

"מְשָׁמִים לְשָׁמֵי הַשָּׁמַיִם": טראומה ועדות בשירת דן פגיס

חנן חבר

[א]

בשנות חייו האחרונות הביע דן פגיס באוזניו, כמה פעמים, את תמיהתו על שהדיונים והתגובות על השירים שכתב על השואה (הוא שנא את הביטוי "שירת שואה") ממעטים להתייחס למה שנראה בעיניו כשיר החשוב ביותר שכתב על הנושא ולא מעניקים לו את המקום המרכזי הראוי. מדובר בשיר הארוך "עקבות". הקריאה של השיר הזה שאציע כאן היא במובן מסוים היענות לחסר מחקרי מסוים שפגיס ניסה, כך אני חושב, להפנות אליו את תשומת הלב; אני משער שנוסף על כך שפגיס ראה בו את השיר החשוב ביותר שלו על השואה, "עקבות" הוא הוא גם שיר מפתח שהוא כתב מתוך רמיזות לשירים אחרים שכתב על השואה,¹ שמאפשר לנו, כך נראה לי, לקרוא אחרת – או לפחות בעוד דרך – את כלל השירה שכתב על השואה שהתרכזה בעיקר בספרו "גלגול" מ-1970. השיר הסבוך והקטוע הזה קשה מאוד להבנה. אבל נראה לי שהנקודה החשובה ביותר להבנת הייחוד של השיר הזה היא שהדובר בשיר הוא מלאך, המדבר במפורש על "הַשְּׁרָפִים הַחֲדָשִׁים שֶׁעוֹד לֹא הִבִּינוּ" (עמ' 142)² ומתפקד

1 Naomi Sokoloff, "Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' *Gilgul*", *Hebrew Annual Review*, 8 (1984), pp. 215–240 (236)

2 ציוני העמודים כאן ולהלן מפנים לדן פגיס, כל השירים, "אבא" [פרקי פרוזה] (עורכים: חנן חבר וט' כרמי), ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991.

בתור מה שתמר יעקבי הגדירה סיטואציית דיבור פנטסטית של דובר שהוא מקורבנות הנאצים ההופך את המרחב המעורפל לפיגורה של זמן.³ המשמעות של היות הדובר מלאך תעמוד במרכז הניסיון שלי לקרוא את השיר, וממנו את עמדותיו של פגיס על שורה של עניינים שהעסיקו אותו; אבל קודם כול חשוב לראות את מרכזיות היות הדובר מלאך בעיני פגיס לאור המוטו של ”עקבות“: פגיס בחר לשם בראש שירו את הקטע הפותח את פרק הסילוק מן הקדושתא לסדר ”ויהי כל הארץ“ מאת הפייטן הארצישראלי יניי שפרסם מנחם זולאי ב-1938.⁴ במקור הקטע מדבר על שבעה רקיעים, ומהם מופיעים במוטו בהמשך ובשיר שלושה: ”שמים“, ”שמי שמים“, ו”ערפל“. עוד מוזכרים בפיוט: הזבולה, המעונה, השחקים והערבות. פגיס מתחבר כאן למסורת של תיאור המלאכים בספרות הבתר-מקראית, ובייחוד בימי הביניים, שלעומת התפיסה המקראית שרצון האל מתבטא בהיסטוריה ובטבע, האל נוטה בה להסתגר בעולמו ועל כן הוא זקוק למלאכים כשלוחים הדואגים שיתמלא רצונו.⁵ בימי הביניים הרבו ליצור שמות חדשים של מלאכים⁶ כמו שעשה פגיס בשירו המפורסם ”זריאל“ (עמ' 121). פגיס בונה גם הוא אפוא דמות של מלאך שקשור לגורלו של העם בשואה, שכן כדבריו של משה אידל, ”הראיה המסורתית של המלאכים כמבטאים את רצון האל וכמבצעים אותו, קשורה לגישה פרטנית ברורה שהיא חלק מתפיסה הגורסת כי לכל אומה יש מלאך ממונה משלה“.⁷ פרק הסילוק עצמו מופיע בקומפוזיציה של הקדושתא לפני חלק הקדושה שהוא שמו של קטע תפילה הנאמר בחזרת הש”ץ על תפילת העמידה. הקדושה מיוסדת על פסוקים מתוך נבואת המרכבה של הנביאים ישעיהו ויחזקאל המתארים את המלאכים המשבחים את ה' ב”קדוש קדוש קדוש“, כשלבדברי המלאכים מצטרפים המתפללים. פגיס, שציטט את הפתיחה לסילוק במוטו שלו: ”משמים לשמי השמים/ משמים לשמים לערפל“ (עמ' 141), מציין בכך גם את סיומו של הפרק, שהוא דברי המלאכים, ומחזק את העובדה שהוא העניק למלאך המהלל את האל את הקול הדובר בשיר כולו.

- 3 תמר יעקבי, ”מרחב כפיגורה לזמן: הוראות-כיוון ותמונת עולם בשירת פגיס“, בלשנות עברית, 28-29-30 (תש”ץ), עמ' 123-125, 131.
- 4 מנחם זולאי, פיוטי יניי מלוקטים מתוך כתבי הגניזה ומקורות אחרים, ברלין: שוקן, תחר”ץ, עמ' טו.
- 5 משה אידל, עולם המלאכים בין התגלות להתעלות, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2008, עמ' 8.
- 6 שם, עמ' 13.
- 7 שם, עמ' 12.

ובכלל נראה ש"עקבות" הולך בדרכו של ינאי בכמה עניינים, שהבולט שבהם הוא המצלול המודגש בשיר.⁸ עוד נראה שכשכתב פגיס את שירו היה לפניו גם מאמרו של חיים שירמן על ינאי שפורסם בכתב העת "קשת" (כרך ו, חוברת ג) ב-1964 והדגיש עניין זה, וכן את העיסוק האינטנסיבי של ינאי במלאכים לסוגיהם ואת התחושה הקוסמית והאקסטטית של הסילוקים.⁹ נראה גם שאת תשומת לבו של פגיס לכך הפולמוס בין איתמר גרינוולד¹⁰ לצבי מאיר רבינוביץ¹¹ שהתקיים מעל דפי כתב העת "תרביץ" ב-1967 בדבר יחסו של ינאי לספרות ההיכלות והמרכבה, פולמוס שהתמקד, בין השאר, בשמות הרקיעים שמופיעים ב"עקבות". אגב, פגיס עצמו ציין בהערה במאמרו על "שירי תמונה עבריים" את התופעה של החיבור הפנגרמטי, כלומר שכל המילים מתחילות באות אחת לעתים בכל טור בנפרד ועל פי סדר האלף-בית, בפיוט של אבן גבירול, והוסיף שקדם לו בכך ינאי.¹² ב"עקבות" באה לידי ביטוי תופעה זו בבית שירי שלם של שישה טורים שכל אחד מהם פותח באות אל"ף (עמ' 145).

