האמהות שבאמנות:
הולדת היופי הנורא בעולם שלאחר השואה בספר "האגם הפנימי" מאת רות אלמוג*

רחל פלדחי־ברנר

"למה בעצם התיידדת אתי?" אני שואלת אותה, "לפעמים יש לי הרגשה שאת ממש שונאת אותי."
"אני זקוקה לאם, ובמיוחד לאם יהודייה, והתפקיד הזה ממש מתאים לך."

"אם כבר מדברים על זה, למה את התיידדת אתי?"
"את מכניסה רעננות לחיים שלי, את ממלאה אותם בסערות שלך, אני נאחזת בנעורים שלך וכמו שאמרת - התפקיד הזה של אמא. כנראה שזה תפקיד שלי בחיים."
"אז מה? אני התינוקת שלך?"
"קצת."

שיחה בין הסופרת־המספרת והגיבורה שלה[1]

בראיון שנתנה רות אלמוג באפריל 2003 היא מודה, ש"האגם הפנימי" הוא "ספר קשה, ובכל זאת זה השיא שלי, זו ספרות ואמנות טהורה, הכי קרובה לשירה".[2] בראיון עם צאת הספר לאור הסבירה את הקושי: "עלילה איננה מעניינת אותי. מעצם טבעו, הז'אנר הריאליסטי רווי העלילה מסיח את הדעת, מבדר, מוליך לירידות, לצמצום העושר שיש באדם". אלמוג מודה שהפרה את כללי סוגת הרומן: "אני קוראת לספר החדש שלי חיבור כי זה באמת חיבור של הרבה דברים – שירה ופרוזה, בדיון ומציאות, אוסף מיתוסים ודמויות מיתולוגיות מתרבות העולם, הרבה טבע, בעיקר ברבורים וטווסים".[3] המאמר דן ב"ספר קשה" זה ובחשיבות המסר העולה מהמבנה הספרותי המורכב שלו. בספרי שבכתובים אעמוד על מקומו של "האגם הפנימי" בקורפוס יצירותיה.

* המאמר הוא חלק ממחקר מקיף על יצירותיה של רות אלמוג שעתיד לראות אור בסדרה מגדרים בעריכת חנה נוה.

1. רות אלמוג, *האגם הפנימי*, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2000, עמ' 79. להלן *האגם הפנימי*.

2. אסתי אדיבי־שושן, "הבנתי שאם אני רוצה לפרוץ, עלי לכתוב כמו גבר", ראיון עם רות אלמוג, *עתון 77*, גיליון 278 (אפריל 2003), עמ' 24. ביקורות מעטות נכתבו בעקבות פרסום *האגם הפנימי*. ראו יגאל שוורץ, "תיבת פנדורה של הזהות הנשית", *הארץ*, ספרים, גיליון 373 (19.4.2000), עמ' 1-2; שי צור, "האופציה המוטבעת", *מאזנים*, כרך ע"ה, גיליון 4 (אפריל 2000).

3. יהודה קורן, "אני לא מכירה אנשים מאושרים", ראיון עם רות אלמוג, *ידיעות אחרונות* (11.2.2000), עמ' 26.

האם עלינו לתת אמון באמירתה של המחברת, שהספר אינו אלא אוסף טקסטים בעלי אופי אסתטי, שהרי לכאורה מפגין הספר – המציג טקסטים מגוונים – העדר עלילה?

מבנה הספר סימטרי: הוא מחולק לשני חלקים שווים, "מחברת הברבור" ו"מחברת הטווס", כשכל אחד מורכב משבעים ואחד קטעים ממוספרים וכל קטע הוא יחידה בפני עצמה. רוב הקטעים מוסרים אינפורמציה אנציקלופדית על שתי הציפורים, על היסטוריה של אורניתולוגיה; הם מספרים על ברבורים וטווסים בספרויות ובמיתולוגיות היוונית, הרומית, האירית, הסקנדינבית וכן בתיאולוגיה האזוטרית של קהילת היאזידים בעירק.

סיומו של הספר, ה"נספחים", המוסיפים הסברים ותיעוד על המידע שנמסר בטקסט, מאשר את אשר נרמז: הסופרת – רות אלמוג – ששמה מופיע על כריכת הספר היא גם המספרת האנונימית בגוף ראשון. המספרת כבר הציגה את עצמה בספר בדרך עקיפה אך ברורה כמחברת "האגם הפנימי";[4] הזדהותה של המספרת עם הסופרת מאירה את ההיבט האוטוביוגרפי של הספר.[5] האם נכון יהיה לומר, שב"האגם הפנימי" פונה רות אלמוג במיוחד לסוגה של אוטוביוגרפיה בדיונית (autobiographical fiction) במסווה של "חיבור"?

השימוש ב"אני" המטשטש את הגבולות בין המספרת והסופרת, בין דמיון ומציאות, מבליט את האופי האקספרימנטלי של אוטוביוגרפיה בדיונית זו. ובגלל ערבוב הזהויות, הספר הוא גם – במידה מסוימת – סיפור חיים אותנטי, כלומר סיפור חייה של הסופרת. אולם גם כאוטוביוגרפיה אותנטית אין זה סיפור קורות חיים מקובל, אלא סיפורה של המסופרת־המספרת על יחסיה המורכבים עם יצירתה. יחסים אלה מתרכזים בבעייתיות של יצירה אמנותית בעידן שלאחר השואה.

בדברי אנסה להראות, ש"האגם הפנימי" הוא הצגה מטפורית של יחסי האמן עם היצירה במציאות של עולם שאירוע הרוע האולטימטיבי עיצבו. בניגוד לאוטוביוגרפיה בדיונית כמו "שורשי אוויר", שם התמה מתרכזת בתהליך הפסיכולוגי של השתחררות הגיבורה מיחסיה הפגומים עם הוריה כתנאי ליצירתיות אמנותית, כאן בוחנת האוטוביוגרפיה את האנטומיה של היחסים בין ה"אם"־הסופרת ופרי דמיונה, לבין ה"בת"־הגיבורה. "האגם הפנימי" הוא, לתפיסתי, זירת מאבק בין היוצרת ובין היצירה. במציאות שבה נטבעה המודעות של "הפתרון הסופי", היצירה שואפת לפירוק המסגרות האסתטיות והאתיות המקובלות של יצירת אמנות, וכך – באופן פרדוקסלי – מתכוונת להרוס את עצמה. היוצרת מנסה להציל את היצירה מהרס עצמי ולשמר את ה־raison d'etre שלה כאמן. האמנית מחפשת דרכים לעצור את התפרקותה של אמנות בעלת צורה ומסר משמעותיים בעולם שפשה בו רוע, טרור וסבל. הספר מתעמת עם הפגיעות והשבירות של היופי, והאתיקה של האמנות, מול המורשת הנוראה של המאה העשרים.

