

חוכן העניינים

קינה

- רות הכהן פינצ'ובר**, שלושה רגעי קינה ודממה על מות אלוהים: ונציה 1500~ לייפציג 1724,
ברלין 1900~ - 5
- גילי שחר**, הקינה: שירה, הגות ומדרש - 34
- גלית חזן-רוקם**, קינת אימהות על חורבות ירושלים: מחוות ביצוע במגילת איכה ובמדרשים
עליה - 59
- ורד לב כנען**, קינה על האקרופוליס: פרויד והעולם העתיק - 84
- דורי מנור**, "תגידו לו שאני": על מושג ההויה בשירו של דן פגיס "כתוב בעיפרון בקרון
החתום" ועל אפשרויות תרגומו - 110
- אבירם צורף**, "כי החיים אינם יודעים שימותו והמתים אינם יודעים מאומה"? - עיון
במחזור סיפורי המתים בראש פרק 'מי שמתו' (תלמוד בבלי, ברכות יח ע"א-יט ע"א) - 128
- יעל בלבן**, ארמון המראות הקר: על "ימי צינה בראי המוצק" מאת שולמית הראבן - 151

מלנכוליה

- עילית פרבר**, **רו חן-מוריס וטלי לטוביצקי**, פתח דבר לחטיבת המלנכוליה - 187
- רות רונן**, המלנכוליה של המלט - 190
- עילית פרבר**, מסה על מלנכוליה ומקצב - 206
- נגה וייס**, מקורותיה ההומריים של המלנכוליה - 221
- לירן רזינסקי**, על חלוף הזמן: פרויד, רילקה, ו־Weltschmerz - 242
- טלי לטוביצקי**, "ומרוב תימהון אני צועקת": דיבור ופנטומימה, אבל ומלנכוליה אצל יעקב
שטיינברג ודליה רביקוביץ - 259
- יונתן שגיב**, "אין אהבה מתחלקת לשניים": מלנכוליה כמשבר כלכלי בסיפור פשוט של
עגנון - 296
- ערן ויזל**, פרדוקס הפשט: קריאה מלנכולית בפרשנות היהודית לתורה מימי הביניים - 319
- יואב רונאל**, "הבו לי חלל קטן ושם בירכתי האדמה אלך ואהגה בו נכאי, נכאינו": המרחב
המלנכולי ביצירת מיכה יוסף ברדיצ'בסקי - 341
- גיא ארליך**, כתיבת המוות של דבורה בארון - 378
- יוסי בריל**, על פואטיקה של אבנים בכינונה של שפה מלנכולית ביצירת תומאס ברנהרד:
קיפאון כמקרה בוחן - 410
- נטע סובינסקי**, קולות מעברו האחר של Mitsein: פנייה ומלנכוליה בלשון השירית אצל
היידגר - 447
- ריקי אופיר**, "אומרים נוצערתי אני אדם": ישראל הר והצל של צלאן - 475

תאוריה

אריסטו, על המרה השחורה: מתוך בעיות במדעי הטבע המיוחס לאריסטו. תרגום מיוונית והערות: גבריאל צורן – 494
נגה וייס ורז חן-מוריס, גווניה של המרה השחורה: מאריסטו לעת החדשה – 499

דיוקן

”מבעד לזכוכית האפלה”: ריאיון עם טוביה ריבנר – 513
מיכל בן-חורין, ”הוא בא ונוטל את לשוני”: על תרגום (ה)עצמי כעדות אצל טוביה ריבנר – 530

המשתתפים בחוברת – 552

הנחיות למחברים – 557

שלושה רגעי קינה ודממה על מות אלוהים: ונציה

~ 1500 ~ ליינציג 1724, ברלין 1900 ~

רוח הכהן פינצ'ובר

מאמר זה מבקש לצרף יחד, במבט פרשני משולב, שלושה רגעים נבדלים זה מזה בתולדות האמנויות במערב המתארים – במישרין או בעקיפין – קינה על מות האל או נותנים לה ביטוי. ה"רגע" הראשון מזוהה עם שני ציורים פרי מכחולו של הצייר הוונציאני (הקתולי) ויטורה קרפצ'ו; השני – עם החלק האחרון של הפסיון על פי יוז'ן של יוהן סבסטיאן באך (הלותרני), והשלישי מרוכז בשיר קצר מאת המשוררת (היהודייה-גרמנית) אלזה לסקר-שילר. בין שלושת הרגעים מפרידים בכל פעם כמאתיים שנה, כל אחד מהם מתגלם במדיום אמנותי אחר – ציור, מוזיקה ושירה, בהתאמה – וכל אחד היה מכוון בזמנו לקהל שונה לחלוטין, בזיקה למסגרת אידיאית-תאולוגית שונה בתכלית: אף כי שלושתם מתייחסים למסורות נוצריות, כל אחד מהם נטוע בעולם אמונה אחר. למרות השוני הרב, אבקש לטעון שיש יותר מטעם אחד בכריכתם יחד. ראשית, שלושת הרגעים הנבחנים כאן בזיקה למסורות האמנותיות שהצמיחו אותם, וליצירות קרובות בסגנון ובסוגה, ייחודיים בהקשרם ובנופם. ייחודיות זו מביאה לידי ביטוי את עצם מודעותם לאנטינומיה החריפה המתקיימת בהכרה במות האל. זו מכוונת אותם לקפל יחד בתוך יריעה אמנותית קצרה יחסית מרחבי זמן ותודעה שונים, היגדים אינטרטקסטואליים מורכבים, ודרישה לא פשוטה מצופיהן/ שומעיהן/ קוראיהן של יצירות האמנות הרלוונטיות להשתתפות פעילה במלאכת הפרשנות והחוויה שהן מעוררות.

פרשנות חווייתית זו שהם מכוונים אליה מעלה מאליה את הפער שבין הקהלים הראשונים שאליהם היצירות היו מכוונות ובין אלה שבאו אחריהם, בפרט אלו העכשוויים. כאן טמונה הצדקה נוספת לכריכת היצירות יחדיו: העובדה שהן מתקיימות בו-זמנית בהווה התרבותי הנוכחי, כלומר שאדם החי כיום, יכול ביום אחד, אם ייטיב מזלו (כתייר בברלין, למשל), לצפות (באחד מן הציורים המקוריים), להקשיב (למוזיקה בביצוע חי) ולקרוא (את השיר) ולהרהר בשלושתם כבמכלול אחד. מכלול חווייתי זה כשלעצמו הוא בעל משמעות תאולוגית ותרבותית לדורנו אנו. הוא כרוך במתח שבין הפרשנות האפשרית של היצירות מנקודות המבט של קהלי היעד המקוריים שלהן ובין זו של הדורות שהיו נסתרים לחלוטין מיוצריהן. למתח זה חלק בלתי נפרד בסוגיות שבהן אעסוק בדפים הבאים.

את המושג "פרשנות חווייתית" (experiential exegesis) טבעתי בהקשר של יצירות אמנות אשר נועדו להוות חלק מפולחן דתי, או שנוצרו בזיקה קרובה אליו.¹ יצירות מסוג זה מניחות שהצופים בהן או המקשיבים להן באים עם המטען האידיאי, הסמיוטי והפרשני הדרוש לפענח את אמירתן, לא כתרגיל אינטלקטואלי גרידא אלא כמעין מסע חווייתי רוחני האמור לעורר, לחזק ולפעמים גם לאתגר את תודעתם הדתית; לאפשר מדיטציה, ליצור רגשה, להוליך לקתרוזיס; להלהיב, להעמיק, או לצקת משמעות חדשה, חיה, בתכנים ישנים. ואולם, יצירות בעלות ערך אקסגטי מסוג זה, שהופקעו מתוך הקשריהן המקוריים – נעתקו ממזבחות ושובצו למוזיאונים, הוזחו מתוך סדרי תפילה לפאר אולמות קונצרטים, או, בהקשרים ארכיטקטוניים, הפכו ממרחבים מקודשים לחללים מחולנים – מה עולה אז בגורל ערכן הפרשני-חווייתי? האם מתחוללת לגביו טרנספורמציה, או שמא הוא זנח כליל? סוגיה זו מלווה את מעשה הכתיבה של מאמר זה, גם כשאין היא נדונה במפורש, מתוך מחשבה על התמורות בחייהם של "טקסטים" דתיים במרוצת הדורות.

גילומי מות האלוהים

חידת הולדתו של אלוהים במסורת הנוצרית, התגלמותו בבשר, פלא התהלכותו על פני האדמה (ועל המים) עשויים להעיב על הרגע הנורא שהם מחייבים: רגע המוות, לא רק בבחינת סיום חייו כאדם, אלא אף בבחינת הפיכת הגוף ששכן בו לגווייה חסרת חיים, עם היעלמה של נוכחותו הרוחנית, הרגשית והתודעתית (היעלמותו המיוחדת של אליהו "איש האלוהים" ברכב אש ופרשים פסחה על רגע מטריד ונורא זה).

לאורך מאות בשנים דילגה לכאורה המסורת הנוצרית, התאולוגית והאיקונוגרפית גם יחד, על הרגע הזה, בתוך שלל עיסוקים אחרים סביב פרשת מאסרו, משפטו, צליבתו, מותו, קבורתו ותחייתו של האל-המושיע. כצלב, גבולות חייו ומותו נותרו עמומים; כמורד מהצלב נחשב ונראה כמי שרק נפח נשמתו ועוד חיים בו; הקבורה על מעשי הטרה, הסיכה והבישום שמתלווים לה קידשו את הבשר חסר החיים וכמו החיו אותו; בקבר עצמו לא הספיק לשהות וכבר רגלו הונפה מחוצה לו לקראת קימתו כארי; ולבסוף, הקבר הריק העלים את המוות הפיזי, הנתעב, הטמא לעד, בגילום מחדש של האיש-האל לספירת קיום חדשה, מוחשית-רוחנית אף היא.

1 גרסה מוקדמת ומקוצרת של מאמר זה הוצגה בכנס "The Life of Religious Texts", 8-9 ביוני 2016, מרכז סכוליון, האוניברסיטה העברית, קונספט שאשתמש בו בהמשך. תודתי לאביתר שולמן יוזם הכנס, ללוטס פינצ'ובר על ייעוץ בהקשר של המסורות האיקונוגרפיות המפורטות להלן, לברברה שמוצ'לר על שדייקה עמי בתרגומים מגרמנית לעברית, וליקיר אריאל ששימש לי כעוזר מחקר נאמן. תודותיי נתונות גם לקריאה קשובה וערנית של מערכת כתב העת ושל שני קוראים אנונימיים שמהערותיהם יצא המאמר נשכר.

ראו: Ruth HaCohen, "Good Mothers and Bad Mothers in Catholic Baroque Sound and Sight: The Ambiguities of Anti-Jewish Epistemology," Lars Fischer (ed.), *Constructions of Judaism and Jewishness in Baroque Music*, forthcoming

המסורת הנוצרית המזרחית העלתה על נס (תרתי משמע) את ה"אפיטפיוס" (Ἐπιτάφιος, epitáphios), האיקונה המגלמת את ישוע המת השרוע על גבי אבן או אלונקת מתים, ויצרה שלל ריטואלים סביבה ובהקשרה. לעומתה, המסורת המערבית האיקונוגרפית – ובהדרגה גם המוזיקלית – הופכת "קינת ישוע" (Lamentation of Christ) מאז ימי הביניים המאוחרים לסצנה מכוננת, אשר עם זאת גבולתיה אינם ברורים. הקינה, מטבע הדברים, נמשכת מן ההורדה מן הצלב ועד לאחר הקבורה, אולם היא מתמקדת במיוחד ולובשת צורה ברורה כסכמה איקונוגרפית, ברגעי פרישת הגוף – או הגופה – על גבי אותה האבן (האפיטפיוס), כשגו המת עודו מוטה, ודמויות קרובות, רובן נשים (ביניהן שתיים או שלוש מריות) מקוננות עליו (סצנה הנקראת גם entombment – קבורה, הטמנה). פנים מוכות יגון, לעתים בוכיות, פעמים על סף עילפון, סובבות את הגוף המצוי בתמונות הרבות בשלבים שונים בין חיות ובין חיורון מוות. הפייטה היא תת-סוגה המשויכת לקטגוריה זו, אשר כפסל מנציחה לעד את רגע החביקה האחרון הזה של האם הבוכייה – ה"סטאבט מאטר". מסורת מערבית אחרת מפקיעה את הרגע הזה מן ה"אנושי, אנושי מדי", ומעלה את המת-החי מעלה מעלה, אל כיסא הכבוד או "כס החדש" – Der Gnadenstuhl – כפי שהוא נקרא בהקשר הגרמני, ושם, צלוב, זעיר כפעוט, או שמא כבר כצלם ה"קרוסיפיקס" שלו עצמו, מחזיק בו האל בקורת הצלב האופקית, כשיונת רוח הקודש מרחפת סביבם.

עליית טופוס הקינה למסורת אמנותית זו צועדת בד בבד עם עליית "פרדיגמת הרגש" לאמנות המערב, אשר ביקשה, כדבריו של לאון בטיסטה אלברטי בראשית המאה החמש עשרה, "להניע את נפש המתבונן כאשר כל מי שמצויר [בציור] מראה בבהירות את תנועת הנפש שלו".² ובהתאמה, בציורי "הקינה", כל אישה ואיש, לפי מידת קרבתם למת, מביעים את צערם וכאבם. האובדן על לכתו של האדם האהוב, הצער על שאיננו בין החיים, נוכחים וכמו מעטרים את הגוף שעבר ייסורים ונדם – עוד הסבל על פניו – על פצעיו ודמו שנקרש. כל זה לזמן קצר מאוד, עד שייטמן. שהרי כך ארע לו, שנטמן מיד, בהתאם למנהג היהודי, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בספרי הבשורה, המספרים על דבר יוסף הרמתי (בסיוע נקדימון), אשר מיהר לקבור את המת ולסתום עליו את הגולל. בהפרש של כמאתיים שנה תתאזרח "פרדיגמת הרגש" גם בהקשר המוזיקלי, בד בבד עם עליית האסתטיקה המזוהה עם הקונטר-רפורמציה וזו שעמדה כנגדה בהקשר הפרוטסטנטי.³ להבדלי המדיה חשיבות רבה כמובן באופן גילום הרגע הנורא, בראש ובראשונה בהבדל שבין הקפאת הזמן במדיום הציורי להתפרשותו במדיום המוזיקלי על פני משך העשוי לכלול אירועים שונים, דמויות בודדות וקהילות שונות, וביטויי רגש מתהווים ומתמשכים. סוגת האורטוריה, תוצר מובהק של תקופת סער ורגש זו, תארח אירועים וקולות רבים אלו בדרך אפקטיבית שלא נודעה עד

2 "...di questo l'istoria stare gli spettatori con gli animi attenti, quando quegli uomini che vi Leonbattista saranno quieti, rappresenteranno grandissimamente i moti degli animi loro."

Alberti, *Della pittura and della statua*, Milano: Dalla società tipografica, 1804.

3 מבחינה סגנונית מדובר בתקופת הבארוק, המזוהה עם עליית האופרה וסוגות דרמטיות-מוזיקליות נוספות.

לאותו הזמן, תוך גילום מערכים סובייקטיביים מורכבים.⁴ אשר לסוגת השירה הלירית, המודרנית, שדה פעולתה של המשוררת, כאן יחברו יחדיו החיפוש הקשוב אחר הדימוי התמציתי, הנפתח אל עלילה קצרה. אלה נישאים בו בקולה של הפרסונה הדוברת, הפונה אל נמענה הנסתר מעין הקוראת (או שמא מזוהה עמו?). הקול, על מקצבו הייחודי, מנפיש את הסביבה הטבעית והתאולוגית, מהדהד רעיונות רחוקים וקרובים, וכהרף עין שב ונאלם.

מנקודת מבטן של הפרסונות הדרמטיות הנוכחות במעשה הצליבה, ישוע מת כאדם.⁵ השעיית אי-האמונה בדבר אי-אפשרות תחייתו (כאדם) תתרחש כאשר יקום לתחיה, ובהדרגה. המסורות הציוריות שתוארו לעיל אמורות היו להטעים לנו את המתח הזה, שבין האדם שמת ובין האל שזו גווייתו כאדם; כך גם בהקשרים המוזיקליים של תקופת הבארוק. מתח זה, שהיה בשעת מעשה זר כאמור לאותן הפרסונות בנות הזמן ההיסטורי, נעשה לסלע מחלוקת בין שני תאולוגים אשר החזיקו בתאולוגיה שונה מזו של הכנסייה האימפריאלית (בעקבות ועידת כלקדון) והוגלו בשל כך למצרים בראשית המאה השישית לספירה, כפי שהראה לאחרונה יונתן מוס במחקר מזהיר.⁶ מדובר בסוורוס מאנטיוכיה ויוליאנוס מהליקרנסוס ובתלמידיהם. המחלוקת נבעה מעומקו של פרדוקס הגוף האלוהי-הסובל: האם היה (לפי סוורוס), בהתאם למסורת האריסטוטלית ולפשוט כתבי הקודש, בר-שינוי והשחתה (corruptible) מלכתחילה, וכך נתון לוגית לאפקטים ותחושות, כפי שמתבקש מנס ההתגלמות בבשר, או שמא היה (בגרסת יוליאנוס) "עמיד" למפגעי החומר הביולוגי מאז הופעתו בתבל ונטל על עצמו רגשות ותחושות טבעיים באופן וולונטרי בלבד? שתי האפשרויות מייצרות סבך של מדוכות תאולוגית, מוסדיות (אקלקסיאסטיות), ליטורגיות ופרשניות שלא זה המקום לדון בהן. בהקשר הנוכחי די להזכיר שהאפשרות הראשונה, הנסית יותר, פוגמת בטבעו האלוהי של המושיע בחייו עלי אדמות, בעוד האפשרות השנייה, הופכת את סבלו של בן האלוהים למען האדם למשמעותי פחות.⁷ עוד כדאי להוסיף כי לפי סוורוס, גופו המת של ישוע החל להימק בקבר, אך לא עד כדי הרס ופרידה מוחלטת מן האל.⁸ לא כך כמובן לפי יוליאנוס. השאלה הבסיסית שעמדה בפניהם הייתה, כיצד נברא אדם הראשון? לפי יוליאנוס (בדומה לאוגוסטינוס), מצבה "הטבעי" של הבריאה הוא של עמידות ובריאות, ורק בשל החטא נקלעו הברואים לצורך במין, ולמצב של חולי, כיליון ומוות. הגוף הבלתי כלה שניתן לישוע נועד להחזיר את

4 עוד על סוגה זו בהמשך המאמר.

5 אי האמונה בדבר קימתו לחיים מתקשרת לכך שבני הדור הוא, כפי שעמד על כך יונג, עדיין לא יכולים היו להכירו כסמל. ראו: קרל גוסטב יונג, תשובה לאיוב, מגרמנית: מרים קראוס וחיים מחלב, עורך מדעי: יוסף שוורץ, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 114.

6 ראו: Yonatan Moss, *Incorruptible Bodies: Christology, Society, and Authority in Late Antiquity*, Oakland, CA: University of California Press, 2016, בעיקר הפרק הראשון.

7 הסבל הרצוני של ישוע, לפי יוליאנוס, מוסבר במושגי הסנה הבודהיסטית. יוליאנוס קשר את השחתת הגוף ליסוד המוסרי, לחטא. עם זאת, את תמותת הגוף זקף למחווה הרצונית של ישוע (שם, עמ' 34).

8 שם, עמ' 31.

האנושות כולה למצב קדמוני זה. לעומתו, סבר סוורוס שאדם הראשון נברא ככל אדם כיצור כלה, הזדווגותו היא חלק מהווייתו ופריונו, ואלמותיותו או אי-כיליונו ניתנו לו כתנאי וכחסד בלבד.⁹

מחלוקת זו, אף כי נשענה על מורשת למדנית מאוד (בעיקר פרשנות על כתבי אבות הכנסייה), הדהדה במאות הבאות גם בתודעה העממית יותר, כפי שזו באה לידי ביטוי במסורות שתוארו לעיל.¹⁰ על כל פנים, בסיפורים, מחזות או ציורי פרשת צליבתו ומותו רעיו, תלמידיו ויתר פמלייתו החיים אתו בזמנו ההיסטורי מופיעים כאבלים מרה על מנהיגם, אדם נערץ ואהוב שעבר סבל נורא וגווע. זאת ועוד, ככל שהאמנות הפכה לריאליסטית יותר, והתעמקה בתכונותיו ובתהליכיו של הגוף האנושי, ועם זאת ברגשותיו ובמצבו האנושי והחברתי של האדם השוכן בו, כך נטתה לצדו של סוורוס במחלוקת האמורה, בין אם היה לדבר סמך תאולוגי בן אותו הזמן ובין אם לאו.¹¹ בהתאם לכך, בעולם של מעלה, או ברגע הקימה או התחיה, כך נראה במרביתם, הוא עובר לחיים אחרים – מעין חיי נצח, של מי שאינו חי וגם אינו מת. התמרה או טרנספיגורציה זו מחוללת שינוי אצל כל החוסים בצלו, במידה זו או אחרת של הצלחה.

אך עד אז, מה יעשה האדם? האדם שהבין שאַל נפח את נפשו והרי הוא גופה ללא רוח, ובעת שהוא כך הוא גם נעדר, כאל, כגואל, לכל באי עולם? זהו רגע נורא ואיום של היעדר. העולם ננטש. אומנם רק ליומיים שלושה, אך מי ידע זאת, בעוד הדבר מתרחש. ואם פעם מת, מי ערב לכך שלא ישוב וימות בשנית (ויגידו התאולוגים מה שיגידו)? אף אם שב וגולם "בבשר הרוח", מותו חרוט בבשר זה לעולם, ועובדת היעדרו לא תישכח, כפי שמעידים ימי האבל הנורא של השבוע הקדוש החוזרים מדי שנה בשנה, על בכיים ותאנייתם. מי יכול אפוא להתבונן בפרדוקס הזה, לקונן לא על ישוע האדם כי אם על האל שרוחו עזבה את גופו והותירה אותה כגופה אין בה חפץ? איזו מין קינה זו תהיה, ומה תחלוק עם קינה על אובדנו של בן תמותה מן הסוג הנפוץ יותר? וכיצד תקונן המשוררת, עם היוודע דבר מותו הסופי, כביכול, של אותו האל הרחום והטוב, ערב התפרצותם של מעשי אלימות בעולם אנושי שנברא כנכתב בצלמו?

מי שיוכלו לרגע הזה, מסתבר, הן דמויות שיבואו אל האל המת מזמנים וכתבים אחרים, ייאספו בזירת המוות כמי שיודעות את סוף הסיפור, את הרע והטוב. כמי

9 שם, עמ' 33. ברקע המחלוקת הייתה ההחשדה של כל קבוצה את רעותה במינות מן הסוגים שהיו נפוצים בתקופה, בעיקר המניכאיזם. מוס מעיר על ההבדל המהותי בין יוליאנוס לאוגוסטינוס בהקשר זה. לטענתו, לפי אוגוסטינוס רק חסד אלוהי יציל את האדם מחטאו וכיליונו, לא כך הדבר לפני יוליאנוס; לדידו, יש בכוחו של האדם הנוצרי להתעלות על מצבו החוטא באמצעות התנהלות אסקטית. שם, עמ' 38, 40.

10 היא מונכחת בכנסיות הפורשות, הסורית והאתיופית, שחרף הפופולריות הרבה של עמדת יוליאנוס במאה השישית, בסופו של דבר אימצו את זו של סוורוס לגבי הגוף בר-ההשחחה. שם, עמ' 146.

11 הקתוליות הוונציאנית של קרפצ'ו והפרוטסטנטיות האורתודוקסית של באך, שתייהן צורות דת לא אסקטיות במובהק, עמדו בסימן זה (מוס עומד על האופי האסקטי של תפיסת יוליאנוס כפי שמתבקש לוגית מעקרונותיה, שם, 40-41).

שתוהות על המוות הזה בכלל, בתוך פרשת הייסורים והצליבה, ועל חיי הנצח שבתוכם הוא ממוקם. האמן שיבקש לגלם זאת ייאלץ להרחיק עדותו או לצרף יחדיו עדויות שונות, קולות שונים, למטרה זו. התוצר עשוי להיות בכי קינה, אך הקינה, כאמור, אף היא עשויה להיאלם ולפנות מקומה להרהור על אודות מהותו של גוף מת אף אם הוא של אל, או על אודות מהותו של אל, אף כאשר הוא מת. אולי יהיה הדבר מעל כוחו של ביטוי אנושי בכל מדיום שהוא, שיפנה מקומו לשתיקה, אלא או קול ענות חרישית.

הדמויות השונות, על קולותיהן ושתיקותיהן, ביטוייהן הנפרדים והמשולבים, יתמזגו בדפים הבאים למעין "אורטורית על", המחברת קולות שונים מזמנים שונים, המצטרפים זה לזה אך גם מתנגשים זה בזה. המאמר עוקב אחר האופן שבו שלוש היצירות מהדהדות זו את זו, אך הוא גם חושף את הסדקים, הצרימות וההבדלים שבין שלושתן. לכל אורכו תישאל השאלה אם נכון לפרש את מפעלם האמנותי-תרבותי של יוצרים אלה כ'נבואה' על שעתיד עוד להתרחש, או שמא לראות את ביטוייהם כעדות למשברים שכבר התגלעו והיו נתונים בתוך המבנים התרבותיים הקיימים.

מוות [ושתיקה] בוונציה

שתיקה (לעתים מלווה ברחשי רקע) שוררת בסדרה בת שני ציורים של הוונציאני ויטורה קרפצ'ו: "מדיטציה על הפסיון" (1480-1505) ו"הכנה לקבר ישוע" (1505) אשר יועדו למזבח הסקואולה של סט. ג'ובה (איוב) שבוונציה (איורים 1 ו-2).¹² קרפצ'ו הכיר בוודאי את סוגת "הקינה על ישוע" אולם בחר ללכת בדרך אחרת וייחודית.¹³ בשני הציורים מכבב איוב, שבמסורת היהודית השתרשה לגביו התפיסה "שלא היה ולא

12 הסקואולה נבדלת מן הכנסייה; הסקואולות בוונציה, מוסד חשוב מאז המאה החמש עשרה, היו מרכזי התכנסות קהילתיים של אוהדי הקדוש נשוא הסקואולה. שני הציורים הנדונים כאן שונים בממדיהם, כפי שמצוין בפרטים שבכתרות הנלוות. הסיבה לגודל השונה, על פי בלס-סימן, הוא שהראשון יועד לחלק המרכזי של קיר המזבח, מעליו בדיוק, ואילו השני נתלה לשמאלו (ולימין הצופה). במאמרה היא מציעה בתרשים את אופן הצגתן של שתי התמונות וטוענת לאפשרות שהסדרה כללה תמונות נוספות. ראו: Brigit Blass-Simmen, "Studi dal vivo e dal non più", *Metropolitan Museum Journal* 41 vivo: Carpaccio's Passion Paintings with Saint Job", (2006), pp. 75-90, pp. 75-76.

13 בזמנו של קרפצ'ו היתה קיימת מסורת איטלקית בת כמאתיים שנה של ציורי קינה ובהם הסצנה עתירת הרגש מן הפרסקו הנודע של ג'וטו די בונדונה (Giotto di Bondone) בקפלת סקרובני (Scrovegni) בדוואה הסמוכה (1304-1306). ראוי לציון במיוחד הציור שהושלם כנראה תוך כדי עבודתו של קרפצ'ו על ציור "המדיטציה" וכוונתי ל"קינה על גופו של ישוע" מאת ג'ובני בליני (Bellini), שקרפצ'ו היה כנראה שוליה בבית מלאכתו. ציור זה, המתוארך לשנת 1500, עשוי טמפרה על עץ (טכניקה המעניקה איכות כמו-פיסולית לדמויות), ובו נראה ישוע לא כמת אלא כמי שמצוי בטרנס של התגלות, וסביבו הדמויות הידועות, ספק מעריצות, ספק מתאבלות-מהרהרות, על המת. בליני זה (הידוע ביותר ממשפחה אמנים ונציאנית זו), חשוב לעניינו בשל ציור איוב שלו למזבח כנסיית סן ג'ובה שהקדים את זה של קרפצ'ו בשנים ספורות, וכן בשל ציורו "אלגוריה קדושה", כיום באופיצי, בו מופיעה דמותו של איוב באיקונוגרפיה ותצורה זהה.

נברא, אלא משל היה",¹⁴ אך בנוצרית בעל גוף היה, ששרידיו, לפי מסורת זו, הועתקו בראשית האלף הראשון לפביה (Pavia) שבדרום מערב לומברדיה, וסביבו הוקמו מספר כנסיות ששימש להן כפטרון.¹⁵ כמיטב האמנות הוונציאנית, הציורים משלבים מוטיבים ביזנטיניים, ומכאן ייחודם. הראשון מתחרה עם השילוש הקדוש, כפי שהתגלם במסורת "כס החסד" שהזכרה לעיל. ישוע שהורד מן הצלב וסימני הסטיגמטה עליו (ולרגליו עטרת הקוצים), הוא היושב על הכיסא הרם – ולא האב כבציורי כס החסד, וכסאו מפואר אך חרב בחלקו, כשמעליו מרחפת יונה רחוקה – רמז אולי לרוח הקודש.¹⁶ לשמאלו ולימינו – איוב והירונימוס, אשר יחדיו יוצרים משולש של גברים צנומי גוף, מעוטי בגדים, עוטי עור על עצמות ושרירים דקים, ישובים, גפיהם מייצרים מרקם פלסטי חושני אשר עם זאת נטבע בחותם נוף המוות שסביבם, נוף מדברי, צוקי, של עצמות, חורבות, מצבות וכתובות באותיות כמו-עבריות.¹⁷ ירושלים של מטה – או שמא של אחרית הימים – ניבטת מרחוק; סימני חיים שם; נחל – או שמא תעלה (ונציאנית?) של מים מפרידים את העיר מזירת המוות וההרס לאחר רעש האדמה ובקיעת הסלעים ככתוב בבשורה על פי מתי. למעלה משמאל ניבטת מערה שמזכירה את אופן תיאור קברו של ישו (אלמנט המודגש בציוור הבא). עוד מעט גם הגברים הסגופים הללו יהפכו לאחד עם נוף העד, נופה של גולגתא, כפי שמזכירה הגולגולת השבורה לשניים למרגלות איוב.

- 14 כדברי רב שמואל בר נחמני, תלמוד בבלי, בבא בתרא טו ע"א. באותה הסוגיה, אמוראים אחרים מנסים להצמיד את פרשת חייו לזמן מסוים בתולדות העם, אך דעתו של הרמב"ם (מורה הנבוכים ג, כב [מהדורת שורץ, עמ' 493-498]) שאימץ את דברי רב שמואל הכתה שורש.
- 15 ראו: 21-31 (1954): 1, *The Art Bulletin* 36, Kathi Meyer, "St. Job as a Patron of Music"; כאן עמ' 21. מרכזיות איוב בפרשנות של אבות הכנסייה ומאוחר יותר מתועדת היטב. בולטים בכתבים, מלבד הירונימוס, גם כריזוסטומוס, גרגור הגדול, אודו מקלוני ואחרים. חשוב לציין בהקשר למאמר זה שבפולחן הכנסייה הקתולית איוב מזוהה עם האופיס שמושר לכבוד המתים כבר במאה השנייה, ולכן נכלל באירורים רבים ל"ספרי שעות" (ראו: שם, עמ' 22, 30).
- 16 או שמא "עיט", הסמל גם הוא את ישוע לפי פרשנות גרגור, ראו על כך מאמרו של Frederick Hartt, "Carpaccio's Meditation on the Passion", *Art Bulletin* 20 (1940), 25-35, שלא נס לחו, כאן עמ' 30. הארט גם מציע, לאחר עיון בתקדימים איקונוגרפיים, שהכס הזה הוא בעת ובעונה אחת מעין סרקופג, ורומז כזכה לתחייה הקרבה, שם עמ' 34.
- 17 ראו על כך, Hartt, שם, עמ' 27-28. הארט הסתמך על פענוח של חוקר מתחום מדעי היהדות בזמנו, וסבר שהכתוב הוא הפסוק החשוב מאיוב יט, 25-26: "ואני ידעתי, גואלי חי; ואחרון, על-עפר יקום. ואחר עורי, ניקפו-זאת; ומבשרי, אחזה אלוה" אשר אמור ליצור את הקשר האמיץ בין איוב ודמות המושיע. ואולם אני חייבת להודות שלא השתכנעתי מן הפענוח הזה של האותיות הפזורות, אף שמבחינה פרשנית מיקומו בציוור נראה כהולם ביותר, במיוחד לאור הפסוקים הקודמים לפסוק זה, שתוכנם הבעת משאלה על ידי איוב לכתבת המלים שהוא דובר וחקיקתן בספר ובסלע. לצערי, לא עלה בידי לבחון מקרוב את הכתובת בתמונה המקורית לפני פרסום המאמר. אך לאחרונה פורסם באתר מוזיאון המטרופוליטן דבר בדיקה שנערכה על ידי מספר חוקרים מומחים אשר העלו שמרבית האותיות, כפי שגם נראה ברפרודוקציה הן "פסודו עבריות", פרט לשם ישראל החוזר בשני המקומות, ואולי מרמז, כפי שהארט טוען, לחורבן עמו המקורי של האל (שם, 31). בזיהוי זה יש עניין רב, שחורג מן הנושא הנדון כאן. עם זאת, יש לזקוף לזכות הארט את עצם זיהוי הדמות עם איוב. במאמרו נזכרים פרטים נוספים על תולדות פענוח ציור זה וכן רעיונות מעניינים על היחס שבין החלק השמאלי לימני של התמונה בעקבות קריאה בפסוקים באיוב ועוד פרטים חשובים אחרים שקצרה היריעה להתייחס להם כאן.



איור 1: ויטורה קרפצ'ו, הרהורים על הפסיון (1480–1505), שמן וטמפרה על עץ, 70.5X86.7 ס"מ. באדיבות מוזיאון המטרופוליטן, ניו יורק

הם אינם מקוננים. איוב, רגל על ברך, יד תומכת בפנים המזוקנות, נעול מנעלים קלים, מביט נכחו, ומצביע בידו האחרת אל אותו הכיוון ממש – מרכזתה התחתון של התמונה, כנראה אל לחם המיסה וגביע היין – גופו האחר של ישוע, הנמצאים על המזבח, מחוץ לתמונה.¹⁸ הירונימוס, יריעת בד כעין תכריך מכסה את גוו, מקל שידיהו עצם אדם או חיה מוטה בין רגליו, ימינו תומכת במושב האבן שלו ושמאלו מצביעה על לבו. בעוד האריה "שלו" מציץ מן החרכים אל עבר ישוע, הוא עצמו מלכסן את מבטו אל הצופים שמחוץ למסגרת.¹⁹ הפרטים מרובים בתמונה חידתית זו; ישוע עצמו, גדול ממדים, ראשו נטוי, שמאלו נשענת על מסעד הכיסא, ימינו שמוטה – מגלה את נקב המסמר – הסטיגמטה, תוך שהוא מחזיק את עצמו על הכיסא – ראו זה פלא – כאדם חי. רק עיניו עצומות, כאדם עייף ויגע.

מניין הגיעו השניים? מזמנים אחרים ושונים. לפניי חיי ישוע ולאחריהם.²⁰ התקבצותם יחדיו מזכירה את הסוגה המוזיקלית שהוזכרה לעיל ותעסיק אותנו

18 בלס־סימן, הערה 12 לעיל, עמ' 75.

19 האיקונוגרפיה של הירונימוס כוללת בין היתר, אריה "מאולף", צלב, פרטי לבוש של קרדינל, מחרוזת תפילה ואת כתבי הקודש. גם שני האחרונים מופיעים בציור זה.

20 בתאולוגיה הנוצרית נוכל למצוא בעת ובעונה אחת התייחסות דיאכרונית וסינכרונית לחיי ישוע. לממד הדיאכרוני חשיבות – לא רק היסטורית, אלא גם תאולוגית – לא פחות מן הסינכרונית. ראו על כך יונג, לעיל הערה 5, עמ' 65.

בהמשך: האורטוריה. באורטוריה, בפרט באורטוריה-פסיון, יתאספו דמויות מזמנים שונים – זמנו ההיסטורי של ישוע, אך גם זמן ההווה וזמן-שאינו-זמן – "מרחף" או נצחי – יחדיו אל מרחב הבעתי אחד.²¹ העובדה שהדמויות בציור אינן מאוחדות על ידי מסגרת פרספקטיבלית אחת מדגישה את מעשה ההרכבה הזה.²² בתמונה שלפנינו, שני הקדושים, "אנשי ייסורים", הראשון בעל כורחו, השני מבחירה, האחד מוקדם מישוע – "איש הייסורים" האולטימטיבי – והאחר מאוחר ממנו, יודעים – הראשון בידיעה כמו נבואית והשני מתוך כתבי הקודש – מיהו מושא התבוננותם. הם מתלכדים עמו, מעבר לגבולות הזמן. והם שותקים. איוב מומחה גדול בשתיקות. שבעה ימים שתק, לאחר האסונות שניחתו עליו, ושלושת רעיו כיבדו את שתיקתו ולא דיברו אליו דבר.²³ הירונימוס המתבודד במערה בבית לחם אף הוא שָׁבַע שתיקות ותעניות. מעין קדוש מקומי בוונציה (מוצאו מדלמטיה הסמוכה), הוא מאציל מהודו על באי הכנסייה; אך הוא גם שייך לזירת האירוע, כמי שחי בסביבת ירושלים למעלה משלושים שנות חייו. היכרותו עם איוב ספרותית: כמתרגם הנודע של ספרו (בתוך מפעל "הוולגטה" המזוהה עמו), וכמחבר עוד שני ספרי פרשנות על אודותיו נותן לו הדבר יתרון של היכרות אינטימית עם הדמות. כמתווך המישיר מבט אל הצופה, הוא למעשה מכניסו בסוד האירוע הנורא והגדול הזה, ההווה תמיד.

הם אינם מקוננים. הם מתבוננים. מות האל נצחי כמו תחייתו וכמו הולדתו, וכמו גולגולת אדם הראשון לרגליהם. זה מהותו של "רגע אורטורי"²⁴ – העומס יחידו זמנים שונים, רגעים אוקסימורוניים, דורות ואתרים, לכדי הוויית קיום חדשה. מה אומרים הקדושים למתבונניהם – באי כנסיית סן ג'ובה בוונציה? לפי הפרשנות הטיפולוגית והאנגוגית – שגם אם נחלשה בימיו של קרפצ'ו, עדיין מהווה חלק חשוב התמונה – איוב, בעקבות אותו הפסוק בפרק יט ב"ספרו", חוזה את ייסוריו ותחייתו של האל מתוך המוות.²⁵ על פי הפרשנות הטרופולוגית, שנעשתה בימיו נפוצה יותר ויותר, ג'ובה, פטרון העניים והחולים, נראה כמבקש ללמד את באי הסקוואלה על אודות מוות שהוא חיים, ייסורים שהם ברכה,

21 על אודות האורטוריה כמרחב הבעתי ייחודי ראו: Ruth HaCohen, *The Music Libel Against the Jews* (New Haven: Yale University Press, 2011), pp. 88–90; הכללת דמויות "עכשויות" בציורי קדושים אינה מחזה נדיר בתקופה. אולם על פי רוב הדמויות הן קרדינל בן הזמן, פטרון שהזמין תמונת מזבח לקפלה שלו ועוד כיוצא באלה (ראו למשל פיירו דלה פרנצ'סקה, מזבח מונטפלטרו, פינקוטקה בררה, מילנו).

22 למעשה ההרכבה בתמונה זו משמעות מיוחדת מבחינת טכניקת הציור המבוססת, כפי שמראה בלס-סימן (לעיל הערה 12), על מודלים ציוריים קיימים, שהיו נפוצים בזמנו ובמקומו במעין "ספרי דוגמאות". ביניהם החיות הפזורות על פני הציור, הפריטים הארכיטקטוניים ודמותו של איוב עצמו (ניתן לראות ששני האיובים בתמונה זו וב"הכנה לקבורה" בעמוד הבא זהים כמעט, שם, עמ' 84–85). עם זאת, היא מדגישה שגם במלאכת העתקה מקובלת זו ניתן לראות את האופן המיוחד שבו מסגלם קרפצ'ו לקומפוזיציה הציורית שלו.

23 איוב, ב 13.

24 על רגעים אורטוריים ראו HaCohen, הערה 21 לעיל, עמוד 90–91 ובהמשך הספר.

25 ארבעת אופני הפרשנות האלגורית לפי המסורת הנוצרית, כפי שנתקבעה בימי הביניים, הם המילולית, הטיפולוגית (הרמזים ונבואות ב"ברית הישנה" על אירועים שיסופרו ב"חדשה"), הטרופולוגית (או המוסרית, הלקח ההתנהגותי שהטקסט המקראי מורה לאדם להנהגת חייו) והאנגוגית (הפרשנות המבשרת על אירועי אחרית הימים).

חורבן שהוא התחדשות, סגפנות שהיא שפע. אך הוא גם עשוי לבלבלם לגבי זהות הגיבור האמתי של התמונות: האם הוא ישוע, או שמא איוב, פטרון הכנסייה ופטרונם האישי? האם אדם הוא, או אל? מיהו החי, ומיהו המת, מיהו הקרוב ועם מי ניתן להזדהות? ומה אומר הטקסט התמונתי לדורות הבאים – צופיו במוזיאון המטרופוליטן בניו יורק במאה השנים האחרונות? אלה, משנתקלו בתמונה, אינם יכולים שלא להשתאות מן האווירה הייחודית השוררת בה בהשוואה לתמונות אחרות באגף זה של המוזיאון ואף בחדר זה ממש. אף אם הם מן הצופים המיודעים יותר, בשל העומס הפרשני המצוי בה, נותרת התמונה עבורם פתוחה וחדתית; שתוקה ודוממת כדממת כנסייה ריקה. מבקשת פענוח, כאותן כתובות גלויות-סתומות, חרוטות על גבי לוחות האבן שהיא מכילה. קוראת לדיבוב, מעוררת לשיח. אך המוות מעצם טיבו נאלם. זו גם מהותו של הרגע שבו האל נעלם. זה גם המדיום – "שירה אילמת", כפי שכינה סימונידס את אמנות הציור בזמנים קדומים, שמגלמו בכל הודו וחדתיותו.²⁶



איור 2: ויטורה קרפצ'ו, הכנה לקבורת ישוע, (1505-), שמן על קנבס, 145X185 ס"מ, גמלדגלרי, ברלין

ציורו השני של קרפצ'ו לסקואולת איוב הקדוש, המצוי כיום בגלריית הציור בברלין, מגלם רגע מוגדר יותר בפרשת מותו של ישוע, ובו מורגשת ההשפעה הביזנטינית: בחזית

26 לסימונידס מקאוס (מאה שישית-חמישית לפנה"ס) מיוחסת האמירה (על ידי פלוטרארוכוס, בחיבורו "De Gloria Atheniensium" f346) שציור הוא שירה דוממת, ושירה – ציור שמדבר. ציטוט שצוטט רבות בידי ההומאניסטים בתקופת הרנסאנס.

התמונה גופת ישוע, שכובה על גבי האפיטפיוס, שטוחה ומבהיקה כפסל, אך אף היא נראית כמצויה בין חיים למוות. מתחת לדרגש בעל הרגלים המחוטבות שלל גולגולות, עצמות וזר הקוצים. השלד נושא הגולגולת שמן הצד השמאלי של התמונה, ידו מושטת, נראה כפוצח בשייר. מנגד, בצד הימני של הציור, הנשים האבלות – שתי המריות – מוכרות בתנוחה זו מצוירים קודמים של אותה האסכולה. איוב, אורח לא קרוא, במקלו וכסותו, בסבלו-סבלנותו האין-סופית, נשען על עץ, ומתבונן עצום עיניים, כשומר על הגופה, אף שאינו מביט לעברה. שברים וחורבות בכל מקום, לאחר הרעש הגדול, אך גם דמויות חיות רבות, בעומקים שונים של התמונה. משמאל, בקרבת החזית, שני גברים מגוללים את פתח מערת הקבורה, שלישי, יוסף הרמתי לפי המחלצות שלגופו, מכין את קערת מי הטהרה. במרחק, מעל מערת קבורה אחרת, בקו הממשיך אל נקודת המגוז מן העץ של איוב, נגן כלי נשיפה בנגינתו: רועה? ומי הוא הישוב מולו, ידו פשוטה כמו לנדבה, אך בגדיו טובים? למעלה, על הגבעה הרחוקה משמאל, ניצבים שלושת הצלבים, פרט מאפיין של תמונות "קינה", ומאותה הגבעה גולשים אנשים במורד, כמו לאחר מחזה שתם, ממש עד לפתח חצוב בצוק בו נגלית מערת הקבורה השנייה. גם כאן, מימין, מקווה מים, סירה בודדת, רמכים. האם כל הדמויות במרחק שותפות או יודעות את אשר מתרחש בקדמת הבמה? תמונה זו איננה דוממת. צליל הרועה מגיע עד אוזן איוב, הנראה כמטה לה אוזן (בציור המזבח של בליני בכנסיית סן ג'ובה, איוב, פטרון המוזיקה, מארח שלושה נגנים למרגלותיה של הבתולה ותינוקה).²⁷ הגברים המגוללים את האבן והדמויות מקרוב ומרחוק, אינם מחויבים לשתיקה, אך איוב והגופה דוממים. השבר, ההיעדר, החלל השחור, המאיים מתוככי מערות הקבורה, חשרת העננים – הם אולי התשובה שאיוב ייחל לה. כך לפחות לפי קרל יונג: משנכשל אלוהים, אלוהי הברית הישנה, לענות לאיוב בכאבו, ואיוב לעומתו, התעלה עליו במודעות העצמית למצבם המורכב, כברוא ונברא, ירד הבורא לאדם, שנברא בצלמו, ללמוד ממנו תודעה מורכבת, אנטינומית, מהי. שיאה של למידה זו, כך טוען יונג, הוא ברגע הנורא שבו זועק ישוע על הצלב: "אלי אלי למה עזבתני?" כך נגאלו שניהם, האדם, כל האדם, ובוראו שהוליד את עצמו בדמותו ובתודעתו של בן האדם.²⁸ אך האומנם העולם גאול, כשהאל שותק ודומם, כשכבר אינו שוכן בגוף הצעיר המוטל לפניו? והיכן יימצא בין חורבות עולם ומדבריות אדם? ואם יקום כעבור שלושה ימים כמצופה ויתור את הארץ הרי ייעלם שוב; ומה יהיה אז על הסבל, על

27 במוזיקליות של איוב אדון במקום אחר, כאן רק אציין שכפי שהראתה קתי מאיר (הערה 15 לעיל) המסורת המזהה את איוב כפטרון המוזיקה בפרט במאות החמש-עשרה והשש-עשרה באירופה מתגלגלת מן הטסטמוניום של איוב. טקסט אפוקריפי שחובר כנראה בין המאה הראשונה לפנה"ס למאה הראשונה אחה"ס והגיע למערב כנראה דרך ספרד. ראו: מאיר הערה 15 לעיל, עמ' 25. וראו גם, Rona Goffen, "Bellini, S. Giobbe and Altar Ego", *Artibus et Historiae* 7, 14 (1986), pp. 57-70.

28 הערה 4 לעיל. הביטויים של אנטינומיה זו רבים, אך נעוצים בראש ובראשונה בכך שהאל, שמתטיבו הוא טוב, מתגלה בזעמו, קנאותו וברוע שהוא מעתיר על עבדו הנאמן; הוא נכנע לשטן ועונה לאיוב בחמה שפוכה של גדלות. איוב, קטן לאין ערוך מול האל, מודע לפיצול זה, מרוכז בהוויתו, מתעלה בתודעתו על אלוהיו, שגומל לו, לפי טענת יונג, בגילומו (של האל) כ"איש הייסורים". ראו: שם, בעיקר פרק 2. הציורים הללו מראים שאף כאל מגולם כאדם, לאיוב המודע והמתבונן יתרון על האל, ומרמזים אולי על חולשתו של הפתרון (יונג מרמז על כך, שם, עמ' 71), בכך, אם אקדים את המאוחר, מושיט קרפצו את ידו, כמה מאות שנים קדימה, אל עבר אלזה לסקר-שילר.

החורבן והצער? הנקודה המעניינת במיוחד בציורים, מנקודת המבט שמציג יונג, המדגישה עוד יותר את המצב האנטינומי, היא שאיוב נמצא בהם במלוא מודעותו האנושית, הרחבה אף יותר מזו שהתקיימה בתוך "ספרו", בעוד שהאל, כמת, נראה נטול כל תודעה. מנקודת מבט הרמנויטית חורגים לכאורה המשפטים האחרונים מגדר עולם המחשבה והדימויים הקרפצ'וני. ועם זאת, בעולמו החזותי של קרפצ'ו חיזיון ומציאות, דמיון וממשות היסטורית מתערבבים תדיר. זהו עולם דימויים רצוף סמלים המבקש לאחוז ברגע החסד של תמורה והתמרה, בין מזרח ומערב, צפון ודרום; עבר, הווה ועתיד מתערבבים בו ליצירת ממשות פלאית, על מציאותית, סוריאליסטית.²⁹ האם ידע ויטורה סקרפצ'ה, כפי שנקרא הצייר עת שהוטבל, רגעי ספק או תהיה ביחס לכל אלה? צייר של סדרות ארוכות של חיי קדושים שראו את האור והארהו לזולתם, האם חש בשבר מאיים מתוך נבכי החזונות שחקר במכחולו? ואם נתבונן בציור מנקודת המבט של רצפים מתמשכים של טקסטים דתיים, האם ניתן לראות בציורים יוצאי דופן אלה זרעי פורענות המבשרים על שבירה שתבוא, זרעים שאינם מודעים בהכרח למי שיצרם?

בני [ואלם] בלייפציג

רק ק' פרסה בערך³⁰ מפרידים בין ונציה ולייפציג, המצויה בדיוק מצפון לה, באותו קו אורך ממש.³¹ אולם לא רק האלפים המתנשאים ניצבים ביניהן, ואף לא מאתיים שנים ויותר שבין יצירתו של קרפצ'ו לזו של באך, שבה אתמקד בחלק זה. עולם האמונה, האמנות והדמיון שבו שכן כל יוצר שונה בתכלית, ושונה הקהל אליו פנו. הדת החדשה היא המפרידה העיקרית ביניהם: מול הקתוליות (בגרסתה הוונציאנית) של קרפצ'ו ניצבת אצל באך דתו של מרטין לותר, שרקח מן המרכיבים של כתבי הקודש והפרשנות הקתולית שלהם "תזות", אמונה מהפכניות, ומהן יצר עולם דתי חדש, הדוק ומפורט במסריו, סדור ואחיד במועדיו. אף כי הציב את הפרשנות ככלי יסוד בעיצוב אותו עולם, החמיר לותר באילוצים עליה, והיטיב להנחילם בשיטות החינוך שעיצב עם שותפיו. הוא ביכר, מפורשות, את עולם הצליל על עולם הדימויים התמונתי, ורתם אותו לשירות האלוהים, בבנותו מערכת מפוארת של לימוד מוזיקה מגיל רך, כתשתית לעיצוב הקולי-צלילי של זמרת הקהילה. באך, נצר למשפחת מוזיקאים ידועה, נולד אל תוך הווייה

29 המיקום של ונציה בין צפון ודרום, מזרח ומערב והשפעתו על הפוליטיקה, הכלכלה, החברה והתרבות הוונציאניים נדון רבות בספרות המחקרית. המציאות הפלאית, סוריאליסטית בולטת בסדרותיו של קרפצ'ו כגון, "האגדה על הקדושה אורסולה" משנת 1488 (כיום בגלריה של האקדמיה בוונציה). ראו למשל, Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in The Age of Carpaccio*, New Haven: Yale University Press, 1988.

30 ת"ק פרסה, ביטוי המציין מרחק רב מאוד, הוא למעשה טווח של 1800 ק"מ בקירוב. המרחק האווירי בין שתי הערים הוא 650 ק"מ בקירוב, שהוא כ-120 פרסות.

31 הראשונה בקו אורך $12^{\circ}20'9''E$ והשנייה ב- $12^{\circ}23'E$. לקרבה זו משמעות בהשפעה הוונציאנית הרבה שתהיה למלחינים הוונציאנים ("הגבריאליים") על מלחיני אזור סקסוניה ותורניגיה במאה השבע-עשרה (באמצעות היינריך שיץ). באך יצמח על קרקע מוזיקלית זו.

עתירת מצלול זו, אשר יצרה זה מכבר את סוגותיה הייחודיות, כחלק מעיצוב עבודת האלוהים המשותפת וככלי לביטוי נפשו של היחיד כלפי האל שהוא ניצב לפניו. בשנת 1723, בהיותו בן שלושים ושמונה, התמנה באך לקנטור של כנסיית תומאס בעיר לייפציג, משרה נכבדת, אם כי היו חשובות ממנה בגרמניה באותה העת. במסגרת משרה תובענית זו, היה עליו לספק מדי שבוע בשבוע יצירה קולית חדשה המותאמת לתוכני אותו השבוע או החג, וכך חיבר, במהלך חמש השנים הראשונות לכהונתו, חמישה מחזורים של קנטטות ויצירות קוליות אחרות, לכל שבועות השנה ומועדיה.

עוד בשנתו הראשונה כקנטור, ניסה באך את כוחו לראשונה ביצירה דתית רחבת היקף – הפסיון לפי יוחנן – שיועדה, כנהוג, לערבו של יום השישי הקדוש (שעת הערבית – הווספרס). היה זה רגע מבחן בעל חשיבות רבה של המלחין הצעיר בפני שועי העיר ואזרחיה, ובאך נערך לו כיאות. לפי מנהג המקום, דבק המלחין בסוגת "האורטוריה פסיון"³²: את הטקסט של הבשורה – על פי יוחנן (הרביעי ויוצא הדופן מבין ספרי הבשורה) – כלל במלואו (הבשורה על פי יוחנן, יח-יט), ושילב בו פרקי כורל וקטעי פיוט, כשהוא נשען בחלקו על הליברית הידוע בזמנו של ברתולד היינריך ברוקס (Brockes) משנת 1712. מתכונת זו, כפי שכבר נרמז קודם, יצרה את המכלול האורטורי הרב-שכבתי של היצירה. זו כוללת את ההתרחשות הדרמטית סביב מאסרו, משפטו, עינויו, צליבתו ומותו של ישוע על דמויות המשנה המאכלסות אותה (יהודה איש קריות, פטרוס, פונטיוס פילטוס, הכהן הגדול ועוד) וקבוצות ההתייחסות שלהם (תלמידי ישוע, החיילים, ראשי העם והמון היהודים – הנותנים את קולם במקהלות הטורבה מרובות הקולות) – כל זאת בתרגום לותר של בשורת יוחנן לגרמנית. בתוך אלה שילב באך נפשות נוספות, שומעות-רואות אך אינן נשמעות ב"זירת הפשע": מצד אחד את קהילת המאמינים העכשווית והנצחית בפרקי כורל מסורתיים המגלמים רגעי מפתח "אמוניים", וכנגדה, יחידים ערטילאיים, המרחפים בין הזמנים והמקומות כשבפיהם הרהורי פיוט עתירי רגש על האירוע שמנקודת מבטם התרחש זה עתה. קיפול זמנים זה, כשהוא נתון ברצף מוזיקלי רב קולי, מייצר כאמור "רגעים אורטוריים"³³.

רגעי מותו של ישוע מתוארים בטקסט האוונגלי בפסוקים הבאים (יוחנן יט, 28–31), כשהם מחולקים לפי הנפשות הפועלות:

המספר: ישוע ידע כי עתה כבר נשלם הכל, וכדי שיתקיים הכתוב אמר:
ישוע: אני צמא.

32 על מנהג המקום, הפסיונים שקדמו לזה של באך בלייפציג, ועל נסיבות נוספות של ההלחנה ושל גרסאות היצירה ב-25 השנים הבאות ראו: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 288–297.

33 על רגעים אורטוריים ראו: HaCohen, הערה 21 לעיל; וכן רות הכהן-פינצ'ובר, "קהילות קול לעת דמדומים: מרחבי צליל ממשיים ומדומיינים של יהדות מרכז אירופה עם פתיחת השער ולעת נעילת שער", רות הכהן-פינצ'ובר, גלית חזן-רוקם, ירחמיאל כהן ואילנה פרדס (עורכים), הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה, ירושלים: מאגנס, 2016, עמ' 116–153, 125–128. דיון מעניין במושג של קיפול זמנים כלול במאמרה של תהילה מישור, "דת על במת באופרה: מקור לקונפליקט, פתח לפיוס", שם, עמ' 154–176.

המספר: כלי מלא חומץ היה מונח שם. שמו ספוג רווי חומץ על אזוב, והגישו אותו אל פיו. אחרי שקיבל את החומץ אמר ישוע:
ישוע: נשלם.³⁴

כאן נכנס קול האלט – כנפש מרחפת, צופה, מציעה את התבוננותה ורגשותיה – בזיקה לתבנית הפואטית מוזיקלית של "אריה דה קאפו",³⁵ כאילו הדברים מתרחשים לנגד עיניה, כשהיא נוטלת את מילותיו האחרונות של ישוע: "נשלם" – "Es ist vollbracht" – כמלים הראשונות של הטקסט שלה. אם החלק הראשון של אריה זו – טקסט ומוזיקה – רצוף יגון והשלמה גם יחד, מלווים בקורטוב של נחמה ("זה נשלם! הו נחמה לנשמות המיוסרות! ליל היגון, נכון את השעה האחרונה לפקוד"), הרי שחלקה האמצעי, בסולם מז'ורי, כולו עוזז וגבורה של "גיבור יהודה" אשר קם מקברו ומנצח את אויביו.³⁶ כאן, כמו בחלק מן הסוגות התמונתיות שנזכרו לעיל, אין מקום ממש לעסוק במותו של בן האלוהים. האמירה "זה נשלם", מתייחסת להשלמת פרשת ייסוריו של ישוע כפי שזו נחזתה על ידו, ופחות לחייו הארציים שהסתיימו ומכל מקום כמעט שלא למוות עצמו. בהתאם, החזרה המוקצרת מאוד, לאחר החלק האמצעי, אל מוטיב ההשלמה היורד כלפי מטה, בסי מינור, על המלים "זה נשלם", נשלם גם הוא, פעמיים, על צליל הפינאליס, כקבלת דין מוחלטת, או כנבואה וחזון שמימשו את עצמם. יותר מכך, באריה הארוכה העוקבת, "Mein treuer Heiland, laß mich fragen" ("מושיעי הנאמן, הרשה לי לשאול") המולחנת לטקסט של ברוקס במלואו, אומרת דמות המגולמת בקול הטנור, שברור כי ישוע, שנתן עצמו למוות, אך אמר "נשלם", זכה לחיי עד, ועתה הוא (הדמות השרה) עצמו מוטרד – האם גם לו, לנפש הארצית יותר, יהיה ניצחון על המוות? הוא גם עסוק בשאלה, האם המושיע יוכל לרשת את מלכות השמים? האם העולם כולו ייגאל? התנהלותו השלווה, בקו מלודי מז'ורי קופצני – ילדתי משהו, של מי ששואל שאלות,³⁷ כשהוא נתמך בכורל הולם, נישא על ידי ארבעה קולות של מקהלת המאמינים, נענה בתשובה רה מז'ורית ברורה; הוא יזכה. וכולם יזכו – כל אנשי קהילת האמונה הנכונה.

34 התרגום שנסמכת עליו, בשינויים לפי הצורך, הוא של אריה אורון, המופיע באתר bach-cantatas.com. הטקסט עצמו של הברית החדשה הוא תרגום חדש, משנת 1976, שנעשה על ידי החברה לכתבי הקודש, מהדורה מתוקנת, 1995. להאזנה נוחה לקטעים הנדונים פה, עם התווים, אפשר להיעזר בהקלטה המצויה ביוטיוב, של ג'והן אליוט גרדינר; לאריה המרכזית הנדונה כאן (Zerfließe, mein Herze) מומלץ להקשיב לביצוע של Magdalena Kožená with Marek Stryncl and Musica Florea ביוטיוב.

35 האריה דה קאפו היא סוגה שצמחה בתוך האופרה הברוקית, ועיקרה התמקדות הגיבורה ברגשותיה. המבנה המשולש ABA מאפשר פיתוח הבעתי מוזיקלי של אפקט עיקרי בחלק הראשון, פנייה בחלק השני לשדה הבעה קרוב או מנוגד, וחזרה אל החלק הראשון המאשש את האפקט המובע בו כיסוד השולט במצב הרגשי המתמשך. באריה הזו, באך סוטה מתבנית זו לצרכים הבעתיים ברורים.

36 לכן מתקשרת מסורת פיקטוריאליה אשר פרחת בגרמניה בשלהי ימי הביניים. ראו: Lotem Pinchover, "Representations of the resurrection in the Convents of the Lüneburg Heath in the High and Late Middle Ages", Master's Thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2012.

37 השוּוּ קו מלודי קופצני זה לחננו של סשה ארגוב לשיר של ע. הלל: "בולבול למה ככה".

אך הרגע שבו מות האל צף פתאום כטראומה שהודחקה לא מאחר לבוא, והוא מעיד על עצמאותו המוזיקלית, אך גם הדתית, של באך הצעיר, על מקוריותו ועל עמקותו. מיד לאחר אריית הטנור משולבת הכורל, כחלק מן העיצוב של הרצף הדרמטי, שואל באך פסוקים מן הבשורה על פי מתי המתארים את רעש האדמה הפוקד את מקום הצליבה, עם מותו של ישוע: הסלעים הנבקעים, הקברים הנפתחים, בהם הבחנו בציורי קרפצ'ו. לדברים של המספר, המתאר את ההתרחשות, מצמיד באך טקסט חופשי של "אריזו" וטקסט קצר ומובנה יותר, של אריה.³⁸ אם היה זה באך עצמו שניסח שני פרקים אלו או משורר עלום שם, לא נדע; מכל מקום, בקטעים אלו נעשה שימוש בחלקים מן הטקסט של ברוקס, כאשר ההבדלים בין השניים מעידים בהירות על ייחודו של הטקסט שלפנינו (השורות המתייחסות בטקסט הבאכי לטקסט הברוקסי מסומנות באותיות בולטות):

ברוקס, הפסיון על פי יוחנן

**Bey Jesus Tod und Leiden leidet
Des Himmels Creis, die ganze Welt.
Der Mond, der sich in Trauer kleidet,
Gibt Zeugniß, daß sein Schöpfer fällt.
Es schein't, ob lösch' in Jesus Blut
Das Feu'r der Sonne Stral und Gluht.
Man spaltet Ihm die Brust: die kalten Felsen spalten,
Zum Zeichen, daß auch sie den Schöpfer seh'n erkalten.
Was thust denn du, mein Herz?
Ersticke, Gott zu Ehren.
In einer Sündfluth bitterer Zähren**

**עם מות ישו והסבל שעבר,
מעגל השמים, העולם כולו,
הלבנה שעטתה אבלות,
מעידים שהבורא נפל.
נראה כאילו כתבה דמו של ישוע
אש קרני השמש וזהרה.
פילחו את חזהו; הצוקים הקרים נבקעו
לסימן שאף הם ראו את הבורא מתקרר.
מה תעשה אפוא לבי? החנק, לכבוד האל, במבול של דמעות.³⁹
בשטף של דמעות מרה.**

באך, הפסיון על פי יוחנן, אריזו

**Mein Herz, in dem die ganze
Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn
erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?**

**לבי, כשהעולם כולו
עם ישוע בצערו סובל,
השמש ביוגון נעטפת,
הפרוכת נקרעת, הסלעים
מתמוטטים,
הארץ רועדת, הקברים נבקעים,
כי את הבורא הם רואים מתקרר,
מה אתה במקומך תעשה?**

³⁸ מבחינה טקסטואלית האריזו (כסוגה) מכיל טקסט מרובה יותר מן האריה, אך אישי יותר מן הרציטיבי המספר; לרוב הוא מכיל הרהורים פנימיים טרם ההשתפכות הרגשית של האריה. בהתאם, מבחינה מוזיקלית, הוא מלוודי יותר מן הרציטיבי ומובנה ממנו, גם מבחינת המרקם המלווה. נועז מן האריה מבחינה הרמונית וטונלית, הוא מפותח פחות ממנה מבחינה קומפוזיטורית כוללת.

כמו ברוקס, גם אצל באך התיאור הוא של רגע "הנפילה" של ישוע, רגע יציאת הנשמה. יש לשים לב שמדובר כאן מפורשות ב**בורא** – לא פחות (ולא המושיע, הרועה, או שאר כינויים הקרובים יותר לעולם האנושי)! שנפל (אצל באך פעולת הנפילה חסרה, ובמתכוון, להבנתי, שכן היא תוחלף באריה במצב הסביל והקשה יותר: מת). בריאתו – שמים, גרמיהם, ארץ, צוקיה – נותנת לכך ביטוי אפוקליפטי. ברוקס ובאך חולקים ביניהם את התיאור האפוקליפטי של מתי: "והנה נקרעה פרוכת המקדש לשתיים, מלמעלה עד למטה; הארץ רעדה, הסלעים נבקעו, הקברים נפתחו וגופות רבות של קדושים ישני עפר נעורו" (מתי כז, 51–52); ברוקס נוטל את הסלעים, ואילו באך – את הקברים והגופות שבהם, ושני הטקסטים מדגישים את רגע המוות, בהווייתו הפיזית ממש: הרגע שבו גופת הבורא מתקררת. באך נבדל מברוקס בפנייתו הישירה אל "הלב" החל מן המילה הראשונה באריוזו – השיח הוא שיח הרגש של האדם עם עצמו לאורך כל הטקסט. בעוד ברוקס פונה אליו בשורה האחרונה בלבד, מרוכז במסקנה התאולוגית המתבקשת – על הלב, לב המאמין, לכבד את האל – באך משאיר את לב המאמין פתוח, להרהור, קינה ואבל. לשם כך הוא זקוק, טקסטואלית, ועוד יותר מכך מוזיקלית ורגשית, לאריה שלמה:

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren

Dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:

Dein Jesus ist tot!

הנמס לבי, בנחלי דמעות,
שאת העליון על הכול יכבדו!
 ספר לעולם ולשמים השבר:
 ישוע שלך מת!

באך נוטל מברוקס את רעיון הדמעות, ומעודד את המאמין לשפוך את לבו כמים, ככתוב באיכה ב, 19.⁴⁰ וההיגיון בדברים הוא: נחלי הדמעות הם אלו שיכבדו את העליון על הכול

39 תרגום הטקסט של ברוקס הוא שלי (רה"פ).

40 "שפכי כמים לבך, נוכח פני אדוניי." מוטיב הדמעות הזורמות מופיע שם כבר בפסוק הקודם: "חומת בת-ציון הורידו כנחל דמעה, יומם ולילה אל תינני פוגת לך, אל תידום בת עיניך". בשנת 2005, נתבקשנו, עלמות-שולמית ברוקשטיין ואני, כחלק מפעילותנו במסגרת קבוצת "האטלייה", על ידי יורג הנס האן, אורגניסט וקנטור של הכנסיות הפרוטסטנטיות בשטוטגרט, להציע טקסטים חלופיים לאריות של הפסיון על פי יוחנן של באך, לכבוד יום השישי הקדוש של אותה השנה. הרעיון שהוביל את האן היה לשחרר את היצירה גדולה ממועקת הדוגמה הלותרנית ומן הממדים האנטי-יהודיים שאי אפשר להוציאם מן הטקסט אך אין אפשרות לעבור עליהם בשתיקה, ולפתוח את היצירה כולה להקשרים אקומניים רחבים. הצענו טקסטים מן התפילה היהודית, המקרא, הרמב"ם, המשורר הפרסי ג'אל-א-דין רומי, ניטשה, אלזה לסקר שילר ופול צלאן. התוכנית הייתה להקריא לפני כל אריה את הטקסט החלופי ואז להקרינו בזמן שהמוזיקה שלה מתנגנת, כאשר את הקול מחליף כלי או כמה כלים. ביצוע זה זכה להצלחה והוקרה. מאוחר יותר, בוצעה גרסה זו כאשר הטקסטים הותאמו ממש למוזיקה, בידיו של המלחין סידין קורבט ובצועע על ידי זמרים-סולנים.

(מלים אחרונות אלו לקוחות מברוקס). באופן חד משמעי מדובר כאן אפוא במותו של בורא עולם, באל שעל הכול. בשתי השורות הבאות פוקד המאמין על לבו לספר לשמים ולארץ את דבר האסון הזה, דהיינו, את דבר מותו של ישוע. יש כאן שקילות מלאה בין "בן האדם" ובין "אביו" כפי שמניחה התאולוגיה הלותרנית, כלומר, בין האל הכול יכול, ובין הגוף המת של האדם-אל.

באך מסמן זהות זו, מיזוג זה, בין האב לבן כבר בפסוקים הפותחים את היצירה כולה, ("Herr unser Herrscher, dessen Ruhm, in allen Landen herrlich ist") "אדוני אדוננו מה אדיר שמך בכל הארץ" (תהילים ח, 2), וממשיך בפתיחת היצירה אל הדרישה הבאה:

Zeig uns durch deine Passion daß du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist.

הורה לנו, באמצעות סיפור הסבל שלך, שאתה, בן האלוהים האמתי, בכל עת, אף בשיא השפלות, רוממת.

את השפלות אפשר לזהות גם עם נקודות אחרות בסיפור: הייסורים, הצליבה, לאו דווקא עצם המוות. אבל באריה זו באך הולך רחוק יותר בעצם נכונותו לשהות במקום הזה של המוות והבכי ללא גבולות, במקום של ההיעדר הנורא הזה, מבלי לחנוק דמעות, לסתום גולל, לחתום בקבלת הדין. מתברר שבלייפציג של באך הדבר היה אפשרי, תאולוגית וחברתית. בניגוד למאה הראשונה של הרפורמציה, במהלך המאה השבע עשרה ובעיקר בראשית המאה השמונה עשרה התרככו העמדות התאולוגיות החמורות שנוסדו עם הקמת התנועה הלותרנית, שאסרו למעשה על בכי ואבלות על מתים באשר הם, ונוצרה אפשרות לקיים טקסים פרטיים, ליליים על פי רוב, הרחק מעינה המפקחת של הכנסייה.⁴¹ והמוזיקה מגדילה לעשות זאת: בשחררה את הקול לבכי, אף אם הוא מסוגנן; בחזרות המרובות שהיא מייצרת עליו ועל עצמה, תוך גיוון מתמיד; בסטיותיה ממהלכים מוזיקליים צפויים, בדיאלוגים שבין הכלים המלווים לקול השר שהיא מחוללת; במשך הזמן שהיא דורשת, באֵלם שהיא מחוללת. יכולות עיצוב אלה, המעוגנות בתכונות המדיום, זכו לעיצוב ופיתוח מכוון בעידן מוזיקלי הבעתי זה (המכונה לעתים "הבארוק המאוחר"), ועוד השיגו ליטוש ועידון נוספים בידי של המלחין.

ניתן לשמוע גרסה זו ביוטיוב (ללא מספר 30, "זה נשלם"). הטקסט שהוצמד בביצועים אלה לאריה הנדונה כאן, הוא פסוק אחר ממגילת איכה: "על אלה אני בוכייה, עיני עיני יורדה מים כי רחק ממני מנחם, משיב נפשי" (א, טז). השיר של לסקר-שילר, היצירה המרכזית בחלק השלישי של מאמר זה, שמשה את אריה מספר 30. לטעמי, התאמה זו פחות מוצלחת (ומתאימה יותר לאריית "הדמעות" הנדונה כאן).

41 טקסים אלו נקראו Beisetzung. ראו על כך, Andrew Stewart, "Big Boys Don't Cry? Attitudes towards Death in Bach's Leipzig", *Understanding Bach* 1 (2006), 39–48. החדשות של לותר בעניין פולחני המוות ראו: Craig M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead: Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450–1700*, Basingstoke: Macmillan Press, 2000.

גם אריה זו, האחרונה ביצירה כולה, מעוצבת בזיקה לתבנית הדה קאפו, תוך סטייה משמעותית: המלחין מייצר רצף מוזיקלי טונלי שלם מראשית האריה ועד לסופה, דבר המגביר את המתח ההבעתי.⁴² הזיקה למבנה המשולש מתקיימת במבנה הפואטי והתמטי-מוזיקלי: שני המשפטים הראשונים של הטקסט הפואטי מדובבים בחלקה הראשון של האריה, והשניים הנוספים – בשני. החלק השלישי חוזר על שני המשפטים הראשונים, במתכונתם התמטי-מוזיקלית, ומיישר לכאורה את ההדורים (לפחות הטונליים). כמו באריות ברוקיות אחרות, גם אריה זו כוללת צלילים הרבה ומעט מלים, שחוזרות על עצמן שוב ושוב. כפי שמקובל בסוגה זו וכפי שהובן למלחיני אותו הזמן: החזרה המילולית במוטיב מוזיקלי המשתנה ללא הרף, היא שיקוף נאמן של מצב אפקטיבי שבו האדם הנתון לסערת נפשו חוזר שוב ושוב בתוך עצמו על אותם ההרהורים הקשים במשקל רגשי משתנה, כשהליך פנימי המתרחש בזמן אמתי, המועצם וגלוי לאוזני שומעיו.⁴³ באך מטיל את תפקיד הליווי הפלי ("האובליגטי" – ליווי "מחייב" המייצר דיאלוג מלא עם הקול השר) לשני החלילים ולאבובי "הצייד". הכתיבה לחלילים (חלילי הצד) הם חידוש ביצירה מונומנטלית זו,⁴⁴ ובאך משתמש בהם בתשומת לב. הם מאפשרים לו ליצור צליל מלא יותר בקטעי הכורל, ולהגביר את הרעש במקהלות הטורבה; אולם בפרקים הלייריים הוא שומר אותם לשני רגעים בלבד: לאריה השנייה ביצירה (מספר 9), אף היא לסופרן "Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" ("אף אני עוקב אחרך בצעדי שמחה") ולאריה זו והאריזו המקדים אותה ("Mein Herz"). הצירוף של גוון החלילים הבהיר עם הגוון האבובי העמום מייצר באריות הבכי מומנט הבעתי מרוכז מאוד, בהצללה מרחפת-עמוקה, הנתמכת במוטיב הסטטי של העוגב וכלי הקונטינאו – כמעין השהיה במהלכה של התבל. השהיה מרוכזת זו נתמכת גם במעבר החד בנקודה זו מן הסולמות הדיאזיים, נחלת הפרקים הקודמים, לסולם פה מינור (הבמולי), סולם שזוהה בימים הללו עם דמעות וקינה.

המוטיב העיקרי המבנה את משפטי האריה מזוהה עם יפחת הבכי (ת.1); ממנו נולד מוטיב נוסף (2) ואליהם נוספים רצף של מוטיבי אנוחה שיומרו בהמשך לזעקות קצרות (3).⁴⁵ שלושה מוטיבים אלה מבנים את הריטורנלו הפותח, המנוגן על ידי כלי

42 רוב האריות בפסיון זה בנויות במבנה זה, דבר המצריך מצד המלחין מלאכת הלחנה מחושבת יותר ומייצר הבעה דרמטית או מרוגשת יותר.

43 ראו למשל את דבריו של אדם סמית בעניין זה: Ruth Katz, Adam Smith, "Of the Imitative Arts", and Ruth HaCohen (eds.), *The Arts in Mind: Pioneering Texts of a Coterie of British Men of Letters*, New Brunswick: Transaction, 2003, p. 298.

44 ראו: Wolff, הערה 32 לעיל, עמ' 495, הערה 89.

45 מוטיב בסיסי זה מקבל תצורות שונות כבר בריטורנלו הפותח. מנקודת מבט של הסמיוטיקה הפירסיאנית (כפי שנהגה על ידי הפילוסוף האמריקני צ'רלס פירס [Pierce] והותאמה בעשורים האחרונים לפרשנות מוזיקלית על ידי סמיוטיקאים מתחום המוזיקולוגיה), מוטיבים אלה הם ביסודם "איקוניים", כלומר פועלים מכוחה של דומות ברורה לאובייקט המסומן, אך הם גם בעלי ערך "סימבולי" – לפי הגדרתו של פירס, שכן הם נוסדו כסימנים מזוהים על ידי "דובריה" של שפה מוזיקלית זו. המוטיב עצמו, בווריאציות מובחנות ומדויקות, משמש את באך ביצירות נוספות, הנודעת שבהן היא אריות "רחם עליי" ("Erbarme dich") מן הפסיון על פי מתי, המושרת לאחר גידתו של פאולוס.

האובליגטו – הפראזה המוזיקלית שעליה יושבת הרצף כולו. האריה היא מונותמטית; קבוצת המוטיבים הראשונה המגדירה את הריטורנלו הפותח תופיע לאורכה. דבר זה עומד בניגוד לאריית "זה נשלם", ומייצר מהלך אינטנסיבי של "הזמנה לבכי" משותף.⁴⁶ כשנכנס הקול, נושא הטקסט, בסיום הריטורנלו הפותח (תיבה 16) נאלם ליווי בס העוגב והקונטינואו – דבר המחריף את הריכוז ההבעתי, והקול עצמו, לאחר התיבה הראשונה, נשבר (18), כאילו משתנק בארפז' היורד שמתוכו מתחולל מוטיב האנחה כמעין זעקה.⁴⁷ ארבע תיבות הריטורנלו, מנוגן אינסטרומנטלית בלבד, יאפשרו לנפש להתעשת כדי להתחיל את המהלך הזה מבראשית, הפעם נתמכת על ידי הבס. היא תשוב על המשפט הפותח לאורך ארבע עשרה תיבות, תוך חזרה צמודה על מלים, ובסימן העצמה גוברת, כמעוררת "נהי בכי תמרורים" הנמשך אל תוך "קול ברמה" – צליל כאב, ארוך ומתמשך – הנשמע על המילה "העליון" (höchsten).⁴⁸ במשפט האחרון של נפש דואבת זו בחלק A של האריה, יתכווץ מבעה של הדמות אל סדרת התייפחויות סדורה ואינטנסיבית ביותר, ומשם אל סיומו, בדו מינור.

ואולם, החלק האמצעי של האריה הוא המוקד הטרגי. "ספר לעולם ולשמים השבר: ישוע שלך מת!" תשיר הנפש, כאשר המלה tot, מת – סגורה פונטית בגרמנית אף יותר מאשר בעברית – תחזור עשר פעמים, ובכל פעם כאמירה מוחלטת או צורמת יותר. כמקובל בחלק B של הדה קאפו, הקול יפתח. הוא יעביירו לכאורה מעדנות לסי במול מז'ור, ייגע קלות גם במי במול מז'ור, אך כשיגיע אל ה Not⁻ (שבר, צרה) בפעם השנייה, הסימן הדיסוננטי (רה במול) של המינור החדש, סי במול, יינעץ כמסמר ייסורים, כמתוך חשש לסיים את המשפט הנורא הזה: dein Jesus – שתיקה, ושוב dein Jesus – והפעם – כן, הפעם זה ייאמר, בקפיצה כלפי מטה, דיסוננטית, המשחררת אלם (ביטוי האלם באופן טכני: פרמטה המציינת הפסקה כוללת) ולאחריה התעשתות מחודשת, לרגע מבולבלת, וסיום לא יאומן! על המז'ור (לה במול). עקב מהלך זה, גם כלי הליווי מתבלבלים, מתחילים ממש מן הריטורנלו הפותח, כאילו הדה קאפו כבר חוזר (במונחי הסגנון הקלסי, המאוחר יותר, "תרגיל" קומפוזיטורי כזה ייקרא "מחזור מדומה"). אולם,

46 "הזמנה לבכי" היא רשימה קצרה פרי עטו של העיתונאי ארנון לפיד בן קיבוץ גבעת חיים איחוד, שנכתבה מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים, ונתפרסמה תחילה באיגרת שבועון איחוד הקבוצות והקיבוצים ולאחר מכן, בינואר 1974, בירחון התנועה הקיבוצית שדמות (53, ינואר 1974, עמ' 50). הרשימה זעזעה רבים, וסימנה תפנית בתרבות האבל הישראלית. כיום ניתן למוצאה במרששת בקלות והיא מוסיפה עדיין לעורר הדים והשראה. מכלול אותו הגיליון של שדמות, ואלה שאחריו באותה השנה היו רצופים הזמנות לבכי, או שמא, הזמנה לפסיון. היו גם מי שנצלו את אותו השבר ליצירת תאולוגיה חדשה, כוונתי בעיקר לראשי גוש אמונים. ראו על כך (בהתייחס לרשימתו של ארנון לפיד) אליעז כהן, "מן החלום אל העקירה", פנים – רבעון לתרבות חברה וחינוך, גיליון 39, יוני 2007.

47 ארפז' – אקורד המפורק לצלילי הבוודים.

48 בחירתי במלים המתארות את בכיה של רחל, בירמיהו לא 14, אינן מקריות. היסוד האימהי של בכיה של רחל אומץ בטיפולוגיה הנוצרית. באך משתמש בצלילים מאורכים מעין אלה בנקודת נהי מרכזית בפסיון על פי מת', באריה "Ach! nun ist mein Jesus hin!" מספר 30, שבה הדמות העיקרית מגלמת את האהובה בשיר השירים המחפשת את דודה, ונענית על ידי המקלה: "אנה פנה דודך". בהקשר של האריה הנוכחית, הצלילים סול ודו, שעליהם מושרת הברה ארוכה זו, ממוקמים כבר בסולם החדש, דו מינור, אוצרים בחובם את המתח הטמון במודולציה זו.

לאחר שש תיבות של "עסקים כרגיל" יחטוף הקול את "המיקרופון" הרגשי הזה, כאילו הנפש רק עכשיו תפסה את מה שנאמר כאן ותתייפח: **ישוע שלך מת, מת, מת!** וכל אחת מן החזרות הללו, על גבי באס כרומטי, תושר בצליל ארוך, כשהחזרה השלישית תטיל שוב אלם דיסוננטי על הקול והכלים. וגם בזה לא די. מוטיבי האנחה דיסוננטיים יודגשו כאן, מסרבים להירגע, עד שלבסוף, חסרת נשימה, תטיל זאת הנפש ההמומה כנקודה מוחלטת וסופית. **ישוע שלך מת.** ושוב יחזור מהלך הדה קאפו מבראשית. לאחר נקודת המוות הזאת, הכול יישמע אחרת. ממש כך, שכן עכשיו על המלחין להישאר בסולם המקורי, הפה מינור, והמהלך הזה צובע את הכול בצבעים קודרים עוד יותר, תוך נטילת הפיגורות המתיפחות (פיגורטיבית) במיוחד מן החלק האמצעי (תיבה 79) ופיתוחן למשפט בכי חותם (תיבות 119-121), כפי שהראה ג'והן באט.⁴⁹

ההזמנה לבכי נשלחה אפוא. לבכי הפרטי, כפי שנאמר לעיל, היה "אישור" בהקשר האנושי החוץ-כנסייתי, בזמנו של באך, אך מה על הרמה הציבורית, הקהילתית-אקסלסיאסטית, שהיא כה מרכזית לאורטוריית הפסיון? לפי סדר הדברים, לאחר אריית הבכי, יאשרר המספר האוונגלי את הקיים: בניגוד לשני הגנבים שנצלבו לצדו, ישוע מת על הצלב, ולכן "עצם לא נשברה בו". והכורל, "או עזור, כריסטוס, בן האלוהים", על הפה מינור של הנפש הבוכייה היא, עוד ינסה להכיל את הרגע הזה בצורות המקובלות. למספר – האוונגליסט כפי שהוא נקרא בפסיונים – יוותר אפוא לגולל את סוף המעשה, את "ההכנה לקבורה" (כמתואר בציור של קרפצ'ו) ואת סתימת הגולל; ולקהילה – להפנים את אשר התרחש. והקהילה תבכה, תתייפח מרה; בכי משותף ואינטנסיבי, גם אם בעל היגיון אסתטי משל עצמו. אומנם המלים יאמרו דבר אחר:

נוחו בשלום, עצמות קדושות, שלא אבכה עוד, נוחו בשלום, והביאו גם עליי מנוחה.
הקבר שלכן נועד, וצער נוסף לא יכיל, יפתח לי את השמים ויסגור את השאול.

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, / Die ich nun weiter nicht beweine, / Ruht wohl
und bringt auch mich zur Ruh! / Das Grab, so euch bestimmt ist/ Und ferner
keine Not umschließt, / Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.

לכאורה שוב קבלת הדין. למעשה, וזו הבנתו הפסיכולוגית העמוקה של באך: המכה כה קשה, כך שיש לחזור על המלים-צלילים הללו שוב ושוב, עד אשר הקהילה תירגע מאשר ארע. והיא בוכה. זהו בכי קהילתי, והוא שונה מזה הפרטי (חרף לשון היחיד של הטקסט עצמו). הוא סוחף (במרוץ השמיניות שלו), עוטף (בשני צלילי פסגה על לה במול, שניהם קופצים מתוך הדו), וגם מנחם. המשפט הארוך (12 תיבות) – ריטורנלו מעוצב, כמבקש להחריג את המבע הקפוץ-מלוכד של הכורלים הקודמים, מתנגן בשלושה רבעים מערסלים על הדו מינור הרגעי של אריית הבכי – מייצר כמעט טרנס: הוא חוזר למעשה 15 פעמים! כאשר פעמיים מתוכן בלבד – על שתי השורות האחרונות

John butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge: 49
.Cambridge University Press, 2010, p. 279

של הטקסט ("הקבר שלכן... ויסגור את השאול"), יוצרות תפנית מז'ורית במנגינה, ללא תמיכת החלילים והאבובים. החזרה שוב ושוב (שדומה אף פעם אינה נמאסת על קהל השומעים, גם בשל הגיוון הפנימי הרב, אך גם משום שאכן יש בה התרה של המהלך כולו) היא זו שמאפשרת בסוף לשלח את הקהילה בבשורה לתחיית מתים קרובה ולעתיד לבוא.⁵⁰ הכורל הפורמלי החותם את היצירה מאשר זאת בבקשתה של המאמינה הבודדת מן האל מוות מתוק ותחייה ראויה, אשר נתמכת בפנייה מז'ורית עניינית. חרף טראומת הבכי, באך מיישר אפוא "קו" עם התמונה שראה הקהל לנגד עיניו בביצוע הראשון של היצירה, בכנסיית ניקולס הקדוש: תמונת "כס החסד" של לוקס קרנאך האב (1515–1518, ראו איור 3); ישוע הצלוב בזרועות האב, כדור זכוכית (סמל אלכימי) נתון בשמאל האב ויונת רוח הקודש נחה על צלבו, ושניהם, האב ובנו, מעוטרם בענני רקיע של מלאכי חסד עוללים תמימים.⁵¹



איור 3: לוקס קרנאך
(האב), השילוש הקדוש,
1515–1518, שמן על
עץ, 42.2x28.5 ס"מ,
קונסטטהאלה, ברמן

50 באופן מפתיע, אך לא באמת מתמיה, מעטה ההתייחסות בספרות המוזיקולוגית לאריית הבכי ולקשר שלה עם המקהלה המסיימת. טיפוסי הדבר שאריק צ'ייף בספרו האחרון המנתח את יריעת הפסיון לאור התאולוגיה היוחננית לאורך מאות עמודי ספר עב כרס ורב חשיבות זה, רואה באריה זו רק תגובה "צער טבעי" שפרקי השירה שאחריה (כולל פרק ה"Ruht Wohl") יתגברו עליה כליל, כפי שהיו מצפים התאולוגים בתקופה. ראוי לציון ניתוחו של צ'ייף את המבנה הטונלי של היצירה בתוך המערך הסימבולי הכולל של היצירה (עמ' 320), ולכך נגיעה ישירה בפרקים שנדונו כאן. Eric Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, New York: Oxford University Press, 2014.

51 ראו על כך, Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Johannespassion BWV 245*, Munich: Fink, 1991, pp. 46–49. ואכן המלים "כס החסד" מופיעות בכורל החותם את היצירה בהתאם לתאולוגיה השלטת. אין זו היצירה היחידה של באך המתמודדת עם רגע המוות, עם אימתו, בהקשר לאל ובכלל. מספר קנטטות מגלמות בדרך מיוחדת את ההתמודדות עם מותו של המושיע ובהן: BWV 4, 15, 21, 31, 58, 60, 66. קצרה היריעה להרחיב כאן לגבי האופן שבו מובעת ההתמודדות בכל אחת מציירות אלו, אך ברור הוא שבאך המשיך להיות "מוטרד" בשאלת מות האל ובמשמעותה למאמין.

סוף עולם [חרישי] בברלין

אך האומנם הבכי נדם? ממרחק של כמאתיים שנה שומעת אותו המשוררת היהודיה אלזה לסקר-שילר, ונותנת בו סימנים. במירוץ הקינות היא נוטלת אותו כלפיד, ופותחת כמעט באותן המלים של הפסיון על פי יוחנן:

Weltende

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen...
Das Leben liegt in aller Herzen
Wie in Särgen.

Du! Wir wollen uns tief küssen —
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
An der wir sterben müssen.

סוף עולם [1904]

יש בכי בעולם
כאילו מת האל הטוב
וצל העופרת הנופל
כבד קבר.

בוא, נסתיר את עצמנו קרוב...
החיים רובצים בכל הלבבות
כמו בארונות מתים.

אתה! עמוק להתנשק נרצה —
געגוע נוקש בעולם,
שבשלו נמות.⁵²

הבכי, מות האל, הלב, העולם; כל אלה משורשרים מחדש, ללא השמים, ללא גאולה, ללא קהילה. במקום אנטינומיות – אוקסימורונים: חיים כארונות מתים, צל (חסר משקל) – כבד כעופרת. קיומו של דבר שניגודו טמון בו הפך לחוויית חיים, בעולם שנפרעו סדריו הישנים, גם אם סדרים אלה היטיבו להסתיר סתירות תחת דוגמות ממוסדות ואמיתות מקובלות.⁵³ מבנה אסתטי מהודק אף הוא רווי ניגודים, סוגר כאן על האני הלירי ועל נמענה הקרוב – ידיד ואהוב, הנוכח נסתר. ועל אלוהים.

מלבד הצללים הקודרים, נפלו דברים רבים במהלך השנים המפרידות בין יוהן סבסטיאן באך לאלזה לסקר-שילר ומעט הקילומטרים המשתרעים בין ערי פעולתם. אולי החשוב מכולם לענייננו: ניתנה הרשות ליהודים באירופה להשתתף בשיח הכללי – הרעיוני, התרבותי והאמנותי. קולם היה לחלק מן המארג המודרני החדש, בתוך עולם מחולן בחלקו, שפירק קהילתיות מסורתית אל תוך מרקם חברתי מבוזר ומנוכר. בתוכו

52 לשיר ראו: Else Lasker-Schüler, *Sämtliche Gedichte*, Munich: Kösel Verlag, 1966, p. 88. התרגום כאן הוא שלי (רה"פ), ובו ניסיתי להיצמד למוזיקליות שלו. לתרגום אחר, בעל פואטיקה משלו, ראו אלזה לסקר-שילר, "קץ התבל", הדמדומים קרבים, מבחר שירים, מגרמנית: יהודית שרגל, רעננה: אבן חושן, 2009, עמ' 12.

53 הבחירה באוקסימורונים על פני אנטינומיות כרוכה גם בטיב המעשה השירי שאינו מבקש פתרונות תאורגיים, וגם לוגיקות מחולנות אינן מחוז חפצו.

צמחו קהילות אד־הוקיות, כאותה קהילת משוררי בתי קפה ברלינאיים בראשית המאה העשרים, שאלזה נמנתה על הבולטים שבהם. המרחב הפיזי והרעיוני, המדיום ואופן הפצת פרותיו – עמדו בסימן האפשרות לצרף יחדיו, בדרך אקספרימנטלית אם לא פרועה ממש – מסורות פואטיות ורעיוניות לפי נטיית רוחם ולבם של הכותבים ומתוך מגע ישיר וקרוב עם המציאות החברתית והפוליטית הסובבת והנפש שאינה מוצאת מנוח. לסקר־שילר, אז משוררת צעירה – ספר שירים אחד שפרסמה בסימן המפריד בין חיים ומוות (Styx) הקנה לה תהילה – מקשיבה לבכי בעולם: בכי מר, כאילו מת האל הטוב.

כאילו – als ob⁵⁴; תלי תלים של פרשנות ניתן לתלות ב־als ob הזה: הבכי נשמע כאילו מת האל, אך האל לא מת באמת. או: הבכי הוא על האל, שמת מזמן, כאילו מת עכשיו. או שמא: הבכי מסמן את אסון מותו, אך אנו שאיננו יודעים זאת עדיין, עוד מדברים בלשון "כאילו". ואף זאת: בואו נדמיין שהוא מת, כאילו מדובר בהצגה; נשחק בנדמה לי, כמעין "השעיית אי אמונה מרצון" (קולרידג'); נוכל תמיד לשוב למציאות שבה הוא חי וקיים. כל זה, וכל אחת מן האפשרויות עוד מתפרקת לאפשרויות משנה: אולי האל הטוב מת, אך מה לגבי האל הרע? אולי זה האל הטוב, הנוצרי שאיננו, אך האל היהודי, זה האכזר מן ה"ברית הישנה" (מנקודת מבט נוצרית) עודנו חי ובוטע? ואם הטוב מת, האם הוא יקום לתחייה, או שמא מותו סופי? והעולם עצמו, המכיל את הבכי, האם הוא אותו עולם ש"לב" המאמין באריה של באך נתבקש לבשר לו על דבר מות האל, או שמא מדובר עולם אחר?⁵⁵ והאל? אם מת, כי רצחנוהו, כפי שבישר על כך המשוגע של ניטשה, אולי שוב לא תהיה לו תקומה.⁵⁶

הדיבור, מכל מקום, הוא חרישי ודועך לתוך שתירות. חרישיים הם גם שירים אחרים של המשוררת, פייטה שכולת בן בעצמה, שהיא בדימוי מהופך, גם "בְּתָה של מריה", כאמנים רבים אחרים, כפי שהיא ביטאה זאת.⁵⁷ "שירי השקט" (Mein stilles Lied) משנת 1911 ו"עליך אחרון חרישית" (Ich träume so leise von dir) משנת 1907 מדגימים

54 מבחינה לשונית als ob מקביל לגמרי ל־as if באנגלית. מעניין שהצירוף "als ob" שחוזר עוד בשיריה של המשוררת, נחקר באותן השנים מנקודת מבט פילוסופית על ידי הפילוסוף הנודע הנס וייהינגר: Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007 (1911). תודתי לאיתן גרוסמן על הפנייה זו. הספר תורגם לאנגלית שנים ספורות לאחר מכן על ידי הפילוסוף הבריטי הנודע צ'רלס ג' אוגדן והיה בעל השפעה רבה. הקשר אינו מקרי כמובן, בשל ההשפעה הרבה של הנאו־קונטינאליזם על הפילוסופים ובעקפיין אך גם במישרין על המשוררים.

55 המבנה המטפיסי של עולמה השירי של לסקר־שילר נוטל רבות מדימויים נוצריים, אולם בהיותו נטול דוגמות, הוא גמיש ולא מחויב לקונסיסטנטיות.

56 מתוך ניטשה מסה ומבחר מכתביו, מאה שנה למוותו, יורגן ניראד ואילנה המרמן (תרגמו מגרמנית וערכו), תל אביב: עם עובד 2000, עמ' 135–137, מצוטט מתוך ניטשה, *המדע העליון*, קטע 125.

57 "אנו האמנים הננו יקירי האל, ילדי המריות בכל הארצות. אנו משחקים עם יצירותינו הנשגבות, וצוללים לשחרו הצבעוני ולערבו המזהב. אולם הבורגני נותר בן חורג לאלוהים, אחינו ההגיוני משבית השמחה. הוא אינו יכול לחוש בנוח אתנו, לא הוא ולא אחותו". הציטוט מתוך מאמרה של ויויאן ליסקה, ראו: Vivian Liska, "Else Lasker-Schüller (1869–1945), Poetic Redemption," *Makers of Jewish Modernity: Thinkers, Artists, Leaders and The World They Made*, Jacques Picard, Jacques Revel, Michael P. Steinberg and Idith Zertal (eds.), Princeton: Princeton University Press, 2016, pp. 144–158, p. 144.

את היסוד הזה המצוי ברבים משיריה, ההולכים מן החרשי אל השותק המחרשי.⁵⁸ שירתה הרצופה דמויים תנכיים, נוצריים ואוריינטליים רבים, אינה מבקשת עם זאת לעצב עולם אקומני. כדבריה של חוקרת הספרות ויויאן ליסקה, הערבוב, אם לא הבלבול, הם יסוד בפואטיקה שלה, הנעה במתח שבין חורבן לגאולה, בין בקשה לקרבת אלוהים ובין תחושת מרחק רב, אין-סופי, ממנו.⁵⁹ בדור של איובים רבים, היא הוטלה בסוף חייה, בעל כורחה, בירושלים שונה מזו שדמינה בשירתה, מסמנת בשיר מוקדם זה את האפשרויות הקודרות יותר במרחב הדימויים שלה, עוד בטרם עלה הכורת על רבים מחבריה ב"מלחמה הגדולה" ולאחריה, ושנים רבות לפני שסגרה אירופה על יהודיה שהתהלכו בשפותיה, בצליליה ובדימוייה כמעט כבתוך שלהם.

השיר נגול בשלושה משפטיו-בתיו כשלושה גלי אומר משובצים הבזקי דממה. הבית הראשון ארוך מן השניים הבאים אחריו, וכל אחד מהם בעל מבנה מחורז המכונס בתוך עצמו. בהגיייתם הם מזמינים קו אינטונטיבי היורד הדרגתית, ושב ועולה ויורד – לפי בחירת הקורא – אל סיומיו הכבדים: כובד קבר, ארונות מתים, מוות.⁶⁰ הסגירה היא גם תחבירית וסמנטית: צמד השורות המסיים את השיר נענה לצמד הפותח אותו, בהקבלה הסוגרת מעגל אין-מוצא: הבכי בעולם מותמר לגעוגע בעולם, מות האל למות האדם.

השיר נפתח בקריאת הקשב הזאת לבכי, בנשימה ארוכה, כמייצרת את התפאורה לדרמה הזעירה-כבירה. אל אקוסטיקת הבכי, פתוחה למרחב, מצטרפת תאורת הצל, האבלה, המשתתפת, ליצירת מערך חושי קודר, שומם ונטול נפש. נוף מוות; הגולגולות מצויריו של קרפצ'ו עשויות למצוא בו מקום. מתוך הנוף הזה בוקע קול אחר, בטונליות חדשה, בראשית הבית השני ומעלה עמו אינטרטקסט יהודי-נוצרי: זה קול האוהבת, הקוראת לאהובה, בלשון שיר השירים. Komm, היא פונה אליו. הצליל מזכיר את צליל ה"קומי לך" בעברית (שיר השירים ב, 10), או שמא את הקריאה: "לכה דודי נצא השדה" (שם ז, 12).⁶¹ קריאה זו מטילה לאחור על "צללי העופרת נופלים" את זיכרון הדימוי השירי "עד שיפוח היום ונסו הצללים" (שם ב, 17), אך כאן נראה שהצללים לא ינוסו. "נסתיר את עצמנו", היא מציעה, על דרך הניגוד לשורות השיר: על אודות היונה החבויה בחגווי הסלע, בסתר המדרגה. השורה העוקבת אחריה מגלה שמסתור אוהבים זה מוות ולא חיים בו: היא סוגרת במסמרים – מסמרי ארון קבורה – (ובהקבלה לסיומת של הבית הקודם) את מה שיכול היה להיות רגע אינטימי של אוהבים.

58 לשיר הראשון שני נוסחים, ראו Lasker-Schüler (הערה 52 לעיל) עמ' 79 ו-196. הנוסח השני, המפותח יותר, תורגם על ידי נתן זך, ראו: אלזה לסקר-שילר, עליך אחרון חרישית, מגרמנית: נתן זך, רעננה: אבן חושן, 1996, עמ' 13. השיר השני מופיע בקובץ המקור בעמ' 93, תורגם על ידי נתן זך, שם, עמ' 15. שני השירים תורגמו על ידו בשנית בקובץ של שירי המשוררת פסנתרי הכחול, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 27 ו-21 בהתאמה. שני השירים תורגמו גם על ידי יהודית שרגל, הערה 52 לעיל, עמודים 56 ו-16 בהתאמה.

59 ראו: Liska, לעיל הערה 57, עמ' 154 והמאמר כולו.
60 כמו למשל קריאתו של Fritz Stavenhangen הניתנת לשמיעה ביוטיוב. השיר בגרמניה של היום מעורר את דמיונם של צעירים, כפי שניכר בעבודת הווידיאו בסגנון אקספרסיוניסטי, גם אם בוסרי, של קבוצת צעירים Q15 בגימנסיית אולשינג (יוטיוב).

61 לא ברורה לי מידת ידיעתה של לסקר-שילר בעברית, ועל כן ייתכן שזיקה זו חסרת בסיס.

אז היא מרימה שוב את קולה בקריאה נרגשת. נרצה להתנשק, היא פונה אל האהוב הכמו נוכח. אך לא כי טובים דודיך מין. נרצה להתנשק עמוק, ב־Liebestod: בשיר איחוד של "אהבת מוות". דימוי וגנרי זה של איזולדה המשקה שיקוי אהבה את אהובה טריסטן, ומגלה עמו את נפלאות כמיהתם זה לזה שאינה יודעת שובעה ומובילה לאחדותם הסימביוטית במוות, חדר לרקמת שירתה של המשוררת המקדישה לו, לטריסטן, מן המוארים שבשיריה.⁶² סיבת המוות בשיר המשוררת לקוחה הישר ממילונו של וגנר ומעולם הדימויים הרומנטי-גרמני: אנו נמות בשל הגעגוע, ה־Sehnsucht השולט במלוא המרקם של הדרמה המוזיקלית של צמד האוהבים הווגנרי. געגוע מטפיזי זה אכן ממית. אך שלא כאצל וגנר, שהכמיהה לאין של גיבוריו הוא פתרון הנובע ממבנה עולם המקדש הקרבה ארוטית כתכלית עליונה שאין בלתי, אצל לסקר־שילר מות האדם הוא תוצאה של מות האל, של כשילון ה"אגפה" (agape) המזוהה עם הזיקה אליו.⁶³ בהקבלה עם צמד השורות הראשון נכתב באחרון: משהו מתרחש בעולם. העולם אינו כשהיה. אינו כפי שהובטח אי אז, בילדות קסומה, או בימי התנך ושמוי הזוהרים.⁶⁴ בראשית השיר ההתרחשות היא הבכי, בסיומו – הגעגוע. ניתן לומר: הבכי הוא – נקישתו, תוכנו, סיבתו, או תוצאתו – געגוע. גם את הגעגוע, כמו את הבכי, ניתן אפוא לשמוע. ובשל הגעגועים הללו, שהאובייקט האלוהי כמו ניטל מהם, מחויב האדם במוות.⁶⁵ ומדוע? האם כי נכשל בשמירה על האל הטוב (כמו תלמידיו של ישוע)? או שמא להפך, בהיעדר האל אין מי שישמור על האדם והטוב בעולם? או אולי מחמת ניגודה של אקסטזה מיסטית מן הסוג הרומנטי, הטריסטני: התכנסותה של המשוררת ואהובה המדומיין מנותקת מכל העולמות העליונים, ממקור אהבת החסד. האל, כך נדמה, מת באמת. אין פלא שבשיר מאוחר יותר, ערב המלחמה הגדולה, היא אף קוברת אותו. בחלומה היא מים, גל פרא המכה על לבה, ושוטף על סלעים, על האדמה השותקת, על קברו של אלוהים.⁶⁶

אך לא לצמיתות. בעולמה הנפשי השירי האל ישוב שוב ושוב כנמען, גם אם רחק מאוד (כמו בשורת השיר: O Gott, o Gott, wie weit bin ich von dir! הו אלוהים,

62 Lasker-Schüler, הערה 52 לעיל – שלושה שירים: עמ' 117, 118, 119; לתרגום של שניים מן השירים ראו אלה לסקר־שילר, ועיני טפוח כבודות ואפלות, מגרמנית: יהודה עמיחי, הוצאת קשב לשירה, 2009, עמ' 35, 28.

63 ניגוד זה שבין ארוס לאגפה הובן במורשת היוונית כהבדל שבין אהבה תשוקתית, רכושנית, לאהבה חסרת פניות. כך דן בו שופנהאור, עליו וגנר הסתמך באופן סלקטיבי. ניגוד זה הוא נושא ספרו של התאולוג השוודי הפרוטסטנטי אנדרס ניגן שנכתב בשנות השלושים של המאה העשרים. ראו: Anders Nygren, *Agape and Eros*, London: SPCK, 1982.

64 ילדותה הקסומה של לסקר־שילר כמו גם העולם הזוהר התנכי נוכחים בשיריה.

65 Müssen בגרמנית: חייבים (בתרגומי לעיל השמטתי תרגום ישיר של המלה והכלתיה במבנה הלוגי של המשפט).

66 השיר הוא: "O, ich hab dich so lieb", מיולי 1914. השורות הרלוונטיות כאן הן: "Ich bin Wasser! Immer schlägt wilde Welle/ An mein Herz. // Über dunkel Gestein/ Und schweigende Erde/ Muß ich. // Über Gottes Grab". מüssen בגרמנית: חייבים (בתרגומי לעיל השמטתי תרגום ישיר של המלה והכלתיה במבנה הלוגי של המשפט). הערה 58 לעיל, עמ' 28.

אלוהים, מה רחוקה אני ממך!)⁶⁷. השטן, המופיע כבר בשיר מוקדם (Mein Tanzlied – "שיר-ריקוד שלי"),⁶⁸ מייצג-מחולל הרוע לא יסתלק אף הוא, ובשירים ה"עבריים" תציגו המשוררת את האל כמי שבמלכותו שוכנים הכוכבים הטובים והרעים. באותו השיר עצמו היא תשאל: "אלוהים, היכן אתה?" ולא תקבל תשובה. כיסופיה להימוג בו לא יחדלו, מצרפת בהם יחדיו את איזולדה, השולמית וגדולי המיסטיקונים.⁶⁹

כאמור, לסקר-שילר אינה תאולוגית, אף לא פילוסופית, ולא עליה לפתור את שאלות קיומו של האל ואחריותו לרע שבעולם, לקרבתו או לריחוקו ממנו. נודדת בעולם כקונדרי – דמות וגנרית ששבה ומתגלגלת גלגולים הרבה תוך השתוקקות למוות,⁷⁰ אותה זקנה תמהונית תתהלך ברחובות ירושלים בשנות השמדת יהדות אירופה, כשהיא פוטרת את האל הפרטי שלה מכל אחריות למתרחש על פני האדמה. גם זו, כפי שיתברר, היא דרך להתמודד עם האל שהרע לאיוב, מבלי להמיתו.⁷¹

* * *

האל מת או פרש מעולמו. יש בכי בעולם, וגם שתיקה ואלם, והרוע שהסב לאיוב לא נכרת ולא תם, אדרבא, רק גבר מאז פרישה זו על ידי מעשיהם של בני האדם. בעת ובעונה אחת האחריות לעולם – יושבי תבל והתבל עצמה – הפכה לעניין לבני אדם לענות בו, יותר מאי פעם בתולדותיהם.⁷² היצירות שנדונו כאן הן עדויות דיאכרוניות שהפכו לסינכרוניות מכוח תולדותיהן של האמנויות שבהן עסקנו ומבנה העולם התרבותי שאנו שוכנים בו – ממש כמו רגעי תולדות האל שעל אודותיו נסבו, תולדות המתפרשות בזמן, אך בבחינתן התאולוגית הוות ב־זמנית בעדי־עד קיומו.⁷³ בנצח זמן האנושי, איוב של קרפצ'ו ממשיך להתבונן בדממה באל המת עד עולם, ובכי נפש המאמינה מתמיד להתגלות

67 ואי אפשר שלא להיזכר בשורותיו של הצדיק מקאלוב: "שכינה שכנה מה רחוקה את", שצוטטו אצלנו במופע הידוע "אישי חסיד היה" בשלהי שנות השישים של המאה הקודמת.

68 Lasker-Schüler, הערה 52 לעיל, עמ' 41, 61.

69 "An Gott" שם, עמ' 182. ראו גם "Mein blaues Klavier" (פסנתרי הכחול), "Gebet" (תפילה) עמ' 198, 199 בהתאמה.

70 כמו בשיר "שיר חיי" המתחיל בשורה "הבט אל תוך חיי סחופי הנודד...", לסקר-שילר, הערה 58 לעיל, עמ' 7. קונדרי היא דמות מרכזית בדרמה המוזיקלית פרסיפל המאגדת מיתוסים שונים, אך בעיקר נשענת על פרציבל, הסיפור הימ־ביניימי, כפי שנתב על ידי וולפראם פון אשנבך. דמותה משלבת את ארכטיפ היהודי הנודד, אשר לעג לישוע בדרך ייסוריו ונענש על כך בנודדי נצח, עם זה של "ההולנדי המעופף", הנדון לנצח נודדים בימים ובאוקיאנוסים, אם לא תימצא לו אהובת אמת.

71 קו פרשני זה ינקוט למשל מתתיהו צבת במאמרו על איוב, "The Meaning of the Matitiahu Tsevat", idem, *The Meaning of the Book of Job and Other Biblical Studies*, New York: Ktav Publishing House, 1980, pp. 1–37.

72 לעיון מעמיק בסוגיית האוטונומיה של המבנה המטפיסי של עולם המחשבה המודרני, ראו: José María Sánchez de León Serrano, "The Spectacle of the World, Oneness and Reconciliation in Modern Thought," Laura Jockusch, Andreas Kraft, and Kim Wünschmann (eds.), *Revenge, Retribution, Reconciliation: Justice and Emotions between Conflict and Mediation – A Cross-Disciplinary Anthology*, Jerusalem: Magnes, 2016. כיום ההשלכות המוסריות של אחריות האדם על העולם נדונה בהקשר למושג ה־Anthropocene על ידי חוקרים מתחומים שונים.

73 ראו: הרמב"ם, הערה 14 לעיל.

בצליליו ומפכה אל תוך שירת המשוררת. כאמור בהקדמה למאמר, שלושתם יוצרים יחדיו מעין אורטוריית על, תוך שהם מגלים רגעים של שבירה, או שמא, הארה, במבנים תאולוגיים-תרבותיים שביקשו לתחזק אמונות ופולחנים ממסדיים. בצבעים, צלילים ומילים הם חורזים מחדש מטבעות ביטוי עוברות לסוחר למבני תודעה אלטרנטיביים.⁷⁴ קרפצ'ו, באמצעות אֵיבוי ונופי הצחיחות, החורבן והמוות שבהם שתלם, קרא תיגר על מוסכמות הקינה הנורמטיבית והתחייה הנסמכת אליה, בקוראו למתבונן להחריש ולשתוק נוכח הרגע הזה, רגע המוות הסופי, שאין להעלימו. כאותו איוב ההלך שהזדמן אל גיא המוות הזה מאיצים בנו ייצוגיו לשוב ולבקרו ולשהות בו, לתהות עליו ולחיותו מחדש שוב ושוב. השווה בו והתוהה עליו יגלה אגב כך את חוסר האונים של האל, את קרבת התודעה שבינו ובין האדם המתבונן בו, כפי שאלו התגלו לקרפצ'ו מאות שנים בטרם ייתן על כך יונג את דעתו.

באך, שחלק עם איוב חיים של שכול מרובה, מצווה על הלב למרר בבכי חרף האיסור הפרוטסטנטי להתייפח אל נוכח המת האנושי-האלוהי, כמו קרא (וייתכן שכך) את דבריו של לותר עצמו, לאחר מות בתו בת השלוש עשרה של מכונן הדת החדשה: "הבשר לא מקבל זאת בטוב. ההפרדה מטרידה אותי מעבר לכל מידה. זה מוזר לדעת שהיא בוודאי בשלום וטוב לה מאוד שם, טוב מאוד, ועדיין להתאבל כל כך."⁷⁵ בכך נמנה באך על הראשונים בארצו שהתוו נתיב לתרבות חדשה של רגש ואבלות, מעבר לפרהדסטינציה וקבלת הדין ותוך התרחקות מפתרונות סוטרילוגיים. האדם וכאבו, יותר מאשר האל ובשורתו, הדהדו במרחב בו נָטַעם, בזיקה לתרבות בורגנית-אקומנית חדשה שצמחה סביבו. עם חירותו הרגשית נעשה האדם חופשי יותר לתהות ולהקשות, לדמיין ולחוות וגם ליטול אחריות רבה יותר לסבלותיו.

חירות תרבותית זו תוליד לימים משוררים חדשים, קשובים-חשופים, איובים עלי ארץ, שיבשרו על סוף עולם, על קצו בהיסטוריה, לא רק של אלוהים, אלא גם על קץ האדם. אלזה לסקר-שילר, כמו ידידיה המשוררים בעשרות השנים שיבואו (ובהם אריך מיזאם, ארנסט טולר, גוטפריד בן ואחרים, רובם יהודים), מזהה כאן את מה שיטען ז'אן-פול סארטר לאחר מלחמה עולמית נוספת, השמדת עם, ופצצה שברגעים ספורים חיסלה אוכלוסיות שלמות: "לאחר מות האל זה הזמן להכריז על מות האדם."⁷⁶ כך גם

74 גם לסקר-שילר מייצרת ביצירתה רבת השנים רגעים אורטוריים רבים. הדבר בא לידי ביטוי מיוחד בסיפור הקצר "ארתור ארונימוס, סיפורו של אבי" (1932) המייצר לא רק רגעי אמון גדולים חוצי דתות, אלא גם תמצית של היסטוריה בת חמש מאות שנה במהלכו של סיפור אחד. לאלברט איינשטיין היא כותבת: "ישוע איש-נצרת הוא בגיל האלוהים כמו הנצח. משה היה בן עשרת אלפים שנה כאשר מצאה אותו בת פרעה בסל... מי אני בעיניך? אני דויד ואני עושה מעשי שמשון, אני יעקב ואני פותרת חלומות על פרות וחייטים... הנה סדרי הזמן נפרעים בעברה של האנושות. היום אני משוררת ואני מבקשת ממך סליחה על כך ששירתי אינה מפה מצוירת של נפשי מודפסת בלילה, ירוק ואדום [...]". מצוטט אצל פרדריק גרינפלד, נביאים בבלי כבוד: רקע לפרויד, קפקא, איינשטיין ועולמם, מאנגלית: אהרן אמיר, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 149.

75 ראו: Stewart, הערה 41 לעיל, עמ' 43.

76 ראו: Jean-Paul Sartre, *Situation III: Lendemain de guerre*, Paris: NRF/ Gallimard, 1949, p. 52, כפי שמצוטט על ידי הנס אולריך גומברכט, המרחיב טענה זו באורח מרתק. ראו: Hans Ulrich Gumbrecht, *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Stanford: Stanford

איוב אחד, פליט יהודי שבע מרורים, בסיפור של יצחק בשביס־זינגר, המציע לאחר המלחמה לעורך ספרותי במגזין יהודי ניו יורקי לעשות נפשות להתאבדות קולקטיבית כי פסה התקווה לגאולת האדם.⁷⁷ לטענת הנס אולריך גומברכט תתכסה תודעה זו בשנים שתבואנה בשכבת מגן חדשה של העלמה והיאלמות שנמשכות עד ימינו אלה.⁷⁸ כמו טומנת האנושות את ראשה בחול מפחד הידיעה שהיא עצמה תביא לכליונה, ידיעה שהתבררה באופן חד כל כך באימי אותה המלחמה. העלמה והיאלמות זו של עולם הנחשב נאור, ניתן לטעון, עומדות ביסוד עלייתם המטאורית של אלים חדשים־ישנים, נוקמים ונוטרים, הסוכרים אוזניהם ואוזני הדבקים בהם מלשמוע קולות איובים שהיכתה בהם ידם או יד מרעים אחרים. סוף האדם, סופו הממשי או הרוחני־מוסרי, עשוי לבוא מאלה, כמו מפגעי ההיבריס של אותו עולם נאור שברא אלוהים טבעי ואוניברסלי מתוך גוויתו של אל מיוסר, ושב וחזר לטומנו בעפר.

שאלות רבות נשאלו במאמר זה ורק תשובות חלקיות נתנו. עם חתימת המאמר ברצוני לשוב אל ההווה, המאפשר כאמור לחוות את שלושת הרגעים שנסקרו, ארבע היצירות שנדונו, או רבות שכמותן, כמכלול אחד. מה משמעותה של חוויה בר־זמנית זו? ניתן אולי לענות על כך דרך תפקיד המספר בסוגת האוטוריה בה עסקנו (אוונגליסט, בלשון הפסיון של באך) – המהווה באוטוריות רבות את ציר הנרטיב המרכזי כעד חוה, הזוכר ומגיד מדור לדור את שאירע לעדה נבחרת ולגיבוריה. באוטוריות־על, כדוגמת זו שבה עסקנו, הופכים אנו לעדים חווים המספרים לעצמנו סיפור על תרבותנו באמצעות יצירות אלו ואחרות.

נתבונן באוטוריית העל הנוכחית, ונשלים את מה שהוחסר עד כה: כאן המספר העולם הניח עם קהל מאזיניו שבראשית היה אל שברא עולם והתגלה לברואים נבחרים.

University Press, 2014, p. 33. גרינפלד, בספרו נביאים בבלי כבוד (הערה 74 לעיל) מייחס ללסקר־שילר ולחבריה (ובהם פרויד, מהלר, הרצל, הנס טולר ורבים אחרים) את מעשה נביוי השברים המאיימים על הציביליזציה והתרבות, אשר נתנו להם ביטוי נוקב בטרם התרחשו. קדם לו בכך הסוציולוג ת'ורסטון ובלין (Thorstein Veblen, "The Intellectual Pre-Eminence of Jews in Modern Europe", *Political Science Quarterly*, 1919). וולטר קאופמן מייחס כוח זה לניטשה עצמו (Walter Kaufmann, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton: Princeton University Press, 1950, p. 82). ועדיין נשאלת השאלה אם נכון לפרש את מפעלם האמנותי־תרבותי כ"נבואה", או שמא לראות את ביטוייהם כביטוי למשברים שכבר התגלעו והיו נתונים למעשה בתוך המבנים התרבותיים הקיימים.

77 בסיפור הנקרא "איוב" שפורסם בשנת 1970, הדמות האיובית הדוברת, מהפכן חסר פשרות, עברה את כל פגעי המהפכות והמלחמות שעשו בני האדם אלו לאלו במחצית הראשונה של המאה העשרים. העורך הוא כמובן בן דמותו של הסופר. ראו: יצחק באשעוויס־זינגער, "איוב", דער שפיגל: און אנדערע דערציילונגען, אריינפיר: חנא שמערוק, תל־אביב: צ'ריקובר, תשל"ה. הסיפור תורגם לאחרונה לאנגלית. ראו: Isaac Bashevis Singer, "Job", *The New Yorker*, Tr. David Stromberg, August 13, 2012.

78 טענה זו נפרשת לאורך ספרו ה"ל, ונרמזת כבר בתת הכותרת של שם הספר – latency, חביונות. טענתו היא שהסינדרומים השונים שחביונות זו ייצרה באו לידי ביטוי באופן גלובלי, avant la lettre. רק כיום מתחילים להתמודד עם אותו כיסוי, או העלמה. גם קרל יונג פונה בסופו של עיונו על איוב לפתור את השאלה שדמותו של הסובל מציבה לאחר מלחמת העולם השנייה באקט האפיפיורי (על ידי לא אחר מאשר פיוס ה־12

כאשר הלך ונסתר מעיניהם, עלה איוב ותהה על שכר ועונש כפי שהובטחו על ידי אותו האל. האל בכבודו ובעצמו, בניגוד ל"דעת הקהל" הסובבת את איוב, אישר לגיבור הסובל שאכן תם עידן האמונה הפשוטה בשכר ועונש. התגלותו הרגעית לאיוב עמדה בסימן המרחק האין-סופי בינו לבין האדם, בין רעש האל המתגלה ודממת האדם. מצב בלתי נסבל זה יצר בתוך האלוהות מאבק פנימי – כך בגרסה הנוצרית אליבא דיונג – ועיצב תודעה חדשה של גאולת האדם על ידי אל שגילם עצמו כאיש הייסורים, תוך שהוא נוטל עמו את ייסורי האדם. אך אל זה מת, מיתת אדם, בידי אדם, והותיר את האדם שוב יתום ובודד בייסוריו במדבר קיומי אין-סופי.

תודעה זו של האל שמת ואולי לא יקום לתחייה נולדת על סף של עולם מודרני, שסדקי אמונה שונים נבקעו בו. בתוך כך נולד סובייקט חדש, מודרני – איוב של קרפצ'ו, עַד להיסטוריה האלוהית ונושא בשורתה מעבר לעדותה שלה על עצמה. ייצוגו של הסובייקט הזה, כך אצל באך, מתמוסס אל תוך הבעתו, אל לבו הנשפך כמים נוכח השבר שנפער באלוהות עצמה, ואין מנחם. דבר זה מתרחש באותה המאה שבה האדמה רעדה בליסבון והפילוסופים התקשו להמשיך ולתחזק את עולמנו כטוב שבכל העולמות האפשריים, אמונה שליביניץ הפיץ עוד בראשית אותה המאה. אך גם בשלב זה האל טרם מת. האדם (קנט והנאו־קנטיאנים) ביקש לסמוך על האל כעיקרון המבטיח מוסר, חירות, וצדק; עיקרון מתחזק חברה שהלכה ואיבדה מוסדות ותיקים וסמכה על עקרונות מופשטים לביסוסה ולקיומה הנאור. מנקודת מבט פילוסופית, אלוהים כעקרון הקוהרנטיות והטוב לא החזיק מעמד, וניטשה כאמור היה הראשון להכריז זאת בריש גלי. מכה אנושה עוד יותר לרעיונות אלו נתנו אסונות האדם וכישלונותיו חסרי התקדים, על הסבל והחורבן שהמיטו, אשר עמדו ביחס הפוך לתפיסות של קדמה אנושית כביכול שהמודרנה הביאה עמה. אלזה לסקר-שילר חשה בכל אלה בראשית המאה העשרים, כאשר מסביבה עוד חוגגות האימפריות והתרבות הבורגנית השבעה והבטוחה בעצמה.

כמובן, נרטיבים אחרים מסופרים ביצירות אחרות המתקיימות בהווה שלנו, וכל אחד יכול בזמנו החופשי לבחור את אורטוריית-העל שלו. בזו שפרשתי בדפים אלה, המספר הנוכח אך גם הנעדר הוא איוב, עד מתמשך הפוקד מחוזות אסון ומוות, מתעדם, מתייפח על אודותם, שותק עליהם ומבקש בהם פשר. לעתים, כפי שהיה הדבר בוונציה הרנסאנסית, הוא פורש חסותו על נגנים המפיקים צלילי נחמה לדוויי נפש. ברגעי ההתבוננות שלנו, אנו נקראים להיות עדים לעדותו המתמשכת של איוב שבע ימים זה, על אודות שאלת הטוב והרע, הסבל, האבדן והשתיקה, ומותם של אלים זקנים וצעירים, עקרונות טרנסצנדנטיים ושאר תקוות לגאולת האדם והעולם.

האוניברסיטה העברית ירושלים

(של האלהת מריה – הכנסת היסוד הנשי אל האלוהות כמה שעשוי לרכך את זעם האל שלא תם. יונג, הערה 5 לעיל, עמ' 138-147; Gumbrecht, הערה 76 לעיל.

הקינה: שירה, הגות ומדרש

גלילי שחר

I

הקינה מהי? זו שירה בשם המתים. הקינה היא שירת האבל, ובה החי מבכה את המת – את האובד והנכחד, ושר לזכרו. הקינה היא אחת הסוגות המעולות של השירה, המעידה בשם המתים ומספרת על המוות בטרם עת, על החולף והנכרת מן החיים. בצורותיה הרבות, הידועות משירת המזרח הקדום, האפוס ההומרי, השירה האלגית ומחזות הטרגדיה ביוון, שירת האבל המקראית, השיר המקונן בתקופת הבארוק, ועד האלגיות החדשות בשירה האירופית, הקינה היא אחת מסוגות היסוד בתולדות השירה. אך הקינה אינה מתייחדת כשירה בלבד. היא מיוחדת גם כהגות. מה פשר הדבר?

הקינה דוברת על החורבן ומצבי קץ. שירתה מוקדשת למתים, לגולים ולמנוודים. הקינה מביאה את בשורת המוות אל ספי השפה: הקינה אינה דוברת על המוות לבדו, אלא על המוות השורר בקרב החיים. תמונת העולם של הקינה היא חורבן ועזובה, שממה רבה ומצבי דומם. הקינה מדברת על הדברים בעת מחסור ומשבר, היא חשה בעולם בעת ירידה והתרוששות עצומה של כוחות החיים. הדובר בקינה מתרחק מסדרי החיים והולך כברת דרך בין המתים בטרם ישוב ויעיד ממסעותיו. מכאן ניתן לשער את כוחה הרפלקטיבי של הקינה, להעיד על סדרי הדברים בקצם. הקינה מורישה לעולם את חוכמת המתים, את ניסיונם של היודעים את העולם לאחר קצו.

האין זו חוכמתם של היושבים בשאול, אליהם יורד דנטה ללמוד את שיעור התופת ולשאול על עתידו? האין זו תבונתם של אנשי־הצל, המעונים בתהומות השאול, העומדים בקברים, שאינם יודעים עוד את ההווה אך רואים בבהירות את שאירע ואת שיבוא? כי דווקא במותם, שהם נעשים אפלים וקודרים, בעת זו – בקץ הדברים, המתים דוברים בממשות גדולה, שלא השיגו אפילו בחייהם. זוהי חוכמת הקינה – שממה מושלת בה ועדויות מן המוות. זו תבונתה, ידיעה צרופה של סדרי הדברים המתגלה בעת כיליונם. לא החיים לבדם שרים בקינה – המוות שר מגרונם.

ואולם לא על זאת בלבד נסב כוחה של הקינה. לא רק משום שנאספו בה עדויות המתים, ולא רק מפני שהיא מתבוננת בסדרי הדברים בסופם, בראייה צרופה, וללא מראית עין. הקינה, אפילו שלשונה עשירה והיא קוראת בשמות מפורשים, קוראת למתים מתהומות, להשיבם כעדים, לא רק בזאת נחשב כוחה. לא בכוח במילה ובכוח השמות

בלבד, ובסמלים מרובי משמעות ובהיגדים צרופים הקינה מתייחדת, אלא דווקא בלשון נסוגה ונסדקת, במשפטים מתמוטטים וקולות ריק.

מעלת הקינה היא זו, ששבים ועולים בה קולות היגון, קולות אנחה והבכי, והשפה כולה שוקעת בה בהברות ראשונות. הקינה – השירה הדוברת מן המאוחר, מן הקץ, קוראת בה בעת את השפה ואת דובריה לראשיתם. כי בעצם העדות והבשורה מן המוות, שבים ונשמעים קולות היצורים – קולות הנבראים. קולות הקינה הם קולות אשכבה ובריאה, תהודות לנולד והנכחד. הקינה הדוברת מסוף החיים, דוברת גם מראשיתם.

הקינה מיוחדת אפוא כשירה שהיא אחרית וראשית – היא שרה מן המוות ומעידה על תחילת החיים. אך בעצם קולותיה – קולות בכי ויללות – היא משיבה את שמועת הבריאה. אך היפוך אחר, מיוחד ומשונה גם הוא, מתרחש בתחומה בין גברים לנשים ובין שירת היחיד (הסובייקט הלירי) לשירת מקהלות (הקהילה). אם נחשבה הקינה כשירת נשים אבלות וכסוגה המונית – שירת העדה, הרי היא שבה כעת וחוצה את גבולות המגדר. הקינה משיבה משלבים פנימיים, רחמיים, לשירת הגיבורים. השר בקינה אינו חי בלבד אלא מת, ואינו גבר לבדו אלא אישה, ואינו אדם בלבד אלא יצור, ואינו יחיד אלא עומד במעמד העדה.

בסדר זה נקרא קריאה קצרה במבחר מקורות ממסורת הקינה, מן השירה היוונית (השירה האפית, האלגיה ומזמורי הטרגדיה), הקינה העברית הקדומה (קינת איכה) ומדרשיה העיקריים (מדרש איכה רבה ומדרשי זוהר על איכה), שירת הקינה העברית בספרד בימי הביניים, ולבסוף – מן השיר הגרמני החדש (בעיקר רילקה). שאלה אחת, עיקרית, תשוב ותעמוד לנו בקריאה זו: כיצד מתייחדת הקינה כשירה הדוברת בעת קץ החיים, להעיד על ראשיתם: אנו שואלים על הכוח הבורא של הקינה האצור במשלבי ההכחדה של השפה. ואולם השואל בסוגת הקינה לומד בה בעת גם את דרכה של השאלה עצמה (המתודה). שאלת הקינה נפתחת כשאלת ההגות – על מה ראוי לחשוב? והיא מהווה גם מבואה, "פתיחתא", לשאלת הפרשנות.

II

האפוס ההומרי יודע קינה מהי, וסיפוריו ולשונו מופרעים מראשית ועד אחרית על ידי קולות בכי והמיה. כזו היא קינת הגיבור אכילס בשיר הפותח את שירת האייליאדה, הגיבור "הבוכה מתמוגג בדמעות"¹, וצער אוכל את לבו על כך שניטלה ממנו תשורתו – בריסס, הנערה המשרתת באוהלו, בידי שליחיו של אגממנון. כה משונים אז מראהו וקולו של גיבור המלחמה היווני, אל למחצה, היושב בודד, פרוש ונידח ממחנה הצבא, הראשון בגיבורי יוון, והוא מיילל אז כילד לאמו. צערו של אכילס על אובדן נערותו, שפחתו, וקינתו עליה, משבשים את סדרי המלחמה בטרויה, כי בשל כאבו וחרון אפו שבת אכילס מכל מעשה מלחמה ואינו מייחל לניצחון היוונים. אך קשה מזו היא הקינה שיקונן אכילס

1 הומרוס, אייליאדה, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1987, שיר ראשון, עמ' 360.

על מות רעהו פטרוקלוס, שאז גדול שברו והוא שופך עליו את בכיו. אך קינת אכילס על פטרוקלוס באה לאחר שכילתה בריסס את דמעותיה על מות חברו, והוא עצמו נעשה לה כבת קול, תהודה לקינתה של הנערה:

אֶפְס בַּת־בְּרִיֶסס הַדּוֹמָה לְאַפְרוֹדִיטָה הַזְּהוּבָה,
היא, כְּשֶׁרָאֹתָה פְּנֵי־פֶטְרוֹקְלוֹס הַמְטַעֵן־נַחֲשֶׁת,
נִפְלָה עַל־גְּבוֹ וַתִּבֶּךְ, הַתְּאַבְּלָה וַתִּשְׁרֹט בְּכַפֵּיהָ
חֲזוּה וַצְּוֹאֲרָה הֶרֶךְ וְגַם אֶת־פְּנֵיהָ הִנָּאִים.
נִשְׂאָה אֶת־קוֹלָהּ הָאִשָּׁה הַדּוֹמָה־לְאַלוֹת וַתִּקְוֶנָּן:
"אוֹי לִי, פֶטְרוֹקְלוֹס הַיָּקָר לְלִבִּי הָאֲמַלְל בְּאֶדָם!
הִנֵּה עוֹדֶךָ בְּחַיִּים וְנַחֲתִידָ, בְּזַנְחֵי הָאֵהָל,
עָתָה כִּי שָׁבְתִי – וְהִנֵּה מֵת, הַמוֹשֵׁל־בְּגוֹיִם. [...]"²

בריסס מבכה את המת המוטל לפנייה וגם את המתים לפניו – את בעלה ואת בני עירה שהוחרבה בידי אכילס. על כך היא בוכה ו"גם יתור הנפשים התאבלו, בוכות לפטרוקלוס, אך בלבן אשה לגורלה בוכיה"³ הקינה על המת מובאת בפי אישה והיא עומדת בקרב עדתה, שרה במקלה. הקינה היא שירה פומבית, והיא נשמעת בקולות רבים. אך בסתר בוכות הנשים, השבויות בשבי יוון, על אובדן אחר שהיה מנת חלקן. הן שרות על אובדן אחד ובעצם מבכות את משנהו. בקינתן אין להבחין עוד בין אוהב לאויב. אפילו חצי-האל, גיבור המלחמה, הגדול מן האדם, נעשה אז בת קול לשירת הנשים הבוכות. אך כיצד הן בוכות? הן מפילות עצמן על הארץ ושורטות את גופן ואת פניהן ומייללות. על דרך דומה מספר השיר ההומרי על קינת העיר טרויה על מותו של הקטור, שנפל בחברו של אכילס וגופתו חוללה בידי היוונים. ובעוד בני העיר נאנחים, באה אז אמו הקוֹבָה למספר:

"אוֹי־הֵלִי, בְּנִי, בְּנִי! וְאִיכָה זֶה אֶחֱיָה, אֲנִי הָעֶלּוּבָה,
אֶת־הַכִּי־מֵת. הָיִיתְתָּ תְּהִלָּתִי גַם יוֹמָם גַּם לַיְלָה,
תְּשׁוּעָה לְעִיר וְלַמְתִּים בָּהּ, לְטְרוֹיִים וְגַם לְנִשִּׁי־טְרוֹיָה. [...]"⁴

וכששמעה את הבשורה המרה רעייתו של הקטור, היא רצה אז לחומת העיר לראות כיצד נגרת גוויית בעלה על ידי מרכבת אכילס, ולמראה זה היא נופלת מעולפת. ובשובה היא סופדת לו בקינה ובבכי, "והנפשים לה סביב נאנחו"⁵. לשון האפוס מתמלאת יללה ובכי, והסיפור מסופר בקולן של נשים המקוננות על מותו של בן ואהוב. בעת קינה חוזרת הלשון לדבר מן המוות הממלא את הארץ, והדיבור נעשה אז צרוף ואין בו עוד גינונים

2 שם, שיר תשעה עשר, עמ' 282–287.

3 שם, שיר תשעה עשר, עמ' 301–302.

4 שם, שיר עשרים ושניים, עמ' 431–432.

5 שם, שיר עשרים ושניים, עמ' 515.

ותקוות. הנשים נאנחות, אך האנחה, האין זו גם כעין נשימה אחרונה? הקינה אכן עשויה במבע עז מאוד – ביללות ובצעקות, ויש בה לכן גם כוח וחיות. אך כשהיא נאנחת הקינה מוציאה את נשמתה. בשירת הקינה שמות מתערערים, מתפרקים ומתפזרים בפזרת הברות, ביללות, באנחות ובככי. השפה נסוגה מן המשלבים הסמנטיים ואת מקומם תופסים משלבים וקאליים צרופים. הקינה משיבה לספי הלשון את סדרי הבריאה והכיליון, המדוברים כעת באנחות שהן קולות אחרונים וקולות ראשית גם יחד. על דרך זו הקינה מחוללת זיקות יסוד שנדחקו בין החיים והמתים, ומעניקה להן פתחון פה. אך בעת זו, הקינה גם מסבה את הלשון הסבה מגדרית. הנשים נוטלות את רשות הדיבור ומפקיעות את שררת הלשון מאדוני המלחמה. הקינה, אפילו שהיא סדורה במשקל האפי (ההקסמטר) ועשויה כשירת גיבורים פוסקת בנהי ובכי. בשעתה של הקינה הלשון נפרצת על ידי קולות יללה וזעקה, חבטות ואנחות. ועוד לומר: המקוננות באיליאדה הן נשים זרות, לא־יווניות, היושבות בעיר המשטמה. הקינה, כאשר היא דוברת במשלבים אלה – משלבי היסוד, משלבי הבריאה של הלשון, אינה מבחינה עוד בין אוהב לאויב, אלא שופכת את צער הברואים כולם.

דברים אלה יפה היה ליחסם גם לשירה האלגית, שהייתה בין סוגי הקינה והמספד ביוון. השירה האלגית זכורה לא רק על שום נושאה הקודרים, אדרבא: היא הייתה מקובלת גם בעת חג ומשתה. אך היא ידועה במשקל מיוחד – השורה האלגית היא כפולה, כלומר דו־טורית (דיסטיכון): חלקה הראשון שקול במשקל הקסמטר (שש רגליים) וחלקה השני עשוי כפנטמטר (חמש רגליים). הרגל בשורה האלגית היא דקטלית ומורכבת מהברה ארוכה ושתי הברות קצרות. החלק הפותח של השורה האלגית, הכתוב במשקל ההקסמטר עשוי בדרך כלל במפסק אסימטרי, ואילו רגל הפנטמטר סימטרית, כלומר מפוסקת באופן הרמוני בין שני חלקיה.⁶ צורה זו הייתה נוחה ליצירתן של שורות ריתמיות חופשיות ומודגשות, ההולמת מבע של נושאים ליריים מגוונים, אם מסוגת היגון ואם מסוגת שירי משתה וחג. האלגיה המיוחסת לשירת האבל ולקינות לא הייתה מסורה ביוון לשירי תוגה ואשכבה בלבד, אלא להיצע רב של שירה ציבורית ושל שירת יחיד.

בפסוקים האלגיים באות כאמור גם בשורות מן המתים, מכתמים – פסוקים ומאמרות מפי הגוועים, הנופלים, הקבורים בדרכים. בשיעור זה יש לקרוא גם את האפיגרמות פרי עטו של סימונידס המדברות מן המתים ומבשרות כי "אין מנוס מן המוות התלוי ממעל":

מַעַט כָּחַם שֶׁל בְּנֵי־הָאָדָם
שְׁאִיפּוֹתֵיהֶם בְּלִת־מִתְמַמְשׁוֹת,
בְּחַיֵּיהֶם הַקְּצָרִים
צָרָה רוֹדֶפֶת צָרָה.

6 לשאלת השיר האלגי ביוון ובפרט שאלת המשקל, נגזרותיו הפואטיות והעתקותיו בשירת הטרגדיה ראו: Gregory Nagy, "Ancient Greek Elegy", Karen Weisman (Ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press 2010, pp. 13–45.

אֵין מְנוּס מִן הַמּוֹת הַתְּלוי מִמַּעַל,
גַּם הַנְּעֵלָה וְגַם הַפְּחוּת שְׁבָאָדָם
נוֹטְלִים בּוֹ חֶלֶק כְּחֶלֶק⁷

האפיגרם האלגי הוא ככתב חידה, שורותיו אוצרות סוד. האין זה סודם של המתים הנעשה כעת לשמועה בקרב החיים? מקצת מן המכתמים האלגיים שימשו כידוע ככתובות לקברים, הנושאות את צוואת המתים – את עדותם, חקוקים באבן הדוממת. זו משנתה של הקינה שבתחומה כל חי כבר יודע את מותו.

III

הקינה במסורת היוונית קשורה בגוף המקונן, גוף־רחם, גוף אם, המבכה וסופדת למות הנופלים, כקינתה של הקובה על בנה הקטור, בשורה האפית המתכנסת כולה ב"אוי". זו תכונתה של הקינה שהיא "פנימית" (רחמית), ונושאת בה את צער היחיד ואין לה לכאורה חלק ודבר בעולם, אך היא נעשית תמיד גם "חיצונית" – ומושרת כשירה פומבית, בחוצות, בפי מקהלה. לשון הקינה הזו טבועה גם במסורת הטרגדיה, שמוצאה בשירת מקהלות ומחולות ליטורגיים לכבוד האל דיוניסוס. זכורה לנו תמונה זו מן המחזה איפיגניה בארץ הטאורים מאת אוריפידס, שבפתיחתו מקוננת איפיגניה על שגלתה מארצה, מיוון, והיא משמשת ככונה לאלה ארטמיס בארץ טאוריס שמושל בה תאוס, המלך הברברי. איפיגניה מקוננת על קללת בית אגממנון ועל נפילת אחיה אורסטס (שהיא מדמה אותו למת לפי חלום שחלמה). היא שרה ב"נהי מר", ב"קינות צורמות" וב"יללות אבל". בלשון הטרגדיה רוחשים ומהדהדים גם קולות אלו – יללות וקולות צורמים.⁸ אך המקהלה משיבה לה בשורות נבחרות:

בְּשִׁירֵי אֱלֹהִים אֶת קוֹלְךָ, גְּבֵרְתִי,
וּבִלְלֵי בְּרַבְרֵי שֶׁל מְזֻמּוֹרֵי אֲסִיָּה
נְהִי קוֹדֵר לְמֵתִים
שֶׁהֵרֵס מִשְׁמִיעַ בְּמְזֻמּוֹרָיו⁹

המקהלה, מקהלת נשים מקוננות – הנשים יווניות השביות בארץ הטאורים – משיבה לאיפיגניה מזמור לקינתה. קינת היחיד מוצאת תהודה בשירת הרבים, וזה הטעם שהטעמנו כי הקינה אף שמקורה ביגונו של אדם וראשיתה בהתאבלות על קרוב, הרי

7 סימונידס, "קטעי מזמורי קינה", סופוקלס, אנטיגונה, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2002, עמ' 135.

8 אוריפידס, איפיגניה בארץ הטאורים, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, עמ' 144-147.

9 שם, עמ' 179-184.

שאחריתה שהיא מועתקת ונענית בשירת רבים, בקולות מקהלה. את קינת פראימוס וקינתה של הקובה וקינת אנדרומכה על נפילת הקטור מלוות בשירה האפית נשים וגברים, בני טרויה. והנה, מזמור המקהלה הטרגית, אנו קוראים באיפיגניה בארץ הטאורים, עשוי כשיר קינה ברברי, המושר ביללה, בקול נהי, בבכי ובצעקה. לא במילים יווניות בלבד, בשירה נעלה, אלא ביללות (אסייתיות) ראוי לקונן על נפילתו של הגיבור היווני המובחר.

אך מהו אותו "יָלַל בְּרַבְרֵי שֶׁל מְזֻמוֹרֵי אֶסְיָה / נְהִי קוֹדֵר לִמְתִּים" הנעשה כעת יסוד (ווקאלי) לשיר הקינה לזכר צאצאיו המוכחדים של בית טנטלוס? האין זו היללה, הבכי, הקולות-המבכים של העמים, היושבים באסיה, לגבול תחומי המושב של יוון, לגבולה של אירופה? האם זו היללה הבאה מן המזרח, מאסיה, מפרס, מן הלשון הברברית? האם זו הברבריות עצמה? מה-שאינו-יווני? האין זו היללה, הבכייה, השבה ופורצת אל ואת ספי הלשון היוונית? ואולם על מה מייללים בפרס? האין זו גם קינת הנופלים במערכות יוון? קינת הטבועים, השקועים בים האגאי?

על כך מספרת כידוע הטרגדיה הפרסים של אייסכלוס, הטרגדיה הקדומה ביותר שנשמרה בשלמותה ברשותנו. המחזה, המוקדש למפלת צבא הפרסים במערכה בסלמיס (480 לפנה"ס), ראשיתו בשירת המקהלה המתכנסת בעיר שושן בפרס, והיא חרדה לגורל החילות שעשו דרכם מערבה, ליוון. שירת המקהלה מתגלגלת עד מהרה בשפת הקינה, משעה שבא המבשר, השליח, פליט מן המערכה ובפיו הבשורה על השמדת הצי הפרסי בים האגאי. בשורות האחרונות של הטרגדיה נכנס המלך הפרסי המובס, קסרקסס, בבגדים מזוהמים וקרועים, והשירה הטרגית מתגלגלת בקנטטה העשויה כולה מקולות יללה, נאקות שבר, יבבות וצרחות – קולות היסוד של הקינה. המחזה כולו נאסף אז בקריאת אומללות, "בְּקוֹל נְהִי צוֹרֵם", בצעקות "אַבּוּי", ומסתכם בזעקה "אוּי"¹⁰. הגוף המקונן של הטרגדיה היוונית (שאף הוא מן הגופים האלגיים) שירתו עשויה לא רק במילים נבחרות ובשמות ראויים, אלא בשפת הגוף (הברברי): בפעילות, במחוות ווקאליות, במחוות ידיים (אגרוף מכה בחזה) ובתלישת שֶׁעַר. הגוף הטרגי אוצר בחובו, באיבריו, את שירת המקוננות, את מה שהיה ונחשב בעיקר למנת חלקן של נשים. האם לשווא שב אפלטון בדיאלוג "הפוליטיאה" להזהיר מפני השירה הטרגית, על שום כך שהיא משחיתה את "הגברים הטובים"? כי בתיאטרון הטרגי הגברים, אזרחי העיר, משחקים (מייצגים) נשים – אלו המגדפות את בעליהן, מתגרות באלים, חולות ויולדות, "ולא אחת נתונות" בצרות ומכאובים וקינות"¹¹. הרבה נאמר בשורות אלה בדיאלוג של אפלטון, כי נגזרים בהן גם טעם לגירוש המשוררים מן המדינה (הפוליס). על דרך זו נפרדת הפילוסופיה מן השירה (מן הקינה ומן הטרגדיה) ונעשית "מטאפיזית", כלומר שכוחת-הוויה.¹²

10 אייסכלוס, הפרסים, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 77-82.
11 אפלטון, "פוליטיאה", ספר ג, כתבי אפלטון, כרך שני, מיוונית: יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1999, עמ' 255.
12 ידועות לעניין זה הערותיו של מרטין היידגר על תורת אפלטון, למשל בחיבורו: Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997

כשאנו דנים ביסודותיה של הקינה כסוגה לשירה ולהגות עלינו לשוב ולדון גם בקווי התפר והקרע של אירופה ואסיה, בחתך ובחיבור של מערב ומזרח שממנו עולים קולות הקינה, קולות האסון והמפלה, ובקו המגדר – המחבר ומפריד גברים ונשים. עלינו לשוב ללשונו של המלך הפרסי המובס ולמקהלתו המעניקים ליוונית (ללשונו המערב) את קולות היסוד של הקינה, קולות התבוסה של גופי הבריאה: צרחות וזעקות, יללות ובכי, כי דווקא בהם מתעוררת תבונת העולם, ידיעה של חיים כי מוות מקנן בהם.

IV

הקינה, גם שהיא מדוברת בלשון יחיד, מחזיקה בכוח ליטורגי. הקינה היא מסוגת השירה ומסוגי התפילות הנאמרות בציבור ויש להאזין לה על משקל שירת המקהלות. ידועות לנו דוגמאות מתחומה של הקינה המקראית, כגון קינת דויד על שאול ויהונתן, קינת יחזקאל, קינת איוב וקינות איכה, המספרות על אובדן, על מחסור, על מצוקה וייסורים שהם מקצתם מנת חלקו של היחיד, אך הן מסופרות ברבים ונחשבות לנחלת הכלל ונעשות לשירה ציבורית. בקינה מתבטאים מצבים קיצוניים – אובדן של אהובים, חוויית החורבן וגלות, רעב, שבי ומוות. הדובר בקינה מתרחק כברת דרך מן החיים ובא בין המתים. וכששב המקונן לקהילתו נעשית שירתו עדות – שמועה מן המתים. ובשורות ממין זה, אפילו שהן מדוברות ביחיד הן מובאות כאמור בקולות רבים.

האין זה הניסיון הנאמר, המדובר גם במילה העברית "איכה"? האומר "איכה" בקינה העברית הקדומה מעמיד את עצם ניסיון העולם בשאלה – אך שאלתו, אף שהיא מנוסחת בבדידות, הרי שהיא מושרת בקרב רבים, בסדרי ומועדי התפילה (בעת קריאת המגילה בט' באב). השאלה עמה נפתחת הקינה, "איכה ישבה בדד", מעידה על מצבי בדידות ועזובה. המילה "איכה" עשויה בסימן שאלה ("איך?") והיא מבטאת השתאות, תדהמה, אי־הבנה. האומר "איכה" שופך את לבו ומבכה את שאבד וחרב. ואכן מדרשי הקינות השואלים מהי הוראתה של מילה זו הנאמרת בראשית הקינות על חורבן הבית ומושרת בט' באב, מסכימים כי זו מילת בכי. אך לא זו בלבד, איכה פירושה קול קינה וקול תוכחה (תלונה וטרוניה ולשון דין). "איכה", הקריאה "איך" (הכיצד?), מתפרשת כמבע צער וכמרי, כביטוי של יגון רב, תמיהה וטרוניה. לא לשווא דורש המדרש את הקריאה "איכה" גם על משקל הקריאה "אֵיכָה" שקרא האל את האדם לאחר שעבר עברתו בגן הבריאה: "שנאמר וישלחו ה' מגן עדן וקוננתי עליו אֵיכָה, שנאמר וַיֹּאמֶר לוֹ אֵיכָה. איכה כתיב¹³. הקריאות "אֵיכָה" ו"אֵיכָה" עשויות בתבנית כתב משותפת וגם בהגייתם יש שיתוף. ומה נשמע בהן? הן מקוננות על הדין הקשה השורר בעולם. מעשה הגירוש (גירוש האדם מגן העדן) כמעשה הגלות (גלות ישראל) נדרשים בקול אחד, כקינה וכתוכחה, כתמיהה וברוגז.

בפרקי מגילת איכה נשמע ונראה הגוף־המקונן כגוף בכי ("בְּכֹ תְבַכֶּה בְּלֵילָה", איכה א, 2). לשונו היא לשון אנחה: "שָׁמְעוּ כִּי נֶאֱנַחָה אָנִי" (איכה א, 21); נאנחה העיר החרבה,

13 איכה רבה, פתיחתא ד (מהדורת שטינברגר, עמ' יב). כל ההפניות להלן יתייחסו למהדורה זו.

ו"כְּהִינָה נֶאֱנָחִים", (איכה א, 4) ו"כָּל עַמָּה נֶאֱנָחִים" (איכה א, 11). האנחה היא מצעה החומרי של הקינה. כל הדברים המדוברים בה, יגון החורבן, צער הגלויות, ניסיון השבי והרעב, היתמות והשכול, תודעת החטא והחרטה, התאונות וציפיית הגאולה, מדוברים בלשון שתאיה הקדומים הם אנחות. קינות איכה אכן מדוברות בשפת הגוף.¹⁴ אך לשונות הגוף, קולות האנחה, הבכי, שאון הרחם והמעיים, שנאמר "חִמְרְמוּ מַעֵי" (איכה א, 20), מועתקים לפרקי שירה הכתובה בתבנית אקרוסטיכון מובהקת: ארבעת הקינות הראשונות במניין קינות איכה מסודרות בעשרים ושניים פסוקים כל אחת, הנפתחים לפי סדר האלפביתי העברי. הקינה החמישית אף מניין פסוקיה כב, אך אין הם סדורים עוד בסדר האלף-בית אלא בפזרת האותיות. נושאייה של קינה זו, האחרונה, מיוחדים כידוע לסוגיית הגאולה. בקינה העברית שורר מתח רב בין שפת הגוף ומפתחי הלשון והפה (אנחה, יללה, בכי) המהדהדים בשורותיה ובין סדרים סמנטיים ותחביר פורמלי המושלים ברוב פרקיה.

לשון הקינה העברית עשויה בסיווגים רבים: בקינת איכה דוברת אם גדולה, ודוברת בה נשים מקוננות, ודוברים גברים במספד ובנבואה, ודובר בו המשורר בשירת יחיד. קינת איכה מתייחדת במשלבים רב-קוליים, בהתמחויות מגדריות, במחוות פרפורמטיביות ובתפניות רטוריות עזות. לשונה של הקינה היא לשון עשירה, רבת סמלים ומסמנים גדושים. אך דווקא בשפיעת הלשון ובגודש המסמן מסתמנת גם נפילה והריסה והתרוששות שהן מנת חלקה של הלשון, כי בתוך אותה שפיעה של משמעות הלשון שבה להודיע את קוצר ידה. והרי לשון הקינה היא לפי מהותה לשון שאלה וספק. סדרת השאלות המופיעות בפרק השני של הקינות ("מָה אֶעֱיֹדֶה", "מָה אֲדַמָּה לְךָ", "מָה אֲשׁוּה לְךָ וְאֶנְחַמְךָ", "מִי יִרְפָּא לְךָ", איכה ב, 13) מסמנת את הקינה בסימן תהייה. הקינה מעידה על מחסור במציאות, על התרוששות אדירה של חיים. לשון הקינה היא לשון מחסור, היא אומרת את שהתחסר בעולם ובלשון. בהרבה מפסוקיה חוזרת תיבת "אין" ו"לא" להעיד על שלילת העולם ומחדלי השפה. על כך מספרים משפטים ספורים מפתחת הקינה, שנאמר בהם: "אֵין-לָהּ מְנַחֵם", "לֹא מִצָּאָה מְנוּחַ", "לֹא מִצָּאוּ מְרַעָה", "וְאֵין עוֹזֵר לָהּ" (איכה, א, 2-3, 6-7). בפרק השני של קינות איכה מעידה הלשון על בליעה ושפיכה, שבירה וניתוק, השלכה, הריסה והשחתה, בעירה וטביעה. לשון זו (הממחיזה את מפעליו ההרסניים של האל) היא לשון הרסנית. אך הנהרס והנכחד אינם רק מושאיה של הלשון (על מה הקינה מדברת) אלא עצם אפשרויותיה שלה להעיד ולבטא באופן חיובי את ניסיון החורבן (כיצד הקינה מדברת).

איכה זו לשון בוכייה. ולשון בכי מיוחסת במדרש גם לקב"ה, שהוא בין ראשוני המקוננים על חורבן הבית, לפי הנאמר ב"פתיחתא" למדרש איכה רבה: "באותה שעה

14 על לשונות הגוף השזורים בקינת איכה ועל סיווגיהם המגדריים ראו מחקרה של גלית חזן-רוקם. תקציר עבודתה הדנה גם ביסודות הפרפורמטיביים של הקינה המועתקים משפת הגוף המטריארכלית מובא במאמרה: Galit Hasan-Rokem, "Bodies Performing in Ruins: The Lamenting Mother in Ancient Hebrew Texts", Ilit Ferber and Paula Schwebel (Eds.), *Lament in Jewish Thought: Philosophical, Theological and Literary Perspectives*, Berlin and Boston: De Gruyter, 2014, pp. 33-63.

היה הקב"ה בוכה ואומר אוי לי מה עשיתי"¹⁵. האל בוכה על ביתו שחרב ועל בניו שנהרגו והוגלו. ולעזרתו קורא האל את האבות, את אברהם, יצחק, יעקב ומשה, "שהם יודעים לבכות". ובאים האבות, וקורעים בגדיהם, והניחו ידיהם על ראשיהם "והיו צועקים ובוכין". זו לשונו של האל, הסופד "אוי לי", וזו לשון האבות שהם צועקים ובוכים. ועל אברהם נאמר שהיה "בוכה וממרט זקנו ותולש שערות ראשו ומכה את פניו וקורע את בגדיו ואפר על ראשו" זה מראהו של גוף הקינה, שהוא שפל ומתגולל באפר ובדמעות. אך אברהם אינו מקונן בלבד, אלא מוכיח את הקב"ה על מפעלי החורבן בלשון תוכחה: "מפני מה הגלית את בני?". ואז נדרשת התורה ונדרשות עשרים ושתיים האותיות להעיד בישראל. אלה אותיות המיוחסות למעשה בריאה ואלו הן אותיות העומדות בראשי פסוקי הקינה (לפי סדר האקרוסטיכון) שאינן מעידות לבסוף כנגד בניו שעברו על התורה, כי השתיקן אברהם ונתביישו.¹⁶ הלשון עצמה משתקת בעת זו, ופשר שתיקתה שאין היא מעידה עוד ואינה דנה דינים אלא נופלת בבכי. סדר הקינה אינו מתבטא עוד בסדרי האותיות בלבד אלא בקול הרוחש, הומה, נאנח ופוסק בין האותיות.

אך בדברים אלה שדיבר אברהם ודיברו האותיות לא נעשה עדיין הספד גמור לחורבן ולגולים מירושלים, ולא באה הקינה למימושה אלא בדברי רחל, שבאה אף היא לקונן ולהוכיח בפני הקב"ה על המפעל הקשה שפעל נגד בניה. רחל באה במדרש לאחר שיצאו האבות מלפני הקב"ה והיא מוכיחה כעת את האל במילים קשות. הרי היא עמדה במבחן ובניסיון, שצריכה הייתה בשעתה לקבל את הדין שדן אביה להועיד את אהובה יעקב לאחותה לאה, ואף "שהוקשה עלי הדבר עד מאוד", אומרת רחל, "נחמתי בעצמי וסבלתי את תאוותי וריחמתי על אחותי שלא תצא לחרפה". ולעומת רחל שלא קינאה לאחותה, הקב"ה, "מלך חי וקיים ורחמן", שואלת (מקוננת) רחל, "מפני מה קנאת לעבודת כוכבים שאין בה ממש והגלית בני ונהרגו בחרב ועשו אויבים בס כרצונם".¹⁷ באה רחל ללמד את הקב"ה שיעור ולהוכיחו על שלא עמד בקנאתו (כפי שעמדה היא) ולא התאפק אלא נטר לבניו והיכה בהם לשווא בזעפו. ועל כן נאמר כי נתגלגלו רחמיו עליה. בעצם קינתה רחל משיבה את האל לכיסא הרחמים.

מדרש הקינה מסב גם הסבה מגדרית חשובה בעצם שירת החורבן.¹⁸ גם האבות הבוכים ומייללים יש בהם קול אישה, קול אלמנה, קולה של אם שכולה, קול רחם. ואכן, בטרם שולח הקב"ה את נביאו לקרוא לאבות לקונן, נאמר עליו בפתיחתא למדרש רבה כי לאחר שהכה את בניו, אמר כי "מעתה אין בי כוח לקונן עליהם", ולכן לכו "קראו למקוננות ויקוננו עליהם". האל, כמלך בודד ועזוב, תש כוחו והוא קורא לנשים שיבואו

15 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' עה"ע).

16 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' פ"פב).

17 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' פ"פח). מדרש דומה מובא בין מדרשי הזוהר על איכה, מדרש הנעלם איכה קיא, ע"ב (מהדורת מכון דעת יוסף, עמ' תרל"ח. להלן תשמם מהדורה זאת).

18 השו"ע קריאתה של גלית חזן-רוקם במדרש איכה ועם הערותיה על דמות רחל שהיא מפרשת כנוכחות נשית וכקול – "קול מחתרת, חבוי", שאפילו שהוא מגלם "חולשה ואבדה" הרי הוא מזין את האל ואת השיח האלוהי במדרש בכוח ארוטי. גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, תל אביב: עם עובד, 1996, עמ' 130–140.

לקונן בקולן. כך מצטייר האל במדרשי איכה, כאב בעל מזג קשה, שהיכה את בניו וגרש את רעייתו, וכעת תשו כחותיו והוא אכול חרטה ומיילל כאחת המקוננות, ובשיעור שב האל כגוף-רחם, מעריף רחמים.

V

צריך שנדרוש עוד בקינת "איכה". אף שאין אנו עומדים כאן על זיקותיה של הקינה העברית למסורת האלגית ולשירות הקינה המקובלות במזרח הקדום,¹⁹ אנו שואלים את שאלת הקינה העברית כלשון הבכי. בדומה לגוף המקונן בטרגדיה הארכאית, גם הגוף המקונן במדרש העברי הוא גוף מחוות (חבטות וזעקות). וכפי שנופלת הלשון היוונית ליללה "אוי", עומדת מסורת הקינה העברית על המילה "איכה" ונגזרותיה הווקאליות.²⁰ גם במאמרי הזוהר על "איכה" מתפרשת מילה זו, "איכה", על דרך מדרש הקולות, לפי הנאמר במדרש כי "איכה" הוא "קול ברמה נשמע נהי, בכי תמרורים וגו'". גם במדרש הזוהר לשון הבכי מיוחסת תחילה לאל: כי שראה הקב"ה את חורבן ביתו ואת גלות הגבירה, אהובת נפשו, "אז התחיל לבכות, בכיה אחר בכיה, כנהמת התרנגול על ניקבתו, מְקַרְקַר קר, נהמת תרנגול, קר, הריבון השליט. ושוע אל ההר, עשה שועה וצווח אל ההר, שלשם ברחו הגבירה. עשה שוע, צווח וקורא בנהמה של בכיה, איכה".²¹ בוכה האל בקולו של תרנגול ומקרקר. תיבה זו במאמר הזוהר מיוסדת כפרשנות ווקאלית לפסוק מספר ישעיהו הנסב על יום החורבן שנאמר בו כי "מְקַרְקַר קר, וְשׁוֹעַ אֶל-הָהָר" (ישעיהו כב, 4). הפסוק מפורש על דעת פרשני המקרא כי מדובר בו בהריסת הקיר, באשר זו החומה שהקיפה את ירושלים, ובאשר אלו הם קירות שהוסבו לבניית מגן בעת המצור על הקריה. גם במדרש רבה מפורש פסוק זה היטב, אולם מאמר הזוהר מסב תיבה זו הסבה ווקאלית. הפרשנות הסמנטית (קרקור קיר, הריסת הקיר) הופכת לקול, לשאון – קרקור תרנגול בעלמא. בעצם המדרש עצמו הלשון חרבה, וכקיר שחרב, כחומה שנפלה, מתמוטטים גם משפטיה: מה שנותר מן הפסוק הוא רעש. אך אין זה רעש סתם, אלא קולות החי, קולות השכמה, קרקור התרנגול לעת בוקר. קולו של הקיר הנשבר הוא מקולות הבריאה, המבשרים על יציאת החמה, יקיצת היום וחידוש העולם. אך במדרשי הזוהר בוכה גם השכינה, וקולה? "גועה ומיללת, צווחת בקול של מרירות".²² וכשבוכים המלאכים, נאמר עליהם כי נשארו "כנקבה שבוכה ומייללת".²³ אף המלאכים בוכים כנשים

19 לסוגיה זו ראו: Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

20 ראו את הערותיו של משה הלברטל על "איכה" ומסורת הקינה העברית. אין זו רק לשון שאלה, לשון משתאה, המומה, כואבת שעמה נפתחת הקינה ("איכה"), אלא גם לשון ספקנית, מסויגת שבה היא נחתמת בכתובים (ובקולו של החזן). Moshe Halbertal, "Eikhah and the Stance of Lamentation", *Lament in Jewish Thought* 2, 3 (2014), pp. 4–10.

21 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"א (עמ' תרכד-תרכה).

22 מדרש הנעלם איכה קיב, ע"א (עמ' תרמד).

23 מדרש הנעלם איכה קיב, ע"א (עמ' תרמו).

מקוננות. המדרש כולו נעשה ב"רעש גדול", שבכל מדרשיו ופסוקיו נשזרים ומהדהדים קולות וצווחות ושריקות ויללות.

זו טעמה של לשון איכה שהיא לשון בכי הנאמרת "ביום מהומה, מבוסה ומבוכה"²⁴, ביום מרירות וצער. בקינה על החורבן נחרבת גם הלשון. כי בעצם שיר הקינה ולשונוּתִיה סדר השמות נפסק, המילים מתרוששות (הסדר הסמנטי מתפורר), הסימנים קורסים אל משלבים קדומים, יצוריים של מבע וטרם דיבור. האל עצמו מקרקר וצווח. קולותיו כקול חיה. וגם המלאכים שרים ומבכים וקולם? כקולות היצורים. האם זה קולה של הבריאה? קולה של הוויה שאינה עוד בחסד הלשון ואינה סתורה עוד בשמות, אלא בוקעת ועולה וצווחת מתוך גרונות החי.

מדרש הקינה דורש את סתרי המילה "איכה" כקול ממש. ומהם, יללה וצווחה מהדהדות בשם "איכה" ונשמעות בה, בפקיעת שפתיים וחיכוך בחלל הפה, באנחה ונשימה, באותה הגאיה הבאה בראש הדיבור ובקיצו. אך ידוע מאמר נוסף בין מאמרי הזוהר על קינת איכה, האומר כי "תיבה זו ("איכה") היא רוחנית, ואין בה שותפות כלל, לא לשון ושיניים ולא שפתיים כלל"²⁵. המילה איכה, לפי הנדרש כאן, היא כעין בת קול פנימית, שאינה מתבטאת כלל בפה ובשפתיים. אפשר אולי לשוב ולדרוש תיבה "רוחנית" זו, שהיא עשויה כנשימה, כהברה שהיא כהבל פה, כמשב רוח בלבד. איכה היא אנחה בלבד, כאין פליטת אוויר, פעימה, נשימה וכל כולה רוח. ואולי מדובר במאמר זה בעצם המבנה הרוחני של הקינה? שכן, המילה "איכה" שהיא דיבור והיא קול והיא דממה,²⁶ מבטאת את הניסיון הרוחני האדיר המסתמן דווקא בהתרוששות מצבי הקיום. בעוני, ברעב, במחסור, הרוח נעשית צרופה יותר.

למדנו: הקינה גם שהיא עשויה במפתח רב ומפורש (אקרוסטיכון), בתבנית ובחזרות, בדיאולוגים, בשפה מלאה, בסמלים שופעים ואדירים, מבטאת תודעת אובדן ומחסור. לשון הקינה מפורשת כלשון סיפית משום שנאספים בה קולות-בטרם-מילים, יללות-בטרם-שמות. אך במקום שבו השפה נשברת, פוסקת, מתבטא בה ניסיון עצום שהוא עודו חסר ביטוי, ואינו שמי (ניסיון שאינו מתבטא בשמות). לשון הקינה עצמה נעשית כתהודה לחיי גוף חרבים.

בתוך מחזורים מובהקים אלה של חורבן העולם וחורבן הלשון, הקינה מסמנת גם סימני המחשבה המשיחית. כלשונו של המשורר בפרק השלישי בקינות איכה: "אֹלֵי יֵשׁ תִּקְוָה" (איכה ג, 29). המתפלל עודו מקווה ומייחל לרחמיו של האל. בעצם קינתו, בעצם חורבנו, עודו מצפה המתפלל כי את "קֹלֵי שְׁמַעְתָּ" (איכה ג, 56). האל נקרא להאזין למצוקותיו ולתקן את המעוות. פנייה זו, בקשת הגאולה, שבה ומוטעמת בלשון רבים בפרק החמישי, האחרון במניין קינות איכה, שמנוסחת בו בקשה ידועה זו: "הֲשִׁיבֵנוּ יְהוָה אֱלֹהֵינוּ וְנִשְׁוֹבָה חַדָּשׁ יָמֵינוּ כְּקֶדְמָם" (איכה ה, 21). בנוסח המקובל בתפילה חוזרת שורה זו ומוכפלת בשירת הציבור בתום קריאת המגילה. קינת איכה מסיימת לכן בקול גאולה.

24 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"א (עמ' תרכג).

25 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"ב (עמ' תרמא).

26 כך נדרש בפתיחתא למדרש איכה רבה, כשעוברת כנסת ישראל על הבית החרב "קול דממה בתוכו". איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' עד).

ואולם בנוסח הכתב של הקינה נקראת שורה אחרת כחתימה: "כִּי אִם־מָאֵס מְאֹסָתָנוּ קִצְפָּת עָלֵינוּ עַד־מָאֵד" (איכה ה, 22). לא בלשון תחינה ותקווה אלא בלשון ספק ולשון תנאי מסתיימת הקינה בנוסח הכתב.²⁷ בעת קריאת המגילה מושרת שורה זו, האחרונה, המקוננת, על ידי שליח הציבור לבדו. ואחריו שבים כאמור לקרוא ולומר את שורת הגאולה ובה – ועמה בלבד – מסתיימת קריאת הקינה בציבור. לשון הספק, סימני השאלה, החרדה והחרטה, לשון הסבל וייסורי הגלות, אף שהם נאמרים בסוף המגילה בקול החזן בלבד ולא מושרים על ידי הקהילה בקול רב, אינם מתבטלים בחתימת הקינה, אלא נסוגים ונקראים חרישית. זאת לאמור: בתחומה של קינת איכה ומדרשיה נמתחים מתחים יסודיים בין סדר השמות ואסופת הקולות, בין לשון רבים ללשון יחיד, בין קולות גברים לקולות נשים, בין ספק ותוכחה, ובין גלות לגאולה. מתחים אלה אינם נפתרים אלא נשמרים במשלבים דיסוננטיים. ככזו מהווה הקינה מבואה לכל סוגת השירה.

VI

מאחר ששאלנו את שאלת "איכה" בתור מבואה לסוגת השירה וכפתיחה נוספת לשאלת ההגות, צריך שנשוב ונדון בהערותיו של גרשם שלום הצעיר על לשון הקינה ונעמוד בעיקר על פרשנותו לקינת איכה כמפתח למחשבה על העברית החדשה ומפעליה.²⁸ גרשם שלום, הידוע לנו כחוקר קבלה ושבתאות, חיפש בצעירותו את דרכו ליהדות בתרגומי שירה מלשון הקודש, כגון שיר השירים ומגילת איכה. שלום טרח על תרגום קינות איכה לגרמנית בסוף נובמבר שנת 1917, עת בה ישב בעיר יינה כתלמיד לפילוסופיה.²⁹ את מאמרו "על הקינה ושירתה" חיבר בתחילת דצמבר של אותה השנה בתורת אחרית דבר לתרגום. במאמרו זה, העיקרי שבמאמרי הקינות פרי ידו, מביע שלום את הרהוריו על הקינה באופן הממצה ביותר. הוא דן בקינה כלשון הגבול – לשון המשתרעת "כל כולה על הגבול" (נקודת הקצה ונקודת המפגש) של ההתגלות (הנבואה, המסירה, גילויי הלשון) וההשתקה (מצבי הדומם, סתרי הלשון).³⁰ אך בעצמה הקינה היא לשון חסרת גבול, כלומר אין־סופית. האין־סופיות הזו ניכרת בתחביר של פסוקי הקינה – בחזרה

27 לעניין חתימת הקינה ראו את הערותיו של משה הלברטל העומד על כפל משמעות של תיבת "כי אם" שהוראתה ספקנית ומייסדת מבע של התנגדות, טקסט של מחאה, המערער את הטון הפייסני, המנחם של בקשת השיבה. הערה 21 לעיל.

28 לשאלת הגותו המקוננת של שלום וזיקתה למפעלי התרגום והביאור של קינות איכה, ראו: Ilit Ferber, "A Language of the Border: On Scholem's Theory of Lament", *Journal of Jewish Thought and Philosophy*, 21 (2013), pp. 161–186; Bernd Witte, "Silence, Solitude, and Suicide: Gershom Scholem's Paradoxical Theory of Lamentation", Ilit Ferber and Paula Schwebel, *Lament in Jewish Thought*, Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 173–181; Sigrid Weigel, "The Role of Lamentation for Scholem's Theory of Poetry and Language", *Ibid*, 185–203.

Gershom Scholem, *Tagebücher*, Vol. I: 1913–1917; Vol. II: 1917–1923, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 2000, p. 88

"Über die Klage und das Klage lied", *Ibid*, pp. 128–133 30

בלתי פוסקת על אותם ההיגדים. הקינה אומרת לעד, שוב ושוב את אותו הדבר. ובמובן זה היא דווקא שותקת, כלומר אינה מחדשת ואינה מוסיפה דבר. העודפות של לשון הקינה מבטאת לבסוף שיתוק ומצבי דומם. אך לעולם אין הקינה משתתקת לגמרי, אלא ממשיכה לבטא ללא הרף את עצם דבר השתתקותה. במובן זה הקינה היא סוגת לשון סופנית: לשון הנמצאת באופן מתמיד במצבים סופניים (מצבי הכחדה). בניגוד מובהק ללשון ההתגלות שהיא לשון חיובית ("פוזיטיבית") הקינה היא לשון ההכחדה, אין לה מושאים בעל ממשות ואין בה תוכן חיובי וידיעה חדשה. בעוד לשון ההתגלות מגלה את הכללי, שלום כותב, לשון הקינה מסתירה את המיוחד.

מהותה של הקינה, מוסיף שלום, היא עבודת האבל (Trauer). ההוויה הרוחנית שמתבטאת בה היא התוגה. הקינה מביעה את שקיעת כוחות החיים, את תחושת הכיליון, את המחסור הפושט בכול. במובן מיוחד (על כך עומד שלום גם במקום אחר ביומניו), הקינה היא גם מסוגות השירה הטרגית. בכוחה של הקינה להביע בלשון מיוחדת, על סף השתיקה, את הלא-נאמר (את הניסיון האיום, המבעית שאי-אפשר לבטאו כראוי). לאמור: הקינה היא לשון של סמלים שהתרוקנו מכל תוכן. במובן זה אפשר היה לראות את הקינה כלשון של סמלים טהורים (סמלים הנקיים מכל משמעות ותוכן) ולהקבילה עם שפת השמות הטהורים (שמות נטולי מושאים, מסמנים ללא מסומנים). ואכן, באחת מהערותיו על הקינה העברית של תקופת ימי הביניים, שלום דן באותו ממד של טוהר (Reinigung) המושג בתחומה של הקינה. לשון שהתרוקנה מכל תוכן היא לשון טהורה (כגון לשון מוזיקלית) שמושגת בה גם דרגה של פיוס או של כפרה (Versöhnung). אך דרגה לשונית זו מתממשת למעשה כבר מחוץ לתחומה של הקינה שבעצמה אינה מכפרת – אלא עודה ממתינה, ללא מענה, לכפרת האלוהים.³¹ את מהותה של השתיקה (או מוטב לומר "ההשתתקות") של הלשון בתחומה של הקינה העברית שלום מפרש לבסוף כדרגה של שחרור, כאפשרות להביע דרגת חופש של חיי הרוח. הרוח המשתתקת, המסתגרת בעצמה, הרוח היושבת בדד, חשה גם את טוהר הלשון ואת כוונת הלב.

אך בה בעת גרשם שלום אומר גם דבר אחר על מהותה השתתקנית של לשון הקינה: הקינה, הוא כותב במאמרו "על הקינה ושירתה", היא הסמל של חסר הביטוי. הדבר היחיד שהיא רומזת אליו ומסמנת אותו בחזרותיה האין-סופיות, הוא קיומה של מציאות רוחנית שאינה מוצאת ביטוי בלשון. הקינה מוסרת לכן (בלשון עקיפה) את עובדת אי-המסירה של הנפש האבלה. הריק הזה (Leere), כותב שלום, הוא תורת (Lehre) הקינה כולה. וזו כוחה: שבתחומה של העברית המקוננת על מחדליה, הלשון מתגברת על המיתוס (המציאות המיתית, כותב שלום, "מאכלת את עצמה בשיר הקינה"),³² ונפטרת מן המשלבים המאגיים. מה שמשתתק בתחומה של הקינה היא הלשון במובנה הפאגני – לשון העצמים ולשון הסמלים. אך מה נפתח אז בתחום זה של הקינה – במצבי הקצה, בגבול של השפה? האם זו מהותה של התפילה? שהיא לשון בקשה, הנענית באין-מענה, וב"אין לה מנחם"? והרי בזו מתייחדת הקינה כסוגה ליטורגית – שתפילותיה אינן נענות. שלום עומד היטב על משמעותה האבסורדית של הפנייה "איכה", כשאלה שאינה

Ibid, pp. 379–381 31

"Über die Klage und das Klagegedicht", Ibid, p. 132 32

מצפה עוד לתשובה. וכי מי ישיב לה? והרי האלוהים עצמו יושב ומקונן ובוכה על הגלות והחורבן שהמיט על בניו. השאלה שאין לה מענה היא גם שאלתו של איוב, ועל כן קינתו אירונית להפליא. כך מעיר שלום במאמרו על לשון הקינה שבספר איוב, כי שאלה כגון "לָמָּה יִתֵּן לְעַמֶּל אוֹר" (איוב ג, 20) אינה נשאלת בכדי לקבל תשובה. לאמתו של דבר, כותב שלום, "אין כל תשובה לשאלה המקוננת האינסופית הזאת, החוזרת ונשנית באופן עקרוני".³³ בקינת איוב מתבטאת לכן החזרה על אותו הדבר. ואותו הדבר מהו? זהו תוכן החיים המוכחדים. הקינה מייחלת למוות. אך דווקא בשל דבקותה במוות הקינה גם דוחה עד אין קץ את מותה.

לא לשווא חוזר שלום בדבריו על קינת איוב לעמוד שוב על ההבדל שבין קינה ותוכחה, הבדל המתבטא היטב בלשון הגרמנית בעצם הבחנה שבין Klage (קינה) ל-Anklage (תוכחה/תלונה, קובלנה). בתוכחה מתגלה תפנית דיבור קשה, האשמה, בקשת דין. אולם בקשה זו אינה מתממשת בתחומה של שירת הקינה, משום שכאמור, אין לה נמען ששייב: דובריה הם הגולים שעולמם חרב, והאל מקונן עמם ועליהם. ולפיכך, כיצד ישב האל עצמו בדין בחינת שופט ופוסק? את קינת איוב, כתב שלום בהערה ביומנו, צריך להשוות עם קובלנה הנידונה ללא סוף בפני עדים בבית המשפט, מבלי שהשופט עצמו יופיע לשבת בדין.³⁴ את האל עצמו אי אפשר להעמיד לדין (במדרישי איכה רבתי האלוהים אכן שם עצמו כקורבן, כמקונן, ובכוחה של תחבולה זו הוא חומק מן הדין), ולכן שירת הקינה אינה יכולה עוד לטעון ולקבול ולהוכיח אלא על עצמה, על עצם אפשרויותיה הלשוניות שהכזיבו. ובכל זאת, למרות מחדליה, הקינה (שלום מוסיף דברים אלה בהערותיו על תרגומו לקינת יחזקאל) שבה להוכיח ולרדוף. ומהי היא רודפת? שלום משיב: מדובר ברדיפת צדק (Gerechtigkeit).³⁵

אותה בקשה השבה וחוזרת בתחומה של הקינה, השאלה והתוכחה "איכה", אף שהיא חוזרת ונשנית ומבטלת את אפשרויותיה של הלשון לומר דבר מה חדש, הרי שבדרך זו היא גם יוצרת תיבת תהודה – תיבה קולית (מעין זעקה) המשתמעת לבסוף כראשית לשון הצדק. דווקא משום שאין לה, לזעקה זו, מענה גמור (באותן קינות מקראיות), והיא בתורת הברה ראשונה, בחינת קול ותפנית דיבור, בחינת שאלה אין-סופית (Frage), היא מהווה מפתח לשיח הצדק.³⁶ ובאיזה מובן? שלום משיב: משום שהפנייה "איכה" אינה מוצאת תשובה בתחומה של הקינה ואינה נענית, אלא מתממשת בתורת שאלה וקובלנה בלבד, הרי היא דוחה את הדין. הדחייה (Aufschub), ההשהיה של גזר־הדין האלוהי, היא היוצרת את מרחב־הזמן של חיי הצדק, כי מהו צדק? זהו מרחב צר הנפתח בזמן למען תיקון העולמות.

נאמר זאת אחרת: בתחומה של הקינה הדין האלוהי אינו מתממש אלא נדחה בכוחן של שאלות אין-סופיות (זו טעמה של הפנייה "איכה" – לשאל עד אין-סוף, לחזור שוב

"Hiobs Klage", Ibid, p. 546 33

Ibid, p. 378 34

Zwölf Thesen über die Ordnung der Gerechtigkeit 35

על מושגי הצדק ביהדות ועל זיקתה לקינה, לשאלת איוב, כותב שלום במסה (שלא פורסמה) על "יונה ומושג הצדק": Ibid, pp. 522–532.

ושוב על שאלה שאין לה מענה). אך הודות לכך נוצר בעולמה הליטורגי של העברית מרחב-זמן פנוי ליצירה ולתיקון. הקינה אינה מבטאת בהכרח השקפת עולם צודקת ואינה פורשת עדיין מתווה מפורש של תיקון העולמות, אך מתוך מחזוריה ומתוך מצבי הסף שלה שבה ונתבעת תביעת הצדק. זהו, כותב שלום, פשר הביטוי "תיקונו של עולם" – הביטוי המורה על תפנית הדיבור העולה מתוך השאלה הנצחית של הקינה ומתוך מחזורי השתיקה הקבועים בה, שבהם מסתמנים תנועה ומרחב של תיקון. בזאת חישוב שלום את משימתה של היהדות לעתיד לבוא, ומתוכה גזר גם את המשימה הציונית, שעליהן לשוב וללמוד לנסח את השאלה ולהתהוות בה, כי מתוכה בלבד, מתוך לשון התחינה, מן הקינה הדוחה את הדין ומשתתקת, יתחדשו מוסדות הצדק בעולם.³⁷

בתחומה של הקינה העברית היהדות שבה ומתהווה כתופעה אתית. ביסוד האתי מתבטאת בראש ובראשונה, סבור שלום, ההתגברות על עולם המיתוס – עולם בו מושלים עדיין כוחות הגורל, האלימות ושרירות הלב. על יסוד זה, האתי, מיוסדת ערכאה עולמית חדשה שאינה נגזרת עוד ממושגי כוח (ונקמה) אלא של הסדרה מסוג אחר של החיים האנושיים, זו הנשענת על תיקון העוולות.³⁸ "תיקון", כותב שלום, "היא אחת המילים העמוקות ביותר בשפה האנושית", ומילה זו נמצאת "ברשותה של העברית".³⁹ אך בקשת התיקון שמדובר בה – האפשרות הרדיקלית הזו לייחל, לקוות, ולבקש תיקון יסודי בסדר הדברים בעולם – המסתמנת דווקא מתוך עולמה של הקינה, היא משיחית באמת. שכן, בתחומה של הקינה נשמר המתח, נשמרת הציפייה, התקווה הבלתי הגיונית לגאולה. זו ייחודה של הקינה העברית, שאין היא מוותרת על עיקרון התקווה, גם בעצם מצבי התוגה. מתוך כך מתרחשת בתחומה גם התחדשות מזהירה, לידה ונבואה. הקינה מבטאת את התקווה הבלתי הגיונית לשוב ולעמוד ולהישמע בפני האל.⁴⁰ במובן זה מובחנת הקינה העברית ממסורת הטרגדיה היוונית, שכן מושגיה אינם חלים עוד בתחום הגורל (המיתוס) אלא בתחום הדין (המשפט). ואולם המייחד באמת את הקינה היא העובדה שגם בתחום המשפט מושגיה אינם בני-חלות או תוקף. הקינה אינה מייסדת את הדין, אלא שומטת אותו מן העולם. אפשר כמובן לגזור מכאן גזרות ניהיליסטיות מיוחדות ששלום אינו מדגישן במאמרי הקינות, אך רומז עליהן כסימני הסדר המשיחי.

את הירושה הזו – ירושת הקינה, ביקש שלום הצעיר ליטול לדורו, דור "ציון". ואולם, האם היה בכוחה של הציונות לסגל לעצמה את לשון הקינה ואת הגותה? האם יכולה הייתה התפנית הציונית להיבנות במשלביה אלה – המשיחיים – של הקינה העברית? שלום הבין עוד בצעירותו את הסכנה של העתקת לשון הקינה, שפת החורבן והגותה למשלב אסכטולוגי כוזב. אז תשקע הקינה במיתוס של אלימות פוליטית, ותזין את

37 על מקומה של לשון הקינה כלשון הצדק בתורת דחיית הדין מורה שלום גם ברשימתו "אילו יכולים היינו לספר איך נעשינו ציוניים": Ibid, "Wenn man erzählen könnte, wie wir Zionisten wurden". Ibid, pp. 552-555.

38 השוו עם הערותיו של שלום על "משימתה העליונה של היהדות" – עיצובם של החיים האתיים. Ibid, p. 159
Ibid, p. 205 39
Ibid, p. 391 40

יסודותיו של המיליטריזם העברי בארץ ישראל. גזרות אלו מוכרות לנו היטב מן העברית שבה אנו חיים היום, שהיא נוקמת ונוטרת.

אך בתפנית הדיבור של הקינה העברית (העשויה כזכור על משקל הקריאה/השאלה "איכה"), שלום הבחין גם בהיבטים "מוזיקליים". הקינה מגלמת "תורה" שצריכה להישמע תמיד, להיות כבת קול. הקינה היא כתורה שבעל פה, הנאמרת ונלמדת בפי קהל – בפני הקהילה. היסוד המוזיקלי ניכר דווקא בהתרוקנותה של הקינה מכל תוכן לשוני ממש, שהיא אינה מייצגת דבר ואינה מסמנת דבר אלא נעשית לשון טהורה, ושמותיה – כמסמנים מוזיקליים, כצלילים. צליל מעין זה, הצליל המקונן, המהדהד את לשון הקינה "איכה" הוא החרוז Xייך החוזר כידוע בשירת ציון, כגון בשירו הגדול של יהודה הלוי "ציון הלא תשאלו לשלום אסיריך".⁴¹ על כוחו של חרוז הנחרז בשירת ציון של הלוי יעמוד גם פרנץ רוזנצווייג בבואו לתרגם לגרמנית ולבאר את קינתו הגדולה של יהודה הלוי על חורבן הבית. אך שלום מבחין היטב בחזרתו של החרוז המבריק Xייך גם בתחומו של הפיוט האשכנזי ומעיר על פשרו ברשימתו על הקינה הימיבינימית "שאלו שרופה": "החרוזה בשירה הזו", שלום כותב, "היא סמל לאינסופיות העקרונית של הקינה".⁴² החרוז מהדהד את התכונה המחזורית של הקינה, את ההכחדה הבלתי-פוסקת של תכניה.

שלום אינו מרחיק אומנם לכת לקרוא את ההברה המקוננת בשירה העברית הקדומה בתורת קולות יצורים מעונים, כנאמר במדרש הנעלם על איכה בספר הזוהר, הדורש כזכור כי אלו הם קולות בכי וצוויחה, קרקור וגעייה.⁴³ אך הוא עומד היטב על הממד הווקאלי של הקינה, ובעיקר על הבכי, על קולות היבבה שאינם טובים להישמע אלא בציבור.⁴⁴ קינה, מלמד שלום, אינה יפה להיאמר ביחיד. והרי למדנו שזה פֶּשרה של הקינה, שבתחומה מתאספת קהילה. איוב הוא לכן היוצא מן הכלל, שקינתו עשויה כתפילת יחיד. אך גם קינת איוב פדויה מבידודתה במדרש, למדנו, שאז היא מועתקת כידוע לרב־שיח ולהקבלות רבות.

את תורת הקינה של שלום צריך לראות גם בהקשרה זה – מתוך זיקתה ללשון העברית הקדומה במובנה כלשון קודש, שעיקרה לשון תפילה ויסודה בהברה מקוננת ואחריתה ב"ביטוי המשיחי החדש".⁴⁵ על דרך הקינה חישב שלום גם את דרכו ל"ציון" – דרכו של האדם הבודד אל חיי הקהילה. את עתידה של הקינה ראה בעברה של עברית הליטורגית, ובה בעת תלה זמן מה תקווה בחידושיה של העברית בדורו שתשוב לומר שירה חדשה. אך זאת, למד שלום עד מהרה משירת הדור (לנגד עיניו עמדה אז שירת ביאליק, ובעיקר שירת הפוגרומים), אינה מקוננת בלבד, אלא מוסבת ללשון תוכחה ולשפת הדין, ואינה רק מקהילה קהילות אלא זורעת בהן פירוד ובקשת נקם.

Ibid, p. 378 41

"Ein mittelalterliches Klagelied" Ibid, p. 607 42

הערה 22 לעיל. 43

Scholem, הערה 30 לעיל, עמ' 388–389. 44

Scholem, הערה 30 לעיל, עמ' 391. 45

בין ירושתיה של הקינה העברית הקדומה צריך היה למנות את קינותיהם של משוררי ספרד העבריים, כגון מחזור הקינות שחיבר שמואל הנגיד, שר מלחמות ופיטן, לזכר אחיו יצחק, שיש בו ביטוי לירי, אישי ועז, הפורץ ומעצים את התבניות המסורתיות של השיר המקונן.⁴⁶ במניין השירים (תשעה עשר שירי קינה) שר הנגיד על מחלת אחיו ("כי בחליו דך והמדך") ובשורת מותו ("היצחק חי? השיבני: "כבר מת") וקבורתו ("והורדתיו בבור עמוק"), ומבכה את הליכתו ("כי קול נהי אצלי, וקול אחי / נכרת, ולא נשמע ולא דופק") ואת פִּרְדָּתו. ובתום שנת האבל מקונן הנגיד על אחיו שגופו נרקב ובשרו עשוי לרימה ("ואכל עש בתוך עורו בשרו, / ואכל מעלי עורו לבושים!"). שירת המת היא מצע לחיים לא רק משום שמתבשרים בה בשורות לנותרים מאחור, העומדים על הקבר, אלא שעצם בשרו של המת הוא גוף הקינה: שירה מתפוררת, שוממת, נמקה, אך צומחים בה, מרקב הלשון, גם תאי חיים חדשים ומשונים. למדנו כי תאי החיים האלה (תאי לשון הבריאה, לשון היצורים) ניכרים בראש ובראשונה בטקסטורות הווקאליות, במערך־קולות שהוא יללה וצווחה ואנחות, ומקורו בגירוי של בית הבליעה, הלשון, החך והשפתיים.

לשאלת מסורת הקינה העברית וחידושיה ידועות גם הקינות שחיבר שלמה אבן גבירול למתים ובהן קינות מעולות פרי עטו לזכר מיטבו השר יקותיאל, השרות לזכר "ימי יקותיאל אשר נגמר". בעצם מותו של השר שוממת הארץ כולה ומתמלאת עזובה ומתקדרת. הקינה מעידה על תחושת כישלון וחרדה, על נפילה ואבדה מנת חלקו של המשורר. המקונן על המת יוצא לשעה אחת מחזקת החיים. המחשבה מותשת בה, ואף הלבבות אינם נושאים עוד את גזרת האסון. אך הנה באה גם שורה זו בשירו על אודות הלבבות, והם "יקפצו, ינפצו, ינתצו, / ינתסו, ימאסו, יתרו, // יתמוללו, יתבללו, יתעוללו, / יתהוללו, יתחוללו, יארו", וסופם "יתפוררו".⁴⁷ כך מדברות שורות השיר המקונן – בכוח ובתוקף ובמקצבים קצרים, דינמיים. המדבר במתים מדבר בלשונות החי. זו מתת הקינה שלמדנו את שיעורה, כי בשעה שהיא משוררת את המוות היא מעוררת גם את לשון החי ואת תאיה הקדומים, היצירתיים.

אך בין הקינות החשובות של המשוררים היהודים יושבי אנדלוסיה נמנים גם שיריו של יהודה הלוי, ובהם ידוע שירו "ציון הלא תשאל" שחיבר לקראת מסעו לארץ ישראל. בשיר זה תר המשורר בארץ החרבה, בין הרים ושפלה, ועובר בין מעונותיה הנטושים ועריה החרבות. בשירו נשזרים מחזורי יגון ושמחה, בכי וצהלות. והרי "השמחים לשלוותך" הם גם "הכואבים על שוממתך ובוכים על שברִיך". בשירו של הלוי מבע העצב ("לבכות ענותך אני תנים") נקשר בשמחה ("שיבת שבותך אני כינור לשירִיך") ובמראות חורבן וקבר ("חרבות שממה", "מבחר קברִיך"). ובשיר אצור עדיין מראהו הנהדר של

46 השוו עם הערותיו של לויין על קינת הנגיד. ישראל לויין, שמואל הנגיד: חייו ושירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1963, עמ' 143–148.

47 שלמה אבן גבירול, "ימי יקותיאל", הנ"ל, שירים, ישראל לויין (עורך), תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 73.

הדביר וחדרי חדרים. אפילו קינה זו שנתחברה כשיר מסע לציון והתקבלה למחזור קינות לט' באב, מחזיקה באותם מתחים שאנו דנים בהם: הלשון החרבה – שפה שהתרוששה מכל ביטוי חיובי כי כל כולה הוסבה לתיאורי חורבן, משום שקיעתה במשלבים קדם-סמנטיים – הרי היא שבה לעורר תאים ראשונים של חיים. גם כאן מדובר בפוטנציאל משיחי – במקום שבו השפה מעידה על החרב והנכחד, ושוקעת בעצמה במחזורים מונוטוניים, שוממים (ריקים מתוכן חיובי), צומחות בה אפשרויות ראשוניות הנכונות למפעל חדש, גדול על הארץ.

לא לשוא העיר פרנץ רוזנצווייג בהשלמת תרגומו לשירו הגדול של יהודה הלוי, הכתוב בסוגת המשקל הערבי (הכמותי), על דמיונה של הקינה העברית הזו לפסוקים האלגיים של השירה היוונית.⁴⁸ אך דמיון זה, רוזנצווייג מוסיף, נעלם מחמת חתימת הטורים הכבדה של הקינה העברית. וכיצד נחתמים טורי השיר? כל טוריו של שיר ציון נחתמים בחרוז שסופו "Xֶּיֶךְ". בחרוז זה, שהוא גם סיומת לכינוי שייכות רבים לגוף שני בנמען נקבה (אסרֶיךָ, עדרֶיךָ, שירֶיךָ וכיו"ב), כלומר כינוי לאישה אהובה, נשמעת כהתודה הקריאה "איכה". שירו של יהודה הלוי נחרז בחרוז המקונן שקולו קול אנחה. את קולות הגאולה הנשמעים בתחומה של קינת ציון, בעיצומם של מחזורי התוגה והאבל, אי אפשר להפריד לכן מן החרוזות הללו שסופן באנחה – בנשימה (אחרונה, ראשונה).

קינתו של יהודה הלוי ידועה גם על שום שאילת נושאייה של שירת החשק הערבית והסבתם לביטוי צער הגלויות. כשמקונן הפייטן בראשית שירו על האסירים האסורים באהבתם לציון הוא מקונן בלשון אהבת אסירי האהבה בשירת החשק הערבית. כמאהב הערבי המצפה לחזרת אהובתו לאוהליו, כך מצפה המשורר העברי לשובה של השכינה למעונותיה.⁴⁹ כפי שצריכה הייתה השירה היוונית לשוב ולומר את קינתה בכוח מזמורי האבל במזרח, בלשון אסיה ופרס, צריכה הייתה הקינה העברית בימי הביניים לשאול מכוחה של השירה וההגות הערבית להתפלל כראוי לגאולת בניה ובנותיה.

באו דברים אלה בתור ראשי פרקים בלבד לשאלת הקינה העברית וירושותיה. שקיעתה של המסורת הליטורגית בעת החדשה אינה מבשרת עדיין על היעלמותה של הקינה העברית. ראשית דבר, משום שנשתמרו מסורות הפיוט והתחדשו מקצתן גם בדורות האחרונים בקרב קהילות המזרח. אך גם בתחומה של השירה העברית החדשה התחדשו הקינות, ומאז ימיו של ביאליק, נטלה השירה החדשה לרשותה את ירושתה כדי להביע תוגה ותבוסה ותודעת חורבן שבאו לה בפרעות ובמאורעות בעת ישיבת היהודים באירופה ובעת מושבם בארץ ישראל. במובן רב קינותיהם של הנגיד, אבן גבירול ויהודה הלוי היו מקור גם לחידושי השירה והפרוזה העברית במאה השנים האחרונות – ואף זה נחשב פרק בפני עצמו. משעה שהופקעה מהקשריה הראשונים, נדרשו בתחומה של

Franz Rosenzweig, *Jehuda Halevi, Zweiundneunzig Hymen und Gedichte*, Berlin: Verlag, 48

Lambert Schneider, 1927, p. 258

49 על מוטיב המעון הנעזב, החרב, המסמן את חורבן האהבה, שמקורו בשירת המדבר הערבית, ועל גלגוליו משירת החול לתחומה של הפיוט העברי, ראו: חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק, 2006. על זיקתו של השיר "ציון הלא תשאל" לשירת האהבה הערבית השו, יוסף יהלום, שירת חייו של ר' יהודה הלוי, ירושלים: מאגנס, 2008, עמ' 5-1.

הקינה העברית תמורות שאין לנו כעת מקום לדרוש בהן. אך הקוראים למשל בשירת ספר הקטרוג והאמזונה של אורי צבי גרינברג, בשירת דן פגיס וטוביה ריבנר, והמצויים בשירתה של חדווה הרכבי יעידו גם בלשון הקינה השוררת בהן.

VIII

שאלנו את שאלת הקינה כסוגה מיוחדת בתולדות השירה שיש בה גם כוח ותוקף כמפתח להגות אלגית. אך כוחה טמון בה דווקא במבע המתרושש, הנסוג, המתפורר. הקינה מביעה את עצמה בקריסת הסדרים הסמנטיים של השפה. לכן שאלנו את שאלת הקינה גם כמדרש קולות. לאמור: את סוגיית הקינה אי אפשר להפריד מקולות היסוד הנשמעים בה, שהם קולות ההכחדה. הקינה שרה על התכלות העולם, ובעצם שירתה היא מכלה את כליה שלה – את כלי הלשון. ואולם מתוקף זה, מתוך ההתרוששות הסמנטית האדירה המתרחשת בתחומה, שבים ונשמעים בה תאים ווקאליים ראשוניים שאפשר היה לכנותם קולות הברואים. למדנו להאזין כך להברת החך שהיא תהודה להתרוששות לשונית גמורה, שלא נותרו עוד מילים לומר בהן את תוגת העולם, ובה בעת זהו קול חיכוך וגירוי, עליית גרון ופתיחת שפתיים, ובהם מתבשרת שפת היצורים. בכוחה של הערה זו נגיע כעת לתחומה של האלגיה הגרמנית בעת החדשה, שגם בה שוררת לשון קינה כאנחה בלבד. אנו שומעים קול זה תחילה בגופו של מלומד נרגן, עייף, ספקן עד ייאוש, הנאנח בשורות הפתיחה של הטרגדיה פאוסט מאת יוהאן וולפגנג פון גתה, בתמונה בחדר הלימוד:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor⁵⁰

כֶּן לְמִדְתִּי, אֶהָה, וּבְחֶשֶׁק גְּדוֹל,
רְפוּאָה, מְשַׁפֵּט וּפִילוֹסוֹפְיָה,
וּבְלֵהֵט דּוֹמָה, כְּמָה צָר לְהוֹדוֹת,
שְׁקִדְתִּי גַם עַל הַתִּיאולוֹגְיָה.
וְנוֹתַרְתִּי עֲלוֹב וְחֶסֶר בֵּינָה,
וְלֹא הִחַפְּמֵתִי כְּמֵלֵא הַנִּימָה.⁵¹

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, München: Verlag C.H. Beck, 2002, p. 20 50
51 יוהן וולפגנג גתה, פאוסט, מגרמנית: ניצה בן ארי, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 45–46.

השירה הגרמנית נפתחת בקריאה זו, באנחה, ach, בקולו של מלומד, שמאס כבר בדיסציפלינות כולן, המקצועות הראשיים של האוניברסיטה בעת החדשה, והרי הוא ספון בחדרו המאובק בין הכתבים, וקורא בייאוש. אך בהברה עצורה זו צריך שנשמע לא רק את קץ הניסיון, את סופו של עידן, את תחושת הספק־עדי־יאוש (Verzweiflung) של האינטלקטואל האירופי, שמתבטאת בה התכנית המלנכולית של ההגות בעת החדשה. והרי בדרך דומה היה עלינו להיזכר בהמלט של שייקספיר ובגיבורים עייפים אחרים של התיאטרון פילוסופי בתקופת הבארוק העשויים כולם בדיוקן "מלנכוליה I" (Melencolia I) של דירר – הדמות המכונפת, המהורהרת, שמבטה הנוגה – לאן הוא פונה? אובד בחלל?

בהברה זו, המיואשת, הנכונה בוודאי לשמש לקינתם של גיבורים, מתבטא גם מפסק (צזורה). יש בהברה זו, בקריאה ach, גם בשורה על מפסקי הלימוד ועל יציאתו (הדמונית) של פאוסט מחדר הלימוד, בחזרה לעולם ולחידושי היצירה, המסעות, המלחמות, האהבה, וכל מפעלי החיים. וגם זו "תורה", הגות שתחילה בקינה. המשכיל הגרמני, העומד לחתום ברית עם השטן וליזום מבצעים גדולים על הארץ, אינו יכול לצאת לדרכו בטרם חש התרוששות גמורה של כוחות החיים והלשון.

מיואשת אך חיונית אף יותר, חידתית והרסנית כאחת היא האנחה, הקריאה ach, החוזרת פעמים כה רבות ביצירתו של המשורר היינריך פון קלייסט, בן דורו הצעיר של גתה. במחזה פֶּנְטְסִילִיאה למשל, אצורה בה, בלשון האמזונה, הלוחמת ביערות נגד צבא היוונים, גם יללה על מותו של האהוב־האויב, אכילס. כי איך תשיר האמזונה על האהוב שקטלה בידיה, בפיה – בנשיכות אהבה וקנאה?

Ach, diese blut'gen Rosen
Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!⁵²

הו, פְּרָחֵי דָם!
הו, זֶר הַפְּצָעִים לְרֵאשׁוֹ!

הפה המנשק, הנושך של האמזונה, הוא הפה המדבר ושר בפסוקים אלה במחזה של קלייסט. והמילים הוצאות אז מפיה כמילות קינה. בקינתה מבכה האמזונה גם את הכחדת הלשון, ומוצא פיה משתנק ומשתתק. לאחר מותה של פנטסיליאה, בשורות האחרונות במחזה, תפתח הכוהנת הגדולה במעמד הקינה – היושר את הכניסה האחרונה של המקהלה הטרגית במחזה היווני – עם מילה זו, בקריאה זו, באנחה:

Ach! Wie gebrüchlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie Stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!⁵³

Heinrich von Kleist, *Penthesilea: Sämtliche Werke*, Vol. 2, Frankfurt am Main: Deutscher 52
Klassiker Verlag, 1987, p. 251. התרגום כאן ולהלן שלי, ג"ש.

Ibid, p. 256 53

הוֹ! כֹּה שְׂכִיר הוּא הָאָדָם, בְּשֵׁם הָאֱלִים!
 כֹּה גָאָה הִיְתָה זֹה הַמְטָלָת כָּאֵן שְׁבוּרָה, וְזֶה לֹא כְּבָר,
 הוֹמָה הִיְתָה בְּפִסְגֹת הַחַיִּים!

הקינה מספרת על שבירות החיים. זו ההמיה (Rausch) – הקול ההומה, השאון, הנלהב, החרישי, שיש בו מסימני החיות ומסימני ההכחדה. בקריאה הזו, במעמד הקינה, שהיא כה דלה וכה עשירה – בקריאה ach, שבה המקהלה ופוסקת (פורעת) בלשון המחזה. ההיגד המקונן, שהוא כמאמר "איכה", הוא אכן היגד ראשון ואחרון: אין מה להוסיף בו, כל הנשימות, פעימות החי נחתמות בו. אך בעצם נשימה זו – האחרונה, צריך לשער את כוחה של הנשימה בכלל, קרי את כוחו של החי.