[ב]

אבל התבוננות בשיר מעלה שפגיס היה ספציפי מאוד בבחירתו בקול הדובר של המלאך. נראה שהוא עיצב את המלאך בשירו על פי דמותו של מלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין, המופיע ב"תזות על הפילוסופיה של ההיסטוריה" שלו מ-1940. כך תיאר בנימין את מלאך ההיסטוריה בעקבות התמונה הנודעת "אנגלוס נובוס" של פול קליי שצוירה במינכן ב-1920, ונמצאה ברשותו ואחר כך גם בידי גרשם שלום:¹³

- 8 צבי מאיר רבינוביץ, הלכה ואגדה בפיוטי ינאי: מקורות הפייטן, לשונו ותקופתו, ניו יורק-תל אביב: קרן אלכסנדר קוהוט בסיוע מוסד הרב קוק, תשכ"ה, עמ' כג.
- 9 חיים שירמן, "ינאי הפייטן, שירתו והשקפת-עולמו", לתולדות השירה והדראמה העברית, א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1979, עמ' 41-62 (49, 59).
- 10 איתמר גרינוולד, "פיוטי ינאי וספרות יורדי המרכבה", תרביץ, לו (תשכ"ז), עמ' 257-277 (269-270).
- 11 רבינוביץ, "על יחסו של הפייטן ינאי לספרות ההיכלות והמרכבה", תרביץ, לו (תשכ"ז), עמ' 402-405.
- 12 פגיס, "שירי תמונה עבריים ועוד צורות מלאכותיות", השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים, ירושלים: מאגנס, תשנ"ג, עמ' 81-108 (87).
- 13 גרשם שלום, "ולטר בנימין ומלאכו", עוד דבר, תל אביב: עם עובד, ספריית אפקים, 1989, עמ' 415-460. העניין נזכר בעמ' 424-425.

יש תמונה של קליי הנקראת Angelus Novus. מתואר בה מלאך, הנראה כאילו הוא עומד להתרחק ממהו שהוא נועץ בו את עיניו. עיניו קרועות לרווחה, פיו פעור וכנפיו פרושות. כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה. הוא מפנה את פניו אל העבר. במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותם לרגליו. בלי ספק הוא רוצה להשתהות, לעורר את המתים ולאחות את השברים, אבל סערה הנושבת מגן-העדן נסתבכה בכנפיו והיא עזה כל-כך, שהמלאך שוב אינו יכול לסגור. סערה זו הודפת אותו בהתמדה אל העתיד, שהוא מפנה אליו את גבו, ובאותה שעה מתגבהת ערימת ההריסות לפניו עד השמים. מה שאנו מכנים קידמה הוא הסערה הזאת.¹⁴

גבו של המלאך מופנה אפוא אל העתיד, בכנפיו הפרושות נושבת בעוצמה הסערה של הקדמה ההודפת אותו קדימה, ואילו לנגד פיו הפעור ועיניו הקרועות לרווחה המופנות אל העבר הולכים ונערמים עד השמים גלי הריסות של חורבן. אל החורבן הזה מתייחס פגיס בשימוש במוטו מיני, המצוטט שוב בראש החלק השני של ”עקבות” כששבעת הרקיעים אפופים בעשן העולה מן הכבשנים: ”משמים לשמי השמים, משמי שמים לערפל/ שירות ארפות של עשן” (עמ' 142). פגיס הסתייע בדימוי של מלאך ההיסטוריה כדי להעיד על ההיסטוריה מנקודת מבטם של המובסים, כלומר אלה שלא ניצלו, החווים בעוצמה את החורבן הנורא שהמיטה עליהם ההיסטוריה. אלא שמיקום זה, של אלו שלא ניצלו, מעלה בכל חומרתה את עצם האפשרות להעיד על החורבן, שכן על עוצמתו הטוטאלית והסופית של החורבן יכול להעיד רק מי שכבר אינו יכול לדבר, להעיד. כדי להתגבר על מה שנראה כבלתי אפשרי בחר פגיס במלאך ההיסטוריה שנמצא בדרכו אל מותו.

שכן, יש לציין, הקדושתא של יניי מתייחסת אל העתיד: היא כוללת ציפייה פוליטית שמלכות רומי-ביזנטיון תיפול במהרה.¹⁵ ספרו של צבי מאיר רבינוביץ ”הלכה ואגדה בפיוטי יניי” ראה אור בתשכ”ה, ועל כן סביר שהיה לפני עיניו של פגיס כשכתב את שירו. רבינוביץ מציין בעקבות שאול ליברמן שפיוטי יניי

14 ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים (תרגם מגרמנית דוד זינגר), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 313. ההדגשות במקור.

15 רבינוביץ, מחזור פיוטי רבי יניי לתורה ולמועדים, א, ירושלים: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, תשמ”ה, עמ' 110.

נכתבו כהתנגדות לממשלת הזדון. הם הונהגו כפיוטים לימודיים ששימשו נוסח לתפילה כדי להחליף את לימוד התלמוד שאסר יוסטינינוס, ובקדושתא שממנה מצטט פגיס בולטת הנוכחות של בראשית רבה.¹⁶ ואכן, בעקבות יניי כתב פגיס את שירו בהתייחסו לעבר הקרוב, לאחר התמוטטות המשטר הנאצי ובעקבותיה. פגיס, שביקש להעיד על הקטסטרופה של השואה כמי שהיה שם ומבקש למסור את הדיבור הטראומטי הדיסוציאטיבי שלו לקורא, אימץ, למעשה, את הקושי ואת הסיבוך שמאפיינים את לשון הפיוט של יניי. באמצעות דיבור פרגמנטרי מבקש לו המלאך, שנשכח בקרון החתום ובין הגופות, נקודת מבט שממנה יישא את עדותו ויממש את תפקידו כשליח וכמבשר.

[ג]

אבל פגיס ממשיך ותוהה על היכולת להעיד, ושואל, מה פירושו של דבר להעיד מן הקרון החתום? כלומר מה זה אומר להעיד מן המתים? כמו שהראתה תמר יעקבי, פגיס דחה מהלך פשוט של עדות, עשה לעדות הזרה ותמטיזציה והצביע על כישלונה באמצעות מה שהיא כינתה "פואטיקה של שתיקה".¹⁷

נקודת המוצא לעדות, כדבריו של פגיס בשיר, היא העדר ההתאפשרות שלה, שכן הסיטואציה של העדות היא אוקסימורונית – זו סיטואציה של זכירה, תוך כדי אי היכולת לזכור ובהעדר הזכות לזכור, וכדברי השיר: "בְּלֹא שוֹם זְכוּת לְזִכְרָה. אֲנִי זֹכֵר" (עמ' 143). "משבר העדות", בלשונם של שושנה פלמן ודורי לאוב,¹⁸ נובע מכך שמי שהושמד לא יכול להעיד על ההשמדה; ומי שניצל לא יוכל להעיד על חוויית ההשמדה אלא רק מחוצה לה, כלומר באופן מתווך על ידי מי שלא הושמד. אבל עם זאת, עצם תהליך העדות משקם אותו ומקיים אותו בהווה של העדות, ועל ידי כך הוא גם מתבונן אחורנית ומקיים אותו בעבר. על התעתוע שבעדות על הטראומה כתב לאוב וציטט את לאקאן: "הממשי הוא מה שתמיד חוזר לאותו מקום", ועל כך הוא הוסיף כי "בעוד הטראומה חוזרת באורח מתעתע בחיי היומיום, ממשיותה ממשיכה לחמוק מהסובייקט החי

16 רבינוביץ (לעיל הערה 8), עמ' טז, 80-85.

