

## על שיריו האחרונים של דן פגיס

מאת

שמעון זנדבנק

אחת ממטבעות הלשון הביקורתיות הישימות בעת מבוכה היא 'העמעום הקלאסי' (Klassische Dämpfung), מטבע שטבע המבקר הגדול ליאו שפיצר. 'ריסון מתמשך של הרגש על ידי האינטלקט', כך הוא מגדיר אותו במאמרו הידוע על המונולוג של תיראמנס מתוך פדרה לראסין.<sup>1</sup> הוא מאתר במונולוג זה תבניות הגיון המוטלות על הרגש, שיפטים שכלתניים ומוסריים של החושני והרגשי, מלות הגדרה ואבחון — כולם 'תזכירים של תחום מוסרי ותבוני, המשפיעים השפעה מייצבת בתוך סערת הרגשות. על נחשולי התשוקות זורחות מן ה"מגדלורים" הללו קרניה הרוגעות של התבונה והשלווה'.<sup>2</sup>

מלים רמות, קלאסיות בעצמן, לא מן הסוג שהיינו משתמשים בו עתה, מה גם כשהמדובר לא בצרפת של המאה השבע-עשרה, לא בקונפליקט בין ברוק לקלאסיקה, אלא במאה שלנו ובמשורר משלנו. ואף על פי כן יש במושג 'העמעום הקלאסי' כדי להאיר משהו, ולו על דרך ההשאלה, גם בדרכו של פגיס. נדמה לי שהצורך בעמעום כזה — וכגודל הצורך גם גודל ההתנגדות לו — הגיע לחידוד אחרון בשירים שהותיר בעזבונו, אלה השירים מן השנים 1982-1986 לערך, שקובצו ב'שירים אחרונים'.<sup>3</sup>

את הריסון הראסיני של הרגש באמצעות התבונה מקשר שפיצר עם הברוק בכלל ועם ההתרוצצות בין הקצוות המהותית לו: חושים ושכל, רגש ותבונה, אנרכיה וסדר. כלומר, עניינו הוא בתולדות הספרות — ספציפית יותר, בקשר בין לינגוויסטיקה ותולדות הספרות — ובשום פנים לא בפסיכולוגיה של ראסין האיש.

1 L. Spitzer, The "Récit de Thérémène", *Linguistics and Literary History — Essays in Stylistics*, Princeton 1967, pp. 87-134.

2 שם, עמ' 114-115.

3 תל-אביב 1987.

## שמעון זנדבנק

ואילו בשעה שאתה מיישם את המונח הסוגסטיבי הזה על משורר כדן פגיס, הקרוב אליך קירבה רבה במקום ובזמן, אינך יכול שלא להתפתות לכמה הסתכלויות פסיכולוגיות, או שמא פסיכו-פואטיות. עם זאת אין ספק שהזיקה ל'עמעום' נובעת גם במקרה של פגיס לא רק מצרכים אישיים, אלא גם מרגע היסטורי מסוים, והפעם לא מן המתח הברוקי בין סדר ואנרכיה, אלא ממתח עברי בין הפורמליזם המודגש של אלתרמן ובני דורו ובין הנוסח החדש של שירת שנות החמישים והשישים. די שאתה מעיף עין בשירי 'שעון הצל' (1959) ואחר כך ב'גלגול' (1970) כדי לראות כמה היה פגיס שותף לטלטול בין שני הקצוות האלה, בין ג'סטוט תיאטרליות שקולות וחרוזות נוסח לאה גולדברג המוקדמת —

וְרַק הָאֱלִמִּים בְּמַלְכוּת סְעָרָה  
וּבְנַעֲשׁ חוֹפִים, הֵם לְבָדָם  
אֶל הַקְּצָף יוֹשִׁיטוּ יָדָם הַקָּרָה<sup>4</sup>

ובין דיבוריות חדשה, אירונית, ממעטת בתחבולות של מצלול:

אָנִי בּוֹחֵר לִי חֲלִיפָה נְאֻה,  
מִתְכַּפֶּתֶר, מְצִית לִי סִיגְרִיָה, לְאֵט,  
וְיֹשֵׁב עִם הַסְטוּפְרָן...<sup>5</sup>

אמרת: שותף לטלטול בין שני הנוסחים, לא למעבר מן הנוסח האחד לשני, שכן פגיס לא עבר מעולם חד משמעית אל המחנה החדש. כבר בשיר 'תהפוכות' משנת 1963, שיר שלא פרסמו עד סמוך למותו, עשרים ושלוש שנים אחר כך, הוא מציג את דרכו בשירה כמשולש של 'תהפוכות': מן הכתיבה השקולה והמחורזת, המחניפה לאוזן, אל השירה בחינת דיבור, הנזהר מפני 'יופי ריק', ובחזרה

