

# זיכרון ללא סובייקט: על דן פגיס ושירת דור המדינה מיכאל גלזמן

איפה הזכרון?

מי הבקיע?

מה נקטע?

(דן פגיס, "בחינת סיום", עמ' 125<sup>1</sup>)

האם אנו השורדים יכולנו להבין את החוויה

שהתנסינו בה ולהבהירה לאחרים? (פרימו לוי<sup>2</sup>)

## 1. על השתיקה

דן פגיס נטה לשתוק. הוא שתק את החוויות הטראומטיות שחוה כילד וכנער צעיר במלחמת העולם השנייה; הוא שתק את היתמות והעקירה, את חוויית הטראנספורט והרעב, את אימת החיים במרחב של מוות. כמשורר הוא תמיד נגע בחוויות אלו אך בה בעת גם שתק אותן. אהרן אפלפלד, ניצול שואה אף הוא, היטיב לתאר את עומק הזיקה של פגיס לחוויות הטראומטיות של ילדותו ונעוריו: "תשתיתה של שירת דן במלחמת העולם השנייה; כל האימות ממוינות בדיוקנות בששת ספריו הדקים. אין לך שיר או שורה שאינם מספרים על אותו נסיון"<sup>3</sup>. אף שאפלפלד צודק באבחנתו שיריו של פגיס אינם "מספרים" על חוויותיו במלחמת העולם השנייה. במשך שנים רבות נמנע פגיס במכוון מלספר את שחוה, ושיריו שותקים את החוויות הטראומטיות המתגלות כבלתי ניתנות לדיבוב יותר משהם "מספרים" אותן. מתח זה בין דיבור לשתיקה עומד ביסודה של שירת פגיס, שירת "המרחבים הריקים והסימנים החסרים" בלשונה של סדרה אזרחי<sup>4</sup>. השתיקה הנוכחת בשירת פגיס לא היתה רק בחירה פואטית; היא עיצבה, כמו שמעידה עדה פגיס, גם את חיי היומיום. בפתחת "לב פתאומי", הביוגרפיה שכתבה על בעלה, היא מספרת:

כמה משנותיו הסתיר ממני. ובייחוד את הזמן שגורש בו לטרנסניסטרסיה, והיה עלי לחיות עם סודן. אולי לא עמד לו ההומור לתאר את הזמן ההוא, וכיוון שלא היה מסוגל לעצב אותו בסיפור-פואנטה שתק אותו בעקשנות עד סוף חייו.<sup>5</sup>

בהמשך פירטה יותר:

<sup>1</sup> ציוני העמודים כאן ולהלן מפנים לדן פגיס, כל השירים, "אבא" [פרקי פרוזה] (עורכים: חנן חבר וט' כרמי), ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991.

<sup>2</sup> פרימו לוי, השוקעים והניצולים (תרגמה מרים שוסטרמן-פדובאנו), תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 27.

<sup>3</sup> אהרן אפלפלד, "אני הוא אני, גביש של פחמן", ידיעות אחרונות, 1.8.1986.

<sup>4</sup> סדרה אזרחי, "אתם שואלים כיצד אני כותב?": דן פגיס והפרוזה של הזכרון", אלפיים, 10 (תשנ"ה), עמ' 94.

<sup>5</sup> עדה פגיס, לב פתאומי, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 9.

דן לא הסכים לספר על הגירוש. מה שעבר עליו באותו טרנספורט עכר את כל שנותיו, ובכל כוחותיו ניסה להסתיר זאת מעצמו ומאחרים. אחרי מותו לא הצלחתי לאתר את עקבותיו שם. איש מהמגורשים שדברתי אתם לא פגש בו ולא שמע על משפחתו. איני יודעת לאיזה מן הטרנספורטים נקלע: הראשון, שתשעים אחוזים ממגורשיו נספו, או השני, "הקל" יחסית. בגופו היה באחד מהם, אבל בזכרונות, בסיוטי לילה ובפחדי יום היה בשניהם ועוד ברבים אחרים. בקיצור ובערפול סיפר בריאיון אחרי שיצא ספרו "מילים נרדפות": "שלחו אותנו למחנות-עבודה, לא למחנות-ריכוז. לא תמיד הייתי עם הסבא והסבתא". לי לא סיפר כלום.<sup>6</sup>

השתיקה העיקשת הזאת – "לי לא סיפר כלום" – היא אכן עמדת יסוד אצל פגיס. כבר בספרו הראשון "שעון הצל", שיצא לאור ב-1959, הופיעה השתיקה כנושא עקרוני, שמקורותיו בדחייה מודעת ומפורשת של מודלים אקספרסיביים של וידוי ושל לשון וידויית. בשיר "שאל, ודוד מנגן לפניו" תיאר פגיס את שאלו כאדם ה"מְסַגֵּר בְּאֶרְמוֹן שְׁתִּיקוֹתוֹ" (עמ' 18). ואכן, מטפורה זו מיטיבה לתאר את השתיקה כמבנה (ויש להוסיף: מבנה מפואר), כסטרוקטורה פנימית וחיזונית כאחד. השתיקה הזאת הנובעת מן ה"אני", היא תולדה של טראומה וביטוי שלה. אך השתיקה הזאת גם חיזונית לדובר, והיא עוטפת, מגנה ומכילה.

ביקורת פגיס הרבתה להדגיש את ההיפתחות ההדרגתית שעברה שירתו, תהליך שהגיע לשיאו במחזור "אבא" שראה אור לאחר מותו של המשורר ב-1986. עדה פגיס מציינת בהקשר זה כי בשנותיו האחרונות פגיס "זנח את דרכי הסוד ונטה להיחשף אל עצמו ואל אחרים".<sup>7</sup> היחשפות זו הובילה אותו, בעיני אזרחי, ל"התבוננות עצמית מחודשת", וסימנה את היווצרותו של מודוס כתיבה משוחרר יותר החושף יותר מטפח מהביוגרפיה המוסווית והעלומה של המשורר.<sup>8</sup> אך אף על פי שאכן מסתמן תהליך עדין של היפתחות בשירת פגיס חשוב להצביע גם על גבולותיו: גם בשיריו הגלויים ביותר דבק פגיס בשתיקתו העיקשת והסרבנית; וגם בשלהי חייו, בשעה שלכאורה נפתח לעולם, שמר על מחוזות רחבים של חשאיות שאליהם לא התיר לאיש להיכנס. בהספד שכתב על פגיס מספר עוז על שיחה שהתנהלה ביניהם בסן פרנסיסקו ב-1980, בתקופה שבה, כאמור, נפתח פגיס לעולם. פגיס שהה באותה עת בשבתון באוניברסיטת קליפורניה, ברקלי, ועמוס עוז הגיע לעיר לרגל כנס. עוז מספר:

לפני כשש שנים, בסן פרנסיסקו, לא רחוק מרציפי הדייגים עמדנו, דן פגיס ואני, לראות את השקיעה על פני המים. [...] אחר כך [...] סיפר על עצמו שלושה או ארבעה פרטים שלא אחשוף אותם. לשאלתי היסס הרבה, התנצל, אך בכל-זאת מיאן לגלות לי מה היה שמו הפרטי לפני שקראו לו דן. אמר "זה סוד" ושתק והוסיף "תסלח לי".<sup>9</sup>

בעיצומה של שיחה קרובה, ברגע אינטימי למדי, מסרב פגיס למסור פרט טריוויאלי לכאורה מעברו, את השם הגלוי שעליו ויתר עם עלייתו לארץ. יש לזכור שעברות שמות היה נוהג מקובל ביותר עם המעבר מיישוב למדינה. רבים מבני דורו של פגיס החליפו את שמותיהם ואף סיפרו על

<sup>6</sup> שם, עמ' 38.

<sup>7</sup> שם, עמ' 11.

<sup>8</sup> אזרחי, "אתם שואלים כיצד אני כותב: דן פגיס והפרוזה של הזיכרון", אלפיים, 10 (תשנ"ה), עמ' 95.

<sup>9</sup> עמוס עוז, "זריאל", דבר, 25.7.1986. ההספד כונס גם בספר "ממורדות הלבנון", ירושלים: כתר, 1987, עמ' 204–208.

כך: עמוס קלאוזנר הפך לעמוס עוז, הארי זייטלברך לנתן זך ולודוויג פפויפר שינה את שמו ליהודה עמיחי. על רקע זה, סירובו של פגיס לענות לשאלתו של עוז אינו יכול שלא להיראות תמוה. מעניין אף יותר לראות שבביוגרפיה שכתבה על בעלה – ושפורסמה כמעט עשור לאחר מותו – לא חשפה עדה פגיס את שמו המקורי.

"סוד" זה, שפגיס ביקש להסתיר, נחשף במכתב שפגיס הילד כתב מרדאוץ לאביו, שנסע לפלשתינה כדי להכין את הקרקע להגירת המשפחה. פגיס חתם על המכתב בשמו הפרטי – סוורין. השם סוורין היה נפוץ למדי בסביבה המתבוללת שבה גדל פגיס, ומקורו במילה הלטינית Severus, שפירושה "חמור", "נוקשה", "רציני". אולם את השם הזה נשאו גם כמה קדושים נוצרים ובהם סוורינוס מנוריקום, שפעל באזור הדנובה במאה החמישית לספירה. הסברות ההיסטוריות היו שמוצאו של סוורינוס מדרום איטליה או מהפרובינציות הרומאיות באפריקה. אך סוורינוס עצמו סירב לדבר על עברו בטרם הופיע באזור הדנובה. כחוקר שהתמחה בשירת ימי הביניים יש להניח שפגיס הכיר את הסיפורים על סוורינוס הקדוש; סירובו לדבר על חייו הקודמים בטרם עלה לארץ מהדהד אפוא את שתיקתו של הקדוש הנוצרי.

