשיר בעל כוכבית וללא כותרת.

מבחינה תוכנית – שני השירים עוסקים במראות השתייה של המשורר, ובמקומה של ספרות הילדים בחיי האמן – כמקור לחרדה, לנחמה ולדמיון. השיר "כפה אדומה" מנהל שיח גם עם השיר "גן", הסוגר את המחזור של גולדברג: הביטוי "חֶשֶׁכָה הצמרת", הסוגר את השיר "כפה אדומה" של אלתרמן – מתקשר על דרך הניגוד עם הצירוף "צחור הצמרת", המופיע בשיר "גן".⁵⁰ ניגוד זה מובלט על ידי הפעלים בשני השירים: בעוד שאצל גולדברג מופיע הפועל "לצעוק", הרי אצל אלתרמן "אנחנו שותקים". גם זמן ההתרחשות שונה:

אצל גולדברג מדובר בשחרית. לעומת זאת, אצל אלתרמן הזמן הוא לילה.

מבחינה תוכנית, גולדברג מסיימת את שירה בפריצה קדימה, בחיוניות התפעמות ובשמחת-חיים, ואילו שירו של אלתרמן מתכנס, אפל, ועצימת-העיניים בחיק האדמה בסופו – משולה למוות.

אם כן, נושא הארספואטיקה מוביל את שני שירי *כוכבים בחוץ* שזכרו כאן – במקביל לאלה של "ילדות", אולם השוני בעיצוב הפואטי של הנושא, ובמיוחד – הבית האחרון של כל שיר, הוא זה שמביא לתובנות חדשות לגבי הפרסונה השירית של גולדברג. על מנת להבהיר עניין זה נצטט את הבית המסיים כל שיר:

גולדברג, "גן"	אלתרמן, "כפה אדומה"
לעלות על גבעה ולצעוק: "אחים,	ואנחנו שותקים. אדמה עשבית
הביטו בצחור הצמרת!	בירקרק הריסים מפרפרת...
אביבים שכאלה! הנה הם הולכים."	ועינינו עצמנו – ולפתע נביט
הם הולכים אל ילדות אחרת.	והנה כבר חשכה הצמרת.

פעולת הצעקה הגולדברגית מהווה ניגוד לשתיקה האלתרמנית, והאפקט של הפעלים מתחזק באמצעות סימני הפיסוק: גולדברג בחרה בשני סימני קריאה, המציינים התלהבות ושמחת חיים, ואילו אצל אלתרמן שלוש הנקודות והמקפים מציינים היסוס והאטה של החיוניות. האטה זו מודגשת על-ידי הפועל 'מפרפרת', ואילו אצל גולדברג נמצאת עלייה על גבעה. בשני השירים נמצא הדובר בטבע על פני האדמה, אולם הטופוגרפיה של פני השטח – משמעותית: בשיר "כפה אדומה" מתואר מקום שטוח ונמוך – אדמה. לעומת זאת, בשיר "גן" מתואר מקום מוגבה מעל פני השטח, ולכן הדובר הגברי מתכנס אל תוך האדמה, המזוהה עם הארכיטיפ הרחמי-הנשי, ואילו הדוברת-האשה עולה על גבעה בפעולה ארכיטיפית גברית. פעולת העלייה על הגבעה מקבילה לפעולת ההפלגה בספינה בעלת התורן הרם, החותמת את השיר "הָרָאִי", אשר דנו בו לעיל. יתר על כן, מאחר שהאדמה והים מכילים בתוכם הן משמעות גברית והן משמעות סימבולית-

50. וכן הוא מתכתב עם הצירוף "צמרת גשומת עפעפיים" בשיר "עוד חוזר הניגון", ובכל אופן, הצמרת מקבלת אצל אלתרמן ביטוי פסימי – ההתבוננות אל-על באה בהקשר קודר.

נשית, אנו למדים, שתהליך היצירה מאפשר למשורר לחוות בעת ובעונה אחת את האנימה והאנימוס; משמע את היסוד הגברי שבאשה ואת היסוד הנשי שבגבר.⁵¹ נבקש כעת לחזור ולסכם את תרומתו של השיח האינטרטקסטואלי, המתקיים בין שירי אלטרמן לגולדברג להבנת נדבך נוסף בשיריה: שני המשוררים מתייחסים בשירים לתשתיות יצירתם, אולם ההשוואה ביניהם מחזקת שני יסודות, שמצויים בשירי גולדברג: יסוד אחד הוא השמחה והחיוניות, המזוהים עם תקופת הילדות. היסוד השני הוא היסוד הגברי, המבצבץ מבין השורות של העלייה על הגבעה ובוזה של ההפלה בספינה בעלת התורן הרם. שני יסודות אלה לא היו מובלטים, לולא הופיעו בהיפוך בשירי אלטרמן. מכאן, שיצירת אלטרמן מחזקת את היסוד הפוטנטי של הילדה – כיוצרת, ומבליטה את ההסתכלות הרחבה והאופטימית שלה על העולם. היכולת להתרשם מן העולם ולשתף אחרים ברשמיה – מעניקים לדוברת של גולדברג תחושת כוח, ואילו אצל אלטרמן – מחוזות הדמיון והמעשייה מזוהים עם קדרות וחשכה.

קְרִיאָה פְּסִיכוֹאֲנָלִיטִית

הביקורת הפסיכוואנליטית הפרוידיאנית בספרות עושה שימוש בחלק מהטכניקות של הפסיכוואנליזה – כדי להגיע לפרשנות של היצירה הספרותית, ובכך מקבילה ביקורת הספרות לאקט פסיכודינמי.