ואולם דבר לא ישווה אולי לביטוי זה כפי שהוא חתום בחתימת המחזה אמפיטריאון של קלייסט. קשה לשער טקסט נוסף בתולדות הספרות הגרמנית שבו נעשתה הברה זו, האנחה ach, כה ריקה ומלאה, מרובת פשר ואבסורדית בו בזמן, כפי שהיא נשמעת מפיה של אלקמנה לאחר שובו של בעלה אמפיטריאון, החוזר לביתו בתבי, עטור ניצחון ותהילה מן המערכה נגד האתונאים. אך אז הוא שומע כיצד בא האל יופיטר ונטל את מקומו בעורמה בביתו: האל התלבש בדמותו והופיע כמו היה בעל נאמן השב לחיק רעייתו. בגין תחבולת האל (תחבולה מיתית ודרמטורגית כאחת), אין יודעים כעת עוד להבחין ביניהם: מי הוא אמפיטריאון? אדם בשר ודם או אלוהות בתחפושת כוזבת? לאחר התרת העלילה, כשאמפיטריאון קורא בשמה של רעייתו להודיעה כי אכן הוא זה השב אליה, היא משיבה לו במילה זו, באנחה ach, והמסך יורד.⁵⁴ אך מה השיבה הרעייה באנחה זו? האם זה קול רווחה? קול לאות ועייפות? האם זה קול ברכה או קולה של קללה? האם זו אנחה הנכונה לחתימתה של טרגדיה, האם זו אנחה מסוגת קולות הקומדיה? האם זה קול בכי – או צחוק? עלינו להסכין כנראה עם ריבוי זה הנשמע בקולה של אלקמנה: האנחה שעמה מסתיים המחזה של קלייסט היא תיבת תהודה כפולה ומה שנשמע בה, מתפצל ומוכפל באחד, היא עצם האפשרות של המחזה הגרמני עצמו. ובקיצור: קלייסט מקונן (וצוחק) על עתידו של המחזה הגרמני. אך לא בזאת אנו עוסקים כזכור, אלא בשאלה אחרת. אנו שואלים: כיצד מהווה הטקסטורה הווקאלית של הקינה, האנחה איכה/ach, מצע וחומר יסוד ללשון השירה. כי כוחה של הקינה אינו אצור רק במילים ובחרוזות, בשמות גדולים ובסמלים, אלא במפסק לשוני, באנחה שאינה דיבור בלבד, אלא הבל פה. ובכל זאת, על קו האורך הזה (אפשר היה לומר "המרדיאן"), של השירה הגרמנית אנו מגיעים גם לגאורג ביכנר, למחזה פרי עטו מֹות דנטון, ולתמונה ב"חדר", שבה משוחחים קאמיל ודנטון בשאלת האמנות: בעצם המולת הזמן (המהפכה בפיזיקה, תקופת משטר הטרור היעקובוני, שלטון הגיליוטינה), הם יושבים כך ומשוחחים, וקאמיל קורא אז בתחילת דבריו "ach, die Kunst!", "הו, האמנות!".⁵⁵ הוא קורא בשמה של אמנות

Heinrich von Kleist, *Amphitryon, Sämtliche Werke*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Deutscher 54
 Klassiker Verlag, 1987, p. 461

Georg Büchner, *Danton's Tod, Dichtungen*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 55
 2006, p. 45

"מחומשת רגלים" (כוונתו לפנטמטר הימאבי, לפסוק הקלסי של השירה הגרמנית). קאמיל קורא בשמה של אמנות אידאלית (או בשם "האידאל" של האמנות), שצורתה מנוונות ויצרית מלאכותיים – גופי מרינטות, ותנועותיה קפואות, דוממות, חסרות חיים. כי מה עוד בכוחה של השירה לומר בעת זו? מה יהיה בכוח השירה לומר כשהיא מדדה ברגל יאמבית ואינה יודעת דבר מקצבי החיים – קצביו של החולף והנכחד על הארץ? אך שכן שיחו של קאמיל, דנטון, נקרא החוצה, ובשורת המעצר תתבשר לו כעת, שיחתם של קאמיל ודנטון נפסקת באמת. או אז תגיע שעתה של לוסיל לדבר (כמאמרו של פאול צלאן) ב"תפנית נשימה" ולקרוא בקול "יחי המלך". הקריאה ach, שאנו צריכים להאזין לה כאמור בשיעורה של הקריאה "איכה", לאמור כהברת פה חכוכה שהיא תמצית לשון קינה – הבעה של קץ ושל ראשית, מבטא להוויית היצורים, מבשרת את תוגת המהפכה ואחריתה, את שקיעת החיים וכריתתם. ואולם בעצם קריאה זו, בעצם המילה הפוסקת במשפט במחזה, מתבשרת תפנית הדיבור. בכוח זה יגיש פסוק-הנגד (Gegenwort), אם לשאול דבר מה נוסף מ"נאום המרידיאן" של פאול צלאן,⁵⁶ זו סוגת הדיבור שראשיתו במילה שאינה אומרת אלא "די". זהו ההפסק (לא עוד/לא יותר) החותך, פורע בלשון, קוטע את הדיבור, פוסק, ובה בעת מחולל את הדיבור מראשית.

הקינה דוברת בשם המתים ומעידה על שממת הקיום, על כל החולף ומתכלה בטרם עת. הקינה מסורה להבעת ניסיון הריק, השומם. אך השממה, המרחב הריק, החרב, הוא גם המרחב הפתוח – מרחב שחיים חדשים נקראים בו. בשיעור זה עלינו לקרוא גם בקינות פרי עטו של ריינר מריה רילקה מן האסופה הגדולה אלגיות דואיני (1912–1922). שירתו של רילקה משוררת את הפתוח – את המרחב שהופקר ונעזב על ידי המתים בטרם עת. האלגיות, "שירת המלאך הגדול", דוברות את ניסיון העולם הנכחד, את זוועת המוות הכרוכה בדיוקן האדם, את האימה הקשורה בקיום כל הנברא. ואכן, זהו ניסיון היסוד של האלגיה: ההיפתחות של החיים אל המתים, כי המוות הוא הצד ההפוך, שאינו נפרד מן החי.⁵⁷

זו גם בשורת המלאך, שהוא "הנורא" (schrecklich) שבכל גופי השירה, המפציע ב"אלגיות דואינו", כי בכוחו לשמוע עדיין קולות שהותירו המתים בעולם. זו מעלת המלאכים שאינם יודעים "אם בינות החיים הם הולכים או בינות המתים".⁵⁸ המלאך נקרא לקווי התפר שבין שני המחוזות, בין החיים למוות, שם נגרפים הזמנים עצמם ושאונם מחריש. זו מעלת המלאך, כי עודו שומע באחת את כל הקולות שהיו ונותרו: קולות המתים שלא נדמו עדיין אלא מהדהדים עוד בהווה, בין קולות החיים, בשאון

Paul Celan, *Der Meridian: Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Tübinger Ausgabe, 56 Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 3

57 רילקה מנסח את הניסיון המצטופף באלגיות ברבים ממכתביו, כך גם באחד ממכתביו לרוזנת מירבאך בקיץ 1924. באלגיות, הוא כותב, חשב לחייב את ניסיון החיים, אך מתוך זיקתם למוות. האלגיות אומרות כן לחיים ולמוות באחת, שהמוות הוא צד שבחיים. "Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens". Rainer Maria Rilke, *Werke*, Vol. II, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996

58 ריינר מריה רילקה, אלגיות דואינו, אלגיה I, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 10.

העולם. ואולם האדם אינו נברא במעלה זו, אינו כמלאך, ואינו שומע את קולות המתים. האדם מתרחק מן המוות, מתכחש לו, נמלט מפניו, ולעולם לא ישמע כראוי את מה שהותירו המתים. אך המשורר? שירתו שהיא במעלת הקינה, השירה האלגית, זוכרת עדיין כיצד להאזין, וכיצד להשיב את קולות המתים, כיצד להישבע ולהעיד בשמם. השיר המקונן של רילקה שומע מה הותירו המתים ומעיד עליו בעצם הזמן הזה – קולות. כי הקינה מהי? הקינה היא "קולות, קולות" (Stimmen, Stimmen). אלה הם קולות "המיה" (Es rauscht). הקינה ראשיתה בקולות המפלחים את האוויר – רחש, רטט ויללה. אלו הקולות הראשונים, קולות היסוד של הקינה שמקורם בריק שהותירו המתים בעת שעזבו את הארץ. אך האלגיה של רילקה נפתחת בשאלה, שאין לה מענה:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/ Ordnungen?⁵⁹

מי, לו זעקתי, היה שומע קולי מבין/ מעלות מלאכים?⁶⁰

הקינה נפתחת בשאלה הנקראת כזעקה ("לו זעקתי"). אך הזעקה עודה בלועה בפי המשורר, וקולו "קול בכי אפל". ובשיר לא נשמעת אלא אנחה, "אך" (ach). זו הברת החך הפותחת את השורה האלגית. כי לקינה, שתחילתה בבקשת מענה ("מי, לו זעקתי, היה שומע קולי"), לא תהיה לה תשובה ולא נחמה – לא "בעולם המפורש" (בתחומי התודעה), ולא ברחובות היום-יום (בתחומי של ההרגל, או בתחומי המסורת) ואף לא באהבה. כי האהבה, מלמד שירו של רילקה, היא מסתור בלבד, ובה מבקשים האוהבים לשווא מחסה, כשהם נמלטים מן הריק ומן הבדידות מנת חלקם. הנכנס לתחומה של הקינה מוצא עצמו ללא מחסה וללא כסות ומראית עין. הקינה מחריבה כזכור את הסדרים הסמנטיים ואת מבני המשמעות הכוזבים. המשורר חש לכן את הריק. ואכן האלגיה קוראת לשוב ולשורר את הריק, את החלל:

Wirf aus den Armen die Leere/ zu den Räumen hinzu, die wir atmen⁶¹

השלך את הריק מידיך/ אל תוך המרחב הנשום⁶²

הקינה, המשוחררת מכפיית המשמעות (המשמעות הכוזבת), היא מרחב לשוני פתוח. בנוסח זה אנו מתנסים בהיפתחות אל העולם, עולם שהוא "חלל", אוויר ונשימה (Luft). הקינה תחילתה ואחריתה בנשימה, בהבל פה, בהברת דיבור ריקה. הקינה, בעצם דיבורה, שאין בו משא אלא הבל פה, מנשימה את העולם. המשורר האלגי מעניק לחלל את נשימתו. אך החלל, המרחב הפתוח, הריק, הוא גם מתת המתים: הנופלים חלל, הנכחדים,

59 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 201.

60 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 7.

61 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 201.

62 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 8.

העוזבים את העולם בטרם עת, אף הם מייסדים את חלל העולם – את המקום הפנוי. לשם קוראת הקינה את האדם: עליו לחדש את זיקותיו עם חללי העולם. והרי כל החי משתוקק אל המת ("המת בלא עת"), כותב רילקה, והרי "איך נוכל לחיות בלעדי המתים?". האלגיה ושואלת: כיצד יתקיימו החיים ללא ערגה, ללא געגוע, ללא מחסור וללא העצב (Trauer)? "שצמיחת נפשנו באה מתוך היגון".⁶³ אלו הן "הסודות הגדולים" שבהן מחזיקה הקינה. בתחומה החי שב לחוש בקרבת המתים, הוא שב לשמוע את "קולותיהם". אך מה מקורם?

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Lions
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchgang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah
göttlicher Jüngling
Plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet
und hilft.⁶⁴

הַלְשׁוּא מְסַפְּרִים אִיךְ פְּעַם, בְּקִינָה עַל לִינוּס,
פְּלָחָה מְנַגֵּינָה רֵאשׁוֹנָה נוֹעֶזָה אֶת קְהוּת הַיְשִׁימוֹן,
וְרַק בְּחִלָּל הַנְּבֻעָת, שְׁעֵלָם כְּמַעַט אֱלֹהִי,
נְטָשׁוּ פְתָאִם לְעוֹלָם, אֶחְזָה אֶת הַרִיק טְלִטְלָה
שְׁעַכְשׁוּ הִיא סוֹחֶפֶת אוֹתָנוּ, רוֹפֵאת וּמְנַחֶמֶת.⁶⁵

הקינה תחילתה בנשימה, ברעד אוויר, בתנועה ריקה ובקול מבעית. זו "המנגינה הראשונה", הקול הראשון העולה במרחב, ומקורו בנטישה פתאומית, עלם שעזב את העולם בטרם זמנו. ומעתה תשמע במרחב יללה, קולו של העולם הנאנח על המת הצעיר, שעזב והותיר אחריו חלל. כך מקונן העולם את קינתו של לינוס, חצי אל, בן אפולו, הנחשב ראש וראשון לנגנים. המתים, משום שהם יוצאים באחת מן העולם, מותירים אחריהם חללים מן הסוג הזה. אך מן הריק הזה, מן החלל הפתוח, עולים כאמור קולות – המיה, יללה ואנחה. אלו הן קולות היסוד של הקינה, שאין לה "חומר" אחר, אלא אוויר שהותירו המתים. את ה"חומר" הזה נוטל המשורר לשירו. ואולם בידי של רילקה הופכת הקינה לשירת האחרונים, שהיא לירית אף יותר מן "השיר הלירי". כי מי יתעלה עוד במעלת מלאכים לשיר כך בשם המתים. האין זה עיזבונה האחרון של הקינה?

63 שם, עמ' 10.

64 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 204.

65 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 10.

שאלת הקינה, כיצד מהווה שירת המתים מקור לחידוש העולם, וכיצד נעשית קריאת האחרית ומצבי הקצה, לראשית חיי היצורים, הביאה אותנו לשאלת הקולות. משלבי הווקאליים של הקינה, שמקורותיה ביללה וזעקה, בנאקה, צווחה ואנחה, הם משלבים ריקים (ממשמעות). אך קולות אלה, הבאים בעליית הגרון ובחיכוך החך ובפקיעת השפתיים, קולות שהם בחינת נשימה בלבד, נחשבים כקולות יסוד. הקינה שאלה הם קולותיה אינה שפת מוות בלבד אלא נחשבת כלשון בריאה, כי המיילל והסופד חש ויוצר בלשונות ראשית. כך קושרת הקינה בין החיים למתים ומעידה בשמם. וקשירה זו, למדנו, היא מפתח לסדרי המחשבה. כי לחשוב פירושו גם לזכור ולהודות במתת המתים. ההגות במסורת המערבית שבה ונפתחת בטקסי הקינה, שבתחומה שב האדם אל קווי התפר והקרע של עולמו. תחילת הקינה ואחריתה היא לכן ב"קולות, קולות", שהם (בשירתו של רילקה) הקולות הנובעים מנפילת החלל, מעזובת המתים. אך שמענו גם את הקולות בשירה היוונית העתיקה ובשירה האפית, באלגיה ובמזמורי המקהלה הטרגית, שהקינה נאמרת בהם בהקסמטר או ביאמבוס. אך גם בתחביר זה עודה משמרת יללה ובכי מפי הגיבורים, ועודה מתבטאת בהפסקים – בקטיעה וברגעי הדממה של שירת המקהלה. השירה הרצינית, הדוברת בשורות נעלות, פוסקת בעת הקינה ועולים בה קולות ששיעורם "ברברי". דבר מה דומה (ושונה) נשמע בקול "איכה" – קולה של הקינה העברית הקדומה המושרת אף היא במקהלות, והיא אינה רק שאלה ותחינה (באין מענה), ותלונה (שאין לה משיב), ואינה רק שיח ושיג בין אדם לאלוהיו, אלא אנחות ונשימה. ולכן יש בה בקריאה "איכה" לא קול מיואש בלבד, אלא גם גירוי החיים. על זאת מוסב גם כוחם של מדרשי איכה לייסד קריאה פואטית המשגיחה בפערים בין צליל ומשמעות. וכל זאת למדנו גם בסוד ההסבה המגדרית – שגוף הקינה הוא רחמי, והוא נלמד ממסורת הנשים המקוננות. דבר מה מעזובת קולות זו ומן ההסבות – בין החי למת, בין הגברי לנשי, בין מערב למזרח, בין אחרית לראשית, בין האלוהי ליצורים, היה גם מנת חלקו של השיר הגרמני המקונן שלמדנו פרקים קצרים בתולדותיו בעת החדשה.

שאלנו בראשית הדברים, מהי מעלת הקינה וכיצד תחשב יסוד לשירה והגות? שיערנו את כוחה, שהיא שרה ומעידה בשם המתים, להוריש קולות אחרונים, שמועות מפי המוות, שיהיו גם בשורות לחיים. בתחומה של הקינה מתרחשת אחרית וראשית במובן זה, שהיא מעידה כי בכל נשימה אחרונה, בקולות הנכחד, מתבשרים גם חיים חדשים, ובעצם המוות מסתמנים תאי הראשית. זו הקללה, זו הברכה, שהקינה אוצרת לדובריה.

אוניברסיטת תל־אביב

קינת אימהות על חורבות ירושלים: מחוות ביצוע במגילת איכה ובמדרשים עליה

גלית חזן־רוקם

לזכרו של אלן מינץ

סוגת הקינה היא ביטוי תרבותי אנושי מתקופות קדומות. דוגמאות לה בטקסטים ששרדו מתרבויות המזרח הקדום, מסופוטמיה ומצרים, כמו גם ביצירות ספרות קדומות כמו האיליאדה של הומרוס, מגילת איכה וספרים אחרים במקרא. היא רווחת ברוב התרבויות המסורתיות שנמסרו או נמסרות בעל פה. בלי לקבוע שסוגה זו, או כל סוגה אחרת היא בהכרח אוניברסלית, ובשימת לב להבדלים תרבותיים ניכרים במימושן, אפשר לומר שקווי דמיון רבים חוצים גבולות לשוניים ועמידים במשך הארוך של תרבויות באשר לתכנים, לצורות ולסגנון של קינות.

א. מוות, לשון וגוף

יותר מכל סוגה, הקינה עוררה מחקר של טקסטים יוונים קלסיים בהארת היבטיהם האתנוגרפיים, הפולקלוריסטיים והאנתרופולוגיים. כאלה הם מחקריה של מרגרט אלקסיו על סממני ביצוע שבעל פה¹ ובמיוחד עבודותיה הפמיניסטיות של ניקול לורן,² בהשראתו המובהקת של ז'אן־פייר ורנאן.³ אפשר אם כן לתמוה על מיעוט מחקרים בכיוון זה של מגילת איכה המקראית ובמיוחד על היעדר התייחסות לגילויי מחוות גופניות של שירת הקינות המקראית.⁴

Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, [1974] 2002 1

Nicole Loraux, *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, From French: Elizabeth Gail Holst-Wahrhaft, ראו גם: Trapnell Rawlings, Ithaca: Cornell University Press, 2002 2
Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature, London: Routledge, 1992;
Gail Holst-Wahrhaft, *The Cue for Passion: Grief and its Political Uses*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000

Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris: Gallimard, 1989 3

Christl M. Maier, *Daughter Zion, Mother Zion: Gender, Space and the Sacred in Ancient Israel*, Minneapolis: Fortress, 2008, p. 152 4
את המושג הסמיטי של גוף כסימן, מתקרבת לעיסוק בגוף המבצע, אולם מבלי להתייחס למחוות

אילנה פרדס תיארה בהעמקה רבה את גלגוליה המרתקים והססגוניים של מגילת שיר השירים כ"טקסט תרבותי" החל מהוגי ההשכלה והרומנטיקה האירופיות ועד התרבות הישראלית בת ימינו, קנונית ועממית, כשהיא חושפת את כוח העירור של המגילה ביצירת עוד ועוד יצירות אמנות והרחבת משמעויותיה.⁵ מקומה של מגילת איכה אינו נופל מזה של שיר השירים בתולדות המנהגים והריטואל היהודיים: מימים קדומים היא מבוצעת בציבור בט' באב – על פי כמה מנהגים אפילו יותר מפעם אחת במועד זה – זכר לחורבן הבית הראשון על ידי הבבלים והבית השני על ידי הרומיים. בכמה מסורות נוצריות היא כלולה באופנים שונים בסדר תפילות "הצללים" (Tenebrae) המתקיים בימים המובילים אל חג הפסחא, כאזכור לצליבה שקדמה לתחייה הנחוגה בחג עצמו. למרות זאת הגלגולים התרבותיים של מגילת איכה ותולדות המחקר עליה חסרים את החיות ואת העוצמה של חקר שיר השירים הניזון מזוהר הארוס והטבע שהטקסט זורע במערכות סימנים רבות ומגוונות.⁶ למרות מלאכת השירה הנשגבה והמשוכללת שהושקעה במגילת איכה, העיסוק בה לא חדר ללב השיח הפואטי, כדוגמת שיר השירים. יוהאן גוטפריד הרדר (1744–1803), דמות מרכזית בהשכלה וברומנטיקה הגרמניות, ומבשר מחקר הפולקלור המודרני, הקדיש ספר שלם לשיר השירים – *Lieder der Liebe*,⁷ שירי אהבה – אולם לאיכה לא יותר משורות מעטות במסתו הארוכה "על רוח השירה העברית" (Vom Geist der hebräischen Poesie).⁸ אין באיכה כלום מעולם החיות, ה־Lebenswelt הפסטורלי,

הביצוע בטקסט עצמו: "העיר המואנשת מגיבה על חוויית החורבן בקינתה המבוצעת בגופה ובקולה... הגוף המקונן של ירושלים מייצג את מרחב קיומם של הניצולים החיים בחורבות, בניסיון להתמודד עם האובדן" [התרגום שלי, גח"ר].

5 אילנה פרדס, אוהבים מוכי ירח: עגנון ושיר השירים בתרבות הישראלית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2015. מנקודת מבט שונה, ראו: Athalya Brenner, "'My' Song of Songs", *The Song of Songs: A Feminist Companion to the Bible*, Athalya Brenner and Carole R. Fontaine (Eds.), Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000, pp. 154–168. לפרשנות המבוססת על ידע בגישות פולקלוריסטיות וביצוע, ראו: יאיר זקוביץ, מִקְרָא לִישְׂרָאֵל: פִּירוּשׁ מִדְּעֵי לְמִקְרָא, שִׁיר הַשִּׁירִים, תל אביב וירושלים: עם עובד ומאגנס, 1992.

6 נושא הייצוג החזותי של חורבן ירושלים חורג מתחומי התמחותי עוד יותר מן הדברים האחרים שבהם אני עוסקת כאן. אני מודה לחברי עמיתי פרופ' ריצ'י ירחמיאל כהן שהציג בפני קבוצת "הדמיון הפרשני" (ראו בהמשך) דוגמאות מאלפות, במיוחד ציורו המונומנטלי של ווילהלם פון קאלבאך, "חורבן ירושלים בידי טיטוס" (1846, נויאה פינאקוטק, מינכן) ו"ירמיהו מקונן על חורבן ירושלים" מאת רמברנדט (1630, רייקסמוזאום, אמסטרדם). ראו גם, Avraham Ronen, "Kaulbach's Wandering Jew: An Anti-Jewish Allegory and Two Jewish Responses", *Assaph* 3 (1998), pp. 243–262.

7 Johann Gottfried von Herder, *Lieder der Liebe: Die ältesten und schönsten aus Morgenlande*, Johann Georg Müller (Ed.), Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke, Stuttgart and Tübingen, [1778] 1827. אך ראו גם את דבריו של המחבר האנגלי אותו מצטט הרדר במשפט הראשון של החיבור:

Robert Lowth, "Lecture XXII: Of Elegiac Poetry", George Gregory (trans. and Ed.), *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, annotated by Johann David Michaelis, Boston: Joseph T. Buckingham, 1815, pp. 310–321.

8 Johann Gottfried von Herder, *Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden*, 5: *Schriften zum Alten Testament*, Rudolf Smend (Ed.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, [1782–1783] 1993, pp. 663–1308.

הפורה, של שיר השירים שתאם את מסר השלמות של העבר של ההגות הרומנטית של הרדר ועוררה אותו לחזות – כמאה שנים לפני הרצל – את שובם של יהודי אירופה לאדמה שהצמיחה את הגפן והתאנה המוריקים במגילת האהבה והפריחה, כה שונה מאדמת חורבות איכה.

הנוף שעל רקעו יש לקרוא את איכה הוא חורבות שבינותן שורדים גופי אנוש מקוננים.⁹ עד כמה שידוע לי, המחקר המוקדם ביותר המתייחס לכל מגילת איכה בהיבט אתנוגרפי הוא עבודת הדוקטור של הדוויג יאנוב שהתפרסמה כספר, הקינה העברית במסגרת השירה העממית.¹⁰ הרמן גונקל (1862–1932), מייסד השיטה ההשוואתית של חקר סוגות מקראיות במסגרת האסכולה של ביקורת הצורות (Form criticism) הסתמך על עבודה זו במחקרו על מגילת איכה.¹¹ עבודתה של יאנוב התבססה על מחקרים חלוציים קודמים שעסקו במנהגים ובספרות עממית שבעל פה במזרח התיכון ובמיוחד בפלשתינה-ארץ-ישראל, בראשם עבודתו של גוסטב דאלמן (1855–1941).¹² בשיטת המחקר ההשוואתית של יאנוב הדהדו מצד אחד מחקרי פולקלור שהתנהלו ממחצית המאה התשע-עשרה במרכז אירופה ובצפונה ומצד אחר השראת אסכולת "המיתוס והריטואל" של ג'יימס פרייזר. למרות שהיא מתארת אירועים וטקסים קונקרטיים בתרבות העממית – מנהגי קבורה, רפואה עממית – אין בדבריה ולו אזכור אחד לביצוע שירת הקינות באמצעות איברי הגוף האנושי. מחוות כגון נענוע הראש או חריקת השיניים שאותן היא מזכירה נחשבות בעינייה אפוטרופאיות, לשם הגנה מאגית, ולא אקספרסיביות, מבטאות רגש, והיא אינה יוצרת זיקה ביניהן לבין הקינן.¹³ בקריאה במגילת איכה שאני מציעה במאמר זה אני מבקשת למקד את המבט במחוות הביצוע של שירת הקינות בהתבססי על ניתוח מחוות הגוף במחקרה של ורד מדר הנטוע במחקר

9 פרדס, הערה 5 לעיל. לנוכח ניתוחה המדויק של פרדס את אימוצה של מגילת שיר השירים לחיקה של התרבות הציונית, ניתן להבין את ההתקבלות השונה של איכה כתזכורת חריפה מדי לעבר. העבר של חורבן בית שני זכה לאידיאליזציה באמצעות טקסטים שלא הייתה להם תפוצה רחבה בתרבות היהודית המסורתית, כמו למשל תיאוריו של יוספוס את מאורעות "הגבורה" במצדה. ראו גם Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

10 Hedwig Jahnow, *Das hebräische Leichenlied im Rahmen der Völkerdichtung*, Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Giessen: A. Töpelmann, 1923
11 Delbert R. Hillers, *Lamentations: A New Translation with Introduction and Commentary*, 11 Ulrich Berges, *Klagelieder*, Freiburg: Anchor Bible, New York: Doubleday, 1992
.Herder 2002, p. 45

12 Gustaf Dalman, *Arbeit und Sitte in Palästina*, Berlin: De Gruyter, [1928] 2001
13 Jahnow, הערה 10 לעיל, עמ' 187. יש להזכיר כאן את הילמה גראנקוויסט (1890–1972), אנתרופולוגית פינית דוברת שוודית שפרסמה את הראשונים במחקריה האתנוגרפיים הרבים על חיי תושבי ארץ הקודש, על נישואים בשנת 1931 ועל לידה בשנת 1947: Hilma Granqvist, *Marriage: customs in a Palestinian village*, 1–2, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1931–1935; Hilma Granqvist, *Birth and childhood among the Arabs: Studies in a Muhammedan village in Palestine*, New York: AMS Press, [1947] 1975
Hilma Granqvist, *Muslim death and burial Arab customs and traditions studied in a village in Jordan*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1965

שדה עשיר,¹⁴ וכן על קריאותי בספרות עברית עתיקה המתייחסות למחוות ביצוע של מספרות ומספרים עממיים.¹⁵ מדר בוחנת בדקות ובהעמקה את הפיכת גופן של המקוננות כללים של ביטוי רב עוצמה ויכולות, ואת מיקוד לשון שירתן הן בגוף המתים כמושא של געגוע וכאב, הן בגופן ככלי ביצוע אמנותן. קריאתי להלן בטקסט העברי העתיק תהווה השלמה ותיקון לגישות המתעלמות מתרומת הגוף לטקסטים של קינה והמציגות את הסוגה כרוויית היסטוריה לשונית נטולת גופים,¹⁶ או כביטוי לאופנויות רגשיות או פילוסופיות.¹⁷ אדגיש את סוגת הקינה כלשון העוסקת בגוף והמבוצעת בגוף. בנאמר לעיל צפון לב העניין במאמר זה: הקשר ההדוק בין קינות לבין אימהות.

14 ורד מדר, "מה אמר לך המוות כאשר בא? קינות נשים מתימן בהקשרן התרבותי", פנמים 103 (2005), עמ' 5-54; ורד מדר, "טקסט בין קול לתנועה: קינות נשים מתימן", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי 23 (2005), עמ' 89-118; ורד מדר, "שירי נשים מתימן לילודות וקינותיהן על מתים: טקסט, גוף וקול", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2011; ורד מדר, "שמיעה ופרשנות בקהילת קול נשית", הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה, רות הכהן-פינצ'ובר, גלית חזן-רוקם, ירחמיאל כהן ואילנה פרדס (עורכים), ירושלים: מאגנס, 2016, עמ' 228-253. בהשראת עבודת השדה שערך בקרב יוצאי תימן בירושלים בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים ובה רשם סיפורי עם, שירי עם ופנתמיים, הציע שלמה דב גויטיין הצעה מקורית ונועזת שעל פיה נשים היו היוצרות העיקריות של סוגות השירה המקראית. שלמה דב גויטיין, "נשים כיוצרות סוגי ספרות במקרא", עיונים במקרא, תל אביב: יבנה, 1957, עמ' 282-247.

15 Galit Hasan-Rokem, "Narrating Bodies and Carnal Knowledge", *Jewish Quarterly Review* 95, 3 (2005), pp. 501-507

16 מסגרת ההתייחסות כאן היא בעיקר לטקסטים השונים שגרשום שלום הקדיש לסוגת הקינה ולשונה, ששימשו מוקד לדיונים בסימפוזיון שכינסו פרופ' ווייאן ליסקה וד"ר פולה שובל באוניברסיטת אנטוורפן ב-8/2/2013. מאמר זה מתבסס על הרצאתי באותו כינוס והוא התפרסם בנוסח שונה במעט: Galit Hasan-Rokem, "Bodies Performing in Ruins: The Lamenting Mother in Ancient Hebrew Texts", Ilit Ferber and Paula Schwebel (Eds.), *Laments in Jewish Thought: Philosophical, Theological, and Literary Perspectives*, Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 33-63. ראו גם שאר המאמרים באותו קובץ, ובמיוחד: Vered Madar, "Women's Oral Laments Corpus and Text – the Body in the Text", pp. 65-86. מרכז בין-תחומי לחקר מדעי היהדות במכון למדעי היהדות ע"ש מנדל באוניברסיטה העברית, (כשמו אז) בקבוצת "הדמיון הפרשני" (2008-2011), בהשראת חברי הקבוצה וצוות המרכז. בנוסף לעורכות וקוראים אנונימיים כתב היד נקרא בשלבים שונים על ידי ליטל בלינקר-צבע, מתאס דן דולק, רות הכהן, נילי זונה, חיים וייס, ורד מדר, הגר סלמון, אילנה פרדס, ריצ'רד א' רוזנגרטן ודינה שטיין. תרומתו של אלון רג'ואן לגרסה העברית גדולה וחשובה. ראו הטקסטים הרלוונטיים של שלום שתורגמו לעברית. גרשם שלום, הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום, מגרמנית: טלי קונס, גלילי שחר ועילית פרבר (עורכים), ירושלים: כרמל, 2016. אני מבקשת להקדיש את המאמר בלבושו העברי לזכרו של אלן מינץ.

17 Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford: Stanford University Press, 2013, p. 120. ראו את הרפלקציה המתחכמת של עילית פרבר על דברי וולטר בנימין ש"כל לשון כרוכה באופן מהותי באובדן", בכותבה: "בשל היותה רווייה עמוקות במלנכוליה ובאובדן, הלשון מתפקדת, על כן, הן כביטוי של אובדן הן כאתר להחלמה ממנו" [התרגום שלנו, גח"ר/א"ר]. במאמר הנוכחי גישתי ללשון שונה מגישתה בכך שאני עוסקת כאן דווקא בלשון כמבוצעת על ידי הגוף האנושי, ולא כפוטנציאל פתוח למימוש, כדרכה בעקבות בנימין. התייחסותה היחידה להקשר התרבותי של שירת הקינה בהערה 35 בעמ' 215 מצטטת את מחקרו המפורט של ניסן רובין בלשון מכלילה בלבד. ניסן רובין, קץ החיים: טקסי קבורה ואבל במקורות חז"ל: אנתרופולוגיה של התלמוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

יותר מכל דבר, עוסקות הקינות בפְּרָדָה שבין אימהות לילדיהן, כשגם יחסים אחרים המתוארים בהן מנוסחים כיחסי אם-צאצא/ית. נדמה שלא אגזים אם אציע שלבן הפועם והבוער של הקינות הוא הניגוד המבעית בין הגעגוע הנואש לאי־ההיפרדות של יחסי האם-צאצא/ית לבין הסופיות המוחלטת של המוות. וכך בהיפוך גמור סוגת הקינה עוסקת מעל לכול בחיים.¹⁸

הנימה החתרנית המהדהדת בשירת הקינה הנשית מסתברת על רקע הגעגועים לחיים, הפורצים בתוך חוויית האובדן כביטוי הנואש והאחרון וכהמשך להתנגדות הנמשכת לפְּרָדָה המוטחות על הגוף הנשי והנפש הנשית בגלגולי האימהות. פְּרָדָה מגוף הילד במותו או מגוף ההורה במותה היא עוד חוליה בשרשרת של ניתוקים מן הרגע שבו העובר מזוהה כיצור לעצמו הנע בתוך גוף האם, ומשנה את צורתו ואת גודלו של גוף זה. השרשרת נמשכת בניתוק הכרוך לעתים בכאב, בסכנה ואפילו במוות בעת הפרדת הגופים בלידה, ומשם ואילך המרחק ביניהם גדל והולך.

האחר הנטוע ברחם האישה גדל בתוכה, מפתח דופק משלו, ונפרד ממנה בעזות ובאלימות כאשר ביציאה מן האחדות של הגוף ההרה פורץ גם קולו הנפרד, העצמאי של הוולד. וכך ממשיכה שרשרת הניתוקים: התינוק שוכב בעצמו ואפילו מתהפך, הפעוט פוסע את צעדיו הראשונים, הפעוטה לומדת ללכת, לרוץ וגם לשוב. ככל שהילד גדל, גדלות יכולותיו להתרחק וגדל אף רצונו בכך. פְּרָדָה המוות, בשונה מכל פְּרָדָה אחרת, היא סופית. אולם היא בכל זאת עיבוי ואינטנסיפיקציה של פוטנציאל הפְּרָדָה הסופית הטמון בכל אחת מן הפְּרָדָה הקודמות, החלקיות. תודעת הסופיות דוחפת את לשון הקינות אחורה, חזרה אל השלמות של אי־ההיפרדות, שבקושי הספיקה להתקיים, זו שאבדה פיסה אחר פיסה. כך הקינה על פְּרָדָה הגוף מן החיים מקוננת גם על פְּרָדָה הגופים בעת הלידה.¹⁹

המקוננת מבטאת רגש חצוי: הסירוב לפְּרָדָה המוחלטת מתקיים ביחד עם ההכרח להיפרד, הכרח המבטא את רצונה של מי ששרדה וממשיכה לחיות. קשה הדבר לחשוב וקשה מאוד לאומרו: הקינה וכביצוע אמנותי – והדבר נכון אף לגבי קינות כתובות – היא גם אישור, שלא לומר שיר תהילה, להמשך חיי גופה של המקוננת, ובעת ובעונה אחת גם ביטוי לתודעה הערה להיות הגוף הזה בן חלוף, ומתוך כך גם דבר ניחומים על זמניות כאב הפְּרָדָה.²⁰ הנרקיסזם במובנה הנשגב ביותר של המילה, הנרקיסזם של המקלעת הארוטית-תנאטית של כל שלב ביחסי אם-צאצא/ית, מחדיר ללשון הקינה את כוחה של אֶפּוֹרִיָה זו. מילות הקינה מצביעות מעבר לעצמן, מעבר

18 השוּו עֵם, Frederic W. Dobbs–Allsopp, *Lamentations*, Louisville: John Knox, 2002.

19 הזיקה בין קינות לשירים לילדות נחקרה ביסודיות ובשיטתיות על ידי ורד מדר בקרב נשים יוצאות תימן בישראל. מדר, הערה 14 לעיל, "שירי נשים מתימן לילדות וקינותיהן על מתיים".

20 מורכבויות מעין אלה בולטות במיוחד בדיונים על מגילת איכה המדגישות את הפרספקטיבה שלאחר השואה ושל בעיית ההישרדות. בעניין זה, ראו: אלן מינץ, חזרובן: תגובות בספרות העברית על אסונות לאומיים, מאנגלית: יצחק קומם, ירושלים: מוסד ביאליק, 2003; Tod Linafelt, *Surviving*; *Lamentations: Catastrophe, Lament, and Protest in the Afterlife of a Biblical Book*, Chicago: University of Chicago Press, 2000. שני מחברים אלה מציינים מות ילדים וסבלם כנושא מרכזי במגילת איכה.

לגבול שאינו רק הגבול בין החיים למתים אלא אף גבול יכולת הרפרור של המילים – ויש האומרים אף גבול הקיום האנושי.²¹ אפשר לקשור ענין זה לדברי גרשום שלום הצעיר על לשון הקינה כלשון גבולין: "הקינה איננה אלא שפה שעל הגבול, שפת הגבול עצמו", "הגבול [...] שבין [...] הנגלה ו[...] המושתק".²² שלום מדגיש תכונה זו של הקינה במסגרת הגדרתו את הקינה כסוגת שיח מועדפת דווקא בתרבות היהודית.²³ קביעה זו חייבת להיבחן בחינה ביקורתית לאור דברינו לעיל בדבר האוניברסליות של הסוגה בממד הדיאכרוני והסינכרוני. דיוני בקינות כמילים הנחוות בגוף האנושי ומבוטאות באמצעות הגוף האנושי מחזק ביקורת זו.

הפרספקטיבה ההרמנויטית והסמיוטית בדיוני מאירה את הצפנתו הקונקרטי של הגוף הדובר והשר בטקסט השירי. הצפנה זו מתבטאת בביטויים לשוניים של מחוות הגוף המקונן, מחוות שנראו לעין קהלים אמתיים בעבר או לעין קהלים מדומיינים, או כאלה המדווחות כחוויות סובייקטיביות של המקוננים, בדרך כלל המקוננות, עצמן. נקודת מבט זו מעוררת שאלות המדגישות את ההיבטים האקספרסיביים והמימטיים של ביצוע הקינות, כגון: כיצד הקינות מעבירות את חוויית האובדן מן המבצעת לקהל? האם המקוננת מבטאת את כאבה שלה, או האם היא מוסרת את גופה לביטוי כאב הזולת? האם היא בעיקר מספרת (telling) את הכאב או בעיקר מציגה (showing), מגלמת אותו? או, אם נניח שהיא כנראה עושה את שני הדברים הללו, אילו הן דרכי הסיפור ואילו דרכי ההצגה? אילו רגשות מלבד הכאב באים לביטוי במילים ובביצוע? כיצד מתייחס כל זה לסובייקט, לגוף הראשון הדובר בקינה?

ההקשרים התרבותיים ובמיוחד הדתיים של הטקסטים העבריים העתיקים שידונו מעוררים כמה שאלות ביחס לאפשרויות ייצוג הגוף בטקסט, כגון בעיית מתן הצורה המילולית לגוף האל האסור במפורש בייצוג חזותי, וזאת בנוסף לקושי המובנה של מתן ביטוי קונקרטי לגוף האנושי הגוסס והמתכלה למי שטרם עברה תהליכים אלה אולם עתידה בוודאות לעבור אותם.

שאלות המתעוררות מדיון בייצוג הגוף בלשון ובמיוחד מדיון בתפקוד הגוף ככלי ביטוי, כרוכות בהכרח בשאלות של סובייקטיביות: מי הסובייקט המקונן ומאיזו עמדה היא – או במקרים מועטים הוא – מקוננת?

מחקרים של טקסטים עתיקים פיתחו אופני פרשנות מורכבים של בחינת היחס בין הביטוי הקולי-מילולי והתנועתית-מחווית המוצפן במסמכים כתובים במטרה לגשר על הפער בזמן שבין עולם החוויה של העבר לבין הבסיס החווייתי של הפרשנית בהווה.²⁴ על

21 Ann Suter, "Introduction", Ann Suter (Ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. 5–6

22 שלום, הערה 16 לעיל, עמ' 88–89. הציטוט מתוך עמ' 88. ראו גם Ferber, הערה 17 לעיל, עמ' 151.

23 במסורות משותפות למגילה ולקינות מן המזרח התיכון הקדום אדון עוד בהמשך, אולם ראו Alexiou, הערה 1 לעיל, עמ' 131–160, על מסורות משותפות ליוון הקדומה, העברית הקדומה והנצרות הקדומה. למסורת העברית ראו בעיקר שם, עמ' 172, 188.

24 אין אפשרות להביא כאן רשימה ממצה ועל כן יובאו רק דוגמאות: Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Helen Iswolsky (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1984;

הפרשנות עצמה להתקדם כפעולות קשובות של צפייה והאזנה למבצעים המתנועעים על חורבות העבר תרתי משמע, המושלכים אל העולם הפנימי של הפרשנים. הגם שעבודתה עוסקת במודרנה, דבריה המרתקים של סוּטלנה בּוּים על העבודה התרבותית המגוונת הנעשית כשמופיעות חֻבְרוֹת בטקסטים בעלת תוקף גם לענייננו.²⁵ בּוּים העלתה על נס את נוכחותן של חורבות בהגותם של שניים שכיוונו במידה רבה את דרכי הפרשנות התרבותית בדורנו, גאורג זימל וולטר בנימין, כשדימוי החורבות שימש אותם בחקירת הקשרים בין מה שהיה, לבין מה שנהיה ולא פחות, מה שלא נהיה.

חורבות הם סימני חורבן, אולם כמו שרידי גופים שמתו הם עשויים גם לספר לנו מה היה בטרם חורבן. תקצר היריעה כאן להציג כראוי את העושר התרבותי של סימנים אלה, והעבודה שנעשתה עליהם על ידי הנזכרים לעיל ואחרים.

אפשר לסכם ולומר שבטקסט הקינות החשוב ביותר בעברית, מגילת איכה המקראית, מתגלה תזמור רב עוצמה של הנושאים הבאים: ביצוע גופני של קינות, אימהות וחֻבְרוֹת, כפי שאציע בקריאה צמודה של פרקיו. כמו כן אפנה את המבט אל האופי החתרני של הקינה ולזיקה שלו לפרספקטיבה הנשית ולקול הנשי. בהמשך הדברים אצביע על זיקה בין הפיתוח המדרשי של המגילה איכה רבה לבין מסורות קינה של מסופוטמיה העתיקה שאפשר שהשרו את הניסוחים הנועזים של המדרש על הקשר בין קינות ואלוהויות נשיות וגבריות.

ב. קריאה במגילת איכה

על פי הדעה המקובלת מגילת איכה היא יצירה של משוררת, משורר, או משוררים שחוו את חורבן ירושלים בשנת 586 לפנה"ס. אלמוניות המחבר – למרות ההשקפה המסורתית של יהודים ונוצרים שמחבר המגילה הוא הנביא ירמיהו – מאפשרת ואף

Paul Ricoeur, *Figuring the Sacred: Religion, Narrative and Imagination*, Evanston: Northwestern University Press, 1995; Jesper Svenbro, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Janet Lloyd (trans.), Ithaca: Cornell University Press, 1993; Batya Weinbaum, "Lament Ritual Transformed into Literature: Positing Women's Prayer as Cornerstone in Western Classical Literature", *Journal of American Folklore* 114, 451 (2001), pp. 20–39; Doris Kolesch, "Wer sehen will muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst." Doris Kolesch and Sybille Krämer (Eds.), *Stimme, Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, pp. 40–65
 סקוט (ואחרות) שפילסו את הדרך לדיון בחוויה כקטגוריה היסטורית. ראו, למשל: Joan W. Scott, "The Evidence of Experience", *Critical Inquiry* 17, 4 (1991), pp. 773–797; Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005
 ראו: Laurens L. Wilkins, *The Book of Lamentations and the Social World of Judah in the Neo-Babylonian Era*, Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2010
 Svetlana Boym, "Ruinophilia: Appreciation of Ruins", *Atlas of Transformation* (2008), 25
 retrieved from: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>

מחייבת דיון בעמדת המחבר ובסובייקטיביות המובעת במגילה.²⁶ הניתוח שלי מסתייע בחלוקה הכמעט סדורה של פרקי המגילה לקולות שיריים מובחנים ובתפוצתן של מחוות הקינון הגופניות בהתאם לכך. "הקולות" השונים הנשמעים במגילה והמייצרים את הנימה הרב-קולית והאופנות הדיאולוגית של הטקסט, עוררו פרשנויות שייחסו את הקולות לדמויות אנושיות ואלוהיות.²⁷ הקולות הנשיים הניתנים לזיהוי מהדהדים תפקידים נשיים מגוונים, כגון מלכה, אלמנה, שכולה ובתולה.²⁸

אִיכָה יִשְׁבֶּה בְּדַר הָעִיר רַבָּתִי עִם הַיְתָה כְּאַלְמָנָה
 רַבָּתִי כְּגוֹיִם
 שָׁרָתִי בְּמַדְיָנָה
 הַיְתָה לְמֶס: (איכה א, 1)

בפרק א, הקול השליט ביצירת הסובייקטיביות המקוננת הוא של העיר המואנשת כאישה בדומה למסורות קינה המסופוטמיות על ערים חרבות;²⁹ מחוותיה הגופניות מופיעות

26 Edward L. Greenstein, "Lamentations and Lament in the Hebrew Bible", *The Oxford Handbook of the Elogy*, Karen Weisman (Ed.), Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 67–84. וראו גם: Dobbs–Allsopp, הערה 18 לעיל, עמ' 4–5; Wilkins, הערה 24 לעיל, עמ' 5 ובעמ' 14 (הערה 10).
 27 ראו, למשל: W. F. Lanahan, "The Speaking Voice in the Book of Lamentations", *Journal of Biblical Literature* 93 (1974), pp. 41–49. לאנאהאן זיהה חמש פרסונות דוברות במגילה: א. העיר ירושלים (כאישה: פרק א 9, 11ג–22; פרק ב 20–22) ב. מדווח אובייקטיבי (א 1–11 מלבד 9; 15, 17; ב 1–19) ג. אדם סובל ממין זכר ("חייל", פרק ג ד). אזרחי העיר (פרק ד) ה. מקהלת קולות אנשי ירושלים (פרק ה). וראו גם, Knut M. Heim, "The Personification of Jerusalem and the Drama of Her Bereavement in Lamentations", Richard S. Hess and Gordon J. Wenham (Eds.), *Zion, City of Our God*, Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1999, pp. 129–169. היים מפרט במידה רבה יותר בתיאור הקולות השונים, אולם ללא תשומת לב כלל למחוות הביצוע הגופניות. אוקונור מזכירה קולות רבים ואת מטפורת הקול, ומבחינה בשני קולות בכל פרק, מלבד הפרק האחרון שבו יש רק קול אחד. Kathleen O'Connor, "Voices Arguing about Meaning", Nancy C. Lee and Carleen Mandolfo (Eds.), *Lamentations in Ancient and Contemporary Cultural Contexts*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008, pp. 27–31. לי מציעה שיחד עם קולו של ירמיהו נשמע גם קולה של נביאה אישה. Nancy C. Lee, "The Singers of Lamentations: (A)scribing (De)claiming Poets and Prophets", Lee and Mandolfo (Eds.), *Lamentations in Ancient and Contemporary Cultural Contexts*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008, pp. 34–45.
 28 היבט זה נדון בדברי רוב מפרשי מגילת איכה, למשל אדל ברלין: Adele Berlin, *Lamentations: A Commentary*, Louisville: Westminster John Knox Press, 2002, pp. 7–12. וראו גם Dobbs–Allsopp, הערה 18 לעיל, במיוחד עמ' 49–55.
 29 Greenstein, הערה 26 לעיל, עמ' 72, 74–75, והפניות לחומר נוסף שם. גרינסטיין דן במסורת הארוכה החל מן הקינות השומריות על ערים חרבות עד לדוגמאות לסוגה זו בספרות המקרא, כאשר נדמה שהוא אינו כולל בהכרח מסורות בעל פה הנזכרים בקשר לסוגה זו במרחב הקרוב הקדום. ראו במיוחד: Samuel Noah Kramer, "The Weeping Goddess Sumerian Prototypes of the Mater Dolorosa", *The Biblical Archaeologist* 46, 2 (1983), pp. 69–80. ובעיקר עמ' 75–69; Dobbs–Allsopp, *Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible*, Rome: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1993, pp. 32–38, 75–90. ובהמשך למשל גם Donna Lee Pettey, *The Book of Ezekiel and Mesopotamian City Laments*, Orbis Biblicus et Orientalis, Fribourg: Academic Press and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

בשמונה פסוקים. המציינים הסוציולוגיים והרגשיים "אלמנה" ו"היתה למס" בפסוק הפתיחה המצוטט לעיל מנמקים את הקינה ומרמזים אולי לגוף מכופף, אולם מעל לכול התיאור מבליט את בדידותה ואת בידודה של המקוננת המביאים לתוך הטקסט את הבדידות האולטימטיבית, המוחלטת של מות האדם בבדידות גמורה. הקינה נהגית בקול היחידי של פעולת דיבור מסוימת להזכירנו שכל זיכרון קולקטיבי מיוצר במספר רב של פעולות דיבור יחידות. כמו ניקול לורו בפרשנותה לקינות בטרגדיות היווניות, אני נוטה להדגיש את אינדיבידואליות הביטוי בקינה ואת תרומתה של זו לחזקן של חברות ותרבויות בכך שהיא מדגישה את הניגודים דווקא, בניגוד לניתוחים המדגישים את תרומת הסוגה לאחדות ממתנת ניגודים המודגשת על ידי פרשנים אחרים.³⁰

הקינה מבטאת את בדידות הסובייקט, המתבטאת גם בכך שבמות היחיד מתבטלים ומותרים כל קשריו החברתיים, גם הקרובים ביותר. בכמה הליכי קבורה יהודיים בני זמננו נהוג שאיש חברה קדישא פונה אל הנפטר/ת בגוף שני: "הננו פוטרם אותך מכל חברויותיך באגודות וכו'".³¹ הקברנים הגברים מייצגים את פְרֵדַת ההתארגנויות הממוסדות מגוף היחיד שהיה שותף לרשתות חברתיות ולארגונים חברתיים.³² האישה המקוננת פונה אל האינדיבידואליות של הישות הפיזית, אל הגוף שפעם נפרד והתייחד מגופה של אישה, בלא הבדל של מגדרו במשך החיים. אם הייתה אישה, חוזר במעמד זה הגלגל של גוף יוצר גוף. ובד בבד עם פְרֵדַת המת מעולם החיים, המקוננת מבודדת עצמה מן החברה בקינתה: "איכה ישיבה בדד".

Mark E. Biddle, "The Figure of Lady Jerusalem: Identification, Deification and Personification of Cities in the Ancient Near East", K. Lawson Younger, Jr., William Wolfgang Hallo and Bernard Frank Batt (Eds.), *The Biblical Canon in Comparative Perspective*, Scripture in Context, (Tyche). Lewiston, NY: Mellen Press, 1991, pp. 173–194.

בערים ההלניסטיות כהתפתחות מאוחרת יותר אפשרית של דמות האלה המגנה (עמ' 180).
 30 Loraux, הערה 2 לעיל, עמ' 82–90. לורו מדגישה את המסר החשוב שהזהות הקולקטיבית המובעת בקינות היא מעל לכול כלל אנושית, היותנו בנות ובני תמותה. מינץ, הערה 20 לעיל, במיוחד עמ' 29–30. מינץ מדגיש את בדידותם המוחלטת של המקוננת או המקונן.
 Mark S. Smith, *The Laments of Jeremiah and their contexts: a literary and redactional study of Jeremiah 11–20*, Society of Biblical Literature Monograph Series, Atlanta, GA: Scholars Press, 1990.
 סמית' מרחיב בעמ' 12 על הביטוי "ישיבה בדד" ועל מקבילותיו ירמיהו טו 17, איכה ג 28, ויקרא יג 46, ומפתח את הנושא בעמ' 13–14 לדיון על פרדוקס בדידות הנביא למרות הקרבה המיוחדת לאל מצד אחד והסבל המתמשך שנגרם לו על ידי האל.

31 מאחר ששמעתי את הנוסחה פעמים אין ספור בלוויית ירושלמיות ניסיתי למצוא מקור טקסטואלי בסיוע כמה חוקרים בכירים של התפילה והמנהג היהודיים, אך מקור כזה לא נמצא. מחקר שדה קצר העלה אפשרות שזהו אחד מסממני הייחוד של מנהג ירושלים.

32 על ההבדלים בין ביטויי אבל של נשים ושל גברים, ראו החלוקה לשניים הבסיסית שהבחינה אלקסיו בתרבות היוונית בין הקינה [threnos] לבין ההספד [epitaphios logos]. Alexiou, הערה 1 לעיל. על הספדיהם של תלמידי חכמים בתלמוד ראו המספידים המקצועיים שרובין מזכיר. רובין, הערה 17 לעיל, עמ' 210. פנחס מנדל סוקר בהרחבה את תרומתם של תלמידי חכמים לאמנות ההספד בשלבים שונים של תרבות חז"ל. פנחס מנדל, "והחי יתן אל לבו": על מנהגי הספד ותנחומים בבבל ובארץ-ישראל בתקופת התלמוד, אריה אדריעי, משה בר-אשר, יהושע לוינסון וברכיהו ליפשיץ (עורכים), מחקרים בתלמוד ובמדרש: ספר זיכרון לתרצה ליפשיץ, ירושלים: מוסד ביאליק, 2005. להבדלי מגדר במנהגי אבלות בהקשר תרבותי שונה, ראו עמ' 81 אצל דאס. Veena Das, "Language and Body", *Daedalus* 125, 1 (1996), pp. 67–91.

הפתיחה בלשון "איכה" החוזרת על עצמה גם בראש פרק ב, מזכירה לנו את הבחנתו הדקה של גרשום שלום בחריזה החוזרת *ayikh* בשיר הגעגועים לציון הידוע של יהודה הלוי, "ציון הלא תשאלני"³³ חריזה החוזרת גם בקינתו של מהר"ם מרוטנבורג לאחר שרפת התלמוד "שאלני שרופה באש"³⁴ חריזת *ayikh* מהדהדת גם את החריזה *aiai* שלורו זיהתה את תפוצתה בקינות היווניות,³⁵ וכמובן את נוסחת הפתיחה "איכה". הביטוי "איכה" מבלטי גם את השאלה, אפשר לומר אפילו את השאלה המערערת כמודוס מרכזי של אבל וקינות. מודוס השאלה המערערת מתבטא לעתים בנוכחותן של חידות בטקסטים שנושאים אובדן, כפי שהצעתי במחקר קודם.³⁶

בפסוק א 2 מתעצם הביטוי הגופני הקשור לקינון:

כְּכוֹ תִבְכֶּה בְּלֵילָה, וְדַמְעָתֶה עַל לְחֵיהֶּ--אֵין-לָהּ מְנַחֵם, מִכָּל-אֲהָבֵיהָ

ההתרחשות הלילית מחמירה את בדידות המקוננת, ואת תלישות נוכחותה המבוטאת בתיאור תלוש של פניה, לחייה, כפרגמנטים קרועים של גופה החשופים למבט, באופן המדגיש את דימוי התפרקותו של הגוף המת. המופע הבא בפרק זה של המקוננת כעיר מואנשת, הוא בפסוק א 16 שבו הדמעות מפסוק א 2 מפותחות לביטוי איקוני בגוף ראשון:

עַל-אֲלֶהָ אֲנִי בּוֹכִיהָ, עֵינַי עֵינַי יִרְדֶּה מֵיָם (א 16)

הגמישות של עמדות הסובייקט של הטקסט באה לביטוי בחילוף מגוף ראשון לגוף שלישי כבר בפסוק הבא שבו מצוין במפורש שמה של ציון המוצגת במחוות קינון טיפוסית שבה ידיה מצטרפות אל חלקי פניה שנזכרו קודם:

פְּרָשָׁה צִיּוֹן בְּיַדֶּיהָ (א 17)

שיאו של התיאור הגופני של המקוננת, שוב בגוף ראשון, נע בעוצמה רבה מפני השטח הנראה של גופה אל תוכה:

מְעֵי חֲמַרְמְרוּ נִהַפְּדָ לְבִי בְּקִרְבִּי (א 20)

33 שלום מקשר בין שני השירים מבלי להתייחס לחריזה הזוהה – *ayikh*. שלום, הערה 16 לעיל, עמ' 93.
34 "שאלני שרופה באש" בתרגומו הגרמני של גרשום שלום פורסם לראשונה תחת הכותרת "Ein Mittelalterliches Klagelied" בכתב העת [1919–1920], 283–286, *Der Jude*. אני מודה לפולה שובל על ההפניה. על התקבלות אותו יסוד פונטי בהקשר הפיוט היהודי גרמני השוו, HaCohen, *The Music Libel Against the Jews*, New Haven: Yale University Press, 2011, p. 149.

35 Loraux, הערה 2 לעיל, עמ' 36–41.

36 גלית חזן-ירוקם, רקמת חיים: היצירה הענממית בספרות חז"ל, תל אביב: עם עובד, 1996, עמ' 100–104, 214–204.

כמו במקרים רבים אחרים בלשון המקרא והמדרש, מעי הוא רחם, כדבריה של נעמי במגילת רות: העוד-לי בָּנִים בְּמַעֲי (א 11).³⁷ כאן הרחם אבלה, והתנועה מפני הגוף אל קרבו מסמנת גם התהדקות של ההזדהות עם נקודת המבט הסובייקטיבית של המקוננת. בכל אחד משני הפסוקים האחרונים של הפרק נזכרת מחווה גופנית וקולית מרכזית של קינון, האנחה:

שָׁמְעוּ כִּי נֶאֱנַחָה אָנִי, אִין מִנַּחֵם לִי--כָּל-אִבִּי שָׁמְעוּ רָעֵתִי שָׁשׂוּ, כִּי אֶתָּה עֲשִׂיתָ;
הִבֵּאתָ יוֹם-קָרְאֶתָּ, וַיְהִי כְּמִנִּי (איכה א 21).
תְּבֹא כָּל-רָעָתָם לְפָנֶיךָ וְעוֹלָל לָמוּ, כִּאֲשֶׁר עוֹלְלָתָ לִי עַל כָּל-פִּשְׁעֵי: כִּי-רְבוֹת אֲנַחְתִּי,
וְלִבִּי דָרִי (א 22).

האנחה יוצרת קשר בין פנים הגוף לבין פני הגוף, והפסוקים הללו מצביעים על הקשר שהיא יוצרת בין היחידה לבין הקבוצה. סיום הפסוק האחרון של הפרק "ולבי דוי" מפנה את המבט אל האיבר הנתפס בדמיון המקראי ובלשון המקרא כפנימי ביותר בגוף האדם והמזוהה עם הרגשות.³⁸ תנועת המוטלת בין היחיד לכלל, בין העיר הנשית האיכותית לבין המקוננת האנושית, נוטה לבסוף לכיוון הקול האינדיבידואלי, אשר נהגה בפי אישה המתקיימת בגוף שבתוכו שוכן לב החש את חולשת האובדן שהקול מבטא. עמדת הסובייקט משתנה באופן ברור במעבר מפרק א לפרק ב. לאורך כל הפרק השני מחוות הקינון הגופניות של העיר האישה מוצגות בגוף שלישי, בשמונה מפסוקי הפרק שבאף אחד מהם אין היא המקוננת הדוברת בגוף ראשון. בשלושה פסוקים (10-12) שבהם מתוארות מחוות קינון מקובלות יש מעברים בין סובייקטים:

יָשְׁבוּ לָאָרֶץ יְדָמוּ, זָקְנֵי בַת-צִיּוֹן--הֶעֱלֹו עֶפְרַיִם עַל-רֵאשָׁם, חָגְרוּ שָׁקִים; הוֹרִידוּ לָאָרֶץ
רֵאשָׁן, בְּתוֹלַת יְרוּשָׁלַם. (איכה א 10)
כָּלֹו בְּדַמְעוֹת עֵינָי, חִמְרָמְרוּ מַעֲי--נִשְׁפָּךְ לָאָרֶץ כְּבַדִּי, עַל-שֶׁכַּר בַּת-עַמִּי: בְּעֵטֶף עוֹלָל
וַיּוֹנֵק, בְּרַחְבוֹת קְרִיָה. (א 11)
לְאִמָּתָם, יֹאמְרוּ, אִיָּהּ, דָּגָן וַיִּזֵּן: בְּהִתְעַטְפָם כְּחֶלֶל, בְּרַחְבוֹת עִיר--בְּהִשְׁתַּפֵּךְ נַפְשָׁם,
אֶל-חֵיק אִמָּתָם. (א 12)

הדמויות הפועלות והדוברות בפסוקים הללו, זקני ירושלים, בתולותיה וילדיה – כלומר שרידי האוכלוסיות המוחלשות של קריה הומייה לשעבר – הן דמויות חוזרות במגילת איכה ומעמדן כמקוננות משתלב במעמדן כקורבנות.³⁹ הקורבנות רלוונטית אף ליוצר/ת

37 מעניין להשוות לדברי הנביא ירמיהו: "הֲבֵן יָקִיר לִי אֶפְרַיִם אִם יֶלֶד שֶׁעָשִׂים כִּי-מִדֵּי דְבָרֵי בּוֹ זָכַר אֲזַכְרֶנּוּ עוֹד עַל-כֵּן הָמוּ מַעֲי לֹו רַחֵם אֲרַחֲמֶנּוּ נְאֻם-ה'" (ירמיהו לא 19) המבליטים את הדימוי האימתי של האלוהות באמצעות הפועל רַחֵם הקרוב לרַחֵם.

38 Mark S. Smith, "The Heart and Innards in Israelite Expressions: Notes from Anthropology and Psychobiology", *Journal of Biblical Literature* 117, 3 (1998), pp. 427-436

39 בעניין הילדים, ראו Dobbs-Allsopp, הערה 18 לעיל, עמ' 59.

הטקסט ולקהל המאזינים והקוראים המזדהים עם החוויה הקשה. ההעוויות והמחוות המתוארות בקטע (ישיבה על הארץ, העלאת עפר על הראש, חגירת שק) מזהות בצורה ברורה עם קינון ועם מנהגי אבלות, וכך גם הורדת הראש והדמעות.⁴⁰

בפסקת הסיום של הקטע הכולל את שלושת הפסוקים, "בְּהִשְׁתַּפֵּךְ נַפְשֶׁךָ, אֶל־חֵיק אִמְתָּךְ" טמונה אסוציאציה חזקה לביצוע קולי של אישה, זו של תפילת חנה אם שמואל, ובכך היא מחזקת עוד יותר את נוכחות הקשר האינטימי אם-צאצא/ית של סוגת הקינה: "וַיִּתְעַן חַנָּה וַתֹּאמֶר, לֹא אֲדַנִּי, אֲשֶׁה קִשְׁת־רוּחַ אָנֹכִי, וַיִּין וְשָׁכַר לֹא שָׁתִיתִי; וְאֲשַׁפֵּךְ אֶת־נַפְשִׁי, לַפְּנֵי יְהוָה" (שמואל א א 15).⁴¹

בפסוקים 18–19 מצוטטים דבריהם של אויבי ציון בתיאור של העיר כמקוננת:⁴²

צָעַק לָבָם, אֶל־אֲדָנָי; חֹמַת בַּת־צִיּוֹן הוֹרִידִי כַנְחַל דְּמָעָה, יוֹמָם וְלַיְלָה־אֶל־תַּחְתָּי
פּוֹגַת לָךְ, אֶל־הַדָּם בַּת־עֵינֶיךָ. (איכה ב 18)
קוֹמִי רִנִּי בְלִיל (בְּלִילָהּ), לְרֹאשׁ אֲשֶׁמְרוֹת־שִׁפְכִי כַמִּים לְבָךְ, נִכַח פְּנֵי אֲדָנָי; שְׂאִי
אֶלְיוֹ כַפְיךָ, עַל־נַפְשׁ עוֹלֵלֶיךָ־הָעֵטוּפִים בְּרָעַב, בְּרֹאשׁ כָּל־חִוצוֹת. (ב 19)

רצף פסוקים זה, ב 18–19, הוא התיאור המפורט ביותר של מחוות קינון ואבלות במגילת איכה כולה, הכולל: הורדת דמעה, עיניים חסרות מנוחה, שפיכת הלב – כהד לפסוק ב 12 לעיל – ונשיאת כפיים אל על בקינה מעורבת בתפילה.⁴³ זיהוין של מחוות הקינון המשמשות בלשון השירה של מגילת איכה כמנהגי אבלות שתוארו במחקרים המתעמקים באתנוגרפיה ודת מקראיות, נותן תוקף להצבעה על הממד המגדרי של סוגת הקינה כפרקטיקה תרבותית נשית.⁴⁴ עוצמתו הרטורית של הקטע מבוססת במידה רבה על אימהותה של העיר, כאם הקורבנות, והיא מבליטה את היסוד האימהי של הסוגה.⁴⁵

תיאורי פרק ב מוצגים כפי שנצפו בעיני מתבוננים – אוהדים ושאינם אוהדים – שלא כמו הצגת הדברים בפרק א שבו העיר האישה המקוננת מסרה את תחושותיה המעוגנות בגופה שלה. עם זאת הדגשת האימהות כחלק מהותי מדמות המקוננת –

40 Saul M. Olyan, *Biblical Mourning: Ritual and Social Dimensions*, New York: Oxford University Press, 2004. אוליאן בקושי מזכיר קינות; הדבר נכון גם על מחקר מוקדם ממנו בהרבה. ראו A. P. Bender, "Beliefs, Rites, and Customs of the Jews, Connected with Death, Burial, and Mourning", *JQR* 6 (1894), pp. 317–347, 664–671; *JQR* 7 (1895), pp. 101–118, 259–264.

41 השוּו עם Hillers, הערה 11 לעיל, עמ' 10.

42 גרינסטיין מציין שני פסוקים אלה באופן מפורש בדונו בזהות הנשית של מקוננות מגילת איכה. Greenstein, הערה 27 לעיל, עמ' 73.

43 השוּו לפרק "Mourning Rites" אצל גרינסטיין. שם, עמ' 70, 73.

44 שם, עמ' 71. גרינסטיין מדגיש שחטאי אנשי יהודה אינם מובלטים במגילה ואין להם זכר בפרקים ב ו־ד (שם, עמ' 77); את זעם האל הוא מאפיין כקיצוני (שם, עמ' 78). בעמ' 79 גרינסטיין מזכיר את ההתייחסות של פתיחתה כד במדרש איכה רבה למזמור קלז בתהילים. את פרק ה במגילה עצמה הוא מאפיין כ"תלוּנה" המבטאת מחאה ובקשת הקלה, כשלדעתו ההגדרה הסוגתית קינה הולמת רק את ארבעת הפרקים הראשונים. לפי דעתו אופייה של הקינה קתרטי יותר משהוא רפלקסיבי, ואילו התלוּנה מחושבת יותר.

45 מקובל במחקר שפרקי איכה הם שיריהם של אלה שנותרו בעיר לאחר החורבן. לאור זה אני תוהה, האם הם אולי שיריהם של הגולים הנזכרים במזמור תהלים קלז?

הפרסונה הסוגתית שלה – שנבנתה בפרק א ממשיכה בדרכים אחרות ואף מועצמת בפרק ב. יש לציין שבפרק ג מספר הפסוקים שבהם נחשפות מחוות קינון זהה למספרם בפרקים הקודמים – פרק א המעמיד במרכז את מתן הביטוי בגוף ראשון של דמות העיר האם ופרק ב, שבו העיר האם מוצגת מן הצד, בגוף שלישי – ברם מספר הפסוקים הכולל בפרק ג הוא פי שלושה מפסוקי כל אחד משני הפרקים הראשונים. חלקם היחסי של שמונת הפסוקים המציגים מחוות קינון בפרק ג אם כן קטן יותר ואף אופיים קונקרטי פחות וחושני פחות מאלה של הפרקים א ו-ב.⁴⁶

שינוי משמעותי אחר החל בפרק ג הוא המעבר מדוברת אישה לדובר איש, כנראה תושב העיר המוכה, שהמסורת היהודית והנוצרית שתיהן זיהו אותו כירמיהו הנביא, בהתבסס על הפסוק מספר דברי הימים ב: "וַיִּקְוֶן יִרְמְיָהוּ, עַל-יְאֹשִׁיָּהוּ, וַיֹּאמְרוּ כָל-הַשָּׂרִים וְהַשָּׂרוֹת בְּקִינֹתֵיהֶם עַל-יְאֹשִׁיָּהוּ עַד-הַיּוֹם, וַיִּתְּנוּ לְחֶק עַל-יִשְׂרָאֵל; וְהֵנָּם פְּתוּבִים, עַל-הַקִּינֹת" (דברי הימים ב לה 25). ייחוס מסורתי זה אושש על ידי דבריו של יוסף בן מתתיהו בקדמוניות היהודים, ונעשה למוסכמה אצל היהודים כנוצרים. תמונת הקינון היחידה בפרק ג היא בפסוקים 48–49:

פְּלִגְיִמִּים תֵּרַד עֵינִי, עַל-שֶׁבֶר בַּת-עַמִּי (איכה ג 48).
עֵינִי נִגְרָה וְלֹא תִדְמָה, מֵאֵין הַפְּגוֹת (ג 49).

התמעטותם ביחס של מחוות ומעמדי קינון בפרק ג והיותם נאמרים בגוף ראשון מפי דמות גברית מחזקת את ההבחנה שהוצגה לעיל בדבר מקומם של יסודות סמיטיים כאלה והיכן הם נעדרים. יתר על כן, בפרק ד אין סימנים כאלה כלל והוא מביא תיאור בגוף שלישי של האירועים הטרגיים, תיאור שנושבת בו רוח של צידוק הדין ושל קבלת דין חורבנה של העיר וסבל תושביה כפועל יוצא של מערכת מוסר הבנויה על תורת גמול; חורבן ירושלים הוא עונש האל, תגובה מוצדקת על חטאי תושביה. אף פרק ה הפונה לאל בתחינת כפרה ותשובה בלשון "השיבנו" בבקשה לחדש את הברית ולכונן את העיר, נעדר כל רמז למחוות קינון.

מסתבר אם כן שתפוצתן של מחוות קינון במגילת איכה נמצאת ביחס ישיר לסובייקטיביות המסומנת בדיבור בגוף ראשון (פרקים א ו-ג), ובמיוחד עם זהות נשית מוחה וחתרנית (פרקים א ו-ב) ולא עם המשורר הגברי המקבל את הדין. עם זאת הצירוף של גוף ראשון ונשיות (פרק א) אינו מייצר תכיפות רבה יותר של מחוות כאלה מאשר נשיות המתוארת בגוף שלישי (פרק ב). על פי קורפוס טקסטואלי קטן זה אפשר לומר שנשיות היא התכונה השליטה המזמנת לטקסט ביטויים לשוניים של מחוות ביצוע של קינון. אכן, הקורפוס אינו גדול, אבל את צניעות מידותיו מאזן מעמדו היוקרתי והמקודש

46 חברתי, המוסיקולוגית רות הכהן פינצ'ובר, האירה את עיניי לראות שהפסוקים בפרק ג הם בדרך כלל קצרים יותר מאלה בפרקים א ו-ב, וכך היחס בין אורך הפרקים פחות דרמטי, על פי חשבונה בשני הפרקים א ו-ב 377 מילים (עובדה מבנית הנראית לי דרמטית כשלעצמה) ואילו בפרק ג 436 מילים. דובס-אולסופ מצביע על כך שבשני הפרקים הראשונים יותר שורות המחבורות ב־Dobbs-Allsopp, הערה 18 לעיל, עמ' 49.

בתרבות והשפעתו המוכחת על טקסטים ועל מנהגים מאוחרים. כך אפשר להעריך את הדגם המגדרי של הסוגה שהוא מעמיד כרב משקל ורב השפעה.

ג. מגדר הקינה וקינת המגדר

למרות מסגרתה הספרותית והתאולוגית, מתגלה מגילת איכה בהעמידה את ביצוע הקינה בלשון עצמאית ואפילו חתרנית ביחס לאל הכל-יכול, כבעלת זיקה ממשית לקינות שהועלו על הכתב או הוקלטו בביצועים שבעל פה בתרבויות רבות בעולם. חשוב כמובן לציין את הדבר המובן מאליה שאובדן אינו חוויית הבלעדית של נשים, ולא רק גברים קובעים כללים וחוקים. אולם בראי התרבותי של שירת האובדן, בחברות רבות מאוד, החתירה תחת היררכיות המקבלת ביטוי בקינות מיוחסת לרוב לנשים; ואפשר שדווקא ממד ההתנגדות של הסוגה מספק הסבר לחלוקה המגדרית המקובלת כל כך ההופכת את הקינות לסוגה נשית באופן כמעט אוניברסלי.

מגדוּרָה הקבוע של הסוגה זכה להסברים לא מעטים. הבולטים שביניהם: נשים מגלמות את מלוא מעגל החיים מן הפקידה, דרך הלידה וההנקה, הפריזון, הבלות והמוות, ולכן הן כשירות להביע את מלוא המעגל בשלמותו (או אולי נכון יותר לומר באובדנו),⁴⁷ או על-פי היגיון של מידה כנגד מידה כביכול, בהיות שנשים זכות ללדת ניתנת להן גם הזכות לטפל במתים ולקונן עליהם. אולם הסברים אלה, שהם בעלי אופי סמלי פחות או יותר, עשויים להיתמך או להיות מוחלפים על ידי הסבר הנעוץ במנגנון החברתי של קינזן כמעשה חתרני. כפי שהראו ניקול לורו בדיונה על קינות באתונה הקלסית, וורד מדר בעבודתה בקרב יהודים מתימן, הקינזן הוא עיסוק הנתון להגבלות ולמשטור קפדניים ונציגי הסדר ההגמוני הגברי הנהיגו בעניין זה כמו בעניינים רבים אחרים כללים המווסתים היכן, מתי וכמה אפשר לקונן, ובמיוחד היכן ומתי אין לקינות מקום.⁴⁸

47 ראו: Holst-Wahrhaft, הערה 2 לעיל, *Dangerous Voices*, עמ' 47; Anna Caraveli-Chaves, "Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event", *The Journal of American Folklore* 93 (1980), pp. 129-157. מחקרה המעניין במיוחד של קאראוולי-צ'אבז, המבוסס על עבודת שדה, מתייחס להיבטים של ביצוע מחוות קינזן באמצעות הגוף.

48 דוגמה קלסית לכך עולה בתיאורו של פלוטרקוס את חוקי סולון המגבילים קינות נשים ומנהגי אבלות שלהן ומבטאים את תפיסת חומר הנפץ החברתי הטמון בקינות נשים בעת העתיקה. פלוטרך, תולדות גדולי יון ורומא, 1: גדולי יון, מיוונית: יצחק ליב ברוך, תל אביב: אמנות, 1950, עמ' 76-77. ראו: Loraux, הערה 2 לעיל, עמ' 57; Suter, הערה 21 לעיל; Christine Perkell, "Reading the Laments of Iliad 24", הערה 21 לעיל, עמ' 93-117. פרקל מטעימה את החתרנות הכרוכה בקינות נשים בהציעה שסוגת הקינה מגלמת את המסר החלופי לצופן הגבורה המקופל בשירה האפית (עמ' 107). פילון הביע הסתייגות מקינות נשים וגברים כאחד בשל קולניותן. Carleen R. Mandolfo, *Daughter Zion Talks Back to the Prophets: A Dialogic Theology of the Book of Lamentations*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. עמדתה החתרנית של מגילת איכה עצמה עומדת במרכז ספרה של מנדולפו. Charles L. Briggs, "Since I Am a Woman, I Will Chastise My Relatives": Gender, Reported Speech, and the (Re)Production of Social Relations in Warao Ritual Wailing", *American Ethnologist* 19, 2 (1992), pp. 337-361. בהקשר שונה מאוד ובטון פייסני יותר, כותב בריגס שם: "באופן חריג, מוענקת לנשים מקוננות, הזכות להגיב

כפי שראינו הקינון כרוך באתגור הכוח או הכוחות האלוהיים, ונראה שהגברים נזהרים מלהעמיד עצמם במעמד כזה, אלא אם כן הם גברים נבחרים, חריגים או כמעט גבוליים, כגון נביאים, הנוהגים לאתגר את האל לעתים קרובות. כמקוננות מוצבות הנשים באזור סיכון הדומה לזה שבו נתונה הפיתיה מגדת האורקל מדלפי, הנתונה בין הידוע לבין הבלתי ידוע; או האישה מעין דור, בעלת היכולת המיוחדת לתור את אזורי הגבולין בין המתים לחיים ולזמן רוח של מת אפילו בתנאים התרבותיים המגבילים המאפיינים את ישראל בתקופת המקרא, שבדרך כלל נמנעו בהם מלבטא אמונה בעולם הבא שממנו אפשר היה לזמן את הרוחות.⁴⁹

בעניין זה דיוני נפגש שוב בדבריו של גרשום שלום, באמצעי את טענתו על היות הקינה מודוס דיסקורסיבי השוכן על הגבול. נשים נשלחות לתור את הגבול שבין הידוע ושאינו ידוע, בין חיים למוות.⁵⁰ הקינה מתייחסת באופן תמטי לטרנספורמציה של הגוף מהיות לאי־היות, כשהקינה עצמה – ככל מבע שבעל פה – עוברת בעצם רגע הבעתה טרנספורמציה מאי־היות להיות ומיד לאחר מכן מהיות לאי־היות. הקינה מגלמת בעת ובעונה אחת את הידיעה ואת מותה, את התודעה ואת היעלמה. התעלמותו הכמעט מוחלטת של שלום מן ההיבט המגדרי של מגילת איכה מסתברת כחלק מדחיתו והדחקתו את היסודות הביצועיים וההקשריים של הטקסטים שחקר. משה אידל ואחרים הראו כיצד הדבר הוביל לכך ששלום הדגיש ותעדף את הקטגוריות הפנומנולוגיות של המיתוס והמיסטיקה ודחה את ההיבט הביצועי של המגיה במערך הכולל של הקוסמולוגיה היהודית, במיוחד בקרב מקובלים וחסידים.⁵¹

לאחר שהדגשתי את היבט המגדר של הקינות איני פטורה מלהזכיר ששתי הקינות האישיות היפות והמפורסמות ביותר בתנ"ך יוחסו למשורר גברי דגול, דוד המלך. אולם כשאנו בוחנים את שני הטקסטים הנשגבים הללו, כמו גם כמה קינות גבריות אחרות בתנ"ך, מנקודת המבט של שילוב מחוות ביצוע של קינה, מתקבלת תמונה המאשרת את הקורלציה שבין המגדר הנשי לבין מחוות גוף של ביצוע הקינון כפי שהסתמנה אף בקריאת מגילת איכה לעיל. בקינת דוד על יונתן ושאלו (שמזואל ב א 19–27) המגיעה לשיאים של ביטוי פואטי של אובדן, אין כל התייחסות למחוות ביצוע הקינה. קינתו האישית,

באופן ביקורתי את דבריהם ומעשיהם של שמאנים ומנהיגים גברים אחרים". שם, עמ' 356 [תרגום והדגשה כאן ולהלן שלנו, גלית חזן-רוקם ואלון רג'ואן].

Nadia Seremetakis, *The Last Word: Women, Death, and Divination in Inner Mani*, 49 Chicago: University of Chicago Press, 1991. סרמטאקיס מדגישה את הקשר בין פרקטיקות של חיזוי עתידות ושל קינון במשך הארוך של מסורות קינה יווניות עד ימינו. ראו גם גויטיין, הערה 14 לעיל, עמ' 264. על ההבדל בין הקינות הנשיות החתרניות והמתריסות לבין קבלת הדין וההתחטאות של קינות גבריות אפשר ללמוד משני מאמרים של וייליאמסון: Hugh G. Williamson, "Laments at the Destroyed Temple: Excavating the Biblical Texts Reveals Ancient Jewish Prayers", *Biblical Review* 6, 4 (1990), pp. 12–17; 44; Williamson, "Isaiah 63, 7–64, 11: Exilic Lament or Post-Exilic Protest?" *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 102 (1990), pp. 48–58.

50 סרמטאקיס חוזרת לעניין זה פעמים מספר בספרה המעולה. Seremetakis, הערה 49 לעיל.

51 ראו: משה אידל, גולם: מסורות מאגיות ומיסטיות ביהדות על יצירת אדם מלאכותי, תל אביב: שוקן, 1996, עמ' 33, 36–37, 39–40.

עוצרת הנשימה והמצומצמת בניסוחה של דוד על אבשלום מותירה את מחוות הגוף מחוץ לטקסט הפואטי, בסיפור הממסגר את הקינה הנאמר מפי המספר ההיסטוריוגרפי של ספרי שמואל: "וַיִּרְגַּז הַמֶּלֶךְ, וַיַּעַל עַל־עֲלִית הַשָּׁעַר--וַיִּבְכֶּה; וְכֵן אָמַר בְּלִכְתּוֹ, בְּנֵי אֲבִשָׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי אֲבִשָׁלוֹם, מִי־יִתֶּן מוֹתֵי אֲנִי תַחְתֶּיךָ, אֲבִשָׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי" (שמואל ב יט 1). כך גם בחזרה על דברי הקינה לאחר פסוקים מספר: "וְהַמֶּלֶךְ לָאֵט אֶת־פָּנָיו, וַיִּזְעַק הַמֶּלֶךְ קוֹל גָּדוֹל: בְּנֵי, אֲבִשָׁלוֹם, אֲבִשָׁלוֹם, בְּנֵי בְנֵי" (שמואל ב יט 5). מחוות הביצוע של דוד על־פי המספר המקראי דומות למחוות הסתרת הפנים שראתה ורד מדר בביצוע הקינות של נשים תימניות ושאותם פירשה בחוכמה כהפקה של קולות אֶקוּזְמְטִיים, קולות הנשמעים מבלי לראות את מפיקי הקול והמאפשרים מגוון גלגולים בייחוס עמדות ההבעה בין עולם החיים ועולמם של המתים.⁵² האופי האקוזמטי של הקול מהדהד בצורה קונקרטי את משאלתו המפורשת של דוד להיות במקום בנו. אולם בניגוד למחוות שהצבעתי עליהן בשירת הקינות של מגילת איכה, המחוות של דוד הן בצורה ברורה חלק מן הסיפור בפרוזה ואכן שני שירי הקינה של דוד נעדרים אֶזְכּוּרִים של מחוות כאלה.⁵³ וכאשר יוסף מתאבל על אביו המת, הסיפור כולו מתמצה במחווה גופנית ואין כלל מילות קינה: "וַיִּפֹּל יוֹסֵף, עַל־פְּנֵי אָבִיו; וַיִּבְכֶּה עָלָיו, וַיִּשְׁק־לוֹ" (בראשית נ 1).

דברי דוד, "מִי־יִתֶּן מוֹתֵי אֲנִי תַחְתֶּיךָ, אֲבִשָׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי" הם כנראה הביטוי המדויק ביותר לשכול ההורי בטקסט כלשהו, שבכתב או שבעל פה. אכן, ההתמקדות הבוערת ממש באני המתאבל בדברים אלה היא נטולת המתח המתמיד שבלב רוב הקינות הנשיות: תמיד קולקטיביות גם כשהן אישיות; ואולי מודעות ולא מודעות לצורך לשרוד כדי לדאוג לצאצאים אחרים; תמיד בהתנגדות עזה לא רק למושא האהבה הראשוני שעזיבתו מעוררת זעם אלא אף לאובדן החיים שנבראו בתוכן, ולאובדן חיים באשר הם.

ד. קינת האלה

במרכז הקינות הבבליות העתיקות על חורבן של ערים, שאפשר שהפואטיקה שלהן השפיעה על עיצוב מגילת איכה, ניצבו אלים מקוננים ובמיוחד אלות שקוננו על אובדן עריהן ומקדשיהן.⁵⁴ ייתכן שמעמדן המרכזי של האלות בקינות הללו היה סממן סוגתי שנכלל בחלקו במגילת איכה והשרה את הבחירה להעמיד בחלק מפרקיה דמות נשית,

52 Madar, הערה 16 לעיל. ראו גם מאמריה ועבודת הדוקטור של מדר. מדר, הערה 14 לעיל.
53 ראו: 4-3, *JQR* 85, Steven Weitzman, "David's Lament and the Poetics of Grief in 2 Samuel", pp. 341-360 (1995).

54 חוקרת המקרא והמזרח הקדום נילי זונה עודדה אותי לחפש מקבילות בכתבים ששרדו מן העיר הכנענית אוגרית, ואכן נתגלו נושאים ראויים למחקר נוסף. ראו, למשל: Michael D. Coogan and Mark S. Smith, *Stories from Ancient Canaan*, Louisville: John Knox Press, 2012, pp. 30, 53, 73, 88, 126. בעמ' 90 מופיע המונח "קינות נשים" כמונח סוגתי, אולם הקינות עצמן הן מפי אלים ובני אדם משני המינים; לטקסט של קינה ממש, ראו שם, עמ' 143-144. על קינת האל בעל ב־CAT 1.3 IV, ראו Mark S. Smith and Wayne T. Pitard, *The Ugaritic Baal Cycle, 2: Introduction with Text, Translation and Commentary of KTU/CAT 1.3-1.4*, Supplements to *Vetus Testamentum*, Leiden: Brill, 2009, pp. 305-313.

ירושלים האלמנה, השכולה והמקוננת – מוקד רגשי רב עוצמה במיוחד בשני פרקי הפתיחה. שני הנושאים הנבחנים במאמר זה, עקבות בטקסט של ביצוע הקינות באמצעות הגוף והמגדור הנשי של הסוגה, קשורים קשר ברור למורשת הפואטית של הקינות הבבליות העתיקות. שני נושאים אלה אינם נעלמים אף מן הספרות המאוחרת יותר המתייחסת למגילה.⁵⁵

החיבור המדרשי החשוב ביותר המתייחס למגילת איכה הוא מדרש איכה רבה.⁵⁶ כמו הקולות בטקסט המקראי, כך קולות הטקסט המדרשי מבטאים חיפוש, לפעמים נואש, אחר דו שיח עם האל. הקולות האנושיים של בעלי המדרש ושל אלה המתוארים בו מתאחדים עם קולות הטקסט המקודש, הקנוני, שמקורו על פי השקפתם בהתגלות. למרות היות מגילת איכה כולה שירה, המודוס הטקסטואלי השליט של מדרש איכה רבה הוא פרוזה ואין בו, מלבד חריג אחד בולט, שירת קינה. אף בטקסט הפרוזה מעטים הם תיאורים של פעולות קינון, אבל המקרים המעטים הללו מאירי עיניים. שלושים ושש הפתיחתאות למדרש איכה רבה, שנתחברו ככל הנראה מאוחר יותר מגוף המדרש (שמספר פרקי כמספר פרקי המגילה, חמישה) מובילות כולן אל פסוק הפתיחה של המגילה, "איכה ישבה בדד".⁵⁷ פתיחתא 22 במהדורתו של שלמה בובר מתייחסת בצורה ברורה וחד משמעית להיבט המגדרי של קינון. פתיחתא זו מתייחסת לכל הקטע הבא מפרק ט בספר ירמיהו, למרות שרק המחצית הראשונה של הפסוק מופיעה בטקסט עצמו כצורתו לפנינו כיום:

כֹּה אָמַר יְהוָה צְבָאוֹת, הַתְּבוֹנְנֵנוּ וְקִרְאוּ לְמִקְוֵנוֹת וּתְבוֹאֵינָהּ; וְאֶל-הַחֲכָמוֹת שְׁלַחוּ,
וּתְבוֹאֵנָה. וּתְמַהְרֵנָה, וּתְשַׁנְּנָה עֲלֵינוּ נְהִי; וּתְרַדְּנָה עֵינֵינוּ דְמַעָה, וְעַפְעֵינֵנוּ יִזְלוּ-
מֵיָם. כִּי קוֹל נְהִי נִשְׁמָע מִצִּיּוֹן, אִיךְ שִׁדְדָנוּ; בְּשָׁנֵנוּ מָאֵד כִּי-עֲזַבְנוּ אֶרֶץ, כִּי הִשְׁלִיכוּ

55 מסגרת מאמר זה אינה מאפשרת התייחסות כוללת לאין ספור הסיפורים והדיונים על אבל וקינות בגוף הטקסטים הרחב של ספרות חז"ל ולהלן אתייחס רק ל"צאצא הישיר" של מגילת איכה, מדרש איכה רבה, וגם אליו רק באופן חלקי. זכיתי ללמוד על ההקבלות בין ספרות מסופוטמיה הקדומה וספרות חז"ל יחד עם החוקר הדגול שטפן מאול באביב 2005 בשהותנו יחד במכון ללימודים מתקדמים בברלין. ראו מחקרו על קינות, למשל, "Altorientalische Traueritten", Stefan Maul, Jan Assmann, Franz Maciejewski, and Axel Michaels (Eds.), *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein, 2005, pp. 359–372. ולהשוואה על דרכי הפרשנות הבבליים והעבריים העתיקים ראו עתה עבודת תלמידו אורי גבאי, Uri Gabbay, *The Exegetical Terminology of Akkadian Commentaries*, Leiden: Brill, 2016.

56 Paul Mandel, "The Loss of Center: Changing Attitudes Towards the Temple in Aggadic Literature", *Harvard Theological Review* 99, 1 (2006), pp. 17–35. ראו שם הערה 18 בעמ' 23: "מדרש איכה רבה ידוע בשתי גרסאות טקסטואליות: זו של הנוסח המקובל של מהדורות הדפוס הרגילות (שמקורן בטקסטים של המהדורות המודפסות הראשונות, מדרש חמש מגילות, קושטא 1514 [?] ופזרו 1519 [?]), וגרסת כתב-יד ששלמה בובר הביא לדפוס, מדרש איכה רבתי (וילנה, 1899). בעוד ששתיהן משקפות את אותה יצירה, בשינויים ניכרים, אף אחת מהן אינה מייצגת טקסט נטול פגמים" [התרגום שלנו, גח"ר/א"ר].

57 Paul Mandel, "Between Byzantium and Islam: The Transmission of a Jewish Book in the Byzantine and Early Islamic Periods", Yaakov Elman and Israel Gershoni (Eds.), *Transmitting Jewish Traditions: Orality, Textuality, and Cultural Diffusion*, New Haven: Yale University Press, 2000, pp. 74–106. מנדל אינו כולל את הפתיחתאות בדיונו זה.

מִשְׁפָּנוֹתֵינוּ. כִּי־שָׁמַעְנָה נְשִׁים דְּבַר־יְהוָה, וַתִּקַּח אֶזְנֵכֶם דְּבַר־פִּי; וְלִמְדָה בְּנוֹתֵיכֶם נְהִי, וְאִשָּׁה רְעוּתָה קִיְנָה. (ירמיהו ט 16-19).

וזו לשון הפתיחתא:

כה אמר ה' צבאות התבוננו וקראו למקוננת ותבואינה (ירמיהו ט 17). ר' יוחנן ור' שמון בן לקיש ורבנן, ר' יוחנן אמר למלך שהיו לו שני בנים, כעס על הראשון, נטל את המקל וחבטו והגלהו, אמר אוי לזה מאיזו שלוה נגלה. כעס על השני ונטל את המקל וחבטו והגלהו, אמר אנא הוא דתרבותי בישא. כך גלו עשרת השבטים, והתחיל הקב"ה אומר להם את הפסוק הזה אוי להם כי נדרו ממני (הושע ז 13), וכיון שגלו יהודה ובנימין כביכול אמר הקב"ה אוי לי על שבתי (ירמיהו י 19): ר' שמעון בן לקיש אמר למלך שהיה לו שני בנים כעס על הראשון וחבטו ופרפר ומת, התחיל מקונן עליו. כעס על השני, ונטל את המקל וחבטו ופרפר ומת, אמר מעתה אין בי כח לקונן עליהם אלא קראו למקוננות ותקוננו עליהם. כך כשגלו עשרת השבטים התחיל מקונן עליהם, שמעו את הדבר אשר אנכי נושא עליכם קינה בית ישראל (עמוס ה 1), וכיון שגלו יהודה ובנימין כביכול אמר הקב"ה מעתה אין בי כח לקונן עליהם אלא קראו למקוננות ותבואינה וגו' ותמהרנה ותשאנה עלינו נהי (ירמיהו ט 16-17), עליהם אין כתיב כאן, אלא עלינו, דידי ודידהון. ותשאנה עיניהם דמעה, אין כתיב כאן, אלא עינינו, דידי ודידהון. ועפעפיהם יזלו מים, אין כתיב כאן, אלא ועפעפיו, דידי ודידהון. רבנן אמרין למלך שהיו לו שנים עשר בנים, ומתו שנים, התחיל מתנחם בעשרה, מתו עוד שנים התחיל מתנחם בשמונה, מתו עוד שנים, התחיל מתנחם בששה, מתו עוד שנים התחיל מתנחם בארבעה, מתו עוד שנים התחיל מתנחם בשנים, וכיון שמתו כולם התחיל מקונן עליהם איכה ישבה ברך:⁵⁸

הקטע כולו עוסק ביחס שבין אלימות הורית, או אולי אלימות בכלל, לבין ביצוע קינות.⁵⁹ האב חסר אונים מכדי לקונן על מות בנו – שהרג במו ידיו – משום שאיבד כוחותיו בפעולותיו האלימות. ברגע זה נכנס לתמונה הכוח הטרונספורמטיבי של גוף האישה, גוף הנתון לטרנספורמציה נמשכת. זו שפעם העניקה חיים יכולה גם לשאת כובד משקלו של מעשה הקינות, בבצעה קינות בגופה ובקולה. המשל נזקק לדימוי חזק ומזעזע במיוחד החוזר על עצמו מספר פעמים במדרש איכה רבה – האל הבוכה והמתאבל.⁶⁰

58 איכה רבה, פתיחתא ב, (מהדורת בובר, עמ' 4).

59 השוו לדמויות אב הרסניות בקינות שומריות על ערים, אצל Kramer, הערה 29 לעיל, עמ' 73-74. לניתוח שרשרת המשלים ראו: דוד שטרן, המשל במדרש: סיפורת ופרשנות בספרות חז"ל, מאנגלית: יוסף עמנואל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 150-154; חזן-רוקם, הערה 36 לעיל, עמ' 124-127.

60 ראו: Jimmy Jack McBee Roberts, "The Motif of the Weeping God in Jeremiah and Its Background in the Lament Tradition of the Ancient Near East", *Old Testament Essays* 5 (1992), pp. 361-374; Dong Hyun Bak, *Klagender Gott – Klagende Menschen: Studien*

בסיפור קצר אחר במדרש זה מסופר אירוע מציאותי שאינו משל, שמתבטאת בו חומרת היחסים בין המגדרים כפי שהם מתממשים בחיי היום יום. מן הפסוק "בְּכֹו תִבְּקֶה בְּלִילָה, וְדַמְעָתָה עַל לְחֵיהֶּ--אֵין-לָהּ מְנַחֵם, מִכָּל-אֱהָבֶיהָ: כָּל-רַעְיָהּ בְּגָדוּ בָהּ, הִיוּ לָהּ לְאֵיבִים" (איכה א, ב) מצוטט אומנם כמקובל בטקסט המדרשי שהגיע אלינו רק ראש הפסוק, אבל כמעט ברור שהסיפור מגשים אותו עד תום:

מעשה באשה אחת שהיתה בשכנותו של רבן גמליאל והיה לה בן תשחורת ומת והיתה בוכה בלילות, והיה רבן גמליאל שומע קולה ונוכח חרבן הבית, והיה בוכה עד שנשרו ריסי עיניו, וכיון שהרגישו תלמידיו, עמדו ופינוה משכנותו.⁶¹

אולם יש במדרש איכה רבה גם דמויות גבריות מיטיבות ואפילו חלשות, שגם לקינתם כוח מרפא.⁶² ואכן, חשיפת חולשתו של האל הזועם ממגילת איכה והאל המלכותי מן הפרק ב'רמזיהו', חולשה המגיעה עד כדי אי-יכולת לשאת קינה, מאזנת באופן פרדוקסלי את זעם הקינה הנשית ומעמידה דמות אל בעלת תכונות המקובלות – בטעות – כנשיות. לכן אין זה מפתיע שבאיכה רבה אנו מוצאים את הייצוג המוקדם ביותר של האנשה נשית של שכינת האל, בדמות השכינה.⁶³ בספרות חז"ל המונח "שכינה" משמעותו בדרך כלל הפשטה של נוכחות האל בעולם האנושי, אולם בפתיחתא כה במדרש זה, זוהי דמות קונקרטי מואנשת של האל, דמות בוכה ומקוננת ברגע עזיבתה את מקום משכנה, שכינתה – במקדש בירושלים. כך שלמרות שהמשל הבא מיד לאחר תיאור זה אכן מזכיר במפורש מלך שככל מלכי משלי המלכים של חז"ל מייצג את האל, בטקסט בכללו מהדהדת דמות אלוהית מכילה מבחינה מגדרית:⁶⁴

zur Klage im Jeremiabuch, Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Berlin: De Gruyter, 1990.

61 איכה רבה, פרשה א (מהדורת בובר, עמ' 61), וכן גרסאות מקבילות: תלמוד בבלי, סנהדרין קד ע"ב; מדרש זוטא, איכה נוסח ב, א (מהדורת בובר, עמ' 73); ילקוט שמעוני, איכה, רמז תתרו. כמו כן סיפור קרוב מופיע באיכה רבה, פרשה ב (מהדורת בובר, עמ' 116), אך חסר בו תיאור נשירת הריסים, המוחלף במילים "עד שסמית", כלומר התעוורה. ראו: ענת ישראלי וענבר רווה, יבשת אבודה: ייצוגי אמהות בספרות התלמודית, בני-ברק: הקיבוץ המאוחד, 2018. ישראלי ורווה מציינות כמה מוטיבים משותפים לטקסטים: אם שבוכה על בן שמת, נשירת הריסים, גבר שמוצב במקביל ואף הוא אָבָל. הן מציינות גם כמה הבדלים: "הריסים נושרים כאן לאם ולא לאב, והאב האבל אינו מייצג כאן את המרחב הציבורי – הוא אדם אנונימי וגם הוא, כמו האם, מתאבל על מות בנו הפרטי. [...] האם מבקשת להשתקם בעזרת גבר שהוא רופא, ודומה שגם הגבר-האב בהמשך הסיפור מבקש להשתקם, בכוחותיו שלו. [...] דומה שהאם כמו גם האב ביקשו לעצור את תהליך השקיעה בשלב שבו החל תהליך האבל לתת את אותותיו בגופם ובבריאותם" (שם, עמ' 9–10).

62 השו"ע חזן-רוקם, הערה 36, עמ' 153–154.

63 גרשם שלום, "השכינה", פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, מגרמנית: יוסף בן-שלמה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1976, עמ' 259–307. שלום מציג כך את הטקסט: "המאמר המפליג ביותר, מבין הטקסטים שגירסתם אינה מוטלת בספק, מופיע במדרש איכה רבתי". ראו גם, Dalia Marx, *Tractates Tamid, Middot and Qinnim: A Feminist Commentary*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2013, pp. 126–127.

64 זיווגם של המלך והשכינה אפילו עד כדי מיזוגם הוא תופעה החוזרת במשך התפתחות הדמות הנשית של האלוהות. שלום, הערה 63 לעיל, עמ' 279–280. ראו גם פסיקתא דרב כהנא, דברי

עשר מסעות נסעה השכינה, מכרוב לכרוב, ומכרוב למפתן הבית, מן מפתן הבית לכרובים, ומן הכרובים לשער הקדמוני, משער הקדמוני לחצר, מן החצר לגג, מן הגג למזבח, מן המזבח לחומה, מן החומה לעיר, מן העיר להר הזיתים.⁶⁵ מכרוב לכרוב, דכתיב וירם כבוד ה' מעל הכרוב (יחזקאל י' 4): מכרוב למפתן הבית דכתיב וכבוד אלהי ישראל נעלה מעל הכרוב אשר היה עליו אל מפתן הבית (שם ט 3): ממפתן הבית לכרובים, דכתיב ויצא כבוד ה' מעל מפתן הבית ועמד על הכרובים (שם י' 18). ויצא לא היה צריך קרייה למימר אלא ויבא, ואת אמר ויצא, מהו ויצא, א"ר אחא למלך שהיה יוצא מפלטין שלו בכעס, משהיה יוצא היה חוזר ומגפף ומנשק בכותלי פלטין ובעמודי פלטין ובוכה ואומר הוי שלום פלטין שלי, הוי שלום בית מלכותי, הוי שלום בית יקרי, הוי שלום מן כדון הוי שלום:⁶⁶ כך משהיתה שכינה יוצאת מבית המקדש היתה חוזרת ומגפפת ומנשקת בכותלי בית המקדש ובעמודי בית המקדש⁶⁷ ובוכה ואומרת הוי שלום בית מקדשי, הוי שלום בית מלכותי, הוי שלום בית יקרי, הוי שלום מן כדון הוי שלום. [...] א"ר יונתן שלש שנים ומחצה עשתה השכינה יושבת על הר הזיתים, סבורה שמא ישראל יעשו תשובה ולא עשו, והיתה בת קול מכרזת ואומרת שובו בנים שובכים (ירמיה ג 14), [...] .⁶⁸

שכינה בוכייה עתיקה זו, כביכול קדם־שכינה שמחוות ביצוע הקינון שלה מדגישות מאוד את המניעים הארוטיים־תנאטיים של הסוגה, קרובה באופייה לאם האהובה מכולן, רחל, המבכה את בניה מקברה מימים ימימה: "כֹּה אָמַר יְהוָה, קוֹל בְּרָמָה נִשְׁמָע נְהִי בְּכִי תַמְרוּרִים־רָחֵל, מְבַכָּה עַל־בְּנֵיהָ; מֵאֲנָה לְהַנְחִים עַל־בְּנֵיהָ, כִּי אֵינְנוּ" (ירמיהו לא 14). אפשר שרחל זכתה בתפקיד מקוננת על כל "צאצאיה" לדורי דורות לא רק משום שיעקב העדיף אותה, אלא משום שהיא עצמה במותה ללא עת בשעת לידה הפכה למושא קינון. בפתיחתא נוספת באיכה רבה, כד, פסוק זה ממלא תפקיד חשוב כאשר רחל מתוארת כשותפתו ובת זוגו של האל במעשה הגאולה. פתיחתא כד מוקדשת לאל הבוכה ולאבות

ירמיהו יג, יא (מהדורת מנדלבאום, עמ' 234-235; וכן מהדורת בובר, עמ' 229-230). בראודה וקפשיטין מתרגמים את המונח שכינה כ-"Presence" ובכך ממתנים את הממד המיתי של הטקסט. *The Pesikta de-rab Kahana*, W. G. Braude I. J. Kapstein (Eds. and trans.), Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1975.

65 רות הכהן הצביעה בפניי על האסוציאציה החזקה למסע הפסיון של ישוע הנוצרי, המתחיל באותו מקום בדיוק. לדבר חשיבות מיוחדת לאור ההקבלות בהתפתחות דמות השכינה בימי הביניים ומוטיבים מרילוגיים, אולם לא כאן המקום להרחיב.

66 השוו עם דברי Kramer, הערה 29 לעיל, עמ' 72, בדיון על "הקינות על חורבן שומר ואור [כשדים]": "המשורר/ת אומר/ת על כל אחת מן האלות הסובלות הללו שהן מקוננות במר לבן 'הו עירי שחרבה! הו ביתי שחרבו!' (התרגום שלנו, גח"ר/א"ר).

67 השוו לנישוק עמודי הבית בקינה יוונית. Alexiou, הערה 1 לעיל, עמ' 121.

68 איכה רבה, פתיחתא כה (מהדורת בובר, עמ' 29-30). תנועותיה של השכינה במרחבי ירושלים מזכירים לנו את נזילות המושג "ציון" בטקסט, החל מן ההר שעליו נבנה בית המקדש (מוריה), המשך בעיר ירושלים, ואף ארץ־ישראל כולה. בהתאם לכך יש למשוררי מגילת איכה וליוצרי איכה רבה חירות רבה בעיצוב הדמות הנשית המסמלת את כל האפשרויות הללו. ראו Dobbs-Allsopp, הערה 18 לעיל, עמ' 53.

הבוכים ומטבע הדברים רבים בו תיאורי הבכי והקינון החזקים. גם טקסט הקינה השירי היחיד במדרש איכה רבה מופיע בפתיחתא זו.⁶⁹

המדרש על האל הפסיבי או נעדר יכולת הפעולה על פי דברי הפסוק "השיב אָחֹר וּמִיָּנֹה, מִפְּנֵי אוֹיֵב" (איכה ב 3) מתממש בפתיחתא כד כשהאל עומד תחילה על זכותו להיות זה שבוכה על ישראל, באומרו למטטרון:⁷⁰ "אוי לי מה עשיתי [...] אם אין אתה מניח לי לבכות עכשיו אכנס למקום שאין לך רשות ליכנס ואבכה, שנאמר ואם לא תשמעוה במסתרים תבכה נפשי מפני גוה וגו' (ירמיהו יג ז)".⁷¹ האל עצמו שולח את הנביא המקונן ירמיהו לזמן את אבות האומה ואת משה המגיעים בתהלוכת אבליים אופיינית על פי סגנון המזרח הקדום: מגולחי ראש, עוטים שק, בוכים ומקוננים. לקראת סופה של הפתיחתא הארוכה מאוד באופן יחסי, משתלב העיסוק המפורט

69 שלום, הערה 63 לעיל, עמ' 262. שלום מזכיר את רחל המבכה בניה כמרכיב מכריע בהתפתחות הדמות המאוחרת יותר של השכינה כדמות נשית מגובשת, אולם אינו מתייחס לתמונה ספציפית זו בפתיחתא של איכה רבה. ראו חזן־רוקם, הערה 36 לעיל, עמ' 136–138. דיוני בטקסט זה זכה להתייחסויות ביקורתיות, בין היתר בטענה שאני משנה את תיאורכו של שלום בדבר התפתחות דמות השכינה כחלק נשי של האלוהות במאה ה־יב. אלא שאני הסתמכתי על הימנעותו של פנחס מנדל מלתארך את הפתיחתא מצד אחד, ומצד אחר גם לא הצעתי שרחל היא חלק מן האלוהות בפתיחתא כה או שרחל היא השכינה, אלא הצבעתי על זיקת התמונה להתפתחות תפיסת השכינה כחלק פעיל בגאולה. ראו: David Stern, "Imitatio Hominis: Anthropomorphism and the Character(s) of God in Rabbinic Literature", *Prooftexts* 12, 2 (1992), 151–174; ובמיוחד עמ' 163 והערה 35 בעמ' 174. ראו גם אחרים שמצטטים אותו, כגון: Peter Schäfer, "The Rabbinic *Mirror of His Beauty: Feminine Images of God from the Bible to the Early Kabbalah*", Princeton: Princeton University Press, 2002, pp. 79–102; Arthur Green, "Shekhinah, the Virgin Mary, and the Song of Songs: Reflections on a Kabbalistic Symbol in its Historical Context", *AJS Review* 26, 1 (2002), p. 17, n. 72. כאן עם האלות המקוננות של השירה המסופוטמית מחזקת את טענתי על הנוכחות המודגשת של דמויות נשיות קרובות לאלוהות בהקשרים טקסטואליים כגון הנדון כאן על בסיס הזיקה הברורה בין סוגת הקינה והמדרש הנשי. ראו גם מינץ, הערה 20 לעיל, עמ' 56–57. יהושע לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 205–214. לוינסון ניתח בתחוכם תאורטי רב את הטקסט בתלמוד על החלטתה של רחל לחשוף ברגע האחרון בפני אחותה את הסימנים בינה לבין יעקב (תלמוד בבלי, בבא בתרא כק ע"א). לוינסון מתמקד יותר בלאה מאשר ברחל, כשניתוחו מאיר את החידוש האידיאולוגי של הסיפור התלמודי ביחס לסיפור המקראי. Kramer, הערה 29 לעיל, עמ' 145. קרמר, שפירושו מתמקד בביטוי הזעם על אי הסדר, אינו מתייחס להיבט המגדרי של הסיפור.

70 ראו: משה אידל, "חנוך הוא מטטרון", מחקר ירושלים במחשבת ישראל 6, 1–2 (1987), עמ' 151–170; משה אידל, "מטטרון: הערות על התפתחות המיתוס ביהדות", אשל באר־שבע, 4 (1996), עמ' 29–44; Moshe Idel, *Ben: Sonship and Jewish Mysticism*, The Kogod Library of Judaic Studies, London: Continuum and Jerusalem: Shalom Hartman Institute, 2007; Michael T. Miller, "Folk-etymology and Its Influence on Metatron Traditions", *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period* 44, 3 (2013), pp. 339–355. שמו של מלאך השרת שמופיע בספרות חז"ל פעמים ספורות בלבד עשוי לחזק את ההשערה בדבר תיארוך מאוחר אולם אין בו כדי לתת סימנים בטוחים לייחוסו של הטקסט למקום, זמן או הקשר תרבותי כלשהו.

71 הפירושים המסורתיים של השורש גוה כוללים: כבוד, כבוד האל, סודות וגאווה. התרגום האנגלי של New King James הנוקט "pride" מותיר, אם אינני טועה, מקום למשמעות מגוונת יותר מן התרגום של ה־"arrogance", JPS, המטה את הכף לכיוון השלילי.

והמרוכז ביותר בקינות בכל החיבור.⁷² משה וירמיהו מהלכים בין ערימות פגרי הגולים שנספו בדרכם מיהודה לבבל, שם השורדים כידוע יקוננו על נהרות בבל (תהלים קלז). משה מוסר בפרוזה את דבר גורלם המחריד של צאצאי האבות כשמיד לאחר דבריו מופיעה קינתם של האבות בלשון פיוט, כאמור קינה יחידה במינה במדרש איכה רבה ונדירה בכלל בקורפוס של ספרות חז"ל, ומנוסחת בלשון ארמית, ברטוריקה המתמקדת בגופות הסובלים:

מיד פתחו כלם ובכו וקוננו בקינות:
 וי י על דמטא לבנן
 היכי הוייתון כיתמא בלא אבא,
 היכי דמכיתון בטיהרא ובקייטא בלא לבושא ובלא כסו,
 היכי סגיתון בטורי ובחצצי חליצי מסאני ובלא סנדלא,
 היכי טעניתון מובלי טעוני דחלא,
 היכי הוו ידיכון כפיתין לאחוריוכון,
 היכי לא בלעתין ריקא בפומיכון.⁷³

תרגומו של בובר (מהדיר המדרש) מובא כאן בשינויים קלים:

אוי על מה שהגיע לבנינו
 היאך נהייתם כיתומים בלא אב,
 היאך אתם שוכבים בצהרים ובקיץ בלא לבוש ובלא כסות,
 היאך הלכתם בהרים, ואבני חצץ,
 חלוצי נעליים ובלא סנדלים,
 היאך אתם טעונים משאות של חול,
 היאך היו ידיכם קשורות לאחורייכם,
 היאך לא היה לכם פנאי לבלוע הרוק שבפיכם.

האבות המקוננים מבטאים במילותיהם את סבלותיהם הגופניים של צאצאיהם הגולים. דבר זה סוגר את מעגל הטיעון: כמו שהמקוננת בפרקים א ו-ב של מגילת איכה המגלמת בדמותה את המקוננת והשכולה היא גם קורבן, כך הקינן של האבות במדרש משלב את הסבל הגופני וביצוע הקינן בגופם. גופיהם המתפרקים של הקורבנות נבנים מחדש ביצירת הטקסט של הקינה על ידי המקוננים.

72 ראו דינו המושכל של מינץ בהדגש שונה משלי. מינץ, הערה 20 לעיל, עמ' 57-59.
 73 איכה רבה, פתיחתא כד (מהדורת בובר, עמ' 27-28). ראו: יוסף יהלום ומיכאל סוקולוף, שירת בני מערבא: שירים ארמיים של יהודי ארץ ישראל בתקופה הביזנטית, ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, 1999. על קינות עמ' 27-33; מדרש איכה רבה נזכר פעמים רבות (למשל בעמ' 27, 28, 30); קינות על חורבן הבית נזכרות גם הן (עמ' 28), ובחיבור כלולים פיוטים לט' באב (עמ' 142-169).

כנאמר לעיל, דמות האלה או האל הבוכים היא מורשת מסופוטמיה. דמויות משה והאבות בקטע אומנם אינם אלים אבל יש להם מעמד של גיבורי תרבות כמו כמה מן האלים של המזרח הקדום. מפגש מסורות זה יוצר אירוניה מרה שכן המגילה, כמו המדרש, מתארים את סבלות היהודאים בידי הבבלים, ובכל זאת יסוד זה של מסורת ארץ הנהריים נשמר גם במדרש. לקראת סיום פתיחתא כד הארוכה, שבה נושאי הקינה והקינן זוכים לביטויים מגוונים, ולאחר שהאבות ומשה נכשלו בניסיון לרכך את לבו של האב האל הזועם, שרכותו הנשית תתגלה רק בפתיחתא הבאה, כה, כפי שתואר לעיל, מתרחשת סצנה מדהימה:

באותה שעה קפצה רחל אמנו לפני הקב"ה ואמרה רבש"ע גלוי לפניך שיעקב עבדך אהבני אהבה יתירה, ועבד בשבילי לאבא שבע שנים, וכשהשלימו אותן שבע שנים, והגיע זמן נשואי לבעלי, יעץ אבי להחליפני לבעלי בשביל אחותי, והוקשה עלי הדבר עד מאד, כי נודעה לי העצה, והודעתי לבעלי ומסרתי לו סימן שיכיר ביני ובין אחותי, כדי שלא יוכל אבי להחליפני, ולאחר כן נחמתי בעצמי וסבלתי את תאותי, ורחמתי על אחותי שלא תצא לחרפה, ולערב חלפו אחותי לבעלי בשבילי, ומסרתי לאחותי כל הסימנין שמסרתי לבעלי, כדי שיהא סבור שהיא רחל, ולא עוד אלא שנכנסתי תחת המטה שהיה שוכב עם אחותי והיה מדבר עמה והיא שותקת, ואני משיבתו על כל דבר ודבר, כד שלא יכיר לקול אחותי, וגמלתי חסד עמה, ולא קנאתי בה, ולא הוצאתיה לחרפה, ומה אני שאני בשר ודם עפר ואפר לא קנאתי לצרה שלי ולא הוצאתיה לבושה ולחרפה, ואתה מלך חי וקיים רחמן, מפני מה קנאת לע"ז שאין בה ממש והגלית בני, ונהרגו בחרב, ועשו אויבים בם כרצונם, מיד נתגללו רחמיו של הקב"ה ואמר בשבילך רחל אני מחזיר את ישראל למקומן, הה"ד כה אמר ה' קול ברמה נשמע נהי בכי תמרורים רחל מבכה על בניה מאנה להנחם כי יש שכר לפעולתך וגו' (ירמיהו לא 14-15) וכתוב ויש תקוה לאחריהך נאם ה' ושכו בנים לגבולם (שם 16).⁷⁴

כשרחל האם, מקוננת העל, פונה לאל לשאת ולתת אֶתוּ על פדות צאצאיה, אין התמורה שהיא מציעה מותה בטרם עת בשעת לידה, אלא חייה ותשוקתה אל אישה יעקב בשבע

74 איכה רבה, פתיחתא כד (מהדורת בובר, עמ' 28). חזן-רוקם, הערה 36 לעיל, עמ' 136-138, ולניתוח מפורט יותר: עמ' 138-140. העמדת כישלון קינותיהם של האבות מול הצלחת קינתה של רחל מקבילה לאתגר שמעמידה אם שבעת הבנים בסיפור המרטירולוגי היהודי הנפוץ מכולם. שם, עמ' 118 בגרסה האנגלית. ראו Smith and Pitard, הערה 54 לעיל, עמ' 306. בקינת בעל (CAT 1.3) IV במחזור שירת בעל מן העיר הכנענית אוגרית העורכים מציינים שהאל המקונן שואל את קולה של האלה ענת לפעולת הקינן: "אולי יש היגיון בכך שיהיה זה בלתי ראוי לבעל להציב בקשה כזו מאל [האב והאל, הן של בעל הן של ענת] בקולו שלו" [התרגום שלנו, גח"ר/א"ר]. יסוד אחר מן הקינות של אוגרית המהדהד בפתיחתאות כד ויכה של איכה רבה – שוב על פי סמית' ופיטאר – הוא הטופוס המסורתי של אל המבכה את אובדן ביתו ורעייתו. שם, עמ' 307, 311, 356-357. השאלה אם ענת נשאה הצלחה בתחינה ששטחה לפני בעל תלויה ועומדת בין חוקרים שונים, אולם הם מסכימים שהצלחתה מתוארת בטקסט אחר, השיר האפי של אקהת (שם, עמ' 357) והאל אל נעתר לבקשתו של בעל לבנות לעצמו משכן (שם, עמ' 526).

השנים הארוכות הנוספות שהטילה על עצמה במו ידה על פי סיפור זה, כאות נאמנות לאחותה לאה.⁷⁵ סבלן של שנות התשוקה הארוטית שקולות כנגד ומעל לקורבנותיהם של האבות ומשה הכוללים את עקדת יצחק ואת הנהגת ישראל בשנות הנדודים במדבר, ואפילו כנגד עבודתו של יעקב באותן שבע ועוד שבע שנים. סבלה של רחל הוא שמעביר את האל ממידת הדין למידת הרחמים. בנוסף ליופיו הרב של הטקסט שלו רק בגללו ראוי להביאו כאן, למרות שאין בסיפור עצמו הצגת ביצוע של קינון הרי קינון נזכר בפסוק מירמיהו המסיים אותו. הסיפור מטעים את היחס ההדדי הטרנספורמטיבי בין ארוס ותנטוס, ציר חשוב במנגנון היצירתי והפואטי של סוגת הקינה. האנרגיה הארוטית של רחל שנאגרה במשך שנות ההמתנה מיתרגמת לקינה רבת עוצמה שדיה לשנות את פסק דינו של אל זועם. הפואטיקה של הקינה במדרש שנסמכת על הקינה המקראית, מגיעה כאן למידה חדשה של שילוב חוויית האובדן והיבטים גופניים של ביצוע סוגת הקינה. בטקסט זה רחל, הזוכה בשותפות עם האל בהבאת הגאולה, מועלית כמעט לתפקיד הצד נשי באלוהות. זוהי האנשה חזקה של השכינה בשלבי התפתחותה המוקדמים בספרויות יהודיות וכהמשך למורשת הפואטית של האלות המקוננות המסופוטמיות.

הטקסט הסיפורי האחרון במדרש איכה רבה מספק מעין שורה תחתונה לנושא התגובות הפיזיות השונות על החורבן, בכי ושחוק – ויחסי הטרנספורמציה ביניהם. בסיפור זה מסופר על תלמידי חכמים השומעים את קולותיה ההומים של רומי וצופים על חורבות ירושלים:

על הר ציון ששמם שועלים הלכו בו. כבר היו רבן גמליאל ור' יהושע ור' אלעזר בן עזריה ור' עקיבה עולין לרומי ושמעו קול המונה של רומי רחוק מאה ועשרים מיל, התחילו הם בוכים ור' עקיבה משחק, אמרו לו עקיבה אנו בוכים ואתה שוחק, אמר להם למה בכיתם, א"ל לא נבכה שעובדי ע"ז וזובחים לאילילים ומשתחווים לעצבים ויושבים לבטח ובשלחה, ובית הדום רגל אלהינו היה לשריפת אש ומדור לחיות השרה לא נבכה, אמר להם לכך אני שוחק למכעיסיו כך לעושי רצונו עאכ"ו [על אחת כמה וכמה]. פעם אחת עלו לירושלים כיון שהגיעו לצופים קרעו בגדיהם, והגיעו להר הבית היה שועל יוצא מבית קדש הקדשים, התחילו בוכים ור' עקיבא שוחק, א"ל רבן גמליאל עקיבא לעולם את מתמיה אנו בוכים ואתה שוחק, אמר להם למה בכיתם, אמר להם רבן גמליאל ראו מה עקיבא אומר לנו, מקום שכתוב בו והזר הקרב יומת (במדבר א 51), שועל יוצא מתוכו, לא נבכה, עלינו נתקיים הכתוב על זה היה דוה לבנו, על הר ציון [ששמם שועלים הלכו בו], א"ל לכך אני שוחק שאומר הכתוב, ואעידה לי עדים נאמנים את אוריה הכהן ואת זכריהו בן יברכיהו (ישעיה ה 2) וכי מה ענין אוריה אצל זכריה, מה אמר אוריה ומה אמר זכריה, אוריה אמר ציון שדה תחרש וירושלים עיים תהיה, והר הבית לבמות יער (ירמיה כו 18),

75 השוו ל-Das, הערה 32 לעיל. במסה יפה דאס עוסקת בתפקיד הקינה הנשית להשיב את טיב העולם שהפך לזר ומנוכר בעקבות האובדן והאבל ולהפכו שוב למקום אפשרי למחייה כמקודם. המחברת מרחיבה את הפונקציה הזו לספרות בכלל ובמיוחד ספרות של מבדה, במיוחד בהתייחס לאלימות הקשורה לצורות בנות ימינו של לאומיות.

זכריה אמר כה אמר ה' [צבאות] עוד ישבו זקנים וזקנות ברחובות ירושלים ואיש משענתו בידו מרוב ימים, ורחובות עיר ימלאו ילדים וילדות משחקים ברחובותיה (זכריה ח 4-5), אמר הקב"ה יש לי שנים עדים הללו, אם קיימים דברי אוריה, יהיו קיימים דברי זכריה, ואם בטלים דברי אוריה, יהיו בטלים דברי זכריה, שמחתי שנתקיימו דברי אוריה, סוף שיתקיימו דברי זכריה לעתיד לבוא, כלשון הזה אמרו לו עקיבה ניחמתנו תנחם במנחמים.⁷⁶

אלא שקוראי כל הדורות, במיוחד אלה שקראו את סיפור כישלון מרידתו של שמעון בר כוסיבה ותוצאותיו המחרידות באיכה רבה פרשה ב או בתלמוד הירושלמי, הבינו שרבי עקיבא עצמו כמי שהכתיר את בר כוסיבה בתואר משיח, עשוי היה להיות מקור לא לחלוטין מהימן באשר לחיזוי של התפתחויות פוליטיות.⁷⁷ בחוכמתו הרב-קולית, מדרש איכה רבה מציג כחלופה תקפה באותה מידה לחזונו של רבי עקיבא חזון אחר, המופיע גם הוא על רקע חֻרְבֹת ירושלים: נחמה מעטה הדורשת סבלנות רבה, שבוקעת מקינתה של רחל, שעל פיה הפרויקט המשיחי הופך מתוכנית היסטורית-פוליטית לציפייה טרנסצנדנטית הנישאת על כנפי הקינה האימהית מעבר לזהויות פוליטיות מקובעות.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

76 איכה רבה, פרשה ה (מהדורת בובר, עמ' 159-160).

77 מינץ, הערה 20 לעיל, עמ' 70. גם מינץ מוצא את הסיפור אירוני, לאור מותו של רבי עקיבא בשל מפעלו המשיחי.

קינה על האקרופוליס: פרויד והעולם העתיק

ורד לב כנען

לזכרו של אבי, דב לב

"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" כקינה

בערוב ימיו, בשנת 1936, כשנתיים לפני שמת בגלותו בלונדון, כתב זיגמונד פרויד את המסה "הפרעת זיכרון על האקרופוליס"¹. פרויד, שהתגורר עדיין בווינה, נענה להזמנה לכתוב לרגל יום הולדתו השבעים של ידידו, הסופר הצרפתי הנערץ, רומן רולן, את המסה המוקדשת לו וכתובה בצורת מכתב פתוח. הטקסט הקצר של פרויד מציע ניתוח פסיכואנליטי לזיכרון חידתי שנותר בו מביקור באקרופוליס שערך בשנת 1904 בלוויית אחיו. בטקסט עולים שני עניינים שונים הכרוכים זה בזה ושאת המכנה המשותף ביניהם ניתן לנסח בזיקתם למקורות התרבותיים והאינטלקטואליים של פרויד. בהצלבת שני הנושאים, מחד גיסא זהותו היהודית של פרויד מבית ומאידך גיסא החינוך הקלסי שקיבל בגימנסיה, מתקבלת תמונת חיים שמעורבים בהם כפילות, שניות וסתירות פנימיות. קו התפר התרבותי שניתן לסמן אותו באופן מטפורי במפגש בין אתונה וירושלים מהווה את שלד עלילת ההיסטוריה הפרטית של פרויד, ומוביל את קוראי הטקסט לסבך הבלתי פתור של סיפור חייו.

החזרה של פרויד אל שני המקורות המכוננים של זהותו המורכבת מתמקדת בקשר בין דמותו של אביו, יעקב פרויד, לבין דימוי נשגב המייצג את העת העתיקה, האקרופוליס. שני הסמלים, האב וההר, בהיותם סימנים מייצגים של עולם שהיה ואיננו עוד, מלבים בפרויד געגועים ומהדהדים אצלו תחושת אובדן שמעוררת רצון להתבוננות פנימית. תמות אלה מספקות בעיניי סיבה ראויה לקרוא יצירה זו כביטוי מובהק של קינה. מחשבותיו של פרויד על אביו המת ארוגות במחשבות על עולם שהיה תמיד עבורו בחזקת בית, אף שלא היה באמת שלו, אלא יותר בבחינת מקום הולדת נכסף. בטקסט שלפנינו זהו האקרופוליס, בטקסטים אחרים זוהי רומא, ושני מקומות אלה הם כמובן מטונימיים לעת העתיקה, לעולם הקלסי של יוון ורומא הנערץ על בני תרבות אירופה, ובמיוחד על בני התרבות הגרמנית שפרויד חש כלפיה יחס דו משמעי, משיכה וזרות כאחד.

1 זיגמונד פרויד, "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" [מכתב לרומן רולן לרגל יום הולדתו השבעים]. תרבות, דת ויהדות: כתבים נבחרים, ה', מגרמנית: נועה קול ורחל ברחיים, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 228-237.

הקינה של פרויד היא, אומנם, על אביו שמת בשנת 1896, אך לא פחות מכך היא קינה על חייו שהגיעו אל קיצם, ובעיקר על עולם שהולך ונחרב לנגד עיניו בשנות השלושים של המאה הקודמת. אינני מעוניינת לאפיין את "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" כקינה מבחינת הסוגה הספרותית; גם אינני מתייחסת במאמר זה לקינה כאל סוגה ספרותית כל עיקר. החיבור שאני מבקשת לעשות בין הטקסט של פרויד לקינה קשור להבנתי את הקינה כמודוס ספרותי של מצב רגשי. קינה נובעת בראש וראשונה ממותו של אדם, ועל כן מבטאת צער ורגשות אובדן שהמוות מציף בעקבותיו. עם זאת, אין הקינה מייצרת ייצוגי צער. קינה איננה ייצוג של רגש ואף איננה חיקוי של כאב, אלא היא עצמה מצב רגשי הלוּבש צורה ספרותית. קינה היא רגש שדורש קול, יללה, תמלול, ביטוי. קינה איננה סוגה ספרותית, אלא כמו הקומי, הטרגי, או הפרודי, מביעה אספקט של החוויה האנושית, מביאה לידי ביטוי חלק ממנעד רגשי שהוא בלתי נפרד מהחוויה. קריאת "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" כמודוס של קינה מאפשרת לנו לראות כיצד כתיבה ממירה את האבל לפעולת דיבור, מלבישה צורה לכאב כשהיא נשמעת לחוק הדמיון ונותנת לעצמה לזרום עם תנועתם הלא מודעת של הדימויים המציפים את הכותב במהלך הכתיבה. בחינת הטקסט של "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" כקינה מבליטה את תפקידו המרכזי של הזמן בשטף הביטוי. הקינה תמיד קשורה לאובדן ולתחושה החריפה של נוכחות העבר בהווה. בהקשר זה, המסה "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" מספקת ערוץ חיוני לקינתו של פרויד משום שהיא מחברת וממזגת בין נקודות זמן שונות, כמו גם בין נקודות המבט השונות של המטופל (analysand) והמטפל (analyst). פרויד מנתח את עצמו, אך גם מאפשר לעצמי האבל להופיע. פירושו של דבר, המרחב הטקסטואלי שנפתח באמצעות "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" מאפשר את קיומה של שיחת הנפש עם עצמה, המצליבה בין נקודת המבט של ההווה עם זו של העבר.²

מאנטיאוס לאדיפוס

"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" דנה בשתי מערכות יחסים אמביוולנטיות של פרויד: מערכת היחסים עם אביו ויחסו לעולם העתיק. הטקסט מחבר בין שתי מערכות יחסים אלה ויותר מכך מראה כי הן סבוכות זו בזו. דימוי האב של פרויד בלתי נפרד מדימוי העת העתיקה ותפקידה המכונן של העת העתיקה כמקור לזהות התרבותית של פרויד אינו נפרד מתרומתו של האב. מה הקשר בין שני מקורות סמכות הוריים אלה? כדי להבין את החיבור בין שני קצוות תרבותיים אלה עלינו לזכור כי עבור פרויד, כמו גם עבור אינטלקטואלים רבים בני המאה התשע עשרה, העולם הקלסי של יוון ורומא הוא בית, מרחב תרבותי מעורר כיסופים, פיגורה של הורות מזינה ורוחנית. כתיבתו של פרויד משקפת אומנם את התשוקה להגדרת הזהות האירופית המודרנית באמצעות החיבור

2 על קינה כמודוס ספרותי של מצב רגשי ראו: Vered Lev Kenaan, *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2008, pp. 168-169.

העמוק לעת העתיקה,³ אך עם זאת, יחסו של פרויד כיהודי וינאי בעל מקורות גליציאניים לשורשים הקלסיים נבדל משל הוגים גרמניים אחרים. הבחירה באדיפוס כגיבור המיתי של הפסיכואנליזה יכולה להראות זאת בבירור. ההיקסמות של פרויד מדמותו של אדיפוס ובמיוחד ההתמקדות שלו במפגש הגורלי שלו עם אביו מציעות מודל חדש לבחינת היחסים של המודרניים עם העבר הקלסי.

הפנטזיה האירופית חפצה לראות בקשר בין העת החדשה לעת העתיקה קשר של רציפות, המאפשר לראות באדם המודרני תוצר מובהק של התרבות הקלסית. במאות התשע עשרה והעשרים הקשר בין העת המודרנית לעת העתיקה נבנה פעמים רבות כקשר אורגני, ויותר מכן, הוא נחוה באמצעות דימויים ומיתוסים שונים כקשר בין בניס לאימא אדמה. העת העתיקה הובנתה כאימא מזינה, קרקע רוחנית ממנה צומחת תרבות אירופה. עבור הגל, העת העתיקה הייתה חיונית לבניית הזהות האירופית המודרנית, כפי שניתן ללמוד מן ההרצאה שנשא בתור רקטור בגימנסיום.⁴ על כן, הגל בחר בדמות המיתולוגית של הענק אנטיאוס שהיה מתאבק רב עוצמה, בתור גיבור המתווך בין שני העולמות, העתיק והמודרני. הסיבה לבחירתו באנטיאוס נעוצה בזהותה של אמו. אנטיאוס היה יליד לוב, בנם של האלים פוסידון וגאיה. ואולם, על אף ששני הוריו הם אלים, דווקא הקשר הגופני הייחודי שהיה לאנטיאוס עם גאיה, אימא אדמה, סיפק להגל מטפורה למצב האנושי המודרני. המיתוס מדגיש קשר זה כמקור לכוחו הבלתי נדלה של אנטיאוס. כל עוד רגלו של אנטיאוס נגעה באדמה, נשמר כוחו העצום ואי אפשר היה להביסו בקרב, אך ברגע שניתקו רגליו מן האדמה – איבד את כל כוחו. באמצעות אנלוגיה בין הדמות המיתולוגית של אנטיאוס לבין דמות הצעיר הגרמני, הגל כיוון להעלות סוג של מודעות עצמית מודרנית מעצם טיבה. דמותו של אנטיאוס, לפי הגל, הייתה בעלת ערך פדגוגי חשוב; היא הובילה את הדור המודרני להכיר בזיקתו הפנימית לעולם העתיק. אימוץ נקודת המבט של אנטיאוס (דבר שהיה, אגב, מנוגד לאופיו המקורי של המיתוס היווני), אפשרה להגל להוסיף דגש חדש למיתוס שמאז שלהי העת העתיקה שימש כשופר לאידאולוגיות פוליטיות ותאולוגיות.⁵ באמצעות נקודת מבט רעננה זאת, הגל הפך את אנטיאוס למודל חיקוי אשר הפנים את ערכי התכנית החינוכית המודרנית שלו. בהסתת תשומת הלב של מאזיניו ליחסים הסימביוטיים בין אם לבן, פרשנותו של הגל לסיפור אנטיאוס ציידה אותו בדימוי סוחף שבאמצעותו הדגים את הרעיון שההווה שרוי תמיד בין שורשי העבר, ושהקיום של האדם המודרני מותנה בקיומו של קשר רציף לעת העתיקה.

3 ראו: Richard Armstrong, *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

4 אני זנה במקום אחר ביחסו של הגל לעולם העתיק. הדברים מבוססים על קריאה בהרצאתו של הגל כרקטור בגימנסיום: Georg W. F. Hegel, "On Classical Studies", *On Christianity: Early*, *Theological Writings*, trans. T. M. Knox, New York: Harper and Brothers, 1961.

5 מאז העת העתיקה המאוחרת, יחסי אנטיאוס עם אמו עמדו בניגוד ליחסי הרקולס עם אביו האולימפי. כך, בעוד שהקשר של הרקולס לאביו מזהה אותו עם רציונליות ושלב גבוה של טרנסצנדנטיות, המשיכה לאם הכטונית מציגה את אנטיאוס כהיפוכו המושלם של הרקולס. השורשיות המקומית של אנטיאוס בעלת אופי פוליטי במיוחד בהקשר של רומא האימפריאלית.

כיהודי אירופי התקשה פרויד, בשונה מהגל, לאמץ לחלוטין את פנטזיית הרצף התרבותי והקשר האורגני עם העת העתיקה. הוא לא היה יכול להרשות לעצמו ליהנות מאשליה של קשר רציף עם העת העתיקה, קשר שמבטא אולי יותר מכול משאלת לב של תרבות, ומדהדה בשכתובו של מיתוס אנטיאוס על ידי הגל. על כן, סיפורו של אנטיאוס אינו מיתוס משמעותי בכתיבתו. לעומתו, מיתוס אדיפוס, הבן, שהיה כה מרכזי בהתפתחות הפסיכואנליזה, הציע תחליף מיתי למודל הבן של אנטיאוס הקשור בגופו לאמו, והעלה במקומו מודל של בן בעל קשר אמביוולנטי להוריו, שיכול להאיר את עינינו גם בשאלת הקשר הדור־משמעי של פרויד לעת העתיקה. המיתוס של אדיפוס מבוסס על מודל אמביוולנטי של מערכת יחסים בין אב ובן: אדיפוס הבן הוא בעת ובעונה אחת גם מחובר להוריו וגם מנותק מהם. אדיפוס, במילים פשוטות, הוא גם בן ביולוגי וגם בן מאומץ. ההיקסמות של פרויד מן המפגש של אדיפוס עם אביו הסתירה ממנו את הרלוונטיות שהייתה יכולה להיות למיתוס אנטיאוס עבור הפסיכואנליזה. כך, באזכור קצרצר של אנטיאוס במכתבו של פרויד לידידו וילהלם פליס, מהדהדת סוגיית הלאום וזרותו התרבותית של פרויד. בעוד קריאתו של הגל מרוממת את אנטיאוס האפריקני למעלה גבוהה יותר כסוכן של ידיעה, הרמיזה של פרויד לקשריו של הענק האפריקני לאמו משמרת את המשמעות המסורתית והופכת אותו לסמל של פטריטיביות גרמנית הזרה לפרויד. פרויד מעלה את הדוגמה של אנטיאוס באופן ספציפי ביחס לעירו, וינה:

ארצה לנסוע לשלושה ימים בזמן הפסחא, אך מעל לכל, ארצה לראותך. אני סובל ממקרה קשה של קדחת האביב, כמה לאור שמש, לפרחים, למעט מים כחולים, ממש כמו אדם צעיר. אני שונא את וינה כמעט באופן אישי, בניגוד לענק אנטיאוס, אני אוגר כוח ברגע שאני מרים את רגלי מאדמת המולדת.⁶

פרויד מתייחס לעצמו באירוניה. הוא מחשיב עצמו כניגודו המוחלט של הענק מלוב. שלא כמו אנטיאוס, פרויד אינו שואב כוח מעיר האם שלו, וינה. זהות ילידית, אוטוכונית, כמו שיש לאנטיאוס זרה באופן מובהק לפרויד. הקשר של אנטיאוס לאמו מבטא, יותר מכול, תחושה ברורה של שייכות למקום, בעוד שפרויד היהודי איננו יליד המקום, איננו בן וינה. הרקע הזר של פרויד דווקא קושר אותו לאנטיאוס, אשר אחרתו מודגשת באמצעות דמותו הענקית ושורשיו האפריקניים. עם זאת, האירוניה העצמית של פרויד מתעלמת מדמיון גלוי זה ומדגישה במקום זאת את נקודת ההבדל ביניהם. פרויד, שלא כמו אנטיאוס, מונע על ידי תשוקה אדירה להפריד עצמו מ"אמו", וינה, ואף אינו מראה שום עניין לפתח רגש של חובת בן לאמו.⁷

6 מכתבו של פרויד לפליס מה-11 במרץ 1900 בתרגום שלי, ול"כ. תרגום לאנגלית מופיע ב-Sigmund Freud, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, trans. Jeffrey Moussaieff Masson, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1985, p. 403.

7 על כך ראו, לדוגמה: Peter L. Rudnytsky, *Freud and Oedipus*, New York: Columbia University Press, 1987. "Uprooting from his birthplace also plays a decisive part in the development of psychoanalysis" (p. 73).

בשנת 1900, דמות האם של אנטיאוס מעוררת רגשות לאומיים. תפיסתו של פרויד את אנטיאוס צומחת ממסורת התקבלותו של המיתוס במחשבה הגרמנית של המאה התשע עשרה.⁸ מבחינה זו, דמותו של אנטיאוס אינה תורמת לקידומה של התפיסה הפסיכואנליטית של מודעות עצמית. דמותו האיקונית של האחר האפריקני לא נרשמה בתודעתו של פרויד שהעדיף על פניו דווקא גיבור יווני, דמות מלכותית, מנהיג ושליט היכול לייצג את עקרונותיה המרכזיים של הפסיכואנליזה. המיתוס של אדיפוס, וליתר דיוק, הגרסה הטרגית שלו מן המאה החמישית לפני הספירה, אדיפוס המלך מאת סופוקלס, העסיקה את פרויד ברציפות לאורך שנות חייו. הקריאה שאני רוצה להציע מחברת את העניין הבלתי נדלה של פרויד באדיפוס לתפקידו כדמות המשמרת יחסים של רציפות וחוסר רציפות בין עבר להווה. יחסי אדיפוס עם הוריו הם תוצר של סבך של זמנים שמערבב ללא הבדלה חוויות עבר והווה. אדיפוס של פרויד, הוא דמות מסקרנת במיוחד מכיוון שהוא מחבר בין העת העתיקה ובין המודרניות כמו אנטיאוס עבור הגל, אבל עבור פרויד חיבור זה משמש עדות למפגש נפשי ופנימי שסיפורו של אדיפוס מאפשר להכיר, המפגש הלא מודע בין מחשבות הווה ועבר. צומת הדרכים המחבר בין קורינתוס, דלפי ותבאי הוא דימוי מרכזי עבור אדיפוס המלך של סופוקלס, מחזה שפרויד הבין כמחבר בין הלא מודע למודע, בין העבר להווה, ואף בין העת העתיקה למודרניות. במחזה העתיק, הדרך שמובילה את הבר הנמלט מהוריו המאמצים (קורינתוס) אל העתיד הלא נודע מצטלבת עם דרך שמובילה אותו גם להיתקל בלי דעת בעבר (תבאי) ובאביו מולידו. הדימוי של הצומת מהותי, אם כן, עבור פרויד כדי לאפיין את המגעים המודעים והלא מודעים עם העבר. הצומת הוא דימוי של חיבור בין זמנים שונים – עבר, הווה ועתיד – וניתן להבינו גם כחיבור במישור הבין-היסטורי. כלומר, הצומת של אדיפוס יכול להיות, בעקבות פרויד, מקום שבאמצעותו ניתן להתחקות אחר יחסי החיבור-ניטוק בין הסובייקט המודרני לעולם העתיק. יחסי פרויד עם העולם העתיק משקפים את בניית יחסיו עם הוריו ומשתקפים בהם. יחסים בין דוריים ותרבותיים אלה (הן אלה בין פרויד להוריו הן אלה בין פרויד לעולם העתיק) מקיימים קשר אנלוגי באמצעות הדהודו של אדיפוס המלך ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס".

מות האב והתעוררות העבר

פרויד לא ראה בעת העתיקה אם מזינה ומכילה, כפי שתפסו אותה ההוגים הגרמנים של המאה התשע עשרה. אין זה פלא, על כן, שכתבתו של פרויד ממוקדת בדימוי אמביוולנטי של הורות.⁹ ליתר דיוק, עבור פרויד מדובר במובן אידיויסינקרטי של אבהות, מובן בעל

8 למיתוס אנטיאוס נוצרו מספר פרשנויות לאומיות במהלך המאה ה-19 כמו גם במחצית הראשונה של המאה העשרים. ניתן לראות זאת, לדוגמה, באחד מנאומיו של אדולף היטלר. ראו: Alex Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, College Art Association & The Pennsylvania State University Press: University Park, 1991, p. 20, n. 71

9 על תפקידו הבולט של אביו של פרויד בעיצובה של הפסיכואנליזה עמדו מספר פרשנים שונים: Carl E. Schorske, "Politics and Patricide in Freud's *Interpretation of Dreams*", *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York: Vintage Books, 1981; George F. Mahl,

תפקיד חשוב בפענוח משמעותה החידתית של העת העתיקה בעת המודרנית, דימוי שמתממש בדמותו המסוימת של האב הביוגרפי של פרויד. באופן מוזר, זוהי דווקא דמות לא שורשית, נודדת, לא אוטוכתונית, של יהודי זקן ושברירי ששופכת אור על קשריו הסבוכים והעמוקים של פרויד עם העולם העתיק. התמסרותו של פרויד ללימוד הקשרים הסבוכים של הבן עם האב היא על כן בלתי נפרדת מן המאמץ ההומניסטי לפענח את הזיקה הקיימת בין העת העתיקה והמודרניות. רסיסים של מערכת יחסים זו מוצאים את ביטוייהם בתגובתו של פרויד לאובדן אביו זמן קצר לאחר מותו.

למות אביו של פרויד, יעקב פרויד, ב-23 באוקטובר, 1896, הייתה השפעה מכרעת על חייו וכפועל יוצא מכך על התחום העולה של הפסיכואנליזה. על כך יכול להעיד המכתב שכתב פרויד לידידו פליס רק מספר שבועות בלבד לאחר מות אביו. עדותו העצמית והכואבת של פרויד, "אני חש עתה לגמרי עקור משורשיי"¹⁰, מעבירה לפליס את הרעיון שמות האב עורר בו תחושה עמוקה של תלישות. עם זאת, רגש התלישות אינו מסרס או מחליש כפי שאפקט פעולתו גורם במקרה של אנטיאוס. ההפך הוא הנכון; לפיכך הסופית מן האב אפקט הפוך על פרויד. פרויד מציג את מות האב כאירוע המשמעותי ביותר אשר מוביל את פרויד להפוך לאב המייסד של הפסיכואנליזה. הבנה זו מקובלת באופן כללי על רוב הביוגרפים של פרויד, אשר מייחסים למותו של אביו את הכוח המניע מאחורי ההחלטה של פרויד להתחיל את תהליך האנליזה העצמית.¹¹

לפי מכתבו של פרויד לפליס, מות אביו הבליט קשר פנימי בין הבן לאב: "לכשמת, חייו כבר הגיעו לסופם זמן רב לפני האירוע, אך האירוע עצמו עורר לחיים את כל העבר בעצמי הפנימי"¹². המוות מסמל משמעויות שונות שפרישתן במרחב תלויה בתבניות זמן שונות. מותו של אביו הוא אירוע המסמן את עובדת הסופיות, שאותה פרויד החל לחוות זמן מה בטרם התרחש האירוע הממשי של המוות. המוות מובן, אם כן, כעובדה החותמת תהליך ממושך של דעיכה. בו בעת, מסמן מות האב התחלה, חיים חדשים, אירוע שמניע ומעורר את זיכרון העבר לחיים. העבר המתעורר שולט בהווה הנפשי ובכך מעצב מחדש את אופקי העתיד. זמניות סבוכה זו על תנועתה הדו-כיוונית, אחורה וקדימה, אופיינית לא רק למצבו הספציפי של פרויד, אלא מעבר לכך, לאופן שבו הפסיכואנליזה נמצאת תמיד בתווך ההיסטורי.¹³

"Father-Son Themes in Freud's Self-Analysis", S. H. Cath, A.R. Giowitt and J. M. Ross (eds.) *Father and Child: Developments and Clinical Perspectives*, Oxford: Blackwell, 1982, pp. 33-64; George F. Mahl, "Freud, Father, and Mother: Quantitative Aspects", *Psychoanalytic Psychology*, 2 (1985), pp. 99-113. לאדיפוס, ראו: Rudnytsky, הערה 7 לעיל, עמ' 109-110.

10 מכתב מה-2 בנובמבר, 1896, Freud, הערה 6 לעיל, עמ' 202.
 11 מכתבו של פרויד מה-2 בנובמבר, 1896, מובן כראיה להשפעה הישירה שהייתה למות אביו של פרויד על תחילת האנליזה העצמית. ראו לדוגמה: Max Schur, "The Background of Freud's 'Disturbance' on the Acropolis", Mark Kanzer & Jules Glenn (eds.), *Freud and his Self-Analysis*, Jason Aronson: New York, 1979, pp. 117-134. Rudnytsky; הערה 7 לעיל, עמ' 21.
 12 מכתב מה-2 בנובמבר, 1896, Freud, הערה 6 לעיל, עמ' 202.
 13 "הנטייה ה'היסטורית' היא חלק מעצם מהותה של הפסיכואנליזה - מבחינה תיאורטית ומבחינה תרפויטית כאחת". יוסף חיים ירושלמי, משה של פרויד, ירושלים: מרכז שלם, 2006, עמ' 23. השוו

כמה שנים לאחר מותו של אביו, נטען האירוע במשמעויות חדשות, כפי שניתן לראות מדברי ההקדמה של פרויד משנת 1908 למהדורה השנייה של פירוש החלום. פרויד כותב שמות האב הוא "האירוע המשמעותי ביותר... [ה]אובדן הנוקב ביותר בחייו של כל גבר".¹⁴ לא רק שהצהרה אמוציונלית זו משחזרת את הרקע האוטוביוגרפי שמתוכו צמחה כתיבת פירוש החלום, אלא שמעבר ליצירת מסגרת אוטוביוגרפית, זוהי ללא ספק אמירה פרפורמטיבית, פעולת הנצחה. היא מעניקה כבוד לאב אשר זכרו מגולם – על פי דברי פרויד בהקדמה למהדורה השנייה – ביצירתו האינטלקטואלית של הבן. אם כך, עבור פרויד, "האירוע המשמעותי ביותר... בחייו של כל גבר", מות האב, כרוך, בו בעת, באירוע מכונן נוסף בחייו של פרויד – כתיבתה ופרסומה של יצירת פשר החלום המונומנטלית שלו.¹⁵

גם החומר בספר הזה, הלקוח בעיקר מחלומותיי, חלומות שנסיבות הזמן הפחיתו מערכם או הפכום למיושנים, ובאמצעותם הסברתי את כללי פירוש החלום הוכיח עצמו בעת העריכה מחדש כבעל כוח הישרדות העתיד בפני שינויים מרחיקי לכת. לגבי יש לו לספר זה גם משמעות סובייקטיבית אחרת, שלא יכולתי לעמוד עליה אלא לאחר שסיימתי את כתיבתו. הוא התגלה לי כחלק מן האנליזה העצמית שלי, כתגובתי למות אביו; כלומר, כתגובה לאירוע המשמעותי ביותר, לאובדן הנוקב ביותר, בחייו של כל גבר. משהכרתי בכך, שוב לא הייתי מסוגל למחות את עקבותיה של השפעה זו.¹⁶

השנים שחלפו מאז המהדורה הראשונה של פירוש החלום מעניקות לפרויד מרחק. עתה, במבט לאחור על המהדורה הראשונה, פרויד כותב בסיפוק ש"אני שמח שביכולתי לומר שמצאתי אך מעט שעלי לשנות".¹⁷ אומנם המרחק מן המהדורה הראשונה רק מאשר מחדש את הישגי הספר שלא התיישנו בעקבות הזמן שעבר, אך עם זאת, אותו המרחק גם מאפשר לראות דברים חדשים שלא נראו קודם לכן. כאשר פרויד מהרהר מחדש על הספר מנקודת מבט עכשווית, שמונה שנים מאוחר יותר, התייחסותו לאופייה האישי של עבודתו המדעית משתנה מקצה לקצה. בהקדמה של הוצאה הראשונה משנת 1900 פרויד היה אפולוגטי, אפילו מתגונן במידת מה ביחס לבחירתו להשתמש בחלומותיו. בסופו של דבר, פרויד מסביר כי השתמש בחומרים האישיים בתירוץ שהיה זה מן

עם מייקל רות שכותב ש"העמדה הפרשנית של פרויד מקבלת את מלוא כוחה בשעה שמבינים את הפסיכואנליזה כתאוריה של היסטוריה" ("Freud's interpretative stance is most powerful when one regards psycho-analysis as a theory of history"). Michael S. Roth, *Psychoanalysis as History*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995, p. 33

14 זיגמונד פרויד, "הקדמה למהדורה השנייה", הנ"ל, פירוש החלום, עמנואל ברמן (עורך), מגרמנית: רות גינבורג, תל אביב: הוצאת עם עובד והמפעל לתרגום ספרות מופת, 2008, עמ' 66.

15 פרויד מתייחס לפשר החלום בפתח הדבר למהדורה השנייה כך: "עבודה מסובכת... תשתית". שם, עמ' 65.

16 שם, עמ' 66.

17 שם, עמ' 65.

הכורח כדי להאיר ולהדגים את שיטת הפרשנות שלו. כך הוא כותב שחשיפת חיי הנפש הפרטיים שלו לעיני זרים הייתה מעבר לרצוי לו.¹⁸ בניגוד לקודמתה, ההקדמה של שנת 1908 הציגה גישה אחרת ביחס לחומרים האישיים שבספר. לא זו בלבד שפרויד מראה ביטחון רב יותר בבחירתו הראשונית, אלא הוא אף חושף בדיעבד מודעות חדשה ביחס לממד האוטוביוגרפי שהיה טבוע בפרויקט התאורטי שלו מלכתחילה, ומכיר לראשונה בערך האוטותרפויטי של יצירתו. כך, באיחור הוא מסוגל לראות דבר מה חדש, דבר מה שלא יכול היה להכיר מלכתחילה. ההקדמה הראשונה עוברת בשתיקה על דבר מה חשוב שהאמביציה של פרויד האפילה עליו, שכן היא נשלטת על ידי רצונו של פרויד להציג בצורה מסודרת את מטרת הספר, להוכיח את תרומת החלומות לחקר חיי הנפש. אולם, במבט רטרוספקטיבי, פרויד מגלה שמלבד מטרתו הראשונית המוצהרת במהדורה הראשונה של פירוש החלום, קריאתו העכשווית ביצירה מגלה משמעות חדשה שיכולה הייתה להיחשף רק בחלוף הזמן.¹⁹ ההקדמה למהדורה השנייה מציעה קריאה חוזרת של פרויד במטרות המקוריות של פירוש החלום ומשחזרת מטרות שלא נוסחו בגלוי במהדורה הראשונה ואשר מוצגות כעת כבלתי נפרדות מהטקסט המדעי. פרויד יכול עתה לראות מה שלא ראה קודם לכן, או מה שלא יכול היה לתת לו ביטוי בכתב, והוא שפירוש החלום הוא ספר העוקב אחר תהליך נפשי, "חלק מן האנליזה העצמית שלי" לדברי פרויד, שתחילתו השיטתית מקושרת בפתח הדבר השני עם מות אביו ואשר למעשה ממשיך להתקיים בצורה בלתי פוסקת מעבר לגבולות המהדורה הראשונה של הספר.²⁰

מבחינה זו, הדחף של פרויד לגילוי עצמי הולך יד ביד עם מות אביו. דחיית הגילוי של פרויד נקשרת להתעקשות שלו להיצמד ולהישאר נאמן למטרות האמביציוניות של הספר ולעתידו המבטיח, שעתה מגלה עצמו כתחפושת או אפילו כאלבי. מאחורי מסך הציפיות הגבוהות של הבן מעצמו נמצאת מוטלת דמותו של האב המת. ההבנה המאוחרת של פרויד מקבלת צורה של מחוות הקדשה לזכר האב שהלך לעולמו ומכירה בתרומתו החשובה להתגבשותו של הספר. לכן, התהליך היצירתי של כתיבת פירוש החלום מתגלה עתה כחלק בלתי נפרד ומהותי של עבודת האבל. אבלו של פרויד שמקבל בשלב מוקדם, זמן רב לפני כתיבת הספר, ביטוי של מהלומה קשה העוקרת אותו משורשיו, מקבל עתה משמעות נוספת, משמעות מפרה ומחזקת. כך, במהדורה השנייה מכיר פרויד בחלקו של האב ובתרומתו ליצירת הספר והכאב על מותו מרוכז מעט באמצעות הכרה זו. הכרת התודה של פרויד לאביו היא עדות להבנה של פרויד כי עם מותו של האב סלל פרויד את "דרך המלך" אל הלא מודע.

18 שם, עמ' 63-64.

19 שם, עמ' 66. ניתן לזהות אפקט דומה של "בדיעבד" בקריאה של אלכסנדר גרינשטיין בפירוש החלום מאת פרויד. גרינשטיין מנתח את חלומותיו של פרויד המפוזרים לכל אורך פשר החלום. הוא מעיר בהקדמה שרק לאחר שליקט וארגן את חלומותיו של פרויד, הצליח לראות בבהירות את "האחדות של הארגון הנפשי": Alexander Grinstein, *Sigmund Freud's Dreams*, New York: International Universities Press, p. 16.

20 Rudnytsky, הערה 7 לעיל, עמ' 21. ראו גם: המכתב מה־2 בנובמבר, 1896, Freud, הערה 6 לעיל, עמ' 202.

מבט מהאקרופוליס

ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס", האב המת שב להופיע ולתבוע את תרומתו לחשיפת הלא מודע. פרויד מנתח זיכרון ישן ומוזר שנותר חקוק בו ואף המשיך להעסיקו מאז שנת 1904. במהלך סיפור הזיכרון על אודות המסע מטרייסט (טריאסטה) לאתונה שפרויד ערך יחד עם אחיו הצעיר, אלכסנדר, מופיע האב המת באופן בלתי צפוי בעת הטיפוס על האקרופוליס. הופעתו של האב המת מסתברת במהלך הטקסט כמורכבת הרבה יותר ממה שניתן היה לשער והיא אכן מקבלת מקום רב משמעי בניתוח הפרעת הזיכרון של המסע לאקרופוליס. בנקודה זו יש להעיר ולומר דבר מה על מורכבותו של הטקסט "הפרעת זיכרון על האקרופוליס". זהו נרטיב הכתוב בגוף ראשון ומגולל זיכרון אירועים כפי שהיו, אך באותה עת מספק לפרויד אנליזה מנקודת המבט העכשווית. על כן, למספר של הנרטיב הפסיכואנליטי תפקיד כפול: הוא המטופל וגם המטפל. באופן טבעי, אם כן, תפקידו הכפול של המספר מתווה את ייחודה של טקסטורת הסיפור שמשלבת בתוכה יסודות מודעים ולא מודעים ויוצרת חיבורים בין נקודות מבט שונות מן העבר וההווה.²¹ חלקו הראשון של סיפור הזיכרון ממוקם בעיר טרייסט, אשר הייתה מתוכננת להיות נקודת היציאה של האחים פרויד לאי קורפו. בעקבות עצת מכר, שינו האחים את כוונתם המקורית והפליגו לאתונה למסע בן שלושה ימים. חלקו השני של הנרטיב ממוקם באתונה, על האקרופוליס. זיכרון המסע ההוא, פרויד משחזר, המשיך להדהד בראשו זמן רב. הצדדים הרגשיים והמוזרות של אותו זיכרון המשיכו להטרידו באופן מיוחד, והוא הצליח לפתור אותם לבסוף באמצעות האנליזה העצמית שאת מסקנותיה הוא מגיש עתה כתשורה לקוראו הצרפתי. היה זה, אם כן, רק בשלב מאוחר יותר, בשנת 1936, לכבוד יום הולדתו השבעים של רומן רולן, שפרויד התבונן מחדש במסקנות האנליזה שערך, וחזר ונטע אותן בתמונה ספרותית משוכללת. לכן, "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" הוא טקסט גבישי שמתלכדות בו נקודות זמן שונות, טקסט המורכב מרבדים טקסטואליים שונים שנערמו עם השנים זה על גב זה על ידי פרויד. במובן זה, הטקסט משתף את קוראיו בפעולת הזיכרון.

האנליזה של הזיכרון על האקרופוליס לא מתעכבת על ההריסות הארכאולוגיות של האתר. כשהתייר מגיע לאקרופוליס, הנרטיב הפסיכואנליטי מעניק לטיפוס על ההר האולימפי שיא בלתי צפוי; הטיפוס על האקרופוליס מוביל ישירות למפגש עם אביו המת של פרויד. בנרטיב של פרויד, האקרופוליס מתפקד כאתר נפשי המחבר את הבן באופן בלתי מודע עם האב המת. חיבור פתאומי זה, בין הבן לבין אביו שמת שמונה שנים קודם לכן (בשנת 1896), הוא חיבור שמציף עמו חיבורים נוספים בלתי צפויים בין עולמות תרבותיים שונים: היהדות עם העולם הקלסי; הגלציאניות עם הגרמניות; העת העתיקה עם המודרניות. כפי שנראה, הנרטיב של פרויד אינו אנליטי בלבד, כלומר, מפרק את עבודת הלא מודע לגורמיה השונים, אלא אף מאפשר בדרך הסיפורית הייחודית לו לשקף את מרחב הלא מודע או להיכנס אליו באמצעות חיבורים משונים אלה. זוהי דוגמה

21 מרק קנצר רואה בטקסט ייצוג של אירוע מפגש אנליטי: Mark Kanzer, "Sigmund Freud and Alexander Freud on the Acropolis", *American Imago*, 26 (1969), pp. 324-354.

לדרך הייחודית שבה הפואטיקה של הלא מודע באה לידי ביטוי בכתיבה האוטוביוגרפית, הספרותית-אנליטית של פרויד.

כך, זרם מחשבותיו על משמעות האקרופוליס, רשמיו האישיים של פרויד מאתר ייצוגי זה של העת העתיקה, מתערבבים באופן בלתי מודע בחוטי מחשבה הנוגעים ישירות לאביו. האתר העתיק, כפי שאני קוראת זאת, מציע לפרויד הרבה יותר מאשר רקע מתאים שעליו נחשפים יחסיו המיוחדים עם אביו. הנרטיב של פרויד מציע בנוסף לכך תובנה חשובה ביחס לקשרים הפנימיים בין העולם העתיק לבין הלא מודע של פרויד. דמות האב יוצרת דיכוטומיה טקסטואלית. האב הוא כוח פנימי לעבודת הטקסט; הוא מותיר סימנים בטקסט, סימני זיכרון, גם בתרומתו לנתקים, כמו גם לקשרים, בין פרויד והעולם העתיק. אין צורך לומר שמלבד התרומה המבנית לפריסתו של הטקסט הפסיכואנליטי, האב משתתף כגיבור ראשי בתכנים החבויים והמפורשים של עבודת הזיכרון. אם כן, ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס", העת העתיקה מופיעה בראש ובראשונה כאתר נפשי שבו יחסיו של פרויד עם אביו, זיכרונות ילדותו, כמו גם תשוקותיו וחרטותיו העכשוויות נמצאים בתנועה מתמדת וחופשית.

פרויד מציג את הזיכרון כביטוי בלתי רגיל, יוצא דופן ופתולוגי של הנפש,²² כלומר, הוא משייך את הזיכרון לסוג תופעה שהיא אחת ממטרות המחקר של עבודתו המדעית. ההרהור על אודות הזיכרון מוביל אותו לאבחון של טיפוס מסוים של הפרעה (störung). ואומנם, הכותרת הגרמנית של הטקסט, "Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis", מתייחסת לנתק מסוים בזיכרון. במסורת הפילוסופיה הגרמנית Erinnerung מובנת כפעולת זיכרון [ה]מאחדת את המציאות עם ידיעתה", וכן "ההופכת את ההווה החיצונית למשהו שהוא שלי".²³ ואילו Erinnerungstörung היא פעולת שיבוש הגורמת לחיץ ולנתק בזיכרון. מצוידים בטרמינולוגיה הזו, נוכל לעקוב אחר תובנותיו הפסיכולוגיות של פרויד כשהוא בוחן דוגמאות של נתק המתרחשות בעת פעולת הזיכרון. על פי תיאורו של פרויד, רגעי נתק אלה חוסמים אפשרות של שקיפות עצמית והכרה ביחס לשטף האירועים. זיכרון המסע אינו מנהיר את העובדה המשונה של אותו מצב רוח מוזר שפקד את פרויד במהלך המסע. הזיכרון נותר מנותק ועל כן חסר מובן; הוא מותיר תחושה זרה ומזרה כאילו אינו שייך לו, כאילו לא קרה לו עצמו כלל. פרויד מדבר על שני מצבי נתק שבאמצעותם הוא מאפיין את תופעת הפרעת הזיכרון: הזרה (depersonalization), ודראליזציה (derealization). שני מצבי נתק אלה מאפיינים את שיבושי הזיכרון וכפי שפרויד מראה, מזוהים עם שני רגעים שונים במסע. האחד מזוהה עם מצב הרוח המשונה

22 "עבודתי המדעית שמה לה למטרה להסביר תופעות בלתי רגילות בחיי הנפש, תופעות יוצאות דופן, פתולוגיות". פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 234.

23 Lucia Ziglioli, "World of Representation and Thought: Hegel on Subjective Knowing", 23 Susanne Herrmann-Sinai & Lucia Ziglioli, *Hegel's Philosophical Psychology*, New York: Routledge, 2016, pp. 104-126. And cf., "Er-innerung is literally an interiorizing by which we become *inne* or aware and mindful of something, take it up into mind, and perhaps allow the thought of it to acquire a certain *Innigkeit*, an intensity and depth". Veronique M. Fóti, "Heidegger: Remembrance and Metaphysics", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 15, 3 (Oct. 1984), p. 243

שאפף את האחים בחלק הראשון של הזיכרון, ואילו האחר מזוהה עם מצב הרוח המיוחד שאפף את פרויד על האקרופוליס.

מצב הרוח המוזר עדיין מעורר את תהייתו של פרויד בהווה כשהוא מגלגל במחשבתו את זכר אירוועי טרייסט, שם התייסרו הוא ואחיו בלבטים קשים בתגובה לרעיון הספונטני שעלה בדבר שינוי יעדם והפלגתם המשותפת אל אתונה. האנליזה משחזרת מצב עמום שבו פרויד ואחיו בילו את רוב זמנם בטרייסט בהעלאת "טענות שווא על עיכובים וקשיים בלבד".²⁴ כך, למרות האפשרות האטרקטיבית הצפונה להם בביקור במקום נחשק כל כך, הזדמנות חד פעמית זו התקבלה ברגשות מעורבים ובתחושת עגמומיות לא מובנת. פרויד מנתח את החוויה כדוגמה ל"Entfremdungsgefühl", כלומר, חוויית הזרה וניכור שבתוכה אנו חשים ש"קטע מהמציאות נראה לנו זר, או שקטע מן האני זר בעינינו".²⁵ תחושת ההזרה והניכור בטרייסט חוזרת על עצמה, אם כי בגרסה שונה מעט על האקרופוליס. פרויד מאפיין תחושה זו כטיפוסית למצב הרוח שבו "קטע מהמציאות נראה לנו זר".²⁶ לתופעה זו נותן פרויד את השם דראליזציה והיא מאירה את משמעות החוויה שעולה בחלק השני של המסע, על האקרופוליס.

פרויד, אם כן, חש דראליזציה כאשר הוא עומד על האקרופוליס. כדי שנעמוד על משמעות החוויה יש לתת את הדעת על פרטי התיאור המקדימים את הופעתה בטקסט. פרויד מתאר רגע מסוים אחר הצהריים בשעת בין הערביים.²⁷ זמן ביניים מעורפל של יום שבו האור והיקיצה נמהלים בחשכה ובשינה, ומאפשר להגיגים הבאים להופיע:

לאחר הגעתנו, כשעמדתי אחר הצהריים על האקרופוליס, מקיף במבטי את הנוף, עלתה ברעתי פתאום מחשבה משונה: כל זה קיים אפוא באמת כפי שלמדנו בבית ספר?²⁸

הטיפוס על האקרופוליס והשיטוט בו מובילים את פרויד בסופו של דבר לעצור ולהתבונן סביב, בנוף. הפרטים המוחשיים של תמונת הנוף המתגלה לעיניו אינם נזכרים כלל. הנוף הפתוח, עתיק היומין, מחזיר לחיים זיכרון ילדות. ההתבוננות בנוף המיתולוגי מעוררת את זיכרון המפגש של הילד עם העולם העתיק. במקום לאשש את תחושת המציאות לצופה הנדהם, הזיכרון המוקדם של העת העתיקה מעורר בו ספק, או אפילו תחושה של פקפוק, אולי חוסר אמון במציאות העבר הקדום של האקרופוליס. תמיהה זו מובנת על

24 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 229.

25 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 234.

26 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 234.

27 לאורה מרקוס בוחנת את מטפורת המסע בכתיבתו של פרויד ומאירה על דימוי שעת הערביים. המשחק בין אור וצל קשור בכתיבתו של פרויד לתנועה בין גילוי להסתרה, תכנים גלויים וחבויים, ראו: Laura Marcus, "Introduction: Histories, Representations, autobiographics in the Interpretation of Dreams" Marcus (ed.), *Sigmund Freud's the Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays*, Manchester: Manchester University Press, 1999, p. 19.

28 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 230.

ידי פרויד כאופיינית לחוויית ההזרה של המציאות. הניסיון לתאר את החוויה המזרה תובע מפרויד לחלק את הנרטיב בין שני קולות שונים:

ליתר דיוק, הדמות שהעירה את ההערה הזאת הפרידה את עצמה בחדות ניכרת מדמות אחרת שהבחינה בהערה הזאת, ושתייהן השתוממו, אף שכל אחת מסיבה אחרת. האחת התנהגה כאילו תחת הרושם של תצפית חד משמעית; עליה להאמין למשהו שהמציאותיות שלו הייתה עד אז מפקפקת בעיניה [...] הדמות השנייה השתוממה בצדק, משום שלא ידעה שקיומם הממשי של אתונה, האקרופוליס, והנוף סביב, היו אי-פעם מוקד לאי-ודאות. הדמות הזאת התכוננה יותר להבעות התפעלות ורוממות רוח.²⁹

פרויד משתמש באסטרטגיה דרמטית שמפצלת את קולו של המספר לשתי פרסונות מובחנות זו מזו. זוהי דרך ראויה, מאמין פרויד, להתמודד עם מצב שבו האני מדבר בלשון כפל המשמעות. עם זאת, אם נבחן מקרוב את העימות בין שני הקולות, ניוכח שלמעשה הם נפרדים זה מזה בזמן. שני הדוברים שייכים לשני תחומים נפשיים שונים המאורגנים לפי סדרי זמן נפרדים. פרויד מאפיין את הדובר הראשון כמי שעליו "להאמין למשהו שהמציאותיות שלו הייתה עד אז מפקפקת" בעיניו. הדובר השני, הוא ממשיך, השתומם בצדק, משום שלא ידע "שקיומם הממשי של אתונה, האקרופוליס, והנוף סביב, היו אי-פעם מוקד לאי-ודאות". הקול הראשון עולה מן הלא מודע ומדובב חוויה מימיו המוקדמים של פרויד בבית הספר. הקול השני מייצג את החלק הרציונלי של האני, המגיב בתדהמה לתוכן הלא מודע בהבעת פקפוק וחוסר האמון. כבר בשלב זה של האנליזה של פרויד מתברר שהאתר ההיסטורי של האקרופוליס מסמן מקום התרחשות נפשית המוביל אל תחומי הלא מודע. אם כך, באתר הארכיאולוגי של האקרופוליס מצטלבים שני הקולות, של הלא מודע והמודע, של פרספקטיבות שונות מן העבר וההווה, כמו גם אמונות ישנות וחדשות:

אפשר היה להעז ולהניח, שאמנם כתלמיד גימנסיה היית משוכנע בקיומה ההיסטורי של העיר אתונה ובסיפורים על אודותיה, אבל המחשבה שצצה בראשך בהיותך על האקרופוליס מעידה על כך שבלא-מודע לא האמנת בכך באותם ימים; רק עכשיו רכשת לך בטחון ש"כוחו יפה גם ללא-מודע".³⁰

נראה כי פרויד נוטש את ניסיון הפרשנות הזו וזאת על בסיס חוסר האפשרות להוכיחו: "ההסבר הזה נשמע מעמיק מאוד אבל קל יותר להציעו מאשר להוכיחו".³¹ פרויד, על כן, מעדיף על פניו כיוון פרשני אחר המתבסס על מציאת הקשר בין תחושת הדיכאון שחש בטרייסט שנבעה מהזרה, נתק עצמי (depersonalization) וניכור עצמי (self-alienation) לבין חוויית ההזרה מהמציאות שחש על האקרופוליס (derealization):

29 פרויד, הערה 1 לעיל, שם.

30 פרויד, הערה 1 לעיל, שם.

31 פרויד, הערה 1 לעיל, שם.

"לא, לדעתי שתי התופעות, מורת הרוח בטרייסט והמחשבה על האקרופוליס, שייכות בתוקף זו לזו. התופעה הראשונה קלה יותר להבנה, והיא עשויה לסייע בידינו להבין את התופעה המאוחרת"³².

השלילה החד משמעית של פרויד, ה"לא", מעוררת את תשומת הלב ומעודדת אותנו להעמיד בסימן שאלה את אי המוכחות של ההשערה הראשונית של פרויד, אותה הוא שלל מכול וכול. מדוע בעצם כה קשה לייחס אמינות להשערה שכשהיה תלמיד גימנסיה לא האמין בממשות העולם העתיק בלא מודע? מדוע רוצה פרויד לנטוש השערה זו? פרויד טוען שגישה ישירה ללא מודע אינה אפשרית. לא ניתן לפתוח חלון ולהתבונן במה שחלחל עמוק ללא מודע. הדרך אל הלא מודע היא באמצעות הקשבה לשפת החיבורים והאנלוגיות. על כן, אנו מתבקשים לעקוב אחר החיבור בין שני מצבי הרוח השונים. עלינו לחקור את החיבור בין אירוע הניכור העצמי, הדפרסונליזציה בטרייסט, לבין אירוע ההזרה מהמציאות, הדראליזציה, שהוא חיבור בין שתי האפיזודות של נתק (מן העצמי ומן המציאות ההיסטורית). שתי האפיזודות נובעות מתופעה פסיכולוגית משותפת: מנגנון הגנה שמטרתו להדוף הפרעות מן האגו. פרויד מקשר את התנגדותו בטרייסט לביקור באתונה עם זיכרון הילדות שעלה מחדש על האקרופוליס, זיכרון המפקפק לכאורה בקיום האמתי של העולם העתיק. האנלוגיה בין שני האירועים השונים (טרייסט ואתונה), כמו גם החיבור בין שני הזמנים השונים (הביקור באקרופוליס בשנת 1904 ושנותיו בגימנסיה בווינה בשנות השישים של המאה ה-19) ניתנים לזיהוי מנקודת המבט של ההווה (1936). לשני מקרי ההתנגדות משותפת אותה השלילה: שלילת העולם העתיק.

בטרייסט ההתנגדות לעולם העתיק מופיעה בדחיית האפשרות להגיע לאתונה, המסמלת את העת העתיקה; באקרופוליס, ההתנגדות לובשת דמות של זיכרון עמום מן הילדות, זיכרון המביע פקפוק באמתות העולם העתיק. מבחינה זו, ניתן לראות כיצד בשתי החוויות השונות מופיעה התנגדות דומה בצורת הכחשת קיומה של העת העתיקה. יתרה מזו, אפילו שנים לאחר האירוע, העצמי הרציונלי, האנליטי, עודו משמר את מבנה ההתנגדות, אלא שהפעם עולה ההתנגדות של פרויד בהקשר הפוך: הניסיון שלו להדוף את הפקפוק שלו באמתות העת העתיקה בטענה שאין הוא מתקבל על הדעת. כאן מדברת ההתנגדות בקול ההיגיון, שהרי מדוע תלמיד הגימנסיון יחוש חוסר אמון בקיום הממשי של אתונה או של העולם העתיק? ומדוע, שנים אחר כך בגיל העמידה, ימנע פרויד מעצמו את הנאת הביקור באתונה?

קול ההיגיון העומד מאחורי שאלות אלה, אם כן, איננו יכול לתת ביטוי ולהכיל את השפה המסתורית של הלא מודע המדברת באמצעות ניגודים, הסותרות וחידות. ובכל זאת, כדי לבאר חידתיות זו, פרויד משתמש ברעיון השלילה. הוא יכול, על כן, לזהות כי מאחורי האמירה "כל זה קיים אפוא באמת", נמצאת למעשה הצהרה הפוכה לה מטעמו של הלא מודע: "כל זה לא קיים אפוא באמת". אולם, פירושו של פרויד המסתמך על השלילה אינו חודר עמוק מספיק ועדיין מסתיר מפניו את הדבר שעליו מגונן האגו. כך,

32 פרויד, הערה 1 לעיל, שם.

חילוץ הד השלילה המופיע במשפט "כל זה קיים אפוא באמת" הוא שסולל את הגישה אל הזיכרון. השלילה החד משמעית של פרויד פותחת זרם של אסוציאציות. בשלב זה של האנליזה, פרויד נעשה משתתף פעיל בפעולת הזיכרון ומתחיל למצוא את סימני העקבות שלו עצמו בתוך הזיכרון. תהליך הפענוח של ההפרעה הפתולוגית של הזיכרון מגיע, אם כן, לשיאו כשפרויד מחבר את האקרופוליס לביוגרפיה שלו, ודבר זה מתאפשר כשהוא נזכר כיצד נמזג הנוף העתיק עם זיכרונות ילדותו הענייה. פרויד מתאר שכאשר עמד על האקרופוליס נח מבטו על מורדות ההר ומבלי דעת העלה את תמונת הנוף האורבני של עיר ילדותו, וינה. בפנייה אל אחיו, מועבר המראה הפנימי באמצעות "voice-over", טכניקה המשחרת חוויית רגרסיה:

אתה זוכר איך הלכנו בנעורינו מדי יום ביומו באותה דרך מרחוב [...] לגימנסיה, ובכל יום ראשון לפראטר (Prater) או לטיול אחר בטבע, למקומות שכבר הכרנו היטב, ועכשיו אנחנו באתונה, עומדים על האקרופוליס!³³

המבט מן האקרופוליס המאפשר למורדותיו להתאחות עם רחובות עירו של פרויד הוא הבסיס לגילוי של דבר מה "שאינו נעים ואינו נסבל".³⁴ מה שחמק מן ההכרה, המחשבה, השיפוט וההתנהגות התכליתית³⁵ היה אותו הדבר שההתנגדות המזרה בטריוסט לביקור באתונה ניסתה לחסום מהכרתו. דבר זה ארב לפרויד הקטן כבר בימי בית הספר, אולם המשיכה שלו ללימוד העת העתיקה וההיקסמות שלו מתרבות זו הצליחו להסתיר אותו ממנו. בעודו נזכר באותו מעמד מעורפל על האקרופוליס, מצליח פרויד לבסוף לזהות מה הוא הדבר. וכך, הזיהוי של אותו דבר חבוי (שנקטע אי אז מרצף הזיכרון) מוביל עתה את פרויד לידי הכרה עצמית:

זה קשור לתנאי החיים המצומצמים והדלים בנעוריי. הכמיהה לנסוע הייתה גם בלי ספק ביטוי למשאלה להימלט מהלחץ הזה, משהו קרוב לדחף שמניע כל כך הרבה מתבגרים לברוח מהבית. כבר מזמן היה לי ברור שחלק גדול מהחשק לנסוע, מהרצון להגשים את המשאלה המוקדמת הזאת, נעוץ בחוסר שביעות הרצון שלי מהבית ומהמשפחה.³⁶

"זה קשור", כותב פרויד, ומייחס בכך את האסוציאציה לעבודת הלא מודע. קשירת ההווה לעבר נעשית על הנוף האוטומטי של הלא מודע האורג. חוסר האמון באפשרות לראות אי פעם את אתונה קשור מעצמו, או "נעוץ בחוסר שביעות הרצון שלי מהבית ומהמשפחה". פרויד הולך בעקבותיה של הפילוסופיה הגרמנית כדי להתאים עבורו מחדש את תפיסתה את העולם העתיק כבית שאליו חוזרים, כ-Heimathlichkeit. העולם העתיק של פרויד

33 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 236.

34 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 235.

35 פרויד, הערה 1 לעיל, שם.

36 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 236.

הוא אומנם תחליף לבית ולמשפחה, אבל גם מרחב רוחני שמאפשר לקשור מחדש, לשחזר, להדהד מחשבות על בית, משפחה, וכן, גם מחשבות על אבא. כך, הטיפוס על האקרופוליס לוכד רגע אינטימי המחבר את פרויד מחדש עם חוויה פנימית עמוקה. כיצד יכול האתר של האקרופוליס, הנוף העתיק שמחיה את מובניה ההיסטוריים הרחוקים והמיתולוגיים של העת העתיקה לפתוח מרחב אינטימי וכה פרטי של סובייקטיביות מודרנית?

הפקפוק בקיומה של העת העתיקה אינו מעמיד בסימן שאלה את העת העתיקה (כאן, יש לזכור את התמטיקה של – Erinnerung), אלא תוהה על עומק הקשר של פרויד לאתונה ולעולם העתיק. כלומר, העניין הוא לא אם הילד, זיגמונד, פקפק אי פעם בקיומו של העולם העתיק, אלא אם פרויד יכול להתקיים באופקים התרבותיים שנפתחים על ידי העולם העתיק. מה שמועלה בספק, אם כן, איננו העולם העתיק אלא מקומו של פרויד ביחס לעת העתיקה. נראה לי שפרויד מבין זאת, גם אם בצורה מרומזת. "אין זה נכון שבשנות לימודי בגימנסיה פקפקתי בקיומה הממשי של אתונה. אכן פקפקתי בכך שאוכל אי פעם לראות את אתונה" (שם, עמ' 236), הוא כותב. פרויד מדגיש את פעולות הראייה וההליכה כפעולות גופניות שמבליטות את האספקטים האישיים של החוויה באקרופוליס. אכן, הטיפוס על האקרופוליס הנכסף הוא פעולה של ניכוס המאפשרת לאקרופוליס, במידה מסוימת, להדהד באופן סימבולי כ"שלו": שוב מונח מבטנו על הרגל הנוגעת באדמה העתיקה. אבל, כפי שהצעתי בהקשר של מיתוס אנטיאוס, העצמי של פרויד חש מנותק ועל כן אינו מסוגל לזהות במגע רגל זה זיקה ליסוד אימהי המחבר אותו לעת העתיקה. פרויד, הבן, אינו יכול למצוא באתונה את האם, אבל המשיכה הבלתי נכבשת שלו לקשר פנימי ומולד, יחד עם הכישלון למצוא אותו, מביא ללידתה של מטפוריקה אחרת, תמונה אבהית מובהקת: יחסיו עם העולם העתיק מקבלים את צורת היחסים האמביוולנטית עם אביו הגליציאני.

על רקע העלייה אל האקרופוליס שמנציחה עבור פרויד באופן סימבולי את המצב שהבן עלה על אביו, מבין פרויד שמשיכתו משחר ילדותו לעולמה של העת העתיקה הייתה זרה למקורותיו היהודים:

כבר בהעלאת הנושא של יוון והאקרופוליס יש רמז לעליונות הבנים. אבא שלנו היה סוחר, לא הייתה לו השכלה תיכונית, אתונה לא הייתה משמעותית במיוחד עבורו.³⁷

לא מאביו ירש פרויד את המורשת הפילהלנית. פרויד התאהב בעת העתיקה הקלסית ללא קשר, ואולי על אף, חינוכו המוקדם בבית. עם זאת, למרות שהאותנטיות של 'שורשיות נרכשת' ביחס לעת העתיקה מועמדת בשאלה, הנרטיב של פרויד מגלה בכל זאת, בניגוד ללוגיקה שלו, שהעת העתיקה היא הקשר המרכזי למקום העמוק ביותר של עצמיותו. "המצב הנדון", פרויד כותב, "מקיף את אישיותי, את האקרופוליס ואת תפיסתי אותו".³⁸

37 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 237.

38 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 233.

המשיכה של פרויד לעת העתיקה קשורה, על כן, (גם אם באמצעות קשר ניגודי) לדימוי של ילדות דחוייה ודלה. הטקסט של פרויד מדבר בלשון כפולה: מחד גיסא, המציאות של נחיתות תרבותית ומחסור כלכלי משמעם ניתוק מהעולם העתיק, אולם מאידך גיסא, זהו דווקא החיבור הגופני לאקרופוליס, מגע הרגליים באדמת ההר המאפשר את הצפת זיכרון הילדות של פרויד.

parvis componere magna

עצם העובדה שהשהות על האקרופוליס אפשרה את הגישה אל זיכרון הילדות והחזירה את נוכחות האב המת מצביעה על כך שהמסלול אל האקרופוליס הוא גם "דרך המלך אל הלא מודע". ניתן לראות זאת באסוציאציה חופשית שפרויד חולק עם אחיו והקושרת שוב את אביהם המת לביקורם העכשווי על האקרופוליס:

אז, על האקרופוליס יכולתי לשאול את אחי: אתה זוכר איך הלכנו בנעורינו מדי יום ביומו באותה דרך מרחוב... לגימנסיה, ובכל יום ראשון לפראטר (Prater) או לטיול אחר בטבע, למקומות שכבר הכרנו היטב, ועכשיו אנחנו באתונה, עומדים על האקרופוליס! באמת הרחקנו לכת! ואם מותר להשוות קטנים לגדולים, האם לא היה זה נפוליאון הראשון שבעת הכרתו לקיסר בנוטר־דאם פנה לאחד מאחיו, מן הסתם יוזף הבכור, והעיר: "מה היה Monsieur notre Père אומר על כך לו היה יכול להיות כאן עכשיו?"³⁹

הטיפוס על האקרופוליס נדמה כיוצר אפקט גרנדיוזי של טרנספיגורציה, חוויה מרוממת של האלהה שבאסוציאציות החופשיות של פרויד נקשרת להכתרה של נפוליאון בשנת 1804. ההחלפה של האקרופוליס בקתדרלת נוטר־דאם, העלייה בהר וההכתרה מוצמדים זה לזה כך שדמויותיהם של פרויד ונפוליאון מתמזגות זו בזו. כשם שפרויד, מאה שנים מאוחר יותר, יפנה לאחיו אלכסנדר כדי להזכיר לו את המקור הצנוע שבאו ממנו, כך גם נפוליאון באירוע של ההכתרה מפנה אל עבר אחיו הערה סנטימנטלית. בקריאה בשם אחיו של נפוליאון, "יוסף" (פרויד כותב: "מן הסתם יוזף הבכור"), האנקדוטה מחייה את אביו של פרויד, יעקב, אביו התנ"כי של יוסף. נפוליאון מדבר צרפתית עם האב, אבל פרויד מתרגם את הערת הקיסר לגרמנית מלבד שלוש המילים שהוא משאיר בשפת המקור, צרפתית: Monsieur notre Père. כך, בשחזור הביטוי המקורי פרויד מלביש את Vater עם המינוח הצרפתי – Père.⁴⁰ באמצעות הרמיזה לאפיזודת ההכתרה, העלאת זכר האב בשפה שאיננה שפת האם של האחים המחליפה את Vater האינטימי, בונה הנרטיב של פרויד את הכניסה אל המתחם העתיק של צומת הדרכים המיתולוגית.

39 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 236.

40 ראו: הדיון על אודות המעבר מגרמנית ללטינית ביחס לעירום של אמו, Rudnytsky, matern nuda. הערה 7 לעיל, עמ' 74.

ההשוואה שעורך פרויד בין שתי האפיזודות נושאת סימנים של מבוכה מודעת לעצמה, אבל צורת האנלוגיה כשלעצמה בין האירוע ההיסטורי והפרטי היא פיגורה טיפוסית בספרות הקלסית: "ואם מותר להשוות קטנים לגדולים". אריגת טופוס ספרותי מסורתי אל תוך הטקסט המודרני, היא מניירה רטורית של פרויד שראוי להשתהות עליה. טופוס ההשוואה מופיע שוב ושוב לכל אורך ההיסטוריה של ספרות אירופה בסוגי כתיבה שונים. מספר לא מבוטל של דוגמאות דומות בוודאי הרכיבו, בחלקן, את זיכרוננו הספרותי של פרויד.⁴¹ מבין הדוגמאות הספרותיות של שימוש רטורי באנלוגיה מסוג זה בספרות העתיקה, זיכרון אחת מהן המופיעה ב"אקלוגה הראשונה" של ורגיליוס מהדהד ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" ללא ספק בחזקה.⁴² כשפרויד כותב בגרמנית "Und wenn man so Kleines mit Größerem vergleichen darf", מהדהדת אצל הקורא האמון בספרות הקלסית גרסתו הלטינית של המשפט המכיל את אותו מבנה של צורת השוואה וחושף קשר מפתיע בין שני טקסטים שונים בתכלית, בין פרויד לוורגיליוס, בין העת העתיקה לעת המודרנית, קשר שהוא תוצר מובהק של המבנה הטמפורלי של הלא מודע. ואומנם, נקודות דמיון מעניינות מתגלות ברגע שהאנלוגיה של פרויד מוצמדת להשוואה הידועה של ורגיליוס: *parvis componere magna*.⁴³

אבל לפני שאנו עוברים לדון בנוכחות הנסתרת של "האקלוגה הראשונה" של ורגיליוס ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס", יש לדרוש את עצם החיבור של דבר מה קטן לגדול כביטוי מובהק של הלא מודע. קודם כול, זיקתה של האנלוגיה ללא מודע היא בהיותה השוואה שדורשת הבהרה. השוואות מסוג כזה יוצרות קשרים שאינם ברורים מאליהם, קשרים שעל הסף נראים בלתי סבירים בעוד שהנתק בין הדברים המשווים נראה סביר יותר. לאוזן השומעת קשרים אלה נשמעים חידתיים, מפתיעים ומעוררי התנגדות. האנלוגיות בין דברים כה שונים מעוררות תהיות שתובעות לעיתים הסברים אפולוגטיים, הצדקות ומגננות. ההשוואה של דברים קטנים לגדולים מערבת רגשות אמביוולנטיים כמו מבוכה, חוסר הלימה ואף אשמה. רגשות אלה מעלים על פני השטח יריבות סמויה בין דברים קטנים לגדולים. עצם פעולת החיבור בין דברים שונים מעמידה את נקודות הדמיון ביניהם בסימן שאלה. האם הדברים העומדים זה מול זה ביחס של יריבות והשוואתיות אכן דומים?

הקשרים בין "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" ו"האקלוגה הראשונה" של ורגיליוס

41 בהיסטוריה העתיקה, האנלוגיה בין דברים קטנים לגדולים קשורה להבדלי זמן ומרחב גאוגרפי כמו, לדוגמה, אצל הרודוטוס 10.2. דוגמה לשימוש בנוסחת ההשוואה בין שני קרבות שונים מבחינת זמן ומקום, ראו: תוקידידס 36.4. בשירה הפילוסופית של לוקרטיוס נוסחת ההשוואה משמשת כאסטרטגייה פואטית פילוסופית לשם יצירת קשר בין החלקיקים לבין תופעות גדולות. ההשפעה של לוקרטיוס ניכרת בשירתו של ורגיליוס המשתמש בפיגורה הרטורית בגאורגיקה (176.4) לשם האנלוגיה בין חיי הדבורים לבני האדם.

42 האקלוגה הראשונה הייתה מוכרת לפרויד מימיו בבית הספר. האקלוגות של ורגיליוס נכללו בלימודי הגימנסיום של פרויד, ראו לדוגמה: Moshe Gresser, *Dual Allegiance: Freud as a* Modern Jew, Albany, NY: State University of New York Press, 1994 האקלוגה הראשונה בתודעה התרבותית האירופית ראו: Ernst R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973, p. 190

43 ורגיליוס, הערה 42 לעיל, אקלוגה 1.23

מתחילים ממעשה הצימוד המשונה, משפת האנלוגיה של פרויד, מן השימוש שעשה באותה קונבנציה רטורית הידועה כל כך משירו של ורגיליוס. ואולם, תוך כדי זיהוי הקונבנציה הלשונית המחברת בין שני הטקסטים, מתגלים בקריאה השוואתית כוללת יותר ממדים נוספים של קשרים המחברים את הטקסט המודרני של פרויד עם זה של ורגיליוס. מי אחראי לקשירות סמויות אלה בין הטקסט המודרני לעתיק? האם הן אומנם תלויות בלא מודע של פרויד בלבד, או שמא הן תוצר של נקודת המבט העתידית של הקוראת העכשווית? שתי האפשרויות אינן מציעות תשובה הולמת. קשרים אלה נארגו בהסתר על ידי הלא מודע, זה האחראי לחיבור של הווה (שהפך בינתיים לעבר), "האקלוגה הראשונה" של ורגיליוס, עם העתיד שלו, הטקסט של פרויד. הלא מודע, עלינו לזכור, נזקק לבמה של העתיד.

זיהוי ההדהוד של האנלוגיה של ורגיליוס בטקסט של פרויד יוביל אותנו כעת לחשוף נקודות דמיון נוספות הקושרות בין שני הטקסטים במישור התמטי והאסתטי. משיכת תשומת הלב להדהודים החוזרים של האנלוגיה הוירגיליאנית, *parvis componere magna*, בגרסת המקור של פרויד בגרמנית (כמו גם בשפע תרגומי המסה של פרויד לכל יתר השפות), מהותית להכרת הבמה העתידית של הלא מודע של פרויד. מתחת לאופק המשמעות העתידית של "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" חבוי העולם העתיק על הופעותיו הספציפיות, האקרופוליס ו"האקלוגה הראשונה". מה שמגלה הטקסט "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" הוא שלמרות חשיפת הנתק המולד של פרויד מהעולם הקלסי, הלא מודע של פרויד תוסס ומלא בדימויים ובחומרים ספרותיים שאובים מן הספרות העתיקה.

הקשר העמוק שמתגלה בין "האקלוגה הראשונה" ל"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" מצוי בעצם חיבורו של הטקסט של פרויד כמכתב לרגל יום הולדתו השבעים של ידידו. "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" היא אגרת המחברת בין שני ידידים ומעוררת בפרויד בן השמונים תוך כדי כתיבתה את זיכרון המפגש הספרותי בין שני מכרים זקנים ב"אקלוגה הראשונה". יתרה מזו, ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" משחזר פרויד אירוע טראומטי מודרני באמצעות יצירה מחדש של הפרעות זיכרון שמופיעות בטקסט העתיק של ורגיליוס. כדי שנוכל לעמוד על הקשרים המעניינים האלה בין שני הטקסטים יש להבין את ההקשר הפוליטי המחבר באופן סמוי בין הטקסט של פרויד לזה של ורגיליוס. לשם כך, עלינו לשים לב לממד ההיסטורי המסוים שבו מעוגנים האקלוגה של ורגיליוס והמסגרת הפסטורלית של הסוגה הספרותית שלה ולהבין את זיקתם לשנת 1936.

"האקלוגה הראשונה" שותקת אומנם לגבי חלק מן האירועים הפוליטיים שקדמו לזמן כתיבתה, אך עם זאת השפעתם של אחדים מהם ניכרת ברקע המפגש בין שני המכרים הכפריים, טיטירוס ומליבויואוס: רצח יוליוס קיסר הביא למלחמות אזרחים ובעקבותיהם להפקעת האדמות והבתים של חלק מאזרחי איטליה וזאת כדי להעבירם לחיילי צבאות הטריומוויראט השני. החוויה הטראומטית – הפקעת האדמות בשנת 42 לפנה"ס – מרכזית לאקלוגה הראשונה ואף משבשת את המסגרת הפסטורלית שלה. בנותנה קול למצוקות השעה, "האקלוגה הראשונה" יוצרת שיבוש פוליטי בסיטואציה הבוקולית. "האקלוגה הראשונה" יכולה להיקרא כאקט פוליטי של הפרעה. ורגיליוס

משבש את הקודים המסורתיים של השיח הפסטורלי משום שהוא מכתים אותו בהווה המאיים על המציאות הפוליטית ברומא בזמנו, וכך באקלוגה זו מופר השקט הא-זמני הפסטורלי. פלישת דאגות השעה הפוליטיות מעניקה קול לחרדות מודחקות של המזג הפסטורלי.⁴⁴

מאפיין זה הופך את "האקלוגה הראשונה" של ורגיליוס לחדשנית, במיוחד לאור החיבור הנועז שלה בין תפיסות זמן אוטופיות והיסטוריות. ב"אקלוגה הראשונה", הפוליטי מטיל צל כבד על הפסטורלי: הוא מרחף באופק ומנבא את דעיכתה הסופית של הרפובליקה הרומית. ורגיליוס משתמש ברקע הפסטורלי כדי להציג מפגש בין שני רועים זקנים, או יותר נכון, שני איכרים איטלקים, טיטירוס ומליבויאוס. הדיאולוג מגלה אי שוויון בין מליבויאוס, שאימת מציאות הפקעת האדמות מרחפת מעליו, לבין טיטירוס, שהצלח להיחלץ מהסכנה. מליבויאוס משווה בעצב את מצבו לחייו הרגועים של טיטירוס, ומבכה את מנוסתו העתידית מארץ אבותיו: *nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra* ("אנו את גבול המולדת נוטשים, את שדותינו־אהבנו, אנו גולים, ואתה – טיטירוס, בצל מתרגע", אקלוגה 4.1).⁴⁵ השיר בעל אופק מאיים; צללים מופיעים בתחילתו וגם בסופו של השיר. לצללים תפקיד סמנטי כפול של נעימות ואיום: הם מסמנים שני שדות משמעות שההבדל ביניהם מתעמעם בשל המסמן המשותף, צל (*umbra*). בניגוד למליבויאוס, טיטירוס נותר קשור לאדמת איטליה. הוא שוכב תחת עץ רחב עלווה. הצל הקריר מטונימי לחייו המוגנים, אבל גם סימן טיפוסי של "המקום הנעים" (*locus amoenus*), המרחב הפואטי של השירה הפסטורלית. המזג הרגוע של הפסטורלי שהמילה *umbra* מסמנת נשבר מהעת שטיטירוס מתחיל להיות מודע, לקראת סופו של השיר, לכך שעבר זמן. אז הצל הרך והקריר, ה-*umbra* האידילי של הבית הראשון שסיפק מפלט מחום היום מתפוגג, משנה משמעות והופך לצלמוות, לחשכה. כאשר יורד הערב, ה-*umbra* המגונן על טיטירוס מתחלף ב-*umbræ*, צללים אלביתיים בעלי חזות מאימת המתוארים על ידי טיטירוס בזוג הטורים האחרון:

*et iam summa procul villarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae* (Ec. 1.83-4)

כבר מגגות החוות במרחק העשן מיתמר לו,
כבר מתארכים הצללים הנופלים מן ההר הגבוה

44 רק לעיתים נדירות מציגה השירה הפסטורלית תמונה מושלמת של החיים בטבע; באמצעות מבנה בינרי ואנלוגיות הייצוגיים הפסטורליים מציעים מורכבות של הטבע האנושי בתוך מסגרת של יפי הטבע. ראו הדיונים של: Charles Segal, *Poetry and Myth: Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014; Katherine Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*, Madison, Wis.: Wisconsin University Press, 1991 וירגיליוס, "ארבע אקלוגות", מרומית: עמינדב דיקמן וודו ווייסרט, הליקון - סדרה אנתולוגית 45 לשירה עכשווית, 21, (1991), אמיר אור (עורך), האקלוגה הראשונה, עמ' 82-95. כל התרגומים להלן מובאים ממקור זה.

הצללים המלנכוליים של הערב יורדים מן ההרים ומשנים באופן דרסטי את מצב רוחו הפסטורלי חסר הדאגות של טיטירוס. הצללים הארוכים המוטלים מן הגבהים משרדים סימני סכנה ומוות. נדמה שכשטיטירוס בוחן את הצללים החשוכים, מגיעה גם ההכרה כי "the times they are a changing", אך התפכחות זו נותרת בגבולות החוויה החזותית, האסתטית. טיטירוס שם לב לעמימות הצללים. הוא מצביע על חוסר מהימנותם: הם נראים ארוכים יותר מן האובייקטים האמתיים. עם זאת, טיטירוס נמנע מלהשיר מבט אל המשמעות הטמונה בתפנית הפוליטית שהתרחשה לא מכבר. הוא סובל באופן קשה מפקפוק במראה העיניים, הכחשת המציאות (דיראליזציה). יתרה מזו, גם תגובתו למליבויאוס, שעל פניה מביעה חוסר רגישות, היא דוגמה מובהקת להפרעת זיכרון קשה:

ante leves ergo pascentur in aethere cerui
 et freta destituent nudos in litore piscis
 ante pererratis amborum finibus exul
 aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
 quam nostro illius labatur pectore vultus. (Ec. 1.59-63)

קִדְם צבאים קלילים ירעו במרומי־הרקיע,
 חופה יקיא את רגיו הים, מגלים מן המים,
 קִדְם, גולה מגלילו ומחליף את ארצו באחרת,
 ישת הפרתי מי־סאון וישתה מי־הפרת בן־גרמניה,
 עד שתמחה שכחה את תמונת תארו מחזי־בי!

טיטירוס ממוקד בהבעת הפנים של מושיעו, אוקטביאנוס, או אולי בחזותה של העיר רומא,⁴⁶ אולם בכל מקרה נראה שזיכרונו מדלג, או שמא מעלים ומדחיק, את תחילת השיחה בינו לבין מליבויאוס. האם שכח שמליבויאוס הוא גולה, exul? האם מילותיו של מליבויאוס nos patriam fugimus (Ec. 1.4) ("אנו את גבול המולדת נוטשים") נמחקו מזיכרונו ופסקו להדהד בתודעתו? האם ייתכן שטיטירוס נאטם לדאגה החמורה של בן שיחו ומשתמש במילה "גולה" ביומיומיות משונה, או לשם שנינות רטורית, תוך שהוא מתעלם ממשמעותה החמורה של המילה בעולמו של מליבויאוס? בעניין זה, מעיר וונדל קלאוזן שהמילה "גולה" אמורה לעורר בקורא של ורגיליוס את הקישור למליבויאוס ולחבריו הגולים מאדמתם.⁴⁷ לעומתו, טיטירוס אטום, או אינו קשוב למשמעויותיה אלה. מנוסתו של מליבויאוס מאדמת האבות היא אומנם עובדה, אולם המציאותיות של עובדה זו מוכחשת בצורה משונה כפי שמראה הפיגורה הרטורית המוגזמת (adynaton) של טיטירוס. גלות, אנשים עקורים, הגירות כפויות – אלו רק אפשרויות דמיוניות שנותרות חסרות ממש בעולם המציאות הפסטורלי של טיטירוס.

46 זו היא, למשל, הפרשנות שמוצעת על ידי מאייר: Roland Mayer, "Impressions of Rome", *Greece and Rome*, 54, 2 (Oct 2007), pp. 156-177.

47 Wendell Clausen, *A Commentary on Virgil's Eclogues*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 55

החלחול הדק של הפוליטי לאנליזה העצמית של פרויד ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" קושר אותו ל"אקלוגה הראשונה" של ורגיליוס.⁴⁸ ההקשר הפוליטי, עליית הסוציאליסטים הלאומיים בגרמניה ואוסטריה, "פעל" – טוענת מרים לאונרד – "ככפתור הפעלה על זיכרוננו של פרויד". והיא מדגישה: "לאור המתחולל מן הבחינה התרבותית לאומית, אין זו מקריות כלל, שהזיכרון הזה הופיע מחדש בתודעתו של פרויד בשנת 1936".⁴⁹ לנוכח עליית האנטישמיות במהלך שנות השלושים של המאה הקודמת, החמירה דאגתו של פרויד והשפיעה על גילויי רבדים חדשים בהתפתחות זהותו היהודית.⁵⁰ למרות זאת, מכתבו לרומן רולן חומק מאזכור מפורש של הזמנים המעיקים של שעת חיבורו. לאור ההיעדר המטריד של ההווה התרבותי-לאומי, פנייתו האישית של פרויד לרומן רולן בסופו של המכתב מושכת את תשומת הלב של קוראיו:

וכעת לא ייפלא בעיניך מדוע זכר חוויית האקרופוליס מטריד אותי לעתים קרובות כל כך. מאז זקנתי ואני עצמי זקוק לסלחנות וכבר איני יכול לנסוע.⁵¹

כיצד נוכל להבין את פסקת הסיום של מכתבו של פרויד, אם לא כניסיון לפתור את בעיית הפרעת הזיכרון? שהרי ללא הסוף שבא במפתיע, הטקסט של "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" נראה כדוגמה מובהקת של הפרעת זיכרון. ללא הפסקה המסיימת, זיכרון פרשת העבר המתפרש לכל אורך המסה מונע מן ההווה המאיים להבליח החוצה. המסה של פרויד מציגה שכבות טקסטואליות רבות. "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" מחברת נקודות מבט שונות המתייחסות לשלבים שונים בחייו של פרויד: ילדות, ימי בית הספר, הצלחה מקצועית בשיא החיים ולבסוף זקנה כואבת שלפניה עתיד מטלטל בווינה של שנות השלושים.⁵²

לאונרד מתייחסת לעדותו העצמית של פרויד על אודות חוסר יכולתו לנוע בדרכים בשנת 1936 בשל בעיות הגיל ובריאות רעועה כניסיון מעודן לומר דבר מה מעבר למה שהטקסט מצנזר או שותק ביחס אליו. את בריאותו הלוקיה של פרויד המונעת ממנו את אפשרות המסע היא קושרת למכשולים חיצוניים מטעם חוקי ההגירה שנאכפו על ידי ממשלות שונות בשנות השלושים. עם זאת, פרויד שם את הרגע ההיסטורי של שנת 1936 בסוגריים, ודווקא משום כך גורם לקורא להיות רגיש במיוחד להיעדרה של השעה מן הטקסט ולחוש בהיעדרה כתוצר של פעולת הצנזור של פרויד. לכאורה הזיכרון

48 החיזיון העתידי המאיים של "האקלוגה הראשונה" משך את השירה המודרנית שניצבה אל מול התפנית התרבותית והפוליטית בשנות השלושים של המאה הקודמת. ראו למשל: הדיון בהתקבלות של האקלוגה הראשונה בשירה של המאה העשרים: Theodore Ziolkowski, "Twentieth-Century Variations on Eclogue 1", Michael Paschalis (ed.), *Pastoral Palimpsests: Essays in the Reception of Theocritus and Virgil*, Heraklion: Crete University Press, 2007, pp. 155–170

49 Miriam Leonard, *Socrates and the Jews: Hellenism and Hebraism from Moses Mendelssohn to Sigmund Freud*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012, p. 187

50 על זהותו היהודית של פרויד ראו: ירושלמי, *הערה 13 לעיל*.