אני

מכתב שכתב פגיס הילד לאביו, באדיבות מכון גנזים

מאת פגיס

[3/10/05]

מכתב שכתב פגיס הילד לאביו, באדיבות מכון גנזים

את השתיקה של פגיס אפשר לקרוא בכמה אופנים. ראשית, אפשר לפרשה ולהבינה בתוך ההקשרים המגדירים שבהם היא בדרך כלל מובנת בביקורת, דהיינו ההקשרים התאורטיים והקליניים של טראומה ופוסט-טראומה. מובן שכלל המגורשים לטרנסניסטריה חווה פגיס דה-הומניזציה, עקירה, גירוש ואובדן; הוא ודאי היה עד לרצח ולהיעלמותם של אלפים ממגורשי בוקובינה שהושמדו. כמו שהבחין כבר אפלפלד, טראומה זו חקוקה בשיריו של פגיס, כולם כאחד. אולם אף שפרשנות כזו מתבקשת ואף הכרחית, אני מבקש להבין את שתיקתו של פגיס לא רק

כעמדה פסיכולוגית, אלא אף כעמדה "תאורטית" ופואטית עקרונית. השאלה העולה משיריו של פגיס – לפחות עד המחזור המאוחר "אבא" – היא כיצד אפשר להעמיד עדות מבלי לבססה על מושג הסובייקט ומבלי להציגה כשיח משקם המכוון מחדש את ה"אני". בכך חורג פגיס באופן פורה ומפרה מהחשיבה המקובלת על העדות, שסופרים-ניצולים הרבו לעסוק בה. פרימו לוי, שכתב את "הזהו אדם?" לאחר שחרורו מאושוויץ, הציב בספרו הראשון תפיסה אופטימית של תפקידה האתי, ההיסטורי והפסיכולוגי של העדות.<sup>10</sup> את ספרו האחרון, "השוקעים והניצולים" – שנכתב זמן קצר לפני התאבדותו ב-1987 – כבר כתב מתוך תפיסה פסימית מאוד של העדות ושל התועלת הטמונה בה.<sup>11</sup> גם ז'אן אמרי – ששרד את עינויי הגסטפו בבליה ונשלח לאושוויץ ולברגן-בלזן – היה ספקני בנוגע לחשיבותה של העדות. בספרו "מעבר לאשמה ולכפרה" הציג אמרי דיון מעמיק באתיקה של הזיכרון והדגיש את חשיבותו של רגש הטינה;<sup>12</sup> גם הוא התאבד, בשנת 1978. אף שלוי ואמרי מייצגים לכאורה תפיסות הפוכות של עדות – ואמרי אף כינה את לוי בזלזול "המוחל" – כתיבתם היא אוטוביוגרפית במובהק, והיא ספוגה בתחושת דחיפות וברגש עז העומד בבסיס רצונם להעיד. על רקע ביטוי רגשי עז זה בולטת הימנעותו מרחיקת הלכת של פגיס מעדות במובניה הווידויים, הביוגרפיים, הנרטיביים והרגשיים. פגיס – המעיד מן המרחב של המוות – מקפיד, כמו שנראה להלן, להציב עדות דוממת, אנטי וידויית, ש"מות ה"אני" הוא חלק אינהרנטי שלה. בכך הוא מציע עמדה מורכבת ואולי אף חמקמקה כלפי עצם האפשרות של נשיאת עדות.

בספר "עדות" מצטטת שושנה פלמן את השורות של פאול צלאן "איש/ אינו מעיד/ עבור העדים".<sup>13</sup> צלאן, ששמו המקורי היה פאול אנצ'ל, נולד וגדל בצ'רנוביץ (המרוחקת אך מעט מרדאוף, שבה גדל פגיס). הוריו נשלחו אף הם לטרנסניסטריה ובה הם מצאו את מותם. צלאן, שבחר לכתוב בגרמנית, אך החליט לחיות בפריז – מחוץ למרחב הגרמני – מדגיש את בדידותו העקרונית של העד. לדבריה של פלמן, אמירה זו של צלאן

טעונה כל כך באחריות מוחלטת ובבדידות קיצונית ונושאת את המועקה הגדולה שביחידותה של חוויית העדות – עד שבעצמה היא חדלה להיות אמירה פשוטה והופכת למעשה של דיבור החוזר ומגלם את משמעותו בכך שהוא חורג מהשגתנו, בכך שהוא מתנגד לעדות חוזרת, שהיא מטבעה ממחזרת או משככת. במעשה זה דבר העדות מגלם את בדידותו: הוא מוציא אל הפועל את מה שלא יכול להיות מובן, את מה שלא ימסר במשימת המסירה של העד.<sup>14</sup>

ניסוח מורכב זה עומד על כך שבעדות לעולם יש ממד של כישלון מסירה. כישלון בנשיאת העדות מוביל לתפיסות של אלם ושיתוק שהן כמובן חלק מן העדות. פלמן הדגישה את האותנטיות של האלם ושל השתיקה גם בדיון שלה בעדותו של ק. צטיניק במשפט אייכמן. התעלפותו של העד, שלא היה מסוגל לשאת את עדותו, נתפסת בעיניה כרגע מכוון המעמיד בלב העדות את אי האפשרות לשאתה.

<sup>10</sup> לוי, הזהו אדם (תרגום יצחק גרטי), תל אביב: עם עובד, 1989.

<sup>11</sup> לוי (לעיל הערה 2).

<sup>12</sup> ז'אן אמרי, מעבר לאשמה ולכפרה (תרגום יונתן ניראד), תל אביב: עם עובד, 2000.

<sup>13</sup> שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תרגמה דפנה רו, תל אביב, 2008, עמ' 254.

<sup>14</sup> ש.ם.

פאול צלאן ביקר בישראל ב-1969, ובמהלך ביקורו נפגש עם משוררים עבריים דוברי גרמנית, ובכללם יהודה עמיחי, נתן זך ודן פגיס. אף שהפואטיקות שלהם שונות – פצעו של צלאן מדמם וחשוף מזה של פגיס – יש להניח שהמפגש הזה הותיר את רישומו על פגיס, שהיה צעיר מעמיתו בכעשר שנים. ייתכן שבצלאן מצא פגיס חיזוק לעמדתו, שלפיה העדות אינה משקמת את העד ולא גלומה בה "איכות מרפאת כלשהי".<sup>15</sup>

המהלך הפרשני המוצע כאן מתכתב עם רבות מן התובנות שעלו זה מכבר בביקורת פגיס. אזרחי, למשל, כבר ציינה בעבודתה פורצת הדרך כי בשירתו של פגיס "האני" מפשיט את אנושיותו, את פרטיותו ואת גבולותיו עד שהוא מוציא מכלל חשבון כל אפשרות לרית. המחיקה העצמית בשירה זו אינה מסממני ההתאוששות החלקית של הזיכרון האופיינית לכתיבה של ניצולים, שבה השחקן הראשי הוא הסיפור עצמו הנאבק – כנגד השכחה וכנגד ההדחקה – להיספר.<sup>16</sup> רבים מפרשני פגיס כבר עמדו אפוא על מאפיינים מרכזיים של תפיסת העדות והזיכרון העולה משירתו, הבאים לידי ביטוי במחיקה העצמית ובסירוב לקומם מחדש את ה"אני". אך הדיון הפרשני התנהל עד כה במנותק משני הקשרים דיסקורסיביים מכריעים: ההקשר הראשון הוא השיח הפואטי הענף על שירת דור המדינה ועל תפיסת ה"אני" החדשה העולה בשירה זו; ההקשר השני הוא שיח העדות שעולה בעוצמה רבה בעקבות משפט אייכמן ב-1961, שעיצב את תודעת השואה לדורות של ישראלים שלא חוו את השואה על בשרם. על אף ההבדלים הברורים ביניהם הבליטו שני סוגי השיח האלה – כל אחד מסיבותיו שלו – את ה"אני" הדובר. הקריאה המוצעת כאן מבקשת לקרוא את שירת פגיס כתגובה סרבנית עקרונית למופעים אלה של ה"אני".

## 2. פגיס ושירת דור המדינה

את ספרו הראשון, "שעון הצל", פרסם פגיס בשנת 1959, שבה נחשף במלואו הקרע בין נתן זך לנתן אלתרמן. בשנה זו פרסם זך את מאמרו הפרובוקטיבי "הרהורים על שירת אלתרמן", שבו ניסח את המרד שלו בפואטיקה האלתרמנית.<sup>17</sup> היה זה הרגע המכונן של השיח הביקורתי החדש של דור המדינה ושל הפרויקט הביקורתי וההיסטוריוגרפי של נתן זך, שהציע בסדרת מאמרים מבריקים תיאור חדש של השירה העברית במאה העשרים. לצד דחיית הפואטיקה של אלתרמן, אברהם שלונסקי, לאה גולדברג וחבורתם, החל זך במפעל "רוויזיוניסטי" שעתידי היה לשנות את פני הקנון של השירה העברית. מאמריו על דוד פוגל, אסתר ראב, חיים לנסקי ויעקב שטיינברג, למשל, סימנו שינוי רדיקלי במעמד משוררים מינוריים אלו, שנדחקו עד אז לשוליים.<sup>18</sup> עיקרי טענותיו של זך כלפי אלתרמן במאמר עסקו באספקטים צורניים המאפיינים את שירת שנות השלושים והארבעים: המשקל הסדור, החרוזה המסורגת והפיגורטיביות העזה מדי. בניסוחו של זך: "אינני אוהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וג'יטה של קרשי הבמה [...] המשרת מטרות דיקוראטיביות בלבד; אינני אוהב את ההכרזות הפסבדו-מנוסות [...] שחרף הכל אינן אלא

<sup>15</sup> שם, עמ' 22.