4. בעמ' 107, למשל, נאמר: "יום אחד קיבלתי מכתב מחוקר דתות חשוב. בעקבות המכתב (ראה נספח) התחלתי לקרוא על היאזידים". ב"נספחים" מאומתת הערה זו: "בעקבות שיחה עם פרופ' יהודה ליבס [...] קיבלתי את המכתב הבא: "כשנפגשנו דיברנו [...] על עניינו של הטווס [...]. ונזכרתי שהכוונה לדת היאזידית". שם, עמ' 141-142.

5. בהקשר זה ראוי להזכיר את דבריה של יעל פלדמן, הטוענת שברומן "שורשי אוויר" משנת 1986 השלימה אלמוג את הדיוקן העצמי של התבגרותה, וממנו היא עוברת לכתיבה "אימהית" באוסף סיפוריה "תיקון אמנותי". יעל פלדמן, *ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות* (תרגום מיכל ספיר), הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1999, עמ' 230.

בין הברבור והטווס: החוטים של ה"חיבור"

תהליך עיצוב "האמנית האימהית" מאופיין בהכרה גוברת והולכת שאין אפשרות להתעלם מן הרוע שבעולם ויש צורך להגביל את התפשטותו. המודעות בצורך במעורבות מעוררת פחד גדול ובו בזמן היא רודפת את האמנית ואיננה נותנת לה מנוח. למרות רצונה העז לפרוש מהחיים היומיומיים ולהימלט מעולם של סבל ואלימות, היא משתוקקת להתמודד עם עולם זה ביצירתה. היא מתלבטת בין עולם של אסתטיקה, טוהר ושלווה שאיננו נוגע – וליתר דיוק אינו נגוע – באירועים היסטוריים, ובין הדחף להתערות בעולם שבו ההיסטוריה מוטטה את כל ערכי האתיקה והיופי. "האגם הפנימי" מציג את מקום היוצר והיצירה בעולם כמטפורה של התייחסות הסופרת־המספרת אל "חוטי" החיבור המושכים אותה בכיוונים מנוגדים: היופי המושלם של העולם האידיאלי, ה"ברבורי", מתנגש עם המציאות ההיסטורית הפגומה, "הטווסית". "סיפור חיי", מתוודה הסופרת־המספרת, "נודד בין הטווס והברבור".[6] הברבור "משייט באצילות, בדממה, צווארו הנטוי דק ושברירי. כשצווארו הענוג נשבר, הוא מפיק שיר". לעומת זאת, "טווס זכר לשיר איננו יודע ... קול רע קולו. אבל צבעוניותו מרהיבה ועיניו הירקרקות, עיני האזמרגד שלו ... יודעות משהו על העולם, מכשפות אותו בהופעתן, לכשיפרוש את זנבו לראווה, **ברהב** ובתשוקה".[7]

6. *האגם הפנימי*, עמ' 18.

7. שם, עמ' 16, ההדגשה שלי.

כפי שהסופרת־המספרת מתארת אותן, כל אחת מן הציפורים היא גם אמן וגם יצירת אמנות. מצד אחד, היופי הטהור של הברבור וצבעוניותו של הטווס הופכות את הציפורים לאובייקטים מושכים ונהדרים לצפייה; מצד שני, שיר המוות של הברבור והופעתו המכשפת של הטווס מגדירים את הציפורים כאמנים. הברבור הוא משורר ההופך את גסיסתו לקינה, והיופי התמים של שירתו מתעלה על המוות. הטווס הוא שחקן מנוסה שמוליך שולל את העולם המתפתה להאמין לו. אמנותו של הברבור מסמלת את הטוהר והתום המושלמים שאינם משיקים לחיים; לעומת זאת, אמנותו של הטווס מסמלת מעורבות בחיים על קסמיהם, מגרעותיהם והאמביוולנטיות שבהם.

כמיהתה של הסופרת־המספרת אל היופי בן האלמוות של עולם הברבור מסומנת, עוד לפני הטקסט עצמו, באפיגרף הלקוח משירה של אליזבט בישופ, "הקרחון שבדמיון":

אֲנַחְנוּ מְבַכְּרִים אֶת הַקַּרְחוֹן עַל־פְּנֵי הַסְּפִינָה.
אַף עַל פִּי שֶׁפֵּרוּשׁ הַדָּבָר הוּא סוֹף הַמַּסָּע.
אַף עַל פִּי שֶׁהוּא חֲדַל־תְּנוּעָה וְדוֹמֵם כְּסֶלַע אֲפוּף־עָב
וְכָל הַיָּם כֻּלּוֹ שַׁיִשׁ מִתְנוֹעֵעַ.
אֲנַחְנוּ מְבַכְּרִים אֶת הַקַּרְחוֹן עַל־פְּנֵי הַסְּפִינָה.

בישופ איננה נשארת מחוץ לטקסט; ב"מחברת הברבור", תוך כדי התלבטויות בין הברבור והטווס, מצהירה הסופרת־המספרת שבישופ היא המשוררת "האהובה עליה".[8] בהמשך היא ממשיכה לצטט מן השיר: "קרחונים יאים לנשמה", ומביעה את ביטחונה בצדקת קביעתה זו של המשוררת. העדיפות של חיי האלמוות על־פני הזמניות החולפת והמשתנה ללא הרף מאיצה בנו להתנתק ולומר: "היי שלום, נגיד לספינה שמפליגה למקום שהגלים נכנעים זה לזה ועננים אצים ברקיע חם יותר".[9] התשוקה לריחוק מתהפוכות "הגלים והעננים" מבליטה את ההשתוקקות אל עולם הברבור העומד מחוץ לזמן; רצון לנטוש את ספינת החיים המייצגת את עולם הכזב, עולם המוליך שולל בהבטחות של אושר – עולמו המכשף, המפתה והאמביוולנטי של הטווס.

אולם בקטע שבעים ואחד, הקטע המסיים גם את "מחברת הטווס" וגם את ה"חיבור" גופו, מלבד ה"נספחים", מתברר שהמחברת אינה יכולה לנתק את החוט הקושר אותה אל העולם הפגום של היומיום, שהוא עולמו של הטווס:

> מהו שתבקש לה הנפש במסעה מנמל לנמל? הלוא גם בלילה ידעיד הטווס את שובלו אל מול האח ויצעק. כמו שלהבות יסתחררו צבעיו [...] והקרחון — את פאותיו יחתוך מפנים — מסוכן, נאדר, וזגוגיתי. אבל לפעמים אנחנו מבכרים על־פניו את הספינה.[10]

הניתוק מן החיים וההתכנסות אל העולם ההתבדלות אפילו לזמן מה אינו אפשרי. מתברר שלמרות כמיהתה אל הקרחון לא נטשה הסופרת־המספרת את ספינת החיים. למרות כל המאמצים, החוט של הטווס לא נקרע; בחירתו של האמן בעולם של "גלים ועננים" ולא בעולם של קרחונים היא בלתי נמנעת. אולם בחירה זו טומנת סכנה רבה; קולו של העולם הקורא למעורבות גורר את האמנית למצב שבו יצירת אמנות הופכת עד מהרה לאיום על היוצרת ויש צורך בפעולות הצלה נואשות.