51 פרויד, *הערה 1 לעיל*, עמ' 237.

52 ראו גם: Peter Brooks, *Enigmas of Identity*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011, p. 149.

של פרויד מן הביקור באקרופוליס מושך אותו לאחור לתקופה אחרת, לזמנים אחרים (לפני מלחמת העולם הראשונה). אבל, דווקא משום כך, כתיבת הזיכרון והאנליזה שלו במכתב לרולן שנכתב שלושים ושתיים שנים לאחר המסע לאתונה יוצרת הפרעת זיכרון טקסטואלית חריפה לא פחות: הקשרו ההיסטורי-פוליטי של המכתב דורש מקוראיו, וזאת בניגוד להזמנתו המפורשת לשהות בעבר, להיות מודעים, לא פחות, לפלישה התת-קרקעית של ההווה המטריד של פרויד. לכן, המכתב של פרויד, ממש כמו "האקלוגה הראשונה" של ורגיליוס, משחזר את הזמנים הקשים מבחינה פוליטית של שנת 1936 באמצעות השכחתם, ובאופן ספציפי אצל פרויד, באמצעות הפגשת הקורא עם תרגיל אקדמי לכאורה של אנליזה עצמית המתמקד בנחת ובאורך רוח בזיכרון ישן.

"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" איננה רק חקירה של כשל זיכרון; היא גם מייצרת כשל כזה. מכתבו של פרויד מדלג, שם בסוגריים, ואפילו מאפשר לשכוח את ההווה המאיים באמצעות שקיעה למחוזות העבר. עם זאת, למרות שהתמונה העולה מהזיכרונות איננה ברורה ומובנת, היא בכל זאת תופסת היסטוריה רבת פנים של העצמי, היסטוריה, שכפי שאראה בסופו של תהליך הקריאה שלנו, מחוברת באופן עמוק למודוס הקינה של פרויד בהווה. יש לדייק ולומר כי למרות שהטקסט של פרויד מעלה היסטוריה של העצמי, אין הוא היסטוריה במובנה הרגיל. בהקשר של הטקסט של פרויד, המונח היסטוריה חוטא לרצף הטקסטואלי. "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" איננה היסטוריה במובן הכרונולוגי, אלא זהו טקסט המשקף תודעה הבנויה מחוויות ששייכות לתקופות שונות בחיים ושהן אינן ברורות מיצוע. הטקסט של פרויד מקשר ביניהן לא באופן לינארי רציף, אלא דרך רצף לא מודע אסוציאטיבי. כיצד, אם כן, הופך בליל זיכרונות למובן?

תשובה לשאלה זו נמצאת לדעתי בשאלה שמפנה פרויד לאחיו על האקרופוליס בשנת 1904: "האם אתה עדיין זוכר?", ושאלה זו מופנית מחדש שלושים ושתיים שנים לאחר מכן לחברו, רומן רולן, כמו גם אל קוראיו העתידיים של המכתב: "האם אתה זוכר?", "האם אתם זוכרים?". שאלה זו, "האם אתה זוכר?", קושרת את חוויית הילדות של פרויד עם חוויית הבגרות, היא קושרת את העולם של 1904 עם העולם של 1936, וייתכן שאף ניתן לראות אותה כשאלה הקושרת את ההווה של הטקסט של פרויד עם עתידו, שייחשף (כמו שמבנה הלא מודע דורש, בדיעבד) בהווה שלנו. "הפרעת זיכרון על האקרופוליס" הוא טקסט החושף את פעולת הזיכרון הלא מודעת, האסוציאטיבית, שמתרחשת באמצעות קשרים בין דברים שונים, קשרים עדינים שקיימים בין דברים קטנים וגדולים. אפשרות ההיזכרות תלויה אם כן בטוויית קשרים כאלה.

האנלוגיה של פרויד שמשווה דבר קטן לגדול מעוררת את הזיכרון. היא גרמה לנו, לדוגמה, להיזכר ב"אקלוגה הראשונה" של ורגיליוס, לשים לבנו לתפרים הטקסטואליים הקושרים בין הטקסט של פרויד לזה של ורגיליוס. אנו הולכים בעקבות סימני העקבות של ורגיליוס בהשוואה שעורך פרויד בין דבר קטן לגדול, ונחשפים תוך כדי כך לזרם האסוציאציות הלא מודע שמעורר הטקסט של פרויד. בו בעת, הקריאה באקלוגה הראשונה בצמוד ל"הפרעת זיכרון על האקרופוליס" מובילה אותנו למפגש עם הלא מודע העתיק.

בעקבות הלא מודע העתיק

נתחקה כעת אחר גילוייו של הלא מודע הווירגיליאני. ורגיליוס שותל את האנלוגיה בין דברים קטנים לגדולים בפיו של טיטירוס המספר למליבויואוס על אודות ביקורו ברומא:

urbem quam dicunt Romam, Meliboee, putavi
stultus ego huic nostrae simile, quo saepe solemus
pastores ovium teneros depellere fetus.
Sic canibus catulos similis, sic matribus haedos
Noram, sic parvis componere magna solebam.
Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes
Quantum lenta solent inter viburna cupressi. (Ec.1. 19-25)

כרך אשר "רומא" הוא שמו, אני, מליבויואוס, השבתי,
כסיל שכמותי, כי כמותו כעירנו, אליה הרגלנו,
אנו, חברת הרועים, להוריד את פרי בטן כבשינו.
כך, מדמיון הכלכלב לכלב, ועז לגוריה,
(אלה אכיר) את הקט להשוות לגדול התרגלתי.
אפס, על כל הכרכים הלה בראשו מתגבה,
כפי שהברוש מתנשא על שיחי המורן הצנוע.

על פני השטח, המונולוג של טיטירוס נועד להלל את רומא כעיר העולה על כל ערי השדה. טיטירוס מבדיל את רומא, שבמסורת נחשבת כאם לבניה הרומאים, מיתר ערי איטליה. מסקנתו של טיטירוס היא שאין להשוות את רומא לעיר אחרת, וזוהי הסיבה לכך שהיא כה נערצת. ייתכן כי הסיבה לתובנותיו האחרונות של טיטירוס קשורה לכך שבזכות רומא השיג לעצמו את חירותו ושהוא, לא כמו הגולים מאדמותיהם, אינו מאוים בהפקעת האדמות והרכוש. אותנו מעניין באופן מיוחד עולם האסוציאציות שלו. כרועה, כאיש פשוט החי בעולם הטבע בהרמוניה, טיטירוס יודע באופן אינטואיטיבי להשוות דברים קטנים עם גדולים: *parvis componere magna*. ידיעתו מבוססת על אינטימיות עם המעגל הטבעי של החיים: כלבלבים דומים לכלבים ואילו גדיים דומים לאימותיהם. המיומנות הלשונית של טיטירוס, ביחד עם כשירותו המושגית לתפוס את הקשר בין דברים קטנים וגדולים, מיוחסת כאן להיכרות הכפרית עם מנגנון החיים: צאצאים דומים למולדיהם. אולם, הטקסונומיה הפשוטה של טיטירוס בוגדת בו ברגע שהוא פוגש בדוגמה המנוגדת לאותו מובן מאליו. אופייה יוצא הדופן של רומא ביחס לערי השדה מסביב מורה על הבדל שאין לגשר עליו, על היעדר בסיס להשוואה. רומא מובנית כעיר שלא ניתן להשוות אליה; כמו דמות אידיאלית או נשגבת של הורה שהבן אינו מסוגל להתחרות בו, כך רומא נישאת מעבר לדוגמאות אחרות של ערים ומעוררת יראה וכבוד. דרך המפגש עם רומא, טיטירוס מצליח להבין ולהפנים לראשונה את עיקרון ההבדל

והשונוות. הפנמתו של עיקרון זה הוא ביטוי של התפקחות פוליטית, ובכלל של התבגרות אינטלקטואלית ורגשית. טיטירוס מבין עתה שאמונתו הקודמת בעקרון הזהות והדמיון בין דברים, היא אמונה ילדותית ונאיבית. במבט לאחור הוא מבין שהיה "כסיל". המונולוג משקף תהליך של מודעות עצמית המוביל אותו לחשוף את הווייתו הקודמת כהויה בלתי מפותחת, נאיבית, של העצמי. מעבר לכך, אנחנו יכולים לראות בשלב שמקדים להתפקחותו ביטוי ללא מודע של טיטירוס, זה שנותן מקום לאנלוגיות הנעשות כאילו מעצמן. ההתפקחות משלב הלא מודע באה לידי ביטוי בפעלי העבר, "חשבת", "ידעת" (putavi, noram). השימוש בשני פעלים קוגניטיביים אלה בצורת העבר אופיינית לשיח ההתפקחות מאשליה, אך גם מסמנת את התהליך למודעות עצמית. התמריץ האונטולוגי של טיטירוס לראות דווקא את השונה על פני הדומה בין דברים הוא ששולט עכשיו בתודעתו. יכולת ההבדלה של טיטירוס ניכרת גם במודעותו להבדל שקיים בין האני של "אז" לאני של "עתה".

קריאה השוואתית בין האנלוגיה של טיטירוס לזו של פרויד חושפת את הלא מודע של טיטירוס. ההשוואה בין הטקסט של ורגיליוס לזה של פרויד מפוגגת את ההארה והלוגיקה ומחזירה לתמונה, או ממקדת אותנו בזרם האסוציאטיבי של החיבורים וההשוואות שטיטירוס מעיד על עצמו שהוא יודע לערוך ללא התכוונות מיוחדת. טיטירוס, בדומה לפרויד, חושף זיכרון של זקן המכיל חוויות חיים סותרות. שכבות חיים שונות הנערמות זו לצד זו, שדרות בכפיפה אחת ללא סדר המושל בהן: החוכמה הכפרית והעירונית, הפשטות והבשלות. טיטירוס הוא מי שלמד בעל כורחו להבדיל בין דברים שונים אך גם זה שחי באופן זורם וטבעי את החיבורים בין דברים דומים. חשיפת ההשוואה בין דברים קטנים לגדולים כתוצר של זרם האסוציאציות הלא מודע של טיטירוס מתאפשר רק בעתיד, כאשר האנלוגיה שלו מהדהדת מחדש בטקסט של פרויד.

קינחו של פרויד

ההשוואה האפולוגטית של פרויד בין חוויה אישית (צנועה) לבין אירוע היסטורי רב משמעות, היא השוואה שזיהינו כתוצר מובהק של שפת הלא מודע. עם זאת, השוואה זו מקפלת בתוכה גם את תמצית פרויקט חייו של פרויד. "ניסיתי זאת", הוא כותב לרולן, "קודם כול על עצמי, אחר כך על אחרים, ולבסוף, בצעד נועז, גם על המין האנושי כולו".⁵³ כפי שמזכיר פרויד לרולן, תמיד היו חשובים ובלתי נמנעים בעיניו הקשרים והאנלוגיות בין דברים ייחודיים לאוניברסליים, בין גילויים אישיים המבוססים על אנליזה עצמית לבין חקירות תאורטיות בנפש האדם והתרבות. אך מבנה האנלוגיה שבאמצעותו מצמיד פרויד דברים קטנים וגדולים הוא פנימי למחשבתו גם במובן חשוב נוסף: עבור פרויד זהו המפתח להתרת התסבוכת בין הזמנים השונים, בין העבר להווה, תסבוכת שעליה הוא חושב פעמים רבות במושגי היחסים שקיימים בין האב לבן. האם האב והבן דומים? האם

53 פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

הם שונים? האם העובדה שזיגמונד פרויד הוא הבן של יעקב פרויד מונעת ממנו לחוש את הקשר לתרבות העתיקה של העולם הקלסי, או האם שונותו מאביו היהודי, מאפשרת לו להיות בכל זאת בן חוקי של התרבות האירופית?
 לא זו בלבד שהעמידה של פרויד על האקרופוליס מעוררת רגשות פילהלניים, אלא היא אף מחזירה את פרויד למשיכתו העזה לתרבות הקלסית, ובכלל זה נמנית כמובן גם רומא הנערצת עליו במיוחד.⁵⁴ האם הוא צאצא לגיטימי של רומא? האם לזיקתו לרומא הצדקה פנימית?⁵⁵ פרויד חושף כאן את הקשר האמביוולנטי שיש לו עם העולם העתיק, המערב רגשות של הערצה ויראה, המקדמים ומעודדים פעולות של אסימילציה ושל הפרדה, ממש כמו ביחסיו עם האב היהודי:

כבר בהעלאת הנושא של יוון והאקרופוליס יש רמז לעליונות הבנים. אבא שלנו היה סוחר, לא הייתה לו השכלה תיכונית, אתונה לא הייתה משמעותית במיוחד עבורו. מה שהפריע לנו ליהנות מהנסיעה לאתונה היה אפוא רגש של כבוד למתים
 (Pietät).⁵⁶

אהבת העולם העתיק של הבן היא סימן ההיכר של היריבות האדיפלית שלו. היותו יהודי, ובייחוד בזמן שבר היסטורי, מסמלת זהות ודמיון עם האב. מרים לאונרד מבינה את שני הקטבים הללו של חויית הבן כמתחרים זה בזה, כשהאחד מוציא את השני: "Judaic filial piety ultimately wins out over Hellenic Oedipal rivalry".⁵⁷ האם נכון לראות באמירה הזו של פרויד אמירה שחותמת את זהותו כזהות יהודית נבדלת ובדלנית? האם הזהות היהודית של פרויד גברה על כמיהתו לזהות אירופית? נדמה לי שהתמונה המתקבלת אינה דיכוטומית. ניתן למצוא סימוכין לכך בדברי הסיכום של פרויד. פרויד נפרד מקוראו תוך שהוא מעלה אל פני השטח את זקנתו, את חוליו, את שבריריותו. מתוך שברו של ההווה ומתוך האופק המאיים של חוויות הפליטות והגלות שמצפות לו הוא מסכם את המהלך האנליטי שעשה עד כה בחיבור באמצעות דימוי הלקוח מתוך האפוס הרומאי, ה"אֵינְאִיס" של ורגיליוס. החיבור האורגני של הדימוי הרומאי לעולמו היהודי הוא ההוכחה שלנו לכך שהדברים הנבדלים לכאורה, ארוגים למעשה זה בזה על ידי הטקסט. "כבר בהעלאת הנושא של יוון והאקרופוליס", כותב פרויד, עולה הקשר והזהות עם האב היהודי, קשר שהוא מכנה בשפתו של ורגיליוס: (filial piety) Pietas. הוא משתמש, על כן, בשורש

54 רומא מתפקדת כנוכחות נפקדת ב"הפרעת זיכרון על האקרופוליס". על מקומה החשוב של רומא בעולמו של פרויד ראו: Elizabeth J. Bellamy, *Translations of Power: narcissism and the unconscious in epic history*, Ithaca NY: Cornell University Press, 1992, pp. 38–81.

55 מהזהותו הגלויה של פרויד עם דמותו של חניבעל ב"פירוש החלום", ניתן ללמוד על הצורך של פרויד לאמץ לעצמו גיבור תרבות שמי על אף הערצתו לרומא, היקרה לנאורות הגרמנית. ראו למשל: Liran Razinsky, *Freud, Psychoanalysis and Death*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 80.

פרויד, הערה 1 לעיל, עמ' 237.

56 Leonard, הערה 19 לעיל, עמ' 186. וראו גם: התייחסות דומה בספרו של ירושלמי, הערה 13 לעיל, עמ' 47.

הלטיני של המינוח Pietät בגרמנית. ורגיליוס מספר באפוס את סיפורו של איינאס, הגיבור הטרויאני, שעם תום המלחמה יצא בעידוד האלים אל המערב כדי להקים עבור קומץ אנשיו שנותרו בחיים בית באדמה רחוקה. ורגיליוס הוא גם המשורר שמכנה את הגיבור המייסד של רומא, אינאס פיוס (Pius Aeneas) כלומר, בעל יראה ומחויבות. פייטס היא מונח עמוס משמעויות עבור הרומאים המכוון לאחריות מוסרית, דתית, פוליטית וגם משפחתית. הפייטס של איינאס מכוונת לכן גם ביחס לאביו, אנחזיס.⁵⁸ לכן, מבעד הדימוי הוורגיליאני הזה מגיחה החוצה קינתו של פרויד על אביו, על עולם שנחרב, על זהותו המפורקת כיהודי אירופי. פרויד מאשר את זהותו היהודית בכך שהוא מנחה את מבטינו אל עבר דימוי שחקוק בזיכרון החזותי האירופי, ומצביע על תמונת הבן, אינאס, הנושא את אביו אנחזיס על כתפיו, על רקע עתיק של עיר בוערת.

אוניברסיטת חיפה

58 Was uns im Genuß der Reise nach Athen störte, war also eine Regung der Pietät. מושג הפייטס במסורת הרומית בכלל ובהקשר ההיסטורי של ורגיליוס בפרט, מכיל רבדים שונים של קשר של כבוד, מסירות ואחריות מצד הבן לאב. הפייטס של ורגיליוס מושתתת על יחס כבוד למסורת הרומית לרעיון האב (pater) והמולדת (patria) כאחד. ורגיליוס רואה באפיונו של איינאס כפיוס או כבעל פייטס שילוב של כבוד ביחס למסורת האבות, יחס של אחריות ויראה כלפי אביו הזקן, אנחזיס, האב יופיטר, ראש האלים, וכמובן, אב המולדת העתידית (אוגוסטוס).

"תגידו לו שאני": על מושג ההוויה בשירו של דן פגיס כתוב בעיפרון בקרון החתום ועל אפשרויות תרגומו

דורי מנור

1. פצצת המצרד ותרגומיה

שירו של דן פגיס "כתוב בעיפרון בקרון החתום"¹ הוא פצצת מצרר פואטית. פצצת מצרר לא רק במובן השגור והידוע – שהרי זה אחד השירים החזקים ביותר שנכתבו בעברית על השואה, שיר כמו־דוקומנטרי שהפך זה מכבר לאחד הסמלים הגדולים של "הכתיבה אחרי אושוויץ" – אלא גם מבחינת אפשרויות תרגומו לשפות אחרות. כמי שהתנסה בתרגום לעברית של כמה משוררים מורכבים ולא מתמסרים, אני יכול לומר שאני לא מקנא במתרגמי השירה שנאלצים להתמודד עם העברת השיר הקצרצר הזה – עשרים מילים בסך הכול, כולל הכותרת – לשפות שאינן עברית.

במאמר זה אני מבקש לטעון שדרך החשיבה על אפשרויות תרגומה של פצצת המצרר הפואטית שנקראת "כתוב בעיפרון בקרון החתום", אנחנו יכולים ללמוד לא רק על קשיי התרגום, אלא גם על דרכי העיצוב של השיר. ובאופן עקרוני יותר: אנחנו יכולים ללמוד על האופן החכם ואפילו הווירטואוזי שבו ניצל פגיס את אפשרויותיה הסמנטיות, הקונוטטיביות והדקדוקיות הייחודיות של העברית המודרנית.²

שירו של פגיס תורגם פעמים רבות וללשונו לא מעטות.³ במסגרת מאמר

1 דן פגיס, כל השירים, ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991, עמ' 135. השיר ראה אור בספרו של פגיס גלגול, רמת־גן: אגודת הסופרים העבריים בישראל, 1970.

2 אני הולך בזה בעקבות מאמרה של מאשה יצחקי על תרגומי השיר "כתוב בעיפרון בקרון החתום" לצרפתית, אבל במאמרי אגע בשפות נוספות, וגם בנושאים שונים מאלה שבהם התמקדה יצחקי. Masha Itzhaki, "Traduire la poésie hébraïque: le cas de Dan Pagis", Magdalena Nowotna (Ed.), *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Aux Lieux d'être, 2006, pp. 211–221.

3 את פרטי התרגומים שראו אור עד שלהי שנות השמונים אפשר למצוא ברשימה הביבליוגרפית הכלולה באסופת המאמרים לזכר פגיס שראתה אור ב"מחקרי ירושלים לספרות". מנחם ברינקר, יוסף יהלום, יונה פרנקל (עורכים), אסופת מאמרים לזכר דן פגיס, ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשמ"ח.

זה, אתייחס לשישה מהתרגומים, הכתובים בארבע שפות שונות: תרגומיהם של סטיבן מיטשל ושל ט. כרמי לאנגלית, תרגומיהם של עמנואל מוזס ושל מישל גארל לצרפתית, תרגומו של חררדו לוין לספרדית ארגנטינאית ותרגומה של אנה בירקנהאואר לגרמנית.

תחילה – הטקסט המקורי,⁴ ולצדו ששת התרגומים:

כְּתוּב בְּעֵבֶר וּבְקָרוֹן הַחֲתוּם

כָּאֵן בְּמִשְׁלֹחַ הַזֶּה
אֲנִי חַוָּה
עִם הָבֵל בְּנִי
אִם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגִּדּוֹל
קִיֵּן בֶּן אָדָם
תִּגְדְּרוּ לוֹ שְׂאֲנִי

סטיבן מיטשל:⁵

WRITTEN IN PENCIL IN THE SEALED RAILWAY-CAR

here in this carload
i am eve
with abel my son
if you see my other son
cain son of man
tell him that i

4 מגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 135.

5 סטיבן מיטשל (יליד 1943) תרגם לאנגלית בין השאר את האפוס גילגמש, את האיילאדה והאודיסאה, כמה מספרי התנ"ך ואת מכתבי לאו טסה. מהשירה המודרנית הוא תרגם בין השאר יצירות של ריינר מריה רילקה ושל יהודה עמיחי. תרגומו לפגיס מופיע בקובץ Stephen Mitchell (trans.), *The Selected Poetry of Dan Pagis*, Berkeley: University of California Press, 1996.

Written in Pencil in the Sealed Freight Car

Here, in this carload, I, Eve, with my son Abel. If you see my older boy, Cain, the son of Adam, tell him that I⁷

עמנואל מוזס:⁸

Écrit au crayon dans le wagon scellé

Ici dans ce convoi
Je suis Eve
Avec mon fils Abel
Si vous voyez mon fils aîné
Caïn fils d'Adam
Dites-lui que je

מישל גארל:⁹

Écrit au crayon dans le wagon plombé

Ici dans ce convoi
Je suis Eve
Avec Abel mon fils
Si vous voyez mon grand fils
Caïn fils d'Adam
Dites-lui que moi

T. Carmi (Ed.), *The Penguin Book of Hebrew Verse*, London and New York: Penguin Books, 1981, p. 575 6

7 ככל שירי האנתולוגיה של כרמי, גם שיר זה מתורגם תרגום פרוזה, ללא חלוקה לטורי שיר.

8 עמנואל מוזס (יליד 1959), משורר, מתרגם וסופר יליד קזבלנקה, הוא בנם של הפילוסוף סטפן מוזס ושל הציירת ליליאן קלאפיש. תרגומו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע באנתולוגיה של השירה העברית המודרנית בעריכתו שראתה אור בהוצאת גלימאר: Emmanuel Moses (Ed.), *Anthologie de la poésie en hébreu moderne*, Paris: NRF Gallimard, Coll. Du monde entier, 2001, p. 243

9 מישל גארל (יליד 1948), מומחה לכתבי יד עבריים עתיקים, תרגם לצרפתית יחד עם מאשה יצחקי שני מבחרים משירת ימי הביניים העברית בספרד ובאגן הים התיכון. תרגומו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע בתוך מאמרה של יצחקי. Itzhaki, הערה 2 לעיל.

Escrito en lápiz en el vagón sellado

Acá en este envío,
yo, Eva,
con mi hijo Abel.
Si ven a mi hijo mayor,
Caín, el hijo de Adán,
Díganle que yo

אנה בירקנהאואר:¹¹**Mit Bleistift geschrieben im verplombten Waggon**

hier in diesem Transport
bin ich Eva
mit Abel meinem Sohn
wenn ihr meinen großen Sohn seht
Kain Adams Sohn
sagt ihm daß ich

2. כותרת השיר ורוח הרפאים של המשקל

כותרת השיר מעוגנת, כידוע, במקום ובזמן מסוימים. זוהי כותרת קונקרטיית מאוד, פרוזאית לכאורה, על כל הטרגיות של המטען ההיסטורי הכרוך בה: הציורוף "קרן חתום" משמש מעין מלת קוד, שיחד עם שם העצם "משלוח" המופיע בשורה הראשונה, ממקמת אותנו בבירור בהקשרה של שירת השואה. אלא שכבר הכותרת הקונקרטיית והכמו-פרוזאית הזאת מציבה בעיה לא פשוטה בפני המתרגמים, וזאת מכמה סיבות. ראשית, אי אפשר שלא לשים לב לפער הסגנוני הגדול בין גוף השיר לבין הכותרת. השיר כולו כתוב במשלב יומיומי ופשוט, כיאה לשיר כמו־דוקומנטרי, אבל הכותרת נבדלת

10 תרגומו של חררדו לוין, מתרגם ספרות עברית החי בבואנוס איירס, ראה אור בבלוג השירה שלו <http://decantasion.blogspot.co.il/search?q=pagis>, בכתובת: De-Canta-Sión

11 אנה בירקנהאואר (ילידת 1961), מתרגמת שירה ופרוזה ילידת אסן, גרמניה, החיה בישראל, תרגמה בין השאר מיצירותיהם של אהרון אפלפלד, יהושע קנז וחיים באר. תרגומה ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע בספר, Anne Birkenhauer (trans.), *An beiden Ufern der Zeit*, Ausgew. Gedichte und Prosa: Straelener Manuskripte, Straelen, 2003, p. 38.

משאר השיר בכך שהיא מכילה שתי מילים שמתקשרות למציאות מודרנית – כוונתה היא כמובן למילים "עיפרון" ו"קרן". יתר על כן, אלה הן שתי המילים היחידות בשיר כולו שאינן נטולות מן העברית המקראית, אלא משכבות מאוחרות יותר של השפה – המילה "קרן" התגלגלה אל העברית המשנאית מן המילה הלטינית carrus, שמשמעה במקור – עגלת מטען בעלת ארבעה גלגלים, ואילו המילה המודרנית "עיפרון" נגזרה מהמילה "עופרת" – על פי הגרמנית Bleistift – Blei משמעו "עופרת" ו-Stift משמעו "עט", כלומר – עט עשוי עופרת (כידוע, עפרונות ממולאים גרפיט ולא עופרת, אבל זה כבר סיפור אחר).¹² ה"עיפרון", שהשימוש בו מסמל בשיר הן את הארעיות הן את חשש ההתאיינות והמחיקה – קשור אטימולוגית ודקדוקית למילה "עפר", שבהקשרם של שירי השואה של פגיס ושירתו המוקדמת בכלל יש לה כמובן משמעות מיוחדת.¹³

שתי המילים המתחרזות הללו – "קרן" ו"עיפרון" – הן היחידות בשיר שאינן מקראיות במקורן. זוהי עובדה משמעותית: היא תורמת לתחושת הבידול שבין הכותרת ויתר השיר, ובמקום להותיר את הפער הזה במישור הקונקרטי והתיאורי בלבד, היא ממקמת אותו במובהק גם במישור הלשוני-סגנוני. אדם אינו צריך להיות מומחה לתולדות הלשון העברית כדי לחוש שיש כאן שני מישורים נבדלים של שימוש בשפה. חשוב להדגיש שאין המדובר בפער משלבי במובן השגור של המונח, שהרי השיר כולו כתוב בעברית פשוטה ויומיומית בתכלית, אלא בפער מרומז וסובטילי יותר, שנשען על ההיסטוריה הייחודית של העברית על שכבותיה השונות. פער שקשה – אם לא בלתי אפשרי – למצוא לו מקבילה בשפה אחרת. מעניין יהיה לבחון כיצד (אם בכלל) יעבירו המתרגמים השונים את הפער הזה לשפותיהם.

הבעיה האחרת נוגעת לשאלת תרגום הכותרת: מה יעשו המתרגמים במילים "כתוב" ו"חתום"? האם הם ינסו לשמר בלשוונותיהם משהו מן האלוזיה לתפילת "ונתנה תוקף" של יום הכיפורים – "אמת כי אתה הוא דיין ומוכיח ויודע ועד / וכותב וחותם וסופר ומונה"? נכון, ההרמז הזה אינו בהכרח נגיש ותודעתית לכל קורא שירה עברית חילוני, שאינו פוקד את בית הכנסת ואינו אמון על תפילות תשרי; אך גם באוזניו של קורא חילוני כזה מהדהד כמעט בהכרח משהו מן העומק העל-דורי של המילים הללו. האם יש דרך בכלל להעביר

12 תמת הרישום, הכתיבה, החקיקה והמחיקה בשירתו של פגיס מצריכה עיון נפרד. ראו למשל: "בין פיגומים של שחר, קווי דיו וגרפיט" ("תכניות", פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 122), "את / המוכה אבעבועות אבק, המצולקת גיר" ("קללת הלבנה", שם, עמ' 130), "ובמקום הריק למטה ציין / ממתני אתה ער ומדוע הופתעת" ("סוף השאלון", שם, עמ' 133), "מכבה מהר את עיני, מוחק את צל"י" ("המסדר", שם, עמ' 136), "הכל יוחזר למקומו, סעיף אחר סעיף" ("טיוטת הסכם לשילומים", שם, עמ' 140), "אחרי כן פורחות האותיות" ("עקבות", שם, עמ' 142), "אני רושם קו אחד / וקמטי פניו מתרבים" ("הפורטרט", שם, עמ' 158), ועוד רבים.

13 במאמר על האינטרטקסטואליות בשירו של פגיס מציעה רבקה מעוז לפרש את השימוש בעיפרון בשיר כ"הערה אירונית לדברי הפאתוס, האופטימיות ההרואית והאמונה בנצחיות השיר וביעודו המבוטאים ב'שיר הפרטיזנים' הידוע [...]". ובעיקר לשורה "בכתב הדם והעופרת הוא נכתב". "מעניין לשים לב", ממשיכה מעוז, "לקשר בין המילים 'עיפרון' ו'עופרת' הקיים לא רק בעברית אלא גם ביידיש, בה נכתב 'שיר הפרטיזנים' היהודים". ייתכן אם כן השימוש של פגיס ב'עיפרון' מתפקד גם כהמרה של המילה 'עופרת' במילה מאותו שורש, בעלת צליל דומה, אך המנמיכה את הפאתוס שבמקורו. רבקה מעוז, "טקסטים נרדפים, האינטרטקסטואליות בשיר 'כתוב בעיפרון בקרן החתום'", עיתון 77, יא, 90 (יולי 1987).

אלוהיה כזאת לשפה שאינה עברית ושאינן בה קיום לשוני לתפילה היהודית? האם יכול מתרגם צרפתי או ספרדי, לדוגמה, להשתמש בתרגומו בהדהוד לתפילה אחרת, תפילה נוצרית למשל, שהקונוטציות התאולוגיות והתרבותיות שהיא מעלה יהיו אקוויוולנטיות במידה זו או אחרת לקונוטציה הרת הגורל של המקור העברי-יהודי?

ועוד לא דיברתי על הקושי הגדול בהעברת הפוליסמיות של המילה "חתום" – גם במשמעות המדיית של "סגור על מנעול ובריח, אין יוצא ואין בא", אבל גם במשמעויותיה הנוספות, הרלוונטיות כל כך במקרה הנוכחי – "חתום" מלשון "חותם", כמו חותם שעווה על מכתב שנשלח, וגם "חתום" מלשון "חתימה" שמתנוססת בשולי מכתב או בשולי שיר. והנה, גם בהקשרה של אותה "חתימה" אנחנו שבים וזוכרים בחשיבותה ובתדירותה של תמת הכתיבה אצל פגיס, לגווניה השונים.

ולבסוף, מה בדבר המבנה הסימטרי, הכיאסטי כמעט, של הכותרת הזאת? המילה הראשונה – "כתוב" – מופיעה בצורת פעול, ממש כמו המילה האחרונה – "חתום". הכותרת מורכבת משתי חטיבות בנות שש הברות הבנויות מצורת פעול אשר אליה מתלווה תיאור מקום או תיאור אופן שמתחיל באות היחס ב'. "בקרונ" ↔ "בעיפרון", סימטריה מדוקדקת שמתחזה לשורה פרוזאית. זאת ועוד, חצייה השני של הכותרת ("בקרונ החתום") בנוי כצמד אָפּפּסטים שלמים, עובדה פרוזודית התורמת לתחושת ההרמוניה ושיווי המשקל המאפיינת את הכותרת כולה. אכן, למרות מראית העין הפרוזאית, זהו מקרה מובהק של מה שט"ס אליוט כינה, במאמרו הקלסי "הרהורים על החרוז החופשי" (1917), "רוח הרפאים של המשקל" – אותה רוח מסתורית שצריכה, לטענתו, לרחף מעל כל שיר הכתוב בחרוז חופשי.¹⁴

בקיזור, צרור של תהיות שהופכות כבר את תרגום הכותרת לאתגר משמעותי הרבה יותר מכפי שנדמה בקריאה ראשונה. המתרגם האמריקאי המובהק של פגיס, סטיבן מיטשל, בחר לכתוב: WRITTEN IN PENCIL IN THE SEALED RAILWAY-CAR (הכותרת כולה כתובה באותיות רבתי, capital letters). ט. כרמי החליף רק מילה אחת ביחס לתרגומו של מיטשל: במקום RAILWAY-CAR הוא כתב Freight Car. ואילו המתרגם הצרפתי עמנואל מוזס כתב: Ecrit au crayon dans le wagon scellé. מה בשלושת התרגומים הללו נותר מהמקור העברי מלבד המשמעות הסמנטית הראשונית והבסיסית כפשוטה? נבחן את הדברים. מן האלוזיות לתפילה לא נותר דבר, ואולי לא יכול להיות דבר. על כל פנים, מיטשל, כרמי ומוזס לא ניסו להציע כאן פיצוי בדמות הדהוד אלטרנטיבי, וקורא האנגלית או הצרפתית אינו יכול לשער שיש בכותרת המקורית איזו אלוהיה מיוחדת, מעבר לתיאור הכמו פרוזאי. גם חרדרו לז'ן בספרדית ואנה בירקנהאואר בגרמנית אינם חורגים ולו כמלוא הנימה מן התרגום הפרוזאי-מילולי.

למקרא המשך התרגומים אנחנו גם נוכחים לדעת שברוב המקרים אין כל ניסיון לשמר משהו מן הפער הסגנוני-אטימולוגי בין הכותרת לשיר עצמו. מיטשל וכרמי אומנם בחרו

¹⁴ "The ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation". T. S. Eliot, "Reflections on Vers Libre", *To Criticize the Critic*, London: Faber & Faber, 1978

לתרגם את המילה קרון ל-RAILWAY-CAR ול-Freight Car, בהתאמה, והרי המילה car חולקת עם המילה "קרון" מקור אטימולוגי אחד – אבל אין בבחירה הזאת כדי לייחד את הכותרת האנגלית ביחס לשאר השיר. עם זאת, ייתכן שבבחירתו של מיטשל לכתוב את הכותרת באותיות רבתי, בניגוד להמשך השיר הכתוב באותיות "קטנות", יש משום ניסיון לפצות על חוסר האפשרות להעביר את הפער הסגנוני-משלבי הקיים במקור בין הכותרת להמשך השיר. עם זאת, כותרות כל השירים בקובץ שתרגם מיטשל כתובות באותיות רבתי בלבד, כך שאין כל ייחוד מהבחינה הזאת ל"כתוב בעיפרון" ביחס לשירים אחרים. מעניין להתעכב לרגע על בחירתו של עמנואל מוזס לתרגם את המילה "חתום" לשם התואר הצרפתי scellé: זהו תואר שנגזר מהמילה sceau שמשמעה "חותם", ופירוש התואר הזה הוא "סגור", "מוגף" – אבל גם "חתום", כמו מכתב בחותם שעווה. באמצעות בחירת המילה הזאת מוזס מצליח אפוא להעביר משהו מן הפוליסמיות של המילה במקור. מעניין להשוות את תרגומו לתרגום צרפתי אחר, של מישל גארל, שתרגם את כותרת השיר באופן זהה כמעט, פרט למילה אחת ויחידה – המילה "חתום" מתורגמת אצלו לא ל-scellé אלא ל-plombé, מילה שגם משמעותה היא "מוגף, סגור הרמטית", אבל היא נגזרת דווקא מהמילה plomb, עופרת. באותה המילה עצמה משתמשים כאשר מדברים, למשל, על ציפוי של גג בשכבת עופרת כדי להגן עליו מפני נזקי החום והקור. מישל גארל מצליח אפוא להעביר אל הצרפתית רב-משמעות אחרת, דהיינו משהו מן הקונוטציות המרומזות בעברית באמצעות המילה "עיפרון".

ומה באשר למבנה הסימטרי והמדויק כל כך של הכותרת, או לחריזה הפנימית של "קרון" ו"עיפרון"? ובכן, בכל התרגומים שבחנתי לא ניתן למצוא ולו רמז לכך שמבנה השורה אינו מבנה פרוזאי פשוט, פרט אולי לחריזה החלקית, המתקיימת בתרגומו הצרפתי של מוזס, בין המילים wagon (קרון) ו-crayon (עיפרון). ואין טעם לחפש את "רוח הרפאים" של המשקל.

3. Son of Man: בין קורבן לקורבן

ומן הכותרת – אל גוף השיר. מה בדבר שמות שלושת הגיבורים המקראיים/מודרניים הנזכרים בשםם בשיר? כל התרגומים שבדקתי מעבירים את שמותיהם של חוה, של קין ושל הבל כפשוטם, כלומר כפי שהם מופיעים בתרגומי התנ"ך לשפות השונות. כך למשל חוה היא Eve בתרגומי השיר לאנגלית, Eve בתרגומים הצרפתיים, Eva בספרדית ובגרמנית. איש מהקוראים בשפות הזרות אינו יכול לשער את ההשתמעות השנייה של השם חוה, המהדהדת בהכרח באוזניו של כל קורא עברית שלמד בילדותו את ספר בראשית: אִם כל חי. שלא לדבר על הקישור האטימולוגי והצלילי המדידי כל כך בין "אני חוה" לבין "אני חיה". אבל אלה הן מגבלות אובייקטיביות – מחסר לשוני¹⁵ בלתי נמנע –

15 את המונח "מחסר סמנטי" טבע הבלשן מנחם דגוט (1921–1987). ראו בין השאר במאמרו "המחסר הסמנטי (Semantic Void) כבעיית תרגום מעברית לאנגלית", רפאל ניר ובן-ציון פישלר (עורכים), כלשון עמו: אסופת מאמרים בבלשנות שימושית, מוקדשת לחיים רבין במלאת לו

ואי אפשר לבוא בטענות למתרגם כלשהו על כך שהעדיף להעביר את המסר הנרטיבי והסימבולי המְּיָד של השורה ולא את השתמעויותיה המשניות.

מקרה מעניין יותר הוא השם "הבל": שהרי כאשר כותב פגיס את הצירוף "הבל בני" הוא בוודאי אינו מכוון רק לשמו הפרטי של אותו קורבן ראשון מספר בראשית, אלא גם – ואולי לא פחות מכך – לצורת הסמיכות "הבל בני", ההבל של בני, ההבל שנתר מבני. לשם העצם "הבל" כשלעצמו יש לפחות שני פירושים שהם רלוונטיים מאוד כאן – מצד אחד, "הבל" במשמעות של אד: "הבל פה", "הבל העולה מן הקדרה", "הבל המרחץ" – והרי ההבל הזה קרוב כל כך מבחינה סמנטית אל המילה האחרת, "עשן", המרחפת ומתאבכת מעל שירי השואה של דן פגיס.¹⁶ והפירוש הנוסף – הבל במשמעות של לא-כלום, שווא ואין. "שקר החן והבל היופי", או כמובן – "הבל הבלים, הכל הבל", ובאנגלית בתרגום המלך ג'יימס: *Vanity of vanities*, על פי תרגום הוולגטה הלטיני *vanitas vanitatum omnia vanitas*.

האם מישהו מהמתרגמים בחר, למשל, לתרגם את הצירוף "עם הבל בני" ל-*with the vanity of my son* או ל-*avec la vanité de mon fils*? לא ולא. כולם העדיפו להיצמד לשם המקראי כפשוטו ולכתוב, למשל, *with abel my son* (מיטשל), *con mi hijo Abel* (אנה בירקנהאואר) או *con mi hijo Abel* (חררדו לוי). זוהי בחירה הגיונית לגמרי, אולי אפילו בלתי נמנעת, ואף על פי כן, אין ספק שהאובדן הקונוטטיבי כבד עד מאוד. מהשורה הטעונה כל כך שבמקור לא נותר בתרגומים אלא שלד עלילתי וסמלי גרום למדי.

ומה בדבר הצירוף המפתיע, המבעית, הפגיס כל כך – "קין בן אדם"? נבחן כמה מהתרגומים. חררדו לויין כותב בתרגומו הספרדי: *el hijo de Adán Caín*, כלומר, קין בנו של אדם הראשון. כך גם בשני התרגומים הצרפתיים – *Caïn fils d'Adam*, באנגלית של ט. כרמי: *Cainm the son of Adam*, וגם בגרמנית: *Kain Adams Sohn*. וכמו תמיד בתרגום שירה – עלינו להיות לרגע קל רואי חשבון פואטיים ולערוך מאזן של רווח והפסד. מה מרוויחים המתרגמים בבחירה הזאת? שוב, את המידיות של הסיפור המקראי. את הזיקה המשפחתית בין הדמויות השונות. אלא שזהו רווח מפוקפק למדי, מפני

שישים שנה, ירושלים: המועצה להנחלת הלשון, 1976, עמ' 43–366; "מחסרים סמנטיים וגבולות התרגומיות", ל' דיוויס ואחרים (עורכים), עיונים בבלשנות ובסמיוטיקה: קובץ מאמרים לזכרו של מרדכי בן-אשר ז"ל, חיפה: משרד החינוך והתרבות ואוניברסיטת חיפה, 1981, עמ' 71–82; Menachem Dagut, "Semantic 'voids' as a problem in the translation process", *Poetics Today* 2, V. Ivir, (1981), pp. 61–71. 4. ראו בנושא זה גם את מאמרו של ולדימיר איוויר: "Procedures and Strategies for the Translation of Culture", Gideon Toury (Ed.), *Translation Across Cultures*, New Delhi: Bahri Publications, 1987, pp. 2, 13, 35–46.

16 ראו למשל: "עשן אל עשן כל יכול/ שאין לו גוף ודמות." ("עדות", לעיל הערה 1, עמ' 137) או "שיירות ארוכות של עשן" ("עקבות", לעיל הערה 1, עמ' 142). עוד בעניין העשן ראו: פירושו של מיכאל גלזמן בשיר ואת קריאתו בו בצמוד לשירו של ביאליק "זריתי לרוח אנחתי", המשמש כהגדרתו "טקסט צל" ל"כתוב בעיפרון". גלזמן מדגיש את מה שהוא רואה בו את המהלך הרטורי החשוב ביותר בשיר: "המחיקה או ההשמטה של המלים העוצמתיות בשיר הביאליקאי 'אוד עשן הנני', מילים המתכתבות עם ביטויים שהיו מקובלים בשיח הישראלי על השואה בשנות ראשית המדינה ('אוד מוצל מאש', 'אודים עשנים'...). ראו: מיכאל גלזמן, "זיכרון ללא סובייקט: על דן פגיס ושירת דור המדינה", חנן חבר (עורך), דן פגיס: מחקרים ותודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2016, עמ' 111–135. עמ' 133.

שהזיקה המשפחתית היא הצד הטרוויאלי של העניין, מה גם שהמידע הזה כבר נמסר לנו, במשתמע, דרך ציון הדמויות האחרות. אם הדוברת היא חוה ובנה הגדול הוא קין, ברור לכל קורא משכיל מה שם אביו של אותו קין. אין שום רבותא באזכור הזה של השם "אדם" כל עוד הוא אינו נטען במשמעויותיו הנוספות, ולמעשה אזכורו של אדם הראשון הוא אזכור רודונטי, יתר, דווקא במקום שבו כל מילה וכל הברה היא הרת גורל מבחינה פואטית.

במאזן החשבונאי שלנו המתרגמים הללו מפסידים בעצם את העיקר: את המשמעות האוניברסלית העקרונית של הצירוף המעורר תדהמה "קין בן אדם", משמעות שנגזרת כמובן מפירושה של המילה "אדם" כשם עצם. קין – הרי גם הוא בן אדם. גם הוא – הרוצח, האויב, הצורר – הוא בן אנוש ובן תמותה ככל בן אדם אחר.¹⁷ אבל פגיס מרחיק לכת אף מזה, וברוח הפרדוקס האופיינית לו הוא כורך בצירוף "קין בן אדם" עוד משהו, שגם הוא אינו עובר בשום אופן בתרגומים שהזכרתי: הרוצח הראשון מעענטש, כבן אדם, כישות שוחרת טוב, כביכול, שכולה מעלות טרומיות. והרי זוהי אירוניה מרה במובנה המזוקק ביותר. "כן, כן, הם בהחלט היו בני אדם", כפי שהוא כותב בשירו "עדות".¹⁸

הבחירה של סטיבן מיטשל מעניינת ומאתגרת הרבה יותר. הוא לא כותב Cain son of Adam וגם לא Cain human being – שתי האפשרויות ה"אוטומטיות" כמעט – אלא דווקא Cain son of man. והבחירה הזאת היא בבחינת טעינה קונוטטיבית מרתקת בתוך תחומיה של השפה האנגלית, מפני שלצירוף son of man באנגלית יש משמעות תאולוגית ברורה. Son of man הוא האופן שבו מתורגם לאנגלית הביטוי המקראי "בן אדם" כפי שהוא מופיע 93 פעמים בספר יחזקאל, בדרך כלל בפנייה של האל אל הנביא. אבל Son of man הוא גם – בראש וראשונה – אחד מכינויו של ישוע הנוצרי. זה התרגום האנגלי המקובל של הצירוף היווני ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου, שמופיע עשרות פעמים בברית החדשה.¹⁹

מיטשל ער לכך שחלק גדול מהמטען הקונוטטיבי של השיר המקורי יורד בהכרח לטמיון באנגלית, ובאקט פואטי-תרגומי מבריק הוא טוען את השורה הזאת באלוזה שאינה מופיעה במקור, אבל היא בהחלט מקבילה ברוחה וגם בעומקה התרבותי והתאולוגי למה שמצוי בו למכביר ואינו יכול להיתרגם מילולית. קין של מיטשל אומנם

17 בלשונו של חנן חבר: "הכפילות של דרכי קריאת השיר [...] יוצרת, בין השאר, התנגדות בין שתי משמעויות סותרות של הצירוף 'בן אדם': משמעות אחת, הומניסטית אוניברסלית, רואה בנאצים בני אדם, ויכולה לשפוט אותם ככאלה על סמך ערכים אנושיים אוניברסליים שיוסיפו להתקיים גם אחרי השואה, ולכן נושאים אתם עתיד של תקווה אנושית אוניברסלית; המשמעות השנייה היא בנו של האדם הראשון שמסתפק בעובדה הגנאלוגית הפשוטה והניטשיאנית, שכידוע אינה נושאת אתה כל תכלית או תקווה". חנן חבר, "משמיים לשמי השמיים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס", חנן חבר (עורך), שם, עמ' 180-198 (עמ' 196).

18 פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 137.

19 ראו: Geoffrey W. Bromiley, *International Standard Bible Encyclopedia: vol. IV, Q-Z*, Eerdmans, 1995; Delbert Burkett, *The Son of Man Debate: A History and Evaluation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

אינו "מענטש", אבל מבחינות מסוימות הוא הרבה יותר מזה: הוא הקורבן האולטימטיבי, הוא ישוע הנוצרי, וממילא הוא גם "בן אדם", על כל השתמעויותיה האפשריות של המילה. האירוניה החריפה של פגיס מוצאת את תיקונה, בתרגומו האנגלי של מיטשל, בדרך חכמה ומרתקת.

קושי תרגומי נוסף, מינורי יותר אולי אבל משמעותי בלי ספק, נוגע לתרגום הפנייה בלשון נוכחים: "אם תראו" ו"תגידו לו" (ההדגשות כאן ובהמשך שלי, ד"מ). באנגלית של ימינו אין כידוע אפשרות להבחין בין גוף שני יחיד לבין גוף שני רבים: בשני המקרים הגוף הוא you נטול הזהות המגדרית או המספרית, ונטיית הפועל זהה. מיטשל וכרמי נאלצו אפוא שניהם לתרגם "if you see" ו"tell him". בצרפתית המצב דומה: אין כל אפשרות להבחין בין פניית כבוד לנוכח יחיד לבין פנייה לנוכחים – בשני המקרים כינוי הגוף הוא vous ונטיית הפועל היא זהה. גארל ומוזס תרגמו אפוא שניהם: "si vous voyez" ו"dites-lui". בספרדית ובגרמנית, לעומת זאת, אין בעיה כזאת, ושני המתרגמים יכלו להעביר את הפנייה לנוכחים כלשונוה. בתרגומים לאנגלית ולצרפתית נעדר אם כן בהכרח משהו מהממד האתי של הציווי ושל העדות, הכרוך לבלי הפרד בעצם הפנייה לקוראי המילים הללו בלשון רבים. כפי שכותב אמיר אשל:

בחלל שפותח השיר יש עוד ממד, מהותי: ממד הציווי. חוה איננה רק מעידה בלשון הווה על השבר הנורא, על השואה. היא איננה רק מבטאת את עוצמת הזעזוע בהכרה שלנוכח הקרון החתום הפכנו כולנו לבני קין. חוה של פגיס גם פונה ישירות לקוראי השורות שנכתבו בקרון ואומרת להם: 'תגידו'. כלומר השיר שולל ישירות או בעקיפין את האפשרות שקוראי המילים יסתפקו במחשבה על מהות החיה האנושית לנוכח מעשיה בעידן המודרני, אלא גם פונה אליהם במובהק ומדגיג את הצורך לומר, ובהתאם את הצורך לעשות. מול האמירה הנאצית, מול שיח ההשמדה של אידאולוגיית הגזע שהובילה להשמדה פיזית, מציע השיר: יש אפשרות לקרוא (את מה שנכתב בקרון כמטפורה למציאות ההשמדה), ויש חובה לומר, חובת 'תגידו' – החובה להציב שיח שיהיה האחר להשמדה, לשתיקה. שיח שאולי אף יוביל למעשה.²⁰

מסירת הממד האתי הזה באמצעות שימור לשון הנוכחים בתרגום אינה נתונה בידי המתרגמים, אלא תלויה כאמור באילוצים אובייקטיביים הנובעים מן הפער בין השפות. מקרה שונה בתכלית הוא תרגומו של שם התואר "גדול" ("אם תראו את בני הגדול"): חלק מהמתרגמים בחרו לפרש את שם התואר במשמעותו המשפחתית והכרונולוגית, דהיינו במשמעות הבן הבכור. כך, למשל, חררדו לויין כותב בספרדית *mi hijo mayor*, ואילו ט. כרמי כותב בתרגומו האנגלי: *my older boy*. אלא שחזקה על דן פגיס שהכיר את שם התואר "בכור" בעברית, ולא זו בלבד שהכיר אותו, אלא שבחר בחירה מודעת לא להשתמש בו בשיר הזה, אלא לבכר על פניו

20 אשל, הערה 16 לעיל, עמ' 60–79. עמ' 70.

את שם התואר הגנרי יותר "גדול". בחירתו ב"גדול" ולא ב"בכור" נראית במבט ראשון מוזרה מעט, כמעט עילגת במתכוון, שהרי יש בעברית מילה שגורה ומדויקת יותר לתיאור מקומו הכרונולוגי של קין במשפחתו. יש לשער שפגיס הכריע במודע לטובת המוזרות המסוימת הזאת, דווקא משום שביקש לחרוג מן הסיפור המשפחתי-מיתי ולאפשר לקורא לפרש את "קין", הרוצח הראשון, פירוש כללי ועקרוני יותר. אפשר שגם לכאן מתגנב משהו מן האירוניה הפגיסית המוכרת, שהרי בשם התואר "גדול" גלום כמעט בהכרח שיפוט חיובי, בניגוד ל"בכור" הניטרלי-עובדתי.

רק בשניים מהתרגומים שבחנתי לא נעשה ניסיון "ליישר" את המוזרות המסוימת שבבחירה בשם התואר "גדול": מישל גארל בוחר, בתרגומו הצרפתי, להעביר את המילה "גדול" כפשוטה ומתרגם את הצירוף "בני הגדול" ל-*mon grand fils*. ואילו אנה בירקנהאואר כותבת בגרמנית: *meinen großen Sohn*. בחירתו של סטיבן מיטשל גם הפעם היא המפתיעה מכולן: הוא כותב *my other son*, בני האחר. זהו פירוש מרחיק לכת קמעה, אך מאתגר ללא ספק: מיטשל סומך על היכרותו של הקורא עם הגנאלוגיה של משפחת אדם הראשון, ואינו מוצא לנכון לציין את עובדת היותו של קין בנם הבכור של אדם וחוה. מאידך גיסא, הוא אינו מתרגם את שם התואר "גדול" כלשונו, אלא מעצים כמדומה את האירוניה הפגיסית מתוך כך שהוא מטמיע לתוך השיר את רעיון ה-*otherness*, ומחיל אותו דווקא על הרוצח – על קין – ולא על הקורבן.

4. אותיות גדולות, אותיות קטנות: התרגום המזיז של מיטשל

מיטשל בוחר בחירה מרתקת נוספת, ומתרגם את השיר כולו (פרט לכותרתו, כאמור) בלי להשתמש כלל באותיות רבתי, *capital letters* – לא בתחילת משפט וגם לא בשמות פרטיים. הוא נסמך בזה על המורשת המודרניסטית של א"א קאמינגס (1894–1962), שוויתר כליל, בחלק ניכר משירתו, על השימוש באותיות רבתי.²¹ ההחלטה התרגומית המבריקה הזאת היא הרבה יותר מאשר עניין גרפי גרידא: זהו אקט פואטי מרחיק לכת, המציב למעשה את פגיס-האנגלי, בדומה לא"א קאמינגס, בקוטב ה"ענייני" וה"יומיומי" ביותר של השירה המודרניסטית, הקוטב הרחוק ביותר שבאפשר מכל סמליות שירית או אלגוריה. זוהי, במשתמע, פעולה המכוונת נגד ריבוי אותיות הרבתי שנקטו משוררי הרומנטיקה, ואחריהם הסימבוליסטים ויורשיהם בדורות הראשונים של המודרניזם השירי.

כדי להבין את האקט הזה לאשורו יש לבחון בקצרה את ההיסטוריה של השימוש השירי באותיות ה"גדולות". המשוררים הרומנטיים בני המחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה שאלו את השימוש באותיות רבתי בראש מילים מסוימות, מן הנוהג

21 ראו: בעניין זה את אחרית הדבר של אורי הולנדר לספר שיריו של קאמינגס בתרגומו: אורי הולנדר, "כשאבי בעולם: על שירת א.א. קאמינגס", טל ניצן-קרן (עורכת) קאמינגס: שירים, [חמ"ד]: קשב לשירה, 2004, עמ' 57–61. למחקר נרחב על יצירת קאמינגס ראו: Norman Friedman, *E. E. Cummings: The Art of his Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1960

המסורתי הנקוט בהדפסות כתבי הקודש. שכן, בצרפתית, באנגלית ובשפות נוספות²² נוהגים לסמן באות רבתי לא רק מילים כ־God ו־Dieu, אלא גם התייחסויות עקיפות יותר לאל ולישוע. כך, למשל, בתרגומים אנגליים של הברית החדשה ובטקסטים דתיים בכלל, נוהגים על פי רוב לכתוב את המילה he, כאשר היא מתייחסת לישוע, באות גדולה: He, גם כשהיא מופיעה באמצע משפט. משוררי הרומנטיקה חילנו את הנוהג הזה ובחרו להחיל את השימוש באותיות רבתי על מושגים "גדולים", שהופיעו תדיר בשירתם, גם כאשר לא היה להם כל קשר ישיר לעניינים שבדת. כך, למשל, אפשר למצוא בשירה הרומנטית אותיות רבתי בראש שמות־עצם כמו "יופי", "אין־סוף", "תהום", "טבע" וכיו"ב. השימוש הגרפי הזה כמו מאליה את המושגים הללו ומשווה להם מעין נופך טרנסצנדנטי. משוררי הסימבוליזם, במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה, הלכו צעד אחד נוסף, והשתמשו באותיות רבתי לא רק במושגים "גדולים" והרי־עולם, אלא גם בשעה שביקשו לשוות למושג יומיומי מסוים נופך סמלי, אלגורי ו"כללי".

מתרגמהן העבריים של השירה הרומנטית, הסימבוליסטית והפוסט־סימבוליסטית (וכמוהם גם מתרגמי כתבי הקודש הנוצריים) מצאו עצמם נאלצים לותר על הנוהג הזה, ולהתעלם בתרגומיהם מהשימוש שנעשה בטקסטים המקוריים באותיות "גדולות". שהרי בעברית אין כל הבחנה בין אותיות "רבתי" ואותיות "קטנות", וממילא אין דרך לשחזר בה באופן אדקוואטי את השימוש באותיות רבתי כדי לסמן "האלהה" או אלגוריה של מושג זה או אחר. ודאי, תאורתית היה אפשר "לייצר" אותיות רבתי באופן מלאכותי, על ידי הגדלה או הדגשה של גופן האות הראשונה במילים העבריות הרלוונטיות, או אולי על ידי הבחנה בין אותיות דפוס ואותיות כתב. אלא שאיש ממתרגמי השירה העבריים לדורותיהם לא ניסה את כוחו, למיטב ידיעתי, ביצירת אלמנט גרפי־תוכני מלאכותי כזה, ואין פלא בכך, שכן יצירת "אותיות גדולות" יש מאין תיתפס כמעט בהכרח כאקט עקר, זר בתכלית לנטייתה של העברית.

בחירתו של מיטשל לבטל ביטול מוחלט את האותיות הגדולות, הן בתחילת השורות והן בראש השמות הפרטיים המופיעים בשיר, צריכה אפוא להיקרא על הרקע ההיסטורי־שירי הזה. עם זאת, יש לשים לב שהוא לא נקט צעד דומה בשיריו האחרים של פגיס הכלולים בקובץ, שבהם נפתחת כל שורה חדשה באות רבתי, כמקובל בשירה האנגלית־אמריקנית. לא זו אף זו, גם כאשר מתרגם מיטשל את השמות "הבל" ו"קין" (בשירים "אוטוביוגרפיה" ו"אחים", למשל),²³ הוא כותב אותם כמקובל באנגלית: Cain ו־Abel, ולא באותיות קטנות כבשירנו.

אם כן, מדוע בחר המתרגם לבטל את השימוש באותיות גדולות דווקא בשיר "כתוב בעיפרון בקרון החתום"? דומני שבחירה זו נובעת משלושה טעמים מרכזיים. ראשית, יש לזכור כי הקונוונציה המסורתית שלפיה כל שורת שיר חדשה מסומנת בתחילתה באות רבתי, נועדה, בראש וראשונה, לקיים הבחנה גרפית (וממילא גם תודעית) בין טקסט

²² יש לציין כי הגרמנית שונה בעניין זה ממרבית שפות אירופה, שכן כל שם עצם באשר הוא מסומן בה באות רבתי.

²³ Mitchell הערה 5 לעיל, עמ' 15–16, 17–18.

שהוא ”שירה” לשאר טקסטים, וכמו להזכיר במרומז את היות השירה ”שפה בתוך שפה”.²⁴ כאשר המתרגם האמריקני בוחר להימנע מן הקונוונציה הזאת דווקא ב”כתוב בעיפרון בקרון החתום” (אך לא בשיריו האחרים של פגיס), הוא כמו מבקש להצהיר שבמקרה שלפנינו אין המדובר כלל ב”שירה” כפשוטה, אלא במקטע חיים, כלומר, בטקסט שאין לקרוא אותו כיצירת אמנות אלא כדיווח בלתי מעובד, כביכול, הנטול כמות שהוא מן המציאות ההיסטורית. במילים אחרות, באמצעות סימון גרפי זה מיטשל כמו מטעים את צביונו הדוקומנטרי של המונולוג, ומדגיש את אופיו החטוף, הדיבורי והמקוטע.

שנית, באמצעות האקט האנטי־קונוונציונלי הזה מביא מיטשל אל האנגלית משהו מן ה”חריגות” המאפיינת את השיר במקור, חריגות שבאה לידי ביטוי הן בקטיעתו הפתאומית (”תגידו לו שאני”), הן בהיעדר המוחלט של סימני פיסוק, והן באפשרות הקריאה ה”מעגלית” (”תגידו לו שאני כאן במשלוח הזה” וכו’) של השיר, כמעין לולאה אין־סופית.

שלישית, היעדרן המוחלט של האותיות ה”גדולות” כמו מחקה במידת מה את הקונוונציה העברית (שהרי בעברית אין כידוע הבחנה בין אותיות ”גדולות” ו”קטנות”), ומתוך כך מקנה לתרגום האנגלי איזו ”עבריות” מדומיינת, איזה נופך זר עקרוני, שמיטשל חש אולי שבתרגום השיר הספציפי הזה יש בו צורך יותר מאשר בשירים אחרים של פגיס.

בשל ההחלטה רבת המשמעות הזאת יש לקטלג את תרגומו של מיטשל לשיר כתרגום המכוון לשפת המקור (source oriented) יותר מאשר לשפת היעד (target oriented),²⁵ כלומר כתרגום המבקש להדגיש, בתוך שפת היעד, את אופיו הזר של הטקסט, על מבנהו וצורתו בשפת המקור, ולהשריש בה משהו מצביון שפת המקור ותרבותה. יתר על כן, על פי הדיכטומיה בעלת ההשלכות האידאולוגיות, בין תרגום ”מביית” (domesticating translation) ותרגום ”מִזִּיר” (foreignizing translation),²⁶ תרגומו של מיטשל ל”כתוב בעיפרון בקרון החתום” עשוי להצטייר כמקרה מובהק של הזרה. אך את הדיון המפורט יותר בהשלכותיה התודעיות ואולי אף האידאולוגיות של בחירתו התרגומית של מיטשל מוטב להשאיר בידיהם של חוקרי התרגום והשירה האנגלית־אמריקנית, ולבחון אותה בתוך ההקשר של מערך הנורמות התרגומיות שאִפִּיין את המודרניזם האמריקני במחצית השנייה של המאה העשרים.

24 לפי הגדרתו של פול ואלרי. פול ואלרי, ”מצב בודלר”, שארל בודלר, פרחי הרע: מבחר, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ’ 90–102. עמ’ 101.

25 על הדיכטומיה בין target-oriented translations לבין source-oriented translations ראו: Gerard McAlester, ”The Source Text in Translation Assessment”, Gunilla M. Anderman and Margaret Rodgers (Eds.), *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark*, Clevedon: Multilingual Matters, 1999, pp. 169–175; Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cible: les profondeurs de la traduction*, Paris: Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, 2015

26 Mona Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, 1998, pp. 240–242

5. ה־dasein, נחש האורזבורוס והפואטיקה של השתיקה: מה עושים עם ה"אני"

העברי?

אניח אפוא לעת עתה לתרגום של מיטשל, ואגש אל נקודת הכובד האמיתית של השיר של פגיס, ואל הקושי הדרמטי והעקרוני ביותר שכרוך בתרגומו לשפות אחרות, ובפרט לשפות שאינן שמיות. כוונתי היא כמובן לשורה החותמת: "תגידו לו שאני". מדוע אני מדבר על שפות לא שמיות דווקא? מפני שבעברית, כבשפות שמיות אחרות, לא קיימת נטיית הווה של הפועל "להיות" וגם אין לנו בה צורך מיוחד – די לנו לומר: "תגידו לו שאני", והכול כבר נאמר. ואילו השפות האירופיות מחייבות כאן הכרעה ברורה. האם יכתוב המתרגם האנגלי I tell him that I am או I tell him that I am? והאם יכתב בגרמנית I sagt ihm daß, ich bin או I sagt ihm daß, ich bin? זוהי שאלה כבדת משקל, שראוי לתת עליה את הדעת.

בעברית, המילה החותמת "אני" מתפרשת קודם כול כקטוע פתאומי ודרמטי של הטקסט. מה שנקרא בתורת הרטוריקה aposiopesis²⁷ כלומר הפסקה פתאומית בעיצומו של רצף רטורי, מתוך חוסר יכולת או חוסר רצון להמשיך, מצב שבו הדובר נותר כביכול חסר מילים.²⁸ אגב, המילה aposiopesis הולמת במיוחד במקרה שלנו, הואיל והיא נגזרת מהמילה siōpē, "שתיקה" ביוונית. ועל השתיקה הפגיסית הזאת – השתיקה שאחרי הטראומה – יש כידוע הרבה מה להגיד.²⁹ "פואטיקה של שתיקה", הגדירה תמר יעקבי את האמנות של פגיס.³⁰ עם זאת, היו שראו בקטוע הזה סמל עקרוני וכללי הרבה יותר, כמעט הצהרה אידאולוגית. ראו למשל את דבריו של דוד ארן, התופס את שורת הסיום של "כתוב בעיפרון בקרון החתום" כסמל ל"חוסר האפשרות לכתוב שירים אחרי אושוויץ":

Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley, LA and London: University of California Press, 1991, p. 20

28 שתי דוגמאות קלסיות של אפוסיופסיס: במחזה פדרה מאת ראסין מבקשת פדרה להתוודות באוזני אומנתה על אהבתה האסורה, אך מרוב התרגשות ובהלה אין היא מצליחה להגות את שמו של היפוליטוס אהובה: "הִנֵּה יִתְגַּל לְךָ סוּד הַזֶּעֶנָה. / אֶהְבֵּתִי... שְׁמוֹ נוֹתָן בִּי רַעַד... חֵיל נִרְעַד... אֶהְבֵּתִי אֶת... (ז'אן ראסין, פדרה, מערכה 1 תמונה 3, מצרפתית: נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 22). בהמלך ליר שקספיר משתמש בתחבולה זאת כדי לבטא את סערת רוחו של המלך הזועם על שתי בנותיו: "מְכַשְׁפּוֹת מְעֻנָּוֹת, אֲנִי אֶפִּיל כְּאֵלָה נְקֻמוֹת עַל רֹאשׁ שְׂתִיכּוֹ שֶׁהוֹלֵם כְּלוֹ – אֲנִי עוֹד אֶעֱשֶׂה דְבָרִים כְּאֵלָה שֶׁ – מֶה הֵם אֲנִי עוֹד לֹא יוֹדְעִי, אֲךָ הֵם יְהִיוּ אֵימַת הָאֲדָמָה!". ויליאם שקספיר, המלך ליר, מערכה 2, תמונה 4. מאנגלית: דורי פרנס. מתוך האתר "שקספיר ושות'".

29 כדברי פגיס בשירו "עקבות": "אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי / בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׂמִימִית וְלוֹמֵד / נְטִיאוֹת, פְּעִלִים, שְׂמוֹת / שֶׁל שְׂתִיקָה" (פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 144). מעניין להזכיר בהקשר זה את דבריו של פאול צלאן, שיצירתו השירית, החותרת כביכול אל השתיקה, עושה שימוש נרחב מאוד באפוסיופסיס. ב"נאום המרידיאן" שלו מדבר צלאן על "היאלמות נוראה" העוצרת את הנשימה ואת המילים, ומגדיר את השירה כ"תפנית נשימה". פאול צלאן, סורגשפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, 1994, עמ' 135.

30 Tamar Yacobi, "Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis", *Poetics Today* 26, 2 (2005), pp. 209–255. p. 222

השתתקותה־השתנקותה של חוה בקרון החתום היא [...] בראש וראשונה ”חוסר האפשרות לכתוב שירים אחרי אושוויץ”, כדבריו של תאודור אדורנו. [...] אם אני מבין נכון את המשפט של אדורנו, הרי פירושו שהזוועה היא כל כך גדולה, ורובצת במידה כזאת על החיים בשלמותם (לפחות אצל מי שנותר בו עדיין ולו שמץ של תחושה מוסרית), שלא ייתכן עוד פורקן, ולא כל שכן לא ייתכן כל פורקן אמנותי. ופורקן אמנותי הוא תמיד סיפוק, הנאה, ומי יתן לעצמו או לאחרים רשות לשאוב סיפוק וליהנות ממה שהוא קשור בשואה?³¹

עוד מעניין להזכיר בהקשר זה את קביעתה המהדהדת של סדרה דיקובן אזרחי, הכותבת בדבריה על שירו של פגיס: “lack of closure here is the absolute refusal of art as triumph over mortality.”³²

אלא שבדבריהם אלה, ארן ודיקובן אזרחי מביאים בחשבון למעשה רק את הקיטוע, ומפחיתים מחשיבות העובדה שאותה מלת סיום קטנה, ”אני”, מתפקדת גם ברובד אחר לגמרי, הפוך כמעט: היא מאפשרת לשיר, כידוע, להשתלשל כלולאה, ומאפשרת לאמירה להתחיל מחדש: תגידו לי שאני כאן במשלוח הזה, וגו’.³³

אם יבחר המתרגם האמריקני לכתוב *tell him that I*, אם יחליט המתרגם הצרפתי לכתוב *dites-lui que je*, הוא יעביר למעשה לשפתו *אך ורק* את הקיטוע, *אך ורק* את השתיקה. הטרגיות תהיה חריפה עוד יותר מאשר במקור, וכך גם התחושה הכמו־דוקומנטרית. לעומת זאת, אם יכתוב המתרגם *tell him that I am* או *digánle que yo soy*, יתפקד הפועל כאוגד תחבירי, והשיר יוכל להשתלשל כלולאה בלתי־נגמרת, כמעין נחש אורובורוס שירי שאוכל לנצח את קצה זנבו. אבל – אבוי – הקיטוע ייעלם.

יתר על כן, במקום קיטוע טרגי וסופי נקבל כאן סוף אופטימי בהרבה. שהרי לנטיית ההווה של הפועל *to be* בשפות אירופה השונות יש לא רק משמעות של פועל עזר דקדוקי, של אוגד שמאפשר באמת להגיד *tell him that I am here in this carload*. יש לו גם משמעות אבסולוטית. כששיר מסתיים במילים *tell him that I am* אנחנו יכולים לפרש שכביכול דווקא ברגע הרה הגורל הזה, דווקא בקץ כל הקיצים, *I am*. אני נהיה אני, במלוא מובן המילה. *dasein*, כהגדרת הפילוסופים דוברי שפת אמו של פגיס. אופטימי מדי? אולי. מופרך? לחלוטין לא. ובכל זאת מעניין להיווכח שכל המתרגמים שבחנתי את

31 דוד ארן, ”היופי והאין בשירת דן פגיס”, על המשמר, 25.3.1994.

32 Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Los Angeles: University of California Press. p. 162

33 גם כאן מעניין להשוות את הכפילות הפגיסית הזאת של החתירה אל השתיקה מחד גיסא ושל העדות בצורתה הדיאלוגית מאידך גיסא לכפילות דומה המתקיימת תדיר ביצירתו של פאול צלאן. ראו בעניין זה את דבריו של שמעון זנדבנק בסוף הדבר שלו לקובץ תרגומי צלאן: ”והרי אין מתן עדות אלא בדיבור, דיבור באוזניו של מישוהו, וזה אינו מתיישב לכאורה עם הניטייה העזה להיאלמות” (’המרדיאן’) המאפינת את שירת צלאן. אלא שהעדות שצלאן מבקש לתת אינה עדות רק בבחינת ’ד ושמ’, שעם כל מוראותיה היא שייכת לתחום הניתן לביטוי. אלא הוא מבקש לתת עדות מן התחום שמעבר לניתן לביטוי”. שמעון זנדבנק, ”סוף דבר”, צלאן, הערה 29 לעיל, עמ’ 176.

תרגומיהם העדיפו למסור דווקא את הצד הנרטיבי הכמו־דוקומנטרי של השיר, כלומר דווקא את הקיטוע.³⁴

מכל מקום, בזכות התרגומים אנחנו יכולים לראות איך דן פגיס, ששפתו הראשונה היא כידוע שפה אירופית למהדרין, עושה כאן שימוש מזהיר באפשרויות הייחודיות שמאפשרת לו העברית המודרנית.³⁵ שהרי אנחנו, דוברי העברית המודרנית, מודעים היטב לקיומו של הפועל to be באנגלית, או sein בגרמנית, בנטיית הווה – אבל אין לנו שום דרך לבטא אותו בשפתנו. תרגומי פעם את דקארט. מה נעשה עם הקוגיטו שלו, עם Je pense donc je suis בעברית? אני חושב משמע אני קיים? הרי דקארט לא מדבר על קיום, הוא מדבר על הווייה. שנתרגם "אני חושב משמע אני הווה"? אפשר, אבל אין ספק שזהו פתרון דחק. דרך עקיפין עקלקלה לְדַבֵּר שבמקור הוא פשוט וישיר.³⁶

או אם לתת דוגמה קרובה יותר לעולמו של דן פגיס: פאול צלאן (1920–1970), גם הוא יהודי יליד בוקובינה ששפתו הראשונה גרמנית, וגם הוא ניצל שואה, כתב שיר נפלא

34 בניחווחו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" במסגרת הספר *The Modern Hebrew Poem Itself* מזכיר ג'ון פלסטינר את שתי הקריאות האלטרנטיביות הללו לסיום השיר, אך הוא מכריע לבסוף באופן ברור – בדומה למתרגמו של השיר לשפות השונות – לטובת הקריאה הרואה בקטיעה התחבירית את ייצוגה של השתקות פתאומית שאחריה אין עוד מילים שניתנות להיאמר. ראו: John Felstiner, "Dan Pagis: 'Written in Pencil in the sealed Boxcar'", Stanley Burnshaw, T. Carmi, Susan Glassman, Ariel Hirschfeld, and Ezra Spicheckler (Eds.), *The Modern Hebrew Poem Itself*, Detroit: Wayne State University Press, 2003. p. 221

35 אי אפשר שלא לשוב להזכר, בהקשר זה, בשורות שכבר ציטטתי כאן מתוך שירו של פגיס "עקבות": "בְּפִי נִבְלָלוּ לְשׁוֹנוֹת רְבוֹת מִדֵּי. אֶבֶל / עַל פְּרֶשֶׁת הָרוּחוֹת הָאֵלֶּה, / שֶׁקָּדַן מְאוֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי / בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׁמִימִית וְלוֹמֵד / נְטִיּוֹת, פְּעִלִים, שְׁמוֹת / שֶׁל שְׂתִיקָה" (פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 144). "חוקי הבלשנות השמימית" הם כמובן לשון נופל על לשון המרמז לחוקי הבלשנות השמית, שבהם עתיד היה פגיס לשלוט שליטה ללא מצרים.

36 "למזלי, הייתי פטור מן הצורך למצוא פתרון חד-משמעי לקושיה זו, שכן, ה'קוגיטו' המהולל אינו מופיע כלשונו ב'הגיונות' (אלא בחיבורו הגדול האחר של דקארט, 'המאמר על המתודה'). אך ברי לי שלא הייתי סומך את ידי על תרגומה העברי המקובל של הנוסחה, דהיינו: 'אני חושב, משמע אני קיים' – תרגום מעגל פינות, המחמיץ לחלוטין, לטעמי, את רוחו של דקארט. אך גם בלא ה'קוגיטו', ה'הגיונות' של דקארט משביעים את המתרגם השמי מרורים, הואיל והפועל être, על מופעיו הדקדוקיים השונים (כלומר הן כפועל-עזר, הן כפועל 'אבסולוטי' המצביע על מושג ההווייה, והן בתורת שם-עצם נגזר, העשוי להיות מתורגם, לפי הצורך, ב'הווייה', כ'ישות' או כ'בריה'), הוא מכשיר לשוני אלמנטרי ומושא מרכזי לתהייה פילוסופית בעת ובעונה אחת. [...]

באין לו אפשרות לבטא את הדברים כהווייתם, נאלץ המתרגם למצוא עצמו נסמך על מעין חוזה בלתי-כתוב, חוזה חשאי ווירטואלי, השב ונכרת כל אימת שהוא ניגש למלאכתו, בינו לבין קוראיו. הוא כמו אומר בנפשו: 'אתה, הקורא, ואני, המתרגם, שנינו אמונים על תרבות המערב, אף ששפתנו עברית. לאזוּיך ולאזוּיך גונב דבר קיומו של הפועל être, או to be או sein, ושנינו יודעים שלא ניתן להטותו בשפתנו. אסמוך אני על ידיעתך זו, סמוך אתה על ידיעתי אני את ידיעתך זו, ויחד נעקוף במידת האפשר את טבעה השמי של העברית. יחד ננסה ללכוד, בכלים הנתונים בידנו, את מושג ההווייה המוכר לנו משפות אחרות – אך מבלי להעלותו על שפתינו'. הודות להסכם בלתי-מנוסח זה ניתן לו, למתרגם, לבטא בעברית, אף אם בקירוב בלבד, את מושג ההווייה המערבי, מושג הכרוך ללא-הפרד בתפיסת עולמה של התרבות האירופית הנוצרית, ובהורותיה, תרבויות יוון ורומא. אולם לעולם קצרה ידו מלבטא את שם ההווייה. השם המפורש נותר, כביכול, אסור להגייה". דורי מנור, "הערת המתרגם", רנה דקארט, הגיונות על הפילוסופיה הראשונה, מצרפתית: דורי מנור, אלחנן יקירה (עריכה מדעית), תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, ספרי עליית הגג, 2001. עמ' 20-21.

שכותרתו בגרמנית Psalm, ”פרק תהילים”³⁷. השיר, בתרגומו של שמעון זנדבנק, נפתח במילים:

שׁוּם אִישׁ שׁוֹב יוֹצֵר אוֹתָנוּ עֶפֶר מְאֻדָּמָה,
שׁוּם אִישׁ מְשֻׁבֵּיעַ אֶת עֶפְרָנוּ.
שׁוּם אִישׁ.³⁸

אחר כך הוא נושא תפילה לאותו כוח עליון, לאותה אנטי־ישות, שבגרמנית היא Niemand (ב־N גדולה עכשיו, אחרי שבתחילת השיר אותו niemand הופיע באות קטנה רגילה, במסגרת תפקודו הדקדוקי־תחבירי הרגיל),³⁹ ובעברית של זנדבנק ”שום איש”⁴⁰:

יִתְגַּדֵּל שְׁמֶךָ, שׁוּם אִישׁ. לְמַעַןְךָ
נִפְרָח.
נִגְד
פְּנִיךָ.⁴¹

ואז מגיע רגע ההוויה: ”Ein nichts\ waren wir, sind wir, werden\ wir bleiben, blühend”, כלומר: ”אין היינו, we are, נהיה תמיד...”. העברית פשוט אינה יכולה להכיל את הרגע הזה, את שם ההוויה המפורש מדי הזה. זנדבנק, מתרגם ותיק ומיומן, לא יודע איך להתגבר על הקושי הדקדוקי־תודעתי האינהרנטי, וניגף מולו כליל.⁴² את הצירוף היומיומי כל כך הזה – sind wir – we are – הוא מתרגם לצורה המשונה ”הויים”:

37 על השיר ”פרק תהילים” וקשיי תרגומו ראו: John Felstiner, ”Mother Tongue, Holy Tongue: On Translating and Not Translating Paul Celan”, *Comparative Literature*, 38, 2 (Spring, 1986), 154–155.

38 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ’ 51.

39 מאליו מובן שההבחנה הגרפית הזאת אינה יכולה להתקיים בתרגום העברי.

40 ”שום־איש” (ביוונית: אוֹטִיס) הוא גם השם שבו הציג עצמו אוֹדִיסֵאוֹס לקיקלופ פּוֹלִיפּוֹס (שפירוש שמו, אגב, הוא ”המרבה לדבר” – היפוכו הגמור של המשורר החותר אל השתיקה, אם כן. בתרגומו של שאול טשרניחובסקי: ”שְׁמִי הוא שׁוּם־אִישׁ, זֶה שְׁמִי וְזֶה זְכָרִי בְּפִי כָּל־הָאָדָם, / כִּן תְּכַנְּנֵי הַרְתִּי, גַּם אָבִי וְגַם רַעִי־עֲמִיתִי”. הוֹמֵרוֹס, אוֹדִיסֵאוֹה, שִׁיר תְּשִׁיעִי, שׁוֹרוֹת 366–367, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, תל אביב: עם עובד, 1991, עמ’ 168.

41 צלאן, הערה 19 לעיל, עמ’ 51.

42 במאמר על אודות תרגום שירת צלאן מתייחס זנדבנק לשאלה מהותית זו בקיצור נמרץ: ”sein” בגרמנית, או ’to be’ באנגלית, הם אוגדים (מקשרים נושא לנשוא) ובאותה שעה גם פעלים המסמנים קיום. גם ’להיות’ העברי משמש בשני התפקידים [...]. כשצלאן כותב בשיר ’הצרה’ [...]. [”du bist – bist zuhause”, הוא מוליד את הפועל הקיומי מתוך האוגד: אתה בבית – ואתה קיים (מתוך היותך בבית). ניסיתי לפתור זאת בעזרת ’הנה’ – ’אתה הנך – \ הנך בבית’ (סורג־שפה, עמ’ 37), אבל ’הנה’ משמש בדרך כלל לא במובן הקיומי אלא לצורך הדגשה, ולכן הפתרון אינו מספק.” (שמעון זנדבנק, ”לתרגם את צלאן: הרהורים על תרגום שירה”, בזכות המשוגעים לדבר: מבחר מסות ומאמרים על ספרות ועל ביקורת התרבות, תל אביב: ידיעות אחרונות ספרי חמד, 2016, עמ’ 352). אכן, הפתרון שמציע זנדבנק בתרגומו אינו יכול להיחשב פתרון מספק. אך בשם ההגינות ראוי לומר כי ספק אם יש בכלל בנמצא פתרון מיטבי במקרה הזה.

אין

היינו, הויים, נהיה

תמיד, פורחים:

שושנת האין,

שושנת שום איש. [...]⁴³

העברית המודרנית, בת סוררת למשפחת השפות השמיות שמתפקדת במובנים רבים כאילו הייתה שפה מערבית, אינה מציעה לנו פתרון אמתי לבעיה הזאת. היעדר צורת ההוויה הוא בנפשה, והוא גם סוד מסודות קסמה. התסכול הנשגב הזה שהורישה לנו העברית הקלסית תמיד מזכיר לי את מצבו של משה רבנו מול הסנה הבוער, בשעה שהוא מפציר באלוהים שיגלה לו את שמו. "אהיה אשר אהיה", משיב לו אלוהים. "כה תאמר לבני ישראל, אהיה שלחני אליכם."⁴⁴

דן פגיס, ששפתו הראשונה היא גרמנית,⁴⁵ ידע היטב את התסכול הנשגב הזה, אבל הוא ידע גם לנצל ביד אמן את הרגע העמוק של הבלתי-ניתן-להגיה, ודווקא מתוך האיסור שאוסרת עלינו העברית להטות את שם ההוויה בהווה, הוא הצליח ליצור רגע שירי נדיר בעוצמתו. בשורה הזאת, "תגידו לו שאני", הוא כמו נוקם את נקמתה של העברית המודרנית ומעביר את התסכול אל השפות האירופיות דווקא, אל שדותיהם של מתרגמיו הרבים והנבוכים.

אוניברסיטת תל אביב ו-INALCO

43 שם, שם. השוו לתרגומו של נתן זך לשיר זה: "איש לא יכיר אותנו שוב מעפר וחומר, / איש לא יחיה את אפרנו. / איש לא. // ברוך אתה, איש לא. / למענך אנחנו רוצים / לפרוח / לקראתך. // לא-כלום / היינו, עודנו, גם / ניוותר, פורחים: ורד הלא-כלום, הלא / איש, איש לא [...]" (פאול צלאן, "מזמור תהלים", מגרמנית: נתן זך, ידיעות אחרונות, 17/5/1991). נתן זך עקף אפוא את הבעייתיות בדרך שונה, ותרגם את wir sind ל"עודנו".

44 שמות ג, 14.

45 אנה ביקנהאור, מתרגמת שירתו של פגיס לגרמנית, מעירה: "במהלך העבודה על התרגום עלה בי הרושם כי אני מחזירה חלקים מסוימים מן השירים אל השפה שבה נהגו. [...] ערך מוסף לתרגומי נובע משפת האם וההוויה של פגיס בשנותיו הראשונות" (מצוטט בתוך, נילי רחל שרף גולד, "להקשיב לה לפחות עכשיו": הבגייה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס, מכאן יב [חש"ד], עמ' 15). פגיס עצמו העיד, בריאיון שערכה אתו יאירה גינוסר: "אני שייך לשפה הגרמנית". יאירה גינוסר, "לקרוא בשם, לנקוט עמדה", עיתון 77, 38 (1983), עמ' 32-33.

"כי החיים יודעים שימותו והמתים אינם יודעים מאומה"?

עיון במחזור סיפורי המתים בראש פרק "מי שמתו"
(תלמוד בבלי, ברכות יח ע"א-יט ע"א)*

אבי'רם צורך

מבוא

כל מה שאנו יכולים לומר ולחשוב על המוות ועל ה'למות' ועל זמן פירעונם הבלתי נמנע, נראה לנו במבט ראשון כאילו קיבלנוהו מיד שנייה [...] את המוות בשליליותו. אנו חושבים במסגרת היחס לזולת.

(עמנואל לוינס)¹

נקודת האל-חזור של קץ החיים היא כזו הנחשבת על ידינו מבלי לדעת אותה, היא נחווית תמיד כזו הכרוכה בפנייה אל המוות שאיננו שלנו, אל מותו של האחר. אנו קולטים את רשמיו של המוות דרך התנועות הדוממות בפניהם של מתים, דרך זיו הפנים ששקט ואיננו עוד. המוות, על כן, איננו מספר את סיפורו שלו, אלא מתואר כהשלכה, כתהליך של דמיון החיים הרוחשים מבעד לפניו של המת. הניסיון לדובב את חידת המוות מסרב לדממה הנכפית ולניסיונו לחתום את גורלם של החיים. במאמר זה אבקש לדון באופנים שחז"ל מעצבים בהם את תמונתו הדוממת של המוות, באמצעות עיון במחזור הסיפורים הנתון במסגרת הסוגיה הפותחת את פרק "מי שמתו" במסכת ברכות (תלמוד בבלי, ברכות יח ע"א-יט ע"א).

אריה כהן טען כי המוות מיוצג בסוגיה זו כמרחב נזיל, המאפשר מגע בין החיים

* בפתח הדברים ברצוני להודות תודה גדולה לפרופ' חיים וייס אשר קרא, העיר וסייע לי רבות להוציא מתחת ידי דבר ראוי ומתוקן, ותודה רבה גם לחברי מערכת מכאן שהערוטיהם תרמו, העשירו והוסיפו פנים נוספות וחדשות למאמר.

1 עמנואל לוינס, המוות והזמן, מצרפתית: אלי-ג'ורג' שטרית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 22-23.

לבין אלה שאינם מצויים עוד בעולמם.² עיצובו של המת כגורם לימינלי משפיע אף על אלה החיים, אשר מחויבים לחרוג מדרכי ההתנהלות הבסיסיות והמקובלות שלהם כדי להתאים עצמם אל המרחב אשר איכותו הקיומית של המוות משוקעת בתוכו. החשש מפני זלזול במתים והלבנת פניהם, כמו גם הטענה כי הם חופשיים מן המצוות, מלמדים, לטענתו של כהן, כי המוות איננו חותם את קיומו של האדם, אלא משמש כנקודת מעבר בין הוויה אחת לאחרת, שבה מתאפשר המפגש שבין החיים והמתים. אחרי כהן מחרה מחזיק דיוויד קרמר, הטוען גם הוא כי סוגייתנו מתמקדת בתיאור חייו של המת, וגורס אף הוא כי המוות איננו אלא אחת מחוויות החיים, נקודת מעבר המבחינה בין שלב אחד בחייו של אדם למשנהו.³ לצד העיסוק באופיו הנזיל של מרחב המוות, הדיונים – הן של כהן הן של קרמר – מתמקדים בסוגיה בביורר השאלה (המשמשת אף ככותרת מאמרו של כהן), "האם המתים יודעים?". לטענתם, הדיונים ההלכתיים המתייחסים לשאלת החובות המוטלות על האדם הצריך לקבור את מתו והסיפורים המתארים את דרכי ההתנהלות השונות בעת הליכה בבית הקברות, מלמדים כי המתים ערים לתהליכים העוברים עליהם, וכי הם עתידיים לתבוע מן החיים את עלבונם. המת יודע את מעשי החי, ועל כן מוכרח החי להיזהר ולהישמר בשעה שהוא מתהלך לצדו של המת.

להלן, ברצוני להרחיב את ההתבוננות בסוגיה מעבר לשאלת ידיעתם של המתים, עליה עמדו כהן וקרמר. לטענתי, הסטת הדיון לכיוון בחינת העמדה הקיומית כלפי המוות כפי שזו מעוצבת בסוגיה, עשויה להפוך אותו לפורה ולעשיר יותר. הפניית תשומת הלב אל המבע הספרותי של הסוגיה, המעצב מעין מרחב מסוכסך אשר מעורבות בו תנועות טקסטואליות שונות, עשויה לחשוף את האיכויות הקיומיות המשוקעות בה.⁴ הסוגיה, כפי שאבקש להראות להלן, איננה מצטמצמת לכדי דיון ביכולתם ההכרתית של המתים, ומתייחסת אף לחווייתם החושית ולגבולותיה, ולהשפעה שנודעת לחוויה זו על אלה שנותרו בין החיים. עיצובם של המתים ותהליך הדמיון שלהם עשוי לשמש אף כאספקלריה לאופן המורכב שבו נחוה המוות על ידי חז"ל. הוא מחייב את בחינת הסוגיה אף מנקודת המבט של האב"ל, השרוי במצב הלימינלי של "עבודת האבל", כפי שכינה זאת פרויד – נקודת הגבול אשר במסגרתה המת עודנו מושא תשוקה בלתי מושג עבור האב"ל.⁵ מקומו של האב"ל מוסיף נקודת מבט ותנועה טקסטואלית נוספת ומעצים את המרחב הספרותי המסוכסך המתעצב בסוגיה.

2 Aryeh Cohen, "Do the Dead Know?: The Representation of Death in the Bavli", *AJS Review* 24, 1 (1999), pp. 45–71

3 David Kraemer, *The Meanings of Death in Rabbinic Judaism*, London: Routledge, 2000, pp. 95–116

4 בביטוי "מרחב ספרותי מסוכסך" אני מרמז לתפיסתו של רולאן בארת אשר זיהה את הטקסט הספרותי ככזה אשר איננו מכונן את משמעויותיו בעצמו, אלא נתון בתוך מסגרת לשונית המעניקה לו מובנים הקודמים לו. בכך הופך הטקסט לבעל עודף של משמעויות. ראו: רולאן בארת, מות המחבר, עם: מישל פוקו, מהו מחבר?, מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.

5 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002; ניסן רובין, קץ החיים: טקסי קבורה ואבל במקורות חז"ל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

ההתבוננות במעשה המצרף הספרותי עשויה ללמד על האופן בו פורצים המתים אל גבולותיו של העולם הזה, ותובעים את צורכיהם שלהם. היא מחייבת ניסיון מצד הקורא לאמץ את נקודת מבטם המדומיינת של המתים, ולנסות לשרטט את רצונותיהם ואת תשוקותיהם. סגולות אלה של המבט הספרותי באות לידי ביטוי בעיקר בסיפור העומד במוקד המאמר, סיפורם של החסיד והרוחות בבית הקברות. ההתבוננות בסיפור, אשר מתפרש על ידי כהן וקרמר כניסיון נוסף לברר את גבולות ידיעתם של המתים, מנקודת המבט הספרותית, חושפת, כפי שאציע להלן, את אופיו של בית הקברות כמרחב דיאלוגי, אשר בתוכו אחוזים אלה באלה צורכיהם של המתים ושל החיים. בניגוד לקריאה הרואה במתים לא יותר מגוף ידע המקושר אל העולמות העליונים, אבקש להראות כי הסיפור מציג אותם כדמויות ממשיות דווקא. דמויות אלה חוות צער וסיפוק ומשליכות את מאווייהן אל עולמם של החיים, אשר יש ביכולתם להגשימם.

העיון הספרותי בסוגיה מחייב דיון אף בנקודת המבט המתודולוגית. איתי מרינברג-מיליקובסקי הצביע על המעבר שהתרחש בשדה העיון המחקרי בספרות האגדה התלמודית מן התפיסה אשר העלתה על נס את הסיפור הבודד אל זו המבקשת להציבו בתוך המסגרת הטקסטואלית שהוא נתון בה ומדגישה את עבודת העריכה של בעלי הסוגיות.⁶ מרינברג-מיליקובסקי עמד על כך כי על אף התמורה המחקרית החרפה, שתי הגישות מתאפיינות בחיפוש מתמיד אחר הכלי האחד אליו נוצק הסיפור, ואל המשמעות המלכדת את הגורמים המרכיבים אותו.⁷ התשוקה אל הלכידות הספרותית, אליבא דמרינברג-מיליקובסקי, "לא נעלמה, ורק מושאה השתנה: מן הסיפור הבודד היא הועלתה אל הסוגיה; מסדר נמוך – אל סדר גבוה יותר".⁸

מסקנותיו של מרינברג-מיליקובסקי מובילות אותו להצעת אלטרנטיבה פרשנית, אשר בעקבותיה אלך במאמר זה, הרואה את עבודת העריכה כיצירה ספרותית העומדת כשלעצמה, ובד בבד מטילה ספק ביכולתה להניע את הטקסט וללכד אותו סביב ציר ספרותי אחד. בעקבות תפיסת הדקונסטרוקציה מבית מדרשו של ז'אק דרידה, מציע מרינברג-מיליקובסקי לראות את הסוגיות התלמודיות כיצירות המתעצבות בתור מרחב ספרותי מסוכסך, המשלב בתוכו תנועות טקסטואליות שונות.⁹ קריאה הפונה אל הסיפור

6 הגישה הראשונה מזוהה יותר מכל עם יונה פרנקל, שגרס כי "הקהרנטיות והסינטזה הפנימית של יצירה הן היסוד לכל מעשה יצירה ומחשבת הבנה, ועליהן בנויה כל פרשנות". יונה פרנקל, סיפור האגדה – אחדות של תוכן וצורה: קובץ מחקרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 27. עיינו גם בביקורתו של יסיף על גישה זו: עלי יסיף, "מחזור הסיפורים באגדת חז"ל", מחקרי ירושלים בספרות העברית יב, תש"ן, עמ' 103. הדמות המרכזית המייצגת את האחוזים בגישה השנייה היא זו של שמא יהודה פרידמן. עיינו: שמא יהודה פרידמן, "איחוי פרשיות סמוכות בתלמוד הבבלי", דברי הקונגרס העולמי השביעי למדעי היהדות: מחקרים בתלמוד, הלכה ומדרש ג (תשמ"א), עמ' 251-255. ועיינו גם: איתי מרינברג-מיליקובסקי, "סיפורי עליית משה למרום בתלמוד הבבלי בראי הפואטיקה של הסוגיה התלמודית", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשע"א, עמ' 24-25.

7 מרינברג-מיליקובסקי, שם, עמ' 29.

8 שם, שם.

9 שם, עמ' 29-31. ועיינו גם: דניאל בוירין, מדרש תנאים: אינטרטקסטואליות וקריאת מכילתא, ירושלים: מכון שלום הרטמן, 2011, עמ' 13-46.

מחד גיסא כבודד וחד פעמי, ומאידיך גיסא ככזה המצוי בתוך הקשר טקסטואלי נתון, עשויה לזהות את הכיוונים השונים המשותפים בתוך המרחב המסוכסך, ומציבה את הפרשן בעמדה המאפשרת לו להבריש את הטקסט "כנגד כיוון הפרווה", כלשונו של ולטר בנימין.¹⁰

מטרתו של מאמר זה היא, אם כן, לזהות, הן במישור הנושאי הן במישור הפואטי, את המרחב הספרותי המסוכסך המתעצב בתוך הסוגיה, ואת התנועות הטקסטואליות המשמשות בו בערבוביה. ראשית, אבקש לעמוד באופן כללי על הכיוונים השונים העולים מן הסוגיה הרחבה יותר, על חלקיה ההלכתיים והאגדתיים. לאחר מכן אבקש לדון באופן מפורט יותר במספר סיפורים מתוך הקובץ המובא בסוגיה, תוך ראייתם כסיפורים עצמאיים מחד גיסא, וכחלק מיצירה ספרותית משוכללת מאידך גיסא. סיפורים אלה יפתחו עבורי צוהר לכיוונים השונים שבהם מבקשת הסוגיה לנוע.

המתים המוטלים לפנינו - קובץ הסיפורים בראי הסוגיה

ראשית, אבקש לנסות ולעמוד באופן כללי על הרוח העולה מן הסוגיה, כדי לזהות את האופנים של ההשפעה ההדדית בין החטיבה הספרותית הרחבה יותר – זו של הסוגיה, לבין החטיבה הקטנה יותר, של קובץ הסיפורים. מרינברג-מיליקובסקי טען כי השימוש במונח "סוגיה" לתיאור החטיבה הספרותית הנדונה בעייתי ביותר, משום שכל חלוקה טקסטואלית עשויה אף "להיחשב למקטע חלקי מתוך סוגיה רחבה יותר". הבנה זו מובילה אותו להציע מונח אלטרנטיבי – "מארג הסוגיה", המבטא את שני המאפיינים הבסיסיים השלובים ביצירה מעין זו – הבחירה והצירוף.¹¹ על אף שאבקש לבחון את השפעתן של חטיבות ספרותיות רחבות יותר מאלה שבחן מרינברג-מיליקובסקי, עדינותו של המושג הולמת, לדעתי, גם את העיסוק הזה, והוא ישמש אותי בדבריי להלן. המשנה עליה מוסבים הדיונים ההלכתיים וקובץ הסיפורים דנה בפטור של אלה העוסקים בצורכי המת ובקבורתו מקיומן של מצוות מסוימות:

מִי שָׁמְתוּ מוּטָל לְפָנָיו פֶּטוּר מִקְרִית שְׁמַע וּמִן הַתְּפִילִין וְנוֹשְׂאֵי הַמִּיטָה וְחִילוּפֵיהֶן
וְחִילוּפֵי חִילוּפֵיהֶם אֶת שְׁלֹפְנֵי הַמִּיטָה וְאֶת שְׁלֹאֲחֵר הַמִּיטָה. [.] אֶת שְׁלֹפְנֵי הַמִּיטָה
צוֹרֵךְ בְּהֵן פֶּטוּרִין וְאֶת שְׁלֹאֲחֵר הַמִּיטָה צוֹרֵךְ בְּהֵן חֲיִיבִין. [.] אֵילוּ וְאֵילוּ פֶטוּרִין מִן
הַתְּפִילָה.¹²

10 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", בתוך: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 313.

11 מרינברג-מיליקובסקי, הערה 6 לעיל, עמ' 15.

12 משנה, ברכות ג, א. עפ"י כ"י פארמה (דה רוסי 138). בכ"י קויפמן מובא בגוף כתב היד "ואת שאין למטה", ובצד יש שתי תוספות, האחת המתקנת "את שלפני המטה" ל"את שלמטה" ואחת הפוכה, המתקנת את "ואת שאין למטה" ל"ואת שלאחר המטה". מ"מ שני התיקונים אינם יכולים לדור בכפיפה אחת, ויש להחליט אם לקבל אחד מהם. כאן בחרתי להביא את הגרסה הנתמכת אף ע"י כ"י פארמה.

המשנה מתארת שני סוגי דמויות השותפות בתהליך הקבורה – "מי שמתו מוטל לפניו" ו"נושאי המטה". נושאי המטה הם בוודאי אלה המביאים את המת לקבורה, והם פטורים מקריאת שמע ומהנחת תפילין משום שהם עסוקים בצורכי המת. מכאן צומחת ההבחנה בין נושאי המטה שיש בהם צורך, לבין האחרים, שהרי זהו הגורם לפטור. כלומר, ההיזקקות לנושאי המטה לצורך קבורתו של המת היא הפוטרת אותם מן המצוות. לשון השייכות המתארת את "מי שמתו מוטל לפניו" מלמדת, ככל הנראה, כי כוונתה של המשנה היא לתיאורו של האבֶּל, לזה שהמת הוא שלו. ניתן להציע כי האבלות עצמה, המסיחה את דעתו של האבֶּל מחיי היומיום, ובכלל זה מחובותיו ההלכתיות, היא הגורמת לפטור. יחד עם זאת, הצגתו של האבֶּל כחֹדָא מחתא עם נושאי המטה עשויה להוביל להצעה אחרת, ולפיה גם כאן מדובר בפטור הנובע מעיסוקו של האבֶּל בקבורת מתו – לא הצער הוא מכווננו של הפטור, כי אם הצורך בתשומת הלב של האבֶּל למילוי אחריותו לקבורת המת. בין אם נבחר בשיטה הראשונה ובין אם בשנייה, נראה כי יש להדגיש את המבע הלשוני של המשנה, אשר איננה נוקטת בשפה המבחינה בין אסור למותר, אלא בין חייב ופטור. הענקת הבכורה לציר החיוב על פני ציר האיסור מלמדת כי המשנה איננה אוסרת על האבֶּל או על נושאי המטה לקיים את חובותיהם ההלכתיות, ואיננה מאמצת נקודת מבט הגורסת כי יש טעם לפגם באמירת קריאת שמע בעוד המת מוטל לפניו. מושג ה"פטור" מבטא ויתור; המשנה מגלה הבנה של הקושי הכרוך במילוי המצוות בשעה מורכבת מעין זו (בין אם מדובר בקושי הנובע מן הצער, ובין אם זה הנובע מן האחריות הרובצת לפתחו של האבֶּל לקבור את מתו), ולכן מוחלת מראש על אי־קיומן.

דגש זה בעל חשיבות משום שהוא מאפשר לזהות את התמורה הרדיקלית המתחוללת עם ראשיתו של הדיון התלמודי המתייחס למשנה, המערער את המבע הלשוני הזה:

מוטל לפניו אין, שאין מוטל לפניו לא.

והתניא [נ"א ורמיניה]: מי שמתו מוטל לפניו בבית [אוכל בבית] אחר. אין לו [ב] בית אחר – אוכל בבית חברו. אין לו בית חברו – עושה מחיצ' [גבוה עשרה טפחים] [ארבעה] ואוכל. אין לו [לבד] [דבר] לעשות מחיצה – מחזיר פניו ואוכל. ואינו מיסב ואוכל ואינו אוכל בשר ואינו שותה יין ואינו מברך ואינו מזמן ואין מברכין עליו ואין מזמנין עליו ופטור מקר' שמ' ומן התפילה ומן התפילין ומכל מצות האמורות בתורה.

ובשבת מיסב ואוכל ואוכל בשר ושותה יין ומברך ומזמן [ומברכין עליו] ומזמנין עליו וחייב [בקריית שמע ובתפילה] ככל מצות האמורות בתורה.

רבן שמעון בן גמלי' אומ' מתוך שנתחייב באילו נתחייב ככולן [הפיסוק כאן ובשאר הציטוטים שלי, א"צ].¹³

13 תלמוד בבלי ברכות י"ח ע"א. מובא עפ"י כ"י פירנצה. מן הגרסאות המובאות בכ"י זה עולות משמעויות שונות, עליהן אעמוד להלן, המעשירות את הבנת הסוגיה, ולכן בחרתי בו ככתב היד העיקרי.

הדיון נפתח בניסיון להציג מובן מזוקק של דברי המשנה, ולפיו אדם שמתו אינו מוטל לפניו איננו פטור מן המצוות. משפט זה מוביל להתבוננות מחודשת בלשון המשנה, ולפיו מתפרש הביטוי "שמתו מוטל לפניו" כמורה על תיאור הסיטואציה הממשית של המת המוטל מול פני קרובו. על פי הבנה זו, הביטוי מסרב לכל ניסיון לפשטו ולהעלותו אל הסדר הסימבולי,¹⁴ כמורה על דמותו של האבֶּל, ומבקש להיותו בתחומי הסדר הממשי. הבנה זו מניעה את הטקסט בכיוון החורג מהבנת הפטור כפועל יוצא מחובת ההתעסקות בצורכי המת. כהן זיהה את התנועה המתרחשת בטקסט התלמודי, ובדין, כתנועה המצרה את המבט ומתמקדת במצב האינטימי של השהות הפיזית מול פני המת.¹⁵ אך הצרת המבט איננה עומדת כשלעצמה – היא מכוננת את הפרקטיקות ההלכתיות מחדש. השהות האינטימית עם המת איננה יכולה להצטמצם לשחרורו של האבֶּל מכמה חובות המוטלות עליו, מוכרחות להיות לה משמעויות נרחבות הרבה יותר. ההתמקדות במרחב הממשי של הקיום מול המת מפרקת את מובנה של המשנה ומעמתת אותה עם הִפְרִיאת המייצרת שיח בעל אופי לשוני שונה לחלוטין.¹⁶

בניגוד למשנה אשר, כאמור לעיל, נעה בין קוטבי הפטור והחיוב, הברייתא מעצבת לשון המדגישה את האיסור. אדם מת, דבר נפל בעולם, החיים השהים לצדו אינם יכולים להמשיך ולנהוג כמנהגם. רגע המוות איננו מצטמצם לתחומי של המת עצמו, אלא משפיע על מרחב החיים אותו הותיר מאחוריו. החי איננו יכול להמשיך ולאכול כאשר מבט המת פוגש בעיניו, הוא מוכרח לפרוש למקום אחר, או לכל הפחות להחזיר פניו, לשבור את ציר הראייה המאחד אותו עם המת. האנפורה "ואינו" מדגישה את אופי ההיפרבולי של האיסור, נוכחותו של המת מערטלת את החי ומגבילה את תנועתו באופן מוחלט כמעט. ההסבה, הבשר והיין, ייצוגיה של הארוחה הדשנה האולטימטיבית, נִדְחִים אף הם, בכל מקום, מפני נוכחותו מרעידת הספים של המת. המשכה של הברייתא, אותה מעמתים בעלי הסוגיה עם לשון המשנה, שב אל לשון הפטור, אך זו טובעת בלשון האיסור וממשיכה את מגמת ההתפשטות שלה. שוב אין מדובר בפטור המסתכם במחילה על חובות קריאת שמע ותפילין, אלא ויתור מוחלט, שחרור מכלל "המצוות האמורות בתורה". במרחב הזמני שבו הותיר המוות את חותמו נפקד מקומן של המצוות כולן, נוכחותו של המת כובשת את הרגע, ואיננה מותירה כל מרווח לביטוי אחר.

14 במאמר אשתמש במושגים "הסדר הממשי" ו"הסדר הסימבולי" ששורשם בתורתו של ז'אק לאקאן, כדי להבחין בין התיאור המצביע על מצב חומרי קונקרטי לבין זה המורה על המתרחש בשדה הלשוני. עיינו: ז'אק לאקאן, על שמות האב, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2006. עיינו גם: חביבה פדיה, מרחב ומקום: מסה על הלא־מודע התיאולוגי־פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 23–35; ענבל רז־ברקין, סימנים של התענגות: קריאה לאקאניאנית בשירת יונה וולך ודוד אבידן, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2010, עמ' 25–42; יצחק בנימיני, השיח של לאקאן, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 27–69.

15 Cohen, הערה 2 לעיל, עמ' 54.

16 ברייתא זו מופיעה גם בתלמוד בבלי מועד קטן כג ע"ב, שם היא משתלבת בדיון על הדפוסים השונים שהאבֶּל מביע בהם את אבלותו – איסור התשמיש והתספורת וחובת פרימת הבגדים. בשונה מסוגייתנו, שבה מודגשות חובותו של האבֶּל כלפי המת ומערכת היחסים בין המתים לבין החיים, הסוגיה במועד קטן מעמידה במרכזה את דמותו של האבֶּל ואת ביטויי אבלותו והדיון מתנהל כולו בגבולותיו של עולם החיים.

כהן הסיק מכאן כי רגע המוות הוא רגע של חופש מן המצוות, המשפיע אף על חובותיהם של החיים, וכי חוויית המוות מתמקדת בחוויית השחרור מכבלי החוק.¹⁷ מתן תשומת הלב לאיכויות הקיומיות העולות מן המבע הספרותי המשוקע בטקסט, עשוי להוביל לשכלול טענתו של כהן. תנועתה ההיפרבולית של הברייתא, ההתפשטות הלשונית שלה, מציגות את חוויית המוות כנוכחות רבת עוצמה, התובעת את התייחסותם של החיים כלפיה. נוכחות זו מערטלת את החי מכל המגינים שעטה על פניו ומותרה אותו עירום, שבוי בקסמה. השחרור מן החוק, או מוטב לומר האיסור על המגע בחוק, איננו אלא סימפטום של אותה נוכחות.

כדי ליישב את הסתירה שבין דברי המשנה לברייתא מוצעות פרשנויותיהם של רב פפא ורב אשי, המעמעמות את ההתנגשות בין לשונות הפטור והאיסור.¹⁸ רב אשי, אשר נראה כי דבריו הם המניעים את המשכה של הסוגיה, מציע פרשנות המרחיבה את מובנו של הביטוי "מוטל לפניו", ומתארת אותו כמורה על מי שמוטל עליו לקבור את המת: "רב אשי אמ': כיון שמוטל עליו לקברו, כמוטל לפניו דמי, שנ' ואקברה את מתי מלפני – כל זמן שמוטל עליו לקברו כלפני מתו דמי". פרשנות זו משיבה את הביטוי למקומו בסדר הסימבולי, כפי שהוצע לעיל, אך השבתו נעשית תוך שיקוע הנוכחות המוחלטת של המוות כפי שתוארה בברייתא, בתוכו. כלומר, השיבה אל המשמעות הראשונית של המשנה היא חלקית, שכן הברייתא מותרת בה את עקבותיה. לצד העלאתו המחודשת של הביטוי אל הסמל, מתרחש גם תהליך הפוך – לשון הפטור מפנה את מקומה, באמצעות חזרתו של השיח התלמודי, ללשון האיסור המתפשט. הנוכחות הבלתי מתפשרת של המת פתוכה באחריותו של החי לקבורתו.

עם זאת, תהליך השבתו של הביטוי אל מקומו בסדר הסימבולי אף הוא איננו מסתכם בהשבתו למובנו כמורה על האבל. הדיון מציף את הביטוי במשמעויות המעצבות אותו כמסמן שתנועת ההתפשטות המאפיינת את הטקסט מדביקה גם אותו. מביטוי המורה על האחראי לקבורת המת, הוא הופך לכה המורה אף על האדם המשמר את המת, ומאוחר יותר אף לזה המורה באופן כללי על כל אדם המהלך בבית הקברות, כפי שעולה מהמשך הסוגיה:

מתו ומשמרו [איזן] אבל מהלך לא.

והתניא: 'לא יהלך אדם בבית הקברות ותפילין בראשו וספר תורה בזרועו וקורא ואם עושה כן עובר משום 'לועג לרש חרף עושהו'

17 Cohen, הערה 2 לעיל, עמ' 55–58.

18 "מאי בינייהו? ואמ' ר' יוחנן: תשמיש המיטה איכא בינייהו. אמ' רב פפא: תרגומה במחזיר פניו ואוכל [...]" – דבריו של רבי יוחנן מפרשים את מחלוקת התנאים המובאת בברייתא. רב פפא, לעומתו, מתמודד עם העימות בין לשון המשנה לבין הברייתא, ומנסה להעמיד את הפטור מקריאת שמע, תפילה ותפילין, כפי שמופיע בברייתא, בזיקה למצב של "מחזיר פניו ואוכל". מכאן שרב פפא מעמעם את רגע ההתנגשות בין שני המקורות על ידי היצמדות למובן המילולי של הביטוי "מתו מוטל לפניו" כמורה על מציאות שיש בה קשר עין בין החי לבין המת. נראה אם כן, כי רב פפא תופס את הפטור המוחלט כאחוז לבלי הפרד בנוכחותו הממשית של המת, ואיננו משיב את הביטוי למקומו בסדר הסימבולי, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בדברי רב אשי.

התם תוך ארבע אמות הוא דאסיר, חוץ לארבע אמו' שרי, דאמ' מר מת תופס ארבע אמות לקרית שמע. הכא אפילו חוץ לארב' אמות נמי אסיר.¹⁹

עצם מסקנתם של בעלי הסוגיה, ולפיה מכלול האיסורים שהוזכרו איננו חל על האדם המהלך לצדו של המת, היא זו המביאה להכנסתו לאותה מסגרת, שהרי אפשרות פרשנית מרחיבה זו לא הועלתה קודם לכן. באופן המקובל בתהליך הרטורי התלמודי, שלילתה של ההצעה הפרשנית היא המובילה להתקבלותה.²⁰ הבאתה של הברייתא בהקשר זה גורמת לגלישתו של הדיון החורג מן הגבולות שאפיינו את השקלא וטריא, ומרחיבה את תחומי הביטוי "מי שמתו מוטל לפניו" – מעתה מדובר באדם, כל אדם, המהלך בבית הקברות. אין מדובר עוד באבֶּל או ברגע המוות עצמו. נוכחותו המצמיתה והתובענית של המת מוסיפה לפקוד את המרחב שבו הוא שוכן. עיקר העניין בדברי הברייתא הוא באיסור המתואר בה – קריאת שמע ותפילין, אשר הן במשנה הן בברייתא שהוזכרה קודם לכן נתפסו כציוויים שהאבֶּל פטור מהם. כאן קריאת שמע ותפילין הופכים לאיסורים, ומנומקים בכך שיש בהם משום לעג לרש, עלבון למתים שנוכחותם כובשת את חצר המוות. דבריה המרתקים של הברייתא מלמדים על נקודת מבט ייחודית ביחס למת: ראיית המת כמי שחסר את היכולת להוסיף ולקיים את מצוותיו, כמי שעשיית המצווה למול עיניו היא מעשה של התרסה ושל הטחת עלבון. הרצון לשוב אל העולם, אל החיים, מגולם ברצון להוסיף ולעשות. המת מעוניין לשוב אל העולם כדי לתקן, למלא את נקודת ההיעדר של מעשה המצווה המתחדשת בכל רגע. המוות מוגדר, במקטע זה של הסוגיה, באמצעות חוסר יכולתו של המת לפעול בתוך עולם החיים. בית הקברות הוא המרחב הֶסְפִי, התווך שבו נוצר המגע שבין המתים והחיים, הוא גם המקום המכונן את הקו הבלתי ניתן לחציה:²¹ המת איננו יכול לפעול עוד בעולם החיים בכוחות עצמו, הוא התנתק ממנו לחלוטין, ועל החי מוטלת האחריות שלא להזכיר לו זאת, להימנע מלהציב בפני המת את חולשותיו הבסיסיות ביותר.²²

19 תלמוד בבלי ברכות י"ח ע"א, עפ"י כ"י פירנצה.

20 עיינו גם דבריו של קרמר: Kraemer, הערה 3 לעיל, עמ' 106.

21 מקומו של בית הקברות כמרחב לימנילי, המאפשר את המפגש בין החי למת, והשלכותיו רבות המשמעות של האיסור על הבנת מצבו של המת, נפקדים מניתוחיהם של קרמר וכהן. לכן, ככל הנראה, הם מצטמצמים לשאלת הידיעה בלבד. עיינו: Kraemer, הערה 3 לעיל, עמ' 106–107; Cohen, הערה 2 לעיל, עמ' 56–59.

22 בהמשך הסוגיה מובאים שני דיונים נוספים, אשר בחרתי שלא להתמקד בהם כאן, העוסקים בשאלת שימור גופתו של המת: "גופה המשמר את המת אע"פ שאינו מתו פטור מקרית שמע ומן התפילה ומן התפילין ומכל מצות האמורות בתורה. אם היו שני' בבית זה משמר זה קורא. בן עזאי אומ' אם היו באים בספינה מניחין אותו בזוית זו וקור' בזויות אחרת. מאי בינייהו? אמ' רבינא חוששין לעכברין איכ' בינייהו [...] תנו רבנן המוליך עצמות ממקום למקום הרי זה לא יתנם בדיסקיא ויניחם על גבי חמור וירכב עליהם מפני שנוהג בהן מנהג ביזיון". הדגשת ממד ביזויו של הגוף המת כהיבט המרכזי של שימורו משתלב מחד גיסא במגמת הרחבת לשון האיסור המתפשט אל אלה המשמרים את המת, אף שאין הם האבלים עצמם, ומאידך גיסא אוצר בתוכו את אלמנט האחריות כלפי המת, שהרי זה המשמר את המת נושא בתפקיד – עליו למנוע את ביזויו הגופה. גם כאן יש נוכחות של המת בעולם החיים, באמצעות גופו, התובעת את אחריותו של החי כלפיו. תלמוד בבלי, ברכות יח ע"א, עפ"י כ"י פירנצה.

מארג הסוגיה יצר עד כה מרחב ספרותי שבו השתלבו והתחככו זו בזו תנועות טקסטואליות שונות, המדגישות איכויות שונות של המפגש עם המוות. אחריותו החומרית האינ־סופית של החי כלפי מתו הפוטר אתו מכמה מחובותיו ההלכתיות היומיומיות, מסתכסכת עם תחושת הנוכחות המצמיתה של המוות, המערטלת את החי מכל מחויבויותיו הקודמות, פוטר אתו "מכל המצוות האמורות בתורה" ותובעת את כל כולו. אלה משתלבות עם התנועה המדגישה את חוסר יכולתו של המת לפעול בעולם החיים, את המשבר החמור של רגע המוות, ובתוכה שבה לנוע אחריותו של החי כלפי המת, המקבלת ביטוי אחר – חובה להימנע מלהזכיר למת את עלבונו, את דבר היעדרו מעולם החיים.

החטיבה הספרותית הפותחת, העוסקת בעלבונו של המת אשר איננו מעורב עוד בעולם החיים, נארגת אל תוך חטיבה הכוללת קובץ סיפורים. ראשיתה של חטיבה זו בסיפור המגולל את קורותיהם של רבי חייא ורבי יונתן בבית הקברות. סיפור זה מכונן את הדיון שקובץ הסיפורים המובא בעקבותיו עוסק בו:

ר' חייא ור' יונתן הוו אולי בבית הקברות. הוה קא שדיא תכילתיה דר' יונתן. אמ' ליה ר' חייא: דלייה, כדי שלא יאמרו 'למחר באים אצלינו ועכשיו מחרפין אותנו'.²³ אמ' ליה: ומי ידעי כולי האי? והכת' 'כי החיים יודעים שימותו והמתים אינם יודעים מאומה'! אמ' ליה: [אם] קרית לא שנית ואם שנית לא שילשת ואם שלשת לא פרשו לך כי החיים יודעים שימותו – אלו צדיקים שאפילו במיתתן קרויים חיים [...]. והמתים אינם יודעים מאומה אילו רשעי' שאפילו בחייהן קרויים מתים.

המהלך בבית הקברות זוכה לפנינו, הוא איננו דמות תאורטית עוד. הפתיחה אורגת את הסיפור אל תוך מארג הסוגיה, ר' חייא ור' יונתן מהלכים בבית הקברות, כמו האדם המתואר בברייתא האמורה לעיל. ציצית התכלת של רבי יונתן, המתנפנפת לה בגאון בבית הקברות, היא המייצרת את החרדה המכוננת את הסיפור, בעיקר על רקע הברייתא האמורה לעיל, הגורסת את האיסור ללכת בבית הקברות בראשים עטורי תפילין. רבי חייא גוער ברבי יונתן, ומוסיף בדבריו היבט נוסף המשלים את תמונת עלבונו של המתים. הוא איננו נוקט בלשון הטוענת כי יש כאן עברה משום "לועג לרש חרף עושהו", כלשון הברייתא. רבי חייא מבטא בדבריו חרדה עמוקה הנובעת מאימת המוות שלו עצמו. המפגש עם המוות, כפי שהוא בא לידי ביטוי בדבריו, מהווה עבור החי הוכחה ניצחת לסופיותו. הרצון להימנע מן הפגיעה במתים נובע מן ההבנה כי הם עתידים להיות שכניהם העתידיים של החיים. רבי יונתן, המצטט את הפסוק מקהלת אשר לפיו "המתים אינם יודעים מאומה", מבקש להכחיש את נוכחותם רבת העוצמה של המתים, ואיננו חושש מפקידת עוונותיו לאחר מותו.²⁴ רבי יונתן משמש כקול המערער על החרדה מפני המתים, השזורה כחוט השני לאורך מארג הסוגיה, ומסמן את נקודת הראשית לדיון שבו

23 תרגום: ר' חייא ור' יונתן היו הולכים בבית הקברות. הייתה ציציתו של ר' יונתן מוטלת. אמר לו ר' חייא: הכנס / העלה אותה, כדי שלא יאמרו [...].

24 קהלת ט 5.

ישמשו הסיפורים מתוך הקובץ כראיה לשני הצדדים בביורר משמעות דברי קוהלת: בין החרד מן הנוכחות הכובשת כל של המתים, לבין המרוקן את המרחב מנוכחותם, הסובר כי הם אינם יודעים מאומה.

המרחב הספרותי המסוכסך המתואר לעיל משמש נקודת ראשית עבור חטיבת הסיפורים שבכמה מהם אעסוק להלן. החוויה החושית הסבוכה והמעורבת העולה מן התנועות המשולבות בו ביחס לשאלת המפגש עם המוות משליכה על הסיפורים ומאירה אותם מזוויות נוספות המעשירות את משמעויותיהם. ניתוחם של הסיפורים ייערך, כאמור לעיל, הן ביחס לסיפור הבודד הן ביחס להקשר הטקסטואלי שהוא נתון בו, ויבקש להבין את הדרך שבה אופני הקריאה השונים מאירים אלה את אלה.

מעשה החסיד בבית הקברות או מעשה הרוח במחצלת הקנים?

המעשה העומד בליבו של מאמר זה, סיפורו של החסיד המאזין לשיחתן של הרוחות בבית הקברות, נדון במאמריהם של כהן וקרמר כחלק מהרצאת הסוגיה תוך העמדתו על ציר ספרותי אחד עם שאר חלקיה. ראיית הסוגיה כמקשה אחת תורמת להבנתם של כהן וקרמר את המעשה כמרכיב ספרותי נוסף בדיון העוסק בשאלת ידיעתם של המתים. כאמור לעיל, אני מבקש להרחיב את נקודת מבטם על הסוגיה ולעמוד על המרחב הספרותי הנוצר כתוצאה מן התנועות הטקסטואליות השונות המסתכסכות בו, תוך אימוץ של קריאה אשר, בלשונו של רומאן יאקובסון, מפנה את תשומת הלב אל המבע הלשוני עצמו.²⁵

עפרה מאיר דנה במעשה זה ובמופיעיו השונים בספרות התלמודית כמסמנים שינויים במשמעותו של הסיפור, שינויים הנובעים מהרצאתם במסגרות והקשרים שונים (כביטוי מקביל להשפעתם של מצבי היגוד משתנים). מאיר לא נמנעה מלטעון כי הסיפור, בהקשר המסוים שבו הוא נתון "משועבד לשאלה אחת בלבד: האם יודעים המתים את הנעשה בעולמנו?"²⁶ זאת על אף שבמאמרה היא עומדת על היבטים ומשמעויות נוספים העולים מן הסיפור. אלה, לטענתה, מחוירים לעומת השאלה האמורה לעיל, העומדת בבסיס הסוגיה. הכנסתו של המעשה בסד הסוגיה היא פעולה המבקשת, אליבא דמאיר, להקנות לו תנועה טקסטואלית המובילה אותו בכיוון אחד – זה הן בשאלת ידיעתם של המתים.

בהמשך לגישה הפרשנית שנקטתי בה עד כה, אבקש לטעון כי המעשה איננו מאבד מעוצמתו הספרותית האוצרת את התנועות הטקסטואליות המתרוצצות בקרבו בעת שהוא נארג במסכת טקסטואלית רחבה יותר, אשר במקרה זה דנה במשמעותו השונות

25 "ההתכוונות כלפי השדר בתור שכזה, קביעת המוקד בשדר תכלית לעצמה, היא היא הפונקציה הפיוטית של הלשון". רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", הספרות ב, 2 (1970), עמ' 277.

26 עפרה מאיר, "סיפורי האגדה בהקשרים ספרותיים כתופעה מקבילה למצבי היגוד משתנים: סיפור החסיד והרוחות בבית הקברות", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי י"ג-י"ד (תשנ"א-תשנ"ב), עמ' 90.

של המוות, ובנוכחותם של המתים בתוך עולמם של החיים. אדרבה, דווקא הצבתו בהקשר חדש היא המאירה היבטים חדשים בסיפור, ומרחיבה את שדה ההתנגשות הספרותי. כמו כן, המעשה איננו משועבד למארג הסוגיה, אלא מקיים עמו מערכת יחסים הדדית אשר במסגרתה הוא תורם לעיצובו של המארג ומעמת אותו עם כיוונים ספרותיים נוספים.

המעשה משובץ במארג הסוגיה שדנתי בו לעיל, המעלה את קולם של המתים התובעים כי החיים יאזינו להם ונארג כחלק מהסתעפויותיה של חטיבה ספרותית שניתן לסמן את ראשיתה בסיפורם של ר' חייא ור' יונתן המהלכים בבית הקברות. הוא מובא כתגובה לדיון משני העולה מסיפורם של בני ר' חייא, התוהים על גבולות ידיעתו של אביהם המת:

בני ר' חייא נפוק לקירייתא. איעקר להו תלמו'. הוו יתבי וקא מצערי. אמ' ליה חד לחבריה: ידע אבוא בהאי צערא? אמ' ליה: מנא ידע, והכת' 'ככדו בניו ולא ידע ויצערו ולא יבין למו'? ולא ידע? והכת' 'אך בשרו עליו יכאב ונפשו עליו תאבל'. ואמ' ר' יצחק: קשה רימה למת כמחט בבשר חי. [אמ' ליה] צערא דידהו ידע, בצערא דאחריני לא ידעי [...]

[תרגום: בני ר' חייא יצאו לעיר. נעקד תלמודם. היו יושבים ומצטערים. אמר אחד לחבריו: ידע אבינו בזה הצערא? אמר לו: מנין ידע, והרי כתוב 'ככדו בניו ולא ידע ויצערו ולא יבין למו'? ולא ידע? והרי כתוב 'אך בשרו עליו יכאב ונפשו עליו תאבל'. ואמר ר' יצחק: קשה רימה למת כמחט בבשר החי. (אמר לו) צער שלו ידע, בצערם של אחרים לא ידע (...)]

הבחירה בבניו של ר' חייא כדמויות שהמעשה מתרכז בהן איננה מקרית. במעשה הראשון סופר כי ר' חייא הלך בבית הקברות וחשש להטיח בפניהם של המתים את עלבונם מפני שחרד מהתאיינותו העתידית ומהצטרפותו לחברתם. ואילו במעשה זה, הוא כבר חלק מחברת המתים עצמה, המת הופך בסיפור זה לדמות קונקרטית. בניו הם ההוגים בזכרו ובגבולות ידיעתו, הם יוצאים אל העיר ותלמודם משתכח מהם. השכחה היא הגורמת להם לתהות אם יודע אביהם המת בצערם. המעשה מנותק מן ההקשר המיידי של המוות – לא ניכר שמדובר כאן בזמן הסמוך לרגע מותו של ר' חייא, והמרחב אף הוא מנותק ממקומו המקובל של המוות – בית הקברות. נראה שנכון היה לטעון כי חוויית השכחה היא הקושרת אליה את זכרו של המת שאיננו נוכח. הצער על שכחת הלימוד כמוהו כחווייה של אובדן, של היעדר, ולכן הוא סומך אליו את חוויית ההיעדר המוחלט והכיליון – המוות. אין לראות בשאלה "ידע אבוא בהאי צערא" חלק מדיון מופשט על גבולות ידיעתם של המתים, אלא דרך להנכחת ההיעדר, המגולם בחוויית השכחה והמוות.

ההיעדר מונכח ומועצם באמצעות הפסוק שמביא אחד מן האחים כדי לסתום את הגולל על תקוותיו של אחיו, ולהוכיח להם כי אביהם איננו יודע בצערם, ובעצם, העולם הוא כספר החתום בפניו. הפסוק לקוח מאחד מנאומי איוב, המתאר את מוחלטות קצו של האדם ואת התאיינותו הגמורה, וגורס כי גורלו של המת מתבטא בניתוק מן הנעשה

בעולם – "כְּבָדוֹ בְּנֵיו, וְלֹא יָדַע; וַיִּצְעְרוּ, וְלֹא יָבִין לָמוֹ".²⁷ גם במקרה זה, הפסוק איננו משמש כראיה גרידא, אלא משתלב באופן עמוק בחווייתם של הבנים. הבנים משתוקקים לאב היודע בצערם, אך הפסוק מוכיח להם את היעלמותו המוחלטת. הבנים יצטערו, אך האב "לא יבין למו".²⁸ מחוץ לבית הקברות ונוכח חוויית השכחה, היעדרו של המת מוחרף, והמחיצה המפרידה בין העולמות הופכת בלתי עבירה.

כנגד תיאור אינותו המוחלטת של המוות והחלל אותו הותיר במציאות, העולה משיחתם של האחים, מציבים בעלי הסוגיה את הפסוק העוקב אחר הפסוק אותו ציטטו – "אך בשרו עליו יכאב; ונפשו עליו תאבל".²⁹ במקורו משתלב הפסוק בתיאורו של איוב את המוות כמסמן את סופיותו החד-משמעית של האדם, כאב הבשר ואבלה של הנפש ממשיכים באופן ישיר את חוסר ערנותו של המת לצער בניו. על ידי הוצאת הפסוק מהקשרו הספרותי והפרדתו מן המסגרת אליה השתייך, מבקשים בעלי הסוגיה לחשוף את הדרך שיש ביכולתו לערער על המגמה ההרמונית של מסגרת זו. תחת מעטה התהום חסר התחתית של המוות, החורף את דינו של המת לכליה גמורה, מציב הפסוק דימוי המלמד על יכולתו של המת לחוש את היעדרו מן העולם – המת כואב ואבל כאדם שלם, בבשר ובנפש. עם זאת, כפי שמנסחים זאת בעלי הסוגיה, אין זה כאב המסוגל לפרוץ את הגבול בחזרה אל עולם החיים, אלא כזה המכונס בגבולותיו שלו, בד' אמותיו. בצערו שלו מכיר המת, אך בצערם של אחרים, ובכלל זאת בצערם של בניו, אין הוא נוגע כמלוא נימה. המעשה נארג לכלל מסכת הקולות אשר טוותה הסוגיה קודם לכן, ומדגיח את הצד האחר של מערכות היחסים בין המתים והחיים: עוצמת נוכחותו של המת בוקעת ועולה מתוך היעדרו, מן העקבות שהותיר בעולם החיים, ומחוסר יכולתו לגאול אותם מכאבם. קביעה זו, לפיה המת איננו מכיר בצערם של אחרים, היא נקודת הראשית של המעשה העומד במוקד הדברים שלהלן, המובא במגמה (לכל הפחות זו המוצהרת) לערער עליה. ההקשר שהסיפור מונח בו נועד, אם כן, להראות כי גבולות ידיעתם של המתים רחבים מד' אמותיהם. עם זאת, כאמור לעיל, המגמה המוצהרת של בעלי הסוגיה איננה אלא אחת מבין תנועות טקסטואליות שונות הבאות לידי ביטוי במארג הסוגיה: אלה המדגישות את נוכחותו של המת בעולם החיים, את התערטלותו של החי מהתחייבויותיו הנורמטיביות והתמסרותו המוחלטת לגאולתו של המת. לכן יש להטיל ספק בחפיפה המוחלטת המתקיימת לכאורה בין הסיפור לבין המגמה המוצהרת, כפי שאבקש להראות להלן. כעת אביא את המעשה כפי שהוא נתון במסגרת המשא ומתן התלמודי:

27 איוב יד 21.

28 בכמה מעדי הנוסח (כ"י אוקספורד-בודליאנה 65, כ"י מינכן 95) מופיע במקום הביטוי "איעקר תלמודייהו" הביטוי "אייקר תלמודייהו", שמשמעותו הכביד עליהם, או כבד היה עליהם תלמודם. אם נקבל עדות נוסח זאת, הרי שיש כאן התאמה מוחלטת בין תיאור הבנים שתלמודם כבד עליהם והם מצטערים על כך, לבין שני חלקי הפסוק – "ויכבדו"; "יצטערו".

29 איוב יד 22. בדבריי אני הולך על פי ענף נוסח אחד אשר איננו גורס את המילים "אל אידך" לאחר הבאת ציטוט הפסוק הראשון, אלא "ולא ידעי?" – מכאן שעל פי ענף נוסח זה (המיוצג בכ"י אוקספורד 23 ובכ"י אוקספורד-בודליאנה 65) הדיאלוג בין האחים מסתיים באמירה שהאב איננו מכיר בצערם, וההמשך הוא מדבריהם של בעלי הסוגיה. ענף הנוסח השני (המיוצג בכ"י מינכן 95 ובכ"י פריס 671) גורס "אל אידך", ובכך הופך את המשך הדיון לחלק מגוף המעשה עצמו.

ובצערא דאחרניני לא ידעו? והתניא:

מעשה בחסיד אחד שנתן דינר אחד לעני בערב ראש השנה בשני בצרות והקניטתו אשתו והלך ולן בבית הקברות ושמע שתי רוחות שמספרות זו את זו.

א' אמרה לה: [חבירתי] בואי ונשוט בעולם ונדע [מאחורי הפרגוד מה טוב בא לעולם (ומה)] מה פורענות באה לעולם. אמרה לה: איני יכול' מפני שאני קבורה במחצלת של קנים [אלא לכי את ומה שאת שומ' בואי ואמרי לי (הלכה) היא ושמעה ובאה (אמ' לה)] הלכה היא ושטה וכשבאתה אמרה לה חבירתי מה שמעת מאחורי (ב) הפרגוד? אמרה לה: שמעתי שכל הזורע ברביעה ראשונה ברד מלקה אותו.

הלך זורע ברביעה שנייה. של כל העולם כולו לקה ושלל לא לקה.

לשנה אחרת הלך ולן בבית הקברות ושמ' אותן שתי רוחות שמספרות זו עם זו.

אמרה לה: חבירתי בואי ונשוט בעולם ונדע [מאחורי הפרגוד מה טוב בא לעולם (ומה)]מה פורענות באה לעולם. אמרה לה: [חבירתי לא כך אמרתי ליד] איני יכולה מפני שאני קבורה במחצ' של קנים, [אלא לכי את ושמעי ומה שאת שומעת בואי ואמרי לי]. הלכה היא ושטה וכשבאת אמרה לה חבירתה: מה שמעתה מאחורי הפרגוד? אמרה לה: שמעתי שכל הזורע ברביעה(י)ת שנייה שידפון מלקה אותו.

הלך זורע ברביעה ראשונה. של כל העולם כולו נשדף ושלל לא נשדף.

אמרה לו אשתו: מפני מה אשתקד של כל העולם כולו לוקה ושלך לא לקה ועכשיו של כל העולם כולו נשדף ושלך לא נשדף? סח לה כל המאורע הזה. אמרו לא היו (מ)ימים מועטים עד שהיתה מריבה בין אשתו של זה לאימה של זו אמרה לה (בואי ו)אראך [כ]בתך שקבורה במחצל' של קנים.

לשנה אחרת הלך ולן בבית הקברות ושמע אותן שתי רוחות שמפ' שמספרות זו עם זו. אמרה לה: חבירתי בואי ונשוט בעולם ונדע [מאחורי הפרגוד] מה פורענות באה לעולם. אמרה לה: חבירתי הניחו לי, דברים שביני לביניך נשמעו לחיים.

אלמ' (לחיים) ידעי!

דילמ' איניש שכיב ואזיל ואמ' להו.

אף בקריאה ראשונה ניתן לזהות את הדמיון הרב, שעליו הצביעה עפרה מאיר, המתקיים בין המעשה לבין הסיפור העממי מבחינת המבנה הספרותי.³⁰ נראה שרבים מן החוקים המאפיינים את הסיפור העממי, עליהם הצביע אקסל אולריק, מתקיימים במעשה זה.³¹ במעשה מתקיים חוק החזרה והשילוש, המתבטא בהישנותו של הביקור בבית הקברות במשך שלוש פעמים, ובכל רגע בסיפור מופיעות לכל היותר שתי דמויות. ניתן להציע אף ששתי הרוחות הן פיצול של תפקיד זהה, ומקיימות בכך את חוק התאומים (הצעה זו בעייתית, והתבוננות מעין זו עשויה לכסות על אפשרויות קריאה נוספות, מהן אחת שאבקש להציע להלן, משום שהיא הופכת את שתי הרוחות לדמויות הטפלות לדמות

30 מאיר, הערה 26 לעיל, עמ' 87. שם היא מצביעה אף על הדמיון התוכני המתקיים בין המעשה לבין האויקוטיפ א"ת B*670.

31 Axel Olrik, "Epic Laws of Narrative Folklore", Alan Dundes (ed.), *The Study of Folklore*, 1965, pp. 129-141 Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

הראשית – החסיד. עם זאת, אין להתעלם אף מאופן קריאה זה). קיומם של החוקים הללו מלמד על מבנה ספרותי מלוכד ומהודק, ועל עלילה המתנהלת, כביכול, באופן ליניארי. הסתכלות מעין זו מניחה כי גיבורו של המעשה הוא זה המסומן בתחילתו – החסיד, ומכאן שיש לראותו כציר המרכזי שסביבו מתפתחת העלילה. בתחילת דבריי אבחן את הסיפור מנקודת המבט הזו, ולאחר מכן אבקש להציע אופן קריאה אלטרנטיבי, המערער על זה הראשון, ומאיר היבטים חדשים במעשה.

המשפט הפותח את המעשה – "מעשה בחסיד אחד שנתן דינר אחד לעני בערב ראש השנה בשני בצרות והקניטתו אשתו והלך ולן בבית הקברות ושמע שתי רוחות שמספרות זו את זו" – הוא חטיבה ספרותית עשירה, אשר תובעת את ההתייחסות למכלול היבטיה. המבנה התחבירי של משפט מחובר בעל איברים רבים, הנוצר באמצעות החזרה התכופה על וי"ו החיבור, מעניק לפתיחה מקצב המחייב לקרוא אותה בנשימה אחת, ברצף המתפשט הלאה עד לרגע המאוחר של העצירה.³² מקצב זה יוצר את הרושם כי מדובר בשרשרת פעולות האחוזות זו בזו, אחת מובילה לחברתה, גם כאשר אין לכך הסבר המניח את הדעת, ולא ניתן להציבן תחת מסגרת מארגנת אחת.

המעשה פותח בתיאורו של הגיבור, שאיננו אלא "חסיד אחד". דמות החסיד בספרות חז"ל היא דמות שאיננה משתייכת לשכבת העילית האינטלקטואלית של החכמים. היא מייצגת אפשרות דתית אחרת, בלתי־ממסדית, המתאפיינת בעיקר במעשי חסד, בצניעות וביכולת ליצור זיקה בלתי־אמצעית עם הקב"ה, המתוארת בדרך כלל כזיקה בין אב לבנו (דמיוניהם של חנינא בן דוסא וחוני המעגל, למשל, משתייכות לטיפוס זה).³³ מטען טיפולוגי זה מסביר את מעשיו של החסיד, המעניק דינר לעני, ובכך מביא לידי ביטוי את מידותיו הטובות. עם זאת, הסיפור איננו מניח לראות בפעולתו של החסיד מעשה תמים של מתן צדקה אלטרואיסטי. הריתמוס מאפשר לחתום את חטיבת הפתיחה רק ברגע הספרותי של שמיעת השיחה המתנהלת בין שתי הרוחות, וההקשר התקופתי של מעשה הצדקה, "בערב ראש השנה בשני בצורת", חותרים תחת הניסיון להותיר את המעשה תחת הרושם שנעשה בכוונה טהורה. בכך הופך השימוש בדמות החסיד לאירוני, וחסידותו נדמית כתחפושת אותה הוא עוטה כדי ליהנות מן הטוב המובטח לנותני הצדקה.

החסיד מצוי ברגע של חרדה מפני העתיד הצפון לו, בפרק שבו העולם נדון, עת באי העולם מצפים לגזר דינם.³⁴ שנות הבצורת שעברו, מוסיפות לחרדתו של החסיד,

32 כך בכל עדי הנוסח, למעט בכ"י מינכן 95, אשר גורס "הלך ולן בבית הקברות" – שינוי משמעותי שאעמוד עליו להלן.

33 בבלי תענית כ"ג ע"א; בבלי ברכות ל"ג ע"א. לעיון נוסף בדמותו של החסיד ראו: שמואל ספראי, "חסידים ואנשי מעשה", ציון ג, תשמ"ה, עמ' 133–154; גרשם שלום, דברים בגו, תל אביב: עם עובד, תשל"ו, עמ' 541–556; אפרים אלימלך אורבך, חז"ל: פרקי אמונות ודעות, ירושלים: מאגנס, תשל"א, עמ' 292–294, 546; יהודה ליבס, "המשיח של הזוהר – לדמותו המשיחית של ר' שמעון בר יוחאי", הרעיון המשיחי בישראל: יום עיון לרגל מלאת שמונים שנה לגרשם שלום, ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, תשמ"ב, עמ' 120, הערה 140; אדמיאל קוסמן, מסכת גברים: רב והקצב ועוד סיפורים, ירושלים: כתר, תשס"ב, עמ' 93–97.

34 "בארבעה פרקים העולם נידון [...] ובראש השנה כל באי העולם עוברים לפניו כבנומרון שנ' 'היוצר יחד לבם המבין אל כל מעשיהם'", משנה ראש השנה א ב (עפ"י כ"י קויפמן).

אשר כפי שניתן להסיק מהמשך הסיפור, עוסק בחקלאות. הצדקה נתפסת כמעשה שיש בכוחו לקרוע את גזר דינו של האדם, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בדבריו של רבי יצחק: "וא"ר יצחק: ד' דברים מקרעין גזר דינו של אדם אלו הן – צדקה, צעקה, שינוי השם ושינוי מעשה [...]".³⁵ צירופם של ההיבטים השונים מלמד כי אין מדובר כאן במעשה צדקה וולונטרי, אלא במעשה של אדם החרד לעתידו, המשליך יהבו עליו, בתקווה שיזכה לישועה מן המחסור. הצדקה איננה אלא אמצעי להשגת ההצלה המקווה. ראייה זו מתחדדת נוכח הריתמוס המתפשט של הפתיחה, עליו הצבעתי לעיל. המשפט איננו נחתם במעשה הצדקה, ומכאן שאין מדובר במעשה העומד כשלעצמו, אלא כזכה המכין את הקרקע לשלבים העתידיים להתרחש לאחר מכן. אשתו של החסיד אומנם מקניטה אותו על מעשיו, אך מן המבנה התחבירי נראה כי הליכתו לבית הקברות איננה תוצאת ההקנטה. אילו היה הדבר כך, היה צורך בהפסקה תחבירית באמצעות השמטת וי"ו החיבור – "[...] והקניטתו אשתו. הלך ולן בבית הקברות [...]]" – אשר תלמד כי מדובר כאן בקשר של סיבה ותוצאה.³⁶ נראה לי כי ניתן לזהות כאן את רישומו של חוט הסמוי מן העין, הקושר בין מתן הצדקה לעני לבין הלינה בבית הקברות. באמצעות מתן הצדקה מבקש החסיד מן המציאות להיענות לצרכיו, ולהצילו משנה שחונה נוספת, המאיימת לדרדר אותו אל עברי פי פחת. לשם כך, הוא הולך אל מרחב הגבול שבו חיים ומוות משמשים בערבוביה, ובו הוא עשוי לזכות להתגלות. ניתן לראות את החסיד כמי שמזהה במתן הצדקה פרקטיקה כמו-מאגית, המחייבת את ארגונה של המציאות בהתאם לצרכיו. אין כאן מעשה צדקה הנובע מתקווה לשינוי במצב האישי, אלא פעולה תכליתית בעלת כיוון חד וברור, הנדמית לחסיד כהכרחית.³⁷ כמו בניו של רבי חייא, כך גם החסיד מבקש את עזרתם של המתים. עם זאת, לחסיד אין רצון להשיבם אל עולם החיים; הוא מנסה לחדור בכוח אל עולמם שלהם, מבלי לערער את אחיזתו בעולמו שלו.

גם בעת ההאזנה לשיחתן של הרוחות, ניכרת עמדת הכוח בה מצוי החסיד. החסיד מצותת לדיאלוג שבין השתיים, אשר מצדן אינן מכירות בנוכחותו כלל. בכך קונה לו החסיד אחיזה מוחלטת בעולמן של הרוחות מבלי שיחוש בדבר המאיים עליו. השיחה, הנפתחת ברצונה של אחת הרוחות – "חברתי, בואי ונשוט בעולם ונשמע מאחורי הפרגוד מה פורענות בא לעולם" – מלמדת על תשוקתה של הרוח לעמדת שליטה הדומה לזו שבה מחזיק החסיד, אשר גם הוא, באותו רגע, מאזין "מאחורי הפרגוד" לשיחתן. הרוח להוטה לחשוף את הסוד החתום מאחורי סורג ובריה, לגלות את דינו של העולם הנחתם בפרק זה, ומשרתת בכך את רצונו של החסיד. עם זאת, תשוקתה של הרוח נתקלת בחוסר האונים של חברתה הקבורה במחצלת של קנים – תכריך בזוי הכובל אותה למקום קבורתה ומונע ממנה להצטרף אל חברתה השטה בעולם ולהאזין לנאמר מאחורי הפרגוד.³⁸ משחזרת הרוח משוט בעולם, הרוח הכבולה למקומה איננה מניחה לחברתה

35 בבלי ראש השנה ט"ז ע"ב.

36 כאמור (הערה 25 לעיל) כך בכ"י מינכן 95, ומכאן שמדובר בתיקון בעל משמעות רבה.

37 מאיר מציעה במאמרה פרשנות שונה לחלוטין בעקבות פירושו של המהרש"א. פרשנות זאת רואה במתן הצדקה מעשה של אלטרואיזם צרוף. מאיר, הערה 26 לעיל, עמ' 83.

38 הזיהוי בין מחצלת הקנים לבין התכריכים מצוי אצל מאיר, הערה 26 לעיל, עמ' 85. על חשיבותם

להתענג על עמדת השליטה שרכשה עת האזינה למתרחש מאחורי הפרגוד, וגורמת לה לחלוק את הסוד עמה, וכך הופך הסוד אף לנחלתו של החסיד המאזין להן. הסוד איננו אלא סוד חקלאי, המגלה את מפגעי האקלים העתידיים להתרחש באותה השנה. החסיד משתמש בסוד שנתגלה לו ואינו חושף אותו, וזוכה להצלחה חקלאית כבירה. ניתן לומר, אם כן, כי מבחינתו של החסיד אכן נענתה המציאות לקריאתו, ומתן הצדקה אכן סייע בידו והציל אותו משנת בצורת נוספת.

חלקו השני של הסיפור, המתאר את הליכתו השנייה של החסיד לבית הקברות, נפתח בביטוי "לשנה האחרת" – ביטוי זה מלמד על הפיכת הביקור בבית הקברות לריטואל תכליתי, מצוות אנשים מלומדה, המקנה לחסיד אחיזה במציאות.³⁹ החסיד רוכש לעצמו את המונופולין על ידיעת העתיד באמצעות ההליכה לבית הקברות וההאזנה הנסותרת לשיחתן של שתי הרוחות. שיחתן השנייה של הרוחות משחזרת כמעט לחלוטין את זו הראשונה, למעט קריאתה של הרוח הקבורה במחצלת הקנים "לא כך אמרתי לך", המוכיחה כי אכן יש כאן חזרה. גם בפעם זו שבה הרוח אל חברתה הכבולה אל קברה ומספרת לה את התכנים הנסותרים ששמעה מאחורי הפרגוד. החסיד שב ומשתמש בידע ששאב מן העולמות העליונים, וזוכה בשנית להצלחה חקלאית.

אך הצלחתו הנשנית של החסיד צופנת בחובה אף את הסכנה להתגלותו של הסוד. ואכן, בעקבות תהייתה של אשתו על גודל הצלחתו, חושף החסיד את סודו, ובכך מאבד את אחיזתו במציאות – מרגע זה, היא איננה נתונה עוד לשליטתו. עם זאת, הסוד איננו נחשף על ידי היוודעותם של החיים לעוצמת ההתגלות המתרחשת בבית הקברות, אלא באמצעות גילוייו של פרט אחר: חשיפת עובדת קבורתה הבזויה של הרוח הכבולה בתוך מחצלת של קנים. ידיעת הפרט הזה מקנה לאשתו של החסיד עמדה של כוח מול אמה של הנערה המתה, משום שביכולתה להטיח בה את עלבונה – "בואי ואראך בתך שהיא קבורה במחצלת של קנים".⁴⁰ התוכן שחשפה האישה לא כלל את סגולות ידיעת העתיד, אלא את מצבה הממשי והבזוי של הנערה הקבורה במחצלת הקנים. הגילוי העומד במוקד הסיפור הוא, אם כן, לא חשיפת הסוד הנשמע מאחורי הפרגוד, אלא דווקא סוד מצוקתה של הנערה המתה, מה שעשוי להצביע על חשיבותו של פרט זה בקריאת הסיפור, כפי שאראה להלן.

החלק החותם את הסיפור מתאר את החסיד הממשיך בריטואל התכליתי שהנהיג, המבקש לשוב ולדלות סודות משתי הרוחות המוסיפות לשוחח ביניהן על התכנים

של התכריכים במנהגי הקבורה של חז"ל עיינו: יוסף פטריך, "קבורה ראשונה על-פי מקורות חז"ל – לביאורם של מונחים", איתמר זינגר (עורך), קברים ונוהגי קבורה בארץ ישראל בעת העתיקה, ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשנ"ד, עמ' 190–211.

39 הביטוי מופיע בהוראה דומה – ניסיון ליצור ריטואל – אף ביחס לסיפור הנהגת הימים הטובים בתקופת טבת ע"י אדם הראשון, בבלי עבודה זרה ח ע"א.

40 כך בכ"י מינכן 95, כ"י אוקספורד 23. בכ"י אוקספורד-בודליאנה 65 ובכ"י פריס 671 גורסים "אראך כבתך שהיא קבורה במחצלת של קנים" – ניתן לטעון כי יש הבדלים משמעותיים בין הנוסחים, כאשר על פי הראשון לא הכירה אמה של הנערה המתה בקבורתה הבזויה של בתה, ואילו על פי הנוסח שבכ"י פריס היא ערה לכך. עם זאת, ניתן גם להציע כי הנוסחה "בואי ואראך בתך" גם היא נוסחה המשיקה לעלבון המוטח באמה של הנערה בנוסח השני.

ששמעו מאחורי הפרגוד. עם זאת, בפעם זו נסגר הפתח דרכו האזין החסיד לרוחות – הסוד נחשף והרוח הכבולה גילתה כי יש אדם המאזין לשיחתן. ובדבריה, "חברתי, הניחו לי, דברי שביני לבינך נשמעו לחיים", החותמים את הסיפור, מהדהדו כישלוננו של החסיד, שהצינור אל העולמות העליונים נחסם בפניו.

הצהרתה של הרוח המוכיחה כי היא ערה לכך שהאזינו לה מלמדת, לטענתם של בעלי הסוגיה, כי המתים יודעים אף בצערם של אחרים; זאת בתגובה לשאלה שהועמדה בראשיתו של הסיפור, אם המתים יודעים בצערם של אחרים או בצערם שלהם בלבד. טענתם של בעלי הסוגיה, המציגה את עצמה כמסקנה הכרחית מן הסיפור, נתקלת במשוכות רבות נוכח כך שהרוחות אינן ערות לכך שהחסיד האזין לשיחתן במהלך ביקוריו המוקדמים בבית הקברות, וכי הרוח הכבולה לקברה, הנתונה במחצלת הקנים, היא היחידה מבין השתיים היודעת שסודן נתגלה. עד שמתרחש הריב בין אשתו של החסיד לבין אמה של הנערה, מתאר הסיפור את שתי הרוחות כשרויות במצב של חוסר מודעות מוחלט, המקנה לחסיד המאזין להן עמדה של כוח ושליטה שהוא מנצל לטובתו האישית. גם התירוץ האלטרנטיבי אותו מעלים בעלי הסוגיה כדי להגן על העמדה הגורסת כי המתים אינם יודעים בצערם של אחרים, ולפיו ניתן לומר כי מת שהלך לעולמו באותו לילה הוא שהעביר את החדשות מעולם החיים, מבקש להסיט את נקודת המבט מן התהיות אותן העלינו, הנותרות על כנן. עם זאת, דווקא התעלמותם של בעלי הסוגיה מן התהיות הללו מצביעה עליהן ומסמנת אותן, ובכך מערערת על הניסיון לקרוא את הסיפור באופן ליניארי ומלוכד. טענתם חושפת את הבקיעים במארג הסוגיה המתנגדים לניסיון לראות בחסיד גיבור וציר מרכזי שסביבו נע הסיפור. הקולות העולים מן הדיונים ההלכתיים בתחילת הסוגיה, התופסים את נוכחותו רבת העוצמה של המת כנוכחות המצווה על החי ומטילה עליו אחריות לגאולתה, עשויים לסמן דרכי פרשנות אחרות, העומדות ברקע השביל הפרשני שבעלי הסוגיה בחרו לפסוע בו והמערערות על בלעדיותו. מארג קולות זה מצביע על קריאה התרה אחר האופנים שבהם באה לידי ביטוי זעקתו של המת הקורא אל החי, קריאה המציבה אתגר בפני הדרך שהלכנו בה עד כה, המסבה את תשומת לבו של הקורא דווקא אל מהלכיו של החי המנצל את סגולותיהם של המתים.

קריאה הרואה בחסיד את גיבור הסיפור מוצאת בסיפור תהליך המגולל את כישלוננו של החסיד לכפות את רצונו על המציאות והשולל את ההליכה הריטואלית לבית הקברות ואת השימוש בצדקה כפרקטיקה מאגית – פעולות המקנות לחסיד עמדה של כוח ושליטה. לצד זאת, ניתן לזהות בקריאה זו רצון להשיב ולהעמיד את הגבולות המבחינים בין המתים ובין החיים על כנם. פריצת הגבולות הללו, המתרחשת בעצם ההליכה לבית הקברות וההאזנה לשיחתן של הרוחות, עשויה להתחולל אך ורק בתחומי הגבול; אין מקום להבחנות המטושטשות בתחומי המרחב הממשי, והניסיון לטשטשן עתיד להסתיים בכישלון. לכן רגע חשיפת סודן של הרוחות מחוץ לתחומי בית הקברות, עת החסיד מספר לאשתו על הדברים ששמע, גורם לתפנית בסיפור ולכישלוננו של החסיד.⁴¹ כאמור

41 פרשנות מעין זו מציע שמואל פאוסט, הגורס כי מסקנתו של הסיפור היא ש"מוטב אם כן שלא לצאת כלל לקמפינג הסיאנסי בבית הקברות, או לשיט הסקרני בין כוכבים ולשמע דברים שמעבר לפרגוד". שמואל פאוסט, אגדתא: ספורי הדרמה התלמודית, אור יהודה: דביר, תשע"א, עמ' 437.

לעיל, טענתם של בעלי הסוגיה בסופו של הסיפור חושפת את הבקיעים המכשילים את דרך הקריאה הזו, מפנה את תשומת לב הקורא לקולות המסוכסכים במארג הסוגיה ולקולות השוליים המכוננים את העלילה, ומפצירה בו לבחון דפוס קריאה שונה, המבריש את הטקסט "כנגד כיוון הפרווה", כלשונו של ולטר בנימין. חתימתו של הסיפור חורגת מן הדפוסים המקובלים של הסיפור העממי בכך שהיא איננה מתארת את קצו של גיבור הסיפור (זה שסומן בראשיתו), ולא ניתן להגדירה כחתימה סגורה באופן מובהק.⁴² בכך היא מסמנת את דמות השוליים, אשר נקודת מבטה עשויה להאיר את המעשה באופן שונה – דמותה של הרוח הקבורה במחצלת של קנים, שדבריה חותמים את הסיפור.

בעוד החסיד וחברתה, הרוח המשוטטת בעולם, מסוגלים לרכוש עמדת שליטה ואחיזה במציאות באמצעות ההאזנה מעבר לפרגוד, מצויה הרוח הקבורה במחצלת הקנים בעמדה שונה לחלוטין. דמותה מייצגת עמדת שוליים רדיקלית המתבטאת בתכריכה הבזויים, המסמלים את עוניה ואת עוני משפחתה, בכך שהיא אינה יכולה לנוע בחופשיות וכבולה למקומה, ובחוסר מודעותה לכוחות המצויים בסביבתה, המאזינים לה ומבקשים לשלוט בה. עם זאת, הרוח ערה למצב הבזוי שהיא שרויה בו ולכך שהיא כבולה אל מקומה, ונראה כי ניתן לומר כי היא מכוננת את מהלך העלילה מתוך ההכרה המוחלטת בשוליותה, ומתוך זעקות השבר על שפלות קבורתה.

הרגע הראשון שבו נשמעים דבריה של הרוח השבויה במחצלת הקנים מסגיר את האמביוולנטיות הגלומה בעמדת השוליים שלה – "איני יכולה מפני שאני קבורה במחצלת של קנים אלא לכי את ומה שאת שומעת בואי ואמרי לי". כבר בפתח דבריה, חושפת הרוח את שפלותה, את חוסר האונים הכרוך במצבה. היא זועקת את שוליותה, ומגלה את הסיבה המבישה לחוסר יכולתה לנוע. עם זאת, חתימת דבריה מלמדת על אי נכונותה להניח לחברתה לנוע לבדה ברחבי העולם ולהתענג על ההאזנה השולטת בנעשה מאחורי הפרגוד. היא מכריחה את חברתה למסור לה את תוכן הדברים שהאזינה להם, ובאמצעות חשיפה זו היא מפוגגת את ערפל המסתורין המענג שעטתה חוויית ההאזנה מעבר לפרגוד. כך היא הופכת את תוכן הדברים לגלוי, ולניתן להגשמה אף בתוככי עולם החיים, זאת באמצעות דמותו של החסיד. הרוח הקבורה במחצלת הקנים, על אף חוסר יכולתה להכיר בדמויות השולטות בה, היא דמות המודעת לאופיו הלימינלי של בית הקברות, ובדבריה גורמת להעצמתו. חוסר היכולת של הרוח לשוט בעולם הוא הגורם לכך שחשיפת התכנים העליונים תתרחש דווקא במרחב הגבול של בית הקברות, ותערער את הגבולות העומדים בין המוות ובין החיים. בביקורו השני של החסיד בבית הקברות חוזרת תמונה זו על עצמה, ומודגשת בה זעקת שפלותה של הרוח באמצעות הקריאה "לא כך אמרתי ליד", המעצימה את תחושת חוסר האונים העולה מדבריה.

את דבריה של הרוח ניתן להבין כפעולה של השלכה – הרוח, שאיננה ערה לאוזנו הקשובה של החסיד אך מכירה בטשטוש הגבולות המתרחש במרחב בית הקברות, זועקת את זעקתה לחללו של עולם, בתקווה שתפגע באוזנו של אדם אשר יושיע אותה מחיבוט

42 Olrik, הערה 31 לעיל, עמ' 131–132. עם זאת ניתן אולי לדייק ולטעון כי אין כאן חריגה מן הז'אנר העממי, אלא מן החוקים המסוימים שהתווה אולריק, או לחלופין מן ההתייחסות אל הז'אנר כבעל דפוסים קשיחים ביותר.

הקבר ויגאל אותה מתכריכה הבזויים. לזעקה זו היא מוסיפה אקט של פיצוי: חסד כלפי החיים, המתבטא בחשיפת התכנים מן העולמות העליונים בתוך מרחב הגבול של בית הקברות, ובכך משתמשת בעמדת השוליים שלה כדי להעצים את זעקתה. ניתן לכנות פעולה זו "דרישה אל החיים" – החיים הם היחידים המסוגלים לגאול את הרוח ממצבה השפל ולהוציא אותה ממחצלת הקנים שנקברה בה, ולכן מוכרחת הרוח לטשטש את הגבולות המפרידים בין עולמם לעולמה. ניתן לזהות כאן תהליך המשיק לסיפורו של החסיד עצמו, המבקש לזכות בהתגלות בזכות הצדקה שנתן. עם זאת, בעוד שפעולותיו של החסיד מבקשות לכפות על המציאות להיענות לרצונותיו, ולקנות לו עמדה של שליטה על עולמן של הרוחות, הרוח משליכה את יהבה על העולם, זועקת את זעקתה בתקווה כי משאלתה תוגשם. היא שומטת את אחיזתה במציאות, מבלי לדעת אם קולה עתיד להישמע.

טשטוש הגבולות שגרמה לו הרוח שבמחצלת הקנים מתעצם בעקבות פעולותיו של החסיד, המספר את קורותיו בבית הקברות לאשתו; הדברים שנאמרו מאחורי הפרגוד איבדו את מעטה המסתורין שעוד נותר להם, מעתה הם נחלתם של החיים. עם זאת, באופן מפתיע, לא גילויי העתידות הם הנחשפים לרבים, אלא דווקא מצבה הבזוי של הרוח, ולא זו אף זו, אלא שהוא נחשף דווקא בפני אמה, המסתבכת בקטטה עם אשת החסיד.⁴³ רגע זה, המסמן את התפנית בסיפור, מלמד על חשיבות דמותה של הרוח הקבורה במחצלת הקנים – חשיפת סוד תכריכה הבזויים, שבה חפצה, היא זו המביאה להשבת הגבולות בין המתים ובין החיים. הצינור המקשר בין עליונים לתחתונים, בין עולמם של המתים לבין עולמם של החיים, נותר חתום בפניו של החסיד. בהגיעו לבית הקברות להאזין לשיחתן של הרוחות ולנאמר מאחורי הפרגוד, הוא נתקל בדבריה של הרוח, המסרבת להצעתה של חברתה בטיעון שונה לחלוטין מזה שהשמיעה עד כה, "חבירתי הניחו לי, דברים שביני לבינך נשמעו לחיים". הרוח איננה מוסיפה לתרץ את היעדרה מן השוטטות השנתית בעולם וההאזנה מאחורי הפרגוד בכך שהיא כבולה למקומה, אלא בכך שיש להשיב את הגבולות בין עולמות המוות והחיים למקומם. הסיפור איננו מתאר את האופן שבו גילתה הרוח כי הגבולות אכן נפרצו, ואת שהתרחש מרגע שעלבון קבורתה נחשף בפני אמה. עם זאת, נראה שההתבוננות בסיפור מנקודת מבטה של הרוח עשויה לשמש כאספקלריה המאירה את היעדר הכתיבה באופן אחר.

זעקת השבר של הרוח על מר גורלה הבקיעה את המחיצות אשר הפרידו בינה לבין החיים, ונגלתה אף לאוזנה של אמה. אך לא היה די בגילויי כשלעצמו, הרוח הקבורה במחצלת הקנים קיוותה לשינוי ממשי במצבה ולהצלתה מתכריכה הבזויים. ואכן, נראה שניתן לומר כי הרוח הכירה בכך שהדברים שנאמרו על ידה בבית הקברות "נשמעו לחיים" בעקבות החלפת תכריכה – הדברים שנאמרו לאם לא נותרו בחלל העולם, אלא הובילו לפעולה ממשית ולתיקון אשר בו יכולה הייתה הרוח לחוש. הצעה זו איננה עולה במישרין מן הדברים, אך יש בה משום היענות לאתגר שמציב סיומו הסתום והחידתי

43 על פי כתבי היד הגורסים כאן "בואי ואראך בתך" (וכך אכן במרביתם), אכן יש כאן גילוי ממשי מצדה של האם, ולא רק עלבון מכך שקבורתה הבזויה של בתה נודעה לרבים. עם זאת, גם על פי הפירוש השני, יש כאן גילוי המחייב תגובה מצדה של האם.

של הסיפור בפני הקורא, והיא נשזרת אל היבטים נוספים העולים מן הסיפור. סיום זה ניתן להתרה על ידי מספר פרשנויות, אשר בכל אחת מהן, כך נראה, עתידה להיות מידה מסוימת של השלמת פערים. כאמור לעיל, הרוח לא הכירה בנעשה מחוץ לגבולות עולמה, ולכן נראה כי ההתרחשויות שבעולם החיים לא נגעו בעולמה של הרוח כמלוא נימה. רק פעולה אשר הובילה לשינוי מצב קבורתה הבזוי יכלה להוביל לידיעה שמצבה נתגלה לבין החיים. בחירתה לתרץ את אי־הצטרפותה למסע השוטטות בעולם, שלא כדרכה, בכך שהדברים "נשמעו לחיים", איננה מבטאת דווקא את חרדתה מטשטוש הגבולות שבין המתים והחיים, אלא אדרבה, את הצלחתה לפרוץ אותם. על פי הפרשנות שאני מבקש להציע כאן, חלקו השלישי והאחרון של הסיפור מבטא, לצד סיפור כישלוננו של החסיד, את סיפור הצלחתה של הרוח: היא נגאלה מתכריכה הבזויים וזעקתה הבקיעה את המחיצות שעמדו בין העולמות. הטענה המופיעה בסוף הסיפור, ולפיה חלקו האחרון מלמד כי המתים מכירים אף בנעשה בעולם החיים, מצביעה על המתח הקיים בסיפור. טענה זאת מאלצת קריאה מנקודת מבטה של הרוח הקבורה במחצלת הקנים, ובכך חותרת נגד עצמה ותורמת לעיצובו של המרחב הספרותי המסוכסך הנוצר במארג הסוגיה. קולה של הרוח משתלב בקולות הנוספים העולים מתוך מארג הסוגיה, המדגישים את קריאות השבר של המתים ואת הציוויים החומריים והמוסריים שהם מטילים על החיים.

דמותה של הרוח הקבורה במחצלת הקנים, כפי שמצטיירת בפרשנות זו, משיקה בנקודות רבות לדמות העממית של התחבולן (trickster), ואף מאתגרת את האופנים המקובלים בהם מתוארת דמות זו. תשוקתה של הרוח לפרוץ את הגבול החוצץ בין המוות לחיים כדי להוביל לגאולתה הפיזית ומודעותה לסגולות המרחב הלימינלי של בית הקברות כמוקד משיכה, מאפיינים אותה כדמות המקבילה לדמותו של התחבולן החכם, כפי שתיאר אותו סטיב' תומפסון. דמות זו מתאפיינת בהתנהגות הפורצת סדרים חברתיים והמפירה אותם, שואפת להשיג רוח פיזי ומסוגלת לחשוף את נקודות התורפה של דמויות חזקות ממנה, וכך לשנות את מאזן יחסי הכוח.⁴⁴ עם זאת, בניגוד לדמותו של התחבולן החכם, הרוח איננה גורם שלילי בסיפור, והשבת הסדר החברתי על כנו איננה מחייבת את הפגיעה בה, אלא אדרבה – את הצלחתה. בזאת מקבילה הרוח במידת מה דווקא לדמותו של התחבולן השוטה, אשר חושף את ערוותה של החברה דווקא באמצעות דרכו התמימה וחסרת היומרות.⁴⁵ בכך ניתן לראות בדמותה של הרוח ביטוי לטענתו של חיים וייס כי דמות התחבולן איננה מצייתת בדרך כלל להגדרות הנוקשות

44 עיינו: Stith Thompson, *The Folktale*, New York: Dryden Press, 1951, pp. 319–328; Carl Lindahl and Malcolm Jones, "Trickster", Carl Lindahl, John McNamara and John Lindow [eds.], *Medieval Folklore: An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2000, pp. 994–998; Susan Niditch, *A Prelude to Biblical Folklore: Underdogs and Tricksters*, Chicago: University of Illinois Press, 2000, pp. xv–xix; עיינו גם בסקירה שבספרו של חיים וייס, בהתייחסו לדמותו של פותר החלומות בר־הדיא. חיים וייס, "ומה שפתר לי זה לא פתר לי זה": קריאה ב"מסכת החלומות" שבתלמוד הבבלי, באר שבע: מרכז הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון, 2011, עמ' 106–107.

45 וייס, שם, עמ' 105–106.

של תומפסון וכי ניתן לזהות ביצירות שונות "מזיגה שונה" בין המאפיינים.⁴⁶ גם את דמותו של החסיד, המשתמש באדרת החסידות כדי לקבל את המידע המצוי בידיהן של הרוחות, ניתן להעמיד בזיקה לדמות התחבולן. תחבולן זה נכשל בניסיונו לאתגר ולפרוץ את גבולותיו של הסדר החברתי, ומשמש תמונת תשליל החושפת את הצלחתה של הרוח. הרוח ערה לתשוקה האנושית העזה למפגש עם המתים, תשוקה התרה אחר המרחבים שבהם מיטשטשות הקטגוריות המקובלות של הקיום ומתאפשרת תקשורת בין המתים ובין החיים.⁴⁷ הבנה זו מעמידה באור אחר את עמדת השוליים שלה, את כבילותה לקברה: זוהי סגולה בעלת עוצמה רבה, להימצא באופן תמידי במרחב המערפל את הגבולות. סגולה זאת הופכת אותה למושא התשוקה השואפת למפגש עם המתים. הרוח, המשתוקקת אף היא לפרוץ את הגבול אל עולם החיים, ממלאת את תפקידה כמתווכת בין העולמות. היא מעבירה תכנים מן העליונים אל התחתונים ובכך גורמת לחסיד שמשאלתו התגשמה לשמש כחוליה המקשרת בינה לבינם. בדומה לדמות התחבולן, חשיפת נקודת התורפה האנושית – התשוקה למפגש עם המוות – מסייעת לרוח להפוך על ראשם את יחסי הכוח, והחסיד, הנדמה בראשונה כמי שמאזין לשיחתן של הרוחות ללא ידיעתן ובכך שולט בהן, נעשה דווקא לזה המסייע לגאולתה של הרוח ללא ידיעתו. החסיד מעוניין בטשטוש הגבולות ובאפשרות לחדור אל תחומיו של הצד האחר, אך איננו מוכן לשמוט את אחיזתו בגבולות אלה. החסיד מבקש לאפשר תנועה חד-סטריית בלבד, מעולמם של החיים אל עולמם של המתים, אך שולל את התנועה בכיוון ההפוך.⁴⁸ פעולתו של החסיד צופנת בחובה את כישלונה העתידי ואת פירוקם המוחלט של הגבולות. זעקתה המתוחכמת של הרוח, המסרבת לניסיון להפכה לאובייקט, מעצבת את בית הקברות כשדה מעבר דו-סטרי.

הסיפור, אם כן, איננו מציג עלילה מלוכדת ומהודקת הנעה סביב ציר מרכזי אחד, המתאר את כרוניקת הכישלון הידוע מראש של החסיד, ומבקשת, כטענתו של שמואל פאוסט, לשלול את טשטוש הגבולות בין המתים לחיים.⁴⁹ מארג הסוגיה, המעלה בראשיתו את קולם המצווה של המתים, מצביע על המתחים המכוננים את הסיפור, ומעצב אותו כמרחב מסוכסך שאיננו שולל את פריצת הגבולות כשלעצמה ועם זאת מערער על תשוקתם של החיים לשלוט במתים ולהשתמש בהם כאובייקט החושף את הנעשה מאחורי הפרגוד. הצלחתה של הרוח וכישלונה של החסיד באים כאחד, וחושפים את המשמעויות השונות העולות מן הרגע שתחומי המוות והחיים משמשים בו בערבוביה.

46 וייס, שם, עמ' 106.

47 על תפיסת החלום כערוץ תקשורת כזה, עיינו – Galit Hasan-Rokem, "Communication with the Dead in Jewish Dream Culture", David Shulman and Guy G. Stroumsa [eds.], *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 213–232.

48 דייוד ניומן עמד על כך שה"אני" מבקש לפרוץ את הגבולות המפרידים בינו לבין ה"אחר", המושך והמסתורי, כל עוד הוא מוסיף לשמר את אחיזתו בגבול. עיינו, David Newman, "On Borders and Power: A Theoretical Framework", *Journal of Borderlands Studies* 18, 1 (2003), pp. 13–25.

49 ראו: הערה 43 לעיל.

המרחב הלימינלי חותר תחת הניסיון לפרוץ את הגבול תוך שמירה קנאית על האחיזה בו, ומתעצב כשדה שהתנועות השונות מתעמתות בו, או לחלופין – משתלבות בתוכו. לצד התשוקה האנושית למגע עם המסתורין של המוות, מציב מארג הסוגיה את תשוקתם של המתים לתיקון, ואת הדרישה שהם מציבים בפני החיים.

ז'אן-פול סארטר טען כי כאשר אנו מביטים באחר, מבקשים להפוך אותו לאובייקט של התבוננותנו ולאחוז בו באמצעותה, אנו בה בעת מעורטלים משליטה זו ונעשים "אובייקט-בשביל-האחר", אנו חווים את עצמנו כמושא מבטו של האחר.⁵⁰ האחר, שאיננו מצוי בשליטתי, הוא אף זה שבאופן פרדוקסלי, לטענתו של סארטר, גורם לי לפעול בכיוון מסוים (או בלשונו של סארטר – ממית את אפשרויותי) ובכך מכונן את עצמיותי, "הדבקה במעשיי". השיחה שאני מאזין לה מבעד לחור המנעול, היא זו הקובעת את אופק אפשרויותי, ובכך מכוננת אותי כעצמיות, תוך שהיא מערטלת אותי מאחזיתי (ואף מאחזיתה שלה) בסיטואציה.⁵¹ את סיפורם של החסיד והרוח הקבורה במחצלת הקנים ניתן לפרש לאור תיאורו של סארטר. החסיד, המתיימר לרכוש אחיזה במציאות על ידי ההאזנה הנסותרת לשיחתן של הרוחות, נעשה, מעצם מהותה של ההתקשרות בין המתים לבין החיים, ל"אובייקט-בשביל-האחר", לזה המסייע בלא-יודעין לתיקון מצבה של הרוח. הרוח ערה לכך שהיא מושא האזנה עבור בני אדם, ולכן אף לכוחה כ"אחר" המכונן את עצמיותם; הבנתה של הרוח כי מרחבו הפרוץ של הגבול הוא מרחב מפורז שאיננו ניתן לאחיזה ולשליטה, היא המובילה לגאולתה. החסיד, המאזין לדבריה של הרוח, נעשה מושא לתביעתה המדהדת לתיקון. התשוקה לסודותיהם של המתים צופנת בחובה אף את חוויית ההתמסרות המוחלטת לתביעותיהם. דרישתה של הרוח מסמלת את חוויית האחריות האין-סופית המוטלת על החיים אשר הודגשה במקומות שונים במארג הסוגיה, ובייחוד בתביעה הבלתי מתפשרת מן האב־ל להקדיש את כל מרצו להבאת מתו המוטל לפניו למנוחת עולמים. המוות של האחר הוא תמיד, כפי שמצביע על כך לוינס, "המלנכוליה על היצירה שלא הושלמה".⁵² המוות תמיד מפתיע, פורץ אל תוך הזמן, ולכן אף מותיר פער, שהאחריות למילוי מוטלת על אלה שנותרו בחיים.⁵³

סיכום

בראשית דבריי טענתי כי המוות מדומיין על ידינו, הוא ניחוש, תיאור שלא ניתן לאימות או לברור, ולכן השיח המכונן על בסיסו איננו מלוכד ומהודק, אלא מפורק ומסוער. השיח על אודות המוות איננו נע בכיוון אחד, הוא שיח של מפגשים, של היקריות,

50 ז'אן-פול סארטר, המבט, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 93.

51 שם, עמ' 45-48.

52 לוינס, הערה 1 לעיל, עמ' 139.

53 מחזור הסיפורים אומנם איננו מסתיים בסיפור זה ומחייב דיון פרשני רחב יותר, שאין כאן מקום להאריך בו. בדבריי ביקשתי להתמקד בסיפור זה ובאופן שמשפיע מארג הסוגיה שהוא נתון בו על הדרכים השונות לקריאתו, דרכים המציירות באופנים שונים את מערכות היחסים בין המתים לבין החיים.

המעמתיים תנועות בכיוונים שונים. במאמר זה טענתי כי מארג הסוגיה הפותח את פרק "מי שמתו" איננו ניתן לצמצום לתחומיה של השאלה "האם המתים יודעים?", כפי שטענו מאיר, כהן וקרמר.

כפי שביקשתי להראות, הפניית תשומת הלב אל המבע הלשוני של מארג הסוגיה, מלמדת על העמדות הקיומיות הסבוכות המכוננות באמצעות המגע עם המוות, ומדגישה את האיכויות האקזיסטנציאליות העולות מן הטקסט. המשא ומתן ההלכתי, כמו גם הסיפורים השונים, מדגישים היבטים שונים המאפיינים את המגע עם המוות, ומייצרים את המרחב הספרותי המסוכסך, המתחמק מן הניסיון ללכדו סביב ציר מרכזי אחד ומתנגד לרצון לפענח את כתב החידה שכביכול הוטמן בו. מארג הסוגיה נפתח בהדגשת עוצמת נוכחותו התובענית של המוות, המטילה על האבל את האחריות האין-סופית למילוי צורכי קבורתו, ולהתערטלותו מכל מחויבות כלפי עולם החיים. לעומת חוויה זו, מוצגת גם החוויה ההפוכה, המתארת את המפגש עם המוות כפגיעה בריק גמור, בהיעדר: המת איננו יכול להוסיף ולשוב אל עולם החיים, איננו יכול להביט בציצית המתנפנת של החיים מבלי לחוש עלבון, והחיים מצדם נתבעים שלא לצער. סיפורם של בני ר' חייא, הפוגשים בהיעדרו של אביהם דרך שכחת תלמודם, מלמד על התחושה המצמיתה של ההתרוקנות ושל אובדן כף היד המגוננת, המכירה בצער הבנים. החוויות הקוטביות מתנקזות אל מארג הסוגיה, הנעשה למרחב עימות המגולל את פרשת המפגשים בין החיים לבין המתים. סיפור החסיד בבית הקברות והרוח במחצלת הקנים מערב בתוכו תנועות שונות המודגשות באמצעות נתינתן במסגרת מארג הסוגיה. הסיפור מדגיש את תשוקתם של החיים לאחוז במתים, לפענח את הסוד המסתתר מבעד לחור המנעול מחד גיסא, ואת אובדן אחיזתם המלווה בהטלת אחריות לתיקונם של המתים מאידך גיסא. הסיפור מעצב את בית הקברות כמרחב לימינלי, המאפשר מגע הדדי בין המתים ובין החיים ומתנער מכל ניסיון לשלוט בו. הגבול הפרוץ מייצר תנועה דו-סטטית במרחב בית הקברות. מארג הסוגיה והסיפור משפיעים זה על זה ומעשירים באופן הדדי את מובניהם, תוך הדגשת השניות המאפיינת את המוות, המתואר כמרחב שנוכחותו והיעדר משמשים בו בערבוביה.

ההבנה כי אין לקרוא את מארג הסוגיה כטקסט מהודק הנע בכיוון אחד, אלא כטקסט תוסס הנע בכיוונים שונים, כפי שטען מרינברג-מיליקובסקי, היא אשר איננה מאפשרת לצמצם את משמעויותיו למישור ידיעתם של המתים. השאלה הנובעת מן הפסוק הגורס ש"המתים אינם יודעים מאומה" ושזורה כחוט השני לאורכו של מארג הסוגיה, הופכת חשודה ומצביעה דווקא אל עבר המשמעויות הקיומיות המובלעות, אשר לא נאמרו במפורש. השאלה על אודות גבולות ידיעתם של המתים איננה אלא שאריותיהם של המפגשים השונים הארוגים לאורך הסוגיה, ולכן מחייבת את פרימתה ואת אריגתה מחדש.

אוניברסיטת בן-גוריון

ארמון המראות הקד: על "מי צינה בראי המוצק"

מאת שולמית הראבן*

יעל בלבן

בריאיון עם שולמית הראבן קובעת המשוררת ש. שפרה: "בעיית הזהות היא אחת מבעיות היסוד ביצירתך". באותו ריאיון אומרת הראבן: "בואי לא נגדיר. הגדרה – מלשון גדר. רוצים לסגור אותך, זאת פעולה עוינת."¹ בסיפור "חורף של מלך הקלפים" היא שמה דברים דומים בפיו של נחמן, מהדמויות המרכזיות בסיפור: "מי שמגדיר אותי, שונא אותי."² הסירוב להגדיר הוא סירוב לזהות את הסובייקט, להכיל אותו תחת מושג או שם: "אשכנזי", "ניצול שואה", "סטודנט" או "חולה". והלא עשוי אדם להיות כל אלה בבת אחת, ועדיין להיות גם בן ואב, שמנמן, חובב מוזיקה מזרחית, מתולתל ועוד ועוד. יתר על כן, חולה עשוי להחלים, סטודנט לסיים את לימודיו, מתולתל להקריח, חובב מוזיקה לשנות את טעמו. ניצולי שואה שונים עברו חוויות שונות שמתבטאות אצל כל אחד ואחת באופן אחר. הזיהוי מקבע את האדם במסגרת של פוליטיקת זהויות המכתיבה יחסי כוח יציבים בין מרכז ושוליים, בין הגמוני ואחר. הצורך של סובייקט אחד להבנות את עצמו על ידי הגדרה של סובייקט אחר ושל המרחק ביניהם מתבטא בקטגוריזציה המייצרת מחסום כפול-פנים, המונע גם ממי שהוגדר כאחר אך גם ממי שהוגדר כהגמוני לחרוג מהתפקידים שהוקצו מראש לכל אחד בשיח החברתי. הקטגוריזציה מקבעת את הסובייקט והופכת אותו מאדם מורכב ורב-פנים לדוגמה מייצגת של הקטגוריה שניתן להחליפה בכל נציג אחר, "אקזמפלר" בלשונו של תיאודור אדורנו (אליו נתייחס מיד): אשכנזי הוא תמיד אשכנזי, ערבי הוא תמיד ערבי וכן הלאה. אומנם הלשון עצמה נזקקת מטבעה למושגים ולקטגוריות, אבל החלוקה הקשיחה לקטגוריות מובילה לראיפיקציה ולקביעון של היחסים החברתיים, כאשר כל אדם לכוד בתבנית הגדרתו. כדי לאפשר לכל אדם להיות הוא-עצמו, אינדיבידואל יחיד במינו, וליצור קשר בין בני אדם אוטונומיים, נדרש ערעור של יחסי הכוח היציבים והמוגדרים מראש ושל הקטגוריות הקבועות והזהות לעצמן.

* המאמר מבוסס על קטעים מתוך עבודת הדוקטור שלי. יעל בלבן, "קולות רבים – קריאה בסיפורת של שולמית הראבן", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013.

1 ש' שפרה, "מאבק על שפיות", דבר (16/2/1973).

2 שולמית הראבן, "חורף של מלך הקלפים", בחודש האחרון, תל אביב: דגה, 1966, עמ' 103-166.

תיאודור אדורנו ראה בערעור קטגוריות של זהות אחד מתפקידיה החשובים של האמנות.³ החלת קטגוריות של זהות על בני אדם והפיכתם לאקזמפּלר, כך שניתן להחליף כל אדם באחר זהה לו, הגיעה לשיאה באשוויץ עם הפיכתם של בני האדם למספרים: "במחנות הריכוז כבר לא היה זה אינדיבידואל שמת, אלא אקזמפּלר [...] אושוויץ אישרה את הפילוסופמה של זהות טהורה כמוות."⁴ ברגע שאדם נעשה זהה למושג מופשט הוא מאבד את זהותו הייחודית ונעשה זהה לאחרים. אליבא דאדורנו האמנות יכולה לחלץ את האובייקט מזהות שנכפתה עליו בעולם מתועש של ייצור סדרתי אין-סופי, כיוון שהאובייקט האמנותי הוא יחיד במינו ואינו זהה למושג שלו: את "נעלי האיכרה" שצייר ון־גוך לא ניתן להחליף בחנות בנעליים אחרות, זהות להן בדיוק. "האמת של יצירות אמנות תלויה בהצלחתן לספוג אל תוך ההכרחיות האימננטית להן את שאינו זהה למושג, את מה שעל פי אותו מושג הוא מקרי,"⁵ כותב אדורנו. על ידי מתן קדימות לאובייקט – רעיון מרכזי אצל אדורנו, שפירושו העדפת האובייקט האסתטי הלא־זהה על פני המושג האחיד והאוניברסלי – מאפשרת האמנות לנסות לסדוק גם את הראיפיקציה והקטגוריזציה של הסובייקטים, של בני האדם.⁶ על ידי ערעור של קטגוריות מושגיות מוחלטות ניתן לשאוף לצמיחתו של סובייקט אינדיבידואלי, ייחודי, שאינו זהה לכל מושג שנכפה עליו "מלמעלה".

במאמר זה אטען כי שולמית הראבן מערערת בסיפוריה קטגוריות של זהות בשלוש דרכים שונות: על ידי שימוש בקטגוריות עודפות ולעתים אף סותרות; על ידי מתן מידע עודף שאינו מתכנס לקטגוריה יציבה; ועל ידי מתן קול ליחיד באופן שמאפשר לו לחדור מבעד למחסומי הקטגוריזציה. שלוש הדרכים האלו מתקיימות בסיפור המוקדם "ימי צינה בראי המוצק",⁷ סיפור שהלל ברזל הציע לראות בו מפתח פואטי לכלל יצירתה של הראבן,⁸ ואשר עומד במוקד המאמר.

הסיפורים המוקדמים של הראבן, שחלקם התפרסמו בעיתונות ובכתבי עת ספרותיים וחלקם בשני קבצים (בחוּדש האחרון, 1966; רשות נתונה, 1970), לא זכו לתשומת לב רבה. הן אופן הכתיבה של הראבן והן הרדיקליות של התפיסות המוצגות בחלק מהסיפורים חרגו מאופק הציפיות של המבקרים ומהדרך המקובלת לקרוא פרוזה באותה

3 תיאודור ו' אדורנו, "מעורבות", מכאן ט, 2008, עמ' 235–251. ראו גם: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedman (eds.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. אדורנו עוסק בנושא זה לאורך הספר כולו, ובייחוד בעמ' 225–261. ראו גם הקדמתו של בנבג' למסה "מעורבות": אמיר בנבג', "מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית", מכאן ט, 2008, עמ' 216–234.

4 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, E. B., London: Routledge & Kegan Paul, 1973 p. 362

5 Adorno, הערה 3 לעיל, עמ' 101. אדורנו מתייחס לכל סוגי האמנות, ובכלל זה הספרות (התרגום לעברית מספר זה שלי, י"ב).

6 Adorno, הערה 4 לעיל, עמ' 183–186.

7 שולמית הראבן, "ימי צינה בראי המוצק", רשות נתונה, רמת־גן: אגודת הסופרים העברים בישראל ומסדה, 1970, עמ' 106–159. פורסם לראשונה בשני חלקים בכתב העת מאזנים 29, 5, 1969, עמ' 334–347, 29, 6, עמ' 442–454.

8 הלל ברזל, "חוויות דרך עצמים", מגמות בסיפורת ההווה: הסיפור החווי, תל אביב: יחידו ומשרד החינוך והתרבות, 1979, עמ' 110–113. ברזל אינו מפרט.

עת. הראבן לא ענתה על ציפיות המבקרים לריאליזם פסיכולוגי, וגם לא לאקספרסיוניזם או לסימבוליזם. יצירתה הוגדרה על ידי חלק מהמבקרים ככתיבה "אימפרסיוניסטית" שעיקר כוחה בתיאורים יפים אך חסרים בה תכנים בעלי חשיבות חברתית. על התקבלותה המוקדמת של הראבן אפשר ללמוד ממקומה ביצירתו ההיסטוריוגרפית המונומנטלית של גרשון שקד.⁹ שקד מסמיך את הראבן לסופרות בלבד – יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ואפילו יונת סנד (שלמעשה כתבה אז רק ביחד עם אלכסנדר סנד).¹⁰ "הבנתה של הראבן בעולמן של נשים ותודעתן (או אי־תודעתן) העצמית, לפני שנתגבשה בארץ ספרות פמיניסטית, גדולה למדי", טוען שקד, אך ההנמקות הפסיכולוגיות שלה "לוקות בחסר" לדעתו. "כל הסיפורים מדגישים היבטים מעניינים למדי בעולמן [של נשים] ומאירים הוויות הנראות כשוליות מנקודת מבט גברית." הראבן מציגה "בעיות חברתיות מרכזיות מנקודות ראות שוליות" ו"ההתפתחות ההיסטורית [...] מוצגת תמיד משקף אנושי מוגבל".¹¹ כלומר, לדעת שקד הפרספקטיבה של הראבן מוגבלת, שולית ונשית – ואין מדובר כאן ב"תרון השוליות", מושג שנכנס לשיח הביקורתי מאוחר יותר. טענות דומות הושמעו על ידי מבקרים נוספים. אברהם הגורני, למשל, מחמיא לקובץ רשות נתונה על "איכות אמנותית גבוהה", אך מבקר אותו על היעדר "התעמקות יתרה בשאלות לאום, דת ומוסר".¹² כפי שנראה, "ימי צינה בראי המוצק" (מתוך רשות נתונה) עוסק בטרואמה של פגיעה מינית בגיל צעיר ובדור השני לשואה. שאר הסיפורים בקובץ עוסקים בהתמודדות עם טראומות ממלחמת העולם השנייה ("ביקיני"), בחיי נישואין, בגידות ומיניות ("מלכותה הקצרה של מרגלית עזר"), בשאלה מיהו יהודי ("שאלה של זהות"), בפליטים ערביים בשנת 1948 ובמעשי ביזה של לוחמי ההגנה ("שיקספיר"). כיצד נתפסו כל אלה כהיעדר התעמקות בשאלות של מוסר? בתשובה ניתן לצטט את יעל פלדמן, הכותבת על הראבן: "בשנות השבעים המוקדמות לא היה אופק הציפיות בארץ מוכן עדיין לדיון ספרותי בפמיניזם"¹³ [...] בשירה אפשר היה לשמוע נימות מהפכניות, חלקן בעלות אופי אנדרוויני, בעיקר בשיירי יונה וולך, אבל לא רבים היו מוכנים להקשיב.¹⁴ פלדמן עוסקת

9 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 128-136.

10 שם, עמ' 128.

11 שם, עמ' 131-132.

12 אברהם הגורני, "רשות נתונה", הפועל הצעיר (14/4/1970).

13 על המושג "אופק ציפיות", ראו: Hans R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen: Walter de Gruyter, 1959; Hans R. Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2, 1 (Autumn 1970), pp. 7-37. על פי יאוס, מראשוניה של אסכולת "תגובת הקורא", הטקסט הספרותי אינו אובייקט סטטי ומקובע, אלא נתון לאינטרפרטציה ולאיינטראקציה שבין הקורא לטקסט. יאוס מציג תהליך שבמהלכו ציפיות הקוראים מתבססות על הקשרים קיימים ומתפתחות מיצירה ליצירה. אופק הציפיות נשען לא רק על הקשרים תוך ספרותיים, אלא גם על "האופק הרחב יותר של ניסיון החיים [של הקורא]". "הניגוד בין יצירה חדשה לציפיות של קוראיה הראשונים עשוי להיות כה גדול, שנדרש תהליך ארוך של התקבלות כדי להשיג מה שהיה בתחילה בלתי צפוי ובלתי שמיש", כותב יאוס (שם, עמ' 26. התרגום שלי, י"ב).

14 יעל פלדמן, ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002. ראו: עמ' 139-140. הספר פורסם במקור באנגלית: Yael S. Feldman, *No Room*.

בפן הפמיניסטי בכתיבתה של הראבן, אבל נראה שקביעתה תקפה גם לגבי נושאים אחרים, כגון הנכבה או בני הדור השני לשואה. כאן ראוי להזכיר את דבריו של יעקב אלבוים, שנכתבו אומנם על הטרילוגיה המאוחרת צמאון:

חידה היא לי מדוע סיפורי מופת אלה של שולמית הראבן לא זכו למקומם הראוי בספרות העברית החדשה. אני בטוח כי [...] יעמוד להם כוחם מול אופנות מתחדשות לבקרים. אופנות אלו הן אולי שמנעו את הצגתה הראויה של הטרילוגיה על ידי כותבי רצונות ועל ידי מבקרים בעלי תבניות, שלא מצאו כנראה תבנית לשבץ בה יצירה מפתיעה ומיוחדת זו.¹⁵

הבחירה לדון ב"מי צינה בראי המוצק" נובעת אפוא משני גורמים: האחד, הרצון להאיר מחדש את סיפוריה המוקדמים של הראבן, בסיוע השינויים שחלו בשיח המחקרי בעשורים שחלפו מאז פרסומם (סיפוריה המאוחרים יותר, עיר ימים רבים, הקובץ בדידות ושלישיית הנובלות צמאון, זכו לתשומת לב ביקורתית ומחקרית רבה יותר). הגורם השני והחשוב יותר הוא המורכבות של הסיפור והעניין הרב שהוא מעורר כייצוג מוקדם של טראומה מינית ושל העברה בין דורית של הטראומה של השואה, תוך הנכחה של הקושי בייצוג של טראומה במילים.

המלה "טראומה" פירושה ביוונית "פצע". קתי קארות' מגדירה טראומה כ"חוויה מהממת של אירועים פתאומיים או קטסטרופליים, שבה התגובה לאירוע מתרחשת בהופעה רפטטיבית, בלתי נשלטת ולעתים קרובות מושהית, של הזיזות ותופעות פולשניות אחרות".¹⁶ תכונה מרכזית של הטראומה היא שהאירוע הקשה המעורר אותה נחוה כבלתי מובן, בלתי צפוי ובלתי נשלט. התגובות השונות לאירוע הטראומטי מרכיבות את תסמונת הדחק הפוסט טראומטית (PTSD), עמה מתמודדים השורדים.¹⁷ באופן פרדוקסלי, מי שסובל מהטראומה הוא מי שהצליח לשרוד את האירוע האלים – אך דווקא ה"הצלחה" מעוררת שאלות קשות ורגשות אמביוולנטיים. בעקבות לאקאן טוענת קארות' כי הטראומה מסמנת עבור השורד אחריות בלתי אפשרית, כישלון ואשמה. ההיסטוריון דומיניק לה קפרה דן בקושי לייצג אירועי קיצון טראומטיים כגון השואה.¹⁸ הטראומה לעולם אינה מובנת, ולכן גם אינה ניתנת לייצוג. כתיבה פוסט-טראומטית נוטה להתמקדות ב"יתר הבלתי ניתן לייצוג", להסגת גבולות, לניתוח עצמי ועוד (לה

of Their Own: Gender and Nation in Israeli Women's Fiction, New York: Columbia University Press, 1999.

15 יעקב אלבוים, "סיפורים כמדרש מודרני", ידיעות אחרונות (12/7/96).

16 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11. ההגדרה חוזרת בעמ' 57 ובניסוח שונה מעט בעמ' 91 (התרגום שלי, י"ב).

17 לפירוש נוסף, ראו: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 151.

18 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, עמוס גולדברג (עריכה מדעית), תל אביב: ספרינו ויד ושם, 2006, ראו: בעיקר עמ' 118-131.

קפרה, עמ' 127). לה קפרה מתייחס לספרות ענפה, מחקרית ותיעודית, העוסקת בקושי של ניצולי שואה לספר את סיפורם, ובקושי של סביבתם להאזין ולהכיל את העדויות. מחקרים רבים עוסקים גם בקושי לכתוב ספרות על השואה.¹⁹ טלילה קוש זוהר מקדישה פרק בספרה אתיקה של זיכרון לקושי של ניצולים לספר את זיכרון השואה: "עוצמת הטראומה אותה חוו [...] גוזרת עליהם קושי עצום במסירת העדות ואף חוסמת אותה. זהו מצב שדורי לאוב (Laub 1995) מתאר כהתמוטטות העדות, קריסת העדות".²⁰ קוש זוהר נסמכת גם על קארות', בקביעה כי "מצב זה הוא מאפיין מהותי של מציאות פוסט-טראומטית: פער בלתי ניתן לגישור בין עוצמת הטראומה שאותה חווה הקורבן, טראומה שנמצאת מחוץ לטווח ההתנסות המוכרת, לבין יכולתו של הקורבן להבין ולזכור את פרטיה ולדווח עליה במילים" (שם, עמ' 122).²¹ בכתיבה בגוף ראשון על טראומה אנו עשויים, אם כן, להיתקל בפערים בלתי מתיישבים, סתירות וריבוי לצד ערעור של מבנים מוכרים, היררכיות ואמיתות מקובלות.

ספרה של קוש זוהר, בעצמה בת לניצולת שואה, מתמקד בסיפורת של בני ובנות "הדור השני". סיפורת זו מייצגת את ההעברה הבין דורית של הטראומה:

מתברר שהשפעותיו של אסון זה [השואה, י"ב] הן מתמשכות וסימניו הוטבעו גם בבני הדור השני, שממשיכים לסבול מפגיעותיו ההרסניות. המושג "דור שני" אכן הוטבע לראשונה בהקשר טיפולי בשנות השישים של המאה הקודמת, והוא ציין את המציאות המיוחדת והמופרעת שחווים בני הדור שנולדו להורים שורדי שואה, דור שילדותו עברה בצל הענן הכבד של זיכרונות קשים של ההורים ופתולוגיות קשות שהמשיכו לגרום לו סבל, ופגעו ביכולתו להתפתח ולתפקד באופן תקין.²²

כך מייצגת סיפורת הדור השני את מה שהספרות הפסיכולוגית העוסקת בדור הזה מכנה "העברה בין דורית של הטראומה",²³

19 לדוגמה: רינה דודאי, "השפה הפואטית כאמצעי להתמודדות עם הטראומה של השואה בכתיבתם של לוי ושל אפלפלד", מכאן ה (2005), עמ' 101-110; אבנר הולצמן, "נושא השואה בסיפורת הישראלית, גל חדש", דפים לחקר הספרות 10 (1992), עמ' 131-158; שושנה פלמן דודי לאוב, עדות: משבר העידים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תל אביב: רסלינג, 2008. טלילה קוש זוהר, אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009; Marianne Hirsch, *Family frames: Photography, Narrative and Post Memory*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.

20 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 121-154. הציטוט מעמ' 121.

21 קוש זוהר ממשיכה ודנה גם בטענתו של ליוטאר, על אודות הקונפליקט המוסרי הכרוך בניסיון לייצג את השואה והמצב הלשוני המיוחד שנוצר בעקבותיו. ראו תרגום הפרק הראשון מספרו של ליוטאר: ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "הדפרנד", מצרפתית: אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת 8 (1996), עמ' 139-150.

22 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 13-14.

23 שם, עמ' 91.

דווקא אסטרטגיית ההשתקה וההרחקה שנוקטים ההורים גורמת להיווצרות
ההעברה הבין-דורית של הטראומה,²⁴

קוש זוהר אינה מזכירה את הסיפור של הראבן. היא מתייחסת לספרה התיעודי של הלן אפשטיין, שיצא לאור בארצות הברית בשנת 1979, כאחד הספרים "שחשפו לראשונה את המציאות הזאת בקרב ילדי ניצולים" (שם).²⁵ הסיפורת שהיא עוסקת בה נכתבה בשנות השמונים או מאוחר יותר. סיפורה של הראבן, שהוחמץ בעת פרסומו בשנת 1970, שקע בדמדומי השכחה. הגיעה העת לשוב ולקרוא בו.

במאמר זה אבקש לקרוא מחדש את "מי צינה בראי המוצק" ולהראות כיצד הראבן מערערת בכתבייתה קטגוריות שגורות ומאלצת את קוראיה להתמודד עם המורכבות של טראומה כפולה. אבחן כיצד הראבן מתארת פגיעה מינית בנערה מתבגרת ואת תוצאותיה הנפשיות הקשות, ומאפשרת לנפגעת לספר על כך בקולה, בתקופה שתיאורים כאלה היו בחזקת בל ימצא. בעקבות יעל פלדמן וסטנלי נאש, אטען שהראבן הייתה מן הראשונים להתייחס למטען הטראומטי של בניהם של ניצולי שואה, לפני שהמושג "הדור השני" החל רווח בשיח. אציע גם פרשנות אלגורית, המייחסת לסיפור משמעויות פוליטיות חריפות. אולם, בסיפור זה ערעור הקטגוריות כל כך קיצוני ואלים, שהוא מערער את הסובייקט עצמו – גיבורת הסיפור, שאינה מסוגלת לקיום אינדיבידואלי. "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים," היא אומרת (עמ' 144). בתוך כך אטען שהמבקרים בני הזמן לא יכלו להבין את הסיפור המורכב הזה משום שחרג מאופק הציפיות שלהם ולא התאים לדרכים המקובלות לקריאת סיפורת בישראל בשנת 1970.

הפואטיקה של הראבן מתאפיינת בזיקה חזקה במיוחד בין צורה לתוכן: רעיונות מורכבים, לעתים רדיקליים, מונכחים בסיפורים בעזרת בחירה מודעת ומוקפדת של אופני ביטוי. הראבן כותבת בשפה עשירה ומדויקת, המצטיינת בקונקרטיות ובמימטיות. באופן כתיבה זה אני רואה ביטוי לקדימותו של האובייקט האסתטי, שמאפייניו הטקסטואליים המסוימים (ולא מושג מופשט העומד מאחוריהם) מעבירים רעיונות חשובים. הלוגוס הוא בלקסיס. כתיבתה של הראבן אינה מכריזה על מרכולתה ועל מורכבותה, אך בכך היא גם מקלה על הקורא להחמיץ רעיונות השזורים היטב לתוך המרקם הסיפורי. דויד גרוסמן התייחס לכך בדברים שנשא לזכרה של שולמית הראבן: "היו לנו שיחות רבות בשנים האלה, בראש ובראשונה על ספרות, [...] מה חושפים, מה מעדנים, מה מסתירים, ומה שום פנים ואופן אסור לומר, כדי שהוא יהפוך ללבו של הסיפור".²⁶ במקום שמבקרים קודמים ראו אימפרסיוניזם ושטחיות, אני מציעה לראות משמעויות פוליטיות וחברתיות, כלומר לחשוף את מבני העומק בפני השטח עצמם. פסקאות שנקראו כדגרטיות תיאוריות

24 שם, עמ' 100.

Helen Epstein, *Children of the Holocaust, Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York: Penguin Books, 1979

26 דויד גרוסמן, "דברים לזכרה של שולמית הראבן", זוכרים את שולמית, חוברת זיכרון בהוצאת משפחת הראבן, ירושלים, 2004. הדברים שבו ונדפסו בפתח מהדורה מחודשת של צמאון. תל אביב: דביר, 2009.

גרידא, המשמשות ליצירת "אווירה", אני מבקשת לקרוא כסמנים של עמדות מוסריות ופוליטיות.