דוגמה קלסית לשימוש, שנעשה בכלים הללו, היא, למשל, אבחנה בין הרובד הגלוי, המודע, לבין הרובד הסמוי, הלא מודע ביצירה, או, למשל, ההתייחסות לחלומות ולהזיות של הדמויות הספרותיות – על תהליכי העיבוי וההתקה שלהם, על ההבניה הסמלית שלהם – כביטוי לעולמן הפנימי, למשאלותיהן הכמוסות, לחרדותיהן, לדחפיהן ולשאר ביטויי הלא-מודע שלהן, כשם שנהוג היה לעבוד במציאות עם פציינטים ממשיים.⁵²

בביקורת הפסיכוואנליטית-הספרותית-הפרוידיאנית נעשית בדרך כלל אבחנה בין שני מוקדי התייחסות, על-פי השאלה: מי נתון על ספת הפסיכיאטר:

גישה אחת מעמידה במוקד את היוצר – בטענה, שהיצירה עצמה היא ביטוי של הלא-מודע שלו, וכי אלמנטים שונים, הבונים את היצירה – הן ברמת התוכן והן ברמת הצורה – מבטאים או משקפים את אישיותו של היוצר.

כך, למשל, נהג פרויד עצמו – בנתחו את אישיותם של מיכאלאנג'לו ושייקספיר על-פי עיון ביצירתם.⁵³

51. אגב, האנלוגיה בין שני הבתים שצוטטו איננה מסתכמת רק בכך: שני הבתים חורזים חריזה מסורגת זהה. בשני הבתים יש פעלים בלשון רבים. בשני הבתים יש שימוש בפעלים מאותו שורש: "נביט" – אצל אלטרמן, ו"הביטוי" – אצל גולדברג.

52. סקירה ממצה של כל הגישות הפסיכוואנליטיות בביקורת-הספרות – ראו אצל: מ' גלדמן, **ספרות ופסיכוואנליזה**, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב 1998.

53. ראו חיבורו הקלאסי: ז' פרויד, **מעשה האמנות בראי הפסיכוואנליזה**, דביר: תל-אביב 1988.

גישה שנייה מעמידה במוקד את הדמות הספרותית ומשתמשת במושגי-היסוד, השאולים מן התורה הפסיכואנליטית – כדי לנתח את אישיותה, את מניעיה ואת דחפיה של הדמות הבדויה. כך, למשל, עושה ניצה בן-דב – בנתחה את גיבורי סיפורי עגנון על-פי חלומותיהם.⁵⁴

ברונו בטלהיים ממשיך ומשכלל את הקו הראשוני של פרויד, כשהוא כותב על האופן, שבו תופסים ילדים את המעשיות העממיות הקלסיות, ועל הקשר בין חשיפה לעולם המעשייה, שהיא טובה וחשובה, על אף הדמיון הפרוע, האלימות, והחשיפה לרוע ולפחד – לבין התבגרות נפשית תקינה.⁵⁵

בשונה מפרויד – בונה ז'אק לאקאן התייחסות אחרת:

לדעתו, היצירה הספרותית מבטאת לא את היוצר, ולא את הדמות, אלא היא סוג של סימבול לתהליכים פסיכולוגיים כלליים בנפש האדם.

מכאן, שלטקסט עצמו יש רובד לא-מודע, המובע באמצעות המשמעויות החמקמקות של הלשון, הבאות לידי ביטוי ביחס הלא-שווה שבין מסמנים למסומנים, למשל.⁵⁶

באמצעות המתודה הפסיכואנליטית – אנו מבקשות לגשת אל השירים: "הַרְאִי" (השיר השישי) ו"שבעה גדיים" (השיר השביעי):

בשירים מוזכרות מספר מעשיות עממיות אירופיות, אשר כולן עובדו על-ידי יעקב ווילהלם גרים: "אח ואחות", "כפה אדומה", "העז ושבעת הגדיים", "היפהפיה הנרדמת" ו"שלגיה". אם נשתמש בהנחות-היסוד של ברונו בטלהיים על תרומת המעשיות של המעשיות להתפתחות עולמו הנפשי של הילד, הרי אנו מבקשות לשאול, מדוע נבחרו דווקא המעשיות הללו – כדי להזין את סיוטיה ואת דמיונותיה של הילדה הדוברת – כדי להוות תשתית ליצירתה?

עיון במעשיות מעלה, שיש להן מכנה משותף מרכזי אחד:

בכל המעשיות שהדוברת מזכירה קיים איסור, שהגיבור עובר עליו: משמע, עקרון העונג גובר אצלו על עקרון המציאות. בעקבות זאת נענש הגיבור באמצעות סוגים שונים של כליאה או היבלעות:

כך, בסיפור "אח ואחות" עובר האח על האיסור שלא לשתות ממעיין הפלאים, ועונשו הוא להפוך לעופר איילים; משמע להיכלא בתוך גוף של חיה.

בסיפור "כפה אדומה" היא עוברת על האיסור לרדת מהשביל ולדבר עם זרים, ולכן הזאב בולע אותה.

"שלגיה" לא נשמעת לאיסור לא לדבר עם זרים ולא לקבל מידיהם דבר, אלא היא נוגסת בתפוח המורעל ומוצאת עצמה חיה-מתה בתוך ארון זכוכית.

54. נ' בן-דב, **אהבות לא מאושרות – תסכול ארוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון**, עם עובד: תל-אביב תשנ"ז. וראו דוגמה נוספת לניתוח כזה מאת פסיכולוגית קלינית: ד' שריבוים, **פשר החלומות ביצירת ש"י עגנון**, פפירוס: תל-אביב 1993.