המאבק על היופי הנורא עם הגיבורה רבת הפנים

מאבק נוקשה ואפילו אלים מנהלת הסופרת־המספרת עם הקול המאיץ בה להתחבר אל עולמו של הטווס, העולם הפגום השונה כל־כך מעולם הברבור. זהו קול מעורר חרדה איומה עד כדי כך, שבמטרה להשתיקו הרגה הסופרת־המספרת את האלטר־אגו (alter-ego) שלה, או – לדבריה – את "האשה" שבה, ששאפה לפרוש "כנפיה ולהתקרב אל השמש".[11] כך הטביעה את העצמי היצירתי שלה בתוך תוכו של "האגם הפנימי". הדחקתה של התשוקה היוצרת גורמת לה לאבד את הגישה אל "קופסת הזהב" שמתחת להר הנחושת שבה נקברו "שבע הציפורים הקטנות" שהן "נשמתה של האשה". ציפורים אלה הן "האמת" של "כל השירים". אובדן

8. שם, עמ' 25.

9. שם, עמ' 43.

10. שם, עמ' 139. המשפט האחרון בציטוט הוא תרגום הבית האחרון בשירה של בישופ. השיר מופיע ב־Elizabeth Bishop, *The Complete Poems*, Frarrar, Straus and Giroux, New York: 1969, p. 4.
אינטרפרטציות מעניינות של שירת בישופ אפשר למצוא אצל Anne Colwell, *Inscrutable Houses Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1997; Susan McCabe, *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*, Pennsylvania University Press 1994.

11. *האגם הפנימי*, עמ' 11.

השירים גורם לסופרת־מחברת "ללכת יחפה ולגנוב מכל הבא ליד". אולם ההשתקה של האלטר־אגו עלתה לה ביוקר, בדומה לאיקרוס שהיה מוכן להתגרות באש הצורבת והמענישה של הנשגב. הקבורה של ציפוריה הפכה אותה, באופן אירוני, לצפרית – מתבוננת־אספנית פסיבית של סיפורי שתי הציפורים, הברבור והטווס. איסוף המידע על הברבור והטווס הוא "גנבה, דהיינו עסוק מכני המשחזר דברי אחרים, שכמובן איננו פעולה יוצרת". ההתנכרות למאווייה אולי הצילה אותה מסכנת השמש הלוהטת, אך גם גזלה ממנה את טעם החיים. לכן היא רואה עצמה "פגומה כמו הלבנה של ראשית החודש וחיה רק למראית־עין".[12] מכאן שכאוסף של דברי אחרים ה"חיבור" הוא ניסיון לא מספק לפיצוי על הוויתור ליצור.

12. שם, הציטוטים מעמ' 9; 11.

אולם מדוע הסירוב לשמוע בקול עולמו של הטווס דוחק את הסופרת־המספרת ללימבו (limbo) שאינו מאפשר לה למלא את משאלת לבה ולהיכנס אל עולמו "הברבורי" של הקרחון? מדוע אין היא יכולה לפרוש אל השלווה המוחלטת, הטהורה והקרה כקרח, של עולם הברבור? ההתמסרות לעולמו של הברבור נמנעת בגלל תמונה איומה של רצח אלים המלווה את הסופרת־המספרת; חיזיון טראומתי שלא נותן לה מנוח של "מדרכות רוויות דם" נערות שנשחטו. אותו חיזיון הוא ה"לילה" אשר "כִּוֵּץ את צַוְּארֵי הברבורים ושיר לא יאמרו עוד".[13] האלימות אינה מאפשרת להזדהות עם הברבור משום שהיא משתיקה את שירתו בת האלמוות. מתברר אפוא מצבה הקשה של הסופרת־המספרת: מצד אחד, התמונה הנוראה של האלימות מבטלת את האפשרות להגיע אל היופי שהושתק; מצד שני, גודל הזוועה מתריע על הסיכון שבניסיון להציג דרך האמנות את הנורא שבעולם אשר בכוחו להשתיק את הברבור. וכך חיה האמנית בלימבו של חיים שהם רק "למראית עין", חיים של הונאה ובגידה עצמית שלאורך זמן הופכים בלתי נסבלים. אולם לבסוף התשוקה אל עולם היצירה גוברת על החששות והחרדות. הסופרת־המספרת נאלצת להתמודד עם האתגר הניצב בפניה. באופן פרדוקסלי אתגר ההתמודדות עם החיים נוטל ממנה את החופש לסרב לחופש ליצור, כי הסירוב פירושו סוף משמעות חייה:

13. שם, עמ' 12.

> אני רוצה להחזיק בחופש. אני רוצה לעשות ככל העולה על רוחי בלא תנאים [...] כשרק צורך אחד מנחה אותי וזה הצורך מלא הרהב, הצורך שהוא בגדר חטא יותר מכל הצרכים כולם, הצורך הזה שיופי נורא יוולד [...] דרוש כאן נס. וגם ויתור נורא. אבל עם שאני יודעת שהרהב הזה עלול להביא עונש על ראשי, אני גם יודעת שאלמלא כן אין טעם בשום דבר.[14]

14. שם, עמ' 19–20. ההדגשות שלי.

החזרה על המילה "רהב", שבה משתמשת הסופרת־המספרת בתיאור הטווס היהיר, מדגישה העזה, ואפילו הובריס (hubris) לנסות לכשף את העולם במעשה אמנות. המובאה "לידת היופי הנורא" (terrible beauty is born) משירו המפורסם של ייטס (Yeats), "חג הפסחא 1916" (Easter 1916),[15] מוכיחה את הצורך של הסופרת לעגן את משימתה במסורת של

15. השיר נמצא בקובץ *The Collected Works of W. B. Yeats*, Vol. I, Scribner, New York 1997, pp. 182–184.

לבטים על מקומה ותפקידה של האמנות לנוכח הרג וסבל. בשיר שנועד להנציח את מותם של המורדים האירים נגד אנגליה, הציג ייטס את השאלה הנוקבת באוקסימורון "יופי נורא". האם אפשר ליצור אסתטיקה של סבל וכאב? האם אפשר להציג את הנורא של מוות אלים כחוויה אסתטית? השיר משקף סקפטיות באשר למשמעותה של האמנות בעולם שבו ערכי גבורה מוטלים בספק לאור חוסר המשמעות של האלימות.