17 Tamar Yacobi, "Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis", *Poetics Today*, Vol. 26, No. 2 (2005), pp. 209–255 (210–211, 221–222).

18 שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 16.

בצבת אחיזתה, הכפוף בבלי-דעת לחזרותיה ולהתגלמותיה הבלתי פוסקות¹⁹. הטראומה, כידוע, מופיעה פעמיים: האירוע עצמו, והופעה נוספת שמעוררת את האירוע והופכת אותו לכלל טראומה. האמנות לא יכולה להעיד עליה, שכן הטראומה נמצאת מעבר לייצוג ולשפה המתוכת. עקרונית האמנות לא יכולה להעיד על הטראומה, שכן היא לא נחוית כשהאירוע קורה, אלא רק בזמן ובמקום אחרים מאלה שגרמו לאירוע²⁰, כלומר היא לא מייצגת חוויה סובייקטיבית פרטית, אלא יוצרת אפקט פוליטי בתוך מרחב וזמן חברתי²¹. לכן הטראומה שאותה מבקש פגיס לשחזר עלולה – בעקבות השימוש בתבנית האסתטית המשקמת ומארגנת פירווי ניסיון אנושי חבול ומרוסק – להתארגן להיסגר, כלומר, במינוחו של דומיניק לה קפרה, להיגאל²². “מה שפוליטיקה כזאת של אמנות דורשת” – טוענת ג'יל בנט – “היא לא תרגום אמנותי ונאמן של עדות אלא ניצול של יכולותיה הייחודיות של האמנות כדי לתרום באופן אקטיבי לפוליטיקה הזאת”²³. ובמילים אחרות: האמנות עצמה, כשאצל פגיס היא עושה כן באמצעות מלאך ההיסטוריה והאינטרטקסט עם הפיוט של יניי, מאתגרת את ההבחנה בין אמנות ובין המציאות של הטראומה.

הדיבור של פרימו לוי ושל אלי ויזל, שאימצו הן שושנה פלמן והן ג'ורג'יו אגמבן, מתייחס לאי היכולת של מי שמת, מי ש"ראה את ראש הגורגונה", להעיד, לדבר²⁴; אבל אגמבן, שמבקר את פלמן על הפתרון שהיא מציעה, שהוא לדבריו אסתטיזציה של העדות²⁵, מציע מיקום אחר של העדות: לא מיקום בתוך הבינאריות של “מבחוץ”, ממקום מושבם של הניצולים – משם תינתן עדות חלקית בלבד – או “מבפנים” – משם לא תיתכן עדות – אלא מעמדת הביניים של “הסף”, של מי שהוא חי אבל בה במידה כבר מת. אצל אגמבן המוזלמן הוא

- 19 שם, עמ' 77.
20 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
21 Jill Bennet, *Emphatic Vision, Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford: Stanford University Press, 2005, pp. 12–13.
22 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה (תרגום יניי פרקש, עריכה מדעית ומבוא: עמוס גולדברג), תל אביב-ירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006.
23 בנט (לעיל הערה 21), עמ' 3–4.
24 ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר III) (תרגום מאיטלקית מאיה קציר), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 52, 71.
25 שם, עמ' 55.

"העד השלם" המעיד את העדות החסרה,²⁶ בהיותו גם מת וגם חי שאינו יודע שהוא עַד חי.²⁷ ואכן, בריאיון ליאירה גנוסר אמר דן פגיס "אני חי בתוך המוות".²⁸ המזלמן, כמו ההומו סאקר, החריג המופקר שעליו כתב אגמבן,²⁹ הוא קדוש כמו מלאך ההיסטוריה, שכמלאך ולא בן תמותה הוא לא מת ולא חי ולא המת-החי, אלא חי שהוא מת, שמבטו מופנה אחורה – אל המוות בקסטרופה: הוא-הוא נושא את הטראומה של "ההיסטוריה של החורבן", שהעדות עליה כרוכה בחורבן האני הדובר בשיר ועל כן גם מעבירה את מעשה השיר של פגיס אל מעבר לאסתטי. פגיס בקולו הטראומטי של מלאך ההיסטוריה יכול להצטרף לשירת המלאכים המשבחת את האל בקדושתא רק מן המקום של החיים המתים. זהו מקום בלתי אפשרי, אלא שרק הוא זה שמאפשר את העדות. ולכן כתב אגמבן על הקושי הגדול הנובע מכך שמעשה העדות מכונן סובייקטיביות חיה ומדברת שכדי להעיד היא צריכה לדבר בשפה שאינה שפה, שכן "אם לא מתקיימת ארטיקולציה בין החי והשפה, אם האני נותר מושהה בפיצול זה, או אז תיתכן העדות. האינטימיות שמסגירה את אי-ההתמזגות שלנו עם עצמנו, היא מקום העדות".³⁰

כמלאך ההיסטוריה – זה שתנועתו קדימה בגלל רוח הקדמה הכופה עליו תנועה, שאינו יודע שהוא חי משום שחיו הם תנועה בכפייה – רק המיקום שלו יכול לאפשר עדות מתוך הקרון החתום, מתוך העדר הזכות לזיכרון (של החי) שהוא ממילא בלתי אפשרי (אצל המת). ובלשונו של השיר:

הַרִי לֹא יִדְעָתִי שְׁאֲנִי חִי.
 מְשֻׁמֵי שְׁמַיִם לְעֶרְפֹּל נְטָרְדוּ
 מִלְאָכִים, לְפָעֵמִים הָעֵיף מִי מֵהֶם
 מִבֶּט לְאַחֹר, רָאָה אוֹתִי, מְשֵׁךְ בְּכַתְפֵּי,וּ
 הַמְשִׁיךְ מִגּוֹפֵי וְהִלָּאָה (עמ' 144-145).

- 26 שם, עמ' 53.
 27 שם, עמ' 100.
 28 יאירה גנוסר, "דן פגיס, לקרוא בשם – לנקוט עמדה [ראיון]", עתון 77, 38 (פברואר 1983), עמ' 32-33. הציטוט מעמ' 33.
 29 אגמבן, "הומו סאקר, הכוח הריבוני והחיים החשופים", שי לביא (עורך), טכנולוגיות של צדק: משפט, מדע וחברה, תל אביב: רמות, 2003, עמ' 395-434.
 30 אגמבן (לעיל הערה 24), עמ' 148.