55. ב' בטלהיים, **קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחותו הנפשית של הילד**, רשפים: תל-אביב תשמ"ז.

56. לאקאן ניתח באחד הסמינרים שלו את הסיפור הקצר "המכתב הגנוב" מאת פו. ראו:

J. Lacan, "The insistence of the letter in the unconscious", in: *Ecrits: A selection*, trans. By A. Sheridan, Norton: New York 1977.

על התיאוריה של לאקאן – ראו: א' ואנייה, **לאקאן**, רסלינג: תל-אביב 2003, וכן: ר' גולן, **אהבת הפסיכואנליזה – מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן**, רסלינג: תל-אביב 2002.

"הִיפּוֹתֵה הַנְרַדְמַת" לֹא נִשְׁמַעַת לֵאִסוּר שְׁלֹא לְעֹלֹת לְחַדֵּר שְׁבַעֲלִיית-הַגַּג וּמוֹצֵאֵת עֲצֵמָה גַּם כֵּן חִיָּה-מֵתָה בְּמִשְׁךְ מֵאָה שָׁנָה, כְּלוּמָה בְּתוֹךְ אַרְמוֹן, הַמוֹקֵף שֶׁבֶכֶת שׁוֹשְׁנִים קוֹצְנִיּוֹת. "שְׁבַעַת הַגְּדִיִּים" לֹא נִשְׁמַעִים לְהוֹרָאָה שְׁלֹא לְפִתּוֹחַ אֶת דַּלַּת הַבַּיִת לְזָרִים, וְלִכֵּן הֵם נִבְלָעִים עַל-יְדֵי הַזֶּאֱבָב, וְרַק הַגְּדִי הַקָּטָן בִּיּוֹתֵר מֵתַחְבָּא בְּתוֹךְ אַרְגוֹ וְנִיֶּצֶל.

בְּכָל הַסִּיפּוּרִים שֶׁהוֹזְכְּרוּ כֹּאן – מֵתַרְחֲשִׁים אִירוּעִים מִשְׁבְּרִיִּים, שְׁמוּבִילִים אֶת הַגִּיבּוֹר לְאֲבָדֵן זֵהוּתוֹ וְלְפָזָה הַקְּרָתִית שֶׁל חַיִּים-לֹא חַיִּים – פְּיָשׁוֹת לֹא בְּרוּרָה בְּמִצַּב לִימִינִלִּי.

וְהֵנָּה, גַּם בְּשִׁירִים: "הַקְּרָאִי" וְ"שְׁבַעַת הַגְּדִיִּים" – מִצּוִיָּה הַיְלִדָּה בְּתוֹךְ חֹדֶר סָגוּר, כְּשֶׁבְּחוּץ – לִילָה, וְהַצִּלְלִים שֶׁבְּפָנִים מֵאִיִּמִּים עֲלֶיהָ, אֹלָם הִיא בּוֹחֶרֶת לְהַפְלִיג בְּדַמְיוֹנָה הַחוּצָה, אֶל הַיָּם – כְּקִבְרִינִיט שֶׁל סַפִּינָה שֶׁהַתּוֹרֵן שֶׁלָּהּ מוֹרֵם. הַדּוּבֶרֶת מִצְלִיחָה לְהִיחַלֵּץ מֵתוֹךְ הַסִּיטוּאָצִיָּה שֶׁל הַסִּגְרֹת בְּאִמְצָעוֹת סִיפּוּרֵי הַיְלִדִּים, אֲשֶׁר הוֹפְכִים לְכֹלִי פְּסִיכּוֹלוֹגִי-בִּיבְלִיּוֹתֶרְפִי לְהַתְמוּדָדוֹת עִם הַבְּדִידוֹת וְהַפְּחָד.

בְּכֵן מֵתַבְטָאִים כּוֹחוֹ וְהַשְּׁפַעְתּוֹ שֶׁל הַסִּיפּוּר עַל עוֹלָם הַרְגֵשׁ הַיְלִדִּי:

גִּיבּוּרֵי הַמַּעֲשִׂיָּה מִקְבִּלִים מִמְשׁוֹת בְּדַמְיוֹנָה וּמִפְרִים אֶת בְּדִידוֹתָהּ. הִיא צוּבֶרֶת מֵהֵם כּוֹחַ לְהַפְלִיג בְּדַמְיוֹנָה, וְכֵן, לְמַעֲשֵׂהָ, הֵם עוֹזְרִים לָהּ לְמַמֵּשׁ אֶת כּוֹחַ הַיְצִירָה הַטְּמוּן בָּהּ. מִצּוֹקֵת הַיְלִדָּה נִטְעַנֶּת מֵתוֹךְ הַסִּיפּוּר, אֹלָם גַּם מוֹפְרַת בְּעִזְרָתוֹ. הַיְסוּד הָאֲרַסְפוּאֵטִי מְכוּנֵן אֶת עֲצָמוֹ מֵתוֹךְ יְצִירָה אַחַת אֶל רַעוּתָהּ, וְכֵן נּוֹצֵר שְׂרִשׁוֹר שֶׁל יְצִירוֹת: יְצִירָה אַחַת מֵהוּוֶה הַשְּׂרָאָה לְיְצִירָה אַחֶרֶת, וְיוֹצֵר אַחַד מֵעֵנִיק מִשְׁמַעוֹת לְיְצִירָתוֹ שֶׁל יוֹצֵר שֵׁנִי.