במחקר הדן במרכזיותה של סוגת הנשגב המודרני (the modern sublime) ביצירתו של ייטס טוען ג'פרסון הולדריג' (Jefferson Holdridge), שההיסטוריה העקובה מדם של העולם המודרני שללה את הגישה הרומנטית אשר ראתה ביופי את האמצעי להשגת הרמוניה עם העולם.[16] בעקבות הולדריג' אפשר לטעון, שהפער בין האסתטיקה של האמנות ובין הידרדרותם של הערכים האתיים מצביע על התפוררותו של העולם המודרני, שבו – לפי מילותיו הנודעות של ייטס – "the centre cannot hold". שום מסגרת אמנותית איננה יכולה להכיל ולעצב את הנשגב המודרני, כלומר את המציאות הנוראה של רוע וסבל אנושי.

16. Jefferson Holridge, *Those Mingled Seas: The Poetry of W. B. Yeats, The Beautiful and the Sublime*, University College Dublin Press, Dublin 2000, p. 2; 3.
האסתטיקה של הנשגב העסיקה פילוסופים הקודמים לייטס וביניהם ברק (Burke) וקאנט. הדיון הקלסי על כך מצוי אצל לונגינוס, בן המאה הראשונה.

אכן, חששותיה של הסופרת־המספרת מתממשות מיד בתחילת דרכה כיוצרת. הכוחות שמשתחררים במעשה היצירה פורקים עול עד מהרה ואינם ניתנים לשליטה. אמנם היא מנסה ליצור את הגיבורה שלה בדמותה כשהיא מצהירה כבר בתחילת ה"חיבור": "אני צפרית במקצועי, כמו הגיבורה שלי, מתוקה, רבת השמות".[17] אולם עד מהרה מתברר, שכל ניסיונותיה להגביל את הגיבורה שלה – מתוקה – לתפקיד הכפילה־הצפרית עולים בתוהו. כגולם הקם על יוצרו מפרה מתוקה את "כללי המשחק שקבעה הסופרת־המספרת וקמה ללא שום חשש על יוצרתה: "תשמעי, אומרת מתוקה, אני מזהירה אותך, החופש ימחץ אותך, הוא יפורר הכל, יטשטש את קווי המתאר, לא תיווצר שום תמונה, שום ציור, שום דמות, שום סיפור".[18] ובאמת, הגיבורה ניגשת ללא היסוס לבצע את זממה כשהיא נותנת לעצמה עוד שם, נוסף לשמה "מתוקה".

17. האגם הפנימי, עמ' 9.

18. שם, עמ' 20.

הסופרת־המספרת קראה לגיבורה מתוקה על שמה של ניצולת שואה שהגיעה לבית־ספרה. מתוקה היתה גדולה, פראית ואלימה. התלמידים ילידי הארץ שהתעללו בעולים חדשים פחדו ממנה ועזבו אותה לנפשה. אולי מתוך הרצון לבנות סיפור אופטימי של ניצולת שואה חזקה שאינה מוכנה לקבל על עצמה את תפקיד הקורבן, ואולי מתוך רצון "לאלף" את מתוקה הסוררת שהיתה מפותחת מבחינה מינית והתחתנה בגיל חמש־עשרה, ואולי מתוך שתי הסיבות גם יחד – החליטה הסופרת־המספרת על מתוקה כעל גיבורתה.

ואולם עד מהרה מתוקה נוטלת חופש למוטט את הסיפור שהעניקה לה הסופרת. היא נותנת לעצמה שם נוסף שמייצג סיפור חדש המנתץ את הסיפור של הצפרית שהסופרת־המספרת תכננה עבורה. נטילת החופש מציגה לא רק את כוחה של הגיבורה אלא גם את כוונתה לפרק את היצירה.

מתוקה משנה את שמה לגליקריה, שם יווני (Glycera) שפירושו מתוקה. סיפורה כגליקריה הוא צירוף תמטי מוזר של מסתורין, אהבה רומנטית ומסע פיקרסקי שהיא חווה כבת של דור השואה. אי אפשר להתעלם מן העובדה שסביב סיפורי ברבורים וטווסים, ב"חיבור" חסר כל עלילה כביכול, נשזרת עלילת חיים נוראה של גליקריה. גליקריה היא בתם של אלברט כהן, ניצול שואה יווני שאיבד את ביתו, משפחתו ורכושו בשואה, ושל הילטרוד, גרמנייה שאביה הנאצי ערך ניסויים מדעיים ביהודים. הילטרוד, המנסה לעשות תיקון, משכנעת את אלברט להתחתן אתה ולעלות לארץ ישראל. שם נולדת הבת ואביה קורא לה גליקריה, על שם ילדה יווניה שאהב ושנהרגה במלחמה. לבסוף, אביה – ששוויון הנפש שלו היה מסווה של הקבר שנשא בלבו[19] – עוזב את גליקריה בספינה ונעלם אל יעד בלתי ידוע.

נסטה לרגע מסיפורה של גליקריה כדי לעמוד על המשמעות האירונית בשמו של אביה ניצול השואה. שמו כשם הסופר היהודי־הצרפתי־השוויצרי הגדול אלבר כהן, אשר למרות הצל המאיים של אנטישמיות שליווהו מילדותו המשיך להאמין בערכי ההומניזם ובייעודו של העם היהודי לגאול את העולם. למרות השואה – הוא עבר את התקופה בשווייץ – המשיך כהן להאמין בטוב, ביופי ובאחווה של המין האנושי. את הרומן שלו משנת 1968, "Belle du Seigneur", שבו מופיע גיבורו היהודי כדמות משיחית, ממקם כהן בשנות השלושים. כך הוא נמנע מלהתעמת עם התמוטטות ההומניזם בזמן השואה.[20] שלא כסופר הדגול שהשאיר לעולם מסר בלתי מעורער של אימון בטוב וביופי של בני־אנוש, אלברט כהן, אביה של גליקריה, אינו מותיר מסר הומניסטי לבתו. המורשה שהוא מעניק לה מסמנת אלימות ומוות. למעשה כהן הופך את בתו לאתר זיכרון כפול: היא נושאת את שם האהובה המתה ועל־ידי כך גם את המודעות של האלימות הנוראה של המלחמה.

גם מצד אמה מקבלת גליקריה מורשה של מוות ואלימות. הילטרוד הטילה על בתה את התפקיד הבלתי אפשרי של תיקון מעשי סבה הנאצי. כאשר הילטרוד מתה, אביה של גליקריה שולח אותה לסבתה הגרמנייה שאף פעם לא סלחה לבתה וששונאת את נכדתה. גליקריה אינה יודעת שסבה הנאצי חי עדיין במחבוא. בינתיים גליקריה פוגשת את יואכים והם מתאהבים. גם ליואכים יש סיפור נורא של אלימות ומוות. הוא בן של ניצולת שואה שהתחתנה עם נאצי לשעבר שהיה שומר מחנה במטהאוזן, המחנה שבו שהה אביה של גליקריה ושבו עבד אביה של הילטרוד כמדען. אמו של יואכים מצווה עליו במותה להרוג את הפושעים הנאצים. יואכים נעשה צייד נאצים ומשום כך הוא מסתבך עם עולם הגנגסטרים והופך לטרוריסט. הוא אוהב את גליקריה אהבת נפש אך חושד בה בשל היותה נכדתו של הנאצי. הוא חושב שהיא יודעת את מקום מחבואו של סבה ועוקב אחריה. גליקריה אף היא אוהבת את יואכים אהבת נפש, אך היא יודעת שהוא עוקב אחריה וחושדת שהוא גנגסטר וטרוריסט ושיש לו קשרים עם העולם התחתון.