הנה לדוגמה שני תיאורים של ירושלים, מתוך "ימי צינה בראי המוצק":

ואני הייתי עדין הלומת אבניה ואנשיה של ירושלים, שבאותם ימים נראו לי כפסיפס אחר; [...] לראשונה ראיתי שיש צבעים לצל. עץ עבות, בקצה טלביה, הטיל תחתיו צל ירוק-אפור. ועץ שני, דק, שעפאיו הצטלבו עם פארות העץ העבות, הוסיף סירוג חום בהיר, דהוי. בתל אביב אף פעם לא היה צבע לצל. למדתי את צבעי ירושלים בלכתי. (עמ' 120)

בלילה יצאתי לחזות בבתי העיר, ופתאום נראו לי נסמכים זה על כתפו של זה, שכן על שכם שכן, מפני הלילה הכבד. בבתים היו אורות רכים; פסיפס-היום של אדם-ואבן נעלם, והופיעו גושים של חשכה, כל גוש שונה, אפילו צבע החשכה שלו שונה. אור פנס מחורר נשפך כחוטי שרך על בליטות קיר האבן. היה יפה עד מחנק בגרון. הרוח נשמה. לראשונה בחיי נדמה היה לי שאני בבית. (עמ' 124)

לכאורה תיאור יפה, אימפרסיוניסטי, של העיר, פרי עטה של מי שפרסמה שלושה קובצי שירה.²⁷ בחינה מקרוב של שתי הפסקאות ושל הקשרים ביניהן, תעלה משמעויות נוספות. תפיסת העיר כפסיפס של אנשים ואבנים היא מטפורה שחוקה למדי, אך צבעי הצל, שחוזרים בפסקה השנייה כצבעי החשכה, מעידים על גיוון ועל שונות. המשפט "בתל אביב אף פעם לא היה צבע לצל" מנגיד את ירושלים לתל אביב. חוקי האופטיקה זהים בכל מקום – ההבדל הוא בתפיסה של המספרת: בתל אביב לא יכלה לראות את גוני הצל, ולא את ההבדלים בין בני אדם. מתבקש להשוות את התיאור עם תיאורה את תל אביב, לקראת סיום הסיפור:

אם כן, שוב תל-אביב, השטוחה, המכוערת, הקלושה, הרועשת, שרק בה אני יכולה משום-מה לנשום לרווחה. אני הולכת ברחובות וכולעת אותה. את צל העצים בשדרות חזן, [...] את הלכלוך מאחורי בתי הקפה של דיזונגוף, את הפחים המלאים סלט-מיונית צהוב ומוגלתי ליד אולמות החתונה מוקדם בבוקר, את כל האנשים הדוחפים באלנבי. את נהמות החצוצרה הבאות ממרתפי החזרות של היכל התרבות. את השכונות החדשות, הקלושות, אותם בתים אחידים שאין להם עדין אופי, אותם רחובות לבנים וריקים שבין ז'בוטינסקי לגשר הירקון. [...] אני אוהבת ללכוש שמלה צבעונית, להיות צבעונית בתל-אביב. בין אנשים צבעוניים. בין חפצים צבעוניים בחלונות הראוה. לא הייתי מילדיה של ירושלים. (עמ' 153-154)

27 שולמית ריפתין, שירים מפנת הרחוב, ירושלים: ספרות [ללא תאריך] (שולמית הראבן); שולמית הראבן, ירושלים דורסנית, מרחביה: ספרית פועלים, 1962; מקומות נפרדים, מרחביה: ספרית פועלים, 1969.

בתיאורה של תל אביב בוחרת המספרת להדגיש את הזוהר, השטוח והאחיד ("אותם בתים אחידים [...] רחובות לבנים וריקים"). בירושלים תוארו צבעי הצל בגוונים עדינים ומדויקים: ירוק-אפור, חום בהיר. בתל אביב דווקא הצבעוניות הופכת לאחידות, בחזרה על המלה "צבעונית / צבעוניים" ארבע פעמים באותו משפט, ללא כל הבחנה או פירוט. היא מדגישה את הכיעור ואת הלכלוך: לא בתי קפה עליזים אלא הלכלוך מאחוריהם, לא מסיבות חתונה אלא שאריות דמויות-מוגלה. בסיום הקטע המספרת מזהה את עצמה עם העיר השטוחה, חסרת הייחוד. כמוה, הצבעוניות שלה גסה ויופיה שטחי וצעקני, אין בה את העדינות והדקות שהיא רואה בירושלים. יש סתירה בין הפסקאות: בתחילה ירושלים "לא מחניקה", אחר כך היא מעוררת "מחנק בגרון" דווקא משום יופיה, ולבסוף תל אביב היא זו "שרק בה אני יכולה משום-מה לנשום לרווחה". הסמיכות המטונימית של המספרת לתל אביב רומזת ליחסה של המחברת למספרת-בגוף-ראשון שלה, יחס מורכב של רחמים וסלידה.

הקריאה המוצעת במאמר זה היא באמצעות בחינה של ייצוגי החושים בסיפור.²⁸ אנו קולטים את העולם שסביבנו באמצעות החושים: טעם, ריח, שמיעה, ראייה וחושי המגע השונים. בייצוג החושי בספרות מגולם תהליך מורכב שבו סובייקט מתווך את תחושותיו באמצעות מילים לסובייקטים אחרים, הקוראים. ייצוגים חושיים בספרות הם קונסטרוקטים מורכבים המכילים מרכיבים גופניים, קוגניטיביים, רגשיים וטקסטואליים. הם מייצגים חוויות חושיות, גופניות, ולעתים אף מעוררים תחושות פיזיות בקורא; הם נושאים אתם רעיונות, אסוציאציות וזיכרונות בעלי מטענים רגשיים מורכבים; והם מיוצגים במילים כתובות. לדוגמה: "הלחם הרך, הטבול בביצה רכה, היה מביאני לתחושה של אושר, ביתי, טוב" ("מי צינה בראי המצוק", עמ' 155). הזיכרון של לחם טבול בביצה רכה מוכר לקורא, והוא משחזר אותו בדמיונו באופן בלתי רצוני. יש קוראים שלא אוהבים ביצה רכה, והתיאור יעורר בהם סלידה דווקא; אבל הרעיון של מאכל ביתי ובלתי מתוחכם המעורר נוסטלגיה לילדות עובר בכל מקרה. ומעט לאחר מכן: "לא יכולתי עוד לשאת את ריחו של אוכל חריף ומתובל ומטוגן שזללו הכל במזללות שברחוב" (שם). המזון החריף אינו מוגדר – פלאפל? שישליק? צ'יפס? כל קורא מתאר לעצמו מזון שונה, אך תחושת החריפות, הטעם השמנוני של מאכל מטוגן והמשמעות של מזון רחוב זול, משותפים לכל הקוראים ונתמכים על ידי הבחירה במלה "זללו" (ולא "אכלו" או "סעדו").

הגופניות של הייצוג החושי מקנה לו עוצמה מיוחדת (לראיה השימוש הרב בייצוגים חושיים בפרסומות ובתיאורים ארוטיים).²⁹ ייצוגים של חוויות חושיות עשויים לעורר רגשות עזים, נעימים או קשים. לדוגמה, קשה שלא לחוש גועל למקרא התיאור של

28 אופן קריאה זה מבוסס על מתודולוגיה שפותחה בעבודת הדוקטור שלי, ראו הערה בפתיחת המאמר.

29 ייצוג ויזואלי של תחושות נבדק במחקרים קוגניטיביים. ראו לדוגמה: Vittorio Gallese, "Embodied: From Neurons to Phenomenal Experience", *Phenomenology and Cognitive Science* 4 (2005), pp. 23–48. למיטב ידיעתי עדיין לא נעשה מחקר מקביל בייצוגים טקסטואליים.

"סלט־מיונית צהוב ומוגלתי" שקראנו קודם.³⁰ בספרות, הבלתי אמצעיות של החוויה מתווכת באמצעות מילים. בדוגמה האחרונה, הבחירה במלה "מוגלתי" היא שמעוררת גועל. בחירה במלה אחרת – כגון "דשן" "שמנוני" או "מבהיק" – הייתה מעוררת תחושות שונות. כפי שראינו בדוגמאות הקצרות שלעיל, קיים פער בלתי נמנע בין תחושותיהם של אנשים שונים, וגם בין החוויה לביטוייה המילולי. נובע מכאן שביטויין של תחושות באמצעות מילים לעולם אינו מדויק, מלא ושקוף; החוויה המתווכת אינה זהה לעצמה. תיאודור אדורנו מדגיש את חשיבותו של התיווך ביצירת המתח שבלעדיו לא תיתכן התנסות אסתטית (*Erfahrung*).³¹ הפרטיקולרי חייב להיות מתווך דרך האוניברסלי, ומידע אובייקטיבי חייב להיות מתווך דרך סובייקט כדי להפוך להתנסות אסתטית. תיווכה של החוויה הגופנית, האישית והאינטימית באמצעות מילים, שהן קונבנציות לשוניות קולקטיביות, מעצים את ההתנסות כיוון שהוא מוסיף למתחים הבלתי פתירים ביצירה. אופן התיווך, הניסוח המילולי, הוא אותו מרכיב של היצירה שאינו ניתן לפרפראזה. ניתוח הייצוגים החושיים בוחן את החוויה ואת אופן התיווך שלה, כלומר את הרגע שבו היא הופכת לספרות. זוהי קריאה של היצירות מפרספקטיבה אחרת, המאפשרת לגלות בהן צדדים חדשים ומרתקים.³² ניתוח הייצוגים החושיים נעשה על ידי קריאה צמודה של ייצוגים מסוימים. דרך זו מתאימה במיוחד לפואטיקה של הראבן, שכותבת בלשון עשירה ומקפידה לשקע רעיונות ומשמעויות במערכת מורכבת ומעודנת של ייצוגים ואמצעים פואטיים.

"מי צינה בראי המוצק"

המספרת בגוף ראשון של "מי צינה בראי המוצק" היא דליה, נערה יפהפייה, בתם היחידה של זוג ניצולי שואה. דליה נולדה במושב בנגב. כשהיא מגיעה לגיל הנעורים המשפחה עוברת לתל אביב בעקבות "איזו עסקה בלתי כשרה". המעבר והקליטה בחברה החדשה אינם קלים. מכר של הוריה, בעל מכון יופי, מציע לטפח את דליה היפה במכון ואונס אותה במשך כמה חודשים. בכיתה י"א נער מכיתה מתאבד בגלל אהבה נכזבת אליה. בסיום התיכון דליה עוברת לירושלים ולומדת יהדות באוניברסיטה. שם היא שוכבת ללא הבחנה עם כל מי שמעוניין – ויש רבים כאלה – ומנהלת רומנים עקרים ונטולי רגש עם

30 וויקר ועמיתיו הראו, באמצעות fMRI, כי צפייה בהבעות פנים שמבטאות גועל מעוררת את אותם אזורים במוח כמו תחושת גועל. Bruno Wicker et al., "Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust", *Neuron*, 40, pp. 655–664 (October 30, 2003).

31 Adorno, הערה 3 לעיל. אדורנו עוסק בתיווך במקומות שונים בספר, למשל בעמ' 96, 219, 245, 338. אדורנו מבחין בין התנסות אסתטית, *Erfahrung*, לבין חוויה חיה ומיידית – *Erlebnis*. ראו גם: ולטר בנימין, "על מוטיבים אחדים אצל בודלר", מבחר כתבים ב: הרהורים, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1996, עמ' 189. (זינגר תרגם *Erfahrung* כ"ניסיון במובנו החמור").

32 לדיון נוסף ראו: Yael Balaban, "Double Mimesis: Sensory Representations in Literature", S. Isomaa et al. (Eds.), *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 161–179.

גברים מבוגרים ונשואים: מרצה ממוצא אמריקני וקצין בכיר. לאחר מכן היא מתאהבת נואשות בפרופסור לתלמוד, נשוי גם הוא, אך הקשר אינו מגיע לידי מימוש. כשאשתו של הפרופסור מגלה את הקשר, דליה חוזרת לתל אביב, חולה במחלת מעיים ונרפאת ממנה. היא עובדת בגלריה שבבעלותה של קרובת משפחה גרושה והופכת לדוגמנית של צילום אמנותי ולבת זוגה של בעלת הגלריה. גם יחסים אלה ריקים מרגש ומארוטיקה. הסיפור מסתיים בכך שדליה מביטה בהערצה בידה שלה: "אני אוהבת את ידי עד טירוף הדעת" (עמ' 159).

אין זה סיפור חניכה, למרות המאפיינים החיצוניים. אומנם הסיפור מלווה את התבגרותה של דליה, אך דמותה אינה עוברת תהליכים של התפתחות וקבורות ולמעשה אינה משתנה כלל לאורך הסיפור. קשה לתייג אותה תחת קטגוריה יציבה: דליה היא גם בת לניצולי שואה וגם עוברת פגיעה מינית, גם נוהגת מתירנות גמורה וגם קרירה מבחינה מינית, גם יפהפייה שנער מתאבד בגללה וגם מתאהבת נואשות בגבר נשוי. היא אגוצנטרית ונרקסיסטית, ואינה מעוררת הזדהות למרות היותה קורבן ולמרות שהיא המספרת בגוף ראשון של הסיפור. חלק מתכונות, מצבים והתנהגויות אלה נובעים כמובן זה מזה, ובמיוחד מהפגיעה המינית הקשה, אך הפער בין קטגוריות כ"דור שני לשואה" ו"הפקרות מינית" גרם לכך שאיש מהמבקרים המעטים שהתייחסו לסיפור לא הציע לו פרשנות כוללת. המבקרים והמבקרות לא התייחסו כלל לפגיעה המינית ורובם התעלמו גם מאזכורי השואה הברורים בסיפור. דוגמאות אופייניות: "בתוך העיצוב הנרקסיסטי של הצעירה היפהפיה המאוהבת בעצמה ומתקשה, עד לשלבי הסיפור האחרונים, למצוא בקרבה את האהבה לזולת..."³³, "דליה היא דמות חלשה, נטולת מרכז וכובד, השטה בהזיות בנאליות..."³⁴. אין ברצונות זכר לפגיעה מינית וגם לא לשואה. היחידים שהתייחסו לנוכחות השואה בסיפור זה, שנים רבות לאחר פרסומו, היו סטנלי נאש ויעל פלדמן. נאש מצביע על המרכזיות של חוויות המלחמה וההגירה בסיפורת ובשירה של הראבן.³⁵ הוא מצביע על חוסר היכולת להסתגל שמאפיין גיבורות שונות בסיפורים, כמו דולי מ"בדידות"³⁶ ודליה מ"מי צינה", ומזכיר את הרתיעה והתסכול ביחסייה עם גברים (ואינו מתייחס לפגיעה המינית המתוארת ב"מי צינה"). סבלן של הגיבורות נובע, לדעתו, מן הקושי של ניצולי השואה להסתגל לחיים בישראל, והוא מזכיר בהקשר זה את שירה של הראבן "חיים חדשים"³⁷. אומנם דליה היא ילידת הארץ, אך נאש משווה אותה – במידה רבה של צדק – ליותם, המספר הלא מהימן של "העד", שמכחיש

33 אביב עקרוני, "רשות נתונה", על המשמר (19/5/1970).

34 שלי שפירא, "רשות נתונה לשולמית הראבן", ידיעות אחרונות (7/5/1970). ראו גם: ברזל, הערה 8 לעיל; עדה גיל, "סיפורי שולמית הראבן", דבר הפועלת (אוגוסט 1970); צבי נוסבאום, "רשות נתונה לשולמית הראבן", הארץ (15/5/1970).

35 Stanley Nash, "Character Portrayal and Cultural Critique in Shulamit Hareven's Work", *Modern Judaism* 16, 3 (October 1996), pp. 215–228

36 שולמית הראבן, "בדידות", בדידות, תל אביב: עם עובד, עמ' 9–37.

37 שולמית הראבן, "חיים חדשים", ירושלים דורסנית, הערה 27 לעיל, עמ' 59. לדמיון בין האם ב"חיים חדשים" לאמה של דליה אתייחס בהמשך.

ומדחיק את עובדת היותו יליד פולין.³⁸ כמו יותם, שהוא קריקטורה של "צבר" מזויף, דליה אובססיבית לגבי המראה החיצוני שלה ומבטאת בזו וחוסר הבנה לחולשה גופנית ונפשית. יעל פלדמן כתבה מספר רב של מאמרים על הסיפורת של הראבן והקדישה לה מספר פרקים בספרה ללא חדר משלהן.³⁹ פלדמן היא הראשונה ששמה לב שדליה היא "בת ניצולים, כנראה הגיבורה הראשונה מסוגה בספרות הישראלית, יותר מעשור לפני ש'הדור השני' תפס את מרכז הבמה בארץ" (עמ' 142), אך דיוניה של פלדמן מתמקדים בסיפורים אחרים ובדמויות אחרות. היא מתייחסת לדליה בקצרה בהשוואה שהיא עורכת בין דולי מ"בדידות" לבין קלאריסה דאלוויי, גיבורת ספרה של וירג'יניה וולף, בהקשר של יחסים הומוארוטיים. היחסים הלסביים ב"מי צינה", טוענת פלדמן בצדק, שונים מן האפיזודות הלסביות החטופות בשתי היצירות הללו (שגם הן כמובן שונות זו מזו) ולמעשה אינם מאוד שונים מיחסיה של דליה עם גברים. גם פלדמן לא שמה לב לפגיעה המינית בסיפור, שכאמור מובא בספרה רק כבסיס להשוואה עם סיפור אחר. ההתעלמות מהפגיעה המינית בסיפור גם מצד קוראים רגישים וקשובים אומרת דורשני – וכפי שכתבה פלדמן, "לא רבים היו מוכנים להקשיב."⁴⁰ אני טוענת כי דמותה של דליה מעוצבת באופן שמערער את היכולת להבנות "דמות טיפוסית" מהסוג שדרש גיאורג לוקאץ', ובעקבותיו הביקורת העברית בת הזמן – דמות שפרטיה הקונטינגנטיים מכוונים לייצר מערכת קוהרנטית של משמעויות משלימות.⁴¹ למרות שפע המידע על דליה קשה להפיק מהסיפור "מבנה-עומק משמעותי". ההיפך הוא הנכון – משמעויות הסיפור נמצאות דווקא על פני השטח, בטקסט עצמו. שני גורמים לכך: האחד נעוץ במישור העלילתי – הטראומה של הפגיעה המינית, שלה השפעה הרסנית על המשך חייה של דליה, והשני הוא האסטרטגיה הפואטית של הראבן. כאמור, מחקרים מן העשורים האחרונים עוסקים בהתנהגויות פוסט טראומטיות ובקושי לייצג טראומה בספרות. כתיבה פוסט טראומטית היא לעתים קרובות מעוררת ומערערת, מלאה פערים ושתיקות, חזרות וסתירות. מאידך גיסא, בחירתה של הראבן ליצור דמות מורכבת זו ולספר את סיפורה בגוף ראשון היא בחירה ספרותית, לא סוציולוגית, והיא משרתת את רצונה לערער קטגוריות והגדרות שגורות, ליצור הזרה קיצונית ולהביט בחברה הישראלית מבעד לעיניים אחרות לגמרי.

38 שולמית הראבן, "העד", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 97-127.

39 פלדמן, הערה 14 לעיל, עמ' 142-150. תקצר היריעה מלמנות את כל מאמריה של פלדמן כאן. ראו לדוגמה: יעל פלדמן, "עוברת) לפני המחנה: המרד הנשי בלשון-האב בסיפורת שנות השמונים (עיונים ביצירותיהן של עמליה כהנא-כרמון, שולמית הראבן, רות אלמוג ואחרות)", ענ"ש"ח 50 (תשס"ד), עמ' 36-59; הנ"ל, "מיתוס האלימות הראשוני שלנו: שולמית הראבן והשיח הפסיכר-פוליטי בארץ". חנן חבר (עורך), רגע של הולדת, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 539-562. Yael S. Feldman, "Feminism under siege: the vicarious selves of Israeli women writers", *Prooftexts*, 10 (1990), pp. 493-514.

40 פלדמן, הערה 14 לעיל, עמ' 140.

41 גיאורג לוקאץ', "הדיוקן הרוחני בדמויות האמנות", הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 9-50.

"תצלום גרוע, יותר מדי אור בו"

"ימי צינה בראי המוצק" הוא סיפור חייה של דליה, המסופר בגוף ראשון ובסדר פחות או יותר כרונולוגי עד להווה הסיפורי – בשנות העשרים המוקדמות לחייה של דליה. תאריך הולדתה של דליה אינו מצוין בסיפור, אך כיוון שהסיפור פורסם לראשונה בשנת 1969 ודליה היא בת להורים ששרדו את השואה ניתן לתארך את הולדתה בקירוב לזמן הקמת המדינה. המשפט "אני נולדתי בארץ" מופיע בסיפור בעמודו השני (עמ' 107), אך הראבן בוחרת לפתוח את הסיפור קודם לכן, באוגוסט 1939, ערב הפלישה הגרמנית לפולין.⁴² החזרה לזמן שלפני הולדתה של המספרת נעשית באמצעות תיאור של תצלומים משפחתיים. צילום נושא עמו ערכים מנוגדים של הנצחה ושל תיעוד הזמן החולף. התצלומים הישנים, התמימים למראה, מעוררים בדליה פחד נורא:

בילדותי היתה אמי מראה לי לפעמים צילומים של בני משפחתה. אלה שאינם, משם. צילומים ישנים, מצהיבים, של קבוצות אנשים, כאילו שכבה דקה של מי-סבון מכסה על ניר הצילום; קבוצה משפחתית מחיכת בחתונה, קבוצה אחרת בסירת משוטים, [...] תהיתי הרבה פעמים: איך אפשר היה להביץ, להבחין בתוך הפנים האלה, את אשר יעולל בהם העתיד? על גבו של תצלום אחד כתוב: אוגוסט 39. הנה הם כולם, על הנהר. תצלום גרוע, יותר מדי אור בו. איך קרה שאיש לא צעק, קומו, ברחו, הלא בעוד שבועיים שלושה – עכשיו הם כבר חתומים, עכשיו כולנו חכמים ויודעים, אבל אז – איש לא הרגיש? גם לא הצלם שצילם אותם? שהעמיד אותם כך, בקבוצה מחיכת, ולחץ על הדק המצלמה – ? שבחור זה בקסקט, שאשה זו בכובע פרחוני, שילד זה דק-הרגלים, המעווה פניו מול הצלם, שכולם ימותו מהר מאד?

לו הייתי שם, גם אני לא הייתי יודעת. ואין פחד איום מזה. אני דומה להם. אני יודעת זאת היטב. את זוית-הפה שלי מצאתי באחד הצילומים הללו, ואת צורת-העינים שלי [...] את כל אלה מצאתי בצילומים הצהובים. ואני מתעבת את הדמיון הזה. יש בו משהו טמא. (עמ' 106-107, פתיחת הסיפור)⁴³

42 בשום מקום בסיפור לא מצוין שמקור המשפחה מפולין, אולם הראבן עצמה נמלטה מוורשה עם משפחתה זמן קצר לאחר הפלישה והדים לכך מצויים למכביר ביצירתה. ראו מאמרו של נאש (Nash), הערה 35 לעיל) הקושר במפורש בין העיסוק בפליטי השואה לביוגרפיה של הראבן, ומאמריה של רחל פלדחי ברנר (הערה 57 להלן). רשימה ארוכה של אזכורים סמי-אוטוביוגרפיים למלחמה בסיפורים של הראבן נמצאת בעבודת הדוקטורט שלי, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 141. 43 סטנלי נאש מזכיר את הקשר בין הצילומים לחרדותיה של דליה. Nash, הערה 35 לעיל.

בשירה של הראבן "כובעים" מתואר תצלום דומה:

אישה סגולה מראשית המאה
ריחו של תפוח נגוס, וקטורת,
על מה צחקו בראשית המאה?

לילדיה כובעים גדולים
ויגדלו ויעשו עסקים
והם ימותו בשואה, והיא
לא תספיק, היא תרגיש ברע
באופרה בשלושים-ושמונה.

אני מחזיקה
ספר שהיא החזיקה, ידי אחרת,
ואיני צוחקת הרבה, וילדי ואני
מהלכים בשמש בלי כובע,
ואין הולכים לאופרה,
ואין עושים עסקים.⁴⁴

גם בשיר מודגשת ההשוואה בין הדוברת לאנשים המופיעים בתצלום. צחוקם של המצולמים מעיד על אי-ידיעה, ואילו הדוברת כבר יודעת את שעתיד לקרות להם ולכן אינה מרבה לצחוק.

הפחד של דליה מקורו בהיקש מורכב: היא מזהה בתצלומים את הדמיון המשפחתי, מזדהה עם המצולמים שנרצחו לפני שנים, וחשה – מתוך ידיעה שבדיעבד – את הפחד מפני העתיד המזוויע הצפוי להם, עתיד שמבחינתה הוא עבר. היא מתייחסת לעבר המונצח בתצלום כאל עתיד אפשרי: מה שקרה להם היה עלול לקרות גם לי "לו הייתי שם", ולכן עלול לקרות לי בעתיד. אומנם כעת, בהווה, אין סימן לסכנה – אבל הרי גם הם, האנשים המצולמים, לא ידעו "את אשר יעולל להם העתיד"! התצלום המנציח את אלה שנרצחו מעורר חרדה כיוון שהוא מנכיח את האפשרות לרצח. הצלם האנונימי מוצג כרוצח: הוא מעמיד את האנשים ולוחץ על ההדק – אומנם על הדק המצלמה. מקור הפחד בדמיון החזותי שבין דליה לבין הנרצחים שבתצלום. "אני מתעבת את הדמיון הזה. יש בו משהו טמא" היא אומרת. ובהמשך: "אין גסות גדולה יותר מרגע הזה, התזכורת, מערבוב התחומים. ערבוב החיים במוות. והחגרים והפסחים שנואי נפש דוד. כמעט-בריא. כמעט-חי. כמעט-נצחי. אבל לא, בכמעט הזה טמונה כל הטומאה" (עמ' 107).⁴⁵ יחסה של אמה של דליה לתצלומים הפוך לחלוטין. האם ניצולת השואה זקוקה לתצלומים המשפחתיים: "אין צילומים – אין עבר. אין עבר – אין היא קיימת" (עמ' 109-110). היחסים בין

44 שולמית הראבן, "כובעים", מקומות נפרדים, הערה 27 לעיל, עמ' 20.

45 והשוו: מרי דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו. תל אביב: רסלינג, 2004.

דליה לאמה קשורים למתח בין טהרה וטומאה, שהוא ציר מרכזי בסיפור. אותה "שכבה דקה של מי-סבון" שנראה כאילו היא מכסה את התצלומים המצהיבים (עמ' 106) אינה מצליחה לנקות או לחצוץ בין טומאת האנשים שמתו לבין דליה המתבוננת בתצלום. רצונה של האם לשמור על הזיכרון, על התצלומים, מקומם את דליה משום שהוא מזכיר לה את קרבתה לנספים ואת היותה בת תמותה בעצמה. לפי טלילה קוש זוהר, "האם הניצולה בספרות הדור השני [...] היא בעלת הזיכרון, היא המתווכת אותו לילדה והיא זו שמעצבת אותו כזוכר שלה, כמשמר הזיכרון שלה"⁴⁶. במפתיע, התצלום הגרוע אינו חשוך אלא דווקא מואר יותר מדי. בניגוד לדיכוטומיה המקובלת אור – חיובי וחושך – שלילי, כאן דווקא האור מתקשר לחרדת מוות.⁴⁷

תצלומים מהעבר אינם נדירים בסיפורת של בני הדור השני.⁴⁸ מריאן הירש, שטבעה את המושג "פוסט זיכרון" לגבי בני הדור השני, מדגישה את תפקידם של תצלומים משפחתיים בהעברת הזיכרון אל דור הבנים.⁴⁹ התצלומים הרגילים, מלפני המלחמה, מזכירים ומנכיחים את מה שאין בהם – את הזוועה והאימה שהמתבונן המאוחר מודע לקיומן. סוזן זונטאג בספרה על הצילום מקשרת בין צילום למוות: "התגובה לתצלום שצולם על ידי רומן וישניאק ב-1938, של חיי יום ביום בגטו, מושפעת באופן מהמם מהידיעה עד כמה קרובים כל האנשים האלה להיספות. [...] הקשר בין צילום למוות רודף כל צילום של בני אדם"⁵⁰. ב"מי צינה" מלווה נושא הצילום את הסיפור לכל אורכו ותמיד בקשר לזכר המתים, למוות ולתעתועי הזמן החולף, הנושא עמו את איום המוות המתקרב. זכר השואה, המגולם בתצלומים, פועל את פעולתו בדרכים עקיפות.⁵¹ המאפיין הראשון של דליה הוא, אם כן, היותה בת לניצולי שואה:

אני נולדתי בארץ. לתרנגולת – הלא היא אמא שלי – מספר מקועקע על היד. היא קרויה אצלי תרנגולת, מפני שהיא דומה לתרנגולת. גומרת לדבר וחוזרת ומכנסת

46 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 92.

47 יפה ברלוביץ מתייחסת למטפריקה של אור וחושך ביצירתה של הראבן במאמרה "בחיפוש אחר העצמי הילידי: מפתח לעיון ביצירתה של שולמית הראבן", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 80–114. ברלוביץ מסתמכת בין השאר על פסקת הפתיחה הידועה של מסתה של הראבן "אני לבנטינית", המתארת את אירופה כחשוכה ואת ארץ ישראל כמוארת. כאן – ובמקומות נוספים – מתערערת הדיכוטומיה הברורה הזו. דוגמה אחת נמצאת בסיפור "בדמדומים", שם מצוידים החיילים [הנאציים] בפנסים רבי עוצמה. שולמית הראבן, "בדמדומים", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 129–138.

48 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 109, 112. קוש זוהר מתארת רשימה של סיפורים מאת בני הדור השני המכילים תצלומי משפחה, בעיקר של משפחת האם. לעתים קרובות משמשים התצלומים נקודת פתיחה לגילוי העבר.

49 Hirsch, הערה 19 לעיל.

50 Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973, p. 55

51 בסיפור "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר" מאת הראבן, שפורסם באותו קובץ, מרגלית אינה ניצולת שואה, היא ילידת הארץ ממוצא מזרחי, אבל מחלתה הקשה והקרבה היום-יומית למוות בבית החולים מעוררים גם בה אסוציאציות קשורות לשואה – דרך תצלומים: "מרגלית היתה נזכרת בתצלומי מחנות המוות". שולמית הראבן, "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר", רשות נתונה, הערה 7 לעיל, עמ' 16–67. הציטוט מעמ' 36.

את פיה הקטן בתוך סנטר ארוך, רופס, אדמדם. חוטם כמו מקור חטטני ועיניים זעירות, כפתוריות. ואבי נראה תמיד כאילו מכנסיו קשורים בחבל, כמו סבל, והרי אינם קשורים, אבל כך זה נראה. (עמ' 107)

הכל בשבילך, היו מייללים ארוכות, כמו זוג חתולים בלילה, הכל אנחנו מקריבים בשבילך. [...] תמיד הרגישו אשמים כלפי. מיום שאני זוכרת אותם, תמיד הם אשמים. (עמ' 108)

להוריה של דליה אין שמות בפי בתם והם מתוארים כבעלי חיים.⁵² תיאור האם נפתח בציון המספר המקועקע על היד. המטונימיה מעידה כי זהו המאפיין המרכזי של האם: לא האמהות אלא הקורבנות. התיאור דומה לתיאור האם בשיר "חיים חדשים", שנזכר קודם: "ואמן העורבית שעל זרועה קעקוע".⁵³ האם מנסה לעקור את המספר מגופה בניתוח, אך הניסיון אינו עולה יפה ובמקום הקעקוע נותרת צלקת מכוערת. תגובתה של דליה מקוממת: "אני במקומה הייתי עושה משהו אחר. אני הייתי ממשיכה בקעקוע, הופכת כל ספרה לפרח. שתהיה היד מעוטרת. צלקת איננה ההיפך. פרחים הם ההיפך. ולפעמים נדמה לי שיד כזאת הייתי עוקרת לעצמי בכלל. שום דבר כיעור לא יטמא אותי" (עמ' 110). ובמקום אחר: "אני אוהבת את גופי. נדמה לי, שהנורא מכל יהיה אם תיקטע לי פעם יד. יד נפלאה כזאת" (עמ' 125). כזכור, בסיום הספור היא מתפעלת מידה: "אני אוהבת את ידי עד טירוף הדעת" (עמ' 159). גם בשיר "כובעים" מציינת הדוברת: "ידי אחרת". השנאה לאם מתבטאת ביחס למספר שעל זרועה, והתיעוב כלפי המספר והרוע שהוא מייצג מזהם ומטמא את היחסים עם האם. ההורים ניצולי השואה היו קרובים למוות, והמגע עם המוות טימא אותם. הצלקת המכוערת היא ביטוי חיצוני לטומאת המוות שלא ניתן להשתחרר ממנה ולכן מתמקדת בה שנאתה של הבת, שנאה שמקורה בחרדה.

תגובתה של דליה לצלקת כ"דבר כיעור" מסבירה את החשיבות הרבה שהיא מייחסת ליופייה. בהמשך ישיר לעניין הצלקת היא אומרת: "שום דבר כיעור לא יטמא אותי. בת ארבע עשרה הייתי כבר הנערה היפה ביותר בבית הספר. בקיץ הוא נעשו קרסולי קרסולי-זהב" (עמ' 110). גם לאחר תיאור התצלומים והטומאה הטמונה בהם, מופיעה פסקה הנפתחת במילים: "מוכרחה הייתי להיות יפה. להיות אני." וממשיכה בתיאור יופייה של דליה (עמ' 107).

דליה לא נחמדה. היא בזה להוריה, ניצולי השואה, ומתארת אותם כבעלי חיים – תרנגולת, חתולים מייללים. בהמשך היא מקשרת אותם לציטוט מספר שמואל: "לא מהם אני. לא להם. שנאי נפש דוד" (עמ' 109).⁵⁴ יחס זה אינו משתנה לאורך הסיפור.

52 שמה של האם, שרה, מוזכר רק פעם אחת בדבריו של בעל מכוני היופי. הראבן, "מי צינה בראי המוצק", רשות נתונה, הערה 7 לעיל, עמ' 115.

53 הראבן, "חיים חדשים", ירושלים דורסנית, הערה 27 לעיל.

54 "וְאֵת־הַפְּסָקִים וְאֵת־הַעֲוִרִים שֶׁנָּאִי נֶפֶשׁ דָּוִד", שמואל ב מ"ה 8. הראבן הפכה בסיפור את העיוורים לחיגרים. עניין זה יקבל משמעות בהמשך הסיפור, כשדליה תפגוש באפרים המרצה לתלמוד, הצולע על רגל אחת.

גם דליה וגם הוריה הם קורבנות, אך הראבן מזכירה לנו שהכאב אינו מזכך אלא, לעתים קרובות משנרצה לחשוב על כך, מוביל לאטימות ולאכזריות. יחסה של דליה להוריה דוחה ומקומם הן במישור של יחסי בת להוריה המסורים והן במישור היחס לניצולי השואה. הוא מונע מהקוראת לחוש אמפתיה והזדהות עם דליה ומערער את האפשרות לזהות את הסיפור כסיפור חניכה.

על אף מרכזיותו של זיכרון השואה בסיפור, רוב החוקרים שעסקו בייצוגי השואה בספרות העברית לא התייחסו לסיפור זה. כאמור, סטנלי נאש ויעל פלדמן הם היחידים שמתייחסים לנוכחות השואה בסיפור ולטיפול בדור השני בפרט, וזאת 25 שנים ויותר לאחר פרסום הסיפור. העובדה שהשואה איננה נושא היחיד של הסיפור הקשתה על חוקרים שהתמקדו בייצוגים של השואה לבחור בסיפור זה כמושא למחקרם. לכך יש להוסיף את המורכבות של הסיפור ושל דמותה של דליה, שחורגת גם מהתווית "בת הדור השני" (שכאמור לא הייתה קיימת בעת פרסום הסיפור), ועל כך ארחיב בהמשך. יהודית נווה, במאמר הסוקר מספר סיפורים של הראבן (אך לא את "מי צינה"), מצטרפת לטענתו של נאש בדבר הדהודה של הביוגרפיה של הראבן בסיפוריה.⁵⁵ תוויות הילדות של בת השמונה, שחוותה את תחילת המלחמה, ההפצצות והפלישה הגרמנית, הבריחה מוררשה וההגירה, השפיעו על יצירתה לאורך השנים. נווה מצביעה על הרגישות לסבלו של האחר והמנודה בסיפורים המאוחרים יותר "בדידות", "שונא הניסים" ו"נביא".⁵⁶ רחל פלדחי ברנר דנה באזכורי השואה בסיפורת של הראבן במאמרים שפורסמו לאורך עשרים שנה, אך לא ב"מי צינה" אלא בסיפור "העד", ומאוחר יותר גם ב"בדמדומים", ב"הדודות הגדולות" וב"מהגוני".⁵⁷ במאמרים המוקדמים היא מנתחת את כישלונה של החברה הישראלית להתמודד עם זכר השואה ועם הניצולים. דווקא בשל הקרבה של החברה הקולטת לניצולים, זכר השואה מאיים על דמות ה"צבר", "היהודי החדש", שהישראלים שואפים לטפח. "העד" איננו סיפור על השואה, אלא על השתקת העדויות וקריאה לתת קול למודחק ולמושתק. מבחינה היסטוריוגרפית פלדחי ברנר ממקמת את הראבן בתווך בין הסיפורת של שנות הארבעים והחמישים, נושאת הדגל של שלילת הגולה והניסיון ליצור "יהודי חדש", לבין הסיפורת של שנות השמונים והתשעים, המחפשת "פתרון לחרדה הקיומית שעורר זיכרון השואה דווקא בהתחברות אל העבר, אל השואה."⁵⁸ הראבן, לפי פלדחי ברנר, משתוקקת ללידה מחדש, אך "הכחשת השואה והגלות מכשילה את האידיאל הצינוני של הלידה

55 Yudit Nave, "In Those Days and at This Time: Lyric and Ideology in Shulamith Hareven's Short Stories", *Hebrew Annual Review* 13 (1991), pp. 77-87

56 שולמית הראבן, "בדידות", בדידות, הערה 36 לעיל; הנ"ל, "שונא הניסים", צמאון: שלישיית המדבר, תל אביב: דביר, 1996, עמ' 9-68. הנ"ל, "נביא", שם, עמ' 69-144.

57 פלדחי ברנר כתבה על "העד" מאז שנת 1989. בין מאמריה: רחל פלדחי ברנר, "חבלי הלידה הבלתי אפשרית: הצינונות והשואה ביצירתה של שולמית הראבן", ישראל 15 (2009), עמ' 117-136.

Rachel Feldhay Brenner, "Ideologically Incorrect Responses to the Holocaust by Three Israeli Women Writers", *Comparative Literature and Culture*, 11, 1 (2009)

פלדחי ברנר, "חבלי הלידה הבלתי אפשרית", שם, עמ' 118.

מחדש"; "כתיבתה של הראבן מייצגת מקרה מעניין של אופן הדחקה שנכשל".⁵⁹ לדעתי, ההתנגדות לשלילת הגולה ולקידוש היהודי החדש מרכזית כל כך בסיפורים שאין זה "אופן הדחקה שנכשל", אלא מהלך מכוון. עניין זה בולט ב"העד", אך גם ב"מי צינה" שפורסם עשור קודם לכן. כאמור, דליה היא ילידת הארץ, אך המעבר לתל אביב מוצג כמעין הגירה, על כל הקשיים הכרוכים בה. המושב שבו נולדה דליה מתואר כזיכרון תשתית חשוב:

גדלתי בסרחונות של לולי עופות, בריח טרי של פטרוזיליה ליד הבית, מעורב בריח גללים יבשים; בשקט המופרע על ידי צניפת בהמות, או על ידי טיסת סילונים ברום, כמו אישון קטן מהיר בעין כחולה, ובבוהק החזק של סיד לבן, חול בהיר, שמים מלוטשים. [...] לא הייתה פיסת צל. גדלתי יחפה, במכנסי התעמלות ובהיגוי אידישאי. (עמ' 107)

הריחות, נשאים חזקים של זיכרונות ילדות, מסמנים את החקלאות והקשר לאדמה; המבטא המשונה, "היגוי אידישאי" שבהמשך מתערבב בו "משהו רומני עם משהו עיראקי" (עמ' 110), משלב באופן מאולץ למדי בין העליות שעיצבו את המדינה בשנותיה הראשונות; הרגליים היחפות ומכנסי ההתעמלות הם אטריובוטים "צבריים" מוכרים; ומעל לכול, צבעי הכחול והלבן של דגל המדינה וצליל של "טיסת סילונים ברום" (!) מציריפים תמונה ציונית אידיאלית, מעין פלקט של הסוכנות היהודית. הילדות במושב מסמנת את דליה כ"צברית". למרבה ההפתעה, תיאורים אלה עומדים בניגוד מוחלט לתיאור הגעתה, מאוחר יותר, לכיתה החדשה בתל אביב:

[...] עשויה הייתי ולבושה לפי מיטב טעמה של התרנגולת. שערי היה עשוי מה שנקרא בקבוקים, וכל בקבוק קשור סמוך לקורקוד בגומיה. באוזני היו שתי "נקודות" זהב. עד היום בושה אני באוזני המנוקבות. לבשתי שמלה מבריקה, שמחגורתה ומטה קפלים של בד שקוף. על צוארי שרשרת זהב דק ועליה מגן דוד. [...] ככה באתי. לא הייתי עולה חדשה [...] אבל ההסכמה הכללית בכיתה קיבלה אותי כעולה חדשה. (עמ' 110)

מכנסי ההתעמלות נעלמו ולמראה ה"גלותי" מצטרף המבטא המוזר, שדליה עובדת קשה כדי להיפטר ממנו ולרכוש את השגיאות הלשוניות "הנכונות", כגון "אני אגיד אותך" או "שתיים-עשרה אלף" (עמ' 110-111). בין שני התיאורים, עולה סתירה בלתי ניתנת ליישוב. דליה היא גם ילידת הארץ וגם מהגרת. סתירה זו מפריעה לקוראים לתייג את דליה תחת קטגוריה ברורה, אך גם משקפת, לדעתי, סתירה בסיסית בדמות ה"צבר": הצבר אמור להיות יליד הארץ האולטימטיבי, פראי וחופשי מכבלי התרבות האירופית, אך הוא תמיד אשכנזי – כלומר שורשיו המשפחתיים באירופה. הצבר הוא

59 שם, עמ' 129, 134-135 בהתאמה.

בנם של עולים, לא של אנשי היישוב הוותיק בארץ, וככה הוא מוגדר לעומת הנורמות האירופיות של הוריו, אך גם אינו יכול להיפטר מהן. הן נותרות חלק מזהותו.⁶⁰ דליה בזה לדמות הגלותית של אמה, "התרנגולת", אבל היא עצמה מעוצבת על ידה וכדי להתבדל ממנה עליה לסגל לעצמה לא עברית נכונה, אלא דווקא שגיאות. כאן יש להזכיר כי עברית משובשת הייתה שנואה על הראבן, שכינה כחברת האקדמיה ללשון העברית במשך שנים רבות.

"לא שמץ חוס, ולא נשימה, ולא מגע יד אדם"

זיכרון השואה וההעברה הבין דורית של הטראומה של השואה חשובים בסיפור, אך אין זה הציר היחיד ואפילו לא המרכזי ביותר סביבו סובב הסיפור. כשדליה לומדת בכיתה י' מבר מבוגר של הוריה שוכב אתה במכון היופי שבבעלותו. הוא אינו נזקק לכוח פיזי, אך זהו אונס חוזר על כל השלכותיו הנפשיות. התיאור אינו משתמע לשתי פנים:

מיטה צרה מאד, ועליה סדין ורוד ושמייכה ורודה-סגולה, ופלסטיק עבה פרוס במרגלות. משום-מה חשבתי על מיטות של חדר-ניתוח, או של גינקולוגים. עיני היו פקוחות. נדמה לי שלא זעתי כלל. לא נעניתי לא לזהירות שלו, החלושה כלשהו, ולא להכרת-הטובה אחר כך. שכבתי והיה לי קר. הוא מלמל עד כמה הוא מאושר, ומודה לי, מיני שטויות כאלה, ואני חשבתי שהרי קר ולח לי ברגלים, ולמה אינו מכסה אותי במקום לפטפט. העצב היה תהומי. אני זוכרת שנרדף ממנו ריח בושם, ומגע לחיו היה חלק ורך הרבה יותר משצפיתי. הכל היה קצת חלקלק, קצת חלוש, קצת מרוחק ממני, כעל כוכב אחר. התלבשתי בשקט והלכתי הביתה. בלכתי לישון, שרזיה הייתי בדיכאון כבד. חשבתי: כמה מוזר, הנה יש לי מאהב עוד לפני שהיתה לי חברה בחיי. (עמ' 116)

המפגש הראשון של דליה עם המין הוא סטרילי, קר ומרוחק, וכך יהיו כל יחסי המין שלה בהמשך. מיניות מתוארת בדרך כלל במטפורות שקשורות לחוס, כגון "להתחמם" ו"לוהט", ואפילו "מדליק". חוס קשור לרגש ולמגע נעים. גם בארצנו מוכת השרב, קבלת פנים נעימה היא "חמה". ואילו לדליה "קר ולח", והכל "חלקלק" – מלה שמשמעותה הנלווית היא ערמומי או רמאי. בולטים בהיעדרם תיאורים של כאב, התייחסות לאיברי המין וכל רגש מלבד "עצב תהומי" ו"דיכאון כבד". המגע היחיד הוא "מגע לחיו" של האנס. הקור שחשה דליה מדגיש את ההבדל בין החוויה הפולשנית שעברה לבין יחסי מין אמתיים והדדיים, אך התיאור הקר מבליט גם את תגובתה – או היעדר התגובה – של דליה, ומקשה על הקורא להבין שהיא קורבן אונס. היא לא מתנהגת כפי שהיינו מצפים מקורבן: היא לא בוכה, לא צועקת לעזרה ולא מתלוננת על כאב. התוקף מצטייר דווקא

60 אומנם רוב העולים האשכנזים באו ממזרח אירופה ולא ממערבה, אך כולם ראו את עצמם כ"אירופאים" לעומת "הלבנטינים" ילידי המזרח התיכון.

כאדם עדין, שמגעו "חלק ורך" ו"קצת חלוש". זהו מידע עודף שמקשה על הגדרתו של התוקף כאנס. הראבן משבשת את החלוקה הפשוטה לתוקף וקורבן באופן שמקל על הקוראים להתעלם מהממד הטראומטי של האירוע ומונע מהם להזהות עם סבלה של דליה. כפי שידוע היום (ולא היה ידוע, לפחות בישראל, בשנת 1970!), פגיעות מיניות בקטינים נעשות לעתים קרובות על ידי אנשים קרובים ואינן מלוות בשימוש בכוח פיזי, אבל הטראומה והסבל הנפשי שהן גורמות אינם פחותים בשל כך.⁶¹ דליה מסכמת כך את תחושתה: הכול היה "קצת מרוחק ממני, כעל כוכב אחר". זהו תיאור מובהק של דיסוציאציה. ג'ודית לואיס הרמן מתארת את שינויי התודעה שמגייסות נפגעות אונס כדי לשרוד את הטראומה:

לא רק אימה וזעם מעוררת סכנה שאין מפלט ממנה: יש שהיא יוצרת גם, למרבה הפרדוקס, שלווה מרוחקת, שהאימה, הזעם והכאב מתמוססים בה. האירועים מוסיפים להירשם בתודעה, אבל נדמה כאילו נותקו ממשמעויותיהם הרגילות. התפיסות נעשות קהות או מעוותות, מלוות באלחוש (anesthesia) חלקי או באובדן תחושות מסוימות. [...] השינויים התפיסתיים האלה מלווים בהרגשת אדישות, ריחוק רגשי וסבילות עמוקה: ויתור על כל יוזמה ומאבק. אפשר לראות במצבי התודעה האחרים האלה את אחד מחסדיו הקטנים של הטבע, המגן מפני כאב קשה מנשוא. נפגעת אונס מתארת את ההתנתקות: "באותו שלב עזבתי את גופי. עמדתי על-יד המיטה וראיתי את זה קורה. [...] התנתקתי מחוסר הישע."⁶²

האופן שבו דליה מתארת את האונס שעברה אופייני ואמין דווקא בהשטחה שלו, בהיעדר הרגשות והכאב. התיאור מימטי ומדויק דווקא משום שנעדרים ממנו תיאורים "מקובלים" (ולעתים קרובות פורנוגרפיים) של יחסי מין בכפייה, שכן הוא מתאר נאמנה את קולה של הקורבן, את האופן שבו היא מספרת לעצמה את הסיפור כך שתוכל לשאת את הזיכרון. אך קולה המודחק והמרוקן מרָגֵש של דליה לא הצליח לעורר בקוראים בני הזמן את ההלם והזעזוע שהיה עליו לעורר.

כמו רבות מהקורבנות של פגיעה מינית, דליה ממשיכה לפקוד את מכון היופי שבו נאנסה – "לא היה בי כוח להפסיק", היא אומרת – ואפילו מייחסת לו ערכים חיוביים של ניקיון: "את המכון עצמו אהבתי. אהבתי את הניקיון המוחלט, את ריחות הבשמים, את המשחות" (עמ' 116). אומנם כשהיא נזכרת במכון לאחר זמן, יחסה הוא אמביוולנטי: "עד היום איני יכולה לכתוב או אפילו לחשוב את המלה "מכון" מבלי שיעבור בי זרם דק, כמכת שוט, של לחלחה; קצתו נעים, קצתו בלתי נוח" (עמ' 114). ועוד: "עלה בדעתי לא פעם שהמכון הזה הוא בית בושט לנשים. כאן הן קונות בכסף את הנחוץ להן ביותר: את הידים החזקות המטפלות בגופן" (עמ' 117).

61 ראו, למשל: Liz Hall and Siobhan Lloid, *Surviving Child Sexual Abuse*. 2nd edition, London and Washington DC: The Falmer Press, 1993.

62 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 61-62. ראו גם: שם, עמ' 127-129.

למכון היופי, המקום שבו נאנסה דליה, נקשרים גם דימויים של מוות. חרדת מוות היא סימפטום מוכר של נפגעות תקיפה מינית.⁶³ דימויים אלה קשורים גם לצילום. במכון שוהות דוגמניות המשתתפות בצילומי אופנה. דליה מעידה כי

עד היום, כשאני רואה מודעה ועליה דוגמנית מחייכת, [...] אני חשה מיד בריח הקפה המר, רואה את בדי־הרקע ואת נורות־ההבזק המשומשות על הרצפה, וחשה כמועקה פרטית שלי את מלוא־משקלן של השעות הארוכות, המשעממות, של המתנה. כמו המתנה של להקת מכרסמי תבואה. בעינים מתרוצצות. (117)

הריח המר, הנורות המשומשות ואפילו כובד משקלה של המתנה אלו אסוציאציות מובנות; אבל מאין הופיעו מכרסמי תבואה? ולמה הם ממתנינים? כדי לפענח את הדימוי יש לחזור כמה עמודים, לסיפור על בן כיתה של דליה בתיכון שהתאבד בשל אהבתו הנכזבת לדליה.

בשביעית היה המעשה במנשה. [...] לא היינו ממש גסים, אבל האדישות שלנו היתה משוכללת מאד. היו אלף־ואחת דרכים להסב את הראש מפניו בדיוק כשפתח פיו לדבר, [...] ערב אחד חש כנראה מנשה בדכאון בלתי רגיל, [...] ואחר כך, לא ברור איך, הפיל את עצמו לתוך חלל ארוכת המעלית. עבר זמן עד שהבחינו בו, ועד אז הספיקו העכברושים לעוט עליו. (עמ' 113).

המספרת מציבה את המלה "חלל", הקשורה למוות ה"מכובד" ביותר במדינת ישראל, מוות במלחמה, לעומת המוות הבזוי ביותר – התאבדות וחילול הגופה על ידי עכברושים.⁶⁴ "מכרסמי התבואה" שבתיאור צילומי האופנה הם גלגול של אותם עכברושים מבעייתים. תצלום של דוגמנית מחייכת מזכיר לדליה את המוות הטמון במכון, בדומה לתצלומים המשפחתיים בתחילת הסיפור, שאנשים מתים ממשיכים לחייך בהם בלי לדעת שמותם מתקרב. בכל פעם שנזכרים בסיפור תצלומים – ואלו פעמים לא מעטות – חרדת המוות עולה גם היא. כאשר יורד שלג בירושלים מופיע שוב השילוב של צילום, מוות והזמן העובר:

מישהו פיזר שלג על ראשי ואמר שאני נראית כמו מלאך עם הילה נוצצת. וכמובן שוב עבר איזה צלם אקראי וצילם אותי. הנצחה זו שמבקשים תמיד להנציח את פני. כאילו מודים הם בכך שאינם יכולים להנציח אותי־עצמי. (עמ' 139)

ההפרדה שעושה דליה בין פניה וגופה לבין עצמיותה קשורה גם היא לדיסוציאציה, לניסיון ליצור הפרדה בין מה שקרה לגוף לבין הנפש. משפט כאילו אקראי זה, אגב אירוע

63 ראו: הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 123; Jenny Petrak and Barbara Hedge (Eds.), *The trauma of sexual assault: treatment, prevention, and practice*, Chichester: Wiley, 2002, p. 20

64 אין חשיבות לכך שהמלה "חלל" נתונה כאן בהוראתה כ"מקום ריק" ולא בהוראה המושאלת "חיל שנהרג".

סתמי למדי, קושר את הקור והיופי, הילת המלאך ופעולת הצילום לחרדת מוות ולשאיפה הבלתי אפשרית לחיי נצח. כמו התצלומים הישנים שמזכירים לדליה את האפשרות של מוות בלתי צפוי ובלתי נמנע, וכמו תצלומי הדוגמניות המחייכות שמזכירים לה את המוות האורב לכל חי, עצם פעולת הצילום – הניסיון להנצחה – מזכירה לה את היפוכה, את חוסר היכולת לחיות לנצח. השאיפה לחיי נצח, המאבק בזמן החולף והניסיון להקפיא את מהלכו מופיעים במקומות רבים בסיפור. מכון היופי מתואר כמקום שבו ניתן "להפסיק את הזמן ולהיות" (114), כלומר להימצא בהווה. אין כאן רצון של אישה יפה לעצור את מהלך ההזדקנות ולהישאר יפה וצעירה. החשש מזקנה אינו מופיע כלל בסיפור. הרצון לחיות לנצח קשור במפורש בתצלומים מלפני השואה: "אני רוצה יותר מכל לדעת מה סוף סוף חולף, ומה אינו חולף, מה נשאר לנצח. כל התצלומים האלה של אמא שלי, מה זה אומר. אם משהו. אני רוצה להיות בטוחה לגמרי שאני בצד הנכון, בצד המכיר את הנצח. אצל אלוהים, אם צריך". (עמ' 121). במקום אחר היא אומרת: "הייתי רדופת-מוות. [...] הבינתי שיש בעולם זמן" (עמ' 139), וגם: "אני, מורעלת-הזמן" (עמ' 140). החרדה שהתעוררה בתחילת הסיפור, כשדליה המתבוננת בתצלומים מלפני השואה חווה את העבר – עתידם של המצולמים – כעתיד אפשרי, מובילה לשאיפה לעצור את הזמן, לחיות בהווה בלבד. אך בשאיפה לחיי נצח יש סתירה פנימית, שכן הנצח הוא המוות. בסיום הסיפור דליה הופכת לדוגמנית צילום אמנותי והצלמים שרדפו אחריה כל חייה משיגים אותה סוף סוף: "לא השתמשו בי כקולב לתלות עלי בגדים, אלא כנושא לאמני צילום. צילמוני מתייסרת בעוית של סדקי אור בתריס, בין חווקים; מוטלת כמתה-חיה בסמטה רטובה של יפו, כלואה בחבל עוגן ענק מול פני הים" (עמ' 158). הסיפור שנפתח בתצלומים תמימים למראה המעוררים בדליה חרדה עצומה, מסתיים בתצלומים מחירידיים למראה של עצמה כ"מתה-חיה" שהיא מתייחסת אליהם בשוויון נפש. הפיכתה לאובייקט צילום, ממש כמו הפיכתה ל"אובז'ה ד'אר" (*objet d'art*, צרפתי: "חפץ אמנותי"), מהדהדת את הפיכתה לאובייקט מיני על ידי האנס בעל המכון, מספר שנים קודם לכן. דליה מספרת גם על רגשי אשם ועל כעס נורא, המתבטאים בחלומות:

פעמים אחדות חלמתי שאני מכה את הורי מכות קשות, בלי רחמים, חובטת בפנים המטומטמים בתחושה איומה ומשחררת של עונש שמגיע להם סוף סוף, מגיע להם. [...] ומדי פעם בפעם אותו חלום מפחיד, [...] לא שהרגתי מישהו בחלום, החלום היה מתחיל תמיד לאחר מעשה, בתחושת אשם איומה, משהו שאין לחזור ממנו, והוא כבד מנשוא. [...] אני שונה מן השאר, כי רצחתי והסתרתי. [...] ידעתי שהבאתי על עצמי משהו איום, איום מלצעוק. (עמ' 124)

גם תגובות אלה אופייניות למצבים פוסט-טראומטיים, במיוחד אצל נפגעות תקיפה מינית. גם היום קורבנות רבים של פגיעה מינית חשים וחשות בושה ואשמה, שאינם מאפיינים קורבנות של פגיעות אלימות אחרות. כמו נאנסות רבות, דליה חשה שהיא "הביאה על עצמה" את מה שקרה לה; קרה לה "משהו איום"; אך הוא איום כל כך שלא ניתן לבטאו – "איום מלצעוק".

לאחר האונס וההתאבדות של בן כיתה⁶⁵, דליה נרתעת מכל מגע אנושי: "האנשים הנדחסים באוטובוס הביאוני כמעט לידי התעלפות, ואני מיהרתי הביתה להתקלח מכל הלכלוך של אחרים, שאינו נוגע לי, ולא יגע לי אף פעם" (עמ' 113–114). הלכלוך של האחרים שאינו נוגע לדליה הוא רצונם לגעת בה, לאהוב אותה: "ותמיד היה בכל האהבות הבלתי־נכספות, הבלתי־מבוקשות הללו משהו מעליב, מרתיע פיזית, מסליד, בעצם העובדה שמישהו נוטל לעצמו זכות לחלום עלי" (עמ' 113). התפיסה של מגע כמסמך רגש ומיניות היא אוניברסלית, כמובן, אבל כאן יש היפוך והקצנה – תפיסה של הרגש עצמו כמגע פיזי מאיים. זוהי תוצאה נוספת של הפגיעה המינית המתמשכת, אך היא מקשה על ההזדהות עם דליה. אנשים שסובלים מהפרעה פוסט־טראומטית אינם בהכרח נחמדים ונעימים. לקוראים קל יותר להזדהות עם קורבן שמחצין את כאבו ואת סבלו מאשר עם זה שנעשה אטום וחסר רגש בלחץ הנסיבות.

דליה חולמת על ארמון מבודד של מראות זכוכית:

שכבתי וחשבתי על הדברים הנקיים שהם שלי: הים, הטהור מכל, העור הנפלא שלי, הארמון שיהיה לי בעתיד וכולו מזרקות ומראות. [...] משי וברוקאד ונילון יהלומי שקוף שנעשה רק בשבילי, כל הדברים הנקיים, הטהורים, שאין בהם להיטות, ולא שמץ חום, ולא נשימה, ולא מגע יד אדם. בארמון שלי לא תהיינה ידיות לדלתות, שלא אצטרך לגעת במקום שבו נגעה יד מזיעה של מישהו אחר. ויהיו וילאות, לא וילונות, וילאות זו מלה יותר שקופה. ומי שיגרום לרעש רע, או לריח רע, אוציא אותו להורג. (עמ' 109)

בשאיפה לארמון משלה מבטאת דליה שאיפה לריבונות, להשבת השליטה בחייה ובגופה, בתגובה לחוסר האונים של קורבן לפגיעה מינית. לכן היא חולמת על ארמון טהור, שאין בו להיטות, שלא נגעה בו "יד מזיעה של מישהו אחר". אך ארמון המראות של דליה – הראי המוצק והקר שלה – נקי עד כדי סטריליות. הוא מעוקר ועקר. אין בו מקום לאדם אחר מלבדה ואין בו חום ונשימה, אפילו לא נשימתה של דליה. הארמון הזה הוא המוות: רק במוות אין רעש ואין ריח, אין מגע ואין להיטות. דליה לכודה בשאיפה לטהר קיצוני, לעקרנות – ולמוות. כל מערכות היחסים שלה נידונות לכישלון מראש, כיוון שיחסים אמתיים עם אדם אחר פירושים נגיעה, חום ולהיטות. היעדר תחושה נקשר אצל הראבן למוות, ולעתים גם לזיכרון השואה, גם בסיפורים נוספים, למשל "בדמדומים" ו"בצוער, עם לוט"⁶⁶. כאשר המגע או זיכרון המגע מאיים, החרדה ממגע הופכת לשאיפת מוות.

65 לא כל האירועים בסיפור מופיעים בסדר כרונולוגי. בעמ' 112 כתוב "בשביעית היה המעשה במנשה". האונס מופיע רק בעמ' 116, אך שם מצוין כי "בכיתה לא נקלטתי עדיין באותה שנה", ואילו בעמ' 118 כתוב: "בקץ יצאתי למחנה עבודה עם הכיתה [...] ושכחתי לגמרי את הליטופים הארוכים והקלושים הללו, הבלתי נעימים, את ריח הבושם ואת הלחיים הקרירות, החלקות, [...] השנתיים האחרונות של בית הספר היו טובות."

66 שולמית הראבן, "בדמדומים", ב"דעות", הערה 36 לעיל. "בצוער, עם לוט", קשת ע"א (1976), עמ' 95–102.

הסלידה ממגע מתחלפת בהמשך בהתנהגות מינית חסרת הבחנה, כשדליה שוכבת ללא רגש עם גברים רבים שאף אינם חשובים מספיק כדי לזהותם בשמותיהם: "בעמידה לטרמפ פגשתי קבוצה של סגני משנה מן הצנחנים, אשר שאלוני לאן אני נוסעת. [...] אמרו: למה שלא תבואי איתנו לסחנה? [...] כמה חודשים אחר כך, בפתחי עיתון, ראיתי שאחד מהם עלה על מוקש ונהרג. זיהיתי אותו רק לפי התמונה, כי לא ידעתי את שמו" (עמ' 130). הן סלידה ממין והן התנהגות מינית חסרת בקרה הן תגובות מוכרות של נפגעות אונס. הרמן כותבת: "כמעט כל הנפגעות מדווחות על שיבוש בדפוסים המיניים." בין הסימפטומים שהיא מונה לתסמונת פוסט-טראומטית: "מיניות כפייתית או עצורה ביותר (עשויים להופיע לסירווגין)".⁶⁷ בכל התנסויותיה המיניות דליה פסיבית ואינה מסוגלת ליהנות ממין. זמי, אחד ממאהביה, מופתע לגלות שהיא קרירה, פסיבית וחסרת רגש. התגובה שלו מאלפת: " – היו לך הרבה חברים קודם? [...] חייכתי. – אז חבר'ה לא בסדר. אני מתפלא" (עמ' 134). זמי מנסה לעורר בדליה מיניות נורמלית, לפרק את "אותו משהו סביל שבי" (שם), אבל את האחריות לקרירותה של דליה הוא מטיל לא עליה ולא על האירועים בחייה אלא על "החבר'ה", אותו מושג כל כך ישראלי שבעצם משמעותו "הגברים". הוא מניח מראש – ומחזק – את הפסיביות בה הוא מנסה לכאורה להילחם. גם הרמן כותבת על "סבילות עמוקה" של נפגעות אונס.⁶⁸

אם כן, הסיפור מתאר דיסוציאציה חריפה והתנהגויות חברתיות חריגות האופייניות לנפגעות תקיפה מינית.⁶⁹ איש מבין המבקרים שהתייחסו לסיפור לא ראה ביחסי מין בין גבר מבוגר לנערה צעירה פגיעה או תקיפה, כיוון שבשנת 1970 תקיפה מינית נתפסה כזו רק אם נעשתה על ידי גבר זר ולוותה באלימות מצד התוקף ובהתנגדות הקורבן. העדות על כך היא נרחבת. הגדרתה של עברת אינוס בחוק הישראלי הייתה שנים רבות "הבועל אשה, שאינה אשתו, נגד רצונה תוך שימוש בכוח או באימו עליה במוות או בחבלת גוף קשה, או כשהיא במצב של חוסר הכרה או במצב המונע התנגדותה". הדרישה לקיומו של שימוש בכוח הוסרה רק בשנת 2001.⁷⁰ קיים פער בלתי נתפס בין הסיפור, העוקב מקרוב אחר התוצאות ההרסניות של פגיעה מינית בנערה צעירה שהיא גם בת הדור השני לשואה, לבין האופן בו התקבל סיפור זה על ידי הקוראים בני הזמן. אופייניים דבריו של אברהם הגורני: "אין היא [הראבן] נוטרת טינה לא לקצין הבכיר, לא למדען, לא לבעל המכון ליופי ולא לפרופסור העילוי [...] הללו זוכים בסיפוריה לנימה של הומור סלחני. לאחר ככלות הכל, מה רע בכך שפה ושם ילגמו אי־אלו טיפות של מים גנובים."⁷¹

67 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 87, 151 בהתאמה. והשוו: Petrak and Hedge, הערה 63 לעיל, עמ' 34, Susan Brownmiller Against Our Will: Men, women, and Rap, New York: Simon and Schuster, 1975, p. 279.

68 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 62.

69 אני מודה לפרופ' ורד סלונים־נבו מן המחלקה לעבודה סוציאלית באוניברסיטת בן־גוריון על הערותיה המחכימות בנושא זה, בעקבות הרצאתי במסגרת פורום הנשים של האוניברסיטה.

70 ראו: ס"ח 1794 תשס"א (2001), עמ' 408. אומנם פסיקת בתי המשפט הקדימה את השינוי בחקיקה, למשל פסיקתו של השופט שמגר בפסק דין בארי ("האונס בשמרת", 1992), אך אין ספק שזו הייתה התפיסה הרווחת בשנת 1970. ראו גם: Brownmiller, הערה 67 לעיל, עמ' 351. אני מודה לעו"ד לילך וגנר על המידע שהעמידה לרשותי.

71 הגורני, הערה 12 לעיל.

הסלחנות היא כמובן של המבקר, שלדידו בעל המכון אינו שונה מהקציץ או מהפרופסור, עמם מנהלת דליה הבוגרת רומנים מחוץ לנישואין. גם מרים ארד אינה מבחינה בין אישה בוגרת המנהלת רומן מחוץ לנישואין (בסיפור "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר") לדליה שעברה תקיפה מינית ואינה מסוגלת ליצור קשר של ממש.⁷² הייתה אפילו מי שקראה סיפור זה כמשל דידיקטי המציג קריקטורה נשית מיזוגינית.⁷³ איש לא עמד על כך שזהו תיאור מדויק של נפגעת התעללות מינית, שנשמע בקולה שלה, כיוון שהתיאור חרג מאופק הציפיות של המבקרים.

מתן קול לנפגעת תקיפה מינית היה נדיר בספרות העברית בשנת 1970.⁷⁴ הספרות משקפת בעניין זה את המציאות: במשך שנים, מעטים היו מוכנים להקשיב לקורבנות אונס, כפי שמעידה (כיום) ספרות מחקרית ענפה.⁷⁵ יש חשיבות מיוחדת להקשבה לקול הקורבן, כיוון שהיא מנוגדת לחפצון שהיא עוברת על ידי האנס. חוסר ההקשבה של הקוראים לקולה של דליה משלים את תהליך החפצון שהיא עוברת בסיפור. תהליך זה מומחש כשדליה פוגשת את בעלת הגלריה: "יש לי היום וְרִנְיָסָאז', ואת תהיי אחד הקישוטים העיקריים שלי הערב. [...]. בערב אמרו שאני אֹבֵז'ה ד'אר, כלומר חפץ אמנותי" (עמ' 157). המחמאה כביכול ליופיה של דליה מגלמת את הקביעה שדליה הפכה לחפץ. השלמתו של תהליך החפצון מאפשרת לה לקבל בשוויון נפש ואף להתגאות בתמונות בהן היא מצולמת "מוטלת כמתה־חיה בסמטה רטובה": דליה הפכה למתה־חיה, לחפץ אנושי. הראבן מעבירה – בדרך אופיינית לה – עניין מרכזי בסיפור בקיצור נמרץ, באמצעות בחירה לקסיקלית מדויקת. קולה של דליה מושמע בסיפור, אך לא נשמע – לא במישור הסיפור על ידי הוריה, ולא על ידי הקוראים בני הזמן. הוריה של דליה אינם מגנים על בתם מפני בעל המכון, שנרמז שיש לו עסקים עלומים עם האב. כשהוא מזמין את דליה למכון האב מתעניין רק כמה זה יעלה "עם הנחה", וכשבעל המכון מבטיח טיפול בחינם גם הסכמת ההורים היא במונחים של "רווח": "לפחות תעזרו לה להיפטר מהנמשים שלה, גם כן רווח נקי. ושתעלה במשקל" (עמ' 115). ההורים אינם חשים שמשוהו אינו

72 Miriam Arad, "Illusion of free choice – or, women in love", *Jerusalem Post* (10/7/1970)
 73 "אדישותה הבטלנית של דליה והטיפוח המופרז שלה מודגשים בבהירות על ידי דמותה הסוערת של יוכה, שכנתה־לחדר. [...] בכל אחת מאיתנו יש מעט דליה מתייפפת ואגואיסטית ומעט יוכה עמלנית וישרה". גיל, הערה 34 לעיל. הטון הדידקטי מאפיין את הרצניזה כולה ואולי תואם את האכסניה – דבר הפועלת.

74 מאז שנות השמונים נכתבות יותר יצירות המתארות פגיעה מינית וחלקן כתובות בגוף ראשון, ראו למשל: ברכה סרי, "קריעה", נגה 1 (1980). לאה איני, *טדומאל*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. ננו שבתאי, *ילדת הברזל*, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2006.

75 לפי הרמן, "כינסו חשיפה הראשון של מעשי אונס אורגן בידי תנועת הפמיניסטיות הרדיקליות בניו יורק בשנת 1971. [...] באמצע שנות השבעים [...] הונהגו בכל חמישים המדינות תיקוני חקיקה שנועדו לעודד את הנפגעות המושתקות של פשעים מיניים לבוא ולהתלונן. תנועת הנשים האמריקנית גם חוללה, מאמצע שנות השבעים, התפוצצות של מחקר בנושאים הקשורים לתקיפה מינית שעד אז התעלמו מהם." הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 45. המרכז הראשון לנפגעות תקיפה מינית נפתח בארצות הברית בשנת 1971 (שם, עמ' 46). ראו גם: Brownmiller, הערה 67 לעיל. בראונמילר סוקרת את היחס לאונס בארצות הברית, וספרה שנדפס בשנת 1975 מוקדש לשינוי אווירת ההשתקה בנושא זה. גם פטרק והדג', הסוקרות מספר רב של מחקרים בתחום, מציינות שהמחקר האקדמי והדיון הגלוי באונס החלו רק בשנות השבעים. Petrak and Hedge, הערה 63 לעיל, עמ' 1-5.

כשורה וכשדליה אוזרת אומץ ומחליטה להפסיק ללכת למכון, הם אף מנסים לשכנע אותה לחזור לשם: "הזדמנות כזו, ועוד חינם, הרי את צריכה להודות לו כל החיים, ומה את עושה במקום זה? קונצים!" (עמ' 118). קוראי הסיפור החמיצו את קולה של דליה בשל מוסכמות הזמן וגם כיוון שהתנהגותה הדוחה אינה מאפשרת אמפתיה או הזדהות. דמותה של דליה מסרבת להיות מוכלת בקטגוריה של "קורבן" – לא באופן בו היא מגיבה על הפגיעה, לא ביחסה להוריה, ניצולי השואה, ולא בהתנהגותה.

הסיפור אינו שואף לקתרזיס אלא למימיזיס, במשמעותו האדורניאנית: זעזוע המנכיח לקורא את הרוע מבלי להמתיקו בפתרון אפשרי, או לפחות בחמלה.⁷⁶ "קתארזיס הוא פעולה מטהרת המכוונת נגד הרגשות וחוברת לדיכוי. קתארזיס אריסטוטלי הוא חלק מהמיתולוגיה הוותיקה של האמנות ואיננו מתאים לאפקטים של האמנות בימינו", כותב אדורנו.⁷⁷ בניגוד לאריסטו, ובדומה ליצירות המוסיקליות הדיסוננטיות שהעריך (ושכתב בעצמו), אדורנו חשב שעל הספרות לשמר את המתחים, הסתירות והשסעים שבתוכה כדי לבטא ולשקף את המציאות הפגומה, המחופצנת, רוויית המשברים של החברה המודרנית. עליה להודות באשמה המוטלת עליה בשל הפיוס השקרי שהיא מציעה לקוראיה.⁷⁸ זוהי תשובתו החלקית-במודע של אדורנו לבעיה האתית של היצירה היפה המבטאת סבל אנושי, הדילמה המפורסמת של "כתיבת שירה אחרי אושוויץ". האמנות אינה יכולה להתחמק מאשמה, אך אין זה אומר שיש להפסיק לכתוב שירה. יש לכתוב שירה המודעת לאשמה המוטלת עליה, לשבירות ובמידה מסוימת לפרדוקסליות של עצם קיומה. בדומה לכך, סיפורה של דליה אינו מציע שום נחמה: לא התמודדות מוצלחת עם הטראומה, לא אהבה או רגשות חמים להמתיק בהם את הרוע, ואפילו לא טרגדיה מזככת. ניתן לראות באופן הסיפור הזה ביטוי לטראומה שעברה המספרת, לחוסר האפשרות לייצג את הטראומה במילים; שכן חוסר האפשרות לדבר על הטראומה הוא מאפיין חשוב ומרכזי בתסמונת הפוסט טראומטית. בה בעת ניתן לראות בכך בחירה מודעת, אסתטית ופואטית, של הראבן לספר את הסיפור בגוף ראשון מפיה של מספרת כזו.

"אני לא יכולתי לשחות"

בסיום הלימודים בתיכון דליה עוברת לירושלים ומתחילה ללמוד לימודי יהדות. את הבחירה בלימודי יהדות היא מסבירה בחיפוש אחר אלוהים, אחר הנצח – אותו חיפוש שנובע מחרדת המוות וקשור ישירות גם לשואה:

76 לדיון בתפיסת המימיזיס של אדורנו ראו: משה צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, תל אביב: משרד הביטחון, 1996; אמיר בנבגי, הערה 3 לעיל; Martin Jay, "Mimesis and Mimetology"; Adorno and Lacoue-Labarthe, Tom Huhn and Lambert Zuidervaart (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1997, pp. 29–53.

77 Adorno, הערה 3 לעיל, עמ' 238.

78 שם, עמ' 234. ראו גם: תיאודור אדורנו, "ביקורת תרבות והחברה", אסכולת פּרנְקֶפּוּרְט - מבחר, תל אביב: ספריית פועלים, 1993, עמ' 157. וגם: אדורנו, הערה 3 לעיל, עמ' 245.

למה יהדות. שאלה טובה. גם זה היה, איך שהוא, נגד הבית שגדלתי בו. [...] אבל לא רק נגד. גם כעין חיפוש. [...] אני רוצה, אמרתי בהיסוס, אני רוצה יותר מכל לדעת מה סוף סוף חולף, ומה אינו חולף, מה נשאר לנצח. כל התצלומים האלה של אמא שלי. (עמ' 121)

היא עוברת לגור בירושלים עם שותפה לדירה, עובדת סוציאלית בשם יוכה. בירושלים ועם יוכה היא חווה, סוף סוף, חוויה חיובית של קרבה המתבטאת כרגיל אצל הראבן בתיאור העיר:

בלילה יצאתי לחזות בבתי העיר, ופתאום נראו לי נסמכים זה על כתפו של זה, שכן על שכם שכן, מפני הלילה הכבד. בבתים היו אורות רכים [...] היה יפה עד מחנק בגרון. הרוח נשמה. לראשונה בחיי נרמה היה לי שאני בבית. (עמ' 123)

הבתים ה"נסמכים זה על כתפו של זה" מגלמים ערכים של תמיכה וידידות, שדליה לא הכירה מעולם. דליה גדלה בעיר תל אביב, בה התמודדה עם קשיי קליטה של מהגרת ובה נאנסה. אם נבחן אילו מקומות בתל אביב מוזכרים בסיפור, נקבל תמונה של דקדנס בורגני: מכון יופי, משרד עורכי דין, גלריה ובניין רב קומות שמרתפו שורץ עכברושים, וגם "את הלכלוך מאחורי בתי הקפה של דיזנגוף, את הפחים המלאים סלט מיונית צהוב ומוגלתי ליד אולמות החתונה מוקדם בבוקר. את כל האנשים הדוחפים באלנבי" (עמ' 153). כפי שראינו לעיל, הקיום בעיר הגדולה מוצג כמושחת מהיסוד, מרוכז במראה חיצוני, ספוג במיניות עקרה, מחלה והתאבדות, בניגוד למושב מצד אחד ולירושלים מצד אחר.

אבל גם בירושלים דליה אינה משתנה. היא ממשיכה לשאת עמה את הטראומה ואת היחסים המעוותים שהם היחידים שהיא מסוגלת לקיים. ובמילותיה שלה: "אני לא אהבתי איש" (עמ' 126). את הרומן הראשון שלה בירושלים (לאחר תקופה של מין מזדמן עם גברים רבים), היא מתארת כ"עניין גועלי": "אם היה עניין גועלי במשך התקופה הזאת, היה זה עניינו של מיילס. דוקטור מיילס" (שם). מיילס הוא מרצה לפילוסופיה ממוצא אמריקני, נשוי ואב לילד. דרך מיילס דליה מנסה להתחבר להשכלה, לתרבות ולפילוסופיה המערבית. זהו ניסיון עקר. נרמז שמייילס הוא אימפוטנט והערכים התרבותיים שהוא מייצג הם מגוחכים ושקריים, ציפוי נוצץ המחפה על עצלנות ונצלנות. הוא "אהב להיראות" עם דליה היפה, "לפנות ערב באינטר-קונטיננטל, לעת שקיעה מתוכננת, כשהוא בולע את הנוף בצורה מתוכננת". אין ביניהם רגש אמתי, אלא מראית-עין "מתוכננת" בלבד. מיילס המשכיל והמתוחכם מצהיר שהוא מגדל את בנו "בצורה נאורה", אך בפועל מאלץ את אשתו להתמודד עם ילד בן שש שעושה את צרכיו במכנסיים בעוד הוא עצמו מתחמק מההתמודדות: "מיילס לא היה מוכן, כך אמר, לגדל אדם קונפורמיסטי, רק מפני שהוריו התעצלו לנגב קצת לכלוך. הוריו, זו גוזמה, כי מיילס מימו לא ניגב את הלכלוך [...] מיילס תמיד נתן הוראות בטלפון" (עמ' 127). כך הוא גם נהנה להיראות עם דליה היפה בעיר, אך אינו שוכב אתה (דבר

שהיא דווקא זוקפת לזכותו) וכשהיא זקוקה לעזרתו הוא אינו מוכן לבוא. הנאורות של דוקטור מיילס האמריקני היא אימפוטנטית, צבועה, ואי אפשר לסמוך עליה.⁷⁹ לאחר שהוא מסרב לסייע לה, היא מסבירה לחברתה: "אדון מיילס, הסברתי לה, יצא עם כל המוגלה" (עמ' 129).

אם מיילס האמריקני הוא איש הנאורות וההשכלה הגבוהה, המאהב הבא אחריו הוא התגלמות הלאומיות הישראלית. זמי, "אלוף-משנה שמואל", הוא קצין בכיר בצה"ל, נשוי ואב לילדים ומבוגר מדליה בעשרים שנה.⁸⁰ זמי מתואר כגבר חזק, רזה ושזוף, שמסתער על אתגרים בעיניים נוצצות (עמ' 135). היא חשה "בטוחה מכל רע" בזרועותיו (עמ' 134). ניסיונותיו לעורר בדליה רגש, או לפחות חשק מיני, מתוארים כמלחמה לכיבוש יעד מבוצר. "אותו משהו סביל שבי, שהיה לו לאויב באותם שבועות [...] ואחר זמן מה חדל זמי להילחם אתי עלי" (עמ' 134). זמי כובש את דליה, בלי שיצליח לעורר בה רגש כלפיו – וממשיך הלאה. הוא אינו משאיר אחריו משקע כלשהו.

שונה מכולם הוא אפרים, המרצה לתלמוד, לשעבר בחור ישיבה. זהו ניסיון ההתקרבות החשוב ביותר שלה, שהיא משקיעה בו את כל נפשה, אך גם הוא נועד מלכתחילה לכישלון. אפרים הוא נכה, הגורר את רגלו בשל שיתוק ילדים שלקה בו. הוא "מכוער כיעור מלבב, נוגע ללב. ראש־קרפדה מתרומם, משתרבב בשרשרת של תמיהות מתוך צוארון, על צואר דק, שביר כגבעול. שקיות־עור עמוקות תחת עיניו. [...] שפתי אינן צבות כדרך שפתי כל אדם, כאילו פיו חסום כנגד כל חושניות. [...] והרגל הרחומה הזאת, בנעל הגדולה" (עמ' 141). דליה ששנאה את "החגרים והפסחים שנואי נפש דוד" (107),⁸¹ ששנאה "כל עני, כל חיגר ופיסח, כל מה שאינו יפה כמוני" (עמ' 148) מתאהבת דווקא באפרים החיגר והמכוער. כאשר הוא מתחיל לדבר "הכל אור. קולו גדול ממנו פי שלושה, פי ארבעה, קול נפלא, טהור, מתוח כמו כבל מתכת של אונייה. [...] כל החדר אור מרוכז" (שם). ראוי להתעכב על התיאור הסינסטטי של קולו של אפרים. הקול עצמו אינו מתואר: האם הוא קול גבוה או נמוך? עמוק?⁸² הצירוף השגור "קול גדול" עובר הזרה, כפי שהראבן מרבה לעשות: "קולו גדול ממנו פי שלושה". המאפיין העיקרי של הקול הוא דווקא האור, שממלא את החדר. הקשר בין הצליל לאור אינו מובן מאליו, זו תחושה סובייקטיבית של המאזינה, אך המשמעות חיובית. הדימוי המקורי "[קול] מתוח כמו כבל מתכת של אונייה" מעניק לקולו של אפרים – ובאורח סינקדוכי לאפרים עצמו – איכויות של עוצמה, דיוק וטכנולוגיה, לא האיכויות שהיינו מצפים ממרצה לתלמוד עדין וחיגר. נראה שהכבל המתוח הזה, מעין מיתר הנמתח אל דליה, מושך אותה ומוציאה מן האדישות והאטימות. אבל המשיכה כלפי אפרים אינה מעמידה קשר אמתית בין שני בני אדם, כיוון שגם אפרים אינו מסוגל לגעת בדליה. אפרים "חסום כנגד כל חושניות". הרומן

79 על יחסה של הראבן לנאורות ראו בעבודת הדוקטור שלי. בלבן, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 207–213.

80 הכינוי "זמי" מתאים לנוהג דאז ביחידות הלוחמות להצמיד כינויים ללוחמים, לדוגמה "גנדי".

81 כזכור, המקור הוא "אֶת־הַפְּסָחִים וְאֶת־הַעֲוִרִים שֶׁנָּאִי נֶפֶשׁ דָּוִד", שמואל ב מה, 8. כעת ברור מדוע החליפה הראבן את העיוורים בחיגרים.

82 אומנם גם "גבוה" ו"נמוך" הן סינסטזיות, אך הן שחוקות כל כך שהן מתקבלות כדנוטציות.

אתו מתקיים בעיקר בטלפון ובדמיונה של דליה. היעדר המגע מודגש על ידי אזכורים חוזרים ונשנים של ידיים:

ידיים לבנות, ענקיות, עכבישיות. ידי בורא עולמות המלים. את נשמתו שאיני בטוחה בקיומה אני נותנת ובלבד שתהיינה הידיים הללו עלי ולו פעם אחת בלבד. אין הוא שולט בהן כל צרכן: לפעמים, תוך כדי דיבור, הן מושכות לו בתנוך האוזן, או בבדל השיער הבלונדי, הגוזז כקיפוד. (עמ' 141)

התקרבותי מאוד. כמעט נגעתי בו. הוא היה חיוור, חיורון מוזר, לא כאלו אזל ממנו הסומק, אלא כאילו התלהט מבפנים במשהו זרחני חזק. פניו דמו לכבשן. שתי ידיו התרוממו רגע לקראתי – ומישהו קרא בחוץ, סמוך למסדרון, "סילביה, יש לך אסימונים?" – והידיים מתו. [...] הרגשתי מרומה, מיותמת משתי ידיים אלה שהיו חייבות לגעת בי ולא נגעו. (עמ' 143)

השימוש יוצא הדופן במלה הטעונה "כבשן" לתיאור פנים חיוורות מעלה, שוב, קונוטציה של השואה. הידיים שאינן נוגעות הן "עכבישיות" ו"מתות". כשאפרים נוגע סוף סוף בדליה, האסוציאציה הראשונה שלה אינה של רגש או מיניות, אלא של מי שמובל לגרדום:

[אפרים] שם ידו על כתפי והפך אותי אליו. רעדתי כמי שמובל לגרדום. אפרים הרים לאט את המטפחת מעל פני. [...] אם אשים כפי על פניו, האם תחוש הכף בעור המתכרכם בחיך? המותר לי לגעת בשיערה־הקיפוד הזה? כבר מותר? [...] אני זוכרת משהו כעין גיפוף, פחות מנשיקה, כאלו ציפור חבטה בכנפה בפי, אפרים נשק את ידי ויצא, ואני לא קראתי אחריו: חכה, למען השם, חכה. משהו במגע עורו לא היה מדויק לי, לא היה צפוי, כאלו קריר יותר משצפיתי, או אולי, לא צפיתי, אחר. (עמ' 147)

המגע הוא חטוף ולא נכון. דבר זה מסומן בשורה של ביטויים שפירושם אי־דיוק: "כעין גיפוף", "פחות מנשיקה", "כאילו", "לא היה מדויק". כשם שהיה לדליה קר ביחסיה עם בעל המכון, כך גם מגעו של אפרים "קריר יותר משצפיתי". הן אפרים והן דליה אינם מסוגלים למגע.⁸³ דליה מנסה להתאים את עצמה למגבלותיו: "אני אהיה שקטה כפרח חי בידך. אפילו יד לא ארים, אם היד מטילה עליך אימה. אהיה פחות מענון, פחות מרוח ריחנית. רכה ושקטה, כחומר בידך, אדוני" (עמ' 144). חומר שהוא פחות מריח? יד מטילה אימה? השאיפה לגעת באפרים כמוה כרתיעה ממגע אמת, כיון שאפרים עצמו פוחד מהמגע עם דליה. חברתה של דליה מצטטת את המשורר הטורקי נאזים חיכמת: "אם בידך ידי נוגעת, / מיד נופל אני מת על הבטון" (עמ' 142).

83 נשים שאינן מסוגלות לגעת נמצאות גם בסיפורים אחרים של הראבן. ראו למשל: שולמית הראבן, "בחודש האחרון", בחודש האחרון, תל אביב: דגה, 1966, עמ' 5-31; "ים עם דולפינים", שם, עמ' 65-58.

למרות שאפרים מתואר כגאון ועילוי, דליה מתייחסת רק לחיצוניותו, למראהו, לידיו ולקולו, ולא לתכנים שהוא מלמד (עמ' 140-141). הרמז היחיד לתוכן השיעורים הוא באזכור הצירוף "יגר שהדותא", אך היא אינה מזכירה את ההקשר או את תוכן השיעור שאפרים מלמד:

אני זוכרת את הרגע המדויק שבו התחילו געגועי אליו. הוא דיבר על יגר שהדותא וההיגיו הצלול במלה "יגר" חישמל פתאום את כולנו. יגר-רר. המלה היחידה הזאת דיברה על אפרים אחר, לא זה הצנוע, המשפיל מבט, אלא אפרים שרעבים נמריים מחלחלים בו. וכן, שאני רוצה אותו. ככה, פתאום, מרגע לרגע. אני רוצה להיות כלולה ברעב שלו. ברגע שלו. בחלום שלו. בחייו. שיכיל אותי. (עמ' 141)

"יגר שהדותא" הוא גלעד, עדות לעבר, והמילים הארמיות שמקורן מקראי הן כשלעצמן עדות לעבר הלאומי.⁸⁴ הביטוי המקראי הארמי מדומה לנהמת נמרים רעבים. אפרים הצנוע, הישיבה-בוחער, שפיו "חסום כנגד כל חושניות", מסגיר חושניות חיתית מפתיעה רק כשהוא מתחבר לעבר הלאומי ולתנ"ך. אך דליה אינה מתחברת למשמעויות העמוקות של הטקסט המקראי או התלמודי אלא לצליל, לאפקט החיצוני של המילים. היא מוכנה להשתנות עבור אפרים, אבל השינוי היחיד שעולה בדעתה הוא לגלח את ראשה, שינוי במראה החיצוני (עמ' 142).

תיאור הרעבים הנמריים אינו מקרי, כמובן. בין מיניות ואכילה קיים קשר הדוק, שמקורו בסיפוק של צרכים בסיסיים בשלב האוראלי.⁸⁵ משום כך, כל אחד ממאהביה הרבים של דליה קשור לסוג כלשהו של מזון, המאפיין אותו ואת הקשר ביניהם: הסטודנטים מכינים לדליה קפה עם חלבון ביצה מוקצף, מיילס האמריקני לוקח אותה למסעדות יוקרה, הצנחנים מטגנים לה "לוף" ועם זמי הקצין היא אוכלת מציות יבשות ומרק פושר מאבקה, כמעט מנות קרב. דליה עצמה לעולם אינה מבשלת לשום אדם. חוסר יכולתה להעניק אהבה ולחוש רגשות אמתיים מסומן גם בחוסר יכולת להכין מזון. אם היחסים בין דליה למאהביה מסומנים במזונות שונים, הרומן הבלתי ממומש עם אפרים מאופיין בהיעדר כל אכילה. אפרים ודליה אינם מסוגלים אפילו לשתות יחד, כמו שאינם מסוגלים לגעת זה בזה: "שתינו. אני לא יכולתי לשתות, וגם הוא, אחרי גמיעה אחת, הניח לספל. – את רואה, אמר, – זה נעים. נעים מאוד לשתות ככה קפה, מחוץ לשגרה" (146). הסתירה הכפולה (שתינו – לא יכולתי לשתות – נעים מאוד לשתות) מסגירה את הרצון העז ואת חוסר היכולת המוחלט לממש את הקשר. את מקומה של השתייה ממלא דיבור על שתייה, כשם שדיבור פנים אל פנים ובטלפון מחליף את הקשר הארוטי ביניהם, וכשם שאפרים רק מדבר על העבר המיתי המקראי ולא יכול לממש אותו. כשאפרים אומר "יגר שהדותא" דליה מדמינת "רעבים נמריים מחלחלים בו", אך

84 המקור בבראשית לא, 47: "וַיִּקְרָא-לוֹ לְבֵן יִגְר שְׁהִדּוּתָא וַיַּעֲקֹב קָרָא לוֹ גֵלְעָד".

85 על הקשר בין מזון ומיניות מבוסס, למשל, ספרו של יחיל צבן, ונפשו מאכל תאוה: מזון ומיניות בספרות ההשכלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014.

זהו רק צליל, רק דיבור ולא רעב של ממש. דליה נותרת צמאה: "שפתי יבשות כל היום, יבשות ומבוקעות. אני צמאה. מסוממת וצמאה" (153).
 בהמשך לוקה דליה במחלה שמאלצת אותה לסגת לתזונה דמוית מזון לתינוקות. במפתיע, היא נהנית מהחזרה לינקות:

מסכנה, אמרו אנשים, כל הדיאטה הזאת. אבל אני התחלתי דווקא לאהוב את האוכל שהותר לי. הוא היה איכשהו אוכל מנחם. הלחם הרך, הטבול בביצה רכה, היה מביאני לתחושה של אושר, ביתי, טוב. מרק העוף היטיב עמי, וכן כל הדייסות, הפודינגים, החלב. הייתי מסוגלת לאכול דוודים שלמים של דיסת גזר מתוק. (עמ' 155)

דליה הנוהגת בהפקרות מינית לא מתוך הנאה, אלא מחוסר יכולת להתמודד עם העולם באופנים אחרים, נסוגה למצב של תינוקת – מצב שהוא גם א־מיני וגם מנוגד למהלך הרגיל של הזמן. ההמשך תומך בקריאה זו: "הכר היה שד לבן גדול, שאפשר היה לצנוח עליו, ועם התנומה היה לים גדול, רוגע, לבן, אוקינוס נע בתנועה קלה, בלתי מורגשת, מלטף עורי. בשנתי עמדו בחדר מים גדולים, מסתוריים, רכים" (עמ' 156). דליה נסוגה בחלומה לא רק לינקות, אלא למצב עוברי, לרחם, כבריחה וכניסיון להתגבר על החסכים הרגשיים המלווים אותה כל חייה כבת לניצולי שואה וכנפגעת התעללות מינית.⁸⁶
 הפתרון שמוצאת דליה לבסוף הוא יחסים לסביים עם ה"דודה" סבינה, קרובת משפחה בעלת גרייה בתל אביב. למרות הרמז לקרבה המשפחתית – כלומר לגילוי עריות – המין עם סבינה מוצג כנוח ולא מסובך: "לא הייתי רוצה שמישהו יחשוב שאני תמיד לסבית, או שסבינה לסבית. שתינו נורמליות בהחלט, אבל לפעמים יותר נוח כך, פחות מסובך" (עמ' 158). סבינה היא אישה חזקה, שמנהלת את חייה כרצונה – לרבות גירושיה מבעלה – ההיפך הגמור מדליה, שמדברת עליה בהערצה. אך גם הקשר הזוגי האחרון של דליה הוא עקר, לא מפני שהוא קשר לסבי, אלא מכיוון שבשלב זה דליה השלימה את תהליך החפצון שהיא עוברת לאורך הסיפור: היא הפכה ל"אובז'ה ד'אר". את מקום התיאור של היחסים ביניהן תופס תיאור הדקורציה של חדר השינה: "לפעמים אני נשארת בחדר השינה של דודתי סבינה, חדר עשוי בסגנון איטלקי, לבן וכחול וזהוב, ובו קימורים וגומחות כחולות ופיתוחי קיסוס ופסלונים" (שם). הקימורים אינם של הגוף הנשי אלא של החדר, ולצבעי הכחול-לבן הישראליים מצטרף צבע הזהב. ברור שאין כאן אהבה ואף לא ארוטיקה. דליה מצאה לה פתרון שאינו מוות אך גם לא חיים של ממש, אלא מראית עין של קשר זוגי. המין הלסבי מוצג כאופציה לא מאיימת, למרות שגם כאן דליה פסיבית כמו ביחסיה עם הגברים.⁸⁷

86 חזרה לינקות ניתן לראות ביצירות נוספות של הראבן: בסיום עיר ימים רבים זאכי מוחזר לביתו במצב מנטלי כשל תינוק, וב"אהבה בטלפון" טיבריוס נעשה ילדותי בגלל חוויותיו בשואה. שולמית הראבן, עיר ימים רבים, תל אביב: עם עובד, 1972, עמ' 186; "אהבה בטלפון", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 44.

87 בניגוד לתשוקה הלסבית בסיפור "בדידות", דליה אינה מביעה כל רגש או משיכה ארוטית כלפי

הן כאשר דליה נרתעת ממגע והן כשהיא עוברת כביכול לקיצוניות השנייה ושוכבת עם כל הנקרה בדרכה, היא נותרת פסיבית ואינה מסוגלת ליהנות ממין. הסיפור גדוש ביחסי מין, אך אין בו ארוטיקה, משתי סיבות: במישור העלילתי, משום שלאורך הסיפור המין הוא רק אמצעי שדליה משתמשת בו ביחסיה עם הסביבה. היא משלמת בגופה על מה שהיא מקבלת מהגברים ומהאישה שהיא שוכבת אִתם – תשומת לב, תחושת ביטחון ואישור לכך שהיא קיימת, שיש משמעות לקיומה. בניסוחה של הראבן, מפיה של דליה: "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים" (עמ' 144). במישור הסיפור, הסיבה להיעדרם של תיאורים ארוטיים היא שהמספרת היא דליה, שבהיותה קורבן לפגיעה מינית איננה מסוגלת לתאר ארוטיקה. הארוטיקה היחידה בסיפור היא מדומיינת וקשורה לגירוי מילולי, לאפרים המרצה לתלמוד הקורא טקסט בארמית.

מיילס, סבינה וגם זמי הם אגוצנטריים כמו דליה, אך בניגוד לה הם דואגים לעצמם בהצלחה. אפרים, לעומתם, הוא חלש ונתון למרותה של אשתו. היא זו ששמה קץ לקשר שאפרים אינו מסוגל לנהל או לסיים. דליה, המספרת הבלתי מהימנה, שהטראומות שמלוות את חייה מערערות את יכולתה לספר סיפור קוהרנטי ואמין, משליכה על הדמויות בחייה את הסתירות, החרדות והמוגבלויות שלה ואת שאיפותיה הבלתי ממומשות.

יג'רדר שהדוחא

את "ימי צינה בראי המוצק" ניתן לקרוא גם כאלגוריה.⁸⁸ האלגוריה נתפסה בעבר כסוגה נחותה ודידקטית, אך תפיסה זו השתנתה זה מכבר בעקבות ולטר בנימין ופול דה מאן. בדיונו במחזה התוגה הגרמני יוצא בנימין נגד הסמל כ"אחדותו של האובייקט החושי והעל-חושי", כלומר נגד האוניברסליות של הסמל ותפיסת יצירת האמנות כמשהו שניתן לצמצמו לכדי "רעיון" או "תוכן" בר ניסוח.⁸⁹ בנימין מבחין בין האלגוריה הדידקטית של ימי הביניים לאלגוריה של הבארוק, המשמרת בתוכה דואליות בלתי ניתנת למחיקה בין האובייקט המוחשי לתוכן שהוא מצביע עליו. לכן האלגוריה הבארוקית "אין היא, כתמונה, רק סימן למה שיש לדעתו אלא דבר שראוי שידעוהו כשלעצמו".⁹⁰ כשם שתמונה אינה רק דימוי של הנושא המצויר, אלא בעלת ערך עצמי נפרד, כך באלגוריה ערך נוסף שאינו חלק מן הרעיון המופשט שעליו היא מצביעה. האחרות שבאלגוריה שומרת על האוטונומיה של האמנות, כיוון שתמיד נותרת "שארית" כלשהי שאיננה מתמצה עד תום בהמשגה המילולית. הצורה האמנותית אינה מוכפפת לתוכן. ניתן לראות את ההלימה בין קדימות האובייקט של אדורנו לתפיסת האלגוריה של בנימין. פול דה מאן, בעקבות

בעלת הגלריה. את ההתייחסות ללסביות כאל "לא נורמלית" יש להבין בהקשר של התקופה – המופוכה הייתה אז נורמה מקובלת.

88 על אלגוריה כאסטרטגיה פרשנית (ולא רק כאסטרטגיה של כתיבה), ראו: אורי שוהם, המשמעות האחרת, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ' 72–74.

89 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה-התוגה" (מתוך "מוצאו של מחזה-התוגה הגרמני"), מבחר כתבים ב: הרהורים, הערה 31 לעיל, עמ' 10–31.

90 שם, עמ' 27.

בנימין, תוקף את הטענה הרווחת לעליונות הסמל על האלגוריה במאמרו על "רטוריקה של טמפורליות"⁹¹. דה מאן מדגיש את חשיבות ההבדל, השניות (הדואליות) והיסוד הטמפורלי באלגוריה, לעומת האחדות, הזהות והסימולטניות של הסמל.

קריאה אלגורית של הסיפור שלפנינו תראה בו סיפור על דמותה של מדינת ישראל הצעירה ועל הניסיונות השונים לגיבוש זהות ישראלית. קריאה כזו עומדת בניגוד מוחלט לחלק הארי של הביקורת בשנות השבעים והשמונים, שראתה בהראבן סופרת העוסקת ב"פפים קטנים". בשנות התשעים, לאחר צאת הנובלות המרכיבות את הטרילוגיה צמאון – "שונא הנסים", "נביא" ו"אחרי הילדות", נטו מבקרים רבים לקרוא את הנובלות כאלגוריות למצב העכשווי במדינת ישראל,⁹² למגינת לבה של הראבן, שהתבטאה כנגד קריאה זו במספר הזדמנויות. ואולם, "מי צינה בראי המוצק" כבר שקע אז, למרבה הצער, במצולות השכחה. כפי שנראה, קריאה אלגורית של סיפור טעון זה תחשוף תכנים נוספים שחמקו מעיני המבקרים בני הזמן.

דליה היא בתם הצעירה והיפה של שני פליטי שואה, שנולדה ביחד עם מדינת ישראל. ההורים שייכים לדור המדבר, דור אבוד המשקיע את כל מאמציו ותקוותיו ביצירת דור המשך.

סבורים היו כנראה, שהמשכיות שלהם-עצמם, אחורה וקדימה, אך בעיקר קדימה, חשובה היא מאד, כיוון שעובדת היותם פליטים, מהגרים, עולים אם תרצו, קטעה את ההמשכיות, [...] תמיד הרגישו אשמים כלפי. (עמ' 108).

קטיעת ההמשכיות עשויה להתפרש הן כניתוק הקשר עם המשפחה והקהילה שנספו באירופה והן כאובדן הזיקה אל המיתוסים הלאומיים המאחדים ונטישת האמונה היהודית אחרי השואה. שבירת הרצף הדורי שגרמה המלחמה היא אישית ופרטית, אך בה בעת גם לאומית וקולקטיבית. ההורים מתוארים כ"פליטים, מהגרים", באתוס שהתוספת האירונית "עולים אם תרצו", המתייחסת למשפט המפורסם של הרצל, רק מחזקת. דליה נולדה במושב, כשם שהאתוס הציוני רואה עד היום את ההתיישבות העובדת כערש הולדתה של מדינת ישראל. העובדה שחלק ניכר מתושביה היהודים של הארץ התגוררו בערים הוצנעה בנרטיב הציוני, שהדגיש את תפקידם של היישובים החקלאיים בחזרתו של העם היהודי לאדמתו ובתהליך הנורמליזציה של היהודי החדש.⁹³

91 Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 2nd edition, 1983, pp. 187–228. המאמר פורסם לראשונה ב-1969.

92 ראו למשל: Nave, הערה 55 לעיל; חיה שחם, "ערך בגבעון דום", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת (9/12/1988), עמ' 21; אילן שיינפלד, "מה זה נוצץ", על המשמר (20/1/1989), עמ' 15 (ומאמרים נוספים משל שיינפלד).

93 על פי נתוני מפקד האוכלוסין המנדטורי משנת 1931, 37.4% מכלל האוכלוסייה (יהודית וערבית) היו תושבי ערים. אחוז המועסקים בחקלאות, יהודים וערבים, היה באותה שנה 47.6%. מקור: E. Mills, *Census of Palestine 1931. Population of Villages, Towns and Administrative Areas*, Jerusalem 1932. מצוטט אצל דוד עמירן, "תהליכי עיור ושמירת קרקע חקלאית בישראל", קרקע 41 (1996), עמ' 6–14.

דליה הייתה צריכה להיות התגשמות חלומם של הוריה, הבת היפה והבריאה בנפשה שלא חוותה את הסבל והזוועה של מחנות ההשמדה, כשם שמדינת ישראל הייתה התגשמות החלום הציוני. אבל משהו השתבש. לא רק שדליה נושאת את סימני הטראומה של השואה, שהועברו אליה בהעברה בין־דורית, היא עוברת טראומה נוספת, אותה לא יכלו הוריה אף לשער. דליה איננה זהה למדינת ישראל, וגם לטראומת האונס אין מקבילה "לאומית" מדויקת. מדינת ישראל הצעירה אומנם עברה טראומה נוספת – להבדיל – במלחמת תש"ח,⁹⁴ אך לא ניתן להשוות את השפעת המלחמה על המדינה להשפעה של טראומת האונס, שמערערת ומפרקת את אישיותה של דליה ואת יכולתה להגשים את חלומה של דור ההורים. דמותה של דליה אינה זהה לרעיון שעליו היא מצביעה, ומרווח זה קורא למחשבה.

במקום לצמוח כאדם "חדש", דליה צומחת כדמות מעוותת הנזקקת לאחרים כדי להתקיים: "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים" (עמ' 144). מאהביה השונים מצביעים על אפשרויות שונות: מיילס האמריקני והעשיר מציע לחיות כמו באמריקה; זמי הקצין הבכיר מייצג ישראליות צבאית, צברית ולאומית; אפרים המרצה לתלמוד קשור לשורשים היהודיים; וסבינה בעלת הגלריה מציגה מעין קוסמופוליטיות מדומיינת. דמויות אלה הן, במידה מסוימת, קריקטורות, אך כל דמות נושאת עמה מאפיינים נוספים שאינם נטמעים ברעיון שאותו היא אמורה לסמל. על כל אחת מהן דליה כמספרת גם משליכה חלקים מסוימים מעצמה. כך "דוקטור מיילס. מרצה. נער-קולג' אנגלוסכסי מגודל, ממושקף, בעל פה רופס, עניבות עור, מקטרות, כתפים רחבות של שחקן בייסבול, ואוצר מילים מובחר" (עמ' 126), מתואר כדמות אופיינית של מרצה אמריקאי לפילוסופיה, המעמיד פנים נאורות. הטקסט חושף את העמדת הפנים והשטחיות של ה"נאורות" שלו, וטענה זו מופנית בעקיפין אל התרבות שהוא מייצג. אבל מיילס מוצג גם כאימפוטנט, ולכך מצטרף הסיפור על החינוך לניקיון של בנו. כזכור, מיילס מסרב לחנך את בנו בן השש לשלוט בעשיית הצרכים, אבל מיילס עצמו לעולם אינו מנקה את הלכלוך. לאימפוטנציה, לאנאליות ולרתיעה מלכלוך אין הצדקה עלילתית. אלו השלכות של תכונות של דליה עצמה, על הרתיעה ממגע ומלכלוך שמאפיינת גם אותה. מכל מאהביה, מיילס הוא היחיד שהיא מגדירה כ"עניין גועלי" ובסיום אומרת שהוא "יצא עם כל המוגלה". בתיעוב כלפי מיילס יש מידה של תיעוב עצמי, שלא ניתן להפריד בינה לבין הביקורת על תרבות המערב שהוא מייצג. זוהי "שארית" קונקרטיט שאינה נטמעת ברעיון של מיילס כמייצג הנאורות וההשכלה המערבית.

בזמי יש "משהו מצומצם ותכליתי" (עמ' 132); "לפעמים אני סקרנית לדעת איך היה זמי לפני שהרג אנשים – וכבר אי אפשר אפילו לשער" (עמ' 135). הקצין הבכיר

94 במשך שנים רבות נתפסה מלחמת תש"ח בעיקר במושגים של גבורה וניצחון – "משואה לתקומה" – והוצנע הפן הטראומטי הכפול: הן הטראומה של הנכבה הפלסטינית והן זו של נפגעים מן הצד היהודי. מלחמת תש"ח הייתה טראומטית במיוחד בשל ההיקף הבלתי נתפס של נפגעים – ההרוגים היוו כאחוז אחד מהאוכלוסייה, ועליהם נוספו פצועים רבים. ההשתתפות בנכבה הפלסטינית עשויה גם היא להיות טראומטית לא רק למגורשים, אלא גם למגורשים, כמו שהוכח במקרה של ותיקי מלחמת וייטנאם. ראו: הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 75.

הוא מושא להערצה. הוא לוקח את דליה לטיולים בארץ, ב"נופים שהם איך-שהוא שלו" (עמ' 136). אך היא אומרת גם ש"הוא קפא במסגרותיו. [...] כעבור שנים נשאר כמעט רק המסגרות" (עמ' 135). לעתים הוא מתנהג לדליה בגסות רוח, וכשהיא מפגינה קנאה באשתו הוא עונה: "אל תבלבלי את המוח, [...] האמת היא שזה בכלל לא אכפת לך." חוסר הרגש שהפגינה דליה כלפי אחרים שאהבו אותה מוחזר אליה בדמותו של זמי כמו במראה.

על אפרים היא אומרת: "עילוי [...] שמו המלא אפרים-יוסף, כפי שאמרו לי. בא ממשפחה חרדית. אין לו פיאות [...] עודנו נע בדברו, מעט-מעט. [...] כמה קל לצייר אותו כקריקטורה" (עמ' 140). אפרים המרצה לתלמוד בא מהמסורת היהודית, מהשורשים שדליה והוריה איבדו קשר אליהם. "למה יהדות?" נשאלת דליה, ועונה: "שאלה טובה. גם זה היה, איך שהוא, נגד הבית שגדלתי בו, נגד כיעור החגים על בולמוס הקניות שבהם, נגד המילים הסתמיות" (עמ' 121). אבל היהדות של דליה אינה מגיעה מעבר למילים הסתמיות. גם בעניין "יגר שהדותא" דליה מתייחסת רק לצליל שמשמיע אפרים ולא למשמעות הביטוי. אפרים, התלמיד החכם בוגר הישיבה מתואר כמכוער ונכה, ונכותו מודגשת בסיפור מאוד וסותרת הן את הצהרותיה של דליה בתחילת הסיפור והן את מי שהיינו מצפים לראות כמושא תשוקתה. הנכות עשויה להתפרש כגלגול מאוחר של שלילת הגולה, או של אנטישמיות, אך פירוש כזה אינו תואם את היחס לאפרים בסיפור. אפרים גם אינו בדיוק חרדי, אלא תלמיד ישיבה לשעבר. אין לו פיאות, אך דליה מוצאת לנכון לציין את היעדרן. כל ניסיון למצות את דמותו של אפרים מותיר שארית שלא ניתנת להסבר, ומה שמועבר בסיפור היא בעיקר תחושת אי-ההתאמה, חוסר היכולת להתחבר ולגעת.

סבינה, המאהבת האחרונה, היא "אשה בגיל העמידה, בלונדית-קפדנית, שרירית, סרוקה כלפי מעלה, בחליפה יפה מאוד, בהילוך נמרץ. אשה קשה, מנהלת. [...] יושבת על שייז-לונג, לוגמת כוס ונחה" (עמ' 156). גם סבינה מייצגת תרבות מערבית. לכאורה דליה מתפעלת ממנה, מעוצמתה ומן העושר החומרי והתרבותי שהיא מייצגת, אך סבינה (בעלת השם הלועזי) מרבה להשתמש במילים לועזיות כ"ורניסאז" ו"אובז'ה ד'אר" (עמ' 157, ראו ציטוט לעיל) במקום "פתיחת תערוכה" ו"חפץ אמנותי". הראבן, הקנאית ללשון העברית, לא השתמשה במילים לועזיות כלאחר יד, והבחירה במילים אלה מסמנת את סבינה בשלילה. סבינה גם יוזמת את צילומי הזוועה ה"אמנותיים", בהם מצולמת דליה כ"מתה-חיה". מאחורי מראית העין המתוחכמת מסתתרים מוות ועקרות. יש פער בין הערכתה המוצהרת של דליה לסבינה, לבין יחסה המשתמע של המחברת אליה.

שורת המאהבים מייצגת אם כן שלושה גורמים המתחרים ביניהם על עיצוב הזהות הישראלית: תרבות המערב, האתוס הלאומי מיליטריסטי והמסורת היהודית. אך תרבות המערב מוצגת כאימפוטנטית וזרה, ודמותו של מיילס בנויה על העמדת פנים. זמי נציג המיליטריזם נכשל בניסיונו להוציא את דליה מן הפסיביות שלה, ונעלם כלעומת שבא. יחסה של דליה למסורת היהודית רדוד ונשען על מאפיינים חיצוניים בלבד. ניתן לראות בכך ביקורת על הרדידות של האמונה הדתית-משיחית-לאומית שהחלה לצבור תנופה

בעקבות מלחמת ששת הימים.⁹⁵ הנרקיסים הקיצוני של דליה והרדידות של קשריה עם כל המאהבים, תוצאת הטראומה הכפולה של זכר השואה ושל הפגיעה המינית, מביאים עליה עקרות רגשית. באותו אופן, הניתוק שלה משורשיה המשפחתיים והלאומיים, דחיית הקשר לחברה היהודית שלפני השואה והדחקתו, וחוסר היכולת להתחבר למקורותיה היהודיים מביאים עליה שממה רוחנית. בסוף הסיפור היא מנסה לחזור לילדות, אך הזמן – אויבה מאז ומעולם – אינו מאפשר זאת.

הקריאה האלגורית שהובאה כאן אכזרית במיוחד. היא מציגה את מדינת ישראל ככישלון מוחלט – כישלון ליצור מסגרת תרבותית ומערכת ייחוס רגשית לעם היהודי, למרות המחיר הכבד בחיי אדם ששולם כדי להקימה וכדי לקיימה. זוהי תפיסה קיצונית מאוד שקשה לייחס להראבן, שהשקפותיה הפוליטיות ידועות. יתר על כן, אם הסיפור הוא אלגוריה על מדינת ישראל, בולטים בהיעדרם מתוכו הפלסטינים, שדווקא מופיעים בסיפורים אחרים באותו קובץ. הקריאה האלגורית גם אינה מציעה פרשנות מלאה וממצה לסיפור. עם זאת, לדעתי אי אפשר להתעלם מהאפשרות לקרוא את הסיפור גם בצורה זו, מה שמוסיף לעודפות המאפיינת את הסיפור ומקשה על הפעלת קטגוריות ברורות ומובחנות להבנתו.

”הכל בגד בי”

”הכל בשר. והכל בגד בי.”, אומרת דליה (עמ' 152). דליה ששאפה לארמון המראות הסטרילי, הטהור והעקר, חשה נבגדת, אבל גם היא עצמה מעריצה את גופה, את הבשר. בעמוד האחרון של הסיפור היא שואלת: ”מה הוחמץ בחיי? מה היה עלי לדעת כל הזמן, ולא ידעתי?” אך בהמשך היא מסתפקת בהווה:

האם משהו משתנה בכלל? האם הזמן עובר? [...] אני משוכנעת שהעולם עומד, רק אנחנו נעים, אם רצוננו בכך. ואם לא, אפשר גם לא לנוע, ואז אין מזדקנים. [...] אני אחרת. איני יכולה בשום פנים לחוש בתמורה כלשהי בתוך חיי בימי-קטיפה אלה. אולי אני נצחית. אולי כל אותם הדברים שאני שומעת עליהם, הזיקנה והמוות, חלים רק על אחרים. אולי יש לי לב בתוך לבי, ובתוך הלב הפנימי עוד לב, עד אין סוף. וכי אפשר לדעת מראש שלא? (עמ' 159)

דליה הפסיקה לנוע. היא הפכה לאובייקט ”אמנותי” המונח, כביכול, בקופסה מצופה קטיפה, ולבה מתואר כמונח בין שתי מראות, לב בתוך לב בתוך לב עד אין סוף. *mise en abîm* קשור אצל הראבן לחרדת מוות.⁹⁶ מרוב חרדה מהמוות, מהזמן העובר, דליה קפאה

95 שולמית הראבן הייתה ממייסדי תנועת ”שלום עכשיו” ומראשי המתנגדים לגוש אמונים.

96 השוו לתיאור המוות בסיפור ”בצוער, עם לוט”: ”מכרה-מלח בתוך מכרה-מלח בתוך מכרה-מלח. משנה לשנה אתה יותר מת, יותר שייך ללא כלום.” שולמית הראבן, ”בצוער, עם לוט”, הערה 66

והפכה לחפץ, לאובייקט שאינו נתון לשינוי הזמן – כיוון שאינו חי. החרדה הקיצונית מהמוות הגשימה את עצמה, ודליה מתה בעודה בחיים.

דליה היא בתם של ניצולי שואה, ששמעה בלילות את זעקותיהם של הוריה מבעד לקיר והייתה מושא לחרדותיהם. היא גם עברה אונס חוזר בגיל צעיר. האם שאיפת המוות של דליה נובעת מהפגיעה המינית שעברה או מהחרדות שהועברו אליה כבת "הדור השני"? לא ניתן, ולדעתי גם אין צורך, להכריע בשאלה זו. שתי הטראומות משמשות תשתית כבדת משקל להתנהגותה של דליה ולסיפור כולו. לפנינו קטגוריות עודפות, אבל לא בהכרח סותרות. הפרשנות האלגורית שהוצעה לעיל מצטרפת למבנה מורכב עוד יותר. ההצלבה בין סיפורים שונים שכל אחד מהם קשה ומורכב כשלעצמו מייצרת עודפות ועומס, שאינם מאפשרים "לקטלג" את דליה. היא איננה "מייצגת", לא את בני הדור השני לשואה, לא את קורבנות הפגיעה המינית ולא את הצברים ילידי הארץ. אך המורכבות גם אינה הופכת את דמותה לדמות "עגולה" או ריאליסטית. היא נותרת שטוחה כבבואה חסרת ממשות. בסיפור זה המידע הנוסף אינו תורם להבניית אינדיבידואל יציב אלא דווקא לשיבושו, מכיוון שמסגרות ההתייחסות מתרסקות לחלוטין. דליה חומקת מכל קטגוריזציה. היא אינה בלונדינית יפה וריקנית כפי שחשבו כמה מהמבקרים, אינה קורבן מסכן וגם לא "פאם פאטאל" חושנית. אין זה מפתיע שהמבקרים בשנת 1970 לא הבינו את הסיפור, שחרג מאופק הציפיות שלהם ומעולם המושגים שעמד לרשותם באותה עת. אם ניתן לומר משהו חד משמעי על "מי צינה ברא המוצק", הרי אלה בדיוק הטשטוש והערעור של כל קנה מידה והיררכיה, הרס הכללים וההיגיון הפנימי על פיהם מתנהל העולם הבדיוני בסיפור. הפרעה פוסט-טראומטית מרסקת את עולמו של הנפגע ומרוקנת אותו ממשמעות ומהיגיון, ועולמה של דליה אכן מרוסק לרסיסים. אך יש לזכור שעיצוב דמותה ועולמה של דליה הם בחירה של המחברת. האזכורים הרבים לשואה לאורך הסיפור, שרק על חלקם עמדתי לעיל, מעלים את המחשבה שאולי מדינת ישראל, שקמה מתוך הטראומה הנוראה ביותר שעברה על העם היהודי ועברה טראומה נוספת בשנת 1948, נמצאת אף היא במעין פוסט-טראומה קולקטיבית. האם בדמותה של דליה מציבה הראבן בפני קוראיה ראי מוצק וקר? האם היא טוענת שאנו הקוראים הפכנו מאוהבים במראנו החיצוני, ריקים מרגש כבבואות קפואות וזקוקים לאחרים כדי להתקיים דרכם? האם זו סיבה נוספת שקוראים רבים התקשו כל כך לקרוא את הסיפור?

המכללה האקדמית בית ברל

פתח דבר לחטיבת המלנכוליה

מאה שנים לאחר "אבל ומלנכוליה" של פרויד – אולי הטקסט המכונן של המלנכוליה המודרנית – והמלנכוליה היא שוב (עדיין?) מושג תאורטי "חס", מרובה פנים וקולות, שנוי במחלוקת, מושך ונפיץ. מעל לכול, זהו מושג שהשיח התרבותי והספרותי הנוכחי, והמקומי בכלל זה, אינו יכול ואינו רוצה לחשוב את עצמו בלעדיו. מהו דיוקנה של המלנכוליה בראשית המאה ה-21? והאם, או עד כמה, הוא שונה מהדיוקן העצמי שכל עידן תרבותי קודם עיצב לעצמו בהשראתה? מה סוד המשיכה של המלנכוליה, כיצד הפכה ל"שדה מגנטי" שסופח אליו את כל המשמעויות שהצטברו במהלך ההיסטוריה מבלי שיחליפו זו את זו ומבלי שיתארגנו על ציר נרטיבי וטלאולוגי כלשהו² – מצבור עצום, וממילא רווי סתירות, של תופעות, מחשבות ופוטנציאליים אנושיים?

הגיליון שלפניכם מחולק לשתי חטיבות: קינה ומלנכוליה. המאמרים בחטיבת המלנכוליה מבוססים בחלקם הגדול על הרצאות שניתנו בכנס "נקע לגלגל הזמן – מבטים על מלנכוליה כפואטיקה" שערכנו באוניברסיטת בן-גוריון בבאר שבע במאי 2016. היוזמה לכנס נשענה על מוטיבציה כפולה: ביקשנו לבחון את העיסוק התאורטי והספרותי במלנכוליה בתרבות הישראלית העכשווית, ועם זאת להרחיב את גבולותיו של השיח האקדמי סביב המלנכוליה ולהחזיר אל מרכז הדיון לפחות מקצת משפע המשמעויות, ההקשרים וההדהודים המלווים מושג זה לאורך תולדותיו הארוכות במחשבת המערב.

אחת השאלות המרכזיות ששבות ומתעוררות לנוכח העיסוק החוזר במלנכוליה – כתמה או ככלי של מחשבה וביטוי פואטי – היא הקשר והדהוד בין ממדיה השונים: בין המלנכוליה כמצב נפשי, כ"מצב רוח" תרבותי, או כתפיסה מחשבתית ועמדה פוליטית מודעת. המלנכוליה כפואטיקה נוטה לעיצוב של המרחב והזמן כיסודות אנושיים, חומריים וברי-חלוף. כעיצוב עצמי של המלומד או של האדם הפוליטי, המלנכוליה דורשת צורות

1 כפי שכותב מקס פנסקי, מחקרים עכשוויים בהיסטוריה של המלנכוליה פותחים לעתים קרובות בקביעה שעל אף נוכחותה העקבית של המלנכוליה במשך כל התרבות המערבית מיוון העתיקה ואילך, העידן הנדון – זה שהכותב בחר להתמקד בו, יהא אשר יהא – הוא ה"מלנכול" ביותר. ראו: Max Pensky, "Introduction", *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, p. 20

2 Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford: Stanford University Press, 2013, p. 3

חדשות של חקירה ושליטה עצמית תוך המרה של היסוס וספק לאופנים חדשים של פעולה פוליטית ושל ידע מדעי. השיח הפילוסופי והפואטי מאפיין את המלנכוליה לא רק כמצב אלא גם כתהליך, כעמדה בעולם וככלי ביטוי. ואילו השיח התאורטי-ביקורתי והפוליטי מבקש לראות ולהראות באמצעות המלנכוליה כיצד אובדנים תרבותיים שהוכחשו או לא שוימו בעבר ממשיכים להכתיב במחשכים את התנהגותנו, וכיצד המלנכוליה יכולה לחתור תחת האידיאולוגיה ההגמונית, דווקא ועל אף שנדמה שמבטה מופנה רק לאחור, אל העבר האבוד. מכל אלה עולה תמונה אחרת של המלנכוליה השונה מהמובן מאליו התרבותי או מדמותו של המלנכולי כפי ששורטטה בידי פרויד. המלנכוליה אינה מצב סטטי של חוסר פעולה, אלא מצב רווי מתח ופעולה של תנועה מתמדת בין השהיה לבין חתירה נואשת לפתרון. אולי במתח הזה ובתנועה הזו מצויה התשובה לתהייה רבת השנים על אודות הקשר בין הנפש המלנכולית ליצירתיות תרבותית. המודעות של הנפש המלנכולית לסבלה מחד גיסא ולתהום הפעורה בלב הקיום האנושי בעולם מאידך גיסא דוחפת את האדם המלנכולי למסע היחלצות נואש לעבר רגע (ולו רגע חולף) של השלמה, רגע שבו ניתן יהיה להתעלם מן התהום ולארגן מחדש את תמונת העולם כך שניתן יהיה להמשיך ולהתקיים בו.

חטיבת הקינה עוסקת בשאלות דומות. גם כאן, מדובר בצורת ביטוי ייחודית של אבל ואובדן, של כאב הקשור בסופן של אהבה ושל היקשרות. גם כאן, אנו עומדים בפני היסטוריה ארוכה ועשירה של שירי קינה, שאפשר למצוא מהם כבר בסיפורים מקראיים כמו קינת דוד על יונתן המבטאת אובדן בלתי נתפס של אדם אהוב. זהו שיר המבטא, או נכון יותר – דורש, את הקשר ההדוק בין האובדן האישי לעולם עצמו, לחיים עצמם. דוד מקונן אבל פונה גם אל העולם ודורש את ההדהוד לכאבו: "בְּנֹת יִשְׂרָאֵל – אֵל־שָׂאוּל בְּכִינָה [...] אֵיךְ נִפְלוּ גִבּוֹרִים בְּתוֹךְ הַמְּלַחְמָה – יְהוֹנָתָן עַל־בְּמוֹתֶיךָ חָלָל" (שמואל ב א 24–26). מגילת איכה המוקדשת כולה לאבל ולקינה על חורבן ירושלים היא מקרה מעניין בכמה מובנים. ראשית, אין מדובר כאן בקינה על אובדן של אדם אהוב, אלא בחורבנה של העיר ירושלים. שנית, אין כאן מקוננת אחת, אלא עם שלם הפונה לאל ומקונן לא רק על העיר אלא גם על עצמו. שלישית, הקינה מבטאת באופן מעניין את הצימוד שבין התוכן לבין צורתה של הקינה: הפרק הראשון של המגילה מכיל עשרים ושניים פסוקים המאורגנים כאקרוסטיכון של 22 אותיות הא-ב: "אִיכָה יִשְׁבָּה בְּדָד הָעִיר רַבְּתֵי עָם – הֵיטָה כְּאֶלְמָנָה; רַבְּתֵי בְּגוּיִם שָׂרְתֵי בְּמַדִּינֹת – הֵיטָה לְמַס. בְּכֹו תִבְכֶּה בְּלֵילָה וְדַמְעָתָה עַל לְחִיָּה – אֵין־לָהּ מְנַחֵם מִכָּל־אֲהָבֶיהָ; כָּל־רַעֲיָהּ בְּגָדוּ בָּהּ הִיוּ לָהּ לְאֵיבִים. גָּלְתָה יְהוּדָה מֵעֵנִי, וּמֵרֵב עֲבָדָה – הִיא יִשְׁבָּה בְּגוּיִם לֹא מִצָּאָה מְנוּחַ; כָּל־רִדְפֶיהָ הַשִּׁיגוּהָ בֵּין הַמְּצָרִים. דְּרָכֶי צִוּן אֲבֹלוֹת, מִבְּלֵי בְּאֵי מוֹעֵד – כָּל־שְׁעָרֶיהָ שׁוּמְמִין, כְּהִנֵּה נִנְחָחִים; בְּתוֹלְתֶיהָ נֹגוֹת וְהִיא מֵר־לָהּ" (איכה א 1–4).

בין השאלות העמוקות והסבוכות ביותר העולות כאן נשאלת השאלה אם המחשבה על הקינה יכולה להתמצות רק בהצגה שלה כמנהג מקובל בתרבויות מסוימות, כמקצוע נשי, או אולי, השאלה היא אם הקינה היא הדרך היחידה שבה אנו יכולים לבטא את הבלתי

המלנכוליה של המלט

רוח רונ

בזמן האחרון – ואיני יודע למה – נאספה כל שמחתי, חדלתי לחלץ את עצמותי; ובצעם, ירדה עלי מרה כה שחורה, שכל היקום הזה, הבנוי לתפיות, נראה לי כצוק צחיח על עברי־פי־נצח; האפריון המעלה הזה, האויר, האו־נא, הרקיע המפאך הזה המרקע מעל [...] כל זה, בעיני, אינו אלא ערכ־רב של אדי תרעלה ורקבון. וכן האדם – איזה מעשה חושב! כה נשגב בתבונה! כה אדיר בכחות־הנפש [...] אך בעיני – מהו היצור הזה, אשר זקק מן העפר? בן־האדם אינו משעשע את נפשי.

ויליאם שקספיר¹

דברים אלה של המלט מתוארת המרה השחורה שתקפה אותו כדלדול המציאות שסביבו מכל משמעות או ערך. המלנכוליה מצטיירת כאן כניגודה של תחושת השגב מול הטבע בגדולתו (הרקיע המפואר כמוהו כערבוביה של רעלים) מחד גיסא, וניגודה של התשוקה אל הדבר שבו חשקה נפשנו (האדם – אינו משעשע את הנפש) מאידך גיסא. כלומר, המלנכוליה שוללת את אלה, היא שוללת את מה שהופך את האובייקט לאובייקט עבור מישהו, לאובייקט עבור סובייקט.

דברים אלה של המלט תואמים את האופן שבו מתאר זיגמונד פרויד את המלנכוליה. אכן, העיסוק הפסיכואנליטי במלנכוליה החל מפרויד, מדגיש את המלנכוליה כסוג של יחס, או שלילה של יחס עם אובייקט ליבידינלי, כלומר עם אובייקט שיש בו מטען של אנרגיה נפשית, מטען שהופך אותו למושא של תשוקה. שלילתו של יחס זה באה לידי ביטוי בדלדול הזיקה אל העולם החיצוני. פרויד אומר: "ייחודה הנפשי של המלנכוליה מתבטא בדאבון לב עמוק, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באבדן היכולת לאהוב ואף בבלימת כל הישג ובפגיעה בדימוי העצמי."² הפסיכואנליזה מוסיפה, אם כך, על הסגת הליבדו מן העולם החיצוני ומושאיו, גם את כפל הפנים של המלנכוליה.

1 ויליאם שקספיר, המלט נסיך דנמרק, עם מבוא מאת צבי יגנדורף והערות מאת המתרגם, מאנגלית: ט' כרמי, תל אביב: דביר, 1990 [1981], מערכה שנייה תמונה שנייה, עמודים 81–82. ההפניות למחזה בגוף הטקסט מתייחסות למהדורה זו.

2 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה; פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טונבאום, תל אביב: רסלינג, 2002 [1917], עמ' 8.

אובדן של אובייקט או אובדן ערך של אובייקט מופנמים לכדי אובדן ערך עצמי, ונשאלת השאלה כיצד מתרחשת הכפלה זו. אם המושא של הערך הליבידינלי (מושא של תשוקה, של שגב או של כל זיקה אחרת) התרוקן ממטען זה, מדוע האפקט ההכרחי של הסגה זו הוא דלדול ערכו של האני? במאמר זה אבקש להסביר באמצעות הפסיכואנליזה את כפל הפנים הזה של המלנכוליה, את הקשר בין המושא של התשוקה לבין האני עליו מוטל "צלו של האובייקט".

אם דבריו של המלט מתארים את המרה השחורה כאובדן הקשר עם האובייקט החיצוני הרי שפרויד מבקש לאפיין את האובדן הייחודי המאפיין את המלנכולי (בין השאר בניגוד לאבל): לפי פרויד המלנכולי יודע מהו האובדן שבשלו הוא אבל, בידועו מי אבד לו, אך איננו יודע מה אבד לו ביחס אליו.³ פרויד טוען שיש אובייקט למלנכוליה, אך אובייקט שטיבו נותר חידתי, וחדתיות זו קשורה לכך שאין תכונה או מאפיין של האובייקט שמסביר את המלנכוליה סביב אובדנו. מבחינתו של פרויד, שלא כמו באבל שסיבתו סובבת אובדן מוגדר של אובייקט, במקרה של המלנכוליה, עלינו להתבונן בטיבה של עצם השלילה הליבידינלית, בהסגה של העונג מן האובייקט – שהיא סיבת המלנכוליה. המלנכוליה עניינה עצם ההתקשרות הליבידינלית עם אובייקט, עצם המנגנון שגורם לאובייקט כלשהו להפוך להיות סיבה במציאות הנפשית של סובייקט. המלנכולי אינו מוצא סיבה באובייקט. הוא כושל בניסיון להפוך את האובייקט לסיבה, לתנאי ארוטי או תנאי של תשוקה עבורו. המרה השחורה מתבטאת בכך שהדבר באובייקט שהפך אותו סיבה עבור מישהו, דבר זה אבד לו. מה שנותר בלתי מפוענח במלנכוליה קשור, אם כך, להיעדרו של אובייקט ליבידינלי ולא לאובדנו. במלנכוליה שלילת הזיקה לאובייקט פירושה, כפי שאומר ז'אק לאקאן לגבי המלט, "שמשוהו לא הולך עם התשוקה".⁴ כלומר, אותה עמדה של תשוקה שגורמת לאובייקט כלשהו להופיע כאובייקט של תשוקה, עמדה זו לא מתהווה. המלט יכול להיות מוקף באובייקטים (שכן המלנכולי לא חסר אובייקטים אפשריים) שבאופן מודע הוא קשור אליהם: אמו, אביו, אהוב/ה, ידיד/ה, אך אף לא אחד מהם מייצר את אותה סיבתיות נפשית, שהופכת את האובייקט לאובייקט עבור הסובייקט. האפקט של המלנכוליה הוא שלילת עצם הזיקה לאובייקט, ולא אובדן הזיקה לאובייקט מסוים. נשאלת לכן השאלה, מהו הדבר שמאפיין את המצב המלנכולי המרוקן את האובייקט מכל ערך בגינו יכול היה הסובייקט לראות בו אובייקט עבורו? מהי המלנכוליה כעמדה של סובייקט שבגללה נפרש לפני המלנכולי עולם סתמי ששום דבר בו, לא אובייקט, לא אדם ואף לא היקום כולו – אינם מעוררים בו ולו בדל של תשוקה ועניין? שאלה זו ראויה לבחינה ולפענוח.

3 שם, עמ' 11.

4 הציטטות מלאקאן הן מסמינר המוקדש ל"איווי [תשוקה] ופרשנותו", שנערך בין השנים 1958 – 1959, ובו מקדיש לאקאן שבעה שיעורים לדרמה של המלט (התרגום כאן ולהלן שלי, ר"ר): Jacques Lacan, *Le séminaire livre VI: Le désir et son interprétation*. Éditions de La Martinière et le Champ Freudien Éditeur, 2013.

פרויד טוען דבר נוסף לגבי המלנכוליה (זאת בעקבות קרל אברהם)⁵ – שבעקבות אובדן אובייקט מתרחשת הפנמה של האובייקט שאבד אל תוך האגו: "אך שם לא זכה הליבידו לשימוש שרירותי, אלא שימש ליצירתה של הזדהות האני עם האובייקט הנטוש. צלו של האובייקט נפל, אם כן, על האני, שעמד אתה תחת שיפוטה של רשות מיוחדת בתור אובייקט, בתור האובייקט העוזב".⁶

במילים אחרות, אובדן האובייקט והאפקטים שיש לאובדן זה באים לידי ביטוי במציאות הנפשית לא רק דרך שלילת הזיקה לאובייקט החיצוני, אלא גם דרך מופעים או תצורות נפשיות נוספים כמו שלילת האני-אגו כאובייקט של ערך מטעמו של הסופר אגו, והזדהות/הטענת-אהבה של האובייקט האבוד שנסוג עתה אל האני עצמו. כלומר, המופעים של המלנכוליה, התצורות הנפשיות שלה, חוצות את ההבחנה בין פנים לבין חוץ שכן המלנכוליה קץ בעולם כשם שהוא משפיל ומייסר עצמו, והליבידו שנטש את האובייקט החיצוני נסוג אל עמדת האני כמהלך של הזדהות עם האובייקט.

יותר מכך, המלנכוליה מופיעה כמצב נפשי או הלך רוח מסוכסך שכן "הזיקה שבמלנכוליה אל האובייקט אינה כה פשוטה, והיא נעשית סבוכה יותר בשל סכסוך הדו-ערכיות".⁷ המלנכוליה נאבק במסגרת יחסי אהבה-שנאה שיש לו כלפי האובייקט כשהוא מיטלטל בין איום האובדן לבין הפחתת ערכו של האובייקט. המלנכוליה היא תגובה לאובדן התשוקה לאובייקט, אך המלנכוליה, כאמור, איננו נעדר אובייקטים, גם אם יחסיו עם האובייקטים האלה מסוכסכים. למלנכוליה יש אובייקט (בניגוד למתאבל שאבדו מכון אל אובייקט שכבר איננו) אך דו-ערכיות כלפי האובייקטים שסובבים את המלנכוליה היא זו שמצביעה, לדידו של פרויד, על היות האובייקט של המלנכוליה לא-מודע. זו גם הסיבה שבגללה "היגיעה המלנכולית", כפי שקורא לה פרויד, לא מוצאת לעצמה נתיבי פתרון שכן, מצד אחד מוצגת המלנכוליה כמצב שבו נשללת הזיקה עם האובייקט (אם זהו האובייקט החיצוני ואם האובייקט "אגו"), ומצד אחר פרויד מותיר שלילה זו לא מוגדרת, בתת-היקבעות (אם להשתמש במונח פילוסופי המציין את אי היכולת להכריע לגבי טיבו הסינגולרי של המושא). לא ברור מהו הדבר שבגללו סר חנו של האובייקט שכן המלנכוליה – סיבתה בלא-מודע. המלנכוליה מפנה את הזרקור אל אותו דבר, אותה זיקה ראשונית שפרויד מכנה "ליבידו", שמתנה את עצם האפשרות של הסובייקט להיקשר אל אובייקט. גם אם המלנכוליה נמדדת דרך האפקטים שלה על הזיקה של המלנכוליה עם האובייקט, בפועל היא מתאפיינת בשלילה של זיקה ראשונית זו, שלילה שבה נותרת סיבת השלילה או האתר הנשלל בלתי ידועים.

Karl Abraham, *Clinical Papers and Essays on Psychoanalysis*, Karnac Books, 1979 5

פרויד, הערה 2 לעיל, עמ' 15.

פרויד, הערה 2 לעיל, עמ' 25.

נדמה, אם כך, שהמלנכוליה מופיעה כאן, כמו החרדה וכמו הפּעִלוּיּוֹת (אָפּקטִים)⁸ אחרות שהפסיכואנליזה עסקה בהן, דרך טווח ההשפעות שלה (על הזיקה עם האובייקט), בעוד טיבה של המלנכוליה כהלך רוח נותר עלום במידה רבה. הלך הרוח המלנכולי, כמו הלכי רוח אחרים, מתבטא בהשפעות מסוימות (הסגת העניין בעולם, דלדול הערך של האני), אך, כפי שאומר פסיכואנליטיקאי לאקאניני, פרנסואה לגויל, לגבי אָפּקט אחר (זה של המועקה): "המטרה של פרויד היא לבחון את הסיבה למועקה ולא את המשמעות שלה"⁹. כלומר, במועקה כמו גם במלנכוליה, יש מידה של ודאות בזיקה אל האובייקט (במועקה האובייקט מעורר חרדה, במלנכוליה הזיקה אליו נקטעה או כושלת מלהופיע), אך תהיה זו טעות לראות במשמעות שמעניק הסובייקט למושאים שלו את הסיבה לעמדה המלנכולית או לעמדה של המועקה. מתוך האפקטים שיש למלנכוליה על הזיקה עם האובייקט ניתן ללמוד לגבי טיבה של הסיבה המלנכולית, גם אם מופיעה הם מסוגים שונים ונתונים לטווח של פירושים. למלנכוליה יש סיבה ולא משמעות ולחקר סיבה זו נבקש לרדת כאן. המקרה של המלט ישמש לנו כמקרה המבחן.

המלט נדמה כמי שעונה על הגדרת המלנכוליה הפרוידיאנית במלואה: האב מת, רוחו מגיעה באישון לילה ומטילה על המלט את המשימה לנקום את מות האב. האובדן ונסיונותיו ידועים, אך מאותו רגע נפער מרחב של אי בהירות בעולמה של הדרמה: ידוע מה אבד (האב-מלך), אך לא ברור ביחס למה במה שאבד, יש לנקום, וכיצד. האם מה שעל הפרק הוא גזלת חיי המלך האב? האם גזלת הכתר מבנו? האם בגידת המלכה? האם מדובר באובדן החיים, המלוכה או הכבוד?

המלט הוא דמות שאת עומקיה איננו יודעים ולא סתם בגלל בורותינו. המלט הוא דמות שמורכבת ממשוה שהוא הריק שבו מתמקמת הבורות שלנו. בורות ממוקמת שונה ממשוה שהוא שלילי צרוף, היא איננה אלא ההנכחה של הלא מודע. היא זו שמעניקה להמלט את חשיבותו ואת עוצמתו.¹⁰

במילים אלו של לאקאן ניתן לראות תוואי ראשוני לפענוח הלך הנפש המלנכולי. אך לפני שנפנה לבחון תוואי זה יש לברר מהי הבורות אליה מתייחס לאקאן. הפסיכואנליזה כופרת באפשרות של סובייקט כלשהו להחזיק בידע, עמדה חריגה בתרבות שבה רכישת ידע, ההחזקה והשימוש בו מצביעים על כשירותה (והישיגיה) של ההכרה ושל התבונה האנושית. הפסיכואנליזה שוללת את קיומו של ידע מלא כלשהו (הן בפועל הן כמשימה

8 הפּעִלוּת (או ריגשה), כלומר אָפּקט, עניינה התרשמות הנפש מהשפעה חיצונית. הפעלות היא הלך רוח שאיננו רגש או תחושה (פנימיים) בלבד אלא הלך רוח שסיבתו חיצונית (בגוף או בסביבה) ופעולתו לכן חוצה את ההבחנה בין גוף לבין נפש. כאלה הם המועקה, הפחד, האשמה, הבושה וגם המלנכוליה. הגדרה כזו מקורה אצל דקרט ו"רגשות הנפש" שלו, והמשכה בדיון הפסיכואנליטי והפילוסופיה בהלכי רוח.

9 Francois Leguil, "La stade de l'angoisse", *La Cause freudienne* 59 18/2/2005, p. 27
ההדגשות שלי, התרגום שלי, ר"ר.

10 Lacan, הערה 4 לעיל, 18/3/59.

רלבנטית עבור המדע, למשל), ורואה את הסובייקט עצמו כמנוכר מן הידע, כולל מן הידע שנרכש במהלך האנליזה. באנליזה, האנליטיקאי הוא מי שמניחים לו ידע, אך הוא איננו יודע (הידע של האנליטיקאי לעולם איננו מספיק כדי לדעת מהי תשוקתו וסיבת סבלו של הסובייקט שלפניו) והמטופל (האנליזנט) הוא זה שיודע (על סבלו וסיבותיו), אך ככל שהוא מבקש לפרש ולנסח סבל זה הוא מגלה את הממד של הלא-לדעת, את הבורות המובנית של כל שיח שמבקש לנסח כללים או אידיאליים אוניברסליים.¹¹ בפסיכואנליזה אם כן, התשוקה אל הידע מומרת בתשוקה אל הבורות, שהיא התשוקה היסודית לדעת את הלא מודע. זו התשוקה לדעת את מה שמחורר את הידע, את מה שמותיר אותו תמיד חסר, בלתי מספק, מורחק מן הסובייקט.

אם נחזור למלנכוליה, היות שהמלנכוליה מעידה על אי-ידיעת הסיבה לזיקה עם האובייקט, היות שהמלנכוליה חושפת את המצב היסודי של לא-לדעת מדוע ומתוקף מה אנו משתוקקים, המלנכולי, כך טוען לאקאן, מתמקם בריק שבו נמצאת הבורות של כולנו. הריק, היכן שהאובייקט חסר, הוא מקום של בורות שכן הסובייקט לא יודע ולא יכול לדעת כיצד החסר הזה יכול לשמש סיבה ליצירת זיקה עם אובייקט. במקום הזה של ה"לא-לדעת" ממוקם המלנכולי, במקום שקודם לכל אפשרות של התקשרות עם אובייקט של תשוקה. במובן זה המלנכולי משמש כעין מפתח לבורות הכללית שמתוכה האדם בוחר את האובייקטים של התשוקה שלו כאילו אין בלתי. האהבה אל האובייקט מקורה בבורות זו. המלנכולי חושף את הדבר הזה שעומד ביסוד הלא-מודע (כלומר, הבורות), היכן שנתקלים בריק, היכן שזה כלל לא מובן מאליו שהתשוקה תהפוך את האובייקט הסתמי לאובייקט נחשק (למרות שאין דרך לומר או לדעת מה באובייקט עורר תשוקה זו). באופן פרדוקסלי, המציאות הנפשית של כל אחד ואחד נבנית מכוחו של אותו ריק: העמדה של הבורות כעמדה יסודית משמשת כדי לבסס את הזיקה המהותית עם האובייקט (גם אם הפונקציה של אובייקט זה כסיבה היא, כאמור, בלתי ידועה).

האם הבורות שלאקאן מכונן אליה היא זו שהמלט מנסח במילים בנאום המפורסם שלו?

לְהִיּוֹת אוּ לֹא לְהִיּוֹת, זוּ הַשְּׂאֵלָה:
כְּלוּם נֶעְלָה יוֹתֵר לְהִתְעַנּוֹת
כְּפְגִיעוֹתָיו וּמִשְׁחֵי־חֶצְיוֹ
שֶׁל הַגּוֹרֵל הַמִּתְעַמֵּר,
אוּ לְהִנְיֵף אֶת חֶרֶבְךָ עַל יָם־
הַיַּסוּרִים, לְבוֹא בְּמִשְׁבְּרָיו,
וְכךָ לְשִׁים קֶץ גַּם לְיַסוּרֶיךָ.

11 לניתוח של הבורות בפסיכואנליזה, הבורות כמצב סובייקטיבי מובהק הקרוב לאמת יותר מכל
Dany Nobus and Malcolm Quinn, *Knowing Nothing, Staying Stupid: Elements for a*
Psychoanalytic Epistemology, Routledge, 2005

לְמוֹת – לְיֵשֶׁן – תָּם וְנִשְׁלָם; לְזִמְר
 כִּי בִשְׁנָה הַזֹּאת נִשְׁיָמָה קֶץ
 לְדָאֲבוּךְ-הַלֵּב, לְרַבּוֹאֵי
 הַפְּגָעִים שֶׁהֵם מִנְתַּ בְּשָׂר וָדָם

(המל"ט נסיך דנמרק, מערכה שלישית, תמונה ראשונה, עמ' 99)

האם הבורות של המלט היא הבורות האוניברסלית שקשורה לסיבת חיינו, לאי-היכולת להכריע אם מוטב לשאת את נטל החיים המייגעים, או למות? הנאום של המלט יכול היה להיחשב להיסט (באמצעות הגיגים על משמעות הקיום) מן הספק והיעדר הפעולה של הגיבור עליהם איננו מצליח להתגבר. אך הפסיכואנליזה יכולה להצביע על הזיקה בין נאום זה לבין ההתמקמות של המלט כסובייקט המתקשה לפעול. במרווח הזה שבין לידה למוות, אומרת לנו הפסיכואנליזה, שם מצויה הבורות שלנו לגבי הסיבה להיותנו או לתכליתנו, ודווקא שם, היכן שאין דרך להכריע, שם ממקם האדם את תשוקתו, את הכוח המניע, את הסיבה לחיות. זו סיבה שפועלת ביחס לבורות, היא מכוונת אל אובייקט שהופך להיות סיבה למרות שהוא עצמו נותר נעלם, מקום של אובייקט ותו לא. במקרה של המלט, הבורות בקשר לסיבה לחיות נותרת חשופה וללא מענה ולא נמצא הדבר שייתן תוקף וסיבה להאריך חיים של סבל. החידה שהמלט מציב בפנינו איננה כזו שניתנת לפתרון וזאת לא מפני שלא ידוע מי אבד או מה נדרש לעשות כדי לענות על האובדן.

לאקאן, במילים אחרות, טוען שהיעדר התשוקה, כלומר היעדר היכולת למצוא סיבה לחיות, הוא שמנתק בין הציווי: "נקום!" לבין היכולת להוציא ציווי זה לפועל. במרווח הזה אצל המלט, האובדן אינו מוביל לפעולה מפני שהאובדן נותר בלתי מוגדר עבורו, והזיקה אל האובייקט שאבד כך שיהווה סיבה לפעול – זיקה זו כושלת. סדרה של מושאי תשוקה אפשריים עוברים בסך כמועמדים לשמש סיבה (ולהעניק משמעות לאובייקט), אך עבור המלט, אף לא אחד מהם משמש נקודת אחיזה. זו הסיבה שבקריאה הפסיכואנליטית ההיסוס ואי הידיעה שהן התמות שנקשרו תמיד לדמותו של המלט – אינן מצביעות על תכונות אופי או על מוטיבציות נפשיות מוחלשות, אלא על כך שהמלט מגלם עבורנו את המבנה של התשוקה עצמה, או, ליתר דיוק, את הכישלון בכינונה של סיבה לחיות. בלב ההווה שוכנת ללא מענה השאלה עבור מה?

ראינו, אם כך, שהמלנכוליה היא שלילת הזיקה אל האובייקט הליבידינלי, ששלילה זו מתבטאת בשורה של תצורות אפשריות (כלומר אפקטים המתבטאים כלפי העולם החיצון או כלפי האני-אגו), ושהיעדר הזיקה אל אובייקט משמעו שהמלנכולי מתמקם במרווח שבין הסיבה להשתוקק לבין הפעולה בשמה של תשוקה, מרווח שלאקאן מכנה "מרווח של בורות". הבורות של המלט פירושה שאין הוא יודע כיצד ובשם מה ניתן לגשר על המרווח הזה, כלומר הוא מתמקם בשם הריק המכונן את אותה הבורות.

אך מדוע אי היכולת של המלט לגשר על פני המרווח שבין הריק לבין התשוקה לפעול, מדוע זו הופכת את המחזה למה שמכונה על ידי לאקאן מקום של בורות? בנקודה זו ניתן לראות את הקשר בין המלנכוליה, כפי שפרויד הגדיר אותה, לבין הבורות כפי שלאקאן מתאר אותה: המלנכולי איננו יודע מה אבד לו באובייקט, משום שאותו יסוד המבסס זיקה ליבידינלית לאובייקט נותר עקר. האובדן של האובייקט מן העמדה המלנכולית הוא אובדן שאיננו נובע מעצם סילוקו של האובייקט, אלא מכך שהמלנכולי איבד את האפשרות למצוא באובייקט את הסיבה לפעול. בהיעדר האפשרות לסמן אובייקט כלשהו כסיבה הופך המלנכולי לסמן של אותו קשר חידתי בין האובייקט לתשוקה ובמובן זה בורותו חושפת את טיבו של המבחן אליו עומדת התשוקה באשר היא: שכן המלנכולי איננו מצליח לחצות את המרווח שבין אי הידיעה לבין הפעולה.

המקום של הבורות אם כן איננו מקום של שלילה צרופה (שכן, זו בורות ממוקמת, כפי שאומר לאקאן). הבורות של המלנכולי ממוקמת באובייקט, אך לא ידוע מה באובייקט יכול להזין את התשוקה. אין זה הידע הנוסף וגם לא היבטים לא ידועים באובייקט שהמלנכוליה מתמקמת בו, שיכולים לשמש פתרון למצב המלנכולי. מסיבה זו, כשהמלט יהיה מסוגל לפעול, פעולה זו לא תיעשה מכוחה של ידיעה נוספת, או הבנה או אמת שלא היו ידועים קודם לכן. עניינו של המלט אינו מעבר מבורות לידיעה, שכן באופן בולט אי הידיעה איננה מאפיין של המחזה. בניגוד לאדיפוס המלך, למשל, שם מדובר באפקטים של אי ידיעה שהסרת המסך מעל אי ידיעה זו תביא להתרה של הסיבוך העלילתי, המחזה המלט עוסק באפקטים של מה שכבר ידוע: הפשע של הרג האב ידוע לקורבן עצמו (למרות שישן בעת שרעל ניסך באוזנו) והוא מגיע כרוח רפאים כדי לגרום לגיבור לדעת. אין משהו שאיננו ידוע בהמלט. יש בהמלט אפילו משהו שסלבו ז'יזק קורא לו "דע עודף"¹²: בניגוד לטרנדיות אחרות שבמבנה הקנוני של עלילותיהן מתרחש מעבר, מפנה מבורות להכרה (למשל, באנטיגונה רגע המפנה הוא ההכרה בתוצאות של מעשה הקבורה, תוצאות שאנטיגונה הייתה עיוורת לגביהן קודם לכן), בהמלט יש הצפה של ידע ודבר חדש לא מתגלה במהלך המחזה. מרגע התגלות הרוח, אין הוספה של ידע שלא היה ידוע לגיבור קודם לכן. נשאלת אם כך השאלה, מהי בכל זאת התפנית שמתרחשת עבור המלט, מהו הדבר שמוביל מהופעת הרוח שמנחה את המלט לפעולה, דרך רגעי ההיסוס ועד לאותו רגע, על סף מותו של המלט, בו הוא מצליח להרוג את דודו? הציר הזה אינו קשור לאופי, למבנה נפשי או להיקף הידיעה, אלא לאי בהירות שנוצרת ביחס לאובייקט שאמור להיות סיבת הפעולה, עד לרגע בו אובייקט כזה מזמן את עצמו ומאפשר לגיבור לפעול.

המלנכוליה של המלט, במילים אחרות, מגלמת עמדה של ספק לגבי האובייקט, זו ערכיות לגבי הדבר שבשמו ועבורו המלט אמור לפעול. נקשור מנקודה זו את אי הבהירות לגבי האובייקט של המלנכולי לשלושה מישורים שהמלנכוליה מתגלה בהם: המישור של דחיית האובייקט, המישור של דחיית הפעולה והמישור של השהיית הזמן.

Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of 12 a Notion*. London: Verso, 2001, p. 12

אי היכולת של המלט להתמקם ביחס לאובייקט שיהווה סיבה לפעולה מסמנת את ההבדל הקריטי שבין המלנכוליה לבין האבל. במחזה בא הדבר לידי ביטוי בכך שהמלט מסרב לאבל, דוחה אותו. הדחייה של האבל המופיעה כדחייה של צורות הפעולה וההבעה הסמליות סביב אובדן, מעידה על דחייה של צורה של זיקה עם האובייקט. לאקאן מצביע על כך שהמלט אומנם מדבר במחזה בשם האב והסדר של החוק, אך המלט לא מתאבל על אביו. אפשר לומר שבמחזה המלט יש קושי מהותי לרשום את האובדן הממשי באמצעות דימוי, מסמן, או ריטואל. בהמלט האבל, כלומר הסימון הסמלי של האובדן בטקסי הקבורה והאבלות, מתרחש תמיד באופן עקום, חסר, עקיף, או לא מתרחש כלל. על האב-המלך המת בקושי התאבלו, "השירים של סעדת-ההבראה הגשו כמטעמים בנשף הקלילות"¹³ ועוד לפני שנתבלו הנעליים בהן הלכה המלכה אחרי גופת המלך, גועה בבכי, הן משמשות לה כדי להיכנס תחת חופת הדוד. חיפזון זה פירושו דחיקה של הסמלי, ולפי ז'יזק מדובר בסירוב לשלם את החוב לריטואל של האבל, הפרה של הערך הטקסי שהאבל מלווה בו.¹⁴ כך גם אופליה נקברת בטקס מפוקפק בגלל הספק לגבי נסיבות מותה, ופולוניוס אביה נקבר ללא טקס ("אֶסְחָב אֶת נְבִלְתוֹ לְחֹדֶר הַסְמוֹנִי").¹⁵

לא רק שאין במחזה טקסי אבל, אלא שיש הפרה עקבית של כללי הקבורה והאבל. לאקאן מצביע על כך שלא רק שהמלט עצמו אינו מתאבל, אין הוא יכול לשאת את אבלו של האחר. בעוד המלט סונט באמו שלא התאבלה כמעט על בעלה, הוא אינו סובל גילויי אבל אצל אחרים. "יגונו המתרברב שלהב את יצרי" אומר המלט על לארטס. וכן "האם הופעת כאן להתיבב? לקפץ בראש, לקפץ אל תוך הבור, וכך לגבר עלי?"¹⁶ המלנכוליה איננה אבל. היא, בניגוד לאבל, נשענת על אי בהירות לגבי האובייקט של האובדן. גם אם האובדן מזוהה וידוע במציאות, כלומר גם אם האובדן ממשי (ידוע מי אבד), הוא אינו נרשם באופן סמלי, ולכן כאשר לארטס רוצה לקפוץ לקבר אחותו, המלט מאבד את עשתונותיו.

בהמלט, ההכרה באובדן והרישום הסמלי של אובדן זה – לא מתרחשים. הדחיקה הצידה של הממד הסמלי הקשור למוות סימפטומטית לגבי עמדתו של המלט, עמדה של דחיית האובייקט במקום הכרה באובדנו. כלומר, היעדרות אירועי אבל סביב המוות בהמלט, מעידה על סירוב להכיר באובייקט כבאובייקט שאבד, ולכן גם מופרת האפשרות להכיר באובייקט תחליפי כבאובייקט של תשוקה (תהליך שמתרחש אצל הסובייקט האבל כאשר הליבדו מותק לאובייקט חדש). על כן, איש אינו ניצב כמי שערב, כמי שנושא על עצמו את סימן האובדן. זהו ביטוי קיצוני של סירוב לאבל ולערכו הסמלי, סירוב המשקף את

13 שקספיר, הערה 1 לעיל, מערכה ראשונה, תמונה שנייה, עמ' 34.

14 Žižek, הערה 12 לעיל, עמ' 40.

15 שקספיר, הערה 1 לעיל, מערכה שלישית, תמונה רביעית, עמ' 139.

16 "קבורתה של אופליה", שם, מערכה חמישית, תמונה ראשונה, עמ' 190.

עמדתו של המלך עצמו: טקסי האבל, כמו גם המחוות המלוות אותו, מחייבות להכיר באובדנו של אובייקט, להכיר בזיקה הליבידינלית אליו.

המלכות של המלך היא עמדה אפקטיבית המגלמת את אי היכולת למקם אובייקט של התשוקה, במקומו של המקום הריק ממנו נובעת הסיבה הנפשית לפעול. לאקאן מראה זאת בסצנות שונות, כאשר בכולן נדמה לרגע שהמלך מחויב ומתייסר ביחס לאובייקט כלשהו, אך רגע זה חולף או נעלם באותה מהירות בה הופיע: למשל בסצנה הסוערת עם אמו, המלך קורא לה לתת לתבונה לגבור על תאוות הבשרים וכמה משפטים אחר כך שולח אותה בחזרה אל מיטתו של קלאודיוס. אופליה גם היא נדחית כאובייקט של תשוקה ונותרת אי בהירות לגבי מקומה במציאות הנפשית של המלך (המלך אומר באותה סצנה "לא אהבתי אותך", וגם "פעם אהבתי אותך")¹⁷ ומתייחס אליה כאל רחם הנושאת זרע מרעים במסווה של תום וצניעות. השאלה שעומדת כאן על הפרק איננה מבנה הדמויות או אופיין ונטייתיהן; מבחינת הפסיכואנליזה לא מדובר בפרשנות של הדמויות או של צורות התנהגותן. הפסיכואנליזה מבקשת לחשוף בהמלך תנועה של שיטוט ותעייה דרך גלריה שלמה של מושאים אפשריים של אהבה ומחויבות, שאף אחד מהם איננו מצליח להפוך להיות סיבה עבור המלך. הפסיכואנליזה מציעה במובן זה קריאה של המחזה כשיח שפורש את הלוגיקה שקושרת את סובייקט התשוקה אל אובייקט. בהמלך מדובר, כאמור, בשוטטות בלתי פוסקת בין אובייקטים שידוע מהם, אך לא ידוע מה בהם ואם יש בהם כדי לשמש סיבה ומניע לפעולה.

2. דחיית הפעולה

כאמור, הטענה המרכזית של לאקאן לגבי המלך היא שהמלך איננו מצליח להתמקם ביחס לאובייקט התשוקה שלו. לטענתו של לאקאן, זו אי הבהירות ביחס לאובייקט התשוקה שמונעת את האפשרות לפעול. נבחן כיצד מעיד המחזה על היווצרותה של אי בהירות זו, שכן הופעת הרוח, אומר לאקאן, מלווה בכל הרגשות הנכונים: המלך נושן, הוא חש נעשק ונגזל, מתחדדת תחושת היריבות, הנקמה, וכל אלה מתעוררים בכוח הציווי המפורש של אב נערץ. הכול בהמלך מזמן את פעולתו, אבל המלך איננו פועל:

הרוח: [...] יָדוֹ שֶׁל אָחַת חָמָסָה
אֶת נִשְׁמָתִי, כְּתָרִי וּמַלְכָתִי.
בְּדָמֵי יָמִי וְחַטָּאֵי נִקְטְפָתִי;

מִשְׁחַת הַקֶּדֶשׁ וְצְדִיק הַדֵּין [...] ...
אִם אִישׁ-לֵבָב אַתָּה, אֵל תִּחַשֶׁה.

¹⁷ "פעם אהבתי אותך", שם, מערכה שלישית, תמונה ראשונה, עמ' 101, וגם "לא אהבתי אותך", עמ' 102. וגם "אהבתי את אופליה", מערכה חמישית, תמונה ראשונה, עמ' 189.

בַּל יִהְיֶה יְצוּעֵי הַמַּלְכוּת
 שֶׁל דְּנִמְרֵק לְעֶרֶשׂ נְאֻפִים.
 אֶךְ הַשֶּׁמֶר, בְּכֹל אֲשֶׁר תִּפְעַל,
 לֹא לְחַבֵּל בְּרוּחְךָ, וְלֹא
 לְהַתְנַפֵּל בְּמֵאוּמָה לְאַמְךָ.”

(המלט נסיך דנמרק, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, עמ' 54-55)

נאום הרוח, טוען לאקאן, למרות נחישותו לכאורה, יוצר אי בהירות לגבי מה נדרש מהמלט. הרוח תובעת נקמה, אך האם זה כל מה שהיא דורשת מהמלט? הנאום של הרוח מצד אחד מציב את המלט בתור מי שאמור לתפוס את מקומו של האב, לא רק כדי להחזיר את הסדר החברתי (של סדרי השלטון) על כנו, אלא כדי למלא את מקומו של האב כך שתושלם תקופת הזמן שהוקצבה לו, שהרי המלך שחייו נקטפו באחת, כאשר הוא נתפס בקלקלתו, באמצע חטאיו, עוד לפני שהספיק להשלים את המעגל שבין חטא לכפרה.

אך בעוד הרוח תובעת נקמה, היא גם תובעת מהמלט שלא לפגוע באמו, למרות שהמלכה מצטיירת בדברי הרוח כמי שהתפתתה לשידולי זנות, נואפת. בנה מכנה אותה "אשת מארה ממארת",¹⁸ ובכל זאת הוא מצווה לא לפגוע בה.¹⁹ לאקאן מצביע על כך שהדבר שעליו נדרשת הנקמה נותר לא מוגדר. כלומר, דברי הרוח, במקום ליצור רצף סיבתי הגיוני בין העילה לבין התוצאה המבוקשת, מייצרים מרחב של אי בהירות. בלשונו של לאקאן מדובר במרחב שבו הסובייקט כושל בניסיון להפוך את התביעה של האחר לתשוקה שלו-עצמו, הוא מתקשה לענות על השאלה "מה רוצה/תובעת ממני הרוח?". נאום הרוח, במילים אחרות, מספק עודף של מוטיבציות, בשמן של יותר מדי סיבות, והעודף הזה אך מבליט את חסרונו של אובייקט שיהווה סיבה ממשית, עילה לפעולה.²⁰

התביעה לנקמה מצדה של הרוח כבר מייצרת מרחב דו משמעי. מצד אחד, כפי שלאקאן מציין, אין להמלט שום ספק שהנקמה על רצח אביו איננה יכולה להיות אלא לקיחת חייו של קלאודיוס. אין בהמלט שום מידה של דו ערכיות ביחס לסדר הציבורי, ביחס לידו של החוק וביחס למשימה המוטלת עליו כדי להשיב את הסדר על כנו. ובכל זאת התביעה של הרוח לנקמה לא מובילה למימושה המידי על ידי המיועד לכך כי כנגד התביעה הברורה לנקמה, מתעוררת שאלה ועולה הספק לגבי עמדתה של המלכה, או יותר במדויק ביחס לשאלה היכן ממוקמת תשוקתה של האם.²¹ הספק אם כך איננו בזיהוי אובדן או בהגדרת הפעולה הנדרשת להחזרת הסדר על כנו, אלא שהמלט לכוד במקום הריק, היכן שהשאלה

18 שם, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, עמ' 55.

19 שם, מערכה חמישית, תמונה שנייה, עמ' 208-209.

20 Lacan, הערה 4 לעיל, 11/3/59.

21 שם, 18/3/59.

לגבי מושא אהבתה של האם נותר בלא מענה. האם המלכה מונעת על ידי תאוות בשרים? רצון לשמור על מקומה כמלכה? דאגה לבנה ולעתידו? אי האפשרות למקם אובייקט של תשוקה באחר, במקרה זה באם, גורם לחוסר יכולת להתמקם ביחס לאובייקט כלשהו. מדובר אם כן בדיסאוריינטציה במישור של היחסים עם האובייקט, שמתבטא למשל באי יכולת לזהות מהו האובייקט שבזיקה אליו מעשה הנקמה או אי-הנקמה אמור להתבצע. כידוע, הנקמה הנדרשת תצא לפועל רק כאשר המלט עצמו יספוג את מכת המוות, כלומר במרווח שנוצר בין מכת המוות לבין רגע מותו – היכן שכבר לא תהיה אפשרות לתיקון העוול, להחזרת הדברים למסלולם התקין.

המלט, אם כך, איננו ספקן ביחס לאפשרות לפעול או לצורך לעשות כן. אין זו נטיית אופי פשרנית או רתיעה מעימותים שגורמות להמלט להסס. המלט גם איננו הססן הנמנע מהמפגש עם האובייקט, או שומר מרחק בטוח ממנו. בכמה סצנות במחזה המלט ממחר לפגוע (כמו ברגע בו הוא הורג את פולוניוס מאחורי הווילון או בשליחתם של רוזנקרנץ וגילדרשטרן אל מותם), ובכל זאת המלט אינו מצליח להיתקל באובייקט שמהווה סיבה לפעולה. ההשהיה בין התביעה לנקמה לבין הפעולה של המלט איננה כזו של הימנעות, של אי ידיעה מהי הפעולה הנתבעת, אלא מדובר בהשהיה שנובעת מאי בהירות. האקט דורש סיבה, האקט אינו דורש מניע, או במילים אחרות, כדי לפעול דרושה תשוקה, דרושה סיבה לפעול.

אי האפשרות של המלט לפעול נובעת מן ההיסוס לגבי קיומה של סיבה מוגדרת. המלט מיטלטל בין מה שנתבע ממנו על ידי הדמויות השונות: התביעה של רוח אביו, של אמו, של אופליה ועוד. אין הוא יודע מה הוא רוצה כי איננו יודע מה האחר רוצה ממנו. המלט במובן זה הוא המקרה ההופכי לזה של הקמצן במחזה של מולייר, מי שעבורו תיבת הכסף היא תמצית כל האובייקטים ותמצית כל יחסיו עם האובייקטים: תיבת הכסף היא האובייקט האולטימטיבי שנענה לתשוקה חסרת המצרים שהוא מעורר; כך יכול הקמצן לפנות לתיבה כאל אהובה שמחזירה לו אהבה בכך שהיא שומרת על צפונותיה (וצפונותיו).²² כלומר עבור הקמצן, תיבת הכסף היא האובייקט המובהק והבלעדי שמניע את כל פעולותיו ובכך כל שאלה לגבי התועלת, המוצדקות, המוסריות שבהגנה על תיבת הכסף – מפסיקה להיות רלבנטית (החוק של התשוקה איננו חוק שעניינו תיקון, סדר או צדק, זה איננו חוק שעניינו ערכי מוסר).

היכולת לפעול, אם כך, נובעת מהחוק של התשוקה ולכן, גם אם הגון ומוצדק לחסל את מי שרצח את אביו, המלט אינו יכול לממש את הציווי החברתי ללא שזה יגובה בידי התשוקה. גם המנגנון החברתי, של הצודק והראוי, מבסס עצמו באמצעות הטענה נפשית של אובייקט והאדרתו. אך המלט נעדר יסוד זה של האדרת האובייקט, שעבורו ובשמו ניתן לפעול ולכן הוא נקלע להתלבטויות לגבי מידת ההכרח, הבלתי-נמנעות

22 מולייר, הקמצן, מצרפתית: אהוד מנור. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009.

או המוצדקות של כל אפשרות של פעולה שנקרית בדרכו. למרות שהמלט לא מפקפק אף לרגע בכך שלפניו משימה להשלים, מסיבה שאיננו יודעים מהי (במישור הנרטיבי והמוסרי) המישור של הפעולה נדחה, המשימה המוטלת עליו מייצרת בו קונפליקט ומעוררת בו דחייה. אין מדובר בפסיביות או בהיעדר יכולת לפעול שהרי המחזה דווקא מתעכב, כאמור, על כמה סצנות שבהן המלט פועל בנחישות. המלט לא נעדר את היכולת לפעול, אלא את הסיבה לפעול.

במילים אחרות, המלנכוליה שקולה לאי היכולת למצוא את הסיבה לפעול ולא לאי יכולת לפעול.

3. השהיית הזמן

המלט נרשם בספרי ההיסטוריה כמקרה טיפוסי של דחיינות, של הססנות בפני הפעולה. האקט, היכולת לפעול, טוען לאקאן, אינם ברגיסטר של הידע. כלומר כדי להבין את פעולתו או אי פעולתו של המלט יש לנסח את השאלה שמוצבת במחזה ואשר בשמה המלט נדרש לפעול. שאלה זו אינה ניתנת להצבה במונחיו של הסובייקט הפילוסופי, זה שידיעת הסיבות גורמת לו לפעול בכיוון זה או אחר. בניגוד לסובייקט הפילוסופי, שלכאורה יודע לפעול מן הסיבות הנכונות, המלט יודע מהן הסיבות הנכונות, אך אלה אינן מייצרות עבורו אפשרות של פעולה. השאלה שמציב המלט נוכח הסיבה הטובה לפעול היא אם יש זיקה בין הידיעה של סיבה זו לבין הפעולה, ובכך הוא חושף את השסע והנתק ביניהם. ידיעת הסיבה איננה סיבה מספיקה לפעול (גם אם אין ספק שהמלט מכיר בכך שרצח אביו הוא, לעצמו, סיבה מספיקה לפעול). הפעולה, אם תופעל, לא תתרחש מתוך מה שהמלט יודע, אלא מתוך גרעין של בורות, היכן שאין לדעת מה באובייקט אבד וראוי לפעולה. הרגע שבו המלט יוכל לפעול, הוא הרגע שבו את מקומו של הספק לגבי האובייקט תתפוס הוודאות, וזאת לא מפני שנוסף ידע לגבי אובייקט זה, אלא מפני שהמלט יסכים להמר על האובייקט, להכיר בו כאובייקט שאבד או שיש איום של אובדנו, וברגע הזה מתאפשרת הפעולה דווקא כנגד כל הסיכויים.

ניתן אף לומר יותר מכך: נדמה שבמקרה של המלט, הרמת הצעיף של אי הידיעה דווקא היא המקרה את יכולתו לפעול, מה שמדגיש שוב את העובדה שהפעולה מותנית בעמדה של בורות. לאקאן מסביר זאת כך: מה שמאפשר לסובייקט לפעול היא מציאתו באחר את האובייקט שאבד לו, ושבאמצעות הפעולה תתאפשר תקנה לאובדן הראשוני. הפעולה, במילים אחרות, מונעת מכוח התשוקה, כלומר, מותנית באפשרות שהאחר (האם, אופליה, או כל דמות רלבנטית אחרת שמתמקמת בפונקציה הזו) ימקם עבורו את האובייקט שאבד ובכך יאפשר לאובייקט תחליפי למלא את מקומו של אותו אובדן. האחר הוא, אם כך, אותה פונקציה שנענית לתשוקתו של הסובייקט וממקמת את האובייקט עבורו, ממש כפי שתיבתו של הקמצן נענית לו. אם, לשם דוגמה, הייתה האם ניצבת כמי שנושאת את זיכרון תשוקתה אל האב המת, הייתה נוצרת האפשרות למצוא את

תשוקתו של המלט אל אובייקט תחליפי מעבר לתשוקתה של האם. במילים אחרות, ובניגוד לדעה הרווחת בפרשנויות פסיכולוגיות של המלט, המלט איננו רוצה לתפוס את מקומו של אביו במיטת אמו, אלא שאינו מצליח לאתר באמו את תשוקתה אל האב, או לפענח את מעשיה כמעשים שממקמים דבר מה כאובייקט של תשוקתה. כלומר, המלט לכוד בשאלה מה אמו רוצה ממנו ומשאר הגברים ובכך נמנעת ממנו האפשרות להתמקם עם תשוקתו שלו ביחס לבורות ההכרחית הזו. תשוקתה של האם, מעבר להמלט, נותרת בלתי ממוקמת. עניין זה, טוען לאקאן, אינו מאפשר להמלט למצוא את תשוקתו שלו ולפעול בשמה.²³ מה רוצה האם? שאלה זו נותרת ללא מענה עבור המלט, והוא יודע רק לתאר את תאוותיה הבלתי מרוסנות.

מאידך גיסא, המלט גם איננו מגלה הזדהות עם אביו. האב מצטייר כדמות אידיאלית ובוודאי לא כמושא של הזדהות. גם אופליה נדחית כאובייקט של אהבה ורעיו בוגדים בו בזה אחר זה. כלומר, המלט כפוף לשאלה מה האחר רוצה, מה האחר רוצה ממנו, וכושל בניסיון למצוא את הסיבה מעבר לתביעה של האחר, מעבר לתאוות ולרצונות של האחר – למצוא את הסיבה לפעול. המלט כושל בניסיון למצוא סיבה לפעול, כלומר כושל בניסיון להשתוקק לאובייקט. המרווח של הזמן והמרחב שבו יכולה הייתה להתמקם תשוקתו של המלט, מרווח זה כושל מלהופיע משום שהוא מאוכלס במאווים ובתביעות של סובביו.

נקודת המפנה בסופו של המחזה היא כאשר חייו של המלט עצמו עומדים על הפרק. כלומר, המלט יכול לפעול ברגע שבו המרחק בין הולדתו לבין מותו עומד להיסגר, וזה הרגע שבו הסיבה לפעול מתכנסת בו עצמו, הרגע שבו הוא־עצמו נעשה הסיבה לפעולה. על הפעולה יוכל המלט לשלם ברגע הזה במטבע של עצם הווייתו. אין פלא אם כך, שהמלנכוליה נקשרת לנרקסיזם, להיטל של האובייקט על האני, כפי שטוען פרויד. זהו הרגע שבו האני מזהה את אובייקט הסיבה בו־עצמו, שהתשוקה הנרקסיסטית מאוששת ומאפשרת לו לפעול.

מהו מרווח הזמן שנוצר בין מכת המוות לבין מותו של המלט? זהו מרווח שנפער כבר בתחילת המחזה עם הופעתה של רוח האב, ומצביע על ההתמקמות הייחודית של המלנכולי, התמקמות שיש לראות את האפקטים שלה על ממד הזמן. בספרו "רוחות הרפאים של מרקס", משתמש דרידה ברוח הרפאים של המלט כדי לפעור את מרחב הזמן שמייצרת הופעת הרוח.²⁴ המחזה מתחיל בציפייה ל־*apparition*, להופעת הרוח, ציפייה מתוחה, חסרת סבלנות, מתוך היקסמות מהעומד להגיע. הרוח שתופיע מתעתעת מפני שהיא מופיעה כדבר מפתיע, מטיל תדהמה, למרות שבפועל אין מדובר בהופעתה הראשונה; הרוח הופיעה כבר בפני השומרים. ובכל זאת, זו הופעה ראשונה של הרוח

23 Lacan, הערה 4 לעיל, 18/3/59.

24 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Translated by Peggy Kamuf, Routledge, 1994

על הבמה ובפני המלט. הרוח היא זו שמייסדת את מה שדרידה מכנה *Hauntology*,²⁵ אונטולוגיה חדשה של רדיפת רוחות, *זמן הרות*. שכן הרוח מתקיימת בזמן חזרתי, אך זו חזרה של התרחשות חד פעמית. הזמן של הרוח הוא זמן יוצא דופן, שאינו מאפשר להתמקם בזמן באמצעות קואורדינטות מוגדרות. זהו זמן שלהווה שלו אין יחסים ליניאריים עם העבר והעתיד, וזהו זמן שלא מחזיק את הדיאלקטיקה שמאפשרת להבדיל בין נוכחות להיעדר, בין אקטואליות לוירטואליות. זוהי הסיבה לכך שהרוח מפחידה, משום שאי אפשר אף פעם להבחין לגביה בין העתיד לבוא לבין מה שחוזר מן העבר. מהו מודוס הנוכחות של רוח רפאים? מהו הזמן וההיסטוריה של רוח הרפאים? האם יש לה הווה? האם כניסותיה ויציאותיה מאורגנות ברצף לינארי של לפני ואחרי, בין עבר להווה? בין זמן ממשי לזמן מושהה? ביסודה, רוח הרפאים היא העתיד, היא תמיד עתידה לבוא, היא מציגה עצמה רק כמה שיכול לבוא או לחזור בעת הצורך. ניתן עוד לומר שהזמן של רוח הרפאים הוא זמן שבו מתמקם הסובייקט לבדו, זהו זמן שמשהה כל היות-עם האחר (לכן כשהרוח מופיעה שוב בזמן הדיאלוג בין המלט לאמו, האם סבורה שהמלט הוכה בשיגעון).

זהו מרחב הזמן של ה-*Specter*, לא של רוח, אלא של רוח הרפאים, שהיא התגלמות של רוח. רוח הרפאים היא דבר שאיננו רוח ואיננו גוף, ובעצם איננה ניתנת לסיווג. רוח הרפאים מנכיחה את הופעתו של מה שנעלם כבר, אבל שהוא גם אובייקט נוכח או נוכח-לא-נוכח, אובייקט שיש לו שם, אך שמו איננו ודאי, שזהותו מפוקפקת, שלא ידוע אם חי הוא או מת. זו רוח שחותרת תחת הסמנטיקה כמו גם תחת האונטולוגיה: הייתה או לא הייתה, אמת או לא אמת. האם מדובר במה שלא-נראה או בלא-כלום שנראה? רוח הרפאים פירושה שמישהו אותו איננו רואים צופה בנו. מישהו שהיה שם קודם, שחזר, ובכל זאת האירוע של הופעתו מתרחש לראשונה וברוח הרפאים עצמה יש מן היסוד של הראשוניות.

בהמלט רוח הרפאים היא הגילום של פעירת מרווח של זמן שכמוהו כריק עצמו, מרווח שממקם את הבורות ולא משמש כדי לדחות את הרוח אל עולמות אחרים ואידיאיים, אלא רוח הרפאים פוערת פער במציאות עצמה ולכן יוצרת מרווח זמן שיכול לזמן פעולה.

Question it Horatio קוראים השומרים להוראציו המשכיל לדבר אל הרוח, יודע כיצד להפנות את הדיבור אל מה שנמצא מעבר להבחנה בין נוכחות ואי-נוכחות, בין אקטואליות ואי-אקטואליות, בין חיים והיעדר חיים. הרוח כרוח רפאים היא דבר מה שהאפשרות לחשוב אותו מותנית בדיבור, ושהאפשרות שלו להתקיים מותנית בזמן עתיד שמחזיק ומתחזק את ההווה. תפקיד הרוח, אומר דרידה, "להחזיק יחד את מה שלא מחזיק, את הזמן המועתק ממקומו של ההווה".²⁶ רוח הרפאים בהווה מצביעה על העבר כמה שמתקיים בדיעבד, אך בשמו של מה שעתיד לבוא. דחיית זמן ההווה אל העתיד

25 שם, עמ' 10.

26 שם.

לבוא שמגולמת ברוח הרפאים, היא שמעגנת את ה"זה", את הדבר שתתהייקבעות שלו מגולמת באי היכולת לומר באיזה זמן היא הרוח.

זו המשמעות של נקיעתו של גלגל הזמן, של חשיפת אותו המקום המושהה, אותו ריק שממנו התחלנו, ריק שמתקיים בלב הדרמה מפני שהדרמה מתקיימת בזמן שבו עצם ה"להיות" מוטל בספק. הזמן שנקע הוא הריק שנפער במרחב הזמן ואינו מאפשר תיקון, לא במובן של תיקון בפועל (כי בפועל בסופו של דבר המלט הורג את קלאודיוס, אך בשלב שבו פעולה זו כבר התרוקנה כמעט ממשמעותה נקמה), אלא תיקון מעבר למעשה, תיקון של הזכות שהופרה, החזרה של האפשרות To set it right כפי שהמלט אומר, כלומר החזרת הסדר על כנו.

עבור דרידה, האונטולוגיה של הרוח היא כזו שלא מאפשרת תיקון מפני שרוח הרפאים, ככל שהיא מאיימת, אינה נחלצת מן המרחב הזמני של הדבר שלעולם לא מתממש כהווה-הווה. התיקון שמתאפשר בסופו של דבר הוא דרך אקט פר אקסלנס: אקט שמתרחש כשהמלט למעשה כבר מת, היכן שהתשובה על השאלה "להיות או לא להיות" נענתה. הרגע הזה בו היות של המלט עצמו הופך לסיבה לפעול, זהו הרגע שבו למעשה כבר אין לאקט משמעות ואין לו הסבר: כולם הורגים את כולם. ובכל זאת, האקט מתאפשר רק כאשר המלט, ממש כמו האדון ההגליאני, מוכן לשלם במטבע של הווייתו, אך שלא כמו האדון ההוא, האדון של הגל, המלט במרווח שבין מכת המוות לבין המוות, משלם בהווייתו מפני שאין שום דבר אחר שיכול לשמש עבורו כסיבה לפעולה (בעוד האדון ההגליאני מהמר על חייו מתוך שהוא שואף אל הרוח, וכמו כל תודעה עצמית מתאוה למצוא את עצמו באחר).²⁷ המלט משלם במטבע של הווייתו כי אין שום דבר מעבר להווייה החיה הזו: אם נקרא לדבר הזה אהבה ואם נקרא אמונה לדבר הזה שמספק סיבה, שמתגלם באובייקט של תשוקה, אובייקט שיאפשר להמלט להשלים את מעגל הזמן, שיערוב, שימסד את היחס בין הסובייקט לבין האובדן.

לאקאן טוען שבמחזה המלט אין ידע שאפשר להשיג, אין אמת או התגלות שמצפים לה. האמת בהמלט היא אמת ללא תקווה ובמחזה כולו אין סימן להתרוממות כלפי משהו שמסמן כפרה או מחילה. היעדר התקווה איננו תולדה של פסימיזם, של פאתוס קודר, אלא שבמחזה המלט נחשף בפנינו עצם המבנה של התשוקה האנושית, שמעצם מהותה סובבת סביב ריק. המלט הוא מחזה שעוסק בכך שהתשוקה של הסובייקט, סיבתו לפעול ולאהוב, לא נמצאת בשום דבר אחר מאשר בעצם היותו, באני-אגו שלו. כך גם טוען פרויד לגבי התוצאה האופיינית למלנכוליה: "כאשר הטענת הליבדו המאוּימת נוטשת לבסוף את האובייקט, היא נסוגה אל עמדת האני שהייתה נקודת המוצא שלה"²⁸ כלומר, הסיבה, הסיבה לאהוב את האובייקט היא תמיד מן הסובייקט עצמו. כאשר הסובייקט

27 יצחק קליין, הדיאלקטיקה של האדון והעבד, פירוש לפרק מתוך "הפנומנולוגיה של הרוח" של הגל. חיפה: עם עובד, 1978.

28 פרויד, הערה 2 לעיל, עמ' 26.

לא מוצא את הווייתו באחר, באובייקט שמעורר תשוקה, תוסג התשוקה אל האני. על כן דלדולה של המציאות החיצונית כמוה כדלדולו של האני-אגו, וזו גם הסיבה שבגללה המלט, הדמות שמגלמת את היסוד של התובנה הפרוידיאנית לפיה בין הלידה למוות כל מה שיכול לשמש כוח מניע הוא רק התנועה של ההוויה אל האובייקט, אליו וממנו, חזרה אל האני, זו גם הסיבה שבגללה המלט זה הוא דמות מלנכולית.

אוניברסיטת תל אביב

1.

דומה שאין בנמצא מושגים רבים שעושרם והגיוון הפנימי שלהם דומים לאלו של המלנכוליה. כבר במאה ה-17 כינה אותה רוברט ברטון "מגדל בבל של סימפטומים". ואכן, לאורך ההיסטוריה הסוערת ורבת הפנים שלה, תוארה המלנכוליה כגופנית (עודף של מרה שחורה), כנטייה טבעית או הלך רוח אשר אפיין בדרך כלל את המלומדים (ברנסנס), כתוצאת חטאיו של המלנכולי (בהקשר הדתי של ימי הביניים), כמצב הנוגע לכוחות דמוניים או מעשי כישוף (במאות ה-16 וה-17), כמצבו הנפשי של הגאון במחשבה הרומנטית, ולבסוף, כפתולוגיה שנעשתה למה שמכנה היום השפה הפסיכואנליטית "דיכאון". מבט על ההיסטוריה של המושג מגלה אם כן, שמובניה של המלנכוליה נפרשו תמיד בין האישי לקולקטיבי, בין הגוף לנפש, ובין פתולוגיה לנטייה טבעית. זוהי אחת מאותן המילים המעוררות, באופן אינטואיטיבי כמעט, אצל כל אחד ואחת מאתנו קשת של אסוציאציות דומות למדי. למרות זאת, הייתה המלנכוליה תמיד גם מושג בעל אופי ניגודי מאוד, שיוחסו לו תכונות חיוביות כמו יצירתיות, גאונות ועומק מן הצד האחד, ומן הצד האחר תכונות שליליות כמו סגירות, פסיביות, ניתוק ועצלות. בתווך, ומתוך העושר והגיוון הכמעט תזזיתי הזה, מאפיין אחד התמיד כציר לדיון במלנכוליה ושימש בסיס לרבים מן המובנים והקונטראציות השונות שנקשרו בה, והוא ההתמקדות העיקשת בסובייקט – זה שביטוייה של המלנכוליה ניכרים בגופו ובנפשו. ניתן לזהות נטייה פרשנית זו לכל אורך ההיסטוריה של המושג: בתיאורים הרפואיים של הרנסנס ובהתייחסות לאיזון בין הליחות בגופו של הסובייקט, בהתמקדות בחטאיו של האינדיבידואל, וכמובן, בהמשגה הפסיכואנליטית שהחלה להתייחס למלנכוליה, מאז תחילת המאה שעברה, כפתולוגיה נפשית. נטייה פרשנית זו, אשר הדגישה את הסובייקט, היא בעלת כוח כה רב, עד כדי שלאורך השנים נדחקה רשת המשמעויות העשירה של המלנכוליה, לטובת

* אני רוצה להודות לרוז חן, אתו התחלתי לחשוב על מלנכוליה כבר לפני עשרים שנה; לטלי לטוביזקי על שיחות ומחשבות משותפות על מלנכוליה; לעומר מיכאליס על הקריאה, המחשבה והעזרה בתרגומים.

תפישה כמצב פרטי וסובייקטיבי, תהליך שהגיע לשיאו, כאמור, עם הפתולוגיזציה שלה בפסיכואנליזה.¹

אחד האזכורים הראשונים של המצב המלנכולי מופיע ב"בעיות פיזיקליות" ("Problemata Physica"), חיבור שנהוג לייחס לאריסטו.² אריסטו פותח בשאלה הבאה:

מדוע כל אותם אנשים שהגיעו לכלל הצטיינות מיוחדת בפילוסופיה, בפוליטיקה, בשירה או באמנות, הם בעלי־מרה־שחורה, מקצתם עד כדי ללקות במחלות שמקורן במרה השחורה, כפי שמסופר על הרקלס מביין הגיבורים?³

בהתאם לתפיסה הרווחת בזמנו, אריסטו מסביר את המלנכוליה דרך המאפיינים והגורמים הגופניים שלה, ובפרט, באמצעות חוסר האיזון בין הליחות בגוף. עודף של מרה שחורה, ההרסנית ביותר מבין הארבע, נחשב גורם מכריע בגרימת מלנכוליה, אפילפסיה, אינסומניה, עצבנות, עצב, ריחוק וחלומות עגמומיים. ב"בעיות פיזיקליות" מדגיש לכן אריסטו לא רק את הגורמים הפיזיים של המלנכוליה, אלא גם את אלמנט העודפות שלה: מידה מופרזת של מרה שחורה היא כמו יותר מדי יין, הוא כותב. כלומר, עודפות של דבר מה שהוא טוב כאשר הוא מופיע במינון סביר (מרה שחורה בכמות מאוזנת או כוס יין טוב) הופכת לחולשה, מחלה או שיגעון. ניתן לומר אם כן, שהמלנכוליה היא חלק טבעי מכולנו – מגופנו ונפשנו – אלא שאצל אנשים מסוימים, היא הופכת עודפת ועל כן הרסנית.

חשיבות דבריו של אריסטו מצויה בכך שלמרות שהדגיש, כרבים לפניו ואחריו, את הסבל הנגרם לאדם המלנכולי, הוא קשר אותו בקשר בל יינתק עם יכולותיו הייחודיות: ההישגים יוצאי הדופן, המחשבה החדה, יצירתיות והישגים פוליטיים. "הם אומנם בעלי־מרה־שחורה", הוא כותב, "אבל הם נבונים יותר וחריגים פחות, ובתחומים שונים הם עולים על כל השאר, אחדים בחינוך, אחדים באומנות, ואחדים במדינאות". חשוב להתעכב כאן על העודפות אשר נעשית לעקרון מרכזי: עודף של מרה שחורה כרוך באופן אינטימי בכישרון יצירתי ובמנהיגות יוצאים מגדר הרגיל. על ידי ההתעכבות על המאפיינים הגופניים, הכישרונות וההישגים של המלנכולי, מדגיש אריסטו באופן שאינו

1 ההיסטוריה המסועפת של המלנכוליה תוארה באין־ספור ספרים, אסופות ומאמרים. אחד המקיפים והמעמיקים שבהם הוא ספרם של קליבנסקי, פנופסקי וזקסל: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Nendeln & Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979. לאסופה מקיפה הכוללת מגוון טקסטים העוסקים במלנכוליה ראו: Jennifer Radden (Ed.), *The Nature of Melancholy*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

2 לדיון מעמיק באריסטו ראו מאמרם של נגה וייס ורז חן־מוריס, "גווינה של המרה השחורה: מאריסטו לעת החדשה", כאן.

3 המיוחס לאריסטו, "מיוונית עתיקה: גבריאל צורן, כאן. Aristotle, *Problems*, line 287 [954a].

משתמע לשתי פנים את היותה של המלנכוליה מצב סובייקטיבי, כזה השייך לסובייקט הסובל ממנו ובעת ובעונה אחת נהנה מפרותיו.

גם אצל פרויד, שמאמרו הידוע "אבל ומלנכוליה" הוא בבחינת נקודת ייחוס הכרחית כמעט, עומד הסובייקט במרכז הדיון.⁴ טענתו של פרויד היא השוואתית בעיקרה: כדי להציג את המצב המלנכולי פרויד פותח דווקא ב"תאום" שלו: האבל (Trauer). האבל והמלנכוליה הן בבחינת שתי תגובות אפשריות לאובדן (מסוגים שונים). האבל הוא תגובה מובנית, מקובלת ואף מוצדקת לפי פרויד, ואילו המלנכוליה היא תגובה פתולוגית מתמשכת: מצב שיש בו עודפות של אבל. שתי האסטרטגיות פועלות כדי "לפצות" על האובייקט שאבד, האחת בתהליך ארוך אך תכליתי של פְּרָדה ממנו, ואילו השנייה על ידי הפנמת האובייקט לתוככי האגו הפגוע תוך כדי כך שהיא הופכת את ההיעדר לחלק בלתי נפרד ממנה עצמה. האובדן, במילים אחרות, נעשה פנימי, והאובייקט למה שהפְּרָדה ממנו אינה אפשרית. פרויד מתייחס כאן ל"מציאות" כסוכן נוסף בדיון. "מבחן המציאות", הוא כותב, מוכיח שהאובייקט האהוב אבד, ובהתאם, המציאות תובעת מאתנו "למשוך את כל הליבידו מקשריו לאותו אובייקט", דרישה שמתקבלת ברתיעה ואף בכעס. בתום התהליך הארוך והכואב של האבל, נפרד האָבֶל בהדרגה מהאובייקט האהוב והאבוד ומפנה את האנרגיה הליבידינלית שלו לאובייקטים חדשים. בכך מציית האָבֶל, או נוכל גם לומר: נכנע, לדרישות המציאות.⁵

המלנכולי לעומתו, מסרב להיעתר למציאות ולכל מה שגלום בה. הוא אינו מבקש להחליף אובייקט אחד באחר, ולא להשתחרר מכאבו. להפך: המלנכולי רק דבק ביתר שאת באובדנו, משוקע בתוכו כבתהום שאין ממנה מוצא כך שאפשר לזהות "גיעה פנימית [...] המכלה את האני שלו."⁶ מאחר שהאובייקט האבוד של המלנכולי הופנם, הרי שאין למלנכולי מוצא מעצמו. בשני המקרים יש אובדן (ממשי, מוגדר או כזה שנוכחותו יכולה להיות רק כזו של רוח רפאים). המלנכולי פונה תמיד לאחור, אל עבר אובדן שלעולם לא ניתן יהיה לשחזרו, במקום קדימה, אל אובייקטים חדשים של תשוקה. האָבֶל נע קדימה עם תנועת הזמן ואילו המלנכולי ממאן לציית ללוגיקה הטמפורלית. פרויד, כמו אריסטו, מבין את המלנכוליה במונחים של עודפות: התגובה המלנכולית היא, למעשה, אָבֶל שיצא מאיזון, הפרזה של עצב והיקשרות, גינוי עצמי ומשוקעות יתר, אשר אינם מאפשרים התוויית דרך לריפוי מאחר שזו כרוכה בירידה הדרגתית של ההיצמדות לאובייקט (באמצעות מה שפרויד מכנה "עבודת האבל"). המטופל המלנכולי מסתגר מפני העולם, עד כדי בנייה של עולם סוליפסיסטי הרמטי כמעט, עולם שבו שוכנים רק הוא והאובייקט האבוד שלו.

בשני המקרים אם כן, אצל אריסטו כמו גם אצל פרויד, עומד הסובייקט במרכז. אצל שניהם הוא סובל את השלכותיה ההרסניות של המלנכוליה. אולם, בשני המקרים הוא

4 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה | פעולות כפייטיות וטקסטים דתיים, מבחר כתבים D, מגרמנית: אדם טננבאום, יצחק בנימיני (עורך), תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 27-28.

5 שם, עמ' 9-10.

6 שם, עמ' 12.

גם זוכה במשהו. אריסטו, כאמור, מחבר באופן הדוק בין המרה השחורה לבין יצירתיות, הגות ואמנות. פרויד, מצדו, במשפט אשר עשוי להיראות שתום בקריאה ראשונה, סבור כי המלנכולי הוא "בעל תפיסה חדה יותר של אמת ביחס לאלה שאינם מלנכוליים".⁷ נדמה לכן שיש משהו 'אמתי', גם אם לא בריא, במבט הפתולוגי. המלנכולי עומד אם כן, ביחס ייחודי אל העולם: הוא נסוג ממנו ומסתגר לתוך עצמו, אך בעת ובעונה אחת, במה שנראה כמו מהלך פרדוקסלי, דווקא נסיגה זו היא שמאפשרת לו להביט אחרת על העולם, במבט חד וחודר יותר. למרות שיש ללא ספק מרכיבים פסיכולוגיים ואף פתולוגיים במלנכוליה, טוענים אריסטו ופרויד בבירור, זוהי רק חלק מן התמונה. המלנכוליה איננה רק פתולוגיה, אלא היא הלך רוח, מבנה אפיסטמולוגי ובפרט, כזו המאפשרת התבוננות שיש בה תשומת לב מיוחדת.⁸

בכדי לפתח מחשבה אלטרנטיבית על המצב המלנכולי, עלינו להשתחרר תחילה מאחיזתו הלופתת של מבנה הסובייקט (הסגור, הפסיבי, ההרסני) על מחשבתנו, ולחשוב תחת זאת על המלנכוליה כעל מצב שעל אף נגיעתו העמוקה בסובייקטיביות שלנו, משמעותו והשלכותיו אינן מצטמצמות לגבולותיה. אחד מחשובי ההוגים שהתמודדו עם הבעייתיות הטמונה בנטייתה של הפילוסופיה למיקוד יתר בסובייקט ובבידוד הסובייקט מעולמו, הוא מרטין היידגר. על פי היידגר, הדומיננטיות של הסובייקט במחשבה המערבית הובילה לעיוות שהשלכותיו נוגעות, בין השאר, להנחת היסוד הלא מבוססת בדבר ההפרדה העקרונית בין הסובייקט והמחשבה שלו, לבין האובייקטים שעל אודותיהם הוא חושב והעולם שבתוכו הוא מצוי. ההתעקשות על ההפרדה בין סובייקט לאובייקט מצמצמת את החקירה הפילוסופית לכזו המבוססת על שאלות אפיסטמולוגיות בלבד, ולא מאפשרת חקירה אונטולוגית. ה"דזיין" (Dasein) ההיידגרי מגלם, אם כן, אלטרנטיבה למבנה שבו הסובייקט עומד מול, או מנגד, לעולם ומאפשר לנו לחשוב על מבנה חלופי שמתכוון על בסיס מה שהיידגר מכנה *commercium* בין סובייקט לעולם. האחדות הזו איננה תוצר של ידיעה של הסובייקט על אודות עצמו או עולמו (ידיעה מסוג כזה דורשת את ההפרדה אותה מבקר היידגר), אלא מהווה תנאי אפשרות מקדים לידע כזה.⁹

ביקורתו של היידגר על היחסים בין סובייקט ואובייקט שצורתם היא כזו של 'נוכחות שמנגד' אינה נטועה רק בתפיסה אפיסטמולוגית, של ידע 'על אודות', אלא מבוססת במידה רבה על הטענה אודות היחס התכליתי שלנו לעולם, או מה שהיידגר מתאר כ"שמישות" (Zuhandenheit), או בתרגום לאנגלית, *ready to hand*. המרחב, לדידו, מופיע בפנינו על פי תכליותינו, וכלל הישים סביבנו מופיעים על פי אפשרויות התאמתם לתכליות אלו.

7 שם, עמ' 12.

8 לדיון מפורט יותר במצב המלנכולי אצל פרויד וביחסו למחשבתו של ולטר בנימין ראו: Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford: Stanford University Press, 2013, pp. 16–66.

9 פיתחתי טענה זו באריכות במאמר קודם, Ilit Ferber, "Stimmung: Heidegger and Benjamin", A. Benjamin, D. Vardoulakis (Eds.), *Sparks Will Fly: Walter Benjamin and Martin Heidegger*, Albany: SUNY press, 2015, pp. 67–93.

בדוגמת הפטיש המפורסמת, למשל, מראה היידגר כיצד נעלם האובייקט עצמו בתוך היחס השימושי שלנו, והופך כשלעצמו לבלתי נראה. האפשרות שלנו להשתמש באובייקטים שסביבנו, המבט התועלתני, הפונקציונלי שלנו על העולם, הוא מאפיין אנושי שכוחו מבוסס במידה רבה על כוחו להסתיר. כלומר, כאשר אנו משתמשים במשהו כדי להשיג מטרה זו או אחרת, וכיוצא באלו – נמנע מאתנו, באותה הנשימה, משהו חשוב אליו מבקש היידגר להסב את תשומת הלב. איננו יכולים עוד "לשים לב": לעצמנו, לעולם, לפטיש. אנו משתמשים ותו לא, משוקעים לחלוטין ביחס התכליתי. קיום מסוג כזה, שמאופיין דרך מידת ה"פעילות" שלנו, אינו מאפשר לנו לעצור או להשתהות. "דווקא בזרם היומיום," הוא כותב, "אנו דבקים בכל פעם ביש זה או אחר."¹⁰

נשוב, עם תובנה זו, לפרויד וליחסו למלנכוליה. קיום אנושי בעל מבנה פעיל, פרודוקטיבי ויצרני, מציינת אומנם ל"עקרון המציאות" ואינו פתולוגי במונחיו של פרויד, אך הוא גובה מאתנו מחיר כבד למדי בעיניו של היידגר. הבעייתיות הטמונה ביחס השימושי אל העולם נחשפת כאשר כוח ההסתרה שלו נפרץ. ענין זה מתרחש ברגעים של "הפרעה", "הפרה" או "פרצה", כאשר מה שמופיע בפנינו בדרך כלל כאובייקט תכליתי משתנה לפתע. אך לא רק הַיֵּשׁ הוא שמשתנה, אלא יחסנו הכללי יותר אל יֵשׁים כמו גם האופי של פנייתנו אל העולם. מה שנחשף ברגע זה של הפרעה איננו בדיוק משהו שלא היה שם קודם, ואיננו אובייקט זה או אחר, אלא הוא העולם המקיף אותנו, שמבנה ההפרעה מאפשר לו להופיע ולהתגלות בפנינו.¹¹

כאן טמונה חשיבותה של הפתולוגיה, של הפסיביות ואפילו של ה"תקיעות" המלנכולית. בכך מתגלה עומקה וסגולתה המיוחדת, המאפשרת גילוי (בדומה לפרויד ולעין החדה יותר לאמת). מאפיינים אלו אינם מאפשרים לנו להמשיך הלאה, לפעול, לייצר ולהסתיר, וכופים עלינו את העצירה וההשתהות אל מול ה"אין" של היידגר. עצירה דומה מופיעה גם ברגע שבו מעלה ניטשה את דמותו של המלט ב"הולדת הטרגדיה". הדיוניסי, כמו גם המלט, כותב ניטשה, "הציצו פעם הצצת אמת לתוך מהותם האמיתית של הדברים, ויָדְעוּ, מעתה בוחלים הם בכל עשייה". השיתוק שאוחז במלנכולי נובע, על פי ניטשה, מהבנתם של המלנכוליים כי אין בעשייתם "כדי לשנות שמץ־דבר במהותם הנצחית של הדברים, והם רואים זאת כחוכא ואיטלולא, כשמייחסים להם רצון לתקן עולם ש'חרג מעל כנו'."¹² ניטשה מתייחס כאן, כמובן, למשפטו של המלט על גלגל הזמן הנקוע. המלנכולי בעל המבט הדיוניסי מבין שהחריגה איננה בת תיקון, שמהותו של עולם מצויה, למעשה, בחריגתו מעל כנו. ייתכן שהעשייה אכן איננה אפשרית, משום ש"ההכרה היא סם מוות

10 מרטין היידגר, "מהי מטאפיזיקה?", מאמרים (1929-1959): הישות בדרך - מן האין (מבעד לטכניקה) אל השפה, מגרמנית: אדם טננבאום, אדם טננבאום (עורך), תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999, עמ' 51.

11 ראו: Martin Heidegger, *Being and Time*, Joan Stambaugh (trans.), Albany: State University of New York Press, 1996, pp. 70-71 [74-75].

12 פרידריך ניטשה, "הולדתה של הטרגדיה", הולדת הטרגדיה |המדע העליון, מגרמנית: ישראל אלדד, ירושלים: הוצאת שוקן, 1985, עמ' 51.