לְמַדְנוּ, אִם כֵּן, שֶׁהַמַּעֲשִׂיּוֹת, שֶׁהַדּוּבֶרֶת מוֹנֶה בְּשִׁירִים: "הַקְּרָאִי" וְ"שְׁבַעַת הַגְּדִיִּים" – יוֹצְרוֹת אֲנִטִּיזָה לְדַמּוֹת הַדּוּבֶרֶת. בְּנִיגוּד לְגִיבּוּרֵי הַמַּעֲשִׂיּוֹת, הַשְּׁבִוִּיִּים בְּתוֹךְ אִסוּרִים, שֶׁהֵם מִשְׁתּוֹקֵקִים לְהַפְּרֵ, וּבַעֲקֻבּוֹת זֵאת מוּבָלִים לְתוֹךְ סִיטוּאָצִיּוֹת שֶׁל בְּלִיעָה וְכִלְיָאָה, שֶׁהַמַּשְׁמַעוֹת שֶׁלָּהֶם הִיא הַתְּכַנְסוֹת פְּנִימָה – הִרֵי שֶׁהַיְלִדָּה בְּשִׁירִים מִשְׁתַּמֶּשֶׁת בְּאוֹתָם סִיפּוּרִים – כְּדֵי לְשַׁאוֹב מֵהֵם כּוֹחַ, שִׁבִּיא אֹתָהּ לְפָרוֹץ הַחוּצָה וְלְהַפְלִיג אֶל אֶרֶץ אַחֶרֶת, שְׁנִיתָן לְהַבִּין אֹתָהּ כֵּאֲרֵץ שֶׁל יְצִירָה.

בְּאוֹפֵן מֵתַרְסֵס וּמוֹדַע לְעֲצָמוֹ – בּוֹחֶרֶת לֵאמֹר גוֹלְדֶּבֶרְגַּ לְעִסּוֹק בְּשִׁירָה בְּמַרְחָב הַנַּפְשִׁי עַל פְּנֵי נוֹשָׂאִים אַחֵרִים, כְּפִי שֶׁכָּתַב אֲרִיאֵל הִירְשֶׁפֶלְד:

"שִׁירָה שֶׁל לֵאָה גוֹלְדֶּבֶרְגַּ לֹא עִסְקוּ בְּאִיזוֹ מוּבְלַעַת שׁוֹלִית שֶׁשִּׁירַת הַגְּבֵרִים הוֹתִירָה כְּלֶקֶט שְׂכַחָה, אֲלֵא עִסְקוּ בְּנוֹשָׂאִים שֶׁהִיוּ בְּרוּמָה שֶׁל הַתְּרַבּוֹת ... אֲלֵא שְׁנוֹשָׂאִים אֵלֶּה לֹא הִיוּ 'תִּימּוֹת' בְּמוֹבֵן הַמְּקוּבֵּל שְׁאוֹתוֹ טְבַעָה הַשִּׁירָה הָעֵבְרִית בְּתַחֲלִילַת הַמֵּאָה...הִימְנַעוֹתָהּ שֶׁל גוֹלְדֶּבֶרְגַּ מֵעִיסוֹק גְּלוּי בְּמַפְעַל הַצִּיּוּנִי וּבְאַתּוֹס הַגְּבוּרָה הַקִּיּוּמִי שֶׁהוּא מַחִיב, כְּרוּכָה בְּעִיסוֹקָה הָאוּבְסִסִּיבִי בְּמַחוּזוֹת אַחֵרִים שֶׁל מַרְחָב, תְּרַבּוֹת וְאִישִׁיּוֹת"⁵⁷.

קְרִיאָה פְּמִינִיסְטִית

הַבִּיקוּרַת הַפְּמִינִיסְטִית נּוֹלְדָה מֵתוֹךְ מוֹדְעוֹת פּוֹלִיטִית לְחוֹסֵר הַשׁוּוִיּוֹן בֵּין גְּבֵרִים לְנָשִׁים בַּחֲבֵרָה הַמַּעֲרָבִית, כְּשֶׁהַסְּפָרוֹת הִיפָּה עַל תְּכֵנִיָּה, עַל דְּרָכֵי עֵיצוּבָה וְעַל תְּהַלִּיכֵי הַקְּנוּנִיזָצִיָּה שֶׁלָּהּ הִיא תּוֹצֵר חֹשֶׁב שֶׁל חוֹסֵר שׁוּוִיּוֹן זֶה, וְתַרּוּמָתָהּ הִיא תְּרוּמָה מְכַרְעַת לְהַנְצַחְתּוֹ.

57. א' הִירְשֶׁפֶלְד, "עַל מִשְׁמֵר הַנְּאִיבִיּוֹת", בְּתוֹךְ: ר' קְרִטוֹן-בְּלוּם וְע' וִיסְמָן (עוֹרְכוֹת), פְּגִישׁוֹת עִם מִשׁוֹרֶרֶת – מִסּוֹת וּמַחְקָרִים עַל יְצִירָתָהּ שֶׁל לֵאָה גוֹלְדֶּבֶרְגַּ, סְפָרִית פּוֹעֲלִים: תֵּל-אָבִיב תִּשְׁס"א, עִמ' 137.