<sup>16</sup> אזרחי (לעיל הערה 8), עמ' 100.

<sup>17</sup> נתן זך, השירה שמעבר למילים: תיאוריה וביקורת 1954–1973, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 43–58.

<sup>18</sup> בלשונו של נסים קלדרון, זך "קרא את הספרות העברית מחדש. ואיתו קראו רבים מבני דורו. זך ניסח את הרתיעות של קוראים צעירים בראשית שנות השישים ואת ההעדפות שלהם". ראו קלדרון, פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות השישים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 66.

הכרזות פסבדו-מנוסות. [...] אינני אוהב את הבית השקול והמוברח, הגורר אחריו עוד בית שקול, מדוד ומוברח עד שבית שקול, מדוד ומוברח, אחרון מבריא אותי מן השיר".<sup>19</sup>

אף על פי שביקורת זו נראית לכאורה צורנית זך מכוון את חציו לממד האימפרסונלי בשירת אלטרמן. בכך הוא מבקש להצביע על עקרות רגשית המובילה להעדר קונקרטיבות: "אינני אוהב את הסנטימנטליות המוקיונית (המחפה לדעתי על חוסר רגש) [...] ואת השימוש המופרז בפיגורות כמו אוקסימורונים [...] וקאטאקרוזות [...] המתקבל כאן כאמצעי שרירותי כל כך ליצירת אווירה 'פיוטית'. מכאן גם שאינני אוהב את אי-יכולתם של שירי 'כוכבים בחוץ' להיות פיזיים יותר בנופיהם, אוטנטיים יותר בלשונם ו'מעוטי אמצעים' יותר".<sup>20</sup> אם בניסוח לעיל זך מציג את אלטרמן כמי שלוקה ב"חוסר רגש", בהמשך דבריו הוא מתארו כך: "לאט לאט מגיעים אנו למסקנה, כי אצל רב-מג זה של המילים (ואלטרמן הוא באמת אשף-המילים) פגום דבר-מה יסודי ביותר כמשורר – פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך".<sup>21</sup> אף על פי שברובו של המאמר נדמה שזך עוסק בעיקר בשאלות צורניות, במשפטים ספורים אלו מתברר שהמחלוקת הצורנית מסווה עניין עקרוני יותר, הקשור לתפיסת ה"אני" בשירה. למעשה, זך מאשים את אלטרמן בכך שה"אני" שלו אינו נוכח בשירים.

המתח הרוחש במאמרו של זך בין הדיון הצורני ובין הביקורת על מחיקת ה"אני" בשירת אלטרמן עשוי להסביר את מעמדו התמוה של פגיס בקרב משוררי דור המדינה. זך עצמו, שקידם באופנים שונים את משוררי דור המדינה, הסתייג מפגיס וכמעט לא התייחס לשירתו. מסיבה זו הודר פגיס כמעט מכל דיון היסטורי בשירת שנות החמישים והשישים. יתר על כן, המאמרים הפרשניים שהוקדשו לפגיס במשך השנים אינם בוחנים את שיריו על רקע השירה העברית בת הזמן ונוטים למקם אותו במרחב של השירה האירופית. אזרחי עורכת השוואה בין שיר של פגיס לשיר של פאול צלאן;<sup>22</sup> אריאל הירשפלד מנתח רמיזה של פגיס לשיר של הלדרלין;<sup>23</sup> שמעון זנדבנק קורא את שירת פגיס על רקע שירים של רילקה וולרי;<sup>24</sup> ותמר יעקבי משווה בין תפיסת העדות של פגיס לזו של פרימו לוי.<sup>25</sup> מבלי לערער על חשיבותן ועל מקוריותן של קריאות אלו, המאירות אספקטים מרכזיים בשירת פגיס ועומדות על זיקתו העמוקה לתרבות אירופה בכלל וללשון הגרמנית בפרט, אפשר לתמוה על העדפת הביקורת לקרוא את פגיס כסובייקט נומאדי ועקור הפועל אמנם בעברית אך שייך בעצם למרחב האירופי.

נראה כי קריאה זו נענית למאווייו של פגיס, שהרבה להעיד על קרבתו לשפה הגרמנית. בריאיון ליאירה גינוסר הצהיר, בניסוח מפתיע משהו: "אני שייך לשפה הגרמנית". לא היתה זו התבטאות מקרית, שכן בריאיון אחר הוסיף: "גרמנית היא שפתי הראשונה", ניסוח שנראה יותר מציין כרונולוגי גרידא.<sup>26</sup> עם זאת, יש מן המפתיע בניסיון לקרוא את פגיס על רקע המרחב

<sup>19</sup> נתן זך (לעיל הערה 17), עמ' 46.

<sup>20</sup> שם, עמ' 47.

<sup>21</sup> שם, עמ' 55.

<sup>22</sup> דיקובן אזרחי, "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס, זמנים, 53 (1995) עמ' 18–33.

<sup>23</sup> אריאל הירשפלד, "על שירתו של דן פגיס", עדה פגיס (לעיל הערה 5), עמ' 150–168.

<sup>24</sup> שמעון זנדבנק, "עין ומוח: פגיס, רילקה, ולרי", אלפים, 8 (1993), עמ' 125–135.

<sup>25</sup> Tamar Yaacobi, "Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis", *Poetics Today*, Vol. 26, No. 2 (2005), pp. 209–255

<sup>26</sup> יאירה גינוסר, "לקרוא בשם, לנקוט עמדה", עיתון 77, 38 (1983), עמ' 32–33. הציטוט השני מופיע בריאיון עם חיים צ'רטוק. ראו: Haim Chertok, *We Are All Close: Conversations with Israeli Writers*, New York:

התרבותי האירופי משום שבחירתו בעברית היתה רבת משמעות. בניגוד לצלאן, שדבק בגרמנית, ולאריה לודוויג שטראוס, שכתב הן בגרמנית והן בעברית, פגיס לא רק בחר בעברית כשפת שירתו, אלא הקדיש לה את כל חייו המקצועיים. הוא החל ללמד ספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1962, התמחה בשירת ימי הביניים ולימד בה עד למותו ב-1986.

יותר מכך, מסלול החניכה שעבר פגיס כמשורר היה דומה לזה של כמה ממשוררי דור המדינה. כמו זך ועמיחי, היה פגיס דובר גרמנית וקרוב לשירה המודרניסטית הגרמנית; כמו עמיחי ודליה רביקוביץ, זכה פגיס לטיפוחה של לאה גולדברג, שחנכה אחדים ממשוררי דור המדינה, אשר הראו לה את שיריהם וזכו להדרכה והכוונה; כמו חלק מעמיתיו, למד פגיס באוניברסיטה העברית בירושלים ספרות עברית וספרות אנגלית אצל דמויות משפיעות כאריה לודוויג שטראוס. על רקע נקודות דמיון אלו, אין תמה ששירת פגיס נענית באופן גורף לציוויים הפואטיים של זך. במאמרו "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו",<sup>27</sup> שפורסם ב-1966, מנה זך חמישה-עשר מאפיינים של שירת שנות החמישים והשישים. זך לא מזכיר את פגיס אף על פי שהוא מונה שורה ארוכה למדי של משוררים בני הזמן, כגון דוד אבידן, יהודה עמיחי, משה דור, דליה רביקוביץ ושלמה זמיר; כמו כן הוא מזכיר לחיוב גם כמה ממשוררי הדור הקודם כגון אבות ישורון, יונתן רטוש ואמיר גלבע. התעלמות זו מפגיס מעידה אולי על מעמדו השולי בשלהי שנות החמישים וראשית שנות השישים או על הסתייגות של זך משירתו. למרבה האירוניה, שירת פגיס בראשיתה קרובה יותר להעדפותיו הפואטיות של זך משירתם של עמיחי או של רביקוביץ. כמו זך, פגיס דוחה את הבית המרובע, נוטה לריתמוס החופשי וליתר "אי-סדירות בחריזה", מגלה העדפה מובהקת "צורות ליריות קטנות" ומתנגד בעקביות לרטוריות מועצמת.

הדרתו של פגיס מהשיח הביקורתי על דור המדינה התרחשה בעצם פעמיים: השיח הביקורתי של שנות החמישים והשישים, שעיצב במידה רבה זך, לא ראה בפגיס חלק אינטגרלי משירת דור המדינה; והשיח האקדמי ההיסטוריוגרפי, שמיפה את המהפך הדורי בתקופה זו, קיבל באופן לא ביקורתי את אבחנותיו של זך, ולכן לא התייחס לפגיס במסגרת הדיון בשירת שנות החמישים והשישים. הדרתו הכפולה של פגיס מהשיח על שירת דור המדינה חושפת את כפל הלשון – ואולי אף את כפל העמדה – של זך. כבר ב"הרהורים על שירת אלתרמן" ניכר הפער בין העיסוק בצורה השירית ובין התביעה המשתמעת לכינון סוג מסוים של "אני". ביקורתו של זך על ה"אני" האלתרמני יצאה חוצץ נגד האימפרסונליות של הדובר השירי, שהואשם בשכלתנות יתר ובדלות של הרגש. אף שזך עצמו נמנע באדיקות מכל חשיפה אישית, רבים ממשוררי דור המדינה אכן יצרו "אני" אישי וביוגרפי. בייחוד ניכר הדבר בשירי עמיחי המוקדמים (כגון "אוטוביוגרפיה בשנת 1952") ובשיריה של רביקוביץ על מות אביה בספר הביכורים שלה "אהבת תפוח הזהב". מאחר שמבחינה צורנית פגיס כותב על פי הנורמות של משוררי דור המדינה, הדרתו שומטת את הקרקע מתחת לטיעונו של זך עצמו – טיעונים שאומצו בשיח ההיסטוריוגרפי על שירת שנות החמישים והשישים.