אֶל סֵתֶר הַשִּׁירָה הַמְגֻבָּשֶׁת,  
אֶל אֹר הַתְּהוֹמוֹת שֶׁל הַתְּמִימוֹת,  
אֶל צֵל הַכְּבוֹאוֹת הָעֲלוֹמוֹת.<sup>6</sup>

אינני בטוח אם ירדתי לעומקן של המטפורות האלה, אבל ברור מכל מקום שיש בהן כמיהה — מה שהוא קורא באותו שיר 'נוסטלגיה מבוששת' — אל המסתורין ('סתר', 'תהומות', 'עלומות') של השירה שמעל ומעבר לשפת הדיבור העירומה,

4 'לכנות קונכיות השתיקה', שעון הצל, מרחביה 1959, עמ' 10.  
5 'לקראת', גלגול, רמת-גן 1970, עמ' 10.  
6 'תהפוכות', סימן קריאה 19 (1986), עמ' 43, וכן בשירים אחרונים, עמ' 72.

מעבר לשיח רחוב או שדה בור'. כלומר, הדחייה שדחה פגיס את האסתטיציזם של שירתו המוקדמת לא היתה פטורה מאמביוולנטיות ומספקות אם אמנם השיר הראוי-לשמו הוא דיבור'. נשתמרה בו עד הסוף הנטייה האינסטינקטיבית לצקת רחשי לב ישירים בדפוסים 'מגובשים', לעשות בהם 'עמעום קלאסי'. בשנותיו האחרונות התגברה בו מסיבות שונות, שכל נסיון לפרשן יהיה בגדר ספקולציה גרידא, ההתנגדות לעמעום הזה. 'תחומי השירה נתרחבו ונרווחו גם בעיני, כמו בעיני אחרים', הוא מעיר בשיחה עם עורכי 'סימן קריאה' כשלושה חודשים לפני מותו, ובסוגריים הוא אומר על הסגנון ה'שופע מאוד ובלתי-מרוסן' של משורר פלוני משנות החמישים ש'באותם ימים זה הפריע לי יותר מאשר היום'.<sup>7</sup> גם הפנייה לשירים בפרוזה — ב'מלים נרדפות' (1982) מיספרם עשרה, ב'שירים אחרונים' עשרים וחמישה, שלא לדבר על פראגמנטים רבים שבכתובים — מעידה, לפחות חלקית, על רצון לתת לדברים לקלוח אל מחוץ לדפוסי השורה השירית. עם זאת היה הצורך בעמעום עז יותר מדי, שייך יותר מדי למבנה נפשי עמוק, מכדי שישלח מפניו רסן באמת. ההתנגדות לעמעום, מצד אחד, ואי היכולת הזאת לוותר עליו, מצד שני, יצרו קונפליקט שהוא מרכזי לרבים מן השירים האחרונים. הקונפליקט הזה נדון במפורש בכמה שירים אחרונים על שירה. בשיר 'קלאסיקון' עומד עולם החוץ כעולם של ריבוי אנרכי, עולם שמרוב עצים אין רואים בו את היער; עולם השיר, לעומת זאת, הוא עולם של אחדות טהורה, עולם שמרוב יער אין רואים בו את העצים. השיר עושה צמצום מופלג ברבגוניות של החיים כדי לשייר את התמצית הטהורה, האחת. אלא שמתעוררים בו כיסופים להיות מפוצל, להיחשף לסופה, להיות בן חלוף. עם זאת הוא חוזר בו בסופו של דבר ונסוג שוב לגורלו הקלאסי:

וְקִקְדָם הוּא קְלָסִי שְׁלֵם וּמְשֻׁלָּם:  
לֹא יָמוּשׁ, לֹא יָמוּת, לֹא יִחְיֶה לְעוֹלָם. (עמ' 52)

התנועה המשולשת (ואי אפשר שלא להשתאות, כאן כמו תמיד, למידת עקשנותם של מוטיבים מסוימים בחיינו) אינה שונה מזו שב'תהפוכות', שנכתב עשרים שנה לפני כן: ריסון — התפרקות (מוטב, החובה להתפרק: 'אתה צריך לכתוב אחרת', נאמר באותו שיר מוקדם) — ושוב ריסון. אפילו הטרמינולוגיה דומה: 'יופי ריק' שם, 'יער ריק' כאן. ומעל לכל — וכאן אף מתגלה המימד הטרגי של הדיאלקטיקה הזאת — גם בשיר המוקדם וגם בשיר המאוחר, החזרה אל הקלאסי פירושה מוות. ליתר דיוק, השיר הקלאסי פטור ממוות — אבל אירונית הוא פטור גם מחיים: 'לא

7 ח' חבר ומ' רון, 'בשולי שירים ישנים' — שיחה קצרה עם דן פגיס, סימן קריאה 19 (1986), עמ' 44.