19. שם, עמ' 30.

20. אלבר כהן כתב בשנת 1972: "משום שאני חי עם מותי מאז ילדותי, אני יודע שלאהבה ולטוב חשיבות עליונה. אך כיצד אצליח לשכנע בכך את אחי בני האנוש? אה, אחי בני אנוש הכירו שמחה שבהערר שנאה". (התרגום שלי)

נראה שאכן סיפורה של מתוקה, שצרפה לעצמה את זהותה של גליקריה, ממלא את הבטחתה לפורר את סיפורה של הסופרת־המספרת: הוא מטשטש את הגבולות בין טרוריסטים ונוקמים, בין בני ניצולים ובני נאצים; ואולי הגרוע מכול – הוא סיפור שבו ההורים נעלמים, או מתים, כשהם משאירים לילדיהם מורשה של מוות ואלימות. בכך הם מערערים על האפשרות של קיום יחסי נאמנות ואהבה חסרי סייגים. אכן, בסיפור זה אפילו מאהבים אינם נותנים אימון זה בזו. שני המאהבים, גליקריה ויואכים, עושים אמנם מאמצים להשתחרר מן המורשה הנוראה; בשלב מסוים מנסה גליקריה לדמיין את עצמה כקליפסו, אותה אלה מיתולוגית בעלת אי שבו היא החביאה את מאהבה אודיסאוס. הפנטזיה מסגירה את רצונה של גליקריה לבנות בית קבוע עם יואכים. אך כמו תשוקתה הנכזבת של קליפסו, גם הפנטזיה של גליקריה איננה מתגשמת. יואכים משתוקק גם הוא לעזוב את חיי הגנגסטרים ולבנות משפחה עם גליקריה. אך מאוויים אלה אינם מתקיימים; שניהם ממשיכים בכפייתיות בדרך שהותוותה להם על־ידי הוריהם. באופן פרדוקסלי ההישרדות של ההורים החתימה את הילדים בחותם של מוות. כאשר יואכים מקדיש את חייו, בצו אמו, לרדיפה והרג, גליקריה, הנושאת את ירושות האימה ומוות של אביה ושל אמה, הופכת "לאשה ריקה שבבית החזה מקשה חבילה של עצמות", כשהיא אומרת לעצמה: "אני לא מרגישה כלום [...] אני כמו מתה".[21]

21. *האגם הפנימי*, עמ' 24.

וזאת אולי הסיבה שבגללה אין הסופרת־המספרת יכולה להתנתק מהגיבורה שלה, שהיא בת־יצירתה, פרי דמיונה, למרות שהמרתה את פיה. הייאוש הנורא של "בתה" אינו נותן לה מנוח ואין לה מנוס ממנה: קריאותיה של מתוקה/גליקריה מלוות אותה גם בחלומות הלילה וגם בחלומות בהקיץ.[22] הסופרת־המספרת, שנכנעה לדחף "ללדת" את "היופי הנורא", הפכה ל"אימא" שאיננה יכולה להפקיר את "בתה" במצב של ייאוש נורא המאיים להביא למותה. כפי שראינו באפיגרף למאמר זה, היא איננה יכולה לתת לרעננות החיים, לסערת נעורים, כלומר ליופי שהיא עצמה יצרה־"ילדה", להיהרס על־ידי מורשת הזוועה והרוע. במילים אחרות, האמנית איננה יכולה לתת לנורא של העולם להשמיד את היופי של יצירתה. ניצחון הנורא ימית את יצירתה ואתה גם את נפש האמן שבה. תהיה זו הקבורה הסופית של שיריה בקופסת הזהב, הרג שבע הציפורים הקטנות, שהן – כפי שראינו – נשמתה וחייה. לכן היא חייבת להיחלץ לעזרתה של הגיבורה, בת יצירתה, שחייה קשורים קשר בל ינתק בחייה שלה, משום שרק יצירה מעניקה לאמן את טעם החיים. באופן פרדוקסלי התשוקה להציל מערבת אותה במאבק "איתנים" עם היצירה השוקעת לייאוש ולאבדון.

22. שם, עמ' 129.

בניסיון לשכך את כאבה של מתוקה/גליקריה ולהתגבר על ייאושה, מעניקה לה ה"אימא"־הסופרת שם נוסף. זהו שמה של דולסה, האישה שנרצחה עם שתיים מבנותיה בפרעות ביהודים בערי גרמניה בזמן הצלבנים. בעקבות מותה האכזרי כתב בעלה, אלעזר הרוקח (רבי אלעזר בן־יהודה מוורמס), קינה שבה הוא מפאר את דולסה, כשהוא משכתב את

הפרק ממשלי המהלל את אשת חיל.[23] נראה שהסופרת־המספרת ביקשה לפייס את מתוקה/גליקריה בדוגמאות של תקווה ששורדת אפילו במקרים של רוע איום. ובאמת, למרות המוות הנורא, מעשיה הטובים של דולסה ממשיכים לחיות ביצירה של בעלה. הקינה מאשררת את הערכים האתיים המסורתיים של המשפחה היהודית. אין מקום לייאוש אפילו בזמן פרעות הצלבנים. ההלל על דולסה הוא ביטוי לרגשות אהבה וכבוד של בעלה; השכתוב של משלי הוא ביטוי לאמונה שמתחזקת את הסובלים ומחזקת אותם דווקא בזמנים של סבל ושכול.

23. שם, עמ' 129-130. על סיפורה של דולסה ראו Judith Baskin, "Jewish Women in the Middle Ages", Judith Baskin (ed.), *Jewish Women in Historical Perspective*, Wayne University Press, Detroit 1991.

האם גליקריה מסוגלת לאמץ את שמה של דולסה ולהזדהות עם האמונה באהבה ובטוב שהוא מסמל? בהקשר זה ראוי שנזכור את המורשה הנאצית שלה ואת חוסר האמון שהיא רוחשת לאהובה יואכים, וכי בנוסף להעדר בית משפחתי היא חסרת ארץ. הרגשת השייכות לישראל אבדה לה בגלל מצב המלחמה בארצה. כאשר היא מגיעה לארץ היא מותקפת על־ידי טרוריסטים בשדה התעופה. היא נטשה את ישראל ומסרבת לחזור כי "נפשה קצה בשפיכות הדמים" הבלתי פוסקת.[24] בניגוד לדולסה, שלמרות – ואולי בגלל – מותה מקומה במסורת חזק ואיתן, גליקריה/מתוקה מסתובבת בעולם, ספק דיילת, ספק נוסעת, נוודת חסרת בית וחסרת מנוחה. בניגוד לדולסה וליחסיה ההרמוניים עם עולמה שלא זנח אותה גם במותה, גליקריה לא מוצאת לה מנוח. יתרה מכך, עיסוקיה השונים ונדודיה הכפייתיים מורים על כך שהיא אינה מחפשת בית; היא שרויה בבריחה מתמדת מהמורשה האיומה שלה. לפיכך, כנגד הסיפור שמספרת "אמה" על הקינה לזכרה של דולסה מצטטת גליקריה ללא הרף את "בלדת הזאב" של שאול טשרניחובסקי:

24. *האגם הפנימי*, עמ' 19.