[ד]

מה שנראה לבני תמותה רגילים כשרשרת אירועים נראה למלאך ההיסטוריה הקדוש כשואה אחת. במקום מבט של זמן היסטורי ושל התפתחות בזמן, מציג מלאך ההיסטוריה אפוא מבט מרחבי שמנתק את עצמו מן המרוץ המטורף והמשמיד של הקדמה ובכך הוא יכול להעיד מן החיים המתים, מקום שממנו הוא רואה ויכול להעיד על המוות ועל החורבן, אבל רואה זאת לא מתוך ניתוק מוחלט מן החיים, שכן הוא נע לכיוון הקדמה, אבל כמי שהובס הוא מפנה אליה את גבו. ואכן, כבר בתחילת השיר של פגיס מתאר מלאך ההיסטוריה את תנועתו המהירה כתנועה במרחב של מי שמתרחק מן הקטסטרופה, ובלשון השיר – ”מְנַסֶּה לְשַׁפֵּחַ בְּאַפֶּק, הָאַפֶּק נְסוּג” (עמ' 141).

עדותו מן המתים נעדרת כל המשכיות ותקווה של חיים, שהוא מזהה שהיא עדיין קיימת בקרב שכניו המלאכים, אותם שרפים חדשים ”שְׁעוּד לֹא הִבִּינוּ, / אֲסִירֵי הַתְּקוּהָ, תוֹעִים בְּחַפְשׁ הַרִיק / חֲשָׁדָנִים כְּתַמִּיד אֵיךְ לְנַצֵּל / אֶת הַחֲלָל הַפְּתָאוּמִי הַזֶּה, אוֹלֵי תוֹעִיל / הָאֲזַרְחוֹת הַכְּפוּלָה, הַדְּרָכוֹן הַיֶּשֶׁן” (עמ' 142-143). גרשם שלום העיר בעקבות דברים שכתב בנימין על קרל קראוס כי ”שחרור האדם, הגלום אולי בשליחות המלאך, מנוגד כאן לאושר וסותר אותו – זהו שחרור רחוק למדי מהבטחות האושר של המהפכה – ועל-כן ההומניות של הצדק”³¹ ולכן כשמלאך ההיסטוריה של פגיס מסתייג מתקוותם חסרת השחר של המלאכים להינצל הוא מצביע במפורש על המטונימיות של הקטסטרופה, שמאפשרות למלאך ההיסטוריה המובס והכושל בשליחותו³² להתבונן ולהעיד מבלי לפתח כל תקווה:

אֶבֶל הַנְּעֻלִים נְעַרְמוּ לְמִטָּה
צְבוּר גְּדוֹל פְּעוּר פֶּה (עמ' 143)

הסיטואציה הבלתי אפשרית של העדות, שנעדרת ממנה זכותו של הניצול לזכור, משחררת את המלאך הדובר מכל פחד לומר את דבריו. הנימוק התאולוגי לבחירה במלאך ההיסטוריה הטראומטי והקדוש, המוזלמן שהוא ההומו סאקר המופקר והמובס, מופיע בפיוט של ינאי שבו נאמר במפורש שעד שבעת הרקיעים ניתן לבן אנוש לדבר ולהתבונן, ואילו מהם והלאה אין רשות לכך, וההסתייעות

31 שלום (לעיל הערה 13), עמ' 443.

32 שם, עמ' 447.

במלאך לשם הדיבור מצוינת במפורש: "מִי יָרִים עֵינָו / מִי יִקְשֶׁה / מִי יַעֲיִז / מִי יִזְיֵד / מִי יִחְשֵׁב בְּלִבּוֹ / מִי יִגְאֶה / מִי יִגְסֹ / מִי יַעֲרֶף // וְרִכּוּבָהּ עַל כְּרוּב / וְדִיאָתָהּ עַל רוּחַ / וְאוֹרְחָהּ בְּסוּפָהּ / וְדִרְכָהּ בְּסַעֲרָה"³³.

הפן התאולוגי של "עקבות", העולה מעצם ההסתמכות על הפיוט של ינאי, מיוחד בקביעה שלו שבעידן של קטסטרופה האפשרות התאולוגית היחידה להעיד היא של מלאך ההיסטוריה: אחרי השואה האפשרות של המובסים לדבר אל האל ולשבח אותו היא רק מן המקום של המתים, שכן בתאולוגיה הזאת, של מלאך ההיסטוריה, נפסלת נחרצות כל תקווה לגאולה.

לכן את דבריו יאמר מלאך ההיסטוריה הכושל של פגיס ושל בנימין מבלי לספר סיפור שלם, כשתמונת העששית, שהנפט מתמעט בה עם הדם, מציינת את האפשרות היחידה והיא להבהב את העדות הפרגמנטרית, שבמקום לשרטט אוטופיה היא מסתפקת ב"עכשיו" המשיחי הרגעי, ה־jetztzeit הבנימיני³⁴ שאינו מצטרף לסיפור אוטופי מאורגן:

בְּלֹא שׁוֹם זְכוּת לְזִכֹּר. מֶה עוֹד
הֲיֵהָ? כְּבָר אֵינְנִי פּוֹחֵד
שְׁאֵמֵר

בְּלֹא שׁוֹם קֶשֶׁר כְּלָל:
הֲיֵהָ לֵב כְּחַל מֵרֵב חֶרֶף
וְעֵשְׂשִׁית עֲגֵלָה, כְּחֵלָה, טוֹבֵת לֵב.
אֵךְ הַנֶּפֶט מִתְמַעֵט עִם הַדָּם, הַלְהֵבָה מְהֵבֵהֶת – – (עמ' 143-144)

[ה]

מיקומו של העד מוכה הטראומה כמלאך ההיסטוריה אינו יציב ובטוח. הוא מבין לעומק כי מקומו במקום הבלתי אפשרי הזה הוא ארעי וכי נגזר עליו לעקור ממנו ולחזור לעולם ולאבד את נקודת המבט הזאת, שהיא נקודת המבט של חיים בין המתים. מנקודת מבט של המלאך שמפנה את גבו לעתיד הוא אמנם יכול להתבונן בחורבן, אבל, כזכור, רוח ההיסטוריה מכה בעוז בכנפיו של המלאך

33 רבינוביץ (לעיל הערה 15), עמ' 119.

34 שלום (לעיל הערה 13), עמ' 447-448; Helga Geyer-Ryan, *Fables of Desire*, Cambridge: Polity Press, 1994, p. 15

"משמים לשמי השמים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס

והוא, כנגד רצונו לשהות עם ההריסות, נהדף לקראת העתיד שמסתכם בנקודת מגוז,³⁵ ואז, כמובן, יתרחק מן החורבות של השואה. הוא יראה חורבות חדשות שילכו וייערמו לנגד עיניו, אבל אלה יחצצו בינו ובין השואה ורצונו להעיד על השואה לא יתמלא:

אם נגזר עלי לעקר מפאן,
אנפסה לרדת שלב שלב,
אני אוחז בכלם בזהירות - -
אבל אין סוף לסלם וכבר
אין פנאי, רק לפל עוד אוכל
אל תוך העולם

ובדרפי חזרה
כך רומזות לי עיני:
היית, מה עוד רצית לראות?
עצם אותנו וראה:
אתה הוא האפל, אתה הוא האות (עמ' 145).