## שמעון זנדבנק

ימוש, לא ימות, לא יחיה לעולם'. ובשיר המוקדם, הסינתזיה המשלבת תיזה ואנטי-תיזה (אלה הם אולי 'גימל העולמות') מושגת רק על סף המוות:

עֲבָשׁוּ, כְּשֵׁאֲתָה הוֹלֵךְ לְמוֹת,  
אֲתָה זוֹכָה בְּגִימָל עוֹלְמוֹת.

העמעום הקלאסי הכרחי, אבל הוא ממית. ואתה נזכר ב'כד היווני' של קיטס: האוהב הנועז זוכה שם בנערה שלא תיכול לעולם, אבל הוא מצדו לא ינשק אותה לעולם, לא יזכה באושר לעולם.

גם השיר 'אמנות הצמצום', שיר בפרוזה, נגמר בקלאסיקה ממיתה. הנשפיעה האנרכית של האָחוּ מפחידה באי הסדר שלה, בבלתי-צפוי שבה, בבחירה האינסופית שפירושה שיתוק, בחופש האינסופי שפירושו אובדן:

בְּהִתְחַלָּה הוּא מְאָמֵן שֶׁהָאָחוּ הִנֵּה הַשׁוֹפֵעַ נִתֵּן לוֹ כְּלוֹ, אֲלֹפֵי הַפְּתָעוֹת  
יִרְקוֹת. אַחַר כֵּן הוּא רוֹאֶה שְׁאֵינְנוּ יְכוּלִים לְחַיּוֹת בְּאֵי-סֶדֶר כְּזֶה. אֲמַנְסָ עָלַי  
הַעֲשָׂב אֵינֶם גְּבוּהִים, הֵם מְגִיעִים רַק עַד בְּרִכְיוֹ, אֲפֹלוּ רַק עַד קֶרְסֵלְיוֹ.  
אֲבָל זֶהוּ מְבוֹדָה מְפֹתֵל: אֵינֶן כָּאֵן שְׂבִיל, יֵשׁ כָּאֵן שְׂבִילִים לְאֵין-סְפוּר: הוּא  
חֲפָשִׁי לְפָנוֹת אֶל כָּל רוֹחַ, הוּא הוֹלֵךְ לְאֶבֶד. (עמ' 53)

מכאן המנוסה אל הצמצום, אל רדוקציה מוסיפה והולכת של השפע עד לאחד, עד לעלה האחד, ובהמשך — המעבר המכריע: מן האחד הממשי לאחד המימטי, מן העלה לציור של עלה. ולבסוף, הגילוי האירוני ש'ציור העלה הכולל את האחו כולו, גם שולל את האחו כולו', גילוי שהחרו הפנימי עוד מוסיף לו צליל של נביכות זולה.

הקונפליקט לובש כאן אופי עקרוני יותר מאשר ב'קלאסיקון': מדובר כאן לא רק בהבדל בין הריכוז והקפריזיות של המציאות לעומת אחדותה וריסונה של יצירת האמנות הקלאסית, אלא בעצם מעמדה המימטי של האמנות בכלל, מעמדה המשני לעומת הדבר כשהוא לעצמו. האמן ההולך בדרך הצמצום מרגיש שהעיקר אינו הצמצום לעלה אחד אלא הקפיצה העקרונית מן העלה האחד לציור של העלה האחד (המלה מודגשת במקור) בהבדל מן העלה עצמו. כלומר, מה שממית אינו סגנון זה או אחר של האמנות, אלא עצם מעמדה של האמנות כאמנות, כלומר כמה שאינו הדבר לעצמו, כמה שרק מייצג את הדבר לעצמו. בשיר אחר בפרוזה, 'שיחה', זוכה אותו עניין לכיטוי אפיגרמטי:

אֲרָבְעָה שוֹחֲחוּ עַל הָאֲרֵץ. אֶחָד הִגְדִיר אוֹתוֹ לְפִי הַסּוּג, הַמִּין וְהַזֶּן. אֶחָד  
עָמַד עַל מְגִרְעוֹתָיו בְּתַעֲשִׂית הַקְּרָשִׁים. אֶחָד צִטֵּט שִׁירִים עַל אֲרָנִים בְּכָל  
מִינֵי שְׁפוֹת. אֶחָד הִכָּה שֶׁרֶשׁ, הוֹשִׁיט עֲנָפִים וְרִשְׁרֵשׁ. (עמ' 54)

על שיריו האחרונים של דן פגיס

להכות שורש, להושיט ענפים ולדרש, בקיצור להיות אורן: זוהי הדרך האדוקוטית היחידה לשוחח על (לשורר על, לצייר את) האורן. ואני נזכר בדבריו של המשורר האמריקני ג'ק ספייסר, משורר שונה בתכלית מפגיס:

הייתי רוצה לעשות שירים מאובייקטים אמיתיים. שהלימון יהיה לימון  
שהקורא יוכל לחתוך או לסחוט או לטעום אותו — לימון אמיתי כמו  
שעיתון בקולאז' הוא עיתון אמיתי [...] השיר הוא קולאז' של  
האמיתי.<sup>8</sup>

ברור ששיר עשוי לימון אפשרי לא יותר משיר עשוי אורן מרשרש. בשני המקרים מגיעה האמנות לתכליתה מתוך שהיא מבטלת את עצמה. בקטע פרוזה נוסף, 'ניצוח', לובשת הספקנות הזאת דמות אימאז' אחר. המנצח מוקסם מערבוביית הכיוונות הקודם לקונצרט. הוא מבין ללבו של אותו הוטנטוט שביקר בפעם הראשונה בקונצרט: 'הקטע הכי יפה, מסמר הערב, היה לפני שעלה האיש המצחיק עם השרביט'. אבל תורו של האיש המצחיק מגיע. הוא עולה על הבמה ומרים את השרביט:

דְמַמַת צְפִיָּה. לְפָנַי מְשִׁתְרַעַת בְּמָה מְרוֹקֶנֶת מְכַל עַד קָצָה מְעַמְקִיָּה. אֵינִי  
בְּאֵן אִישׁ. אֵיזָה יָפִי. אֲנִי רוֹמֵז לְרוּחַ הַפְּרָצִים וְהִיא נִשְׁמַעַת לִי מִקֵּד:  
נְשִׁיפַת פְּחִיחָה, פֶּרֶק רֵאשׁוֹן, פֶּרֶסְטוֹ!  
(עמ' 56)

גם הפעם מתקשרת האמנות עם הריק: יופי ריק ב'תהפוכות', יער ריק ב'קלאסיקון', במה ריקה כאן. הרבגוניות המלאה, השופעת של חיי הלב הספונטניים — כל נגן והכלי שלו, כל נגן ו'בדל המנגינה' שלו — נסוגה מפני השרביט המורם של הארגון האמנותי ומתחלפת בריק ממושמע. רוח הפרצים 'נשמעת' תרתי משמע: מצייתת ומשמיעה קולה. מרגע שנשמעה החלה נשמעת, מרגע שצייתה לגיבוש האמנותי החלה משמיעה קולה, אבל קולה, למרות זיקוקין די נור של פרסטו, אינו אלא הנשיפה החלולה של הריק.

★

בתוך הסתירה הקשה הזאת סובבים שיריו האחרונים של דן פגיס, ולא רק האחרונים. מצד אחד עולים בו דחפים עזים, ובהם לא מעט זעם ותוקפנות; מצד