לעשייה", אך ייחודו של המלנכולי איננו דווקא במעשה אלא במבט, לא בשינוי ותיקון אלא דווקא בהשתהות על מה שאיננו בר תיקון. יש בעצירה הזו יסוד אלים והרסני, ובמובן זה לא ניתן באמת להביא לעצירה כזו באופן ספונטני. היא מוכרחה לכפות את עצמה עלינו. כפייה זו איננה רק עוד היבט בהבנה שלנו את המצב המלנכולי. היא מגלמת את העומק והחשיבות הטמונים במקום הכואב ביותר, העצוב ביותר. המצב אשר ממית כל יצר לפעולה, כרוך באופן בלתי נפרד במבטו הייחודי של המלנכולי. המלנכולי מסב את מבטו אל הריק שנפער בתוכו עם הפנמתו של האובדן, אך המבט הזה פנימה חושף בתורו גם משהו בעולם. הסדר נפרע במלנכוליה, אך פריעה זו חושפת את הריק שהיה שם ממילא ואינו תלוי, כלל ועיקר, ברגע או אירוע של אובדן.

למרות שהגותו של היידגר אינה מתמקדת בהלך הרוח המלנכולי, היא מציעה מחשבה מעמיקה ורבת השלכות על המבנה העקרוני של הלכי רוח בכלל. בדיון בשיניים מהלכי הרוח שמכנה היידגר "יסודיים" – חרדה ושיעמום – עולים מאפיינים בעלי השלכות חשובות להבנת המבנה המלנכולי.¹³ החרדה, המופיעה לפתע, הצומחת מן האין המוחלט, החונק, והמתייחדת באופן בו נכפית על האדם פנייה פתאומית אל עצמו; השיעמום, בעל הקצב האטי, המשתהה, המפוגג, הנמתח. שני הלכי הרוח הללו, כל אחד בדרכו (ואולי, בדרכים מהופכות), עוצרים אותנו על מקומנו, לא מאפשרים לנו את המשוקעות המנחמת והמסתירה של היומיום. הם מגלים בפנינו את מה שהיידגר מכנה "האין" המגלה לנו בתורו את "היש בכללותו".¹⁴ בכוחה של החרדה, כמו גם השיעמום, לחשוף בפנינו את מה שאינו נגלה בהמולת היומיום, בה אנו מפנים עורף לאין. המעניין הוא, שבשני המקרים אין צורך באירוע משמעותי או ייחודי: "האימה המקורית עשויה להתעורר בכל רגע בהיות-שם. לשם כך, אין היא צריכה שישכימה מאורע בלתי-רגיל. זעירות עילתה האפשרית מותאמת לעומק שלטונה. היא דרוכה תמיד, ובכל זאת מגיעה לעתים נדירות לכלל זינוק, כדי לסחוף אותנו לריחוף. החזקת היות-שם באין על סמך האימה המוסתרת עושה את האדם לשומר מקומו של האין".¹⁵ הלך הרוח המלנכולי הוא מקרה מעניין שבו השיעמום והחרדה כרוכים זה בזה. הוא מתאפיין בקריעה שבחרדה בד בבד עם ההשתהות שביעמום – ופותח מרחב של תשומת לב אחרת. האלמנט הפסיבי שמאפיין באופן מובהק את המצב המלנכולי (לא רק כפי שתואר על ידי פרויד, אלא מקדמת דנא) נוכח בחרדה שבה החנק וההלם עוצרים באחת את העשייה, ובשיעמום שבו, במידה רבה, חוסר העשייה מנביע את הלך הרוח. בהמשך דבריי, אבקש להצביע על המבנה הטמפורלי המורכב של הלכי רוח בכלל, ושל המלנכוליה בפרט.¹⁶

13 לדיון מפורט בחרדה ראו: Heidegger, הערה 11 לעיל, עמ' 169–178. לדיונו של היידגר בשיעמום Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, W. McNeill and N. Walker (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 132–165.

14 היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 51, 54.

15 היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 58–59. טננבאום מתרגם את המונח הגרמני Angst ל"אימה". אני מעדיפה לתרגמו ל"חרדה".

16 חשיבותו של היידגר לטענה המרכזית של מאמר זה אינה מתמצה בדיון שלו בהלכי רוח ובהשלכות

במלנכוליה, כפי שאראה מיד, הזמן אינו מתבטל במצב של היעדר העשייה, של השיתוק, אלא דווקא להפך, הוא נוכח בה באופן העמוק ביותר. המצב המלנכולי גוזל מאתנו את היכולת לפעול בתוך הזמן, אך מעניק לנו את האפשרות הייחודית לשים לב אליו. הדבר המתגלה בשימת הלב הזו הוא שהזמן אינו תלוי בנו, כלומר בתוכניותינו, בפרוייקציות שאנו משליכים על העולם. הוא אינו תלוי בנו וביחס שלנו אליו כלל. המצב המלנכולי הוא אומנם מצב של השהיה אין-סופית, מתמשכת, אך אין זו השהיה הכרוכה בעצירתו של הזמן. במלנכוליה אנו מועמדים במן, כשלעצמו – בלי האינ-זמן של החרדה, ובלי חוסר העניין והפסיביות ביחס לעולם שמופיעה בפנינו בשיעמום. הריקות שבאובדן של המלנכולי, הופכת להיות ריקות של תיבת תהודה, כזו שמהדהדת לא את האובייקט או הגעגוע, אלא את הזמן עצמו – ומהו הזמן בלי משהו שמתרחש בו ובמהלכו, אם לא המקצב שלו. תנאי האפשרות של הישמעות ההד, הוא כתמיד, הריקנות של המרחב שבתוכו נשמע הצליל. ללא ריקות, אין אפשרות להדהד.

2.

"נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו", קובע המלט בשורות החותמות את המערכה הראשונה של מחזהו של שקספיר.¹⁷ ניתן להבין משפט זה כביטוי לכאבו ולאבלו של המלט על אובדן אביו האהוב, ואף לומר כי הרגע בו נאמרות המלים הללו הוא הרגע המדויק במחזה שבו נפער אבלו של המלט כתהום בלא תחתית ונעשה למלנכוליה שעקבותיה מכוננים את כל מילותיו ומעשיו, או היעדר מעשיו של המלט, עד לתום המחזה. מבעד לעיניים פסיכואנליטיות נוכל אף לומר שהמלט מגלם בדיוק רב את האופן שבו מוצא עצמו המלנכולי תקוע בזמן, מצוי כביכול מחוץ לזמן, לא מזהה את עצמו בתוך ההיגיון הרציף של הזמן. אלא שמבט נוסף על הניסוח של שקספיר מגלה דבר מה נוסף. לא מדובר כאן רק במצב נפשי קשה, בעצב או אפילו באבל עמוק וחסר נחמה. המשפט אינו נוגע ב"פרספקטיבה" של המלט על הזמן או בחוויה האישית שלו של הזמן. "נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו / אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו!" (The time is out of joint: O cursed)

החשובות של דיון זה על הבנה מעמיקה של המצב המלנכולי. היידגר עוסק גם במקצב באופן ישיר, בפרט בכתיבתו המאוחרת ובהקשר הלשוני. ראו למשל: מרטין היידגר, השפה, מגרמנית: דנית דותן ומיקאל פרידמן, פיני אירגן (עורך), חיפה: פרדס הוצאה לאור, 2016; Martin Heidegger, "Language in the Poem: A Discussion of Georg Trak's Poetic Work", *On the Way to* "Language in the Poem: A Discussion of Georg Trak's Poetic Work", Peter D. Hertz (trans.), San Francisco: Harper & Row, 1982, pp. 159-198. ראו גם: David Nowell-Smith, "The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm", *Gatherings: The Heidegger Circle Annual*, 2 (2012), pp. 41-64; David Farrell-Krell, *Lunar Voices: Of Tragedy, Poetry, Fiction, and Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 55-82. מחמת קוצר היריעה, לא אוכל לדון בכתבים אלה במסגרת זו.

17 ויליאם שקספיר, המלט, נסיך דנמרק, מאנגלית: אברהם שלונסקי, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, עמ' 85. בתרגומו של דורי פרנס: "הזמן חורג מהמסלול. הו צחוק גורל ארוך" (ההדגשה שלי, ע"פ), מן האתר "שייקספיר ושורת".

הזמן. הוא אינו המשכי או רציף, ואינו מצוי עוד בתנועה כלל. מדובר כאן במן עצמו, ולא רק באופן שבו המלט האבל חווה אותו. ישנו, לדבריו, הזמן, וישנו "גלגל הזמן", או בניסוח המדויק של שקספיר: ישנו הזמן וישנו צירו, המפרק (joint), הקוצב את תנועתו. יש כאן ניסוח שאינו משתמע לשתי פנים: האמירה "נקע גלגל הזמן" משמשת כטענה אוטולוגית. מילותיו של המלט מתייחסות לזמן עצמו, הזמן ממש, שנקע. מה שחורג מצירו לא יכול עוד לנוע. הוא מוטל, ואינו שמיש עוד.

לפני שאציג את הפרשנות שלי למבנה הזמני הייחודי של המלנכוליה, אתייחס בקצרה לשלושה כיווני מחשבה מקובלים על "הזמן של המלנכוליה", אשר מהם אבקש לחרוג. ראשית, זמניות מלנכולית איננה תקיעות גרידא, ובפרט, אין היא תקיעות בזמן ובמרחב של האובייקט האבוד. לא מדובר כאן במבנה פשוט שבסיסו מצוי בסירובו של המלנכולי לקבל את עובדת האובדן, להיכנע לו ולהיפרד מהאובייקט האהוב, מצב שמתיר אותו משוקע ברגע האבוד בלא שיוכל להתנתק ממנו ולהחזיר עצמו לחיים (במושגיו של פרויד, לשחרר את הליבידו שלו לחופשי). האבל, לעומת המלנכולי, חווה אומנם כאב עז מאד, מסרב להאמין, מתמרד, קורס לתוך עצמו – אך לבסוף נכנע (או נענה) למה שפרויד מכנה "קריאתה של המציאות"; כלומר, נכנע לזמן, לרצף של הזמן שאינו מציית לחוקי העצב שלו, אלא רק לקצב תנועת הגלגל הסב על צירו. המלנכולי, לעומת זאת, לא זו בלבד שאינו נכנע לקריאה כזו, אלא, במובן מה, אינו פתוח להאזין לה כלל. הזמן שלו אינו מצוי בתנועה, ואין לו נחמה או מרפא ש"יבואו עם הזמן", גם לא זיכרון שאפשר להיתלות בו ויוכל להתמיד על אף ההכרה בכך שהאובייקט לא ישוב עוד. שנית, לא מדובר כאן בתפיסה נוסטלגית שמתעקשת להשיב את שאינו בר השבה. ברצוני אפוא להתרחק גם מן התפיסה על פיה המלנכולי שבוי בעבר, רוצה לשוב לאחור ולסובב את גלגל הזמן חזרה, לרגע שלפני האובדן. ולבסוף, כאשר ציר הגלגל נוקע, אין פירושו של דבר שהמלנכולי מוצא עצמו, או מוציא עצמו אל מחוץ לזמן. כפי שאבקש להראות כעת, דווקא ההפך הוא הנכון.

אנו נתונים, בדרך כלל ועל פי רוב, בעומק הזמן, מתקיימים בתוכו, כאשר הוא משמש לנו בעיקר נקודת ייחוס: אנו נזכרים במה שהיה ומקווים למה שיהיה. הזמן הוא בבחינת רקע,

18 מעניין לבחון בהקשר זה מחזות נוספים שבהם שקספיר משתמש ב"ציר" או ב"מפרק" ביחס לזמן. במחזה מקבת', למשל, נאמר "But let the *frame of things disjoint*, both the worlds suffer" ("אבל יתפורר בְּנִין-כֶּלֶה־הַיֵּשׁ עַל עוֹלְמוֹתָיו", על פי תרגום טשרניחובסקי) (ההדגשה שלי, ע"פ). או ראו גם את דברי אלכסנדר בטרואילוס וקרטידה, המתאר את אייאקס, שהטבע דחס לתוכו כל-כך הרבה ליחות עד שאומץ לבו נותץ והפך לשיטיון (folly); שקספיר ממשיל אותו לבריארואס (Briareus), מפלצת מיתולוגית בעלת מאה זרועות וחמישים ראשים) שכמו נתקפה בשיגרון ואינה יכולה לעשות דבר עם ידיה, ולארגוס (Argus) בעל מאה העיניים, שהוא "כולו עיניים אך אינו רואה דבר", וגם "הוא עגום בלי סיבה, ועליז נגד הזרם; יש בו מכל דבר פרקים אבל הכל מפורק" (מאנגלית: דורי פרנס, שייקספיר ושות', טרוילוס וקרטידה, מערכה ראשונה, תמונה שנייה). מה נותר אם כן? נותרת צורתו של הזמן.

כמעט מושתק, למה שאנו עושים "בתוכו" או "ביחס אליו", תמיד מתוך הנחה מובנת מאליה, שקופה, של זמן לינארי, המשכי, רציף. תפיסה זו קשורה כמובן קשר הדוק לאופן בו אנו מודדים זמן (בשעון למשל): שישים שניות הן דקה, שישים דקות הן שעה, עשרים וארבע שעות – יממה. ישנם, בכל זאת, רגעים או מצבים שבהם הזמן עצמו, תנועתו והמבנה שלו, מוחשים ונעשים מובהקים. דוגמה טובה היא השיעמום. כאשר כותב היידגר על השיעמום, הוא פונה לדוגמה של המתנה בתחנת רכבת:

אנו יושבים, למשל, בתחנה לא משמעותית של קו רכבת חסר חשיבות. נותרו ארבע שעות עד שתגיע הרכבת הבאה. האזור נטול השראה. יש לנו ספר בתרמיל, אך האם נקרא אותו? לא. אולי נחשוב על איזו בעיה, או איזו שאלה? אנחנו לא יכולים. אנחנו קוראים את לוח הזמנים או משננים את הטבלה שבה מפורטים המרחקים השונים מתחנה זו למקומות אחרים שאיננו מכירים כלל. אנו מביטים בשעון. מהלכים אנה ואנה, רק כדי לעשות דבר מה. אך אין טעם. אנו סופרים את העצים לאורך הדרך, מביטים שוב בשעון – בדיוק חמש דקות מאז הבטנו בו בפעם האחרונה. כשנמאס לנו להתהלך כך, אנחנו מתיישבים על אבן, משרכטים דמויות בחול, ואז תופסים את עצמנו מביטים בשעוננו שוב – חצי שעה – וכך הלאה.¹⁹

כאשר אנו משתעממים, הזמן עובר לאט יותר. אנחנו מנסים "להעביר את הזמן", ללכת הלך ושוב, לספור כבשים, לבהות, ואז, כשמביטים שוב בשעון, אנו שמים לב שעברו רק דקות ספורות. יש הרי שעות שעוברות כמו שניות, ודקות שעוברות כמו נצח. דומה, אם כן, שהזמן עצמו עובר לאט יותר, "מזדחל", שיש לו מזג משלו, כזה הממאן לציית, כך נדמה, למקצב "הרגיל" של הזמן. אך מהו זמן "רגיל"? אולי, כותב היידגר, מידותיו של הזמן אינן אלא המידות שבאמצעותן אנו מצליחים ללכוד אותו, ענין שתלוי בעובדת היותנו יצורים אנושיים הנעים על פני הארץ ביחס לשמש (המכתיבה, למשל, את מבנה היממה שלנו).²⁰ כאן, יש לחזור ולחשוב על הקשר הייחודי שבין המבט המלנכולי והזמן.

אחד המאפיינים החוזרים במחשבה העתיקה על המלנכוליה דוגמת זו של אריסטו, הוא חוסר האפשרות של המלנכולי להכריע, לבחור ולקבוע. המחשבה המלנכולית מצויה בתנועה מתמדת, בלבטים עיקשים ובחוסר שקט, מתלבטת, הולכת ונחלשת.²¹ הזמן הוא גם נצח וגם בן חלוף, העולם הוא תופעה, אך בעת ובעונה אחת מצוי מעבר לתופעתו, החומרי והמופשט מופיעים עבור המלנכולי יחד ואינם מוציאים זה את זה. זהו מבנה מחשבה שאינו מסוגל להתקבע, להיות בעל דטרמינציה. אין זו רק פסיביות או חולשה

19 ראו: Heidegger, הערה 13 לעיל, עמ' 93 [139-140], (התרגום שלי, ע"פ).

20 ראו: Heidegger, הערה 13 לעיל, עמ' 97-98 [147-149] (התרגום שלי, ע"פ).

21 מקור מעניין בהקשר זה הוא *Three Books on Life* שפרסם מרסיליו פיצינו בשנת 1489 (במיוחד הספר הראשון). ראו: Marsilio Ficino, *Three Books on Life: A Critical Edition and Translation*, Carol V. Kaske and John R. Clark (Eds. and trans.), Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1989

(כפי שהדבר מופיע, למשל, בימי הביניים) אלא מצב שבו מופיע הכול יחד, מכה בנו בעת ובעונה אחת. העין המלנכולית רואה הכול בחדות מכאיבה, אלא שכל האפשרויות מופיעות בפניה באותה חדות עצמה, בלא היררכיה, בלא אפשרות לבחור ולפעול. יתרה מזו: המלנכולי אינו בוחר או מכריע, משום שכל הכרעה פירושה תמיד גם ויתור, ואולי מוטב לומר: אובדן. המלנכולי אינו מסוגל לשאת ויתור שכזה. עבורו הכול מתקיים בעת ובעונה אחת, סימולטנית.²²

המלנכולי אינו מצוי, אם כן, במזן, אך הוא גם איננו מחוץ לזמן, הוא אינו מחייב את הזמן ולא שולל אותו. תבנית מחשבתו הייחודית אינה מאפשרת לו להכריע. ניתן לומר אם כן, כי המלנכולי מצוי גם בזמן וגם מחוצה לו, יש זמן אבל גם אין זמן. מה שניתן לזהות כאן כמבנה דיאלקטי נוסח הגל (שאצלו עמקותה של הרוח מושגת, בין השאר, דרך יכולתה להפנים ולקבל לתוכה את החיוב והשלילה גם יחד), נטול, במקרה זה, את הסינתזה, כלומר את אפשרות ההעלאה (Aufhebung) וההתגברות על המתח. הניגוד הפנימי שבמבט המלנכולי אינו מוביל לידע אחר, גבוה יותר, המקפל לתוכו את הניגוד ובזאת מעמיק. מבטו על העולם הוא מבט שאין בו העלאה, אולי להפך, יש בו כבדות עקרונית, ובו־זמניות מצמיחה. עבור המלנכולי "נקע גלגל הזמן"; אך בשונה משקספיר שמתאר את גלגל הזמן כנקוע, זמן שעומד במקום, קפוא, עבור המלנכולי פירוש הדבר איננו היעדר זמן או זמן שעמד מלכת – אלא להפך – שיש כעת אך ורק זמן, אין עוד דבר מלבד הזמן.²³ המלנכוליה נוטעת אותנו כל כך עמוק בזמן, עד שהוא אינו מתגלה לנו עוד כנע על צירו או מתקדם באופן רציף. במלנכוליה נגלה הזמן כשלעצמו, עירום ועריה, חשוף. הוא אינו מאפשר למלנכולי להינשא על ידי הזמן, להתקדם בתוכו, לצמוח מתוכו או לקמול עם חלוף הזמן. לפניו מופיע הזמן חשוף, מוטל לצד הגלגל שממשיך כעת להסתובב על ציר הנקוע בחופשיות מאיימת, כזו שמגלה שאין כל קשר אינהרנטי בין הזמן עצמו לבין תנועת הגלגל הכפייתית שלו.

המלנכוליה איננה רק פתולוגית ומשתקת, אלא היא מגלה דבר מה, וכזו, מאפשרת יתרה מזו, היא איננה מאירה דבר על אודות עצמנו בלבד, כלומר על חיינו הפנימיים, אלא שדרכה מתגלה העולם, או בהקשר הנוכחי: הזמן. קיומנו השגור משוקע על פי רוב באופן לא רפלקטיבי בזמן. הזמן, הוא עבורנו, בפשטות, המובן מאליו. אומנם, לעתים אנו מצרים על כך שהזמן "עובר מהר מדי", או חשים שהזמן זז "לאט מדי"; אך רוב הזמן, אנו

22 ז'וליה קריסטבה מספקת דיון מעניין בקשר שבין מלנכוליה ומה שהיא מכנה "הכחשת השלילה". ראו בפרט, שני הפרקים הראשונים בספרה. ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, דינה חרובי (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 7-63.

23 הקשר הייחודי בין המלנכולי למבנה הזמן, ולחריגה מן המבנה השגור, עולה בין השאר בחיבור האינטימי בין המצב המלנכולי ליכולות נבואיות. עבור הנביא, העבר, ההווה והעתיד, אינם שלושה זמנים שונים המופיעים בזה אחר זה. הם מופיעים יחד, בו בזמן. הנביא מצוי, במובן זה, מחוץ לזמן השעון, אבל עמוק בתוכו של הזמן עצמו. אריסטו מתייחס לקשר בין מלנכוליה ומתת הנבואה במקומות ספורים, למשל, בכתביו על שינה וחלומות. ראו גם: Klibansky, Panofsky, Saxl, הערה 1 לעיל, עמ' 48-55.

פשוט יצירי ויצורי הזמן, משוקעים בו לחלוטין. המלנכוליה, אם כן, איננה רק אובייקט בזמן, ולא אובייקט של הזמן. היא גם איננה רק מצב פסיכולוגי, ובוודאי שלא רק מצב פתולוגי. המלנכוליה היא תבנית צורה ייחודית של מחשבה, הלך רוח, תבנית של היות בעולם. יש להדגיש: המלנכוליה אינה עורכת שינוי בזמן או באופיו, אלא, באפשרותה של התודעה המלנכולית להימצא בזמן ובלא־זמן בעת ובעונה אחת, בלא הכרעה. מהו המבנה הייחודי לתודעה הזו? בסעיף הבא אתייחס לשאלה זו דרך מושג המקצב. בפרט, על ידי השתתות על מקצבו של הזמן, וביתר פירוט, על ידי האופן שבו מקצבו של הזמן מופיע בפני המלנכול.

3.

המבט המלנכולי חושף, דווקא משום היעדר התנועה של המלנכולי עצמו, את המקצב של הזמן, את תנועתו הפנימית: לא זו הסובבת על "ציר הזמן", כלומר לא התנועה המתקדמת מן העבר אל ההווה והמביטה כל העת אל העתיד לבוא. המקצב השגור של עבר־הווה־עתיד, כך מתגלה במלנכוליה, הוא רק וריאציה אחת של מקצב, ואילו הזמן כולל גם תבניות ריתמיות אחרות. ניתן לגשת להגדרה ולאפיון של המושג "מקצב" מכוונים שונים: מקצב מוזיקלי, מקצב ויזואלי, קצב של שפה פואטית או של תנועות הגוף. לכל גישה הדגשים הייחודיים לה. לצורך הנהרת רעיון "מקצב הזמן", אתמקד בדיון מרתק של ניקולס אברהם, אשר בחן את תופעת המקצב מנקודת מבט כפולה: פנומנולוגית ופסיכואנליטית. "מי איננו יודע", כותב אברהם, "שתקתוקו של השעון, תנועתם החוזרת של הגלים, קול פעימת הלב – אינם מקצבים כשלעצמם, אלא שהם יכולים להפוך למקצב בכל רגע ומבלי שיחול כל שינוי אובייקטיבי? אין טעות רווחת יותר מהטעות שבזיהוי מקורו של המקצב באובייקט".²⁴ הקצב איננו שייך לאובייקט (ולכן גם אינו מצוי בו באופן אובייקטיבי), והוא גם לא שייך לנקודת מבטו של הסובייקט. המקצב מופיע, בדרך כלל באופן בלתי צפוי, בנקודת החיבור שבין סובייקט לאובייקט, או אולי במרחב שמקדים את היפרדות הסובייקט מן האובייקט (באופן דומה, היידגר מגדיר את הלכי הרוח ככאלה המטרימים את ההפרדה בין סובייקט לאובייקט). אברהם, בדומה להיידגר, מדגים זאת בתיאור של נסיעה ברכבת:

בתאי שברכבת, בעודי מביט, בהיסח הדעת, בנוף הנסוג והולך, אני חש עצמי שרוי בעולם מלא נוכחות: שכניי לקרון, שמשת החלון, קרקוש גלגלי הרכבת, המראה המשתנה תדיר. אולם, מזה זמן מה, אני נד בראשי ורוקע ברגלי. גופי כולו נמלא תנועה ומתח. מה ארע כאן? דבר מה השתנה באופן יסודי. אומנם שמעתי כבר קודם לכן את קרקושם המונוטוני של הגלגלים, וגופי נתון היה לתנועת־הטלטול החזרתית של הרכבת. אולם, בהפוגה שבין הצלילים, אחז בגופי איזה מתח, ציפייה,

24 ראו: Nicolas Abraham, *Rhythms: On the Work, Translation, and Psychoanalysis*, Benjamin Thigpen and Nicolas T. Rand (Ed. and trans.), Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 67.

שהתנועה הבאה עשויה הייתה לממש או לתסכל. עתה, נעשה הטלטול, שהיה שם כל העת, חלק מן הציפייה שלי. גופי כולו נדרך לקראתו. הפסיביות שבה הייתי נתון קודם לכן התחלפה בפעילות ספונטנית מסוג אחר: אינני נתון עוד לחסדם של כוחות חיצוניים. ההפך הוא הנכון, החוץ כעת מציית לי. אני רוקע ברגלי, בדיוק ברגע הנכון, ורגלי מזמנת את האירוע. ציפיותי אינן אלא, למעשה, רצונות, תביעות, השבעות. כשמתרחש האירוע, אני חש את הסיפוק הטמון במה שחוללתי. תודעתי הקוצבת את הדברים נתפסת אפוא כפעילות ספונטנית [spontanéité].²⁵

התיאור הזה מרתק מכמה בחינות. ראשית, עולה בו הזיקה שבין מקצב לבין שימת לב. הנוסע ברכבת נוסע בה כמו יתר שותפיו לתא. הם חולקים קרון הנע על המסילה, הם שומעים יחד, כך או אחרת, את רעש הנסיעה ואת קרקוש הגלגלים, ונעים יחד ברכבת המיטלטלת. אלא שהנוסע שלנו, החולק אתם את אותה הנסיעה ממש, שם אליה לב באופן אחר. הוא מזהה משהו שחורג מאוסף של תופעות או עובדות (מהירות הרכבת, דגם הגלגלים). אלמנט שני המופיע כאן טמון בכך שהנוסע חש שהמקצב שזיהה כופה את עצמו עליו. כעת, אין עוד דבר מלבד המקצב. המקצב גורר התכנסות – הנוסע לא שם לב, למשל, מי יושב לידו, או לאן מועדות פניו. נדמה שיש משהו שכופה עליו את ההתכנסות הזו. הנוסע חש שההופעה הסדירה של הצלילים והתנדודות – אין בלתי, והיא פונה אליו, אליו ממש.

הקשר הדיון של אברהם הוא פסיכואנליטי ולכן הדגש שלו הוא, בסופו של דבר, על האופן שבו מבנה המקצב מקביל למעשה למבנה של אגו המבקש מימוש לציפיות שלו, לאשליותיו ולתשוקותיו: הנוסע חש כי העולם "עונה" לו. אני רוצה לחרוג כאן מעט מדיונו של אברהם, וזאת כדי להטעים דבר אחר, והוא עצם האפשרות של הנוסע, אשר נוכל לכנותו "מלנכולי", להטות אוזן למקצב, לזהות אותו מבין הקולות והתנועות הרוחשים סביבו. זוהי אפשרות שבסיסה הוא, במובהק, זמני. בלא תודעה של זמן, לא ניתן היה לזהות סדירות או חזרתיות כלל. אלא שמקרהו של הנוסע מעמיד אותנו בפני חזרתיות מטיפוס מסוים מאוד. אין המדובר כאן ברציפות היומיומית, בה נקצב היום על פי משימותינו השונות. המלנכולי שעל הרכבת אינו מודע לשעה, לא חושב כמה זמן יחלוף עד שגייע לתחנה הבאה (כפי שחושב, למשל, הנוסע המשועמם שיושב לידו). הוא אינו חושב מה יעשה בעיר הזרה שאליה הוא נוסע ולא מה אמר אתמול לחברו. המקצב הוא כל כולו זמן, אבל הוא גם מחוץ לזמן. הוא החיוב העמוק ביותר של הזמני, אבל גם שולל אותו באופן יסודי.

הקשב הער והחדד למקצב מחלץ את המלנכולי מחוץ לזמן השעון, לזמן הרגיל, אך בעת ובעונה אחת, מגלה בפניו ממד אחר של הזמן, זמן שאינו מופיע כסדר יומו אלא הוא הזמן כמות שהוא. הדבר דומה למצב המלנכולי, שבו פירושה של הנסיגה מן העולם אינו

25 שם, עמ' 70-71 (התרגום שלי, ע"פ).

שאינ עוד עולם. הנסיגה היא זו המאפשרת למלנכולי לשוב אל העולם, מחדש. הנוסע ברכבת פורש מקהל הנוסעים שעל הרכבת, מתנתק מחייו ומשגרת יומו, אבל כל אלו אינם נעלמים כליל. המלנכולי שב אליהם דרך תשומת לבו האחרת: מכונסת אבל חדה, מחודדת. הוא יצא כדי להיכנס בחזרה, כפי שהמקצב פסק כדי להתחיל מחדש. חשוב לציין שלא מדובר כאן בפרישות הרמטית, כזו שבה העולם חדל מלהתקיים. זוהי פרישות "חלשה" יותר, כזו שבה מוסיף להתקיים העולם, אך אחרת, או לכל הפחות, תשומת הלב אליו והמבט עליו אחרים בתכלית.²⁶

אולם יש בחוויית המקצב, בתשומת הלב של ההאזנה, עוד מרכיב חשוב של חיבור למצב המלנכולי. פרויד מיקם, כידוע, את האובדן במוקד דיונו במלנכוליה. לא מדובר כאן רק באובייקט האבוד עצמו, ואף לא בשאלה אם יש לציית לעקרון המציאות ולשחרר את הליבדו לחופשי מן האובייקט. המלנכולי חווה דבר מה עמוק הנוגע במהותו של האובדן עצמו, ואפשר לומר, האובדן כשלעצמו ולא אובדן של אובייקט כזה או אחר. מעבר לכך: לא רק האובייקט הוא שאבד, אלא שהוא נשא אתו את העולם עצמו. בכך, מציב המלנכולי אתגר חשוב להפרדה המקובלת, האינטואיטיבית, בין סובייקט לאובייקט (אובייקט של תשוקה או אובייקט אבוד). יסוד ההיעדר, החסר, משמש במלנכוליה בתפקיד מרכזי. אנו רגילים לחשוב על הזמן במונחים של זרימה מתמדת, רצף בלתי מופרע של רגעים המאורגנים כך שכל רגע כרוך בעקבו של זה הבא בעקבותיו. המכשירים באמצעותם אנו מודדים את הזמן (שעונים למיניהם, מחוגים) בנויים כך שהם מצרינים עבורנו את הזמן כרצף כזה. אולם, למקצב מבנה שונה.²⁷

המקצב נטוע, כאמור, במבנה זמני, אבל הוא בנוי בדיוק על העיקרון ההפוך: לא זרימה אלא עצירה, לא נוכחות מתמדת נטולת פערים, אלא השהיה, הפרעה והיעדר. ההפוגה והעצירה מתנים למעשה, את האפשרות להופעתו של המקצב, שהרי מבלי שהתנועה או הצליל יעצרו ויתחילו מחדש, לא ייתכן מקצב כלל. במילים אחרות, כפי שכינונה של התודעה המלנכולית תלוי במידה רבה במרכזיותו של האובדן ובחוויה אינטנסיבית של היעדר – על אותו יסוד ממש מבוססת גם יכולתו של המלנכולי לתפוס או לשים לב למקצב.²⁸ הצליל של גלגלי הרכבת הנעים על המסילה צריך לעצור ולהופיע מחדש, וכך שוב ושוב – כדי שייחווה כמקצב. על הרגל לנוע מטה ואז להיעצר ולהתרומם, וחוזר חלילה. במילים אחרות, האין מאפשר את גילוי היש. אלמלא העצירה, לא יכולה התנועה לשוב, להיקצב, להיעשות למקצב חוזר.²⁹ כאן עשויה להבהיר משהו המילה

26 ראו: מיכל בן-נפתלי, על הפרישות, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2009.

Giorgio Agamben, "The Original Structure of the Work of Art", *The Man without Content*, Georgia Albert (trans.), Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 94–103

28 על הפרעה, מקצב וגילוי אצל ברכט ובנימין, ראו גם: Ilit Ferber, "Interruptions: Brecht and Benjamin", *Assaf* 19–20 (2005), pp. 35–53.

29 בדיון שלו באימה ובכוח המגלה שלה, היידגר כותב: "כל הדברים ואנו עצמנו שוקעים לתוך אדישות. אך לא במובן של היעלמות גרידא, אלא בתזוזה עצמה של כל הדברים, הם פונים אלינו [...] לא נותר שום משען. בהישמטותו של היש – 'שום' זה לבדו נותר ואוחז בנו. האימה מגלה את

הגרמנית Wiederholung שפירושה חזרתיות: Wieder – Holen, להחזיר או להביא שוב. כדי שהצליל היחיד יהיה למקצב, עליו להפסיק ולחזור שוב, להיפסק ולהתחיל מחדש. מבטו של המלנכולי מיוסד על ההיעדר, בהשתוות שלו על האובדן ובסירוב להתנתק ממנו כדי לכוון זיקה ליבידינלית לאובייקט חדש. האפשרות לשים לב למקצב, להיות "נתון" לכוחו של המקצב, מתכוננת על בסיס אותו עיקרון בדיוק: צריכה להיות ראשית הפרעה בצליל, הפוגה ברצף, ואז חזרה מחודשת.³⁰

מבטו הייחודי של המלנכולי הוא המאפשר לו לעצור ולשים לב, לזהות את המקצב, את המבנה הפנימי של הזמן. אין זהו הזמן הסובב בגלגל שאיננו נח לעולם, או הזמן שדוחף אותנו קדימה, מקיף אותנו ואוחז בנו כך שאיננו יכולים למצוא נקודת חיבור לעולם בלעדיו. לא מדובר כאן גם באין זמן, בשלילת הזמן. זהו זמן מלנכולי: כזה שיש בו תנועה ועצירה גם יחד, זמן מתמשך ומקיף אך גם כזה המופרע ונקטע שוב ושוב, זמן שבסיסו איננו ברצף אחיד החל על הכול, אלא דווקא בפריצות, בקרעים ובמרווחים. מקצב של זמן. כאן טמון לב העניין והוא נטוע בחשיבות העליונה של הבנתנו את המלנכוליה לא רק כסוגייה נפשית, רפואית או פתולוגית, אלא כמרחב אפיסטמולוגי, כזה המאפשר מבט ייחודי המביא עמו ידיעה עמוקה שהיא מקורה של הייחודיות המפעימה שאריסטו מוצא במלנכולי. בניגוד למסורת הפילוסופית הארוכה שהחזיקה בהנחת יסוד על פיה האמתי הוא הקבוע, היציב והבלתי משתנה (דקרט ומשל השעווה הוא דוגמה מוכרת, כמו גם רעיון האידאות האפלטוני), הקשר האינטימי בין המלנכולי לאמת אינו מבוסס על יכולתו לזהות את הבלתי משתנה, אלא דווקא הנטייה שלו להתמסר למשתנה, למה שמצוי כל העת בתנועה, מופיע ונעלם, ובכך חושף את מה שלא ניתן לקבע באופן עקרוני.³¹ כמו הנוסע ברכבת, המלנכולי חולק עמנו את העולם, אך בכוחו לשים לב אליו אחרת, בחדות ומתוך משוקעות יתרה. יש בתשומת הלב שלו מן ההתכנסות, ולמעשה, היא מותנית בהתכנסות ובנסיגה. לבסוף, יכולתו של המלנכולי לשים לב למקצב נטועה ברגישות הייחודית שלו לחסר, להיעדר ולאובדן. הוא אינו מוחק אותו או מתגבר עליו כמו האָבֶל, אלא נותן לו את מקומו.

בעצירה שהוא כופה על עצמו, בהתכנסות, בהיעדר הפעולה והתנועה – מתאפשר משהו. המלנכולי אינו מצייט לדפוסים השגורים של החיים בעולם ואינו מתואם עִמָם. יש בו כבדות בסיסית, אין הוא מייצר, רק מביט – אך מבטו חודר פנימה. לא לפעולות, לתופעות, לתכנים – אלא למקצב שלהם. כאשר ז'אק דרידה מתייחס למשפט "נקע לגלגל הזמן" בספרו על קרל מרקס ומושג החוב, הוא מעיר כי הזמני אף פעם לא יכול

האין". היידגר, הערה 10 לעיל, עמ' 53.

30 הקשר של טענה זו לתבנית שמשרטט פרויד ב"מעבר לעקרון העונג" במשחק ה"פורט־דה" הידוע, מרתקת בהקשר זה. ראו: זיגמונד פרויד, מעבר לעקרון העונג: ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, ח' אורמייאן (עורך), תל אביב: הוצאת דביר, עמ' 100–101.

31 בהקשר זה מתייחס פארל־קרל לדיון של היידגר באנטיפון: Farrell-Krell, הערה 16 לעיל, עמ' 58–57.

להופיע בפנינו "כשלעצמו", וזאת משום שהוא תמיד ממוקם בין מה־שאיננו־עוד לבין מה־שעדיין־לא. לכן, על פי דרידה, הזמן עצמו תמיד נקוע, תמיד מחוץ לצירו. או במילים אחרות: מהותו של הזמן היא אי האפשרות שלו להיות "כשלעצמו".³² למול טענה זו עומד המלנכולי, קודר אבל גאה – הוא חווה את ה"כשלעצמו", את מה שלא יכול להופיע בפעולה, ביומיומי, בהשתנות. הזמן של המלנכולי מופיע כשהוא נקוע, מוטל הרחק מהגלגל, לא רציף וחסר תנועה. אך הוא בכל זאת מופיע, בבהירות חדה, מכה בסנוורים.

אוניברסיטת תל־אביב

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the* 32
New International, Peggy Kamuf (trans.), New York: Routledge, 1994

מבוא*

הספרות המחקרית העוסקת במלנכוליה ממקמת את ראשית השיח על אודותיה ביוון העתיקה בתקופה הקלסית. אכן, המושג עצמו מופיע לראשונה בכתבים הרפואיים המיוחסים להיפוקרטס. בקורפוס זה מתוארים סימפטומים פסיכופיזיים ייחודיים,¹ האופייניים למחלות הנגרמות עקב עודף מרה שחורה בגוף. המחשבה על קשר בין נפש לגוף שיש בו עודפי מרה שחורה נמצאת גם בבסיס גישתו של אריסטו, אשר לו מיוחס הספר פרובלמטה פיזיקה ובו פרק מס' 30 מוקדש לדיון במלנכוליה (ראו תרגומו של גבריאל צורן ואת המאמר המלווה אותו בגיליון זה).² אבל, כפי שאבקש לטעון במאמר זה, המלנכוליה היתה מוכרת ליוונים עוד קודם לכן. המצב המלנכולי, כמצב פסיכופיזי ייחודי, העסיק את היוונים עוד לפני התקופה הקלסית וניתן למצוא עדויות לכך בשירה הארכאית (מן המאות השמינית עד השישית לפנה"ס). במאמרי אטען כי השירה ההומרית, ובפרט היצירה האפית אודיסאה, לא רק מתארת גיבורים ומצבים מלנכוליים אלא גם מציגה תבנית נרטולוגית ייחודית, שהופכת את המלנכוליה למאפיין פואטי מרכזי בה. המאמר יבקש להוכיח טענה זאת ולמקם את השירה ההומרית במסגרת השיח המחקרי על אודות המלנכוליה, שיח שעד כה נעדרה ממנו, וכך להכיר בשירה ההומרית כמקור מרכזי בתפיסת המלנכוליה במחשבה המערבית.

* ברצוני להודות לורד לב-כנען שהנחתה אותי במהלך כתיבת עבודת המ"א שעליה מבוסס מאמר זה.
 1 על פי "דוקטרינת ארבע הליחות" (The Doctrine of Four Humours) מורכב הגוף האנושי מארבעה נוזלים – דם, ריר (או כיח), מרה צהובה ומרה שחורה. עודף או חוסר באחד מן הנוזלים גורם למחלות ואף למוות. תפיסה זו גובשה בפילוסופיה הקדם-סוקרטית שעליה התבססה התפיסה הרפואית ההיפוקרטית. על כך ראו: Noga Arikha, *Passions and Tempers: A History of the Humours*. New York: Harper Perennial, 2008; S. W. Jackson, "Melancholia and the Waning of the Humoral Theory", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 33, 3 (1978); S. W. Jackson, *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven: Yale University Press, 1986.
 2 הטענה המקובלת כיום היא שאת הספר פרובלמטה פיזיקה לא כתב אריסטו, אלא תלמידו תיאופרסטוס (371–287 לפנה"ס), או חברי האסכולה הפריפטטית. סוגיה זו נדונה בהרחבה כאן: Robert Mayhew, *The Aristotelian Problemata Physica: Philosophical and Scientific Investigations*. Leiden: Brill 2015. את הטקסט של הפרובלמטה ביוונית ובאנגלית ניתן למצוא כאן, Aristotle, *Problems (Problemata Physica)*, Book XXX–I. Robert Mayhew and David C. Mirhady (Eds. and trans.), Loeb Classical Library, 2011.

חלק א: הפרובלמטיקה והומרוס

אחד הדברים המעניינים בפרק מס' 30 בפרובלמטיקה הוא שמחברו בחר לפתוח אותו בהתבוננות לאחור, אל עבר שבעה גיבורים היסטוריים-מיתיים – שבעה ארכיטיפים מלנכוליים בעיניו – שניים מהם גיבורים הומריים מובהקים. כמו כן, המחבר האריסטוטלי בחר לשלב בפתיחת החיבור ציטוט מתוך האיליאדה.³ בחירות אלה, שלמיטב ידיעתי לא זכו להתייחסות מחקרית, מעידות על חשיבותה של השירה ההומרית עבור המחשבה הקלסית העוסקת במלנכוליה. במאמר הפתיחה לגיליון זה הרחבתי סוגיה זו והתמקדתי בדמותו המלנכולית של בלרופון. במאמר זה אתמקד באיאס (או איאקס) והדיון בו יהווה את החוליה המקשרת לדיון בפנלופה.

כאמור, תמצית החידוש של פרק מס' 30 בפרובלמטיקה הוא ביסוס הקשר בין פעולתה של המרה השחורה בגוף לבין תכונות אופי, כישרון ויצירתיות.⁴ חידוש זה הופך את הדיון הרפואי לדיון פילוסופי, הממשיך כיווני מחשבה אריסטוטליים קודמים על אודות המלנכוליה.⁵ ראינו כי המחבר מזכיר שבעה גיבורי תרבות כדוגמה לטיפוסים מלנכוליים, ארבעה מהם גיבורים מיתיים (הרקלס, ליסנדרוס הספרטני, איאס ובלרופון) ושלושה מהם פילוסופים (אמפדוקלס, סוקרטס ואפלטון).

השאלה מדוע נבחרו דווקא שבעת גיבורי תרבות אלה ולא אחרים היא שאלה מרתקת, אך כעת אתמקד באיאס, אחד מגיבוריה היווניים של מלחמת טרויה.⁶

3 הומירוס, איליאדה | אודיסאה, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשי"ד. בהמשך החיבור משולב ציטוט נוסף מן השירה ההומרית (אודיסאה 19, 122). על פי הפרובלמטיקה, פעולתה של המלנכוליה על הנפש דומה לפעולת היין עליה: כשם שבהשפעת יין אנשים מסוימים נעשים עליזים יתר על המידה או פטפוטנים, אחרים נעשים עגומים ונוטים לבכי, ויש הנעשים מלנכוליים קודרים או אדישים, ומלנכוליים יצריים ואלמים. בהקשר הזה מובא הציטוט מתוך האודיסאה "בדמעות אתמוגג, כי ליבי עברו היין". ככל הידוע לי אין במחקר התייחסות לשאלה מדוע נבחר דווקא הציטוט הזה. לדעתי ההקשר העלילתי נותן הסבר ברור – אודיסאוס המחפש לאורח יושב עם פנלופה אשר חוקרת אותו על מוצאו. היא שואלת אותו "מי אתה? מי שבטך? מאיזו עיר, מי הורייך?" (אודיסאה 19, 105). בתשובתו מפציר בה אודיסאוס שלא תשאל אותו שאלות כאלה, המזכירות לו את ביתו הרחוק, שאליו הוא מתגעגע נעגועים מרים וכאובים: "אל תשאל לי שבטי לדעת ארץ אבותי, / ולא תעציבי את רוחי להוסיף לי צער על צער..." (אודיסאה 19, 116-117). אודיסאוס מבקש כאן מפנלופה שלא תעורר בו את הנוסטלגיה, את כאב נעגועי השיבה, כי אם תעשה זאת תתעורר בו המלנכוליה והוא יגיב כמו מישהו "שעברו יין" (שם, טור 122). התנהגות כזו אינה יאה מצדו של אורח. אודיסאוס לא רוצה להיעשות מלנכולי במחיצת פנלופה, כפי שלא היה רוצה להיות שיכור בנוכחותה. הומרוס, אודיסאה, מיוונית: ש' טשרניחובסקי, תל אביב: שוקן, 1954.

4 ראו תרגומו של גבריאל צורן והמאמר המלווה אותו בגיליון זה.

5 Philip J. van der Eijk, *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity: Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health and Disease*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 139-140; 150-155.

6 בגיבורים הומריים הכוונה היא לגיבורים המופיעים בשירה ההומרית. בלרופון (או בלרופונטס) הוא בנם של בת תמותה (מלכת קורינתוס) והאל פוסידון. בלרופון נודע כלכודו של פגסוס הסוס המכונף והורג הכימרה (מפלצת יורקת אש, בעלת ראש של אריה, גוף של עז וזנב של נחש). ביקש להגיע אל האולימפוס על גבו של פגסוס ועל יומרנות זו נענש על ידי זאוס. לאחר שסר חנו מעם האלים ובני האדם נעשה נווד מנודה ועצוב (איליאדה, 6 שורה 200 ואילך, הערה 3 לעיל; וגם אצל אפולודורוס, ביבליותקה, 2, 4); איאקס (או איאס) הוא בנו של טלאמון מלך סלאמיס. איאס הוא אחד הגיבורים

המחבר האריסטוטלי כותב על איאס כי איבד את שפיותו עקב היותו מלנכולי. מעניין כי בתרגום המודרני של הפרובלמטה לאנגלית, נמצא כאן הפניה, בהערת שוליים, אל הטרגדיה איאס מאת סופוקלס.⁷ בטרגדיה זו מוצג איאס כגיבור השוקע במרה שחורה עקב פגיעה במעמדו ובכבודו, המביאה אותו בסופו של דבר לשיגעון ולהתאבדות. האם הערת השוליים הזו אינה מטעה? האם בהכרח הטרגדיה של סופוקלס עמדה לנגד עיניו של המחבר האריסטוטלי או שמא מקור ספרותי אחר עמד לנגד עיניו? אם בחר לצטט מתוך השירה ההומרית בהקשרו של בלרופן אפשר להניח כי חשב עליה גם בהקשרו של איאס, אחרי הכול, דמותו הטראגית הקלסית של איאס מבוססת על שירה זו.⁸ בחיפוש אחר דיוקנו המלנכולי של איאס בשירה ההומרית מצאתי את התיאור הבא:

עֲמְדָה לְכִבְדָּה רַק נִפְשׁוֹ שֶׁל־אִיס, בְּנוֹ שֶׁל־טִלְמוֹן,
הִרְחִק מִמֶּנִּי נִצְבָּה זֹעֲמֶת עַל־אֲדוֹת נִצְחוֹנִי,
אֲשֶׁר נִצְחִיתִי בְּרִיבֵי שֵׁם אֲתוֹ עַל־יַד הָאֲנִיּוֹת [— —]
הֵה, לוֹאִי וְלֹא נִצְחִיתִי לְעוֹלָם בְּאוֹתָהּ הַתְּגָרָה!
בְּעֵטִיָּה נִפְלַל לְאָרֶץ רֹאשׁ יָקָר כְּמוֹתוֹ וְנִפְלָא,
רֹאשׁוֹ שֶׁל־אִיס, שֶׁעָלָה בְּתֹארוֹ וּבְמַעַלְלָיו
עַל־כָּל־בְּנֵי־הַדְּנָאִים מְלֶכֶד בֶּן־פֶּלֶס הַתְּמִים.
קוֹלִי נִשְׁאֲתִי וְאֶעֱזֵן וְאֶמַר בְּמִתְק שְׁפֹתַיִם:
"אִיס בְּנוֹ שֶׁל־טִלְמוֹן, הַגִּבֹּר הַתְּמִים! הָאֲמָנִם
גַּם בְּמִיתָתְךָ לֹא תִשְׁכַּח חֲרוֹנְךָ עֵקֶב הַנֶּשֶׁק,
כְּלִי הַכְּלִיּוֹן שֶׁנִּתְּנָנוּ הָאֱלֹהִים לְאִיד הָאֲרֻגָּאִים? [— —]"
כִּכָּה דִּבְרַתִּי, וְלֹא עָנָה לִי דָבָר, הִלֶּךְ אֶל־יָתֵר
נִפְשׁוֹת הַמְּתִים מִמִּשְׁכָּנוֹת־אֲרֻבּוֹס, שֶׁהִלְכוּ לְעוֹלָמָם.

(אודיסאה, 11, 543-565)

איאס מתואר כאן כמי שמסרב להרפות מכעסו ומעלבונו גם לאחר מותו. למרות דברי הפיוס מצדו של אודיסאוס, דמותו הקודרת מתבצרת בשתיקתה ובבדידותה, ולבסוף מפנה את גבה ופונה הלאה ממנו אל עומק החשכה השוררת ב"מִשְׁכָּנוֹת־אֲרֻבּוֹס". כמו בלרופן באיליאדה, כך גם איאס באודיסאה נעשה לאדם מלנכולי כתוצאה מחוויית אובדן – אובדן הכבוד, הפגיעה בתהילה והתחושה שחסד האלים סר מעליו. איאס מעוצב כגיבור מלנכולי כבר בשירה ההומרית וכאשר סופוקלס מעבד את החומרים המיתולוגיים האלה לטרגדיה הוא משמר איכות זו ואף מלטש אותה.

המרכזיים במלחמת טרויה שנלחם יחד עם צבאו של אגממון. לאחר מות אכילס, איאקס ואודיסאוס התווכחו מי מהם ראוי לזכות במגן המפורסם שלו. אודיסאוס זכה במגן ועקב העלבון איאקס התאבד.

7 Aristotle, הערה 2 לעיל, עמ' 277.

8 Josh Beer, *Sophocles and the tragedy of Athenian democracy*, No. 105, London: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 52

נחזור אל פרק מס' 30 בפרובלמטה – במשפט הבא אחרי הבאת הציטוט מן האייליאדה, מוסיף המחבר האריסטוטלי ואומר "גיבורים אחרים רבים סבלו באותה דרך". למי הוא מתכוון? לאור בחירתו באיאס ובלרופון ובחירתו לצטט מתוך האייליאדה והאודיסאה אפשר להניח כי כוונתו לגיבורים הומריים נוספים ותפקידנו, כקוראים, להרהר ולהיזכר בהם, כפי שאעשה בחלקו הבא של המאמר:

חלק ב

1. מלנכוליה כתוצאה מאובדן עמום באודיסאה

בתיאור רגיש ומדויק הנמסר מנקודת מבטה של אנטיקליאה, אמו המתה של אודיסאוס המדברת אליו מן השאול, מתואר מצבו העגום של לארטס אביו הזקן, שהיגון והאבל על בנו הנעדר הפכוהו לאדם מלנכולי:

וְאֶבֶיךָ הוּא שׁוֹהֶה בְּשָׂדֶה,
 אֵינּוּ מוֹסִיף לְרִדֵּת הָעֵרֶדָה, וְאֵין לוֹ כְּל־מִטָּה
 אֲשֶׁר יֵצִיעַ, אֲדָרוֹת וְשִׁמְיכוֹת מִזְהִירוֹת לוֹ אֵין,
 אֶךְ בִּימוֹת־סָתּוֹ הוּא יֵשֶׁן עִם־הַעֲבָדִים בְּבַיִת
 אֶצֶל הָאָח וּבְאֶפֶר, וּבְגָדִים רְעִים לְבָשָׂרוֹ.
 אָפֶס כְּבֹא יָמֵי קִיץ וְאֶסִיף הַבְּרוּכִים בְּפָרוֹת,
 יִשְׁכַּב לוֹ בְּכָל־מְקוֹם, בְּכַרְמֵי כָּל־גֶּפֶן פּוֹרְיָה,
 יִפְרֹשׁ יְצוּעוֹ שְׁלוֹ בְּשִׁלְכָתָהּ, בְּעֵלִים הַנוֹשְׁרִים.
 שֶׁם הוּא יִשְׁכַּב לוֹ נוֹגֶה, וּבְלִבּוֹ הַיְגוֹן הַגָּדוֹל,
 אֵף יִתְגַּעְגַּע עָלֶיךָ, וְקִשְׁתָּהּ עָלָיו זְקַנְתּוֹ.

(אודיסאה 11, 187-196)

בצערן על אובדן אודיסאוס, מתנתק לארטס מהקהילה שבה היה לו מקום של שררה וכות. הוא עוזב את ביתו והופך לנווד מוזנח ובודד, שאיבד עניין בחיים הנוחים שהיו לו לפני. הוא שוכב עצוב, שקוע בצערן הגדול ובגעגועיו לאודיסאוס ואלה מקשים עליו את זקנתו. תיאור נוסף של לארטס מושם בפיו של אומיאוס, רועה החזירים הנאמן. בתיאור זה מודגש האספקט הכרוני במצבו של לארטס והגעגועים אל הבן האהוב הגורמים לאב הזקן לבקש את מותו שלו מן האלים:

אֶכֶן לְאָרְטֶס עוֹד חַי, מִתְפַּלֵּל לְזֹכֶס כָּל־הַיָּמִים,
 אֲשֶׁר תֵּעֹזב רִיחוֹ אֶת־אֲבָרָיו בְּאֶרְמוֹנוֹ;
 יַעַן כִּי יָמַר מְאֹד לְכִנּוֹ אֲשֶׁר רָחַק מִמֶּנּוּ,

גַם לְאִשְׁתּוֹ הַנְּבוֹנָה, אֲשֶׁר מְאֹד צִעְרָתוֹ
בְּמוֹתָהּ עָלָיו בְּלֹא-עֵת וְגַם הִצְעִידָתוֹ לְזִקְנָה,
יַעַן כִּי מָתָה בִּיגוּנָה עַל-בְּנֵה הַגְּבוּר הַמְּהֻלָּל,
מִיָּתָה עֲלוּבָה. וְלֹאֵי וְלֹא יָמוּת בָּהּ אִישׁ אֲשֶׁר אֶתִּי,

(אודיסאה 15, 353-365).

מוזכרת כאן גם אמו של אודיסאוס אשר מתה מצער על בנה. לארטס אבל על רעייתו וצער זה משולב בצערו על בנו אודיסאוס ואלה מזרזים את הזדקנותו. באזכור אחר של לארטס באודיסאה, שוב מוזכרת פרישתו בטרם עת מן החיים הציבוריים ומוזכרת גם התופעה המלנכולית השכיחה של הימנעות ממזון, רזון והתמכרות לבכי:

אוֹתוֹ הָאֵמֶלֶל (לארטס) שְׁנַעֲצַב בְּלִבּוֹ מְאֹד לְאוֹדִיסֵס?
הִיָּה מִפְּקַח עַל-שְׂדוֹתָיו וְעַם-הָעֲבָדָה בְּבֵיתוֹ
אָכַל וְשָׂתָה עֵת אַכְפֵּי עָלָיו לְכַבּוֹ בְּחִבּוֹ;
עָתָה מִיּוֹם אֲשֶׁר שָׁמַע כִּי הָלוֹךְ הִלְכָתָ לְפִילוֹס,
אוֹמְרִים עָלָיו, כִּי חָדַל לְאָכּוֹל וְלִשְׁתּוֹת כְּקִדְמָה,
גַּם לְפַקֵּחַ עַל-שְׂדוֹתָיו, כִּי נֶאֱנַח וְגוֹעֵה בְּכִכִּי
יֵשֵׁב מִתְאַבֵּל, וּבִשְׂרׁוֹ נִמְקַע עַל-פְּנֵי כָל-עַצְמוֹתָיו.

(אודיסאה 16, 139-145).

כאשר אודיסאוס שב לביתו, לאחר עשרים שנה, הוא מוצא את אביו במטע. בעודו מתלבט כיצד לגשת אליו הוא נחשף למראהו מכמיר הלב של האיש הזקן, המוזנח, העייף והאבל. מצבו המלנכולי של לארטס מביא את בנו אודיסאוס לידי בכי:

מִצָּא אֶת-אָבִיו, וְהוּא נֹצֵב בְּגִנָּה פּוֹרַחַת-לְתַפְאָרָה.
הִיָּה מְעֻזָּק אִזְ שְׁתִּיל וְלְבוּשׁוֹ כְּתַנַּת מְאֹד צָאָה
וּמְטֻלָּאָה, וּמְגִפֵּי-עֲרוֹת לוֹ מְטֻלָּאִים
כְּרוּכִים סָבִיב לְשׁוֹקָיו לְשִׁמְרָה לוֹ מִפְּנֵי הַקּוֹצִים,
כְּסִיּוֹת עַל-כַּפָּיו כְּדִי לְהַשְׁמִיר מֵהֶם, וְעַל-רֵאשׁוֹ
כַּפֵּה עֲשׂוּיָה עוֹר-עֲזִים, כְּכֹה אָבֵל הַתְּהַלֵּךְ.
וּכְשֶׁרָאָהוּ אוֹדִיסֵס, הָאִישׁ רַב-הַתְּלָאוֹת הַנְּעֻלָּה,
וְהִנֵּה תֵשׁ כַּחוֹ מְזַקְנָה, וּבְלִבּוֹ הָאָבֵל הַגְּדוֹל,
עֹמֵד (אודיסאוס) בְּצֵל הָאֵגֶס גְּבַה-הַצְּמֻרֵת וּבְכָה.

(אודיסאה 24, 225-235).

המלנכוליה של לארטס היא תוצאה של חוויית אובדן. האב הולך ומזדקן, השנים חולפות ובנו לא חוזר מן המלחמה. גיבורים אחרים חזרו, אחרים מתו, רק גורלו של אודיסאוס נותר עמום, לא ידוע אם הוא חי או מת ולא ידוע אם יחזור ומתי. לארטס איננו יכול להיפרד מאודיסאוס ולהשלים את מה שפרויד מכנה "עבודת האבל"⁹. השוואה קצרה בין דמותו של לארטס לבין דמות אבלה "רגילה"¹⁰, כמו למשל פריאמוס באיליאדה, תראה כיצד השירה ההומרית מעצבת בדרכה הייחודית את ההבדל בין אבל ומלנכוליה.

לארטס ופריאמוס, שניהם אבות מבוגרים, מלכים שבניהם יצאו למלחמת טרויה ולא שבו. שניהם מתוארים אבלים ובוכים, אך פריאמוס מקונן על אובדן בנו כשגופת בנו מונחת לפניו והוא מוקף בבני משפחה וקהילה. אבלו של פריאמוס אינו רק אירוע פרטי, אלא משפחתי-קהילתי. הוא נמצא עם הקבה אשתו ואתם אנדרומכה אשת הקטור, ולקינתם יש קהל ומלווים רבים (איליאדה, 24, 160-166). לארטס, לעומת זאת, בודד לגמרי. הוא איבד לא רק את בנו אלא גם את אשתו, שמתה מצער על בנם האבוד (אודיסאה, 11, 200-203). קינתו של לארטס מעולם לא נשמעת בציבור, היא אינה מקבלת קול וביטוי. על צערו מעידות רק אנחות ובכי. לארטס באודיסאה, בניגוד לפריאמוס באיליאדה, אינו יכול להמשיך ולתפקד כדמות ציבורית וכמנהיג והוא נוטש את ביתו ואת מעמדו בקרב אנשי איתקה. פרישתו של לארטס מהחיים הציבוריים ובחירתו לישון יחד עם העבדים, בין עלי השלכת בשדות, הן עדות למה שפרויד מתאר כ"הסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני ועכבה הבולמת כל הישג" שמאפיינות את האדם המלנכולי.¹¹ פריאמוס, לעומת זאת, לא שוקע באין-אונים בעקבות אובדנו. להפך, הוא יוצא להשיב את גופת הקטור ונאבק על זכותו למהלך תקין של אבל וקיום טקסי אבלות על בנו המת.¹² האבל והקינות שפריאמוס נאבק על זכותו לקיימם, נמנעים מלארטס ודבריו הבאים מעידים על חסרונם:

הוא כְּנִי – כִּי הָיָה וְאֵינְנוּ!
 אוֹתוֹ אֶמְלֵל, [– – –], וְלֹא הִלְבִּישׁוּהוּ
 בְּדָמָע תְּכַרְיָכוּ אֲבִיו וְאִמּוֹ, אֲשֶׁר יִלְדְּנוּהוּ.

- 9 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה" [1917], אבל ומלנכוליה | פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 17-19.
- 10 השתמשתי במירכאות במילה "רגילות", כפי שעושה זאת פרויד במאמרו אבל ומלנכוליה (שם), כדי לחדד את הגדרת המלנכוליה ביחס לאבל. כמובן שאין שום דבר רגיל שטחין או שגרתי באבל ובצער הכרוך בו, ובוודאי שכל דמות אבלה עומדת בפני עצמה ויש לה הסיפור והמורכבות שלה, אך בכל זאת קיים הבדל בין דמות חוויית אובדן "ממשי" כפי שפרויד מכנה זאת, לבין אובדן של מישהו או משהו שלא באמת נעלמו מן העולם אלא איבדו את תוקפם כאובייקט (מושא) של אהבה.
- 11 פרויד, שם, עמ' 17. האדם המלנכולי נכנס למצבים של חוסר יכולת לפעול (באופן נורמלי או מקובל) בתוך המציאות, כי הוא מתמסר לאבלו באופן מוחלט. בהשוואה למאמציו של פריאמוס להשיב אליו את גופת בנו או מאמציו של טלמכוס לצאת ולחפש את אודיסאוס, יכולה הפסיביות של לארטס להיות מובנת כ"עכבה מלנכולית" שפרויד מתאר.
- 12 "אל תעצריני מלכת... / הנני הולך... לו חיבקתי את בני, ושבעה לה נפשי דמעוּתִי". איליאדה 24, 218-228, הערה 3 לעיל.

גם פְּנִלּוּפָה הַצְנוּעָה, אֲשֶׁתוֹ רַבַּת־הַגֶּדֶה,
 לֹא הִתְאַבְּלָה עַל־אִישָׁה אֲצֵל מָטְתוֹ, כְּנָהוּג,
 וְעֵינָיו הָיָא לֹא סָגְרָה, שֶׁהוּא הוּא כְּבוֹד לְמָתָיִם.

(אודיסאה 24, 289-296)¹³

השירה ההומרית מבחינה אם כן בין שני סוגי אובדן – אותם שני סוגים שעליהם מצביע פרויד באבל ומלנכוליה: האחד הוא "אובדן ממשי" והשני אובדן שבו "האובייקט לא מת... אך הוא אבד כאובייקט של אהבה"¹⁴. פריאמוס מייצג את האדם המתמודד עם אובדן ממשי באמצעות עבודת האבל: במשך תשעה ימים הוא בוכה ומקונן,¹⁵ מתפלש באפר ומכסה את ראשו ב בד. טקסי האבלות מתעלים את הכאב הפרטי והופכים אותו לאירוע קהילתי. לארטס, לעומת זאת, חווה אובדן מהסוג השני. אודיסאוס לא מת אך הוא "אבד כאובייקט של אהבה". אובדן מסוג זה מכונה בפסיכולוגיה המודרנית בשם אובדן עמום.¹⁶ פאולינה בוס היא הראשונה להגדיר מושג זה בספרה אובדן עמום.¹⁷ היא מסבירה כי מכל סוגי האובדן הנחווים ביחסים בין אישיים, האובדן העמום הוא ההרסני ביותר, מפני שהוא נותר לא ברור, בלתי-מוגדר. היא אומרת כי אפילו ידיעה ודאית על המוות רצויה יותר מאשר ספק מתמשך. ככל שהעמימות סביב אובדנו של אדם מסוים רבה יותר, כך קשה יותר להתמודד עמה והדיכאון, החרדה והסכסוך המשפחתי גדולים יותר. בוס חוזרת אל פרויד לפיו ההחלמה מתרחשת כשמוותרים על הקשר עם האובייקט האהוב שאבד ומשקיעים ביחסים חדשים. זו העבודה הקשה של האבל, אבל זהו תהליך שנועד להסתיים. לא כך במקרה של אובדן עמום, שלא מאפשר היפרדות ו'סגירה' נורמלית של הקשר. נחזור אם כן לאודיסאה וללארטס המתאבל על בנו אודיסאוס, שאבד אך לא מת – לארטס נסגר ושוקע בתוך עצמו ובתוך עבודת אבל שלעולם אינה נשלמת ועם הזמן הופכת למלנכוליה. במאמר זה אבקש להראות כי תופעת האובדן העמום, על פי הגדרתה של פאולין בוס

13 גם טלמכוס מצר על מצב זה באופן גלוי וברור: "ואילו מת הוא מעטתי להתאבל, / אילו מת בין מרעיו-עמיתיו על אדמת הטרויים / או בזרועות ידייר-אוהביו עם תום המלחמה, / היו שופכים לו תל כל צבא-האכיים על קברו, / והיה מנחיל לבנו התהילה הגדולה לעולמים. / עתה תפשוהו באי-כבוד ההרפיות, נעלם ואיננו, נסתר מעין ואין קשב, וינחילני יללות / ושב רב". אודיסאה 1, 236-243. הערה 3 לעיל.

14 פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 19.

15 על משמעותן ותפקידן של הקינות בספר ה-24 באיליאדה ראו: Christine Perkell, "Reading the Laments in Iliad 24", Ann Suter (Ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, New York: Oxford, 2008, pp. 93-117.

16 המושג Ambiguous Loss תורגם לעברית כ"אובדן עמום" או "אובדן מעורפל". ראו, למשל: מאמרן של רונית שלו וסמדר בן אשר, "נוכח נפקד: התמודדות משפחות וילדים עם אובדן עמום של אחד ההורים", פסיכולוגיה עברית, 23 (דצמבר 2012); יואב לוינשטיין, "אובדן מעורפל בקרב בנות זוג של לוחמים במלחמת לבנון השנייה", עבודת מ"א, אוניברסיטת בר-אילן, 2012. הציטוט המובא לעיל לקוח מתוך ספרה של פאולין בוס. בוס טבעה לראשונה את המושג אובדן עמום בהיותה עובדת סוציאלית המלווה משפחות של חיילים נעדרים. ראו: Pauline Boss, *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, pp. 5-10.

17 Boss, שם.

לעיל, הוא תופעה מרכזית בנרטיב הרגשי של האודיסאה. האובדן העמום משפיע על כל הדמויות המרכזיות ביצירה,¹⁸ אך הדמות שמגלמת באופן העמוק, המורכב והמעניין ביותר את המלנכוליה ההומרית היא פנלופה, שלה מוקדש חלקו הבא של מאמר זה.

2. התקבלותה של פנלופה

התקבלותה המסורתית של פנלופה בתרבות המערבית כסמל לנאמנות פסיבית לבעלה נדחתה כבר מזמן על ידי המחקר המודרני, שחשף את תפקידה האקטיבי של פנלופה בעלילה והעלה על נס את הדמיון בינה לבין אודיסאוס,¹⁹ ואת כישרונותיה של פנלופה כאמנית התחבולה.²⁰ קריאות פמיניסטיות ופסיכואנליטיות שינו לחלוטין את ההבנה המסורתית של דמותה וחשפו את ריבוי פניה של הגיבורה, את היותה מתוחכמת, חזקה וחתרנית. עם זאת, מסיבה כלשהי, הזניח המחקר המודרני את הפן הרגשי בעיצוב דמותה של פנלופה ורק לעתים נדירות עסקו בתיאורים החוזרים ונשנים של יגונה וצערה.²¹ אולי כה עז היה הצורך המודרני לראות בפנלופה דמות נשית חזקה, עד שנשכחו ביטויי האבל שלה, כמו גם ביטויי הכעס, דאגותיה וחרדותיה. מטרתי העיקרית בחלק זה היא לקרוא מחדש את האודיסאה ואת דמותה של פנלופה, תוך התמקדות בהיבטים הרגשיים המעצבים את דמותה של הגיבורה ובתוך כך לחשוב מחדש גם על משמעותו של המיתוס המפורסם על תרמית האריגה והפרימה. לדידי, התבוננות מעמיקה ברגשותיה המלנכוליים של פנלופה לא הופכת אותה לדמות נשית חלשה או שולית ולא סותרת את הקריאות הפמיניסטיות הרואות בה דמות אקטיבית וחתרנית, אלא דווקא משלימה את התמונה וחושפת את יופייה של דמות ספרותית זו.

3. אבלה של פנלופה

פנלופה היתה כלה צעירה המניקה את בנה הראשון כאשר יצאו מלכי יוון ועמם אודיסאוס להילחם בטרויה.²² אותו יום נותר צרוב בזיכרונה והיא חוזרת אליו מספר פעמים במהלך

18 על כך כתבתי בהרחבה בעבודתי בהנחיית ורד לב כנען. נגה וייס, "הלוך רוחה של פנלופה: על מקורותיה ההומריים של המלנכוליה", עבודת מוסמך, אוניברסיטת חיפה, 2014.

19 Patricia Marquardt, "Penelope ΠΟΑΥΤΡΟΠΙΟΣ", *The American Journal of Philology* 106, 19 (2008), pp. 32-4; Pura Nieto Hernandez, "Penelope's Absent Song", *Phoenix* 62 (2008), pp. 39-62

20 על כך ראו המאמרים מן ההערה הקודמת, וגם: Nancy Felson-Rubin, *Regarding Penelope: From Character to Poetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994; Marilyn A. Katz, *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

21 יוצא דופן בעניין הזה הוא ספרו של ריצ'רד היטמן המציג את פנלופה כגיבורה טרגית. Richard Heitman, *Taking Her Seriously: Penelope & the Plot of Homer's Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

22 "[- -] פְּנֵלּוֹפָה הַנְּבוֹנָה, זוֹ נְטִשְׁנוּהָ עוֹדְנָה בְּרַךְ עֲלוּמִיָּה, בְּרַדְתָּנוּ לְאַסוֹר מְלַחְמָה, וְהִיְתָה חוֹלְצַת אֶת־שָׂדֶה לְיֵלֶד... " (אודיסאה 11, 445-450, הערה 3 לעיל) בתרגומו החדש של אהרון שבתאי לאודיסאה מתורגמות שורות אלה כך: "היא היתה רעיה צעירה עוד כשיצאנו למלחמה". הבחירה

העלילה,²³ אבל חלפו מאז עשרים שנה. הזמן הפך את חוויית הנטישה למצב כרוני של חיים עם אובדן עמום. דמותה של פנלופה ככלה נטושה מרכזית הן לעיצובה כדמות מלנכולית²⁴ באודיסאה והן להתקבלותה ככזאת גם בספרות מאוחרת יותר, למשל במכתבי הגיבורות לאובידיוס.²⁵ דמויות רבות באודיסאה מעידות על מצבה של פנלופה בתיאור תבנית קבוע, החוזר בשינויים קלים, לאורך האודיסאה כולה.²⁶ כך למשל אמו של אודיסאוס אומרת לו:

אֶשְׁתָּךְ עוֹדָה מְחַכָּה לְךָ בְּאַרְךָ־אֲפִים
בְּבֵיתְךָ הַגָּדוֹל שְׁלֶךָ, בּוֹכִיָה תִמְרוּרִים וְלֹא תִחַדֵּל.
חֹלְפִים לָהּ לִילוּתֶיהָ וְיָמֶיהָ וְדַמְעָתָה נִגְרָת

(אודיסאה 11, 181-183)

טלמכוס מתאר את פנלופה לאביו בפגישתם: "[אמי] לא תִּחַדֵּל גַּם מִיַּל הַתְּמָרוּרִים גַּם מִדְּמָעָתָה וּבְכִיָּה," (אודיסאה 17, 7-9). באופן דומה מתאר אומיאוס רועה החזירים את פנלופה לטלמכוס: "אִמָּךְ הוֹרְתֶךָ עוֹדָנָה בְּאַרְמוֹנְךָ, סוֹבֶלֶת בְּאַרְךָ אֲפִים וְכֹל־יָמֶיהָ וְלִילוּתֶיהָ חוֹלְפִים וְעוֹבְרִים בְּקִינָה מְרָה וְדַמְעוֹת שְׁלִישִׁי" (אודיסאה 16, 36-39).²⁷ אתנה אומרת לאודיסאוס דברים דומים: "היא הַיּוֹשֶׁבֶת לְבֶדֶד בְּהִיכַל תְּפֹאֲרֶתְךָ בְּעֶצֶר רָעָה וְיָגוֹן, וְחוֹלְפִים לִילוּתֶיהָ וְיָמֶיהָ בְּקִינוֹת וְדַמְעָתָה עַל־לְחִיָּה" (אודיסאה 13, 336-338). כך, שוב ושוב לאורך היצירה מוזכרים הזמן החולף, הלילות והימים, בהם פנלופה יושבת בחדרה, בוכה ומקוננת ללא הרף. פנלופה עצמה מעידה על מצבה ומפרטת את מגוון הרגשות המלווים את בכייה ביום ובלילה: געגועים, דאגות, חרדות וחלומות רעים.²⁸ היא מתארת תחושה של התרוששות הן מנכסיה החומריים והן מיופייה וחוכמתה.²⁹ אך היא בעיקר חוזרת

במילים "רעיה צעירה" קרובה יותר למקור היווני, שם מופיעה המילה *numphe* שפירושה הוא כלה. הומרוס, אודיסאה, מיוונית: אהרון שבתאי, תל אביב: שוקן, 2014.

23 למשל בדבריה אל המחזרים: 18, 251-274. וכאן, ובדבריה אל אודיסאוס: 23, 173-176. אודיסאה, הערה 3 לעיל.

24 פרויד מתייחס בקצרה אל מקרה הכלה הנטושה כשהוא מתאר את המלנכוליה כתגובה לאובדן של אדם אהוב: "ניישם עתה על המלנכוליה את אשר למדנו על אודות האבל. במקרים אחדים גלוי לעין שגם המלנכוליה עשויה להיות תגובה לאובדנו של אובייקט אהוב... (למשל, המקרה של כלה נטושה)" [כך במקור, נ"ו]. פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 19.

25 Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1988, 76; pp. 211-216

26 על מקורו, תפקידו ומשמעותו של תבניות הלשון החוזרות בשירה ההומרית ראו: מרגלית פינקלברג, הומרוס, רמת אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2014, עמ' 28-33, 58-61.

27 ובמקום נוסף אומר אומיאוס: "אבל תאבל ודמעות נושרות מעל עפעפיה, / כדרך הנשים הבוכות לאישן כי נאסף בניכר." אודיסאה, 14, 122, הערה 3 לעיל.

28 פנלופה מעידה על עצמה כסובלת מלילות קשים, שינה טרופה ומלאת דאגות, מדמון רע שמביא לה חלומות רעים, חוזרים ונשנים. ראו: אודיסאה, 19, 515-517; 20, 85-87; 23, 17-18, הערה 3 לעיל.

29 כדי לחסוך בצייטוטים אציין כאן את כמה מראי מקום שבהם פנלופה מעידה על מצבה: אודיסאה, 4, 724-734; 18, 200-205; 19, 510-520; 19, 595; 20, 87, הערה 3 לעיל; כמו כן, מעניין לחשוב על תחושת התרוששות שמתארת פנלופה ביחס למה שפרויד מכנה "התרוששות האני"

ומזכירה את הקינות ואת הבכי שבהם היא שקועה כל השנים מאז עזב אודיסאוס: "אֶעֱלֶה אֶל־הָעֵלְיָה, אֶשְׁכַּב לִי בַיְצוּעַ, אֶרְפֹּד מִשְׁכְּבֵי הַנוֹגָה, אֲשֶׁר אֲמָסְנוּ בְדַמְעֵי מַיִם בּוֹ עֶלְה אֹדִיסֵס" (אודיסאה 17, 101-103). בכייה של פנלופה אומנם חשוף לעיני הסובבים אותה, לעתים גם שפחותיה מצטרפות אליה בבכי (אודיסאה 4, 416-419),³⁰ אבל ככלל הוא אירוע פרטי המתרחש בחדר, במיטה, ומלווה אותה אל תוך השינה. כבר נכתב על פנלופה שבכייה מתיש אותה עד הירדמות,³¹ אבל לא דובר על כך שזהו ריטואל חוזר ונשנה המאפיין את כל הופעותיה הדרמתיות באודיסאה. באודיסאה תשע הופעות דרמתיות³² לפנלופה בסך הכול, כל אחת מהן מתחילה ביציאתה מתוך חדר השינה (בעקבות משהו ששמעה) וכניסתה למרחב הציבורי של הבית שם מתרחשת אינטראקציה חברתית (בדרך כלל עם המחזרים או עם בנה) המסתיימת בשיבה אל החדר, אל בכי וקינות, עד שאתנה מתערבת ומפילה שינה על עפעפיה. מדובר בתנועה קבועה וחוזרת של הגיבורה בזמן ובמרחב העלילתי. בשל קוצר היריעה לא אוכל לנתח כל אחת מתשע הופעותיה של פנלופה, אלא אצביע על עיקרון משותף זה באמצעות שלוש דוגמאות:

בהופעתה הראשונה, בספר הראשון, פנלופה יוצאת מהחדר בעקבות נגינתו של פמיס ויורדת אל האולם המרכזי, שם נמצאים טלמכוס, פמיס והמחזרים. לאחר דין ודברים עם טלמכוס היא נדרשת על ידו לעלות בחזרה לחדרה, שם יחד עם שפחותיה היא בוכה ולבסוף נרדמת. הופעתה השנייה, בספר הרביעי, כמו ממשכה מאותה נקודה שבה הסתיימה הראשונה – פנלופה נמצאת בתוך הבית ומקבלת את הבשורה שטלמכוס עזב לחפש את אביו. לאחר שיחה עמו ועם אאוריקליאה, עולה פנלופה בחזרה אל החדר ושם היא בוכה, נרדמת ואף חולמת חלום. גם הופעתה השלישית, בספר השישה-עשר, מתאפיינת באותה תנועה בדיוק: פנלופה יוצאת מהחדר כי שמעה את המחזרים זוממים להרוג את טלמכוס. לאחר דין ודברים עם נציגי המחזרים היא עולה בחזרה אל החדר ושם היא בוכה עד שנרדמת. גם הופעתה האחרונה, בספר 23 מתאפיינת באותה תנועה אלא שהפעם היא חוזרת אל החדר יחד עם אודיסאוס. לאחר ליל אהבה הוא קם ושוב עוזב ואילו היא מצטווה להישאר בחדרה: "קוּמִי עֲלֵי בְּעֵלְיָה עִם־כָּל־הַנְּשִׁים הַשֹּׁפְחוֹת, שְׁמָה לָךְ תִּשָּׁבִי, אֶל־תִּרְאִי פָּנֵי אִישׁ וְלֹא תִשָּׂאֲלִי דָבָר!" (אודיסאה 23, 364).

נתבונן מקרוב בהופעתה של פנלופה בספר הרביעי: המלכה ישנה בחדרה. הבן, טלמכוס, מחליט לצאת למסע חיפוש אחר אביו. הוא עושה זאת מבלי להעיר אותה ונעזר באוריקליאה האומנת הזקנה שאותה הוא משייב לא לספר לאמו על דבר עזיבתו.

במלנכוליה: "...המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת האני, כלומר התרוששות אני אדירה". פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 20.
30 בסצנה זו בוכה פנלופה דווקא על טלמכוס ולא על אודיסאוס. היא בוכה כי גילתה שעזב את הבית לחפש אחר אביו ושסכנת מוות אורבת לו בדרכו. קינתה כאן היא קינה מסוג מיוחד הנקראת *moirologia*, קינה המוקדשת למי שעזב את ביתו: Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Boulder, New York, and Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, p. 118.

31 ראו: Felson-Rubin, הערה 20 לעיל, עמ' 22; Daniel B. Levine, "Penelope's laugh: Odyssey ;22", *The American Journal of Philology*, 104, 2 (1983), pp. 172-178. p. 2.

32 ב"הופעות דרמתיות" כוונתי לסצנות שבהן פנלופה נוכחת, פועלת ונושאת דברים.

המחזרים מגלים זאת (לפני פנלופה) ומחליטים לארוב לו בדרכו ולהרוג אותו. אחד המשרתים שומע במקרה את מזימתם, ממחר להיכנס לבית ולספר על כך לפנלופה. תגובתה לחדשות המפחידות מתוארת בפירוט על פני כמאה וחמישים טורי שיר: תחילה חרדה (וַיִּמּוֹג לְבָבָהּ) וחולשה פיזית (בְּרַקְיָה כְּשָׁלוֹ), מלווה באובדן היכולת לדבר (נִתְקוּ מִלִּיָּהּ, נֶאֱלָמָה דוֹמְיָה זְמַן רָב) ובכי. לאחר זמן מה מצליחה פנלופה לדבר ולשאול מדוע עזב טלמכוס. התשובה מעוררת גל שני של תגובות פיזיות קשות:

אִימָה מְחַבֵּלֶת־נַפְשׁ אֶז אֶפְפֶּתָהּ, וְלֹא עֲצָרָה
כַּח לְשִׁבְתָּ עַל־כְּסֵא מְרֵבִים כְּסֵאוֹת בְּהִיכָל.
הַלְכָה וַיִּשְׁבָּה עַל־מַפְתָּן חֲדָרָה מְלֹאכֶת מַחְשָׁבָת,
בּוֹכָה תִּמְרוּרִים

(אודיסאה 4, 419-416)

הביטוי המטפורי "אימה מחבלת־נפש אֶז אֶפְפֶּתָהּ" מזכיר את תיאורם של בלרופון ולארטס בהם עסקתי קודם. רגש האימה (ביוונית *achos* – כאב, מצוקה, צער או סכנה) מדומה לגשם, ענן או ערפל, היורד מלמעלה ומחבל בנפש.³³ החרדה והצער הופכים בהמשך לכעס המופנה דווקא כלפי השפחות: "אַתֶּן הִרְשָׁעוֹת, גַּם אַחַת מִכֶּן לֹא יַעֲיֵץ לָהּ לָבָה לְבֹא אֵלַי הַעֲרִינִי מִצוּעִי" (אודיסאה 4, 730).³⁴ אך מי יעז להפריע את שנתה של המלכה המיוסרת? אפילו בנה פוחד מפני כעסה, שמא יתעורר ויתנקם בו.³⁵ נחשף כאן צד פחות מוכר, אפל

33 בתיאורו של בלרופון באיליאדה מופיע המושג נפש טרופה או שסועה (*θυμὸν κατέδωκεν*) אכולה או קרועה לגזרים. באופן דומה בתיאור של פנלופה האימה היא "מחבלת נפש" – *θυμοφθόρον*. בתיאור של לארטס (אודיסאה 23, 315, הערה 3 לעיל) הרגש *ἄχος* מדומה לענן שחור שיורד עליו, כמו בתיאור זה של פנלופה. בתרגום לעברית אותה "עננות קודרת" שקיימת במטפורה המקורית ומעצימה את האפקט המלנכולי של התיאור מורגשת פחות.

34 פלסון רובין מציינת כי השפחות של פנלופה מטונימיות לדמותה. הערתה זו מאפשרת לקרוא את רצונה של פנלופה להעניש את שפחותיה כצורך להיענש בעצמה (Felson–Rubin, הערה 20 לעיל, עמ' 56). על פי פרויד צורך זה הוא מאפיין מלנכולי: "פגיעה זו [בתחושת העצמי] באה לידי ביטוי בתוכחות עצמיות ובגידופים עצמיים, והיא הולכת ומתגברת עד לציפייה מוטרכת לעונש." (פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 17). יותר מכך, המחשבה על השפחות כמטונימיות לדמותה של פנלופה מאירה באור מרתק את הבגידה שנבגדה על ידי אחת מהן, שסיפרה למחזרים על אודות הפרימה הלילית (אודיסאה 19, 137–156, הערה 3 לעיל). כמו היתה זו פנלופה עצמה, או שלוחה שלה, במובן הפסיכולוגי, שהחליטה כי הגיע הזמן להפסיק את הפרימה הלילית, להתמסר כליל לאריגה ולהשלים את מלאכתה.

35 אפשר להשוות לדברים הקשים שפנלופה אומרת לאוריקליאה שבאה להעיר אותה משנתה (אודיסאה 23, 1–25, הערה 3 לעיל). פחדו של טלמכוס בא לידי ביטוי בדבריו למחזרים המבקשים ממנו לכפות על אמו נישואין וזו תשובתו: "לעולם לא אשלח מביתי בעל כורחה / אימי ילדתני... אם אשלח את אימי רעה תבואני מידי אביה ודימון יבעתני." / יען בי אמי תשלח אריניות־נקמות איומות / אחרי צאתה מביתה והייתי לשנינה באדם..." (אודיסאה, 2, 241). טלמכוס פוחד מיכולתה של פנלופה לשסות בו את אלות הנקם באם יעשה לה דבר מה שהוא בניגוד לרצונה. קשר זה בין האירניות (אלות הנקם) ופנלופה חוזר ומופיע במונולוג שלה בספר (אודיסאה 20, 57–90). אני רואה במשיכתה של פנלופה אל עולמן הקודר של האירניות פן נוסף של דיוקנה המלנכולי.

וקודר של מלכת איתקה, שטמונים בו כעס ותשוקות נקם ואלה מופיעים בשילוב עם משאלת מוות.³⁶ עם רדת הערב, פנלופה נמצאת שוב בחדרה, במיטתה, מסרבת לאכול או לשנות. היא שוקעת בשרעפים עד שלבסוף נרדמת וחולמת (אודיסאה 4, 787–800).³⁷ הראיתי כי תנועת הגיבורה מתוך חדרה הפרטי אל המרחב הציבורי ואל התמודדות עם המציאות, מסתיימת תמיד בתנועת חזרה פנימה, בהצטמצמות הפיזית אל תוך החדר, אל המיטה אל הבכי ואל השינה. תנועה רפטיבית זאת, כך אני מבקשת לטעון, היא במהותה מלנכולית, המקצב הפנימי שלה הוא מקצב מלנכולי, היא מעצבת ניתוק מחיי הבית והחברה, בדידות ועצב, היא מעידה על עייפות נפשית, על פחד וייאוש, היא גילומה הטקסטואלי של עבודת אבל כרונית, לא פתורה. מלבד פנלופה אין עוד דמות נשית באודיסאה שהופעותיה מלוות בריטואל חוזר ונשנה של בכי ושינה. כמו כן אין בשירה ההומרית עוד דמות, נשית או גברית, שהופעתה מתאפיינת בקומפוזיציה מעגלית החוזרת ומתכנסת אל תוך עצמה.³⁸ בהקשר הזה אני מבקשת לקרוא מחדש את מיתוס האריגה והפרימה. פנלופה שייכת לקבוצת נשים מובחנת ומרכזית במיתולוגיה הגרקו־רומית: קבוצת האורגות המיתיות, ביניהן פנדורה, הלנה, קליפסו, קירקה, ארכנה, פילומלה ועוד.³⁹ אך בשונה מן האורגות האחרות, פנלופה היא היחידה שפורמת. הפרימה היא חלק בלתי נפרד מעבודתה והיא אסטרטגיה בעלת מטרה. עליה לרמות את המחזרים, למשוך זמן ולדחות את הנשואים השנואים:

הנה תחבלות הערמה שזממה בלבה, חרשה.
 נול העמידה בחדרה מאד גדול, אומרת לארג
 ארג דק ורב־מדות | — — | תכריכים ללארס הגבור...

36 פעמים באודיסאה מתפללת פנלופה לארטמיס ומבקשת את נפשה למות: 19, 524–515; 20, 66–79. בד בבד עם משאלת המוות, נחשפת משיכתה של פנלופה אל אחרות קודרת, אל יסוד הרסני ואלים, אל עולם הרוחות, האיריניות וההרפיות. משאלת המוות מעוצבת כרגע סמוך־למודע; פנלופה לא ישנה אך גם לא לגמרי ערה. יושבת במיטה, בחושך ומחשבותיה נתונות תחת חסותם של ניקס הקודרת, השינה והחלומות.

37 תוכנו של חלום זה מהווה ממד נוסף בדיוקנה המלנכולי של פנלופה, אך לא אוכל להרחיב על כך כאן. חלומות באודיסאה הם סוגיה בפני עצמה שקבלה תשומת לב מחקרית רבה. אומנם לחלומות אלה חלק חשוב בעיצוב של פנלופה כדמות מלנכולית אך במאמר זה בחרתי להתמקד באספקטים אחרים. לדיון בחלום זה ובשאר חלומותיה של פנלופה, כולל ביבליוגרפיה מקיפה, ניתן למצוא בעבודתי: וייס, הערה 18 לעיל.

38 בקריאה פסיכואנליטית, הנסיגה אל החדר וההסתגרות בו הן עדות להצטמצמות "האני" הנפשי והפיזי, שמאפיינת את המצב המלנכולי על פי פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 20: "...המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת האני, כלומר התרוששות אני אדירה." וגם "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה האני עצמו הנעשה כזה". כמו כן בעמ' 17 "אנו מבינים ללא קושי שהעכבה וההצטמצמות של האני הם למעשה ביטוי להתמסרות הבלעדית לאבל שבמהלכו לא נותר מקום לתוכניות ולאינטרסים אחרים".

39 ורד לביכנען עוסקת בהרחבה בדמותן של האורגות המיתיות. ורד לביכנען, "האריג של פילומלה", מות' 6 (1998); Siegfried, "Images of Silence in Ovid's *Metamorphoses*", Vered Lev Kenaan, Jakel & Asko Timonen (Eds.), *The Language of Silence*, Turku, Finland: University of Turku, 2002, pp. 182–196; Vered Lev Kenaan, *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2008, pp. 81–90, 161–170.

[...]

— — — | היתה אורגת ביום ועושה באטון הגדול,
אפס בלילה שוב סתרה לאור האבוקות הבוערות.
ככה סבכתנו בערמה, את האכיים, שלש שנים.

(אודיסאה 2, 93-145)

מה פשר הבחירה הפואטית הזו? מדוע דווקא פרימה? הרי אפשר היה לבחור באסטרטגיה אחרת, למשל שילובו של נרטיב רקום באריג. בחירה כזאת היתה מציבה את פנלופה לצדן של הלנה, ארכנה ופילומלה, הידועות בכישרונן לרקום נרטיב בתמונות.⁴⁰ אם פנלופה היתה דוקמת (שהוא תהליך של הוספה) ולא פורמת (שהוא תהליך של צמצום וגריעה) היא היתה נעשית מעין שחרזדה של המיתולוגיה היוונית. אבל המשורר ההומרי בחר דווקא במעשה הפרימה ודווקא בתכריכים. לדעתי בחירה פואטית זו קושרת את פנלופה עם המוריות (Moirai) שלוש אלות הגורל, היוצרות, מודדות ואף גוזרות את חוט־החיים של בני האדם.⁴¹ קשר אינטרטקסטואלי זה מעבה את משמעותו הסימבולית של האריג שארגה פנלופה,⁴² ותורם בקדרותו ומסתוריותו לדיוקנה המלנכולי. חתרנותו ועוצמתן המטפורית של פעולות הפרימה והאריגה מחדש, המתרחשות יומם וליל במסתור חדר־הנשים העניקו לפנלופה את תהילתה ואף את הכינוי "האורגת הנצחית" וכמו נשכחה העובדה שלאחר שלוש שנים נחשפה התרמית והושלם האריג והוצג כיצירה גמורה ומעוררת התפעלות.⁴³ "שכחה" (או שמה נכון יותר לומר העדפה?) זו היא סוגיה מחקרית מרתקת. מדוע העדיפה התרבות המערבית לזכור את עבודתה של פנלופה כיצירה שמעולם לא נשלמה, כאשר הטקסט אומר במפורש אחרת? עקבותיה של העדפה זו ניכרים גם במחקר האקדמי והדברים שכותבת אדריאנה קואררו הם דוגמה בולטת לכך (הסוגריים והדגש מופיעים במקור):

40 שילוב של רקמה מורכבת בתוך האריג היא דבר אפשרי. מן האיליאדה אנו יודעים שהלנה רקמה את סיפור מלחמת טרויה על האריג שארגה (איליאדה, 3, 124-130). גם פילומלה ארגה את סיפורת האיש על גבי אריג ששלחה אל אחותה (אפולודורוס, ביבליוטקה, 3, 14). ורד לב־כנען מזהה את האריגים הרקומים כאומנות מימטית, לדידה הטקסטיל הרקום הוא צורה קדומה של הטקסט האוטוביוגרפי. ראו: לב־כנען, שם; "Lev Kanaan, 'Images'", שם, עמ' 182-196.

41 גם פורה הרננדז (Hernandez), הערה 19 לעיל, עמ' 52 מצביעה על הקשר בין פנלופה והמוריות, אך היא איננה עומדת על איכותה המלנכולית של זיקה זו.

42 מחקרים רבים עוסקים באריג של פנלופה, תפקידו ומשמעותו. אחת הטענות היא שבגרסאות אחרות של האודיסאה (שלא נשתמרו) האריג היה שמלת כלה ולא תכריכים (John Scheid, Jesper Svenbro, and Carol Volk, *The Craft of Zeus: Myths of weaving and fabric*, Vol. 9, Pennsylvania: Penn State Press, 2001, p. 68). במקום אחר נטען כי היא ארגה בבגדי חתן לאודיסאוס (Naoko Yamagata, "Clothing and Identity in Homer: The Case of Penelope's", *Mnemosyne* 58 (2005), pp. 539-546). גם סטפן לונסטאם עוסק בסוגיה זו. Steven Lowenstam, "The Shroud of Laertes and Penelope's Guile", *The Classical Journal* 94, 4 (2000), pp. 333-348.

43 את האריג הגדול יום־יום הייתי אורגת, / ובלילות, מציבה לפידים, הייתי פורמת. / שלוש שנים העלמתי מהם, והם האמינו [- - -] אז בעזרת שפחותי, כלבות קלות דעת, הם באו תפסו אותי, בצעקות גערו בי, וכך השלמתי את האריג, בלי רצון ובכרח. אודיסאה 19, 137-156, הערה 3 לעיל.

הומרוס לא אומר (ואף אחד לא שאל אי פעם) אם עם שובו של אודיסאוס היא סיימה בסופו של דבר לארוג את האריג... עובדה זו נותרת בלתי ידועה ובלתי נחקרת דווקא משום שפנלופה עצמה היא העבודה הבלתי נגמרת של אריגה ופרימה.⁴⁴

קואררו כמובן טועה כאן, אך היא אינה היחידה, גם קתרין קרוגר מתייחסת אל עבודתה של פנלופה כאל יצירה בלתי גמורה.⁴⁵ ניתן לשער כי הסיבה לטעות היא העניין הרב או עוצמתה (כפי שמכנה זאת ברברה קלייטון)⁴⁶ של האיכות המטפורית של אקט הפרימה והאריגה מחדש, גם כשהוא מנותק מהקשר עלילתי (ראו למשל השימוש שעושה בו אפלטון בדיאלוג פידון).⁴⁷ אך נשאלת השאלה האם נכון, מבחינת המחקר האקדמי ומבחינת הקריאה הפילוסופית של האודיסאה, להתעלם מן המסופר באופן כה מפורש וברור? פנלופה הרי סיימה את מלאכת אריגת התכריכים. היא השלימה את יצירתה בלחץ המחזרים. הדבר מוזכר בכל אחת משלוש גרסאות המיתוס המופיעות באודיסאה ומודגש במיוחד בשלישית.⁴⁸

עד כמה שהמעשה הפרימה והאריגה מחדש כאילו חוזר על עצמו בתנועה אין סופית, כאילו נותר האריג בלתי גמור, האודיסאה מספרת לנו דבר אחר, ולכן אני חושבת כי בבואנו לדון במשמעותו של מיתוס האריגה עלינו להתייחס הן לתהליך הרפטיבי הממושך של אריגה ופרימה והן ליצירה הגמורה. נדרשת כאן מסגרת פרשנית רחבה דיה

Adriana Cavarero, *In Spite of Plato: A feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, New York: Routledge, 1995, p. 12 [התרגום שלי, נ"ו].

Kathryn S. Kruger, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove and London: Susquehanna University Press, 2001, pp. 71–86

"The force of Penelopean unweaving and reweaving is strong enough to belie what Homer tells us, namely, that Penelope is eventually required by the suitors to finish her web". Barbara Clayton, *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Lexington Books, 2004, pp. 9–11

47 ובכן, נפשו של הפילוסוף... איננה חושבת כי על הפילוסופיה לשחרר אותה, וכי לאחר השחרור היא תוכל להתמכר מרצונה החופשי להנאות ולכאבים, לרתק את עצמה שוב לגוף, ולעסוק בעבודה האין סופית של פנלופה: לפרום את מה שהיא עצמה ארגה. אדרבה, נפשו של הפילוסוף מציעה שלושה מתחשות כאלה: היא הולכת אחרי שיקול הדעת ושרויה בו תמיד, מתבוננת באמת ובאלוהי ובמה שאינו בגדר דעה, וניזונה ממנו... וכשתמות תגיע אל כל מה שהוא קרוב לה ואל מה שהוא מסוגה ותשתחרר מלאותיהם של בני האדם. (אפלטון, *פידון*, מיוונית: שמעון בוזגלו, תל אביב: ספרי עליית הגג, חמד, ידיעות אחרונות, פסקה 84a, עמ' 75–76). ליבס מתרגם את המשפט אחרת: "כך תשקול בדעתה נשמת איש פילוסוף, ולא תהיה סבורה שאמנם על הפילוסופיה לשחרר אותה, אגב כך יכולה היא עצמה להתמכר שוב להנאות החיים ולייסורים ולחזור ולכבול עצמה, בעשותה מעשה שאין לו קץ, היפוכו של מה שעשתה פנלופה בהתירה את אשר ארגה" (דגש שלי). אפלטון, *פידון*, כתבי אפלטון ב, מיוונית: יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979, עמ' 119.

48 כְּכֹה הֵיְתָה אֲנוּסָה לְגַמֵּר אֶת־מְלֹאכְתָּהּ, עַל־פְּרָחָה / וְכִשְׁהֲרָאֲתָה הַמְעִיל, כִּי שָׁלַם הָאָרֶג הַגְּדוֹל, / וְכִבְּסָה אוֹתָהּ, נִדְמָה לְשֹׁמֵשׁ אוֹ לְיָרֵחַ, / נָחָה הַדִּימוֹן הַשֵּׁטָן אֶת־אִישָׁהּ מִמְּקוֹם שְׁנָחָה, / אֶל־קִצָּה הַשָּׂדֶה הַרְחוק [- -] וְשֵׁם גַּם בְּנוֹ יְחִידוֹ, אֲשֶׁר לְאוֹדִיסֵיס הַנְּעִלָּה [- -] חָרְשׁוֹ שְׁנִיָּהֶם הַמְּנוֹת הָאֵיִם עַל־קַהֲל־הַחֲתָנִים (אודיסאה, 24, 146–153, הערה 3 לעיל). כלומר מלאכת האריגה לא רק נשלמה, אלא היתה גם מעוררת השתאות באיכותה, ואף יותר מכך – כאשר נשלמה האריגה הופיעה איזו ישות אלוהית (דאִימון daimon ביוונית הוא אלוהות הנמצאת בין בני האדם והאלים) מ"אי־שם" והובילה את אודיסאוס הביתה ואל הניצחון.

להכיל את שני חלקי המיתוס שכמו דוחים זה את זה. הקשר האטימולוגי בין טקסט וטקסטיל, המחשבה על מלנכוליה כפואטיקה באודיסאה והמחשבה הפילוסופית על אודות מושג הקינה יכולים, כך נראה לי, להעמיד מסגרת פרשנית כזאת.

4. האורגת המלנכולית

האודיסאה נחשבת ליצירה המוקדמת ביותר המעידה על הקשר התרבותי עתיק היומין בין הטקסטיל והטקסט ומגלמת אותו.⁴⁹ במסגרת השיח המחקרי העוסק בביטוי של קשר זה באודיסאה בולטות הקריאות הפמיניסטיות שביססו את מעמדה המטפורי של פנלופה כ"אורגת עלילות",⁵⁰ כמשוררת וכמחברת אודיסאה.⁵¹ הקריאה שמציעה ברברה קלייטון מצביעה על הרפטטיביות של אקט האריגה, הפרימה והאריגה-מחדש כמאפיין מרכזי של פואטיקה ייחודית, נשית, אותה היא מכנה "פואטיקה פנלופאית" (Penelopean Poetics). פואטיקה זו, טוענת קלייטון, היא במהותה תהליך ואינה מבקשת מוצר מוגמר, היא יצירה (poesis) הנמצאת תדיר בהתהוות. קלייטון רואה בפואטיקה הפנלופאית "שיח נשי" (feminine discourse) שנוצר במרחב הביתי ומזהה אותו עם השירה האוראלית באופן כללי ועם האודיסאה בפרט.⁵² כפי שכבר ציינתי אינני מסכימה עם קריאה המתעלמת מכך שפנלופה סיימה לארוג, וגם אינני מסכימה עם חלק מטענותיה האחרות של קלייטון ועם האופן שבו היא מוכיחה אותן. עם זאת, אני מאמצת את טענתה המרכזית שעבודתה של פנלופה מגלמת פואטיקה ייחודית

49 השימוש המטפורי במילה "אריג" כ"טקסט" מופיע לראשונה בשפה הלטינית בכתביו של הרטוריקן הרומי קווינטיליאן (Quintilian) במאה הראשונה לספירה, אך המושג "טקסט" כפי שהוא מוכר כיום, במחשבה המודרנית, החל להופיע רק מאוחר יותר, בתקופת האימפריה הרומית הנוצרית. ה־text הלטיני קשור למקבילתו היוונית hyphos (שמשמעותה רשת, אריג, קורי עכביש). בשתי השפות מלאכת האריגה נושאת מטען סמנטי עשיר הכולל רמייה, תחבולה, כיסוי. המקור הספרותי הקדום ביותר למטפוריקה טקסט־טקסטיל הוא שירת הומוס. ראו: Toivo Viljamaa, "Text as hyphos in Quintilian (Institutio oratoria 9.4. 3, 3-23)", en O. Merisalo y R. Vainio (Eds.), *Ad itum liberum: Essays in honour of Anne Helttula*, Jyväskylä: Jyväskylä University, 2007, pp. 131-138; Anthony Tuck, "Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry", *American Journal of Archaeology* 110, 4 (2006), pp. 539-550. גם שירת הסיודוס מציגה קשר מטפורי זה, כפי שמראה לב־כנען בספרה על פנדורה: Lev Kenaan, *Pandora's Senses*, הערה 39 לעיל, עמ' 81-90, 161-170.

50 ננסי פלסון־רובין טבעה את הכינוי "אורגת עלילות" (spinner of plots וגם plotting character) בספרה Felson-Rubin, הערה 21 לעיל.

51 על דמותה של פנלופה כמחברת (פוטנציאלית וממשית), כמשוררת, כמזהה וכקהל ראו: Lowenstam, הערה 42 לעיל; Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' 39-62; Irene de Jong, *A Narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 562; Benjamin S. Haller, "Dolios in Odyssey 4 and 24: Penelope's Plotting and Alternative Narratives of Odysseus's νόστος", *Transactions of the American Philological Association*, 143, 2 (2013), pp. 263-292.

52 Her [Penelope's] poesis privileges process over product", Clayton" הערה 46 לעיל, עמ' 9-11, 35-34.

במודוס שלה, אשר במסגרת הקריאה באודיסאה, ניתן להגדירה גם כנשית.⁵³ זאת ועוד, בניגוד לקליטון שמתייחסת רק לשאלה "איך" ומשאירה מחוץ לדיון את השאלה "מה" (מהו הדבר אותו יצרה פנלופה?) אני מבקשת לטעון כי הטקסט (יל) המושלם של פנלופה, שבו שיקעה את עוצמת רגשותיה, צערה ואובדנה, געגועיה ודאגותיה, כעסה ותקוותה, חלומותיה וזיכרונותיה, הוא במהותו שיר קינה. במילים אחרות, ברברה קליטון זיהתה את התהליך (אריגה, פרימה ואריגה מחדש) כפואטיקה, בה"א הידיעה, של השירה האוראלית ושל השיח הנשי הנוצר במרחב הביתי. אבל המחקר שלה אינו משיב לשאלות איזה מין טקסט יצרה פואטיקה זו? על מה הטקסט מספר או במה הוא עוסק? מי הנמען שלו? ומה עוד מאפיין אותו מלבד המודוס הייחודי של יצירתו? קייטון מסתפקת באנלוגיה מאוד רחבה: הטקסט של פנלופה הוא, לדידה, האודיסאה עצמה. תשובה זו בעייתית לא רק בגלל שאינה עונה על השאלות שהוצגו לעיל אלא גם מפני שהיא מבטלת את ריבוי הקולות המצוי באודיסאה ומפני שהיא אינה הגיונית מבחינה נרטיולוגית. אני מבקשת להציע תשובה אחרת: ה"פואטיקה הפנלופאית" משמשת באודיסאה לצורך מסוים מאוד והוא יצירת דיוקנה המלנכולי של גיבורת האפוס כמשוררת המחברת טקסט ייחודי המתאפיין כקינה. אראה זאת באמצעות הפרספקטיבה הפילוסופית של גרשם שלום אודות הקינה כפי שהיא מפורשת על ידי עילית פרבר.⁵⁴

בין השנים 1917–1919 תרגם גרשם שלום לגרמנית מבחר משירת הקינה העברית, וכלל בו את קינות מגילת איכה, קינת איוב, קינת הנביא יחזקאל, והקינה הימי-ביניימית שאלי שרופה באש. כאחרית דבר לתרגום מגילת איכה הוסיף את חיבורו ההגותי, "על הקינה ושירתה". בטקסט זה, ובמאמרים קצרים נוספים וכן במכתביו לוולטר בנימין, דן שלום בסוגיית הקינה כסוגה ליטורגית.⁵⁵ שלום מצא בקינות איכות נדירה, כפי שמסבירה עילית פרבר: "השתקעותו של שלום בסוגת הקינות לא התמצתה בהקשר ובנסיבות ההיסטוריות אשר בהן נכתבו [...] שלום שב ומדגיש כי מלאכת תרגום הקינות גילתה לו דבר מה עמוק הרבה יותר..."⁵⁶. בהמשך לדבריה אלה וכהקדמה לקריאה הצמודה בעל הקינה ושירתה שואלת פרבר:

53 בשל קוצר היריעה לא אוכל להתייחס לשיח הפילוסופי על אודות כתיבה נשית, האם ניתן להגדיר מעשה יצירה כלשהו כ"נשי" במהותו ואם כן מהי מהות זו? שאלות אלה רלוונטיות מאוד לדיון באודיסאה בכלל ובדמותה של פנלופה בפרט, אך כאמור היקפו של מאמר זה אינו מאפשר פיתוח הנושא. לספרות מחקרית על אודות היצירה הנשית במחשבה המיתית והקול הנשי בספרות הגרקה-רומית, ראו מאמריה של אן ברגרן, ספרה ומאמרה של ורד לב-כנען (הערה 39 לעיל) וספרה של ברברה קליטון (שם). Ann Bergren, "Language and the female in early Greek thought", *Arethusa* 16, 1/2 (1983), pp. 69–95; Ann Bergren, "The (Re) Marriage of Penelope and Odysseus Architecture Gender Philosophy", *Assemblage* 21 (1993), pp. 7–23.

54 כוונתי כאן היא לקריאה ולפרשנות שמציעה עילית פרבר להגותו של שלום על אודות הקינה המוצגת בספרה החדש שערכה ביחד עם גלילי שחר. עילית פרבר, "גרשום שלום על שפת הקינה", גלילי שחר ועילית פרבר (עורכים), *הקינות: שירה הגות ותנועה בעולמו של גרשם שלום*, ירושלים: כרמל, 2016. בשל מורכבותו של הנושא ציטטתי ארוכות מתוך הספר. אני מודה לעילית על שיחותינו החשובות, שעזרו לי בגיבוש רעיונותיי בנושא זה.

55 פרבר, שם, עמ' 129.

56 שם, עמ' 128.

מה טעמה ופשרה של הקינה ששלום פונה אליה כמבע של משבר? אנו נוטים לתפוס את הקינה כמבע רגשי עמוק של צער ויגון, תולדה של אובדן ומעשה אבל. הקינה עשויה להתגלם בשירה, במוזיקה, במילים, בקריאות בלבד או בזעקות שבר נעדרות ניסוח מילולי... בגלגוליה השונים התייחסה הקינה לא רק לאברנס של אובייקט או של אדם מסוים, אלא נכתבה גם נוכח ממשותו של המוות עצמו. כמובן זה מבטאת הקינה את העימות עם המוות ועם חוסר היכולת המהותי לבטא אותו...⁵⁷

כבר מתוך הגדרה זו של הקינה ובטרם נחשף אל הגותו של שלום, ניתן להבין, כך אני מקווה, מדוע אני מזהה את הטקסט(יל) של פנלופה כקינה: פנלופה מחכה כבר שנים רבות והיא אינה יודעת אם ישוב אודיסאוס אם לאו. היא מבינה שהזמן שלה הולך ואוזל, לחצם של המחזרים גובר מיום ליום ובקרוב יכפו עליה להינשא לאחד מהם. כמוצא אחרון וכמחוות צער היא מתחילה לארוג אריג שהוא תכריך. היא יודעת שכאשר תסיים לארוג תחדל להיות אשת אודיסאוס ותיאלץ להשלים עם היעדרו ולהחשיבו למת. בקינתה הנארגת, הנפרמת ושוב נארגת מבכה פנלופה את נישואיה, מתאבלת על אודיסאוס ועל עצמה.

מעניין לשים לב לתרגומו של שאול טשרניחובסקי את הטורים הבאים מתוך האודיסאה (הדגשים שלי): "וְכָל-יָמֶיהָ וְלֵילֹתֶיהָ [של פנלופה] חוֹלְפִים וְעוֹבְרִים בְּקִינָה מְרָה וְדַמְעוֹת שְׁלִישׁ" (16, 36-39). ובמקום נוסף: "היא היוֹשֶׁבֶת לְבָדָד בְּהִיכַל תַּפְאָרְתָּךְ בְּעֶצֶר רָעָה וְיָגוֹן, וְחוֹלְפִים לֵילֹתֶיהָ וְיָמֶיהָ בְּקִינוֹת וְדַמְעָתָה עַל-לְחִיָּה" (13, 336-338). במקור היווני לא מופיעות כאן המילים קינה או קינות, אלא אומללות ובכי. אומנם יש באודיסאה תיאור של פנלופה מקוננת אך לא בטורים אלה, אלא במקומות אחרים.⁵⁸ בחירתו של טשרניחובסקי במילה קינה והבחירה בצירור הלשוני "דַמְעָתָה עַל-לְחִיָּה", מחזירה את הקורא העברי אל טקסט אחר, שאין לו כל קשר עם האודיסאה: "אֵיכָה יִשְׁבֶּה בְּדָד, הָעִיר רַבְתִּי עִם-הָיְתָה, כְּאֶלְמָנָה; רַבְתִּי בְּגוֹיִם, שְׂרָתִי בְּמִדְוֵנוֹת-הָיְתָה, לְמַס בְּכֹו תַבְּכָה בְּלִילָה, וְדַמְעָתָה עַל לְחִיָּה-אֵין-לָהּ מִנְחָם, מְכַל-אֲהָבָה: כֹּל-רַעֲיָה בְּגָדוּ בָּהּ, הָיוּ לָהּ לְאֵיבִים." אלו הם הפסוקים הפותחים את מגילת איכה. תרגומו של טשרניחובסקי מקפל בתוכו מהלך פרשני מובהק. הוא טומן בטקסט היווני מעין אלוזיה מקראית המסמנת, עבור הקורא העברי, את בכייה של פנלופה כקינה.⁵⁹ תרגומו החדש של אהרון שבתאי לאותם הטורים נמנע מכך ולכן קרוב יותר מבחינה מילולית למקור: "היא עוד יושבת כבעבר בארמון, ותמיד אומללים לילותיה וגם ימיה הנמוגים כשהיא מתיפחת".⁶⁰ עם זאת, בחירתו של

57 שם, עמ' 129.

58 למשל, אודיסאה 13, 379; 19, 522; 4, 719-721. הערה 3 לעיל.

59 עמינדב דיקמן, במאמרו על תרגומו של טשרניחובסקי, עומד בהרחבה על שאלת השימוש בשפה המקראית בתרגומי האייליאדה והאודיסאה. דיקמן מכנה זאת "תינו"ך" (מלשון תנ"ך) של הטקסט ההומרי. ראו: עמינדב דיקמן, "הומרוס של טשרניחובסקי", בעז ערפילי (עורך), שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 421-473.

60 הומרוס, אודיסאה, הערה 22 לעיל.

טשרניחובסקי, על אף נועזותה, מדייקת במהות. הטקסט היווני אכן קושר את פנלופה עם יצירתה של שירה שהיא קינה, כפי שאראה מיד. בשני מקומות באודיסאה נקשר בכייה של פנלופה עם שירת הזמיר, המזוהה בתרבות היוונית העתיקה כקינה.⁶¹ בספר הרביעי, בסצנה שבה מתבשרת פנלופה על עזיבת טלמכוס, מתוארת תגובתה כך: "וַיִּשָּׁבָה עַל־מִפְתָּן חֻדְרָה... בּוֹכָה תִּמְרוּרִים; וּסְבִיבָה הַתְּאֵבְלוּ הַשְּׁפָחוֹת הַרְבוּת... יִלְלָה מִר פְּנֵלּוֹפָה בִּינֵיהֶן" (4, 717–719) בכי תמרורים זה הנשמע כיללה נקרא ביוונית οἰκτρός, מילה המשמשת גם לתיאור שירת הזמיר. בספר התשעה-עשר האנלוגיה בין פנלופה והזמיר מתפתחת מהקשר מרומז לדימוי מורחב:

יַעַן כִּי עוֹד מְעַט וְהִגִּיעַ זְמַן שֶׁל־מְנוּחָה נִעְמָה,
אֲשֶׁר בָּהּ תִּתְקַף הַשְּׁנָה הַמִּתְקָה כֹּל־אָדָם, וְאִם־נִעְצָב;
אוּלָּם אֲנִי לִי מִנָּה הַדִּימוֹן יִגּוֹן עַל־יִגּוֹן,
וְהָיָה שְׁשׁוּנֵי בָיוֹם לְהָיוֹת בּוֹכִיָּה נֶאֱנַחָה,
זֹאת עֲבוֹדָתִי בְּבֵית וְלִרְאוֹת אִמְהוּתִי בְּעֵבְרָן.
אֶפְסֵ כִּי נָטָה הַלִּילָה וְתִקְפָה הַשְּׁנָה כֹּל־אָדָם,
אֲשַׁכְּבָה לִי בְּמִטְתִּי וְדֹאגוֹת כְּבוֹדוֹת וְרִבּוֹת
סָבִיב שְׁתוּ עַל־לְבִי לְעַקֵּץ אוֹתִי הַנּוֹגָה.
מִשָּׁל לְבַת־פְּנֵדְרָאוֹס, לְצַפּוֹר יִרְקָקֶת־הַנּוֹצוֹת,
אֲשֶׁר בֵּיתָהּ אֵילָנוֹת מְרַבֵּי־עֵלִים, שֶׁשֶׁם תִּשְׁכּוֹן,
תִּפְתַּח אֶת־פִּיהָ בְּשִׁירָה עֲרֻבָה בְּשׁוֹב תוֹר הָאָבִיב,
בְּסִלְסוּלִים רַבִּים וְשׁוֹנִים יִשְׁתַּפֵּךְ קוֹלָהּ הַנְּעִים,
תִּילִיל לְבָנָה לְיִקְרָה, לְאִיטִילוֹס זֶה הַרְגָה בְּשִׁגְגָה,
[— — —]

כִּכָּה יִנּוּעַ גַּם לְבִי הִנָּה וְהִנָּה בְּחַבִּי:
אִם־לְהִשָּׂאֵר עִם־בְּנִי, לְשֹׁמֵר הַכֹּל כֹּל־הַיָּמִים,
הוֹנִי וְהִעֲבֹדָה, בֵּיתִי בֵּית־מְדוֹת גְּבַה־חֲמוֹת,
יִצוּעֵי אִישִׁי אֲכַבְּדָה, אֲכַבְּדָה גַּם דַּעַת הַקְּהָל,
אוּ לְהַנְשֵׂא, לְלָקֵת אַחַר הַטּוֹב בְּאֲכִיִּים,
אֲשֶׁר יִשְׁתַּדֵּךְ בְּאַרְמוֹן, הַמְרַבָּה לִי מֵהָר וּמִתָּן.

(אודיסאה 19, 509–529)

אלה הדברים שאומרת פנלופה לאודיסאוס, המחופש לקבצן זקן, רגע לפני שהיא מספרת לו את חלום האווזים המפורסם. זהו חלק ממונולוג ארוך שלא אוכל במסגרת מאמר זה לקרוא קריאה צמודה, לכן אתמקד בדימוי הזמיר בלבד. פנלופה משווה את עצמה לאותה אישה שעל פי המיתוס הרגה בשגגה את בנה ועקב כך הפכה לאותה "ציפור

Albert R. Chandler, The nightingale in Greek and Latin poetry, *The Classical Journal* 30, 2 61
(1934), pp. 78–84; Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' 56 הערה 63.

ירקרקת", הזמיר (ἀηδών) שבשירתה הערבה והמסתלסלת היא מקוננת על בנה. מי היא האישה? מדוע הרגה את בנה? מה הקשר בינה לבין פנלופה? ומדוע היא מזכרת דווקא כאן? כל אלה שאלות שכאמור במסגרת זו לא נשיב עליהן.⁶² הדבר החשוב לענייננו הוא שפנלופה משווה את תנועת לבה המתלבט, המודאג והאבל לתנועת הציפור בסבך הענפים ולתנועת קולה המסתלסל והמקונן של אותה ציפור. בשיחתם קודם לכן סיפרה פנלופה לאודיסאוס על תרמית האריגה שיזמה (19, 135–160) ותיארה בפניו כיצד ארגה בימים ופרמה בלילות, עד שנכפה עליה לסיים את מלאכתה. בדבריה כעת, על אודות לבה המתלבט, המדהדות תנועות האריגה והפרימה ונחשפים הרגשות המלנכוליים המשוקעים במלאכה זו.⁶³

נחזור כעת אל הגותו של גרשם שלום. פרבר טוענת

הקינה עבורו היא דבר מה החורג מן ההקשרים הפסיכולוגיים של תגובה לאובדן... ניתוחו משמר אמנם את תפיסת הקינה כביטוי רגשי עמוק של צער ותגובה תיאולוגית לתחושת הצער, אך הוא פותח גם ממד אחר, ומסמן לחשוב על הקינה מחוץ למסגרות המקובלות הללו. לתפיסתו של שלום ייחודה של הקינה איננו פסיכולוגי ואף לא תיאולוגי, אלא בראש ובראשונה לשוני...⁶⁴

שלום תופס את הקינה כצורת ביטוי לשונית ייחודית וכדי לאפיין אותה הוא פונה למטפורה טופוגרפית: כל שפה היא ביטוי פוזיטיבי של הוויה ומתקיימת בין שני מרחבים – מרחב השתיקה (שתיקה כהסמלה ולא כאלם או היעדר) ומרחב ההתגלות (ההתגלות היא השלב שבו כל שפה נעשית פוזיטיבית לחלוטין). בגבול המשתרע בין שני מרחבים (שתי ארצות) אלה מתקיימת הקינה.⁶⁵

62 לסוגיה זו מוקדשים מספר מאמרים, וכאן אציין שלושה מהם: Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' Emily K. Anhalt, "A Matter of Perspective: Penelope and the Nightingale in 'Odyssey'" 56-19.512-534, *The Classical Journal* 97, 2 (2001-2002), pp. 145-159; Olga Levaniouk, "Penelope and the Pandareids", *Phoenix* 62, 1 (2008), pp. 5-38.

63 הקריאה שהצעתי כאן לדימוי הזמיר נשענת על מחקרה הפילולוגי של פורה הרננדז (ומיוחד עמ' 56-57 במאמרה). הרננדז מצביעה על הקשר האטימולוגי בין המילים *aeidon* – שירה – זמיר וטוענת כי אם בספר 23, בסצנת האיחוד, היתה פנלופה מספרת לאודיסאוס על חייה בשנים שבהן נעדר, היה סיפורה מכאיב ומענה כמו קינה. באודיסאה נתפסת השירה כמקור לעונג ולהנאה ולכן שיר המעורר כאב מעורר גם התנגדות. על כן שירה של פנלופה נעדר ואילו שירת אודיסאוס (שיר מסעותיו והרפתקאותיו) מושר בהרחבה. אומנם אני נסמכת על הרננדז בהגדרת שירה של פנלופה כקינה, אבל אינני מסכימה עם טענתה שקינה זו נעדרת מן האודיסאה או מושתקת, שכן היא נשמעת היטב בנאומיה השונים של פנלופה ומגולמת בתנועתה הפיזית במרחב. אף נאמר בכירוש: "בְּכִתָּהּ לְאִישָׁהּ הַיּוֹשֵׁב שָׁם אֶתָּה" (אודיסאה, 19, 209, הערה 3 לעיל). כמו כן, בשונה מהרננדז אני מבקשת להצביע על הקשר בין מיתוס האריגה של פנלופה לבין מהותה המטאפיזית של הקינה, ולבסוף להראות כיצד כל זה קשור בעיצובה של פנלופה כדמות מלנכולית. Hernandez, הערה 19 לעיל.

64 פרבר, הערה 54 לעיל, עמ' 130.

65 פרבר, שם, עמ' 132.

שלום מדגיש את טבעה הספי של הקינה על ידי הדגשת נסיונותיה החוזרים ונשנים להסיג את גבולה, המגולמים בראש ובראשונה בנטייתה של הקינה לבטא את עצמה בחזרתיות שאינה פוסקת, באמירת אותו דבר שוב ושוב.⁶⁶

שלום מזהה חזרתיות זו בקינות שתרגם. את מאפיין החזרתיות ניתן לדעתי לקשור במאפיין נוסף של הקינה ששלום מתעכב עליו – המקצב המונוטוני שלה: "הקצב השתקן, המונוטוניות של הקינה, זהו הדבר היחיד שנותר ממנה [...] המונוטוניות היא הסמל הלשוני העמוק חסר הביטוי, שקרניו מאירות כלפי פנים, סמל לחשכתו של כל אבל, הבלוע את אורו שלו..."⁶⁷ באותו אופן אני מזהה חזרתיות ומונוטוניות בעבודתה של פנלופה (האריגה, הפרימה והאריגה מחדש) וכן בתנועתה במרחב הפיזי של העלילה (אותה תנועה מעגלית שעליה הצבעתי קודם: יציאתה של פנלופה מהחדר, שיבתה אל החדר, אל בכי ושינה, וחוזר חלילה). על המקצב המונוטוני של מעשה האריגה כותבת אדריאנה קואררו את הדברים הבאים:

היא [פנלופה] פורמת בלילה את מה שהיא טווה במהלך היום, וכך, בעבודתה החדגונית, הקצבית, הבלתי פוסקת הזאת, היא מאריכה את משך ההסתגרות שלה. משום שהסתגרות זו היא בדיוק מה שמחזיק את המרחב החרגי של פנלופה פתוח... על ידי אריגה ופרימה אין־סופית היא מגדירה את מקומה, שם היא אשתו של אף אחד.⁶⁸

אומנם אין כל קשר מוצהר בין הקריאה של קואררו באודיסאה להגותו של גרשם שלום העוסקת בקינה, אבל ניתן לחשוב עליהן יחד, כי למעשה הן מצביעות על אותו הדבר. גרשם שלום מבין את הקינה כתופעת גבול (כפי שאסביר ביתר הרחבה בהמשך) ומצביע על החזרתיות והמונוטוניות כמאפייניה המרכזיים של הקינה. קואררו מצביעה על החזרתיות והמקצב המונוטוני של מעשה האריגה והפרימה של פנלופה ומבינה אותו כמעשה שיוצר עבור פנלופה מרחב אוטונומי שבו היא "אשתו של אף אחד", ומהו מעמד זה בעולם ההומרי אם לא תופעת גבול?

כדי להבין מדוע שלום מזהה את הקינה כתופעת גבול של השפה עלינו להעמיק בהבנת תפיסתו את מרחב ההתגלות של השפה ומרחב שתיקתה. מרחב ההתגלות הוא מרחב של פתיחות,

אשרור של מה שאפשר לבטא בלא שיור. ההתגלות אוצרת את זרעי הביטוי, ולצדם את ההגשמה או המימוש המלאים, את הגילוי הגמור והמוחלט של מה שמבקש לבוא לידי ביטוי. אך בד בבד עם כך אין בה דבר שעלול לערער על הפתיחות

66 שם, עמ' 134.

67 שם, עמ' 148.

68 Cavarero, הערה 44 לעיל, עמ' 11-12 [התרגום שלי, נ"ו].

והפוזיטיביות המלאה שלה. מכאן, לפי שלום, שההתגלות היא נטולה כל תוכן ונטולת דקויות. היא מבטאת רק את יכולת הביטוי המהותית שלה.⁶⁹

בגבולו של מרחב ההתגלות הזה נמצאת הקינה ומעבר לה נמצאים מרחבי "ארץ השתיקה". כיצד מבין שלום שתיקה זו? ראשית, היא איננה אי־דיבור או אלם. השתיקה היא הסמלה.

הסמל [הוא] מימוש שלם ובעל דחיסות המקיף את משמעותו של דבר מה במלואו. בתחומו של הסמל הכל מממש את תפקידו המדויק, ובשל כך משמעותו קבועה ויציבה. סמלים משתייכים ל'תחום השתיקה' דווקא משום המימוש הזה... הסמל שותק לא משום שאין מה שייאמר, אלא משום שהכל כבר נאמר בו. שתיקתו אינה ריקה אלא גדושה להתפקע, והיא נובעת מן המימוש המוחלט של המשמעות.⁷⁰

האם יש דרך מדויקת יותר מזו לאפיין את טיבו של האריג המושלם של פנלופה? עם זאת, פרבר מסבירה כי עבור שלום

הקינה, בשונה מן השתיקה, אינה יכולה לסמל מכיוון שהיא צורה לשונית העומדת בניגוד מוחלט ליציבות הגמורה או לשלמות המאפיינת את השתיקה הסימבולית. הקינה היא שפה הנתונה לתנועה הרסנית בלתי פוסקת... היא אינה סמלית, אלא רק מרמזת על הסמל, היא איננה מושא, אלא מכחידה את המושא...⁷¹

לאור דברים אלה מתחדדת הגדרת הקינה של פנלופה ומשמעותו של האריג המושלם. קינתה של פנלופה היא התהליך עצמו, הבכי בימים ובלילות, האריגה והפרימה, השינה והיקיצה, החלומות והגעגועים – כל מה שפנלופה מספרת בקולה שלה על עצמה וכל מה שמספרת עליה האודיסאה בקולות השונים, עד שנשלמת מלאכת האריגה. כאשר נשלמת המלאכה, מגלם האריג בזוהרו המסנוור את שאיפתה של הקינה הפנלופאית אל השתיקה הסימבולית.

אוניברסיטת חיפה

69 פרבר, הערה 54 לעיל, עמ' 136.

70 שם, עמ' 137-138.

71 שם, עמ' 138-139.

הכנס שפירותיו מפארים את עמודי הגיליון הנוכחי עמד בסימן מאה שנים למאמרו המכונן של פרויד, "אבל ומלנכוליה".¹ "אבל ומלנכוליה" הוא טקסט חשוב ועשיר בתובנות, אבל לא נטול ליקויים. קושי אחד שאני מבקש להצביע עליו הוא שבדומה לרוב כתביו של פרויד, חיבור זה נמנע מלדון במוות ובסופיות האנושית. הימנעות מעין זו מעוררת פחות שאלות בטקסט העוסק בטכניקה של הטיפול או במושג ההעברה, אבל בהחלט מטרידה בטקסט שעוסק באבל ובמלנכוליה. מבחינת מושג האבל, ומבלי לפרט, ניתן להצביע על העובדה שפרויד כותב הרבה בטקסט הזה על אובדן האובייקט, אך מעט מדי מקום ניתן לעובדה שהאובייקט הזה לא רק נעלם, אלא מת.² גם בדיונו במלנכוליה, הטקסט של פרויד שותק לגבי שאלת המוות. אם דימוי תרבותי רווח על מלנכוליה הוא של מצב שבו, בנוסף על מצב רוח עצוב או רע ושפיפות כללית האדם מהרהר בשאלות הגדולות של החיים, מצב שבו לעתים המוות עצמו הופך לשאלה, כמו גם משמעות החיים, הרי שההבנה הפסיכואנליטית הקלינית של המצב הזה שונה מאוד, ובעיקר בעקבות הטקסט הזה. היא מדגישה גערות עצמיות, ציפייה דלזיונלית לעונש, קונפליקט פנימי בין האגו לסופר אגו ועוד. ההבנה הפסיכיאטרית הרחבה יותר אף מדגישה סימפטומים, למשל תיאבון נמוך. אבל נדמה שמה שהוזנח, ואני כאמור מייחס פה חשיבות גדולה ל"אבל ומלנכוליה" כטקסט הקנוני של הפסיכואנליזה בעניין זה שעיצב את ההבנה התאורטית והקלינית, אלו ההיבטים של המלנכוליה שקשורים לערכם של החיים, לקיום, ולמקומך בעולם, וגם למוות. פרויד ידע היטב שהממדים הקיומיים קשורים קשר הדוק במלנכוליה. ניתן לראות זאת בהערות מאוחרות שלו;³ ניתן לראות זאת בטקסט של קארל אברהם שהשפיע מאוד על פרויד בניסוח "אבל ומלנכוליה", ושבדווקא יש עיסוק במוות שהושמט לגמרי בדיון

* מאמר זה הוא תרגום ועיבוד קל של מאמר שהתפרסם בשנת 2015 בשפה האנגלית ומופיע פה באדיבות: Oxford University Press. Liran Razinsky, "On Time, Transience and Literary Creation: Freud and Rilke a Century Ago", *Forum for Modern Language Studies* 51, 4 (2015), OUP pp. 464–479.

1 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה" (1923), אבל ומלנכוליה ופעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 7–43.

2 להרחבה בעניין זה, ראו: Liran Razinsky, *Freud, Psychoanalysis and Death*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 183–188.

3 ראו: זיגמונד פרויד, "האני והסתם", מעבר לעקרונות העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 138–170. בעמ' 170 פרויד אומר שפחד מוות יכול לעלות במלנכוליה.

של פרויד; ניתן אף לראות זאת כאשר פרויד מזמן אל הטקסט שלו, "אבל ומלנכוליה", את דמותו של המלט, ה"סלבריטי" הגדול של המלנכוליים, בייחוד בגרמניה, הוא מזכיר רק את הרומינציות האובססיביות שלו ולא את תהיותיו על ערך החיים, על המוות המצפה, ועל אם נכון להיות או לא להיות. אם לסכם זאת במילותיה של תלמידה במגמה לפסיכולוגיה קלינית: לעתים הטקסט נקרא לא כמו תיאור של אבל או של מלנכוליה, אלא כמו תיאור של קלקול קיבה גרוע. בלענו מזון מקולקל (האובייקט האבוד שהופנם) ועכשיו הוא משפיע לרעה על המערכת הפנימית. ובאמת שנים אחר כך פרויד מעיר בהערה כנה ש"בדינונו באבל לא הצלחנו להבין מדוע הוא כואב כל כך".⁵

נדמה כי הדרך הטובה יותר לחשוב על מה שחסר ב"אבל ומלנכוליה", היא לקרוא אותו לאור טקסט תאום שלו, שנכתב רק כמה חודשים לפניו, טקסט שלא זכה להכרה גדולה כל כך, שבו שאלת המוות ושאלת משמעות החיים עומדות במרכז הדיון. כוונתי ל"על חלוף הזמן", טקסט קצרצר בן שלושה עמודים, אחד היפים בקורפוס של פרויד כולו, שנכתב בנובמבר 1915, ושב ממוקד המאמר הנוכחי.⁶

הטקסט נפתח כך:

לפני זמן מה טיילתי בנוף קיצי ופורה בחברת ידיד שתקן ומשורר צעיר וכבר בעל שם. המשורר התפעל מיפי הטבע סביבנו, אך נכצר מעמו לשמוח בו. טרדה אותו המחשבה שעם בוא החורף נגזר על כל היופי הזה שיחלוף מן העולם. והרי זה גם גורלם של היופי האנושי וכל היפה והנאצל, אותם יצר או יכול היה ליצור האדם. דומה היה לו שכל שעורר בו תחושת התפעלות ואהבה איבד מערכו בהיותו בן חלוף.⁷

משהו בסצנה, הטיול מחוץ לעיר, ההוגה המבוגר והמשורר הצעיר, התמה של החולפות מזכיר מין דיאלוג אפלטוני, אולי פיידרוס. המשורר הצעיר-אבל-כבר-מפורסם הוא, כפי הנראה, לא אחר מריינר מריה רילקה והידידה השתקנית: לו אנדריאס-סלומה.⁸

4 K. Abraham, "Notes on the psychoanalytical investigation and treatment of manic-depressive insanity and allied conditions", W. Gaylin (Ed.), *The meaning of despair*, NY: Science House, [1911] 1968, pp. 26-49

5 זיגמונד פרויד, עכבה, סימפוטום וחזרה. מגרמנית: יאיר אור. ערן רולניק (עורך), תל אביב: רסלינג, 2003. עמ' 58.

6 ג'ונטה-פייס מציעה לקרוא את שני הטקסטים, "אבל ומלנכוליה" המוכר יותר ו"על חלוף הזמן" המינורי זה לצד זה. Diane Jonte-Pace, *Speaking the unspeakable*, Berkeley: University of California Press, 2001, p. 119

7 זיגמונד פרויד, "ארעיות (1916)", כתבים נבחרים, ה: תרבות, דת ויהדות, מגרמנית: נועה קול ורחל בר-חיים, יצחק בנימיני ויותם חותם (עורכים), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 87-91. עמ' 88 (התרגום שלי, ל"ר). אני בוחר לקרוא למאמר "על חלוף הזמן", שם שלוכד טוב יותר לטעמי את רוח המקור. בהפניות נוספות לטקסט, יובא מספר עמוד מן המהדורה העברית, אך כל התרגומים הם שלי, ל"ר. את המאמר ניתן לקרוא גם בגרמנית ובאנגלית: Sigmund Freud, "Vergänglichkeit", *Gesammelte Werke*, vol. X, 1915, pp. 358-361; Sigmund Freud, "On Transience", *The Standard Edition*, vol. XVII, (1916 [1915]), pp. 305-307

8 מי שחשף זאת, יובל לאחר פרסום המאמר של פרויד, הוא הרברט להמן - (Herbert Lehmann, - "A conversation between Freud and Rilke", *The Psychoanalytic Quarterly* 35 (1966),

הטקסט "על חלוף הזמן" נכתב בשלהי שנת 1915, תקופה של פעילות אינטלקטואלית פורה עבור פרויד. הוא סיים זה עתה את סדרת המאמרים על המטפסיכולוגיה, המאמץ המרוכז ביותר שלו מאז פשר החלומות להצגת בסיס תאורטי ברור לפסיכואנליזה. זו תקופה של גיבוש התאוריה, כמה שנים לפני שהיא תשתנה מאוד בטקסטים שייכתבו משנת 1920. קצת לאחר "על חלוף הזמן", כותב פרויד גם את "הרצאות המבוא לפסיכואנליזה". השנים הן שנות המלחמה, אין כמעט מטופלים, ולפרויד יש שפע של פנאי, שמאפשר את היצירתיות הזו. סביר להניח שהתמורות הגדולות מסביב הביאו לרפלקציה מחודשת על הפרויקט הפסיכואנליטי. אם כן, פעילות רבה, אבל על רקע תהום מאיימת. האם זהו מקרה שבתנאים הללו עולה שאלת ערכם של החיים בדחיפות כזו?

גם ביחס לקורפוס של פרויד כולו וגם ביחס לטקסטים אחרים מתקופה זו של יצירתיות קדחתנית, "על חלוף הזמן" הוא טקסט שונה, מרוכז מאוד. אופיו 'פסיכואנליטי' פחות, וספרותי יותר. הוא גם עוסק בנושא המוות ובזמניות הקיום, נושא שעד שלב זה היה נדיר למדי אצל פרויד. מאמר קרוב ל"על חלוף הזמן" שאדון בו בהמשך, "מחשבות לעת מלחמה ומוות", הוא החריג הנוסף לגבי התמטיקה הזו של המוות, שתעלה באופן מרכזי יותר עם "מעבר לעקרון העונג" (1920). כפי שאנסה להראות במאמר הנוכחי, הטקסט הקצרצר הזה, "על חלוף הזמן", המפגש הספרותי הזה, משמש זירה לניגודים ומתחים אמביוולנטיים יסודיים במחשבת פרויד, ועוסק בשאלות יסודיות ביחס לכתובה.

למלנכוליה של המשורר נוכח חלוף הדברים כולם, עונה פרויד בדעה מנוגדת על הזמניות:

חלקתי על המשורר הפסימי, שלדידו היות היופי בן חלוף משמעו הפחתה בערכו. נהפוך הוא, זה רק מעלה את ערכו! ערכה של החולפות כערך הנדירות, בזמן. ההגבלה של האפשרות ליהנות הופכת את ההנאה ליקרת ערך יותר. הכרזתי על המחשבה, כאילו יש בארעיותו של היופי להעיב על יכולתנו לשמוח בו, כעל מחשבה בלתי מובנת.⁹

על פי פרויד, מצב זה, שהכול כפוף לזמן ולכיליון, בדיוק הוא שמגביר את הנאתנו מהדברים. מה שקורה רק פעם אחת, מה שכפוף לזמן, הוא נדיר ועל כן יקר יותר, ולעומת זאת חזרתיות וקביעות מובילות לשעמום. דהיינו, המוות הוא המעניק לחיים את ערכם. ב"מחשבות לעת מלחמה ומוות" מבקר פרויד ברוח דומה את "הנטיה להוציא את המוות אל מחוץ לתחום החיים", ופוסק כי "לזיקתנו זו כלפי המוות יש השפעה משמעותית

427-423 pp. מתי פון אורוורת' מנסה להטיל ספק בקביעה הזו, לטובת תזה כללית יותר. הנסיבות שמתאר פרויד, הטיוול בחיק הטבע, כמו התיאור כולו של האפיזודה, אינם ודאיים, וייתכן שפרויד המציא אותם. הדבר היחיד שידוע לנו בוודאות, הוא שפרויד ורילקה נפגשו בכנס במינכן בספטמבר 1913. *Issues*. 1913. pp. 135-137. *in Psychoanalytic Psychology*, 32 (2010), 133-146. Matthew von Unwerth, "On Transience: Freud, Rilke, and Creativity",

9 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 89.

על החיים שלנו. החיים מידלדלים ומאבדים מהענין שבהם, כשאת הדבר החשוב ביותר שמוטל על הכף, החיים עצמם, אסור לסכן. הם הופכים... רדודים וריקים".¹⁰ למשורר ולאנליטיקאי, אם כן, תגובות שונות בתכלית נוכח חלוף הזמן. עבור האחד, החולפות אינה מאפשרת לנו ליהנות מהדברים, וכל מה שיפה, במיוחד מה שיפה, נעשה חסר ערך כשאנחנו חושבים על אחריתו.¹¹ עבור השני, לולא היה היופי, הן הטבעי והן המלאכותי, נוטל חלק בממד הזמן, הוא לא היה שווה דבר. האם צריך שדבר מה יתקיים לנצח בכדי שנוכל ליהנות ממנו? זו שאלה מוזרה: אחרי הכול אנחנו רגילים לדון ביופי (בניגוד אולי לנשגב) כחלק מתכונותיו של האובייקט, או כנובע מן השיפוט אודותיו בהווה. איך ייתכן שמה שיקרה לאובייקט בשנה הבאה, כשאנחנו אולי כבר לא נראה אותו, ישפיע על הערכתנו אותו כאן ועכשיו? מצד שני, היופי קשור לזיקה אפקטיבית רגשית בין האובייקט לבנינו, ומעמדתו של המשורר נרמז שכאשר עובדת הסופיות מנקרת בראשנו, קשה ליצור את הזיקה הזו, ולחון את האובייקט ביופי באותו האופן.

ראינו אם כן את התשובה העיקרית של פרויד לפסימיות של המשורר, תשובה שהיא לב המאמר, אך פרויד מצייע בקצרה שתי תשובות נוספות שנמצאות במרומו בדבריו ויש לחלצן. אם התשובה העיקרית היא הצבעה על הערך שנותן חלוף הזמן לחיים, תשובה אחרת היא שהזמניות אינה רלבנטית כלל לשאלת הערך: "ערכו של כל היפה והמושלם נקבע על ידי המשמעות שלו לעולם הרגשות שלנו, ולכן אין חובה שיתקיים מעבר למשך הקיום שלנו, ולפיכך אין הוא תלוי במשך זמן מוחלט".¹² לפי עמדה זו, הפרספקטיבה הסובייקטיבית שלי היא שמסגרת את כל שיפוטי הערך שלי; המשמעות היא פנימית לחיי אנוש. כאילו התנגד פה פרויד לכל פרספקטיבה שמציעה משמעויות שהולכות מעבר לחיי אנוש, משמעויות שנובעות מישויות טרנסצנדנטליות או אובייקטיביות. אדם פיליפס רואה בהתנגדות הזו, לכל הבטחה מעבר לחיי אנוש, את לב המסר הכללי של תורתו של פרויד כולה: עלינו "לתת מובן לחיינו כפי שהם, מוגבלים על ידי המוות, ללא התפתות לטרנסצנדנטיות".¹³

התשובה האחרונה של פרויד, גם היא בחצי משפט, נוגעת לאופי המחזורי והחזרתי של הטבע: "ובאשר ליפי הטבע, הרי שלאחר ההרס עם בוא החורף ישוב ויחזור לקדמותו כמדי שנה. בהשוואה לתוחלת חיינו נוכל לתאר הישנות זו כנצחית".¹⁴ כאן מגויס הזמן המחזורי, הציקלי, כנגד הזמן הלינארי וההולך וכלה. מחזוריותו של הטבע מספקת לפרויד

10 זיגמונד פרויד, "מחשבות לעת מלחמה ומוות (1915)", הערה 7 לעיל, עמ' 47-77. עמ' 65-66 (התרגום שונה על ידי, ל"ר). בספרי, פרויד, הפסיכואנליזה והמוות ביקרתי את העמדה הזו כמזוגת בין שתי גישות מנוגדות למוות, וכמבטאת בסופו של דבר עקב כך פחות ממה שנדמה במבט ראשון. Razinsky, הערה 2 לעיל, עמ' 120-123.

11 כפי שמעירה ג'ונטה פייס, האפיון של המשורר בטקסט של פרויד כמין מלנכולי תואם מסורת ארוכה שרואה במשורר או בסופר מישהו ש"תופס אמיתות עמוקות אך אינו יכול למצוא הנאה בעולם החיצוני", Jonte-Pace, הערה 6 לעיל, עמ' 123.

12 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 89.

13 Adam Phillips, *Darwin's Worms*, NY: Basic Books, 2000, p. 12

14 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 89.

נחמה: חולפתם של חיים ספציפיים, פרח בדוגמה של פרויד, מבוטלת על ידי התמדתו של הטבע ומחזוריו. דברים נולדים ומתים, נולדים ומתים.¹⁵ מעניין שהתשובה הזו מנוגדת משהו בשאלת מקור הערך לתשובה הקודמת שראינו: קודם עוֹדְדָנו שלא לפנות אל שום דבר מעבר לכאן ועכשיו, אך בתשובה הנוכחית, זוהי אמא טבע, כלומר ההקשר הגדול יותר שמעבר לצורת חיים ספציפית, דוגמת זו של הפרח הבודד, שנותנת לה את ערכה, ולא החוויה הסובייקטיבית מול הפרח, כאן ועכשיו.

אותה התופעה שבעיני רילקה שוללת מהחיים את ערכם, היא זו שבעיני פרויד מעלה אותו. את המשורר "הטרידה המחשבה שנגזר על כל היופי הזה שיחלוף מן העולם, שעם בוא החורף הוא ייעלם",¹⁶ אך בעיני פרויד, החורף ומעגל העונות הם מבוע ההמשכיות והשבת החיות.¹⁷ מעבר הזמן והחזרתיות הציקלית שלו הם מקור של מצוקה לאחד ושל תקווה לאחר. הזמן הורס והזמן בונה, הזמן הוא מקור הסבל ומקור התקווה.

שלוש התשובות של פרויד הן כולן פילוסופיות. אבל הטקסט מציע גם תשובה רביעית, והיא תופסת את עיקר המקום: לנתח, מבחינה פסיכואנליטית את עמדתו של המשורר ואף להציגה כפתולוגית. "מהלך המחשבה הזה [...] לא הותיר רושם על המשורר והידיד. כישלון זה הביאני לחשוב על מעורבותו של גורם רגשי חזק, המשבש של יכולת השיפוט של השניים".¹⁸

פרטי ההסבר – פרויד שוטח בקצרה את התאוריה שלו על אודות האבל וטוען שיש לראות אצל המשורר מרד נגד האבל – חשובים פחות ביחס לתפיסה שיש לנתח את התגובה של המשורר משום שהיא אינה בוגרת, פתולוגית, בעייתית ודורשת הסבר.¹⁹ כאילו, עבור פרויד, עצם העובדה שמישהו מגיב למוות באופן רגשי (פחד, דאגה, דיכאון) ולא שכלתני, חשודה. קבלה רציונלית זו הדרך היחידה להתמודד עם המוות בעיניו. על כן, חרדה או ייאוש דורשים הסבר. כמובן שלאור כך שהאדם הצעיר והמבולבל שפרויד כמעט גוער בו בביטחון עצמי רב אינו אחר מאשר רילקה, מי שאחראי לכמה מן השורות העמוקות ביותר שנכתבו על המוות, עמדה זו של הפסיכואנליטיקאי מעוררת שאלות.

ברצוני להדגיש, אם כן, כי התגובה הכוללת של פרויד אינה מנגידה עמדה פילוסופית אחת, של המשורר, לעמדה פילוסופית אחרת (החולפות נותנת לחיים ערך ולא גוזלת מהם ערך), אלא זוהי תגובה של השבת מלחמה, בכל החצים שבאשפתו. עם עצבותו של המשורר נוכח חלוף הזמן יש להתווכח, צריך לא להאמין לה, למסמס אותה, להרסה. אבל כמו שלימדנו פרויד, עוצמה שחורגת מהמצופה מעידה על קונפליקט פנימי. כלומר

15 הרעיון לפיו ניתן לראות את המוות כשלב בתוך מסגרת גדולה יותר של המשכיות או אפילו נצחיות העסיק את פרויד גם במקומות אחרים. כך למשל ב"מעבר לעקרון העונג", פותח פרויד, לאחר שקבע כי מטרת כל חיים היא המוות, בדיון ארוך ביחס למוות הטבעי. הוא בוחן את השאלה ביחס לאורגניזמים חד-תאיים, שבשל התחלקותם המתמדת למעשה אינם מתים ונותרים בני אלמוות. זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", הערה 3 לעיל, עמ' 95–137. עמ' 121–127.

16 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 88.

17 שם, עמ' 88.

18 שם, עמ' 89.

19 בעיני פון אונורתי, לב הקונפליקט הוא הגישה הפואטית שמייצג רילקה, שבה אינטואיציה, אי-רציונליות וחוסר היגיון הם "מעבר להבנה", בניגוד לעמדת פרויד של סתגלנות, היגיון ורצון לשמור על תפיסת עולם מדעית. von Unwerth, הערה 8 לעיל, עמ' 141.

מתגנב החשד שאולי "גורם רגשי חזק" מעורב גם אצל פרויד עצמו. כאילו היה פרויד מצוי הרבה יותר אצל עצבותו של המשורר ממה שהוא מוכן להודות, ומכיר אותה באופן אינטימי; כאילו הוא הכיר בנכונות עמדתו של המשורר, ובכוחה המאין של הארעיות, וביקש להדוף אותה.

אפשר בהחלט להבין את הרצון להדוף את הסכנה הזו: האיום שמציב חלוף הזמן אינו רק ביכולתו להרוס כל אובייקט יפה, אלא ביכולתו להרוס את השמחה שלנו בעולם, נוכח היפה ונוכח הקיים, ולשים ללעג כל ערך שהוא שנייחס לקיומנו, כל עונג שאנחנו מפיקים מהבריאה, כל מערכת אמונה. לא רק כל דבר חומרי, אלא גם התאוריות שלנו כולן, האמונות, ההיקשרויות, הידידיות, התענוגות: הכול בסכנה.

כפי שציינתי קודם, המאמר הקצרצר הזה, "על חלוף הזמן" הוא חריג בקורפוס הפרוידיאני ביחס לשאלת המוות. בספרי, *Freud, Psychoanalysis and Death*,²⁰ תיארתי נטייה כללית בפסיכואנליזה ובכתבי פרויד להמעיט בחשיבותו של המוות בחיים הנפשיים. העמדה הכללית של פרויד אינה לראות במוות (ואתו בידע אודותיו, בחרדה מפניו וכיו"ב) גורם נפשי חשוב. חרדה מהמוות או רגשות אחרים הקשורים אליו יוסברו בדרך כלל כמערבים גורם אחר, "פסיכואנליטי" יותר באופיו; הם מסתירים מניעים לא מודעים כמו סירוס, פחד מהסופר אגו או אשמה. על הרקע הזה, "על חלוף הזמן" חריג, בכך שהוא רואה את טבעם בר החלוף של הדברים כמקור חשוב של ערך ואת ההכרה בחולפות וקבלתה כהישג נפשי חשוב. ועם זאת, בהציגו את עמדת המשורר כמלנכוליה נוכח המוות, כילדותית או פתולוגית, פרויד שב ומבטא עמדה הדומה יותר לזו שהציג בשאר כתביו.

ועם זאת, פרויד האדם ופרויד האנליטיקאי אינם תמימי דעים בעניינים אלו. פרויד האדם כנראה ידע יותר מה מעסיק את רילקה ממה שפרויד התאורטיקן היה מוכן להודות. פרויד היה, כותב הביוגרף שלו ג'ונס, "אחוז במחשבות על מוות, יותר מכל אדם דגול אחר שאני יכול לחשוב עליו [...]". הוא אמר פעם שהוא חשב עליו [על המוות] בכל יום של חייו, וזה בהחלט יוצא דופן.²¹ פרויד היה עסוק גם, בשלבים שונים של חייו, בחישובים אוטוריים של הגיל שבו ימות ובאמונות תפלות בנושא זה.²² אחד הגילים ששיער שימות בו היה 61. לפרויד מלאו 61 בשנת 1917, מעט מאוד לאחר פרסום מאמרו על חלוף הזמן.

עם אחת בלבד

תשובתו של פרויד ביחס לטבעו המחזורי של הטבע עשויה לכוון אותנו להבדל יסודי יותר בין הפסיכואנליטיקאי והמשורר. בראייתו של פרויד, אין זה האובייקט הטבעי

²⁰ Razinsky, הערה 2 לעיל.

²¹ Ernst Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, III, London: Hogarth Press, 1957, pp. 301–302 (התרגום שלי, ל"ר).

²² Max Schur, *Freud, Living and Dying*, NY: International Universities Press, 1972. pp. 159, 231–233, 253

הספציפי שחשוב, כי אם ההקשר הכללי והחזרה בזמן. בהתאם לכך, אין זה הגיוני להתאבל (ומראש) על היעלמותו של אובייקט זה או אחר. להפך, עלינו לשמוח בהמשכיותו של הזמן.

עמדתו של פרויד כאן מהדהדת עמדה פסיכואנליטית רחבה יותר של פרויד, גם אם כזו שבדרך כלל אינה מפורשת אלא מרומזת, לפיה מנקודת הראות של הנפש, אובייקטים ניתנים להמרה זה בזה. זהו, לדעתו מנגנון הפעולה של הנפש. כך, האפקט, הרגש, שמלווה דימוי או אובייקט הוא עצמאי מהם ויכול להיצמד לדימויים ולאובייקטים אחרים, או להופיע בנפרד.²³ בין הביטויים השונים של המחשבה הזו, בולטת העמדה ביחס לאבל. בהמשך המאמר "על חלוקת הזמן" פורס פרויד גרסה מקוצרת של התאוריה שלו על אבל, גרסה שיפתח באופן מלא יותר ב"אבל ומלנכוליה". "היכולת שלנו לאהוב (הליבידו)" קושרת עצמה לאובייקטים; אם אלו "נהרסים או אובדים לנו" היא "משתחררת שוב; והיא יכולה אזי [...] לקחת לעצמה אובייקטים אחרים".²⁴ הליבידו, אם כן, פשוט יעביר את עצמו מהאובייקט שאבד לאובייקט אהבה חדש. בסוף המאמר, לאחר שתיאר את השפעות המלחמה (שבהן אדון בהמשך) מדגיש שוב פרויד כיצד, בסוף האבל,

לאחר שיוותר על כל מה שאבד, יכלה הליבידו מעצמו, ישתחרר שוב מיד כשיתאפשר לו, אם אנחנו עדיין צעירים ופעילים, להחליף את האובייקטים שאבדו באובייקטים חדשים, וימצא אובייקטים חילופיים, יקרי ערך באותה מידה או אפילו יותר. יש לקוות שכך יקרה גם לגבי האובדן שנבע מן המלחמה הזו. כשיסתיים האבל [...] נבנה מחדש את מה שהמלחמה הרסה.²⁵

החשוב כאן אינו האובייקט החדש, אלא מנגנון החזרה כעקרון-על המתקיים מעבר לאובייקט בר המרה זה או אחר, והוא מקור לתקווה.

עם זאת, מעניין לשים לב שהטיעונים של פרויד בהקשר זה הם מעין מוקד לא פתור בתאוריה שלו. ב"על חלוקת הזמן" עצמו הוא מצביע על כך ש"מדוע אבל תהליך ניתוקו של הליבידו מן האובייקטים שלו צריך להיות תהליך כואב כל כך נותר תעלומה עבורנו".²⁶ נדמה שעל אף התאוריה לפיה אובייקטי האהבה שלנו הם בני המרה זה בזה, המציאות טופחת על פניו של פרויד. למרות הכול, ולמרות שהליבידו אמור להשתחרר ולהמשיך הלאה, אנחנו עסוקים באובייקט ספציפי ולא באחר, קשה לנו להתגבר על היעדרו, והיופי של מחר לא ינחמנו על אובדן היופי של אתמול.

בניגוד לפרויד, רילקה הוא הוא אביר הייחודיות והחד פעמיות: "פעם אחת כל דבר, רק פעם אחת. פעם אחת ולא עוד. וגם אנחנו פעם אחת. אחת ולעולם. אבל שהיית פעם

23 זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינבורג, עמנואל ברמן (עורך), תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 427-433. ניתנותם של האובייקטים להחלפה זה בזה נידונה ביחס לדחפים במאמרו "יצרים וגורלות יצרים" ומצויה גם כמובן בלבה של תופעת ההעברה. פרויד, "יצרים וגורלות יצרים", הערה 3 לעיל, עמ' 37-52.

24 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 90.

25 שם, עמ' 91.

26 שם, עמ' 90.

אחת, ולו אחת בלבד: שהיית בן האדמה – זה, דומה, דבר שאין להשיבו.²⁷ רילקה עסוק בפואטיקה של הספציפי. מנקודת הראות שלו (אם לגלוש כאן זמנית לרילקה כמחבר) כל חיים הם ייחודיים במידה כזו שחיים אחרים לא יוכלו לעולם להחליף אותם. השורות המפורסמות שהוא שם בפי מלטה ברשימותיו של מלטה לאורידס בריגה על אודות מות סבו, ה־Kammerherr הזקן בריגה, מתחילות בקינה על המוות ההמוני, התעשייתי, בבית החולים ההוטל דיה (Hôtel Dieu).

מיתת בית חרושת, כמובן. כשעוסקים ביצור המוני מסוג זה, אין מגיעים לידי גימור מושלם של כל פריט ופריט [...].

מאלטה ממשיך:

לפנים ידעו האנשים (ואולי ידעו בחוש), שאת המוות הם נושאים בתוכם, כשם שהפרי מחזיק בתוכו את הגלעין. [...] כולם היו מודעים להימצאותו, והדבר העניק להם הוד מוזר וגאוה שקטה.
עוד אצל סבי, ה־Kammerherr הזקן בריגה, ניכר היה שהוא נושא בתוכו מוות. ואיזה מוות זה היה: הוא התמשך על פני חודשיים ימים [...]. זה היה המוות המרושע, הנסיכי, שאותו נשא הקמרהר בחובו כל ימי חייו ואותו הזין מתוך עצמו. [...] הוא מת את מותו הקשה.²⁸

רילקה אבֵל למעשה, בשורות הללו, על מותו של המוות עצמו. הוא אבֵל על כך שהעולם המודרני איבד את המוות הייחודי, את המוות שלך עצמך, הביטוי של עצמיותך, מוות ששייך לסובייקט שלו. המוות מת. זה שמוצע לנו תמורתו, המוות התעשייתי, אינו מוות. אם אבד המוות האישי הייחודי, המוות שלך, אבד גם הקיום האישי עצמו. אם המוות הוא הגשמתה המלאה של הסובייקטיביות, היעדרו מותיר את הקיום עצמו חיוור. "מי עוד מעונין כיום במוות מעובד כהלכה? [...] הרצון לזכות במוות אישי נעשה נדיר יותר ויותר. לא יארכו הימים והוא יהיה נדיר באותה המידה כמו חיים אישיים."²⁹
אם ננסה לבנות עמדה אפשרית לרילקה של "על חלוף הזמן" לאור שורות אלו, אפשר להציע שאין זה על המוות והזמניות עצמם שהוא אבל, כי אם על המוות האדיש,

27 ריינר מריה רילקה, "אלגיה תשיעית", אלגיות דואיננו, מגרמנית: שמעון זנדבנק, הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 39. השורות שקודמות לציטוט קושרות בין חלופיות הטבע וחלופיות האנושי: "אלא מפני שלהיות פה זה הרבה, ומפני שכל מה שכאן, מסתבר, זקוק לנו, כל המתפוגג הזה, הנוגע לנו באופן מוזר. לנו, המתפוגגים יותר מכל. פעם אחת כל דבר..."

28 ריינר מריה רילקה, רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 2002, עמ' 13-18.

29 שם, עמ' 18. דברים דומים מביע רילקה בשירו "חיים שם בני אדם" מתוך ספר השענות: אדון, לכל אחד תן את מותו שלו. / המוות אשר מאותם חיים יוצא, בהם היו אהבתו, טעמו ומצוקתו. / כי אנו הקליפה בלבד והקֵלה. / אשר בתוך כל איש, המוות הגדול, / הוא הוא הפרי סביבו יסב הכל. ריינר מריה רילקה, נטוש על הרי הלבב: שירים נבחרים, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 1999. עמ' 48.

האנונימי, שאינו נושא כל משמעות, ושעיוור לפרטיקולרי. זהו מוות שמוחק את האינדיבידואליות.³⁰ על כן, הפתרון שפרויד מציע לו בדמות המשכיות הטבע – הפרחים נובלים כעת, אך אחרים ינצו בשנה הבאה – אינו פתרון כלל עבורו (לפחות כפי שפרויד מציג אותו שם), כי האדישות הזו לקיום האינדיבידואלי היא היא שמעיקה עליו.³¹

מלחמה

עד לנקודה הזו בטקסט, אין לנו הקוראים הקשר. ידוע לנו רק שהשיחה אירעה "לפני זמן מה" "בנוף קיצי". אבל לאחר שפרויד הוכיח את חוסר הבגרות הפסיכולוגית של המשורר, המדוכדך מכך שכל היפה יכמוש וייעלם, משתנה הטקסט בעמוד האחרון:

השיחה עם המשורר התנהלה בקיץ שקדם למלחמה. שנה לאחר כן פרצה זו וגזלה מהעולם את יופיו. לא רק את יפי הארץ בה עברה ואת יצירות האמנות שנקרו בדרכה הכריתה המלחמה. היא פגעה גם בגאוותנו על הישגינו התרבותיים, בכבוד שרחשנו להוגים ואמנים כה רבים, ובתקוותנו שנוכל סוף סוף לגבור על ההבדלים שבין עמים וגזעים שונים.³²

המשורר מקונן לפני המלחמה, ואילו הדיאלוג נכתב במהלכה, בסוף שנת 1915. ההרס של כל היפה ובעל הערך היה עתיד אפשרי שהמשורר חרד ממנה. כעת, זוהי מציאות קונקרטיה שמתרחשת בהווה ממש: חיים נקטלים באלפים והתרבות עצמה בסכנה; התותחים החליפו את התזמורות. זהו ההקשר הברור של המאמר, והעידוד של פרויד לבן שיחו, לא לתת לטבעם בר החלוף של הדברים לייאש אותו, הוא גם עידוד לקוראים, ואולי לעצמו, לא לתת להרס שחוללה המלחמה להעכיר את רוחם. המלחמה היא הגיבורה של הטקסט.

בעוד שב"על חלוף הזמן" המלחמה עדיין מצויה לכאורה רק ברקע הדברים, היא מובאת לחזית בטקסט אחר, קרוב מאוד ברוחו ל"על חלוף הזמן" שנכתב מספר חודשים קודם לכן, במרץ-אפריל 1915: "Thought for the Times on War and Death", "מחשבות לעת מלחמה ומוות", שהזכרתי קודם קטע מתוך חלקו השני העוסק במוות, "זיקתנו למוות". אבל כאן ברצוני להתמקד בחלקו הראשון: "האכזבה מן המלחמה". את "על חלוף הזמן" ניתן להבין טוב יותר אם קוראים אותו לאור המאמר הקרוב הזה (בחלקו השני,

30 השורות הללו חושפות גם נקודה של דמיון בין פרויד ורילקה, למרות ההבדלים ביניהם. לא רק שהמוות כאן אצל רילקה הוא אישי, הוא גם המקום בו שוכנת האינדיבידואליות. אדם יהיה עצמו רק כאשר הוא מת. כאן, עמדתו של פרויד על חלוף הזמן כמה שנותן ערך לחיים אינה כה רחוקה.

31 אלוויו פצ'ינלי מצביע על כך כי כתיבתו של רילקה בשנה שלפני המפגש האמור עם פרויד, שתי אלגיות דואיניו הראשונות, עסוקה בתמה של "המודעות הנואשת לחולפותנו". Elvio Fachinelli, "Freud, Rilke and Transience", *European Journal of Psychoanalysis*, 1, 2014

32 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 90.

"זיקתנו למוות", שלא אדון בו כאן, נבחן האופן שבו שינתה המלחמה את גישתנו אל המוות, ועל כן גם הוא רלבנטי לשאלה שנדונה ב"על חלוף הזמן".

פרויד פותח את "האכזבה מן המלחמה" בתיאור הלכי הרוח והאמונות של אזרחי אירופה טרם פרוץ המלחמה, ומתעכב על פרות השלום: התחושה של קדמה מוסרית, ושל התגברות על זמנים ישנים של שנאת האחר, הגבולות הפתוחים, העולם התרבותי המשותף, האמונה בתרבות והאפשרות ליהנות מן הטבע ומן האמנות. תיאורו הולך ונבנה בקרשנדו עד השלב בו יראה כיצד פיזרה המלחמה לרוח את התקוות ואת האשליות הללו. בנקודה זו בטקסט עמדתו אינה שונה מזו של רילקה ב"על חלוף הזמן": יש הכרה ביופי, באווה ובמוסר, אבל נלווית אליה תחושה מבשרת רעות של כיליונם המממש ובא. במילים אחרות, פרויד מזכיר את כל מה שרומם את הרוח באירופה של לפני המלחמה, בידעו שכל זאת ייעלם.

מבחינה רטורית, מה שתופס מאוד את העין אלו האורך, העושר והחיות של התיאור של פרויד, הרבה מעבר למה שדרוש בשביל הפונקציה שלו בטקסט. הצבע, ההתעכבות על הפרטים בתיאור האמונות שיתבררו כאשליות, רומזים שיש פה משהו מעבר לתיאור. מאמץ רב מדי מושקע בתיאור תמונה חיה של מה שבסופו של דבר ייהרס. לכאורה העמדה של פרויד נדמית כמעט סדיסטית כלפי הקוראים: הוא חושף את אשליותיהם אחת אחת, בונה בדמיונו – ומתענג על כך – את מה שנהרס כבר במציאות והוא, בטקסט, יהרוס עוד מעט. אבל למעשה, יותר מכול הוא פוגע בעצמו: נדמה לי כי התיאור החי של העולם של אתמול, אם לצטט את צוויג, משקף את הזיקה העמוקה של פרויד לעולם הזה. הטקסט נקרא כמו קינה של ממש על העולם שלו עצמו שחרב. פרויד כאן, אם כן, דומה מאוד לרילקה שהוא מתאר ב"על חלוף הזמן".

וכיצד יכול פרויד שלא להצטער על התרבות והאחדות האירופאיות, בעמדתו בפני קריסה? איך הוא יכול שלא להזדהות עם האשליות שאותן הוא מתאר ומנתח בכאב, על אחדות בין לאומים הגוברת על המתחים ועל ההבדלים שביניהם? פרויד, למרות שהוא שייך לתרבות גרמנית, קשור מאוד לתרבות הצרפתית ולזו האנגלית שהוא מעריץ, ואירופה כולה היא ביתו. הוא דובר כמעט מניסיונו כאשר הוא מספר לנו בקטע בו הוא מתאר את אירופה של לפני המלחמה כיצד לפני המלחמה כל אזרח יכול היה להפוך כל מדינה לביתו, להחליף מולדת (Vaterland, fatherland) אחת באחרת, לאמץ גיבורי תרבות מכל מדינה, להרגיש בבית בערים וארצות שונות, ליהנות מתרבויות שונות ומשונותה הפנימית של אירופה.³³ הפיצול של אירופה הוא פיצול בהזדהויות שלו עצמו. וכמוכן, כדי לראות עד כמה אישי הטקסט הזה, יש להזכיר כי המפעל היקר לו מכול, הפסיכואנליזה, היא מפעל פאן-אירופאי חוצה גבולות, וששנת 1915 האנליטיקאים האירופאים, שהיו קבוצה מאוחדת שחלק מכוחה בא לה מתחושה זו של אחדות, מוצאים עצמם משני צדי המתרס, הפעילות המדעית פוסקת,³⁴ ומפעל חייו של פרויד, התביעה שלו לאלמוות בסכנה.

33 שם, עמ' 50.

34 פיטר גיי, פרויד: פרשת חיים לזמננו, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: דביר, 1993. עמ' 282-90.

אבל אז מגיע בטקסט שינוי חריף בטון:³⁵ הגיע הרגע לנפץ את האשליות. לא זו בלבד שהמלחמה סיכלה את מאוויינו, אלא מלכתחילה, כותב פרויד, כל האמונות האלו היו אשלייתיות ואין טעם לחוש הפתעה עם קריסתן. כמו ב"על חלוף הזמן", שם פרויד מאמץ את העמדה הרטורית של המבוגר הפיקח והאחראי העומד מול הילד החרד (רילקה), כך גם פה, ב"האכזבה מן המלחמה" אלו האחרים ששגו באשליות, וזהו פרויד, המתבונן קר הרוח מהצד, שלא נותן לאשליה לסחוף אותו. אדרבה, הוא יכול, בעזרת התאוריה שלו, להסביר לאחרים את מקור סבלם. זהו, אם כן, היפוך מוחלט של ההזדהות הרגשית שלו מתחילת המאמר עם אחיו האירופאים. אם שם, כפי שתיארתי לעיל, מאחורי העמדה הצינית והלגלגנית כמעט לגבי אמונותיהם של אחרים, תיאר פרויד את מצבו הרגשי שלו, כעת הוא נע מעמדה "ילדית" לעמדה "בוגרת" של המתבונן המרוחק.

פרויד מאשים פה את "טובי הראשים" את "חוסר התבונה", ואת "העיקשות והסגירות [שלכם] כנגד הטיעונים החריפים ביותר".³⁶ כך בדיוק הוא האשים את רעו המשורר ב"על חלוף הזמן" בכך ש"מהלך המחשבה הזה שנראה לי ככזה שלא ניתן לערער עליו" לא הותיר כל רושם" על בן שיחו.³⁷

פרויד מתוסכל מן ההתנגדות שמציבה הנפש להיגיון, כלומר להיגיון שלו, ומוצא הקלה בהביאו את הסיבה לעקשנות הבלתי מובנת הזו והיא ש"האינטלקט שלנו יכול לתפקד באופן מהימן רק כאשר הוא מנותק מהשפעותיהן של תנועות רגש חזקות".³⁸ באופן דומה, ב"על חלוף הזמן" הוא הגיע למחשבה על "מעורבותו של גורם רגשי חזק, המשבש את יכולת השיפוט" של בני שיחו.³⁹

לבה של האשליה, פוסק פרויד, הוא האמונה ההומניסטית במוסריות כהישג. והיא אשליה, מגלה לנו הפסיכואנליזה, משום שהאדם נשלט על ידי היצרים. כל התנהגותנו היא ביטויים וגלגולים של היצרים.⁴⁰ הערכים המוסריים הם רכישה תרבותית מאוחרת, ולא טבע מהותנו. כל מה שחשבנו עליו כעל טבענו, לא היה אלא פני שטח. מתחת שוכנים היצרים.

התשובה הזו של פרויד, אני מוצא, אינה משיבה רק לאמונות המוטעות של רעיו האירופאים לפני המלחמה, אלא גם לשאלת חלוף הזמן. פרויד מוצא נחמה, כך נדמה, בטבעם הנצחי והבלתי ניתן לשינוי של היצרים. צורתם משתנה, ביטוייהם מגוונים, אבל מתחת לפני השטח הם תמיד אותו הדבר.⁴¹ כך שגם אם המסקנה אינה קלה לעיכול – שבני האדם "רעים" באופן מולד – עדיין יש בה נחמה. הנחמה, שמקורה הוא בהמשכיות וביציבות של השכבות העמוקות של הנפש נוכח ההשתנות המתמדת, מזכירה מאוד את הנחמה שסיפקה יציבותו של הטבע, על עונותיו המתחלפות כגלגל נוכח החולפות של כל דבר חי. ולראיה, פרויד מסכם את דיונו באמרו שהיצרים הקמאיים בנפשנו, "הנפש

35 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 52.

36 שם, עמ' 62.

37 שם, עמ' 90.

38 שם, עמ' 62.

39 שם, עמ' 89.

40 שם, עמ' 55.

41 שם, עמ' 52.

הפרימיטיבית", הם, "במובן המלא של המילה", "נצחיים"]⁴². המילה הגרמנית שהוא משתמש בה, unvergänglich, בלתי חולפים,⁴³ היא בדיוק שלילתה של המילה "בן חלוף" בכותרת מאמרו "על חלוף הזמן", Vergänglichkeit.

המהלך של פרויד כאן מזכיר אם כן את זה של "על חלוף הזמן", שם העצבות נוכח החולפות נסתרה על ידי הצבעה על נתון יציב ובלתי משתנה שמתגלה אם זזים רמה אחת למעלה – הטבע על מחזוריו שאינו חלק מן הכיליון. גם כאן, ניתן לשרוד את התפרקות האשליות על התקדמות מוסרית, אם נחשוב תחתן על הטבע (האנושי) – היצרים. שם, בספרה קמאית זו, הקטגוריות של טוב ורע אינן רלבנטיות עוד.

תרבות וחלוף הזמן

מלבד היצרים, עוד גורם מצליח לשרוד את חרמשו של המוות בשני הטקסטים, גם אם הוא חמקמק יותר וצריך לחלץ אותו מתוכם – התרבות.

בחלק הראשון של "האכזבה מן המלחמה", כאשר פרויד מפרט את האשליות של אירופה שלפני המלחמה הוא מתאר אלו לצד אלו את הגבהים התרבותיים של אירופה – באמנות, בספרות – ואת התחושות המוסריות של אחווה ושל התגברות על שנאת האחר ביבשת ללא גבולות. התיאור מתעבה עוד ועוד, לקראת הרגע בו ייחשף, באבחת תאוריה, כערמה של אשליות, כמו שכבר הסברתי. מעניין עם זאת שבחלקו השני, זה שבו מנפץ פרויד את האשליות, הוא אינו דן כלל בתרבות, אלא רק במוסר. הוא מסביר היטב כיצד מבחינה מוסרית שיקרנו לעצמנו, אבל אינו אומר מילה שיש בה כדי לפסול או לקלקל את האמונה שלנו בתרבות או את אחיזתנו בה.

אם מתבוננים רגע באזכורים של התרבות שפרויד מציג בחלק הראשון, אפשר לראות כיצד זו מוצגת כהיסטורית, המשכית ויציבה. מוזכרים למשל "האוצרות שהפיקו והותירו אחריהם אמני התרבות האנושית במהלך מאות בשנים" ומוזכרת האפשרות של כל אדם ליצור "אסכולה אתונאית" משלו, ולבחור "מבין כל ההוגים, המשוררים והאמנים של כלל האומות" את אלו החביבים עליו וביותר ולהעריצם לצד "הקדמונים בני האלמוות ולצד המאסטרים של לשונו שלו".⁴⁴ אם ניזכר שמאוחר יותר פרויד אינו חולק על דבר מכל זה, זולת אזכור חוסר האפשרות לנוע בחופשיות באירופה ולהרגיש בבית במדינות שונות בתוכה, חשיבותן של ההתייחסויות הללו מובנת: מוצעת לנו, בלב הדיון על מה שכביכול ייהרס בידי המלחמה, ונראה שנגד כוונתו המודעת של פרויד, קטגוריה של דברים – יצירתם של אמנים, כותבים והוגים – שכוחות ההרס של המלחמה לא יוכלו להם והם אינם בני חלוף: התרבות.

42 שם, עמ' 60.

43 Sigmund Freud, "Zeitgemässes über Krieg und Tod (1915)", *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1946, pp. 324–355. p. 337

44 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 50–51 (התרגום שונה, ל"ד). ההערה בעמ' 51 בתרגום העברי מציינת שכוונתו לציור הקיר של רפאל.

נשוב כעת ל"על חלוף הזמן" כדי להיווכח כיצד גם שם מוצבת התרבות כמקור ערך והמשכיות מול פגעי הזמן. המשורר והאנליטיקאי חלוקים שם בשאלה אם התרבות (הדיון עוסק בכל יופי, הן טבעי והן מעשה ידי אדם) מאבדת מערכה בשל היותה בת חלוף, אבל נדמה שגם האנליטיקאי אינו מערער על היותה בת חלוף.

התמונה מסתבכת אם אנו מרחיבים את ההקשר. היום אנו קוראים על פי רוב את "על חלוף הזמן" בתוך כל כתבי פרויד, ב־Standard Edition. אבל זהו הרגע לשוב אל הטקסט בהקשרו המקורי: "על חלוף הזמן" התפרסם לראשונה בכרך קולקטיבי שפורסם על ידי ה־Berlin Goethe Society בשנת 1916 ונקרא *Das Land Goethes*, ארצו של גתה. זהו כרך עצום, אדום ומפואר, הפקה יוקרתית שבה ציורי צבע גדולים. אפשר למצוא בו טקסטים של כמעט כל אינטלקטואל דובר גרמנית מבין האינטלקטואלים המוכרים של התקופה, וביניהם ארתור שניצלר, הוגו פון הופמנסטל, אלברט איינשטיין, גאורג זימל, הרמן כהן, ולתר רתנאו וריכרד שטראוס.

הכרך הוא סוג של פרופגנדה גרמנית,⁴⁵ וההקדמה מציינת זאת בבירור.⁴⁶ בעצם ימי המלחמה, כשהדימוי של גרמניה הוא של מדינה לוחמנית וברוטלית, מופיע ספר זה, המאגד את הקולות האינטלקטואלים הבולטים של גרמניה וחוגג אותה כארץ התרבות, ארצו של גתה.

לצורך דיוננו כאן, העבר התרבותי של גרמניה חשוב מסיבה אחרת. התזכורת הזו, לתרבותה של גרמניה ולנוכחותו הנצחית של גתה, להמשכיות בין מאורות ההווה למאור העבר, מעמידה הקשר הסותר את התוכן של הטקסט של פרויד. כלומר, הטקסט "על חלוף הזמן", המספר לנו שהתרבות היא בת חלוף מופיע בכרך שהמסר העולה ממנו הוא שהיא נצחית. גתה נח כבר שמונים שנה בקברו בשנת 1915, אבל רוחו וירושתו עודן חיות, הארץ היא ארצו. "גרמניה הנוכחית, שנותרה עד עצם היום הזה, ארצו של גתה" קובעת ההקדמה. התרבות אינה נעלמת כל כך בקלות.

ניתן לראות את ההיבט הלאומי-פוליטי של הקביעה בדבר עליונותה ונצחיותה של התרבות שמלווה את הכרך ארצו של גתה במאמר על "האכזבה מן המלחמה". פרויד מזכיר שם את "אחת מהגדולות בקרב אומות התרבות" –

[ש]הנה כה בלתי אהודה, עד שנעשה נסיון להרחיקה ממעגל העמים המתורבתים בתואנה שהיא "ברברית", על אף שהתאמתה למעגל זה הוכחה מזמן דרך הישגיה הכבירים. אנו חיים את התקווה שדפי ההסטוריה נטולי הפניות יוכיחו כי אותה אומה אשר בשפתה אנו כותבים ואשר למען נצחונה נלחמים יקירנו, ביצעה במידה הפחותה ביותר מעשים הנוגדים את חוקי התרבות האנושית.⁴⁷

45 Matthew von Unwerth, *Freud's Requiem: Mourning, Memory and the Invisible History of a Summer Walk*, NY: Riverhead Books, 2005, p. 8

46 Der Berliner Goethebund (Ed.), *Das Land Goethes 1914–1916: Ein vaterländisches Gedenkbuch*, Stuttgart and Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1916. pp. v-vi

47 פרויד, הערה 33 לעיל, עמ' 52–53.

דבריו של פרויד כאן יכולים היו קרוב לוודאי לשמש כמוטו לארצו של גתה, גם מבחינת הפרופגנדה בעד גרמניה וגם, ספציפית, מבחינת ערכה של התרבות. אלו "הישגיה הכבירים" של "אותה אומה אשר בשפתה אנו כותבים" שנקראים לדגל בכדי להציל את המוניטין שלה בשעת מצוקה. התרבות לבדה תוכל לסייע כשהכול מתמוטט (לצד היצרים, כפי שראינו קודם), כפי שההיסטוריה ארוכת הראות תוכיח. הירושה התרבותית, רומזים שוב דבריו של פרויד, היא המקלט מקשיים עכשוויים, מפגעי הזמן ומכוחות ההרס. עבור פרויד עצמו, גתה רב משמעות אפילו יותר מאשר עבור גרמניה. הוא אינו סתם עוד כותב, אלא דמות נערצת. פרויד מספר למשל בטקסט האוטוביוגרפי שלו "דיוקן עצמו", כי החלטתו ללמוד רפואה נבטה בקרבו אחרי שנחשף למסתו של גתה "הטבע".⁴⁸ דמותו של גתה הייתה "רכיב מרכזי בחייו הרגשיים של פרויד", "מבשר ראשוני", "טוטם נערץ" ו"דמות אב", כותב פרנקלנד.⁴⁹ שיבוץ הטקסט שלו בכרך זה המוקדש לגתה והחוגג את התרבות הגרמנית כירושה של גתה, לא רק מאפשר לפרויד ליהנות מתהילת אלילו, ולחוש בבית בקרב שלל קולות האינטלקטואלים הגרמניים בשאר פרקי הספר: זהו אישור ישיר להמשכיות בינו לבין האליל הנערץ עליו.⁵⁰ שנים אחר כך, כאשר זכה פרויד בפרס גתה לספרות (1930), ההמשכיות הזו זכתה למעין הכרה רשמית.

יצרים ויצירה

הדיון הקודם הביא אותנו אל המקום של פרויד עצמו כהוגה וסופר. אולי כאן כדאי להזכיר בקצרה שכמובן לא ניתן לנתק את הדיון שב"על חלוף הזמן" ואת הנצחיות שפרויד מאתר בתרבות כתרופה לסבל הארעיות, מכך שרילקה והוא שניהם יוצרים כותבים. שאלת ערכם של הדברים נוכח חלוף הזמן נוגעת לא רק לקושי הקיומי הכללי במצבו של האדם, אלא גם לאתגר הספציפי של הכתיבה, כלומר לעמדתם של הדוברים כמחברים. זהותו של בן השיח מתווגת מההתחלה כ"משורר" והקינה היא על "כל היפה והנאצל, אותם יצר או יכול היה ליצור האדם", ועל "הנהדר שבטבע ובאמנות".⁵¹ האובייקטים התרבותיים עצמם מצויים בסכנה מול פגעי הזמן. כלומר, יופי מעשה ידי אדם הוא מוקד חייהם של פרויד ושל רילקה, ועל הכף מונחת ההכרעה אם ייעלם.

כפי שאני מראה במקום אחר, יצירתו של פרויד, ובייחוד פשר החלומות, הייתה גם תביעה לאלמוות סימבולי, מעין אמצעי לנצח את המוות ואת הזמן החולף.⁵² במכתב

48 זיגמונד פרויד, "דיוקן עצמו", טוטם וטאבו ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, 1967, 273-317. עמ' 274; von Unwerth, הערה 45 לעיל, עמ' 87.

49 Graham Frankland, *Freud's Literary Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 234

50 פון אונוורת' מציע שהכותרת עצמה של פרויד, "על חלוף הזמן" היא אלוזיה לשורות הסיום של פאוסט מאת גתה, העוסקות בחלוף הזמן. von Unwerth, הערה 45 לעיל, עמ' 97.

51 פרויד, הערה 7 לעיל, עמ' 88.

52 Liran Razinsky, "Publish and Perish: Freud's Claim to Literary Fame", *Journal of Modern Literature*, 39, 4 (2016), pp. 1-18

לידידו פליס מאפריל 1896, כותב לו פרויד: "אם לשנינו ינתנו עדיין עוד כמה שנים של עבודה שקטה, נוכל בהחלט להשאיר מאחורינו משהו שיצדיק את קיומנו."⁵³ היצירה הכתובה תגאל את הקיום; הכתיבה של פרויד היא מרוץ נגד הזמן, בתקווה לאלמוות שתקנה היצירה. חלוף הזמן מתפקד אם כן ברמה ראשונה כמניע ליצירה, וברמה שנייה כאיום, לא רק לחיים אלא לאלמוות הסימבולי הזה של היצירה (שהרי איש אינו מבטיח שהשנים הדרושות תינתנה). ייתכן ש"כתבי בני האלמוות", אם לצטט את פרויד מהתייחסות משועשעת אך גם רצינית לספריו העתידיים, גם הם בסכנה; ייתכן שהאלמוות הספרותי עצמו עלול להיחשף כאשליה.⁵⁴

כתביו של פרויד חובקים עשרים וארבעה כרכים. הוא כותב פורה ואנוגטי, שעדכן ללא הרף את התאוריות שלו, ושחקר אזורים חדשים של הנפש ושל התרבות. הוא יצר שיטת מחשבה חדשה ופרקטיקה קלינית, בעלות יומרה מרחיקת לכת להסביר את החיים הנפשיים, את התרבות, את ההיסטוריה ועוד. בקיצור, פרויד הקדיש את חייו ליצירת משמעות, מתוך אמונה שעבודתו לא תהיה חולפת. האיום שבזמן החולף, להפוך את כל הדברים לחסרי ערך, בוודאי היה מטריד מאוד עבורו ותרם לפנייתו אל המשכיות התרבות כדבר מה שמאפשר להדוף את חוסר הקביעות הכללי הזה. נדמה שאת ההישענות על כוחה של התרבות בשני הטקסטים שעסקתי בהם, בין היתר דרך דמותו של גתה, ניתן להבין כך: החיים אולי חולפים, אנשים מתים, הטבע קמל ויופי מעשה ידי אדם נשכח. אבל ענקי הרוח האמיתיים יהיו אֶתנו לעד.

אפילו מבחינת עצם ההשפעה של חלוף הזמן על הרוח, אפשר לחשוב על הטעם המיוחד של חלוף הזמן שיש למחבר היוצר. האיום המתמיד בחוסר המשמעות ובאין אינו רק מין הד עמום מן העתיד, אלא מתגלם באופן קונקרטי בחרדה נוכח הדף הלבן, החף מאותיות וריק ממשמעות וממובן, ושכולו מתמיד המאבק ליצירה ולטוויית משמעות. היוצרת צריכה לגייס את כישרונה, תשומת הלב והסבלנות שלה כדי לכתוב, למלא את הלבן במילים ובמשמעותות. יש לצרף מילים, לטוות משפטים, לארוג שירים מלוטשים, מאמרים מלאי מחשבה, ספרים שנהגו משך שנים. אך אם הכול חולף ולכן חסר משמעות, כפי שטוען רילקה אצל פרויד, הדבר נכון שבעתיים עבור אקט היצירה הספרותית והאינטלקטואלית עצמו: השבריריות של אקט היצירה חריפה במיוחד. אם כל הטריות הנפלאות והעקבות האחרות שנותיר בחול בהכרח יימחקו, למה למישהו להשקיע את המאמץ הגדול ביצירתן של טירות ועקבות חדשות?⁵⁵

החולפות שבמוקד הטקסט של פרויד אינה רק תוצאה של מהלך הזמן אלא באופן ממוקד יותר, תוצאת כוחות ההרס של המלחמה. קשה לכתוב בשעות מלחמה; תשומת הלב נתונה לדברים אחרים (שני בנים של פרויד נמצאים בחזית, למשל), ועניינים

53 מכתב מהשני באפריל, 1896. Sigmund Freud, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, Jeffrey Moussaieff Masson (Ed.), 1887-1904, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985, p. 180.

54 פרויד, הערה 23 לעיל, עמ' 422.

55 ההבחנה בין יצירה ספרותית ועבודה מדעית אינה חשובה לפרויד, וגתה עצמו הוא המודל שלו בשילוב הזה (Frankland, הערה 49 לעיל, עמ' 208). ראו בעניין זה את הטקסט הקצר: זיגמונד פרויד, "נאום בעת הענקת פרס גתה לפרויד (1930)", הערה 7 לעיל, עמ' 203-211, עמ' 206.

אינטלקטואלים ותרבותיים עלולים להחוות כחסי ערך. נכון, כפי שכתבתי לעיל, עבור פרויד חלק מזמן המלחמה הוא זמן פורה, בייחוד בשנת 1915, אך הפרודוקטיביות הזו יכולה להיות תגובה לתחושת איום (לתנועה הפסיכואנליטית למשל) ובאופן כללי יותר, כמו שגורסת המימרה הפופולרית, כשהתותחים רועמים – המוזות שותקות. כתיבה, יצירה ומאמץ אינטלקטואלי נדמים חסרי ערך בזמנים כאלו ביחס למאמצים אחרים, ועל כן יש לראות את עמדתו של פרויד בדבר על-זמניותה של התרבות גם לאור איום מרפה ידיים זה.⁵⁶

לסיכום, נדמה שאפשר לראות שעמדתו של פרויד בשני הטקסטים שעסקתי בהם נעה בין ההצגה העצמית של דמותו במאמר – ההוגה המפוכח הרואה נכוחה שהשלים עם חלוף הזמן ולא נותן לו להעכיר את רוחו – ובין עמדה שדומה הרבה יותר לזו של רילקה ממה שפרויד מוכן להודות, של מי שעבורו המוות והזמניות הם הקוץ שבאליה של החיים. הנחמות שהוא מגיש נועדו לנחם גם אותו. אם נקבל את דבריו של פון אונוררת' הסבור ש"על חלוף הזמן" הוא גרסה ספרותית של שיחה שפרויד ניהל במשך שנים עם אנשים רבים,⁵⁷ נוכל לראות ביתר בירור כיצד עמדתו של פרויד מבוססת על מאבק ארוך שנים – דרך הפרודוקטיביות העצומה שלו למשל – באפשרות שהחיים לעתים נבלמים ומוצבים בסימן שאלה, ושהמוות כל העת מאיים לרוקנם מתוכן. פרויד נאבק אם כן, ברפיון המלנכוליה, בשמש השחורה של הדיכאון. אותה דחיי נמרצת של עצם האפשרות לספק, של כל פקפוק בערכם של החיים, שראינו ב"על חלוף הזמן", משתקפת למשל בדבריו במכתב למארי בונאפרט, שנים אחר כך:

ברגע שאדם שואל על המשמעות והערך של החיים, הוא חולה, כי באופן אובייקטיבי, אין לאף אחד מהם קיום; כשאדם שואל את השאלה הזו הוא רק מודה בקיומו של מאגר ליבדו לא מסופק שמהו אחר צריך לקרות לו, מין תסיסה שמובילה לעצב ולדיכאון.⁵⁸

56 מה שהדגשתי בדיוני לעיל הוא ההמשכיות והעתיד של התרבות, כלומר יכולתה לעמוד בפני חלוף הזמן. בדרכים אחרות, ערכה של התרבות הוא כמובן חלק מפורש מראית העולם של פרויד בטקסט, בכך שהוא טוען כי היותן של יצירות התרבות בנות חלוף אינו מאיין אותן מיופיין, בניגוד לעמדת המשורר. יתרה מכך, אפשר להביא בחשבון גם את הערך האסתטי של "על חלוף הזמן" עצמו כתומך בעמדתו של פרויד: הפרוזה של פרויד היא כמעט תמיד בעלת ערך ספרותי, אך "על חלוף הזמן" ו"מחשבות לזמן על מלחמה ומוות" הם שני טקסטים יפים במיוחד מבחינה ספרותית. הספרותיות של הפרוזה, תשומת הלב לערך האסתטי, המאמץ ליצור אובייקט יפה, המעידים בכל משפט ומשפט על נוכחותו של מחבר מאחוריהם ולא מנסים לטשטש, הם אופן פרפורמטיבי לחגוג את ערכה של הספרות, בניגוד לעמדת המשורר. פרויד, הערה 7 לעיל.

57 von Unwerth, הערה 45 לעיל, עמ' 138, 140-141.

58 מכתב מה'14 באוגוסט, 1937 (התרגום שלי, ל"ר). Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud*, Ernst L. Freud (ed.), trans. Tania Stern and James Stern, New York, NY: Basic Books, 1960, p. 436.

אפילוג: חברות

כאפילוג קטן למחשבות הללו על ארעיות וערך, אבקש להצביע על היבט אחרון: המשורר ב"על חלוף הזמן" מכיר בכך שכל הסובב אותו בטיול הקיצי יפה. ואולם, הוא מתקשה להיקשר אל היפה הזה, בגלל הידיעה שהוא חולף. מה שחסר הוא אותו נחשול של עניין, תשוקה וזיקה שמחבר אותנו אל העולם. מה שנעדר בגישה שלו, זה ארוס (ליבידו, פרויד היה קורא לזה בשלב זה של הגותו). האהבה והזיקה, הם מה שהטקסט הזה בוחן בסופו של דבר. בלי ארוס, העולם מעניין פחות.

אני סבור שהארוס נמצא בטקסט הזה, רק שהוא ממוקם ברמה אחרת: הוינייטה הקטנה הזו, הסצנה של החברים הפוסעים יחד בטבע, "בנוף קיצי ופורח"⁵⁹, היא עצמה רגע של קרבה ואינטימיות. שלושה חברים (פרויד ורילקה שניהם מיוודים מאוד עם לו אנדריאס-סלומה ושניהם מסקרנים מאוד איש את רעהו) מהלכים בנחת ודנים בשאלות הגדולות של החיים. זהו רגע יקר, רגשית ואינטלקטואלית, של מפגש אנושי. האם המפגש הזה יהיה בן חלוף? האם גם הוא חסר ערך? הטקסט של "על חלוף הזמן" הוא מאבק נגד השכחה. פרויד חוזר, בטקסט, אל המפגש, מספר עליו לקוראיו ומצילו מתהום הנשייה, נותן לו חיים על הדף, הופכו לחלק מן התרבות, ומנציח אותו. ניצחון קטן על חלוף הזמן.

אוניברסיטת בר-אילן

59 כפי שהזכרתי לעיל, יתכן שנסיעות המפגש הממשיות היו שונות.

”ומרוב תימהון אני צועקת”: דיבור ופנטומימה, אבל ומלנכוליה אצל יעקב שטיינברג ודליה רביקוביץ

מלי למוביציקי

טרגדיה היא השלב המקדים של נבואה. זהו תוכן שקיים רק בשפה: מה שטרגי הוא המילה [...] ניתן להעלות על הדעת את מחזה-התוגה [הגרמני] כפנטומימה; אך לא את הטרגדיה. [...] משום שאלה אינם מחזות שמעוררים צער, אלא מחזות שבאמצעותם האבלות מוצאת סיפוק: מחזות בשביל האבלים.

ולטר בנימין¹

ובמה שנוגע לכסות, קליפת המעיל של הגיבור המורדני [...] האיך זה הבגר שמכתיבה תקופתנו, הסובלת ונושאת על כתפיה השחורות והצנומות את סמלו של אבל מתמיד? [...] תהלוכה עצומה של קברנים, קברנים פוליטיים, קברנים מאוהבים, קברנים בורגנים. כולנו חוגגים הלוויה כלשהי.

שארל בודלר²

יום אֶתְמוֹל כִּי עָבַר –
וְשָׁכַח עַל לֹא-דָבָר
יָצוּ לָךְ אֲבָל וּמְרִי לְלֹא-בִינּוֹת;
כְּאֶסְפָּסוּף שֶׁל יְמֵים אֶל פְּנֵי הָרוֹצֵחַ –
הָרְגָעִים מְבַפֵּים, הַשָּׁעוֹת מְלִינּוֹת [...]

יעקב שטיינברג³

- 1 Walter Benjamin, "Trauerspiel and Tragedy", [*Ursprung des deutschen Truerspiels*] *The Origins of German Tragic Drama*, John Osborne (trans.), London: New Left Books, 2003 [1923/1963], pp. 118–119. [התרגום שלי, ההדגשות שלי, ט"ל].
- 2 שארל בודלר, ציור החיים המודרניים, מצרפתית: מיכה פרנקל ואבי כץ, תל אביב: ספרית פועלים, 2003, עמ' 52. (התרגום שונה במקצת בהתאם לתרגום שמופיע במבוא של עמינדב דיקמן, עמ' 17–18) [ההדגשות שלי, ט"ל].
- 3 יעקב שטיינברג, "יום אתמול כי עבר", כתבי יעקב שטיינברג: כרך ראשון - שירים, תל אביב: הוצאת ועד היובל, תרצ"ז, עמ' שנג.

1. הקדמה: אין קינה ללא מקוננת/ת

הזמרת והיוצרת אהובה עוזרי, שהלכה לעולמה לפני כשנתיים, סיפרה בריאיון לאריאנה מלמד כיצד למדה מילדותה לשיר ולהופיע במסגרת תפקידה כמקוננת מקצועית:

לפני שמישהו חשב שאהיה זמרת, הייתי מקוננת. כבר בגיל שבע, שמונה [...] והייתי מקוננת טובה מאוד. המצאתי לא רק את המלים אלא גם את המוזיקה של הקינה, והייתי נשארת שם עד שהמשפחה של הנפטר היתה מתחילה לבכות וזהו, הולכת הביתה. היה לי תפקיד והרגשתי גם גאווה וגם שאני עושה מצווה ענקית, כי אני משחררת להם את הבכי. לא תמיד אפשר להתחיל להתאבל ברגע שיודעים על המוות. לפעמים צריך טקס כזה שמשחרר, שמאפשר לאנשים להתחיל להתמודד עם המוות.⁴

במובן מסוים, הקינה המקצועית היתה החניכה של עוזרי אל המוזיקה. הקינה, מעצם הגדרתה הסוגתית, היא שיר פומבי. זוהי תפילה הנאמרת בציבור, ותובעת נציגות מתווכת. התייחסות לכך ניתן למצוא במאמרו של מרדכי שלו, "דליה רביקוביץ – משוררת מקוננת", בו הוא דן במבנה של הקינה הקלסית ומדגיש את חלוקת התפקידים שבין האדם האבל, הפסיבי והשותק, ובין הנשים המקוננות, שתפקידן לתת קול ומילים לצערו:

ביסודו [של מבנה הקינה הקלסית] מונח, כנראה, המצב הנפשי של האבל, שבמשך ימי אבלותו מאבד, ואף חייב לאבד, את כושר פעילותו, וכשם שיש לסעדו ולמלא את מחסורו, יש גם להיות לו לפה, לדבר עליו או בעדו. תפקיד זה מוטל על הנשים החכמות, ומקביל במידת־מה לתפקיד הנשים בזמן החופה (לגבי הכלה) ובזמן הלידה (לגבי היולדת).⁵

אומנם, ההיבט המגדרי של התיווך העצמי או הבין־אישי בין האדם האבל לכאבו לא יעסיק אותי כאן ישירות, אך יהיה לו ביטוי בהבחנה שאבקש להציע בין הפואטיקה של יעקב שטיינברג לזו של דליה רביקוביץ, כמייצגים של שתי אופציות מקוטבות של אָבּל לירי. אולם ראשית יש לעמוד על עצם קיומו של התיווך ועל משמעותו וחיבתו. מדבריה של עוזרי על תפקידה ב"שחרור הבכי" של האבלים עולה חשיבותו המכרעת של התיווך הווקאלי בין האדם לכאבו. עוזרי בבירור מתייחסת למצב ההלם והדיסוציאציה כמצב הנורמטיבי והרווח בהתנהגות קרוביו של הנפטר. המקוננת המקצועית משמשת להם כפה, אבל יותר מכך היא החיץ הכרחי שמאפשר לאדם להתוודע כמו "מבחוץ" אל עצמו, בנפרד מהכאב המכלה־כול, ולחבור לכאב זה מחדש באופן מודע. בלי ניתוק

4 אריאנה מלמד, "המוזיקה היתה החיים: הריאיון האחרון עם אהובה עוזרי", הארץ, (13/12/2016).
5 מרדכי שלו, "דליה רביקוביץ – משוררת מקוננת", כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, עורכות: חמוטל צמיר ותמר ס' הס, הקיבוץ המאוחד, 2010 [1969], עמ' 115–116 [ההדגשות שלי, ט"ל].

והיבור־מחודש זה האבל אינו אפשרי, משום שכדי להתאבל עליו להיות מודעת לעצמי
בנפרד מעצבותי, ובנפרד – כמובן – מהאובייקט האבוד עצמו. הבחנה זו, ה"מובנת
מאליה" לכאורה אינה מובנת כלל במקרה של המלנכוליה, כפי שנראה להלן. כדבריה של
הפסיכואנליטיקנית דנה אמיר,

הדיבור דורש לא רק היצמדות לאובייקט, אלא גם יכולת לחרוג ממנו ולהרפות
ממנו: לשחררו מעולם העצמים או מעולם רשמי החושים הקונקרטיים – אל עולם
המסמנים המצוי מעבר לו. כמובן זה כל פעולה של דיבור היא מצד אחד פעולה של
חיבור, ומצד אחר פעולה של נפרדות.⁶

גם בתפיסתו של הפילוסוף עמנואל לוינס התקשורת הלשונית מבוססת על הפרדה:
הדיבור הוא "ההפרדה המקשרת", בניסוחו. "בניגוד להכרה האובייקטיבית, השואפת
לצמצום ההבדל בין הסובייקט לאובייקט, ובסופו של דבר לביטולו, הדיבור מתנהל בגלל
ההבדל", מסביר פרשנו של לוינס, הרב דניאל אפשטיין.⁷ אפשר לומר, אם כן, שבמובן
מסוים המקוננת מייצגת את השפה עצמה, זו שהיא כדברי אמיר "הישג הכרוך הן בויתור
על מה שמעצם מהותו איננו יכול להיאמר והן בויתור על הסימביוזה עם האחר, ויתור
המאפשר הכרה בו כסובייקט מובחן".⁸ הקשר בין אָבל לשפה, והנפרדות כתנאי לשימוש
הקומוניקטיבי בשפה כגשר בין שני סובייקטים, יעמדו במרכז דיוני כאן. לפי התפיסה
שאציג, אָבל וקינה אינם אפשריים כלל בלי תיווך מילולי.⁹ היותה של הקינה במסורת
התרבותית אקט "חיצוני" של ייצוג מבטאת נאמנה את "חיצוניותה" של העמדה המילולית
לאפקט הרגשי, גם כאשר מדובר בקינה עצמית ובקינה שנאמרת ביחידות. הייצוג המילולי
של כאב האובדן כרוך בהפקעתו מהריק הטראומטי אל תחומיה של התקשורת האנושית
הבין־אישית. במילים אחרות, עצם ההתאבלות במילים מבטאת חצייה של סף מסוים,
הסף שבין העולם הפנימי של החוויה הנפשית ובין העולם הלשוני, שהוא העולם החברתי
של השפה הכללית, הציבורית. מלנכוליה, כפי שתיארה אותה ז'וליה קריסטבה, היא
בין השאר הכפירה במילים ובמובן התחבירי המוכר, הסירוב לייצוג לשוני "חברתי" של
הסבל הנפשי. אך בעוד שקריסטבה מקבלת למעשה את השימוש הפסיכיאטרי המודרני
במלנכוליה כמילה נרדפת לדיכאון,¹⁰ אפשר לראות את המלנכוליה באופן רחב יותר, כזה
 שאינו מוותר על המלנכוליה כמצב רוח או הלך נפש, כ־Melancholy,¹¹ ואינו מצמצם

6 דנה אמיר, "שפה קונקרטי ופסידו־שפה", תהום שפה, ירושלים: מאגנס, 2013, עמ' 3. אמיר
נשענת על מושגיה של מלאני קליין (Klein) ושל ז'וליה קריסטבה (Kristeva), ראו להלן.

7 דניאל אפשטיין, קרוב ורחוק: על משנתו של עמנואל לוינס, תל אביב: אוניברסיטה משודרת,
משרד הביטחון, 2005, עמ' 80–81. על התפקיד האתי של הדיבור אצל לוינס בהקשר של שירתה
הפוליטית של רביקוביץ ראו: גדעון טיקוצקי, דליה רביקוביץ: בחיים ובספרות, חיפה וראשון
לציון: אוניברסיטת חיפה, ידיעות אחרונות וספרי חמד, 2016, עמ' 195–198.

8 אמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 1.

9 בלשונה של קריסטבה: המודוס הסימבולי של הייצוג. ראו: ז'וליה קריסטבה, "חיי ומותו של הדיבור",
שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 33–64.

10 שם, עמ' 13.

11 ג'יפר ראדן מסבירה כי עם הולדתן של הפסיכולוגיה והפסיכיאטריה המודרנית מתבצעת הפרדה

אותה לדיכאון בלבד. כאשר היא נקראת מעבר לתחומיהם של האָבל מזה והדיכאון מזה, המלנכוליה היא ביטוי של אוטונומיות נפשית ויצירתית, מעין גילום של הפונקציה הפואטית של השפה (ועוד על כך להלן).