בדרכו חזרה אפוא הוא רוצה לראות, אבל עמדת העדות הבלתי אפשרית שלו מחייבת אותו לעצום את העיניים. רק דרך העיוורון הוא יוכל לראות בעת ובעונה אחת את האופל ואת האות, הסימן. ולעומת העיניים המבקשות להיעצם, פונה גרונו של החי המת ותובע מעצמו להלל, כבשירת המלאכים בסיום הקדושתא - "קדוש, קדוש, קדוש". ובדיוק כמו מלאך ההיסטוריה של בנימין, בנפילתו לעולם ולהיסטוריה המתקדמת שלו הוא מוסיף להפנות את ראשו אחורנית:

כך אומר לי גרוני:
אם עוד אתה חי, פתח לי, אני
חייב להלל.

כך אוחזות בי ידי
וראשי ההפוך נאמן לי:
אני נופל נופל

35 גייר-ראיין, שם, שם.

מְשֻׁמֵּם לְשִׁמֵּי הַשָּׁמַיִם מְשֻׁמֵּי שָׁמַיִם לְעֶרְפֶּל (עמ' 145)

[1]

את התשתית התאולוגית של הקדושתא של ינאי על בראשית יא, א, שְׁמֹפֶרֶק הסילוק שלה נטל פגיס את המוטו לשירו, תיאר צבי מאיר רבינוביץ:

חטאם של דור הַפְּלָגָה [הגיייה ספרדית] היה חוצפתם כלפי שמיים וכפירתם באלהים. נמאסה עליהם ב"ארץ ניתנה לבני אדם" ושאפו לעלות, לבנות מגדל גבוה כדי להגיע "לשמש ולירח" ולהילחם בבורא. גאוותם, אחדותם, לשונם האחת, אמונתם בכוחם ועוצם ידם ופחדם ממבול שני, המריצום לשאוף לשלטון גם בשמים. והם לא ידעו ולא הבינו כי כשם שחטאי הראשונים גרמו למבול, חטאיהם הם יגרמו למפלתם. ואמנם הבורא הפר עצתם ושילם להם מידה כנגד מידה. מגדלם סמל הגאוה והחוצפה, נהרס, לשונם נתבלבלה בפיהם, ובמקום שלטון בשמים ובארץ נפלו ונתפזרו בכל הארצות.³⁶

הדובר של פגיס, מלאך ההיסטוריה, מייצג את השואה בגלל חטאו התאולוגי של דור הַפְּלָגָה, שבאמונתו בקדמה באמצעות בניית מגדל בבל, קדמה שהביאה את השואה, קדמה ממיטת אסון בעיניו של בנימין, הביא לתוצאה של בלילת הלשון. התוצאה הזאת היא שעומדת ביסוד העדות היחידה האפשרית של המדבר בשם המובסים שלא ניצלו: קיטוע וגמגום, והתקווה היחידה שנותרה לו היא הבהובים משיחיים. הדיבור הפרגמנטרי הזה על הטראומה מותיר את הדובר חשוף מבלי יכולת להגן על עצמו באמצעות המילים המאורגנות. ההרס של הזיכרון, שתוצאותיו הן אפיזודות מנותקות שמקפואות את הניסיון, מגיע לשיא ב-Spleen הבודלרי, שכמו שטען בנימין אינו מאפשר להטמיע את נתוני ההכרה של המציאות שסביבו לכלל התנסות ברורה של חוויה.³⁷ ובלשון השיר:

אִיפֹה לְהִתְחַיֵּל?

אֶפְלוּ אֵינֵנִי יוֹדֵעַ לְשָׁאֵל.

בְּפִי נִבְלָלוּ לְשׁוֹנוֹת רְבוֹת מְדִי. אֲבָל

36 רבינוביץ (לעיל הערה 15), עמ' 107.

37 בנימין (לעיל הערה 14), עמ' 86-112.

"משמים לשמי השמים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס

על פְּרִישַׁת הַרוּחוֹת הָאֵלֶּה,
שֶׁקָּדָן מְאֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי
בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׁמַיִמִית וְלוֹמֵד
נְטִיאוֹת, פְּעֵלִים, שְׁמוֹת
שֶׁל שְׁתִּיקָה (עמ' 144).

כשם ששלום כותב על המלאך של בנימין שנפרע ממנו על שכלא אותו בחדרו ומנע ממנו לשיר את המנונו,³⁸ כך בפיוט של ינאי מופיעים הטורים המדברים על מגבלות לשונם של בוני מגדל בבל, שמלאכו של בנימין, באמצעות ההמנון, שאף כמותם להגיע לאל: "אָז לְ[עֲמָקֵי] שְׁפָה לֹא הָיָה בָם בִּינָה // כִּי אָמַת נִלְעַג לְשׁוֹן אֵין בִּינָה".³⁹

ואכן, הרתיעה הגדולה של המלאך היא מכך שהטראומה – כמו שאר סיפורי הקדמה – תיוצג באמצעות לשון רהוטה כנרטיב נעול ומוגמר. לאמתו של דבר, המלאכים מהללים את האל בדממה כמו בחיבורו של יוחנן כריסטוס מאנטיוכיה שכתב בחיבורו "איי-המובנות של האל" מן המאה הרביעית לספירה שרק מפני שהמלאכים אינם מבינים את האל הם יכולים לחלוק לו תהילה באמצעות מזמוריהם המיסטיים.⁴⁰

אלא שהעדות באמצעות מלאך ההיסטוריה מאפשרת לפגיס להותיר את הטראומה פתוחה מבלי לסגור אותה בתבנית פרוגרסיבית של סיפור היסטורי של קדמה. הוא מותיר אותה במצב של הפגן (acting-out), שהוא היפוכו של העיבוד. לה קפרה, שמתנגד לתפיסה גואלת של האבל,⁴¹ מתאר את ההפגן של מי שלקה בטראומה כ"קשור בחזרה, או אפילו בכפיית החזרה – כלומר בנטייה לחזור על משהו באופן כפייתי",⁴² חזרה שניכרת בשירו של פגיס בחזרתיות של המוטו מיניי.

[ז]

התשתית התאולוגית של הקורבן אורגת את סבלו לתוך סיפור גאולה שמקדש

38 שלום (לעיל הערה 13), עמ' 434.

39 רבינוביץ (לעיל הערה 15), עמ' 112.

40 אגמבן (לעיל הערה 24), עמ' 51.

41 לה קפרה (לעיל הערה 22), עמ' 173.

42 שם, עמ' 166.

אותו ושליו הוא מוכפף. הדבר העיקרי שמושג באמצעות הפרגמנטציה של נרטיב הטראומה הוא מניעת הפיכת העד לקורבן שתמיד נושא אתו ממד של גאולה. פגיס, המדבר במפורש על ההתפוררות של הנרטיב באמצעות תמונת האותיות הפורחות של הטקסט הקדוש, מעלה בנחרצות את שאלת ההיפכות לקורבן ושואל "האם אוכל לעבר מגופי וְהִלָּאָה –" (עמ' 142). לעומת הסמליות של הקורבן, המלאך הוא אלגוריה המפוררת את הסמל ומייצגת את ההיסטוריה כהתפוררות. ייצוג הטראומה, טוענת אן קפלן, מאופיין בוויזואליות ובצליל ובעיקר בהשהיה של ההסמלה.⁴³ האלגוריה, החושפת את הפרגמנטיות ואת שיתוק ההיסטוריה באמצעות נוף קפוא, היא, על פי בנימין, ביטוי למנלכוליה⁴⁴ ששמרת את הטראומה שעליה מעיד המלאך האלגורי, בניגוד לאפשרות המוצעת לו להפוך לקורבן סמלי:

בְּגִזְרָה אֶחָרָת
עֲנָנִים שְׂטָרִם זְהוּ.
זְרָקוּרִים שְׁהֲצִיבוּ
צְלָבִים גְּדוֹלִים שֶׁל אֹר לְקָרְבָּן.
פְּרִיקַת קְרוֹנוֹת (עמ' 141).