J. Spicer, 'Letter to Lorca', in: D. M. Allen (Ed.), *The New American Poetry* 8  
.1945–1960, Grove 1960, p. 413

שני, בולם אותם אולי פחד ואולי נימוס עז לא פחות, נימוס במוכן הפנימי ביותר שמסוגלת המלה החיצונית הזאת להכיל; מצד שלישי, הוא חש שהנימוס עושה שמות בעוצמה החופשית של הרגש ומרוקן אותו מתוכן. עמדה מורכבת זו עולה לא רק במפורש, באותם שירים מטא-שיריים שתיארת. מעניינים לא פחות גילוייה העקיפים בשירים שאינם עוסקים בשירה. על שניים שלושה גילויים כאלה בשירים האחרונים רצוני לדבר. הבולט בהם – והוותיק מבחינת דרכו של פגיס – הוא השנינות או ההומור. פרויד בספרו על הבדיחה,<sup>9</sup> ושוב במאמרו על ההומור עשרים שנה אחר כך,<sup>10</sup> רואה בהומור דרך לחסוך ברגשות. 'הפקת העונג ההומוריסטי', הוא אומר, 'מקורה במטען חסוך של הרגש'.<sup>11</sup> בין השאר הוא מביא אנקדוטה בנוסח Galgenhumor (הומור של גרדום): פושע המובל לגרדום ביום שני בשבוע מעיר: 'אכן התחלה נאה לשבוע שלי!'. בדיחה זו, אומר פרויד, בנויה על 'ההתעלמות ממה שמבדיל בין תחילת השבוע הזה ושאר שבועות, על הכחשת ההבחנה שהיתה מעוררת רגשות מסוימים מאוד'.<sup>12</sup> על הכחשה דומה עומד שירו של פגיס 'פה לשטן':

כְּשֶׁעָמַד לְפָנַי הַגְּלִיטִינָה  
אָמַר דְּנִטוֹן: 'הַפְּעֵל לְגַלִּיט  
(הַפְּעֵל הַתְּדֵשׁ הַזֶּה)  
מְגַבֵּל בְּנִטְיָה בְּזִמְן וְגוֹף,  
כִּי לֹא אֶסְפִּיק לִזְמַר בְּזִמְן עֶבֶר:  
גְּלִיטִינָתִי.

מִשְׁפָּט חֲרִיף וְחַד, אָבָל תָּמִים.  
הִנֵּה אָנִי (וּבְאֵמַת אֵינְנִי מִיְחָד)  
נְעַרְפָּתִי  
נְחָלִיתִי  
נְשַׁרְפָּתִי  
נִזְרִיתִי

9 'Jokes and their Relation to the Unconscious', in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 8, London 1975, pp. 228–229.

10 'Humour', שם, כרך 21, עמ' 161.

11 'ההומור', כתבי זיגמונד פרויד, ב, חרגם אריה בר, תל-אביב 1967, עמ' 215.

12 פרויד במהר' הנזכרת (לעיל, הערה 9), כרך 8, עמ' 229, התרגום שלי.

על שיריו האחרונים של דן פגיס

נְשַׁבַּחְתִּי.

נְשַׁבַּחְתִּי.

(מָה אָנִי פּוֹתֵחַ פֶּה לְשׁוֹן;

הוא עוד עלול לְהִזְכֵּר

שְׁמִבְחִינָה מוֹסְרִית, לְפָחוֹת,

בִּינְתִים נִצְחָתִי). (עמ' 9)

גם פה מכוונת ההכחשה להבחנה בין חיים ומוות. לומר שהמתים לא יספיקו לומר דבר היה מעורר, בלשונו של פרויד, 'רגשות מסוימים מאוד'. מוטב אפוא לטעון שדנטון ה'תמים' טעה כשסבר שלא יספיק לומר 'גולייטתי'. הרי זה חסכון מופלא ברגש. מה גם שדנטון עצמו, אף שהוא מבחין בין החיים והמתים, מקפיד מצדו לדבר על דקדוק ולא על רגשות — אף זו טכניקה קומית, והפעם טכניקה של 'התקה' (displacement),<sup>13</sup> במקום לדבר על מוות אתה מדבר על כללי הדקדוק (אגב, אותו סוג של התקה מרכזי ל'תרגילים בעברית שימושית'<sup>14</sup>).

המשורר נוקט אפוא יותר מטכניקה קומית אחת כדי לכבוש את זעמו, 'לחסוך' בזעם. כל שירי השואה שלו — מ'גלגול' (1970) והלאה — מעידים על נסיונות חוזרים לדחוק רגשות בלתי נסבלים באמצעים השונים של השנינה. עיבוי, התקה, הגיון לקוי, אבסורדיות, ייצוג באמצעות היפוך ושאר טכניקות של הקומי, שפרויד מתאר, משמשים כאן לא פעם ככלמים לצעקה של זעם, שאילו היתה פורצת, היתה מרצצת את העולם.