לאור זאת, אפשר לטעון לכאורה כי המהלך העיקרי בשירת דור המדינה אינו הוויתור על המשקל הסדור ועל הבית המרובע, כמו שזך הרבה לטעון, אלא כינון של "אני" מסוג מסוים –

---

Amir Eshel, "Eternal : Fordham University Press , 1989, p. 67  
Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and  
Tuvia Rubner", *Jewish Social Studies*, Vol. 7, No. 1 (2000), pp. 141–166  
<sup>27</sup> זך (לעיל הערה 17), עמ' 166–171.

פרטי וידיוי. ואכן, מבקרים אחדים הציעו קריאה כזו. חנן חבר, למשל, תיאר את שירו של זך "אני יושב על שפת הרחוב" כשיר המאפיין את ה"טון האינדיבידואליסטי שהפך ממחצית שנות החמישים לדגם בולט בכתיבתם של משוררים וסופרים, שהחלו לפעול בראשית ימי המדינה".<sup>28</sup> לדבריו, נוצר באותה תקופה דפוס חדש של פעילות ספרותית שבא לידי ביטוי "בחתימה למבע פרטי ואישיו".<sup>29</sup> חבר מכיר בכך כי "תמונת העולם האוניברסלית שנוצרה בשירת זך ובני דורו צימצמה את אפשרויות הביטוי של קולות לא-אוניברסליים, החותרים [...] לייצוג סקטור או זהות פרטיקולרית של קולקטיב ספציפי".<sup>30</sup> בכך הוא עמד על הגבולות הפוליטיים הסמויים של שירת דור המדינה, אך הקריאה שלו בזך אינה עומדת על כך שזך עצמו כונן בשירתו "אני" טראומטי, מחוק ונטול ביוגרפיה, שאינו דומה כלל ל"אני" של עמיחי או של רביקוביץ. מעניין לציין שחבר אינו מזכיר את פגיס בנרטיב ההיסטוריוגרפי שלו אף על פי שהוא ער לקיומם של קולות שוליים, כגון המשורר יליד עיראק שלמה זמיר או משוררות דתיות כזלדה ומלכה שפירא.

נראה אפוא שהדרתו של פגיס מן הנרטיב ההיסטוריוגרפי על דור המדינה נובעת מן הגבולות הפוליטיים של קטגוריה דורית זו. בכך אני מצטרף לחמוטל צמיר, ששאלה בשניות "איפה המדינה בדור המדינה?". היא השיבה כי שירת דור המדינה הציבה "אני" אוניברסלי, אך עשתה זאת בשם הקיום הלאומי הנורמלי, כלומר הציבה "אני" פרטי שמימש וייצג – בעצם פרטיותו הנורמלית – את הערכים הלאומיים של עידן הריבונות. קריאתה של צמיר מבקשת לערער על ההבחנה המסורתית בין הפרטי לציבורי (או בניסוח אחר, בין האישי ללאומי). לכן היא מציעה התבוננות חשדנית משהו במופעים של ה"אישיו" בשירת דור המדינה, אף שה"אני" נראה מרכזי בפואטיקה של התקופה.<sup>31</sup> בין שמקבלים את המוסכמה הביקורתית, שלפיה עלה בשירת דור המדינה "טון אינדיבידואלי יותר", ובין שמקבלים את תפיסתה של צמיר, שלפיה הבחנה זו מורכבת יותר מכפי שנדמה, שירת פגיס חורגת במובהק מן המופעים של ה"אני" בשירת התקופה. ה"אני" בשירת פגיס מחוק ובלתי נגיש, שתקני ואנטי וידיוי. בכך הוא שונה עד מאוד מה"אני" הביוגרפי של עמיחי, שמאיר ויזלטיר תיארו כ"שליט-יחיד אומניוורי, זולל-כל [...]"<sup>32</sup>; מה"אני" הטרואומטי, הלום היתמות, של דליה רביקוביץ; ומה"אני" הגרנדיוזי של דוד אבידן. באופן מפתיע, ה"אני" המחוק של פגיס קרוב אולי דווקא ל"אני" האנטי ביוגרפי בשירתו המוקדמת של זך, הנוטה להפשטה ולהרחקה. אולם קרבה זו, שזך ככל הנראה לא זיהה אותה, נעלמה גם מעיני קוראיו המאוחרים יותר של פגיס.

כבר עם הופעת ספרו הראשון, "שעון הצל", סימנה הביקורת את אחרותו של פגיס ביחס לשירת בני דורו. מקסים גילן כתב ברשימת ביקורת כי "דן פגיס, המשורר הלירי המגיש לנו את קובץ-הבכורה שלו, אינו דוגל במה שמכונה אצלנו, משום מה, 'מודרניזם'. הוא לא שר שירי-זעף, אינו נרגש התרגשות גלויה מחד גיסא, ואינו מנסה להטמין את מכאוביו מאחורי חומה בצורה של ניהיליזם אירוני – מאידך גיסא".<sup>33</sup> גילן מדגיש את היסוד הקלסי אצל פגיס ואת זיקותיו לדנטה, לגתה ולרילקה, וגם לשירת לאה גולדברג, אך הוא טוען כי שירת פגיס היא "נטע זר מאוד בעולם

<sup>28</sup> חנן חבר, "אני יושב על שפת הרחוב: ספרות דור המדינה", ספרות שנכתבת מכאן: קיצור תולדות הספרות הישראלית, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 46.

<sup>29</sup> שם, עמ' 47.

<sup>30</sup> שם, עמ' 55.

<sup>31</sup> חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים, ירושלים: כתר, 2006.

<sup>32</sup> מאיר ויזלטיר, "חתך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה, 10 (1980), עמ' 410.

<sup>33</sup> מקסים גילן, "מחלון מגדל-שן ישראלי", הארץ, 15.5.1959.



הספרותי והריאלי בו אנו חיים".<sup>34</sup> דברים דומים טען נתן זך ברשימת ביקורת בעיתון "דבר", שהשפעתה על מעמדו של פגיס היתה ללא ספק מכרעת. זך מדגיש כבר בפתיחת הרשימה כי "רק לעתים רחוקות אתה מוצא את בת שירו של פגיס כשהיא נתונה במבוכה, מגששת אחר מלים או מתאמצת לומר משהו אישי מאוד, משהו שמעבר ליכולתה".<sup>35</sup> הוא מוסיף כי "מרבית השירים יוצרים רושם זה של מתכונת בלתי אישית ועם זאת מהוקצעת היטב וחסרת מעקשים. צורתו של פגיס היא תמיד צורה הגיונית וחסכונית לביטוי התוכן שאותו יש ברצונו לבטא, צורה בדוקה, אך לא תמיד היא גם הצורה המשכנעת או המעניינת ביותר. השיר מנוסח היטב, מנוסח מאוד, מנוסח יתר על המידה".<sup>36</sup> ברשימה צוננת זו עומד זך על היסוד הקלסי בשירים, אולם דווקא תכונה זו מעוררת את הסתייגותו, והוא מציג את פגיס כמשורר הנגוע באנכרוניזם: "במידה שקיים דבר כמו רגישות בת-זמננו, שווא תבקשנה אצל פגיס".<sup>37</sup>

הן גילן והן זך מתארים את פגיס כמי שאין לו זיקה משמעותית לרגע ההיסטורי. שניהם כאחד חשים בממד האימפרסונלי בשירי פגיס, אולם מעניין לציין ששניהם כאחד אינם מזהים את ההקשר הסמוי של האימפרסונליות הזאת, דהיינו את מקורה בביוגרפיה של פגיס כניצול שואה. כאשר כינס זך את רשימתו זו על פגיס הוא הוסיף באחריתה מעין התנצלות: "רשימה זו מתייחסת לספר שיריו הראשון של פגיס. לאחר שהשתחרר מאי-הרצון לגעת בזיכרונות ילדותו בשואה, כתב חוקר זה של הספרות העברית ב'תור הזהב' של שירתנו את מיטב שיריו".<sup>38</sup> חשוב לציין שגם גילן וגם זך היו משוררים שהחלו לכתוב בשנות החמישים והיו ממקדמיה של המהפכה השירית של התקופה. הסתייגותם משירת פגיס היא עדות מכרעת לכך שפגיס לא נתפס כאחד ממשוררי דור המדינה.

פגיס עצמו לא עשה כל מאמץ להתקרב למשוררי דור המדינה המרכזיים ואף בחר שלא להשתתף בשיח המטא-פואטי הפולמוסי של התקופה.<sup>39</sup> עם זאת, מקריאה בכמה שירים גנוזים שנכתבו בסוף שנות החמישים ובראשית שנות השישים עולה כי פגיס התייחס באירוניה לפולמוס זך-אלתרמן וכי הוא לא הזדהה עם הרטוריקה הלוחמנית של בני דורו והתנגד בחריפות לתפיסת ה"אני" של משוררי דורו. השיר הגנוז "מוסף לספרות" נותן ביטוי נוקב לעמדתו:

אָבִיב: כָּל שְׁעוֹנֵי הַקּוֹקֵיָה  
פְּתִחוּ פְּתָאם בְּהַתְקֵפָה נְמֻרָצָת  
לְכַבֵּשׁ לְשִׁירְתָם מְרַחֵב-מְחִיָה  
וּבְשִׁצָף-קֶצֶף

בְּמִטְטֵלֶת קֶצֶרְצָרָה הַכּוֹ  
יָמִין וּשְׂמָאל בְּקֶצֶב עֶצְבָּנִי,  
וְנֶאֱבְקוּ צִעְקוֹקוֹ:  
"זְמַנִּי! אֲנִי! אֲנִי!"