ההתנגדות לסמל של הקורבן, שמנוגד להומו סאקר שאין להקריבו,⁴⁵ מהדהדת בדבריו החריפים של פרימו לוי "מטרידים אותי ניסיונותיהם של כמה קיצונים דתיים לפרש את ההשמדה לשיטתם של הנביאים: עונש על חטאינו. לא! את זה אינני מקבל",⁴⁶ או בטענתו של אגמבן שהצבת קשר בין המוות בתאי הגזים באושוויץ ובין העולה המקראית הוא בבחינת לעג.⁴⁷ דברים ברוח זו מופיעים בסיום השיר "דרישת שלום מאנגלוס" ששיגר שלום לבנימין ליום הולדתו העשרים ותשעה: "אַל תְּבַקֵּשׁ בִּי סֶמֶל כְּלָל / כִּי מוֹבְנֵי – אֲנִי, פְּשׁוּט. / לְשׂוֹא קוֹסְמִים תִּשְׁאַל, / – אֵין לִי מִשְׁמְעוֹת".⁴⁸

Ann E. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick–NJ–London: Rutgers University Press, 2005, p. 126

44 גייר-ראיין (לעיל הערה 34), עמ' 21-22.

45 אגמבן (לעיל הערה 29).

46 מצוטט אצל אגמבן (לעיל הערה 24), עמ' 46.

47 שם, עמ' 50.

48 שלום (לעיל הערה 13), עמ' 449.

"משמים לשמי השמים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס

בעצם נוקט "עקבות" עמדה המתנגדת להענקת משמעות תאולוגית סמלית לנרצחים. הדימוי של הקורבן הוא מנגנון של הענקת משמעות ופשר למוות באמצעות הפיכת הנרצח למרטיר. והנה "ביונית המילה לעד היא martis, מרטיר. אבות הכנסיה טבעו את המילה martirium מ־ martis כדי לציין את המוות של הנוצרים הנרדפים, אשר נשאו בכך עדות לאמונתם. מה שארע במחנות [הריכוז הנאציים]" – טען ג'ורג'ו אגמבן – "אין לו כמעט דבר עם מרטיריות. בין הניצולים יש אחדות דעים ביחס לכך".⁴⁹

ההתנגדות של "עקבות" לדמות הקורבן פועלת אפוא באמצעות מלאך ההיסטוריה ובאמצעות העדר התקווה והיכולת של עדותו לשבש את סגירתה ואת "פתרונה" הלאומי של הטראומה. ואכן, כך מסתיים השיר לקראת הגעתו של מלאך ההיסטוריה אל סוף דרכו, כלומר אל סוף ההיסטוריה. גם אז, אומר לנו פגיס בפניכחון מצמית, גם אז לא תיתכן העדות, אלא רק תיוותרנה העקבות שלה שאותן כינה פגיס "בקע בחומת השכחה",⁵⁰ ואשר לדברי סדרה אזרחי הן "תשלילים, מסגרות ריקות של מהלך חיים שחלף".⁵¹ לכן החורבן של כדור הארץ הוא כזה שהתקוות שבבויות בתוכו גורמות לו רק להבהב מבלי שייזוור מן החורבן סיפור עדות של ממש:

וְלִפְנֵי שְׂאֲגִיעַ
(וְעִכְשׁוֹ לְהוֹשִׁיט עַד הַסּוֹף, לְהוֹשִׁיט)
כָּבֵר עַר, נִפְרָשׁ עַד קְצוֹת כְּנָפָי,
עַל פְּרָחֵי מְנַחֵשׁ שְׁקָרוֹב מְאֹד,
בְּפָנַי, שְׂבוֹי בְּתִקְוֹת, מְהִבֵּה לֹ
כְדוֹר הָאָרֶץ הַזֶּה
מְצַלֵּק, מְכַסֶּה עֵקְבוֹת (עמ' 146).

[ח]

מהי אפוא האוטופיה שאפשר לסמן מנקודת מבטו של מלאך ההיסטוריה כעד? נראה שלאחר ניסיון של התקדמות, שתסתיים בנקודת מגוז באינסוף, משלים

49 אגמבן (לעיל הערה 24), עמ' 45.

50 גנוסר (לעיל הערה 28), עמ' 33.

51 סדרה אזרחי, "אתם שואלים כיצד אני כותב?" דן פגיס והפרוזה של הזכרון", אלפיים, 10 (1994), עמ' 94-110. הציטוט מעמ' 98.

המלאך עם מותו ועם כישלונו, וממילא גם עם ההכרה שהטראומה שלו לעולם לא תיפתר. לא על ידי זיכרון ולא בשום דרך אחרת. אם כן, רק קיומו כמלאך ההיסטוריה יכול לפייס אותו:

וּבְכֵן עוֹלָם.
הָאֶפֶר מְפִיס בְּפָחַל.
בְּשִׁעַר עֵינַי כָּבֵר תָּם מְתוֹק שֶׁל תְּכֵלֶת,
אוֹלֵי יִרְקָרֵק. כָּבֵר תְּנוּמָה.
שְׁמַיִם מִתְחַדְּשִׁים, מְנַסִּים אֶת כְּנַפֵּיהֶם,
נִמְלָטִים מִפְּנֵי עַל נַפְשָׁם. לֹא עוֹד אֶתְמָה (עמ' 146).

המבט של מלאך ההיסטוריה הוא חד-כיווני. המציאות הטהורה היא מציאות של אובדן ללא יכולת לגאול את הטראומה. העדות היא בסופו של דבר, על אף מצב הביניים הפרדוקסלי שמאפשר אותה, בלתי אפשרית כמכשיר גאולה, שכן הנמען לעדות שאמור להחזיר למלאך מבט הוא ארעי וכוזב. מלאך ההיסטוריה מרגיש בעוצמה את בדידותו המוחלטת לנוכח מה שמופיע בשיר כ"שִׁירוֹת שֶׁל עֵשֶׂן. לְפַעְמַיִם / נִתַּק מִיִּשְׁהוֹ, / מְכִיר אוֹתִי מִשׁוֹם מָה, קוֹרֵא בְּשִׁמִּי. / וְאֲנִי מְעַמֵּד פְּנִים חֲבִיבוֹת, מְנַסֶּה לְזִכֹּר: מִי עוֹד / מִי" (עמ' 143). פלמן ולאוב כתבו ש"משאו של העד (חרף העובדה שהוא או היא ממשיכים את שרשרת העדים) ייחודי בתכלית, בלתי ניתן להחלפה, וגם בודד מאד. 'איש / אינו מעיד עבור / העדים' כתב המשורר פאול צלאן. לשאת עדות פירושו לשאת את הבדידות שבאחריות, ופירושו לשאת באחריות שבאותה בדידות. [...] הודות לכך שהעדות ממוענת אל אחרים, העד, ממעמקי הבדידות של עמדתו, מהווה כלי להעברה של אירוע, מציאות, עמדה או מימד שמעבר לו-עצמו".⁵²