גילוי אחר, תימטי, של עמנום הרגש בשירים האחרונים אופייני גם הוא לשירת פגיס כולה. כוונתי לפראגמנטציה של הגוף ולהתרחקות מן הפראגמנטים והסתכלות בהם כמו מבחוץ. ב'שירים אחרונים' בולטת קבוצה של שירים, שבשעת עריכת הקובץ לדפוס קראתי להם ביני לביני שירי ידיים ושירי רגליים. כך בשיר 'ברית' מדובר ביד טרודה בכישול דגים לקראת שבת, הנחתכת ודמה כמו כורת ברית עם דמו של הדג. בשיר 'תכסיס' מדובר במלחמה בין שתי ידיים בנפרד ובלעדי האני, הנס מן הקרב. בשיר 'פגישת' משלימות ביניהן שתי הידיים, שדרכיהן נפרדו, על בטנו של הפגר

13 על ה'התקה' התרבותית הקיצונית בחייו של פגיס — במעבר מאירופה לארץ — וקשרה אל ה'התקות' בשירתו, ראה המבוא המצויין שכתב רוברט אלטר למבחר הדו לשוני האנגלי-עברי משירת פגיס: Dan Pagis, *Points of Departure*, tr. S. Mitchell, Philadelphia 1981.

14 מלים נרדפות, תל-אביב 1982, עמ' 9-11.

'שלהן'. ואילו בשני 'שירי רגליים' משעשעים, 'סיפור מהחיים' ו'דין-וחשבון מקצועי' (האחרון שיר בפרוזה), זוכות הרגליים לקיום עצמאי, כשבראשון פוגשת כף רגל מזדקנת בגרב חביב ואפור המבטיח לה עתיד של נחת, ובשני מבטאת רגל שמאל הערצה אמביוולנטית ל'בוס' שלה, הלא הוא 'אדון גוף'.

שירים אלה, שיש להם כאמור תקדימים לא מעטים, אם כי פחות 'טהורים', בקבצים קודמים של פגיס,<sup>15</sup> מתקשרים פה כמו שם מבחינה פסיכולוגית ופילוסופית עם הקבוצה הגדולה יותר של שירים העוסקים בזהות האני. עיסוק זה, החוזר אצל פגיס בעקשנות רבה, מופיע למשל בשירים האחרונים בדמות 'שאלה מצחיקה':

כְּמוֹ הַפְּרוֹפְסוֹר הַמְּפָזֵר שֶׁצִּלְצַל הַבִּיטָה וְשָׁאֵל: 'אֲנִי כָּאֵן, אִיפֹה אֲנִי צָרִיךְ  
לְהִיטוֹ?', כִּף צִלְצַלְתִּי אֲנִי וְשָׁאֵלְתִּי: 'אֲנִי דָן, מִי אֲנִי צָרִיךְ לְהִיטוֹ?', וּמְרַב  
פְּזוֹר נֶפֶשׁ לֹא הִגְשַׁתִּי שֶׁהָקוֹ תְּפוֹס. (עמ' 30)

שאלה 'מצחיקה' זו מהדהדת בגרסאות שונות לכל אורך דרכו של פגיס: 'את מי חיית עד עכשיו?', 'את חושבת שזה אני'<sup>16</sup> ועוד ועוד. באחד מקטעי 'מחוץ לשורה' שב'מלים נרדפות' מתבלט במיוחד אקט ההתפצלות המוליד את השאלה הזאת:

בְּדַרְךְ, בְּמָקוֹם מְקָרִי, אֲנִי רוֹאֶה שֶׁעֲקַרְתִּי מִמְּנֵי וְרָצִיתִי חֲזָרָה. נִשְׁאַרְתִּי  
עוֹמֵד, קָצֵת מְפַתֵּעַ, וְעִקְשׁוֹ אֲנִי מִסְתוֹכֵב וְרוֹדֵף אַחֲרַי. זְקַנְתִּי, אֲנִי מוֹעֵד,  
לְבִי מְכָה בִּי אֲגֵרוֹף, מְרַחֵק גְּדוֹל מִפְרִיד בֵּינֵנִי: שֵׁם אֲנִי חוֹזֵר אֶל תּוֹךְ  
בְּקֶרֶךְ יָרֵק, הַבִּיטָה, הוֹלֵךְ וְקָטָן וּכְבֵר הָאֶפֶק רִיק. אֲזִי מָה אֲנִי עוֹמֵד  
וּמְתַנְשֵׁף? גַּם אֲנִי פוֹנֶה לִי עֶרֶף וְהוֹלֵף, חֲדָשׁ וְשִׁמְחָה. (עמ' 71)