<sup>34</sup> ש.ם.

<sup>35</sup> זך, "בהירים ומעט צוננים", דבר, 3.7.1959. כונס גם בספרו של זך (לעיל הערה 17), עמ' 352.

<sup>36</sup> ש.ם.

<sup>37</sup> ש.ם, עמ' 353.

<sup>38</sup> ש.ם, עמ' 354.

<sup>39</sup> פגיס היה מיווד עם משוררים שפעלו בשוליים של דור המדינה. למשל היה קרוב לטוביה ריבנר, שהיה לו כמורה דרך עם הגעתו למרחביה. מאוחר יותר התיידד עם ט' כרמי.

רק סבא אורלוגין עוטה כבוד,  
טוחן לאט, טוחן גארף רוח  
בגלגלי שנים תותבות:  
"איזה אביב מתוח –

לי לא אכפת. הרי אני מזמן  
את מחוגי תלשתי מן הלוח.  
וכבר אני מוכן ומזמן  
לפנתיאון, לקבר הבטוח".<sup>40</sup>

שיר זה, שנחשף לראשונה ב-1986, הוא אחד מארבעה שירים סטיריים גנוזים שכתב פגיס בין 1958 ל-1961, בתחילת דרכו השירית. הכותרת, "מוסף לספרות", רומזת לפולמוסים הבין-דוריים שפורסמו בדפי המוספים הספרותיים של התקופה. הדובר השירי עצמו לא מבליט את נוכחותו, והוא נוכח בשיר בעיקר כמתבונן המתאר את הצדדים הנצים. בבית הראשון מתוארת התעוררות אביבית, שבעיצומה פורצות הקוקיות המכניות מן השעון ומבקשות לעצמן מרחב מחיה. המונח הפוליטי הטעון "מרחב מחיה", המופיע בבית הראשון, חושף את האירוניה הארסית של פגיס, שכן מושג גרמני זה (Lebensraum) היה מונח מרכזי באידאולוגיית ההתפשטות של היטלר ושימש הצדקה לפתיחת מלחמת העולם השנייה. פגיס דובר הגרמנית היה ער כמובן למקור המונח; השימוש שהוא עושה בפועל "לכבוש" רומז להקשר האידאולוגי המקורי של המונח. צעקת הקוקיות "זמני! אני! אני!" נתפסת אפוא לא רק כעמדה אגוצנטרית וילדותית, אלא גם כהכרזה אלימה ומאיימת.

הבית השני נפתח בתיאור ה"מטוטלת [ה]קצרצה", המתייחס אולי לא רק לתקתוק השעון, אלא גם לשורות הקצרות והמתקצרות של הטור השירי בשירת התקופה. המילה "הכו", המתייחסת לתנועת המטוטלת, והתואר "עצבני" ממחישים את השדה הסמנטי האלים של ההתרחשות. השורה השלישית של הבית, החורזת את המילים "ונאבקו צעקוקו", היא דוגמה מובהקת לצורת החריזה הפנימית האופיינית לזך ולפואטיקה של הדור. גם החזרה "אני! אני!" בסיום נדמית כהתייחסות ישירה למדי לזך ולשיח ה"אני" העולה הן בשירת הדור והן בשיח הביקורתי עליה.

בעוד שני הבתים הראשונים נותנים ביטוי לעמדת המשוררים הצעירים, המדומים לא באהדה לקוקיות מכניות, שני הבתים הבאים מתמקדים בפרספקטיבה של בני הדור הקודם, המיוצגים באמצעות רהיט אחר – האורלוגין. רהיט כבד ומיושן זה מעיד על עצמו כי הוא מנותק ממאבקי ההווה: "לי לא אכפת. הרי אני מזמן/ את מחוגי תלשתי מן הלוח". נראה שהבחירה במילה "אורלוגין" אינה מקרית ואינה נובעת רק מן הארכאיות שלה. "אורלוגין" היה שמו של כתב עת מרכזי שערך שלונסקי, מבכירי חבורת "יחדיו", שמצאה את עצמה תחת מתקפתו של זך בשלהי שנות החמישים. כתב העת אף נסגר ב-1959, אף ששלונסקי – שהיה קשוב לקולות בני

<sup>40</sup> השיר שנכתב ככל הנראה ב-1958, פורסם לראשונה בכתב העת "סימן קריאה", 19 (1986), עמ' 42, וכונס בקובץ "כל השירים", עמ' 321.

הדור הצעיר – פרסם בו בין השאר את שיריה הראשונים של דליה רביקוביץ. בשני הבתים האחרונים מדבר האורלוגין הזקן, המביט בשוויון נפש מסוים על המהומה שמייצרות הקוקיות. ממרום מעמדו הוא מכריז על על-זמניותו ומתיר לעצמו לעקור את מחוגי הזמן. לפעולה זו אפקט כפול: מצד אחד היא מדגישה את הארכאיות של האורלוגין, את אי יכולתו להשתייך לזמן החדש; מצד אחר נדמה שהאורלוגין יכול לעקור את מחוגיו דווקא משום שהוא מכיר בחשיבותו, החורגת מגבולות הזמן והמקום. באירוניה דקה מתאר פגיס את הכפילות המגולמת בחשיבותו העצמית של האורלוגין, שעתידו אמנם בפנתאון, אך זה אינו אלא "הקבר הבטוח". למי נתונה הזדהותו של פגיס? ייתכן שהוא אירוני ומסויג כלפי שני הצדדים, אולם אין ספק שהקוקיות המכניות, הצועקות "זמני! אני! אני!", מעוררות בו הסתייגות ורתיעה. מהשיר עולה בבירור שפגיס אינו יכול ואינו רוצה להצטרף לשיח ה"אני" של דור המדינה, שהוא בעיניו תוקפני, אגוצנטרי וילדותי. זהו השע העקרוני הקיים בין פגיס לזך ולמשוררי דור המדינה. את ה"אני" המחוק, האנטי וידוי, של פגיס יש להבין אפוא כעמדה אופוזיציונית מרחיקת לכת וכמהלך פרשני מרתק על השיח הביקורתי הענף של התקופה.

### 3. פגיס ומשפט אייכמן

משפט אייכמן, שנפתח בבית העם בירושלים ב-11 באפריל 1961, היה אירוע בעל משמעויות תרבותיות רחבות, שחרגו מהתחום המשפטי גרידא. המשפט עורר תשומת לב בינלאומית ודיווחים על הדיונים פורסמו בעיתונים רבים בארץ ובעולם.<sup>41</sup> יותר מכך, משפט אייכמן שינה את יחסה של התרבות הישראלית לזיכרון השואה ואפשר לניצולים לספר את סיפוריהם לראשונה. עם זאת, ניצולים רבים חששו להעיד, כמו שסיפר גבריאל בד, שהיה באותה עת סגן פרקליט המדינה ושימש בצוות התביעה במשפט:

בשלב הראשון של החקירה, ולמרבה הפליאה, נתקלנו (אנשי התביעה והחוקרים) בקושי במציאת עדי ראייה מבין ניצולי השואה שהסכימו למסור את עדותם. עד מהרה התברר שהסיבה לכך הייתה נעוצה בניסיונם של הניצולים להדחיק את זיכרונותיהם אודות חוויות הזוועה שעברו. שנים רבות שתקו ולרוב סירבו לדבר על נושאים אלה אפילו עם ידידים וקרובי משפחה. עתה, כאשר פנינו אליהם, חששו מהטראומה של הסרת חומות המגן הנפשיות שהקימו לעצמם, ופחדם זה גרם להיסוס לשתף פעולה עם מנגנון החקירה והתביעה.<sup>42</sup>

המשפט, ששייבותיו שודרו בשידור ישיר ברדיו, הסיר את הלוט מעל הזיכרונות הטראומטיים של הניצולים, וככל שהוא התקדם נעשתה האווירה באולם בית העם קודרת יותר, כמו שדיווח שליח "דבר": "אווירת הדיכאון ששררה אתמול באולם ביהמ"ש הגיעה לשיאה, כאשר בשעת עדותו של יעקב גורפיין, תושב תל-אביב, התפרץ לפתע אחד הנוכחים ביציע האולם, צבי שפר מתל-אביב, שכל משפחתו נספתה מידי הנאצים, וקרא לעבר תא הזכוכית של אייכמן: 'כלב צמא-דמים! את

<sup>41</sup> ראו למשל, "משפטו של אייכמן – במרכז ההתעניינות בעולם", דבר, 10.4.1961.

<sup>42</sup> גבריאל בד, "מחשבות והרהורים 30 שנה אחרי משפט אייכמן", מתוך אתר האינטרנט של יד ושם (www.yadvashem.org).