בתפיסה התרבותית הפופולרית מקובל להשתמש במילה מלנכוליה כביטוי ל"חוסר היכולת להיפרד, להשלים עם האובדן"¹². אבל האם השיר הלירי איננו ביסודו תמיד ביטוי לחוסר היכולת להיפרד מן האובייקט או מן הנמען, חוסר היכולת להסכין עם הדממה של הריק? ואם כן, איך נבחין בין מלנכוליה כזאת, מלנכוליה במובן הפשוט, הפופולרי של המילה, ובין פואטיקה מלנכולית? האם אפשר בכלל לתת סימנים בפואטיקה המלנכולית שיבחינו אותה ממלנכוליה שאינה פואטית, מצד אחד, ומפואטיקה שאינה מלנכולית, מצד שני? כאמור, לטענתי אפשר לזהות ולאפיין פונקציה מלנכולית בשפה ופונקציה מלנכולית בשירה שממנה נגזרת פואטיקה מובהקת, שיש לה גם השלכות או בנות-גוון אתיות, כפי שנראה בהמשך. בשונה מן האָבל ומהקינה – צורתו הליטורגית של האבל – הקינה-לכאורה המלנכולית אינה נסבה על דבר מלבד על עצמה. בכך מקנן בה ניצוץ אירוני ואף קומי, שחותר תחת המישור המוצהר שלה.¹³ אותו רפרור-עצמי והתנועה המעגלית (ולכן גם האירונית-מתהפכת) סביב האני שמשותפת לפונקציה הפואטית בשפה ולמהות המלנכולית קשורים בבסיס הנרקסיסטי שלה. במסורת הספרותית של המלנכוליה מופיע דגש "נרקסי" כבר ברנסנס, אך הוא מקבל ביסוס מדעי לראשונה רק ב"אָבל ומלנכוליה" (1917) של פרויד, במסגרת הצעה תאורטית מורכבת שכורכת אובדן עם נרקסיזם וביקורת עצמית לכדי נרטיב סיבתי אחדותי. כפי שמציינת ג'ניפר ראדן, ביקורת-עצמית ותיעוב-עצמי לא היו מאפיינים מוכרים של מלנכוליה בתיאורי מקרים בזמנו של פרויד, והם גם אינם מוכרים בתרבויות אחרות, אך הם נעשו למאפיינים מרכזיים בדיווחים סובייקטיביים על מלנכוליה ודיכאון בתרבות המערבית מאז מאמרו של פרויד ועד ימינו.¹⁴ מתוך ההקבלה עם האָבל, הכרוך באובדן ברור וגלוי, הגיע פרויד למסקנה שגם במלנכוליה יש אובדן – אלא שהוא חל על האני עצמו.¹⁵ מסקנה זו,

בין המושג המסורתי (העמום והרב-משמעי) של ה-melancholy כהלך-נפש ומצב תודעתי מסוים, שיש בו גם פוטנציאל להישגים רוחניים ויצירתיים יוצאי דופן ונקשר במסורת התרבותית עם מושג הגאון, ובין הקטגוריה הקלינית החדשה של ה-melancholia הנתפסת מעתה ואילך כמושג נרדף-כמעט לדיכאון קליני, ומתוארת בעיקר כהתרוששות נפשית, ללא שום רווח יצירתי או הגותי נסתר. Jennifer Radden, "Introduction: From Melancholic States to Clinical Depression", *the Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, 2000, Oxford: Oxford University Press, p. 4.

12 זהו ניסוח אופייני ומקובל מאוד כיום. הניסוח לקוח מדבריה של המשוררת נויט בראל, המצוטטים ברשימתו של עודד מנדה-לוי, "מחדש" מאת נויט בראל: האובדן מעניק חיים לכתיבה", הארץ

<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2933726>. (4/5/2016)

13 על הממד הקומי שבמלנכוליה ראו למשל סלבו ז'יז'ק: "יש באופן אינהרנטי במלנכוליה חתרנות קומית ביחס לתהליך הטרגי של האבל", *Critical Inquiry*, 26, 4 (2000), pp. 657–681, here 661.

14 ראו: Radden, הערה 11 לעיל, עמ' 45–47.

15 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה" [1917], אבל ומלנכוליה | פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 23.

שהופכת את המלנכוליה להפרעה נרקסיסטית, נותרה למעשה ללא ערעור במאה השנים שחלפו מאז מאמרו של פרויד.¹⁶ אולם בעוד שהשיח התאורטי העכשווי ממשיך להישען על פרויד בכל הנוגע ליחסים עם האובייקט המובלע ש"צלו נפל על האני", הוא מוחק או מתעלם מהמקור הנרקסיסטי, לפי פרויד, של אותם "יחסי-אובייקט" לכאורה, בשל השאיפה הפוליטית לקשור למלנכוליה כתרים של נאמנות אתית לאובייקטים מתים ולעבר תרבותי שעבר דיכוי ודה-לגיטימציה. אך כפי שאראה כאן, מתחת למעיל האבלות שבו נוהגת המלנכוליה להסוות את עצמה רוחשת התענוגות-עצמית אירונית, שאינה עולה בקנה אחד עם הערכים האתיים החיוביים – כגון נאמנות לאחר, מחאה והתקוממות כנגד עוול ודיכוי – המיוחסים לה בשיח התאורטי-ביקורתי העכשווי.¹⁷ בחלקו האחרון של המאמר אבקש אם כן להעלות את השאלה על אודות מידת התאמתה של המלנכוליה לתפקיד האתי והפוליטי שהשיח העכשווי מועיד לה, ולטעון שאחד ההבדלים החשובים בין המלנכוליה לבין האבל כרוך בשאלה על מידת אחריותו של הדובר לקולו ולמקומו ומידת יכולתו לחוש אמפתיה וסולידריות עם סבלו של האחר – האחר הממשי.

בצד זה, השיח התאורטי העכשווי מחמיץ לטענתי איכויות מלנכוליות חשובות שבמידה רבה אף מנוגדות לאבל ולדיכאון. אני מבקשת להדגיש את שונותה העקרונית של המלנכוליה ממושגים אחרים ודומים לה מתוך המחשבה שהיא ממלאת פונקציה – נפשית, פואטית, תרבותית – ייחודית, שנתקשה להבחין בה אם נסיף לטשטש את ההבדלים בינה לבין האבל, ואם נמשיך לשכוח את כפיפותה לנרקסיזם (לפי פרויד) או למצב הנפשי הסכיזואידי והטרום-סובייקטיבי (על פי מלאני קליין, להלן). חשוב לחזור אל ההיבטים ה"פתולוגיים" כביכול של המלנכוליה מבלי לנסות לעשות להם הרבליטיציה, אלא אדרבה: יש להכיר בגרעין הנרקסי של המלנכוליה ולהבחין אותה מהאבל ומשאלות של אובדן כדי לזהות את תרומתה הייחודית לביטוי של אזורים נפשיים שאין להם שם ושל חוויות לימינליות ואמביוולנטיות. לבסוף, יש להכיר בנוק שמסבה ביקורת פוליטית למטרותיה-שלה כאשר היא נשענת על מלנכוליה במקום על אבל.

את ייחודיותה של הפואטיקה המלנכולית ואת תרומתה לביטוי של אזורים לא-מודעים ולא-משוימים בחיי הנפש, אדגים בחלק הראשון של המאמר באמצעות קריאה בשירתו של המשורר והסופר בן תקופת התחייה, יעקב שטיינברג (1887–1947), יליד אוקראינה, שכתב בעברית וביידיש עד עלייתו לארץ ישראל בשנת 1914. מאז ועד מותו, למעט שנים ספורות בברלין, ישב בתל אביב וכתב עברית בלבד, הגם שבשירתו שמר על המבטא האשכנזי ה"גלותי" והדחוי (והיה המשורר האחרון בארץ שנהג כך). האופציה הפואטית המנוגדת מיוצגת כאן בשירתה ובדמותה של דליה רביקוביץ (1936–2005), המשוררת "המוערכת, המוכרת והאהובה ביותר" כיום בתרבות הישראלית.¹⁸ שני היוצרים לא הכירו

16 ראו: ראדן, לעיל הערה 11, עמ' 282–283.

17 ביקורת על מגמה זו בשיח התאורטי-ביקורתי ראו: אצל ז'ז'ק, הערה 13 לעיל. על ה"מעיל" המלנכולי של האבלות ראו במוטו מבודלר למעלה (הערה 2 לעיל).

18 חמוטל צמיר ותמר ס' הס, "מבוא", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 9.

זה את זה כמובן ושייכים לשני עולמות שונים מאוד בשירה העברית החדשה (אם כי מעניין לציין שלשניהם יש זיקה עמוקה לשירת ביאליק, המתבטאת כמובן בדרכים שונות ולעתים אף מנוגדות). הבחירה בשניהם נובעת מן האופי העקבי והייחודי של הפואטיקות שלהם, אך גם מכך שהפרסונה השירית שהתהוותה בשני המקרים מצירוף של פרטים ביוגרפיים, תמות שיריות וספקולציות פרשניות של הביקורת וקהילת הקוראים היא פרסונה דיכאונית וסובלת, ששאלות של אבל, אובדן ומצוקה נפשית נתפסו ונתפסות כשאלות המרכזיות שמעסיקות אותה.

כאן לא אדרש כלל לזיקה שבין פרטים ביוגרפיים ידועים או משוערים לבין הנושאים והתכנים בשירים. אדרבה, אמנע במכוון מהנרטיב הסיבתי המוכר המחפש ומוצא "אובייקט אבוד" כלשהו, אנושי או רעיוני, שמתפקד כמקור לביטויי האבל ו/או המלנכוליה אצל כל אחד מהיוצרים. במילים אחרות, השימוש שלי במושג המלנכוליה שונה למדי ממובנו הפופולרי כיום, כ"חוסר יכולת להרפות" מהאובייקט האהוב. אנסה לתת בה סימנים קודם כול כפואטיקה, כמאפיין של התנהגות טקסטואלית ולא כסימפטום נפשי-ביוגרפי שגורמיו נעוצים בנסיבות ביוגרפיות-היסטוריות אישיות או חברתיות. לאחר מכן אשווה בין "הקיינה העצמית" המלנכולית והאבל ללא-סיבה של שטיינברג ובין העמדה המתאבלת-מוחה של רביקוביץ, ואטען שמחאה פוליטית יכולה לצמוח רק מעמדה מתאבלת, ולא מעמדה מלנכולית.

חשיבותה של השאלה הפוליטית במסגרת ההשוואה בין המלנכוליה לאבל היא בכך שהיא נוגעת בלב ההבחנה שאני מציעה לעשות: מכיוון שאני טוענת שהאבל דורש כמה תנאים מקדימים שבראשם היכולת להבחין בין אני ואחר, שאלת הסוכנות הפוליטית של ה"אני" חושפת את ההבדל, אפילו את הניגוד, בין המלנכוליה לאבל, על אף מראית העין הדומה לעתים. בעזרת מושגיה הפסיכואנליטיים של מלאני קליין, בראשם ההבחנה בין העמדה הפרנואידי-סכיזואידיית לעמדה הדפרסיבית, נוכל לראות במעבר משירתו של שטיינברג לזו של רביקוביץ את ההבדל בין המצב הטרומ-סובייקטיבי של המלנכוליה, שיש בה יחסים בין חלקי-אני לחלקי-אובייקט, למצב ה"דפרסיבי" של העמדה המתאבלת. את הערך האתי של מחאה, התקוממות, נאמנות ושימור זכר והתנגדות פוליטית לדיכוי של האחר הממשי אטען שאפשר לייחס רק לזו האחרונה. העמדה שממנה מוחים, כמו העמדה שממנה מתאבלים, מחייבת סובייקט מודע: מודע למקומו ולהיסטוריה שלו, לנקודת המבט הסובייקטיבית שלו ביחס לאובייקטים שלו, לרציפות וגם למוגבלות של זיכרונו. במילים אחרות, היא מחייבת אני "היסטורי" כפי שהגדיר אותו תומס אוגדן בדיונו בעמדה הדפרסיבית¹⁹ של קליין, בהציעו לכנותה "עמדה היסטורית". האני של

19 אף שבתרגום העברי לספרו של אוגדן נבחר המונח "דיכאונית", אשתמש לאורך המאמר הנוכחי במילה "דפרסיבית" המדויקת יותר בהקשר של משנתה של מלאני קליין וגם רווחת במחקר ובקרב ממשיכי דרכה. ההבחנה חשובה, כמובן, גם כדי שלא ליצור בלבול בין עמדה נפשית (תהליכית ודינמית) נמשכת ומתפתחת לאורך חייו של הסובייקט ובין דיכאון שסובלים ממנו כמחלה קודתית, דיכאון קליני. ראו: תומס אוגדן, "העמדה הדיכאונית והולדתו של הסובייקט ההיסטורי",

העמדה הדפרסיבית או ההיסטורית הוא סוכן פעיל בחייו ופרשן של החוויה הקיומית שלו. הוא מתווך בין מחשבותיו לבין המושא שלהן, ומכיר בחוסר יכולתו להעלים את העבר או את האובייקט, לשכתב או לברוא אותו מחדש באופן מאגי ואומניפוטנטי. יש לסובייקטיביות המודעת שיקוף בשפה, כמובן. בעוד שבעמדה הדפרסיבית "אירוע הוא מה שהפרט עושה ממנו; משמעותו טמונה בפרשנות שמעניק לו הפרט",²⁰ הסובייקט שמתכחש לאחריותו למצבו עשוי ליצור ראיפיקציה של הרגש והמניע ולדבר בשפת החוויה שמנהלת אותו. ראיפיקציה כזאת של החוויה ושל האובייקטים הסובבים את האני היא מה שמתרחש, בין השאר, בחוויה וביצירה המלנכולית.

האופן שבו הגדירה מלאני קליין את תנועת המטוטלת בין העמדה הפרנואידית-סכיזואידית לעמדה הדפרסיבית מאפשר ליצור זיקות רבות בין הפואטיקה המלנכולית למצבי הביניים שבין העמדות, על רקע החרדות השונות שבתשתית כל אחת מהן. המלנכוליה משמשת כמעטפת הגנה מפני חרדת האֵיון וההתפרקות של האני, וכאשר מדובר בנסיגה מהעמדה הדפרסיבית, המלנכוליה שומרת על הסובייקט מפני החרדה הקשה יותר, זו שנובעת מאהבה ודאגה לסובייקט אחר שעלול לנטוש או למות. אין בכונתי להקביל בפשטות את המלנכוליה לעמדה או לנסיגה הפרנואידית-סכיזואידית מהעמדה הדפרסיבית, אלא לטלטלה הלא מוכרעת בין שתי העמדות ובעיקר למצבי הביניים שביניהן, כאשר חרדת האֵיון מזה וחרדת האובדן מזה מעוררות את מנגנוני ההגנה השונים. בעיקר: האופי הדינמי, המשתנה כל הזמן של החוויה הנפשית בין שתי העמדות על פי קליין (בשונה ממה שעשוי להשתמע מהמילה "עמדה") הולם מאוד את החוויה וגם את הפואטיקה המלנכולית, שיש בה תנועה בלתי פוסקת וטרנספורמציה בלתי פוסקת בעולם הפנימי, בה בשעה שבמציאות הריאלית היא סטטית ומקובעת למקומה.

התפיסה המוצגת כאן נשענת גם על תרומתם של צמד הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טורוק, במאמרם "אבל או מלנכוליה: הפנמה לעומת הבלעה".²¹ אברהם וטורוק ממשיכים אומנם את פרויד בתפיסת המלנכוליה כ"הבלעה" סודית ולא מודעת של אובייקט אבוד, אלא שהם מדגישים כי מדובר לא בהפנמה "פשוטה" – אצל פרויד אין למעשה הבחנה חדה בין הפנמה להבלעה – אלא בהסוואה לפעילות הפוכה בדיוק, ממש כשם שהמלנכוליה מסווה את פעילותה החתרנית ב"מעיל של אבלות". ההבלעה היא פנטזיה מאגית, המעמידה פנים של הפנמה אך למעשה נבדלת מהפנמה כפי שהאימאז' הצילומי נבדל מהאימאז' המטפורי. בפעולת ההבלעה נוצרת קונקרטיזציה "אובייקטיבית" של האובייקט הסמלי, כאילו הוא דבר (חפץ). שני תהליכים קשורים זה לזה במאגיה של

חצו הנפש, מאנגלית: איריס רילוב, ישראל: תולעת ספרים, 2003, עמ' 71-92.

20 אוגדן, שם, עמ' 75.

Maria Torok and Nicolas Abraham, "Mourning or Melancholia: Introjection versus 21 Incorporation", *The shell and the kernel: renewals of psychoanalysis*, Nicholas T. Rand (trans. and Ed.), London and Chicago: Chicago University Press, 1994 [1972], pp. 125-138

ההבלעה, אם כן: דה-מטפוריזציה (תפיסה לישראלית של משהו שכוונתו פיגורטיבית), ואובייקטיפיקציה.²² ועוד על כך להלן.

האירוניה, הפנטזיה והנתק הפנימי המאפיין את החוויה המלנכולית הם כולם סוכנים בשירות הסטטוס-קוו הנפשי, ומרתם, כפי שניסחו זאת טרוק ואברהם, למנוע את התזוזה הטופוגרפית בנפש, את השינוי. פואטיקה מלנכולית, כפי שעולה מהמסורת הספרותית הארוכה שלה בכלל וביצירתו של שטיינברג בפרט, עוסקת בהתמרה אלכימית, בגלגוליה של המרה השחורה בין חוץ לפנים, בין אני ללא-אני, אך בסופו של דבר, מדובר בפעילות של התמלאות והתרוקנות מחזורית, המתבוננת בעולם ולא זזה ממקומה. בכדי לא להסב פגיעה לסובייקט, היא מעדיפה לעשות טרנספורמציה אלגורית לעולם החיצוני, או להכריז עליו כאֶפֶל ונורא באופן חסר תקנה. אם המלנכוליה היא מטפורה לתנועה פוליטית כלשהי, הרי שהיא מתאימה יותר לתנועה רגרסיבית ושמרנית, החותרת להישאר במקומה או "להחזיר עטרה ליושנה".

2. פואטיקה מלנכולית: יעקב שטיינברג

המלנכוליה מענה את עצמה, ללא ספק, בהנאה מלאה.

זיגמונד פרויד²³

ספוג הענקים הנורא: עוצמתה של שלילה

במכתב משנת 1869 כותב דוסטויבסקי לידידו המשורר והמבקר מאיקוב, בין השאר כך: "בכל מקרה, העצבות איומה, וקשה עוד יותר באירופה, אני מתבונן כאן בכול כמו חיה".²⁴ הסמיכות המטונימית של המלנכוליה לחיה היא מוטיב ותיק וידוע, לפחות מאז הרנסנס.²⁵

22 Ibid., p. 126–127

23 פרויד, הערה 15 לעיל, עמ' 30.

24 ראו: קריסטבה, הערה 9 לעיל, עמ' 146 [ההדגשות שלי, ט"ל].

25 ראו למשל: גדי אלגזי, "כלבים, מלומדים וחיות אחרות", בנימין ארבל, יוסף טרקל, סופיה מנשה (עורכים), בני אדם וחיות אחרות באספקלריה היסטורית, ירושלים, 2007, עמ' 294, 304–303: "הכלב הוא ידידו הטוב של המלומד: כך לפחות נראה הדבר מאז הרנסנס. [...] אין פלא שבספרו 'האנטומיה של המלנכוליה' (1621) קובע רוברט בֶּרְטון (Robert Burton, 1577–1640) כי מלנכוליה אינה טיפוסית למלומדים בלבד אלא גם לכלבים. מבין כל החיות, הוא כותב, הכלבים חשופים יותר מכול לסכנת המלנכוליה, שכן הם מסוגלים לחלום ממש כמו אנשים, ותחת השפעתה של המרה השחורה הם יכולים אפילו לצאת מדעתם".

אולם מדוע, בעצם? החיה נמצאת מחוץ לסדר הסימבולי, מחוץ לשפה. להתבונן בכל כמו חיה, פירושו להפסיק להבין את מה שרואים, פירושו לפרק את הקשר בין התופעות והעצמים הנגלים לארגון חברתי כלשהו, לתקשורת ביני ובין הזולת. פירושו אפילו להפסיק לעשות את הקשר בין מה שאני רואה לבין עצמי כסובייקט רואה. הכאב הופך את המבט למבט חייתי, כלומר מלנכולי: מבט של אימה ופירוק. השפה מפסיקה לתפקד בו כגשר בין אנשים, ומתפרקת ליחידותיה החושיות, הממשיות, מנותקות זו מזו. כיצד, אם כן, ניתן לכתוב מלנכוליה? האם כתיבה מלנכולית אינה אלא אוקסימורון? זו שאלה חשובה בעיניי שראוי לחזור ולהשתהות בה. בין השאר משום שניתן גם להגיד ההפך בדיוק: המלנכוליה, ניתן לומר, אינה אלא פואטיקה: יצירה – האדם המלנכולי עובר טרנספורמציה, נעשה למהות אחרת. נעשה, למשל, חיה. ואם הוא מוסר לנו את מה שרואות עיניו, לא יהיה זה דיבור מטעמו של האני האנושי, אלא החיה-הכאב עצמו, הוא ינוע על במת השיר, יפעל בעצמו ללא תיווך. הוא יהפוך לאלגוריה של עצמו. הוא יהיה, למשל, לספוג הענקים הנורא משירו של יעקב שטיינברג:

יום אבי' מוקדם

יום-אביב מקדם חולף כאשר בא במשוגה,
כנחם-גיל הנמוג באישון עין חטאים;
בקצה רקיע קודר דמדומי-אור נבלעים,
כדברי-אהבה על שפתי איש מנגע.

וערב סגריר בא, ובאדיו העכורים
מתגולל הוא בחוץ כספוג-ענקים נורא,
כספוג מימי-בראשית, הנוטף מרה שחורה,
הנוזל בלי-הפוגות חלאת כל-היצורים.

(מתוך המחזור "ערבים", תרפ"א)

השיר "מתאר", לכאורה, מעבר פשוט מיום ללילה וממזג אוויר אביבי לסגרירי. אולם שרשרת הדימויים הקיצוניים שמשלתת עליו מפקיעה אותו כבר בשורה הראשונה מתיאור הטבע התמים אל מחוזות האלגוריה וההשלכה הנפשית האקספרסיוניסטית. כפי שהעירה דורית מאירוביץ', המהלך הוא בבירור חד-כיווני: יום האביב חולף שלא על מנת לשוב.²⁶ האמת היחידה של הקיום היא אמתו של הרקיע הקודר ושל המרה השחורה מימי בראשית. האושר הוא משגה, אישון העין הוא אישון עינו של איש חוטא, והשפתיים מנוגעות. היחס הפורמלי בין הנושא לדומה, כדרכו של שטיינברג, מטעה, שכן הנושא

26 דורית מאירוביץ', "האושר הנבלע באימה: על שירו של יעקב שטיינברג 'יום אביב מוקדם'" [1983], הנוף הוא הנפש, תל אביב: קשב, 2011, עמ' 19-32.

האמתי הוא זה שבא לידי ביטוי עיקש, חוזר ונשנה, בדימויים עצמם: המרה השחורה כעובדה אובייקטיבית בעולם – ספוג ענקי "הנוזל בלי-הפוגות חלאת כל-היצורים".

אין "אני" בשיר, ונדמה שמתאים יותר להגדיר את ה"דובר" בו במונחי הסיפורת, כמספר אוקטוראלי – יודע כול, הנמצא מחוץ ומעל לעולם שהוא מתאר ומפעיל את האובייקטים בתוכו כבובות על חוט. בהקשר זה, קשה להתעלם מהאיכות הגרוטסקית, המבעית והקומית גם יחד של הספוג הנורא, המתגולל בחוץ. האובייקט המשונה הוא בעת ובעונה אחת חפץ דומם, מוחשי, נוטף (וכמעט מואנש), שבאמצעותו נעשית המלנכוליה (מילולית: מרה שחורה) לממשות קונקרטי, נזלת; ופיגורה טקסטואלית מופשטת, שאינה מבקשת לשכנע כיצוג של משהו "אמתי" בעולם אלא נשארת במופגן וכמו להכעיס מילולית. אדרבה: בהתגוללותו ובגלגולו של הערב לכדי "ספוג ענקים" מתרחשת בו טרנספורמציה אלגורית, שגואלת אותו בה בעת שהיא מפקיעה אותו מההקשר הריאליסטי.²⁷ כך נעשה המעמד של הספוג בשיר לרב-ממשי (במקום רב-משמעי), לנוכחות בוזמנית בכמה מישורים אונטולוגיים: בוזמנית דימוי פיגורטיבי למהות נפשית וייצוג קונקרטי של "ישות", אובייקט "אמתי" בעלילה הבדיונית של השיר, אך כזה שאינו חורג מטבעו הראיפיקטיבי, מ"דבריותו" הדוממת כחפץ. זוהי המחשה מובהקת של האיכות המלנכולית הלימינלית, האוחזת בוזמנית בחומר וברוח, ונעה באופן מטריד ובלתי ניתן להכרעה בין הפשטה אווירית לקונקרטיות של אובייקט דומם, חסר חיים ועם זאת "מתגולל" בחוץ וממלא כביכול את היקום כולו בהווייתו.

המופשט הקונקרטי הזה, שנע בכוחות עצמו בביטוי-בפעולה אלגורי של המרה השחורה, שייך לתחומו של העולם הפנטזמתי, עולם רדוף ומפוצל, שאין בו סובייקטים כלל, רק אובייקטים וחלקי-אובייקטים המופיעים ונעלמים מעצמם, ללא רציפות וללא "היסטוריה". זהו ההווה הנצחי, מימי בראשית ועד עתה של ספוג הענקים הנורא, ש"פֶּא" תמיד, כפי שיום האביב "חולף" תמיד, "ללא מגע יד אדם". הלשון האובייקטיבית מעידה על חוסר קיומו של סובייקט מובחן בעולם חווייתי שכזה. דווקא משום שאין הפרדה בין אני ללא-אני הכול הוא אני, היקום והאני הם היינו הך. כל דבר ספוג באותה חוויה והשיר נעשה לא למעשה של ייצוג לשוני ושל תיווך ותקשורת אלא לגלגול חומרי, כמו-אובייקטיבי של המשורר עצמו.

יצירתו השירית של יעקב שטיינברג רבת-פנים מבחינה סגנונית, אך לאו דווקא מבחינה תמטית: הוא דומה למי שהצליח לגבש אלפי צורות משופרות צבע שחורה אחת. היגון השטיינברגי הזועף מתעצב בהדרגה בשירתו לכדי מסגרת אסתטית שלמה שיש לה

27 על הטרנספורמציה האלגורית הגואלת את האובייקט ועל האיכות התת-קרקעית הקומית של המלנכוליה, ראו בחיבורו של ולטר בנימין על מחזה התווה הגרמני בבארוק. Benjamin, הערה 1 בעיל, עמ' 118-135.

פואטיקה אופיינית, מובהקת ועקבית, ואפילו אתוס מוצהר: הצער, כתב שטיינברג, הוא לא פחות מאשר "גדול הגורמים ובחיר הכוחות הפועלים אשר בחיי האמנים"²⁸. גם המושג המזוהה ביותר עם שטיינברג, אותו "נוחם"²⁹ מפורסם – מהות שטיינברגית אופיינית, עמומה ומעורבת בין חרטה, אשמה ונחמה – הוא אחד ממנועי יצירתו המרכזיים, כפי שעולה למשל מהשיר התשיעי במחזור האלגורי "חרוזים" (1936):

היאוש מצפה רם, וצריחיו הנזעמים
נפתחים לעת מצא לאחד זר ופלאי;
[...] – הנחם שמי, וכלי – כור אחרון לאמיצים;
[...] ערך ושפת הכור, ועלו תמרות גצים.

ההתגברות על היאוש בעזרת ה"נוחם" כמקור של השראה והנעה יצירתית, חושפת איום שעוצמתו גדולה במיוחד דווקא משום שהוא בוזמנית חיצוני ופנימי. הגאולה שבכתיבה היא ביכולת לחבר מושגים ורגשות שבחוויה הבסיסית הם נפרדים זה מזה: מול העולם הסימבולי המתקיים כאילו באופן "אובייקטיבי", ללא אני, קיימת הוויה קדם-מילולית שכולה עקה, חרדה ומצוקה חסרת מילים או "סיפור", וגם היא למעשה נעדרת אני. היכולת לחבר בין המושגים לבין המצוקה הראשונית הזאת היא חוויה של אינטגרציה ומתן משמעות, שעם כל הכאב והיגון שהיא מבטאת, היא כבר בבחינת תיקון וקתרזיס. יחד עם זאת הטקסטים של שטיינברג – בשירה ובפרוזה – מכילים כל הזמן גם את שני הממדים האלה בצורתם הנפרדת, ואת הסדקים שביניהם.

הבחירה שלי לכנות את הפואטיקה של שטיינברג "מלנכולית" נשענת על היבטים רבים בשירתו ובהגותו, שנענים למנעד רחב של משמעויות ותבניות פואטיות שנקשרו עם

28 יעקב שטיינברג, "צער הכבוד", דיוקנאות וערכים: מסות אשר לא נכללו בכל כתביו, ישראל כהן (עורך), תל אביב: דביר ואגודת הסופרים העברים בישראל, 1979, עמ' 125.

29 הנוחם, כפי שמדגים מלון בן יהודה, הוא ביטוי רגשי רב-משמעי המשמש במקרא בהקשרים שונים ולעתים אף הפוכים: בצד נחמה וניחומים משמעו גם חרטה, ולעתים אפילו נקם. בלקסיקון הפרטי של שטיינברג נעשה הנוחם למושג מקביל לרגש המצפון, ומשחק תפקיד מרכזי בשירים האלגוריים שכתב שטיינברג בעיקר בשנות העשרים (וראו: "נוחם" [1924] ו"המנון אל הנוחם" [1926]), והוא גם מופיע בשניים מהשירים המצוטטים כאן. במסתו "הקול המחריש" היטיב נתן זך לאפיין את המהות החידתית והבלתי מתפענחת בלשונו של שטיינברג, שעשתה את ה"נוחם" לאחת מהמילים המזוהות איתו: "שטיינברג הוא אמן המלה המקראית החוזרת לחיים חדשים במסגרת תחביר מודרני גמיש יותר. הוא מבקש את פרי-המלים העשיר במשמעויות-לווי, את הצירוף המזכיר לנו מיד את הצירוף המקראי בכך שלעולם אין אתה יכול לפרש אותו עד גמירה, שהרי לא בעולמך ממש הוא מתרחש". (נתן זך, "הקול המחריש", מבחר יעקב שטיינברג - ליריקה ורשימות, תל אביב: דביר, 1963, עמ' יב, וראו גם: עמ' ט). לעניין מקומו המרכזי של הנוחם במחשבתו של שטיינברג ראו גם: Elazar Elhanan, "The Price of Remorse: Yiddish and the Work of Mourning in Jacob Steinberg's Hebrew Poetry", *In geveb* (September 2015): <https://ingeveb.org/articles/of-mourning-in-jacob-steinbergs-hebrew-the-price-of-remorse-yiddish-and-the-work-poetry>

מושג זה לאורך התרבות המערבית.³⁰ אולם בהקשר הנוכחי אתמקד בסירוב "לדבר" בשיר. זהו הסירוב להתייחס לשיר כמפגש סימבולי בין משורר לקורא, באמצעות נציגיהם בשיר – הדובר והנמען. הסירוב הזה מתהווה ביצירתו של שטיינברג שנים ספורות לאחר שביאליק החל להעמיד מודל כזה בדיוק של שיר לירי עברי חדש, שהדיבור (החי, השקול והמתנגן) נעשה להתרחשות העיקרית והמרגשת ביותר שבו. הסירוב או חוסר האפשרות לייצג דיבור הוא מלנכולי כאשר הוא מבטא, כמו אצל שטיינברג, חוויות שאין להן באופן עקרוני אפשרות של ייצוג לשוני ישיר, ואשר שטיינברג הוא חלוץ הביטוי שלהן בספרות העברית החדשה: אימה כללית וחסרת פשר, מועקה, בלבול זהות, חשד, חרדה ואבל ללא סיבה. אלה לא מיוצגים בטקסט באופן לשוני "רגיל", אלא כמו עוברים תמורה לעיצוב לשוני הפוך באופיו: דחוס, פלסטי ונצחי. אצל שטיינברג השפה כביכול מייצגת את עצמה, ב"ביטוי-בפעולה" (acting out) אשר לעולם לא מתרחש "ברגע זה", אלא תמיד "כבר היה" ואיננו.

גם כאשר יש בשירתו של שטיינברג אני-דובר הוא מופיע בדרך כלל בלשון עבר, והטקסט מפגין את ניכורו ממנו בדרכים שונות: אירוניה, אלגוריה או פירוק כמו-עלילתי במסגרת מחזור שירים (המבנה המועדף על שטיינברג במרבית שיריו) שבו המבט העצמי הביקורתי חוזר ובוחן, ומפרק, כל מבדה מימטי-סימבולי מהוסס שמתחיל להיבנות עוד בעודו באָבו. בשל קוצר היריעה לא אוכל להדגים כאן כיצד פועלת "מכונת ההרס" העצמית של שטיינברג במחזורי השירים שלו, שבהם מגיעה שירתו להשיגה הגדולים ביותר דווקא משום שהם מבטאים בעוצמה שווה את שתי התשוקות המנוגדות: האנושית והטקסטואלית, המימטית והאירונית, המתאבלת והמלנכולית.³¹ אולם נוכל לבחון כאן שיר קצר שהוא קינה עצמית, שנהוג להציגו בטעות, ולא במפתיע, כאחד משיריו האחרונים של המשורר,³² בהיותו כה ספוג בתודעת הקץ:

הָהָ, יְמֵי אֲשֶׁר יָכְלוּ בְּאִין־אֹיֵב וּבְאִין־רֵעַ:
אֶמְרָתִי חָרַשׁ יָבְלוּ כְּפָרְחֵי־סֶתֶן וְנִשְׁכָּחִים, –
וְהִנֵּה נֹפְלִים הֵם כְּאֶרְזֵי יַעַר־נֶצְחִים,
וְהִדְנַחֵם כְּבַד מְאֹד בְּנַפְלָם יִשְׁמַע.

30 ביניהם למשל, כפי שמעיד הציטוט שהובא לעיל מ"חרוזים", המסורת האלכמית-מלנכולית, שלא אוכל לדון בה בהרחבה בפרק הרביעי בעבודת הדוקטור שלי: טלי לטוביצקי, "מחזורי השירים – בין

31 אהבה למלנכוליה, בין סמל לאלגוריה", אור נפש נפרדת: הפואטיקה של המלנכוליה – קריאה בין־סוגית ביצירתו העברית של יעקב שטיינברג, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2016, עמ' 100–145.

32 השיר הודפס בגיליון 43 של הפועל הצעיר (שנה 40, יח, 25/6/1947) עם מותו של שטיינברג בלוויית הערה "מתוך העיזבון", אף שלמעשה הייתה זו הדפסתו השנייה של השיר, שכן הוא הופיע לראשונה באותו עיתון עשרים שנה קודם לכן, בשנת 1926, כלומר עוד לפני שהיה שטיינברג בן 40. גם בנימין הרשב לא מזכיר שהשיר פורסם לראשונה כבר בשנת 1926, עוד לפני שכונס למהדורת היובל (1937). ראו: בנימין הרשב, שירת התחייה העברית: אנתולוגיה היסטורית-ביקורתית, כרך ב, מוסד ביאליק והאוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' 419.

בְּזֶרֶת־אִישׁ מֵה־קֶטְנָה אֲמַרְתִּי מִדָּד יִגַּע
תְּהוּם הַמָּוֶת יַחַד עִם לֵעַ הַמְּאֻיִּים, –
אֵךְ קָצִי הִנֵּה בָּא כְּצֵל מִכָּל אֶפְסִים,
וּלְבָבִי יוֹצֵר רֵז גְּדֹל־רֶגֶז וְגְדֹל־דַּע.

בְּהֵל אֶחָד נִדְף אֲמַרְתִּי אֲשַׁתְּעֶשֶׂע
בְּבוֹא לִי גֹרֶל־עֵלְגִים וְאַרְשֵׁת קָצִי צְפוּנָה, –
אֵךְ שְׁמִי בְּטָרָם אֵלֶךְ מְרַעֲפִים מְגֵד תְּבוּנָה,
וְזַעַף זָדוֹן הַקְּדִיר אֶת שְׁמִשִּׁי הַשּׁוֹקֵעַ.

מראשית יצירתו ולכל אורכה כותב שטיינברג את מותו המתקרב, מתכוון לקראתו. השיר בונה את כוחו על השליה, ומציג את המודעות למוות כמקור לחוכמה ולכוחות היצירה ובה בעת גם כמקור של תסכול, זדון וזעף. אך מתחת לרושם האָבֵל מתרחש דבר מה אחר, והקינה על אובדן הימים והקץ המתקרב מתגלגלת בהדרגה כמעט אל היפוכה: אל הבריאה (לבבי יוצר רז) ואפילו אל השפע (מגד תבונה). השליה מתגלה כאן, כמו במקומות אחרים בשירת שטיינברג, כבעלת פוטנציאל כפול: הרסני ובונה. כמעט בכל שורה בשלושת בתי השיר, שערוכים כשלושה משפטים, נוצר אפקט פרדוקסלי או דו־משמעי של ייאוש ותחושת כישלון ואפסות בד בבד עם עוצמות אדירות, שיש בהן יותר משמץ של תחושת ניצחון. מה שנשמע בתחילה כקינה על אפסותם של הימים האחרונים לחיים, ההולכים וכלים לנגד עיני המשורר בבדידותו "באין־אויב ובאין־רַע", הולך ומשנה את צורתו ואת אופיו, גדל ומתעצם עד שהוא מגיע אל שיאו בסופו של השיר, בפאתוס של הנשגב השלילי: "זעף זדון הקדיר את שמי השוקע". ויש לשים לב שזהו יקום שעשוי מהאני עצמו – שְׁמִי, שְׁמִשִּׁי – וזהו גם המפתח לטרנספורמציה המתחוללת בו.

מבנה הקינה הסימטרי, המבטא בפועל את הירידה שעל אודותיה הוא מדבר באמצעות יחידות מקבילות העוסקות בנפילה, תהום ושקיעה, מסווה אם כן מבנה הפוך, מבנה של עלייה והעצמה. אך לשני המבנים תוקף שווה בשיר ושניהם מקננים זה בצד זה כמעט בכל שורה: הפתיחה "הה, ימי אשר יכלו באין־אויב ובאין־רַע" מתארת בדידות, המתקשרת עם דממה והיעדר מבט, אפילו לא ביקורתי. הימים כלים מבלי שאיש יהיה עד לכיליון הנמשך הזה. אבל ההמשך מפתיע בהעצמה היפרבולית של הניגוד בין הפרחים לארזי היער. הימים אומנם נופלים, אבל הד נפילתם הוא אדיר – זהו ההד שמלווה את ההתמוטטות של עצי ענק, לא של פרחים קטנים. גם אם הדובר הוא היחיד אשר שומע אותו, בכל זאת מדובר בהד עצום ממדים, והעצים שייכים ליער־נצחים – כלומר בעת נפילתם, אובדנם, נעשה אובדנם לנצחי, ובמובן זה הוא גם רכוש נצחי, בנוסח "רק אשר אבד לי – קנייני לעד"³³.

33 על האסטרטגייה המלנכולית ה"משיגה" את האובייקט באמצעות אבל על אובדנו ראו: ג'ורג'ו אגמבן, "אם הליבידו מתנהג כאילו התרחש אובדן אף שלמעשה שום דבר לא אבד, הרי זה משום שהליבידו מביים סימולציה שבמסגרתה מה שלא ניתן היה לאבד משום שלעולם לא היה ברשותך מופיע

ואם בבית הראשון האפקט הוא דו־משמעי באופן כזה שניגודיו מתאזנים, בבית השני מתחדד הרושם שתודעת הקץ – ויותר מזה, דווקא עליבותו של הקץ עצמו – משפיעה בדרך הפוכה ופלאתית על כוח ההגות והיצירה של המשורר. זה בצד זה מוצבות כאן אפסות וגדלות, אפסות שבמבט מהחוץ פנימה וגדלות במבט מבפנים החוצה. אי אפשר שלא לשמוע את הטון המזוּרִי בשורה המסיימת את הבית, ועל כן נקראות שתי השורות האחרונות שלו כשתי שלילות רצופות: השורה השלישית יוצרת ניגוד עם חלקו הראשון של הבית ("אך קצי הנה בא") והשורה הרביעית מתנגדת לשלישית ("ולבבי יוצר רז").

ה"רז" הוא אותו גרעין אחרון שלא ניתן להבנה, סוד סתום המזוהה אצל שטיינברג לא פעם עם רגש הכאב או הזעם עצמו. מהותו של הרז אינה מתבהרת גם בבית האחרון, שבנוי כולו כתקבולת נרדפת או משלימה לבית השלישי.

בְּהֶבֶל אֶחָד נִדָּף אִמְרָתִי אֶשְׁתַּעֲשֶׂע
בְּבוֹא לִי גוֹרֵל־עֲלָיִים וְאֶרְשֶׁת קָצִי צְפוּנָה, –
אֵךְ שְׁמִי בְּטָרָם אֵלֶךְ מְרַעֲפִים מְגַד תְּבוּנָה,
וְזַעַף זָדוֹן הַקֶּדִיר אֶת שְׁמִשֵּׁי הַשׁוֹקֵעַ.

החזרה על "אמרתי" (ושטיינברג עושה שימוש בכפל המשמעות של הפועל "אמרתי" – אמרתי במובן דיברתי או חשבתי ואמרתי במובן התכוונתי לעשות – כדי להחליש, לא להעצים, את ההקשר הפעיל והאקטיבי יותר) בצירוף עם המילה "הבל", מחזקת את המגמה שנרמזה כבר בבית הקודם והעבירה את המוקד מחייו החולפים למעשיו של הדובר – אמירה, מדידה – ובמילים אחרות, למעשה הכתיבה. שתי השורות הראשונות מרמזות שוב, כך נראה, לעברו הזחוח של הדובר, שהשתעשע בדברי הבל מתוך אשליה שהגורל הוא ממילא "גורל־עלגים" והקץ אינו ידוע. ושוב נראה שהחוכמה מופקת בכוחו של הזעף השולל את ה"אמירה". הבית האחרון מבהיר מעל לכל ספק שהשקיעה או הנפילה (שבבית הראשון) איננה תוצאה של פגיעה או של התנכלות חיצונית. הרוגז, הזעף, אפילו הזדון – כל אלה מתרחשים בתוך תחומי של האני־המשורר. וככל שהרגש נעשה עוצמתי ואלים יותר (מנוחם לרוגז ולבוסוף ל"זעף זדון"), כך מתרחבת תמונת הנוף הסמלי ובו־זמן מצטמצמת, משום שהיא משויכת כעת באופן בלעדי לדובר ולעולמו הפנימי: אם בבית הראשון מופיעים דימויים – פרחי־סתיו לעומת ארזי יער־נצחים – שהם עדיין בתחום הפיגורות הגנריות המוכרות, בבית האחרון מתרחבת התמונה הנפשית ליקום

כאבוד, ומה שלא ניתן היה לעולם להשיג משום שייתכן שלעולם לא היה קיים, ניתן כעת להשגה ככל שהוא אבוד. [...] בכסותה את האובייקט בעיטורי ההלוויה של האבל, המלנכוליה מעניקה לו את המציאות הפנטסמגורית של מה שאבד; אבל ככל שאָבֵל כזה הוא על אובייקט בלתי ניתן להשגה, האסטרטגיה של המלנכוליה פותחת מרחב לקיומו של הבלתי־ריאלי (unreal) ויוצרת סצנה שבה האגו יכול להיות ביחסים עמו ולרכוש עליו בעלות ששום בעלות אחרת לא יכולה להתחרות איתה ושום אובדן לא יכול לאיים עליה". Giorgio Agamben, "The Lost Object", *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Ronald L. Martinez (trans.), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, [1977] 1993, p. 20 [התרגום שלי, ט"ל].

פנימי שלם, המכיל בכפיפה אחת, שוב, שני ציורים שהאפקט הרגשי שלהם מנוגד: "שמי מרעיפים מגד תבונה" מול "זעף זדון הקדיר את שמי השוקע". השמש השחורה הזאת, סמלה של המלנכוליה, האם היא מונעת מהמשורר גישה אל מגד התבונה שמרעיפים שמי, או שמא להפך, רק באופן הזה הוא יכול להגיע לשם? והאם ההד הכבד מאוד של הנוחם מייצג באמת חרטה כבדת משקל? קשה להבין על שום מה ולמה המשורר חש חרטה כאשר בו-בזמן הוא משתמש בכובדו של הד הנוחם כדי ליצור ממנו יקום אוטרקי של עוצמה ותבונה.

מלנכוליה, ליריקה, טראומה: הקינה העצמית המלנכולית

מלבד עצם תודעת הקץ המועצמת של המשורר המלנכולי, הסיבה לקינה העצמית נשארת ברוב המקרים מסתורית, נעדרת נרטיב. היא מציעה גילום או מופע של אָפֶקט,³⁴ אלגוריה שפשרה הוא תמיד זהה, שכן היא מפנה תמיד אל המשורר עצמו, או אל שרידיו העתידיים, הטקסטואליים. ("שְׁדֵה־קְבֻרוֹת כֶּכֶף־אִישׁ, וּבְתַכְרִיךְ נִיר רְעוּעַ / כֹּל מִתִּי פְדוּיִים יַחַד מִתְמוֹל זֶה לֹא הִפְיָרָם", כותב שטיינברג בשיר השלישי במחזור "חרוזים", שכבר הוזכר לעיל). מעבר לכל נושא או דימוי מקומי השיר השטיינברגי הטיפוסי עוסק ביצירה עצמה ככפילות או טרנספורמציה מהמשורר החי לשיר המת – והנצחי, ככל שהמשורר השכיל לחנוט אותו בצורה שעמידה לפגעי הזמן. אלו הם אזורים קיומיים וחוויתיים מטרדיים ומעיקים שאין לסובייקט אפשרות לייצג אותם במסגרת השפה הלשונית והתרבותית של קהילתו ושל זמנו.

הפואטיקה המלנכולית שרויה אם כן בתחום דמדומים, שיש לו יחסים מורכבים ומעניינים עם הטרואומטי מצד אחד ועם הלירי מצד שני. המיקום הזה יוצר איכות פרדוקסלית שהיא בה בעת לירית מובהקת ואנטי־לירית. כיצד? הליריקה היא המודוס הפואטי שבו "אני מדבר" מייצר נמען מאזין – אנושי או מואנש, עצמי או אחר – ופונה אליו, פנייה שהיא גם תפנית והפניית עורף לזמן הלינארי ולקונבנציה החברתית, ומייצרת רגע דרמטי של דיבור.³⁵ גם ברגעיה הסוליפסיסטיים ביותר הפכה הליריקה את פעולת הדיבור לאירוע כמו־ווקאלי, ויסודותיה, כידוע, נעוצים בשיר המושר בלוויית לירה, כלי נגינה דמוי נבל

34 האָפֶקט הוא מעין רישום או מניפסטציה של החוויה הסובייקטיבית כפי שהיא מגולמת בגוף, עוד טרם מדובר בחוויה פרסונלית מודעת. במילים אחרות, זהו הרגש או הגוון הכללי של מצב הרוח של הסובייקט, כפי שהוא נקלט ונחוה על ידי הזולת. בקליניקה הפסיכיאטרית נבדקת מידת התואם בין האָפֶקט למצב־הרוח (mood) שעליו מדווח הסובייקט עצמו. הערכת האפקט נעשית על פי פרמטרים כגון איכות, טווח, מידת יציבות או תנדוטיות, גוון, נפח ותנועה, כלומר במנחים אקוסטיים וקינטיים.

35 על "הלוגוס הלירי" כהפניית עורף לצו החברתי השליט ראו מאמרו היפה של אהרן שבתאי, "פיידרוס והאמירה הלירית", אפלטון, פיידרוס, מיוונית: מרגלית פינקלברג, תל אביב: חרגול, 2010, עמ' 151–153.

קטן. היצירה המלנכולית, לעומת זאת, אינה מדברת. גם כאשר מיוצג בה דיבור, הוא ממוסגר ונמסר בידי "צד שלישי", או שהדיבור נמסר מטעמו של אני-אלגורי, תוך הדגשה של המלאכותיות שבמסירה הזאת. בה בעת, יש ביצירה הספרותית המלנכולית כמיהה "בלתי אפשרית" לבטל את הייצוג, ולהיות "הדבר עצמו", כפי שהסובייקט המלנכול, בתיאורה של קריסטבה, איננו "עצוב" אלא הוא נעשה העצב בהתגלמותו: הוא מגלם בכל הווייתו את העצב הזה, בביטוי-בפעולה של מה שאין לו אפשרות לייצג באמצעות השפה. התהליך שבו אדם עצוב נעשה לעצבות – המסירה הבלתי אפשרית של הריק או של החור השחור הטראומטי, ולא של המסגור המילולי שסביבו – היא הפרויקט הפרדוקסלי של הפואטיקה המלנכולית, ותמצית המיקום הייחודי שלה בתוך הז'אנר הלירי, כמעין גרעין נגטיבי וריק.

נטייתו האופיינית של המשורר המלנכולי לא לייצג את רגשותיו בדיבור ישיר ולהימנע מ"ללהק" לשיר דובר מימטי בגוף ראשון חותרת, כאמור, תחת אחת ממוסכמותיה היסודיות ביותר של הליריקה. מנגד, יש במלנכוליה יסוד מאגי ופנטזמטי חזק של בריאה ושל הפרה חתרנית ויצירתית של עקרון המציאות בשם עקרון העונג של הפונקציה האסתטית. ככל שיש במלנכוליה אָבל על אובייקט מסוים שאבד או שנתפס כאבוד, הוא נסתר ללא הרף באמצעות הפנטזיה האלכימית-מאגית של הבריאה העצמית או ההקמה לתחייה של כל מה שמת, ובד בבד היגון שעל פני השטח מפנה את מקומו לחדווה שבתשוקה הנרקסיסיסטית לטקסט.³⁶ זוהי האיכות האירונית-מתהפכת של המלנכוליה, שהופכת אותה בין השאר גם להתגלמות השיריות, אם אנחנו מבינים את השיר הלירי כטקסט שמעמיד יחס הפוך בינו לבין המציאות: ככל שהמשורר הלירי יכול להפיח חיים באובייקטים דוממים באופן משכנע יותר במרחב הלירי המדומיין, כך הוא חסר אונים יותר במישור המציאותי.³⁷ יכולתו של השיר הלירי "להתעלם" מהמציאות או להתעלות מעליה היא בניסוחים שונים אחת ההגדרות היסודיות לז'אנר הזה,³⁸ כלומר מדובר במוסכמת יסוד משותפת למלנכוליה ולליריקה.

הפוזיציה המיוחדת של המלנכוליה בין הלירי המובהק לאנטי-לירי מאפשרת לה, בין השאר, להיות "קול" חסר-קול של החלל הריק הטראומטי, של חוסר הנוכחות של האני. השכחה המובנית לתוך האירוע הטראומטי, כתב עמוס גולדברג,

36 בשל מגבלות המקום לא דנתי כאן בארוס המלנכולי של שטיינברג, שיש ממנו דוגמאות מרהיבות, וגם הוא יכול לשמש כיסוד פורה להשוואה בינו לבין הפואטיקה של רביקוביץ, שמתחילה מנקודת מוצא דומה.

37 ראו: ג'ונתן קאלר על האפוסטרופה כתמציתה של הליריקה, משום שבאמצעותה נעשה המשורר למי שמחיה באופן "מאגי" מהויות דוממות והופך אותן לסובייקטים, בעצם פנייתו אליהן. Jonathan Culler, "Apostrophe", *The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 135–154 (esp. pp. 140–141)

38 חנן חבר, לדוגמה, בעקבות נורתרוף פריי, ג'ונתן קאלר ופול דה מאן מגדיר את השיר הלירי (לעומת השיר הפוליטי) בראש ובראשונה כשיר שעושה נטורליזציה לסיטואציה סוריאליסטית, למשל מייצג יחסים בין אדם לטבע כיחסים אנושיים בין בני אדם. ראו: חנן חבר, "שיר פוליטי", מפתח 4, 2011, עמ' 219–221.

יוצרת חוויה של חלל ריק מלכתחילה, ולא של חוסר שנוצר כתוצאה מהיעדרותו של דבר-מה שהיה שם ונעלם. השכחה קודמת להיזכרות ואפילו להכרה. [...] את חוויית הריק הבסיסית [...] לא ניתן לייצג אף לא בדיעבד והיא חומקת מכל משמעות. תבנית זו אינה יכולה להיארג לסיפור חיים המבוסס על הווה, משום שבאירוע הטראומטי אין הווה בעל נוכחות. ההווה של הטראומה אינו אלא שכחה יסודית חסרת תוכן חיובי. ומשום כך חותרת הטראומה תחת התבנית הנרטיבית.³⁹

כפיית החזרה הטראומטית, שבאה במקום הזיכרון או עד שהטראומה הראשונית, זו שלא נקלטה כלל בתודעה, תעובד ותחזור למודעות, חוזרת על אידיעה, על היעדרות.⁴⁰ מה שמשותף לטראומה ולמלנכוליה הוא בדיוק אותה חוויית ריק בסיסית, נעדרת נרטיב או סיבתיות. לא כאב על מה שהיה ואבד, אלא כאב הריק שלא ניתן לייצג או להבין אותו. את האין לא ניתן לתווך. אפשר רק להפעיל אותו או לפעול מתוכו בביטוי-בפעולה. בפואטיקה המלנכולית הריק, או הפצע (מקורה היווני של המילה "טראומה"), מייצג את עצמו בעצמו, כביכול. אין לו אני-מתווך כי כמו בטראומה מדובר בחוויה שאידיעה והיעדר מודעות הן אינהרנטיות לה. הבסיס הלא-מודע כמעט מחייב ייצוג שהוא לא-ישיר: כפול (אירוני) או אלגורי, ייצוג מרוחק בגוף שלישי או רצף רפטיבי של תקבולות סימטריות שסובבות זו את זו באופן הרמטי ואין-סופי.

השיר [בערב, בשקוע השמש הימה] שהופיע בספרו הראשון של שטיינברג, כלומר נכתב לכל המאוחר בהיותו בן 18, מדגיש בצורה מעניינת דווקא את הפער ואולי אף ההיפוך בין המציאות החיצונית למצוקה הנפשית, באופן שאינו מנסה כלל לשכנע שיש סיבה ריאלית ומוצדקת לאבל הזה:

בְּעֶרֶב, בְּשָׁקוּעַ הַשֶּׁמֶשׁ הַיָּמָה,
אֶף עָנָן קָל אֶחָד לֹא נִרְאָה בְּרָמָה;
וְאוֹלָם בִּיעַר אֶז הִיתָה חֲרָדָה,
עֵדָת כָּל הָעַצִּים נִרְעָשָׁה, רַעְדָה;
וַיִּסְאֵן הַיַּעַר בַּחֵיל וּבְבִהָלָה,
כְּחֵשׁ אֶסּוֹן קָרוֹב וּמְבַקֵּשׁ הַצֵּלָה.

39 עמוס גולדברג, "הטראומה", טראומה בגוף ראשון: כתיבת יומנים בתקופת השואה, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2012, עמ' 83.

40 קתי קרות כותבת, בעקבות פרויד: "הדימוי החוזר של התאונה אצל פרויד כאילוסטרציה לבלתי צפוי [...] נעשה אכן לסצנה המובהקת של הטראומה פאר אקסלאנס [...] בעיקר משום שהוא מספר על מה שהוא באירועים טראומטיים הבלתי נתפס. [...] סיפורים אלה מראים לנו כי מה שחוזר לרדוף את הקורבן הוא לא רק הריאליות של האירוע האלים אלא גם הריאליות של האופן שבו אלימותו עדיין לא נודעה במלואה.", Cathy Caruth, "Introduction: The Wound and the Voice", *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 6 [התרגום שלי, ט"ל].

כְּדָרְכֶם הִזְהִירוּ בְּשִׁחָקִים הָרְמִים
 כּוֹכְבִים מְזַהֲרִים וְשִׁלְוֵי־עוֹלָמִים;
 וְאוֹלָם בְּיַעַר הַשָּׁאוֹן אִזְ גְּדָל,
 וְעַד אוֹר הַבֶּקֶר לֹא שָׁקֵט, לֹא חָדַל;
 וּכְאֲנֶקֶת הַנֶּפֶשׁ שֶׁטָּרַם נִכְנָעָה
 בְּהִמָּלֵת הָעֵצִים הַנוֹגָה נִשְׁמָעָה.

וּלְבַקֵּר עֵב כִּהֵּה הַשִּׁחַק כְּבָר עֵטָף,
 מְטֵר־סִגְרִיר מְלִמְעָלָה בְּעֲצָלוֹת כְּבָר נָטָף;
 וְחָרַשׁ רַק נָעוּ הָעֵצִים עֲגוּמִים,
 וְרוּח־חֶסְתּוֹ קָרַע עֲלֵיהֶם הַכְּתָמִים;
 וּכְאֵלוֹ כְּבָר נִכְנָע הַיַּעַר וַיִּקְבֵּל
 כְּבָר עָלָיו גְּזֹר דִּינּוֹ – בְּדַמָּה הַתְּאֵבֵל.

האם לפנינו תיאור של סערה ומועקה נפשית גדולה של היער המואנש, המתאבל על מותו הקרב ובא, או אירוניה מחויכת שחותרת לצמצום ולאיפוק של הפאתוס הדרמטי ואפילו להגחכתו? שהלוא מדובר רק במהלך של לילה ובוקר ורק ב"מטר-סגריר" טיפוסי של סתיו? המבנה השירי, המעמיד זה מול זה שמים שלווים ויער חרד ומחריף את המתח ביניהם באמצעות החזרה על מילת הניגוד "ואולם", מדגיש את היעדרו של אסון נראה לעין. היער עומד על תלו, ומלבד המטר המטפטף "מלמעלה בעצלות" והעלים הנקרעים ברוח הסתיו, לא התרחש בפועל כל משבר של ממש. גם החזרה בבית השני על השורש זה"ר ביחס לכוכבים, תוך הבלטת כפל משמעותו – "הזהירו" ו"מזהירים" – היא בעלת אפקט אירוני ברור, שכן היא מעצימה ובה בעת מפריכה את הציפיות לאזהרה על האסון הקרב. הכוכבים אינם באים להזהיר, אלא הם פשוט, "כדרכם", זוהרים בשמים "ושלוי-עולמים".

אבל נדמה שאי אפשר להסתפק בנימה האירונית והמחויכת. עוצמת המועקה הנפשית שמושלכת על היער והניגוד שהולך ומתחדד בינו לבין השמים מסמנים דרמה נפשית שאינה מחויכת כלל, ושיאה בפער המתסכל ואף המערער שבין הסערה הפנימית לאדישות ש"מלמעלה" או "מבחוץ". כלומר האירוניה מתפקדת לא רק כגורם מאפק ומרסן, אלא גם כביטוי וגילום של המצוקה עצמה, שחלק אינהרנטי ממנה הוא הפיצול והניכור "בין החלקים" (חלקי-סובייקט ו/או חלקי-אובייקט – הם אינם מובחנים דיים זה מזה). יש לתת את הדעת על כך שהיער מואנש מבלי שמתבטל טבעו כדבוי. בכך הוא מייצג הוויה שהיא נפשית-פנימית, סובייקטיבית ופרטית ("וכאנקת הנפש שטרם נכנעה") ובה-בעת גשמית-אובייקטיבית וקולקטיבית ("עדת כל העצים"). כלומר, ההקפדה על עיצובו של היער כריבוי של עצים הופכת את האנלוגיה הנפשית לעומומה ורב-משמעית, לא כזו המושתתת על הקבלה ישירה בין רעיון לדמות. היעדרו של ה"אני" הבודד מהטקסט גורם לכך שהמצוקה הנפשית המתוארת בו חורגת מהגבולות המחשבתיים המקובלים שבין

פְּנִים לחוץ, אני ולא־אני, אנושי ולא־אנושי, פרט ומכלול. היעדר הגבולות הברורים רק מעצים את האימה הסתומה, שאין מי שיתווך אותה, ואין ממנה מפלט. ברמה המטפורית של השיר נעשים אם כן היחסים בין היער לשמים ליחסים בין "פְּנִים" סוער ל"חוץ" אדיש, שיכולים לייצג בר־זמנית (בשל היעדר הגבולות) יחסים רגשיים במישורים שונים: בין ישות הורית לישות ילדית, למשל, או בין הישות ה"הורית" הביקורתית הפנימית, הסופר־אגו, לאגו המאויים, ואפילו בין המודע ללא־מודע. בהקשר זה חשוב לציין כי למרות, ואולי בגלל, ההיעדר הכמעט מוחלט של התייחסות אוטוביוגרפית לילדות ולבית ההורים בשיריו של שטיינברג, בכמה מהשירים המוקדמים מעוצבים היחסים בין יסודות הטבע בשיר (השמים והיער, השמש והאדמה) באנלוגיה מפורשת או מרומזת ליחסים ה"אנכיים" בתוך המשפחה, בין ההורה לילד.⁴¹

האבלות הדוממת של היער בסיומו של השיר, ש"כאילו כבר נכנע" ומקבל את "גזר דינו" החורפי היא אותנטית לחלוטין מצדו של היער, אך אולי מעט מוגזמת ואף מגוחכת מצדו של ה"מספר" החיצוני, המספק מבט חיצוני "ריאליסטי" ואף מנוכר על חוויה זו. בכך מפגין השיר ניצנים ראשונים של התודעה הכפולה – בין ביטוי רגשי אותנטי ונסער לביטול־עצמי אירוני וביקורתי – האופיינית לפרסונה השירית של שטיינברג הבוגר, במיוחד במחזורי השירים. לענייננו כאן, מכל מקום, יש להדגיש כי השיר אינו שר את האבל הזה, גם לא משוחח על אודותיו – אין מי שיראה את היער הסובל, משני עברי השדר: אין "אני" שיעמיד את עצמו לצדו או כנגדו, ואין ייצוג או פנייה ל"אתה" נמען או קורא שישמע את מצוקתו. בכך נפתח חרך הצצה למועקה נפשית שנובעת בין השאר בדיוק מכך שאין לה כל רפרנט חיצוני. זוהי שפת הייסורים האילמת, המתקיימת מחוץ לסדר הסמלי, שאין לה כל נקודת אחיזה במציאות התרבותית ובסדר הלשוני המוכר: אין לה מסמון, ולכן היא כה מבעייתה.

ובה בעת, האבל הדומם של שטיינברג חותר תחת עצמו. היעדר הייצוג השיר, דהיינו היעדר התיווך, פועל כנגד הכאב ומחזק דווקא את האירוניה והריחוק, לכן הוא גם מונע אמפתיה מצדם של הקוראים עם הישות המתאבלת – בין שמדובר ביער בשיר המוקדם, ב"ספוג הענקים" הנורא או באני־המשורר עצמו, בשיריו האלגוריים המאוחרים. האלגוריה, שהיא הגילום הפואטי של הביטוי־בפעולה, היא האסטרטגיה הפואטית המרכזית שמסכלת את האבל וחושפת את הקינה־העצמית המלנכולית כתנועה חתרנית, "פנטומימה" של אבל שממילא כופרת בהפרדה הריאלית בין חיים למוות ובין אני ללא־אני, ולכן עסוקה למעשה ללא הרף בהמתה והחייאה ובהאנשה של אובייקטים דוממים. בעמודים הבאים אני מבקשת להציג אפשרות אחרת של פואטיקה ושל עמדה מתאבלת,

41 שיר מוקדם נוסף שעוסק ביחסים ה"אנכיים" בתוך המשפחה הוא "יש ארצות רחוקות" (1903) שבו מאצילה השמש־האם "נשיקה לא רגילה", שהיא למעשה נשיקת פְּדָה, לבתה ה"לא־אהובה" – ארצות הצפון. דן מירון התייחס בהרחבה לשיר זה במסגרת דיונו בעיבודים פארודיים ולא־פארודיים לשיר "בשדה" של ביאליק. ראו: דן מירון, בודדים במועדם, תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 174–178.

שדווקא בשל היותה מושתתת על תיווך ועל פומביות של אמירה, יש בכוחה לטעון את הקינה בפוטנציאל פוליטי של ממש. הפואטיקה ה"ארגומנטטיבית" של דליה רביקוביץ, ודמותה המקוננת של אנטיגונה שתוזכר בחלק האחרון של המאמר, שתיהן מדגימות כיצד הקינה המילולית ממהותה היא אקט פוליטי בכוח, עוד לפני כל תוכן ספציפי שהיא מכילה.

3. פואטיקה של אבל ומחאה: דליה רביקוביץ

לְפָד מְכָאִיב לָךְ אֶכֶל הוּא לֹא יִשְׁבֵּר.
 [...] אוֹלֵי יֵשׁ אֶרֶץ אַחַת שְׂאֵתָה אוֹהֵב.
 אוֹלֵי יֵשׁ מְלָה אַחַת.
 אֶתָּה בְּרָדָי זוֹכֵר.

דליה רביקוביץ⁴²

תולדות הביקורת של רביקוביץ מתאפיינות בשנים רבות של קריאתה כקורבן פסיבי או כמי שנותרה מבחינה מנטלית ילדה בת שש שאביה נעלם לפתע ולא שב, ועל כן נזקקת להורותו המגוננת והמנחמת של המבקר/ת.⁴³ לאט ובהדרגה השתנה מצב עניינים זה, וכיום ההכרה במקומה המרכזי של רביקוביץ בשירה הישראלית ובתרומתה המכרעת לשירת המחאה הפוליטית היא גורפת. מתחילת שנות השמונים של המאה העשרים, קובעת חנה קרונפלד, "ניצבה דליה רביקוביץ בעמדה ייחודית שאיפשרה לה להעניק לגיטימציה ספרותית ומוסרית לשיבתו של הפוליטי", בתור "[ה]אישה היחידה בדורה שקנתה לה מקום מרכזי בקאנון".⁴⁴ אולם הממד הפוליטי היה "מאז ומעולם" חלק משירת רביקוביץ, "ולו רק משום שלמן השיר הראשון בספר הראשון, 'אהבת תפוח הזהב', היא עסקה באפקט ההרסני שיש ליחסים כוחות בלתי-שווים על היחיד ועל החברה כאחד".⁴⁵ גם אם יש מקום לסייג ולאייך קביעה זו באשר לדרך הופעתו של הפוליטי בשירים המוקדמים, אין ספק שלפחות בכל הנוגע להיבט המגדרי יש לו ביטוי רב-עוצמה כבר בספר הראשון, השרוי כביכול כמעט כולו בעולם הדמיון ובלשון המקראית-ארכאית ומנותק מכל ממד ריאלי או אקטואלי. אולם ככל שנעשית הפואטיקה של רביקוביץ

42 דליה רביקוביץ, "אתה בוודאי זוכר", כל השירים [הספר השלישי], עורכים: גדעון טיקוצקי ועוזי שביט, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 89-90.

43 ראו: טל פרנקל, "באה – הלכה: על האירוניה אצל דליה רביקוביץ ועל הקריאה הרווחת ביצירתה כקריאת 'הורה מגונן'", מטעם 6, יוני 2006, עמ' 16-29.

44 חנה קרונפלד, "שירה פוליטית כאמנות-לשון ביצירתה של דליה רביקוביץ", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 519.

45 וקרונפלד מוסיפה, "מבקרים רבים עמדו על הממד המגדרי של תימת-על זו כבר בשירתה המוקדמת, ואילו אחרים הדגישו את רגישותה ההומניטארית ל'דמעת העשוקים', שגם היא שזורה בשירתה מאהבת תפוח הזהב ועד מים רבים [...]; אך מעטים בלבד ראו את הקשר שבין ביקורת מגדרית, מעמדית ופוליטית, קשר שהוא כשלעצמו עיקרון מארגן מרכזי בשירתה לתקופותיה השונות". קרונפלד, שם, עמ' 517.

דיבורית יותר, ככל שהיא מכילה באינטונוציות ובתבניות הלשון שלה זיקה קרובה יותר לשיחה או לפנייה אל נמען, כך צובר קולה השירי אָפּקט סמכותי גדול ורחב יותר במישור הציבורי-אקטואלי. כמדומה שעד כה לא נעשה קישור בין מרכזיותה של פעולת הדיבור אצל רביקוביץ ובין האפקט הזה, ובין שני אלה לתפקיד הדומיננטי שממלא בשירתה הדחף לחשוף את חוסר הצדק ולהתקומם כנגד העוול שנעשה לבני אדם, נשים כגברים.⁴⁶

יותר מכל משורר אחר בשירה העברית החדשה מאז ביאליק העמידה דליה רביקוביץ פרסונה ופואטיקה שירית שהפכה את אקט הדיבור של ה"אני" לאירוע הדרמטי המרכזי של השיר. ובשל העובדה שהאני המדבר אצל רביקוביץ הוא אישה, ושהיא מדברת לעתים קרובות כנגד שיח ה"אדון", כנגד המיתולוגיה הפוליטית הרשמית (ועוד על כך להלן), נעשה האירוע הדיבורי לטעון, נסער ואמיץ מזה של ביאליק.⁴⁷ אולם מתוך הטשטוש או הכריכה יחד של המלנכוליה והדיכאון נתפסה שירתה של רביקוביץ בעבר, ובמידה מסוימת עד היום, כשירה אינטימית-נשית בצל התקפי הדיכאון של היוצרת, הספונה בחדרה ומקיימת "קשר-של-סבל עם העולם".⁴⁸ נדמה שחוסר ההבחנה בין האני הפואטי לאני הביוגרפי תגבר את הטשטוש בין הלך הרוח המלנכולי לדיכאון הקליני.

כאמור לעיל, מאמרו הקלסי (והבעייתי בה במידה)⁴⁹ של מרדכי שלו מכתיר את רביקוביץ בתואר "משוררת מקוננת" – וכמדומה שהיא המשוררת העברית המודרנית היחידה שזכתה לתואר זה, כבר בשלב מוקדם בקריירה היצירתית שלה. מבלי להיכנס במסגרת הנוכחית להקשר המקורי של הביטוי שטבע שלו בשנת 1969, אני מבקשת לשאול אותו להקשר הנוכחי ולטעון שהוא משקף איכות עקרונית בדמות המשוררת של רביקוביץ ובפואטיקה שלה. רגישותה הידועה ל"דמעת העשוקים" (שיבוץ שמופיע בשיר

46 מעניין לציין שאותה רגישות מועצמת לעוול, אותה התקוממות כנגד חוסר צדק גלוי, מאפיינת מאוד גם את הקורפוס היצירתי וההגותי של יעקב שטיינברג. ייתכן שהדמיון נובע מאותה "עין חדה יותר לאמת" שיש לאדם המלנכולי, כניסוחו המפורסם של פרויד (על פי התרגום האנגלי: "a keener eye for the truth"). אולם בעוד שטיינברג נשאר, לפחות בשירתו, לכוד בתוך המעגל המלנכולי הפנים-נפשי, רביקוביץ – שיצירתה המוקדמת מפגינה מאפיינים מלנכוליים ברורים – פורצת אותו במהלך הקריירה השירית שלה, מהלך שניצניו ניכרים כבר בספרה השני. קווי הדמיון המפתיעים בין שני המשוררים ראויים לעיון משווה נרחב יותר.

47 ואפשר להביא בהקשר זה, למשל, את השורות הבלתי נשכחות: "אָדוֹנִי, אַתָּה בְּכַל הָעוֹלָם, / בְּכַל הָעוֹלָם, וְרַק לֹא פֹה. / וּמְלֵבֶד זֶה, אָדוֹנִי, / חַיִּי נְתוּנִים בְּכַפְּךָ". דליה רביקוביץ, "דברים שיש להם שיעור", כל השירים [תהום קורא], הערה 42 לעיל, עמ' 144.

48 בפרפראזה על דבריה של תמר משמר, "פרומתיאה שוב כבולה", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 73.

49 הגם ששלו דן, כפי שציטטתי לעיל, במבנה הקינה הקלסית במסגרת השוואה מדוקדקת למדי בין הקינה המקראית לזו של רביקוביץ, הדגש שלו הוא פסיכואנליטי ולא פוליטי או חברתי, ומסקנותיו מהדיון המשווה הן רחוקות מאוד ממה שאני מנסה לטעון כאן לגבי הפואטיקה של רביקוביץ בפרט והקינה בכלל. למרות חשיבותו ועמקותו של מאמר זה, קשה לחיות בשלום עם האופי המיני הקונקרטי של הקונוטציות הפרשניות שלו. על האופי המפוקפק של טענותיו ה"פסיכואנליטיות" של שלו לגבי רביקוביץ העיר כבר קצר וקולע גדעון טיקוצקי בספרו על רביקוביץ: "למסתו של שלו נקשרה הילה בחקר יצירת רביקוביץ. בעיניי זהו טקסט אלים." "לשפל המיזוגיניות", כדברי טיקוצקי, מגיע שלו בטענה שהוא מציג בניתוח השיר "פורטרט" על הוונלי כנוזל זרע. ראו: טיקוצקי, הערה 7 לעיל, עמ' 269, הערה 11.

"כל משברין וגליך", שהיא חזרה עליו לא אחת),⁵⁰ לא מסתכמת רק ב"חמלה נשית" או "אימהית", משום שבאופן עקבי רביקוביץ בחרה לקונן על עוולות ועל אובדנים שהעין הישראלית הקולקטיבית התכחשה אליהם וסירבה לראותם, בשל אחריותה הישירה להם. אותה התכחשות קולקטיבית הפכה את הקול הלירי של רביקוביץ ל"לוגוס לירי" של ממש, כהגדרתו של אהרן שבתאי: הפניית עורף לסביבתה החברתית שיש לה מחיר אישי כבד, אך היא בלתי נמנעת מצדו של האני הלירי, שמכונן את האמירה הלירית שלו מתוך עצמו ומתוך התנגדותו לנורמה השלטת, בסרבו להתעלם מהקטסטרופה המתמשכת שלנגד עיניו.⁵¹

מפתיע על כן גלגות שהביקורת לא עסקה עד כה (ככל הידוע לי) באופן ספציפי ברטוריקה הלוגית-ארגומנטטיבית בשירתה של רביקוביץ. לטעמי, האפקטיביות הגדולה של השירים נובעת לעתים קרובות מן הטון הסמכותי של הדוברת, המשווה גם לקביעות וטענות סובייקטיביות תוקף של עובדות ידועות-לכול. באופן הזה, המתח שבין הצורה התחבירית של המשפט והתוכן הסובייקטיבי שלו מועצם. שירים רבים (בעיקר מהספר השלישי ואילך) בנויים כחיקוי של תבניות לוגיות, עם טענות, חיוויים והסתייגויות: "כאב הוא דבר בלתי אנושי / אני טוענת", או "ואני מצטערת לומר" (ב"דעה פרטית"), או: "אני יודעת: אינני חייבת לנטוע עץ תאנים" (ב"אפילו אלף שנים"). העניין כאן אינו רק בשפה דיבורית ודיאלוגית אלא בטון חמור-הסבר של הדוברת ברבים מהשירים, טון שמונה עובדות במשפטים פסקניים שבסופם נקודה, גם כאשר העובדות אינן באמת עובדות: "האביב שבא הוא כמו האביב שעבר. / אני יודעת מהו חודש אייר" ("מיום ללילה"). הדברים מקבלים תוקף של אמת, של חוק, משום שהמשוררת אומרת אותם. הכוח המצמית של שורות כגון: "אי אפשר לחיות. / אני אומרת שאי אפשר לחיות." ("כולם צומחים"), קשור למשקל המיוחד שמטיל כאן הקול הפסקני בגוף ראשון. כל אלה הופכים את השיר לאתר לא של דיבור פשוט אלא של ייצוג דרמטי של דיבור, מעבר לכל תוכן ספציפי שיש בו. ובעיקר, השיר הופך כך לאתר פוטנציאלי של שינוי, הצלה והתרה דרך הפעלת קול סובייקטיבי אך סמכותי שבטוח בקיומו של נמען מאזין, ובתוך כך מכונן אותו. בדומה לביאליק, אם כן, רביקוביץ הופכת את אקט הדיבור של המשורר/ת לאירוע דרמטי המרכזי של השיר.⁵²

אני נוכח כזה, תקיף כזה, אינו דומה לאני האירוני או האלגורי בשירתו המלנכולית של שטיינברג. האפקט שיוצרת רביקוביץ נובע מהסמכותיות הנחרצת של קביעותיה, נחרצות שאין לה דבר עם האמביוולנטיות ועם התנועה החתרנית והפרדוקסלית של המלנכוליה, הנעה ללא קושי בין חסר ועודפות, סבל והתענגות. זוהי פואטיקה

50 "אני עם דמעת העשוקים" אמרה למשל בריאיון לדליה קרפל, "עוד ספר: אהבה אמיתית", העיר, (28/11/1986), עמ' 30-31, 53. ראו: טיקוצקי, הערה 7 לעיל, עמ' 234.

51 ראו: הערה 35 לעיל.

52 על השיר הביאליקאי כאירוע רטורי המכונן את נמענו ראו: מנחם פרי, "השיר המתהפך: על עיקרון אחד של הקומפוזיציה הסמאנטית בשירי ביאליק", הספרות א, 3-4, 1968, עמ' 607-631.

דפרסיבית, וככזאת – בדיוק בשל נחרצותה – היא יכולה לכוונן עמדה אתית ופוליטית תקפה ואפקטיבית. בהתחקות אחר התמורה שעברה הפואטיקה של רביקוביץ בשלושת הספרים הראשונים, תמורה שהביקורת כבר עמדה עליה בזמן אמת, ניתן לקבוע שמנקודת מוצא מלנכולית דומה לזו של שטיינברג עברה רביקוביץ במהרה לעמדה דפרסיבית, עמדה שהטון המפוכח שליט בה, דווקא משום שהיא חוזרת ומשרטטת את הקו, ואת השבר, שבין הפנטזיה לריאליה. מיכל בן-נפתלי אף קובעת חד משמעית שהתמורה הפואטית שעברה שירתה של רביקוביץ "מהדיוקנאות המוקדמים (עד הספר השלישי) לשירה המאוחרת היא, במונחיה ההתפתחותיים של קליין, מעבר מעמדה סכיזואידיית-פרנואידיית לעמדה דפרסיבית".⁵³ בן-נפתלי אינה מפתחת את הערתה זו ומתמקדת במאמרה בשירים המוקדמים, וגם התמורה שהיא מזהה מתחוללת מבחינתה אחרי הספר השלישי (1969).⁵⁴ אולם בעיניי הספר השלישי הוא קו פרשת המים, הרגע שבו, כדברי מאיר ויזלטיר, "דמות הדוברת עצמה עוברת תמורה, האני המשורר משתנה לנגד עינינו. [...] כי הלא כבר ויתרה על שרידי התפיסה של המשורר כ'מכשף השבט' או כ'בן אלים'. מעתה, המשוררת היא אישה מדברת".⁵⁵ "חילון" זה של הדיבור לא מפחית מכוחו אלא אדרבה, הוא מעצים אותו. ניתן להבחין בספר בביור בתמורה מחווייה קיומית אסתטית-מלנכולית מובהקת,⁵⁶ אל עמדה (וכאן יאה המילה עמדה) דפרסיבית ואתית. גם נסים קלדרון, ברשימה שפורסמה עם צאתו של הספר השלישי, הבחין בהבדל היסודי בין שירתה המוקדמת של רביקוביץ לספר זה. לעומת הקיום ה"אל-זמני ואל-אישי" שבשני הספרים הראשונים שבו האני לא קיים כלל, או מוחדר לתמונה במישור שונה מזה של ההתרחשות המתוארת, הספר השלישי מנכיח את האני "בהווה הממשי והלא-חומקני שלו" שבו החוקיות הפועלת "היא זו הפיזית-הביולוגית, המצויה מחוץ לגדרי שליטתה של ההמצאה השירית". קלדרון מדגיש את העימות החדש והחרוף ב"הווה של האני השר" עם עולם ההזיה, עימות שמוסיף לשירתה של רביקוביץ ממד

53 מיכל בן-נפתלי, "קריעה: על יחסי אס-בת בעקבות 'הבגד' מאת דליה רביקוביץ, כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 196.

54 זאת ועוד, בשונה מבן-נפתלי אני רואה בקינה ביטוי מובהק של העמדה הדפרסיבית. כאשר בן-נפתלי מצטטת מרביקוביץ, מתוך "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית" את השורות "מוטב שנאמר דיבור של אמת/ ולא כפי שקונן דוד על יהונתן" היא מדגישה את עניין הקינה ("היא מבכרת דיבור של אמת, צלול ומושחז, על פני קינה", שם, עמ' 201), בעוד שלדעתי מה שרביקוביץ מבליטה כאן בביור הוא ההבדל בנאמנות הרגשית ובגילוי הלב ("האם אנחנו אוהבים את עצמנו, / ממש כאהבת יהונתן את דוד? / מוטב שנאמר דיבור של אמת ... וכו').

55 מאיר ויזלטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 148.

56 אך בעיניי לא סכיזואידיית-פרנואידיית. ההשוואה עם הפואטיקה של שטיינברג מאפשרת לסמן ציר או מנעד "סכיזואידי-פרנואידי" שלפיו שטיינברג נמצא בתחום קיצוני בהרבה מזה של רביקוביץ. התיאור התמציתי והנפלא של בן-נפתלי לעולמה הפואטי של רביקוביץ בשיריה המוקדמים – "עולם עוין, חשדני, מורבידי, ללא יחסי אובייקט תקינים ומספקים, ללא חברים ומלווים, עולם הרדוף על-ידי עצמים, בעלי-חיים וכוחות טבע מופרזים, שמופְּעָם הפיזי מטשטש את ההבחנה בין מציאות פנימית וחיזונית" – מתאים למעשה הרבה יותר לשירתו של שטיינברג (לכל אורכה) מאשר לשירתה של רביקוביץ, גם זו המוקדמת, לדעתי. ראו: בן-נפתלי, "קריעה" (הערה 53 לעיל), שם.

של כובד ועוצמה.⁵⁷ עימות זה מתרחש בשירים, לדעתי, בראש ובראשונה באמצעות הנכחה של דיבור ממשי (למשל: "דונה אלוירה רוזנת וכו'"), השובר את האשליה האומניפוטנטית של המאגיה הלירית.

הדיבור כתיווך – קודם כול בין האני-הדוברת ובין החוויה הרגשית שלה-עצמה – בולט מאוד בשניים מהשירים הידועים והחשובים ביותר בהספר השלישי. הפעולה היוצאת דופן בשיר "הבגד" אינה הבערה אלא הדיבור, הדיאלוג. דמות הדוברת של רביקוביץ בוערת – ומדברת:

אָבֵל הַבְּגֵד, אֲמַרְהָ, הַבְּגֵד בּוֹעֵר בְּאֵשׁ.
מָה אַתְּ אוֹמֵרְתִי, צְעֵקְתִי, מָה אַתְּ אוֹמֵרְתִי?
אֵין עָלַי בְּגֵד בְּכֶלֶל, הֲרִי זֹאת אֲנִי הַבוֹעֵרֶת.

לא הבערה כשלעצמה זעזעה את קוראיו הרבים של השיר הידוע הזה, לדעתי, אלא העובדה שהדוברת בוערת ומדברת, שהיא ממשיכה לדבר תוך כדי שהיא נספית. יותר מזה: שהיא ממשיכה לדבר במקום לנסות להציל את עצמה.

באופן דומה מה שמייחד את "אתה בוודאי זוכר" כשיר על סיטואציית השירה הוא התיווך הדיבורי, אפילו הידידותי, בין החוויה הנפשית ההזויה והמאגית ("מְטַפַּחַת כְּחֶלֶה הוֹפְכֶת לְעוֹמֵק בָּאֵר") לבין השפה והמציאות הריאלית, וחוויתיה של המשוררת עצמה בעת הכתיבה. כשיר הפתיחה של הספר השלישי ואולי בהשפעת שני הספרים הקודמים, זה שיר שנקרא פעמים רבות דווקא בהקשר של עולמות הפנטזיה של רביקוביץ בשירתה המוקדמת והאופן שבו "הדיאלוג עם העולם הריאלי הולך ומתערער, עד שהוא מקולף מכל קליפותיו".⁵⁸ אולם אם נקרא אותו לא כהמשך ל"משחקי הכישוף" של שני הספרים הראשונים אלא כחריגה מהם והתחלה של לשון שירית חדשה, נראה בבירור כי גם המעבר לגוף שני זכר שחל באמצע השיר ("אַתָּה יוֹשֵׁב בְּחֶדְרְךָ וְכָל הַקִּירוֹת מְתַגְבְּהִים") אינו מסמן ניכור עצמי אלא הוא פנייה – כללית, פשוטה, בלשון הדיבור אל העצמי או אל הזולת המאזין – שנועדה בדיוק לנטרל את היסוד האידיאליסטי והאקסקלוסיבי שבחוויה המתוארת ולהפוך אותה לחוויה שהיא כמעט שווה לכל נפש, שכל מי שכתב שירים אולי חווה אותה.⁵⁹ לקראת סיומו של השיר רביקוביץ אפילו מגדילה לעשות ומחקה בעדינות מעין דיבור "טיפולי", מדובב, של האני הריאלי, המבקש להוציא את האני הפנימי, המלנכולי, ממצבו הפנטזמטי והסטטי – "היית רוצה להיות מת או חי או

57 נסים קלדרון, "ממד נוסף", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 52-53.
58 למשל במאמרה של דורית מאירוביץ, "לעזאזל השיר, אני צריכה מאה ועשרים שקל חדש", כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 157.

59 וכך היא אכן נתפסת בתרבות הפופולרית. למשל, השורה "מטפחת כחולה הופכת לעומק באר" משמשת ככותרת לספר סדנאות כתיבה שערכה ליאת קפלן (כרמל, 2007), אנתולוגיה שמכילה מאמרים ורשימות של מנחים בסדנאות כתיבה יוצרת, כולל דוגמאות לסדנאות ותרגילי כתיבה.

מישהו אחר". ואז: "אולי יש ארץ אחת שאתה אוהב. / אולי יש מילה אחת. / אתה בוודאי זוכר". האני-המטפל מציע לאני המלנכולי, או המאני (זה שעדיין מכריז, שורה לאחר מכן: "טיפש מי שמניח לשמש לשקוע כרצונה!") לחצות את הסף אל המדיום המילולי: "אולי יש מילה אחת". נס בריאת השיר ("אוצרות אין-סופיים") הוא עדות להצלחת המאמץ הזה, הדורש דווקא אינטגרציה של כל חלקי האישיות והבחנה ברורה מאוד בין הריאלי ללא-ריאלי. יותר מזה, ובהשוואה לשירתו של שטיינברג, כאן בבירור אפשר לראות כיצד השיר הזה, ושירים אחרים מתקופה זו בכתבתה של רביקוביץ ומכאן ואילך, מייצגים בלשון השיר את המעבר הזה, את המאמץ הזה, שכרוך באומץ ובוויתור לא מבוטל על אותו יקום פנימי אידיוסיונקרטי ובלתי מתקשר.

גם רביקוביץ עצמה אמרה על הספר השלישי בריאיון ליעקב אגמון בשנת 1969: "אני חושבת שבספר הזה אני חוזרת בתשובה מכל החלומות שפיזרתי בספרים הקודמים".⁶⁰ דורית מאירוביץ ציינה בצדק שההבדל בין השירים הראשונים לשירים המאוחרים יותר, וכבר מהספר השני ואילך, נעוץ במעבר מעולם לשוני אסתטי-אוטונומי לייצוג רגשי באמצעות חומרי החושים. האופי האוטונומי שמאירוביץ מייחסת לשירה המוקדמת הוא סממן מלנכולי מובהק, כפי שתירתתי לעיל (זוהי המקבילה של "הפונקציה האסתטית" בשירה, או "עקרון העונג" במונחים פסיכואנליטיים, יריבו של עקרון המציאות). מאירוביץ מתארת כיצד בשירה המוקדמת מתחולל תהליך דו-כיווני שבו "ההתמכרות לסוגסטיביות הלשונית [...] הופכת את המילה למושא של תשוקה", ובתוך כך הממשי מתאיין, והתוצאה היא "עולם מילולי ולא עולם בדוי" – כלומר עולם המתבונן בעצמו ומכונן את עצמו, ועל כן במובן זה הוא באמת איננו "בדוי", משום שהוא נותר נאמן לטבעו הטקסטואלי. לשון אחר, הוא לא הופך לדיבור. הכיווניות שלו היא מעגלית וצנטריפטלית. בשירים המאוחרים יותר, לעומת זאת, "השימוש בפרטים הקונקרטיים כמקבילות של עמדות פנימיות ונפשיות סודק את חומת האוטונומיה הלשונית. על כן נעשה כאן המבע גם לביטוי עקיף של רגש ועמדות סימפטומטיות כלפי העולם".⁶¹

בשיר "הקרפודים" שאליו נפנה כעת, גם הוא מהספר השלישי, נוצר כמדומה לראשונה בשירת רביקוביץ ובעוצמה רבה החיבור בין הדיבור בין הדיבור בגוף ראשון לקינה על קטסטרופה נמשכת, ובין שני אלה למחאה כנגד זירה ציבורית-פוליטית גברית אלימה וערלת-לב. גם שאלת האומץ לעמוד כאישה מול העוול הגלוי, ושמא אפילו רק לשרוד בחברה שכזו, עולה בכמה אופנים בשיר ומשתקפת גם בהבדלים בין הנוסח המוקדם למאוחר שלו.⁶²

60 ראו: טיקוצקי, הערה 7 לעיל, עמ' 352 הערה 5.

61 מאירוביץ, הערה 58 לעיל, עמ' 156-157.

62 השיר ראה אור לראשונה ב"תרבות וספרות", הארץ 23/10/1964, ובנוסחו הראשון יש בו כמה הבדלים בולטים לעומת הנוסח הסופי, שהחשוב בהם הוא זה: בנוסח העיתון נדפס "ימרוב תימהון אני שותקת" (במקום "צועקת"). ראו בנספח ב מאת גדעון טיקוצקי לדליה רביקוביץ, כל השירים, הערה 42 לעיל, עמ' 386.

הַקְרֻפּוּדִים

ללאה גולדברג

הַשְּׁמִים הֵם שׁוֹב מְצוּלַת כּוֹכָבִים
וְהַלֵּילָה הִזָּה נִקְלָ לְזָהוּת
כְּמָה גְדוֹל הוּא יְגוֹן הַדּוֹרוֹת.
בְּבִרְכָה קִטְנָה, בְּתוֹךְ קֶהֱל קַרְפּוּדִים
לְשָׁנָה שׁוֹשְׁנָה צְהָבָה נִסְתָּרָת.
רַק בְּשָׁל אֲמִץ לְבָה הַמְּפָא
אֵינָה מַחְפֵּשֶׁת בְּרָכָה אַחֲרָת.
הַלֵּילָה הִזָּה נִקְלָ לְהִבִּין
מִיְהוּ הָאִישׁ הָאוֹנִס נְשִׁים
וְאוֹטִם אֶת פִּיהֶן בְּכַף יָדוֹ.

הַשְּׁמִים הֵם שׁוֹב מְצוּלַת כּוֹכָבִים
וּפְסִי הִזָּהָב חוֹרְשִׁים עַל פְּנֵיהָ.
בְּמִקּוֹם פְּרוֹמְתִיאוֹס, אָסוֹר אֶל הַסְּלַע
זֶה שְׁמוֹנָה שָׁנִים
דִּיג יוֹנִי.

בְּתַמּוֹז הַרוּחוֹת מְשִׁיבוֹת אֶת נַפְשׁוֹ
אֶךְ בְּחֶרֶף עוֹרוֹ מִתְבַּקֵּעַ מְקוֹר,
בְּמִשְׁךְ שְׁמוֹנָה הַשָּׁנִים שְׁעָבְרוּ
הַקְרִיחַ רֵאשׁוֹ כְּחֻלְקַת הַסְּלַע.
אֲנִי רוֹאָה אֶת עֵינָיו הַטְרוּטוֹת
וּמִרְבַּ תְּמָהוֹן אֲנִי צוֹעֶקֶת.
וְהַכּוֹכָבִים רוֹתְחִים בְּמִצּוּלָה
וְהַלֵּילָה גַם הֵם יִשְׁמִיעוּ קוֹלָם.

כְּמוֹ שׁוֹשְׁנָה צְהָבָה נִפְלְאָה
רְבִים לֹא יִשְׁיִגוּ בְּרָכָה אַחֲרָת.
הַקְרֻפּוּדִים, הֵם עוֹרִים מְלֻרְאוֹת
אֶת חֲרֵדַת לְבַנּוּ הָאֵימָה.

השיר יוצא הדופן הזה מתגלה בהדרגה כשיר על טרור: ליתר דיוק, שיר על החיים בצלו של טרור מתמיד, ללא מוצא, ובהתאם, הוא מתקיף אותנו בסדרה של תמונות ורפרורים תרבותיים משדות סמנטיים והקשרי שיח שונים, שיוצרים רצף של דיסוננסים. כמובן, זוהי איננה קינה כפשוטה, או ככל שזו קינה, מדובר בקינה כללית על אלימות

ועוול מתמשכים, ולא באל על אובייקט אחד מסוים ואבוד-כבר. הבחירה בשיר הזה דווקא נעשתה בשל הדמיון המסוים בינו ובין התצוגה-העצמית האלגורית אצל שטיינברג, שנוטה להתנהל כפנטומימה או כ"ריקוד של הרעיונות המיוצגים" בניסוחו של בנימין.⁶³ נדמה שהאובייקטים הרבים שמאכלסים את השיר – כוכבים, בֶּרְכָה, קרפודים, שושנה, פרומתאוס, דייג – מצטברים מבלי ליצור סיפור רציף וקוהרנטי, אפילו בלי לפעול ממש. הם נמנים, מוצבים זה בצד זה כמו בציורים האלגוריים של ימי הביניים. מהבחנה הזאת אפשר לומר שזהו השיר ה"שטיינברגי" ביותר של רביקוביץ. וכמו אצל שטיינברג, השיר מכיל הכרזות מליציות בנוסח שירת התחייה על "יגון הדורות" הנצחי. קו דמיון נוסף עם שיריו האלגוריים של שטיינברג הוא העירוב השעטנזי של מישורי הקיום: השיר לא בונה "עולם" אחד, ריאלי או דמיוני, אלא מכיל בתוכו בור-זמנית כמה אפשרויות אונטולוגיות שאינן דרות בכפיפה אחת זו עם זו. הזמן מעורב ומתעתע גם הוא – קונקרטי ונצחי בו זמנית: "הלילה הזה" הספציפי כביכול, או "והלילה גם הם ישמיעו קולם", בצד הסטטיות הנצחית של "ישנה שושנה", "יגון הדורות", ומנגד זמן ההווה הממושך של העינוי ("זה שמונה שנים"). אבל זו אלגוריה שכיוונה שונה לחלוטין מן האלגוריות של שטיינברג, והעיצוב הדיסרמוני הבוטה שלה אינו מאפשר שום התענגות. האופי האינטר-טקסטואלי הגדוש של השיר, השונה כל כך משפתו האוטרקית של שטיינברג, מאותת מיד שיש לקרוא אותו בהקשר אקטואלי וציבורי. ההתנהגות האלגורית כאן אינה פועלת באופן מלנכולי כביטוי-בפעולה המחליף ייצוג ישיר של חוויה סובייקטיבית, אלא היא דיבור פומבי וקונקרטי, המרפרר למציאות היסטורית ופוליטית.

כאלגוריה מודרנית ו"מקולקלת" במכוון הרצף השירי בנוי, בצד חזרות לא סדירות, מסדרה של שבירות: שבירות של המשקל והריתמוס, של הנרטיב, של הזמנים כאמור, שהולמות את אופיו הפולמוסי של השיר, המעמת את הדימוי הביאליקאי הרומנטי של ההשראה השירית כבֶּרְכָה ענוגה וצלולה עם ה"ביצה" המקומית של היישוב העברי-ישראלי, ובכלל זה עם קיומה המאויים של השושנה הצהובה בקרב הקרפודים. הקולאז' התרבותי של רביקוביץ הוא מהרגע הראשון פולמוס עתיר רפרורים למשוררים קודמים ולדימויים מיתולוגיים שמנופצים כאן בשיטתיות כדי לחשוף את האלימות המוכחשת בהם. אליסון שכטר כבר מיפתה בצורה משכנעת את רשת הזיקות שהשיר מקיים עם ביאליק מחד גיסא ועם לאה גולדברג וכן עם אמילי דיקינסון מאידך גיסא, וכן את הביקורת המובלעת באלגוריה של רביקוביץ כנגד מאבק הדורות הספרותי באותו זמן – השיר ראה אור לראשונה בשנת 1964, באותה שנה שבה הופיע ספר השירים האחרון שפרסמה לאה גולדברג בחייה, עם הלילה הזה, שבחלקו הוא מענה להתקפה האכזרית שספגה גולדברג שנים אחדות קודם לכן מנתן זך ודן מירון עם פרסום מבחר שיריה, מוקדמ (1959).⁶⁴ בהקשר הזה, רביקוביץ ממקמת את "יגון הדורות" ואת "הלילה הזה"

⁶³ "האמת קורמת עור וגידים בריקוד של הרעיונות המיוצגים", ראו: Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 129 [התרגום שלי, ט"ל].

⁶⁴ ראו: Allison Schachter, "A Lily among the Bullfrogs: Dahlia Ravikovitch and the Field of", מוקדמ 64 (2008), pp. 310–334. שכטר עומדת גם על הזכריות-היתרה

המיתיים־אוניברסליים לכאורה בביצה המקומית והשוביניסטית־מיזוגינית המובהקת של אותן שנים, ואינה מסתירה את דעתה על אותם "קרפודים". אך כפי שטוענת שכטר, גם ברכת השירה ה"צנועה" והטהורה של ביאליק, המנותקת בעיצוב הרומנטי־סימבוליסטי שלה מהמישור המימטי, מציגה למעשה את החניכה אל השירה כחניכה אל הגבריות, ומעצבת את הברכה במסגרת מערך ארוטי ומיני מפורש כנשית ו"נחדרת"⁶⁵.

הפתיחה האלגית, השקולה והחרוזה באופן לא שלם, אך מדוקדק למדי, עם המוטיבים שכמו לקוחים ממעשיית ילדים – שושנה צהובה, "קרפודים" משונים – נשברת מיד במעבר המפתיע והבוטה ל"מיהו האיש האונס נשים". הבית השני "מנסה שוב", כביכול, לחזור אל הניגון האגדי־אלגי, וחוזר על שורת הפתיחה: "השמים הם שוב מצולת כוכבים / ופסי זהב חורשים על פניה"⁶⁶. אבל אז מגיעה שבירה שנייה, שחורגת מתחום האלימות המינית ויחסי הכוחות בין המינים. למרות הזיקה הברורה שמשמעת בין השושנה והקרפודים מצד אחד לאיש האונס נשים וחוסם את פיהן מלדבר (וליצור?), המעבר בבית השני לסבלו הממושך והמבעית של הדייג היווני האנונימי הכבול אל הסלע מרחיב את העוול שכנגדו מתקוממת הדוברת מהסבל הנשי אל הסבל האנושי באשר הוא. רק אז מגיע השיר לשיאו בצעקה. לפתע מתגלה כאן, במרכז סדרת התמונות המסויטות, המשוררת עצמה. פיה אינו חסום,⁶⁷ בניגוד לנשים אחרות, וזעקתה מתעוררת לא בשל מצוקותיה שלה, אלא לנוכח סבלם של אחרים – נשים וגברים.

יתרה מזו: שבירי התמונות האלגוריות שמתנגשות כאן זו בזו נהרסות במכוון לא רק כדי להצביע על מה שמעבר להן – המציאות החברתית־היסטורית עצמה, אלא גם כדי להדגיש כיצד הכול כאן הוא "מעשה ידי אדם", הכול פוליטי. אף מרכיב בשיר, כולל המבנה התחבירי שלו, אינו "טבעי" או מתנהל "מעצמו", והעימות בין המערך הלילי של "מעשיית הילדים" המשובשת והמפלצתית לבין המודעות לכך שהמיתוס גם הוא אינו אלא מניפולציה בידי בעלי הכוח שמשמשת להדחקת והכחשת הניצול הממשי ("במקום פרומתיאוס, אסור אל הסלע / זה שמונה שנים / דייג יווני"), מחדדים את הפעולה

שבניאולוגיזם "קרפודים" שיצרה רביקוביץ (אם כי התעתיק הלועזי שלה למילה "קרפד" הוא שגוי: הניאולוגיזם של רביקוביץ מועצם אף יותר מכפי ששכטר מראה, שכן שכטר מתעקת *karpod* ואילו בעברית אומרים *karpad*, כמובן), ראו: שם, עמ' 321. היות ששכטר עומדת באופן מפורט על היחסים האינטר־טקסטואליים שרביקוביץ מקיימת דרך השיר עם משוררים קודמים, בעיקר בהקשר של לאה גולדברג ומאבקה הכפול, הדורי והמגדרי, לא ארחיב עליו עוד כאן.

65 שכטר, שם, עמ' 318, 321.

66 פניה של מי? שכטר סבורה שמדובר בשמים המכוכבים עצמם, שהופכים לפני אישה, "מצולת כוכבים" (שכטר, שם, עמ' 328). לי נראה סביר יותר לשייך את הפנים לשושנה, גיבורת השיר כביכול, או עד כה. אבל הבלבול נראה לי מכון והוא מחזק את האווירה החלומית־סיוטית של השיר, שנע בין דמויות שונות עד שהוא נעצר, כמו חריקת בלמים, בצעקה של הדוברת.

67 בין העיוותים שבקריאתו של מרדכי שלו בשירת רביקוביץ אפשר להוסיף גם את העיוות שבטענה הנחרצת הזאת: "למעשה לא הצליח אף אחד להשמיע קולו בשיר. [...] המשוררת היא הצועקת [...]". אבל צעקתה נבלמת על־ידי האיש 'האונס נשים ואוטם את פיהן בכף ידו'. שלו, כתמי אור, הערה 5 לעיל, עמ' 135.

המרכזית שעושה הדוברת בשיר הזה, פעולה של פרשנות ושל התנגדות "בזה הרגע" ממש, בזמן מימטי-סימבולי שמכנס את הדוברת וקוראיה לחלל מדומיין אחד, ומכונן אותם באותו רגע (בדרכו של ביאליק) לא רק כנמענים אלא גם כשותפים לסיטואציית המסירה השירית ("הקרפודים, הם עיוורים מלראות / את חרדת לבנו האיומה"). בניגוד למצופה, השיר לא עסק באמת בשושנה, בת דמותה של גולדברג. הדרמה המרכזית שבו היא תגובתה של הדוברת: כשה"אני" נכנסת לשיר, רק בחלקו האחרון,⁶⁸ היא מופיעה פעמיים: "אני רואה את עיניו הטרטות / ומרוב תימהון אני צועקת". עם כניסתה של הדוברת האנושית בגוף ראשון הופך באחת גם זמן השיר להווה דרמטי: "והכוכבים רותחים במצולה / והלילה גם הם ישמיעו קולם". אין הצלה ואולי גם לא תהיה, אבל הדוברת מפעילה את כוחה הלירי המובהק – היכולת לדוב מהויות מופשטות, טבעיות ודוממות⁶⁹ – מתוקף הסמכות שלקחה לעצמה, בכוח עצמה. זהו עולם כוחני, לא עולם הטבע ההרמוני והסימבוליסטי של הברכה הביאליקאית, אלא עולם שבו גם כאשר ביכולתך, כמשוררת לירית, להחריד את הכוכבים מרבצם, את עדיין צריכה לחלוק את חייך במחיצת קרפודים עיוורים וערלי לב.

כאשר חוזר השיר בסיומו הקצר (מבנית ומוזיקלית, זה בבירור האפילוג או הקודה) אל השושנה הצהובה ומנסח מחדש את תנאי הקיום שלה בקרב קהל הקרפודים, ניכר כי הוא מפרש מחדש את "אומץ לבה המופלא" של השושנה כאוזלת יד וחוסר בררה. לא די בהתעקשות להישאר שושנה צהובה (לשיר שירי טבע, למשל, גם ובמיוחד בשעת מלחמה כדי "להזכיר לאדם, כי עדיין אדם הוא" כדברי לאה גולדברג).⁷⁰ לא רק שלא די בכך, "אומץ לבה המופלא" של השושנה הצהובה, המקובעת למקומה ויכולה רק להשתבח בכך שהיא נשארת נאמנה לעצמה ולמהותה הסגולית, מתגלה כמעט כמגוחך לנוכח העוול השערורייתי שתואר בבית הקודם, הסובב על כנו ללא הפרעה במחזוריות מבעיתה:

בְּתִמְזוּ הָרוּחוֹת מְשִׁיבוֹת אֶת נַפְשׁוֹ
אֶךְ בְּחֶרֶף עוֹרוֹ מִתְבַּקֵּעַ מְקוֹר,
בְּמִשְׁךְ שְׂמוֹנָה הַשָּׁנִים שְׁעָבְרוּ
הַקְרִיחַ רֵאשׁוֹ כְּחֻלְקַת הַסֵּלַע.

68 גם בזה, אם נרצה, היא ממשיכה את "הברכה" של ביאליק – גם שם מצטרף האני-המשורר לדרמה ה"טבעית" (וזו דרמה ארוטית חיובית, רומנטית-סימבוליסטית, בין הברכה ליער) רק לקראת סופה של הפואמה. בכך, כמו בהקבלות טופוגרפיות נוספות בתחומי התמונה המעוצבת, ששכטר עומדת על חלקן בפירוט במאמרה, ניתן להתרשם שרביקוביץ אכן מאותתת לקוראים לקרוא את ביצת הקרפודים המבעיתה כהמשך – ביקורתי ומפוכח, וחרד – ל"לשון המראות" של ביאליק, וכאמירה על האקלים התרבותי החדש, שבו השירה אינה יכולה עוד להרשות לעצמה להיות "שִׁפְת אֱלִים חֲרִישִׁית [...] לְשׁוֹן חֲשָׂאִים": כעת היא צעקה.

69 על פי קאלר. Culler, הערה 37 לעיל.

70 הכוונה כמובן לרשימתה הידועה של לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר, 8/9/1939.

האומץ הנדרש כאן הוא חריף בהרבה מ"האומץ לחולין", אולי המושג המזוהה ביותר עם לאה גולדברג. כאן נעשה ה"חולין" הניטרלי לברכה של גסות ועיוורון, שבה אין זה די לשאת בעצמך את עלבון הקיום האפור וגם המכוער לעתים. הברכה שהתגלתה כביצה, פרומתאוס שהתגלה כדייג יווני, כולם מעידים על כך שהקיום הריאלי מכיל לא רק אבק טורדני כ"מלווה היחיד" של הדוברת הבודדה, אם לחזור לאחד משירי הספר השני,⁷¹ אלא גם אלימות בוטה ומעשי עוול – ממשיים, קונקרטיים, מתמשכים – שנעשים בזה הרגע למישהו אחר. ועל כן האומץ הנדרש לקיום כזה הוא בסופו של חשבון גדול יותר מ"אומץ לבה המופלא" של השושנה, ושל גולדברג: זה האומץ לצאת כנגד קהל האדונים ולמחות. השושנה הנפלאה אולי איננה אמיצה כל כך בסופו של דבר, בשל אוזלת היד שלה "להשיג" (אולי גם להבין) תנאי קיום אחרים:

כְּמוֹ שׁוֹשְׁנָה צְהָבָה נִפְלְאָה
רְבִים לֹא יִשְׁיגוּ בְרִכָּה אַחֲרֶיהָ.

גם ידה של הדוברת עצמה קצרה מלהושיע, וגם היא כנראה לא תשיג ברכה אחרת, אבל היא צועקת – וצעקתה מהדהדת ונכפלת בקול הכוכבים. חשוב לתת את הדעת על כך שהצעקה מתעוררת לא בחלקו הראשון של השיר עם המחשבה על ה"איש האונס נשים", אלא כאשר הדוברת ניצבת כמו בסיוט מול פניו המעונים ועיניו הטרוטות של הדייג היווני הזר, וצועקת מזעזוע ואולי גם מאשמה, שכן עינויו הוא מחזורי וממושך, ונדמה שגם לא יהיה לו סוף: את עולם המיתוס, שבו יש גלגלי צורה וחיי נצח, החליפה הריאליה הפוליטית, ובריאליה מענים אנשים בני תמותה וחסרי ישע, ללא סיבה ועד למותם. "הייצוג של האחר בשירת רביקוביץ כרוך לעולם שבירה של היררכיה, בטרופה של קטגוריות קשיחות", כותב גדעון טיקוצקי בהקשר של המוטיב החוזר של "טעות בזיהוי" בשירת רביקוביץ, "ולכן כל שיר של רביקוביץ על האחר הוא שיר מחאה".⁷² סיומו של השיר, ככל שהוא שובר לב ("הקרפודים, הם עיוורים מלאות / את חרדת לבנו האיומה") מגיע אל צורת הרבים של הגוף הראשון, ובכך מכונן את סמכותה הפואטית של הדוברת לדבר גם בשם של הקוראים.

הדיבור עם הקורבן, לצדו, נעשה למקור של כוח עצום בשירת רביקוביץ. אני רוצה להציע שדווקא ההסתכנות, היציאה כנגד ה"אדון", פעולה שיש לה מחיר כבד, דווקא היא נותנת לרביקוביץ כוח. עבור רביקוביץ, פעולת הדיבור היא פעולה של הסתכנות. זהו אקט הרואי ולעיתים גם טרגי, משום שהגבר הוא הנמען הישיר והקבוע שלה, שאליו תשוקתה באופן ברור, ושהיציאה כנגדו היא הוויתור על המשענת העיקרית מבחינתה. אבל העמידה לצד "העשוקים", כפי שהיא מכנה זאת, או החירות האישית שבחויית עצמה כסובייקט (ולא, למשל, כשושנה צהובה נפלאה אך פסיבית), אינן אופציות שאפשר להחליט אם לבחור או לא לבחור בהן. הן בגדר חובה.

71 דליה רביקוביץ, "זיכרונות חמים", כל השירים [חורף קשה], הערה 42 לעיל, עמ' 64.
72 ראו: טיקוצקי, הערה 7 לעיל, עמ' 236–237.

במסתה על הסופרת האהובה עליה, מארי מקארתי, כותבת רביקוביץ:

עם סיום הרומן לא יכולתי להשתחרר מאסוציאציה מזוהה ל"פרומתיאוס הכבול" של אייסקילוס. [...] הדבר היחיד שפרומתיאוס מתריע עליו, עם סיום המחזה, אינו עצם הסבל, אלא העובדה שמה שקורה לו מנוגד לחוקי הצדק. הוא מסיים בהכרזה: "הוי, אוויר שמים ואור עולם ומלואו – / אתה הרואה – אני נספה בלי משפט!" המרחק בין אייסקילוס ובין מרי מקארתי הוא בוודאי כמרחק הזמן שביניהם, אולם נדמה לי שהפארפראזה המתאימה למרתה בעניין זה עשויה להיות: "והאין זה מצחיק עד מוות שאני נספית ללא אשמה?" גדולתה של מרי מקארתי, שלא רק היחסיות והספקנות המציינות את גיבוריה, אלא אף האירוניה שלה עצמה אינן מסלקות את היסוד הטרגי וההירואי.⁷³

בפסקה אחת מצטרפים כאן שני עניינים הרלוונטיים לענייננו: הראשון הוא הדגש על כך שמה שחורה לגיבור אינו הסבל – "הוא מפקיר עצמו ביודעין לעינויי ניקור כבדו מדי יום ביומו", כניסוחה של רביקוביץ שם – אלא העובדה שנעשה לו עוול, שהוא נספה ללא משפט. העניין השני הוא חשיבותה של ההכרזה המסכמת: כמו ב"הבגד", הפעולה האחרונה של הדמות המעונה היא פעולה של דיבור, של טענה.

הדבר חורג מהדיון הנוכחי, אולם יש מקום להשוות את מעמד הדיבור אצל רביקוביץ' למעמדו ההפוך אצל משוררים גברים מרכזיים כמו נתן זך, מאיר ויזלטיר ויצחק לאור. המשורר הגבר לרוב מבטא באמצעות ההתייחסות לדיבור דווקא את אוזלת היד שלו ביחס לפעולה פוליטית "ממשית": "אני לעצמי אני שר", או "השירה היא היפוכה של האמירה", או "אין לי בַּרְה אלא להתנגד". זו אוזלת יד שכרוכה דווקא בכוחו של מי שנמנה בסופו של דבר עם מעמד האדונים גם כשהוא אופוזיציוני להם, ודווקא ממקומו זה חש את המוגבלות שבפעולה הלשונית־שירית גרידא, את ה"שיבה על הגדר". המעמד האופוזיציוני של המשורר הגבר במסגרת המעמד השליט מוביל למלנכוליה, משום שהמשורר לא מוותר בסופו של דבר על הפריבילגיות הנגזרות ממעמדו ובכל זאת מוכיח את עצמו על הימנעותו מפעולה. רביקוביץ, לעומתם, מסתכנת באובדן אהבתו ותמיכתו של הגבר ויוצאת כנגדו בכל זאת. כך הופך אקט האמירה שלה לאקט הרואי שכרוך באובדן הביטחון הקיומי ובדיוק משום כך נטען בעוצמה עזה פי כמה. הדיבור עוצמתי כל כך דווקא משום שמימושו כרוך בהפסד עצום.

73 דליה רביקוביץ, "חיים מופלאים ואבודים", מוות במשפחה: שנים־עשר סיפורים ומסה, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 163–164. המסה ראתה אור לראשונה ביולי 1967 בכתב העת 'יוכני'. גדעון טיקוצקי מפנה למסה זאת פעמיים, תחילה בהקשר של הקריאה בשיר "הוויקינג" וטענתו על היחס המורכב של רביקוביץ לסבל ולעוול, החורג מהזדהות פשטנית עם "העשוקים" באשר הם, ובשנית בקשר למה שהוא מכנה "תימת הגיבורים" בשירי הספר השלישי. ראו: טיקוצקי, הערה 7 לעיל, עמ' 234–235, עמ' 250.

4. "לשמר את הפוליטי", או: הפרדוקס של השימוש הפוליטי במלנכוליה

מדוע חשוב להבחין בין שיר ש"מדבר" לשיר ש"עושה פנטומימה", ובפרט בין שיר ש"מתאבל בדממה" ושיר ש"צועק" "מרוב תימהון" וחרון? ההבחנה ואפילו הניגוד שהתוויתי לעיל בין טקסט מלנכולי לטקסט מתאבל או דפרסיבי עשויה להיות רלוונטית, לדעתי, לא רק עבור חוקרי ספרות, משום שהיא נוגעת בשורש ה"סוכנות" הפוטנציאלית של הדובר או הדוברת בגוף ראשון. בחלק זה, החותם את המאמר, אני מבקשת לעמוד ביתר פירוט על השימוש האידיאולוגי של השיח התאורטי-ביקורתי העכשווי במושג המלנכוליה בשירות מטרות אתיות ופוליטיות אקטואליות, ולהצביע על ההחמצות והכשלים שאני מוצאת בשימוש זה. באקלים התרבותי, גם המקומי, הדברים נטענים בדחיפות מיוחדת.

בעשורים האחרונים נעשתה המלנכוליה קרדום לחפור בו, בעיקר בידי אלה המבקשים לרתום אותה למאבקים פוליטיים – מוצדקים ודחופים ככל שיהיו. הפרדיגמה המלנכולית נעשתה נחשקת עבור השיח הפוליטי והתאורטי-ביקורתי העכשווי משום שהיא כורכת בנשימה אחת, בתפיסה המקובלת, הכחשה של אובדן עם סירוב להרפות מן האובייקט האבוד. אלא שלעיתים קרובות מה שקורה בפועל הוא שהדיון מפצל את שני המאפיינים המוכרים של המלנכוליה בין שתי רשויות: מצד אחד, המלנכוליה "הרעה" משויכת לסביבה – השליט הרודן במחזה כמו "אנטיגונה" או החברה ההומופובית בארצות הברית של שנות השמונים, בתקופת התפרצותה של מגפת האיידס – המכחישה את האובדן והופכת את ביטויי האבל עליו לבלתי לגיטימיים; ומצד אחר, המלנכוליה ה"טובה" משויכת לסובייקט המלנכולי הלכוד בתוך המשטר המדכא באופן כזה שאינו יכול לבטא את אבלו על אובייקט האהבה האבוד. כך נתפסת המלנכוליה בשיח בעת ובעונה אחת כהתנהגות רדופה וטראומטית (וככזאת היא חורגת מהשפה המוסכמת ומזהות סובייקטיבית פוזיטיבית) וכמודל אֶתי תקף של שימור-זכר, נאמנות לאחר ולאחרות עצמה, ואפילו התקוממות חתרנית ומהפכנית כנגד דכאונותו של המשטר. אולם, כמובן, חלוקה זו מתעלמת מכך שבתיאורו של פרויד (שעליו נשענים עדיין רוב הכותבים בנושא) אין הפרדה כזו ושני המאפיינים – הכחשת האובדן ושימור האובייקט האבוד במובלעת פנימית – שניהם חלים על הסובייקט המלנכולי עצמו. מה שמבחין את המלנכוליה מן האבל הוא האופי הלא מודע של התהליך. "היאחזותו" של המלנכולי באובייקט היא היאחזות לא מודעת, כיוון שככל שמדובר בו, לא מדובר כלל באובייקט חיצוני-ממשי אלא בחלק מנפשו-שלו. המלנכולי כדברי פרויד אינו יודע "מה אבד לו" (הדגשה במקור) ביחס לאובדן, ולכן במלנכוליה מדובר כאמור ב"אובדן-אובייקט החסום לתודעה". הייחודיות המלנכולית מתבטאת בדיוק באותו "רושם מסתורי" של השתקעות דמוית עבודת-אבל באובדן בלתי ידוע, לה מתווספת "התרוששות-אני אדירה"⁷⁴. התוצאה הפרדוקסלית היא שבשם המלנכוליה – ושוב, בעקבות ההבחנה של פרויד – נטענות טענות פוליטיות

74 פרויד, הערה 15 לעיל, עמ' 20.

הנסבות על המציאות, בעוד שמה שמאפיין את המלנכוליה הוא בדיוק הכחשת הקשר אל האובייקט החיצוני והתגוששות פנימית בין חלקים בתוך הנפש.

ג'ודית באטלר ואנטיגונה

לפילוסופית הפוסט־מודרנית ג'ודית באטלר תרומה מכרעת למקומה הדומיננטי של המלנכוליה בשיח התאורטי־ביקורתי העכשווי. מלנכוליה מילאה תפקיד מרכזי בהגותה המוקדמת והמשפיעה של באטלר מאז חיבורה המכונן בתאוריה קווירית (*Gender Trouble*, 1990), וכפי שמראה דיוויד מקייבור, תפיסת המלנכוליה המגדרית שגיבשה באטלר בעבודותיה המוקדמות נותרה בעיקרה ללא שינוי גם בחיבוריה המאוחרים בתאוריה פוליטית.⁷⁵ בביקורתו על הפוליטיקה של האבל בעבודתה של באטלר טוען מקייבור כי "מושקעות־היתר" שלה בתאוריית המלנכוליה שפיתחה בעקבות פרויד כהתנייה יסודית של המבנה האישייתי, הצומח מתוך סדרה של אובדנים מוכחשים ואסורים־בהתאבלות, ממשיכה להכתיב את קריאותיה המאוחרות יותר, הפוליטיטיות־אתיות. ב־*The Psychic Life of Power* (1997), למשל, באטלר ממשיכה את הקריאה בפרויד כדי לטעון שההכפפה לאחר היא חלק מרכזי מההפיכה לסובייקט. הקול האוסר של האחר מופנם (בדומה, כביכול, להבלעתו המלנכולית של האובייקט), ובכך מקבלת הסובייקטיביות את האופי ה"רפלקסיבי" שלה, אבל זה גם מה שהופך את הסובייקטיביות לבלתי אפשרית ללא השעבוד־הכפפה לאחר. אולם כאשר זהות – כל זהות – נקראת כזאת, פירוש הדבר הוא שכל זהות מאוימת ורדופה. זהו כדברי מקייבור תיאור דקונסטרוקטיבי של האישיות שלפיו אובדנים מוכחשים רודפים את האני ומערערים את זהותו הקוהרנטית לכאורה.⁷⁶

מה עומד מאחורי התיאור המלנכולי־דקונסטרוקטיבי הזה של האישיות? כפי שמסבירה מירי רזמרין באחרית הדבר שלה לחיבורה הידוע של באטלר טענת אנטיגונה (2000), באטלר "העמידה חוליה חדשה בביקורת הסובייקט", לפיה עמדת הסובייקט "מתכוננת רק כתוצאה מפרקטיקות הסימון ואינה קודמת להן", כלומר הסובייקט והסובייקטיביות אינם אלא "עמדה בשפה", שאפשרית רק תוך ביצוע חוזר ונשנה שלה. תאוריית הפרפורמנס של באטלר עוררה בהתאם ביקורת על כך שהיא ממעיטה מכוחו ומערכו של הפרט ויוצרת "רדוקציה של החוויה וההתנסות האישית למערך של יחסי כוח ציבוריים".⁷⁷ שאלת יכולתו של הפרט לכוון את עצמו או את עצמה כ־agency, סוכנות פוליטית, נעשית קריטית בהקשר הזה, והמשך ההישענות על תאוריית המלנכוליה כבסיס לסובייקטיביות

David W. McIvor, "Bringing Ourselves to Grief: Judith Butler and the Politics of Mourning", 75 *Political Theory*, 40, 4 (2012), pp. 409–436

76 שם, עמ' 413.

77 מירי רזמרין, "אנטיגונה, אל מה שמעבר", טענת אנטיגונה, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 104–105.

באשר היא מרופף עוד את האפשרות לקרוא את מעשיה של הדמות האינדיבידואלית, למשל את זו של אנטיגונה, כמי שיש לה אוטונומיה כלשהי על החלטותיה ומעשיה.⁷⁸ על כן, גם כאשר היא קוראת את "אנטיגונה", באטלר מטשטשת או מכחישה את ההישגים הפוליטיים הממשיים של אנטיגונה ואת האופי הפומבי של הקינה שלה. העניין של באטלר בחוסר-היציבות האינהרנטית שבשיח הזהות-שעבוד לאחר, מוביל אותה לרומם את פעולות האבל של אנטיגונה לכדי "סקנדל" והפרעה פרדיגמטית שחודרת את "גבולות המובנות וגבולות השיח".⁷⁹ אך במהלך אותה העלאה קינותיה הממשיות של אנטיגונה מאבדות את איכותן המוחשית בהקשרן הטקסטואלי והחברתי, כחלק ממערכת של קודים ונורמות קיימות של אבל, קינה ודיבור פומבי, שאנטיגונה מצליחה לערער עליהם. באטלר מעדיפה להדגיש גם לגבי הקינה הפומבית את הממד שבו לא ניתן להתאבל והאובדן נותר מוכחש ולא-לגיטימי, כתופעה של מלנכוליה חברתית, ומתעקשת על רגיסטר של אובדן בלתי מוכר ובלתי מדובר שנמצא באופן תמידי מעבר להישג ידינו הדיסקורסיבי.⁸⁰ התוצאה היא סילוק של האבל כפרקטיקה פוליטית. כפי שמעיר מקייבור, נדמה שלעתים הדגש של באטלר על מה ש"לא ניתן לתארו במילים" גולש אל השגבה של הבלתי-ניתן-לאמירה כשלעצמו.⁸¹

על ה"מלנכוליזציה" של התאוריה הקלייניאנית

בפרק השלישי של טענת אנטיגונה כותבת באטלר: "בקצוות הקיצוניים שלה, הפוליטיקה המינית הרדיקלית יוצאת נגד הפסיכואנליזה, או מוטב נגד הנורמטיביות המובלעת בה",⁸² ונדמה שאפשר לכלול בתוך ה"קצוות הקיצוניים" הללו גם את עמדתה של באטלר עצמה, התוקפת בהמשך דבריה את המעמד ה"תאולוגי" שרכש "חוק האב" הלאקאניאני ומציינת באירוניה:

78 בהקשר זה מעניין לציין שדווקא ב"אנטיגונה", לטענת דייוויד מקניל (McNeill), מופיע לראשונה מקור המילה המוכרת לנו כ"אוטונומיה" או "אוטונומית" (αὐτὸ νόμος) במענה של המקלה לקינתה של אנטיגונה כאשר היא מובלת אל מערת הקבר. כדברי מקניל: "If the accepted date of the *Antigone* is sound, we find in this passage the first recorded instance of the word *autonomos*, a compound of *autos*, meaning 'self' or 'same', and *nomos* meaning 'law' or 'custom'. A literal translation would be 'one's own law' or 'a law of the self', and many recent translations render the passage accordingly". David N. McNeill, "Antigone's Autonomy", *Inquiry*, 54, 5 (2011), pp. 411–441 (412) / בתרגומו של אהרן שבתאי: "לא עקב חולי ממאיר, / לא מדקירת חרב, / אלא כִּיחִידֵת־סְגוּלָה / בחירות ובעודך בחיים / תרדי אל השאול". סופוקלס, אנטיגונה, מיוונית: אהרן שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2002, עמ' 64–65 [ההדגשה שלי, ט"ל].

79 ג'ודית באטלר, טענת אנטיגונה, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 99. וראו להלן.

80 McIvor, הערה 75 לעיל, עמ' 418.

81 McIvor, הערה 75 לעיל, עמ' 428.

82 באטלר, הערה 79 לעיל, עמ' 91.

המחזיקים בהשקפה זו, הטוענת כי יש פתרון נורמטיבי לדרמה האדיפלית, ממהרים להוסיף שהנורמה אינה יכולה להתקיים בלי סטייה ממנה, ואנחנו אמורים להסתפק במחווה הנדיבה הזאת, המכירה בכך שהסוטה חיוני לנורמה. הבעיה היא, לדעתי, שהסוטה נשאר שם כשהוא קבור במקומו, כתשליל החיוני שבלעדיו אין נורמה, בעוד היחס בין השניים נותר סטטי ואינו מאפשר שום ניסוח מחדש של הנורמה עצמה.⁸³

כלומר, המוטיבציה הרדיקלית של באטלר (ואחרים כמובן) מבקשת לפרוע את החלוקה בין נורמטיבי לסוטה, בין תקין לפתולוגי. המוטיבציה הזאת עומדת לכאורה בניגוד למטרותיו התרפויטיות של השיח הפסיכואנליטי. בניסוחה של אפי זיו, הזרם הביקורתי הפוסט־סטרקטורליסטי מתריע –

מפני האפשרות שהשיח הפסיכואנליטי והפרקטיקות הטיפוליות שנגזרות ממנו עלולים לגבות ולעבות מבלי דעת עמדות שמרניות ונורמטיביות, שמנרמלות מצבי דיכוי חברתיים ועיוורות לאובדנים שהם כופים על הסובייקט.⁸⁴

מכאן כבר קצרה הדרך לזהות את המלנכוליה עם "אובדנים שלא זכו להכרה", בלשונה של זיו, וליצור בעקבות כך גזרה שווה בין התווית ה"פתולוגית" בשיח הפסיכואנליטי לבין דיכוי, אפליה וחוסר־הכרה בשדה הפוליטי־חברתי. כך מותקפת המוטיבציה או היומרה התרפויטית עצמה.

כאשר באטלר כותבת מפורשות על מלאני קליין היא מייחסת לה דווקא עמדה א־מוסרית העסוקה בעיקר בהישרדותו של האגו ובאגרסיות שהוא מפעיל לשם כך. גם את תהליך ההפנמה וההזדהות החיובית עם אובייקטים פנימיים וחיצוניים שמתרחש בתהליך האבל בעמדה הדפרסיבית היא קוראת כ"פתרון מלנכולי" שמכונן את מונולוג ההרס־העצמי של הסובייקט השורד,⁸⁵ אולם כפי שמקייבור מצוין, זו בבירור באטלר עצמה שחוזרת על

83 באטלר, הערה 79 לעיל, עמ' 92.

84 אפי זיו, "מלנכוליה", מפתח 10 (2016), עמ' 85–102. מטרתה הפוליטית של זיו, בהמשך לדברים הללו, היא לשנות את הנורמה של היחס הפסיכואנליטי למלנכוליה ולהכיר בה כ"תגובה נפשית ראויה" של התקוממות כנגד אובדנים שראוי להתקומם נגדם, שכן מדובר באובדנים שמקורם אינו בסובייקט עצמו אלא "הם נובעים ממצבי דיכוי חברתיים, ועל כן אינם ראויים לתהליך 'טבעי' של השלמה איתם (אבל)" (עמ' 87). אולם חלק מאותו דיכוי חברתי־פוליטי שעליו היא מדברת הוא הכחשתו והשתקתו של אותו אובדן, "שלא התנסח ולא הוכר כאובדן". כך שעצם האפיון של המלנכוליה המתקוממת מחייב תהליך בן כמה שלבים, שהראשון שבהם הוא למעשה זיהוי של הכאב הנפשי שממנו סובל/ת הסובייקט/ית ככאב מלנכולי, הנובע מאובדן מוכחש (שבשל ההפנמה של הנורמות החברתיות השליטות הוא מוכחש גם אצל הסובייקט/ית עצמו, כמובן). מתעוררת כאן בעיה לוגית ואתית גם יחד של הנחת המבוקש.

Judith Butler, "Moral Sadism and Doubting One's Love: Kleinian Reflections on Melancholia", 85 Lyndsey Stonebridge and John Phillips (Eds.), *Reading Melanie Klein*, London and New York: Routledge, 1998, p.181

ה"פתרון המלנכולי" שבבסיס עבודתה-שלה: ההנחה הבלתי מעורערת שלה שהמלנכוליה היא בסיס הסובייקטיביות.⁸⁶ מקייבור סבור שמשום שבאטלר חשדנית כלפי הכוחות החברתיים שמבנים את הזהות, היא מדגישה את האָבל כפרקטיקה של אי-הזדהות. אולם אצל קליין מדובר כמובן על אינטגרציה, לא דיס-אינטגרציה, וזו אינטגרציה של אובייקטים שלמים ואמביוולנטיים שלא מעלימה את האבל, הכאב והמחאה על האובדן אך מאפשרת להתמודד עם תחושות אלה באופן שאינו מכחיש את המציאות, אלא דווקא מאפשר לפעול בתוכה ולהביא לתיקון.

גרסה מקומית לטשטוש זה בין העמדה הדפרסיבית למלנכוליה אפשר למצוא במאמר "מלנכוליה" של אפי זיו. גם זיו חותרת להישאר בתוך תחומיה של המלנכוליה ולנוע במסגרתה מ"מלנכוליה סכיזו-פרנואידית" ל"מלנכוליה דפרסיבית" פרודוקטיבית.⁸⁷ הכותרות הן לכאורה קליינאניות, אבל המאמץ של זיו, המנוסח בביטוי האוקסימורוני "לשמר את הפוליטי", הוא לבטא באמצעות המלנכוליה את "המשך קיומה של הטראומה החברתית בזמן הווה מתמשך". באותה נשימה היא מציעה שבמצב ה"פסיכו-פוליטי של התנגדות פרו-אקטיבית" שאליה תגיע בסופו של דבר הסובייקטית המלנכולית בתהליך ההכרה במקורו החברתי-פוליטי של סבלה, תתאפשר "עמדה סובייקטיבית של התענגות על מה שהוכחש ונאסר לאהוב אותו".⁸⁸ כך תוכל הסובייקטית הסובלת, למשל, מ"נזקה של גזענות" לעבור מ"מצב נפשי של התקוממות" ל"זהות של סוכנת שמסרבת ומתנגדת באופן מודע לתוצרים של דיכוי" (שם).

נדמה שזיו מציעה לא יותר מאשר השתוות סבלנית בתחומי המלנכוליה עד אשר תבשיל הזהות המודעת יותר, אולם הצעתה למעשה מבטלת את ההבדל שבין מלנכוליה לדיכאון. שלוש הרמות שהיא מציעה ל"התפתחות נפשית פסיכו-פוליטית", ממלנכוליה דיסוציאטיבית דרך מלנכוליה סכיזו-פרנואידית ועד למלנכוליה דפרסיבית, אינן אלא ניסוח במילים אחרות של התהליך שקליין תיארה באופן שיפוטי פחות כתנועת מטוטלת תמידית בין העמדה הפרנואידית-סכיזואידית לעמדה הדפרסיבית. מדוע חשוב לזיו לשמור על המילה "מלנכוליה"? נראה שהיא מייחסת משום מה דווקא למלנכוליה קשר למציאות פוליטית של דיכוי. "כעדות לסבל חברתי/פוליטי שגורם לאובדנים שעדיין לא שוימו"⁸⁹ – דא עקא, התנאי להגדרה כזו הוא שסבל כזה יהיה אכן סבל שעדיין לא שויים, כלומר שעדיין לא ניתן לחבר אותו לפוליטיקת הזהויות הקיימת ולאובדנים שכבר מוכרים ומסומנים בתרבות.

86 McIvor, הערה 75 לעיל, עמ' 426.

87 זיו, הערה 84 לעיל, עמ' 95.

88 שם [ההדגשה שלי, ט"ל]. ואכן סימן ההיכר הבולט של המלנכוליה, המסגיר את האירוניה המקננת בה ביחס לאבל, הוא ההתענגות העצמית. כניסוחה של וונדי בראון, זהו "מבנה של תשוקה" – "a state, indeed, a structure of desire, rather than a transient response to death or loss" – ולכן, ובניגוד לאבל, טמון בה דווח מידי עבור הסובייקט. ראו: Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy", *Boundary 2*, 26, 3 (1999), pp. 19–27 (p. 20).

89 זיו, הערה 84 לעיל, עמ' 98.

בדומה לבאטלר, נראה כי זיו מחמיצה את האופי המציאותי וההקשרי של העמדה הדפרסיבית על פי קליין. היא טוענת כי "המלנכוליה על פי קליין היא אפוא תוצר של דרמה פנימית ולא חיצונית. הרזולוציה הפנים-נפשית שמוצעת לסובייקט בעמדה הדפרסיבית היא אפשרית בהנחה שהמציאות היא בסך הכול 'תקינה'".⁹⁰ אולם ההתרפקות של זיו, לעומת זאת, על המלנכוליה ואפילו על "ההתענגות על מה שהוכחש ונאסר" עלולה דווקא לתרום להמשך ההשתבללות הקורבנית בתוך הסבל מבלי שהסובייקטית תיקח אחריות על פעולותיה במציאות החיצונית-חברתית.

זיו מקשרת אינטגרציה של האגו עם היעדר תביעות פוליטיות, אך אין קשר בין הדברים. אדרבה, דווקא העמדה המלנכולית כוללת עיוורון למורכבות ולממשות של האובייקטים במציאות, ועיוות שלהם בהתאם לצרכיה ולעמדה הפנטזמתית-המשמרת שלה. המשמעות הפוליטית של אבל פומבי היא תביעה להכרה של הסביבה באובדן. המלנכוליה, להפך, חותרת להסתיר את אותו אובדן. למעשה ה"מלנכוליה הדפרסיבית-פרודוקטיבית" של זיו אינה שונה במאום מהעמדה הדפרסיבית על פי קליין. אם ברצונה של זיו לכלול בצד אחריותו של הסובייקט למצבו גם הכרה בדיכוי הפוליטי הממשי שהוא חווה, הפתרון אינו בנסיגה לעמדה סכיזואידית-פרנואידית פנטזמתית ופסיבית, אלא דווקא בעמדה הדפרסיבית שהציעה קליין, שרק בה יש לאני יכולת להיות מודע למקומו ההיסטורי.

המשפט החותם את דיונה של באטלר באנטיגונה הוא זה:

היא פועלת, היא מדברת, היא מתגלה כמי שעבורה פעולת-הדיבור היא פשע גורלי – אבל גזירת הגורל הזאת חורגת מחייה וחודרת לגבולות המוכנות ולגבולות השיח, כגרעין ההרס הטבוע בו-עצמו, כצורה החברתית של עתידו המשובש, חסר התקדים.⁹¹

אולם בניגוד לקביעותיה של באטלר, ה"פשע הגורלי" שבדיבורה של אנטיגונה הוא בדיוק מה שהופך אותה לגיבורה טרגית, למי שאכן פועלת על אף המחיר האישי שהיא משלמת על דיבורה. הדוגמה של אנטיגונה היא דוגמה מופתית של הזיקה בין דיבור לסיכון-חיים, זיקה שדומה שגם כיום מאפיינת יותר את פעולת הדיבור של נשים מאשר של גברים. כפי שהראיתי לעיל בדיון בפואטיקה של רביקוביץ, הזיקה הזאת שבין דיבור להסתכנות, כולל הדגשת המחיר האישי שהדוברת משלמת, ניצבת בבסיס האפקטיביות הפואטית והרגשית של שירת רביקוביץ ותרמה במידה רבה, לדעתי, להתקבלותה הרחבה. בין השאר, נובעת אפקטיביות זו מן העמידה הפומבית לצדו של האחר – האחר הממשי – המבוזה, המדוכא או המוזנח, ומן המאבק, כמו מאבקה של אנטיגונה, על הכרה ציבורית באובדניו ועל "קבורה נאותה" שלהם.

אוניברסיטת בן-גוריון

90 זיו, הערה 84 לעיל, עמ' 94.

91 באטלר, הערה 79 לעיל, עמ' 99 [ההדגשות שלי, ט"ל].

”אין אהבה מתחלקת לשניים”: מלנכוליה כמשבר כלכלי בסיפור פשוט של עגנון

יונתן שגיב

באמצעות הקריאה הנוכחית בסיפור פשוט – הרומן של עגנון שיצא לאור בשנת 1935, ומספר על אהבתו הלא ממומשת של הירשל הורוביץ העשיר לקרובתו הענייה בלומה נאכט בגליציה של תחילת המאה העשרים – מאמר זה משרטט מהלך כפול המניח כי השיח הפסיכואנליטי והשיח הכלכלי אינם נפרדים, אלא שלובים זה בזה, ואף מכוננים זה את זה. הקריאה שלי בסיפור פשוט אם כן מתחקה אחר האנלוגיות ברומן של עגנון, בין תמות אישיות כמו אהבה, אבל ומלנכוליה לבין תמות כלכליות דוגמת כסף, כלכלה וחובות. במילים אחרות, קריאה זו תראה כי בעוד פרקטיקות כלכליות “רציונליות” ברומן של עגנון – דוגמת סחר חליפין, צריכה וצבירה – מונחות בין השאר גם על ידי דחפים לא רציונליים כמו תשוקות וחרדות, הרי שמעקב אחר משולש האהבה של הירשל, בלומה ומינה מדגים בתורו כיצד תפיסות פסיכואנליטיות פרוידיאניות ופוסט־פרוידיאניות מעוצבות בעצמן על פי תשתיות כלכליות ספציפיות. המעקב אחר האופנים שבהם סיפור פשוט מבנה את הקשרים ההדדיים בין הכלכלי והפסיכואנליטי מאפשר חשיפה של הדחפים הלא מודעים שעיצבו את ההתנהגות הכלכלית היהודית במזרח אירופה בתחילת המאה העשרים ובד בבד מאיר את המודלים הכלכליים השונים שמכוננים תפיסות פסיכואנליטיות של אהבה רומנטית, מלנכוליה ואבל.¹ במובן זה, חשוב להדגיש כי מאמר זה אינו מציע ניתוח פסיכואנליטי של הירשל עצמו, אלא משתמש במטפורות הכלכליות של עגנון בתארו את הממד הנפשי של הירשל ושל דמויות אחרות ברומן כמצע לדיון בשילוב האינהרנטי הקיים בין השיח הכלכלי לשיח הפסיכואנליטי. המטרה שלי בתיאור יחסי הגומלין האלו כפי שהם מצטיירים בסיפור פשוט היא לבחון אם התשתיות הכלכליות שמעצבות את התפיסות הפסיכואנליטיות על אהבה רומנטית, מלנכוליה ואבל יכולות לייצר עבורנו אלטרנטיבה כלכלית שחורגת מההבנה הקלסית של כלכלה כמערכת שבנויה על אינטרסים, תועלתנות, משחק סכום אפס ורווח אישי.

1 בעקבות ההיסטוריון ג'ונתן קארפ, כוונתי בעיקר ל"ממדים הכלכליים שזוהו עם יהודים בתקופות הקדם־מודרנית והמודרנית כדוגמת מסחר, רוכלות, תיווך, פעילות פיננסית ובעיקר הלוואות" Jonathan Karp, *The Politics of Jewish Commerce: Economic Thought and Emancipation*. in *Europe, 1638-1848*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 1 (התרגום שלי, י"ש).

השילוב המובנה בין הכלכלי לפסיכואנליטי מתחיל למעשה כבר עם גיבושה של התאוריה הפרוידיאנית. כפי שלורנס בירקין טוען, שלוש היפותזות מטא-פסיכולוגיות הנחו את חשיבתו של פרויד. ההיפותזות הטופוגרפית והדינמית – האחת המתארת את המרחבים הנפשיים והשנייה את מנגנוני ההדחקה – זכו לתשומת לב מחקרית מרובה. ההיפותזה השלישית, הכלכלית, זנחה, באופן פרדוקסלי אולי משום שהמטפורות הכלכליות בכתביו של פרויד כה נפוצות. בעודו מתחקה אחר ההיפותזה הכלכלית של פרויד, בירקין מראה כי למרות שחשיבתו המוקדמת של פרויד על הלא-מודע עברה שינויים רבים עם מעברו המאוחר לתאוריית הדחף הכפול, הן התאוריה הפרוידיאנית המוקדמת הן המאוחרת מסגירות שתיהן תפיסה כלכלית המתארת את האגו כמבוסס על סירקולציה מאוזנת של ייצור, הפצה וצריכה של ליבידו.² יתרה מזו, התפיסה הכלכלית של פרויד את התהליכים האלה נעוצה בתאוריות הכלכלה הניארו-קלסית שרווחו בסוף המאה התשע עשרה, בתקופה שבה גדל. התאוריה של פרויד של ה"הומו סקסואליס" (האדם המיני) שמעוצב על ידי כלכלה ליבידינלית נעוצה בתפיסות של ה"הומו אקונומיקוס" (האדם הכלכלי) שתואר בחשיבה הכלכלית הניארו-קלסית בסוף המאה התשע עשרה כצרכן שפועל בעולם של מחסור המאופיין בתחרות על משאבים מועטים. בהתאם, עבור פרויד, האגו מגיע לעולם כ"כלכלה אוטרקית עצמאית" שנדרשת לשמור על מאזן קבוע של ליבידו באמצעות צבירה, השקעה וצריכה של אובייקטים חומריים ולא חומריים. מכיוון שהלא-מודע מונע על ידי עיקרון העונג ואין לו תפיסה של זמן, מפרספקטיבה זו לפחות, הצבירה וההשקעה של הליבידו נעשות תמיד בעולם שבו אין זמן לייצור אובייקטים, עולם של מחסור ושל משאבים מועטים. אם כן, הצורה שהאגו מתפקד בעולם ומתקשר עם אובייקטים היא דרך יחסים כלכליים של ייצור, הפצה וצריכת ליבידו בין ה"אני" ל"אחר" במטרה לשמור על מאזן קבוע. באופן פרטני יותר, בעיני פרויד, האגו מתפקד בעולם ומתקשר עם אובייקטים כצרכן שמבקש להחליף ליבידו בין ה"אני" ל"אחר" במטרה התועלתנית לשמור על משאביו המוגבלים. כפי שנראה בהמשך, למרות יורשיו של פרויד המבקרים אותו על התפיסה ה"הידראולית" שלו (מושג שמטשטש את התשתית הכלכלית המעצבת את התאוריה הפסיכואנליטית), הרי ששימושם החוזר ונשנה במונחים כלכליים מראה כי גם גישות אחרות בשיח הפסיכואנליטי כדוגמת תאוריית יחסי האובייקט של מלאני קליין מסגירות תשתיות כלכליות שונות. למעשה, אצל פרויד ואף אצל ממשיכיו נמצא מתח בין השימוש התכוף במונחים כלכליים המופיעים בשיח הפסיכואנליטי כדי להסביר את המערכים הנפשיים של הסובייקט באשר הוא לבין התעלמות מכך שמונחים אלו מקבלים את משמעותם בהקשר של שיח כלכלי ספציפי. מתח זה בין שימוש במונחים כלכליים לבין הדחקה של ההקשר החברתי וההיסטורי שלהם משקף וחושף אם כן נקודת עיוורון החוזרת פעמים רבות בתאוריות פסיכואנליטיות: התעלמות מן התשתית הכלכלית הספציפית שקיימת ואף מכוונת את השיח הפסיכואנליטי עצמו.³

2 Lawrence Birken, "Freud's 'Economic Hypothesis': From Homo Economicus to Homo Sexualis", *American Imago* 56, 4 (1999), pp. 311–330

3 כפי שהתאורטיקן דיוויד בנט מראה, פרויד נטה להשתמש במונחים כלכליים כדי להסביר מערכים נפשיים ועם זאת ראה בתופעות כלכליות בעולם החיצוני ביטוי לכלכלה ליבידינלית אוניברסלית

אם כן, למרות שהתאוריה הפרוידיאנית מעידה על השילוב המובנה בין הכלכלי לנפשי ובין הספרה הציבורית לספרה הפרטית, הרי שהמסורת הפרשנית של סיפור פשוט – שהחל משנות השישים של המאה העשרים פנתה יותר ויותר לתאוריות פסיכואנליטיות ככלי לקריאת הרומן – הנגידה בין הממד החברתי לממד האישי ברומן. לדוגמה, עוד בשנות החמישים ברוך קורצווייל טען כי שפתו האינדיבידואלית והרגשית של הירשל, שפת האהבה והמכאוב, מצויה במלחמה עם שפת הסחורות הקולקטיבית של החברה היהודית ברומן, טענה המשמשת עד היום כאבן פינה של המסורת הפרשנית של הרומן. בהתאם ובהמשך לקורצווייל, גרשון שקד לדוגמה התמקד בשנות השבעים בניגוד בין הערכים החומריים של החברה הבורגנית בשבוש לאידיאליים הרומנטיים של הירשל, ואילו דן מירון גרס בשנות התשעים כי התמה המרכזית של הרומן היא "מימוש עצמי, רוחני, רגשי וחושני אל מול נוחות קונבנציונליות ואינטרסים קרים".⁴ במסורת הפרשנית של סיפור פשוט, על כן, אהבה רומנטית תמיד נתפסת כניגוד ואף כחתיחה תחת המבנה הכלכלי-חברתי. במסגרת דיכוטומיית יסוד זו, הסיום האמביוולנטי של סיפור פשוט – המוצא את גיבורו, הירשל הורוביץ, מאושש חלקית לאחר משבר נפשי, נשוי ספק מתוך בחירה אישית ספק מתוך כניעה לנורמות החברתיות למינה צימליך העשירה ולא לבלומה נאכט הענייה – פיצל את המסורת הפרשנית הענפה של הרומן לשני צדדים לוחמים: מחנה בלומה לעומת מחנה מינה. רוב מכריע של חוקרים, דוגמת דב סדן, ברוך קורצווייל, גרשון שקד, דן מירון, ניצה בן-דב, זיוה שמיר ואחרים, רואים בסיום הרומן של עגנון סיום פסימי שכן אהבתו הרומנטית ה"אותנטית" של הירשל לבלומה אינה מתממשת ומחיר הדחקתה מתגלם במילה הידועה ביותר ברומן, "מכאוב". עם זאת, מיעוט של מבקרים, דוגמת ארנולד באנד, עמוס עוז וא"ב יהושע, רואים בסיום הרומן סיום אופטימי.⁵ עבורם האהבה של הירשל לבלומה הינה אך ורק פיצוי או חזרה לא

של הסובייקט בלבד. כך לדוגמה בעיני פרויד תכונות כמו חמדנות או חסכנות מעידות על הפרעה התפתחותית בשלב האנאלי ולא נתפסות בעיניו כתכונות המכוננות על ידי סדר חברתי מסוים ההופך כסף לאובייקט פטישיסטי. למעשה פרויד פעל כנגד פסיכולוגים-מרקסיסטיים כדוגמת אריך פרום ווילהלם רייך שביקשו להראות כיצד הכלכלה הריאלית, במקרה זה קפיטליזם, היא המעצבת את הכלכלה הליבידינלית של הסובייקט ואינה רק ביטוי שלה. נטייה זו של התאוריה הפרוידיאנית לפרש פרקטיקות כלכליות רק כהחצנה של מהלכים ביולוגיים או נפשיים אוניברסליים וקודמים, ולא כתוצר של מבנה כלכלי-חברתי ספציפי, השפיעה רבות על ההדחקה של תפקיד הכלכלה הריאלית בעיצוב הסובייקט בתאוריות פסיכואנליטיות מאוחרות יותר. ראו: David Bennet, "Money is Laughing Gas to Me" (Freud): A Critique of Pure Reason in Economics and Psychoanalysis", *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 72 (2010), pp. 5-20.

- 4 ראו: ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים: שוקן, 1962, עמ' 38-50, 353-358; גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב: ספרית הפועלים, 1973, עמ' 197-204; דן מירון, הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 163.
- 5 "למחנה בלומה", ראו בין השאר: דב סדן, על ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 32-35; קורצווייל, הערה 4 לעיל, עמ' 38-50, 353-358; שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 197-227; מירון, הערה 4 לעיל, עמ' 174-217; ניצה בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 208-243; זיוה שמיר, "שבעים פנים לפשטות: עיון נוסף ב'סיפור פשוט'", זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט (עורכים), מבעד לפשטות: על "סיפור פשוט" של ש"י עגנון בראי הביקורת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 189-233 ועוד. דוגמאות

מודעת על החסך הרגשי של הירשל שגדל בצל אמו הסוחרת הממולחת, צירל הורוביץ, אם שתלטנית אך נעדרת רגשית. מנקודת מבט זו, דווקא אהבתו של הירשל למינה היא האהבה הרומנטית "האותנטית" אשר מאפשרת להירשל למלא את הגירעון הרגשי שהותירה בו אמו צירל הורוביץ, המייצגת ב־ה"א הידיעה של החברה הבורגנית היהודית ברומן.

הדיכוטומיה הקשיחה שמציבות הפרשנויות הפסיכואנליטיות של הרומן בין הספרה הכלכלית-חברתית לספרה האישית מסגירה עם זאת סתירה פנימית. למרות שהמסורת הפרשנית מדגישה שוב ושוב את ה"מכאוב" של הירשל כניגוד מוחלט לשבוש, אותה "עיריה מלאת חנוונים", הרי שהקריאות שבות ונדרשות לשימוש במונחים המשותפים לשיח הפסיכואנליטי והכלכלי: מחיר, פיצוי, חסך, התרוששות, העשרה, עודפות, תחליפים, תמורה וכן הלאה. בנוסף על כך, בעוד שבקריאות אלו, רק האהבה ה"שגויה" של הירשל נדרשת לאותו ניתוח פסיכואנליטי ששב ומתעלם מההנחות הכלכליות שמעצבות אותו, הרי שהאהבה הרומנטית ה"נכונה" של הירשל, תהא זו בלומה או למינה, תמיד נותרת במסורת הפרשנית כאידיאל נצחי ומובן מאליו שעומד מעל ומעבר לספרה הציבורית, הכלכלית והחברתית.⁶ לדוגמה, בעוד זיוה שמיר, הנמנית על "מחנה בלומה", טוענת כי ברומן של עגנון החברה משמשת "כמכשול ליצר הטבעי ולאהבה הפשוטה", עמוס עוז, הנמנה על "מחנה מינה", קובע כי עם סיום הרומן יוכלו עתה הירשל ומינה "להערים על שוביהם ולהקים מחתרת קטנה" כדי לממש אהבתם הרחק מעינה הפקוחה של החברה.⁷ אם כן, על אף הגישות והמסקנות הפרשניות השונות, שתי הקריאות הדומיננטיות

ל"מחנה מינה" ראו: בעיקר: אברהם ב' יהושע, "נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה", זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט (עורכים), שם, עמ' 114-132; עמוס עוז, שתיקת השמיים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים: כתר, 1993, עמ' 58-70; Arnold J. Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S.Y. Agnon*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 245-255. כמו כן, מובן שבמסורת זו מופיעות גם קריאות שאינן מתמקדות דווקא באהבתו של הירשל כעיקרון. ראו לדוגמה מאמרה של מלכה שקד על שאלת שגעונו של הירשל ביצירה ומאמרה של שירה חדר על החשיבות של שמות פרטיים ופעולת השיום ברומן. מלכה שקד, "האם היה הירשל משוגע? לקראת ראייה פלוראליסטית של העלילה ב'סיפור פשוט'", הספרות 32 (1983), עמ' 132-147; שירה חדר, "סיפור ללא שם: קריאה ב'סיפור פשוט' מאת ש"י עגנון", אות 3 (2013), עמ' 155-182.

6 בעוד מאמר זה מתמקד בחתירה תחת הדיכוטומיה המקובלת בין הנפשי לכלכלי באמצעות השיח הפסיכואנליטי, הרי שגם השיח הסוציולוגי תרם רבות לערעור ההפרדה בין הספרה הפרטית לספרה הציבורית. בניגוד להפרדה שגורה זו, תאוריות סוציולוגיות רבות תופסות את האהבה הרומנטית כקונספט מורכב שעוצב על ידי תהליכים היסטוריים, חברתיים וכלכליים. על פיהן, הרעיון של אהבה רומנטית השתנה באופן מכריע לאורך ההיסטוריה. בתקופת יוון העתיקה לדוגמה, אהבה רומנטית שויכה פעמים רבות לאחווה הומו ארוטית בין גברים ולא בהקשר הטרוסקסואלי, אהבה חצרונית בימי הביניים תוארה כלא ממומשת וכוונה אל אובייקט לא מושג, ואף השירה הרומנטית של המאה השמונה עשרה ראתה באהבה רגש אישי ולא כטגוריה הכרוכה במוסד הנישואים. אם כן, על פי סוציולוגים רבים, הזיהוי המודרני והעכשווי בין אהבה לאינדיבידואליזם, הגדרה עצמית ובחירה חופשית הוא רעיון של מאתיים השנים האחרונות. Susan S. Hendrick and Clyde Hendrick, *Romantic Love*, London: Sage Publications, 1994; Eva Illouz, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley: University of California, 1997.

7 ראו: שמיר, הערה 5 לעיל, עמ' 207; עוז, הערה 5 לעיל, עמ' 68.

במסורת של סיפור פשוט מניחות כי הספרה הציבורית, שמבוססת על סחר חליפין, אינטרסים ושוויון ערך, מנוגדת בהכרח לספרה האישית שמושגת על רגש, ספונטניות וסינגולריות של היחיד. על כן המסורת הפרשנית של הרומן של עגנון שבה ומציבה את אהבת ה"אמתית" של הירשל, תהא זו לבלומה או מינה, כנגד הסדר החברתי-כלכלי. לחלופין, בהתאם להבנה כי בתאוריה הפסיכואנליטית, הכלכלי שלוב ללא הפרד בנפשי, הקריאה שלי בסיפור פשוט מקדמת פרשנות הקוראת את האהבה הרומנטית של הירשל כמקבילה למערך הכלכלי-חברתי ברומן של עגנון ולא כמנוגדת לו. באופן יותר פרטני, מאמר זה יראה כיצד אהבה זו מיוצרת אצל הירשל בתוך כלכלה ליבידינלית מעוררת שפועלת על בסיס חסך מלנכולי. בקריאה זו, המלנכוליה מוגדרת כהליך התרוששות המרוקן את המאזן הליבידינאלי של הסובייקט לעתים עד כדי משבר כלכלי מוחלט. בעוד האהבה הרומנטית של הירשל המבוססת על חסך מלנכולי נענית למודל הכלכלי התועלתני שניסח פרויד, זו היא דווקא דמותה של מינה צימליך, כפי שנראה בחלקו האחרון של המאמר, שמחווה אל עבר מודל כלכלי חלופי של אהבה רומנטית, המבוסס על עבודת האבל בתאוריית יחסי האובייקט. מודל זה מצליח לחרוג מהתפיסה הפרוידיאנית של האהבה כמשחק סכום אפס של אינטרסים הופכיים. אך לפני שאתאר את המודלים הכלכליים המעצבים את המהלכים של אהבה רומנטית, שיגעון, מלנכוליה ואבל בסיפור פשוט, ראשית אציג את המערך הכלכלי-החברתי שנפרש ברומן עצמו ואת הממדים הפסיכואנליטיים המשולבים בו.

כלכלה ב"זמנים של שינוי":⁸ צביה, צריכה וחסך

העלילה של סיפור פשוט מתרחשת בעשור הראשון של המאה העשרים, תקופה שנחשבת על ידי חוקרים רבים כתור הזהב של הקפיטליזם התעשייתי.⁹ על אף התיעוש והתחבורה המודרנית שהרעו פעמים רבות את מצבם הכלכלי של אוכלוסיות יהודיות במזרח אירופה, שינויים אלו גם תרמו להזנקתו של מיעוט יהודי אל עבר עמדות מרכזיות בבנקאות, מסחר וייצור תעשייתי.¹⁰ למרות שסיפור פשוט עוסק ברובו בתפקידים הכלכליים שזוהו באופן מסורתי עם יהודים באירופה דרך התמקדותו בדמויות מעולם המסחר והקמעונאות, המספר של הרומן מדגיש שוב ושוב כי אלו "זמנים של שינוי" בשבוש. בהתאם, הרומן בונה דיוקן מורכב של תהליכי המודרניזציה של הכלכלה היהודית

8 שמואל יוסף עגנון, "סיפור פשוט", כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך 3: על כפות המנעול, ירושלים: שוקן, 1966, עמ' 77. מעתה כל ההפניות לעמודים של סיפור פשוט יצינו בסוגריים בגוף הטקסט.

9 הרומן מזכיר בקצרה את המלחמה בין יפן לרוסיה בשנים 1904–1905. לניתוח כלכלי של שלושת העשורים שקדמו למלחמת העולם הראשונה, ראו: Nial Ferguson, *The Ascent of Money: A Financial History of the World*, London: Allen Lane, 2008, p. 286.

10 בינה גארנצארסקה-קדרי, "היהודים בהתפתחות הכלכלית בפולין", ישראל ברטל וישראל גוטמן (עורכים), קיום ושב: יהודי פולין לדורותיהם, ירושלים: מרכז שזר לתולדות ישראל, 1997, עמ' 314–315.

בעיירה מבעד לפרספקטיבה סוציאליסטית למחצה. בעוד משפחת הורוביץ שייכת למעמד בורגני עירוני ומשפחת צימליך משתייכת לסביבה עשירה וכפרית של סוחרים, בלומה נאכט נולדה למשפחה ענייה שהתרוששה כליל עקב השקעות כושלות של אב המשפחה החולמני ואוהב הספרים, חיים נאכט. כתוצאה מהדגש בטקסט על מעמדות כלכליים, הרומן המתפתח בין הירשל הורוביץ העשיר לבלומה נאכט הענייה מאיר את המתחים חברתיים-כלכליים שמערערים את מבנה החברה היהודית המסורתית המצויה באותה עת בעיצומם של תהליכי חילון ומודרניזציה.¹¹ עוד בשלב מוקדם ברומן, הטקסט מדגיש את מתחים מעמדיים אלו באמצעות הערתה של צירל הורוביץ, כי בתקופה זו "אומה חדשה של משרתות קמה פתאום בשבוש" ומשרתות אלו אפילו "אינן מתביישות מלומר על עצמן סוציאליסטיות" (74). למרות הערה מזלזלת זו שנמסרת מבעד לנקודת התצפית של צירל המייצגת את הגישה העוינת של הבורגנות כלפי דרישות מעמד הפועלים, הרומן של עגנון מציג באור חיובי את המאבק עבור שוויון כלכלי וניידות חברתית. האהדה למאבק ניכרת בעלילת המשנה של גיצל שטיין שעובד בחנותם של משפחת הורוביץ, ובעיקר ביצירת הזדהות של הקורא עם סבלה ההולך וגדל של בלומה, שגופה מחופצן לכדי מוצר להשכרה: "עושר ונכסים אין לה לבלומה, כל עצמה של בלומה הן ידיה שהשכירה לאחרים" (72).

במקביל לנקיטת קו סוציאליסטי ביקורתית כלפי המערכת הקפיטליסטית המיוצגת בטקסט, הרי שכפי שציין גרשון שקד, בניגוד למסורת של הרומן החברתי הסוציאליסטי של המאה התשע עשרה שסיפור פשוט מתייחס אליה, הרומן של עגנון נמנע עם סיומו מהצבעה על סדר חברתי-כלכלי חלופי. עם זאת, למרות שסיפור פשוט ממיר את התמקדותו הראשונית במרחב החברתי-כלכלי של העיירה שבוש בחדירה הולכת ומעמיקה אל המרחב הנפשי של הירשל הורוביץ, אל לנו לחשוב כפי שנטען בעבר כי מעבר זה מסמן את הסיום של הביקורת הכלכלית-חברתית של הרומן.¹² כתיבת סיום אופטימי, שיציע פתרון הרמוני לתחלואי החברה הקפיטליסטית ולקונפליקטים בין הדמויות שמבנים את עלילת הרומן אינה תואמת את האסטרטגיות הנרטיביות של עגנון שבחר פעם אחר פעם לסיים את עלילותיו בסיומים פתוחים שמדגישים סתירות ומתחים. במקום ניסוח ביקורת חברתית שמטרתה הצעת פתרון אוטופי, סיפור פשוט ממשיך את חקירתו את המערכת הקפיטליסטית בדיוק באמצעות השילוב של הספרה הכלכלית-חברתית עם זו הפרטית-אישית וחושף את הדרכים המורכבות בהן הכלכלי והפסיכואנליטי, הפרטי והחברתי שלובים זה בזה ומכוננים זה את זה.

האריגה של המרחב "החיצוני" הכלכלי-חברתי עם המרחב "הפנימי" הנפשי, שמבנים יחדיו את דיוקנה של הכלכלה היהודית במזרח אירופה בתחילת המאה העשרים ברומן, נפתחת בצירל הורוביץ, אמו של הירשל, הדמות הדומיננטית בחציו הראשון, "החברתי", של הרומן המתפקדת לכל אורכו כנציגת הסדר החברתי-כלכלי בעיירה שבוש.¹³ באמצעות ההתמקדות בצירל, הרומן של עגנון מראש מבנה את הספרה הכלכלית "בתוך" הספרה

11 קורצווייל, הערה 4 לעיל, עמ' 358-353.

12 שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 206-207.

13 שמיר, הערה 5 לעיל, עמ' 199-203.

הפרטית. כך לדוגמה, צירל אינה מקבלת את בלומה קרובתה הענייה אל ביתה מתוך טוב לבה, אלא מתוך חישובה התועלתני כי בלומה תעבוד עבורה כעוזרת ללא שכר.¹⁴ גם שליחתה של צירל את הירשל בנה ללימודי תורה לא נעשית מתוך יראת שמיים כפי שמדגיש המספר באירוניה, אלא כניסיון לשלם חוב מטפורי נושן, ביטול קללתו של רב את משפחתה בעבר, שבכל דור ודור ייוולד בה משוגע. למעשה קללתו של הרב – המובילה בעקיפין לנישואיהם של צירל העשירה וברוך מאיר העני, ללידתו של הירשל, להתאהבותו בבלומה כתיקון אפשרי לנישואי הוריו ולהתמוטטותו הנפשית כתוצאה של נישואיו למינה צימליך – משמשת בדיוק כחוב הראשוני המאפשר לקרוא את סיפור פשוט כנרטיב של צבירת חובות והכחשת גירעון המובילים למשבר כלכלי.¹⁵ מהלך כלכלי זה, כפי שנראה בחלק הבא של המאמר, מתאים היטב להגדרה הפרוידיאנית את המלנכוליה כתהליך התרוששות שעלול להביא לקריסת המערכת הליבידינלית.

הן בביתה, הן במשפחתה והן בחנותה, פעולותיה של צירל הורוביץ מכוונות על כן כולן להפקת תועלת ורווח, היא זה במובן החומרי או במובן הסימבולי. במילים אחרות, צירל משמשת ברומן כהתגלמות של כלכלה רציונלית או לחלופין, של רציונל כלכלי. כפי שהמספר מעיד, "צירל אינה מזלזלת בשום אדם [...] אפילו תינק הבא ליקח דבר מועט, צירל מראה לו חיבה [...] אם אני מסבירה לו פנים בקטנותו, הרי הוא מרגיל רגליו להיות קונה אצלי בגדלותו"¹⁶ (60). מה שציטוט זה חושף הינו לא רק שצירל פועלת תמיד באופן תועלתני לשם רווח אישי, אלא שאת רווח זה היא מודדת באמצעות מסמן אחד כמותי ואוניברסלי: כסף. בהתאם, צירל מאופיינת בכל התכונות המשויכות לכלכלה מוניטרית – רציונליות, תועלתנות, חישוב, אבסטרקציה ואינטרס אישי – ואולם, צירל ניחנת בתכונה נוספת שעל פי קרל מרקס מבדילה את הקפיטליזם כמערכת כלכלית-חברתית מהמערכים שקדמו לה: התשוקה לצבירה אין-סופית של כסף.¹⁶ בניגוד לפיאודליזם, שבו חלוקת הכוח הפוליטי הושתתה על חלוקת אדמות ורכוש חומרי, הרי שהסתמכות הקפיטליזם על קפיטל והצורך המתמיד בממון זה לשם תחרות והשקעה חוזרת, הופכת

14 צירל אינה משלמת לבלומה שכר בטענה כי בעתיד, כאשר בלומה תינשא לאיש, תיתן נדוניה עבורה. אך לאחר שבלומה עוזבת את בית הורוביץ במחאה על שידוכו של הירשל למינה וחוסר מחאתו על כך, צירל לעולם אינה משלמת את חובה לבלומה ואילו בלומה לעולם אינה נישאת.

15 ברוך מאיר העני שעבד בחנות אביה של צירל יכול היה להינשא לצירל העשירה רק משום שנחשבה לשידוך פחות-ערך עקב מחלת הנפש של אחיה. מכיוון שברוך מאיר ביטל את אירוסיו למירל אמה של בלומה כדי להינשא לצירל, חוקרים רבים רואים באהבתם של בלומה והירשל תיקון אפשרי של דור הילדים לחטא הקדום של דור האבות. אך הירשל שהתחתן עם מינה מעולם לא ביצע תיקון זה, או בתרגום לשפה כלכלית, מעולם לא שילם את חוב אביו לאמה של בלומה. דב סדן היה הראשון לטעון כי לשיגעונו של הירשל שני הסברים אפשריים: הסבר פסיכולוגי ריאליסטי או הסבר על-טבעי שמקורו בקללת הרב. הקריאה במאמר זה מדגישה כי בשני הסברים אלו, המוטיב המרכזי הוא החוב שאינו ניתן לתשלום, מוטיב שלתפיסתי מרכזי בפואטיקה של עגנון בכללותה. ראו: דב סדן, הערה 5 לעיל, עמ' 32-36. לתפיסת אהבתם של בלומה והירשל כתיקון ראו: קורצווייל, הערה 4 לעיל, עמ' 43-47.

16 Karl Marx, *The Communist Manifesto*, Chicago: Gateway Editions, 1985. להסבר מקיף על הניתוח המרקסיסטי את הקפיטליזם כמערכת הבנויה על צמיחה אין-סופית שסופה במשבר, Donna J. Haraway, *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism*, London: Profile Books, 2010, pp. 40-47, 57-59.

את צבירת הכסף לתהליך אין-סופי. הטקסט מדגיש את תשוקתה של צירל לצבירה אין-סופית באחת הסצנות הידועות ביותר ברומן, שבה מתאר המספר את צירל ובעלה ברוך מאיר יושבים יחדיו בחנות הסגורה ו"מצרפים מעותיהם [...] אין לך נאה משיבת לילה בחנות בשעה שמעותיך מונחות לפניך [...] אתה מצרף דינר לדינר [...] ומרגיש שהגעת למקום שביקשת" (91). לצד התשוקה לצבירה אין-סופית של ממון, צירל גם מאופיינת בתשוקה לצריכה אין-סופית, שמתגלה ברומן באמצעות תאבונה האדיר. צירל, ש"באה לכלל שנים שכל עיקרה של אישה הינו מאכל ומשתה" (74), עסוקה באובססיות בשאלות מה תאכל, מתי תאכל ואיך תאכל. למעשה, תאוותה של צירל למזון כה גדולה עד שתשוקה זו מכוונת עבודה את מהלך הזמן עצמו, "כאילו כל עונות השנה חקוקות למעלה מן הכיריים" (75). תאבונה האדיר של צירל הוא שחושף כי צירל לעולם לא יכולה להגיע אל סיפוקה. תשוקתה האדירה של צירל למזון תמיד מותירה אותה רעבה. וכך למרות ש"כל שמחתה של צירל סעודה נאה" (75), היא מתקנאת בבנקאי העשיר גילדנהורן שזכה "לטייל כל היום בעולם ולטעום מאכלים חדשים". קנאתה של צירל באותה סעודה מלווה במחשבה העגומה כי "הרבה דברים טובים יש בעולם, אלא לא כל אדם זוכה ליהנות מהם" (167).¹⁷

לא חשוב אם כן כמה אוכל היא צורכת וכמה כסף היא צוברת, צירל לעולם לא מרגישה עשירה מספיק או שבעה מספיק. חוסר היכולת החומרי והסימבולי של צירל להרגיש מלאה מצביע על חסך מתמיד המבנה את פעולותיה. התשוקה לצבירה ולצריכה ללא סוף שבתקווה ימלאו את הגירעון המכונן את התנהגותה הכלכלית, חושפת את חוסר היציבות שטמון על פי מרקס במערכת הקפיטליסטית שצריכה כל הזמן להתפשט. הגדילה המתמדת של המערכת הקפיטליסטית תוך כדי ניצול השווקים שעליהם היא מסתמכת, מעמידה אותה תמיד בסכנת קריסה.¹⁸ במובן הזה, עבור מרקס, משבר אינו תוצר אקראי של המערכת הקפיטליסטית, אלא מכונן מראש את המבנה הכלכלי שלה. בדומה, גם אצל צירל, התשוקה לצבירה וצריכה אין-סופית משמשים כאמצעי להדחקה שלילה או הסטה של החסך שמבנה את פעולותיה הכלכליות־נפשיות. אותו חסך בלתי ניתן לסיפוק משתקף, אם כי באופן שונה, גם בגדליה צימליך, אביה העשיר של מינה ואשתו העתידית של הירשל שלמרות עושרו הרב, מונע אך ורק על ידי החרדה ש"מחר יבוא בעל החוב ויגבה את חובו" (136). תחושת החוב האובססיבית של גדליה צימליך, חששו המתמיד מפני בעל החוב "שמחר או לאחר מחר יבוא ויגבה כפליים" (165), חקוקים בשמו של גדליה שביידיש משמעותו "כמעט גדול". בעוד התשוקה של צירל

17 עבור שקד, הקישור בין אוכל ועושר במוטיב "האם הגדולה" בסיפור פשוט משקף את דעתה של צירל כי העולם הבורגני הוא הוודאות היחידה בעולם של טירוף. לעומת ביטחונה של צירל, גורס שקד כי גדליה צימליך הוא החושף את אי הוודאות בתוך העולם הבורגני. כפי שנראה בהמשך, הניתוח שלי מראה כיצד כבר הפרקטיקות הכלכליות של צירל הן שחושפות את אי הוודאות והחסך המכונן את המערכת הקפיטליסטית. במובן זה, צירל הורבויץ וגדליה צימליך למרות שונותם, משקפים ומשלימים זה את זה. ראו: שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 209.

18 להסבר נרחב על משבר כלכלי כאלמנט מבני בתוך המערכת הקפיטליסטית ולא כתוצר לוואי אקראי, ראו: Simon Clarke, *Marx's Theory of Crisis*, New York: Palgrave Macmillan, 1993, pp. 93-97; Harvey, עמ' 40-47, 70-71, 107-111, 116-118.

לצבירה ולצריכה אין־סופית על בסיס חסך בלתי ניתן לסיפוק מגלמת את המשבר המובנה במערך הקפיטליסטי, חרדותיו של צימליך מפני התרוששות נטועות אומנם אף הן במערכת הכלכלית המודרנית, אך מתפקדות בו בזמן גם כהעצמה פרנואידיית של התשתית הכלכלית המכוננת את החשיבה היהודית המסורתית, הרואה במאמין חייב ובאלוהים נושה כל יכול. למרות שעל פי חשיבה זו, המאמין הצדיק שישלם כנדרש את מצוותיו וחובותיו יזכה לתגמול אלוהי, הרי שגדליה צימליך החרד מסוגל להתמקד באופן כפייתי רק בחלקה הראשון של המשוואה הדתית־כלכלית: התביעה לפירעונו של חוב שלא ניתן לשלמו.¹⁹

באופן מעניין, החרדות הכלכליות והעיסוק הכפייתי בצבירת רכוש ותיעוד חובות היו מנת חלקם לא רק של צירל וגדליה ויוצרים עגנון, שהן בחייו האישיים הן ביצירתו עסק בכסף באופן אינטנסיבי, אלא גם של אבי הפסיכואנליזה עצמו.²⁰ לטענת הכלכלן פיטר דרוקר, שהכיר אישית את משפחתו של פרויד, יחסו האובססיבי של פרויד לכסף אפיין יהודים רבים בני המעמד הבינוני והגבוה בקיסרות האוסטרו־הונגרית של תחילת המאה העשרים: לדברי דרוקר, רבים מהם סבלו באותה עת מ"תסמונת בתי המחסה". התפשטות הקפיטליזם והאמנציפציה בקיסרות האוסטרו־הונגרית (שכללה באותו תקופה את גליציה, בה נולד עגנון) בסוף המאה התשע עשרה אפשרה לראשונה ליהודים רבים נידות חברתית. על פי דרוקר, בעוד שינוי חריף זה הוביל מחד גיסא להתעשרות חומרית עבור יהודים רבים, מאידך גיסא יצרה נידות זו יחס כפייתי לצבירת כסף וחרדה מתמדת מפני אובדנו. את התאוריה של "תסמונת בתי המחסה" של דרוקר, אפשר לנסח אם כן מחדש כמענה פסיכולוגי־חברתי למיתוס האנטישמי העוסק באובססיה היהודית לכסף. למרות שדרוקר מתמקד בתופעה מודרנית ספציפית בקיסרות האוסטרו־הונגרית, הרי שההסתמכות על כסף של יהודים רבים באירופה נעוצה בקונטקסט הכלכלי שקדם לעלייתו של הקפיטליזם כמערכת הכלכלית השלטת. החל במאה התשיעית לספירה,

19 ראו לדוגמה את הכינוי המסורתי ביהדות של אלוהים, "קונה", המופיע בבראשית יד 19. משמעות הכינוי בתורה "בורא", אך לשם זה משמעויות כלכליות של קניין ובעלות. כינוי זה הוא דוגמה אחת מיני רבות המשקפת את התפיסה בתורה, ובעקבותיה את התפיסה הרבנית, כי אלוהים הוא הבורא ועל כן הבעלים של האנושות והקובע הבלעדי של גורלה החומרי והרוחני כאחד. תשתית כלכלית זו של הדת אינה ייחודית ליהדות. כפי שניטשה הראה במעבר לטוב ולרוע: לגנאלוגיה של המוסר, התשתית הכלכלית של הדת המונותאיסטית מכתובה מערכת שבה המאמין כבעל חוב נדרש לשלם במצוות ובמעשים כדי לקבל תמורה מאלוהים הנושה הכול־יכול. לדיון בהגות ניטשה ביחס לתפיסה הדתית של עגנון ולמרכזיותם של מושגים כמו חובות, קפיטליזם וכסף וליחסי הגומלין בין השיח הכלכלי והשיח הדתי, הסמינטי, הפסיכואנליטי והספרותי ביצירת עגנון, ראו ספרי: Yonatan Sagiv, *Indebted: Capitalism and Religion in the Writings of S.Y. Agnon*, Cincinnati: Hebrew Union College Press, 2016.

20 במכתבים רבים של עגנון לפטרונו זלמן שוקן, לאשתו אסתר ולבני משפחה אחרים, עגנון חוזר ומתלונן על מחסור בכסף. תלונות דומות ועיסוק אובססיבי בכסף וחובות נמצא גם במכתביו של זיגמונד פרויד ובכתביו האישיים. לדוגמאות ספורות לעיסוקו המתמיד של עגנון בכסף בחייו האישיים, ראו: דן לאור, חיי עגנון: ביוגרפיה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 247–248, 294, 474, 509. לניתוח יחסו של פרויד לכסף בחייו האישיים, ראו: Peter F. Drucker, *Adventures of a Bystander*, London: Heinemann, 1979, pp. 83–99; Silas L. Warner, "Freud and Money", *Journal of the American Academy for Psychoanalysis* 17, 4 (1989), pp. 609–622.

הכנסייה אסרה על החברה הנוצרית לעסוק בריבית ויהודים רבים לוחקו בתפקידים כלכליים כדוגמת מלווים בריבית וגובי מיסים וחכירות. מנושלים מבעלות על אדמות – האמצעי להשגת כוח פוליטי ושליכות חברתית בתקופה הפיאודלית – רבים מבני הקהילה היהודית באירופה מצאו שכסף הוא האמצעי היחידי להישרדות ולהשגת כוח פוליטי, עוד לפני עלייתו של הקפיטליזם התעשייתי במאה התשע עשרה.²¹

את המחיר הפסיכולוגי של הצורך ההיסטורי להסתמך על כסף לצורכי הישרדות פוליטית, שוזר עגנון אל תוך סיפור פשוט באמצעות דמויותיהם של צירל הורוביץ וגדליה צימליך. הטקסט של עגנון, שמשלב במכוון בין תשוקתה הבלתי ניתנת לסיפוק של צירל הורוביץ לצבירת כסף אין-סופית לצד הפחד האובססיבי של גדליה צימליך מפשיטת רגל בפרק 14, מעודד את הקריאה של שתי דמויות אלו כדיוקן סבוך ופגיע של הכלכלה היהודית בעידן הקפיטליזם המוקדם של אירופה של תחילת המאה העשרים: מערך כלכלי, דתי, חברתי ורגשי הפועל על בסיס תשוקה לצריכה ולצבירה אין-סופית שמונעת ומעורערת בו זמנית על ידי תחושת חסך וחוב מתמדת. את התנועה הכפולה שהרומן של עגנון מתאר יש להבין על כן כנעוצה באופן היסטורי בחולשה הפוליטית של היהודים באירופה, חולשה שעליה יכלו להתגבר באמצעות כוחו של הממון. על כן, בסיפור פשוט, התנהגות כלכלית "רציונלית" דוגמת חסכנות, השקעה לטווח ארוך, הגדלת הכנסות וצמצום הוצאות נקבעת בין השאר בידי דחפים ויצרים, דוגמת תשוקה, קנאה, פגיעות ומעל לכול, חרדה. בדומה לצירל הורוביץ, שלמרות הונה לעולם אינה מרגישה מסופקת, שבעה או מלאה, גדליה צימליך העשיר, הרדוף על ידי העוני בו גדל לעולם אינו מרגיש כי הוא הבעלים ולו של פרוטה אחת. בעוד גדליה מתקבע באובססיות על האיום באובדן העתידי של הכסף שצבר, צירל מדחיקה את החרדה באמצעות אמונה עיוורת בכוחו של הכסף למלא את החסך שחוקק בה.

האמונה העיוורת של צירל בכוחו של הכסף לקבע, לייצב את העולם ולהסבירו היא שתוביל למשבר של הירשל. למרות שהירשל רוצה להתחתן עם בלומה הענייה, אמו הסוחרת מסבירה לו כי כל הוננו של אביה של מינה "צפוי לה. כל זמן שאדם פנוי הולך הוא אחר לבו ומכיוון שמגעת שעתו לישא אישה מניח הוא את כל אהבהותיו" (95). בעודה מגלמת הלכה למעשה את טענתו של מרקס כי המשבר במערכת הקפיטליסטית נובע מתוך הצורך של מערכת זו להתפשט עד אין קץ, צירל, הרואה בנישואי הירשל ומינה מנוע לצמיחה כלכלית, תוביל להתמוטטותו של בנה. עם זאת, ה"ירושה" הבעייתית של הירשל מאמו אינה נובעת בהכרח מהתעקשותה לראות את העולם רק דרך זווית כלכלית. כפי שכבר ראינו במקרה של פרויד, תשתיות כלכליות אכן מעצבות את השיח הפסיכואנליטי על מבנה האגו בכללותו ועל אהבה רומנטית, מלנכוליה ואבל בפרט. במילים אחרות, הסובייקט של הפסיכואנליזה לעולם אינו מצוי "מחוץ" לספֶרה הכלכלית, שכן סובייקט זה מעוצב מראש על ידי היגיון כלכלי. במובן זה, האהבה הרומנטית של הירשל בסיפור פשוט אינה משמשת מפלט מהמערך הקפיטליסטי, אלא למעשה משעתקת אותו. מה שיוביל על כן למשבר של הירשל אינו "כניעתו" של הירשל לשיח הכלכלי באשר הוא,

Jerry Z. Muller, *Capitalism and the Jews*, Princeton: Princeton University Press, 2010, pp. 21

אלא השיח הכלכלי הספציפי שהוא חולק עם אמו: התשוקה לצבירה וצריכה אין־סופית המבוססת על הכשתו של חסך. הכשתו של הירשל את אותו חסך, חסך שבחלק הבא אגדיר על פי פרויד כמלנוכלי, תביא לערעור הכלכלה הליבידינלית של הירשל ותוביל לקריסתו.

חסך מלנוכלי, השקעות נרקיסטיות וחישובים של אהבה

כפי שגורמים פסיכואנליטיים מעצבים את המרחב הכלכלי בסיפור פשוט, כך גם ההיגיון הכלכלי מכונן את המרחב הפסיכואנליטי ברומן. למרות זאת, דווקא המספר של סיפור פשוט הוא הראשון לטעון להפרדה מוחלטת בין ההתנסויות הנפשיות של הירשל לבין שאלות כלכליות. לאחר העסקתה של בלומה כמשרתת בבית הורובין, המספר מציג את גורלה העגום של בלומה לראשונה בהקשר לנקודת מבטו של הירשל: "כמה שנותיו של הירשל, שש עשרה וכבר הכיר שהעולם הזה לא כל מה שיש בו הוא טוב. יש אומרים שכל הצרה משום שהעולם חלוק לעניים ולעשירים. אפשר שדבר זה צרה. מכל מקום לא עיקר הצרה. עיקר הצרה היא שהכול בא במכאוב" (61). אמירה זו, ספק מטעמו של המספר, ספק מטעמו של הירשל, מציבה את התפיסה החברתית הרווחת בשבוש כי עיקר הסבל בעולם נובע מיחסי הכוחות בין עניים לעשירים אל מול תפיסה אחרת הגורסת כי עיקר הסבל בעולם נובע מכאב רגשי בעולמו של היחיד.

בעקבם אחר טענות המספר, חוקרים רבים של עגנון חזרו אחר ההפרדה אותה המספר מבצע בטקסט בין הממד הכלכלי־חברתי לממד האישי בטענתם כי המכאוב של הירשל הינו התוצאה של המאבק האוניברסלי בין התשוקות והאידיאלים הרומנטיים של הפרט לבין הנורמות הדכאניות של החברה. כפי שצוין קודם, במסגרת הפרדה זו בין חברתי לאישי, בעבור הרוב המכריע של המסורת הפרשנית של סיפור פשוט, המילה החוזרת ברומן "מכאוב" מסמנת את המחיר הרגשי שהירשל משלם על הדקת אהבתו האמתית לבלומה נאכט. בניגוד להשקפה זאת, א"ב יהושע מציין כי אם נסתכל על רצף הטקסט הרי שהתייחסותו של הירשל למכאוב מקדימה למעשה את התאהבותו בבלומה ברומן.²² בעקבות יהושע, אני קורא את האהבה הרומנטית של הירשל כנובעת מהמכאוב אותו הוא חווה, ולא להפך. למעשה, עוד לפני התאהבותו של הירשל בבלומה, המספר מדגיש בספרו על לידת הירשל כי "לאחר שהירשל נגמל, נכנסה צירל בראשה וברובה לעסקי החנות... ולא הראתה לו חיבה יתירה..." (62). בהתאם, כפי שציינה בן־דב, גם הטיפול במשבר הנפשי של הירשל בשלב מאוחר יותר של הטקסט מנוסח בהקשר לאמו עם הדגשת המספר כי ד"ר לנגזם מטפל בהירשל באמצעות שירים ש"הירשל לא שמעם בעריסתו. יודעת היתה צירל שאין קולה נאה לפיכך לא שרה לפני

22 יהושע, הערה 5 לעיל, עמ' 114-132. למרות אבחנה זו, יהושע אינו מתייחס בקריאתו למלנוכליה, אלא רואה ביחסיהם של הירשל וצירל קונפליקט אגרסיבי מודחק שייפתר עם לידת בנו השני של הירשל.

בנה" (233).²³ רצף הטקסט של סיפור פשוט אם כן מצביע על כך שהכאב שהירשל סובל לאחר אובדן בלומה מהדהד בעצם "מכאוב" קודם שחווה בילדותו, האובדן הלא מודע של אמו.

את הכאב הלא מודע של הירשל על ההיעדר הסימבולי של אמו ניתן להגדיר כמלנכולי. במאמר הידוע "אבל ומלנכוליה" שנכתב בשנת 1915, פרויד טוען כי באבל הסובייקט מודע למי שאיבד ולמה שאיבד, אך במלנכוליה המקור והאופי של האובדן נותר לא מודע.²⁴ אם נחזור לשילוב בין הכלכלי לפסיכואנליטי, הרי מה שמעניין את פרויד בהשוואה בין אבל למלנכוליה, הוא הפוטנציאל "להגיע לתובנה באשר לטבעו הכלכלי של הכאב...".²⁵ בעוד שבאבל ההשקעה של הליבידו באובייקט האבוד תוחלף לבסוף בהשקעה חדשה באובייקט אחר בעתיד, הרי שהסובייקט המלנכולי מספח את האובייקט האבוד ומשקיע את הליבידו באגו המפוצל שלו עצמו. פרויד, השואף במאמרו להציע "אפיון כלכלי ליגון", כותב כי המלנכולי הוא "סובייקט שנתון ליגיעה פנימית שמכלה את האני" וכי המלנכוליה עצמה עומדת תחת "אימה של התרוששות". על כן, האפקט הכלכלי של התסביך המלנכולי עלול "לרוקן את האני עד התדלדלות מוחלטת".²⁶ את תפיסת פרויד את המלנכוליה כתהליך התרוששות, יש להבין במסגרת המודל הכלכלי התועלתני של האגו ושל אהבה רומנטית שפיתח פרויד שנה קודם לכן במאמר "הצגת הנרקסיזם". פרויד מניח כי נרקסיזם ראשוני (אהבה עצמית) קודם לליבידו כלפי אובייקט (אהבה לאחרים), ומתאר ב"הצגת הנרקסיזם" את האגו הראשוני ככלכלה אוטרקית סגורה שמפיצה את הליבידו הנרקסיסטי כלפי פנימה. רק לאחר עודף ריגושים, האגו מתחיל להשקיע את הליבידו כלפי אובייקטים חיצוניים "בעבור החזר רווחי".²⁷ מודל זה הופך עבור פרויד למודל הכלכלי הכללי של אהבה רומנטית, כשהוא טוען כי "הערכת היתר הליבידינלית הזו היא המקור למצב המוזר של היות מאוהב... ושניתן להתחקות בעקבותיו להתרוששות האגו מליבידו ביחס להעברתו לאובייקט הנאהב".²⁸ בתאוריה הפרוידיאנית, אם כן, אהבה מוגדרת מראש כמשאב מוגבל וקבוע. בסחר החליפין של הליבידו בין האני לאחר, אהבה צריכה להיות מושקעת באחר עבור החזר רווחי. במילים אחרות, כשהסובייקט נותן אהבה, האגו שלו מתרושש, וכשהסובייקט מקבל אהבה, האגו שלו מתעשר. עבור פרויד, ממש כמו בכלכלה מוניטרית, אם הסובייקט ישקיע אהבה ללא החזר עתידי, הוא מסתכן בפשיטת רגל. למרות שכפי שנראה בהמשך תאוריית יחסי האובייקט של קליין מאפשרת לבקר את פרויד ולחשוב על מודל כלכלי כללי אלטרנטיבי לאהבה רומנטית מאשר מודל האינטרסים ההופכיים שפרויד מציע, הרי שהאנה סגל

23 בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 226-228.

24 ראו: זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסטים דתיים: מבחר כתבים ד, מגרמנית: אדם טונבאום, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 10-11.

25 פרויד, שם, עמ' 28.

26 פרויד, שם, עמ' 9, 11, 19-21.

27 Sigmund Freud, *On Narcissism: An Introduction*, James Strachey (Ed.), The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, v. 14, New York: W. W. Norton and Company, 1976, p. 78. (התרגום כאן ולהלן שלי, י"ש).

28 Freud, שם, עמ' 78-88.

ודיוויד בל, ממשיכי הידועים של קליין, מעירים בעקבות פרויד כי מטופלים שסובלים מנרקיסיזם ומלנכוליה אכן נוטים פעמים רבות לחוש ריקנות ולחוות את האהבה כמשאב קבוע ומוגבל שאובד עם נתינתו לאחר.²⁹

דרך ההדגשה של המספר בסיפור פשוט את הבנתו של הירשל "כי הכול בא במכאוב" וזיהויו מתוך מכאוב זה את בלומה "בבחינת תאומתו" (76), הרומן של עגנון בונה את הירשל כמסמן עמדה מלנכולית ונרקיסיסטית. במקביל, ההבנה של פרויד את המלנכוליה במונחים כלכליים של התרוששות, מאפשרת לקרוא את אהבתו הרומנטית של הירשל לבלומה כתוצר של כלכלה ליבידינלית המעורערת על ידי חסך מלנכולי שנוצר עקב האובדן הסימבולי והלא מודע של אמו. במקביל לסיפור פשוט, יצירות רבות של עגנון, כדוגמת "בדמי ימיה" (1924) וב"שבועת אמונים" (1941), מזוהות את אובדן דמות האם כמקור ליצירת חסך מלנכולי המוביל לכלכלת תחליפים מעורערת. חשיבות מוטיב האם המתה או החסרה כמקור לכלכלה מלנכולית לא יציבה של הסובייקט אצל עגנון מודגש למעשה ביתר עוצמה בסיפור פשוט באמצעות שילובה של תרצה, גיבורת הנובלה "בדמי ימיה", המופיעה ברומן כדמות משנית. בנובלה המקורית, תרצה מחזרת אחר עקביה, האהוב הראשון של אמה המתה בניסיון לתקן את טעות העבר של אמה שהתחתנה לבסוף עם אביה הסוחר של תרצה מתוך הצורך בבעל אמיד שהונו יסייע בטיפול בחוליה. דרך מחשבותיו של הירשל שמקווה כי בלומה תחזר אחריו כפי שתרצה חיזרה אחר עקביה, סיפור פשוט מרמז לקורא על הקבלה בין הקשר הרומנטי בין תרצה ועקביה ליחסים בין הירשל ובלומה. כפי שתרצה קיוותה לתקן את טעות אמה ולשלם את חוב אהבתה לעקביה, כך גם אהבתו של הירשל לבלומה תיקון לביטולו של ברוך מאיר, אביו של הירשל, את האירוסים למירל הענייה, אמה של בלומה בשל נישואיו לצירל העשירה.³⁰ אך בעוד הירשל הפסיבי לא יצליח לממש את אהבתו לבלומה ובכך רק ישכפל את חוב אביו לאמה של בלומה, הרי גם ניסיונה ההופכי והאקטיבי של תרצה לתפוס את מקום אמה יוביל בכל זאת לאותה כלכלת תחליפים שסופה גירעון. למרות "תיקונה" של תרצה את טעות אמה באמצעות חתונתה עם עקביה, גם תרצה, כאמה לפנייה, מוצאת עצמה נשואה לגבר שהיא אינה מאוהבת בו. בסיום הנובלה, ביושבה לאחר לידת בנה אל מול עקביה בעלה ואביה, תרצה מבינה כי שני הגברים מולה הם תחליפים שלעולם לא יוכלו למלא את החסך שהותיר בה אובדן אמה.³¹

Hanna Segal and David Bell, "The Theory of Narcissism in the Work of Freud and Klein", J. 29 Sandker, E. Person and P. Fonagy (Eds.), *Freud's 'On Narcissism': An Introduction*, New Haven: Yale University Press, 1991, pp. 160-163

30 קורצווייל היה בין הראשונים להדגיש את ההקבלה בין שתי עלילות אלו, ואילו יוסף אבן מציג קריאה משכנעת מדוע האנלוגיה בין תרצה ועקביה לבלומה והירשל בעייתית, בין השאר בטענה כי בעוד אמה של תרצה הייתה אומללה בנישואיה, הרי שברוך מאיר וצירל הורוביץ מאושרים יחדיו. עם זאת, בין אם אנלוגיה זאת קבילה ואם לאו, היא אכן מתקיימת בתודעתו של הירשל וכך משפיעה על הבנתו את אהבתו לבלומה. ראו: קורצווייל, הערה 4 לעיל, עמ' 47; יוסף אבן, "הערות אחדות ל'סיפור פשוט' לש"י עגנון", מאזניים 29, 6 (נובמבר 1969), עמ' 406-407.

31 בדומה למחלוקת סביב הסיום של סיפור פשוט, גם "בדמי ימיה" עורר מחלוקות בקרב חוקרי עגנון. בעוד חוקרים רבים, דוגמת קורצווייל, שקד וארנולד באנד, רואים בסיום הנובלה סוף טוב, הרי שיוסף אבן וניצה בן-דב מדגישים את אומללותה של תרצה בסוף הנובלה. ראו: קורצווייל, הערה

בדומה לתרצה שמחפשת תחליף לחסך המלנכולי, גם הירשל מבקש למצוא בבלומה אמצעי הזנה סימבולי שימלא את גירעונו הנפשי. אין פלא אם כן שהמפגש הראשון בין הירשל לבלומה מתרחש כאשר בלומה אופה עוגות עבור משפחת הורוביץ לארוחת הבוקר.³² אותו רגע של הזנה חומרית וסימבולית מכונן את האהבה הרומנטית של הירשל ברומן מעתה ואילך כמודל כלכלי של צרכנות אין-סופית. בדמיונו של הירשל, בלומה מדומה לדברי מתיקה שיש "להשהות את טעמם בפה" (76), למערה שבה "כל כלי החמד שבעולם..." (78), לאם עתידיה שתטפל בו ובבנו. המספר מדגיש את הממד האין-סופי בפנטזיות האהבה של הירשל באמצעות השימוש במספר אלף, מספר שבתנ"ך מקושר לכוחו האין-סופי של האל.³³ "אלף שנים היה ראשו מונח על מטתה של בלומה, כל היקום נמחה רק הירשל לבדו קיים" (82). תיאורים אלו, המונחים על ידי פנטזיה של צרכנות אין-סופית, מכוננים בדמיון של הירשל את האהבה כסירקולציה חד-כיוונית שבה הירשל ממוקם כצרכן פסיבי בעוד בלומה מתפקדת כמשאב שנועד למלא את הגירעון המערער את כלכלתו. במובן הזה, כפי שציינה בן-דב, הירשל אכן מסתמן כיוורשו של חמדת מ'גבעת החול" שמתאר את אהבתו ליעל חיות כ"קבצן של אהבה שנקרע לו תרמילו והוא מניח את האהבה בתוך תרמיל קרוע".³⁴ דמות הקבצן, הנפוצה גם בסיפור פשוט, בשילוב עם מוטיב התרמיל הקרוע מסמנת לא רק עוני, אלא גם התרוששות שבלתי ניתן לעצרה, אהבה שנשפכת אל מחוץ לתרמיל הקרוע ללא אפשרות להחזירה.³⁵ מזווית זו, אהבתו של הירשל לבלומה נענית לדפוס הכלכלי שאפיין את התנהגותה של צירל: צבירה וצריכה אין-סופית שפועלת על בסיס חסך מלנכולי שלא ניתן למלאו. אך הירשל אינו רק צרכן של אהבה, הוא גם רואה חשבון וסוחר של אהבה. וכך לדוגמה בתחילת הרומן כשבלומה מתייאשת מהפסיביות של הירשל ומנתקת עמו מגע, הירשל חושב "בעלת חשבונות את... במידה שאת מודדת לי, אמדוד לך. מה את שותקת, אשתוק אף אני". בהסבו את תשומת לבו של הקורא אל ביקורתו את חישובים אלו, המספר קורא להירשל, "חנווני בן חנווני בן בתו של חנווני שדרכו למדוד ולשקול

4 לעיל, עמ' 42, 47-48; שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 206; בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 187-195; אבן, שם; שם; Band, הערה 5 לעיל, עמ' 115-118.

32 בן-דב הצביעה בעבר על חשיבותה של סצנה זו בבניית מערכת היחסים בין הירשל לבלומה. בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 243.

33 לדוגמה, שמות לד 7-6: "נִצֵּר חֶסֶד לְאֱלֹפִים, נִשָּׂא עֵינָיו וְנִפְשֵׁעַ וְחִטָּאָה; וְנִקְהָ, לֹא יִנְקָה-פֶּקֶד עֵינָיו אֲבוֹת עַל-בָּנִים וְעַל-בָּנֵי בָנִים, עַל-שְׁלֵשִׁים וְעַל-רִבְעִים". שקד כבר הצביע בעבר על חשיבותו של המספר אלף באפיין אהבתו של הירשל. בעוד על פי קריאתו של שקד המספר אלף מצביע בדרך ההגזמה על חוסר היכולת לכמת את אהבתו של הירשל ועל כן מציבה כניגוד לעולם המסחרי, הרי שבקריאה שלי אותה תחושת אין-סוף מקבילה לתשוקה האין-סופית לכסף, החיונית לתפקוד המערך הכלכלי הקפיטליסטי כפי שמסמלת צירל. ראו: שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 215.

34 ש"י עגנון, "גבעת החול", הערה 8 לעיל, עמ' 371.

35 בעיני בן-דב, שהצביעה בעבר על הקשר בין הירשל לחמדת, מוטיב ה"קבצן של אהבה" מסמל דווקא את העושר ואת אין-סופיותה של האהבה בדומה לשירי הקבצנים בסיפור פשוט שאין להם התחלה וסוף. לחלופין, הקריאה שלי עוקבת אחר שקד שראה בקבצן סמל לחלק "המדולדל" בנפשו של הירשל. בעוד קריאתה של בן-דב קוראת אם כן את דמות הקבצן כאלמנט בתוך מודל יצרני של אהבה, הרי שהקריאה שלי ממקמת את דמות הקבצן כחלק ממודל צרכני של אהבה. בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 208-210; שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 219-220.

[...] טעות טעה הירשל כשקיבל על עצמו למדוד בלומה במדה שמדדה לו" (82). בהמשך, כשבלומה עוזבת את בית הורוביץ, הירשל מאשים אותה בנטישתו בהרגישו "שאלמלא לא הנחתו בלומה לעצמו היה עומד על בסיסו ואינו נהפך לצדו. באותם הימים שהפכה בלומה פניה ממנו נהפך לבו עליו" (95-96). בדומה להרטמן ב"פנים אחרות" שמקנא באשתו טוני על תשומת לבה שמופנית לאחרים שכן כסוחר "היה יודע שכל המבזבז מידה חסר מידה", גם הירשל מדמיין את האהבה כסחר חליפין סימטרי, שבו אם אהבה ניתנת לאחר, היא בהכרח נגרעת מן האני.³⁶ בעודו משליך על בלומה את חישוביו, הירשל אף מהרהר כי בלומה "אינה נישאת מפני שעונה צרה שמא יהנה אדם ממנה" (266).³⁷ המשותף לפנטזיות של הירשל על אהבה כמודל של צרכנות אין-סופית או כמודל של סחר חליפין סימטרי, היא הבנתה של האהבה ל"אחר" אך ורק כאמצעי להשלמת ה"אני", השקעה שנועדה להפקת רווח אישי. האהבה מתפקדת בפנטזיות של הירשל תמיד כמשאב מוגבל, משחק סכום אפס שבו נתינה לאובייקט נתפסת בהכרח כהפסד לסובייקט. הביקורת הגלויה של המספר בסיפור פשוט את תפיסת האהבה ה"חנונית" של הירשל, המגלמת את המודל הכללי הכלכלי של אהבה רומנטית אצל פרויד, מזמנת לטקסט את האזהרה של סגל ובל כי עבור הסובייקט הנרקיסטי הסכנה של פשיטת רגל ליבידינלית שרירה וקיימת. הנרקיסט, מעירים סגל ובל, משקיע את הליבידו שלו בהשלכות הזדהויות שגויות שכן אינו רואה באחר סובייקט שנפרד ממנו, אלא השתקפות שלו עצמו.³⁸ בכך טמון הקשר בין מלנכוליה לנרקיסזם. בעוד מרטין ברגמן, ממשיכו של פרויד, מדגיש כי פרויד הגדיר את המלנכוליה כמחלה נרקיסטית, ברגמן עצמו טוען כי המשותף לסובייקט המלנכולי והנרקיסטי היא יכולתם להתאהב אך ורק במי שמגלם את ההשלכות שלהם.³⁹ גם הסובייקט המלנכולי וגם הנרקיסטי מכחישים את קיומו של האחר כישות נפרדת דרך אבל לא מודע וסירקולציה של השלכות שגויות שעל כן מתפקדות כהשקעות ליבידינליות המרוקנות את האגו של הסובייקט ועלולות להביאו לידי קריסה.

שיגעונו של הירשל כפשיטת רגל

ההבנה את המלנכוליה והנרקיסזם כתהליכים של התרוששות מאפשרת לקרוא את המשבר הנפשי של הירשל כמשבר כלכלי. אבחנתם של סגל ובל כי הסובייקט המלנכולי והנרקיסטי נוטה לחוות את האהבה כמשאב מוגבל שעלול להיאבד עם נתינתו לאחר, מאפשרת לעקוב אחר החסך המלנכולי של הירשל שמעמיק לאורך הרומן בהתאם

36 עגנון, "פנים אחרות", הערה 8 לעיל, עמ' 454-455.

37 עגנון מנצל את המונולוג הפנימי של הירשל כדי לשלב בטקסט בדיחה יידיית.