התחלקות האני לשניים, המרחק 'בינני', הפעילות המתבוננת של האני האחד לעומת זו האקטיבית של השני — כל אלה מזכירים מצב של פיצול באני. האני בחינת קבוצה של תפקודים הפועלים באופן אחיד והרמוני, עשוי להתפצל כשאדם מסתכל בעצמו, למשל, והוא חושב, מרגיש ופועל באופן סובייקטיבי, ובה בשעה מסתכל בהתנהגות זו כאילו מבחוץ, באורח מנותק ואובייקטיבי. במאמרו על תופעת ה'דפרסונליזציה' בוחן הפסיכואנליטיקון יעקב א' ארלו את הפיצול הזה כהופעתו

<sup>15</sup> ראה אלמנטים של פראגמנטציה של הגוף בשירים 'מאוחר מדי בערב זר', 'לכדו עם תצלומיך', 'הנסיך', 'ההמשך', 'סירת האגוז' (שהות מאוחרת עמ' 17, 18, 28, 34, 53); 'שברי קינה ליריד', 'הסופר המנוח: תצלום בגשם' (גלגול, עמ' 48, 50); 'מישהו', 'חקירה ראשונה', 'מוח' (מוח, עמ' 27, 37-38, 50-59); 'אמן המירוץ', 'פואטיקה קטנה' (מלים נרדפות, עמ' 21, 30).

<sup>16</sup> 'חבל מתוח בין כוכבי הכוהל' (שהות מאוחרת, עמ' 25), 'טעויות' (מוח, עמ' 22). והשווה: 'מוכן לפרידה', 'דפדוף באלבום', 'אפריל', 'כבר הייתי' (שהות מאוחרת, עמ' 20, 42, 52, 70); 'יוחסין', 'חקירה שנייה' (מוח, עמ' 9, 39); 'איפה', 'חיפוש' (מלים נרדפות, עמ' 24, 51).



הקלינית בהפרעות נפשיות.<sup>17</sup> לענייננו שלנו, מאלפת הכריכה שכורך ארלו את התופעה הזאת עם הצורך בהגנה מפני חרדה. 'הדפרסונליזציה', הוא אומר, 'ממלאת תפקיד הגנתי לנוכח סכנה פנימית'.<sup>18</sup> מול סכנה כזאת אומר האדם: 'זה לא קורה לי. אני רק צופה מן הצד'.<sup>19</sup>

לא אתיימר לפסוק מהי 'הסכנה הפנימית' שאתה מתמודד פגיס כשהוא מתפצל וחוזר ומתפצל בשיריו; כשהוא 'יושב בפני עצמו',<sup>20</sup> או יוצא 'אל עצמי וממני והלאה',<sup>21</sup> או 'מוצא בקצה את עצמו מחכה לו בראי',<sup>22</sup> או 'רץ אלי ורואה: אני שוכב'<sup>23</sup> וכו'. מכל מקום ברור, לדעתי, שהצורך לתפוס עמדה מתבוננת, חיצונית, כלפי חוויות קשות של חרדה וזעם, הצורך להשאיר מאחוריו אני אחד, כמו בשיר בפרוזה המצוטט לעיל, כדי להיותר עם אני 'חדש ושמח', עומד ביסוד ההתפצלות האלה, ומבחינה זו אפשר למנות עניין זה עם שאר דרכים שנוקט פגיס 'לעמעם' את הרגש שבו.

אם לחזור לאותם שירים אחרונים שקראתי להם שירי ידיים ושירי רגליים, הרי ניתן לראות גם בפראגמנטציה של אברי הגוף שלוחה של התופעה הזאת. ואכן, ארלו מציין את 'תחושת הניכור מאבר זה או אחר של הגוף' כאחד מגילויי הדפרסונליזציה.<sup>24</sup> הקשר בין הדברים ברור בשיר 'מישהו' מתוך 'מוח':

מישהו בוקע מפי,  
הופף את השקר על פיו.

מישהו רץ בנעלי,  
עונד את אָזְנִי,  
לועס את לשוני.

J.A. Arlow, 'Depersonalization and Derealization', in: R.M. Loewenstein (Ed.), 17  
*Psychoanalysis — A General Psychology, Essays in Honor of Heinz Hartmann*,  
New-York 1966, pp. 456–478

18 שם, עמ' 471.

19 שם, עמ' 472.

20 'לברו עם תצלומי', שהות מאוחרת, עמ' 18.

21 'מוכן לפרידה', שם, עמ' 20.

22 'דפודף באלבום', שם, עמ' 42. והשווה דחיית הכבואה המשתקפת בכף ובסכין כלא אני' בשיר 'סכו"ם', שירים אחרונים, עמ' 28. יש לציין שארלו רואה בחוויית הילד מול בבואתו שבראי פרוטוטיפ לפיצול האני בדפרסונליזציה, ראה ארלו (לעיל, הערה 17), עמ' 476.