כל משפחתי הוא הרגי' [...] התפרצותו הקולנית של שפר הטילה מועקה כבדה על כל הנוכחים באולם עד שאי פה אי שם נשמעו התפרצויות של בכי חרישי".<sup>43</sup>

על חוויותיו של פגיס בתקופת השואה ידוע מעט למדי. הוא עצמו נמנע מלדבר על הנושא, וכאשר נשאל על כך בראיונות ענה בלקוניות רבה. בריאיון לאילנה צוקרמן סיפר באיפוק על הרתיעה שלו מחשיפה ביוגרפית: "לקח לי, בסופו של דבר, 50 שנה עד שהצלחתי לכתוב את המילים – 'נולדתי במחוז בוקובינה'".<sup>44</sup> פגיס הוסיף וסיפר על הספרייה הגדולה בבית סבו וסבתו: "קראתי הרבה, אבל בשירה לא התעניינתי במיוחד אז. כל זה עד גיל 11, כאשר הוגליתי. נשלחתי למחנות, ועל זה אינני רוצה לדבר".<sup>45</sup> זהו אולי המשפט המפורט ביותר של פגיס על חוויותיו בשנים הללו. ההגליה שפגיס מזכיר היא שילוח יהודי בסרביה ובוקובינה, שהביא לעקירתם של יותר מ-150 אלף יהודים לטרנסניסטריה, חבל ארץ בדרום מערב אוקראינה, שהפך למעין מחנה ריכוז גדול. התנאים במקום היו קשים מנושא, והקור, הרעב והמחלות הביאו למותם של עשרות אלפי יהודים. אלה ששרדו הועסקו בעבודות כפייה קשות ביותר. פגיס, כזכור, לא רק נמנע מלכתוב על הנושא בשיריו, אלא אף סירב לשתף בעברו גם את הקרובים לו ביותר. כמו שסיפרה עדה פגיס: "לי לא סיפר כלום".<sup>46</sup>

סירוב זה נבע הן מקושי אישי להתמודד עם הזיכרון והן מחשש מתגובתם האפשרית של הקוראים:

בזמן עיבוד החומר (והעיבוד רב זמן וחשיבות יותר מההשראה הראשונית), יש לפרקים תחושת אי-רצון. אבל עוד בשלב הקודם, עוד לפני רישום "החומרים", קורה לי שאין לי רצון לעסוק בזה. שיש בי התנגדות לעסוק בזה. כך קרה לי עם השירים על השואה. כ-25 שנים לא יכולתי לגעת [בזה] [...] ובכל-זאת מדי פעם נגעתי. באי-רצון. אני זוכר שהראיתי פעם שיר כזה לעדה, והיא אמרה – זה נורא. אל תראה את זה לאף אדם. ואז שוב נגזו הנושא לעוד 7-8 שנים. ויש עוד סוג של דחייה – יש מצב שבו מצב-הרוח, כמו מצב הגוף לפעמים, לא יכול יותר לשאת את הדבר.<sup>47</sup>

משפט אייכמן יכול היה לספק לפגיס מעין נקודת מפנה או עוגן, ובדיעבד הוא אכן מציין את המשפט כאירוע משמעותי שסייע לו להתמודד עם עברו. אולם בזמן המשפט התעלם ממנו פגיס התעלמות מוחלטת. שניים מן העדים המרכזיים במשפט – יחיאל די-נור (ק. צטניק) ואבא קובנר – היו אנשי ספרות. עדותו הקצרה של די-נור, שבה טבע את המונח "פלנטה אחרת" בהתייחס למחנה ההשמדה אושוויץ, והתעלפותו במהלך העדות, היו מן הרגעים הדרמטיים במשפט. המשורר אבא קובנר, ממנהיגי מרד גטו ורשה, נשא אף הוא עדות במשפט, שבה תיאר את מהלך המרד ואת סופו. זאת ועוד, סופרים-ניצולים אחרים הקפידו להגיע לדיונים, בהם אהרן אפלפלד, אף הוא ממגורשי טרנסניסטריה, שפקד את בית העם בירושלים מדי יום ביומו. פגיס, לעומתם, הדיר את רגליו מבית המשפט. היה זה חלק מהאיפול שהוא הטיל על עברו. הוא לא מצא מזור במשפט ואפילו לא האזין לשידורים החיים מבית העם.

<sup>43</sup> אלי ניסן, "עדויות מזעזעות במשפט אייכמן", דבר, 2.5.1961.

<sup>44</sup> אילנה צוקרמן, "דן פגיס: לבטא את האימה וגם להישאר איכשהו בחיים", עיתון 77 (1991), עמ' 23.

<sup>45</sup> שם.

<sup>46</sup> עדה פגיס (לעיל הערה 5), עמ' 38.

<sup>47</sup> צוקרמן (לעיל הערה 44), עמ' 22.

בביוגרפיה שכתבה על בעלה התייחסה עדה פגיס למשפט אייכמן בעקיפין. במקום אחד ציינה: "בספר שיריו הראשונים עדיין הסווה את אימתו, אבל במשפט אייכמן נחשף בבת-אחת לעברו שהדחיק [...] משפט אייכמן חילץ את העבר וחיוו שהתייצבו אולי הניחו לו סוף-סוף לעלות".<sup>48</sup> למרות הערה זו היא מדגישה, לפחות במובלע, את הסתייגותו של פגיס מן המשפט, ובייחוד מן העדויות שעלו בו. הדברים עולים בשעה שהיא מתארת את עבודתו המאומצת והמסורה של פגיס על כינוס שיריו של דוד פוגל, שנספה באושוויץ ב-1944. מאמרו של זך "בעקבות משורר שנשכח", שפורסם ב-1954, סימן את העניין המחודש של משוררי דור המדינה בשירת פוגל. פגיס לקח על עצמו את משימת כינוס שיריו של פוגל והוסיף הקדמה רחבת היקף, שהציגה את הביוגרפיה של המשורר והציעה תיאור של הפואטיקה שלו. בהקשר זה כותבת עדה פגיס: "דן אמנם לא הזכיר את פוגל כשדיבר על היפתחותו לעברו, אבל בוודאי נקשר אליו יותר משנקשר אל עדי התביעה במשפט אייכמן [...]".<sup>49</sup> משפט מדהים זה, המייצר קשר של סמיכות בין שני עניינים בלתי קשורים לכאורה, חושף יותר מטפח מיחסו המורכב של פגיס למשפט אייכמן. ייתכן – כמו שרומזת עדה פגיס – שהפנייה לעריכת "כל השירים" מאת פוגל וכתבת מאמר ההקדמה המקיף על שירתו היו בבחינת היסט של הרגשות שהתעוררו בו לנוכח משפט אייכמן. המשפט אולי החיה את העבר והסיר בהדרגה את מעטה האיפול על חייו הקודמים, אך פגיס העדיף לעסוק בגורלו של פוגל, המשורר העברי שחי את מרבית חייו בווינה ובפריז ונספה כאמור בשואה.

מדוע לא נקשר פגיס אל עדי התביעה במשפט אייכמן? האיפוק של פגיס גרם לו להסתייג ככל הנראה מן היסוד הווידוי המועצם של שיח העדות. העדים תיארו בפירוט את מעשי הזוועה שחוו, ופעמים רבות היתה עדותם נסערת ומוצפת. פגיס לא יכול היה לחוש בנוח מול ההתערטלות העצמית הזאת. אולם נראה שלהסתייגות שלו היה ממד נוסף, פוליטי במהותו. מטבעה היתה העדות היענות לקריאה, סוג של אינטרפלציה, בלשונו של אלתוסר, שהציג את כינון הסובייקטיביות כתגובה לקריאה מן החוץ. המשפט, שזימן עדים שלא ששו להעיד, המחזיז דרמה שכוננה את הסובייקטיביות שלהם כקורבנות. אפילו התעלפותו הדרמטית של הסופר ק. צטניק במהלך עדותו, ששונה פלמן תיארה אותה כתגובה סרבנית לשיח העדות וכביטוי לאלם המצוי בלב העדות, היתה במובן מסוים אירוע מכונן זהות.<sup>50</sup> הממד המכונן זהות במשפט עולה בבירור מסצנה המתוארת ב"מול תא הזכוכית", ספרו של חיים גורי על המשפט:

התובע מוסיף להציג לעד את תמונות ההתעללות.

"אותו דבר, אותו דבר" -- ממלמל העד.

"אתה מכיר את האיש הזה?"

וכאן מתחולל מחזה החוזר ונשנה פעמים רבות במשפט זה. העד מרכיב משקפיו. לאחר שניות מספר של דומיה הוא אומר בשקט: "זה אני".

ומרים את ידו ואת קולו ומכריז: "זה אני!" וידו נשארת תלויה באויר.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> עדה פגיס (לעיל הערה 5), עמ' 89.

<sup>49</sup> שם, עמ' 98.

<sup>50</sup> ראו: Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.

<sup>51</sup> חיים גורי, מול תא הזכוכית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 76.

רגע דרמטי זה, החוזר ומתרחש במשפט פעמים רבות, הוא רגע של אינטרפלציה או הסבה, היענות של הניצול לקריאה, היענות המכוננת מחדש את הסובייקטיביות שלו וקושרת את עברו הטראומטי אל רגע ההווה. ההמחזה המתוארת כאן בעצם מייצרת רציפות והאחדה בין ה"אני" החווה ל"אני" המעיד, אף שכעשרים שנה מפרידות ביניהם. בדברים אלו אין כדי לסתור את הממד התרפויטי הגלום בעדות, שניצולים רבים דיווחו עליו. אולם נראה כי פגיס הסתייג מהמופע של כינון הסובייקטיביות באמצעות עדות, ובייחוד מהרציפות בין העבר להווה, ששיח העדות ביקש לכונן. זאת ועוד, אין ספק ששיח העדות במשפט עמד כולו בסימן של דיבור פרסונלי, עדות של "אני" המספר על עברו, חושף את רגשותיו ומעמיד את עצמו במרכז. כשם שפגיס הסתייג משיח ה"אני" של שירת דור המדינה, כך הוא הסתייג משיח ה"אני" שעלה בעוצמה במהלך משפט אייכמן.