בשנות השבעים התמקדה ביקורת הספרות הפמיניסטית בטקסטים, שנכתבו בידי סופרים גברים, ובאופן, שבו הם עיצבו את הדימוי הנשי. ראו, למשל, את ספרה הקלסי של סימון דה-בובואר, המנתחת את עבודתם של חמישה יוצרים, וביניהם – לורנס וסטנדל.⁵⁸

בשנות השמונים עבר המוקד לחקר ההתנסות הנשית, כפי שהיא מעוצבת על ידי סופרות ומשוררות. כך נחשפו מספר שלבי התפתחות בכתיבה הנשית, ונעשה ניסיון לבניית קנון ספרותי, שהיה נשי-אלטרנטיבי לזה שנקבע על ידי ההגמוניה הגברית.⁵⁹

אחד הוויכוחים הפנימיים החשובים בביקורת הפמיניסטית – עוסק בסוגית הלשון: השאלה היא, האם הלשון היא בהכרח גברית, ואם כן, הרי שהיא מבטאת מבנים חברתיים פטריארכליים, הטבועים בה מראש.⁶⁰

– יתר על כן האם תיתכן לשון נשית, סמיוטית, כהגדרתה של ג'וליה קריסטבה (בעקבות לאקאן), שהיא אסוציאטיבית, רגשית, מאופיינת במשמעויות רופפות, ולכן גם משוחררת מן הכוחות הגבריים הנוטים לסדר, למשמעת ולתקניות (יש הטוענות, שכאן טמונה בעייתיות גדולה – בשל הניכוס המחודש של הרציונל לגברי).⁶¹

ויכוח פנימי נוסף נסב סביב היחס לפסיכואנליזה הפרוידיאנית – בקשר לשאלה, עד כמה קיבע פרויד את הגישה הפטריארכלית – ביחס לטבע הנשי וביחס לשאלה, אם הזהות הנשית היא ביולוגית או נרכשת.

בשתי השאלות הללו נחלק הוויכוח בין הפמיניזם הצרפתי לבין הפמיניזם האנגלו-אמריקני.⁶² שירי המחזור "ילדות" פונים אל המעשייה העממית, אשר נוטה להיות מזוהה עם נשים וילדים, שהם השכבות החלשות בחברה, ובמיוחד בולטת ההזדהות של הילדה עם דמותה של לכלוכית. הזדהות זו מעוררת מחשבה:

סינדרלה – הפסיבית מהווה אחת הדמויות החלשות והמעונות ביותר בעולם המעשייה, ונישואיה לנסיך – מצילים אותה מחיי השפלה והתעללות. והנה הילדה מזוהה את עצמה דווקא עם סינדרלה – סיפור, אשר ממקד את הצלחתה של הדמות הנשית – בכך שתמשוך את תשומת לבו של בעלה המיועד, והוא – מצדו – יצליח לחפש ולאתר אותה בתוך קבוצה גדולה של בנות אחרות, ולהציע לה נישואין – כסוג של פתרון לכל בעיותיה.

לכן קריאה פמיניסטית תדגיש את מיקומה של הדמות הנשית בתפקיד סינדרלה, ואת הבחירה בסינדרלה כמעשייה הארכיטיפית, שעוברת כחוט השני לפחות בארבעה משירי לאה גולדברג, אשר ממקמים את הכישלון של הדמות בעיקר במציאת בן זוג.

58. ס' דה בובואר, **המין השני – כרך ראשון: העובדות והמיתוסים**, בבל: תל-אביב תשס"א, עמ' 275 ואילך.

59. מן הראוי להזכיר דווקא כאן מספר עבודות חלוציות חשובות שנעשו על כתיבת נשים בעברית – בשל ההיסטוריה הייחודית של הספרות העברית: ל' רתוק, **הקול האחר – סיפורת נשים עברית**, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב תשנ"ד. י' פלדמן, **ללא חדר משלהן – מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות**, הקיבוץ המאוחד ת"א 2002: י' ברלוביץ, **שאני אדמה ואדם – סיפורי נשים עד קום המדינה**, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב תשס"ג.

60. על כך עמדה כבר וירגינייה וולף בספרה הקלסי: **חדר משלך**, שוקן: ירושלים ותל-אביב 1981.

61. J. Kristeva, "Women can never be defined", in: E. Marks and I. De Courtivron (eds.), *New French Feminists: An Anthology*, Harvester: Brighton 1981, pp. 137-141.

62. T. Eagleton (ed.), *Feminist literary criticism*, Longman: London 1991.

אולם כפי שכבר הראינו לעיל, אמנם לכלוכית של המחזור "ילדות" מתכתבת עם שאר הסינדרלות של לאה גולדברג, אך גם מהווה אנטי-תזה שלהן:

האשה הבוגרת היא אמנם מיוסרת ובודדה, בעוד הילדה היא מאושרת ומפליגה בדמיון. תקופת הילדות היא תקופת האושר – למרות הסיוטים. הסיוטים שבדמיון יתממשו אחר כך למציאות מסויטת, שהילדה הבוגרת, המשולה לכלוכית רווקה, נתונה בה. על כן מצביע השימוש בתמה של לכלוכית – על שיח בין המשוררת המבוגרת, המפוכחת, לבין הילדה הקטנה התמימה, שהדמיון הוא לה מקום מבטחים.⁶³ לכן מי שכותבת שירים היא הילדה שֶׁבָּהּ, משום שהיא זו שמסוגלת להפוך את הסיוט למזמור, ואילו האשה הבוגרת היא שבעת אכזבות ומלאה בתחושות של החמצה.

על-פי הביקורת הפמיניסטית הדמות הנשית בשירי לאה גולדברג תמדוד את הצלחותיה וכישלונותיה בהתאם לסטנדרטים חיצוניים, שמקורם הגמוני, ובבסיסם עומדת התביעה לקונפורמיות חברתית. אולם השיר "הֶרְאִי" יוצר אנטי-תזה לקונספציה הזו, שהרי במחזור "ילדות" עדיין מצויה הילדה על ספינה מפליגה בתחושה של אקטיביות. הספינה המפליגה היא סמל גברי, המצביע על תחושות של כוח ויכולת ניווט, שהן, כאמור, תחושות גבריות.