אחריותו של מלאך ההיסטוריה כעד מתעצמת בשל בדידותו הניכרת כשהוא מתבונן באגם שהוא, לדברי השיר, "רִיק רִיק טְהוֹר מְבֹוֹאוֹת" (עמ' 146). ולכן, בגלל העדר ההשתקפות, התקווה היחידה היא רגעית. היא מנותקת מכל נרטיב של גאולה, שכן היא היחידה, ללא השתקפות שהיתה יכולה לייצר תבנית כלשהי שיכולה לצוד את מבטו של מלאך ההיסטוריה ולהעניק לו תקווה:

הַיְהִי שָׁמַיִם,
בְּפָחַל הַקְמוֹר הַהוּא, עַל שְׁפֵת הָאֲוִיר,

52 פלמן ולאוב (לעיל הערה 18), עמ' 21. ההדגשות במקור.

”משמים לשמי השמים”: טראומה ועדות בשירת דן פגיס

חִיְיִתִּי פֶעַם. שְׁבִיר הִיָּה חֲלוֹנִי.
אוּלֵי שְׂרָדוּ מִמְנִי
רַק דְּאוֹנִים קִטְנִים שְׁלֵא הִתְבַּגְּרוּ:
עֲדִין חוֹזְרִים עַל עֲצָמָם בְּעֲדִין-עֲנָן, דוֹאִים
גּוֹזְרִים אֶת הָרְגַע
(לא לזכר עכשו, לא לזכר) (עמ' 146)

החלון שבור, ולכן אין ממנו השתקפות. אין אפשרות לקיומו של סיפור עדות כלשהו, ולכן הציווי לנוכח ההריסות הוא לגזור את הרגע היחיד שאינו מצטרף לסיפור גאולה, לא לזכור אפילו את השרידים (הדאונים הקטנים), וככותרת השיר, להסתפק רק בעקבות.

[ט]

זאת הסיבה שההתנגדות החריפה ביותר של השיר, שבאה ממקום של טראומה שהותירה עקבות, היא כלפי שילובה של השואה באיזשהו נרטיב לאומי של גאולה בתבנית דיאלקטית של שואה ותקומה שעל הערעור עליה בשירת פגיס הצביעה דקובן אזרחי.⁵³ האירועים הטראומטיים, שלדברי ג'ודית לואיס הרמן, מנפצים את מבנה העצמי ו”חותרים תחת מערכות האמונה המעניקות משמעות לחוויה האנושית”,⁵⁴ מערערים אצל פגיס על המטא-נרטיב העיקרי של שואה ותקומה שבאמצעותו ביקשה הלאומיות היהודית להכיל את השואה.

הטראומה של מלאך ההיסטוריה מנתצת את החיבור הסיבתי ההומניסטי בין אסון לתקווה, ועל כן הוא מסרב להירתם לנרטיב הלאומי שמקדש את הקורבן כדי להפיק ממנו לקחים לקולקטיב הלאומי שבונה אותו כקורבן לצרכיו. בניגוד ל”מת החי” ב”שמחת עניים” של נתן אלתרמן, שמפיק את התקווה ואת התחייה הקולקטיביות מתוך המוות של הגוף הפרטי, פגיס הוא, כאמור, חי בתוך המוות, שזה גם מקומו של מלאך ההיסטוריה המופיע בשיר כמעין מוזלמן שאחריתו היא מוות, כמו שכתב בנימין באיגרתו לשלום, שבה גם הודיע לו על כוונתו לייסד כתב עת ששמו ”אנגלוס נובוס”: ”הרי לפי אגדה תלמודית אפילו המלאכים –

Sidra Dekoven Ezrahi, “Dan Pagis – Out of Line: A Poetics of Decomposition”, 53
Prooftexts, 10 (1990), pp. 335–363 (345, 356)

54 ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 71.

הנבראים בכל רגע בהמוניהם – אינם נבראים אלא כדי לשיר את שיר התהילה שלהם לפני אלהים, ולכלות ולהעלים⁵⁵.

[י]

לאור התובנות שעולות מתוך העיון בשיר "עקבות" אפשר לחזור ולהתבונן בשירים שכתב פגיס על השואה. שירו הנודע, המצוטט ללא הרף, "כתוב בעיפרון בקרון החתום" (עמ' 135), למשל, נקטע בסופו ויוצר אפקט טראומטי של דיסוציאציה. הכפילות של דרכי קריאת השיר, כשיר קטוע מזה וכשיר מעגלי, כעין "לופ" שחוזר על עצמו ולא חדל, מזה, שמציין המשכיות, יוצרת, בין השאר, התנדנדות בין שתי משמעויות סותרות של הציורף "בן אדם": משמעות אחת, הומניסטית אוניברסלית, רואה בנאצים בני אדם, ויכולה לשפוט אותם ככאלה על סמך ערכים אנושיים אוניברסליים שיוסיפו להתקיים גם אחרי השואה, ולכן נושאים אתם עתיד של תקווה אנושית אוניברסלית; המשמעות השנייה היא בנו של האדם הראשון שנסתפק בעובדה הגנאולוגית היבשה והניטשיאנית, שכידוע אינה נושאת אתה כל תכלית או תקווה. העדות הגנאולוגית הסותרת את העדות ההומניסטית דומה להפליא לתקוותיו הנכזבות של מלאך ההיסטוריה ב"עקבות" ולקיומו הספי כמוזלמן.

"אירופה, מאוחר" הוא שיר על הזמן המוקדם שנסתבר כמאוחר: "סִלְחֵי לִי מֵהַ הַשָּׁנָה? / שְׁלֵשִׁים וְתֵשַׁע וְחָצִי, בְּעֶרְףְּ, עוֹד מְקַדֵּם מְקַדֵּם, / אֶפְשֶׁר לְסַגֵּר אֶת הַרְדִּי?" (עמ' 134). השיר מערער על כל תפיסת זמן יציבה ופרוגרסיבית ומשבש אותה באמצעות ערבוב המושגים הבסיסיים של מאוחר ומוקדם. על תפיסת הזמן הלא לינארית, כמו זאת של מלאך ההיסטוריה, שסופה הוא ייאוש גמור ללא יכולת של הפחת תקווה, כותב פגיס כאן כי "הַכֹּל יָבוֹא עַל מְקוֹמוֹ / בְּחֵלוֹם" (שם).