פגיס שאף להעיד כ"לא-אני" וחתר לעיצובה של עדות אימפרסונלית. עוד בטרם התגבשו מחשבותיו העקרוניות על סוגיה זו הוא נמנע, כאמור, מכל חשיפה אישית. הדבר עולה בבירור במפגשו עם לאה גולדברג, שהדריכה – ולמעשה חנכה – משוררים צעירים כרביקוביץ ועמיחי בשלהי שנות החמישים. פגיס תיאר את פגישתם: "בסמינר דחפו אותי לקריאה וגם דחפו אותי להראות כמה משירי ללאה גולדברג. קבעתי אתה פגישה בבית-קפה, והיא עברה על שירי ואמרה – אני לא מבינה מי אתה. גישה לשירה יש לך, אבל מה עם עברית? היא שאלה על הרקע שלי, וכשסיפרתי לה הבינה, וטענה, שבכל הערמה, יש רק שני שירים טובים".<sup>52</sup> את המילים של גולדברג החקוקות בזיכרונו של פגיס – "אני לא מבינה מי אתה" – אפשר לקרוא לא רק כשיפוט אסתטי של משוררת מבוגרת המוצאת עניין רק בשני שירים של המשורר הצעיר, אלא גם כתגובה אינטואיטיבית מדויקת להפליא למרכיב יסודי בפואטיקה של פגיס, שנכח כבר בשיריו הבוסריים: חתירתו לשיח אנטי ביוגרפי ולטון לא וידויי. על רקע אנקדוטה זו קל אולי יותר להבין מדוע הסתייג פגיס מהעדויות במשפט אייכמן, שהיו בתשתיתן, באופן בלתי נמנע, ביוגרפיות ווידוייות.

#### 4. "כתוב בעיפרון בקרון החתום"

בשנת 1970 יצא לאור ספרו השלישי של פגיס, "גלגול", שבו נתן ביטוי מקיף יותר – ככל הנראה בעקבות משפט אייכמן – לעברו בשואה. אך בניגוד לשיח הפרסונלי, הווידויי והתיעודי שזכה לפופולריות בעקבות המשפט, בחר פגיס במודוס כתיבה מאופק, מיתי ולא אישי. את שירו הידוע ביותר "כתוב בעיפרון בקרון החתום" אפשר לקרוא כסירוב לנסח עדות ביוגרפית ווידויית. סוזן גובאר כבר ציינה כי שירו הקצר והדחוס של פגיס מתאר חיים מיתיים הנפסקים באמצע משפט.

כָּאֵן בְּמִשְׁלוֹחַ הַזֶּה

אֲנִי חֹה

עִם הַבֶּל בְּנִי

אִם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגָּדוֹל

קִין בֶּן אָדָם

תִּגִּידוּ לוֹ שְׂאֵנִי (עמ' 135)

<sup>52</sup> צוקרמן (לעיל הערה 44).

השיר כתוב בגוף ראשון (נקבה), והוא מובן בדרך כלל כשריד, פרגמנט מתוך דיבור חי שאבד. השיר נטול הפיסוק בנוי משני משפטים חסרים. הראשון הוא משפט נטול פועל, ואילו המשפט השני קטוע באמצעו. לכאורה, השיר מציב שריד של עדות היסטורית, כמו שנרמז מכותרתו, משום שנראה שהדוברת כותבת את הדברים על קיר קרון רכבת הנוסעת למחנות הריכוז. אולם עדות זו מופקעת מן הדוברת היחידאית כאשר מתברר כי מדובר בדמותה הארכיטיפית של חוה המקראית. חוה הנוסעת עם בנה הבל בקרון חתום מוסרת מסר לבנה השני, קין בן אדם, אולם מסר זה נותר קטוע וחסר. ואכן, מרבית הקוראים של "כתוב בעיפרון בקרון החתום" תיארו את היחסים המורכבים של השיר עם סיפור קין והבל בספר בראשית. איריס מילנר, למשל, מתארת את הזיקה של השיר לסיפור המקראי: "פגיש מציע את 'הקרון החתום', שבו מובלת חוה, הסטאבט מאטר המתייסרת באבלה על חורבן שני בניה, הרוצח והנרצח כאחד, כמטפורה למרחב של הקיום האנושי. כקין שהרג את הבל אחיו מונעת האנושות בכוחם של יצרים אפלים של קנאה ואלומות הרסנית".<sup>53</sup>

הזיקה לסיפור המקראי של קין והבל, והפיכתה של הדוברת לאם הארכיטיפית, אפשרו לקרוא את השיר כחלק מן הקורפוס הבינלאומי של שירת שואה.<sup>54</sup> זיקתה של שירת פגיש לשירה הגרמנית ולשירה האנגלו-אמריקאית בוודאי מעודדת את קריאת השיר בהקשר בינלאומי כזה. אולם קריאה כזו, חשובה ומאירת עיניים ככל שתהיה, מחמיצה את המהלך האינטרטקסטואלי המורכב והמעניין שפגיש מקדם כחלק מהדיאלוג המורכב שלו עם מסורת השירה העברית. ואכן אפשר לקרוא את השיר על רקע שירו הידוע של חיים נחמן ביאליק "זריתי לרוח אנחתי", שיר שפגיש משתמש בו כ"טקסט צל" במונחיו של דן בלנטון.<sup>55</sup>

זְרִיתִי לְרוּחַ אֲנַחְתִּי  
וַיְרֶוּהָ הַחוּל דְּמַעַת עֵינַי;  
הַרוּחַ! אִם תִּמְצָא אֶת-אָחִי  
אָמַר-לוּ – אוֹד עֲשֵׂן הַנִּי.

אָמַר-לוּ: בִּי נִבַע מְקוֹר אוֹרָה –  
וַיִּיבֶשׁ נְטָפִים נְטָפִים;  
בְּלִבִּי שְׁלֵהֶבֶת יְקָדָה –  
וַתִּדְעַךְ רְשָׁפִים רְשָׁפִים.

וַעֲתָה מְעִנֵּי כָמוֹ פֶּצַע:  
רַק שׁוֹתֶת וּמְטַפֵּטֵף לְפַעֲמִים;  
וּלְבָבִי עוֹד יַעֲשֵׂן בְּמִסְתָּר  
מְגוּלָּל בְּאֶפֶר וּבְדָמִים –

<sup>53</sup> איריס מילנר, הנרטיבים של ספרות השואה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 173.  
<sup>54</sup> Susan Gubar, "The Long and the Short of Holocaust Verse", *New Literary History*, Vol. 35, No. 3 (2004), pp. 443–468

<sup>55</sup> ראו: C. Dan Blanton, *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 2015

שיר זה של ביאליק, שנכתב ב-1900, מציב דובר סובל ומרושש המתאר את התרוקנותו. בהיסטוריה של שירת ביאליק יש לשיר מעמד מיוחד, שכן הוא נכתב בתקופה שבה גמר ביאליק אומר, כמו שטוען דן מירון, לגעת בפעם הראשונה ב"פצעי הנפש הכואבים ביותר", בחוויות הילדות האישיות והפרטיות שהן "מקור חייו הפסיכיים וממילא גם מקור שירתו".<sup>56</sup> בשיריו האוטוביוגרפיים באותה תקופה – כגון "זריתי לרוח אנתתי", "לא זכיתי באור מן ההפקר", "יים הדממה פולט סודות" – גיבש ביאליק, בהשפעת הרומנטיקה האירופית, את התפיסה כי אישיותו הייחודית של המשורר היא מקור שירתו. על פי השפעה רומנטית זו השיר מציב במרכזו "לא את הגיגיו המוכללים של המשורר ואף לא את ריגושי המוכללים לא פחות, אלא אותו עצמו בעצם זהותו האישית ההיסטורית החד פעמית [...]".<sup>57</sup> על רקע זה בולטת ב"זריתי לרוח אנתתי" ההתמקדות של המשורר בעולמו הפנימי. האנחה והדמעה, שהן קדם-לשוניות באקספרסיביות שלהן, נדמות כמקור השיר. עם זאת, בהתאם למסורת של השירה הרומנטית, הסבל וההתרוקנות מוצגים באופן המעצים את ה"אני" השירי וכתוכן העקרוני של השיר. השיר ממחזי אפוא את התרוקנות ה"אני", אך התרוקנות זו הופכת בתורה לאפשרותו של ה"אני" לכונן את עצמו ואת שירו. במובן זה ההתרוקנות היא גם סוג של העצמה שירית.

פגיס פונה לשירו של ביאליק משום שזהו השיר המובהק במסורת העברית המתאר את שברו של ה"אני" כסיבה המכשירה אותו לשיר. ביאליק הופך את המיעון, את הפניית השיר לנמען כלשהו, לנושא פרדוקסלי. לכאורה, הדובר מחפש נמען: "אם תמצא את אחי אמר לו", אולם השיר כולו עומד בסימן של הפניית עורף של הדובר השירי לאקט התקשורת עצמו. השירה הופכת לנושא שבין המשורר לעצמו, ולכן היא מסתכמת בתנועה מעגלית: לכאורה היא נובעת מאנחה המופנית החוצה, אך בסופו של דבר היא מוצגת כדיבור שתוק, כאנחת הלב הנשרף, המעשן במסתרים.