גְּדוּד צַלְבָּנִים נוֹסֵעַ
וְסָר מֵעִיר לְעִיר:
הֵם שָׁחֲטוּ בְּאָכֶן, הֵם יִשְׁחֲטוּ בַּטְּרִיר.
הֵם יַעַרְכוּ הַטֶּבַח: יָרִיעַ פַּעֲמוֹן
יַחְדָּו שָׁלָל יַחֲלֹקוּ חָסִיד וְאִישׁ הָמוֹן [...][25]

25. השיר מצוטט בספר *האגם הפנימי*, עמ' 78, 100, 108, 116, 129. לטקסט המלא ראו שאול טשרניחובסקי, *מבחר*, דביר, תל־אביב 1958, עמ' 93-97.

טשרנוחובסקי כתב את השיר על פרעות הצלבנים בשנת 1942, כאשר השואה היתה בעיצומה. המסר האירוני והניהיליסטי של השיר אינו משאיר שום תקווה לגאולה. כשהוא הופך על־פיה את האימרה "אדם לאדם זאב" (homo homini lupus est), טשרניחובסקי מייחס את הערכים ההומניים לזאב שהרג את הקורבנות הגוססים של הפרעות וכך קיצר את סבלם. מאז, אומר השיר, בני־אדם הפכו לזאבים טורפים וזרע הזאב הרחמן נעלם מזמן.

ההומניזם של אלבר כהן הסופר, וכוח המסורת בקינתו של אלעזר הרוקח, אינם בני תוקף במציאות שבה בני־אדם איבדו צלם אנוש. עולם כזה הוא חסר תקווה ומנוע גאולה. אולם לא רק הממד האוניברסלי של התפוררות הערכים ההומניים מצוי בבחירתה של גליקריה את השיר; יש בבחירה גם

ממד אישי ברור. לא בכדי בחרה גליקריה, ש"אף פעם לא הבינה מי היא",[26] בשירו של טשרניחובסקי על הפוגרומים של היהודים בגרמניה. הבחירה מסמנת את הספק הנורא לגבי זהותה: ההיו בין הפורעים הגרמניים בימי הביניים גם אבותיה? האם הפרעות של ימי הביניים בישרו את מעשי סבה הנאצי? האם יש בה סממנים של זאבים בדמות אנוש? מוצאה, שמעורבים בו הפושעים והקורבנות, מעמיד את גליקריה במצבי אי־ביטחון וספק ללא נשוא שדנים אותה לאבדון.

מאבקה של ה"אם"־הסופרת להציל את "בתה" מייאוש נורא מפנה אותה אל אוסף הסיפורים המיתיים שלה על ברבורים וטווסים. וכך היא מספרת לגליקריה על "העין השלישית" של הטווס המעניקה "לאדם אפשרות להתבונן פנימה וגם לחזות בנצח. זו הסיבה שנוצת טווס היא סגולה לחיי עד". אך במקום להתנחם גליקריה מגלה את עומק ייאושה: "אני לא מפחדת [להתבונן פנימה]. אני יודעת שאין שם כלום. ריק! ריק! ריק! ואם יש משהו שאני לא צריכה זה בטח נוצת טווס. חיי נצח! מי צריך חיים בכלל?"[27] גליקריה אכן מביאה על עצמה את סופה באפיזודה אלימה שהיא יוזמת ובה היא נהרגת. כאשר היא מגלה שסבה חי, היא מתכננת לחשוף את זהותו קבל עולם כשהיא מטילה על "אמה" את התפקיד לראיין את הפושע ולפרסם את דבר קיומו. בניסיון אחרון לעצור בעדה מלקיים את המפגש הטראומתי, נעזרת ה"אם" במיתוס הטווס כפי שהוא מופיע בתיאולוגיה של היאזידים, כת דתית קטנה ממוצא כורדי.[28] אנשי הכת היאזידית "מאמינים שלשטן יש כוח רב [...] ושחובתם [להימנע] מכל עלבון או פגיעה [בו]".[29] לשם כך הם בחרו כסמל השטן את הטווס, שגם נודע "כמפתה, בעל זבוב, נסיך האופל, החזק, המרושע, האויב".[30] הודות ל"מילוי מקום" (displacement) של השטן מצליחים היאזידים להימנע מלהתמודד עם הרוע.

אולם דוגמת הגישה הזהירה של היאזידים שלא להתגרות בכוחות הרוע איננה משכנעת את הגיבורה אכולת הייאוש. אולי התוכנית מסווה את הרצון לגרום למותו של הזקן וכך לשים קץ לרוע? ואולי מסתתרת כאן תשוקת המוות שיכפר על הסטיגמה של מוצאה שהפכה אותה למתה בחייה? לכאורה אכן מתגשמות משאלותיה של גליקריה. ברגע שבו אמור הסב, אותו "נסיך האופל, השטן הזקן",[31] לחשוף את עצמו, מתפרצת קבוצת גנגסטרים ובראשה יואכים, והם יורים בזקן והורגים אותו ואת גליקריה. נראה שמשאלתה של גליקריה לחשוף את הרוע ולחסלו אכן התקיימה, אך יחד עם הרוע נרצחת גם האהבה, או ליתר דיוק הרוע הופך את האוהב לכלי משחית שהורג את אהבתו. באופן אירוני מתגשמים הפחדים של היאזידים מן השטן, ואמונתם שאסור לעורר את הרוע מוכחת כנכונה. הרצח של גליקריה הוא ההוכחה לכך שלא רק שאי אפשר למגר את הרוע, אלא שלרוע כוחות בלתי נדלים להשיב מלחמה למי שמתגרה בו.

גליקריה היא לא רק אהובתו של יואכים; היא גם "בתה" האהובה, פרי דמיונה של "אמה" הסופרת. ומה אפשר לומר או לכתוב או לדמיין לנוכח מותה המזעזע? הסופרת־המספרת שצופה במחזה האיום אכן רוצה להגיב

26. *האגם הפנימי*, עמ' 31.

27. שם, עמ' 106-107.

28. למידע נוסף על הכת ראו את הערך "Yazidis", The Political Encyclopedia of the Middle East, Avraham Sela (ed.), Contunuum, New York 1999, p. 800.