בשיר "הַגֶּן" עולה הילדה על גבעה וצועקת. שתי פעולות אלה מצביעות על ביטחון עצמי ועל מנהיגות, והן מזוהות גם כן עם היסוד הגברי.

חיה שחם מתייחסת למהפך זה בדמות המעשייתית – כקריאת תיגר נגד הסטראוטיפים, המעצבים את הדמות הנשית בספרות הפטריארכלית.⁶⁴

החלון (בשיר "פתיחה") וְהֶרְאִי (בשיר "הֶרְאִי") – מעצבים זהות נשית פסיבית של חוויית העולם ממרחק – דרך מסך מסנן.⁶⁵ גם אם קיים דמיון פונקציונלי בין שני הדוממים, הרי יש ביניהם שוני, מאחר שהחלון – שקוף, ואילו הֶרְאִי – אטום: החלון – פונה אל החוץ, בעוד הראי – פונה פנימה. למרות הממד הסמלי הפסיבי, שנושאים שני העצמים, הרי שהרביזיה, הנוצרת בשיר "הראי" בדמותה של הגיבורה, מקנה לה כוחות נפשיים, אקטיביות ואומץ-לב.

המהפך בדמות הנשית אינו נובע רק מתוך התנהגותה ואישיותה, אלא גם מתוך העיסוק היצירתי, שהיא בוחרת לעצמה. הילדה מוצאת לעצמה קיום עצמאי וזהות נבחרת מתוך הבחירה לכתוב. היצירה מעניקה לילדה כוח ואומץ להפליג בספינה, לעלות על גבעה ולצעוק, והחשוב ביותר – לצאת אל החוץ בסביבה, הנוטה להכניס את האשה פנימה, אל תוך החדר ומאחורי החלון.

לסיכום, הכתיבה היא נתיב התמודדות עם מחוזות האימה והסיוט, אולם בד-בבד היא גם מייצגת עמדה של חתירה כנגד הקונבנציות החברתיות המקובלות.

63. ח' גיא (קנר), צפור סגונית – מחקר בתימות ובסימבולים בשירתה של לאה גולדברג, צ'ריקובר: תל-אביב 1977, עמ' 29.

64. ח' שחם, "הדמות הנשית ועיצובה בשירים אינטקסטואליים של לאה גולדברג", בתוך: ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים: תל-אביב תשס"א, עמ' 181. ראו גם: הנ"ל, נשים ומסכות – מאשת לוט עד סינדרלה, תדמיות שאולות ויצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, הקיבוץ המאוחד: תל-אביב 2001, עמ' 172-192.

65. לעניין זה ראו גם: ר' קרטון-בלום, הערה 19 לעיל. באופן דומה רואה גם טיקוצקי את מחזור הסונטות "אהבתה של תרזה דימוני" כמהלך, החותר כנגד המסורת הפטררית, הנוצר מעצם שיוך המבע הגברי ההגמוני לאשה – כשגולדברג בוחרת לעצמה זהות ספרותית של אצילה צרפתית בת המאה הטי"ז. ראו: ג' טיקוצקי, "מחלונני וגם מחלונך": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג, עלי-שיח, 53 (תשס"ה), עמ' 69-83.

שירי המחזור "ילדות" כרב-מערכת של משמעויות

במאמר זה ניסינו להוסיף נדבך למחקר יצירתה של לאה גולדברג – באמצעות יישום קונקרטי של מספר גישות הרמנויטיות במקביל.

יישום מעשי זה מוביל לשלוש תובנות מרכזיות:

הראשונה יוצרת מודעות לכך שנורמות קריאה של טקסט ספרותי נובעות מתוך השקפות שונות בנוגע לטקסט, למחבר ולקורא.

השנייה מקנה לגיטימציה לקריאות אלטרנטיביות של טקסט, ובעיקר – לקריאות, הנובעות מתוך השקפות עולם שונות, ומהיכולת להתמודד עמהן.

השלישית נוגעת ליחסי התאוריה והטקסט, כאשר אנו מבקשות להוכיח, שהתאוריה נובעת מתוך מה שמזמנת הקריאה בטקסט.

מובן מאליו, שהפרשנות שהוצעה כאן היא בגדר הצעה בלבד, אשר איננה מתיימרת להחליף פרשנויות שהוצעו לפנייה. הטקסט הספרותי מהווה רב-מערכת של משמעויות, ולכן יש מספר אינסופי של דרכים לגשת אליו, ופעולת הפרשנות עצמה היא אינסופית, כלומר, כנראה, לא נצליח לרדת אל מלוא עומקו ומורכבותו.

מה, אם כן, מונע את הפרשן מלהגיע לפתחו של כאוס פרשני?

נראה, שבטקסט האמנותי יש קוהרנטיות פנימית.

ריקר⁶⁶ טען, שכל טקסט בונה עולם; עולם זה הוא שלם והרמוני ומעניק תחושה של היגיון פנימי ושל חוקיות.

על רקע התובנה של אינסוף האפשרויות לגשת אל הטקסט – שומה על הפרשן להבין, מהם ההיבטים בטקסט, שהובילו אותו בדרך פרשנית זו, ולא אחרת – מתוך מודעות לכך שקיימות דרכים נוספות לגשת אל הטקסט. הפרשן אמור להיות מודע לבחירה שלו בדרך אחת, ולא באחרת, ולהיות מודע לכך שהבנתו את הטקסט היא רק אפשרות אחת של הבנה. תובנה זו היא, כמובן, פועל יוצא של תפיסה, שזנחה מאחור את הפוזיטיביזם המדעי – לטובת דימוי היסטוריוציסטי של קהילות-מחקר מתחרות – בניסוחו של קליפורד גירץ.⁶⁷

ליוטאר טוען, שהרמנויטיקה – כענף של הפילוסופיה – איננה גוף של ידע, אלא היא פעולה, שמבצעים על טקסט.⁶⁸

מה, אם כן, מייחד את ארבע התאוריות שהצגנו כאן?