23 'יוחסין', מוח, עמ' 9.

24 ארלו (לעיל, הערה 17), עמ' 475.

שמעון זנדבנק

אָבֶל מִיִּשְׁהוּ לֹחֵשׁ לִי

בְּרִחְמִים רַבִּים:

לְךָ לְךָ מֵאַרְצֶךָ וּמֵהַלְדָּתְךָ — (עמ' 27)

ה'אלטר אגו' המכחיש את השקרים, המגלה אותך מן השגרה ('לך לך'), ממוקם כאן באברי גוף מפורדים ומנוכרים (בוקע מפי, עונד את אזני וכו'). כלומר, התפצלות האני והפראגמנטציה של הגוף הולכות בד בבד. וב'שירים אחרונים' מנהלים האברים המנוכרים קרבות שהאני אינו יכול להשתלט עליהם ('תכסיס'), וכשהם משלימים זה עם זה ואף מתחבקים, הרי זה רק לאחר שהאני כבר היה לפגר ('פגישה'). התוקפנות מוגלית מן האני אל הידיים המנוכרות כדי שיהיה אפשר לעמוד בה.

★

למרות הצורך הפנימי העז בעמעום, חש פגיס, כאמור, גם התנגדות גוברת לשליחה שב'אמנות הצמצום'. אם נקט תמיד צעדים חריפים לרסן את הבלתי צפוי וההרסני, הרי ברגעים מסוימים הוא מתיר לעצמו להרפות מן השנינה, מן ההסתכלות מבחוץ, ולקפוץ למים.

לקפוץ למים נראה לי ביטוי נכון מפני שבכמה שירים אחרונים מופיע בתדירות מפתיעה אימאז' של טביעה. לא במקרה הוא מופיע בשירים האישיים יותר, הכלולים במדור 'שנים גנובות'. כך טובע הדובר בים מזהם בשיר 'לוח קיר', טובע בין גלי חדשות בשיר 'ספורט', מוכן לטבוע בלב שמח בשיר 'לאמיר גלבע, לזכרו', ומזמין את איש השלג לזרום יחד אתו אל הים הרחב בשיר 'סוף חורף'.<sup>25</sup>

אם הקלאסיקון קונה לו אלמוות על חשבון החיים ('לא ימות, לא יחיה לעולם'), הרי המשאלה לטבוע — לאור משמעותה הסמלית הכפולה של טביעה כמוות אבל גם כיציאה (מהופכת) ממי הרחם, כלומר לידה — היא המשאלה למות כדי להיוולד, כדי לחיות. הצלילה במים, המתקשרים עם הצד הנשי, הלא-מודע, האמורפי, המאסה נטולת הצורה של חיי בראשית, היא הקוטב היותר 'אנטי קלאסי' בפגיס. הדבר בולט ביותר בשיר 'לאמיר גלבע, לזכרו'. כאן הנכונות לטבוע 'בלב שמח' היא הנכונות להתהפך על צדו (כמו מטריה), להיחשף, לרקוד, להיפתח, 'למצוא סוף את עצמו' — כל מה שהקלאסיקון אינו מסוגל לעשות.

25 ואפשר להוסיף את קטע הפרוזה 'הביתה' מתוך המדור 'שאלה מצחיקה': הקטע מסתיים ברמו של טביעה בבאר שירח משתקף בה. והשווה חלום לידה שמתאר פרויד ב'פשר החלומות', במהד' הנזכרת (לעיל, הערה 9), כרך 5, עמ' 400.

על שיריו האחרונים של דן פגיס

פרדוקסלית, גילוי עצמי זה והמשאלה 'שלא יוודעו עקבותינו אף פעם' ('סוף חורף') נפגשים. בקוטב המנוגד להגנתיות ולהשתמרות הקלאסית עומדת הנכונות להתמחק, מעין 'רצה בתמונה' של רילקה.<sup>26</sup> לא שפגיס מצליח להיפטר בשירים אלה מן העמעום. אם 'לאמיר גלבע, לזכרו' ו'סוף חורף' הם שירים חופשיים יחסית בצורתם, הרי 'לוח קיר' מעיד שוב על הכורח הפנימי לארגן את הדברים בתבניות לוגיות סימטריות. אבל לולא כורח פנימי זה, לא היה זה שיר של דן פגיס. הטלטול הזה הוא לב שירתו.

26 'Wolle die Wandlung' – הסונטים לאורפיאוס, חלק ב, מס' 12.