29. *האגם הפנימי*, עמ' 120.

30. שם, עמ' 128.

31. שם, שם.

אך נבצר ממנה כל מענה: "הפה שלי רק נפער. שום קול לא נשמע".[32] האם פירוש הדבר שקול היצירה נאלם? שהנורא גבר וחיסל את היופי? האם אפשר להסיק מכך שבעולם הספוג במודעות הרוע הנורא של השואה אכן אבדה השליטה על היצירה וזו שואפת להרס עצמי, ועם אובדן השליטה נעלם גם ה־raison d'être של האמן?

32. שם, עמ' 134.

כוחו הגואל של המיתוס

ז'אן פרנסואה ליאוטר (Jean-Franois Lyotard) טוען שהעידן הפוסט־מודרני

> העמיד אותנו בפני אימה גדולה מנשוא. בעולם כזה היופי של השלמות אינו אפשרי. האסתטיקה הפוסט־מודרנית של הנשגב מדגישה את הבלתי ניתן להצגה (the unpresentable) בתוך ההצגה (presentation) עצמה. [...] היא [האסתטיקה] מסרבת לחפש פיצוי בצורות מקובלות (good forms) או נחמה במוסכמות של טוב טעם (consensus of the taste). היא מחפשת דרכי הצגה חדשות לא לשם העונג האסתטי, אלא כדי להדגיש את הבלתי ניתן לייצוג.[33]

33. Jean-Franois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (trans. Geoff Bennington and Brian Massumi), University of Minnesota Press, (Minneapolis 1993, p. 81.
התרגום לעברית הוא שלי.

לשיטתו של ליאוטר, הטקסט הספרותי העכשווי הוא פוסט־מודרני משום שאין הוא יכול לקבל את הגישה המודרניסטית שטיפלה בנשגב בעזרת צורות אסתטיות. הוא מתפרק במפגשו עם הזוועות של ההיסטוריה המודרנית. בעולם הזה הדרך ליצור שנותרה היא רפרזנטציה של פירוק צורות ומוסכמות. עולם שיצר אימה בלתי ניתנת להבנה וחסרת משמעות משתקף בהעדר הצורה והטעם של האמנות שמנסה להציגו.
לטענתי ב"חיבור" "האגם הפנימי" בוחרת אלמוג בגישה שונה מזו של ליאוטר על אף המכנה המשותף ביניהם. כמו ליאוטר, אלמוג רואה את האימה הבלתי נתפסת ולכן לא ניתנת להסבר אפילו להוגי הדעות של העידן העכשווי. "עד כמה שידוע לי", טוענת הסופרת־המספרת, "לא התעסקו הפילוסופים של המחצית השנייה של המאה העשרים ברוע, למרות שנראה לי שהרוע הוא חוויית היסוד של ילידי המאה הזאת".[34] אולם בניגוד לליאוטר "הנכנע" למציאות של הנורא הבלתי ניתן להצגה, מסרבת אלמוג לוותר על היופי והמשמעות של האמנות.

34. *האגם הפנימי*, עמ' 122.

תיארתי לעיל את המאבק שמנהלת ה"אם"־הסופרת־היוצרת עם ה"בת"־הגיבורה־היצירה המאיימת לפורר כל תמונה, ציור, דמות, סיפור. הראיתי כיצד נאבקת ה"אם" להציל את "בתה" מייאוש המוביל לאבדון. עמדתי על האלם של האמנית למראה הזוועה של אלימות ההופכת אהבה לכלי רצח, ושאלתי האם כוחו של הסיפור נבלע ונעלם בתוך האימה שאינה ניתנת

להבעה. ואולם האם יהיה זה פשטני לטעון, שעצם העובדה שהטקסט של "האגם הפנימי" אינו מסתיים באפיזודה של רצח הגיבורה ובאלם הסופרת מורה על המשכיות לאחר האסון? המספר הסידורי (65) של הקטע הבא אחריו מצביע על כך, שלמרות האירוע המזעזע של הרצח, הסדר והמבנה של היצירה לא הופרעו. קיום הקטע שישים וחמישה מפגין לא רק את יכולתה של הסופרת־המספרת לדבר בעקבות קטע שישים וארבעה הנורא, אלא גם את יכולתה להמשיך את הסיפור. ובאמת היא מצהירה בשלוות נפש: "הנה כי כן, מתוקה ואני משלימות את ההפלגה המיתית שלנו כשאנו מוצאות את עצמנו בנקודת ההתחלה". אם כן, ההתחלה של הסיפור הבא, הבלתי ידוע עדיין, אפשרית. כיצד? למעשה הגיבורה לא מתה "כי נתתי לה נוצת טווס [...] הבטחה לחיי נצח [...] אולם אין לדעת איזו נפש תתגלגל בה".[35]

35. שם, עמ' 134.

התבוננות מדוקדקת בקטע זה מאירה את הספר באור חדש: הקביעה "מתוקה ואני" מאשררת שתי ישויות נפרדות. ההפרדה בין ה"אני" של הסופרת־המספרת ובין דמות הגיבורה חושפת את הבדיון (fictionality) של הסיפור. בדיון זה צוין, אגב, מתחילת הסיפור, כאשר היוצרת הציגה את הגיבורה שלה – מתוקה רבת השמות. הציון של ריבוי שמות מבטל את עקרון ההשהיה של חוסר אמון (suspense of disbelief). אולם דווקא ההדגשה הנוספת, בסוף הסיפור כמעט, של מקום היוצרת ליד הגיבורה שלה, מוכיחה את אי־ההצלחה של הגיבורה לבצע את זממה. שהרי מתוקה איימה להרוס את הסיפור, את עצמה ואת יוצרתה. גילוי ה"תפרים" של הסיפור מוכיח, אם כך, שהסופרת־המספרת היא ש"תפרה" את הסיפור, וזאת גם הוכחה לכך שהצליחה לשמור על עצמיותה. ולא רק על עצמיותה הצליחה לשמור, כי אם גם על שליטתה המוחלטת ביצירתה. כיוצרת יש בכוחה להפוך את ההפלגה "מנמל אל נמל" ל"הפלגה מיתית", שתמיד אפשר להתחיל בה מחדש. יתר על כן, האוטוריטה של הסופרת־המספרת בולטת גם בכוחה "לבטל" את המוות של הגיבורה בעזרת נוצת הטווס המיתית, נוצת חיי הנצח שאותה, כפי שראינו, דחתה הגיבורה בגלגולה הקודם.