בשיר "המסדר" (עמ' 136) פוגשים הקוראים במלאך המוות שכולו עיניים שמצוטט כמי שמכיר באינתו. הוא מסתלק מפעולתו כקוטל, מכבה את עיניו ומפנה את מקומו למוות התעשייתי ההמוני. מקורו של המוות בשואה, אומר לנו פגיס, הוא לא בפעולת מלאך המוות, אלא בהרס מוות טוטאליים שאינם זקוקים למלאך המוות, זה שחשבון המוות יעלה בלעדיו. גם כאן מתייטר, בסופו של דבר, המלאך, שבניגוד למלאך ההיסטוריה אינו יכול להעיד, אפילו לא כרוצח. עמדה עקרונית זו של דחיית הלאמת הטראומה ופתרונה ניכרת כבר בשיר

55 שלום (לעיל הערה 13), עמ' 428. ההדגשה שלי.

"משמים לשמי השמים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס

מוקדם של פגיס "ככפר המת" שפורסם לראשונה ב"על המשמר" ב-16 באפריל 1955. בשיר זה מתייחס פגיס לטראומה הפלסטינית של הנכבה:

בְּבוֹאֵךְ לְשִׁקְטֵ הַשָּׁרוּף,
לְאַבְנִים וּלְחֹמוֹת הַטֵּיט,
לְכַפֵּר הַמֵּת וְהָעָרוּף,
לְעֵשֶׁב הַמְרִטִיט,
לְרַחֵשׁ הַנְּטוּשׁ בֵּין הַקּוֹצִים
וְעַל רֵאשֶׁךְ עֵבִי הַזְּכוּר
כְּבָדִי חָרוֹן עוֹלָיִם וּמְקִיְצִים –
צוֹנֵחַ פֶּתַע בּוֹ הַמְשֻׁטְמָה,
שׁוֹטֵחַ צֶלֶב כְּנַפִּים מְעֻלֵּיךְ
וְצִפְרָנָיו כְּסַפִּינֵי חֲמָה
רוֹדְפוֹת אֶת מְשֻׁעוֹלֵיךְ (עמ' 24).

השימוש בסמל הנוצרי של הצלב רודף אחרי הדובר שבא מאירופה עד לאסון שהמיטו היהודים על הפלסטינים. גם כאן אין תקנה לטראומה ולסמליות, שדווקא נמתחת עד אינסוף והופכת את השנאה לנצחית מבלי שיבוא לה תיקון. גם כאן לא תצלח הלאומיות לשמש מרפא לטראומה. דווקא העדות על סבלו של האחר הפלסטיני בידי מי שעושה זאת לאחר ובעקבות ניסיונו הפרדוקסלי להעיד על השואה לא נכלאת בפתרונות שיסגרו את הטראומה הפלסטינית בתוך המסגרת של הקורבן הלאומי.

גם פרקי הפרוזה "אבא", שנתפרסמו רק אחרי מותו של פגיס, מפרקים את יכולתו של הסיפור הלאומי להכיל ולגאול את הטראומה של השואה. הדבר בולט משום שהסיפור המסופר בהם הוא של אב שעלה ארצה והותיר, או ליתר דיוק הפקיר, את בנו לאימי השואה כמו שמופקר ההומו סאקר. זהו סיפור הפוך לנרטיב האדיפלי הציוני הסטנדרטי של הדור הצעיר העולה לארץ ומותר בגולה את הוריו שבהם מרד. כמו מלאך ההיסטוריה שב"עקבות", דמותו של דן פגיס העולה מן הפרקים היא של חי מת שאחד מחבריו של אביו לקלפים, שמבהיר לו שלא הבין את אביו, אומר לו: "זה אתה שצריך לחזור לחיים. אבל אם תסלח לי על גילוי הלב, אין לך הרבה סיכויים לזה" (עמ' 341). פרקי הפרוזה "אבא" גם נאבקים בסימבוליות העלולה לכונן קורבנות, כמו ההערה שרשם לעצמו דן פגיס בשולי האנלוגיה בין פטירת האב ובין סיפור ה"צ'רי הרינג" שנועד להיות

מתנה לאב ונשבר במזוודה: "להוציא? אם זה נשאר, יכול להיות פחות סימבולי, גם אם הכל אמת" (עמ' 380).

גם בשיר "עדות" מתנתק פגיס מן המסר ההומניסטי של השואה. הם, הנאצים, אמנם נבראו בצלם, אבל אני, המושמד, נבראתי על ידי בורא אחר, "וְהוּא בְּחֶסְדּוֹ לֹא הִשְׁאִיר בִּי מֵה שְׂיֵמוֹת" (עמ' 137). כלומר לא נבראתי בצלם ("אֲנִי הֵייתִי רַק צֶ'ל"), ולכן אין מקום לעדותי על הטראומה שלי כי היא חורגת מן התחום של הקומוניקציה האנושית ההומניסטית.

השיר "עדות אחרת" הוא החשבון התאולוגי החריף ביותר שעושה פגיס עם האלוהים. אמנם המלאך הוא שליחו של האל, ופגיס המדבר בו בקולו של מלאך מבליט את התשתית התאולוגית של שירתו, אבל האל הזה הוא גם בר שיח להתדיינות נוקבת: "אֲתָה הָרֵאשׁוֹן וְאֲתָה הַנְּשָׂאֵר אַחֲרוֹן, / כִּי יִפְּלֵא מִמֶּךָ מְשֻׁפֵּט בֵּין דֵּין לְדֵין / בֵּין דָּם לְדָם" (עמ' 138). כאן המלאכים מיכאל וגבריאל הם משתפי הפעולה ביצירת האדם וגם ברציחתו. השיר הוא המשכו של קודמו "עדות", ועיקרו עדות המלאכים ה"עומדים ומודים" / שְׂאֲמֹרְתָּ: נַעֲשֵׂה אָדָם / וְהֵם אָמְרוּ אָמֵן" (עמ' 138). כך, כמו ביחס למלאך ההיסטוריה של "עקבות", מועלית שאלת האחריות של העד שהוא מלאך.

הקיום האוקסימורוני של העד השרוי בעת ובעונה אחת ב"אסור לך לזכר" וב"אסור לך לשפח" ממסגר את השיר "הוראות לגנבת הגבול" (עמ' 139) שמתחקה על הדרך של היציאה מממלכת המוות כדי למסור עדות. ואילו השיר "טיוטת הסכם לשילומים", החותם את השער "קרונ חתום" בגלגול, הוא תיאור סרקסטי של נתבעי השילומים, הגרמנים, המבקשים לרצות את היהודים התובעים אותם מהם. אין כל דרך לשלם ולכפר, אומר לנו פגיס. "הַפֶּל בְּעוֹד מוֹעֵד", הוא כותב בסרקזם ומבטל את האפשרות שהזמן ירפא את הטראומה. היא תחיה לנצח והיא לעולם לא תוכל להיות תשתית לכינונה של זהות לאומית קולקטיבית. ואילו הכוכב, כלומר הטלאי הצהוב, הוא "מִיַּד יִתְּלֵשׁ / מֵעַל הַחֲזָה / וְיִהְיֶה / לְשִׁמְיֵם" (עמ' 140), אל המקום שממנו יוכל לצפות בו רק מלאך ההיסטוריה.