כאן אני מבקש להשתמש במונח "טקסט צל", שטבע בלנטון בספרו *Epic Negations*. בלנטון ניסה להבין את העמדה המורכבת של השיר האפי במודרניזם האנגלו-אמריקאי ביחס להיסטוריה. עמדה זו, טוען בלנטון, עומדת בסימן של שלילה. השירה כבר לא יכולה להחזיק בעמדתו האפית של עזרא פאונד, שתיאר את ה-Cantos כשיר "המכיל את ההיסטוריה". ולכן השיר הארוך במודרניזם המאוחר עומד בסימן של אי האפשרות להחזיק בהיסטוריה ולתארה כרצף שלם. אולם הכוח הנשלל של האפוס לא נעלם לגמרי; הוא יורד למחתרת ומופיע ככוח מפורק או מודחק, במה שבלאנטון מכנה "טקסט צל" המלווה את השיר. את "ארץ הישימון" לת"ס אליוט, שהופיע ב-1922, אפשר להבין, לשיטתו של בלנטון, רק באמצעות ההקדמה שכתב אליוט המבקר באותה שנה לכתב העת *The Criterion*. הקדמה זו היא אפוא "טקסט הצל" של השיר.

את "זריתי לרוח אנתתי" של ביאליק אפשר אפוא לקרוא כ"טקסט צל" של "כתוב בעיפרון בקרון החתום". הפנייה של האם בשירו של פגיס "אם תראו את בני הגדול/ קין בן אדם/ תגידו לו שאני" ממודלת למעשה על האמירה של הדובר הביאליקאי: "אם תמצא את-אחי/ אמר לו – אוד עשן הנני". בשני השירים הדובר/ת פונה לנמען כלשהו בבקשה כי ימסור מסר לבן

<sup>56</sup> דן מירון, הפרידה מן האני העני, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 307.  
<sup>57</sup> שם, עמ' 310.



משפחה. אולם הפנייה של הדובר/ת בכל אחד מן השירים בחיפוש בן משפחה אינה ממצה את הקשר בין השירים משום שפגיס מתכתב לכל אורך השיר עם תפיסתו של ביאליק את השבר הנפשי. לעומת השיר הביאליקאי שעומד כולו בסימן של רטוריקה אישית ואוטוביוגרפית, הלשון של פגיס שוללת מודוס זה. מכאן נובעות שורה של המרות והרחקות. אם בשירו של ביאליק הדיבור הוא "חיי", ב"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מה שנותר הוא פרגמנט כתוב; במקום דיבור פרסונלי בשיר של ביאליק, פגיס מציע עמדה מיתית; ובניגוד לזיהוי בין הדובר למשורר אצל ביאליק, פגיס מציב דוברת אישה, ובכך תוקע טריז בין הדוברת לעצמו. להרחקות אלו מתווסף המהלך הרטורי החשוב ביותר בשיר: המחיקה או ההשמטה של המילים העוצמתיות בשיר הביאליקאי, "אוד עשן הנני".

מילים אלו מתכתבות עם שלושה מופעים של המילה "אוד" בתנ"ך: "זָנְבוֹת הָאוֹדִים הָעֵשָׁנִים" (ישעיהו ז, ד); "וַתִּהְיֶה כְּאוֹד מְצָל מְשֻׁרָּה" (עמוס ד, יא); "הָלוֹא זֶה אוֹד מְצָל מְאִשׁ" (זכריה ג, ב). אולם בשיח הישראלי בראשית שנות המדינה קיבל ביטוי זה משמעות ספציפית המתייחסת לניצולי השואה. כבר במהלך המלחמה תיאר בן גוריון את מצבם של יהודי אירופה באמצעות מטפורה זו: "אנו נתבעים לכוונות לקראת הימים הגדולים הממשמשים ובאים, בהם נקבל פני אחים, **אודים מוצלים** מאש הכליון. נכין שטחי קרקע נרחבים למען פליטי הגולה לקליטת הילדים שנצליח להעלותם לארצנו בשעת המלחמה ולקליטת העליה הגדולה שתזרום לארץ לאחר המלחמה".<sup>58</sup> ב-1964 הוצב באודיטוריום במוזאון יד ושם פסל של משה הופמן, ניצול שואה בעצמו, שנקרא "אוד מוצל".

הפיגורה "אוד מוצל" (או "עוד עשן") היא בדיוק הדבר שפגיס מתעקש לשלול, אף כי הוא מותיר אותה "תחת מחיקה",<sup>59</sup> במונחיו של דרידה, או כ"טקסט צל", במונחיו של בלנטון. פגיס נמנע מלומר את המילים האלה. הוא רומז לשיר של ביאליק, אך עוצר על סף הביטוי "אוד עשן הנני". השמטה דרמטית זו משכתבת בהכרח את עמדת הדובר הביאליקאי ונמנעת מהפתוס הכרוך במילים אלו. זאת ועוד, ההשמטה מדגישה את המטפוריות של האמירה בשיר של ביאליק. פגיס לא יכול לומר את המילים האלה משום שאצלו לא מדובר במטפורה, אלא במציאות קונקרטי. פגיס מסרב לדבר כ"אוד מוצל" או אפילו כ"ניצול" משום ששימוש במילים אלו עלול לרמוז כי הדובר בשיר השתקם או התאושש. התבוננות ברבים משירי "גלגול" מראה כי פגיס מדבר כמת-חי, כמי שמנסה בדיבורו למסור את מותו משכבר.

##### 5. "אני הוא אני, גביש של פחמן": מילות סיכום

בשנת 1938 נאלץ הנס מאייר, הלוא הוא ז'אן אמרי, לנוס מארצו ומולדתו. עזיבת וינה היתה טראומטית והוא תיאר אותה במילים: "[אזרח] אוסטרי מת בדצמבר 1938".<sup>60</sup> באותו הקשר הוסיף: "כבר לא הייתי 'אני' וכבר לא הייתי בתוך 'אנחנו'".<sup>61</sup> אמירות אלו של מאייר/אמרי

<sup>58</sup> דוד בן גוריון, "משא השממה", נאום בכינוס "קול האדמה", ירושלים, י"ב בתשרי תשי"ד (11.11.1943). ההדגשה שלי.

<sup>59</sup> "תחת מחיקה" (*Sous rature*) הוא אחד הנאולוגיזמים של דרידה המתייחס לרב-שכבתיות של הטקסט. דרידה תופס את הטקסט כ"פלימפססט". במקור שימש המונח "פלימפססט" לתיאור מגילת קלף שהכתוב עליה נחק ותחתיו נכתב טקסט חדש. הטקסט החדש הוא השכבה האחרונה שמתחתיה מבצבץ, "תחת מחיקה", הטקסט הקודם.

<sup>60</sup> מצוטט בתוך: Irene Heidelberger-Leonard, *The Philosopher of Auschwitz: Jean Amery and Living with the Holocaust*, London: I.B.Tauris, 2010, p. 46

<sup>61</sup> שם, עמ' 47.

עשויות להאיר את הסתייגותו העמוקה של פגיס משימוש לא ביקורתי ולא זהיר במילה "אני". בתרבות הישראלית של שנות החמישים והשישים התרחשה "התפוצצות שיחנית", בלשונו של פוקו, שמושאה היה ה"אני". כמו שראינו, פגיס נמנע מהשיח הזה, אולם להימנעות זו היו שתי הנמקות. הראשונה היתה "מותו של ה'אני'" בשואה, מוות שפגיס רצה לבטא באיפוק המתחייב מעמדת הסובייקט שלו כמת-חי. השנייה היתה עמדה ספרותית – תאורטית ופואטית – כלפי עצם האפשרות לביטוי עצמי בשיח מודרניסטי. בהקשר זה מתכתבת עמדתו של פגיס עם התאוריה הפוסט-סטרוקטורלית שמות הסובייקט מונח בתשתיתה. אחד ממבשריה של תאוריה זו, מיכאיל בחטין, כבר עמד על בעיית הביטוי העצמי במודרניזם:

החיפוש אחר שפה משלי הוא לאמיתו של דבר חיפוש אחר שפה שהיא דווקא לא שלי, אלא שפה הגדולה ממני; זוהי השאיפה ללכת הלאה ממילותיי, שבאמצעותן לא ניתן לומר שום דבר מהותי. אני עצמי יכול להיות רק אחת מהנפשות הפועלות, אך לא מחבר ראשוני. חיפוש של המחבר אחר שפה משלו הוא בעיקר חיפוש אחר ז'אנר וסגנון, חיפוש אחר עמדת מחבר. כיום זוהי הבעיה החריפה ביותר של הספרות המודרנית, המביאה רבים לזנוח את ז'אנר הרומן, להחליפו במונטאז' של מסמכים, תיאור של חפצים, בלטריזם, ובמידה ידועה גם בספרות האבסורד. את כל זאת ניתן להגדיר גם כצורות של שתיקה.<sup>62</sup>

עד כה נראה ששתיקתו של פגיס בחייו מקורה אישי וביוגרפי. אולם נראה ששתיקה זו היתה אולי בחירה עקרונית. הרצון "ללכת הלאה ממילותי, שבאמצעותן לא ניתן לומר שום דבר מהותי", בניסוחו של בחטין, מאפיין את פגיס, המבין באופן עמוק את מגבלות שיח ה"אני". שירת פגיס היא אפוא ניסיון ספרותי נועז ומרחיק לכת להעמיד זיכרון ללא סובייקט, או לעצב סובייקטיביות ללא סובייקט, בלשונו של מוריס בלנשו.<sup>63</sup> פגיס עצמו ניסח זאת כך: "אִיפֹה הַזְכָּרוֹן? / מִי הַבְּקִיעַ? / מֶה נִקְטָע?"<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> מיכאיל בחטין, כתבים מאוחרים, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 184.  
Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, p. 30.<sup>63</sup>  
<sup>64</sup> "בחינת סיום", עמ' 125.