38 Segal and Bell, הערה 29 לעיל, עמ' 156-158.

39 Martin S. Bergmann, "Echo, Self-object and Love" (Paper presented at the 31st Annual Scientific Conference, Washington Square Institute, New York, February 25, 2007), <http://bit.ly/1Q64WOo>

לתחושתו ההולכת וגדלה כי בלומה אינה "משקיעה" בו אהבה בחזרה. במקביל, הירשל מסרב להעניק חום למינה אשתו בניסיון לשמור על אהבתו בלומה כעל משאב קבוע ומוגבל שנתון בסכנת הידלדלות. הטקסט של עגנון מדגיש את יחסו התועלתני של הירשל לאהבה דרך אבחנתה החדה של מינה האומרת לבעלה, "מי שיראה אותך [...] יחשוב שכל נשיקה ונשיקה עולה לך דינר זהב" (173). בהמשך, הטקסט מדגיש את אימת ההתרוששות שמאפיינת את הירשל באמצעות תיאור נפשו כמצויה בתהליך הידלדלות. כך, בנאום בו הירשל מספר לראשונה למינה על דודו שהשתגע, הירשל טוען כי גם הוא, כמו דודו, "נתמעט" בעיני עצמו ובעיני אחרים. בהמשך, לבו של הירשל מתואר כ"חצוי" ולאחר מכן כ"חסר". מהלך זה מגיע לשיאו באותו נאום כשהירשל אומר למינה כי לבו של דודו "היה חלל בקרבו. וכשלבי חלל מה חשיבות למעשיי?" (173). מילה טעונה זו, המסמנת בעזרת השורש חל"ל שלל אסוציאציות כדוגמת ריק מרחבי, חילול קודש ומוות, ממצה את שיאו של תהליך ההתרוששות הכלכלית-נפשית של הירשל, המתייחס לעצמו דרך הסיפור על דודו. בהמשך, המונולוג של הירשל – המספר על מחלת אחיה של צירל, שמיוחסת על ידי המספר בטקסט ללימודי חול או לקללת הרב – הופך את שיגעון הדוד לסמל למרידה מודעת בחברה.⁴⁰ ההשלכה המדומיינת של הירשל את האגו-אידיאל האומניפוטנטי שלו על זיכרון דודו המת מקבילה להמתנה הפסיבית שלו בלומה שתבוא להצילו מנישואיו. עיוור ליחסי הכוחות בינו לבין בלומה בחברה פטריארכלית ומסורתית, "היה הירשל מצפה שבלומה תעשה מעשה. אם אינה מזדרזת סופה מאחרת." אך בלומה, כפי שהמספר מידע את הקורא, "...הסירה את הירשל מלבה. ולא אותו בלבד, אלא את כל משפחת בית אביו ומשרתיו" (208).⁴¹ בהתאם אם כן לאבחנתו של ברגמן שהסובייקט הנרקסיסטי מסוגל להתאהב רק בהשלכות של עצמו על האחר, המספר של סיפור פשוט מצביע שוב ושוב כי הירשל יכול להבין את בלומה רק כהשתקפותו שלו. במובן זה, תפיסתו של הירשל את בלומה "בבחינת

40 את דבר הערצת הירשל את דודו, ציינה בעבר מלכה שקד שקריאתה הרב-כיוונית ברומן מעודדת פרשנויות מרובות ובו זמניות למקור שגעונו של הירשל ולאופיו. על פי טענתה של שקד, סיפור פשוט מעלה מספר תאוריות שלמרות היותן סותרות אינן מתבטלות לאורך הטקסט. בהמשך להצבעתו של סדן על האפשרות לקריאה פסיכואנליטית וקריאה שמדגישה סיבות על-טבעיות לשיגעונו של הירשל, שקד מראה כי הרומן למעשה מעודד ארבע קריאות שונות: התמוטטות הנפשית, קללת הרב, חיקוי מודע של התנהגות הדוד כמרד נגד החברה ואסטרטגיה מכוונת להשתמטות מן הגיוס המתקרב לצבא. ראו: סדן, הערה 5 לעיל; שקד, הערה 5 לעיל, עמ' 132-147.

41 בלומה מציגה עמדה שעיקרה סירוב אל מול מודל האהבה הפרוידיאני והתועלתני שמגלם הירשל ברומן. כפי שניתן לראות כבר בציטוט זה, לאחר עזיבתה את בית הורוביץ, בלומה מסרבת לאכלס עמדה בכלכלה של אהבה רומנטית עם אף אדם אחר. מחד גיסא, ההזדהות המאוחרת שבלומה מגלה ברומן אל מול דיוקן אביה מדגישה את ירושת האב לבתו, שעיקרה קניין רוחני של אהבת ספרים שאפשר לבלומה להתנגד לערכים התועלתניים המכוננים את העולם הבורגני ואת עולמו הנפשי של הירשל. מאידך גיסא, בלומה המפגינה ביקורתיות כלפי אופיו הפסיבי של אביה והערכה לאופייה המעשי של אמה, מפגינה אך גם מהפכת את ירושת אביה הלמדן שאיבד את כל רכוש משפחתו. בעוד חיים נאכט נואש בסוף ימיו מהשתתפות בכלכלה של עבודה ומת חסר כול, בלומה, שהפכה לעובדת חרוצה המקיימת את עצמה, מסרבת להשתתף בכלכלה של האהבה ברומן ונותרת בלומה בפני כול מחזריה כדוגמת הירשל הורוביץ, ד"ר קבינהאוט וגיצל שטיין.

תאומתו" מדגישה כיצד אהבתו של הירשל, המבוססת על מלנכוליה ונרקסיזם, ממסכת מעיניו את בלומה עצמה.⁴² באמצעות הדגשת הפער בין הפנטזיות של הירשל על בלומה ודודו לבין התנהגותם בפועל, הטקסט של עגנון מציג את כלכלתו הנפשית של הירשל כפועלת על בסיס סירקולציה כוזבת של השלכות נרקסיסטיות. במילים אחרות, האידיאליזציה של דודו המת לצד ההמתנה המייסרת של הירשל לבלומה שתצילו מתפקדות בטקסט כהשקעות ליבידינליות שגויות שמערערות את הכלכלה הנפשית של הירשל. הטקסט מדגיש את ההשקעה המוטעית של הירשל בהשלכות אשלייתיות אלו באמצעות הפנטזיה האומניפוטנטית של הירשל ש"כל מחשבותיו לא הועילו. כמה שהגה בה לא באה. אף על פי כן לא נתיימש מבואה. אלא אמר שמא לא הגיתי בה כל הצורך, אכפיל מחשבתי עליה והיא באה" (178). וכך, בעוד הירשל מדמיון את אהבתה המיוחלת של בלומה כפיצוי כלכלי לחסך המלנכולי או כפי שפרויד מעיר כ"תרופה של אהבה" ל"אגו המדולדל" של הנרקסיסט, הרי שזה יהיה הסירוב המוחלט והבלתי ניתן להכחשה של בלומה לבקשת האהבה של הירשל – סגירת הדלת על פניו בערב גשום בעודו עומד בשער – שיוביל את הירשל לפשיטת רגל ליבידינלית.⁴³

במקביל לבנייה של סיפור פשוט את המלנכוליה של הירשל כהליך התרוששות ששיאו במשבר כלכלי, דווקא הפרקים המתרחשים לאחר סגירתה של בלומה את הדלת בפניו ומוקדשים לשיגעונו של הירשל מציגים את התפרצות המלנכוליה גם כרגע של התעשרות. לדוגמה, הירשל דווקא חש לפני יציאתו ליער כי "נפשו היתה ניעורה יותר משאר כל הימים ועיניו האירו משמחה" (210). תחושת התעצמות זו מודגשת ביתר שאת בטקסט עם חיקויו המפורסם והמוחצן של הירשל את דמות התרנגול, חיקוי אותו שקד ניתח כמייצג את הזדהותו האמביוולנטית של הירשל עם התרנגול כסמל לגבריותו המסורסת.⁴⁴ אותו מתח בין התפרצות להידלדלות, בין העשרה להתרוששות

42 באופן מעניין, הרומן של עגנון קושר לאחר מכן את הדימוי "בבחינת תאומתו" למדרש יהודי ידוע מבראשית רבה המשולב בטקסט. המדרש מספר שאלוהים יצר את בני האנוש חצי-גבר חצי-אישה, ולאחר מכן חצה אותם לשניים. מקור המדרש היהודי, המתוארך במאה החמישית לספירה, מצוי כנראה במשל הידוע של אריסטופאנס ב"משתה". למדרש היהודי גרסאות שונות במקורות רבניים וקבליסטים רבים, והמשל של אריסטופאנס נעשה לאחת הדוגמאות העתיקות ביותר בעולם המערבי לתיאורה של אהבה רומנטית. וכך, בעוד השימוש של הרומן במדרש היהודי (ובהדודו של המשל של אריסטופאנס) מדגישה מחד גיסא את תחושת החסך והגעגוע הרומנטי ("להרגיש חצי בן אדם") של הירשל, אילוזה זו של אהבה רומנטית דרך טקסט קדום יותר מבליטה גם כיצד התפיסה המודרנית של אהבה "ספונטנית" ו"אוטנטית" מובנית למעשה באמצעות סכמות תרבותיות קודמות. במובן זה, כפי שמצינת הסוציולוגית ג'ואנה בראון, הצורך שלנו להתאהב קודם להתאהבות הספציפית שלנו. על כן, הקונספט המודרני של אהבה רומנטית יכול להתאים לבחירת אובייקט נרקסיסטית בשיח הפסיכואנליטי. גם במשל של אריסטופאנס וגם בתפיסת האהבה הפרוידיאנית, אהבה נתפסת כאמצעי להשלמת ה"אני" או כהשקעה ליבידינלית עבור רווח אישי. ראו: בראשית רבה ח, א (מהדורת אלבק, עמ' 55); Joanne Brown, *A Psychosocial Exploration of Love and Intimacy*, New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 35.

43 ראו: Freud, הערה 27 לעיל, עמ' 100 (התרגום שלי, י"ש).
44 שקד, הערה 4 לעיל, עמ' 221-223.

ובין עוצמה לקריסה נמצא גם בתיאורי המלנכוליה של פרויד ב"אבל ומלנכוליה" וניתן לראות במתח זה מעין עקבה של השיח הפילוסופי המגוון על המלנכוליה שקדם להגדרה הפסיכופתולוגית שהעניק פרויד למושג.⁴⁵ אכן, בעוד פרויד משקיע מאמצים רבים באבחון המלנכוליה כ"הידלדלות האדירה של האני", הרי שהמלנכוליה מופיעה במאמר גם כרגע של התעצמות, שכן המלנכוליה אינו מתנהג לעתים כמו "איש מדוכדך", אלא חסר פעמים רבות "כל בושה עצמית" וניחן ב"פטפטנות טרחנית" ו"התערטלות עצמית".⁴⁶ המלנכוליה אם כן חוגג את התרוששותו, מציג בציבור את השפלתו העצמית ומבקש לחשוף לעין כול את ירידתו מנכסיו. אך אותה תנועה סותרת אצל פרויד מובילה לבסוף אל "המאפיין הבולט של המלנכוליה [ש]הוא הופעתה של אימת ההתרוששות", שעלולה "לרוקן את האני לכדי הידלדלות מוחלטת".⁴⁷ לכן פרויד מקדיש את חלקו האחרון של המאמר לדיון בקשר בין מלנכוליה והתאבדות. תנועתה הסותרת של המלנכוליה על פי פרויד מאירה את התיאור הדואלי של עגנון את "שיגעונו" של הירשל שבתחילה "חש קל כנוצה", ש"מחשבותיו היו צלולות" ומתרוצץ ביער תוך כדי קרקורי תרנגול וזעקות רמות, "אני אינני משוגע" (216). אך ככל שנמשך הרצף, אותו רגע של התעשרות פנימית של הירשל, אותו רגע של התפרצות יצרית, אכן הולך ומידלדל. על כן, ביער עצמו, הירשל מחליף את הזדהותו עם קריאות התרנגול בהזדהות עם קרקורי הצפרדעים המגעגעות. לא עוד הירשל קורא בקול כנגד החברה, אלא כעת הוא שוב רק מתגעגע ומחשבות אלו על "קרקור הצפרדעים שבנהר" שלובות לפתע גם ב"אותו אדם [ש]תלה עצמו באילן" (216). אותה תנועה סותרת של המלנכוליה, הנעה בין התעשרות והתרוששות במאמרו של פרויד, ובין רגעי מרי וזעם אל הרהורי ההתאבדות והשתתקות בסיפור פשוט, מזהה סופית בטקסט של עגנון כרגע של משבר כלכלי באמצעות תגובתו של גדליה צימליך, אביה החרד-כלכלית של מינה. בעוד כל שאר המשפחה מצויה בחרדה למראהו המטורף של הירשל, דווקא גדליה "עמד במנוחה. כל ימיו לא נתיימש מן הפורענות, וכשבאה קיבל אותה כדבר מותנה מאליו" (218). המילה פורענות אומנם מסמנת בטקסט את רגע השיגעון של הירשל כאסון, אך גם כרגע של פירעון בחווייה של הירשל את נפשו כמערכת כלכלית מרוששת שעם סירובה של בלומה לפרוע את חוב אהבתה מגיעה לידי קריסה.⁴⁸

45 בעוד הקריאה שלי ברומן של עגנון עוקבת אחר התפיסה הפסיכואנליטית שמקורה במאמרו של פרויד ורואה במלנכוליה סימפטום פתולוגי והכחשה של תהליך אָבֵל או הפרעה בו, הרי שהן תפיסות פילוסופיות ותרבותיות שקדמו לפרויד והן תאוריות פסיכואנליטיות מאוחרות יותר לא הפרידו בהכרח בין אבל למלנכוליה ואף ראו במלנכוליה מצב פרודוקטיבי ומעשיר. לסקירה היסטורית ותרבותית מקיפה של המלנכוליה כמושג פילוסופי, רפואי, תרבותי ופסיכואנליטי, ראו: Jennifer Radden (Ed.), *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000.

46 פרויד, הערה 24 לעיל, עמ' 13-14.

47 פרויד, הערה 24 לעיל, עמ' 13-14, 20-21.

48 אל אותו רגע של פירעון כבר התייחס דב סדן כשדיבר על כלכלת "הפאנטום" של קללת הרב שבאה עכשיו על פירעונו. ראו: סדן, הערה 5 לעיל, עמ' 32-36.

חבילת חילוץ ושאריות של מאהבה

הערכת פרשני סיפור פשוט את "טיב" הטיפול שמעניק ד"ר לנגזם להירשל לאחר התמוטטותו נקבעת ביחס להגדרתם את מושא האהבה ה"נכון" של הירשל. עבור "מחנה בלומה", התקופה שהירשל בילה בסנטוריום של ד"ר לנגזם אינה חוויה טיפולית פרודוקטיבית, אלא מתפקדת כאינדוקטרינציה חברתית שמדחיקה את אהבתו הרומנטית האמתית של הירשל ומכשירה אותו לחיים בורגניים נעדרי חוויה נפשית אותנטית.⁴⁹ ובעיני "מחנה מינה", נהפוך הוא: הטיפול של לנגזם הוא שמאפשר להירשל להכיר באהבתו האינפנטילית לבלומה ולבחור באהבה הבוגרת למינה.⁵⁰ למרות מסקנותיהן השונות, קריאות אלו מדגימות כאמור את הנטייה של המסורת הפרשנית הפסיכואנליטית של הרומן בכללותה להשתמש במונחים פסיכואנליטיים כדי לנתח את שגונו של הירשל, את טיפולו של לנגזם ואת אהבתו ה"שגויה" של הירשל אך בד בבד להותיר את האהבה ה"אותנטית" של הירשל מחוץ לפרדיגמה הפסיכואנליטית כעיקרון מובן מאליה, אידיאל טרנסצנדנטי שמצוי מעל ומעבר לספרה החברתית-כלכלית. לחלופין, הקריאה שלי את אהבתו הרומנטית של הירשל הן לבלומה הן למינה בקונטקסט של תאוריות פסיכואנליטיות פרוידיאניות וקלייניות קוראת את אהבתו של הירשל כתוצר של מלנכוליה ונרקיסזם, המופיעים בטקסט של עגנון כהליכים כלכליים של התרוששות ליבידינלית. מנקודת מבט זו שאינה מכריעה בין מושא האהבה ה"נכון" או ה"שגוי", לא ניתן לקבוע כי ד"ר לנגזם כשל בגלל השתתפותו ב"חניכה החברתית" של הירשל שמונעת ממנו לממש את אהבתו ה"אותנטית" שכן אהבתו של הירשל הן למינה הן לבלומה פועלת על בסיס אותו מערך כלכלי-נפשי. במקום זאת, ניתן לטעון כי אם ד"ר לנגזם אכן כשל, הרי זה משום שכפי שנראה תפיסתו התועלתנית של הירשל את האהבה כמשאב קבוע ומוגבל שניתן לאחר על חשבון האני נותרת ללא שינוי גם בסוף הרומן. לתפיסה זו כפי שנראה

יהיו תוצאות מצערות עם הפיכתו של הירשל לאב שנדרש להעניק אהבה לשני בניו. למעשה, זה הוא בדיוק טיפולו של לנגזם, המדגיש כי המשבר של כלכלתו הנפשית של הירשל נעוץ בחסך המלנכולי עקב האובדן הלא מודע של אמו. כפי שבן-דב ציינה, לנגזם ששר להירשל את שירי הקבצנים העיוורים של עיירת הולדתו מספק להירשל את אהבת האם שצירל מנעה ממנו בילדותו.⁵¹ תפקודו של לנגזם כתחליף אמהי מספק להירשל את מקור ההזנה אותו חיפש לאורך הרומן, וכשלנגזם שר, הירשל מרגיש "כאילו העצב המתוק היה מחלחל מגרונו ועוטף את הירשל כשירי רננות, אלו שירי רננות שהירשל לא שמעם בעריסתו. יודעת היתה צירל שאין קולה נאה לפיכך לא שרה לפני בנה" (233). הירשל

49 ראו לדוגמה קריאתו של שקד הרואה בטיפולו של לנגזם "סירוס" המוביל לקטסטרופה של דיכוי נפשי כפול ואת קריאתו של מירון, כי עדיף סבלו של הירשל מחיים נעדרי מודעות. גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 68-69; מירון, הערה 4 לעיל, עמ' 174.

50 ארנולד באנד רואה בשיטותיו של לנגזם טיפול מוצלח המאפשר להירשל להגשים את אהבתו הבוגרת והאמתית למינה. כמו כן ראו בנושא זה את קריאותיהם של עוז ויהושע שכבר ציינו בהרחבה לעיל. Band, הערה 5 לעיל, עמ' 245-255.

51 בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 226-228.

אומנם מעולם לא נעשה מודע ליחסו המלנכולי אל אמו, אך לנגזם מצליח להעשיר את האגו המרושש של הירשל באמצעות הצעתו תחליף לאהבה האמהית שהירשל מעולם לא קיבל.⁵² באותו זמן שלנגזם מעשיר את המשאבים הליבידינליים של הירשל, הרופא מצליח להמעיט בהשלכות ובהשקעות השליליות של הירשל ביחס לשבוש באמצעות סיפוריו על עיירת הולדתו. למרות שסיפוריו של לנגזם בתחילה מעוררים בהירשל זיכרונות עצובים כמו שנאתו למינה ואהבתו הלא ממומשת לבלומה הרי שעבודת זיכרון זו מצליחה לשנות את המערך הליבידינלי של הירשל. ככל שהטיפול מתקדם, מחשבותיו של הירשל על בלומה נחלשות, "עדיין צורתה מרחפת לנגדו אבל עיניו אינן רודפות אחריה" (227). במקביל, שנאתו המייסרת כלפי ביתו ונישואיו הופכת להרגשה האדישה כי "אי אפשר לומר שהירשל מחבב אותו בית ואי אפשר לומר שאינו מחבבו" (239). בפסקה לאחר מכן, המספר מודיע לנו כי "הירשל מצא את תיקונו ומבריא והולך" (239). אומנם במקרה זה, הכוונה ב"מבריא והולך" אינה מתורגמת למצב של מודעות שכן בניגוד לתרצה ב"בדמי ימיה", הירשל אף פעם לא נעשה מודע לכלכלתו המלנכולית. הוא מעולם לא התאבל על האובדן של אמו. גם בסוף הטיפול, נדמה שהירשל אינו מסוגל לתפיסה מודעת או מעמיקה של הקשרים בין אהבה, אובדן, מלנכוליה ואבל. בהסתכלו על ד"ר לנגזם שאשתו התאבדה, הירשל "משתומם היה על הרופא שפניו כמי שאירעו אבל, אם משום פרנסה? הרי הוא עשיר" (234). למרות זאת, לנגזם מצליח חלקית בטיפולו בהירשל. בפרקים האחרונים של הרומן, הירשל אכן מוצא אושר בחייו עם מינה, בהחלט יותר מבעבר. מערכת היחסים בין השניים מעמיקה והירשל אף מסוגל להעניק אהבה למינה ולקבל ממנה אהבה, בעודם שותים בסמליות זה מכוס הקפה של זו בשעות הבוקר המוקדמות. הזוג החדש והמשופר אפילו מביא ילד שני לעולם. מינה ילדה את משולם, ילדם הראשון, כשהירשל עוד שהה בסנטוריום. באופן סימבולי, משולם היה תינוק חולני בזמנים בהם הירשל התייסר במחשבותיו על בלומה והילד השני נולד בריא. ועדיין, לא הכול מושלם בין מינה להירשל, ולעתים, כפי שהמספר טורח במכוון לידע את הקורא, הירשל עודו מהרהר בבלומה.

השהייה המורכבת אם כן של הירשל בסנטוריום של ד"ר לנגזם, חזרתו המפויסת אך האמביוולנטית של הירשל אל מינה, געגועיו הרגועים לבלומה – כולם נעשו נקודות מחלוקת במסורת הפרשנית המפותלת של הרומן בניסיון להוכיח מי אהבתו האמתית של הירשל, בלומה או מינה. במקום למקם את עצמי באחת משתי עמדות פרשניות אלו, אני מבקש להצביע בסיום חלק זה של המאמר על כך שהן אהבתו של הירשל לבלומה הן אהבתו למינה נשענות גם בתחילתו של הרומן וגם בסופו על אותו מודל כלכלי תועלתני. מה שחושף את התפיסה של הירשל את האהבה כמשאב קבוע ומוגבל גם בסוף הרומן הוא

52 למרות שמירון טוען כי שיטותיו של לנגזם למעשה כלל אינן שייכות לשדה הפסיכואנליזה, הרי שעל פי ברגמן אחת ההתקדמויות המשמעותיות ביותר בפסיכואנליזה הייתה מחקרו של שנדור פרנצי ביחס לאהבה, שהראה כי "ילדים שלא קיבלו אהבה בינקותם לא הרגישו רצויים בעולם" (פרנצי אצל Bergmann, להלן). פרנצי טען לקשר אינהרנטי בין האהבה שקיבלת בילדותך ליכולתך להעניק אהבה, ובכך סלל דרך נפרדת ועצמאית ממבנה הנרקיסים הראשוני של פרויד. Martin S. Bergmann, "On Love and Its Enemies", *Psychoanalytic Review*, 82 (1995), pp. 1-19 (התרגום שלי, י"ש).

הדיון שמתנהל בינו לבין מינה על העברת משולם, בנם הראשון והחולני לחיות עם סבו וסבתו כדי לפנות מקום לבנם השני והבריא. השם משולם טוען החלטה זאת באירוניה שכן כפי שהמספר מדגיש שוב ושוב, הירשל מעולם לא שילם עבור בנו כפי שנהוג על פי המנהג הדתי של "פדיון הבן".⁵³ השאלות של תשלום באהבה, תשלום כאהבה או אהבה כתשלום ממשיכות להוות מוקד תמטי טעון בסוף הרומן כמו בתחילתו. הירשל אומנם ממשיך לתפקד כאב למשולם, אך הילד גר בבית סבו וסבתו בכפר ובנפרד משאר משפחתו. במובן זה, הירשל למעשה חוזר על מעשיה של צירל אמו והופך להורה נוכח־נעדר שנותן לילדו בדיקו את המידה הנכונה של אהבה כדי לא לבזבזה. בהתאם לכך, לקראת השורות האחרונות של הרומן, מינה שואלת את הירשל אם הוא מאושר בהחלטתם להוציא את משולם מהבית. הירשל עונה בחיוב. "אין אהבה מתחלקת לשניים", אומר הירשל, "אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה לביננו" (271–272). המשוואה המתמטית של הירשל יכולה כמובן להתפרש כמיוחסת למינה ובלומה ולא דווקא למשולם ואחיו. ואולם, בשני המקרים תשובתו של הירשל מנסחת את האהבה כמשאב קבוע ומוגבל, אותו יש לצבור ולצרוך בקפידה, לסחור בחוכמה, אך לעולם לא לבזבז לחינם.

אחרית דבר: מכתב אהבה למינה צימליך

למרות שהמספר מצהיר ברומן כי "אנחנו לא נספר בגנותה של מינה על מנת לבוא לידי שבחה של בלומה", הרי שבקשה זו לא נרשמה אצל רוב חוקרי וחוקרות עגנון שקראו לה לאורך השנים "שטחית, פסיבית וכסילה", "אנושית אך פשוטה", "משעממת" ואף "עגלה".⁵⁴ בניגוד להאשמות אלו, אני מבקש להקדיש את מעט העמודים שנותרו לי למכתב אהבה למינה צימליך, שיעקוב אחר התפתחותה מדמות מפונקת ושטחית לאם ואישה שמסוגלת להעניק אהבה מבלי לצפות לתמורה שווה. על כן, אחרית דבר זו תראה כי בניגוד להירשל הורוביץ המשרטט את התפיסה הפרוידיאנית שרואה באהבה משאב קבוע ומוגבל שניתן לאחר על חשבון האני, מינה צימליך, גם אם באופן חלקי ומהוסס, מצביעה אל עבר מודל כלכלי חלופי של אהבה רומנטית התואם את תאוריית יחסי האובייקט של מלאני קליין, מודל המאפשר לחשוב על נתינת אהבה לאחר כאקט כלכלי שמעשיר בו זמנית את העצמי ואת האחר.

בדומה להירשל, גם המבנה הפנימי־נפשי של מינה מתואר בתחילת הרומן על ידי המספר במונחים כלכליים של סחורות, בעלות פרטית ומסחר. המספר מציין מוקדם ברומן כי לפני שמינה התארסה להירשל, לבה עוד היה "ברשותה ולא נתמשכן לאחר" (90). צעירה, עשירה, שטחית, מפונקת ונראית ליד הוריה כ"בת אדונים שנטפלו לה יהודים על עסקי מסחר" (89), מינה אכן מתחילה את הרומן מעמדה נרקסיסטית,

53 המקור למנהג פדיון הבן מופיע בשמות יג, 2. על פי המנהג, על האב לפדות את הבן הבכור מידי כהן.

54 ראו: אבן, הערה 30 לעיל, עמ' 61; שמיר, הערה 5 לעיל, עמ' 211. בן־דב, הערה 5 לעיל, עמ' 284, 286.

כשלבה עוד מתפקד מטפורית כאותו משק אוטרקי הסגור בפני האחר שאליו מתייחס פרויד ב"הצגת הנרקסיזם". למרות שלבה של מינה אופיין בתחילת הרומן כמסוגר, המספר מציין לאחר מכן כי כשמינה מגלה על שידוכה להירשל, היא חושבת כי "משהו יש בו... שמושך אליו את הלב. מינה לא ידעה שמשהו זה הוא כוח כוחה של אהבה אילמת" (90). וכך עם הינשאה להירשל, לבה של מינה מתואר כאילו כבר אינו רק בבעלותה. כלכלתו הסגורה נפרצה. בהמשך לתהליך זה של הימשכות והיפתחות של הלב אל לבו של האחר, מה שעומד מאחורי הסיפורים שמינה מספרת להירשל על ימיה, חלומותיה וחברותיה הוא הניסיון לבסס דיאלוג עם בעלה. לאחר כמה ניסיונות כושלים בכך, מינה מטיחה בהירשל שהיא "רוצה לדעת כיצד רואה אתה לפניך את חיינו לעתיד. מוכנה אני לכל מה שתאמר, בלבד שתאמר. שתיקתך ממיתה אותי" (209). יותר מכל דמות אחרת שסובבת את הירשל ברומן כדוגמת אמו המתמרנת אותו על פי רצונותיה או בלומה שדחתה אותו מעליה עם הסימן הראשון לחולשת אופיו, מינה היא הדמות היחידה ברומן שמנסה לנהל עם הירשל דיאלוג הדדי וכן על רגשותיו. גם לאחר שהיא מגלה על השיגעון במשפחתו, גם לאחר שהיא מגלה על אהבתו לבלומה, מינה נשארת לצדו של הירשל. בכך השאלה של כיצד אנחנו אוהבים והכלכלה של אהבה זאת בין ה"אני" ל"אחר" הופכת לרלוונטית לדמותה של מינה, בדיוק כפי שהיא נוגעת לדמותו של הירשל.

"הצער, העלבון והפחד ושאר כל פעילויות הנפש יכולים היו לסכן את מינה ועוברת, היא עמדה בכולם וילדה בן" (234). משפט זה יכול להציע מפתח למודל הכלכלי האלטרנטיבי של אהבה אליו מחווה מינה צימליך ברומן. באמצעות התמודדות עם הצער, העלבון והפחד, כלומר באמצעות עבודת אבל, מינה צומחת מן העמדה הנרקסיסטית אתה התחילה ומצליחה להעניק חיים ואהבה לאחרים שסביבה. ההסבר לכך שהירשל מסמן עבורנו את המלנכוליה כתהליך מרושש בעוד מינה מצביעה על עבודת האבל כתהליך של העשרה ונתינת אהבה, טמון בהבדלים שקיימים בין התשתיות הכלכליות של התאוריה הפרוידיאנית המוקדמת לתאוריית יחסי האובייקט שבאה בעקבותיה.⁵⁵ בניגוד לטענת פרויד כי האגו מגיע לעולם ככלכלה אוטרקית סגורה, על פי תאוריית יחסי האובייקט, האגו מלכתחילה מתעצב מתוך השלכה החוצה על האובייקטים שסביבו והטמעה שלהם פנימה. במילים אחרות, האגו מתעצב באמצעות השקעות של האגו באובייקט ולחלופין של האובייקט באגו. בתאוריית יחסי אובייקט אם כן, התהליך שפרויד תיאר כמלנכוליה – הטמעה של האובייקט אל האגו והזדהות עמו בעקבות אובדנו – נעשה חלק מן התפתחות הנורמטיבית של האגו; התפתחות שהצלחתה מבוססת דרך אֶבֶל על אובדן האחר בשל דרישות המציאות שמכריחות את האגו להפריד בין האני לאחר

55 תאוריית יחסי האובייקט שהחלה עם עבודתה של מלאני קליין מנתחת את התפתחות האגו של הסובייקט באמצעות הקשרים שלו עם האחר (האובייקט). על פי תאוריית יחסי אובייקט, הקשר של התינוק עם אָמו הוא האלמנט המהותי והראשוני ביותר לעיצוב האגו ולהתפתחותו. בהמשך, האגו מתפתח בינקות ובילדות באמצעות סדרה של השלכות החוצה על-הטמעות פנימה של אובייקטים. במובן זה חשוב להדגיש כי בתפיסת תאוריית יחסי האובייקט, בניגוד לפרויד, התפתחות האגו לעולם אינה עצמאית או נפרדת מהקשר לאחר. ראו: David E. Scharff, Introduction, D. E. Scharff (Ed.), *Object Relations Theory and Practice: An Introduction*, Lanham, MD: Jason Aronson Inc., 1995, pp. 3, 8–16, 8–20.

שהוטמע בתוכו. בכך, המלנכוליה הופכת לתנאי שמאפשר את עבודת האבל ובמקביל גם לעמדה בתוך עבודת האבל עצמה. בעוד המלנכוליה כעמדה מכחישה את קיומו הנפרד של האובייקט שהוטמע, עבודת האבל כהליך כולל מושתתת מחד גיסא על ההטמעה הסימבולית של האחר בתוכי שמאפשרת הזדהות עמו, אך מאידך גיסא מלמדת את האגו על הכרה בעצמאותו של האחר שנפרד ממני. במובן זה, באמצעות עבודת האבל, אנחנו נכנסים לעולם של אתיקה בין-סובייקטיבית המכירה בו זמנית הן בקשר העמוק ביני לבין האחר הן בהיותנו סובייקטים נפרדים.⁵⁶

ההבנה של עבודת האבל כהליך של מתח המאפשר לחשוב על השילוב ביני לבין האחר ועם זאת להכיר בהפרדה בין האני לאחר, מייצרת מודל כלכלי של אהבה שחורג ממשחק סכום האפס של פרויד. על פי אוטו קרנברג, אם האגו מראש מעוצב באמצעות השקעות ליבדו של האני באחר ושל האחר באני (ושל האני שבאחר והאחר שבאני), הרי שאהבה עצמית ואהבה כלפי אחרים אינן יכולות להיבדל זו מזו עם הגעת האגו לעולם.⁵⁷ בכך למעשה קרנברג מבסס מודל כלכלי שיתופי שממקם את הייצור ואת המשאבים של האהבה של האני בו בזמן ב"פנים" וב"חוץ" של האגו. בעוד פרויד מאמין כי נתינת אהבה לאחר בהכרח מורידה מ"אהבת האני", קרנברג מציע שהאהבה שניתנת לאחר רק מחזקת את האני משום ש"הדימויים שחיים בתודעתנו של אלו שאנו אוהבים ושעל ידיהם אנו מרגישים נאהבים, מחזקת גם את האהבה העצמית".⁵⁸ בכך המודל הכלכלי שמציע קרנברג מכונן את נתינת האהבה לאחר כמגדילה את משאבי האהבה גם אצל העצמי. מינה צימליך משרטטת עבורנו את ההיגיון הכלכלי האלטרנטיבי הזה ברומן של עגנון, גם אם באופן חלקי ולא עקבי. מחד גיסא, מינה הממשיכה לאהוב את הירשל למרות כל הכאב שהוא מסב לה ויולדת את בנה הראשון משולם על אף "כל הצער, העלבון והפחד", מצביעה על היכולת להעניק אהבה מבלי לצפות לתמורה שווה. מאידך גיסא, בדומה להירשל, מינה מסכימה להעביר את משולם בנם הראשון אל בית הוריה ולגדל רק את בנם השני בביתם. למרות הפעולה המשותפת הזו של בני הזוג, לא זו בלבד שסימומו של סיפור פשוט דואג להדגיש את הניגוד בין העמדות הרגשית של הירשל הורוביץ ומינה צימליך, אלא הוא אף מעניק למינה את ההזדמנות לומר את המילה האחרונה. וכך בדיאלוג האחרון שחותם את הרומן, בעוד הירשל הורוביץ טוען כי אהבה "אינה יכולה להתחלק לשניים", מינה צימליך מציגה בפני הקורא תפיסה אחרת של אהבה, באומרה לבעלה כי "סבורה הייתי שדרכה של אהבה שהיא גדלה עם כל אחד ואחד" (272).

אוניברסיטת סואס בלונדון

56 Segal and Bell, הערה 29 לעיל, עמ' 160-163.

57 Otto F. Kernberg, "A Contemporary Reading of 'On Narcissism'", J. Sandker, E. Person and P. Fonagy (Eds.), *Freud's 'On Narcissism': An Introduction*, New Haven: Yale University Press, 1991, p. 142

58 Kernberg, שם, עמ' 142 (התרגום שלי, י"ש).

פרדוקס הכשם: קריאה מלנכולית בכרשנות היהודית לתורה מימי הביניים

ערן יזל

בדבריי כאן אני מבקש להאיר רגע חוזר שבו מתברר כי משימה רבת חשיבות, משימה שניתן להגדירה בלי שמץ של הפרזה כמשימת חיים, נידונה לכישלון. רגע זה אינו מלווה בהפתעה מרה, שכן אין הוא בבחינת חידוש גמור. למעשה מדובר בנקודה בזמן, אחת מיני נקודות זמן דומות לה, שבה ידיעה קשה הכלואה במישור המודחק פורצת אל מישור ההבנה הגלוי.¹ הניסיון להשלים את המשימה, למרבה הצער, הסתיים בכישלון, ולמרבה הכאב – כישלון זה היה ידוע מראש. ולפרק זמן מסוים, פרק הזמן המלנכולי,² לא ניתן להדחיק את ההכרה שלא הייתה כל דרך להימנע מהכישלון ולא תימצא כל דרך שכזו גם בעתיד. "שעה זו", כלשונו של קאמי, "היא שעת התודעה".³

דבריי מוגבלים אפוא לתופעה מנטלית ואינטלקטואלית מובחנת – האבסורד שבדבקות במשימת חיים הנידונה לכישלון ודרכי ההתמודדות עמו. אני מבקש לטעון כי ממקום עומדנו, לאחר מאתיים וחמישים שנות מחקר ביקורתי של המקרא, אנו עשויים לזהות מצב דברים אבסורדי זה בפרשנות היהודית הקלסית לתורה, היא הפרשנות הידועה במחקר בשם הכולל "פשט", ובפרט בהתגלמותה הרבנית בימי הביניים. אין כוונתי לומר כי חוויית האבסורד והמלנכוליה הנלווית אליו המזוהות יותר מכול עם האקזיסטנציאליזם המודרני באות לידי ביטוי בעבודתם של הפרשנים ובעולם המחשבה היהודי הדתי-רבני של ימי הביניים.⁴ עלינו להבחין בין החוויה המשוערת של הפרשנים שעה שפירשו את

1 למהלך תודעתי זה דמיון מסוים ל"שיבתו של המודחק" כהגדרתו הקלסית של פרויד, אך ללא נקודת טראומה מובחנת; ראו: J. F. Rabain, "Return of the Repressed", *International Dictionary of Psychoanalysis* 2005, <http://www.encyclopedia.com>, ושם מקורות ביבליוגרפיים.

2 אני משתמש כאן (וכן בהמשך) במונח מלנכוליה, וכן במילים צער, אוזלת יד וכאב, מבלי להתחייב להגדרות קליניות ופנומנולוגיות מדויקות.

3 אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס: מסה על האבסורד, מצרפתית: צבי ארד, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 124.

4 באופן כללי נכון יהיה לומר שהיהדות שוללת את האבסורד. לפנינו דוגמאות אחדות להתמודדות שיטתית עם תפיסת עולם זו, למשל בהסתמך על הפילוסופיה והרציונליזם: "האמיתיות הדתית היא [...] תריס בפני קביעות-יחס מוטעות בין הדת ובין הפילוסופיה. התיזה Credo quia absurdum נעשית בלתי-אפשרית לגמרי", הרמן כהן, דת התבונה ממקורות היהדות, מגרמנית: צבי וויסלבסקי, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 443. מקומו של האבסורד בתאולוגיה הנוצרית גם הוא מעורר

התורה ובין החוויה הרגשית המלווה אותנו בקריאה בפירושים הללו. בהתאם לכך, פרק הזמן המלנכולי שבו מתבהר כי המאמץ הפרשני נידון לכישלון ידוע מראש, אותה "שעה של תודעה", עשוי ללוות את בן-הזמן המודרני הקורא בפירושי ימי הביניים. לעומת זאת הפרשנים עצמם, אם טולטלו ב"שעה של תודעה", הרי שגבולותיה בהכרח מצומצמים ומוגבלים מאוד ומלווים בתהליכים נפשיים ואינטלקטואליים המנתבים את התחושות השליליות לאפיקים אמוניים רצויים. המסגרת התאורטית של הבחנה זו מוכרת היטב במחקר הספרות ומזוהה עם עקרונות ה-"reader response criticism"⁵.

בחלק הראשון של המאמר אנסה לתאר את הכישלון המובנה, הידוע מראש, הנלווה לפירוש התורה על דרך הפשט, ומה שאכנה להלן בשם "פרדוקס הפשט". בחלק השני של המאמר אציג את החוויה הרגשית של הקורא המודרני הקורא בפרשנות ימי הביניים, ער לכישלון הבלתי נמנע שבמעשה, ואנסה להתחקות אחר חווייתם השונה של הפרשנים עצמם שעה שכתבו את פירושיהם. סוגת פרשנות המקרא על דרך פשט אינה מותירה מקום לחיבוטי נפש ולתיאורים רגשיים. הנתונים הטקסטואליים שבידי אינם מאפשרים אפוא לעמוד כהלכה על תהליכים נפשיים שליוו את הפרשנים בשעת הכתיבה. לתיאור חוויותיהם של הפרשנים ולניסיון לעמוד על התמודדותם עם "שעות תודעה" אין לי אלא להסתמך על הדים קלים ועל דרך הסברה.

[1]

הסיטואציה האבסורדית שאני מכוון אליה נוצרה בשל מפגש בין תפיסות אמוניות, נתונים ספרותיים שאינם תואמים תפיסות אלו, ומתודולוגיה פרשנית המעוררת תשומת לב לאי התאמה עקרונית זו. לשם הנוחות אתאר מפגש זה בחמש נקודות המובחנות זו מזו, כלהלן.

1. עיון פילולוגי חסר פְּנִיּוֹת בספרי המקרא מוביל למסקנה חד משמעית שהם כוללים פגמים וכשלים יסודיים שמספרם עצום. אשר לתורה, הרי שהיא כוללת מקרים ברורים של כפילויות, אי התאמות וסתירות מהותיות הן בפרקי הסיפור הן בפרקי החוק. כך, אם להסתפק במספר דוגמאות מפתח, לפנינו שני סיפורי בריאה שונים

יכוחים, ולמול היגוד המפורסם של טרטוליאן (Tertullian) "Prorsuscredibile est, quia ineptum" est "שביטויי בתאולוגיה של קירקגור מוכרים ביותר – P. Bühler, "Tertullian: The Teacher of – est the credo quia absurdum", J. Stewart (ed.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 131–142. כותב האפיפור בנדיקטוס ה-16: "Credo quia absurdum is not a formula that interprets the Catholic faith" (General Audience, 21/11/2012, from the Vatican site)

5 J. P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980; E. Freund, *Return to the Reader: Reader-Response Criticism*, London and New York: Methuen, 1987.

בתכלית (בראשית א-ב), שלושה סיפורים על אב אומה, אשתו ומלך זר בעלי דמיון עלילתי מובהק (בראשית יב 10-20; כ; כו 6-11), סיפורי רקע שונים ונבדלים למתן השמות "באר שבע" (בראשית כא 22-32; כו 26-33) ו"בית אל" (בראשית כח 19; לה 15) ולהחלפת שמו של יעקב ל"ישראל" (בראשית לב 25-32; לה 10-11), תיאורים שונים כיצד הגיע יוסף לידיו של פוטיפר (לז 25-27, 28, 36; לט 1), שלושה קטעים נבדלים בפרטיהם העוסקים במינוי שופטים ומנהיגי עם להקל על משה בעבודתו (שמות יח 13-26; במדבר יא 16-17, 24-30; דברים א 9-18), גילוי משולש לשמו המפורש של אלוהים (בראשית ד 26; שמות ג 13-15; ו 2-3), התייחסויות שונות לעבד עברי ולאפשרות שיהפוך לעבד עולם (שמות כא 1-6; ויקרא כה 39-43; דברים טו 12-18), להיתר לאכול את הבכורות (במדבר יח 15-18; דברים טו 19-23), לחלק את המעשר ללווים (במדבר יח 21-32; דברים יד 22-23, 29), רשימות חגים המציגות צדדים נבדלים וסותרים בפרטיהם (שמות כג 14-17; לד 18-23; ויקרא כג; במדבר כח-כט; דברים טז 1-17), ועוד כיוצא באלה – עשרות דוגמאות מוכרות וידועות שמחקר המקרא הביקורתי עוסק בהן באינטנסיביות זה כמאתיים וחמישים שנה.⁶ הנתונים הספרותיים הללו מובילים למסקנה שהתורה כוללת מסורות ותעודות עצמאיות ומשקפת תהליכי חיבור ועריכה מורכבים וממושכים.⁷ ואף שרבות המחלוקות בין חוקרי המקרא הביקורתיים, אין מערערים על עצם ההבנה כי רק בעזרת ניתוח דיאכרוני של הטקסט והפרדת שכבותיו ומסורותיו השונות ניתן להסביר מקרים אלו של כפילויות, אי התאמות וסתירות. יתרה מזו, רק בקריאה דיאכרונית של התורה תתקבל משמעות מתקבלת על הדעת למכלול הפרטים הספרותיים המרכיבים אותה. אין הדבר אומר שעלינו לראות בתורה כפי שהיא לפנינו ספר מלאכותי שנוצר מחיבור מקרי של קטעי ספרים רבים, חיבור שקריאה רציפה בו היא בבחינת שעשוע אינטלקטואלי בלבד, אולי בדומה ל"שיר הדתי" המפורסם שהציע סטנלי פיש לתלמידיו.⁸ תהליכי עריכתה של התורה, אף אם נסכים כי היו מורכבים ועצמאיים (כלומר לא בהכרח תלויים זה בזה) והתפרשו על פני מאות שנים, ניכרים בקפדנות ובהתחשבות רבה בתוכן ובשאיפה להעמיד עלילה רציפה וקוהרנטית.⁹ ועם זאת העדפה בלתי מתפשרת של הקריאה הסינכרונית

6 לאוסף דוגמאות למקרים של כפילויות, אי התאמות וסתירות בתורה – הן בחלקי הסיפור הן בחלקי החוק – ראו למשל, אלכסנדר רופא, מבוא לספרות המקרא, ירושלים: כרמל, 2006, עמ' 32-26.

7 להיסטוריה של מחקר המקרא הביקורתי ולמקומן המרכזי של הכפילויות, אי ההתאמות והסתירות שבתורה בהתפתחותו ראו, למשל: H. J. Kraus, *Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testaments: von der Reformation bis zur Gegenwart*, Neukirchen-Vluyn: Verl. Erziehungsvereins, 1956; ברוך יעקב שורק, "התורה: חמשת חומשיה וארבע תעודותיה", צפורה טלשיר (עורכת), ספרות המקרא: מבואות ומחקרים, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2011, עמ' 161-226.

8 S. Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University, 1980, pp. 322-337; השווי ניסוי ספרותי-פרשני דומה אצל מנחם בן, "אין שירה בלתי מובנת", *חזרונים* 6 (1987), עמ' 47-54.

9 לתיאור קולע למורכבות ספרותית זו שבה קווים של שלמות עלילתית ופרטים החותרים תחת שלמות זו ראו: "מנקודת מבט אחת המקרא מציג מבנה אפוס בהיקף, בעקיבות ובשלמות שאין עולה עליהם. מנקודת מבט אחרת הוא מציג צד מטולא שכולו קטעים וקרעים", נורת'רופ פריי,

כמקובל בעולם הפרשנות הדתי היהודי והנוצרי היא מעשה דוגמטי שתועלתו הפילולוגית אינה ברורה.¹⁰

2. חמשת חומשי התורה מזוהים עם אלוהים.¹¹ דומה שזיהוי זה לא היה בבחינת מובן מאליהו בתקופות קדומות. התורה עצמה משקפת מגמה ברורה לזיהוי החוק עם אלוהים. מגמה זו הלכה והעמיקה ובספרי נביאים וכתובים כבר משתקפת האמונה שהאלוהים הוא מקורו של החוק כולו – אם אלו חוקים שניתן לזהותם עם החוקים שלפנינו בתורה ואם לאו. לעומת זאת המקרא אינו כולל היגד ברור המזהה עם אלוהים את כלל חמשת חומשי התורה, סיפור שירה וחוק גם יחד. היגדים ישירים ועקיפים המלמדים על זיהוי מלא שכזה אינם מוקדמים לתקופה ההלניסטית והם מתרבים לקראת סופם של ימי הבית השני.¹² בשלב זה משמעותה של המילה "תורה" מתרחבת מאוד והיא באה לתאר את כלל ביטויי הברית שבין האלוהים ועם ישראל.¹³ חמשת חומשי התורה נתפסו כביטוי המובהק ביותר לברית זו, אולם לא היה בהם כדי למצות את שלל פניה – התורה האלוהית באה לידי ביטוי בטקסטים נוספים, במסורות כתובות ושאינן כתובות, ובעולם המנהגים והפרקסיס הדתי. הרחבה זו של התורה האלוהית מקורפוס טקסטואלי מובחן לקורפוס הכולל גם מסורות על פה הפכה אותה, למעשה, לבעלת גבולות אין-סופיים, ממש כאלוהים עצמו. וכהגדרתו הקולעת של אפרים אלימלך אורבך, בשלב זה "לא היתה

10 אנטומיה של ביקורת: ארבע מסות, מאנגלית: אילנה בינג, חבל מודיעין: דביר, תשע"ו, עמ' 417.
 11 כחלק מההתמודדות הרבנית עם מחקר המקרא הביקורתי, לעיתים הקריאה הדוגמטית-סינכרונית בתורה מלווה בהצדקות מתודולוגיות שונות; דוגמה לכך יכול לשמש פרנץ רוזנצווייג המבהיר כי "העורך האחרון" של ספרי המקרא הוא למעשה "הקורא הראשון", ומכאן משתמע שעלינו להתחקות אחר אופן הבנתו של קורא ראשון זה ולהעדיפה על הבנתם של מחברים וקוראים שקדמו לו; ראו: פרנץ רוזנצווייג, נהריים: מבחר כתבים, מגרמנית: יהושע עמיר, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 33. למול הקריאה הדיאכרונית מזה והקריאה הסינכרונית הדוגמטית מזה, חוקרי מקרא ביקורתיים הציגו לאורך המאה העשרים דרכי ביניים שונות המשלבות בין הישגי הניתוח הדיאכרוני ובין התפיסה שיש תועלת בניתוח המקרא כפי שהוא ("Old Testament in a Canonical Context") וזאת בשל ההנחה שעבודתם של העורכים האחרונים הייתה שקולה תמיד וקפדנית. דרכי ביניים אלו מזהות בין היתר עם עבודתם של חוקרים רבי-השפעה, כגון צ'ילדס (Brevard S. Childs) ומשה גרינברג.

11 לתיאור היחס שבין אלוהים לתורה בחרתי להשתמש כאן במילה "זיהוי" (identification) המעוררת אסוציאציה של קשרים הדוקים ומהותיים בין שני אובייקטים, אולם בו בזמן גם כלליים ובמידת מה חסרי הבחנה. זהו יחס נבדל מהיחס של סופר או מחבר לספרו שמקובל לתארו במילה "ייחוס" (attribution). בשאלת זיהוי התורה עם אלוהים בכוונתי לדון בפירוט במקום אחר, ושם אפרט את הגורמים הספרותיים, התרבותיים, האמוניים והפולמוסיים העומדים ביסודו של זיהוי זה (בכתובים).

12 ריכוז מלא של הנתונים וביבליוגרפיה רבה אביא במחקרי הנזכר בהערה הקודמת.

13 יש להבחין אפוא בין זיהוי חמשת חומשי התורה עם אלוהים, שכאמור לדעתי עדות ברורה לזיהוי זה נמצא רק בעיצומם של ימי הבית השני, ובין תהליך של התרחבות משמעה של המילה "תורה" הבא לידי ביטוי ברור בתוך המקרא עצמו – "תורה" עשויה לבוא במקרא במשמעות הוראה מובחנת, במשמעות חוקי ספר דברים או כלל ספר דברים (באחת מגרסאותיו המוקדמות), במשמעות החוק כולו, ולפנינו גם פסוקים המזהים בין "תורה" ובין "דבר ה'" הנמסר לנביאים. למשמעותיותה השונות של המילה תורה במקרא הוקדשו מחקרים רבים, וראו ביבליוגרפיה נרחבת אצל שורץ, הערה 7 לעיל, עמ' 162, הערה 4.

המלה 'תורה' מלה, אלא 'מוסד'¹⁴. ברור הוא שבאקלים אמוני זה, הרעיון שבנקודת זמן כלשהי רק פרקי החוק שבתורה זוהו עם אלוהים, ואולי אף לא פרקי החוק כולם, נשמע זר ומופרך לגמרי.

3. זיהוי התורה עם אלוהים עורר את קוראיה ומפרשיה לפתח "אופק ציפיות"¹⁵ המייחד אותה מכל פרט אחר בעולם וזאת בשל שלוש הנקודות הבאות: א) התורה היא האובייקט האלוהי היחיד המוכר לנו העשוי לשון.¹⁶ האמונה ביסוד הקומוניקטיבי של הלשון מובילה לציפייה שבניגוד לכל אובייקט אחר בעולם, התורה מכילה מסרים אלוהיים ברורים הניתנים לפענוח.¹⁷ פרטים אחרים בעולם עשויים לשקף את מצב רוחו של אלוהים ואת תוכניותיו (או את מצב רוחם של האלים ואת תוכניותיהם), אך באופן עקיף ומוגבל בלבד. בכוחם של רואים, מאנטיקנים ואומנולוגים לגזור מתופעות נצפות (כגון רעידת אדמה, ליקוי ירח, תנועת כוכבים, וגם איברים פנימיים של בעלי חיים) לכל היותר מסקנה מעשית כלשהי – להימנע או לא להימנע מפעולה מסוימת,

14 אפרים אלימלך אורבך, חז"ל: פרקי אמונות ודעות, ירושלים: מאגנס, 1978, עמ' 257. הגדרה זו נכונה במידה רבה גם לכמה מונחים הבאים כמקבילה למילה "תורה"; כך באשר למונח "חוכמה" בימי בית שני נאמר ש"החכמה [...] היא סך כל האמונות והדעות, ההלכה והמעשה של הקבוצה", מנחם קיסטר, "ספרות החכמה בקומראן", הנ"ל (עורך), מגילות קומראן: מבואות ומחקרים, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2009, עמ' 301, ולהקבלת "חוכמה" עם "תורה" השוו למשל 11Q5, ית, 1-12: "כי להודיע כבוד ה' נתנה חוכמה [...] שיחתם בתורת עליון", וראו: קיסטר, שם עמ' 300-301; B. U. Schipper and D. A. Teeter (eds.), *Wisdom and Torah: The Reception of "Torah" in the Wisdom Literature of the Second Temple Period*, Leiden: Brill, 2013, *passim*. להגדרה דומה באשר למונח "ברית" בבית שני ראו למשל: "All Jewish groups of Late Antiquity believed that Israel's covenant with God is an eternal covenant. It binds Israel to observe the commandments and to continue to live by the Torah", L. H. Schiffman, "The Concept of Covenant in the Qumran Scrolls and Rabbinic Literature", H. Najman and J. H. Newman (eds.), *The Idea of Biblical Interpretation: Essays in Honor of James L. Kugel*, Leiden: Brill, 2004, p. 276. "ואת ספרי התורה אשר מצאו ושרפו באש. ובאשר נמצא בידי משהו ספר הברית [...] מצוות המלך להמיתו", אוריאל רפפורט (מהדיר), מקבים א, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2004, עמ' 119-120.

15 "horizon of expectations"; H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Timothy Bahti (trans.), Minneapolis: University of Minnesota, 1982, p. 79

16 נכון הוא שלא כל ביטוייה של התורה האלוהית, במשמעותה המורחבת, הם לשוניים, ואף חמשת חומשי התורה עצמם מתגלמים באופנים נוספים, מופשטים או פיזיים, ולא רק במילים; ראו בפרט: "היתה תורה כתובה ומונחת בחיקו של הקב"ה ואומרת שירה עם מלאכי השרת" – כלומר תורה זו היא "כתובה" אך גם נוהגת כאחד מיצורי השמים. אולם די בכך שחמשת חומשי התורה מתגלמים בראש ובראשונה בלשון כדי להבחין אותה מפרטים אחרים בעולם האלוהי, מגרמי השמים, מהר, מאדם ומנחש. אבות דרבי נתן, נוסח א, לא, מהדורת שלמה ז' שכטר, ניו יורק וירושלים: בית המדרש לרבנים, 1997, עמ' 91.

17 תיאוריות פסימיסטיות מודרניות המדגישות את מוגבלותה של הלשון ואת המרחק המכאיב שבין האדם והמלים היוצאות מגרונו (או לחלופין מציגות את האדם כמי שכלוא במילותיו – "Die Sprache ist das Haus des Seins!"), אינן מכחישות את קיומה של ציפייה אינטואיטיבית זו. אנו זקוקים למעט שבמעט כדי למצוא אותה חיה ופועמת בנו ומבלי שדבק בה דבר מן העולם התאורטי שעמו, כך לרגע נדמה היה, הרחקנו אותה לצמיתות.

לצאת למסע או להישאר במחנה, לחתור למגע עם אויב או להציע פתרון דיפלומטי.¹⁸ התורה היא האובייקט היחיד המבטא התערבות אלוהית בעולם קיים. התפיסה היסודית הבאה לידי ביטוי כבר במקרא עצמו כי אלוהים מתערב בעולם לשם השגה של מטרה מובחנת כלשהי מובילה להנחה שקיומה של התורה בין בני האדם הוא עדות לשליחות האלוהית שנקבעה לה, שליחות קבועה ונצחית.¹⁹ ג) הנחה אינטואיטיבית היא כי בין המילה ובין הדובר קשר בעל מהות וכי המילה היא כעין המשך של הגרון ממנה היא בוקעת או כעין ענף שאף אם רחוק הוא מאוד מנקודת השורש ימצאו בו מתכונותיו הבסיסיות של העץ כולו.²⁰ נקודה שלישית זו היא הרלוונטיות לעניין הנידון כאן. האדם המאמין מניח שהתורה מתאפיינת בתכונות אלוהיות – אלוהים שלם ומושלם וללא פגם וכך היא גם תורתו, שלמה ומושלמת בכל קנה מידה שבו נבחן אותה. אין בידינו דיון הפורט שלמות אלוהית זו לעקרונות קונקרטיים.²¹ ועוד

18 למשל: "אם בשניים בכסלו בשלוש אחר הצהריים במערך מסוים של הכוכבים יצא המלך מביתו ונפל לבור – ברי שיש קשר מדעי בין היום, מצב הכוכבים והתאונה של המלך. לכן יזהר המלך בשנה הבאה באותה השעה לא לצאת מפתח ביתו כי התאונה עלולה להישנות". יוחנן מופס, אישיותו של אלוהים: תיאולוגיה מקראית, אמונה אנושית ודמות האל, מאנגלית: אור שרף, ירושלים: מכון שלום הרטמן, 2007, עמ' 26.

19 המסורת היהודית, ובפרט המקרא, רצופה תיאורים של התערבויות אלוהיות ולצדן הסבר, לא פעם ידיקטי ופשטני, למוטיבציה האלוהית העומדת בתשתית; כאן חוזרת פעמים רבות הנוסחה "עַן (אֲשֶׁר)" (השוו, למשל: בראשית כב 16; במדבר יא 20; שופטים ב 20) המצביעה על יחס ישיר של סיבתיות בין התנהגות האדם והגמול האלוהי. לסקירה ממצה של צורות ההתגלות במקרא, סיבותיהן של ההתגלויות השונות וחוויותם של הזוכים בהתגלות ראו: יצחק אריה זליגמן, "התגלות אלהים", אנציקלופדיה מקראית ב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1954, טורים 863–872, ובין היתר ראו: G. W. Savran, *Encountering the Divine: Theophany in Biblical Narrative*, London: T. & T. Clark International, 2005. לפנינו טיעונים פילוסופיים-תאולוגיים, בפרט מהעת המודרנית, נגד הניסיון להסביר את דרכי שליטתו של אלוהים בעולם, שאינו אלא (בלשונו של פרדינאנד אֶבנר [Ebner]) "עניין של יהירות או של בטלנות רוחנית", שמואל הוגו ברגמן, "פראנץ רוזנצווייג ודרכו אל היהדות", רוזנצווייג, הערה 10 לעיל, עמ' לג. אולם אין בקו מחשבה זה כדי להכחיש את קיומה של התחקות קבועה אחר המשמעות הנגלית ביחסי אלוהים ובני האדם, התחקות ארוכת שנים שימיה כימי האדם המאמין בכוח עליון.

20 השוו: "בן מלך שנתרחק מאביו וכו' והי[ה] מתגעגע [...] והגיע לו [מ]כתב מאביו [...] והיה מתגעגע עכ"פ שיושיט לו יד, ואם היה מושיט לו יד ה[י]ה מחבקה ומנשקה. אח"כ יישב עצמו – הלא זה ה[מ]כתב הוא כתב יד המלך בעצמו וא"כ הוא יד המלך", ספר סיפורי מעשיות לר' נחמן מברסלב, מהדורת צבי ווייסלייב וישראל היילפערין, לעמבערג: פ' בדנרסקי, 1902, פ ע"א; כל סיפורי רבי נחמן מברסלב: המעשיות, הסיפורים הסודיים, החלומות והחזיונות, מהדורת צבי מרק, תל אביב: משכל, 2014, עמ' 392.

21 שתיקת המקורות בכל הנוגע לאמיתות אמונה יסודית היא תופעה ידועה, השוו: "האידיאות הכלליות העליונות באות רק לעיתים רחוקות על ביטוין המילולי המדויק", אלפרד נורת ווייטהד, גלגולן של דעות, מאנגלית: משה מייזלס, ירושלים: מוסד ביאליק, 1963, עמ' 4; "את העיקר, את 'הנקודה', רשמו לעיתים נדירות בלבד", אברהם יהושע השל, קוצק: במאבק למען חיי אמת, מיידש: דניאל רייזר ואיתיאל בארי, ירושלים: קורן, 2015, עמ' 5; "תרבויות אינן מפרשות או מנסחות את עקרונותיהן הבסיסיים ביותר", יעקב בלידשטיין, עיונים במחשבת ההלכה והאגדה, ירושלים: אוניברסיטת בן גוריון, 2006, עמ' 29, ובאשר לנטייה להסתפק באמירות דוגמטיות בכל הנוגע לשלמות האלוהים ולשלמות תורתו ולהימנע מעיונים מפורטים השוו גם: "האמצעי היחיד שיש בידי אדם למסור לעצמו ולדורות את מה שהוא יודע על האל [...] הוא] הניסוח הדוגמטי", פירושי פרנץ רוזנצווייג לתשעים וחמישה משירי רבי יהודה הלוי, מגרמנית: מיכאל שורץ, ירושלים: מאגנס, 2011, עמ' 38.

יש להדגיש כי היחס לאלוהים ידע תמורות רבות משמעות בהיסטוריה של האמונה היהודית – "אלוהים היה קבוע [...] אבל התוכן של הרעיון 'אלוהים' השתנה ללא הרף"²² – והתפתחות אחת שכזו היא האמונה שאלוהים שלם ומושלם מכל בחינה שהיא. ברבדים שונים של המקרא ניתן למצוא הדים לחולשות מובנות של אלוהים, וספרות חז"ל הקלסית כוללת מאות היגדים המשכללים ומפתחים את דמות אלוהים הכפוף למערך רגשותיו האנושיים. ועם זאת, במסורת היהודית השתרשה האמונה שאלוהים מושלם ונטול פגמים. אמונה זו שבה והתאשרה בכל היבט שבו נבחנו אזכוריו ופועלו של אלוהים ובכל מגעו בעולם השפּל. וויכוחים ותהיות הנוגעים לשליטתו של אלוהים בטבע ולהשפעתו על ההיסטוריה האנושית שהתגלעו לאורך הדורות מושתתים באופן מובהק על אמונה יסודית זו, ולמעשה אין הם אלא ניסיונות קבועים להתאים את האמונה הבלתי משתנה שאלוהים שלם ומושלם למערכת אמונותיהם ודעותיהם של בני האדם המשתנה ומתפתחת בהתמדה.²³

שלל המקורות העומדים לפנינו המצטטים מהתורה ומפרשים אותה, קורפוס עצום של חיבורים בני תקופות שונות ואזורים גאוגרפים נבדלים, מאפשר לנו לעמוד בחדות על כמה עקרונות דומיננטיים המסתעפים מהאמונה שהתורה האלוהית מושלמת ולמעשה מתחייבים מאמונה זו.²⁴ דומני כי ניתן לצמצם עקרונות אלו לשלושה, כלהלן:

- א) התורה האלוהית משקפת אמות מידה מוסריות עליונות, על זמניות, ועקרונות תאולוגיים נכונים ונצחיים.
- ב) כל האמור בתורה האלוהית הוא אמת ונכון, מהותי וחשוב – פרטים שקריים ולא נכונים, ופרטים שוליים וחסרי חשיבות לא יימצאו בה.
- ג) התורה האלוהית במשמעותה המורחבת משקפת הרמוניה והתאמה מלאה בין

22 אביעד קליינברג, האל החושני: לגופו של האל המופשט, מאנגלית: אביעד שטיר, תל אביב: ידיעות ספרים, 2017, עמ' 233.

23 לניתוחים ספרותיים וספרותיים-פסיכולוגיים של דמות אלוהים במקרא ראו בין היתר: ג'ק מיילס, אלוהים: ביוגרפיה, מאנגלית: רן הכהן, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ח; M. E. Mills, *Images of God in the Old Testament*, London: Cassell, 1998; R. E. Friedman, *The Hidden Face of God*, New York: Harper, 1997, especially pp. 7–142; ובמעבר מימי הבית השני לספרות חז"ל ראו בין היתר: אורבך, הערה 14 לעיל; D. Stern, *Midrash and Theory: Ancient Jewish Exegesis and Contemporary Literary Studies*, Evanston: Northwestern University, 1996, pp. 73–93, 110–115. לשאלת שלמותו של אלוהים אני מוצא חשיבות רבה בספרה של C. Hayes, *What's Divine about Divine Law?: Early Perspectives*, Princeton: Princeton University, 2015, שבו נקשרת תפיסה זו עם חדירתה של הפילוסופיה היוונית אל היהדות בימי הביניים המוקדמים. לעיונים מחקריים-תאולוגיים בדמותו של אלוהים ויחסו לעולם ולאדם ראו בעיקר: מופס, הערה 18 לעיל.

24 קוגל הציע "ארבע השערות" לתיאור הנחות היסוד של הפרשנות הקדומה לתורה, ויש חפיפה מסוימת בין דבריי כאן ובין ההשערה השלישית שהציג; ראו: J. Kugel, *Traditions of the Bible: A Guide to the Bible As It Was at the Start of the Common Era*, Cambridge: Harvard University, 1998, pp. 14–19; idem, *How to Read the Bible: A Guide to Scripture, Then and Now*, New York: Free Press, 2007, pp. 14–17.

פרטיה ושלל גילוייה. כך למשל הפרקסיס היהודי-הדתית, המצוות והמנהגים, שכאמור נתפסים גם הם כביטוי לתורה האלוהית, תואמים את התורה הכתובה ומשתקפים בה.

מובן הוא שהכפילויות, אי ההתאמות והסתירות שבתורה אינן מתיישבות עם האמונה שהיא שלמה ומושלמת ונטולת פגמים כמו האלוהים עצמו. כך ברור גם שחיבור שהתהווה במשך מאות שנים ומורכב מתעודות וממקורות שאינם תלויים זה בזה אינו משקף מערכת אחת של מוסר, אמונות ומנהגים, ובוודאי שאינו תואם במלואו את עולם הפרקסיס והמנהג היהודי כפי שהתקבע במאות הראשונות לספירה. "אופק הציפיות" הייחודי מהתורה של הקורא המאמין, אמונתו כי היא שלמה ומושלמת ונטולת פגמים, היא דוגמה מובהקת (ואולי הדוגמה הקלסית בכל הזמנים!) להכפפת כוונת הקורא (intention lectoris) על כוונת היצירה (intention operis) והיא מובילה בהכרח לפרשנויות מופלגות וחריגות.²⁵

4. חז"ל הניחו כמובן מאליו שהתורה אלוהית ועל כן שלמה ומושלמת. אמונתם זו הובילה אותם לסגל שתי הנחות יסודיות המגשרות על הפער בין מה שכתוב בתורה (intention operis) ובין מה שמצופה שיהיה כתוב בה (intention lectoris).

ההנחה הראשונה היא כי התורה מתאפיינת ברב-מובנות ומבטאת משמעויות ללא סוף.²⁶ אין אומר הדבר כי חז"ל מייצגים עולם פרשני ניהיליסטי לחלוטין. בחינה כוללת של ספרות חז"ל מלמדת על מעין גבולות מובחנים שאין לחצותם. כך למשל אין חכם שיעלה בדעתו לזהות בין ישוע הנוצרי ובין משיח בן דוד, או יציע שסופם של היהודים לכליה, או כי ניתן להפנות עורף למצוות. אולם כל עוד אין גלישה מעבר לקווי הגבול האמוניים היסודיים, החופש הפרשני הוא מוחלט ומאפשר תשובות מגוונות, בהן תשובות הסותרות זו את זו. מצב דברים מיוחד זה תואם את התפיסה הידועה כי למשה ניתנה בסיני התורה בצירוף פירושה ודקדוקיה: "מקרא משנה תלמוד ואגדה, אפילו מה שתלמיד ותיק עתיד להורות לפני רבו, כבר נאמר למשה בסיני".²⁷

25 בהקשר זה השוו: "כשטקסט הוא טקסט מקובל, יש נטייה לבלבל בין מה שהמחבר כתב בפועל לבין מה שהיה צריך לכתוב כדי להיות ראוי לשמו", פול ון, האם האמינו היוונים במיתוסים שלהם, מצרפתית: דן דאור, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תשס"ג, עמ' 18. על פרשנות מופלגת ("unlimited semiosis", "overinterpretation") לעומת פרשנות חסכונית ועל ההכרח להגביל את טווח הפרשנויות ראו: U. Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 45–88; C. Bianchi and M. Gieri, "Eco's Semiotic Theory", p. 17–33; Bondanella (ed.), *New Essays on Umberto Eco*, Cambridge: Cambridge University, 2009, pp. 17–33. לניסיונו החלוצי של ראב"ע לצמצם את הלגיטימציה לפרשנות יתר מבלי לערער על הנחת היסוד שהתורה היא אלוהית ראו: M. Z. Cohen, *Three Approaches to Biblical Metaphor: From Abraham Ibn Ezra and Maimonides to David Kimhi*, Leiden: Brill, 2003, pp. 233–238, 245–255; אולם ראב"ע הניח כי אנו נדרשים להשלים מידע הכרחי מספרות חז"ל כדי לפרש נכונה את פרקי החוק שבתורה.

26 לתפיסה זו שורשים קדומים אולם היא הגיעה לשיא בשלותה אצל חז"ל, והשוו למשל בלידשטיין, הערה 21 לעיל, עמ' 29–34.

27 תלמוד ירושלמי, פאה ב, ו (טז ע"ד) ומקבילות, וראו גם: תלמוד בבלי, מגילה יט ע"ב.

הנחה בסיסית נוספת ששימשה את חז"ל לגשר על הפער בין מה שכתוב בתורה ובין מה שקוראיה מצפים שיהיה כתוב בה היא כי ההתגלות האלוהית באה לידי ביטוי גם בתורה שבעל פה, ולכן תורה "שניה" זו היא השלמה טבעית והכרחית לתורה שבכתב.²⁸

שתי ההנחות הנזכרות לא היו מתהוות אילולא המתח שנוצר בין האמונה הבסיסית שהתורה אלוהית ועל כן מושלמת ובין המציאות – שהיא אינה עונה על ציפיה זו.²⁹ הנחות אלו ענו על כל בעיה בכתוב, ולא פחות חשוב מכך, גם על כל בעיה שעשויה להתעורר בו. כנאמר: "כי לא דבר רק הוא מכס' (דב' לב 47), ואם הוא רק – [רק] מכס [הוא רק]".³⁰ התורה האלוהית שלמה ומושלמת כאלוהים עצמו, ואם הקורא מתקשה בכתוב כלשהו – אם נדמה לו שכתובי התורה סותרים זה את זה ואם נדמה לו שחוקי התורה אינם תואמים את ההלכה הנורמטיבית – הרי האשם הוא בקורא ובקורא בלבד. עליו לדבוק כהוגן בכתוב שלפניו, לעיין בו עיון מרובה עד שיעלה בידו למצוא פתרון, פתרון אחד מאין-סוף פתרונות אפשריים המיישבים את הכתוב ומבהירים כי הקושי הוא, למעשה, קושי לכאורה. עיון עמוק וחסר פשרות זה בכתוב בא לידי ביטוי באופן מיוחד במאמץ העצום שהשקיעו חז"ל לקשור את ההלכה הנורמטיבית לפסוקי התורה.³¹ נדרשת הגייה יוצאת דופן בכתוב ובעיקר מתודולוגיה פרשנית גמישה מעין כמותה כדי למצוא בתורה ציווי על הנחת תפילין, איסור על בישול בשר בחלב, קביעה כי מועד תחילת השבת הוא ביום שישי לפנות ערב וכן הלאה, עשרות רבות של דוגמאות שבהן הפרקסיס היהודי-הדתי הבסיסי ביותר איננו מופיע בתורה.

5. סביב המאה התשיעית במרחב הבבלי, יהודים החלו מפרשים את המקרא בהתחשב בלשון, בתחביר ובהקשר. מתודולוגיה פרשנית זו מקובל לכנות, בעקבות כמה מהפרשנים

J. Neusner, *The Mishnah: A New "The Torah-myth"* 28 ר"י "the open canon of Judaism"; Translation, New Haven: Yale University, 1988, pp. xxxv-xl. גם להנחה זו שורשים קדומים, אולם היא הגיעה לשיא בשלותה אצל חז"ל.

29 דבריי כאן אינם סותרים את ההצעה שחז"ל יצרו (או שכללו) מתודולוגיה פרשנית גמישה כתגובה להתחזקות של הדוגמות החד-משמעיות של הנצרות; השוו דניאל בויארין, "המדרש כאנטי-פילוסופיה", הנ"ל, מדרש תנאים: אינטרסקסטואליות וקריאת המכילתא, מאנגלית: דוד לוביש, ירושלים: מכון שלום הרטמן, 2011, בפרט עמ' 209-210; מדובר בכיווני התפתחות הרמנויטיים המשלימים זה את זה.

30 תלמוד ירושלמי, פאה א, א (טו ע"ב) ומקבילות, וראו למשל השלמתו של ר' יהושע אבן שועיב: "אם הוא רק, מכס הוא, כי הענין בעצמו אינו רק", ספר דרשות ר"י אבן שועיב [...]. על התורה ומועדי השנה, מהדורת זאב מצגר, ירושלים: מכון לב שמח, 1992, עמ' רמ.

31 בהקשר זה ידועים במיוחד המאמרים "כחררים!" [התלויין בשערה] ו"היתר נדרים פורחין באויר, ואין להם על מה שיסמוכו", וראו: מיכל בר-אשר סיגל, "לפשר הביטוי 'כהררים התלויים בשערה' (משנה, חגיגה א, ח)", לשוננו עו (2014), עמ' 137-148, והשוו: "פרשנות דתית חייבת להציג שוויון בין עמדותיה שלה ובין המובן המקורי שבטקסט", אדל ברלין, "הרהורים על פרשנות המקרא בארצות הברית לקראת המאה ה-21", עיוני מקרא ופרשנות ה (תש"ס), עמ' 390.

עצמם, בשם הכולל "פשט".³² ההגדרה "פשט" או "פשוטו" פירושה קטגוריה פרשנית הניכרת בעקרונות הרמנויטיים מובחנים. שרה קמין הציעה שפרשן שדרך הפשט מובחנת ומגובשת בתודעתו יפרש את הכתוב לפי לשונו ומבנהו התחבירי, לפי ההקשר ומבנה היחידה, על פי כתובים אחרים במקרא, על פי הסבירות וההיגיון ועל פי מנהג העולם ("דרך ארץ").³³ הצעתה, בצירוף כמה דיוקים מתבקשים, התקבלה על מרבית החוקרים.³⁴ פרשנות הפשט התפתחה בשל מספר תנאים תרבותיים וגורמים היסטוריים מובחנים,³⁵ ובראשם פיצול הזרם הקראי מן הזרם הרבני ההגמוני. הקראים, לכל הפחות ברמה הדקלרטיבית, טענו שאינם זקוקים לספרות חז"ל כדי להשתית אורח חיים יהודי, ודי להם באמור בספרי המקרא. נקודת מוצא זו חיבה אותם להרחיב את העיון מהתורה לכלל ספרי המקרא ולדקדק בלשון הפסוקים ובקשרם.³⁶ הפופולריות שצברה התנועה הקראית במאות התשיעית והעשירית עוררה חכמים רבניים להתפלמס עם עקרונות האמונה הקראית ובין היתר לנסות ולהוכיח כי לא ניתן להסתמך על המקרא לבדו כדי להבין את האמור בו, אלא הכרח להיעזר גם במידע משלים הכלול בספרות חז"ל.³⁷ תוצאת הדברים זהה – הן הפרשנים הקראיים הן הפרשנים הרבניים החלו מקדישים תשומת לב הולכת וגוברת לכתוב כלשונו וכקשרו, אלו כדי לחזק את הטענה שראוי לפרש את המקרא מתוך עצמו, ואלו כדי לשרש טענה זו ולהדגיש את ההכרח לסמוך על מסורת התלמוד והמדרש. פרשנות הפשט התפשטה אל לבה של אירופה הלטינית, ככל הנראה בשני מסלולים מקבילים:

32 לסקירות מועילות ראו: משה גרינברג (עורך), פרשנות המקרא היהודית: פרקי מבוא, ירושלים: מוסד ביאליק, 1992; *Hebrew Bible, Old Testament: The History of Its Interpretation*, Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1996–2013, vol. 1:2, especially chapters 25, pp. 32–33.

33 שרה קמין, רש"י: פשוטו של מקרא ומדרשו של מקרא, ירושלים: מאגנס, 1986, עמ' 268.
34 לדיון מפורט ראו: מרדכי ז' כהן, "הרהורים על חקר המונח 'פשוטו של מקרא' בתחילת המאה העשרים ואחת", שרה יפת, וערן ויזל (עורכים), "ליישוב פשוטו של מקרא": אסופת מחקרים בפרשנות המקרא, ירושלים: מוסד ביאליק, 2011, עמ' 5–58.

35 שאלת הגורמים שהובילו להתפתחות פרשנות המקרא על דרך פשט היא מן השאלות היסודיות ביותר במחקר פרשנות המקרא בימי הביניים; לסיכום דברים ולביבליוגרפיה רבה ראו: E. Viezel, "The Rise and Fall of Jewish Philological Exegesis on the Bible in the Middle Ages: Causes and Effects", *Review of Rabbinic Judaism* 20 (2017), pp. 48–88. בדבריי הבאים אזכיר בקיצור נמרץ כמה נקודות מרכזיות בסוגיה זו.

36 לביבליוגרפיה מפורטת המוקדשת לפרשנות המקרא הקראית ראו: B. D. Walfish and M. Kizilov, *Bibliographia Karaitica: An Annotated Bibliography of Karaites and Karaism*, Leiden: Brill, 2011, chapter 16.

37 המתפלמס החריף ביותר בתקופה הקדומה והמכוננת של פרשנות הפשט הרבנית הוא כמובן רס"ג (רבי סעדיה גאון), וראו למשל: S. Poznański, *The Karaite Literary Opponents of Sa'adya Gaon*, London: Luzac, 1908; R. Brody, *Sa'adya Gaon*, B. Rosenberg (trans.), Oxford: Littman Library, 2013, pp. 147–159. אולם נכון להניח שקדמו לרס"ג חיבורים פרשניים המשקפים הרמנויטיקה זהירה ומהוססת בהרבה, וראו: Brody, שם, עמ' 40–42; חגי בן-שמאי, מפעלו של מנהיג: עיונים במשנתו ההגותית והפרשנית של רס"ג, ירושלים: מוסד ביאליק, תשע"ה, עמ' 292–293. סביר להניח שחיבוריהם של פרשני מקרא אלמוניים אלו הושתתו על מתודולוגיה בשלה פחות, הם הרבו להסתמך על ספרות חז"ל והקדישו מקום נרחב לפולמוס עם הקראים, נרחב הרבה יותר מן המקום שפולמוס זה תפס בחיבוריו הפרשניים של רס"ג.

דרך אזורים הנשלטים בידי האסלאם (ישראל, צפון אפריקה וספרד המוסלמית) ודרך איטליה הביזנטינית.³⁸ שיטה פרשנית זו הלמה להפליא את רוח "הרנסנס של ימי הביניים" המתאפיינת, בין היתר, בהתפתחות מדע הדקדוק והפילולוגיה.³⁹ ההתחשבות בלשון ובקשר סיעה ליהודים בוויכוחיהם עם נוצרים ועם הפרשנות הנוצרית המושתתת בעיקרה על קריאה אלגורית וטיפולוגית של המקרא.⁴⁰ טבעי על כן שחכמים יהודים מאירופה הלטינית מצאו לנכון להקדיש מאמץ לפרש את המקרא בהתאם לעקרונות הפשוט.

המהירות שבה הגיעו פרשני המקרא האשכנזים להישגים ניכרים בתחום פרשנות הפשוט אינה אמורה להפתיע. סביב המאה העשירית הגיע התלמוד הבבלי לידיהם של יהודי צרפת ודרום גרמניה ובמשך דורות החכמים עסקו בלימודו ובפירושו. פרשנות התלמוד של המאה האחת עשרה באזורים אלו מתאפיינת בשיטתיות רבה הן מבחינת המבנה הן מבחינה מתודולוגית.⁴¹ דורות אלו הכשירו את החכמים לעסוק בפרשנות פילולוגית, ובמידה רבה כל שנדרש מהם היה להעתיק את עקרונות הפרשנות שהיו מורגלים בהם אל קורפוס טקסטואלי נוסף – המקרא.⁴²

38 למקורות ולביבליוגרפיה רבה ראו בפירוט Viezel, הערה 35 לעיל, עמ' 58–61.

39 רנסנס זה נקשר בשמו של צ'רלס הסקינס, C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge: Harvard University, 1933.

R. L. Benson and G. Constable, eds., *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

40 להשתקפות הפולמוס היהודי-נוצרי בפרשנות המקרא בימי הביניים הוקדשו מחקרים רבים; לרשימה ביבליוגרפית נרחבת ראו: E. Kanarfogel, *Jewish Education and Society in the*

High Middle Ages, Detroit: Wayne State University, 1992, p. 183, n. 115.

ראו: אברהם גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים: קורותיהם, דרכם בהנהגת הציבור, יצירתם הרוחנית,

ירושלים: מאגנס, 2001, עמ' 475–504, וביבליוגרפיה מפורטת שם, הערה 62; אלעזר טויטו,

"הפשטות המתחדשים בכל יום": עיונים בפירושו של רשב"ם לתורה, רמת גן: אוניברסיטת בר-

אילן, 2003, עמ' 34–45. ההשפעה של הפולמוס היהודי-נוצרי על פרשני המקרא הייתה רבה, ואף

על פי כן יש להציג תמונה מאוזנת – הפולמוס עם הנוצרים הוא גורם אחד מכמה שחיבב את סוגת

פרשנות הפשוט על פרשני צרפת ולא ניתן לראות בו את הגורם העיקרי (ובוודאי שלא היחיד)

להתפתחות זו כפי שהציעו כמה חוקרים; אחרי הכול מקומו של הפולמוס בכתיבה של הפרשנים

אינו גדול ולפעמים אף זניח. ראו בין היתר: S. J. D. Cohen, "Does Rashi's Torah Commentary

Respond to Christianity? A Comparison of Rashi with Rashbam and Bekhor Shor", Najman

M. I. Lockshin, *Rashbam's Commentary on Deuteronomy*, Providence: Brown Judaic Studies, 2004, pp.

19–22.

41 לסקירה מפורטת ראו: ישראל מ' תא-שמע, הספרות הפרשנית לתלמוד באירופה ובצפון אפריקה:

קורות אישים ושיטות, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 32–117.

42 עוד על ייחודו של החכם בן התרבות האשכנזית המורגל בעיסוק פרשני-אינטלקטואלי מגוון

ולפיכך עשוי על נקלה לאמץ עיסוק פרשני נוסף – פרשנות המקרא. ראו: גרוסמן, הערה 40

לעיל, עמ' 572–586. בעבר מקובל היה לטעון שההרחבה הלמדנית מפרשנות התלמוד אל

פרשנות המקרא היא התפתחות פנים-יהודית צפון צרפתית "טבעית", ולא קשרו זאת לגורמים

ההיסטוריים-אינטלקטואליים שהזכרתי כאן. ראו, למשל: משה צבי סגל, פרשנות המקרא:

סקירה על תולדותיה והתפתחותה, ירושלים: קרית ספר, 1952, עמ' סב; אליעזר מ' ליפשיץ, רש"י:

רבי שלמה יצחקי, ירושלים: מוסד הרב קוק, 1966, עמ' קנח-קנט, וראו: טויטו, הערה 40 לעיל,

עמ' 15–16.

התפתחות אינטלקטואלית צומחת בהשפעת תנאים חברתיים ופוליטיים מסוימים ולפעמים כתגובה מודעת לתנאים אלו. אולם בשלב הבא התפתחות זו עשויה להשתכלל ולהתגבש, להגיע להישגים ניכרים ולהתפשט בין אזורים גאוגרפים סמוכים ורחוקים מבלי לשמר כל זיקה לתנאים ההיסטוריים שהובילו להיווצרותה. התפשטותה של פרשנות המקרא על דרך פשוט היא דוגמה לתופעה רבת עניין זו. כאמור ראשיתה בסיבות פוליטיות ואידיאולוגיות, תחילה בקרב הקראים ולאחר מכן גם בחוגי הרבנים. סוגה ספרותית-פרשנית זו התגבשה והשתכללה ובחלוף הזמן פרשני הפשט, אף פרשנים שראו בקראות איום קיומי על היהדות, כלל לא היו ערים להשפעתו המכוננת של הפולמוס הרבני-קראי על הסוגה הספרותית-פרשנית שבה עסקו. מקומו של הפולמוס עם הקראים בפירושי המקרא של ראב"ע (רבי אברהם אבן עזרא) עשוי לשמש דוגמה מובהקת לכך. איתנו הגלויה לקראים ניכרת היטב בפירושי הכוללים פולמוס אנטי קראי חריף וברור.⁴³ ועם זאת זהו קו אופייני אחד בפירושי למקרא ולא דווקא הבולט ביותר. קוראיו של ראב"ע – יהודים מצפון איטליה, פרובנס, צפון צרפת ואנגליה – כנראה שלא גילו עניין מיוחד בהערותיו הפולמוסיות, ומכל מקום לא ניתן למצוא פרשנים בני אירופה הלטינית שהתפלמסו גם הם עם הקראים בהשפעתו של ראב"ע. כאמור משיכתם של חכמים יהודים אלו לפירוש המקרא על דרך פשוט קשורה בגורמים אחרים בתכלית.

עמדת המוצא האמונית שהתורה אלוהית, כלומר שהיא שלמה ומושלמת ממש כאלוהים עצמו, אינה מאפשרת להודות בקיומם של פגמים וכשלים בכתוב.⁴⁴ בעוד חז"ל יכלו

43 לאוסף דוגמאות ראו למשל: M. Friedlaender, *Essays on the Writings of Abraham Ibn Ezra*, Jerusalem: Mazkef, 1967, pp. 126–127; ע"צ מלמד, מפרשי המקרא: דרכיהם ושיטותיהם, ירושלים: מאגנס, 1978, עמ' 592–593. וראו: אוריאל סימון, אֶזְרָא מְלִין תְּבַחְךָ: מחקרים בדרכי הפרשנית של ר' אברהם אבן עזרא, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2013, על פי מפתח העניינים: "פולמוס אנטי-קראי", עמ' 554.

44 השונו: האלוהי "חייב להיות פטור מכל חוסר עקביות פנימי, שהוא הסממן של הרוע", אלפרד נורת ווייטהד, התהוות הדת, מאנגלית: יותם ראובני, תל אביב: נמרוד, 2003, עמ' 58; "אין בו [באלוהי] אי-סדר או הפרעה" ו"אין הוא יודע שינוי, השחתה, חלוקה, הפסד, עודף או מחסור", קליינברג, הערה 22 לעיל, עמ' 47 (בשם פסוידו-דיוניסוס); "ההעדר הטוטלי של הסתירות אינו קיים אלא אצל הקב"ה!", שלמה ואהרן טולידאנו, ספר אורות הקודש לראי"ה קוק [...], א, ירושלים תשע"ד: ספריית בית אל, עמ' 124 (על פי אברהם יצחק הכהן קוק, אורות הקודש: עשרה מאמרות ושבעה שיעורים, א, ירושלים תרצ"ח: האגודה להוצאת ספרי הראי"ה קוק, עמ' יא-יב). מובן כי שלמות ומושלמות, כמו כל יסוד קונספטואלי, הן תוצר של תרבות מקום זמן, וניתן לטעון כי רק מי שרואה בתופעות ספרותיות, כגון כפילות אי התאמה וסתירה, פגמים עשוי להגיע למסקנה, הטבעית כביכול, שהתורה אינה עונה על הציפיות מתורת אלוהים. ואומנם דומה שהיחס לתופעות אלו בתורה בתקופה העתיקה משקף שני פנים שיש ביניהם מתח מסוים – מצד אחד עלינו להניח כי ריבוי של גרסאות למסורת אחת לא נתפס כ"בעיה" שאינה מתקבלת על הדעת ("הסתירות אינן מגוונות בעיני העמים הקרובים לטבע", יצחק היימן, דרכי האגדה, ירושלים: מאגנס, תשי"ד, עמ' 221, הערה 228), אך עם זאת כבר בתורה עצמה וביתר תוקף בספרות הבית השני ניכרת מגמה לצמצם ריבוי זה ולהגביל את היקפו ומכאן שהוא אינו משקף מצב אידיאלי ורצוי. ראו עוד: B. Sommer, *Revelation and Authority: Sinai in Jewish Scriptures and Tradition*, New Haven: Yale University, 2015, especially pp. 136, 216, 224.

לבחור אם להתמודד עם קושי מסוים בכתוב או להתעלם ממנו ובאיזו מתודולוגיה פרשנית לנקוט לשם כך, פרשני המקרא על דרך הפשט עיינו בכתוב באופן שיטתי ונדרשו למצוא פתרונות לקשיים המתגלים בתורה בהסתמך על עקרונות הפילולוגיה. אין אומר הדבר שהם הקדישו עיונים שיטתיים למקרי אי התאמה וסתירה בין כתובים. אולם כשהפסוק שדנו בו זימן זאת, ובפרט בנקודות מפתח בעלילה, ניטל מהם החופש להתעלם מן הקושי והיה עליהם להבהיר, בהסתמך על הלשון, התחביר והקשר מתי נברא האדם הראשון – האם בראשית מעשה הבריאה (בראשית ב 7) או בסופו (בראשית א 27)? מתי החלו קוראים בשם המפורש – בימיו של אנוש (בראשית ד 26) או בהתגלות האלוהים למשה, והאם בהתגלות שבסנה (שמות ג 13–15) או בזו שבארץ מצרים (שמות ו 2–3)? כיצד הגיע יוסף לידיו של פוטיפר – האם אחי יוסף מכרו אותו לישמעאלים והם שמכרו אותו לפוטיפר (בראשית לז 25–27; לט 1), האם המדיינים הם שמכרו את יוסף לישמעאלים (בראשית לז 28), או אולי המדיינים מכרו אותו ישירות לפוטיפר (בראשית לז 36)? מה הם התנאים שבהם הופך עבד עברי לעבד עולם ומה פירושו של המושג "עולם" בהקשר זה – עבד לצמיתות (שמות כא 6) או עד לשנת היובל (ויקרא כה 10)? בדומה לכך היה עליהם לבחון בכלי הפילולוגיה את היחס שבין פסוקי החוק וההלכה הנורמטיבית, כלומר להתמודד עם המרחק הניכר שבין החוקים שבתורה והפרקסיס היהודי-הדתית כפי שהוא משתקף בספרות חז"ל ובחיים היהודיים היומיומיים. זהו אתגר אינטלקטואלי כמעט בלתי נתפס ונדמה שאין דרך להגדירו אלא כפרדוקס – ככל שפרשן הפשט ער לעקרונות המתודולוגיים המייחדים את דרך הפשט וחש עצמו מחויב להם, כך יקשה עליו להתעלם מכך שפתרונותיו מתרחקים מן המסקנה "האינטואיטיבית" שעקרונות הפשט אמורים היו להוביל אותו אליה שכן מסקנה זו בלתי מתקבלת על הדעת מבחינה אמונית.

ניתן למצוא חוקיות מסוימת בדרכי ההתמודדות של פרשני הפשט עם הקשיים המרובים שמציבה בפניהם האמונה שהתורה שלמה ומושלמת. אשר להתמודדות עם מה שנראה כפגמים בתורה, מקרי אי ההתאמות והסתירות, כאן בדרך כלל שולט עיקרון ההרמוניזציה. אם פסוק אחד מלמד על X ופסוק אחר מלמד על Y, הפרשנים ישאפו להוכיח, בהסתמך על עקרונות הפשט, כי X כלל אינו שונה מ-Y ולמעשה מדובר במאורע אחד ועלינו להתחשב הן בתיאור X הן בתיאור Y כדי להבינו. כך למשל בריאת העולם המתוארת בבראשית פרק א (X) אינה שונה מבריאת העולם המתוארת בבראשית פרק ב (Y), והיחס בין התיאורים נפתר כיחסי כלל ופרט.⁴⁵ לחילופין הפרשנים ינסו להוכיח כי X ו-Y עוסקים באירועים נבדלים שאינם תלויים זה בזה. כך למשל הם שלושת המקומות בתורה שבהם מתגלה שמו המפורש של אלוהים.⁴⁶

45 "לפי שבתחילה [בבר' א] קיצר במקצת הדברים, עתה [בבר' ב] חוזר ומפרש איך נעשו", יוסף בכור שור לבר' ב 4.

46 לא תמיד קיימת הסכמה ובמקרים מסוימים הפרשנים חלוקים זה על זה אם מדובר באירוע אחד (כלומר X=Y), או שמדובר באירועים נבדלים (מקרים אלו ניתן לסמן X+Y); כך למשל הפרשנים מתלבטים אם את הסתירה בשאלה כיצד הגיע יוסף לידי פוטיפר יש לפתור בעזרת ההבנה שיוסף

חוקיות מסוימת ניתן למצוא גם בדרכי התמודדותם של פרשני הפשט עם הפער שבין פסוקי התורה וההלכה הנורמטיבית. לפעמים מדובר בניסיונות מפותלים ומפולפלים לקשור בין הפסוק וההלכה בהתאם לעקרונות הפשט.⁴⁷ לפעמים הפרשנים נדרשים למיתוס של התורה שבעל פה ומודים שיש להשלים פרטים הנוגעים להלכה בהסתמך על ספרות חז"ל.⁴⁸ לפנינו גם דוגמאות להודאה כי בהסתמך על עקרונות הפשט חלק מהחוקים שבתורה שונים מן ההלכה הנורמטיבית.⁴⁹

נראה שניתן להצביע על דרכי התמודדות חוזרות של פרשני הפשט עם הקשיים שמציבה בפניהם האמונה שהתורה שלמה ומושלמת, אולם אין בכך כדי לעמעם את עוצמתו של האתגר האינטלקטואלי שהיה עליהם להתמודד עמו. בסופו של דבר שיטת הפשט "מקשה" על הבנת התורה ומחייבת התמודדות כמעט פרדוקסלית.

[2]

"העקרונות הבסיסיים של רוב הדתות הם אבני נגף עבור מאמיניהן".⁵⁰ הפרדוקס שלפניו ניצבו פרשני הפשט היהודים בימי הביניים המאמינים בכל ליבם שהתורה אלוהית ועל כן שלמה ומושלמת ונטולת פגמים, הוא דוגמה מובהקת לקביעה זו. קריאה בקורפוס פרשנות הפשט תוך ערות לעומס הציפיות של הפרשנים מן התורה היא חוויה רגשית מטלטלת. המלל הפרשני נתפס לפתע כניסיונות להסחת דעת ממועקה יסודית, מְשָׁבֵר נורא. פרשן מבהיר את מעשיו של אברהם, גלגוליו של יוסף, תגובתו המגומגמת של משה; מברר לפרטי פרטים היבטים שונים במילה או ברצף של מילים – היבטים אטימולוגיים,

נמכר כמה פעמים (X+Y) או שנמכר פעם אחת בלבד והישמעאלים והמדיינים (או המדנים, השו"ב הראשית לז 36) הם שמות שונים לאותה שיירה (X=Y). על עקרונותיהן של שיטות אלו ודוגמאות ראו: E. Viezel, "Context, Harmonization, and the Uniqueness of the Commentaries to the Book of Chronicles", *Jewish Studies Quarterly* 22 (2015), pp. 1–10.

47 ראו למשל מאמציו הגלויים של ראב"ע בפירושו לדברים טז 5–7 להוכיח על פי הפשט שישראל אינם מצויים לצאת מתחום שבת בחג וזאת בעזרת הסברה ובעזרת השוואה לקושי דומה במלכים א, ח 66 הנפתר בדברי הימים ב, ז 10 בדרך השכתוב.

48 ראו למשל הודאתו הכנה של ראב"ע בפירושו לדברים כה 2 כי הפסוק מוליך למסקנה שונה מן ההלכה המקובלת: "כדי רשעתו במספר – היה נראה לנו, כי יש עון שיוכה עליו עשר, גם עשרים, ופחות ויותר, והעד: 'כדי רשעתו', רק לא יוסיף על 'ארבעים' [על פי פסוק 3, שם] – לולי דבר הקבלה; והוא לבדו האמת".

49 קו זה מזוהה במיוחד עם רשב"ם, כך למשל פירושו לשמות יג 9: "לאות על ידך – לפי עומק פשוטו: יהיה לך לזכרון תמיד, כאילו כתוב על ידך; כעין 'שימני כחותם על לבך' [שיר השירים ח 6]". מכאן שברובד הפשט הפסוק אינו מדבר על חובת הנחת תפילין כמקובל במסורת. לדוגמאות מפתח ועיון מפורט בדרכי ההתמודדות השונות שנקטו הפרשנים ראו למשל: שרה יפת, דור דור ופרשנו: אסופת מחקרים בפרשנות המקרא, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 35–54; מאיר (מרטין) לוקשין, "עיון בגישות שונות לפתרון בעיית היחס שבין הפשט לבין מדרש ההלכה", עיוני מקרא ופרשנות ח (2008), עמ' 33–45.

50 מופס, הערה 18 לעיל, עמ' 162.

תחביריים, ספרותיים; בוחן בקפידה את הצעות קודמיו ומעלה כיווני פתרון משלו. אולם רחש קבוע, חסר פשרות, טורד את הנפש. אפלה מסתתרת בקצהו של כל פתרון פרשני ויש להקפיד שלא להישיר אליה עיניים, שלא לפעול במלוא הכוחות האינטלקטואליים לברר את טיבה. המועקה היסודית המונחת בתשתית המעשה הפרשני דוחפת את הפרשנים לחזור ולפרש את התורה, ולמעשה להוסיף ולהתחקות אחר פתרון סופי המיישב באופן מלא את הנתונים הספרותיים עם אמונת היסוד שהתורה מושלמת.⁵¹ ופעילות זו של כתיבה מלווה ברגעים של הכרה כואבת כי הפתרון הסופי אינו בהישג יד, כי המאמץ העצום, שנים של לימוד והתעמקות, לא יועיל: הכישלון הפרשני קבוע מראש. אלו רגעים של פיכחון, "שעות של תודעה" שבהן, כפי שתיאר זאת קאמי, ברור לו לאדם שהסלע אותו הוא דוחף אל ראשו של ההר עתיד לחזור ולהתגלגל במורד אל עומק הוואדי, כי מאמציו לא יועילו.

ברור כי חוויית הקריאה הרגשית שתיארתי כאן עשויה לפקוד קורא מודרני הבוחן את קורפוס פרשנות הפשט היהודית בימי הביניים בהתחשב במסקנות מחקר המקרא הביקורתי, ער לפער שבין כוונת הקורא וכוונת היצירה. קורא זה, המניח כמובן מאליו שהתורה היא יצירה אנושית – "menschlich" – בלשונו של הֶרְדֶּרֶךְ⁵² – אינו יכול שלא לחוש צער על התפתלויותיהם ההרמנויטיות חסרות התכלית של הפרשנים המסורתיים. כלום יש דבר מכמיר לב יותר מניסיונות ההתנגדות של חסר הישע, זה שאינו ער לכך שגורלו נחרץ ובעקשנות ילדים מסרב להרפות ולוותר? האם אפשר שלא לחוש חמלה על פרשנים אלו שעקרונות אמונתם כופים עליהם מצב דברים חסר פתרון, אבסורדי ממש? להצטער על מאמציהם העקרים של מאמינים תמימים אשר אופק ציפיותיהם מן התורה מוביל אותם לכפות רצף ומשמעות על טקסט פרגמנטרי שמשמעותו מוטלת בספק?

חוויית המועקה שהקורא המודרני עשוי לזהות בפירושים המסורתיים שלפניו רחוקה מאוד מהחוויית הרגשיות שליוו את הפרשנים עצמם בעת שכתבו את הפירושים הללו. עבורם ההכרה שהתורה אלוהית היא נצחית ומוחלטת, חסרת תחומים וגבולות ומכסה את כל טווח האפשרויות וההתנסויות. זוהי סִפְרָה בלתי נתפסת שהאדם והטבע כלולים בה, אך רחוקים מלמצות אותה. על כן נתונים ותצפיות, מידע מתחדש ותגליות שזה מקרוב באו אינם נוגעים בה, לא במישרין ולא בעקיפין. יהיה זה בגדר אנכרוניזם גמור להניח שפרדוקס הפשט שעמו התמודדו פרשני הפשט בימי הביניים הוביל אותם לערער על אלוהותה של התורה, לראות בה יצירה אנושית פגומה שפרטיה אינם תואמים זה את

51 עיסוק מתמיד זה במקורות המועקה, המוכר היטב בעולם הפסיכולוגיה, עומד בתשתיתן של פעולות ספרותיות נוספות, והשוו בעיקר, פול ריקר, על התרגום, מצרפתית: שי רון־נסקי, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 29–30.

52 H. W. Frei, *The Eclipse of Biblical Narrative: A Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics*, New Haven: Yale University, 1974, p. 184; I. Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy*, Stanford: Stanford University, 2002, p. 107

זה ושהיא אינה מתיישבת עם התורה שבעל פה. ולאור זאת אני מתקשה להניח שפרדוקס הפשט עורר בהם רגשות שליליים קוטביים של ממש – מועקה יסודית, כאב חריף, אובדן משמעות.⁵³

אולם שלא במסגרת פירוש התורה, אפשר שפרשן ימי הביניים עשוי גם הוא להתמודד במידה זו או אחרת עם "שעות של תודעה", למצוא עצמו כושל בוואדי לרגלי הר, תר אחר סלע שנשטט מבין ידיו ונעלם במורד. למצב נפשי זה אולי קדמה ההכרה שלא עלה בידו לספק פתרון מניח את הדעת המבהיר את הקשיים ומה שנדמה (לנו) ככשלים בכתוב מתוך מחויבות ללשון ולתחביר ולהקשר כמצופה משיטת הפשט. וברגע של פיתרון הוא עשוי לקשור את אוסף הקשיים חסרי הפתרון הללו אלו לאלו ולתודעתו תתגב האפשרות שאין די במאמציו הקבועים לספק להם פתרון הרמוניסטי נקודתי, אלא עליו לשאוף לפתרון המבהיר מורכבות ספרותית זו באופן כולל. תהליך הרמוניסטי מעין זה בא לידי ביטוי בפרשנות הפשט בימי הביניים לספר דברי הימים. ככל הנראה הגודש העצום, הבלתי ניתן להדחקה, של מקרי הכפילויות, אי ההתאמות והסתירות העולות בהשוואת דברי הימים למקבילותיו המקראיות⁵⁴ הוא שהוביל את הפרשנים לקשור את התופעות הספרותיות הללו אלו לאלו ולחפש אחר פתרונות כוללים המסבירים את קיומן. בחינה כוללת זו של הספר הובילה את רוב פרשניו למסקנה שיש בו, לצד מעלותיו, גם פגמים מהותיים וכי הוא משקף מוגבלות אנושית.⁵⁵ מן הסתם מעמדו הזניח של ספר דברי הימים

53 בנקודה זו יש להבחין את פרשן הפשט הימי ביניימי מפרשנים רבניים בתקופה המודרנית. רבים מפרשנים אחרונים אלו הניחו גם הם שהתורה אלוהית ולכן שלמה ומושלמת, אך בשונה מפרשני ימי הביניים מודעים היו בצורה זו או אחרת לאלטרנטיבה של כפירה יהודית. איתנה וחזקה ככל שתהא נפשו של הפרשן הרבני, מודעותו לאפשרות קיומן של "בריות משונות" הם "יהודים דתיים [...] הנוטים לדעות ביקורתיות על חלוקת מקורות בתורה" (הציטוט מתוך, יצחק יוליוס גוטמן, דת ומדע: קובץ מאמרים והרצאות, מגרמנית: שאול אש, ירושלים: מאגנס, 1955, עמ' 261), מוכרחה הייתה להטביע בו חותם. וככל שפרשן זה מודע יותר למחקר המקרא הביקורתי ולאופן שבו יהודים גישרו בין אמונתם היהודית ובין מחקר זה, הכרח הוא כי השפעתו של המחקר הביקורתי על עבודתו תלך ותעמיק – תעורר בו כאב וזעם קדוש, אך לעיתים גם תשפיע עליו בכיוונים שונים, לא פעם מפתיעים מאוד. ראו סקירות ודוגמאות אצל שלום רוזנברג, "חקר המקרא במחשבה היהודית הדתית החדשה", אוריאל סימון (עורך), המקרא ואנחנו, תל אביב: דביר, 1979, עמ' 86–119; B. J. Schwartz, "The Pentateuch as Scripture and the Challenge of"; B. D. Sommer, *Biblical Criticism: Responses among Modern Jewish Thinkers and Scholars*, B. D. Sommer (ed.), *Jewish Concepts of Scripture: A Comparative Introduction*, New York: New York University, 2012, pp. 203–229.

54 להצגה סינופטית של דברי הימים למול מקבילותיו במקרא, ראו: אבא בנדויד, מקבילות במקרא, ירושלים: כרטא, 1972, עמ' 14–164; J. C. Endres, W. R. Millar, and J. B. Burns, *Chronicles; 164–14*, *Chronicles and Its Synoptic Parallels in Samuel, Kings, and Related Biblical Texts*, Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 1998.

55 Viezel, הערה 46 לעיל, עמ' 1–35, והשוו: "אומר לך כלל, כי אין ראוי לדקדק בזה הספר כמו בהספר שכתב משה רבינו, שהיה מן השמים, כי אין זה רק קצור ובחירה מזה הכתוב, ולכן ישימט וישנה ככל אשר בחר [...] ובכל ספר ראוי לדקדק כפי מעלות מחברו. ואם בלי ספק באו גם בזה הספר ענינים נכבדים, ולכן נכלול בחשבון ספרי הקודש", יוסף כספי לדברי הימים א, 5; "הנה יש הבדל בשמות ובענינים אחרים ממה שכתוב פה [בדברי הימים] לאשר כתוב בספר יהושע, ואין תמוה מזה, יען כי ברוב הימים נשתנו השמות והענינים, ועזרא כתב היחסים] האלה לפי אשר

בהיסטוריה של הפרשנות היהודית⁵⁶ הוא שאפשר מסקנות מרחיקות לכת אלו. בנקודה זו שונה התורה. מעמדה הרם וקדושתה המיוחדת שימשו כמחסום אמוני־דוקטרינרי ומנעו מן הפרשנים לפסוע באותם כיווני פתרון ולהציג הסבר כולל באשר לכפילויות, אי ההתאמות והסתירות הכלולות בה ובאשר למרחק שבינה ובין התורה שבעל פה. "שעות התודעה" של פרשני התורה, אלו מהם המחויבים לעקרונות הפשט וניכרים במודעותם המתודולוגית המפותחת, תסתכמנה, לכל היותר, בהכרה מסוימת בנוכחותו של מחסום בלתי נראה זה. יש להדגיש כי אין לפנינו ביטוי ברור להכרה שכזו בקורפוס פרשנות ימי הביניים, והדבר אינו אמור להפליא – במסגרתם של פירושי מקרא שיטתיים אין מקום לחיבוטי נפש אמוניים. ואף על פי כן, אפשר שמקצת מהתבטאויותיו של ראב"ע באשר להכרח להסתמך על ההלכה המוסכמת לפירושם הנכון של כתובי החוק בתורה, אלו הרוויות רגשה דתית מטלטלת, מהדהדות את פגישתו באותו מחסום דוקטרינרי. כך למשל בהקדמת פירושו הארוך לבראשית:

רק במצות וחוקים אסמוך על קדמונינו, וכפי דבריהם אתקן דקדוק לשוננו [כלומר: שלא כמו באשר לפסוקי הסיפור, בפסוקי החוק אסמוך על חז"ל ואפרש בהתאם לדעתם ובניגוד למסקנה הטבעית שאליה מוליכה לשון הפסוקים].
וחלילה לי מחטוא לקוני, לשלוח יד לשוני, ברבים ונכבדים בחכמתם ומעשיהם, מכל חכמי הדורות הבאים אחריהם, כי כל חוטאם חומס נפשו, והיוצא מדבריהם החוצה דמו בראשו, והוא יבדל מקהל הגולה, וירד חי שאולה.

ברקע היגד זה ודומים לו עומדת דמותם של הקראים המשוחזרים מן ההכרח להסתמך על ההלכה המוסכמת כפי שנקבעה בספרות חז"ל – "יסמכו במצוות על דעתם, וכל רגע יהפכו מצד אל צד כפי מחשבתם" (הקדמת ראב"ע לפירושו הקצר לבראשית). השתלחויותיו החוזרות ונשנות של ראב"ע בקראים, מלחמה מתמדת שלא היה לה כל מקום באירופה הלטינית וספק אם עניינה את נמעני פירושו, הן עדות ישירה לשאיפתו הקבועה להבחין את שיטתו משיטתם. ושמה הן גם עדות עקיפה לסערה פנימית של מי שמביט באימה בפרשנות הקראית כמביט בתמונת ראי מעוותת שלו עצמו ועל כן אינו יכול לחדול מלהתקומם נגדה ולהילחם בה. האופן הקונקרטי, החי כל כך, שבו ניסח את היגדיו הפולמוסיים ("חלילה לי מחטוא לקוני, לשלוח יד לשוני") אומנם מלמדים על רתיעתו העמוקה מן הפרשנות הקראית שאינה מתחשבת במחסום הדוקטרינרי, אך אפשר שבו בזמן גם מהדהדת בהם איזו מחשבה מודחקת, שאין להעלותה על הדעת, על חצייתו של מחסום זה.

מצא בספרים זעיר כאן וזעיר כאן ובקיצור, ולפיכך היחס שמספר הוא בדילוג ברוב המקומות ובלי סדר, ולכן אסור לאבד הזמן בהבנת היחסים האלה על מתכונתם אשר הוא מהנמנע, רק לעבור עליהם כעובר על דברי הספר החתום", יוסף בן דוד אבן יחיא (פורטוגל ואיטליה, 1494–1534) לדברי הימים א, ו 39. ספר קהלות משה, אמשטרדם: משה פרנקפורט, תפ"ד, שפא ע"א.

I. Kalimi, *The Retelling of Chronicles in Jewish Tradition and Literature: A Historical Journey*, Winona Lake: Eisenbrauns, 2009, pp. 141–283

כאמור, "העקרונות הבסיסיים של רוב הדתות הם אבני נגף עבור מאמיניהן". אולם אין פירושו של דבר שהמאמין הממוצע מתמודד עם אבני נגף אלו מתוך רגשות שליליים. בשונה מתפיסות מודרניות שונות, הדת היהודית אינה תופסת עצמה כתגובה לייאוש.⁵⁷ בהתאם לכך פרשן הפשט הימי ביניימי לא יתייחס בשל עקרונותיו האמוניים היסודיים. אף על פי כן, אפשר בהחלט שבלבן של "שעות תודעה", באותם שברירי רגע שבהם הוא חש במידה זו או אחרת בקיומם של מחסומי אמונה, ינקרו בו גם תחושות שליליות – צער ואוזלת יד ואף כאב מסוים. הדים לתחושות שליליות אלו אולי הסתננו אל בין היגדי תפילה לעזרה והודיה לאלוהים שכמה מהפרשנים שילבו בנקודות מפתח בפירושיהם.⁵⁸ מכל מקום ברור הוא שזיהוי התורה עם אלוהים אינו מתיר להניח שקיעה של ממש במלנוכליה, בדומה לשקיעתו האפשרית של האתאיסטי הקודר המודרני.⁵⁹ אם התעוררו בפרשן הפשט רגשות שליליים תוך כדי כתיבת הפירוש, אין ספק שמיהר להדחיק ולנתב אותם אל אפיק אמוני-חיובי. וכך ההתמודדות עם פרדוקס הפשט עשויה להוביל את הפרשן לחוש התרוממות רוח דווקא. הוא יביט בתורה שלפניו המסרבת להתפענח באותו מבט נפעם שבו בני האדם מביטים בים מתגלגל ובא, ברכס נישא, בסלע גדול וקובעים בביטחון מלא כי רק אלוהים עשוי היה ללוש דבר מה כה נשגב מן הלא כלום.⁶⁰ זוהי אותה התפעמות שכינה רודולף אוטו בשם "רגש הנבראות" ("das Kreaturgefühl"), הוא ההרגשה שמעורר בנו המראה הנומינוזי ("Numinosen Objekt-Gefühls").⁶¹ רגש זה עשוי להתעורר למראה טבע אלוהי נשגב שעוצמתו מאירה את אפסות כוחו של האדם, אך גם נוכח התורה האלוהית הנשגבה שסתריה מאירים את תבונתו המוגבלת. לחלופין הפרשן עשוי למצוא ברגשות שליליים מקור לתעצומות נפש. רגעי המפגש עם המחסומים הדוקטרינריים, אותן "שעות של תודעה", עשויים להיתפס כביטוי לאמונה מיטבית, לימוד לשם לימוד וללא הבטחה לפתרון מניח את הדעת ומה שהמסורת מכנה "תורה לשמה".⁶²

57 השוו: "החשיבה הדתית היהודית אינה יכולה בשום פנים ואופן להיות מושתתת על ייאוש מן האדם ומן העולם. דת, לתפיסת היהדות, אינה בריחה מן הסבל שבחיים עלי אדמות", אליעזר ברקוביץ, אלוהים, אדם והיסטוריה, מאנגלית: להד לזר, ירושלים: שלם, 2010, עמ' 9.

58 "אמרי שפר, לאברהם סופר [=ראב"ע], כתבם על ספר [...] ומצורו [=מאלוהין] עזרה כבודו שואלת, להגיה חשכו, להצליח דרכו, אשר נשאר עד כה, כאלה נובלת" (הקדמת ראב"ע לקהלת).

59 הוא ה'מדוקא' שתיארה קריסטבה, "אתאיסטי קיצוני וקודר" המביט בעקרונות האמונה הבסיסיים מן החוץ – "המלנוכליה [...] באה לידי ביטוי [...] בספק הדתי. אין דבר עצוב יותר מאלוהים מת"; ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנוכליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 9, 12.

60 השוו למשל הפירוש המיוחס ליצחק אבן גיא לקהלת ז' 13–14 ("ראה את מעשה האלהים" וכו'): "אם ראית דבר נדיר מחוץ להכרתך [...] אל יהי זר בעיניך [...] שהרי מה שאין לך יכולת להבינו [...] אין סיבה להתנכר אליו, והטוב ביותר להכיר בחוסר האונים שלך [...] סוד שלא ישיגנו הנברא ואפילו הוא יתחקה בעקבותיו לא יגיע אליו, ובכך ידע בוודאות שהוא נברא, ושבואו בעל יכולת, לא יגיע אל עקבותיו ולא ישיג סודותיו"; חמש מגילות [...], מהדורת יוסף קאפח, ירושלים: האגודה להצלת גנזי תימן, 1962, עמ' 241.

61 רודולף אוטו, הקדושה: על הלא־רציונלי באידיאת האל ויחסו לרציונלי, מגרמנית: מרים רון, ירושלים: כרמל, 1999, עמ' 13.

62 דרך למדנית זו, בשיאה המוקצן, נתפסת כפעולה אינטלקטואלית של סיגוף ומירוק הנפש ומבין פרשני הפשט של ימי הביניים מחבר הפירוש לדברי הימים המיוחס לתלמיד של רס"ג מבטא תופעה זו באופן המובהק ביותר: "כי דבר האדון אהובנו [=ה'] הלא כה דבריו כאש וכפטיש יפוצץ סלעים

מהלך זה שבו רגשות שליליים מנותבים אל אפיק אמוני-חיובי, מה שהפסיכואנליזה המודרנית עשויה להציג כביטוי רליגיזי לארוטיזציה של הסבל, עורר מחלוקות מסוימות לאורך ההיסטוריה.⁶³ ידועות במיוחד גישות מן העת החדשה המוקדמת המצוות על עבודת אלוהים מתוך הנאה ושמחה – "טוב יותר לעבוד את השי"ת [השם יתברך] בשמחה בלי סיגופים, כי הם גורמים עצבות".⁶⁴ דומה שעבור אנשי ימי הביניים מדובר, בסופו של דבר, במהלך נפשי בלתי נמנע. נדרשת מודעות עצמית חריגה ומאמץ אינטלקטואלי כדי להתגבר על הנטייה הטבעית למצוא משמעות אמונית בכאב, לנתק את הקשר שבין סיגוף לטהרה, בין עולם שלילי של עינוי וייסורים לאמונה רצויה. המעבר הטבעי משדה הרגש השלילי לשדה האמונה החיובי יתערער רק בתקופה המודרנית עם גיבושם של עקרונות אמוניים רציונליסטיים השוללים מגע של מוסר וצדק אלוהי בעולם השפּל, ולמעשה מנתקים את הטבע ואת האדם מן המשמעויות התאולוגיות המיוחסות להם.⁶⁵ ואילו עבור אנשי ימי הביניים הכרח הוא שבתשתית הרגש השלילי עומד היגיון אלוהי, וכי ניתן למצוא בו משמעות ואף תועלת ברורה. "רגש הנבראות" יוביל לידיעת האלוהים ולדבקות בו,⁶⁶ ולימוד "תורה לשמה" מלווה בתקווה קבועה לשכר,⁶⁷ והן דרך זו הן זו מקהות את תחושותיו השליליות של הפרשן.

וטרשים [על פי תלמוד בבלי, סנהדרין לד ע"א; שבת פח ע"ב], וההוגה בהם טועם טעם בשר, ומוסר לא יחסר, אכן נמסר למסתגפים ומדקדקים על הענין"; "הבורא הוא המורה למסגפים"; "לכן סגפנו עצמינו בגולה"; "מקדם חובי עמי, מסגף נפשי", מן ההקדמה לפירוש ומהפירוש לדברי הימים א, 19 (פירוש על דברי הימים: מיוחס לאחד מתלמידי סעדיה הגאון, מהדורת רפאל קירכהיים, פרנקפורט דמיין: ה"ל ברעננער, 1874, עמ' 3, 25). למקורותיה הפילוסופיים והאסלאמיים של גישה זו ראו: חגית מיטלמן, "פירוש לספר קהלת בערבית-יהודית המיוחס לר' יצחק אבן גיאת: היבטים פילוסופיים ופרשניים", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ט, תכופות. להגיה דומה בכתבי הקודש בעולם הנוצרי ראו למשל: T. M. Shaw, "Pseudo-Athanasius: Discourse on Salvation to a Virgin", Richard Valantasis (ed.), *Religions of Late Antiquity in Practice*, Princeton: Princeton University, 2000, pp. 82–100.

63 השו: "לא דיך מה שאסרה תורה אלא שאתה אוסר עליך דברים אחרים. ובכלל הזה, אלו שמתענין תמיד אינן בדרך טובה. ואסרו חכמים שיהא אדם מסגף עצמו" וכו', רמב"ם, משנה תורה, ספר המדע, הלכות דעות ג, א.

64 ספר צוואות הריב"ש [...] ר' ישראל הבעל שם טוב, נו (ניו יורק: אוצר החסידים, 1998, עמ' 24).

65 השו: "תפיסת הטבע והעולם מתוך משמעות מסוימת המיוחסת להם, הביאה את החוקר העתיק לידי ראיית הנתונים הטבעיים כמביעים ומבטאים משהו; ואם לא היתה בתופעות משמעות גלויה לעין, היה מתפקדה של ההכרה המדעית לחשוף את המשמעות הגלומה בהן [...] זהו הבדל עמוק כל-כך, שהעוסק היום במתודולוגיה של המדע שואל לעתים את עצמו: האם בכלל היה קיים מדע במובננו אנו עד למאה ה-17?". ישעיהו לייבוביץ, "הדת והמדע בימי הביניים ובעת החדשה", משה חלמיש ומשה שוורץ (עורכים), התגלות אמונה תבונה: קובץ הרצאות, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1976, עמ' 9–18 (הציטוט מעמ' 9–10).

66 "זכר [=סימן ותופעה בעולם] עשה לנפלאותיו [תהלים קיא 4] שיאמינו", "כדי שידע אדם שיש שליט עליו", ר' יהודה החסיד, אמרות טהורות חיצוניות ופנימיות, מהדורת יעקב ישראל סטל, ירושלים: יפה נוף, תשס"ו, עמ' קיב, קפ.

67 "כל העוסק בתורה לשמה זוכה לדברים הרבה" (משנה, מסכת אבות ו, א), ובכיוון זה גם הפרשן העוסק במלאכתו עד כדי סיגוף מקווה לגמול אלוהי: "כי דבר האדון אהובנו [...] וההוגה בהם טועם טעם בשר, ומוסר לא יחסר", על הסיגוף והגמול, ראו: הערה 62 לעיל. וראו גם: ערן יזל, "הפירוש האנונימי לספר דברי הימים המיוחס לתלמיד של רס"ג: מקומו בתולדות פרשנות הפשט היהודית", תרביץ עו (2007), עמ' 426.

אותה "שעה של תודעה", אותם שברירי רגע של פגישה במחסום הדוקטרינרי, אינם כואבים כלל אם ינותבו מעולם של תקוות ארציות אל עולמות אמונים עליונים, מזככי גוף ונפש. מהלך נפשי זה, הפיכת צער ואוזלת יד אנושית למקור לתעצומות נפש, העתקת השלילה לחיוב, משתקף היטב גם בעולם המחשבה הדתי המודרני. כך היא, דרך משל, קביעתו של הרמן כהן כי "בכל רגע של ייסורים מוצא אתה רגע של גאולה"⁶⁸. וכך היא גם הנחייתו המצוטטת של קירקגור: "עלינו להכות עד מוות את התקווה הארצית, ורק אז נציל את עצמנו על-ידי התקווה האמתית"⁶⁹. ומהלך נפשי זה ניכר אף בהגות המודרנית החילונית. קאמי מסיים את מסתו הידועה "המיתוס של סזיפוס" בתקווה שסיזיפוס ימצא את כוחות הנפש הדרושים כדי לחיות בשלמות עם קיומו האבסורדי, עם ההעפלה חסרת התכלית אל ראש הפסגה, אולי אף ילמד עצמו להעפיל מעלה בשמחה – "עלינו לתאר לעצמנו את סזיפוס מאושר[!]"⁷⁰. ברוח זו מנחה פול ריקר את המתרגם המלנוכילי לוותר על שאיפת התרגום המושלם, זו שאיפה הרומנטית להגיע אל "המוחלט הספרותי" (*L'absolu littéraire*), ולהשלים עם התרגום החלקי, הסָביר. לדבריו, בהשלמה זו טמון אושר של ממש – "האושר שבתרגום"⁷¹. מה שמתקבל על הדעת בעולם המחשבה המודרני ובהגות הנתפסת כבלתי רליגיוזית, הוא בבחינת הכרח בעולם מחשבה ימי ביניים שבו נתפסים הטבע והגורל האנושי כביטוי לעקרונות של צדק אלוהי ושל הטוב האלוהי המוחלט.⁷² ובתוך הקשר של עיסוק בתורה אלוהית, תנועה זו מן השלילה אל החיוב היא אפוא בלתי נמנעת.

אפשר אפוא שפרדוקס הפשט הציב את הפשטנים המובהקים שמבין פרשני ימי הביניים בפני "שעות של תודעה", אלו שברירי רגע שבהם חשו, במידה זו או אחרת, בפגישתם במחסום דוקטרינרי. רגעים אלו של פיכחון אולי לוו ברגשות שליליים, צער ואוזלת יד. אך מלנוכיה רגעית זו, מתוקף העיסוק בתורה האלוהית, הודחקה ונותבה אל אפיקים אמוניים-חיוביים – התרוממות רוח של מי שזיהה את טביעות אצבעותיו של אלוהים בתורתו ומקור לעוצמה אמונית של מי ששקוע בלימוד של תורת האלוהים עד כדי סיגוף. אך אותה שעה של תודעה עשויה הייתה להשפיע על הפשטן גם באופן נוסף, אולי רצוי מעט פחות בפרספקטיבה דתית.

אצל אחדים מהפרשנים, ולא במקרה אלו הם דווקא גדולי פרשני הפשט ומי שניכרים במודעות מתודולוגית דקה מכול, ניתן לזהות מהלכים אינטלקטואליים בעלי אופי אגרסיבי. היגדים תוקפניים כלפי אויבים אך גם כלפי עמיתים. דברי ביטול המופנים

68 כהן, הערה 4 לעיל, עמ' 269.

69 קאמי, הערה 3 לעיל, עמ' 137. וראו: M. Bernier, *The Task of Hope in Kierkegaard*, Oxford: Oxford University, 2015, p. 114.

70 קאמי, שם, עמ' 126.

71 ריקר, הערה 51 לעיל, עמ' 31–33.

72 כך במקרא עצמו: "להגיד כי ישר ה' צורי ולא עִוְלָתָהּ בו'" (תהלים צב 16); כך בימי הביניים: "כי לא יעשה ה' אלהים דבר כי אם טוב", הקדמת ראב"ע לקהלת (פרפרזה על עמוס ג 7); וכך גם בתקופה המודרנית: "הטוב של האל הוא ההגבלה היחידה שלו", וויטהד, הערה 44 לעיל, עמ' 85.

לקטנים אך גם לגדולים בתורה. בהקשר זה ידועים במיוחד היגדיו התוקפניים, האלימים ממש, של ראב"ע, המצווה בין היתר לשרוף ספרים, מכנה את ר' יונה אבן ג'נאח, אולי גדול המדקדקים של ימי הביניים, "כסיל", ומציג את רש"י (רבי שלמה יצחקי) כמי שכל פירושויו הם בבחינת כישלון חרוץ.⁷³ מוכרים ביותר הם גם היגדיו של רשב"ם (רבי שמואל בן מאיר) המרומם את שמו של רש"י, אבי אמו, אך בהזדמנויות שונות תוקף אותו בלשון מבטלת ופוגענית, מכנה את פתרונוותיו הַבֵּל ושטות ומערער על כישוריו האינטלקטואליים.⁷⁴ "הדיכאון, כמו האבל, מסתיר אגרסיביות כלפי האובייקט האבוד וחושף את האמביוולנטיות של המדופָא ביחס לאובייקט האבל שלו".⁷⁵ ומה יעלה בנפשו של הפרשן היהודי, איש ימי הביניים, שאינו מכיר קיום מחוץ להכרה שהתורה אלוהית? לאן ינתב את האגרסיביות מי ש"אובייקט האבל שלו" מזוהה עם המקור הקדוש והמוחלט, עם אלוהים עצמו?⁷⁶

בכל הנוגע לראב"ע, מקובל לראות בהיגדיו התוקפניים ביטוי לדפוסי סגנון המקובלים בספרות התקופה בפרט בארצות הנתונות לשליטת האסלאם, ומה שכינה אוריאל סימון שליט כמה דוגמאות מפתח שכאלה: "הפרזות מנייריסטיות".⁷⁷ ועם זאת, ברור הוא כי היגדיו התוקפניים של ראב"ע מתבלטים בין היגדיהם התוקפניים של בני דורו הן בשכיחותם הרבה הן בסגנונם המוקצן, ואילו את תוקפנותו של רשב"ם, איש צפון צרפת, לא ניתן לתלות בדפוס ההפרזה המנייריסטית הספרדית. האם אפשר אפוא שההיגדים התוקפניים של ראב"ע ורשב"ם, פרשני הפשט הגדולים והמשוכללים בהיסטוריה של פרשנות המקרא היהודית, מבטאים גם איזושהי תנועה מטונומית, העתקה של זעם כבוש ממושא נשגב אל מושאים אחרים, פרשני מקרא בני תקופתם? בתשתית היגדי הזעם והתוקפנות של ראב"ע ורשב"ם עומדת מתודולוגיית הפשט, הדבקות בעקרונותיה והצעות פירוש שהעלו פרשנים ומדקדקים שראב"ע ורשב"ם מבטלים בחרון ובלשון מזלזלת. יש מקום לשקול את האפשרות שיש קשר בין היגדים אלו לפרדוקס הפשט. לראות בהם עדות עקיפה לנוכחותה של אימה מודחקת שנחשפה במישור הגלוי. לזהות בסגנונם התוקפני את הרושם שהותירה "שמש שחורה" שהציצה

73 לריכוז של דוגמאות ולסיכום דברים ראו: סימון, הערה 43 לעיל, עמ' 249-260.

74 לריכוז של דוגמאות, לביבליוגרפיה נרחבת ולסיכום דברים ראו: E. Viezel, "'The Anxiety of Influence': The Approach of Rashbam to Rashi's Commentary on the Torah", *AJS Review* 40 (2016), pp. 279-303.

75 קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 14 ושם בהערה.

76 יוחנן מופס מכנה קושי אמוני זה בשם "פרדוקס": "[המאמין] מביא את מחשבתו לקצה גבול היכולת וחש כי הוא עומד בפני תעלומה, מי שמתוך טינה רוצה לקלל את הכוח הדמוני לכאורה שנתן לבני אדם כוח מחשבה המספיק לשאול שאלות אך אינו מספיק לענות עליהן, ובכך יצר סבל אינסופי עבור בני האדם ההומניים ביותר בלי להעמיד לרשותם די חומר מאלחש". מופס, הערה 18 לעיל, עמ' 108. לדברי מופס, השלמה עם "פרדוקס" זה היא "פעולה שהיא בה בעת קריאת תיגר על המוות וחיוב החיים", שם, שם.

77 סימון, הערה 43 לעיל, עמ' 260.

לפתע בשמי התורה האלוהית.⁷⁸ הד לשברירי רגע פתאומיים שבהם פגשו במחסום הדוקטרינרי והוצפו רגשות שליליים, צער ואוזלת יד, אולי אף כאב. ומיד ניתבו רגשות אלו לאפיקים רצויים, התפעמו למראה הנומינוזי והפכו אותם למקור לתעצומות נפש – “להכות עד מוות בתקווה הארצית”, להיעשות ל“סיזיפוס מאושר”.

אוניברסיטת בן-גוריון

78 על פי קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 7. לצירוף “שמש שחורה” השוו גם דוד פוגל, “אל פתחך”, כל השירים, אהרן קומם (עורך), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 112.

“הבו לי חלל קטן ושם בידכתי האדמה אלך ואהגה” בו נכאי, נכאינו: המרחב המלנכולי ביצירת מיכה יוסף ברדיצ'בסקי

יואב דונאל

יצירתו של סופר התחייה מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (1857–1921) פועלת בין משיכה אל עבר גווע לבין תקוות של נעורים ותחייה. כפי שמראה אבנר הולצמן, כבר משלב מוקדם מעמיד ברדיצ'בסקי שתי דמויות מנוגדות: זקן בעל שֵׁער לבן שלמולו “בחור כארזים, מלא עלומים, והוא משכמו ומעלה גבוה מרעהו” הזקן משנן לצעיר איסורים ומצוות ותומך את יתדותיו בספרי הלכה קדמונים, והצעיר מתקומם בכל נפשו על שנאסר עליו ליהנות מקסמי הטבע.¹ המתח בין היהודי הישן והגלותי לעברי הצעיר השואף לריבונות מדינית, בין הזקנה והפסיביות לנעורים ולפעילות, עומד בבסיס יצירתו של הסופר, ומבטא תהייה כללית של בני תקופתו. “ביד אחת הוא רוצה להסיר מעליו את עול הדורות, וביד השנית הוא ממשיך את השלשלת הלאה; הוא בעצמו הנהו עוד חוליה אחת בשלשלת שהוא אומר לקרעה [...] שירה זו היא שירת הקרע שבלב: הלב קרוע ומורתח, כוחות שונים מושכים אותו לכאן ולכאן, והמשורר עומד על פרשת דרכים.”² יותם חותם מציין כי מדובר בניגוד גנוסטי בין נעורים לזקנה: “השאיפה הזאת להשתחרר מ'סבל המורשה' ולמרוד בצורת החיים שהוא מכתוב, שלובה בקריאה לחזור אל טבעיות, שהיא ארציות, שמשמעותה – עצמיות.”³ עם זאת, הולצמן טוען שברדיצ'בסקי אינו מכריע לטובת הנעורים. הסופר הבין “שאיך קיום לעברי החדש בלא היהודי הישן, כי התרבות העברית זקוקה לשניהם ותיבנה על המתח הניגודי הבלתי מוכרע ביניהם” (שם). המשורר והיצירה עומדים בין העבר והמסורת של העם היהודי בגלות, לניסיון לדמיין לו עתיד “עברי” מלא חיות ועוצמה גופנית, קרועים ב”מתח הניגודי” בין השניים.

1 אבנר הולצמן, הספר והחיים: מסות על מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ירושלים: כרמל, 2003, עמ' 48.
2 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, “שירה עברית”, כתבים ח, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 202.
3 לקריאה על הקרע שבלב כאפשרות חיובית וכצורה פואטית, ראו: אבנר הולצמן, אל הקרע שבלב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1995, עמ' 274–293.
4 יותם חותם, גנוסיס מודרני וציונות, ירושלים: מאגנס, 2007, עמ' 186.

הקרע שבלב אינו רק היסטורי, וקשור גם בביוגרפיה של ברדיצ'בסקי עצמו, שנאלץ לעזוב את אשתו הראשונה, אותה אהב מאוד, אחרי שאביה תפס אותו קורא בספרי ההשכלה. הקרע שבלב פועל בשני אופנים: בהקשר ההיסטורי, במתח בין הרצון להתחדשות וריבונות עברית ל"שלשלת הדורות"; ובהקשר פסיכולוגי, במתח בין הרצון הפרטי למימוש כאדם חופשי וחילוני, במחיר אובדן האהבה והניתוק מבית האב. מתחים אלו, כפי שהראו רבים, מובעים לאורך כל יצירתו: אם בדמויות "מנוגדות", המייצגות את המאבק בין זקנה לנעורים; אם בייצוגים חוזרים ונשנים של דמות האהובה האבודה; ואם בייצוג הסיפור הפרטי של ברדיצ'בסקי כסיפור הפרדיגמטי של לידתו הלא מוגשמת של העברי החדש. יצירתו של ברדיצ'בסקי מצויה במתח עליו מצביע שמעון הלקין במסתו "תחיה ותהיה": מחד גיסא, מעוויינת בתחיה של העם היהודי מתוך כינון מחודש של הגוף והרצון הגברי; מנגד, ברדיצ'בסקי פקפק באפשרות של מדינת ריבון ציונית ובאפשרות של לידתו המחודשת של העם.⁴

אני טוען כי המנגנון של הקרע שבלב אינו רק תיאור היסטורי או ביוגרפי ופסיכולוגי, כי אם מנגנון פואטי מלכולי הקשור בשימור הרצון. הבחירה במושג המלכוליה, ובפרט בפרשנות של ג'ורג'ו אגמבן למושג, יכול לשפוך אור על התשתית הפואטית של יצירת ברדיצ'בסקי. עבור אגמבן, המלכוליה קשורה בארוטיקה ובאי הגשמתה. ככזו, היא אינה קשורה באובדן ספציפי, אלא היא אופן הבעה. יתרה מכך, היא מציעה טופולוגיה פואטית: מרחב צר ומצומצם שבו המדומיין קם לחיים, כעולם ומלואו. דרך המלכוליה, אני טוען, ברדיצ'בסקי מנסח את אובדן האהובה, והקרע עם המסורת, כאופן של שימור הרצון בתחיה.

"פרשת הדרכים" שהמשורר עומד בה היא בין האהבה, המסמנת את התשוקה אל העתיד שהיא גם התשוקה הציונית לכינון של ריבונות יהודית, לבין התשוקה אל העבר והמסורת, שמהם בורח הצעיר העברי. אך שתי אפשרויות אלו מופיעות כאבודות ביצירות הספרות של הסופר: האהבה לעולם אינה מוגשמת ומרחב המסורת אינו נגיש. עניין זה קשור לעמדתו הפוליטית של הסופר, שלא האמין בקיום יהודי ללא ריבונות מדינית; אך במקביל לא האמין בסיכוי מציאותי להקמת מדינת לאום יהודי. לכן, הגותו וספרותו הן אוטופיסטיות ואנטי-פוזיטיביסטיות במפגיע (מול המבט השקול של אחד-העם). "האנטי פוזיטיביזם של ברדיצ'בסקי הוא כה מרחיק לכת, עד שבאחת מתגובותיו בוויכוח [עם אחד העם] הוא מכריז בהתלהבות ש'כיוון שירגישו בני אדם צורך בדבר, הרי זה אות על איזה יכולת, יכולת שאם לא עכשיו – אולי תבוא לאחר זמן'".⁵ ברדיצ'בסקי מעמיד את הרצון מעל היכולת ומבטל הלכה למעשה את הקוטב של מימוש האפשרות. הוא "מפריד בחדות בין שאלת היכולת לבין שאלת הרצון והצורך", ומייצר בין השניים היררכיה שבה

4 הלקין מתאר כיצד אותה תהיה היא חלק מכונן מתרבות התקופה וברדיצ'בסקי נציגה המרכזי (שמעון הלקין, מוסכמות ומשברים בספרותנו, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"מ, עמ' 93-103). תודה ללקטורית האנונימית על הערה זו.

5 חנן חבר, הסיפור והלאום, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 32.

הרצון חשוב מן היכולת. חשוב להדגיש כי מדובר בדיון ספרותי: תפקידה של הספרות אינו לייצג, אלא לייצר רצון שאחריו (אולי) תגיע יכולת.

מאמר זה אינו מנסה להצביע על חיוב הצד של המסורת והגלות, להבעת נוסטלגיה לגבי האפשרות של האדם הזקן והמסורת או לציון הפוטנציאל של המבט אל העבר: אין זו קריאה של האפשרות המלנכולית כחיוב הגוף הגלותי. מה שאני מציע, ולדעתי נעדר עדיין מביקורת ברדיצ'בסקי, היא שהאפשרות המלנכולית, המצויה לא באון הגופני ולא באון הרוחני, אלא ביכולת שלא לממש את הפוטנציאליות ולשמר את התשוקה, מצויה בין שני הניגודים. התחיה, העוז והחיוניות פועלות באופן מלנכולי, הדומה לזה של הזקנה, ושואפות לכונן רצון ריבוני שאינו תלוי בהגשמה.

הרצון המלנכולי הוא הביטוי המובהק ביותר של רצון פואטי, המופיע כפתרון למציאות פוליטית-חברתית שנראה כאילו אין לה פתרון בממשות, וככזה הוא שמאחד את שני הצדדים בדיכטומיה הגנוסטית של ברדיצ'בסקי: בהתאם לכך ההגשמה של הרצון היא בדיוק מה שמאין אותו. מקומו של המשורר-סופר היחיד הוא במרחב המלנכולי, המצוי בתווך בין שתי האידאות הסותרות לכאורה.⁶ המלנכוליה אינה האפשרות הגלותית המצויה ביצירת הסופר, אלא אופן של שימור התשוקה הציונית, בשעה שבה לא היה משוכנע באפשרות הגשמתה, ולכן היא צורה של ריבונות, גם אם מדומיית. ריבונות – בעקבות קרל שמיט – היא הקשר בין רצון יחיד המסוגל להכריע על החוק והשעיתו, לבין מרחב הנמצא בשליטתו. הריבון הוא "הסמכות הגבוהה ביותר, הבלתי תלויה מבחינה משפטית, שאינה נגזרת משום דבר".⁷ הרצון היחיד משמר את עצמו כריבון במרחב הספרותי המדומיין והמלנכולי.

על פי פרויד, במלנכוליה, בניגוד לאבל, פעמים רבות איננו מודעים למה שאיבדנו:⁸ זהו "אבדן ללא אובייקט אבוד".⁹ אגמבן מוצא אפשרות באותה עמימות:¹⁰ "מלנכוליה היא המצב הפרדוקסלי של רצון להתאבל שמקדים וצופה את אובדן האובייקט".¹¹ מה

6 ראו: יצחק בן-מרדכי, שבחי האיבה: עיונים ביצירתו של מ. ברדיצ'בסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ן.

7 קרל שמיט, תאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על תורת הריבונות, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 38. ראו גם: כריסטוף שמידט, "בתשובה על השאלה: מהי תיאולוגיה פוליטית?", כריסטוף שמידט ואלי שיינפלד (עורכים), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, רעננה: מכון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 22; Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 20.

8 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים: מבחר כתבים T, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002.

9 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 20. (התרגום שלי, י"ר).

10 שם, שם.

11 שם, שם.

שאובד, על פי אגמבן, הוא מה שלעולם לא היה ברשות הסובייקט, והמלנכולי מאבד את האובייקט בשביל לאחוז בו במצבו האבוד. זוהי ה"אפשרות המדומיינת לגרום לאובייקט בלתי מושג להופיע כאילו הוא אבוד"¹². כלומר, התשוקה אינה אל האובייקט, אלא תשוקה מלנכולית קודמת, אותה האובייקט – אובייקט כלשהו – מייצג, במעין תכסיס מלנכולי.

המלנכולי הופך את האובייקט הבלתי מושג לאבוד, וכך מחזיק אותו בחיים ולראשונה הופך אותו לשלו. האובייקט מתקיים במצב ביניים: "במלנכוליה האובייקט לא נרכש ולא אובד, אלא גם נרכש וגם אובד באותה העת [...] האובייקט של הפרויקט המלנכולי הוא אמיתי ולא אמיתי, גופני ואבוד, מאושר ונדחה"¹³. האובייקט נותר אבוד בחייו וחי באובדנו: הארוס המלנכולי שוכן בגבול הרפאי שבו מאוחדים המוות והחיים. "מקום ההתגלות המתנווך הזה, ממוקם בשום-המקום שבין אהבה עצמית נרקסיסטית ואובייקט הבחירה החיצוני"¹⁴. במרחב המלנכולי מתרחש ניכוס מדומיין שבו האובייקט הבלתי מושג נעשה לדימוי כדי שניתן יהיה להחזיק בו. זהו מצב של תשוקה ארוטית: "התלקחות קדחתנית של תשוקה"¹⁵, העומדת תמיד על הסף. בשביל להשהות את התשוקה במצב של טרום בערה, מדמה המלנכולי את האובייקט הבלתי מושג למת, ומותיר אותו כך ברשותו. אם פרויד מצביע על ההתרוששות כמסמן הבולט של המלנכוליה, הרי שאגמבן מוצא אותה כמעייין נובע של תשוקה, שמתקיימת כי אינה מגשימה את עצמה ועומדת "על פרשת דרכים".

מאמר זה יעסוק בריבונות המדומיינת והמלנכולית של ברדיצ'בסקי, המתגשמת בתוך תחומי היצירה הספרותית. ממלכת הספרות היא המרחב שבו יתכונן הרצון המתבדל של היחיד, שתשוקתו לריבונות מדינית בוערת מכיוון שאינה מוגשמת. אפתח בהצגת הקשר בין מלנכוליה, ארוטיקה ופוליטיקה ביצירת הסופר. לאחר מכן, אציע קריאה בשני טקסטים ארס-פואטיים, "נכאים ו"העצבות" שנכתבו בתקופת "שינוי הערכין" (1899–1900), ועוסקים בעצבות ובמלנכוליה כמקור היצירה. חלקו השני של המאמר יוקדש לקריאה בסיפורים "צללי ערב", "אהבת נעורים", הלקוחים מחלקה השני, הבשל, של יצירת הסופר, ובדיון באופן שבו המלנכוליה משמשת בהם כתשתית פואטית. בחלק השלישי אדון במבואות הארס-פואטיים ליצירות הקנוניות "גרי רחוב" ו"בסתר רעם", שהשלים ברדיצ'בסקי בשנים האחרונות לחייו. אראה כיצד המנגנון המלנכולי הופך לאופן הביטוי של הרצון היחיד של ה"משורר הכל יכול". האפילוג יעסוק בקצרה ברומן מר'ים, שאותו השלים הסופר על ערש דווי, ולאחר מות אביו וחורבן העולם היהודי אותו הכיר, בפגורמים. זוהי יצירה מיואשת, שבה מתנפץ הרצון המלנכולי, שאינו יכול עוד לשמר את בעירת התשוקה – הארוטית והלאומית.

12 שם, שם.

13 שם, שם.

14 שם, עמ' 25.

15 שם, שם.

"בשעה שאש האהבה עצורה בעצמותינו" - אהבה ואי־הגשמה

ביצירת ברדיצ'בסקי מלנכוליה וארוטיקה קשורות באופן מובהק. כפי שהראה חנן חבר, האהבה הארוטית עומדת בבסיס פרויקט התחייה של הסופר, והקטגוריה שדרכה הוא מתכוון לכונן את "הסובייקט היהודי החדש" היא זו של המשורר חפץ החיים והאהבה. "בשעה שאש האהבה עצורה בעצמותינו, אז הכל יתאחד ויטיישר, כל העולם וכל החיים, והרי אנו דבר אחד".¹⁶ זו תגובה לעמדה המקובלת בתרבות היהודית כי "האהבה משרתת את הכלל, בהיותה אמצעי להבטחת קיומו של המין האנושי".¹⁷ הסופר מתנגד לתפיסה המנוכרת של האהבה ככלי לרה־פרודוקציה, ומציע תפיסה שלה כבסיס הרגשי והפילוסופי של היחיד היוצר.¹⁸ הספרות אינה רק ייצוג, אלא גם מרחב שבו יכול להיוולד העברי החדש: הספרות אינה עניין טהור, כי אם בלתי נפרדת מן הלאומי, מן הפוליטי ומן האתי. זהו חיבור בין אוהל שם ליפיפיותו של יפת: בין האתי לבין האסתטי ההופכים לתנועה פוליטית.¹⁹ עמדה זו קשורה בתפיסת היחיד שהוא מציע במאמריו בשנים אלו: "תנו לנו את האפשרות לחיי איש אחד, הרבים יבוא מאליהם אחריו".²⁰ היחיד הוא המדבר עבור הרבים, וריבונות יהודית תצמח רק מתוך התעוררות ארוטית של היחיד.

הפתרון הריבוני קשור באופן מהותי ביצירה וקיום אמנותיים. "האדם מטבעו יוצר מיתוס הוא, משורר. בדרך שהוא מפייט את תופעות הטבע ומעצב אותן אורך אידיאלי, כך ממש הוא נוהג בעובדות חברתיות";²¹ אמירות מסוג זה מעמידות את האדם כיוצר את החוק, את החיים כאמנות ואת האמנות כחיים. יצירתו של ברדיצ'בסקי ומחשבתו מעדיפות את היחיד כדוגמה (היוצאת מן הכלל) שמתוכה תתכונן הקהילה, ולא להפך. כך אומר חבר: "שינוי הערכין של ברדיצ'בסקי מכוון ליצירת ריבונות יהודית באמצעים אלימים, בעזרת 'הכוח והעוז' הנשענים על התאולוגיה הפוליטית".²² האמצעים האלימים הם תמיד אמצעים ספרותיים. כפי שכותב חבר על שירת אורי צבי גרינברג, באופן שמתאים גם ליצירת ברדיצ'בסקי, התאולוגיה הפוליטית מתגלה בתחום הספרות: "המשורר הוא הריבון שלקח לידי את כל הסמכויות האלוהיות של הנהגת מלכות ישראל".²³ גם ברדיצ'בסקי מעמיד את עצמו למול האלוהות: "האל היושב כבר בלב בריותיו הוא גדול

16 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "אהבה", כתבים ה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ן, עמ' 219.

17 הולצמן, הערה 2 לעיל, עמ' 252.

18 שרה אחמד מצביעה על כך שניתן בקלות להמיר את האהבה הארוטית והפרטית באהבה לאומה Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, (2014, pp. 122–144). במובן זה, האהבה אל הנערה היא מטפורה לחזון הציוני של ברדיצ'בסקי.

19 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "זקנה ובחרות", הערה 16 לעיל, עמ' 197–198.

20 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "לשאלת התרבות", חבר, הערה 5 לעיל, עמ' 34.

21 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה", כתבים ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ד, עמ' 73.

22 חנן חבר, בכוח האל: תאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית החדשה, ירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2013, עמ' 36.

23 שם, עמ' 13.

מאל מצוה"²⁴. הריבונות הפרטית והאוטורקית של ברדיצ'בסקי היא פואטית ומדומינת. זו פנטזיה של ריבונות, שבה הספרות מגיעה כפתרון סימבולי לסתירה ממשית במציאות.²⁵ היצירה היא מעשה של ריבונות היחיד, שמעדיפה את הרצון המשתוקק על ההגשמה, מכיוון שההגשמה אינה אפשרית. ברדיצ'בסקי לא האמין באפשרות לתחייתה של ריבונות יהודית, ולא ראה אפשרות בקיום היהודי המסורתי. מה שנותר הוא המרחב המדומיין והפואטי של הבין לבין, שהוא המרחב הריבוני היחיד. כדי לשמר את החלום ואת התשוקה משתמש הסופר במנגנון של רצון מלכולי שאינו מעוניין בהגשמה. העברי החדש בלתי מושג בדיוק כמו היהודי הישן, ורק מסיבה זו השניים מתקיימים. בלשונו של אגמבן, המלכולי הופך את האובייקט הבלתי מושג לדימוי-מת, בשביל להותירו בחיים. גם באפשרות התחיה של העברי הצעיר, וגם באפשרות המסורתית של הזקן הגווע, מופיע אותו מנגנון פואטי-מלכולי, שבו אין האונות וההתרוששות הם מקור הדמיון והיצירה. כלומר, ובכך אני מתנגד לפרשנויות המקובלות של "הקרע שבלב", אין מדובר בניגוד בין שתי אפשרויות אנטגוניסטיות המושכות את המשורר לכיוונים שונים. למעשה, אין הבדל באופן הפעולה של הזקנה ושל הנעורים – שתי האפשרויות נשענות על אי אפשרות ההגשמה כמקור הכוח שלהן, וכך משמרות את החזון הציוני-ריבוני בחיים. המלכוליה אינה עניין נפשי, אלא תופעה מרחבית. רבים התייחסו ל"קרע שבלב" כצורה היסטורית ופסיכולוגית ביצירת הסופר. אני אדגיש את האופנים בהם המלכוליה משמשת כתשתית של המרחב הפואטי. ביצירת ברדיצ'בסקי עומד דימוי מלכולי מרכזי: משורר היושב בחדרו הקטן, ומלבד הפועם מדמיון ומעלה באוב את היצירה, הקשורה תמיד למה שהתרחש בעבר. היצירה נולדת במרחב הקטן של החדר: בריבונות המלכולית של יצירת ברדיצ'בסקי פעילות ואי-פעילות, עתיד ועבר, נעורים וזקנה, מצויים באי הבחנה.

"אין השכינה שורה אלא מחוך עצבוח" – מלכוליה, פוטנציה ואימפוטנציה

תנועות חדות בין ייאוש ותקווה מצויות לאורך כל יצירתו של הסופר, ובמיוחד בכתבי ההגות שלו. במאמרות מתוך היומן שלו אומר ברדיצ'בסקי בשנת 1902: "אני עייף מן הטראגיות; תנו לי את השמיים הצוחקים ואת הנשיקה של נפש יפה"²⁶. אך מיד

24 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "חורב", כתבי מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי): חדשים גם ישנים, לפנות ערב, ליפסיה: הוצאת אברהם יוסף שטיבל, תרפ"ב, עמ' צ"ד.

25 תודה לחנה סוקר-שווגר על שהעירה כי זוהי בדיוק ההגדרה של גיימסון ליחסים בין הספרות למציאות ב"לא מודע הפוליטי". במובן רב הטענה שלי ממשיכה אם כן את המהלך של חנן חבר ואמיר בנבג', המנסחים את תולדות הספרות העברית החדשה למול היחסים בין הספרות לממשות בהגותו של גיימסון. ראו: חנן חבר ואמיר בנבג', "מבוא: היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות", חבר ובנבג' (עורכים), ספרות ומעמד: לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה, רעננה: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, 2014; חנה סוקר-שווגר, "פרדריק גיימסון: פרשנות מרקסיסטית בעידן פוסט מודרני", פרדריק גיימסון, הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004.

26 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, כתבים י, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 191.

סותר את עצמו בביטויים מלנכוליים כמו, "רק משנלקח דבר מידינו אנו נעשים בעליו" ו"יש שירה הבאה מתוך חוסר אוניס. אי-היכולת להשיג את הרגעי מוצאת לה מפלט בכיסופים אל הנצחי. שירה אינה אלא זעקה לביטוי".²⁷ ניתן להבין זאת דרך מחשבתו של אגמבן: מלנכוליה ואמנות הם האופן שבו אנו רוכשים את מה שאבד לנו. ובאותה מידה הפוטנציאליות המלנכולית מצויה באין האונים שלה.

דוגמה לפיצול זה מופיעה בזמן הפרסום של המאמר הניטשיאני המובהק של ברדיצ'בסקי "זקנה ובחרות". המאמר, יחד עם מאמרי על אדם הדרך (1900) מסמנים את שיאה של תקופת "שינוי הערכין" ביצירת הסופר, בה הוא קורא לתחייה מחודשת של הצעיר העברי שיתנער מכבלי העבר ומבטא את תביעתו לצורה חדשה ואינדיבידואלית של היהודי ולשינוי כולל של התרבות היהודית. עם זאת, בטקסטים הארס-פואטיים "נכאים" ו"העצבות" מופיע יחס מוזר ומורכב יותר אל המסורת והעתיד. בלב תפיסה זו עומדת עצבות אימננטית: "אין השכינה שורה אלא מתוך עצבות".²⁸

העצבות היא האופן הראשוני והעיקרי לייצוג המציאות, ומתקיימת כנטייה ואופן הבעה הקודם לכל אירוע של אובדן. "אותה העצבות הפילוסופית של האדם באשר הוא אדם, עצבות סתם, הבאה בלי כל מאורע ומעשה, מקרה או פגע, רק על ידי החיים הפנימיים שיונקים המה מהחיים החיצוניים, מהתהום הגדול". היא קודמת גם לכל הפילוסופיה ולכל המחשבה הדתית: "גם לו לא ידעתי להשתמש בלשון חכמים ושום פסוק לא היה שגור בפי גם אז לא מצאתי מאמר יותר נאמן לי לבטא בו כל צרכי מה שאני חושב על דבר השכינה שבאדם".²⁹

החיים והעולם הגדול מודיעים להאדם מהם, מודיעים לו מהווייתם ומכל אשר רחש בהם – הנה העצבות היא או הצינור שבו ישתפכו הדברים מבחוץ לבפנים, ישתפכו ויוודעו, או היא ההרגשה הראשונה מהעולם החיצון שבאה לפנימיותו של האדם, רצוני לומר: היא האופן הראשון מהכרת האדם את המעשים ואת המאורעות מהעולם והחיים, שאמנם לא יראה איתם בעין מוחשית, אבל ירגיש אותם בהרגשת נפש.³⁰

אפשרות הקיום האמנותית של האדם מתממשת או מתווכת על ידי העצבות. בספרה העוסק במלנכוליה אצל ולטר בנימין, מציעה עילית פרבר להתבונן במלנכוליה לא כרגש גרידא, אלא כהלך רוח הקשור לאופן שבו העולם נפרש ומובן. זה מה שהיא מכנה

27 שם, עמ' 200–201.

28 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "העצבות", כתבים ו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 278. מקורו של ביטוי זה בתלמוד בבלי, שבת ל ע"ב: "ללמדך שאין שכינה שורה לא מתוך עצבות ולא מתוך עצלות ולא מתוך שחוק ולא מתוך קלות ראש ולא מתוך שיחה ולא מתוך דברים בטלים אלא מתוך דבר שמחה של מצוה שנאמר (מלכים ב, 3) ועתה קחו לי מנגן והיה כנגן המנגן ותהי עליו יד ה'".

29 ברדיצ'בסקי, שם.

30 שם, שם.

בעקבות היידיגר הלך־רוח (Mood או Stimmung), שהוא הדרך שבו אנו חווים את העולם: "הלך הרוח אינו שייך לסובייקט או לעולם, אלא עומד בדיוק בהצטלבות שלהם".³¹ הרגשות הם מערכים תשתיתיים של הכרה וידיעה.³² העצבות היא נקודת תווך בין העולם החיצוני לבין העולם הפנימי. "ירגיש אותם בלי ידיעה והכרה ברורה, אבל כיוון שכבר ירגיש אותם, הרי הצעד הראשון להכרה כבר נעשה" (שם).

"ההיקף הכולל לכל אלה המחשבות והמעשים, החשבונות וההרהורים, הרגשות והגעגועים שבנפש [...] הוא הוא רגש העצבות".³³ ההכרה נעה מהפנים הרגשי אל החוץ, וקונטמפלציה אינה פעולה רציונלית בלבד, אלא רגשית. גם ההבדל בין מחשבה לבין מעשה נמחה. המחשבות מוצמדות למעשים בקשר ישיר של פוטנציאל ומימוש. בנוסף על כך, רגשות מוצמדים לגעגועים, באופן שמרמז על כך שהרגש קשור לגעגוע למה שאינו קיים עוד. או, שהגעגוע הוא הממד האקטואלי של הרגש, כמו שהמעשה הוא הביצוע של המחשבה. העולם מצוי תחת סימן המלנכוליה: "יסוד התוגי אשר ימלא כל העולם ומלואו [...] את כל החי מדומם עד בשר, מעשבי השדה עד כוכבי השמיים, מנכאי העמקים עד תוגת ההרים" (שם). זהו דימוי גיאוגרפי המזכיר את מה שפרבר אומרת על המלנכוליה אצל ולטר בנימין, שהיא אינה רק אופן קליטה, אלא גם צורה של אקספרסיביות חסרה: מה שהעולם מביע הוא את העצב הבסיסי שלו. "הליל הוא רק הד אחד מן הצער העולמי, ובצאת השמש בני אדם נגרשים ממנוחתם" (שם). ברדיצ'בסקי מתייחס לשעון האנושי: עליית השמש, זמן היקיצה והפעילות, היא רגע של גירוש מגן עדן מלנכולי, מהמנוחה ומאי־הפעילות שהיא מצבו הטבעי והיצירתי של האדם.

ההכרה והעצבות הן תנועות פואטיות: "מה המה העננים, מהי יללת הרוח, שאון המים ודכים, השתפכות הכינור, אם לא הד הצער הגדול שבעולם ובחיים, תוגת הבריאה? – מה היא הבריאה בעצמה אם לא מין צער, כביכול, מין תוגת אלהים נארגת בבריותיו".³⁴ "דכים", מילה הלוקחה מתהלים צג, היא אופן התנפצות גלי הים כביטוי של עצב. בהמשך לכך, "השתפכות הכינור" מתייחסת באופן ישיר לתהלים קלז. "על נהרות בבל – שם ישבנו גם בכינו, בזכרנו את ציון / על ערבים בתוכה תלינו כנרותינו / כי שם שאלונו שובינו דברי שיר, ותוללנו שמחה: "שירו לנו משיר ציון" / איך נשיר את שיר יהוה על אדמת נכר?". מאוחר יותר, באסופת האגדות והסיפורים היהודיים שלו ממקור ישראל, מתייחס ברדיצ'בסקי במפורש לסצנה זו.

אמרו רבותינו: בשעה שגלו ישראל לכבל ובאו להם לנהר פרת – כמה דאת אמר: 'על נהרות בבל שם ישבנו, גם בכינו' (תהלים קלז, א). אמרו אומות העולם ללויים:

Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford, Calif: Stanford University Press, 2013, p. 6 (התרגום שלי, י"ד).
Giorgio Agamben, "Vocation and Voice", *Qui Parle* 10, 2 (1997), p. 89 (התרגום שלי, י"ד).
ברדיצ'בסקי, הערה 28 לעיל, עמ' 279.
שם, שם, 34

"עמדו לפני עבודה זרה ואמרו שירה כדרך שהייתם משוררים בבית המקדש." אמרו להם הלויים: "שוטים שבעולם! אלמלי אמרנו שירה על כל נס ונס, שעשה לנו הקדוש ברוך הוא, לא גלינו מארצנו, אלא הוסיף לנו כבוד על כבודנו וגדולה על גדולתנו – ונאמר שירה לפני עבודה זרה?" מיד עמדו עליהם והרגו מהם תלי תלים. ואף על פי שהרגו מהם הרבה, גדולה היתה השמחה, שלא עבדו עבודה זרה. לכך נאמר "ותוללינו שמחה!" (תהלים קלז, ג'). מה עשו הלויים שנשאר? קיצצו אצבעותיהם, כדי שלא יקישו בכינורות, וכשהיו אומרים: "שוררו" היו מראים אצבעותיהם מקוצצות ואומרים להם: "'איך נשיר את שירי יי על אדמת נכר' (תהלים קלז, ד') ואצבעותינו מקוצצות?"³⁵

האגדה אוסרת על שירה ויצירה בגלות. השתיקה האמנותית מושווה לקידוש השם: הלוויים נרצחים בהמוניהם, וקוצצים לעצמם את האצבעות כדי להשאיר את הכינורות שלהם דוממים. ב"העצבות" ברדיצ'בסקי הופך את הציווי: על נהרות בבל עלינו לנגן בכינור. התוגה היא מקור היצירה והניגון ולא הפסקתן. אני מציע לקרוא את שני הטקסטים לא רק זה בניגוד לזה, אלא יחדיו, ולחשוב על הניגון שמציע ברדיצ'בסקי, השתפכות הכינור, כיצירה שנכתבת באצבעות מקוצצות ומתקיימת מתוך תחושת החוסר של הגלות. הגלות אינה יהודית בלבד, וקשורה בתוגת הבריאה כולה. העולם כולו הוא "אדמת נכר", ובאופן זה הוא נפתח ומתהדהד בבני האדם.

הטקסט מסתיים בדימוי מרחבי ולשוני. "העצבות היא מין הארצה, מין אופן שבו יתגלה העולם, הצער שבעולם להאדם, השראת השכינה באדם"³⁶. עצבות אינה זקוקה שנשפך על תופעה כזו או אחרת, אלא האור הכללי של העולם כתופעה לשונית. ההשראה המלנכולית היא שפה פואטית, המגלה שוב ושוב את העולם, שאינו נתון, כי אם דורש פענוח והצגה לשונית. יש הלימה בין הלב הפועם של האדם ללב של העולם כולו: שניהם מרחבים מטפוריים המביעים ומהדהדים אחד את השני באופן לשוני. "העצבת היא שפת הלב" המהדהדת את שפת העולם, והגילוי האידיאלי של העולם – ושל האדם – מתבצע בתאורה מלנכולית.

בעבודת הדוקטורט שלו, "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה" משתמש ברדיצ'בסקי במונח הניטישאני "המיה" כשהוא מדבר על ההשראה האמנותית. יעקב גולומוב מציין כי הסופר זקוק

לרעינות ניטישאניים [...] כמו רעיון "השכרות" הדיוניסית, או ביתר דיוק "המיה", כלומר ההתנהלות האקסטטית לה קרא ניטשה rausch וברדיצ'בסקי קורא לה כאן "enthusiasmus", ומתעוררת כאן התמיהה, האם ברדיצ'בסקי היה מודע למשמעות

35 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ממקור ישראל: מעשיות וסיפורי עם, תל אביב: [חמו"ל], תשכ"ו.

36 ברדיצ'בסקי, הערה 28 לעיל, עמ' 279.

המקורית (בשפה היוונית העתיקה) של מונח זה כ"השראה הבאה על האדם עקב נוכחות האל?"³⁷

ב"העצבות" ברדיצ'בסקי מקשר את ההמיה וההתלהבות הדיוניסית עם המלנוכליה. זו אולי המהות של המלנוכליה הברדיצ'בסקאית, בדומה לזו של אגמבן: היא לא מפרידה בין ארוס לבין הסתגרות מלנוכלית, אלא מציבה אותם ביחד. ההשראה הדיוניסית מלנוכלית באופייה. וכמו אצל אגמבן, הארוס המלנוכלי הוא חוויה בעלת יסודות תאולוגיים. זהו ה"צער שגורם לאושר" שמוגדר על ידי "עצבות בנשמה ופגע בלב המחפש תמיד את הדבר שאילו הוא צמא בהתלהבות: וכל עוד הדבר נמנע ממנו, הוא עוקב אחריו והולך אחריו בנהמות ובקינות".³⁸

הרשימה הארס-פואטית "נכאים", שמציעה חזון מקאברי של התחדשות מלנוכלית, תשלים את תמונת המלנוכליה של ברדיצ'בסקי, ותמקם אותה כמרחב של יצירה.

אין אני יודע מה היה לי, אבל עצב ישראלי שכמותו לא הרגשתי מתמול שלשום בא ודופק על חלון חדרי הבודד. שם על יד שולחני הקטן, בחדרי הקטן ובעולמי הקטן, אני יושב ומקשיב את נכאי הגוי הישראלי ואת עצבו הארוך משנות דור ודור. וכולם, כולם, בנעוריהם ובזקניהם, בגדוליהם וקטניהם, כולם באים שירות שירות וחונים על יד חלוני [...] שם בין הקברות שלנו חפץ אנכי לנטוע אלוני בשן, עצים עושי פרי. להחריב את הקברות שלנו אני חפץ ולהביא באדמתנו חיים חדשים ויפים ונחמד למראה; אבל באותה שעה, דוקא באותה שעת חורבן, אני מרגיש שירת שלדי המתים הקבורים וגם הרימה שלהם אומרת שירה. בידי אני הורס, ומרגלי אני מסיר נעלי כדי שלא לגעת באדמת הקודש שלנו. לאחד אני חפץ בפנימיותי, לכרוא גוי חדש ואנשים ואני קרוע בנשמתי קרע לדורות... לבדד אני שוכן, שם בירכתי חדרי הקטן, שם בירכתי עיר זרה ואינה זרה [...] ואני עצוב עד עומקי נפשי, עד עומק חיי, עד סוף עולמי.³⁹

הכתיבה המלנוכלית מצויה בין העבר לעתיד. שאיפתו של הסופר היא ליצור דבר חדש וגופני; "לתת להם, לב חיים ונשמת חיים, אויר חיים ואופק של חיים" (182), אך היצירה חדשה רדופה בצללי העבר. רוחות רפאים של כל הדורות מגיעות לפתחו של המשורר. העבר הוא מה שהמשורר מבקש לשווא להרוס: "ואת אשר אין אני סובל אנכי אוהב תכלית אהבה, את אשר חפץ אנכי להרוס איני יכול להרוס" (183). אלו היחסים האמבילונטיים עם האובייקט המלנוכלי שעליהם עומד פרויד: אובייקט האהבה הוא אובייקט השנאה, ומה שאבד הוא מה שלא ניתן להרוס.

37 יעקב גולומב, "על הפולמוס הניטשיאני בין אחד העם למיכה יוסף ברדיצ'בסקי", ניטשה העברי, תל אביב: מאגנס, 2001, עמ' 185.

38 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 7.

39 ברדיצ'בסקי, "נכאים", הערה 16 לעיל, עמ' 182-183.

אופן היצירה נוגע גם לעתיד וגם לעבר: "הבו לי נבל וכינור ואשיר לכם שירת נכאים, שירה לדורות, לדורי דורות. הבו לי כינור ועל נהרות בבל אשיר לכם שירת גוי הולך ואינו הולך. – ונכאים תשמעו בשירתי, נכאים של דממה ושל עצב לפני הסער" (שם). דורי הדורות מייצרים טמפורליות קפואה: מסמנים את רוחות העבר ואת תקוות העתיד, בקינת התחדשות פרדוקסלית. ב"מרחב המתווך" המדומיין בין החיים למתים, בין העתיד לעבר, נוצר רווח, "חלל קטן, ברכת האדמה" (שם), שבו נולדת (מחדש) הספרות. ברדיצ'בסקי שב אל הרעיון של יצירה מתוך עומק חוויית הגלות והניכור. שירה באצבעות מקוצצות, לנוכח שיירות המתים הדופקים על חלון חדרו הקטן של המשורר. אלו מזכירות את רבבות המתים שנרצחו לאחר שסירבו לנגן על נהרות בבל. רוחות המתים מייצרות את שירת הנכאים, ההולכת קדימה ואחורה. רצון המשורר הופך את האובדן ליצירת אמנות מלנכולית. הדיכוטומיה בין המוות הרוחני של העבר לבין התחייה הגופנית של העתיד מתערערת ונמחקת.

הטופולוגיה המלנכולית נפתחת בחלל צר. "חלון חדרי הבודד. שם על יד שולחני הקטן, בחדרי הקטן ובעולמי הקטן". הסדר המרחבי מתהפך והמרחב הגדול ביותר שוכן בתוך הקטן ביותר: חלון החדר הבודד מוביל לשולחן קטן, בחדר קטן, בתוכו נפער הביטוי האוקסימורוני "עולמי הקטן". הארון, ארון הספרים וארון הקבורה גם יחד ("שלי הדורות שלנו אשר נחנטו וישכבו למצבה בקברות הספרים"), הוא חלל השיר, בו צומחת השירה החיה-מתה. זוהי נקודת המבט של קבר הנפש עליו מדבר אגמבן במסה "לחשוק" (Desiring), המביעה גם את המרחב הקטן ובאותה פרספקטיבה גם את העולם כולו:

מדוע... תשוקותינו נשארות בלתי נגישות? מדוע כל כך קשה לנו לנסח אותן במילים? מעשה זה מעורר קושי רב כל כך שאנו מוצאים את עצמנו מחביאים אותן, בונים אחוזת קבר עבורן איפשהו בתוך עצמנו, שם הן נשארות חנוטות, מושעות ומצפות.

אנחנו לא יכולים להכניס את התשוקות שלנו לתוך השפה בגלל שדמיינו אותן. במציאות, אחוזת הקבר מכילה רק דימויים, כמו ספר תמונות לילדים שלא יודעים איך לקרוא, כמו ה־*imagrie d'Epinal* לאנאלפביתים. גוף התשוקות הוא הדימוי. ומה שבלתי מוצהר בתשוקה הוא הדימוי שעשינו ממנה עבור עצמנו [...] מסירת הדימויים הנחשקים ואת התשוקות המדומיינות [...] היא משימה קשה [...] ולכן אנו דוחים אותה לזמן מאוחר יותר. עד לרגע בו אנו מתחילים להבין שהתשוקה תישאר בלתי מוגשמת לנצח – ושתשוקה בלתי מוגשמת ומוצהרת זו, היא עצמנו, לנצח אסורים בתוך הקבר.⁴⁰

היצירה – "יופיו של גן העדן" – עליו מדבר אגמבן – "אלוני בשן, עצים עושי פרי" – בדימוי של ברדיצ'בסקי, צומחת בחלל המצומצם, שהוא גם עולם ומלואו, של קבר הנפש

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Profanations*, New York: Zone Books, 2015, pp. 53–54 (התרגום שלי, י"ד).

(חדרו הקטן) של המשורר: "הבו לי חלל קטן ושם בירכתי האדמה אלך ואהגה בו נכאי, נכאינו". חלל הקבר הוא חלל הלב, ואובדן הכוח והזקנה לא עומדים בניגוד ליצירה, אלא משתלבים בתנועת התחייה המקאברית, התלויה באי ההגשמה. הסובייקט – עצמנו – מתכונן על ידי תשוקה בלתי מוגשמת. במונחים של "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה", העולם כולו מתבטא ב"התפוצצות של אנרגיה בחלל קטן".⁴¹ היצירה והאני לנצח אסורים בתוך הקבר, וכך הם נטענים בפוטנציאליות.

הטקסט מסתיים בנבואה מלאת עוז: "הבו לי נבל וכינור, לא! תופים, מצלתים תנו לי, קערת השמים וארזי הלבנון תנו לי, ואת שירת העולם חפץ אני לישר, שיר החורבן ושיר התוהו".⁴² הכלים התלויים והדוממים מומרים בכלים מלאי עוז ושמחה: תופים ומצלתים שמחליפים אותם, אך לא מבטלים אותם, אלא הופכים את שירת הנכאים לקול תרועה גדולה. "יום לד' צבאות על כל ארזי הלבנון, על כל שמיא וארעא, על כל החיים וצללי החיים" (שם). יצירת האמנות המלנכולית היא ביטוי של עוצמה: המשורר מחליף את האל והופך את המת ואת החי, את שחלף ואת שטרם נולד, לאמנות. לא לזה ניתן היה לצפות מתנועה ויטליסטית, ניטשיאנית וכמהה לעצמה. אצל ברדיצ'בסקי הרצון לעוצמה הוא רצון מלנכולי וגם בביטוי הסוער, העז והרועש ביותר, מצויה שירת הדכים של קצוצי האצבעות, השרים בשתיקה לנוכח אחיהם המתים. ומנגד, גם השירה המדוכאת והקטנה ביותר, שירתה של הרימה, מחזיקה בכוח אלוהי.

על פי אגמבן, פוטנציאליות מתקיימת מכיוון שתמיד מצויה בה האפשרות האימפוטנטית, נטולת הכוח: פוטנציאליות אינה רק היכולת לעשות, אלא גם היכולת לא לעשות. לכן, פוטנציאליות מוחלטת מתקיימת רק כאשר במימוש שלה נשמר עדיין חסר כלשהו. "פוטנציאליות שורדת את האקטואליות ובדרך זו מעניקה את עצמה לעצמה" ונותרת עם פוטנציאליות.⁴³ השירה, או הקינה, פועלת ביחס לאימפוטנציה המופיעה במרכז. מימוש התחייה והשירה כולל בתוכו תמיד את אי האפשרות של התחייה והשירה, הנשמר כמות שהוא גם כאשר השירה עצמה מתממשת. אין הבדל בין התופים והמצלתים לבין הכינורות המדוכאים, בין הפוטנציאליות של הנעורים לבין זו של הזקנה, בין "עונינו ומצבנו" לבין תקוות העתיד. אלו עומדות תחת סימן של אימפוטנציה שהיא מקור היצירה. הדיכוטומיות נעורים-זקנה, חידוש-מסורת, יצירה-ציות, עוני-עושר נמחקות במרחב המלנכולי שבו הזמן עצר מלכת. "העצבות" ניסח את המפגש עם העולם כחויה פואטית של עצבות מכוננת, הרי ש"נכאים" מנסח את הטופולוגיה של היצירה המלנכולית, ואת ההקשר ההיסטורי של העם היהודי במלנכוליה הכללית.

41 שם, עמ' 115.

42 ברדיצ'בסקי, הערה 16 לעיל, עמ' 182-183.

43 Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 184 (התרגום שלי, י"ד).

"ברצונו מפור, ברצונו מקמץ" - רצון, התרוששות ופואטיקה

טופולוגיה ופוטנציאליות מלנכולית זו מתבטאת ביצירות הספרות של ברדיצ'בסקי. אלו מעמידות פעמים רבות שני סוגים מנוגדים של דמויות. דמות "אדומה", חזקה וגברית למול גיבור "משיי" עדין ופסיבי. "הגיבור הברדיצ'בסקאי האפייני נוהה אחרי יופי, רוך, אסתטיקה; יש בו רכרוכיות ונשיות, והוא אכול תסביכים וקרעים. יריבו ארצי, יצרי, גברי וולגרי".⁴⁴ מול המלנכוליה והניתוק הרוחני של הגיבור הברדיצ'בסקאי האוטוביוגרפי עומדת דמות אדומה המתאפיינת בפעלתנות.

במיתולוגיה הפרטית של ברדיצ'בסקי שייך איפוא הגיבור ה'אדום' לעולם היצר והכוח [...]. הוא מצליח להגשים את כל מה שמתאוה לו הגיבור ה'משי'. האישה היפה [...] עורגת לעתים למגע עמו, לאחר שנאשה מרכרוכיותו של הגיבור ההססני"⁴⁵

זוהי הדיכומטומיה הגנוסטית עליה מדבר חותם, והעוצמה הפיזית מבטאת שררה והתנערות מחוקי ההלכה והמסורת.⁴⁶ זוגות של גיבורים כאלה מופיעים בין השאר בסיפורים "בסתר רעם", "אויבי", "הבודדים" ו"קדיש: או שני רחוקים".⁴⁷ מטרת אינה להראות כיצד הניגוד בין עוז החיים לבין ההכנעה תחת החיים מופיע בצורה לא מובהקת ביצירתו הסיפורית של ברדיצ'בסקי. מבקרים רבים עמדו על כך שהזוג המנוגד לכאורה – הגיבור המשיי, הרך וחסר האונים מול הגיבור האדום, העז והיצרי – מקיים בינו יחסים של קרבה ושל דמיון.⁴⁸ דמויות החזקות מבחינה רוחנית או גופנית עומדות במעמד של עוצמה דומה. אני מדגיש את מקומו של הרצון הריבוני בעיצוב הדמויות, וכך אדגים את אופן פעולת הרצון המלנכולי.

שלמה "האדום", גיבור הסיפור המאוחר "בסתר רעם" (1920) הוא דוגמה מובהקת לדמות אדומה. אדנותו קשורה למרחב רחב הידיים המלא אילנות תמירים שבשליטתו. עוצמתו מתבטאת ביכולותיו ה"גיוות": און כלכלי, גודל פיזי ורכיבה במרכבה על סוסים. כ"בן אלים" הוא אדון למרות ולמול החוק והמסורת.

44 דן אלמגור, "דמויות אב ומצבי מפתח ביצירת ברדיצ'בסקי", נורית גוברין (עורכת), מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: מבחר מאמרים על יצירתו הסיפורית, תל אביב: עם עובד, 1973, עמ' 239-240. ראו גם: יוסף אבן, "צמד הניגודים" כתופעה תמאטית וכתחבולה ספרותית בסיפורי מ. י. ברדיצ'בסקי, מאזנים 1 (1978), עמ' 24-32.

45 אלמגור, שם, עמ' 241.

46 חותם, הערה 3 לעיל, עמ' 186.

47 הולצמן, הערה 1 לעיל, עמ' 57.

48 בועז ערפלי, "עולם ועולמות בו: בין 'מחניים' ו'בסתר רעם' – מבע משולב בשניים מסיפורי מ"י ברדיצ'בסקי", אבנר הולצמן (עורך), מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2002, עמ' 433-514. ראו גם: בן-מרדכי, הערה 6 לעיל.

על הכף האחת מונחים למדנות, בקיאות, חכמה ותבונה, מצוות ומעשים טובים, ועומדים עליה צפופים זה בצד זה הרב דמתא, השו"בים דמתא, מלמדי העיר וחזניה, כל בעלי-הבתים, הגבאים, ואפילו נגידים סתם. – ועל הכף השנית ניצב הגביר דמתא ועיניו מביטות פעם בזעם, פעם בחסד.⁴⁹

הוא מחליף את החוק והאלוהות גם יחד:

משל אחר: הנה מאזני משקל, הלא הוא כל יכול, הלא בידו נמסרו המפתחות ללשכות העולם; והוא ברצונו מפזר, ברצונו מקמץ, ברצונו מרמז לאחד מן הקהל לבוא אליו ונוטה לו פנים לשיח עמו במשך איזה רגעים, וברצונו מטיל אימה ומביא נשמת בן-אדם לידי עלבון.⁵⁰

החזרה על הביטוי רצון מייצרת שימוש מקורי בקטגוריה: לא מדובר ברצון בעל וקטור או אובייקט, אלא ברצון כשלעצמו, נטול גבולות. הוא ביטוי סינקדוכי של הכוח של "האדום". ברדיצ'בסקי גודע את הסיבות לרצון, ולא מתאר מדוע החליט הנגיד לפזר או לקמץ, להטיל אימה או לנטות חסד. כל שנותר הוא המנגנון של הרצון כמאפיין. הרצון והעוצמה (או הרצון לעוצמה) קשורים יחד כמאפיין העיקרי, נטול הקשר ואוטונומי. ריבונותו מוחלטת והוא זה המכריז, ברצונו, על היוצא מן הכלל.

למול הדמות עתירת הרצון מתייצבת דמותו של הצעיר העדין וחסר האונים. במקרה של "בסתר רעם" זהו בנו של שלמה דניאל ה"משי". לכאורה, הצעיר המלנוכולי הוא יצור פסיבי ותועה, שאינו מממש את תשוקותיו. אך למעשה, הרצון של הצעיר המלנוכולי גם הוא רצון טהור העומד בפני עצמו. העמדה האנטי-פוזיטיביסטית של ברדיצ'בסקי מעדיפה את הרצון שלא מבקש להתממש: הרצון המלנוכולי אינו עומד בפני הסוף הטרגי המצפה לשלמה ה"אדום" ולשאר דמויות האלים, כמו וסיל ב"את קרבני", או נפתלי האמיץ ב"בית תבנה".⁵¹ הריבונות המלנוכולית אינה תלויה בתנאים חומריים: זו ריבונות מדומיינת התלויה רק בקיום הרצון ובאי הגשמתו.⁵²

את הדיון בזוג המנוגד אעשה מתוך עיון בשתי יצירות של הסופר. הסיפור "צללי ערב" (1905) מציג ניגוד בין אב מתרושש ומדוכא הנמצא בתחום החברה היהודית, לבן משגשג ופעלתני שמתנכר לעמו. "אהבת נעורים" (1909) המאוחר – שבו גיבור הסיפור מאבד את הנערה הנחשקת לטובת חברו הפעלתן – מציג ייצוג מתוחכם של דמות התלוש

49 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "בסתר רעם", כתבים יב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 77.
50 שם, שם. זוהי התכתבות עם הפיוט "כי הנה כחומר" מתפילת יום כיפור, המדבר על רצון האל: "כי הנה פחמר בְּיַד הַיּוֹצֵר / בְּרָצוֹתוֹ מְרַחֵב וּבְרָצוֹתוֹ מְקַצֵּר".
51 אלמגור, הערה 44 לעיל, עמ' 241.
52 ערפלי מראה כי כוחו של הבן ה"משי" גובר לבסוף על זה של הנגיד ה"אדום" (ערפלי, הערה 48 לעיל).

המלנכולי. מטרתי בניתוח הסיפורים היא להדגים כיצד הרצון המלנכולי – המתפשט מתחום הנפש למרחב של הטקסט – הוא צורה של עוצמה המערערת על כוחו הפעיל של הגיבור ה"אדום". הרצון המתממש – של הגבר הלוקח לעצמו את מה שהוא רוצה – חלש יותר מזה שלא מתממש, והאפשרות המלנכולית מערערת את הדיכטומיה בין זקנה לנעורים.

יצירתו של ברדיצ'בסקי, שבתקופת "שינוי ערכין" התמקדה בתיאור הסובייקטיבי של היחיד העברי הדובר בגוף ראשון, התפתחה עם השנים ליצירה מורכבת יותר.⁵³ כך משתנה גם אופייה של החוויה המלנכולית, העוברת מנפש הגיבור – סיפורים כמו "מחניים", "מנחם" או "בלעדיה" – אל המרחב הפואטי ולדמות המספר. עם השתנות היצירה מתפתחת גם דמות המספר: היצירה כבר אינה וידוי אישי בגוף ראשון, אלא מלאכת הרכבה פואטית, שדמות המספר מעידה עליו ומפרשת אותו. ההגדה הפרשנית של המספר המתערב קשורה אופן שבו המלנכוליה הופכת מחוויה אישית לחוויה המארגנת את מרחב היצירה.

ב"צללי ערב" מופיעה דמות המספר הברדיצ'בסקאי "המתבגר מעבר ליצירת נעוריו, שמרכזה עולמה האינדיבידואליסטי והפרטי של הצעיר היהודי, המנתק עצמו מן הכלל, מבקש עתה לעצב דמות לחיי היהודים, כפי שחזונו הספרותי תופסם ובודם".⁵⁴ המספר-עד, כותב על מה שהתרחש בעברה של החברה (ולא זה של היחיד), ומייצג אותה מתוך החזון הפואטי שלו. הטקסט נמסר מתוך ריחוק טמפורלי ומוותר כמעט לחלוטין על הצלילה לתוך נפש הגיבור: העבר נפתח מתוך המרחב ולא מתוך תודעת הדמויות. כך חורגת המלנכוליה מהסובייקטיבי והפסיכולוגי והופכת לאתוס (dwelling place) המתקיים ביחס בין הסובייקט לאובייקטים המקיפים אותו. הסיפור פותח בתיאור העיירה היהודית דרך האובייקטים המצויים במרחבה.

כשאנו, יושבי הכרכים, עוברים ברחובות קריה ואנו רואים את הבתים הגדולים [...] גם לעין היותר בהירה קשה להפלות בין בית לביתו בין שער לשער. תכנית אחת לכולם. כולם נבנו על פי מידה אחת וסדר אחד, בלי עצמיות מיוחדת ובלי נפש, גם שוכרי הבתים [...] באים ויוצאים חליפות, זה יגור שנה וזה שנתים ימים; במקום שגר איש בעל בנים יגור אחר-כך חשוך בנים כמעון זה גרה אלמנה ושתי בנותיה, אשר נהגו מגיע כפיהן ותחיינה בשלום ועתה הוא משכן למשפחה שחצנית וצעקנית. בעליה זו פרחת תומת נערה יפה, פרחת הילדות, ועתה יושב שם איש זקן, שהוא למשא על בניו [...] גם ליושבי המעונות והדירות כעצמם קשה להטביע חותמם על

53 ראו: הולצמן, הערה 2 לעיל, עמ' 19. ראו גם: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980: בגולה א, תל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 169.

54 יוסף אבן, "מחברם הבדוי" של סיפורי ברדיצ'בסקי, נורית גוברין (עורכת), הערה 44 לעיל, עמ' 179.

משכנם [...] החלונות שוים, הקירות שוים, התקרות והרצפות שוות, במה איפוא יעשה היחיד את ביתו ששונה מחברו?⁵⁵

הבתים אוצרים בחובם סיפורים, אך בגלל הדמיון המוחלט בין כל הבתים, והעובדה שהם שרויים תחת חוקי שכירות, הסיפורים אובדים. השוכרים השונים מתחלפים ללא ציון – הנערה היפה או האיש הזקן – מופיעים כסימן של שכחה. אנקדוטות אלו אינן חסרות משמעות: ברדיצ'בסקי הקדיש חלקים מיצירתו לסיפורים שכאלו. להפך, הוא מבכה את חוסר האפשרות להצבת הציון, בקצב הקדחתני של העיר ולנוכח הבתים הזהים. הבית מוצג כסובייקט תחת סימן השלילה: "בלי עצמיות מיוחדת ובלי נפש". "אחרת היא העיר הקטנה, שם השמים רבים והאוויר רחב. אין בית דבק בחברו, אין רחוב מאפיל על חברו, איש איש בונה בשלו, ברשותו – כחפצו. לפי צורת הבית ואופן בנייתו כבר נדע את היושב בו" (שם) המספר מצמיד את המרחב והסובייקט – "מחשבה בדבר שכלול ביתו ועצמיותו" – והופך את היחסים ההיררכיים סובייקט/אובייקט. מה שמאפשר את היצירה ואת הישארות הזכר הוא הבית ולא האדם. להיות בעל נפש משמעו להתקיים כמרחב היכול להכיל את הסיפור: להתקיים באופן ריבוני ולא בשכירות. הסיפור נולד בהתבדלות של היחיד, המובנת עכשיו כמרחב של פוטנציאל פואטי. "שם השמים רבים והאוויר רחב [...] איש איש בונה בשלו, ברשותו – כחפצו. לפי צורת הבית ואופן בנייתו כבר נדע את היושב בו".⁵⁶

משם עובר המספר לתיאור רחוב נגידי העיר:

לא רב הוא מספר הבתים, העומדים בשתי שורות, זו כנגד זו, אבל מרחב בין בית לבית. אין מסחר ברחוב זה, אין בו גם פינה אחת לחנות, ואיזו מנוחה חופפת עליו תמיד. יחס אותו רחוב לשאר חלקי העיר הוא כיחס שבתות השנה לימות-החול.⁵⁷

זהו אזור של מנוחה ועושר, ללא מסחר, פרנסה ושכירות. כל בית "מטביע חותמו" ומופיע כפוטנציאל טקסטואלי-מרחבי.

הסיפור אכן מתממש:

לכבי היה הולך שבי אחרי בית הגביר יחזקאל, שהציץ מבין האילנות הגבוהים בעלי הענפים הרחבים, שרידי היער, שהיה לפניו במקום ההוא ועתה בו מושב לבני-אדם. ויהי לי הבית הזה וסתריו בגעגועי נפשי כאגדה מיטיבה לרוח באמצע עייפות הלימוד בבית רבי.⁵⁸

55 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "צללי ערב", אבנר הולצמן (עורך), כתבים יא, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 13-14.

56 שם, עמ' 14.

57 שם, עמ' 15.

58 שם, עמ' 15.

כאן מופיע אלמנט מרחבי נוסף: המרחב הפנימי של הלב. במקרה זה, הלב והבית אינם חושפים דבר פרט לפוטנציאל של הסיפור. מה שנותר מהסיפור הם מאפיינים רומנטיים-מלנכוליים: שרידי יער, אילנות גבוהים שכאחד חושפים את אפשרות הסיפור ומסתירים אותה. בהיגיון המלנכולי, השריד חשוב יותר מהחדש, ומסמל את נוכחותו הפוטנציאלית של סיפור. האילנות משמשים כמעטפת של בית הגביר, כקישוט החיצוני המסתיר פנימיות עשירה.

בית הגביר עומד כ"אגדה מיטיבה לרוח". כלומר, הרווח והמרחב המיוצגים על ידי הטבע – ייצוג ברדיצ'בסקאי נפוץ – הופכים את החיים לאגדה, שפותחת מרחב בנפש "באמצע עייפות הלימוד". אך הסיפור לא נמסר, ומה שנותר הוא בית – מכל ריק, המבטיח סיפור ולא מוסר אותו. הגעגוע הוא גם שלעולם לא הופיע כבר בעבר: הביטוי "הבית הזה וסתרו" מרמז על כך שכבר בעבר, כשהמשורר היה נער, היה הבית מלא בסתרים. סיפורו של הגביר יחזקאל וביתו מוצג אך לא מיוצג: מופיע כפוטנציאל. המערך המרחבי פואטי קשור ל"געגועי נפשו" של המספר לעבר: במתח שבין ההווה שבו נמסר הסיפור, לבין העבר שבו הוא התרחש, שכבר בו התקיימו געגועים.

המספר עובר לבית הבא ולסיפור הבא. זהו ביתו של שמעון איש שלום: "הדלת מצד הרחוב ישנה ושני חלונותיו מימינו ומשמאלו מכוסים תמיד וילון לבן וחיץ קטן מעצים דקים גזורים עגולים ממעל, ולפני דור שלם היו משוחים, מבדיל את הבית מהרחוב". הזמן עבר וחלף על הבית המוזנח. ההתיישנות ועצירת הזמן הם המאפיינים הבולטים של חזית הבית, המעבים את שכבות הזמן הפועלות בסיפור: ההווה הסיפורי פונה לעבר, שבו כבר מופיעה עצירה של הזמן.

ואני גם את פנים הבית ידעתי. אם הלכתי בשליחות אבי, או עניין אחר הביאני שמה – איני זוכר; אבל זוכר אני, כי כמו חלום בהקיץ היה לי, כאשר נפתחה הדלת ואני באתי לחדר גדול ונמוך, ששולחנו וספסליו וכסאותיו מכוסים ומעוטפים תכריכים לבנים [...] החידוש היותר גדול בעיני היה העמוד העגול של שיש כהה, כעין אותו שנוהגים לקחת למצבת בן או בת שנקטפו באבם, והוא עומד בקרן זוית. ניגשתי אליו ומיששתי אותו מכל צד, והייתה לי קרירותו כמגע בעולם, שלא ידעתי פירוש.⁵⁹

גם במקור היה הבית "כמו חלום בהקיץ". זהו אובדן כפול: המספר לא זוכר הכול, אבל זוכר את התחושה הרפאית ששלטה במרחב. הצבע הלבן, המסמן ביצירתו של ברדיצ'בסקי את האובדן המלנכולי, נבלע ברצפה השחורה ובעמוד הכהה: האור הקדוש משקף את החושך העתיד להגיע מעברו של הבית.⁶⁰ הכיסוי החוסם את החלונות חוסם גם האובייקטים:

59 שם, עמ' 15.

60 משחקי צבעים ניוודיים נפוצים ביצירת ברדיצ'בסקי. כאן הצבע השחור, המסמל את המוות, הוא המשך ישיר של התכריכים הלבנים, ואינו מנוגד להם: שניהם נוגעים לייצוג הרפאי של המרחב. דן

הכיסאות והשולחנות עטופים ב"תכריכי אבל". אפיון זה מרוקן את הבית מחיים והוא גם מקור הסיפור. האובייקטים האבלים מבשרים על הופעת היצירה כהזכרות (חסרה). המספר נוגע בעמוד השישי – "מגע בעולם שלא ידעתי פירושו" – והסיפור מתחיל.

בעל הבית שמעון הוא אדם עשיר שירד מנכסיו, והחפצים היקרים בביתו מסמנים הוד שחלף מן העולם. עמוד השישי מצביע על הופעתו של עבר מדומיין בהווה הסיפור: "ואשאל את פי נפתלי חברי, בן הבית, ויספר לי כי עמוד זה בא במתנה לאביו מאת האציל פוטוצקי משכבר הימים. ויספר לי את כבוד עושרו של אביו בימים ההם". משפחת פוטוצקי הייתה משפחת אצילים פולנית ידועה. אחד מבניה, סטניסלב פוטוצקי, בנה בתחילת המאה ה-19 את גן סופיה, שנחשב לאחד מ"שבעת פלאי אוקראינה". הסיפור מוסט מיעדו, נדחה לטובת תיאור אגדות על פוטוצקי, החורגות מתחום הזיכרון לתחום הדמיון, ומטשטשות את ההבדל בין הצבת ציון ליצירה בדיונית.

והאציל הפולני פוטוצקי ידוע לנו מבית חדרנו בארמונו הנפלא, כמוצאי עיר שיר־נבקי, שבו מאתים חלונות, והוא ואורוותיו עתה למושב שדים [...] הוא האציל, שהיו לו עשרת אלפים נושאי סבל ויעברו באבן ועץ עשרים שנה רצופות לשכלל ולנטוע את גן־הקסם סופיה בעיר המחוז אומן. והגן הוא אחד מפלאי אוקריינה, ועוד היום יחריש וישתאה כל הבא שעריה ולא יאמין כי הוא רואה כזאת עלי אדמות [...] וגם זאת שמעתי, כי לאותו אומן מצוין, שעשה פִּנְנִים למטעי הגן ולתכניתו ניקרו אחר־כך שתי עיניו, למען יהיו מעשי ידיו להתפאר רק פעם אחת בעולם ואין דומה להם.⁶¹

ברדיצ'בסקי משתמש במוטיבים אגדיים ברורים, על האמן שנוקרו עיניו ועל גן הקסם הפלאי והחד־פעמי ("אין דומה לו" מדגיש את חשיבות הדמיון בייצוג העבר). מה שחשוב כאן הוא העיצוב המרחבי והטמפורלי. אחוזתו המפוארת של פוטוצקי מנוגדת ל"בית חדרנו": בית שהוא חדר או חדר שהוא בית. כלומר, המרחב הרחב מדומיין (נודע כאגדה), מתוך המרחב הצר. אפשר לדמיין את המספר יושב בחדרו הקטן ומספר או שומע סיפורים. יתרה מזו, הוא דובר בזמן הווה, "ידוע לנו", כדי לערבל את העבר שבו דומיין הסיפור, להווה שבו הוא נמסר (תחבולה טמפורלית החוזרת לאורך הסיפור).

האופן שבו מיוצגים מרחבים מדומיינים אלו הוא מלנכולי: מה שהיה פעם אגדה, בזמן הסיפור נעשה לדימוי המחזיק בחיים את מה שאבד. בדימוי מרהיב, אגמבן מכנה את המלנכוליה "היפרטרופיה (גדילת יתר של רקמה) מורבידית של הדמיון".⁶² מלנכוליה היא אופן ידיעה הקשור בדמיון. היסוד האגדתי מציב את מה שאבד תחת האפשרות של מה

אלמגור, "תארים וצבעים חוזרים בסיפורי ברדיצ'בסקי", אבנר הולצמן (עורך), גנזי מיכה יוסף ה, תל אביב: רשפים, תשנ"ב, עמ' 110–111.

61 שם, עמ' 15–16.

62 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 23.

שלעולם לא היה, והופך את הסיפור של האציל לקונטינגנטי אך גם לאין-סופי. ההופעה של האחווה כדימוי משמר אותה בחיים, מעניק לה את התוקף הבלתי מעורער של מה שאבד: במרחב הדמיון של הלב, תחת "תכריכי אבל", מתאפשר "ניכוס" (Appropriation) כזה ששום סוג אחר של חיבוק (Possession) יכול להתחרות בו, ושום אובדן לא יכול לאיים עליו".⁶³ אחוזתו של האציל הפכה למושב שדים ורוחות רפאים.

דמותו של האציל קשורה בבעל הבית שמעון, שעבד תחתיו וירד מנכסיו. התרוששות זו מסבירה את המצב המוזנח של הבית. בהווה הסיפור חי שמעון עם ילדיו ה"פשוטים" מאשתו השנייה. הסיפור האמתי, שחבוי בתוך הסיפור, מתרחש בין שמעון ובנו ידידיה, שנולד לו מאשתו הראשונה חוה. ידידיה, צעיר עשיר וחילוני, גר בקיב הרחוקה, ומגיע –

אחת לשלוש שנים ליום שבת אחד, לבקר את אביו [...] ושמעתי אומרים כי מדי בוא בנו זה לאביו ייסגרו יחד בחדר הגדול, הנקרא אולם הבית, ושם ישוחחו כל היום, ואיש לא ידע מה הם משוחחים [...] ושומר הוא ידידיה את מועדו לבוא לעיר אביו אחת לשלוש שנים. וכל דבר שבעולם לא יעצרהו".⁶⁴

על סף האולם הגדול – אך לא בתוכו – מגיע הטקסט ליעדו: לסיפור שבמרכז המרחב המלנכולי. חוה, אמו של ידידיה הייתה אשתו הראשונה ואהבתו הגדולה של שמעון. יום אחד, בשעה שרכבו במרכבה,

זחה דעתו של שמעון עליו ויצב לרכב לפנות לו את מקומו; והוא לקח את רסן הסוסים בידו וישרוק להם וירומו רגליהם ויטושו כנשרים, ושמעון מרגיש מרום כוחו. כברק רצה המרכב ותיכשל באבן במורד הדרך ותיהפך ותישבר. ויפלו היושבים בה, וחוה נפלה על מפרקתה והנפילה הייתה חזקה ותפוצץ את חייה.⁶⁵

ברגע של גילוי הכוח והעוצמה ("מרום כוחו"), מגיע העונש הטרגי. חוה מתה בשל ההיבריס של שמעון: סוף טרגי זה מגיע כמעט לכל הדמויות האדומות ביצירת ברדיצ'בסקי. שמעון, שהיה פעם פעיל וריבון הופך לפסיבי ומוזנח. תגובתו למותה של אשתו מלנכולית באופן מובהק:

63 שם, עמ' 20.

64 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 18.

65 שם, עמ' 21. זהו מוטיב חוזר במיתולוגיה הברדיצ'בסקאית. לא רק מותה של האישה היפה והאצילית, אשר חורגת מן העולם ולכן צריכה לנטוש אותו, גם עושרו והצלחתו של שמעון מוצגים כהיבריס וכחריגה. המוות של האישה האהובה והפלאית הוא אחד מהדרכים בהן שב ברדיצ'בסקי בצורה ספרותית לפדנתו מאשתו הראשונה. ב"אבל ומלנכוליה" מתייחס פרויד לכלה הנטושה כסצנה מלנכולית: "האובייקט לא מת, חלילה, באמת, אך הוא אבד כאובייקט של אהבה (למשל, המקרה של כלה נטושה)". (פרויד, הערה 8 לעיל, עמ' 10). הכלה, שלא מתה במציאות, הופכת בספרות לדימוי מת, שרק דרך מותו ניתן לשמרו בחיים. אלו אינן קטגוריות ביוגרפיות או פסיכולוגיות בלבד, אלא מוטיבים בדיוניים בתוך קורפוס רחב, שהופכים מעדות ביוגרפית לאמצעי עיצוב מלנכולי.

ומהימים ההם סר או הסיר שמעון איש שלום הצלחתו ממנו בידים. הוא לא חידש את שכירת בית המשרפות, כאשר כלה המועד; וסחרו החל להתמעט ולהתקטן, עד כי כמעט חדל. אמנם הוא נשא אישה אחרת, כדרך היהודים, ויולד בנים ובנות, אבל בקרבו פנימה לא ידע נחמה, וחדר אחד בלבו סגר בעד אחרים, וישם שם את זיכרונה למשמרת [...] בניו גדלו ויעשו איזה שיניים בקצה הבית הארוך שבתוך החצר, אבל בחדר הגדול, הפנוי אל הרחוב, לא נתן לנגוע, ויהי הכל שם מצבה לחוה.⁶⁶

המלנכוליה של שמעון מתאפיינת בהפסקת פעילות מוחלטת, המובילה להתדרדרות ולהתדלדלות כלכלית. ההקבלה בין חלל הבית לבין חלל הלב ברורה: האובייקט האבוד "נשמר" בהם כמות בשל הסגירה של המרחב ושל הזמן. המצומצם והרחב חופפים, ומצויים תחת סימן האובדן. הפסקת הפעילות מונעת "השקעות ליבידינאליות" חדשות: חדר הלב הסגור מסביר את החזית המוזנחת של הבית ואת תכריכי הלוויה העוטפים את הרהיטים בחדר הכניסה. לכאורה, יש כאן השתתקות של שמעון, המסרב לצייו של עבודת האבל, ולחזרה אל הסדר הכלכלי. עבור פרויד, התקיעות המלנכולית היא תקיעות כלכלית במלוא מובן המילה: ההשקעות, ללא אובייקט, מתבזבזות, כאשר הסובייקט הופך מסובייקט פעיל בעולם לסובייקט מתכנס. "עבודת" האבל, היא זו המאפשרת את פתיחת הסתימה הכלכלית, ושיבה לסדר הנורמטיבי של ההומו פאבר, האדם העובד. בניגוד לכך הסיפור מציע כי יש הבדל בין עבודה האבל הכלכלית לבין מלנכוליה והשתתקות כלכלית, הפותחות אפשרות של פעילות או פוטנציאל פואטי: הפיכתו של שמעון מדמות אדומה למשיית היא חלופה פואטית. על פי אנמבן, פואטיקה (poesies), במובן המקורי שלה, היא "כל פעם שמשוהו מיוצר, כלומר, מחולץ ממצב חבוי של אי־היות לתוך אור הנוכחות, ישנו poesies, ייצור, שירה"⁶⁷. היצירה והעבודה אינן מהלך של המצאה, אלא של חשיפה. או, בלשונו של ברדיצ'בסקי:

הוידוי הוא חיתוך־הדברים של הנפש ושל המית הנפש, הוא הדרך שנפלט לנו ביער סבוך... הוידוי אינו כוח מוסרי, כי אם כוח שירי, התגלות מעשית וחיונית... הוידוי הוא פתיחת־פה לנפש והבנין השירי של אותה נפש. העבר קבור ומעולף במקרים רבים, כל מעשי האדם קבורים אצלו בדמיונו והוידוי יפתח להם פתח. העבר הוא דבר שכלב ובוידוי יעשה אותו למראה עינים ולחזון עינים: החיים נפתחים ממאסרם, והולכים ומתקשרים בחזיון חי, לב האדם יגאל! – ⁶⁸

יצירה היא ליטוש, התגלות וחיתוך של הדברים דרך הדמיון. היא מוציאה את העבר הקבור לכדי "חזון עיניים". הביטוי "לב האדם יגאל!" מזכיר את אמירתו של המספר על

66 שם, שם.