ננסה להצביע כאן בקיצור רב על מספר קווי דמיון ושוני בין התאוריות:

הביקורת החדשה מתייחסת אל הטקסט כאל יחידה סגורה, ואילו שאר התאוריות יוצרות זיקה חזקה בין הטקסט לבין המציאות החוץ-ספרותית.

הפסיכואנליזה והפמיניזם מקיימים ביניהם יחסי השלמה – ניגוד מורכבים, וכך – גם הפסיכואנליזה והאינטרטקסטואליות.

66. P.Ricouer, Interpretation, Theory: Discourse and the surplus of meaning. Texas 1976.

67. ק' גירץ, עובדות וחיים – האנתרופולוג כמחבר. רסלינג תל-אביב 2005 עמ' 22.

68. ז"פ ליוטאר, הסברים על הפוסטמודרני, רסלינג: תל-אביב 2006, עמ' 142.

הקריאה הפסיכואנליטית עושה שימוש בכלים, שהם במקורם חוץ-ספרותיים, ואילו שאר הגישות נוצרות ופועלות בתוך המסגרת הספרותית או האמנותית.

הסדר, שהפרשנויות הוצגו בו, איננו מקרי, משום שבפועל הן התגלגלו זו מתוך זו:

תחילת הקריאה – במהלך של *close reading* – גרמה לדיון האינטרטקסטואלי, דווקא מתוך הבלטת מעשייה ידועה, המסיימת את השיר האמצעי.

הקריאה האינטרטקסטואלית הובילה לשימוש בכלי הפסיכואנליזה, משום שהשימוש במעשייה האירופית מִזְמָן גם שאלות של השפעת הסיפור על עולמו הנפשי של הילד, ואלה הובילו לקריאה הפמיניסטית, משום שהעיון הפסיכולוגי מוביל לשאלות על מקומה של המעשייה בעיצוב התודעה הנשית.

ארבע הגישות שהוצגו כאן אינן מציגות, לשיטתנו, עמדות סותרות, אלא מוסיפות נדבכים על הרבדים השונים של הבנת הטקסט.

דווקא השוני בין הנחות המוצא של ארבע התאוריות שהוצגו כאן הוא זה שמניע אותנו לבחון לאורך קורפוס נתון של שירים, וכך להגיע למסקנות – הן לגבי היצירה והן לגבי ההשתמעויות המתודולוגיות של מעשה הפרשנות. הוראות הקריאה, שנתנו בידינו מפתח לפרשנות שירי מחזור הילדות, הן מיקום השירים במחזור, כותרותיהם, המבנה התחבירי שלהם, אזכור המעשיות האירופיות ומילים טעונות משמעויות, כגון: "ויהי", "מזמור", "ספינה", "גבעה" ועוד.

מתוך יישום ארבע הגישות על המפתחות גדושי המשמעות שבשירים – למדנו, שהמסורת בוחרת במחזור "ילדות" ללבוש פרסונה בדויה של ילדה, והיא מבטאת את מראות השתייה הילדיים שלה – באמצעות מעשה היצירה:

הילדות היא תקופה של אושר, שצל מעיב עליה, ואילו הבגרות – יש לה אופי קודר ופסימי, ומתלווה אליה תחושה חזקה של החמצה.

הילדות היא תקופה של שליטה ופריצה אל החוץ, תקופה, אשר בה היסוד הנשי והיסוד הגברי שבנפש – חיים בשלום בכפיפה אחת, אם כי מעשה היצירה משמש מנוף להבעה עצמית ולחתימה כנגד המוסכמות המגדריות המסורתיות.

ההיבט הארספואטי של שירי המחזור מתברר באמצעות שימוש בכל ארבע הקריאות – באמצעות כלים שונים:

השיר הראשון, האחרון והאמצעי של המחזור – מדגישים במיוחד את הצורך ליצור ולשתף אחרים בהתרשמויות אישיות, ושהדמיון הפורה של היצירת נובע בחלקו ממקום של פחד וסיוט, אך גם משמחת-חיים גדולה.

המעשיות העממיות, שמלוות את תקופת הילדות, מבטאות את הצורך לשבור את המוסכמות החברתיות והמגדריות, המבקשות לקבע את הילדה פנימה, אל תוך המרחב הסגור של החדר והבית.

הכתיבה היא סוג של שחרור תרפויטי, והוא מזוהה עם סמלים, המכילים במקביל משמעויות נשיות וגבריות, וכך מתחזק הממד של פריצת מגבלות.

השיח האינטרטקסטואלי, המתקיים בין שירי המחזור לבין שניים משירי *כוכבים בחוץ* של אלתרמן, מדגיש את ההיבט הארספואטי ביצירת גולדברג ואת היכולת שלה לפרוץ החוצה מגבולות עולמה – פריצה, שיש בה כוח וחיוניות.

השרשור של ארבע התאוריות בסדר, אשר שימשו בו למחקר, אינו מקרי.

כל גישה הובילה לגישה נוספת:

מקריאה צמודה – יצאנו אל שיח אינטרטקסטואלי בעקבות דמיון מילולי, שגילינו בין השירים לבין שירים נוספים של גולדברג, ומשם – אל שירי אלטרמן.