בנקודה זו מופיע פן נוסף של הסופרת־המספרת – הקביעה של חיי הנצח שהעניקה לגיבורה – ואף זו מאירה את הטקסט באור חדש. ההעזה ליטול את החופש ליצור מפחידה, כפי שראינו, את האמנית. עתה אנו רואים כיצד ההעזה מעניקה לדמיון חופש לחפש דרכים לנטרל את הסופניות, כלומר את ה"אין מוצא" שבו נבלע הסיפור הפוסט־מודרני, כפי שליאוטר רואה זאת. במילים אחרות, החופש שהיא נוטלת "ללדת" את "ההפלגה המיתית", כלומר הפלגה שתמיד אפשר להתחיל בה מחדש, עומד בסתירה לטענה שכל מה שהסיפור של היום מסוגל לעשות הוא להציג את הסופיות של האבסורד הנורא של עולם האימה.

כיצד מאפשר האופי המיתי של הסיפור להימלט מן ה"אין מוצא" ובכל זאת לחפש משמעות בעולם שהתנסה ברוע כל כך מוחלט? לטענתו

של רוברטו קלסו (Roberto Calasso) חיוניותו של המיתוס מצויה בריבוי גרסאותיו, בעובדה שמיתוסים הם "סיפורים בעלי נוסחים שונים" (stories with variants). לעומת הרומן המתרכז בתמה אחת ובונה קו של עלילה, הדמויות המיתיות "חיות עלילות רבות ומתות מיתות רבות". קלסו מדגיש שבסיפורים הרבים של חיים ומיתות מהדהדים גם כל הסיפורים של חיים ומיתות קודמים. שום דבר לא נשכח, אך גם שום דבר איננו סופי. בכל סיפור מיתי תמיד עולה שאלת האופציה, האפשרות האחרת, השאלה "מה היה קורה לו?"[36]

36. Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony*, (trans. Tim Parks), Vintage Books, New York 1994, p. 22, 281. התרגום שלי.

השאלה "מה היה קורה לו?" מעניקה לדמיון כוח עצום, כוח המסוגל להתגבר על הייאוש של "אין מוצא" על־ידי המצאה או דמיון של מוצא אחר. עיון מדוקדק בספר "האגם הפנימי" מגלה ש"המוצא האחר", כלומר האופציה של סיפור אחר, נולד בד בבד עם הולדת גליקריה: השם גליקריה, שהוא שם הילדה המתה, אהובת אביה, מסתיר בתוכו סיפור של ילדה אחרת, ילדה מיתית, ילדה־ברבור אהובה שהמוות איננו נוגע בה: "הענקת שם היא אות, ברכה, על כן היא חזרה אל שמה הישן גליקריה, השם שאביה נתן לה [...] ועדיין לא נודע לה דבר הקשר בינה לבין קר. קר, עלמת הברבור היפהפייה, שאולי נולדה כשמלכה עתיקה בלעה פרפר".[37]

37. האגם הפנימי, עמ' 24.

המוטיב של האגדה האירית העתיקה על קֶר (Caer Ormaith), העולה מדי שנה מארץ המתים, לובשת צורה של ברבור ועפה למרחקים עם אהובה אנגוס כששניהם שרים שיר מתוק המרגיע את העולם, חוזר בספר פעמים רבות.[38] ברבורי אלמוות אלה, אומרת לנו הסופרת־המספרת, נזכרים בשירו "של המשורר האירי הגדול, 'ברבורי הפרא בקול'" (The Wild Swans at Coole). בשירו זה מבכה ייטס את העלמות הברבורים המושלמים, המסתוריים, היפים בני האלמות. היעלמותם מורה על מותו הקרוב של המשורר שלא יזכה לראותם.[39]

38. ראו עמ' 28-29, וכן עמ' 32, 132, 135, 136.

39. השיר נמצא בקובץ *The Collected Works of W. B. Yeats*, Vol. I, p. 131.

האיזכורים של ייטס – היופי הנורא של עולם האלימות והיופי בן האלמוות של הברבורים – משרטטים את הפרדיגמה בספר "האגם הפנימי", המאירה על האפשרות לשמר את משמעותה של האמנות אפילו בתקופה הניהיליסטית שלנו. אפשרות זו תלויה ביכולתו של האמן לגלות בסיפורו את הסיפור האלטרנטיבי. רק כך אפשר לשרוד ואולי להביא זיק של תקווה לעולם ששולטים בו המוות והשכול. וכך, לאחר מותה של גליקריה לובשת הסופרת־המספרת זהות אימהית אחרת: עכשיו היא אותה מלכה עתיקה אשר בלעה פרפר וילדה תינוקת יפהפייה, הלא היא קר. אין זאת אומרת שהעבר נשכח – קלסו טוען שכל סיפור מציג אופציה מנוגדת, אבל מהדהדים בו כל הגרסאות וכל הנוסחים הקודמים. כאשר גליקריה מתה, מרגישה "אמה"־המספרת ש"היא נעקרה מתוך לבי באלימות, והשאירה אותו חלול".[40] זיכרונה מהדהד גם בגלגול החדש של גליקריה לקר. כאשר אומרת "התינוקת" קר: "אמא, הביטי", שבה הסופרת־ המספרת לראות "אשה מתבוססת בדמה". גליקריה המתה מוות אכזרי כל־כך איננה נשכחת. וכאשר אומרת לה "התינוקת" שוב: "אמא, הביטי", היא רואה "את מרכבתה של אפרודיטה חוצה את האוויר

40. האגם הפנימי, עמ' 138.

רתומה לברבורים".[41] אפרודיטה היא אלת האהבה; הברבורים הם ציפורי הטוהר והתום. מות האהבה, הטוהר והתום בסיפור העצוב של המורשה הנוראה שקיבלו גליקריה ויואכים בעקבות השואה זכורים היטב, אך אין סיפורם הנורא הסיפור היחיד. כל עוד הדמיון האמנותי פועל, הוא מסוגל לייצר גם יופי.

הנורא והיפה יכולים להתקיים בכפיפה אחת בתנאי שהאמן יכיר בקיומם של הטוב ושל הרע, של הברבור וגם של הטווס. ובאמת, באפיזודה האחרונה של הספר עומדים הטווסים והברבורים על שפת האגם הפנימי כשהם צופים ב"שבע הציפורים הקטנות המרחפות מעל האגם". הצייד האורב בסתר בין האילנות הוא איום מתמיד של הרס היצירה בעולם האלים של היום. האישה יודעת שאם ימותו הציפורים, שהן נשמת האמן שבה, תמות גם היא. בעידן של הנורא יצירה של יופי הפכה לעיסוק מסוכן, אבל התנזרות מיצירה מסוכנת לא פחות; היא מסמנת את המוות של נשמת האמן. במציאות של חוסר משמעות, חוסר ודאות, רוע וסבל "האגם הפנימי" מציע את ה"לידה" של המיתוס. המיתוס מציג את האלטרנטיבות, את האופציה של גלגול אחר, אך גם זוכר את הכול. המיתוס בונה את האיזון העדין והפגיע בין הייאוש והתקווה, בין הנורא והיופי, איזון שלמרות הכול ממשיך לחפש גאולה באמנות הסיפור.

41. שם, עמ' 136.

אוניברסיטת ויסקונסין־מדיסון