המעשיות שהוזכרו שימשו לא רק לשם השיח האינטרטקסטואלי, אלא גם לניתוח פסיכואנליטי של מאפייני העלילות העממיות והסמלים המרכזיים האחרים במחזור.

הכלים הפסיכואנליטיים הובילו לקריאה פמיניסטית, על שום שהם מבטאים את המגבלות המגדריות, אשר מהן מנסה הילדה היוצרת להשתחרר.

באמצעות חקר המקרה של "ילדות" – ניסינו להמחיש, שלא רק שניתן לממש מספר קריאות על אותו טקסט, אלא שקריאה אחת מובילה לחברתה – בתוך טקסט רב-רובדי ורב-משמע.

נדבכי המשמעויות, העולים מתוך השירים, בונים עולם שלם של משמעויות נסתרות, שיש לו קיום רק מתוך אינטרקציה עם הפרשן; משמע: הקורא.

בספרו הקלסי עוסק רולס⁶⁹ במשחק-הגומלין בין הטקסט לתאוריה, כיצד הם משפיעים באופן הדדי זה על זה, ובסופו של דבר נוצר ביניהם איזון. זהו, אם כן, הטיעון הקלסי של המעגל ההרמנויטי.⁷⁰

גם גירץ⁷¹ עוסק בעניין זה בחיבורו, שהוא, למעשה, מְט־ספר, שעוסק בְמֶט-כתיבה מדעית.

כתיבת פרשנות לטקסט ספרותי היא עצמה יצירה אמנותית מעצם טיבה ההרמנויטי. למעשה, הגבול הז'אנרי בין הטקסט האמנותי לבין כתיבה עליו – יכול להיטשטש לעתים. בעקבות קליפורד גירץ ניתן לומר, שכתובה על טקסט ספרותי איננה רק המהלך הפיסי-טכני, שבאמצעותו נאספים הממצאים ומוסקות מסקנות פרשניות. הכתיבה על הטקסט היא הפרקטיקה העיקרית של חוקר הספרות.

כיצד, אם כן, משיגה הכתיבה העיונית את תקפותה?

היא עושה זאת על-ידי שימוש בז'רגון מקצועי, בהוכחות מן הטקסט על ידי ציטוטים ובשימוש בהנחות יסוד, המשותפות לכלל הקהילה המדעית, העוסקת בתחום חקר הטקסט הספרותי. בדומה לכתיבה אנתרופולוגית – מבקשים כל הכלים הרטוריים הללו לשכנע את הקורא בדבר סמכותו של החוקר באמצעות הפרסונה החוקרת שלו.

בעניין זה כותב פוקו כך:

"הפרשנות מביינת את המקריות של השיח על ידי כך שהיא מְקַצֶה לה מקום:

היא מאפשרת אמנם לומר דבר שהוא שונה מן הטקסט עצמו, אך בתנאי

שאותו הטקסט עצמו הוא שייאמר למעשה, ובמובן-מה גם יושלם".⁷²

פרדריק גיימסון, שעסק ביחסים בין האידאולוגיה לתאוריה הפרשנית, טוען, שגם אם השפה היא דיסקורטיבית באופן מילולי, והיא איננה כזאת, קיימת תמיד בעיה אחת באשר ל"משמעויות" הטקסט, ובעיה נוספת באשר לאופן, שבו מנוסחת ומוערכת משמעויות זו. למעשה,

69. G. Rawls, Theory of justice. Oxford University Press: Oxford 1971.

70. מי היידגר, מקורו של מעשה האמנות, תרגם ש' צמח, דביר: תל-אביב תשכ"ח.

71. ק' גירץ, עובדות וחיים – האנתרופולוג כמחבר, רסלינג: תל-אביב 2005.

72. מי פוקו, סדר השיח, תרגם נ' ברוך, בבל: תל-אביב תשס"ה, עמ' 23.

הוא תוהה, עד כמה איש הביקורת הספרותית עוסק בפרשנות, או שהוא מייצר אובייקט אסתטי חדש.⁷³

במסכת אבות ב' ט"ז נאמר: "לא עליך המלאכה לגמור, ואי אתה רשאי להיבטל ממנה". ראוי, אם כן, לסיים מאמר מהסוג הזה בשאלות נוספות, העוסקות בתהליך הפרשני.

בדרך הטבע עומד החוקר בעמדה חיצונית ושואל שאלות על הטקסט. גם במובן זה – האפשרויות הפרשניות, הטמונות במחזור הנדון, כמובן, לא מוצו, אולם אנו מבקשות להוסיף ולשאל שתי שאלות נוספות מזווית שונה:

מה שאלו אותנו שירי המחזור "ילדות"?

מה שירי המחזור "ילדות" – שאלו על עצמם?

חלק מהשאלות האמורות הן שאלות מטהקוגניטיביות; משמע הן עוסקות בחשיבה על תהליך החשיבה.

עיסוק במטהקוגניציה מסמן מגמה פוסט-מודרנית – על שום מודעותו של הקורא למניפולציה, שהטקסט מפעיל עליו, ועל שום הלגיטימציה לשאול שאלות על תהליכי הקריאה של עצמו – מתוך זווית ההסתכלות שלו. מרכז הכובד של השאלות הפרשניות עבר אל הקורא, וכדבריו של בֶּאֱרֵת: ללא קורא – אין טקסט.

השאלות הללו ושאלות נוספות יהוו פתח למחקר עתידי – בסימן יכולת ההתבוננות האינסופית בטקסט הספרותי – כדבריו של אלתר שצוטט לעיל במבוא: "הם מניבים בהכרח פרשנות אחר פרשנות".

73. פ' גיימסון, הלא-מודע הפוליטי – על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, רסלינג: תל-אביב 2004.