Giorgio Agamben, *The Man Without Content*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 67 (התרגום שלי, י"ר). p. 37

68 ברדיצ'בסקי, "על הוידוי", כתבי מיכה זוסר בן גריון (ברדיצ'בסקי), חדשים גם ישנים 3, ליפסיה: אברהם זוסר שטיבל, [חש"ד].

כך שלנוכח ביתו האגדתי של הגביר יחזקאל, הוא מרגיש "כאגדה מיטיבה לנפש בזמן עייפות הלימוד": כלומר, כהפסקה מהעבודה. זוהי פרשנות מלנכולית לאקט הווידוי, העוטפת את הארוס הוויטאלי. הווידוי קשר בטופולוגיה של הסיפור: מכל בתוך מכל, עד שמגיעים לחלל הווידוי. בחדר הגדול נפתח "מרחב התגלות מתווך", שבו קפא הזמן. בשבת זו ידידיה מפסיק את עבודתו, ובין החיים למתים, מדברים האב והבן על האישה האהובה. זו הסופרפוזיציה של הטופולוגיה של "נכאים": החלל הצר ביותר מחזיק בתוכו את העולם כולו. בלשונו של דנטה (אותו מצטט אגמבן, אך גם ברדיצ'בסקי עצמו היה מושפע ממנו): "מה שמכיל את כל אמנות השיר יקרא סטאזנה, כלומר משכן רחב ידיים או מכל בשביל האמנות כולה".⁶⁹

"שמעון האב נשא בחובו את זכרון אשת נעוריו ובת אדוניו, וידידיה הבן, שהיה כבן שתיים עשרה במות אמו, נושא את זכרונה בשאון מעשיו וסחרו".⁷⁰ שמעון נושא את זיכרון אשתו דרך הפסקה מלנכולית וידידיה דרך פעילות כלכלית. האב והבן יחדיו נושאים את אמם בלבם באופן המוחק את ההבדלה בין העבודה לשביתה, פעילות להפסקה, התעשרות והתרוששות, ומפרק את זוג הניגוד. בחלל הווידוי והיצירה נמחה ההבדל בין הנעורים לזקנה ובין המבט של ברדיצ'בסקי אל העתיד למבטו אל העבר.

"ושניהם לא למדו ספר ושניהם לא ידעו, כי על פי דינא גזירה היא על המת שישתכח מן הלב".⁷¹ הגזרה שייכת לעבודת האבל, באופן שמחזיק יחד את ההתנתקות מן האישה האבודה, עבודת האל והיצרנות הכלכלית.⁷² הפואטיקה המלנכולית מציעה אלטרנטיבה לחיים הכלכליים היומיומיים ולגזרותיה של ההלכה, דרך התעלמות מגזרת האבל: "שניהם יחדיו והצער ירים אותם ויקדש אותם".⁷³ הקדוש הוא מעשה (או אי-מעשה) הסיפור. הפסקת הפעילות וההתרוששות משמשים כמעייין של פוטנציאליות המתקיים במרחב מדומיין בין לבין, קדוש וארעי, של אי-פעילות פואטית, בו מתרחשת מלאכת הסיפור.

במעשה הווידוי הוא שהסיפור נותר עלום: כמו התשוקות עליהן מדבר אגמבן – "חנוטות ומצפות" – הסיפור מופיע כנסתר, חבוי באחוזת הקבר תחת תכריכי ההלוויה,⁷⁴ מוצג

69 דנטה, אצל Agamben, הערה 9 לעיל, עמוד VI. על הקשרים בין ברדיצ'בסקי לדנטה ראו: ציפורה כגן, רומן גמור: מרים למיכה יוסף ברדיצ'בסקי – מהדורה מחקרית, חיפה: הוצאת אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1997, עמ' 86.

70 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 21.

71 שם.

72 טלי לטוביצקי מדגישה את הבעייתיות שבהגדרת המלנכוליה כנאמנות לאובייקט אבוד. כלומר, לכאורה, יש כאן מערך שבו המלנכוליה מונגדת לאבל, ומוצגת כאפשרות האתית. אך למעשה, ברדיצ'בסקי מציג תמונה מסובכת הרבה יותר. המלנכוליה מאפשרת גם התרוששות וגם עבודה. יותר מכך, היא מקדימה את האובדן בכך שהיא בראש ובראשונה מרחבית. טלי לטוביצקי, 'אור נפש נפרדת' – הפואטיקה של המלנכוליה: קריאה בין סוגתית ביצירתו העברית של יעקב שטיינברג, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון, 2015, עמ' 18–19.

73 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 22.

74 Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 53.

אבל לא מיוצג. "צללי העבר חיים בלב שניהם ושומרים אותם שניהם"⁷⁵. התשוקות הלא מוגשמות מכוננות את הסובייקט: "תשוקה בלתי מוגשמת ומוצהרת זו, היא עצמנו, לנצח אסורים בתוך הקבר". או, ביחס למושג הפוטנציאליות של אגמבן, הרי שהמעבר של הסיפור לאקטואליות משמר בתוכו אימפוטנציה, חסר, משהו שלא נמסר. התשוקה המלנכולית של האב ובנו אל חוה נשמרת בבִּעֵרָה מתמדת, והתשוקה של הקורא אל תוכן השיחה בין האב לבן, אל הסיפור, אותה מלבה המספר מהפתיחה, נותרת אף היא באי הגשמתה.⁷⁶

לפני שער האהבה - ריבונות מדומיינת

היחס בין מרחב התווך המלנכולי לבין דמות המספר, מתפתח בסיפור המאוחר "אהבת נעורים". הסיפור נפתח בפסקה ארס־פואטית המזכירה את "העצבות" ו"נכאים":

מעשים דורשים מאתנו, המספרים, תיאור מעשים מאורגים בחיים, חזיונות משולבים ושאון העשיה, הנשמע והנראה. ומה המה כל אלה, אם לא סיכום הנפש הסובלת וחביון הצער שלה? בלי נפש ובלי מיצוי היסורים שבנפש אין ערך לחזיונות ולמעשים, ולא נדע למה לנו לדעת אותם. הבה אספר לכם על אודות אהבת־נעורי. לא ידעה הנערה אהבת־נפשי שאהבתיה. לא אמרתי לה אז מזה דבר, מלבי לפומי לא הוצאתי זאת עד היום, שאנכי עומד לפניכם, קוראִי. ואני כבר באתי בימים, ראיתי חיים רבים ומשברים, והנערה כבר אינה בהאי עלמא, היא קדמתני לצאת, ומנוחתה עדין בין נשמות טהורות, ואין החי מדבר מן החי.⁷⁷

היצירה דורשת ביטוי: "מעשים דורשים מאתנו, המספרים": זהו חיבור של הרגש הפרטי לקולקטיב של "מחברים". התשוקה הפרטית היא ביטוי של יחס מייצג אל ההיסטוריה והלאום. בשביל להבין את העולם וההיסטוריה עלינו להבין את פנים הנפש. אלו נפתחים באור מלנכולי, מתוך העצבות שהיא הלך הרוח הפנימי והחיצוני גם יחד. המלנכוליה היא מנגנון לשוני: "אין החי מדבר מן החי". לא ניתן להכיר את החיזיון השלם ("שאון העשיה"), ללא עצבות מכוננת. במרכז הסיפור עומדת דמות המספר יהונתן, שבזמן הסיפור הוא צעיר "משיי" חסר אונים המאוהב בנערה נחמה. הדימוי של הנערה האבודה היא מקורו של הסיפור והלוז שלו, "עצם הסיפור":

75 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 21.

76 אותה נטייה מלנכולית־מרחבית נוכחת בשלל סיפורי בתים אחרים: "בתים" המספר על בית הננטש מיושביו; "השאלה"; המחיצה; ו"בית תבנה" העוסק בבית מטפרי שחורבנו מצוי במעשה בנייתו (ראו: ציפורה כגן, מאגדה לספורת מודרנית ביצירת ברדיצ'בסקי, תל אביב: מוסד ביאליק, 1987, עמ' 116-117). סיפורים אחרים מציגים התגלות מלנכולית בהקשר של בית הקברות, כמו ו"בין החיים והמתים".

77 ברדיצ'בסקי, "אהבת נעורים", הערה 55 לעיל, עמ' 105.

ובבואי להזכיר את הבת שבבית והנפש הזאת, שהיתה לי למאור, הנני עומד כבר בעצם הסיפור. יותר מדור שלם עבר, החיים תכופים וארוכים, ועדיין היא ניצבת לפני, מדי אזכור אותה, כמוה חיה ביפיה, בשתי צמות שערותיה הארוכות ובקסם חנה.⁷⁸

התחביר מדגיש את המרחק הטמפורלי ואת שימור הזיכרון בלב המספר: הנערה "הייתה" ועדיין היא "ניצבת" בשעה שהמספר "עומד": ההווה של הסיפור הוא עבר קפוא. יהונתן ממקם את הנערה ב"בית הנפש" שבו היא מופיעה כדימוי "כמו חי". אותו עקרון פועל כבר ברגע המפגש וההתאהבות – התשוקה מתקיימת מכיוון שהיא מוסתרת וחבויה: "והנה בלכתי פעם באותו רחוב ראיתיה ניצבת על סף הבית ככוכב מזהיר [...] כל היום לא ידעתי את נפשי וכחולם נשגבות הייתי. אהבתי מיד, אהבתי את נחמה מאותו רגע ואכניס את זיו-איקונין שלה בסתר לבבי".⁷⁹ האיקונין (הדימוי) של נחמה הוא מושא התשוקה, תמונה שאסור להשחית במגע, ולכן יש להחביאה.⁸⁰ מתקיימת כאן גם סופרפוזיציה של מרחבים – הבית, הנפש, הסיפור – שבהם הזמן עומד מלכת. החיזיון הנשגב, האהבה והתשוקה (לספר ולמש) קפואים בתצורה זו ופעילים רק בקיפאון זה. התשוקה נשארת במצב הבערה של טרם-המפגש.

קרה הדבר בעצם יום אחד בצהריים, ורגלי נחמה צעדו על סף בית אבי. אנכי ישבתי אז בחדר-המיטות וקראתי באחד מספרי-השכלה בצנעה [...] הספר שקראתי בו לקח את לבי, ובהפסיקי מעט הקשבתי פתאום מאחורי הדלת קול נעים וערב; ואם גם לא שמעתי את הקול הזה מעולם ידעתי כי הוא קולו של מלאכי. ולעולם לא אשכח את חדרת לבכי וחדוֹתִי ברגע הזה [...] בידי החזקתי את יד המנעול. חיים ואור ברגע! עלי רק למשוך ולפתוח, דלת של עץ מפסיקה ביני ובין מלאך-נפשי; ושמעתי את לבבי מרקד ומפפה בקרבי ולא יכולתי לנוע ממקומי. כה עמדתי רגעים אחדים, וה' היה בעזרי, כי אחותי ניגשה בעצמה ותפתח את הדלת ותקראני לבוא. יותר מאשר את סף הדלת לא יכולתי לעבור, והנה הפנים היפים עם עינים מפיקות הוד עומדים לנגדי. רגשי גיל ופחד יחד מלאתי, רק בחזקה התאפקתי, שלא לבכות ושלא לנפול על פני. כה עמדתי אני בן אדם, מול מרחבי יה.⁸¹

סצנה זו מאזכרת את המפגש על כפות המנעול משיר השירים ה. כפי שמראה ז'וליה קריסטבה, מודל האהבה שם הוא של השתוקקות אין-סופית לפגישה. "נוכחות האהוב מתחמקת, אינה ככלות הכל אלא ציפייה [...] מירוץ בלתי פוסק".⁸² אהבה זו אינה רק

78 שם, עמ' 107.

79 שם, שם.

80 תודה לטלי לטוביצקי על הערה זו.

81 שם, עמ' 109.

82 ז'וליה קריסטבה, סיפורי אהבה, מצרפתית: מיכל בן נפתלי, רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2006,

עמ' 88.

תשוקה לא מוגשמת, אלא גם יחסי כוח: "דרך אהבה, אני מציב את עצמי כמו כפוף [sujet] לדיבור של זה שמשעבדני – האדון. הכפיפות הינה מאוהבת, מניחה הדדיות אף בכורה לאהבת השליט. שלמה הוא, כאמור, המחבר המשוער של השיר (זה שבלעדיו השיר לא היה קיים)".⁸³

קריסטבה טוענת כי הסובייקט המאוהב נמצא בבריחה מתמדת ביחס לנמען, ובמקביל מטעינה את יחסי האהבה במתח של ריבונות וכפיפות: המאוהב הוא זה הכפוף לאהוב, שבמקרה של שיר השירים הוא גם המחבר וגם הריבון שלמה המלך. אם בטקסט המקראי השולמית פסיבית ועוקבת אחר שלמה המקפץ על ההרים, כאן הגבר הוא פסיבי, על כפות המנעול. אך במקביל מספרו של ברדיצ'בסקי בורח מבלי לזוז, בעוד נחמה מגיעה אליו. כך הוא מחזיק בשתי העמדות של האהבה: הוא גם מאוהב וכפוף לנחמה, וגם שליט היצירה, המחבר הלא-משוער של הסיפור. הטקסט מכניס את הדרמה של שיר-השירים, בין הריבון-משורר לבין האהובה, לתוך פיגורה אחת, הנושאת את כל משקל התשוקה והמימוש הפואטי שלה: גם המלך האהוב שהוא אובייקט האהבה, וגם השולמית המשתוקת.

קריסטבה מציינת כי האהבה בשיר השירים היא אהבת נישואין ובצורה זו היא יכולה להתמש.⁸⁴ ברדיצ'בסקי מוותר על סיום הסיפור – החתונה – ומבקש להיוותר באמצעו: ללא אהבה, מימוש ונישואין, שבוי במרחב פנימי של אידיאליזציה ורוח. מספרו פסיבי כל כך שאפילו אינו מצליח לפתוח את הדלת ואחותו פותחת אותה עבורו. פסיביות זו היא עדות לריבונות הפרדוקסלית שלו על התשוקה וההתעקשות על אי-הנוכחות מאפשרת את קיום הפגישה הדחוייה לאין-סוף. הטקסט דוחה גם את האופק השני של האהבה: זה הטרגי של אי-ההגשמה המתבטא במוות הרומנטי (כמו אצל רומיאו ויוליה). כאן האהבה מצויה בדחייה ועיכוב ולא מגיעה לשום מקום.

האלוזה לשיר השירים משמעותית גם בהקשר הלאומי: באהבת ציון למאפו, הרומן העברי הראשון, האהבה והחתונה בסגנון שיר השירים אלגורית לתחיית האומה, ובכלל הפרשנות האלגורית לטקסט המקראי נוגעת לקשר בין העם לאל.⁸⁵ כאן מבקש ברדיצ'בסקי להיוותר לפני החתונה ולפני ההגשמה, וקושר את הדרמה הארוטית עם הדרמה הציונית-לאומית בתוך המערך של התשוקה המלנכולית.

83 שם, עמ' 92.

84 שם, עמ' 94.

85 אהבת ציון למאפו מעמיד את האהבה הארוטית הזוגית כאלגוריה לתחייתו ההיסטורית של העם היהודי. יגאל שוורץ מראה כיצד הטקסט של מאפו מעניק תשתית מיתית לתחיית האומה (יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח, תל אביב: דביר, 2007). במקום שבו מאפו העמיד פסטורליה של אהבה אוטופית, המסתיימת בנישואין ובהשלמת הריבונות היהודית, בוחר ברדיצ'בסקי באפשרות המלנכולית. הוא מכנס את כל סצנת האהבה לתוך היחיד, וככזו היא נותרת מלנכולית. ראו גם: יגאל שוורץ ונירית קורמן "איך ומתי נולדה הסיפורת העברית החדשה?", מעת לעת: היסטוריה, ביורפיה וספרות, ישראל: כנרת זמורה ביתן, 2017, עמ' 24-32.

הסיבה שבגינה נודדת שנתו של יהונתן לפני הופעת נחמה היא בשל קריאתו באחד מספרי ההשכלה: "הספר שקראתי בו לקח את לבי". הספר והנערה מחליפים תפקידים בשלטון שלהם על לבו של הצעיר: לבו "היה ער" עוד לפני אירוע האהבה. אך, אם אנו נזכרים כי כבר מתחילת הסיפור מציין המספר כי הנערה הפכה עצמה לסיפור, הרי שיש כאן מעגל של קריאה וייצוג שמתרחש בתוך חלל הלב. כלומר, בתחילת חייו של ברדיצ'בסקי עמדו ספרי ההשכלה והאהבה בניגוד זה לזה. הוא גורש מאהובתו הראשונה שכן בחר בהשכלה על פני חיים מסורתיים לצדה. כאן, השניים מקיימים ביניהם רצף חלק ונטול תקלות כמעט.

חויית האהבה נותרת בלתי מוגשמת. המספר מדבר על "חיים ואור ברגע!", אך זהו הרגע שלפני פתיחת הדלת והמבט אל האהובה. זהו גם רגע ההשראה: "ושמעתי את לבבי מרקד ומפפה בקרבי ולא יכולתי לנוע ממקומי". מעניין לקרוא משפט זה לאור התיאור המלנכולי שבפתיחת הסיפור. שירת הלב מהדהדת את "סיכום הנפש וחביון הנפש". כלומר, ברגע על כפות המנעול שומע המשורר את נפשו שרה: זהו "עצם הסיפור". ובמקום זה מתגלה יהונתן כאחד שלא יכול ולא רוצה לנוע ממקומו, שכן זהו מקומו. זה מה שקריסטבה מכנה:

מרחב של פנימיות נפשית, שאינו ניתן להפרדה מן המרחב המאובה. פנימיות זו נשארת כמובן בימתית, בעלת תיאטרליות רב ערכית [...] ועם זאת, בשל הכמיהה המאובה, המאחדת והמצרפת מעבר לפרידה חסרת התקנה המוטעמת על ידי טופוס הבריחה, האהבה היא כבר מכל החיים הפנימיים.⁸⁶

החוויה הפנימית־ארוטית היא גם המכל וגם התוכן שלו. המכל סגור, שכן האהבה היא מלנכולית. התאטרליות, הקולות והמחווה של היצירה הפואטית מופיעים בלבו של המשורר, שבסצנה עצמה נותר אילם. תנועה זו, בין ריקוד הלב לבין הפסיביות המוחלטת של המאובה, היא מרכז האירוע הפואטי המלנכולי. יהונתן מתייחס לאפשרות הקטסטרופלית של הגשמת התשוקה. החיים, האפשרות הפואטית והאהבה מתאפשרים רק במצב הטרומי, על סף של השפה: "הנאה היתה לי לשמוע המלה 'אהבה' מוסבה על נחמה ברוב חופש, מלה שנזהרתי בנפשי להגות אותה באותיותיה ולא הוצאתיה מפי, לוי גם משכו את לשוני בצבת".⁸⁷ בנקודה זו מגלה המספר את כוח רצונו: "רק בחזקה התאפקתי". כדי לקיים את התשוקה במצב הבערה, נדרש כוח רצון על אנושי.

המרחב בזמן המפגש הולך ומצטמצם: האהובה נכנסת לביתו של המספר, ולאחר מכן לתוך חדרו, כשברקע מצוי המרחב של הלב. ההתכנסות מאפשרת ראייה: "כה עמדתי אני, בן־אדם, מול מרחבי־העולם והאלוהות נפתחים במבט המתכנס על הנערה. אי־המפגש בין השניים מזכיר את התיאור המרחבי־מלנכולי של פסקת הפתיחה. ניתן להביע

86 שם, עמ' 92.

87 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109.

את העולם מתוך העצב שבו ובלב. היצירה הספרותית-היסטורית של המשורר נפתחת במרחב המלנכולי. לא ניתן להפריד בין הארס-פואטי, האמוטיבי וההיסטורי: כולם חלק מאותה טופולוגיה.

הטקסט לא מסתפק בעמדה המתבוננת, ומוסיף לדמות המספר אלטר-אגו פעיל, דמות אדומה העומדת מול המספר הנבון. בניגוד ליהונתן, הפסיבי, הרך ונמוך, מופיע אליקים:

היה גבוה מעט בקומתו ממני, שערות ראשו צהובות ושערותי שחורות; אנכי הייתי מבכר בקריאתי ספרי אגדות וקדמוניות, והוא היה אוהב ספרי מליצה ושיר. אנכי כשבאתי לבית יונה הייתי יותר שומע ממדבר; והוא אוהב ללמוד ולהתנכח, אם גם ידיעותיו לא הגיעו לידיעותי. יחסנו אל נחמה היה שונה מן הקצה אל הקצה. אנכי יראתי גם לנגוע בקצה בגדה; והוא התל עמה, ואם לא חפצה לתת לו דבר-מה ניסה לקחת אותו מידה ויתאבק עמה בדרך צחוק.⁸⁸

יהונתן מתמהמה והוגה בנחמה מרחוק, בעוד אליקים שולח לה מכתבי אהבה ומתאבק איתה במשחק. בניגוד למספר, אליקים אוהב את נחמה אהבה יומיומית: "לי היה יפה כאור שבעת הימים, ולו היתה עלמה יפה ונחמדה מאלה המתוארות לרוב בסיפורי אהבים".⁸⁹ ברדיצ'בסקי מרמז לחוסר היכולת להסתפק בקישוטיה הפיגורטיבית של השפה. במאמר "בדבר הלשון" שהתפרסם באותם שנים, הוא טוען שהספרות העברית מדברת ב"שפה אי-טבעית ומסולסלת".⁹⁰

השפה העברית הרי היא הנשגב, הפסול (המפוסל) והחטוב במבטאים; בה כפל לשון, התעלות הקול; היא שפת ההתפעלות, שפת השירה הלירית ושפת ההתעוררות והתוכחה; והשפה הארמית היא שפת המשל והסיקור החד, הפתגם החד והמוסר החד. שפת עבר היא שפת ישראל, שפת עם חי ולוחם, היא שפת העוז והטבע; והארמית – שפת ההכנעה שבלב לפני השגחה עליונה, שפת הדת, שפת היהודים.⁹¹

הטקסט מצביע על פיצול לשוני בלב השפה: בין השפה העברית, שפת העבר והרגש, לבין הארמית, השפה היודעת והחושבת שהיא גם שפת החוק וההכנעה. בעיני ברדיצ'בסקי, לא ניתן להסתפק רק בצורה אחת של השפה. השפה העברית לא קמה לתחייה כשפה טבעית, אלא בצורה מסולסלת ומליצית. למליצה אצל ברדיצ'בסקי יש משמעות כפולה: במובן ה"קלסי" של המושג, כדיבור לירי, ארכאי ומסולסל. ובמובן השני, כסוגה הספרותית של ספרי מליצה כמו מליצת ישורון מאת שלמה לויזון (1816), או ככינוי לספרי ההשכלה בכלל. כך או כך, כפי שמציין שמעון הלקין, המליצה קשורה ביחס בין צורה פואטית

88 שם, עמ' 109.

89 שם.

90 ברדיצ'בסקי, "בדבר הלשון", הערה 2 לעיל, עמ' 254. תודה לרוני הנג שהפנתה אותי לטקסט זה.

91 שם, עמ' 252.

מופרזת לתוכן.⁹² כאן מרמז ברדיצ'בסקי על חוסר הרצון להסתפק בקישויות השפה. חשוב לציין כי הניסיון המליצי לנסח יחס בין אמת לפיגורטיביות ("בין החכמה לצחות", בניסוחו של אמיר בנבגי') נמצא גם בתפיסה האסתטית והפוליטית של ברדיצ'בסקי.⁹³ אין הוא דוחה את המליצה והסלסול באופן כללי, אלא טוען כי צריך לחבר אותן לזמן ולמרחב ריבוניים. השפה והספרות אל להן להפוך למשחק בלבד. המילה מפוצלת גם במובן הטמפורלי, ואין קשר בין העבר לבין ההווה. פיצול זה מופיע גם ביחס לשני הנערים: אליקים הוא נציגה של העברית הלירית, בעוד יהונתן מייצג עמדה לשונית שמבקשת תחייה מיתית של העם היהודי מתוך "ספרי אגדות וקדמוניות", ושניהם מצויים מחוץ לזמן ומחוץ לשפה.

דרך הייצוג של אליקים מבהיר הטקסט כי מליצה או סלסול בלבד לא יספיקו.

אליקים רעי היה נועז פעם לכתוב מכתב־אהבה לנחמה ולשלחו אליה ביד אחותו הקטנה. ובעוד שני ימים שלח אותה עוד פעם לכית יונה לקבל ספר שירים, ויפתח את הספר בבואה, וציירו לעצמכם: הנה מכתב כתוב בידי נחמה היה מונח שם, והיא כותבת בשפת־עבר צחה, גם בו מדובר על דבר רחשי אהבה ועל זיו החיים בגן. וימהר אליקים אלי ויקראני [...] שבנו וקראנו יחד את דבריה הרמים והנעימים, אשר מתקו לפנינו כדבש. מלה במלה קראנו את המכתב ואחר־כך לקחתיו מידו ואסתכל בתוֹי־האותיות הנחמדות, ואקרא עוד פעם פסוק אחרי פסוק.⁹⁴

מול פעלתנותו של אליקים, אשר פועל גם במישור הפואטי – "היה המליץ בינותינו" – גם במישור המיני, וגם מבחינה פיזית ("רעי קם ויצעד אנה אנה"), בולטת סבילותו של יהונתן, ה"יושב ורגשות נחמה בכתבה בידי. לבי עולה על כל גדותיו".⁹⁵ במקביל, המכתבים של אליקים ונחמה מוצגים כייצוג לא מקורי: הם ממוקמים בתוך ספר שירים, כאילו מייצגים באופן מטונימי איזו אהבה מועתקת, ולא רגשות כנים. וכך אומנם השניים מנהלים רומן מכתבים, אך יהונתן מופעל על ידי הרומן הזה יותר מאשר רעהו. הוא מתאר את היום של ההתוודעות למכתב האהבה כ"יום הגדול בחיי, ולא אשכח אותו, אם גם בעיקרו לא לי פתח שעריו, כי אם לאחר". בגלל העמדה הנמנעת שלו הוא מרגיש חלק

92 הלקין מציע הגדרה משולשת למושג מליצה: א. לשון שבה הצורה מאפילה על התוכן באופן מלא פאתוס. ב. כינוי גנאי לספרות ההשכלה, המנסה לכסות על ריקנותה בסלסולי לשון. ג. שימוש בפסוקי מקרא. הלקין, הערה 4 לעיל, עמ' 38–39.

93 "המובן העמוק ביותר של המליצה... נעוץ איפוא בגרסה קבלית יהודית של הרעיון הרינסנסי של איחוד החכמה והצחות. המליצה היא אמת לא מכיוון שהיא מבטלת את הלשון, אלא מכיוון שהיא אוכפת עלינו את הלשון כפריזמה שבלעדיה לא תתכן אמת". זו, על פי בנבגי, עמדתו של המשכיל יצחק סטנוב המנסח את היחס בין פיגורטיביות ואמת, בין צורה ותוכן, בכתובה המליצית ובכתיבת המליצה. אמיר בנבגי, "הרפתקאותיה של המליצה העברית בתקופת ההשכלה: המקרה של יצחק סטנוב", לב חקק, זאב גרבר ושמואל כץ (עורכים), המשכיל בעת הזאת: ספר היובל למשה פלאי: מאמרים בהשכלה, ספרות עברית ולימודי היהדות, רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2017, עמ' 15–40.

94 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109–110.

95 שם, עמ' 110.

מהאבה: "והלא בדברי אליקים רעי אליה היו גם דברי אליה על דבר רום ערכה ואור יפיה כי גדול [...] אולם אשר לדבריה, גם רגע אחד לא חשבתי שהם שייכים לשלישי ולא לי, ולא ידעתי בלבי כל חימה לאותו השלישי".⁹⁶ יהונתן מרגיש כשותף שווה, אם לא בכיר, בשיח האבהה.

רנה ז'ראר מציע כי תשוקה פועלת כמערך משולש. היא אינה מתקיימת בין סובייקט למושא תשוקה, אלא מתווכת דרך מדיום שלישי כלשהו: אם זה יריב שאנו נאבקים בו, או "מודל לחיקוי", ספרותי או מציאותי שאנו מחקים, התשוקה דורשת מתווך. ז'ראר מתייחס לאמה בובארי *Maman Bobaari* המעתיקה את תשוקותיה מקריאה ברומנים זולים. אהבתו של אליקים היא סוג כזה של אהבה מועתקת: "לו היתה עלמה יפה ונחמדה מאלה המתוארות לרוב בסיפורי אהבים, ויאהב גם הוא את נחמה כחוק אוהבים". זה מה שז'ראר מכנה "בובאריזם", הנובע מ"בורות, חוסר עקביות" וציות לצווים חיצוניים ולא להרגשה פנימית.⁹⁷

מיד אתיחס לחוסר העקביות בעמדתו של אליקים, אך קודם כול אתאר את מערך התשוקה המשולש שבו מצוי יהונתן. זוהי תשוקה המונעת מתשוקתו של יריב, ופועלת כל עוד הסובייקט "משוכנע שהאובייקט כבר נחשק על ידי אדם שהוא מעריך".⁹⁸ אהבתו של יהונתן לכאורה אמורה להיות מעוצמת מקנאה ביריבו. אך משולש התשוקה הברדיצ'בסקאי, כאשר יהונתן עומד במרכזו (בניגוד לאליקים), פועל בצורה שונה. יהונתן עומד בתווך: תשוקתו מעוצמת לא מתוך קנאה באליקים, אלא משום שאליקים חוסם את דרכו אל הנערה. כשז'ראר מתייחס למודל התשוקה שבו עומד מול הסובייקט יריב עמו הוא מתחרה על האובייקט, הוא מתאר זאת באמצעות המשל של קפקא "לפני שער החוק". היריב הוא המעורר את התשוקה ומוביל את הסובייקט אל מה שז'ראר מכנה (בפרפראזה מעניינת על החוק) "שערי גן עדן". אצל ז'ראר היריב משמש מכשול, כשומר המונע מן האיש מן הכפר להיכנס.

מצב ההשתקקות האין־סופית הוא "זיו הגן" עבור יהונתן. היום המאושר בחייו הוא גם היום שבו אהבתו התוודתה על אהבתה לאחר.⁹⁹ במערך שהוא מייצר נפתרים באופן פרדוקסלי כל הקונפליקטים. יהונתן חווה את אהבתו דרך רעהו־אויבו, וכך שומר אותה

96 שם.

Rene Girard, *Desire, Deceit and the Novel, Self and Other in Literary Structure*, 97 Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965, p. 5. [התרגום שלי, י"ר].

98 שם, עמ' 8.

99 מעניין לקרוא בהקשר זה את פרשנותו של דרידה למשל של קפקא. דרידה טוען כי מדובר במשל על ההיית הפרשנות, והשתתות בתוך רגע האי־הכרעה של הדיפראנס: "אנו נמצאים לפני הטקסט אשר, כשהוא לא מוסר שום דבר סופי ולא מציג שום תוכן שניתן לזהות מעבר לסיפור עצמו, מלבד דיפראנס אינסופי, עד המוות" (Jacques Derrida, "Before the Law". *Acts Of Literature*. New York: Routledge, 1992, p. 211). בניגוד לכך, ברדיצ'בסקי אינו מבקש להישאר באין־ההכרעה, אלא לעמוד כל הזמן ברגע ההכרעה הריבוני עצמו.

בלתי מושגת ולכן נחשקת. רצונו של יהונתן לא בנערה עצמה, אלא בתשוקתו אל הנערה: זוהי חוויה מלנכולית שבה כל רגע של אינקרנציה נדמה כהסגת גבול, אפילו המגע בשולי בגדה. הנערה היא דימוי, שיר אהבה, והיחסים המשולשים משמרים אותה ככזו. חוויית הראייה, המתרחשת מעמדה לא פעילה, היא החוויה הטהורה של האהבה ושל היצירה. בתוך "חדרו הקטן" יכול להתרחש הניכוס המלנכולי והפואטי של האהובה כדימוי, המתרחשת מתוך המבט האוהב אך לא נוגע. זהו האופי האנטי-פוזיטיביסטי והריבוני של התשוקה של ברדיצ'בסקי.

השירה, האהבה והסובייקטים המשתתפים עומדת בעמדה נטולת סובייקט של תווך: או לחלופין, הסובייקט שלה הוא סובייקט מדיומלי. בין ספר השירה, שיר השירים עצמו, כתיבתו המליצית של אליקים, וידווי האהבה של נחמה וכמיהתו השקטה של יהונתן, חורג סיפור האהבה מכל מיקום סובייקטיבי ומתפשט במרחב בהצפה של מודל התשוקה של ז'ראר. כל זאת מתרחש רק מתוך הפרספקטיבה של דמותו של יהונתן, דמות המשורר ה"שלם", בניגוד למשורר החלקי שהוא אליקים. המשורר השלם – הסובייקט העברי החדש – הוא זה המחזיק ברצון מלנכולי שלם הנובע מעצבות הלב, התובע את אי השלמתו. במילותיו של אגמבן: "זהו העיוות של הרצון אשר רוצה את האובייקט, אבל לא את הדרך המובילה אליו, ואשר באותה העת חושק וחוסם את הדרך לאותה תשוקה"¹⁰⁰.

בשל חולשת הרצון של אליקים, לא שורד סיפור אהבה משולש זה זמן רב.

ולא תאמינו, כי אליקים בגד בנחמה. הנער אליקים לא כיחש בה, ובימי התרועעם יחד וכתבם זה לזה מכתבי-אהבה, האמין הוא באמת כי היא שלו והוא שלה ויאהב אותה כערכה; אבל אליקים, כי היה לאיש, אינו נער. הוא צריך להיות סוחר, לנהל בית גדול ולהיות מנגידי ארץ, ויונה, אביה של נחמה, לא היה יכול העמידו באלה... מליצה ורגשות אהבת הנוער כמו אינם. אליקים רעי, כי גדל, נשא עלמה אחרת, שלא היה לה מן היופי של נחמה ולא היו לה מן המתנות שהלק אלהים לנפש התמה הזאת, אדרבה, חסרות היו לה כולן; אבל לעלמה ההיא, אשר בא עמה בברית, היה אלף כסף נדה במזומנים, והיא גם היתה – לא דבר נקל לבן עיר קטנה – בת עיר גדולה, עיר מחוז.¹⁰¹

רצונו של אליקים מתגלה כארצי, גופני וחומרי, ומשחק האהבים כבובאריזם לא עקבי. אין בגידתו מתרחשת מתוך תשוקה יתרה למישהי אחרת, אלא מתוך כורח חברתי: הוא "צריך להיות סוחר". אם בתחילה הוא אוהב את נחמה כסוג של "חוק", הרי כאן הוא מחויב על ידי חוקי החברה להתמסר לשגשוג הכלכלי.

100 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 6.

101 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 110.

מול הרצון של אליקים בהתעשרות, שררה ועוצמה, צריך לשוב ולבחון את תשוקתו כלפי נחמה, הפועלת באופן כמעט שווה נפש. כפי שמציין המספר, עבור אליקים האהבה לנחמה אינה יותר ממשחק. משחק, כפי שמראה אגמבן, הוא חילול של פרקטיקה מקודשת: "המעבר מהקדוש אל המחולל יכול להתרחש גם, למעשה, בצורה של שימוש לא הולם (או, למעשה, שימוש מחדש) במקודש".¹⁰² הקדושה תלויה בנרטיב כלשהו (מיתוס) שמשחזרים בטקס קדוש: "מקודש יכול להיות מוגדר דרך האיחוד העשוי מאותו חומר של מיתוס וטקס פולחן".¹⁰³ הקדושה תלויה גם בהפרדה מהספרה החילונית. זהו הטקס שיהונתן מבצע כשהוא קורא את מכתבי האהבה: בחוץ וגם בפנים הוא משמר את הספרה הקדושה נפרדת. הוא לא נכנס ל"מרחבי י"ה",¹⁰⁴ ונותר על כפות המנעול, שומר את נחמה בתחום המדומיין של האהבה הקדושה.¹⁰⁵ האירוע הפואטי (ולכן גם הלאומי) הוא אירוע מקודש הנפרד משאר תחומי חיו.

בניגוד אליו, המשחק של אליקים מחולל, בשני אופנים שונים.¹⁰⁶ במשחק הפיזי: "והוא התל עמה, ואם לא חפצה לתת לו דבר־מה ניסה לקחת אותו מידה ויתאבֶּק עמה בדרך צחוק". האהבה הופכת להתאבקות בדרך צחוק, ומאבדת את המשמעות המקודשת, כאשר הקונטקסט המיני נותר, אך מנוטרל מההתייבות ומהמעבר לספרה אחרת (של נישואין). מנגד, המיתוס של האהבה נותר על כנו במשחקי המלים של אליקים. מכתב האהבה, כשהוא מוצא מתוך הקונטקסט של ההתייבות והטקס, כלומר מהקונטקסט של קדושת האהבה המוגשמת, הופך למשחק מלים מליצי ופואטי.¹⁰⁷

ההבדל בין שני סוגי התשוקה מובהר: בעוד אהבתו של אליקים את נחמה היא משחקית, כמעט נטולת רצון, וננטשת ברגע שהנער היפה מוצא לעצמו שידוך מוצלח יותר, תשוקתו העזה של המספר אליה עזה ולא מעוררת. ובמקביל, רצונו של אליקים תמיד פועל בצו כלשהו, או מתוך כורח כלשהו: "חוק" האהבה או צו הפרנסה, הכורח להקים בית ולהתעשר. בתוך הניגוד הגנוסטי לכאורה בין דמויות בעלות רצון לבין דמויות חלשות, מתגלה דווקא הדמות האדומה והפעילה כזו הפועלת תחת כורח. אפילו ההתעשרות והחיים כ"נגיד" מתקיימים תחת חוק וצו, בעוד דווקא האפשרות המלנכולית פועלת באופן חופשי מכורח כלשהו. רצונו הנאמן של יהונתן לא נתקל בכורח המציאות, והוא אנטי־פוזיטיביסטי ונפרד מרעיון ההגשמה. שקד מתייחס לפתטיות של הגיבורים הרכים

102 Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 75-76.

103 אמיל בנבניסט, אצל Agamben. שם, שם.

104 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109.

105 על הדמיון בין קדושה לאהבה ראו: צחי זמיר, "קדושת האהוב", עיון נג (2004), עמ' 151-165.

106 "המשחק שובר את האחדות: כמשחק גופני, הוא משמיט את המיתוס ומשמר את הפולחן. כמשחק מילים, הוא מטשטש את הפולחן וממשיך למיתוס להמשיך ולשרוד". Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 75-76 (התרגום שלי, י"ר). "כמו שבנבניסט אומר: 'מישהו משחק כאשר רק חצי מההליך הקדוש מושלם, כאשר המיתוס לבד מתורגם למילים או הפולחן לבד מתורגם למעשים'" (שם).

107 אגמבן מתייחס לפוטנציאליות נטולת הרצון של המשחק "המשחק משחרר ומסיח את הדעת של האנושות מהספרה המקודשת, מבלי להרוס אותה" (שם).

של ברדיצ'בסקי, למול הכוח של הגיבור הניטשיאני, העל-אדם: "הדמות המנוגדת לדמותו של המשכיל חסר האונים היא דמותו של הגיבור רב-האונים, המתמודד עם גזירות הגורל ונכשל כשלון טראגי".¹⁰⁸ אך כאן המשכיל חסר האונים הוא המחזיק ברצון הניטשיאני המתגלה כמלנכולי: בניגוד לרעהו העז והפעיל, הוא לא נכנע לסתירות החיצוניות במציאות – כלכלה, צווים חברתיים וחוק – ופועל באופן מלנכולי ולכן ריבוני ונטול כורח.

ברדיצ'בסקי הופך על ראשו את "זוג הניגוד" ומעמיד את המלנכוליה כמרחב בו נולדת דמות המשורר ומתאפשר הגילוי החזק ביותר של הרצון, הנטול כל כורח כי הריבונות שלו מדומיית. שנים רבות לאחר מכן, בעת כתיבת הסיפור, עומדת עדיין דמותה של נחמה לנגד עיניו של המספר: "ואנכי הנני האחד, שבירכתי האדמה אני יושב ואזכור את נחמה ואת יפיה. יותר מדור שלם כבר עבר; ואני כבר באתי בימים, ועדיין ניצבת נחמה לפני כמו חיה, בתום יפיה ובשתי צמות שערותיה הארוכות".¹⁰⁹ התשוקה הבלתי מוגשמת והרצון המוחלט מותירים את נחמה בחיים ומולידים את הסיפור כדימוי: רצון, יצירה ומלנכוליה כרוכים יחדיו. המספר משמש כריבון ב"חלל קטן בירכתי האדמה" – ציטוט כמעט מפורש מ"נכאים" – ומשאיר את הסיפור בחיים. הדימוי של הנערה בחלל של הקבר נולדים מתוך החזרה המשולשת על הגוף הראשון: "ואנכי הנני האחד". רצונו של המשורר היחיד הוא זה המאפשר את קיום היצירה.

ואני? – אני האמנתי תמיד כי נחמה רחוקה ממני, ולא פיללתי כי יתכן שהיא – משאת-נפשי וחלקי היחיד בחיים – תהיה באמת שלי ותאמר אחר כך אלך, ובכן כי גדלתי והייתי לאיש הרחקתי נדוד ואעבור מדינות וארצות ואשתלם בלימודים וכתותי את לבי למשוררים ולחושבי עולם, שעינו אותי עשרים שנה רצופות והוליכו אותי שומם בדרכים וארחות שונים, מבלי אדע עד היום אי זה השער אשר בני-אדם יבואו בו!¹¹⁰

הדרך להשאירה בחיים הוא דרך השירה והמחשבה (המילה המאוחדת). זוהי דרך ייסורים שלא מסתיימת בשום שער. סוף המסלול הוא הרגע – המאושר והנצחי – של לידת הסיפור: "ועדיין ניצבת נחמה לפני כמו חיה". זהו סיפור על אופן של אהבה בלתי מוגשמת, על דרכים שלא מובילות לשום מקום ועל שערים סגורים. סיפור על סיפור, או על מקורו של הסיפור ועל מה שמתיר אותו בחיים: "סיפום הנפש הסובלת וחביון הצער שלה". כך ניתן להבין את הביטוי משיר השירים: "עזה כמוות אהבה, קשה כשאול קנאה". האהבה פועלת ביחס למוות, אך אלו יחסים מפרים. הקנאה, מנגד, הופכת גם היא למדיום יצירתי, כמעט שלו וחיובי. יהונתן זוכה לאהבה נצחית מכיוון שאהובתו מתה ולפני כן הייתה שייכת לאחר. השאול, או חלל הקבר, הוא המקום שבו יושב המשורר-

108 שקד, הערה 53 לעיל, עמ' 186-189.

109 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 111.

110 שם, עמ' 110.

מספר. הסיפור, העולם, מרחבי הקדושה, נולדים בתוך המרחב הצר שבירכתי האדמה. יתרה מכך, שוב, זהו עניין פרטי-קולקטיבי: המספר הוא חלק מקולקטיב של "משוררים וחושבי עולם", המהלכים במדבר, ב"מדינות וארצות", ללא גאולה ריבונית. החדר הקטן הוא גם הגלות: הנדודים במדבר והשהות על הסף. המקום של המשורר ושל העם הוא על הר נבו זה, במבט על אובייקט התשוקה – הארץ המובטחת או הנערה האבודה – ורק באופן זה נשמרת אפשרות הריבונות.

בתחילת המאמר העמדתי זה מול זה שני כוחות מנוגדים לכאורה. האהבה וחפץ החיים מחד, והמלנכוליה והתשוקה אל העבר מנגד. כאן כוחות אלו עומדים ביחד. "חפץ החיים הוא החיים, הוא מהות החיים", ואכן "בשעה שאש האהבה" עצורה בעצמות המספר, הכל מתאחד ומתיישר. אך אלו פועלים בגלל האופי המלנכולי והאימפוטנטי שלהם. חפץ החיים הוא תשוקה אל התשוקה עצמה, שמטרתה להשעות את עצמה. הדימוי נולד במרחב המדומיין כי הנטייה המלנכולית מקדימה את האובדן עצמו. ברדיצ'בסקי קודם כותב על כך שעצב הוא מקורה של היצירה, ורק אחר כך מציע אובדן כלשהו, אותו ניתן להשאיר בחיים כסיפור. המלנכולי הוא תכסיסן, המשתמש באובדן מומצא כדי לכונן רצון טהור. זהו סיפור ארספואטי העוסק באופן שבו "שאון המעשים" מתרגם, בחיזיון של המשורר ובכוח רצונו, למרחב ריבוני-ספרותי: ליצירה. בלשונה של קריסטבה: "מלכותי פי שלושה: שליט, משורר, מאהב"¹¹¹ תחת סימן המלנכוליה.

המשורר כל יכול – השיבה אל הספרות

בשנת 1911, עם מעברו מברסלאו לברלין, פוסק ברדיצ'בסקי מעבודת הספרות וההגות ומביט בעולם במבט קודר.¹¹² הוא מתיימש ממצבה של הספרות העברית, מנתק את רוב קשריו עם הסופרים העבריים הצעירים, ומתבודד במחקרים היסטוריים ותאולוגיים. הוא כותב לברנר:

הנני במצב יאוש גמור. חדלתי מאפס מעשה גס לקרות ואיני יודע מכל פרי צעיריני כל עיקר ולפעמים גס לא אוכה לדעת. הנני כאדם יודע את קברו בחיים. מה אומר ומה אדבר לאלה, שעוד חושבים את עצמם בחיים או אומרים לחיות.¹¹³

באותה תקופה משנה ברדיצ'בסקי את שם משפחתו לבין-גוריון. ברדיצ'בסקי השתמש בשם זה בעבר (במאמר "זקנה ובחרות" [1899]), אך "בתום מלחמת העולם הראשונה הפך את השם העברי לשמו האזרחי הרשמי, והוא זה החקוק על מצבת קברו".¹¹⁴ מרכוס

111 קריסטבה, הערה 82 לעיל, עמ' 88.

112 מנחם ברינקר, הספרות העברית כספרות אירופית, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 58.

113 ברדיצ'בסקי, אבנר הולצמן, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ירושלים: זלמן שזר, 2011, עמ' 197.

114 שם, עמ' 193.

מוזלי טוען כי שינוי השם מסמל על היפוך ביצירת ברדיצ'בסקי: ממשורר לסופר ומיוצר לאספן, בהשלמה של התהליך שהתחיל בשנת 1906. הולצמן מסביר:

שינוי השם היה ביטוי אחד מני רבים לתשוקה שפיעמה אז בכרדיצ'בסקי להשיל מעליו לתמיד את אדרת הפרוזאיקן והפובליציסט [...] "לבי ורוחי הנה נוטים זה ימים רבים להתכנס ביותר אל דברי מדע בימי קדם שלנו מאל דברי ספרות" כתב לש"א הורודצקי ב1912. ברוח דומה גילה את לבו בפני פ' לחובר ב1913 "חדלתי לחשוב אותי למשורר ולסופר בעיקר, והנני בעיני אך חוקר דתי או יהודתי. שאלת כל השאלות אצלנו מעסיקה אותי בכל אשר אפנה או פניתי, ואפילו בשעה שברחתי הרחק מאלה".¹¹⁵

מנחם ברינקר ומרכוס מוזלי מזהים זאת כעמדה של עדות המפנה את מבטה מן העתיד אל העבר, המוותרת על "אלה שעוד חושבים את עצמם בחיים או אומרים לחיות". אך המלנכוליה אצל ברדיצ'בסקי תמיד עומדת גם ביחס לתחייה ויצירה, והוא חוזר אל הספרות.

כך נעשו אותן שנים [...] שממילא היו עמוסות במפעלי מחקר, עיבוד וכינוס, גם לתקופה של פריזן מחדש בכתיבתו הסיפורית והמסאית. אף שהשתדל לאטום את אוזניו מפני הרוחש והמתחדש בחיי הספרות העברית, הגיעו קולותיה לאוזניו וכמו כפו עליו שלא לעמוד מנגד.¹¹⁶

שובו אל הספרות נעשה בלחץ של המוציא לאור העשיר אברהם יוסף שטיבל, מעריץ ותק של ברדיצ'בסקי.¹¹⁷ "תנועת המטוטלת" בין העבר לעתיד שימשה מנוע פורה ליצירתו: בשנים 1919–1921, במימונו הנדיב של שטיבל, כתב ופרסם ברדיצ'בסקי מספר סיפורים קצרים, שלושה רומנים קצרים, ורומן ארוך אחד. הסיפורים הקצרים מוקדשים ברובם להצבת ציון לחיי הקהילות שבהן חי הסופר, ולדמות המספר בהם עמדה צדדית כפיגורה של "זיכרון ללא 'אני'".¹¹⁸ באחד מהסיפורים אף מופיעה ההסתייגות המפורשת מעבודת יצירה וחזיון: "לא אומנות משורר בידי, אך סופר ומזכיר אנוכי לעובדות ראשונות ומציין אני טיפוס אנשים נרשמו בזכרוני משכבר הימים".¹¹⁹

בניגוד לכך, את שלושת הרומנים הקצרים – גרי רחוב, בית תבנה ובסתר רעם, מקדימה הקדמה ארספואטית המראה כי ברדיצ'בסקי לא נטש את הפיגורה של המשורר. שם

115 שם, עמ' 193–194.

116 שם, עמ' 198.

117 שם, עמ' 211.

Marcus Moseley, "Between memory and Forgetfulness: the Janus face of Michah Yosef Berdichevsky", *Studies in Contemporary Jewry* 12, 1996, pp. 78–117

119 ברדיצ'בסקי, "אחינו אתה", הערה 49 לעיל, עמ' 33.

מזדהה דמות המספר עם השאיפות ההיסטוריוסופיות של ברדיצ'בסקי.¹²⁰ אלו יצירות אנתולוגיות, כלשונה של ציפורה כגן, שבהן איסוף ויצירה נפגשים.¹²¹

הסיפורת שלו מעמידה בגלוי ובסמוי, במישרין ובעקיפין, את הרציפות התולדותית לצורתה ולתכניה: לא את ההמשכיות הרשמית החד-כיוונית הסובייקטיבית, לדעתו, כי אם את הרציפות המלאה המקיפה את כל הריבוי שצמח והתקיים בתוך התולדה, אם במרכז ואם בשוליים.¹²²

המשורר מיילד מחדש את ההווה של העם מתוך המיתוס.¹²³

יצירות אלו רוויות בקטעים שבהם מעיד המספר על תהליך היצירה, הנוטים לערבוב בין היסטוריה, עדות, איסוף ויצירה.¹²⁴ אלו "מכלים" ארספואטיים, המציגים את "הטכניקה כולה" ואת מקור היצירה: זו פרי דמיונו של המספר וגם זיכרון של הקהילות בהן חי. כך נפתח "בסתר רעם":

בשכבר הימים החילותי לתאר את חיי האיש, נושא סיפורי זה – חיים שמלאו את לבבי. אבל אז לא עלה בידי לגלם את הנפשות וגם לצרף את המאורעות לפי חזות-עיני והגות-רוחי. ואכתוב שתים שלוש דלתות ופסקתי מיד. – עיר לוטון מקום המעשים הללו, לא עיר-מולדתי היא. בימי עלומי באתי מחבל רחוק עם הורי בשעריה אז כמעט לא ידעתי עוד סיפורי בראשית. ואעזוב אותה ואינני עוד נער. ונפתלתי גם אני עם החיים ונשכני נחש השירה והחטא. ועל חטא קרום גם ספר אספר.¹²⁵

120 שקד, הערה 53 לעיל, עמ' 169.

121 ציפורה כגן, "שירה אובייקטיבית תולדתית": פואטיקה אנתולוגית ביצירת ברדיצ'בסקי", הולצמן (עורך), הערה 48 לעיל, עמ' 391.

122 כגן, הערה 76 לעיל, עמ' 17.

123 בהתאמה לקטגוריה של המיתוס שעליה מדבר אמנון רז-קרקוצקין במאמרו "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", שלילת הגולה ויצירת העתיד הציוני תלויות בחיבור מיתי עם העבר שלפני הגולה. ברדיצ'בסקי הוא דוגמה מובהקת לעמדה של "שיבה אל ההיסטוריה", שכן הוא מנסח את התולדה היהודית מתוך העלאה באוב של טקסטים יהודיים דחויים מחד גיסא, ושל יהדות מקראית ארוטית וכמעט פנתאיסטית מנגד. ניתן למקם את יצירת ברדיצ'בסקי – פי שעשו חבר ובנגבי – כשלב בהתפתחות הסובייקט הציוני. מה שאני מנסה להדגיש הוא את האופן שבו חוסר האמונה ביכולת להגשים את החזון הציוני הרדיקלי מייצר כלכלה של תשוקה מלנכולית, שעוזה תלוי באי הגשמתה, ושעתידיה קשור בהשתיית התקדמות הזמן. רז-קרקוצקין מנסח את השיבה אל ההיסטוריה ככניסה אל "היסטוריה קדושה" של גאולה. זו נתפסת על ידי ברדיצ'בסקי כלא אפשרית ומוחלפת בתשוקה לגאולה. אמנון רז-קרקוצקין, "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 1999, עמ' 249–276.

124 כגן, הערה 76 לעיל, עמ' 17.

125 ברדיצ'בסקי, "בסתר רעם", הערה 49 לעיל, עמ' 77.

זיכרון ויצירה נפגשים ואין הבדל בין עדות לבדיון. "נחש השירה" מאפשר את כתיבת ההיסטוריה כספרות: המשורר, הפילוסוף והעד, שוהים ברווח של הלב. הסיפור הוא גם היסטוריה, גם מיתוס וגם ספרות, בטמפורליות קפואה של עבר, הווה ועתיד. הימים שחלפו קמים לתחייה במרחב הנפתח בלב, דרך "חזות העין והגות הרוח" של המשורר. זהו המימוש המאוחר של הטופולוגיה המלנכולית שדנתי בה במאמר זה. אחזות הקבר של הלב מופיעה גם בפתיחת "בית תבנה": "משכבר הימים אני נושא את גוף המאורע הזה בחובי, מבלי מצוא מנוח, עד אשר חרתי אותו לזכרון בספר. אותם הפוחות המניעים בחיים ואורגים את ארג החיים הם דוחקים את הלבבות לגלם את המעשים ולהציב להם ציון".¹²⁶ הסיפור הוא גוף החנוט בנפשו לאורך השנים. הדיאלקטיקה של יצירת ברדיצ'בסקי מערערת את ההבחנה בין ה"סופר" לבין ה"משורר", בין העדות לבין הבדיון, בין היצירה לבין ההיסטוריה. הלב המתמלא בחיים הוא המרחב המלנכולי והצר של התשוקה והיצירה. החיים משומרים, אבל תמיד ביחס למצב הסתירה (as not) הדיאלקטי: נותרים בחיים כסתירה של מצבם החי, בהקשר חדש; כדימוי, המשמר באותה העת בה הוא שולל את צורת הקיום הקודמת.¹²⁷

הספרות היא ייצוג היסטורי ("לתאר את חיי האיש") וחזון פואטי ("לגלם את הנפשות וגם לצרף את המאורעות לפי חזות-עיני והגות-רוחי"). דיאלקטיקה זו הנובעת מעצבות, בניגוד לזו ההגליאנית למשל, לא מתקדמת – מניעה את גלגלי ההיסטוריה, אלא עוצרת אותם. העוצמה והרצון שבלב המשורר מבקשים להיותו במקום. כוח הרצון המלנכולי של המספר הוא אם כן האלמנט הארספואטי החיוני לקיומה של היצירה. הרצון הריבוני הוא הרכיב האונטולוגי, התאולוגי, הפואטי והפוליטי המשמעותי ביותר במחשבתו וביצירתו של ברדיצ'בסקי.¹²⁸ זו הפתיחה של "גרי רחוב":

לא על עיר מולדתי אספר עתה, כי אם על עיר שם עמדה ערש אהבתי הראשונה וגרתי בה בימי עלומי כשנתיים ימים. יותר מדור שלם כבר עבר, מלחמות רבות היו בארץ, גויים וממלכות נשָׁפְּתוּ; ואני רב ראיתי שבט-אלוה וגם חסד-אלוה. תוקף כוחו של היחיד עולה על זה של הרבים; אם חתחתים לפנינו על כל מדרך כף-רגל, הן שְׁדָמוֹת הזיכרון פתוחות לִמְרַחֵב, שם נטייל בְּעֵלוֹת השמש ובכּוֹא השמש. גם על המיטה, לא נרד ממנה בחיים, שביבי נוער עוד יאירו משהו את האופל. איני מאמין

126 ברדיצ'בסקי, "בית תבנה", שם, עמ' 53.

127 "אגמבן, המתייחס לדיאלקטיקה ההגליאנית, מתאר זאת כך: 'ניתן לאחוז ב'זה' (this) רק אם נבין שהמשמעות של 'זה' היא, למעשה, לא-זה". לאחר מכן הוא מראה שהמקום שבו מופיעה הדיאלקטיקה לראשונה אצל הגל בניסוחה המפורש, היא מופיעה כיחס של 'לא זה', as-not: התהליך הדיאלקטי של שימה לעיל (aufgehoben) שולל את הקיום הקודם, ובכך משמר אותו. ראו: Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. 14–15.

128 לקריאה על הרצון אצל ברדיצ'בסקי, ראו: ברדיצ'בסקי, "על הרצון", הערה 28 לעיל. ראו גם: חמוטל ברייסיף, מגעים של דקדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנו, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 1997; גולומב, הערה 37 לעיל, עמ' 178–185.

בתחיית-המתים, אבל מאמין אני בתחיית דָּבָר עבר וחלף או גם מת במוחו של אדם. המשורר פול יכול.¹²⁹

המשורר מצהיר על יכולתו להקים לתחייה את העבר ברצונו המצוי תחת סימן המלנכוליה. המרחב הספרותי או הדמיוני, הוא של מיטתו של הגווע או האדם המדוכא: ממנה לא יקומו אלו ש"שכחו מעמל החיים".¹³⁰ החיים החדשים הם שביבי נוער בחשכה. נקע גלגל הזמן והוא נע על צירו ללא מטרה והתקדמות. כמו שאומר ברדיצ'בסקי: "בשירה אין התקדמות, כל משורר אמיתי סובב על צירו ובזה הוא נצחי".¹³¹ הזמן של השירה הוא הווה נצחי שבו עבר ועתיד מתקיימים במקביל: לא בשל חוסר הרצון להתקדם, אלא בגלל רצון עז שלא להתקדם. בחלל הלב "שדמות הזיכרון" נותרות פתוחות והתשוקה במצב של בערה תמידית: זוהי השממה הגלותית שבה נודד המספר ב"אהבת נעורים". המשורר מציע חיזיון שלם המחבר את העמדת הזכר עם הבדיון והיצירה, מתוך חוויית הגלות.

זהו המרחב הפרדוקסלי של ספרות העוז והנכאים של ברדיצ'בסקי: מרחב אנטי-פזיטיביסטי המעמיד למול כורח החיים – "אם חתחתים לפנינו על כל מדרך כף-רגל" – יצירה שנותרת בחיים מכיוון שהיא אבודה. עמדתו הפרדוקסלית של הסופר ביחס לציונות מתבהרת ביחס למרחב המלנכולי של המספר. הסופר לא האמין שהעם היהודי יכול לשרוד בגלות ללא ריבונות מדינית; מנגד, הוא גם לא חשב שריבונות כזו תוכל להתקיים. הפתרון האוטופיסטי של המחבר, שמעולם לא עלה לארץ ישראל, הייתה לקיים ריבונות זו במצב של תשוקה בלתי נגמרת ושל השעיית ההיסטוריה. הרצון בהגשמה (של האהבה או של החזון הציוני) מומר ברצון של רצון, ריבוני, כל יכול ומעבר לכורח ולחוק, במרחב המדומיין של קבר הנפש.

הפואטיקה של האסון – אפילוג

מִרְיָם, יצירתו האחרונה של הסופר, נתפסת כמימוש המובהק של החיזיון הפואטי וההיסטורי של ברדיצ'בסקי. בניגוד לעמדה זו, אני טוען – טענה אותה אני מרחיב בדוקטורט שלי – כי הרומן הוא טקסט שבו עבודת הזיכרון הופכת לבלתי אפשרית, בשל קריסתו של המשורר המיואש. ברדיצ'בסקי, למרות בידודו בברלין, מעולם לא הפסיק להחשיב את עצמו כשותף לגורל העם היהודי. האסונות התכופים שעברה יהדות מזרח אירופה באותן שנים, ומלחמת העולם הראשונה שגבתה מספר קורבנות עצום, השפיעו

129 ברדיצ'בסקי, הערה 49 לעיל, עמ' 37.

130 אפשר לחשוב על הסיפור "בבית אביה" בהקשר זה.

131 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "למהות השירה", כתבי מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי), חדשים גם ישנים 1, ליפסיה: אברהם יוסף שטיבל [חש"ד]. השימוש בביטוי "נקע גלגל הזמן", הלכות מ"המלט", אינו אנכרוניסטי. ברדיצ'בסקי מציע התייחסות ליצירת שקספיר באותו הטקסט שבו מופיע הציטוט על המשורר הסב על צירו.

קשות על נפשו. בשנת 1920 התרחש פוגרום בעיירה שבה התגורר אביו, ומרבית משפחתו נרצחה. הסופר החרד, שישב באותה עת בברלין וידע על הפרעות במזרח אירופה, לא הצליח ללקט חדשות. רק לאחר עיכוב של כמה חודשים הגיעו אליו הבשורות המרות. אביו, יחד עם אחיו, נהרגו בפרעות והעיירות שבהן התגורר בנעוריו נהרסו. פגיעה עצומה זו לוותה בבשורות קשות נוספות, עם הירצחו של חברו הטוב חיים יוסף ברנר בארץ ישראל, בשנת 1921. אבל אפף את עולמו של הסופר: "אבלו [...] לא היה אבל אישי-משפחתי בלבד. מאז למד על המתרחש במחוזות ילדותו, הוא חי בהרגשה שכל העולם שצמח בו מתמוטט".¹³²

מותו של האב וחורבן הקהילות מייצר נקודת שבר ביצירת הסופר, והרומן מרים, שנכתב על ערש דווי ולאור האסון, משקף אותה: זהו רומן קרוע ופרגמנטרי, שמערער ומפרק את הנחות היסוד של הפואטיקה של ברדיצ'בסקי. שם, המשורר הכל יכול הופך לעד חסר אונים: "ואני גם אני בעסקי במלאכתי רוחי בי סוער, חרב לה' על בני שבטי ואין מידו מציל. אין רגליים לכיסא עוד; 'נבוכה השכינה ובושה'. אבנים על שכמי, הלב מתפוצץ ואני מעתיק נושנות".¹³³ בפסקה ארס-פואטית זו, המופיעה בלב הרומן, מבהיר מספרו של ברדיצ'בסקי את ההבדל בין הרצון המלנכולי לפואטיקה המיואשת של האסון: הלב השמור, מרחב הדמיון של המשורר הכל יכול, מתפוצץ ונפרץ לנוכח האסון. יצירתו של ברדיצ'בסקי היא ניסוי בשימורו של כוח רצון אין-סופי ודמיוני. בסופו של יום, מגעה הכואב של ההיסטוריה ניפץ את חלל הקבר המלנכולי של הסופר, וריסק את כוח רצונו. כל שנתר הוא שארית קרועה לגזרים, הפואטיקה המיואשת והשבורה של האסון: "עלים קצרים נשאר אצלי, ואני אוציאם לפני הקורא בסירוגין והיו לשארית".¹³⁴

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
ובצלאל – האקדמיה לאמנות ועיצוב

132 הולצמן, הערה 113 לעיל, עמ' 216.

133 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרים: רומאן מחיי שתי עיירות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א, עמ' 203.

134 שם. לקריאה נוספת על זיכרון, אובדן ויצירה במרים, ראו את מאמרי, "רומאן (אבוד) בתוך רומאן: כתיבה, זיכרון ועדות במרים לברדיצ'בסקי", אשר פורסם בשפה הספרדית. Yoav Ronel, "Novela (Perdida) Dentro de Novela: Escritura, Olvido y Testimonio en Miriam de Berdichevsky", *Políticas de la ficción: Badebec* 13, Rosario, 2017.

כתיבת המוות של דבורה בארון

גיא ארליך

1. מוות "גלוי" ומוות "מחוק"

דבורה בארון, שמקובל לראות בה הסופרת העברית הראשונה, נפטרה ב־20 באוגוסט, 1956, בגיל 69, לאחר שנים רבות שבהן הסתגרה בביתה ובמיטתה. בפתח הספר אגב אורחא, שפורסם לאחר מותה של בארון, כתבה צפורה, בתה היחידה:

בעשרים שנות־חייה האחרונות סבלה דבורה בארון מלחץ־דם גבוה והפרעות בכליות והיתה רתוקה רוב זמנה (ואחר־כך כל זמנה) למיטתה. בשנותיה האחרונות, כאשר רבים מידידיה נפטרו לעולמם והנותרים הוקירו רגלם מביתה, סבלה קשות מבדידות, ולעיתים קרובות נהגה במר־נפש לצטט את שירו הידוע של יצחק קצנלסון: "סגורה דלתי/ איש אינו דופק עליה/ איש אינו בא אצלי".¹

ואולם, נראה כי העמדה הנפשית המלווה את החולי ואת הבדידות אפיינה את בארון כבר מנעוריה: משה גיטלין, שלמד בנערותו לצד בארון ואחיה בנימין אצל אביהם הרב, תיאר אותה כמי שהייתה "יושבת לבדה, כלואה ב'עזרת הנשים' [...]"²; הסופר משה בן־אליעזר, שהוא ובארון היו מאורסים במשך כחמש שנים – אירוסים שנסתיימו במבוי סתום – כתב ביומנו בשנת 1905, עוד בתקופת אירוסיהם, כי מכרה משותפת סיפרה לו כי "ד. עצובה ואינה יוצאת מפתח ביתה"³; ובגלויה ששלחה בארון לסופר דוד פוגל, ככל הנראה באביב 1931, היא כתבה: "חלינו כל הזמן, צפורה בברונכיט ואני ב[...]'כיב'. אנשים אינני רואה. לא שמח לי, ובשבתות השער סגור".⁴

1 ברצוני להודות באופן עמוק למיכאל גלזמן ולמיכל ארבל על קריאותיהם הקשובות והמוקפדות בגרסאות המוקדמות של המאמר, על עצותיהם החכמות והמועילות ועל הערותיהם מאירת העיניים. תודתי הרבה נתונה גם לחנה סוקר־שווגר ולמערכת מכאן, וכן לקוראת האנונימית של המאמר, על הערותיהם והצעותיהם המועילות, שסייעו לי רבות. דבורה בארון, אגב אורחא, מרחיבה: ספריית פועלים, 1960, עמ' 10.

2 שם, עמ' 208.

3 פרשת אירוסים זו היא מתגליתיה של נורית גוברין. נורית גוברין, המחצית הראשונה: דבורה בארון – חייה ויצירתה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988, עמ' 43–69; הציטוט לקוח מעמ' 55.

4 הגלויה לדוד פוגל נמצאת בארכיון גנזים: 1/46282 – 49.

מותה של בארון הגיע לאחר שנים רבות שבהן הייתה "אסירת בית"⁵, "מתה" כבר בחייה, ונדמתה ל"אדם הרואה את המוות לנגד עיניו"⁶. גם הידיעות שפורסמו לאחר מותה בעיתונים השונים – שתיארוה כגוף איקוני של סבל – יכולות להעיד על כך. בידיעה גדולה על מות בארון בעיתון דבר הובאו בין השאר דבריו של אברהם ברוידס, שכתב: "גופה הרפה של דבורה בארון הוכרע ולא עוד יזדהר בעינויו הממושכים";⁷ במעריב נכתב כי בארון "נתייסרה ביסורי-שאל כאיוב ובדומיה נשאה את סבלה שנים על שנים. צמודה היתה לחדרה ולמיטתה, עולם לא ראתה ועם אנשים לא נפגשה" וכי היא "נאבקה עשרות בשנים עם מר המוות";⁸ ובידיעה נוספת בדבר, שפורסמה כעשרה ימים לאחר הלווייתה, נכתב כך:

שנים על שנים לא קמה ממשכבה כמעט ולא יצאה מתוך ד' האמות של משכנה. היו שתהו על טיב מחלתה המשונה. אף היו שמצאו לה הסבר של אגדה: נדר נדרה, שלא להיראות עוד בין האנשים. וגופה נשמע לנפשה ומנע ממנה כל הפרת הנדר.⁹

זיהויה של בארון כמעין דמות "חיה-מתה" מן האגדות – נסיכה, מלאכית, אצילה, נזירה – היה שכיח,¹⁰ והד לכך נמצא גם בכתיבה המחקרית-ביוגרפית עליה: נורית גוברין, מהחוקרות הבולטות של בארון, כתבה כי "עוד בחייה נעשתה לאגדה – אגדת-בת המלכה הכלואה".¹¹ ההסברים שניתנו לחולי ולהסתגרות של בארון שבו, בין השאר, לאבלה הכבד על מות אביה ואחיה ולרצונה להימנע מהתפקידים ה"נשיים" המסורתיים של רעיה ואם מתוך שאיפה להקדיש עצמה לכתיבה וליצירה.¹² אך בעוד שחייה של

- 5 במונח זה השתמשה בארון עצמה: במכתב ששלחה לישראל זמורה בשנת 1949 כתבה לו בארון כי "להפגש עמי תוכל רק אצלי, בדירתי, כי אסירת-בית אני". בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 258.
- 6 בניסוחה של שכנתה חיה רוטברג, המספרת על פגישתן האחרונה. שם, עמ' 235.
- 7 דבר, 21/8/1956.
- 8 מעריב, 24/8/1956.
- 9 דבר, 31/8/1956.
- 10 כפי שעולה מעיון בדברי הזיכרונות המובאים מצד חבריה ומכריה של בארון בספר אגב אורחא, וראו במיוחד את דבריהן של רבקה אלפר ורבקה גובר. בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 239–248.
- 11 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 272 (ההדגשה במקור).
- 12 צפורה אהרונוביץ הצביעה על הערצתה של בארון לאביה הרב ולאחיה בנימין וקבעה כי מותם – אביה נפטר ממחלת השחפת (תרס"ח) ובנימין נפטר לאחר מלחמת העולם הראשונה ממחלת הטיפוס – היה לבארון קשה מאוד, ובמיוחד מותו של בנימין: "על מותו לא התנחמה כל ימי-חייה, ודבר זה שימש כאחד הגורמים (אם גם לא היחיד), לתופעה שהיתה תמוהה בעיני רבים ממכריה – הסתגרות בבית ופניית-עורף לכל דבר-בידור, שעשועים וכו'" (בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 9). ישרון קשת טען כי "כל עולם חדש, ואפילו חוף-גאולה, נעשה לה בהכרח 'גלות', כלומר – ריחוק ממכורתה הפנימית", והעלה סברה כי "אולי זאת היתה גם אחת הסיבות העיקריות לבריחתה מן החיים אל המחלה, לפניית-עורף זו למציאות, שבעטייה גדרה בעדה וסגרה את עצמה מרצון למשך שלושים שנה ומעלה בחדר-משכבה האפלולי" (ישרון קשת, אמדות – הערכות בקורתיות, ירושלים: אגודת שלם, 1969, עמ' 48). לילי רתוק ביקשה לקרוא את תופעת ההסתגרות של בארון כסירוב לתכתיבים הנשיים (לילי רתוק, "כל אשה מכירה את זה – אחרית-דבר", לילי רתוק [עורכת], הקול האזור – סיפורת

בארון כדמות חיה־מתה עוררו סקרנות מציצנית, הביקורת התעלמה מן המקום הנרחב שתפס המוות ביצירתה. נדמה כי הביקורת תפסה את המוות בסיפורי בארון כחלק מחוק הקיום האוניברסלי והמחזורי שזוהה כמאפיין את יצירתה, ולא כנושא מרכזי כשלעצמו. סיפורים המבליטים את המוות זכו פעמים רבות לקריאה סמי־ביוגרפית,¹³ ומחקר של יצירת בארון המצביע על מקומו המורכב והמעניין של המוות בתוכה טרם נכתב.

מאמר זה יבקש להציע קריאה אחרת ביצירת בארון, שתציב במרכז את מקומו הבולט וכפול־הפנים של המוות. קריאה זו לא תבקש רק להדגיש את הדומיננטיות הרבה של המוות בסיפורים – ויצירת בארון בהחלט עמוסה במוות ובמצבים הקשורים אליו באופן מטונימי כחולי (בפרט מצבי חולי קשים וסופניים), יתמות, אלמנות, כריתות ועגינות,¹⁴ עד שנדמה שאף סיפור אינו חף מהם – אלא גם לעמוד על האופנים

נשים עברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 261–350). נורית גוברין סברה כי אורח חייה המסוגר והנזירי "היה מכוון להתגבר על הגוף ודרכיו ולהשתקע ברוחני המוחלט", אך כי ייתכן שהוא "נהפך בתקופות אחדות למטרה בפני עצמה, לעיקר" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 274).

13 יעקב פיכמן קבע כי הסיפור "דרך קוצים", העוסק בגיבורה משותקת המרותקת למיטתה, הוא "קרוב ביותר למספרת" (מאמרו נכלל באסופת המאמרים על יצירת בארון בעריכת עדה פגיס, שעוד תוזכר בהמשך. יעקב פיכמן, "דבורה בארון", עדה פגיס [עורכת], דבורה בארון: מבחר מאמרים על יצירתה, תל אביב: עם עובד, 1974, עמ' 48–70. עמ' 68). נורית גוברין טענה כי הסיפור "על יד החלון" (1910) הקדים את המאוחר, ועלילתו "התגשמה לימים במציאות־חייה שלה [בארון]. שכן, מקץ שנים הסתגרה בביתה, גזרה על עצמה ניתוק מן הסביבה – 'אסירת־בית' – וראתה את העולם אך ורק מבעד לחלון בחייה ובכמה מסיפוריה" (גוברין, המחצית הראשונה, הערה 3 לעיל, עמ' 197). גוברין מוסיפה בהקשר אחר כי ייתכן שבדמותה של המורה האובדנית בסיפור המוקדם "בץ" שילבה בארון "פרטים אוטוביוגרפיים חושפניים, שלימים לא נתנה להם להתגלות". שם, עמ' 298.

14 מצבי חולי וגסיסה, יתמות ואלמנות אכן מטונימיים למוות ו"נגועים" בו באופן אינהרנטי. לטענתי, גם הכריתות (גירושים) והעגינות מזוהות ביצירת בארון כקרובות למוות ומטפוריות לו. אקט הגירושים מזוהה אצל בארון שוב ושוב כאקט מכרית, האקוויוולנטי לגזר דין מוות (ולמשל בסיפורים "כריתות" ו"משפחה", וכן בסיפור המוקדם "פרודים", שעוד יוזכרו בהמשך). אברהם בלבן הדגיש בקריאתו את הסיפור "כריתות" כי המשמעות הסימבולית של המונח "כריתות" (גט) מיתרגמת למשמעות ליטרלית, המרמזת על כך שבהליך הגירושים היהודי הברוטלי כורתת החברה הפטריארכלית את ראשי הנשים חסרות הישע ומשאירה אותן נטושות לדמם למוות (Avraham Balaban, "The Rabbinical court as a slaughterhouse: Dvora Baron's Bill of Divorcement", Sheila E. Jelen and Shachar Pinsker [Eds.], *Hebrew, Gender and Modernity: A Critical Responses to Dvora Baron's Fiction*, Bethesda, MD: University Press of Maryland, 2007, pp. 105–113). גם פיגורת העגונה קרובה אצל בארון למוות, יותר מאשר לחיים, כפי שמיטיב להמחיש הסיפור "עגונה". בסיפור זה, שפורסם לראשונה בשנת 1920, מאזינה הגיבורה לדרשת הרב, המשתמש בדבריו במשל על אישה עגונה המדומה למצב העם היהודי בגלות. אישה עגונה זו מתוארת כמי ש"בוכה עד שנושרים ריסי עיניה", כזו שגורלה "נוקב ויורד עד לב", "כ'אשה עזובה ועצובת־רוח" – "אוי לה ואוי לחייה". גיבורת הסיפור המאזינה לדרשה מבינה אותה במובנה הליטרלי ומסרבת למהלך הפיגורטיבי: עבודה האישה העגונה אינה סמל לעם ישראל, אלא נציגת הנשים המקופחות והגזולות, נשים החיות חיי בדידות, היעדר וריק, כמוה־עצמה. נורית גוברין קובעת כי "אין היא [גיבורת הסיפור] מתנחמת, כנדרש משומעי־דרשות, בגאולה העתידה לבוא, וממשיכה לראות את 'שחור הגלות' מציץ אליה דרך החלון" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 295). כלומר, הגיבורה – שהיא עצמה מעין "עגונה" –

השונים שבהם הוא מתפקד ועל הרלוונטיות שלו לשאלות מגדריות ולאומיות. לצד כך יבקש המאמר לעסוק גם בפואטיקה המלנכולית של בארון. פואטיקה זו אינה מתבטאת רק בנוכחות הדרמטית של המוות ביצירתה – ובכלל זה של גיבורים אובדניים – אלא גם באינקורפורציה מלנכולית של העיירה הגלותית ה"מתה" בסיפוריה שנכתבו מלבו של היישוב העברי ובסירובה להפריד את העבר העיירתי מן ההווה הציוני הארצישראלי ולהשאירו מאחור. יתרה מזו, בהמשך למגמות הרווחות במחקר יצירת בארון בעשורים האחרונים – שביקשו לטשטש את החלוקה הדיכוטומית לסיפורים מוקדמים שנגזזו לעומת סיפורים מאוחרים שכונסו בספרים וזכו לקונויזציה, ולזהות את עקבותיו של ה"מוקדם" בתוך ה"מאוחר" – אבקש לראות ב"התגלגלותם" של הסיפורים המוקדמים ושל תוכניהם לאלו המאוחרים מעין פעולה של "בליעה מלנכולית", השבה ומנכיחה את העבר בהווה ואינה מוחקת אותו או מתכחשת אליו. מפאת קוצר היריעה לא אצליח לעסוק במכלול יצירתה – הכוללת קרוב לחמישים סיפורים מכונסים ומספר דומה של סיפורים מוקדמים נגוזים – ואתמקד בעיקר בסיפורים המכונסים "פראדל", "בשחוק ההויה" ו"כעלה נידף", וכן בסיפור המוקדם "פריל", זאת אגב אזכורים מקומיים ומצומצמים יותר של סיפורים נוספים, מתקופת יצירתה המוקדמת כמו גם מזו המאוחרת.

לטענתי, בארון כותבת את המוות בשני אופנים: מטפורי וממשי. מצד אחד, המוות הוא המאפשר, לעתים, לגיבוריה (ובעיקר לגיבורותיה) להיחלץ ממציאות חייהם ה"ממיתה" ולברוא עצמם מחדש כסובייקטים חיים ואקטיביים. בהקשר זה בארון עוסקת במה שניתן לכנות "מוות מטפורי" – אימוץ של מצבים הקרובים למוות המאפשר לעתים דווקא יציאה אל החיים. תופעות הקרובות למוות – נכות, כריתות (גירושים), אלמנות ועוד – שנתפסו על פי רוב בביקורת כ"גזרת גורל" וכחלק מחוקיותו על העולם הבארוני "המוליכה מאסון להחלמה, מפציעה לאיחוי", כדברי דן מירון,¹⁵ מאומצות, כפי שאבקש לטעון, באופן יזום ומכוון על ידי הגיבורות דווקא כדי להיחלץ באמצעותן ממציאות חיים ממיתה, שבה הן אובייקט מושקע ופסיבי. המוות נעשה, אם כן, לאתר של שחרור ולאמצעי המאפשר לשנות את המציאות הממאירה של חיים־שהם־מוות. גיבורותיה של בארון בוחרות בסירוב לדיכוי ומייצרות לעצמן, דווקא באמצעות המוות, נרטיב חיים חלופי ומשחרר.

מצד אחד, סיפורי המתאבדים של בארון מציעים מבט אחר: הגיבורים המתאבדים מבקשים להנכיח ולהדגיש – אפילו באופן גרוטסקי – את המוות הממשי על חומריותו

אינה "מתרגמת" את סיפורו של הרב, כנדרש, לסיפור על גאולה עתידית מחיה, ונשארת תוהה על גורלה ה"שחור" (כמוות?) של העגונה. סיומו הקודר של הסיפור רק מבליט זאת: "בבית שורר קור וריח של טחב, ריח לח, בלתי טוב, והלילה המציץ דרך החלון מן החוץ, הוא שחור, הוי, כמה שחור". דבורה בארון, "עגונה", פרשיות: סיפורים מקובצים, ירושלים: מוסד ביאליק, [1951] 2000, עמ' 300–306.

15 דן מירון, "פרקים על יצירתה של דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 127. המאמר כונס גם בספרו כיוון אורות: תחנות בסיפורת העברית המודרנית, תל אביב: שוקן, 1979, עמ' 378–391. על הפרשנות שהציע מירון ליצירת בארון ראו גם בהמשך.

ה"בזויה"¹⁶. הבחירה במוות הממשי (ולא ה"מטפורי") מנכיחה את השבר האינהרנטי לו, שכן ההתאבדות בסיפורים היא תמיד מעשה אלים ומשבש. הקריאה המוצעת תבקש להמיר את הסיבות הכלליות שהביקורת העניקה להתאבדות, כגון "שיברון לב", בהסברים אחרים, שיצביעו על החתרנות של הטקסט הבארוני. קריאה זו, שנדמית מתבקשת במיוחד בסיפורים המעמידים במרכזם מעשי התאבדות, תעתיק את המוות – שהוצב בשולי העולם הבארוני – לחזיתו.

הביקורת הראשונות על יצירת בארון, שהחלו להופיע עוד לפני צאת ספרה הראשון (סיפורים, 1927), הדגישו את "נשיותה" ומצאו בסיפורה יסודות ביוגרפיים, נוסטלגיים והרמוניים. דב קמחי הדגיש ברשימתו, שפורסמה במקור בשנת תרפ"ב, את היותה "אישה מספרת", שסיפורה הן מעין אידיליות רוויות זיכרונות ילדות. רשימותיהם של פ' לחובר (שפורסמה לראשונה בשנת 1925) ושל י' ליכטנבום (שפורסמה לראשונה בשנת 1926) המשיכו במידה רבה את טענותיו של קמחי.¹⁷ ביקורות אלו הסיטו את המבט מן הנוכחות הדרמטית של המוות בסיפורים, כמו גם של נושאים הקרובים לו כחולי, יתמות, אלמנות, שיגעון ודחפים אובדניים. גם כאשר הביקורת זיהתה יסודות של כאב ועצב, היא מהירה להכפיף אותם ל"ציר החיים" החיובי; הם אינם מסמלים שבר, אלא מצביעים דווקא על שלמות, על שלוה ועל יופי הנקשרים ל"נשיותה" של בארון: "העצבות שבסיפורה – לא עצבות כמעט, אלא שלוה נוגה – שאינה בעצם אלא טון-גונים מיוחד, שהחיים מוארים בו – אף זה מן האשה בה", קבע קמחי, והוסיף כי אומנם "כאן הצל מרובה. אבל לא בזה הכאב. והכאב אינו מכאיב בכלל".¹⁸ מבקרים נוספים כדוגמת יעקב פיכמן וישראל כהן הדגישו אף הם את הפואטיקה ה"נשית" של בארון והתעלמו מהמקום הנרחב והמורכב שהמוות תופס בה.¹⁹

16 ז'וליה קריסטבה מתארת את מושג הבזות (abjection) כמושג מופשט, המתקשר לכל מה שהאני הסובייקט מבקש לראות כנפרד ממנו, כאחר. לדבריה, הבזות היא "אחת מאותה התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו", משהו שנמצא בקרבתך אך בו בזמן "בלתי ניתן להטמעה" (ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה – מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, [1980] 2005, עמ' 7). הבזוי אינו אובייקט מוגדר (object), הדבר היחיד שמשותף לבזוי ולאובייקט הוא היות הבזוי "מנוגד לאני"; והוא מתגלה כמוקד רתיעה ומוקד משיכה בו-זמנית. הבזוי הוא כל מה שהסובייקט מבקש להרחיק ממנו כדי להמשיך לחיות – הטמא, המזוהם, המגעיל: רפש, לכלוך, מזון, מחלות, הפרשות גוף, וכמובן – הגופה, שלטענת קריסטבה מסמלת את "הבזות בשיאה". הבזות, אם כן, מסמנת קו גבול, אך גם פורעת אותו, ולכן "היא אינה מנתקת את הסובייקט באופן מוחלט ממה שמאיים עליו – נהפוך הוא, היא מכירה בהיותו נתון בסכנה מתמדת" (שם, עמ' 13).

17 רשימותיהם של קמחי, לחובר וליכטנבום מובאות אף הן בקובץ המאמרים המוקדש ליצירת בארון: פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 23-32. ראו שם: דב קמחי, "דבורה בארון (לדמותה הספרותית)", עמ' 23-26; פישל לחובר, "דבורה בארון", עמ' 27-29; יוסף ליכטנבום, "דבורה בארון", עמ' 30-32.

18 קמחי, שם, עמ' 24.

19 שם, עמ' 48-79. כהן אף קובע כי "הצער והמוות אינם בהסכמת האדם. לעתים רחוקות מודה האדם שכבר נהנה דיו מן החיים והגיעה שעתו להסתלק מן העולם" (שם, עמ' 76) – זאת על אף סיפורי ההתאבדות הרבים של בארון והדחפים האובדניים שרודפים את דמויותיה. ישראל כהן, "דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 71-79. פיכמן, הערה 13 לעיל.

דיון מחודש ביצירת בארון התעורר בשנות החמישים – ראשית עם הופעת הספר פרשיות בשנת 1951,²⁰ ובהמשך בעקבות מותה של בארון בשנת 1956. הדיון המחודש זיהה בכתיבתה פן אוניברסלי ומחזורי והתרחק מן הממד הנוסטלגי והביוגרפי שאפיין את הביקורות המוקדמות. כבר בשנת 1956, כעשרה ימים לאחר מותה של בארון, פרסם דן מירון מאמר על יצירתה, שבו טען כי סיפורה לא זכו עד כה לניתוח ביקורתי מעמיק דיו.²¹ במאמר מאוחר יותר קבע מירון:

בדמויותיהם ובגורלם של גיבוריה מצליחה היא להמחיש אספקטים אוניברסליים שבהיות סמליות-נצחיות של אב, אם, אוהב, אמן, לידה, מוות. תשומת-לבה אינה מרוכזת בתרבות ובהיסטוריה, אלא בקיום המחזורי, הצמוד לקבעים הביולוגיים של לידה, הולדה, זיקנה, מחלה ומוות.²²

לדבריו, את עולם ילדותה עשתה בארון "לסמל מיתולוגי, בלתי-היסטורי",²³ ותפסת הזמן ביצירתה מגולמת "בהויה של קביעות מחזורית, שיש בה, ביסודה, משום ביטול של הזמן ההיסטורי [...] חילופיהם של הדורות, הכרח הלידה והכליה – מבליטים בסיפורים אלה את הקבע הגדול של הקיום".²⁴ מירון זיהה אצל בארון את הצגת "קביעות החיים, המוליכה מאסון להחלמה, מפציעה לאיחוי",²⁵ ולפיה האסונות והמיתות הם חלק בלתי נפרד ממחזור החיים השלם. לכן קבע מירון כי "אין דבורה בארון מנסה להעניק למוות חשיבות יתירה ולהבליטו הבלטה מיוחדת".²⁶

את הקו הביקורתי הזה חיזקה נורית גוברין במאמרה על ראשיתה של בארון, שפורסם לראשונה בשנת 1971 ושהורחב בהמשך לספר המחצית הראשונה: דבורה בארון – חייה ויצירתה. גוברין הצביעה על ניגוד בין יצירתה המוקדמת-הגנוזה של בארון לזו המאוחרת והמכונסת: הפאתוס והתיאורים הבנאליים של הסיפורים המוקדמים, וכן הארוטיות, הגרוטסקיות והיסוד המחאתי הגלוי, התחלפו לטענתה בעידון ובאיפוק, בסיפורים שבהם "הפרט נעשה סמל לגורל האדם עלי אדמות".²⁷ לדבריה, הסיפורים המכונסים מגלמים השקפת עולם מחזורית ה"נעה בין השלמה מפויסת שבצידוק הדין

20 בארון, הערה 14 לעיל. ספר זה, שמאז הופעתו פורסם במהדורות חדשות ועדכניות, מאגד בתוכו את כל סיפורה הקנוניים של בארון. היא נמנעה מלכלול בו את מרבית סיפורה המוקדמים, שפורסמו בעיתונות החל מראשית המאה העשרים ועד שנות העשרים, אך לא כונסו בספריה במהלך חייה. סיפורים אלה כונסו לראשונה רק בשלהי שנות השמונים, הודות ליוזמתם החשובה של נורית גוברין ואבנר הולצמן. דבורה בארון, פרשיות מוקדמות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988.

21 דן מירון, "על המספרת ועל המבקרים (הערות לפרשת הערכת יצירתה של דבורה בארון)", משא, ו, 37 (31/8/1956), עמ' א.

22 מירון, "פרקים על יצירתה של דבורה בארון", הערה 15 לעיל, עמ' 119. המאמר פורסם לראשונה בשנת 1961, וגרסה מוקדמת שלו פורסמה כבר בשנת 1959.

23 שם, עמ' 121.

24 שם, עמ' 124.

25 שם, עמ' 127.

26 שם, עמ' 125.

27 נורית גוברין, "ראשיתה של דבורה בארון", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 151.

מתוך חוסר אונים לבין מחאה כבושה"²⁸ עמדה זו כרוכה בתפיסה סטטית, שלפיה "אין התפתחות בעולם, לא בחיי הפרט ולא בחיי הכלל, ומה שהיה הוא שיהיה"²⁹ מניסוח זה נגזרת גם תפיסתה של גוברין את המוות ביצירת בארון:

[יחסה של בארון אל המוות] הוא כאל חלק מהמעגל הביולוגי של הקיום האנושי, הוא בלתי־נמנע, ואם השלים האדם את מעגל־חיייו והניח אחריו בנים ובנות, יש לקבל את המוות בשלוה ולהשלים עמו [...] יש לדאות במוות חלק מן המחזוריות של החיים.³⁰

לכן, אולי, גוברין אינה מתמקדת בסיפורי ההתאבדות וקובעת כי "ברוב הסיפורים ההתאבדות היא [...] בשל האבה נכזבת"³¹ את הניסוח המובהק ביותר ל"מחיקתו" של המוות מיצירת בארון הציע אליעזר שביד, שקבע:

המיוחד ליצירתה של דבורה בארון, הרי הוא דוקא בהתעלמות מרגע החידלון הצפוי [...] לחיי היחיד יש כמדומה המשך גם 'מעבר לעצמו'. הזמן השוטף ועובר אינו מכיל בקרבו את משמעות המוות, כי אם את משמעות הנצח.³²

אף על פי שבעשורים האחרונים – משנות התשעים ואילך – זכתה יצירת בארון לפרשנויות חדשות, בעיקר מפרספקטיבה פמיניסטית, שלא נענו עוד לחוקיות המחזורית־אוניברסלית שזיהו מירון וגוברין, נדמה כי גם הן לא עמדו על מקומו הבולט והמעניין של המוות בסיפוריה.³³ מאמר זה מבקש להציב את המוות בחזית סיפורי בארון ולהצביע על הפן הכפול שבו הוא מתפקד. מופעי המוות השונים הקיימים בסיפורי בארון – בין שהם 'מטפוריים' ובין שהם קונקרטיים, בין שהם מייצרים חיים ובין שהם מבליטים את המוות – חותרים תחת הפרשנות האוניברסליסטית הדומיננטית, שיש בה כאמור ממד

28 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 130.

29 נורית גוברין, תלישות והתחדשות: הסיפורת העברית בראשית המאה העשרים בגולה ובארץ ישראל, תל אביב: משרד הביטחון, 1985, עמ' 125–126.

30 גוברין, הערה 27 לעיל, עמ' 173 (ההדגשה שלי, ג"א).

31 שם, עמ' 175. גם רבקה גורפיין טוענת כי רבות מדמויותיה של בארון הן "דמויות שניטל מהן חסד האהבה, והן נאבקות עליה עד אפיסת־כוחות, עד נצחון או אבדון". רבקה גורפיין, "מסקנה ולא מסקנה בסיפוריה של דבורה בארון", אורלוגין, 4 (1951), עמ' 51.

32 אליעזר שביד, "חידת הרציפות", פגיס (עורכת), הערה 13 לעיל, עמ' 109.

33 ראו למשל: Naomi Seidman, "Baron 'in the Closet': An Epistemology of the 'Women's Section'", *A Marriage Made in Heaven – The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 67–101; אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: זמורה־ביתן ואוניברסיטת חיפה, 2003; שי רודין, אלימויות – על ייצוגיה של האלימות בספרות העברית החדשה, תל אביב: רסלינג, 2012; חנה נוה וצלה אברמוביץ רטנר, צאנה, צאנה: מרחב הנדוניה בסיפורים מאת דבורה בארון, י"ד ברקוביץ ויעקב שטיינברג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015. אסופת מאמרים נוספת על יצירתה של בארון בעריכת שילה ג'לן ושחר פינסקר, שהופיעה באנגלית בשנת 2007, מציגה את מצב המחקר העדכני וכן כמה מן הקריאות החדשות בסיפורי בארון. Jelen and Pinsker (Eds.), הערה 14 לעיל.

המבקש להעלים את המוות. הם מפקיעים את המוות מציר זמן מיתי-מחזורי חיזוני, שאין לגיבורים שליטה עליו כביכול, ומבליטים את הבחירה האקטיבית של דמויותיה של בארון במוות או את אימוצו ככלי המאפשר להן לסרב לסדר הקיים ולייצר במקומו נרטיב חיים חלופי.

בעקבות קריאה ביומניו של קפקא כתב מוריס בלאנשו:

אי-אפשר לכתוב אלא אם אתה נשאר ארון לעצמך נוכח המוות, אם בנית עמו יחסי ריבונות. אם אתה מאבד עשתונות נוכח המוות, אם המוות הוא מה שאי-אפשר להכילו, אזי הוא מרחיק את המלים מתחת לקולמוס, הוא קוטע את הדיבור.

לדבריו, קפקא חש

שהאמנות היא יחס עם המוות. מדוע המוות? מפני שהוא הקצה. מי שהמוות עומד לרשותו מושל בעצמו לאין קץ, מחובר למלוא יכולתו, הוא כוח לפני ולפנים. האמנות היא שליטה ברגע העילאי, שליטה עילאית.³⁴

אפשר לחשוב בהקשר זה גם על דבורה בארון, שכתבתה, רובה ככולה, מציעה אף היא "יחס עם המוות". סיפורה של בארון ספוגים במוות וחוקרים את המוות; חקירה זו – כתיבת המוות של בארון – היא העומדת במוקד המאמר.

2. הכואטיקה המלנכולית של בארון

סיפורה של בארון "כריתות", השייך לקבוצת הסיפורים המכונסים והקנוניים, פותח באקספוזיציה רחבה על מקומן ועל מצבן של הנשים "גרושות הלב" – אלו שנגזר עליהן להתגרש. ובתוך קבוצה זו מודגשות במיוחד הנשים שאולצו להתגרש לאחר עשר שנות נישואים שבהן לא הצליחו ללדת: "אלה לא העלה עוד אצלן מקום החתך קרום לעולם".³⁵ נראה כי מטפורה מלנכולית זו – שהרי פרויד עצמו קבע כי "התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח"³⁶ – רלוונטית לדיון בפואטיקה המלנכולית של דבורה בארון. פואטיקה זו אינה מסתכמת בעיסוקה הישיר בנושאים "מלנכוליים", כגון מחלות, דיכאון, יגון וייאוש, ובהנחתו המתמדת של המוות; היא מתבטאת גם בעיסוקה העיקש בעיירה היהודית הגלותית – גם בשיאה של תקופת ההתיישבות על קריאתה לשלילת הגולה, ואף לאחר הקמת המדינה – ובסירובה "להיפרד" מן העיירה ה"מתה". לא רק שבארון –

34 מוריס בלאנשו, הספר העתיד לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 26.

35 דבורה בארון, "כריתות", פרשיות, הערה 14 לעיל, עמ' 189.

36 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", מבחר כתבים, ד, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 33.

שעלתה לארץ בשנת 1910 – ממשיכה לכתוב על העיירה ממושבה בתל אביב ולהביא אל היישוב הציוני ה"חדש" את הקיום הגלתי ה"ישן", גם סיפוריה (המעטים) המתרחשים בתחומי הארץ אינם מציעים סדר ישראלי חדש. דיוויד אנג ודיוויד קזנג'יאן טוענים כי דווקא המלנכוליה, בניגוד לאבל ה"תקני", מקיימת יחסים הדוקים ומורכבים עם העבר ולא "משאירה אותו מאחור". בניגוד לאבל, המגדיר בסימומו את העבר כחתום ו"מת", המלנכוליה משמרת את העבר כנוכחות חיה בתוך ההווה. בחיבורה זה לאובדן יכולה המלנכוליה, לדבריהם, לכונן "מערכת יחסים פתוחה ומתמשכת עם העבר, כזו שתביא את רוחות הרפאים שלו אל ההווה".³⁷ זה, אולי, מה שעושה גם בארון: היא משמרת את העבר של העיירה ומביאה אותו – ואת רוחות הרפאים שלו – אל החיים המתהווים ביישוב העברי/בארץ ישראל.

אנג וקזנג'יאן מבקשים למעשה לערער את תפיסתו של פרויד, המדגישה את הממד הפתולוגי של המלנכוליה. ב"אבל ומלנכוליה" מייצר פרויד הבחנה (אם כי הוא עצמו מציין שהיא אינה מוחלטת ונחרצת) בין תהליך האבל ה"תקין" וה"נורמלי", שלאחר השלמתו "נעשה האני שוב חופשי וחסר עכבות", לבין המלנכוליה שבה "נהפך האבל לפתולוגי".³⁸ הוא גם מצביע על כך שבעוד שתהליך האבל ה"תקני" מוביל למשיכתו של הליבידו חזרה מהאובייקט האהוב שאבד ולהתקתו אל אובייקט חדש, אצל הסובייקט המלנכולי הליבידו הפנוי לא הותק אל אובייקט אחר והושב בחזרה אל ה"אני", "אך שם לא זכה הליבידו לשימוש שרירותי, אלא שימש ליצירתה של הזדהות האני עם האובייקט הנטוש".³⁹

המהלך של אנג וקזנג'יאן נשען, בין השאר, על הפיתוחים וההרחבות שהציעו ז'אק דרידה וג'ודית באטלר למושג המלנכוליה. דרידה דן בספרו המוקדש לפול דה מאן בשאלת האבל, וכחלק מדיונו הוא עוסק במה שהוא מכנה "אבל בלתי אפשרי". האבל הבלתי אפשרי הוא למעשה האינקורפורציה – בליעתו של האחר, המשמרת אותו באחרותו – בניגוד לאבל ה"אפשרי" ("התקני", במונחיו של פרויד), שבו ה"אני" מפנים ומטמיע באופן מלא את האחר האבוד. דרידה שואל:

האם הפרת האמונים המייסרת ואף ההרסנית מכול היא זו הנעוצה באבל האפשרי, המפנים בתוכנו את הדימוי, הצלם או האידיאל של האחר המת הממשיך לחיות בתוכנו בלבד? או האם היא נעוצה באבל הבלתי אפשרי, המשמר את האחר באחרותו, המכבד את ריחוקו האינסופי והמסרב, או אינו מסוגל, לנכסו לעצמך, כמו בקבר של נרקיסוס?⁴⁰

David Eng and David Kazanjian (Eds.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley: 37 University of California Press, 2002, p. 4. (התרגום שלי, ג"א).

פרויד, הערה 36 לעיל, עמ' 19 ו-29 בהתאמה.

39 שם, עמ' 26.

Jacques Derrida, *Memoires: for Paul de Man*, C. Lindsay, J. Culler, E. Cadave and P. Kamuf 40 (Trans.), New York: Columbia University Press, 1989, p. 6. (התרגום שלי, ג"א).

מיכל בן-נפתלי מציינת כי דרידה מערער בכך על ההבחנה של פרויד בין האבל ה"בריא" לבין המלנכוליה ה"פתולוגית"; לדבריה –

לא זו בלבד שדרידה מטיל ספק בדיכוטומיה שבין אינטרויקציה (הפנמה) לבין אינקורפורציה (בליעה), הוא סבור כי אבל בריא הוא אבל שנכשל. אבל "מצליח" דווקא כאשר הוא פתולוגי בלשונו של פרויד, מאחר שהאחר לעולם אינו מופנם באבל.⁴¹

מהלך הדה-פתולוגיזציה שדרידה מבצע במושג המלנכוליה הפרוידיאני אינו מסתכם בכך, שכן עבורו "מלנכוליה היא תנאי אפשרות (פתולוגי) ל'סובייקטיביות בריאה'", כלומר "תפיסת הסובייקטיביות של דרידה [היא] כבר תמיד מלנכולית".⁴² באטלר מבקשת אף היא לבצע דה-פתולוגיזציה למושג המלנכוליה ומצביעה על ה"אני" וה"אחר" ככרוכים זה בזה באופן אינהרנטי. לדבריה, ההזדהות עם ה"אחר" קודמת לזהות, כלומר הזהות של ה"אני" קשורה באופן אינהרנטי ב"אחר": "מן הרעיון של אותו אחר שבתוך העצמי משתמע שההבחנה עצמי/אחר איננה חיצונית ביסודה [...]"; העצמי כרוך מלכתחילה ב"אחר".⁴³ המחשבה על ה"אחר שבתוך העצמי" – על "אי-הזהות העצמית של הסובייקט הנפשי" – מובילה את באטלר למסקנה כי "העצמי תמיד כבר משוסע על ידי האחר, כשאותו שיוסע שיוצר האחר בלב העצמי הוא-הוא התנאי לקיומו של העצמי".⁴⁴ במקום אחר היא כותבת

ההזדהות המלנכולית מאפשרת לאבד את האובייקט בעולם החיצון בדיוק כיוון שהיא משמרת אותו כחלק מהאגו [באמצעות הפנמה של סימניו], היינו, היא מאפשרת את ההימנעות מן האובדן כאובדן מלא.⁴⁵

אם כך, העיירה היהודית ה"מתה", הממשיכה לחיות ביצירת בארון גם בתקופת היישוב הציוני, היא אותו "אחר שבתוך העצמי", היא התגלמות הסירוב לאובדן (הכפוי, המתבקש) והיא הנחתו של "האבל הבלתי אפשרי". אפי זיו טוענת כי "דרידה מעדיף את

41 מיכל בן-נפתלי, כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה, תל אביב: רסלינג, 2000, עמ' 103. בן-נפתלי מציעה בספרה דיון מאלף במושג המלנכוליה, וראו בעיקר: עמ' 97-131.

42 שם, עמ' 103 ו-104 בהתאמה.

43 ג'ודית באטלר, "חיקוי ומרי מגדרי", יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר (עורכים), מעבר למיניות – מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית, מאנגלית: עמליה זיו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 341 (ההדגשות במקור).

44 שם, שם.

45 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 134; מצוטט מתוך ניצן ליבוביץ', ציונות ומלנכוליה: החיים הקצרים של ישראל זרזי, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 211. בפתח ספרו (בעיקר בעמ' 36-45) מציע ליבוביץ' דיון קצר במושג המלנכוליה.

הניסוח של המלנכוליה כמצב מתמשך של נאמנות לאובייקט האבוד.⁴⁶ בארון מבקשת לשמור אמונים לעיירה היהודית ולעבר הגלותי – ומסרבת למחיקתם. אלא שהפואטיקה המלנכולית של בארון אינה מסתכמת בכך. גיבורותיה של בארון – שהן כמעט תמיד יתומות או אלמנות – מצויות לעתים קרובות באבל מתמשך, אין-סופי, על יקיריהן (ובעיקר על אמותיהן) שהלכו מהן. כאותו סובייקט מלנכולי שפרויד מתאר ב"אבל ומלנכוליה", גם גיבורותיה מתקשות לסיים את האבל ה"תקני" על אמותיהן (כמו גם על בעליהן וילדיהן) שמתו ומבכרות, כנראה, את "האבל הבלתי אפשרי". חיה-פרומה, גיבורת הסיפור המאוחר "שברירים", התייתמה מהוריה בגיל חמש והובאה למקום זר, "והיא אין אתה אלא חבילה של כלי-מיטה ומעט חמימות מטיפוחה של יד אם, אשר התנדפה מהר בתוך צינת הנכר".⁴⁷ למרות שהחמימות התנדפה זה מכבר, זיכרון האם ממשיך ללוות את חיה-פרומה גם בהמשך חייה, ובבוקר שלאחר חתונתה עם האלמן הזקן שנעשה עתה לבעלה – בדרכה לביתה החדש – היא מרגישה "כאילו הד רחוק מקול אמה היה עדיין מחלחל בה".⁴⁸ חנה נוה וצלה אברמוביץ רטנר טוענות כי מסעה זה מתגלה לחיה-פרומה כשיבה אל מקום מוכר מעברה:

לצד הקיום הפיזי של טבע דומם שיש בבואה זו, כבמעין תמונת זיכרון מוקפאת, עומד המקום לפי חווייתה של חיה-פרומה בסימן ברור של קולה של אמה, שהדו עדיין קיים ולא נמוג למרות היותו בא כאילו ממרחק [...] דווקא במסע הנישואים, שבו מגולמת בדרך כלל פרידה מהעבר ומהבית המקוריים [...], זוכה חיה-פרומה להתעוררות מפתיעה של אותו עבר בדמות חוויה פתאומית מטלטלת. לא אל ארץ בלתי נודעת היא נוסעת, כי אם אל שורש החוויה היא נוסעת. [...] דומה שחיה-פרומה אינה חשה כמהגרת, אלא נוסעת אל עברה, אל אמה ואל תקופת האם בחייה.⁴⁹

לדבריהן, בסיפור "שברירים" (ובסיפורים נוספים של בארון) נעשים חפצי הנדוניה – שמקורם באם ובמעשה ידיה – לכאלה הנושאים עמם את עקבותיה של האם הנעדרת, כמו גם את העבר ואת הילדות; הם "מסמנים את זהותה המקורית [של חיה-פרומה] ואת זיקתה הקריטית אל אמה הנעדרת".⁵⁰ ארגז הנדוניה, המלווה את חיה-פרומה, כמו גם זיכרון האם וקולה, משאירים את האם המתה בהווה החי של הבת.

גם בסיפור "דרך קוצים" – השייך אף הוא לקבוצת הסיפורים המכונסים ושגם בו מוצג מהלך מורכב ומעניין של אימוץ המוות כאמצעי להבניה מחודשת של סובייקט "חי" – נאחזת מושה היתומה בזיכרון אמה המתה. באחד הרגעים הבולטים בסיפור שממחישים את אי ההיפרדות של הבת מאמה מדמה מושה לראות את פני האם בפניה

46 אפי זיו, "מלנכוליה", נפתח, 10 (2016), עמ' 92. במאמרה העוסק בנושא המלנכוליה מציעה זיו סקירה עדכנית ופנומית של גלגולי המושג לאורך השנים.

47 דבורה בארון, "שברירים", הערה 14 לעיל, עמ' 114.

48 שם, עמ' 118.

49 נוה ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 186–187.

50 שם, עמ' 215.

שלה. נוה ואברמוביץ רטנר מצביעות על הנוכחות האדירה שתופסת האם המתה בחיה של מושה, ועל חפצי האם – חלק מ"ארגז הנדוניה" של הבת – כמה שמלווה אותה בחייה וזוכה לשימור נאמן. הן מציעות לקרוא את הסיפור לא ככזה המספר על כוח הסבל האדיר של גיבורתו המעונה, אלא כסיפור הנותן ביטוי "לתשוקה אל האם ולחוסר היכולת, כמו סירוב, להתהלך בחיים בלעדיה"⁵¹. בשני הסיפורים הללו, אם כן, מזהות נוה ואברמוביץ רטנר את היחסים המתמשכים, הבלתי נגמרים, בין הגיבורה החיה לאם המתה. אי ההיפרדות מהאם המתה הופכת כל אחת מהגיבורות הללו, כאמור, לסובייקט מלנכולי.⁵² ואלו אינן הדוגמאות היחידות של דמויות הנמצאות באבל מתמשך, בלתי נגמר, על יקיריהן: שפרה, גיבורת הסיפור הנושא את שמה, אינה מצליחה להתגבר על מות בעלה האהוב, דבר המוביל למותה (ואולי: להתאבדותה); ומירל, גיבורת "כעלה נידף", אינה מסוגלת להשלים עם ניתוקה הכפוי מאמה ומעיירתה בעקבות עלייתה לארץ – והסיפור מסתיים בהתאבדותה. יותר מכך: הנוכחות הדרמטית והצפופה של יתומות, אלמנות ועגונות – והאין העגינות באופן אינהרנטי ציפייה אין-סופית לאחר נעדר?⁵³ – מעידה אף היא על הקשר הגורדי בין סיפורי בארון ודמויותיה למלנכוליה.

זאת ועוד, אף על פי שהפואטיקה המלנכולית של בארון באה לידי ביטוי בתמטיקה של הסיפורים, אני מבקש לטעון כי "בליעת" העבר והנכחת רוחות הרפאים שלו בתוך ההווה מתבטאות גם בהתהוותו של הקורפוס הבארוני. כידוע, מחקר יצירת בארון בעשורים האחרונים ביקש להתנער מהדיכוטומיה שבין היצירות המוקדמות והגנוזות – שכונו בפי בארון "סמרטוטים"⁵⁴ – לאלו המאוחרות ולהצביע על הרציפות הסגנונית והתמטית ביצירתה. לטענת נעמי זיידמן, את בחירתה של בארון לכנות את סיפוריה המוקדמים "סמרטוטים" אפשר להבין לא כביטול עצמי, אלא בהקשר אירוני, שכן הסמרטוטים, שהם פריטים נחוצים במרחב הביתי (שבו עסוקה בארון ברבים מסיפוריה), הם גם חומר הגלם של עבודת ה"בריקולאז" הנשי – פעולת ההטלאה הנשית, עשייה של חדש מתוך ישן. הכתיבה מחדש של חומרים שהופיעו בסיפוריה המוקדמים של בארון באלו המאוחרים, לדברי זיידמן, היא דוגמה מצוינת לבריקולאז' הבארוני, ליצירה של מעשה אמנות מכל ה"שאירות" וה"סמרטוטים"⁵⁵. באופן זה, אם כן, הוסוו התכנים הפמיניסטיים והמחאתיים הגלויים של סיפוריה המוקדמים של בארון ביצירתה המאוחרת, ולא נעלמו

51 שם, עמ' 287.

52 ז'וליה קריסטבה הדגישה את מרכזיותו של האבל הלא מעובד על האם בסובייקט המלנכולי. לטענתה, המלנכוליה היא תוצר של "אבל שלא הושלם על האובייקט האמהי". ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה – דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, [1987] 2006, עמ' 57.

53 פריד עצמו מביא בדיונו על המלנכוליה את "המקרה של כלה נטושה" כדוגמה רלוונטית. פריד, הערה 36 לעיל, עמ' 19.

54 צפורה אהרונוביץ, בתה של בארון, כותבת: "וכאן המקום להעיר על יחס הביטול והזלזול של ד. ב. כלפי כל יצירות-הנוער שלה, שכירתה אותן בשם 'סמרטוטים'. היא התנגדה בתוקף להדפסת סיפור, או קטע של סיפור, מאותם הימים, ועל הרשימה, שכללה את שמות היצירות האלה, לפי סדר הדפסתן, כתבה כמה פעמים את המלה, שראתה בה כעין צוואה לדורות: 'פסולים'". בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 9-10; וראו בעניין זה גם: צפורה אהרונוביץ, צפורה – מכתביה ודברי חברים, תל אביב: עם עובד, 1972, עמ' 159.

55 Seidman, הערה 33 לעיל.

ממנה. וונדי זירלר הרחיבה כיוון זה וביקשה להראות כיצד תמות "נשיות" שאפיינו את סיפוריה המוקדמים של בארון לא נעלמו מיצירתה המאוחרת, אלא נכתבו בה מחדש, בצורה שהמשיכה את המחאה החתרנית המוקדמת יותר מאשר התכחשה לה.⁵⁶ את האופן שבו סיפוריה המוקדמים (והגנוזים) של בארון ממשיכים להיכתב בתוך סיפוריה המאוחרים – ולא נמחקים ונעלמים – אני מבקש להבין כעדות נוספת לאי ההפרדות מן העבר ולאִזו "בליעה מלנכולית" (אינקורפורציה) שלו. ואם האינקורפורציה שומרת, כאמור, על "אחרותו" של האובייקט ש"נבלע" בתוך ה"אני", הרי שנדמה כי גם כאן "גלגולם" של הסיפורים המוקדמים באלו המאוחרים משאיר בהם מעין עקבות סמויות של זרות, המתבטאת אולי בסיומים הטובים וה"מפויסים" של חלק מן הסיפורים הללו, הנדמים צורמים ואף "מנותקים" מן הסיפור המלא שאותו הם חותמים (ועוד ארחיב על כך מעט בהמשך). היצירה המוקדמת, אם כן, לא נעלמה אלא "נבלעה" בתוך הסיפורים המאוחרים והקנוניים, וצורות הבליעה הן רבות: אחדים מהסיפורים המוקדמים כונסו בשינויים מסוימים תחת אותו שם (בהם "הניך", "על יד החלון" ו"נכדים"); סיפורים מוקדמים אחרים "התגלגלו" לסיפורים מאוחרים ("עצבנות" שהפך ל"שפרה", "גניזה" המוקדם שכונס כסיפור חדש תחת אותו שם, "אחות" המוקדם שהתגלגל ל"היום הראשון" המאוחר); דמויות מן הסיפורים המוקדמים חוזרות באלו המאוחרים; וכאמור, תכנים מחאתיים וגלויים מהסיפורים המוקדמים – ובכלל זה גם ביקורת מגדרית ופמיניסטית – "הוטמנו" באלו המאוחרים.

אי היכולת (וחוסר הרצון) להתנתק מן הקיום העיירתי והנכחתה של העיירה היהודית ה"מתה" בתוך המרחב הצינוני "החי"; "בליעתם" של הסיפורים המוקדמים הגנוזים בתוך הסיפורים המאוחרים המכונסים; מספרן הרב של גיבורות יתומות, אלמנות ועגונות ביצירת בארון, שלא מצליחות להשתחרר מן האבל האין-סופי על יקיריהן המתים; העיסוק המתמיד במוות, המהדהד את אותה "התרוששות" של ה"אני" המלנכולי אליבא דפרויד והמייצר גם ערעור על קו הגבול בין מוות לחיים; וריבוי הגיבורים המתאבדים בסיפורים⁵⁷ – כל אלה הם עדות לפואטיקה המלנכולית של בארון.

3. המזות [המטפורי] כגורם משחרר ומחיה

בקטעי הזיכרונות ששילבה צפורה, בתה של בארון, בספר אגב אורחא מתואר יחסה האנטגוניסטי של בארון למוסד הנישואים:

56 ראו מאמרה של וונדי זירלר הנכלל באסופת המאמרים בעריכת ג'לן ופינסקר. Wendy Zierler, "Staring at the Bookcase: Daughters, Knowledge and the Fiction of Dvora Baron" הערה 33 לעיל, עמ' 69–89.

57 "חידת הנטייה להתאבדות", בלשונו של פרויד, קשורה הדוקות למלנכוליה (פרויד, הערה 36 לעיל, עמ' 31); וגם ז'וליה קריסטבה זיהתה כי במקרים מסוימים "ההתאבדות כופה עצמה על אחדים כניצחון סופי על החלל הריק של האובייקט האבוד...". קריסטבה, הערה 52 לעיל, עמ' 12.

לד. ב. היתה השקפה שלילית ביותר על חיי הנישואין. פעם הופיעה בעיתון מודעה: פלוני ופלונית נישאו. – כלום מכירה את אשה זו, ששמה נזכר בעתון? – פנה לד. ב. אחד ממכריה. – ומה זה קרה לה – שאלה – כלום מודיעים שהיא נפטרה? – לא, מודיעים שנישאה לאיש. – הרי זה כאילו נפטרה – אמרה ד. ב. – היינר הקך...⁵⁸

בהמשך מובאים שני קטעים דומים, שגם בהם מוצג מוסד הנישואים כממית: "פעם הופיעה בעיתון מודעה על הצגת קולנוע בשם: 'רצחתי את אשתי'. כל בעל – העירה ד. ב. – יכול להגיד את הדברים האלה"; "פעם כשאחת ממכרותיה נישאה לאיש, העיר מי מבני הבית שמן הראוי לשלוח לה ברכה. להפך – אמרה ד. ב. – עלינו לשלוח לה מכתב-תנחומים לאות השתתפות בצער".⁵⁹

בסיפוריה של בארון, עם זאת, מופיעה גם השקפה מנוגדת, הרואה בנישואים אתר של חיים ושל אהבה, בעוד שהגט – לרוב גט הנכפה על האישה – פירושו מוות, שלעתיים אינו רק מוות מטפורי (מות הנישואים), אלא מוביל גם למוות ממשי. שני סיפורים הממחישים זאת היטב הם "משפחה" ו"כריתות" (המכונסים). כבר בפתיחת "משפחה" מופיעה מעין הקדמה העוסקת במושלת הדורות ובחשיבותה בעיצוב חיי העיירה. במרכז הסיפור ניצבים דינה וברוך, שלמרות אהבתם ההדדית ונישואיהם המאושרים נדרשים להתגרש, שכן במשך עשר שנות נישואיהם לא נולדו להם ילדים. כל השנה הזו – שנת הגירושים – מסומנת בסבל עז, ויום מתן הגט מתואר כיום אבל "שבו נכרתת הנפש מעל הנפש".⁶⁰ מעשה הכריתות נמנע ברגע האחרון בשל טעות בכתב הגט, שנחווית כמעשה נסי. הנס מועצם כאשר מתגלה כי בהמשך השנה נכנסה דינה להיריון – "נמלאה סאת צערה [...] ורחם אותה האלהים".⁶¹ הגט, אליבא ד"משפחה", הוא סמן של מוות; ביטולו הנסי מאפשר את המשך החיים ואף יוצר – מתוך הגוף העקר וה"מת" – חיים חדשים.

תיאור דומה של זיקה הדוקה בין גירושים למוות נמצא בסיפור "כריתות", שגם הוא, כאמור, מדגיש במיוחד את סוגיית הגט הנכפה על האישה בעוון אי הבאת ילדים. זלטה, גיבורת הסיפור, נאלצת להתגרש מבעלה האהוב ("במשך שנים נתהה אחריו – סיפרו – והנה נמלאה, לבסוף, משאלת לבה", נכתב בהקשר לנישואיה)⁶² לאחר עשר שנות נישואים ללא ילדים. מעמד מתן הגט מתואר בסיפור כהוצאה להורג של ממש: "הסופר, לפני שולחן הקהל, התחיל לשפשף ברגע זה במטלית את סכינו, ואז עשתה [זלטה] את התנועה של השור המובא אל המקולין כאשר הוא מריח ריח דם. 'לא, לא' – אמרה".⁶³ כל ניסיונות נשות העיירה לסייע לה לאחר גירושיה עלו בתוהו, "והיא הלכה

58 בארון, הערה 1 לעיל, עמ' 102.

59 שם, עמ' 108-109.

60 דבורה בארון, "משפחה", הערה 14 לעיל, עמ' 32.

61 שם, עמ' 35.

62 דבורה בארון, "כריתות", הערה 14 לעיל, עמ' 189.

63 שם, עמ' 191.

ודעכה עד אשר כתנה לבסוף".⁶⁴ הסיפור מסתיים בהלווייתה של זלטה ובשאלתה של אחת השכנות:

מדוע לא מותתו אותה, את האשה הזאת, אז, בזמנה, תיכף? לשם מה באו עוד עיניי הגסיסה האלה? – אם כורתים אתם את הראש – אמרה נזעמה, כשהדמעות נושרות לה מעיניה – אז כרתו אותו לפחות כליל, בבת אחת.⁶⁵

אם כן, הגט מסומן בסיפורי בארון, על פי רוב, כאקט של מוות, גם במקרים שיכול היה להיות לו פוטנציאל "משחרר".⁶⁶ הנישואים "מתים", האשה מסולקת ונותרת ללא רכוש, תמיכה או מעמד, ולבסוף גם היא גוועת. מטפורת הכריתות הופכת לממשית. עם זאת, בסיפורים "פראדל" (שראה אור בקובץ הלבן, 1947) ו"בשחוק ההויה" (שנותר בעיזבונה של בארון ופורסם רק לאחר מותה) מתגלה הגט, שפירושו מוות, כדבר שמאפשר דווקא את החיים: את היציאה לחופשי מנישואים ממיתים ואת הבריאה מחדש של העצמי (הנשי) כסובייקט. פראדל וחנה־זישה, גיבורות הסיפורים הללו, מצליחות להשתמש בגט דווקא כאמצעי הישרדותי, המחזיר אותן למרחב החיים שממנו הופקעו. במונן מסוים, ההיחלצות מן החיים הממיתים – הודות לאימוצו של המוות המטפורי – מאפשרת גם היחלצות מן המלנכוליה של הגיבורות, שהן כמו מתות בחייהן. בשונה מן הסיפורים הקודמים, כאן הגט הוא מעשה יזום – במוצהר (בסיפור "פראדל") או באופן עקיף (בסיפור "בשחוק ההויה") – כלומר, גט המושג הודות לגיבורה האקטיבית. הבחירה האקטיבית בגט מצד האישה אינה רק מעשה נדיר

64 שם, שם.

65 שם, עמ' 192. אהרן מגד מדגיש כי "האסון שבהתפרדות המשפחה – בבחינת התמוטטות סדרי עולם – מתואר תיאור אכזרי ביותר בסיפור 'כריתות'" (אהרן מגד, "קולה ועולמה של דבורה בארון", ישראל אילרי [עורך], אהבת סופרים, תל אביב: דביר, 1984, עמ' 90). חוקרים נוספים, ובהם אברהם בלבן ונורית גוברין, הדגישו אף הם את האסון שבאקט הגירושים בסיפור וזיהו את הליטראליזציה שעוברת בו מטפורת הכריתות (וראו גם הערה 14).

66 גם הסיפור המוקדם "פרודים" – מעין גרסה הפוכה ל"בשחוק ההויה" המאוחר שיוצג מיד – מציג את הגירושים כאקט ממית. בסיפור קצרצר זה מקבלת האישה הצעירה גט מבעלה הגוסס רגע לפני מותו. עם זאת, במונן מסוים יש כאן מצב החורג מזה המוצג ב"כריתות" וב"משפחה": נדמה כי ב"פרודים" הגט אינו לחלוטין כפוי, ובכל אופן מטרתו להיטיב עם האישה ולאפשר לה להינשא בשנית ללא סיבוכים מיותרים. אלא שגם גט "מיטיב" זה אקוויוולנטי בסיפור למוות (הממשי) המתואר בו. כמו כן, גם הסיפור המאוחר "זיוה" מלמד על מצבן הקשה של הנשים המגורשות: הסיפור מעמיד במרכזו את הכלבה זיוה, כלבתה של הגברת ברג, שנותרת חסרת בית לאחר שגברתה מסולקת על ידי בעלה האלים. הסיפור מייצר אנלוגיה בין גורלה של האישה שניתן לה גט ושולקה מביתה (ולמעשה גם מהמרחב הסיפורי) כשהיא חסרת כל ובין זיוה, כלבתה, שהופכת לכלבת רחוב ואמללה, מזוהמת ובודדה. מעניין לראות כי גם כאן מתואר אומנם גט "כפוי" – גברת ברג מסולקת מדירתה בידי בעלה האלים – אך אין מדובר במצב דומה לזה המתואר בסיפורים "כריתות" ו"משפחה", שבהם הגט הכפוי מחריב וממית את נישואי האהבה. נישואיה של הגברת ברג לבעלה הם נישואים המאופיינים בסבל ובאלימות, ולכן הגט יכול היה להיחווה כאקט משחרר. ועם זאת, על אף הסיוע ה"טוב" והאופטימי המאחד את זיוה עם גברתה, גם גט זה מסומן בסיפור כאסון ומוביל את שתי הגיבורות המגורשות – האישה וכלבתה – לפי פחת.

מאוד בסיפורי בארון,⁶⁷ היא גם מה שמאפשר להפוך את פעולת הגט – ממעשה כריתות ממית לאפיק שחרור מחיה.

פראדל, גיבורת הסיפור הנושא את שמה, התייתמה מהוריה בצעירותה ונישאה לאברהם־נוח, בחור משכיל ואמיד מהעיירה הסמוכה. אלא שהנישואים לא עולים יפה – אברהם־נוח אינו אוהב את אשתו – והניסיון לתקן את היחסים באמצעות הבאת ילד, כפי שמייצגת הרבנית, נכשל אף הוא: התינוק נפטר זמן קצר לאחר לידתו. אברהם־נוח מרבה להיעדר מהבית, אל פראדל הוא אינו מתייחס כלל, ונשות העיירה עוקבות בעניין אחר יחסיהם. למעשה, כבר מראשית ימי הנישואים מסומנים היחסים בין הבעל לאשתו במוטיב הדממה (וההיעדר): לאחר חתונתה, כשפראדל מגיעה לביתה החדש, היא התהלכה "בתוך החדרים המרווחים, אשר נקיון וסדר שררו בהם ודממת־קפאון";⁶⁸ וגם כשבעלה שב הביתה מעיסוקיו הוא "עיין אז בעתון או באחד הספרים, דבר שהשקט יפה לו".⁶⁹ התינוק, שהיה אמור להחיות את יחסיהם, נפטר כאמור זמן קצר לאחר היוולדו, ובמידה מסוימת גורלו כמו נחרץ מראש, כשהוחלט לקרוא לו על שם אבי אמו, "אשר הלך מפה בדמי ימיו, בלא עת".⁷⁰

מות התינוק מעמיק את המרחק, הגדול ממילא, בין פראדל לבעלה, ומאיץ את תהליך היעשותה של פראדל למעין "כלה נטושה" בתוך נישואיה, למתה־חיה. היא נעשית מרוחקת וכבויה:

בעת ההיא לא היתה עוד פראדל יפה ככתחילה. האור בעיניה הכחלחלות, הזוהרות, כבה, וגופה, כצמח זה שלא הושקה זמן רב, נעשה מרושל וחסר גמישות, ואת מעשה־הסריגה, בשעה שישבה על הספסל בחוץ, ניכר היה שהיא מחזיקה רק למראית עין.⁷¹

כשאחותו של אברהם־נוח מגיעה לבקר, ושני האחים מבליים יחדיו ("בפעם הראשונה, מאז בא האיש לשבת בבית הזה, נשמע פה קול זמר"), עומדת פראדל בפתח הבית "דוממת וקודרת במטפחת הכהה המאפילה על פניה – צל".⁷² היא נעשית גם מדוכדכת וחולה – "שוכבת בעצבה, ומצחה קשור בתחבושת מפני מיחוש הראש".⁷³ פראדל מתחילה להתנכר לרצונותיה ולעצמה, ותכליתה האחת היא למצוא חן בעיני בעלה ("כחולה זה שהרופאים אמרו נואש לחייו, ניסתה עוד בתחבולות שונות [להציל את נישואיה]").⁷⁴ היא מאביסה

67 החריגות הגדולה של עניין זה – גיבורה היוזמת באופן אקטיבי את גטה – זוהתה גם מצד חנה נוח וצלה אברמוביץ רטנר, שקבעו כי "אחת במינה היא פראדל, שקמה ועשתה מעשה (מעשה 'גברי') עת החליטה להתגרש מבעלה" (נוח ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 171).

68 דבורה בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 97.

69 שם, עמ' 98.

70 שם, עמ' 101.

71 שם, עמ' 103.

72 שם, שם.

73 שם, עמ' 104.

74 שם, שם.

את עצמה כדי לייצר גוף "בריא" כפי שנאמר לה שבעלה אוהב; היא משנה את מלתחתה ומתחילה ללבוש בגדים "חריפי-צבע" כדי למשוך את תשומת לבו, אשר "רק הבליטו את חורונה"; ולמעשה היא "צימצמה את עצמה, כדי לפנות לו מקום, בראותה אותו בא והיא יושבת על הסף. המזוזה, או הדלת שעליה נשענה, כאילו נעשה בה ברגע זה שקע והיא נדחקה לתוכו מבוטלת ובלתי מוחשית עוד כמעט".⁷⁵

פראדל ממאנת להקשיב לאלו האומרים לה שאין תיקון למערכת היחסים הזו, ובכך נוצרת קורלציה מעניינת בינה לבין שכנה חיים-רפאל – מחזרה מן העבר שיהפוך להיות בעלה בעתיד. כשם שפראדל חירשת לקולות הגורסים שיש לפרק את נישואיה, כך גם חיים-רפאל חירש לכל הקשור בענייני חיתון. הקורלציה ביניהם מתקיימת גם בהקשר לקרבתם ההולכת וגדלה למוות – היא בצמצומה העצמי, בהפיכתה למעין מתה-חיה; הוא – בדחף המוות שכמו פרץ בו: מעבר לכך ש"בפניו המסוגפים נראה [חיים-רפאל] כאדם שהחיים בכלל לא נהירים לו", מסופר כך:

איזו עמידת-הפקרות עמד על הגשר הרעוע באביב, בשעת עצם מהלך ה'קריעות' על פני הנהר, והיאך חתר תמיד [...] לטפל דוקא בחולים שהם נגועים במחלות מתדבקות. בשעת שריפה, פעם, ראוהו כשהוא קופץ, לשם הצלת איזו כלים קטנים, לתוך בניין בוער.⁷⁶

פראדל וחיים-רפאל מתקרבים שניהם אל תחום המוות, ורק חתונתם – שתגיע בסוף הסיפור – תשיב אותם לעולם החיים.

בסיפורי בארון מתפקדים החלומות – שהם כמעט תמיד "סיוטים" – כמוטיב המרמז על חולי, על זוועה ועל מוות. גם אברהם-נוח, בעלה של פראדל, חולם חלום-מוות שכזה: "נדמה היה לו בשנתו כי מישוהו נועץ סכין בצדו, וכשהקיץ חש כי כל אותו חלק מגופו עומד להיקרע, והרגשת חנק באה עליו עם אימת מוות".⁷⁷ החלום מתממש בשני אופנים: הוא עצמו נעשה מיד חולה, ואילו פראדל מתגייסת לטפל בו במסירות גמורה ומצמצמת את עצמה אף יותר מבעבר, עד שהיא נהפכת למעין רוח רפאים: "בעצמה טיאטאה ורחצה את חדרו [...] בהתהלכה מתוך כך, כדי למנוע את הרעש, בנעלי-בית קלות, שבהן נראתה כמרחפת באויר".⁷⁸ כל זה אינו עוזר: מיד עם החלמתו חוזר אברהם-נוח לבלות את זמנו מחוץ לבית, ובהמשך – מקבל עליו עבודה במקום המרוחק מהעיירה, ובכך כמו עוזב את ביתם המשותף.

עזיבתו של אברהם-נוח מחריפה את צמצומה העצמי של פראדל, שבוחרת "להקפיא" את חייה: ביתה מוכן תמיד להגעתו עם מאכלים חגיגיים ועם חדרים נקיים, בעוד ש"היא את ארוחותיה, למען ישארו החדרים בנקיונם, אכלה במטבח בקצה-השולחן – אכילה ארעית, כזו שבערבי חג, כאשר הסעודה העיקרית שמורה לאחר כך, לשעה החגיגית

75 שם, שם.

76 שם, עמ' 105.

77 שם, שם.

78 שם, עמ' 106 (ההדגשה שלי, ג"א).

המקווה"⁷⁹; היא לבושה תמיד "בבגדיה הטובים", למקרה שישוב בפתאומיות; והיא מבקרת לעתים תכופות בשוק, "מקום אשר דרך-המלך גלויה בו ואפשר לראות כל עגלת-נוסעים בבואה"⁸⁰. כשאברהם-נוח מגיע לבסוף לביקור, ופראדל ממחרת לסיים את כל הסידורים לקראתו (ובראשם ההיטהרות בבית המרחץ, המכונה "דרך עינויים"), הוא מסתלק מיד כשהיא שבה לביתם. כל שכניה של פראדל העדים למחזה מזהים אותו כאירוע הנגוע במוות:

מבעד לתימרות האבק נשקפו פני האנשים מוכי-התמהון כמו מתוך ענן ערפל, ודממת קשב נשתררה פה, כזו שתהיה בנחות מהלומת-הרג על מי שהוא, כאשר העומדים מסביב מצפים לשמוע את אנחת התגובה, שהיא האות לחיים.⁸¹

מי שתרגם את המוות המטפורי לממשי היא גיטל "המבולבלת", שבחסות השיגעון מדווחת בגלוי על "מרחץ הדמים" שמתקיים בחיי הנישואים של פראדל ובעלה.⁸² עוד קודם לכן זעקה גיטל – לאחר שהבחינה כי בחצר ביתה של פראדל נמצא "כמין חלוק המוטל שם מן העבר השני, ומאחר שחשבה כי אחד הכבסים הוא שנשכח פה, גחנה ואמרה להרימו, והנה זע הבגד, וזה שנגלה מתוכו נתפרפר כנגדה בעוית של גוססים" – "לכו וראו איך הוא שחט אותה"⁸³. ואילו כעת היא אומרת ("בקול הנוקב שלה"): "הלא אמרתי לכם שהוא רוצח, ועכשיו הנה דמה שפוך"⁸⁴.

הליטראליזציה של מטפורת המוות ממשיכה עם תיאור הגניחות הקטועות והכאובות – מעין חרחורי גסיסה – העולות מחדרה של פראדל; אלא שכעת, מיד לאחר ה"רצח", מגיע גם המהפך: בבוקר שלמחרת מתנהגת פראדל בצורה שונה, ודודתה מזהה "כי משהו נהווה בה במשך הלילה"⁸⁵. פראדל מחליטה שהיא רוצה גט, ובכך מתחילה לשוב למסלול החיים. השיבה לחיים כרוכה בסילוק שיירי "חיי-המוות" הקודמים: פראדל

79 שם, עמ' 109.

80 שם, שם.

81 שם, עמ' 111.

82 פיליס צ'סלר כבר טענה כי השיגעון אינו רק התוצאה ההרסנית של הכניעה הנשית לתכתיבים הפטריארכליים אלא גם מרחב המאפשר לסרב לדרישות הללו, כלומר אתר של שחרור מהתפקיד ה"נשי" (פיליס צ'סלר, נשים ושגעון, מאנגלית: שרה סייקס, תל אביב: זמורה-ביתן, [1972] 1987). אפשר לחשוב על כך גם בהקשר לגיטל, שבחסות השיגעון יכולה לומר בצורה מפורשת דברים רדיקליים החורגים מגבולות השיח ההגמוני המותר.

83 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 107.

84 שם, עמ' 111. מעניין לחשוב על דבריה של גיטל בהקשר לטקס "עֲגָלָה ערופה" המתואר בספר דברים (כא, 1-9). מדובר בטקס הבא לכפר על שפיכת דם שלא ידוע מי ביצע אותה. בטקס זה נבחרת עגלת בקר וראשה נערף, ובזמן האקט עומדים זקני העיר ואומרים: "ידינו לא שפכה את-הדם הזה ועינינו לא ראו". הם מצהירים שלא הם אלו ששפכו את הדם בפועל, אך אינם מסירים מעצמם אחריות ביחס למקרה הרצח שאכן אירע. בניגוד למקור התנ"כי, כאן ידוע היטב מי "שפך את הדם", וכל הקהילה עדה ל"שפיכות הדמים" הזו. המילים הנכוחות של גיטל מבקשות מהקהל (שעד כה לא התייחס לדבריה ה"משוגעים" ברצינות), ואולי גם מן הקורא, להכיר במציאות – בדמה השפוך של פראדל – ולשאת באחריות הנלווית.

85 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 111.

"מטהרת" את ביתה מחפציו של בעלה, ממכתביו ומהשמלות שלבשה לכבודו, והאור חוזר אל עיניה הכבויות. טקס קבלת הגט, שנעשה בנוכחות אנשי העיירה, הוא היפוכו של הטקס המתואר ב"משפחה" וב"כריתות" – פראדל מגיעה לשם בגאון "וקומתה, לאחר ששבה אליה ההכרה בערך עצמה, זקופה שוב. ואמרו הנשים כי יפה היא יותר מאשר ביום חופתה"⁸⁶. לאחר קבלת הגט המחיה תתחתן פראדל עם חיים-רפאל, ובכך ישובו שניהם לעולם החיים. ילדם המשותף – בניגוד לבנה הקודם של פראדל (שנפטר בחודשו הראשון, בן "מת" של אישה-אובייקט "מתה") – יהפוך לגיבור, שעתיד להגן על העיירה היהודית כולה ושיימצא "תמיד בראש כולם"⁸⁷. ההיחלצות האקטיבית מן הנישואים הממיתים – ובמקרה הזה המרתם המוצלחת בנישואי אהבה – מושגת הודות לגט, המתגלה דווקא כדבר מחיה.

סיפור נוסף המציג את הנישואים כאתר של מוות ואת הגירושים כשער לחיים, ושגם בו מצליחה הגיבורה – באופן אקטיבי ויזום – לחלץ עצמה מעולם המוות, הוא הסיפור "בשחוק ההויה", שפורסם כאמור רק לאחר מותה של בארון. המוות והחיים כרוכים יחדיו בסיפור באופן הדוק – לא רק מפני שגסיסתו של פנחס-חיים, בעלה של חנה-זישה הגיבורה, היא זו שמאפשרת את הגירושים ה"מחיים", אלא גם כיוון שדחף המוות של חנה-זישה הוא שמוביל למעשה למחלתו ולגסיסתו של פנחס-חיים. אקט הגירושים – שנעשה בשעה שפנחס-חיים שוכב על ערש דווי – מעניק גם לו בעקיפין את חייו בחזרה, שכן לאחריו סכנת המוות מסולקת ממנו והוא, כבמעשה נסים, מבריא. זאת ועוד, "מחלתה" של דודתה האלמנה של חנה-זישה, שאצלה היא גדלה ושממנה נלקחה לנישואיה עם פנחס-חיים, מרחיקה את הגיבורה מביתה החדש שלאחר נישואיה – מרחב המוות – ומחזירה אותה לבית נעוריה. מוטיבים של מחלות, דחפים אובדניים וגסיסת-מוות, אם כן, נקשרים הדוקות בגט המחיה ובאפשרות השגתו.

הסיפור מתאר את קורותיהם של חנה-זישה ופנחס-חיים: היא יתומה הגדלה בבית דודתה האלמנה, הוא חייט נודד בעל שם. הוא מתאהב בה מיד, ובעידוד דודתה נישואיה חנה-זישה להתחתן עמו (עסקה שיש בה גם פן כלכלי). אלא שהיא אומללה בנישואיה ובביתה החדש ואינה אוהבת את בעלה. היא מנסה להיעדר לזמן ממושך ככל האפשר מביתם המשותף, ובכל פעם שעליה לשוב אליו מציף אותה דחף מוות עז, שמקבל גם ביטוי ממשי בניסיונות אובדניים. התוודעותו של פנחס-חיים לכך מולידה את מחלתו-שלו, ובשעת הגסיסה – כמקובל – הוא מעניק לה גט. כשהוא יוצא בנס מסכנת המוות, לאחר מתן הגט, וניתנת לזוג האופציה לבטל את הגירושים – מסרבת לכך חנה-זישה ויוצאת לחופשי.

גם סיפור זה, כסיפורים נוספים של בארון (בהם "דרך קוצים" ו"שפרה"), עושה שימוש מעניין במוטיבים של סיפורי אגדה: ה"נסיך" פנחס-חיים אינו מעוניין באף בחורה שמציעים לו, עד שהוא מתאהב לפתע בנערה פשוטה, "אשר אך הציץ בה ידע כי זו הנה היא – זאת אשר אליה התגעגע כל הימים"⁸⁸. כמו באגדות, גם כאן ה"נסיכה"

86 שם, עמ' 112.

87 שם, עמ' 113.

88 דבורה בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 681 (ההדגשה במקור).

היא יתומה מאם והיא גדלה אצל דודתה האלמנה. אלא שבארון, כהרגלה, משבשת את סיפור האגדה: ה"נסיכה" במקרה זה אינה מושלמת (אחת מעיניה הכחולות מתוארת כפוזלת); אין כאן הדדיות של אותה "אהבה ממבט ראשון"; היסוד המיני שנעדר מסיפורי האגדות מודגש ומקבל סימון אלים ושילולי ("אין הוא נהיר לי [...] יש לו עיניים רעבות", אומרת חנה-זישה לדודתה על בעלה);⁸⁹ הפן הכלכלי של השידוך מודגש היטב: האלמנה מזהה כי פנחס-חיים הוא איש עשיר, והיא משכנעת את חנה-זישה להינשא לו בשל כך; והנישואים אינם מסמנים את "הסוף הטוב" של הסיפור כי אם את נקודת הפתיחה שלו, והם רק מדרדרים את מצבם של חנה-זישה ושל פנחס-חיים עד פי תהום.

בדומה למתואר בסיפור "פראדל", גם כאן הנישואים מביאים עמם את אובדן (או: את התרוששות) העצמי-הנשי: חנה-זישה נעקרת מביתה ("והיא לוקחה על-ידי האיש לביתו")⁹⁰ – שהוא גם מרחב נשי (בית דודתה האלמנה) – אל המרחב הגברי, ביתו של פנחס-חיים, שבו אינה מוצאת את מקומה; פנחס-חיים מזמין בעבורה שמלות חדשות שהיא שונאת ומסרבת ללבוש; וגם שמה "נלקח" ממנה – פנחס-חיים קורא לה "בקולו המנסר, שנתקע לתוכה כחודו של המשור – חנה-לוי!", אבל "היא בלבה ידעה ששמה הוא חנה-זישה".⁹¹ הנישואים, וכל מה שכרוך בהם – אובדן הבית, אובדן השם ואובדן העצמי – מעוררים בחנה-זישה יצרי מוות עזים. כשהיא שומעת את קול בעלה ה"מנסר" קורא לה, היא "קפצה במהירות אל בין השיחים על עוקציהם הדוקרניים, שגדלו מאחורי הבאר, כדי להישאר עוד זמן-מה לבדה – וידעה, כי אבודה הנה".⁹² היא יודעת שכשהגבר נושא לו אישה ומתחרט, כל שעליו לעשות הוא לבקש גט. אבל אישה המעוניינת בכך – "הרי אין לה אלא לכרוך חבל על צוארה ולהתלות על אחד המשקופים, או לקפוץ הנה, אל הבאר".⁹³ היא חשה "אבודה, כי מכור-נמכרה לאיש, אשר רק מגע אחד שלו מביא אותה לידי זועה".⁹⁴

כדי להימלט מחייה החדשים והממיתים מנסה חנה-זישה לבלות ככל האפשר בנפרד מבעלה, ולכן מבקשת מקרוביה לזייף מכתב המודיע כי דודתה חולה וכי עליה לשוב ולטפל בה, "שאם לא כן – כתבה – אין לה אלא להחנק, או לקפוץ אל תוך הבאר. יש לה, אמנם, חבל בבית, אבל היא עוד לא ראתה את העולם ורוצה היתה עוד לחיות".⁹⁵ כשהיא מגיעה לביתה הישן, בית האלמנה, נערכת במקום מסיבה, שבה נוכחות רק נשים – המרחב הנשי מתגלה ככזה המעניק, ולו לרגע, הגנה מפני האלימות הגברית. אך כשהיא נדרשת לשוב בחזרה לבית בעלה מתעוררים בה שוב דחפים אובדניים, שמקבלים כעת ביטוי ממש: בלילה מקיצה האלמנה ורואה כי הכבסים נעלמו ועמם חבל הכביסה, ואז

89 שם, עמ' 682.

90 שם, עמ' 683.

91 שם, עמ' 683-684.

92 שם, עמ' 684.

93 שם, שם.

94 שם, שם.

95 שם, עמ' 685.

היא מוצאת את חנה־זישה כשהיא מוטלת עם החבל בידה ובוכה "איני יודעת איך עושים את זאת"⁹⁶.

אלא שמשאלת המוות של חנה־זישה היא זו שבעקיפין מחלצת אותה מאסונה: באחד הימים, כשהיא עומדת במטבח ומרגישה כי בעלה שולח "מבטים לוחטים אליה, שלפפו אותה כחישוקי־ברזל מלוהטים"⁹⁷, היא מסתלקת באמתלה שהיא הולכת לעשות קניות, אבל בורחת אל הנהר, מתפשטת, נכנסת אליו ושטה בו לאט בזרועות פרושות. פנחס־חיים, שיצא בינתיים לחפשה, מבחין בחבילת הבגדים שלה ליד הנהר, "שבה הכיר את שמלת־הפסים והסינר האדום של חנה־זישה", ורואה אותה "קורנת כולה ומבהיקה בלבנוניתה. כזאת לא ראה אותה מעולם"⁹⁸. כל הסצנה הזו – המקבלת נופח דרמטי גם הודות לרמיזה לסיפור יוסף אשר "טרף טרף"⁹⁹ – מבהירה לפנחס־חיים עד כמה אשתו, הנדמית כגווייה צפה, קרובה אל המוות. הגילוי הזה הופך אותו לחולה אנוש, מה שיאפשר את טקס החליצה – מתן הגט מצד הבעל הגוסס לאשתו. סיום הסיפור, המעניק הן לחנה־זישה והן לפנחס־חיים את חייהם בחזרה, מצליח לתקן את המצב המלנכולי של חנה־זישה ולשחררה מ"מחלתה" האובדנית.

הבראתו המפתיעה של אברהם־נח מאפשרת לשניים לבטל את הגט, אך כשחנה־זישה נשאלת על כך "היא ענתה בקול, שמילא, כפי שנדמה לה, את כל חללו של העולם: לאו"¹⁰⁰. לקול הדרמטי הזה יש חשיבות רבה: ההימנעויות העקיפות מבעלה – ההסתירויות, הבריחות, הניסיונות האובדניים – הופכות כעת לקול אקטיבי של סירוב. ההנכחה הגלויה של הסירוב לנישואים ("לאו"), שיוצא סוף־סוף "החוצה", מאפשרת לחנה־זישה להפסיק את הפנייתם של הדחפים ההרסניים "פנימה", כלפי עצמה. הסיפור נחתם בשורות: "הן יש שעה לכל אדם, אשר העולם, שבשבילו נוצר בכל כך הרבה יופי והרמוניה, מיטיב לו פניו. הפעם היתה זאת שעתה של חנה־זישה"¹⁰¹. הגט והגירושים, שמסמנים לעתים מוות של ממש, מייצרים כאן, כמו גם בסיפור "פראדל", שער לחיים.

חשוב להדגיש שהצלחתן של פראדל ושל חנה־זישה להימלט מחיי הנישואים הדכאניים נעוצה גם בהיותן נשים עם פריבילגיה כלכלית. הן אומנם יתומות, אך לשתייהן נכסים שמסייעים להן לעצב את גורלן: על פראדל נאמר כי "מבנות הטובים

96 שם, עמ' 687 (ההדגשה במקור).

97 שם, שם.

98 שם, עמ' 688 (ההדגשה במקור).

99 "וישלחו את־כתנת הפסים ויביאו אל־אביהם ויאמרו זאת מצאנו הכר־נא הכתנת בנך הוא אם־לא. וכירה ויאמר כתנת בני חיה רעה אכלתהו טרף טרף יוסף" (בראשית לז, 32–33). כעת אפשר אולי לחשוב על הדהוד סמוי של הסיפור התנ"כי עוד קודם לכן, הודות לקרבה בין סוף פסוק זה ("טרף טרף") לבין תחושתה של חנה־זישה, שצוטטה לעיל, כי "מכור־נמכרה לאיש".

100 בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 690. קולה המהדהד של חנה־זישה, הנושא "לאו" ברור, עומד בניגוד לדבריה של זלטה ("כריתות"), שאמרה "לא, לא" (קטוע, כואב) במעמד מתן הגט. ה"לא" של זלטה ביקש לבטל את הגט, שסימל בעבורה מוות (שאכן התממש), בעוד שחנה־זישה זועקת "לאו" דווקא כדי לקבל את הגט (ולשוב אל החיים).

101 שם, שם.

היתה במקום, ולה בית מידות בסימטת הקהל, שירשה אותו מהוריה"¹⁰², ושם גם עברה לגור עם בעלה לאחר נישואיהם. בזכות הנכס הזה יכולה פראדל להרשות לעצמה להתגרש, שכן היא לא איבדה את ביתה בעקבות גירושיה. שי רודין טען כי "בהעדר עצמאות כלכלית, ובמצב שבו החברה מנדה נשים 'ללא בית', אין לנשים ברירה אלא להישאר במערכות יחסים דכאניות", וגם הוא זיהה את פראדל כיוצאת דופן.¹⁰³ גם חנה-זישה היא בעלת נכסים: ברשותה מגרש שעבר אליה בירושה מאמה, וכשהיא בורחת לשהות בבית האלמנה ומבקשת ממנה לזייף את מחלתה, היא מוכרת אותו ומביאה לה את הכסף שהרוויחה, "וזו הנה מילאה את כיסיה בשטרות, ובכך קיבלה עליה מעתה ברצון את התפקיד שניתן לה".¹⁰⁴ בארון מדגישה את הפן הכלכלי ואת חשיבותו: הנישואים אינם רק אתר רומנטי של אהבה אלא הם גם חוזה כלכלי אלים, שבו "נמכרות" נשים – קבוצה מוחלשת כלכלית – וחירותן נשללת.

הסיפורים "פראדל" ו"בשחוק ההויה" עוסקים שניהם בנושא הכריתות (הגירושים), אך הם אינם הדוגמה היחידה לאימוצם של מצבים הקרובים למוות מצד גיבורותיה של בארון כדי לייצר בעזרתם חיים ולאפשר סובייקט נשי אקטיבי. בסיפור המאוחר "דרך קוצים" מאמצת מושה את השיתוק (שהוא, כפי שכבר הציעה אורלי לובין, שיתוק מבחירה)¹⁰⁵ בכדי לברוא לעצמה נרטיב חיים נשי חלופי, המאפשר לה להגדיר מחדש את חיי הנישואים הרצויים ואת האימהות הרצויה ולייצר מבט אקטיבי המחליף את הרגליים ה"משותקות". השיתוק בסיפור זה אינו רק גילום של "מוות מטפורי", אלא קשור הדוקות גם למוות ממשי – גופה ה"מת" (המשותק, ה"קפוא") של מושה אינו מאפשר לה לטפל בבנה הטרי ולהזינו, והוא נפטר; ובנה השני, שייוולד באופן "נסי" מן הגוף ה"פגום", יישלח מיד לגדול במשפחה אומנת. ואילו הסיפור "שברירים" – השייך גם הוא לקבוצת הסיפורים המכונסים – כמו מזמין אותנו לזהות את התאלמנותה של חיה-פרומה, גיבורתו, כהחלטה מחושבת ומודעת (היא נישאת מבחירה לאלמן זקן), המאפשרת לה להיחלץ מחיי עוני, סבל ובזות ולהפוך למישהי אחרת ו"חדשה" ("ואלה אשר ראוה ברדתה לשם מעשי הצדקה שלה אל הגיא, עטופה סודר של אמידים, והילוכה אין בו עוד כמעט כלום מן הצליעה, תמהו: הזאת חיה-פרומה?");¹⁰⁶ לאישה בעלת ממון ומעמד בקהילה, הממירה את חיי הנישואים הממיתים בחיי "זוגיות" אלטרנטיביים (עם הפרה ריז'קה) ובוראת את עצמה מחדש כסובייקט חי כתחליף לאובייקט שקוף ו"מת". מצבים אלו – כריתות, אלמנות, שיתוק – מאומצים מבחירה על ידי גיבורותיה של בארון דווקא כדי להמיר את המוות המטפורי הגלום בהם בחיי פעולה ממשיים. ה"אסונות" מופקעים מסדר העולם החיצוני, האוניברסלי, שאין ליחיד שליטה עליו; והמוות נוכח היטב – לא כנדבך שולי

102 בארון, "פראדל", הערה 14 לעיל, עמ' 97.

103 רודין, הערה 33 לעיל, עמ' 160.

104 בארון, "בשחוק ההויה", הערה 14 לעיל, עמ' 685.

105 וראו: לובין, הערה 33 לעיל, עמ' 138–159.

106 דבורה בארון, "שברירים", הערה 14 לעיל, עמ' 123.

שאינן לו השפעה על העולם הבדיוני, אלא ככוח מרכזי המאפשר לגיבורותיה של בארון לייצר עולם חדש ואחר, עולם של חיים.

4. ההתאבדות: הנכחתו של המוות הממשי

הסיפור המוקדם "פרייל" (1911) הוא סיפורה הראשון של בארון העוסק בגיבורה השולחת יד בנפשה.¹⁰⁷ במרכזו ניצבת פרייל, הכעורה והנכה, הנתונה להתעללות מתמדת מצד אמה ואחיותיה. לאחר שהגיעו מים עד נפש מחליטה פרייל להתאבד, אקט המוביל בתורו לתחושת חרטה עזה מצד האחות-המספרת. אך מדוע בעצם מתאבדת פרייל? ומדוע אמה ואחיותיה מתקוממות עליה? לצד הסיפור הגלוי, על אודות פרייל האומללה ומוכת הגורל, שהייתה יקירת לבו של האב המת וכעת אחיותיה ואמה מקנאות בה, מכלות בה את זעמן ומובילות אותה להתאבדות – כמו גם על משפחה המתפרקת לאחר פטירתו של האב – מספר "פרייל" סיפור אחר, פמיניסטי ומחאתי.¹⁰⁸

הטרגדיה האמתית של פרייל היא שאינה מקבלת את מעמדה ואת מקומה ה"נשי", כפי שהחברה הפטריארכלית מייעדת לה. פרייל מבקשת לצאת מהמרחב הביתי (הנשי) – "ועוזבת את הבית – ולשעות, שעות. להיכן? מענה לא יבא"¹⁰⁹ – ובכך היא פורעת את התנכתיים הפטריארכליים ומולידה גם את הקשר ה"אסור" עם יואל, חברה נגן הכינור. אם בתחילת הסיפור מתוארת פרייל כפסיבית ומאופקת ("פנים של עלובה ואינה עולבת", "פרייל שומעת את קלונה, כובשת מבטה בקרקע ושוקתת", "ופרייל – עוצמת היא את עיניה, שומטת את ראשה על ברכיה, מתכוצת ומצמצמת את גופה היטב, היטב וכלה נעשית חטוטרט אחת גדולה – מטרה לחצי זעמנו"),¹¹⁰ הרי שהיציאה מן הבית וקשירת הקשר עם יואל, מעבר להיותם מעשים אקטיביים בהגדרתם, מביאים גם את שבירת האיפוק הנשי, שכן עם יואל פורקת פרייל את כל אשר על לבה ("היא, פרייל, מספרת לו עכשיו בחשאי על לבה הקשה של האם, המכה כל כך באכזריות, כל כך באכזריות – ועל שום מה?"¹¹¹) – דבר שלבטח מעצים את הסימון של הקשר עמו כאסור. התאבדותה של פרייל בסיום הסיפור תמתח את האקטיביות הזו עד הקצה.

107 ל"פרייל" קדמה גם התמונה הקצרצרה "בסקירה אחת" (חלק מ"תמונות וצללים", 1903), שבה מבקשת הדוברת להתאבד אך לא ברור אם היא אכן עושה זאת בסופו של דבר. גם הדוברת של "באיזה עולם?", שפורסם חודשים ספורים לפני "פרייל", מעלה בראשה מחשבות אובדניות, אך הן אינן מתמשות.

108 "פרייל" הוא כאמור מסיפוריה המוקדמים והגנוזים של בארון ולא נכתב עליו כמעט דבר. נורית גוברין קבעה כי "זהו סיפור המראה שהגיחום יכול להימצא גם בתוך המשפחה. העובדה, שאחד מבניה הוא חלש ונכה ומצליח למצוא לו אושר מחוצה לה, לא רק שאינה גורמת נחת וסיפוק לשאר בני-המשפחה, אלא מעוררת את קנאתם, והם אינם יכולים להשלים עם הצלחתו" (גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 286). לילי רתוק כתבה כי יצירתה של בארון שופעת אימהות איומות, "כגון אמה של גיבורת הסיפור 'פרייל', המביאה את בתה הגיבנת לידי התאבדות". רתוק, הערה 12 לעיל, עמ' 278.

109 דבורה בארון, "פרייל", פרשיות מוקדמות, הערה 20 לעיל, עמ' 552.

110 שם, עמ' 551.

111 שם, עמ' 552.

כשהאם מתעמתת עם בתה ומבקשת ממנה "שלא תקפחי את חיי רוצה אני... שלא תמיטי חרפה על משפחתנו, המבינה את? שלא תבישי את פני אבא בקבר, הריני רוצה... שלא... תלכי יותר אל נבלים וריקים", פריל מסרבת ("ואני אלך", היא משיבה לה). האם, בתגובה, עונה: "אם כך – מוטב שאקברך הלילה"¹¹². זהו העונש של מי שמבקשת לפרוע את התכתיבים הפטריארכליים; וזהו גם "חטאה" של פריל: לא פינקה או בטלנותה אלא רצונה לפרוץ את המרחב הביתי (הממשי והמטפורי). "יכולתה למצוא אושר מחוץ לכותלי הבית", בניסוחה של נורית גוברין,¹¹³ אולי אכן מעוררת את קנאת האם והאחיות, כפי שגוברין מזהה, אבל היא מסמלת גם את ההפרה הבוטה של תכתיבי הנשיות ואת הנדידה מן המרחב הביתי המותר (הנשי) לעבר העולם שבחוץ (הגברי).

במאמרה על יחסי בנות וידע בסיפורי בארון הצביעה וונדי זירלר על האופן שבו מערערת בארון על המוסכמות הפטריארכליות בדבר נחיתותן של בנות ביחס לבנים ועל ההנחה שרק הבנים יכולים להמשיך את המורשת של המשפחה (והעם) ולהיות הספקים הבלעדיים של הידע שיצטרף ל"ארון הספרים" (הגברי-הלאומי). לטענת זירלר, בארון לא רק מוחה בסיפוריה על הדרת נשים מעולם הידע הגברי, אלא גם משלבת בצורה חתרנית מקורות רבניים ותנ"כיים "גבריים", לצד סוגות תת-קנוניות "נשיות" (סיפורי עם ומקורות יידיים), ובכך מדגימה את השליטה שלה בטקסטים היהודיים וכותבת מחדש את אופני הייצוג הנשי בקנון היהודי, כלומר מרחיבה את "ארון הספרים"¹¹⁴. מעניין לראות כי גם בבית משפחת הנשים בסיפור "פריל" מתרוקן "ארון הספרים" ותכולתו נמכרת. אפילו הסידור שנשא בחובו את ה"ריח של אבא" נמכר, שכן לאם אין כבר צורך בו: "ודאי תמכר, אלא מה? הבנים הזכרים שלי ישתמשו בזה? אויה לי..."¹¹⁵, בוכה האם.

פריל יודעת שזה הגורל המיועד לה – להיות כלואה במרחב הביתי, הרחק מן ה"חוץ" ומ"ארון הספרים" – והיא לא מוכנה לקבלו. סצנת החתונה שבה היא צופה, הדומה יותר להלוויה, מבליטה זאת:¹¹⁶ נגינת כינורו של יואל המתוארת בסצנה זו נדמית ככזו המספרת סיפור "על איזה עבר חמים עם לטופי יד אב וברכת אם חשאית, על מות אכזרי, חיי תפל ופשע, על פת לחם"; זהו, למעשה, סיפורה של פריל. בדומה ליואל, שעניו "הביטו לאיזה נקודה שמחוץ לבית והלאה"¹¹⁷, גם פריל מבקשת להביט אל מחוץ לבית. אלא שדווקא הסצנה הזו – שמצביעה על הרצון להימלט מהגורל הנשי ומהמרחב הביתי ולהביט, כמו יואל, החוצה – מזכירה לפריל כי לרצונה זה אין סיכוי להתממש. בניגוד ליואל,

112 שם, עמ' 554.

113 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 286.

114 Zierler; הערה 56 לעיל.

115 בארון, "פריל", פרשיות מוקדמות, הערה 20 לעיל, עמ' 552.

116 בהקשר לטקס מסופר כי "היתה הכלה יתומה רפת-כח וחניכת אנשי חסד, וכנורו של יואל, בודד, בלי לית תוף ומצלמים, המה הפעם בעצב מיוחד, בכה וספר על איזה עבר חמים עם לטופי יד אב וברכת אם חשאית, על מות אכזרי, חיי תפל ופשע, על פת לחם; חזר רגע מן הפורענויות ופתח בנחמה – ושוב צלילים עגומים ושוב בכיות" (שם, עמ' 553).

117 שם, שם.

המתכנן למצוא לעצמו "איזה בית ספר, שהוא ילמד בו, ישתלם ויכבש לו בעזרת כנורו דרך בחיים", לפריל אין אפשרות מילוט דומה.¹¹⁸ שלא במקרה נחתמת הסצנה ב"פקודה" שמביאות לה אחיותיה: "האם צותה שתלכי כרגע הביתה".¹¹⁹

סיומו של הסיפור בהתאבדותה של פריל ממחיש את האלימות שבתכתובי הנשיות. ההתאבדות מפקיעה את פריל מהמסלול הנשי המיועד לה ומרחיקה אותה, ממשית ומטפורית, "לאיזה נקודה שמחוץ לבית והלאה". איומי האם ("מוטב שאקברך הלילה") היו אמורים לגרום לפריל להתנהג "כראוי", אך הם רק מדרבנים אותה לקחת אחריות על חייה – גם במחיר סיומם. הטלטלה שאקט ההתאבדות מייצר בבית,¹²⁰ שהופך מיד לאתר עמוס סימני "בזות" ומוות (חרחורי גסיסה, גניחות, פרפורי איברים וכמובן מראה של פריל עם החטוטרט הבולטת וגופה המכווץ), לצד החרטה שחשה הדוברת, נציגת האחיות המתעללות, מנכיחות את השבר שיוצרת ההתאבדות; שבר שמכריח גם את הקוראים (בדומה למספרת) לבצע קריאה חדשה בסיפור.

רגע לפני ההתאבדות, כשפריל מסתגרת בחדר השני, נדמה לאחות הדוברת כי מדובר בתהליך של "חזרה למוטב", המתבטא אולי כבר בהסתגרות במרחב הביתי: "וטוב. טוב מאד. תדע מה זה מוסר אם, זו הכחושה ותשושת הכח [...] ותיתי לה. תהא נא ישרה ונוחה, יושבת בית ומנענעת עריסה, או תלך ותעסוק בתפירה כל היום".¹²¹ זהו המודל הנשי הראוי. אלא שמה שנעשה בחדר אינו קשור באימוץ המודל הראוי, אלא בסירוב לו. במותה, שמזכיר את מותו של האב ושנעשה באופן עקיף בחסותו (בליעת תרופות "מצנצנות סמי הרפואה של אבא"),¹²² פריל מעבירה את עצמה מהשושלת הנשית לזו הגברית. בכך, אולי, היא גם "מתלכדת" עם האב האהוב-האבוד, שעל מותו לא הצליחה להתגבר בחייה. גם מהלך זה מצטרף לשיבושו של הסדר ההגמוני: כאישה, נגזר עליה להסתגר ב"מרחב הביתי" ולהיות בריה פסיבית ו"שתקנית", שיכולה להשקיף על החוץ (ועל "ארון הספרים") אך לא להגיע אליהם. בבחירתה במרחב החוץ, בחירה שמחייבת בסופו של דבר את מותה, ובהצטרפותה אל האב (המת), מערערת פריל על סדרי העולם ה"תקינים".

"פריל" הוא רק אחד מסיפורי בארון הכוללים דמויות של מתאבדים (או כאלה המנסים להתאבד). רשימת הסיפורים הללו כוללת את הסיפורים המוקדמים "דייר", "עקיב'קה נחש", "בבית המשוגעים", "קצו של סנדר זיו", "הניך" (ששוכתב מעט וזכה לכינוס) ו"ביץ" (שנכתב בתקופת מלחמת העולם הראשונה והוא הסיפור האחרון שהודפס בכתב עת ולא

118 בעוד שיואל חולם בעבורו על לימודים ועל "כיבוש" מקומו בעולם, לפריל הוא מספר "על איזה כרך גדול עם בית חולים ידוע ורופאים מומחים, היודעים לזקוף כפופים ולישר גבים עקומים" (שם, שם). ה"תיקון" שפריל יכולה לחלום עליו הוא בפן האסתטי בלבד – להפוך עצמה לאובייקט נשי ("תיקין") הראוי למבט.

119 שם, שם.

120 השכנות "סופקות כפיהן ומדברות בקול", האנשים "מפוחדים", הרופא "מניע את ידו ביאוש", האם מתהלכת "דוממה" ו"מטוחת את ראשה בכותל", התינוקת "מפרפרת בכל אבריה מתוך צוחה" ושרל ובתיה "חורות ורוטטות" (שם, עמ' 555).

121 שם, עמ' 554.

122 שם, שם.

כונס); וכן את הסיפורים המאוחרים "עגמת נפש", "בשחוק ההויה", "שפרה" (שלא זוהה במחקר יצירת בארון כסיפור התאבדות)¹²³ ו"כעלה נידף", שבו מיד אדון בהרחבה. העמדת גיבורים מתאבדים אינה, כמובן, ייחודית לבארון. אלא שעל אף השכיחות הגבוהה של גיבורים מתאבדים ביצירתה, לא זכה נושא זה לתשומת לב מחקרית. נדמה, אולי, שגם בארון מזמינה אותנו – בעיקר בסיפורים המאוחרים והמכונסים – לטשטש את השבר האינהרנטי למעשה ההתאבדות: "פריל" המוקדם אומנם מנכיח את שבר ההתאבדות ומסתיים בו, אבל מותה של שפרה ("שפרה") מעמיד פנים כמוות שאינו התאבדות ומסתיים בטון מפויס; "הניך" אינו מסתיים בהתאבדותו של הניך אלא בקטע ארוך ולא לחלוטין קשור לסיפור, שמרחיק אותנו מההתאבדות – שהיא מופע מרהיב של "בזות" בלב הסיפור¹²⁴ – ומוכיח לנו (בעיקר בגרסה המכונסת של הסיפור) כי "עולם כמנהגו נוהג"; ו"כעלה נידף", שמיד ארחיב בעניינו, מסתיים בסילוק גופתה של מירל שהתאבדה, בניקוי כתמי הדם שנותרו ובהשבת הסדר על כנו. כל אלו מאפשרים (ואולי אף מזמינים) את הקריאה הקנונית, שתטשטש את השבר של מעשה ההתאבדות ותבקש להצביע על "התמונה הרחבה", על "סידור-של-עולם, שאין ליחיד שליטה עליו, והוא עיתים זוכה לרגע-של-חסד ועיתים למנת סבל וייסורים"¹²⁵. גם הביקורת החברתית-האוניברסלית שניתן לזהות בקריאה זו – הביקורת על אדישות העולם לסבלו של היחיד-האומלל, שהיא שילוב של "עקה כבושה והשלמה שבחוסר-אונים"¹²⁶ – מבטאת התרחקות מהקונקרטי לעבר האוניברסלי והסמלי. קריאה שתבקש להעמיד במרכזה את מעשה ההתאבדות, שלא תלך שולל אחר סיומי הסיפורים ה"מפויסים" ושתידרש לסיבות הקונקרטיות שהובילו את גיבורי בארון להתאבד, תחייב את הקורא לעמוד על חתרנותם של סיפורי בארון –

בפן המגדרי והלאומי – ולהתרחק מן הפרשנות המפייסת והאוניברסלית.

כאמור, בניגוד ל"פריל" המוקדם, "כעלה נידף" המאוחר – סיפורה היחיד של בארון שבו התאבדות המתרחשת בתחומי הארץ ולא בעיירה – מבקש, על פניו, לטשטש בסופו את השבר שההתאבדות מייצרת. על אף זיהויה של בארון כמי ש"המשיכה לכתוב בסיפוריה על העיירה הליטאית, על אנשיה ועל מאורעות חייהם, והתעלמה כמעט לגמרי מן המציאות החדשה של ארץ-ישראל שבה חיה"¹²⁷, החיים בארץ והמציאות האקטואלית מופיעים לעתים ביצירתה. הדוגמה הבולטת ביותר לכך היא ה"רומן"

123 על הצעתי לראות במותה של שפרה מעשה התאבדות יזום ראו: גיא ארליך, 'כי אין כבר בכל אופן תקנה וכי כאשר אבדה - אבדה' - על מוות ביצירתה של דבורה בארון, עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת תל אביב, 2014, עמ' 75-83.

124 את גופתו של הניך הגיבן גילתה אשת החייט, אשר "הבהילה [...] את כל יושבי הרחוב בצעקותיה. הגבן - צוחה - אללי לי, ובואו ראו: אנשים טובים - הן סכין תקע לו אל הגררת". בהמשך נכתב כך: "על צדו השמאלי, בלי כל השתדלות לכסות על החטורת, היה הניך מוטל על ערמת קש בתוך הרפת שבחצר בית המלאכה. על גבי האולר [...] הגלד כבר הדם, וסחור-סחור התהלך וארב לו, עוד מתחלת הבוקר, חתול הבית" (דבורה בארון, "הניך", לעיל הערה 14, עמ' 335-336). מעניין לראות כי בדומה לסיפור "פריל", גם כאן ההתאבדות מקבלת בסיפור מופע גופני "בזוי" המתבטא בהצגת החטורת "לראווה".

125 גוברין, הערה 3 לעיל, עמ' 15.

126 שם, שם.

127 גוברין, הערה 29 לעיל, עמ' 124-125 (ההדגשה במקור).

הגולים (1970) – המורכב מהנובלות "לעת עתה" (1943) ו"מאמש" (1955) שחוברו יחד לאחר מותה – המספר על הגלות לאלכסנדריה בזמן מלחמת העולם הראשונה ועל השיבה ממנה לתל אביב. אבל גם סיפורים (מאוחרים) נוספים, ובהם "גלגולים", "זיוה" וכן "כעלה נידף", מביאים לפרוזה של בארון את מציאות החיים ביישוב המתהווה ובארץ החדשה.

סיפור מלנכולי זה, שפורסם בשברירים (1949) – ספרה הראשון של בארון שהופיע לאחר הקמת המדינה – מעמיד במרכזו את מירל, המגיעה (מאונס) לארץ ובסופו של דבר מתאבדת בה. סיפור עלייתה הכושלת של מירל אינו ציוני-חלוצי: היא עולה לארץ כדי למצוא לעצמה חתן, לאחר שהעיירה התרוקנה מבחוריה בעקבות הגל הציוני. "כעלה נידף" מאפשר אף הוא קריאה כפולת פנים: הקריאה האוניברסלית תנמק את התאבדותה של מירל בשברון לב רומנטי ותדגיש את הזיקה בין מעמד דל לגורל טרגי. העובדה שהסיפור מתנהג כסיפור עיירתי – ושהתמות הללו (שברון לב נשי, עוני ודלות) נוכחות בצורה בולטת בסיפורי העיירה של בארון – תחזק גם היא את הקריאה הזו, שלא תייחס חשיבות למקום הספציפי (הארץ ולא העיירה). פנינה שירב אכן קבעה כי סיפור זה "משקף את תפיסתה האי-היסטורית והארכיטיפית" של בארון.¹²⁸ עם זאת, הקריאה המוצעת כאן לא תתעלם מהלוקאליות ומהקונקרטיות של הסיפור ותדגיש את הביקורת הלאומית-מגדרית שלו: התאבדותה של מירל היא תוצר של אי התממשותה של הגאולה ש"הובטחה" לה (ויש לכך גם היבט מגדרי), והיא (ההתאבדות) מבקשת בתורה לשבש את הנרטיב הציוני (הגברי) ההגמוני על ידי הנכחתו של המוות ה"גלותי" – והדם ה"בוזי" הנשי – בלבה של הארץ ה"חדשה".¹²⁹

לא רק שעלייתה לארץ של מירל אינה נובעת ממניעים ציוניים, אלא ש"עצם 'הצעד' שעשתה לא ממנה בא, כי אם מאמה, מן הדאגה שלה ל'תכלית'. כי על כן ראתה שהעיירה הולכת ומתרוקנת, הבחורים יוצאים אל ה'הכשרה' ונוסעים, והנערות אף הן".¹³⁰ העלייה לארץ מוצגת כאקט שממית את העיירה היהודית ומרוקן אותה מכוחותיה הצעירים. ה"תכלית" שבעלייה לארץ, על פי תפיסת האם, היא למצוא למירל בעל – אותה "תכלית" (נשית) שרלוונטית גם לחיים בגולה. אמה של מירל מקווה שגורל בתה יהיה זהה לזה של חוה-רחל, בת עיירתו, "שעלתה אף היא עם החלוצים" ו"נישאה לאיש עשיר ובן-טובים".¹³¹ סיפורה של חוה-רחל, המתפקד כסיפור אגדה על האישה הפשוטה שהפכה ל"נסיכה" ("נערה שפחה זו שהיתה לגבירה"),¹³² משלב את סיפור האגדה עם המיתוס

128 פנינה שירב, כתיבה לא תמה: על כתיבתן של יהודיות הנדל, עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 35.

129 מעניין להשוות את "כעלה נידף" לסיפור המוקדם "באיזה עולם?" (1911), שגם הוא מציג את פוטנציאל הגאולה שבעלייה לארץ. בסיפור המוקדם הגאולה נמנעת מהגיבורה ומתאפשרת רק לחברה (הגבר); בסיפור המאוחר מתברר כי גם כשהעלייה הנשית מתאפשרת, היא אינה טומנת בחובה שום גאולה. גם וונדי זירלר הדגישה את הקרבה בין שני הסיפורים, וראו: Wendy Zierler, "In What World?: Devorah Baron's Fiction of Exile", *Prooftexts*, 19, 2 (1999), pp. 127–150.

130 דבורה בארון, "כעלה נידף", הערה 14 לעיל, עמ' 548.

131 שם, עמ' 131.

132 שם, עמ' 556.

הציוני (הארץ כמרחב גואל שבו ה"נס" האגדתי מתממש). אם הסיפור הציוני (הגברי) הוא סיפור של גאולה, שהופך יהודים "ישנים" ו"פגומים" ל"חדשים", מדוע שהוא לא יביא שינוי "נסי" גם למירל? אלא ש"כעלה נידף" מייצר היפוך מוחלט של המיתוס האגדי: בניגוד לחוה-רחל, אהבתה של מירל (לבוריק, בן האלמנה, "הגביר") לא תתממש. חגיגת האירוסים שתתרחש בסוף הסיפור לא תהיה של מירל, אלא של בוריק עם בת הפרדסן העשיר מהמושבה (בת המקום, זו שהמושבה היא הטריטוריה ה"טבעית" שלה). סיפור ההצלה האגדי, שהופך ניגודים לאקוויוולנטים, יקרוס: בוריק ה"גביר" יתחתן עם בת הפרדסן ה"גבירה", ולא עם מירל ה"שפחה". עבור מירל הארץ לא תביא גאולה וחיים, אלא דווקא חורבן ומוות.

אם כן, "כעלה נידף" הוא סיפור הקורא תיגר, גם אם בצורה מוסווית, על הנרטיב הציוני-הגברי הגואל, והוא גם סיפור על עלייה אחרת – לא חלוצית, לא ציונית, לא גברית. על אף שהסיפור מתרחש בארץ ישראל, נדמה כאמור כי באותה מידה הוא היה יכול להתרחש בעיירה היהודית בגולה. כבר בפתיחת הסיפור מסבירה הירקנית שמצאה למירל את משרתה בבית האלמנה (שבארץ) כי "הסדר והמנהגים בבית הם כאלה שבבית הסדובסקים שם, אצלנו".¹³³ זאת ועוד, "נציג" המקום החדש אינו גבר-חלוץ כי אם אישה-אלמנה, כאותן אלמנות המופיעות שוב ושוב בסיפורי העיירה של בארון – ואכן המוות הוא הדבר המקשר בין ה"כאן" הישראלי ובין ה"שם" העיירתי: "קו אחד נמתח ממחיצת האלמנות פה עד לבית-הפרברים הקטן שבקצה העירה [שם נשארה אמה האלמנה של מירל], והערירות מסביב הוחשה כאד הערפל שעל פני האין-סוף של ישימון הים".¹³⁴ העובדה שהסיפור מקביל בין המרחב הישראלי לזה הגלותי מערערת על סיפור העל הציוני, הקורא ל"שליטת הגלות" ומעמיד את הארץ כהיפוכה הגמור. בו בזמן היא מאפשרת "להסוות" את הסיפור לסיפור עיירתי, בדומה למרבית סיפוריה של בארון. וכך דווקא זיהויה כ"סופרת העיירה" הוא המאפשר לה לפרסם סיפור שכולו ערעור על הנרטיב הציוני (הגברי) ההגמוני, רגע אחרי קום המדינה.

מעניין לשים לב למורכבות הדואלית שבארון יוצקת בקונסטרוקט ה"מושבה". מצד אחד, המושבה מסמלת את היישוב החדש ובה גם מתעצב ה"חדש" – החתונה בין בוריק לבת הפרדסן מהמושבה (המנוגדת למירל, שמסמלת את עולם העיירה ה"ישן"). מצד אחר, גם המושבה אינה ניתנת לניתוק מוחלט מהגולה. בן לוויתתה של מירל למסע, "האיש מהמושבה", אומנם משויך למושבה ("החדשה"), והוא אחראי על העלאתה של מירל לארץ, אך בו בזמן הוא מסמל (עבור מירל) את העיירה ("הישנה") ואת הכאב שבניתוק הכפוי בין ה"שם" וה"כאן". הנרטיב הציוני, המחייב את "שליטת הגולה", המספר על מעבר בין שני מצבים דיכוטומיים (בין גבר "ישן" ל"חדש", כמו גם בין "נערה-שפחה" ל"גבירה"), הוא נרטיב שקרי, ובפועל מתגלה הניתוק כבלתי אפשרי. לא רק "האיש מהמושבה" מגלם בתוכו את הדואליות של המושבה והעיירה: הפרדסן העשיר (מהמושבה) נדמה למירל "כאחד הסדובסקים";¹³⁵ בוריק ה"גביר", בן האלמנה, גם הוא

133 שם, עמ' 546.

134 שם, עמ' 547.

135 שם, עמ' 552.

בעצם "בא ממרחקים" ויש בו עדיין סממנים "נשיים" (גלותיים?) – "שרוולי כותנתו על זרועותיו החלקות, הנשיות, מופשלים"¹³⁶; והאלמנה, נציגת הארץ, לא מזכירה רק את אמה האלמנה של מירל שנשארה מאחור אלא גם את אלמנות העיירה הרבות שמאכלסות את סיפורי בארון. ה"עבר" הגלותי נוכח היטב, אם כן, ב"הווה" הציוני-ישראלי המעוצב בסיפור.

לאחר הגעתה לארץ ממירה מירל את ה"תכלית" של האם ב"מטרה" אחרת: להעלות לארץ גם את אמה. אלא שלא רק שאמה של מירל לא תזכה לעלות לארץ, כל סיפור העלייה הנשי מוצג כשונה לחלוטין מהנרטיב הלאומי-הגברי. מירל עולה לארץ מאונס, כדי למצוא בעל ("תכלית" שהיא בעצם ה"ייעוד" הנשי). בארץ היא משמשת שפחה בבית האלמנה (כשם שבעיירה שימשה שפחה בבית הסדובסקים), שיכולה רק לחלום על "נסיד" (בוריק) ועל השתייכות ל"מושבה" ההגמונית. חיי-נשים אלו מתקיימים בארץ החדשה כשם שהתקיימו בעיירה הישנה. הנרטיב הלאומי יכול (אולי) להביא גאולה לסובייקט הגברי (בוריק, בן האלמנה השב לארץ מן המרחקים, מתאחד עם אמו הגוססת, שכמו קמה לתחייה בזכותו – חסד שמירל ואמה לא יזכו בו – וגם מתחתן עם בת הפרדסן העשיר מהמושבה), אך אין הוא יכול להביא גאולה לסובייקט הנשי.

מירל מבינה כי הן ה"תכלית" המקורית והן ה"מטרה" החדשה לא יצליחו להתממש, והיא מחליטה להתאבד בעזרת סכין הגילוח של בוריק. ההופעה הראשונה של הסכין היא תמימה – מירל נחתכת ממנה במקרה, וכשבוריק מגיע לחבוש את הפצע מזומנת לשניים סצנה אינטימית. הופעתה החוזרת של הסצנה בסוף הסיפור תהיה תמונת מראה לסצנה התמימה-הרומנטית: כעת, לאחר שמירל מגלה כי בוריק נסע להתחתן עם בת הפרדסן, היא תיקח במכוון את הסכין, תאתר את "הצלקת בידה שנפגעה לפני איזה זמן" ותחתוך בה עד "המקום אשר החתך בו, נאמר לה, יש בו משום סכנה. והכאב הברור, המפכח, שנגרם לה בכך, בא על הראשון, האטום והמהמם, הלם אותו וסתר".¹³⁷ הכאב "המפכח", השונה מקודמו "האטום", מציין את התפכחותה של מירל מכל האשליות: מן הקשר בינה ובין בוריק, שיממש את ה"תכלית"; מעלייה עתידית של אמה לארץ (שתשיג את ה"מטרה"); ומהארץ החדשה כאתר של גאולה. אם קודם הגיע בוריק לחבוש את ידה הפצועה, וסימן אולי את אפשרות הקשר ביניהם, הרי שכעת משתמשת מירל בלבנים "אשר אמה נתנה לה בשביל היום שבו יאיר לה מזלה"¹³⁸ כדי לכסות בהם את ידה המדממת – הדהוד נוסף של אותו "פצע פתוח" מלנכולי? – ומעניקה להם משמעות אירונית-גרוטסקית.

למרות שלא "האיר לה מזלה", מירל כן זוכה לאיזו "הארה", ולכן דווקא רגע הקריסה הזה הוא גם הרגע שבו היא מוצאת, סוף סוף, איזון: "כמו בכפות מאזנים היה זה, אשר כנגד המשא המכריע באחת, הונח בשניה אחר, שהוא שוה לו בכבדו – ובכך נתהווה בה שוב שיווי-משקל".¹³⁹ מטפורת העלה הנידף, שמלווה את מירל מאז מסעה לארץ באונייה ("הבחורים על הסיפון נתקבצו יחד ושרו, והיא פה ישבה בודדה ומנותקת לעולם, כקרע של

136 שם, עמ' 553.

137 שם, עמ' 558.

138 שם, שם.

139 שם, שם.

חוט, או הנה כך – תפשה בידה את העלה שנפל ברגע זה מלמעלה – כעלה שנשר מעץ¹⁴⁰), הופכת כעת לממשית. כיוון שמירל יודעת ש"המות [...] רק הוא אשר יפריד לנצח"¹⁴¹, היא בוחרת בו כדי לייצר את הניתוק שבחייה לא הצליחה לעשות. דווקא בארץ, שבה הייתה אמורה "להכות שורשים", מרגישה מירל "כעלה נידף". ניתוקה האלים מהעיירה מתגלה כבלתי אפשרי, ניתוק מלנכולי שמנכיח שוב ושוב את שאבד, שפוצע ושממית אותה. סצנה אחת, המתרחשת מעט לפני מעשה ההתאבדות, כמו מציבה את המלנכוליה של מירל ממש בחזיתה. בסצנה זו מסופר כי יום אחד, כאשר נזכרה מירל באמה ובעיירתה, "הוצף פתאום לבה שכול"¹⁴². בוריק, בתגובה, מבקש לשמחה: הוא שר לה שירים מבדחים "ששמע אי-שם בכרכים שמעבר לים" ואף "הניח לפניו ספר של תמונות מאיזו ארצות רחוקות"¹⁴³. הוא גם גוחן עליה ומבקש להתבונן בצלקת שלה שבאה מפגיעת הסכין שלו. מירל, בתגובה, חשה כי "שיווי-המשקל אבד לה"¹⁴⁴. היא מאבדת את שיווי המשקל כיוון שהיא מיטלטלת בין שני עולמות – עולם העיירה ה"ישן" והעולם הציוני ה"חדש" – כמו גם בין מיתוס רומנטי-לאומי ובין מציאות מצלקת של עגבנות ארוטית שלא תוביל לגאולה. תמונות הארצות הרחוקות, המטפוריות לעיירה, מתחלפות בצלקת הממשית, המטונוימית למציאות הישראלית הממיתה, והמעבר הזה הוא אלים והרסני. בוריק אינו מסוגל להבין כמובן שניסיונו לפייסה באמצעות שירים ותמונות מחיי העיירה אינו אפשרי, שכן זהו מוקד המלנכוליה של מירל.

התאבדותה של מירל יוצרת "סגירת מעגל" מהופכת, טרגית, ל"מסע הגאולה" הכושל שלה לארץ. הסצנה "משכפלת" את סצנת נסיעתה באונייה, שפתחה את המסע הזה, ומהדהדת שוב את מטפורת העלה הנידף, שתהפוך כעת לממשית. בשונה מן הסצנה הראשונה, שבה הבינה שעליה "להתאפק" והתייחדותה אפשרה לה פורקן פרטי, בסצנה הסופית מתאבדת מירל במרחב הציבורי – על הספסל – והופכת למיצג מדמם של מוות בתוך עולם שאמור לייצר דווקא חיים. האיפוק, העמדת הפנים, ההמתנה ליום שבו "יאיר לה מזלה", אשליית ה"תכלית"-ה"מטרה"-הגאולה – כל אלה קורסים כעת. עם זאת, ההתאבדות הפומבית אינה הסצנה שחותמת את הסיפור – כעת מגיעה התגובה למעשה. אומנם מסופר כי "לזמן-מה קמה מהומה בחצר", אך מיד לאחר מכן מפונה גופתה:

ועם צאת השמש שררו כבר פה שוב שקט וסדר, כרגיל. ורק ליד הצפצפה, בחול, הצהיר באודם דוקר כתם גדול של דם, זה אשר האלוהים, כאשר הוא נשפך לראשונה על האדמה, שמע שעולה ממנו קול צעקה, ואז יצא אחד הדיירים מהקומה הראשונה וכיסה אותו.¹⁴⁵

140 שם, עמ' 549. ושוב מעניין לשים לב להיבט המגדרי: הבחורים על הסיפון שרים, שכן עבורם טומן המסע אופציה ממשית לגאולה; ואילו מירל מנותקת מהקולקטיב (הגברי), שכן עבורה המסע הזה הוא מסע אחר לגמרי – כפוי, אכזרי, מנתק, מחריב.

141 שם, שם.

142 שם, עמ' 556.

143 שם, שם.

144 שם, שם.

145 שם, עמ' 558.

לכאורה, ניתן למצוא פה את אותה מחזוריות בארונית של מוות וחיים, של הפרעת השגרה והחזרה לשגרה – המוות מייצר טלטלה זמנית אך במהרה הכול חוזר למסלולו. אלא שגם אם הסיפור מתרחק לכאורה בסיומו מהמוות הזועק, "קול [ה]צעקה" העולה ממנו אינו נעלם באמת.

חנה נוה וצלה אברמוביץ רטנר הציעו בספרן, הבוחן כמה מסיפוריה המכונסים של בארון, לא ללכת שבי אחרי סצנות המציגות סוף מפויס, שמגיעות בסיומם של סיפורים המוקדשים לפירוט דיכוין, סבלן והדרתן של נשים. הן כותבות כי "קריאה חתרנית בהם [בסיפורים הללו] מדיחה את הסוף הטוב למקומה של הערת שוליים צוננת, ומותירה את הביקורת [...] בעיצומה".¹⁴⁶ גם על סוף הסיפור "כעלה נידף" אפשר לחשוב בהקשר זה, ולהבין כי הסתרתו של כתם הדם וסילוק הגופה ("הבזויים"), וכן השיבה המהירה לשגרה, אינם מייצרים השלמה אמיתית ו"מפויסת" עם סדר העולם הקבוע, אלא מבקשים בדיוק את הדבר ההפוך – דבר המתחדד גם הודות לרמיזה לסיפור קין והבל.¹⁴⁷ הנרטיב הלאומי-ההגמוני מבקש לסלק את כל מה שעלול לאיים על הסדר המדומיין שהוא מנסה לייצר. סיפורה של בארון, לעומת זאת, מבקש לזעוק את זעקתו המושקת של הדם הנשי, הבזוי.

כאמור, רבים מסיפוריה המכונסים של בארון מסתיימים בסוף טוב – לא רק "מאופק" כבסיפור "כעלה נידף", אלא אף נסי ו"אגדתי". על הצרימה שזיהו נוה ואברמוביץ רטנר בסיומי סיפורים אלו (ולמשל סיפורים כגון "משפחה", "פראדל", "דרך קוצים" ואחרים) – הנדמים כמו זרים ו"אחרים" ביחס לעלילות המפורטות, עמוסות הכאבים והאסונות, שקדמו להם – אפשר לחשוב גם בהקשר של האינקורפורציה המלנכולית, שבה נשמרת אחרותו של האובייקט האבוד ש"נבלע" ב"אני": אם, כפי שתואר קודם, המחאה הגלויה והממד החתרני שאפיינו את הסיפורים המוקדמים לא נעלמו מאלו המאוחרים, אלא שולבו בהם באופן מורכב ומתוחכם ותוכניהם ועולמותיהם של סיפורי בארון המוקדמים "נבלעו" בסיפוריה המאוחרים ולא נגנזו לחלוטין, הרי ש"בליעה" זו – שאינה מייצרת מיזוג הרמוני ומוחלט אלא שומרת את ה"אחר" באחרותו – מתבטאת, אולי, גם באותה תחושת "אחרות" זרות שהסופים ה"טובים" הללו מקנים לסיפוריהם.

בעוד שבסיפורים הקודמים שהוצגו אומץ המוות המטפורי – המתחזה לעתים ל"גזרת גורל" – כדי לאפשר לגיבורות של בארון לברוא את עצמן מחדש כסובייקט חי ואקטיבי, הרי שההתאבדות בסיפורי בארון מסמלת את הדבר ההפוך ומציגה בחירה אקטיבית במוות. שני האופנים השונים, מכל מקום, פורמים את חוקיות העל המחזורית והאוניברסלית ביצירת בארון, שלפיה האסונות מתחלפים בנחמות והמוות – בלידות (וכדברי דן מירון: "בסופו של דבר מתחברות הפרוענות והנחמה לריתמוס קיומי אחיד,

146 נוה ואברמוביץ רטנר, הערה 33 לעיל, עמ' 262.

147 בארון מהדהדת את הפסוק "מה עשית? קול דמי אחיך צועקים אלי מן-האדמה" (בראשית ד, 10), שאותו אמר ה' לקין לאחר שרצח את הבל אחיו. בניגוד למוות ההוא, שזעזע אפילו את אלוהים, מותה (הרצח העצמי) של מירל יוצר אומנם מהומה "לזמן-מה", אך מיד מסולק, מטפורית וליטראלית, מהעולם הממשי. בניגוד לקול דמו של הבל ש"צעק מן האדמה", את קולו הזועק של דמה של מירל איש אינו מעוניין לשמוע. ובניגוד לדמו של הבל, שנשאר ספוג באדמה וגרם לכך שהיא לא תצמיח שום יבול, דמה של מירל מסולק ממנה, והיא נדמית כאילו לא אירע בה דבר.

שהוא גם ריתמוס הלידה והמיתה").¹⁴⁸ לא רק שמונחי ה"אסון" וה"נחמה" מיטשטשים אצל בארון (המוות, לעתים, הוא ה"נחמה" – נחמת הגיבורים שביקשו מפלט מחיי־מוות, מחיי אסון ופורענות), אלא שהשליטה מוחזרת לסובייקט, ה"מאמץ" את המוות ובוחר בו – כדי לברוא את עצמו מחדש או כדי להתאבד. ובשני המקרים – קריאת הסיפורים מתוך התבוננות במקומו המרכזי והמורכב של המוות תאפשר להציע, כאמור, פרשנות נוספת ואחרת, כזו המעמידה במרכזה את ההיבטים הפמיניסטיים, המגדריים והלאומיים בסיפורים ואת הסירוב של גיבורי בארון להיכנע לחיי־מוות, לתכתיבים פטריארכליים ולנישול עמדת הסובייקט שלהם.

ברשימתה על דבורה בארון כתבה רחל כצנלסון־שזר:

מה שונה היא ראייתה של דבורה בארון את החידוש שחידשה לנו השיבה למולדת מראייתנו שלנו – אנשי העליות הראשונות! עלייתנו היתה מרד, ניתקנו קשרים עם הקרובים ביותר והקרוב ביותר – כמעט תמיד ניתוק אכזרי, ראינו את יעודנו בשכחת העבר, כי "עלינו להיולד מחדש". לא כך נבנית הארץ אצל דבורה בארון, גם היא בת העליה השנייה.¹⁴⁹

אכן, לא כך נבנית הארץ אצל בארון ולא זו הפואטיקה שהיא מעמידה. בארון אינה מעוניינת להתכחש לעבר הגלותי ולעיירה ה"מתה". הפואטיקה המלנכולית שלה מביאה שוב ושוב את העבר אל ההווה – את העיירה אל היישוב הציוני, את התמות החתרניות של הסיפורים המוקדמים הגנוזים אל הסיפורים המאוחרים ה"מפויסים" והקנוניים, את המוות אל לב החיים – ומסרבת להעמיד גבול מפריד ביניהם.

אוניברסיטת תל אביב

148 מירון, כיוון אורות, הערה 15 לעיל, עמ' 388.

149 רחל כצנלסון־שזר, על אדמת העברית: מסות ורשימות, עם עובד: תל אביב, 1966, עמ' 127.

על כואטיקה של אבנים בכינונה של שפה מלנכולית ביצירת תומאס ברנהרד: קיפאון כמקרה בוחן

יוסי בריל

מבוא

האבן בפרוזה של הסופר האוסטרי תומאס ברנהרד (1931–1989) היא ממין מיוחד. זו אינה אבן היסטורית וגם אינה ממצא ארכיאולוגי. זוהי אבן גאולוגית שבה סימני שברים והתמוטטות, שכבות וגעש לוחט. האבן של ברנהרד היא סיפור של אסון רודף אסון, היוצרים תוך תהליך הצטברותם שרשרת ארוכה מלאת סבל וייסורים. התצורה של שרשרת האסונות היא תצורת נוף של שבר בקרקע ובמתווה הארץ ומשום כך ההתבוננות באבן הברנהרדית מצריכה תחילה פרספקטיבה גאולוגית. פרשנות גאולוגית למופע האבנים ביצירתו חיונית למבחן השכבות והרבדים – שהם רבדים של עבודת הזיכרון. התכונות הסגוליות של האבנים יהיו לתכונות של הספרות ושל הטקסט: במקום שהאבן תיחשף במוצקותה גם העולם וסדר הדברים יהיו מוצקים ונוקשים יותר, ולחילופין במקום שהאבן תגלה גמישות יופיעו ריכוך, עדנה והפוגה בעלילה. האבן מעניקה לכן לסיפור חומר גלם ואיכויות מסדר זה: מוצקות, נוקשות, אטימות ודממה, אך גם אוצרת געש וחום.

אחד ממניחי היסודות של מדע הגאולוגיה, ג'יימס הוטון (James Hutton), ניסח את הכלל הפילוסופי של המחקר הגאולוגי באמרו כי "ידיעת ההווה היא המפתח להבנת העבר". בדבריו התכוון הוטון לומר שההתבוננות באבן, במסלע או במצוק והיכולת של האדם לבקוע בקע, לחדור לתוך חומרי הבנייה של כדור הארץ – הן המפתחות להכלת מרחקיו העצומים של העבר אל פרקי־זמן קדומים ורבים לאין שיעור שהידיעות עליהם קלושות ועלומות לחלוטין.¹ היכולת לבקוע בקע באבן היא היסוד למחקר גאולוגי בכלל ובעיקר למה שמכונה לעתים "גאולוגיה כללית". לפעולתם של הגורמים הגאולוגיים שני היבטים עיקריים: הריסה ובנייה. מצד אחד, תהליך של הרס סלעים על פני כדור הארץ, ומצד

1 הציטוטים מן המקור מובאים בתרגום חופשי שלי. בחלק מן המקרים הסתייעתי בתרגומים לעברית ("ב"). הוטון קבע את אבחנותיו על בסיס התבוננות בסלעים ובמסלע. ראו: James Hutton, *Theory of the earth: with proofs and illustrations*, Edinburgh: Creech, 1795, p. 20

אחר, תהליך של בנייה חדשה של היסודות ההרוסים. שתי הפעולות מתרחשות במשולב, ולאמתו של דבר אין גבול חד וברור המפריד בין פעולות ההריסה לפעולת הבנייה, אם כי על פי רוב תהליך אחד מתבלט ופעם משנהו.

גם בספרות האבנים של ברנהרד הפעילות הכפולה של הריסה ובנייה מקבלת תוקף פואטי ולכן מדובר בספרות מסויטת. הפיגורה של האבן בפרוזת ברנהרד היא פיגורה של מסמן מלנכולי, שבור וסדוק מבחינה גאולוגית. ואולם, להיבט הגאולוגי החיובי והבונה אין משקל בספרות של ברנהרד, משום שתוקפה של הפעולה הספרותית חותר להתפוררות ולהרס. הדלדול החומרי של האבן ביצירתו של ברנהרד – התנוונותה של האבן באסונות היקום, התגבשותה והריסתה במחזוריות משתנה – מסמן מבחינה פואטית את הפגום, את החלקי ונעדר השלמות. אלומת האור, הנזרקת בספרות אל האבן השבורה והחסרה והמנוונת, מבקשת עימות עם עבר אוסטרי רדוף-סיוטים. הפנייה הטורדנית אל העבר בספרות של ברנהרד טבועה בחותמם של אירועי מלחמת העולם השנייה ומשחזרת את הספרות כתנועה של דיאלקטיקה שלילית.

במאמר זה אני מבקש לפרש את אסטרטגיית ההיזכרות של ברנהרד בעבר באמצעות אבנים כסימפטום של עבודת הזיכרון בספרות האוסטרית ואת העדויות הראשונות לכך אני מחפש ביצירתו הגדולה הראשונה – קיפאון (Frost) שהתפרסמה בשנת 1963. בקיפאון הטבע מקבל מעמד קדם-מיתי. ברנהרד בחר להתחיל את סיפורו ממצבי טבע, מנוף קדמוני ומתמונות בראשית של היקום. הדמויות שבחר להעמיד ברומן אינן עוסקות בהתקרבות האדם לטבע ובהכרתו אותו, אלא הן שוקעות בחשכה איומה שמסתמנת במורכבות אין-סופית של טבע העוטף את האדם בעלטה חונקת. הטבע הוא הסביבה המאיימת, סביבה הפועלת תחת חוקי הריסה ובנייה גאולוגיים נוקשים, הזרים לכאורה לקצבי החיים (ההיסטוריים) של האדם, ואולם בכוחם לסמן למעשה מתווה של חורבן היסטורי – השבר הציביליזטורי עצמו. הדמות שנבחרה בקיפאון לייצג את מה שגלם את השבר הציביליזטורי הוא צייר בשם שטראוך. אל דמותו של הצייר, הקורא מתודע דרך מתמחה צעיר הנשלח להתבונן בו במשך עשרים ושישה ימים, ולהעלות על הכתב חוות דעת רפואית באשר למצבו הקליני. חוות דעת זו תוגש לכירורג שטראוך, שלא פגש את אחיו הצייר זה עשרים שנים. רק מותו של הצייר בסוף הרומן מביא לבסוף את ההתרה העלילתית.

קיפאון לא תורגם מעולם לעברית. רק בשנות התשעים החל מפעל התרגום לעברית של יצירות מן העשור האחרון בחייו של ברנהרד, שעה שכבר קנה לעצמו שם ונחשב על ידי רבים לגדול סופרי אוסטריה במחצית השנייה של המאה העשרים. הראשונה ביצירות אלה הייתה הנובלה בטון (Beton).² בנובלה מסופר על כישלונות הכתיבה של רודולף, איש רוח, שרוחו פזורה ופרגמנטרית. היצירה הרחוקה של רודולף מצויה בתהליך של בטוניזציה – תהליך של התקשות ושל היאטמות. הבטון האפור, הדל וחסר ההילה

2 Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982

מחלחל אל תוך הנובלה ויוצר בה סביבה פואטית מאובנת, מבוטנת ומבוצרת. הספרות מוסבת על מחדליה: הדבר היחיד המדובר בו הוא בחוסר האפשרות של הספרות עצמה להיות מדוברת. בדומה ליצירות אחרות של ברנהרד, העניין ב[טו]ן אינו בקשיי כתיבה גרידא, במחדל ספרותי ותו לא. כישלון הכתיבה הוא עדות לחוסר האפשרות למצוא משלב ראוי בשפה הגרמנית ובספרותה כדי לקיים בה עבודת אבל ועדות.

בדיון בקיפאון אני מבקש לשוב לתקופת הכתיבה המוקדמת של ברנהרד ולהציג עדויות ראשונות לפואטיקה מלנכולית של אבנים ההולכות ומוצאות אחיזה בפרוזה הברנהרדית. קיפאון מניח תשתית סיפורית לפרוזה של ברנהרד: העמדה של דמות אני-מספר המדברת פרוטגוניסטי הנסחף למונולוג ארוך ומתיש המובא בציטוטים חלקיים ושברי משפטים. בנוסף על כך, הרומן מעמיד מִסְפָּר המדווח בדיבור ישיר על חייו ועל סביבתו ביומן כרונולוגי או במכתבים, עיזבונות או פרגמנטים.³ הקריאה שמדובר בה דנה אפוא בהרכבות, בחיבורים ובזיקות מושגיות מיוחדות הנטוות בטקסט הספרותי ונפרמות בו כדי לשוב ולסמן את התנועה הגאולוגית ההרסנית והכפולה שהספרות הגרמנית החדשה נכתבת מתוכה.

קיפאון וסוגיית ההתגברות על העבר בספרות הגרמנית ושאלת הייצוג אחרי שנת

1945

הסיפורת הגרמנית לאחר שנת 1945 אינה משוחררת משאלת העבר שלה. אדרבה: במידת מה היה אפשר לאפיינה כספרות זיכרון. ביטוי לכך מעניקות יצירות ספרות רבות המתייחסות לשאלות הרייך השלישי, למלחמת העולם השנייה ולהשמדת יהודי אירופה. החוויה הטראומטית של הרייך השלישי ושל מלחמת העולם ערערו במידה רבה כל ניסיון לכתוב ספרות לשמה שאינה משקפת את יחסו של היוצר לחוויה זו. בתקופה שלאחר שנת 1945, עסקה הקהילה הספרותית בגרמניה באופייה של ספרות הנכתבת לאחר אושוויץ, כלומר לאחר האירוע שביטא את השבר העמוק ביותר שידעה תרבות המערב בעידן המודרני. החוויה הכאובה של המציאות הפשיסטית והניסיון להתמודד עמה גם בדרך היצירה הספרותית התבטאו במושג הנפוץ *התגברות על העבר* (Vergangenheitsbewältigung). זהו ביטוי להכרה הציבורית שמיסבות מוסריות אין להזהות עוד עם יסודות השקפת העולם הנציונל-סוציאליסטית ויש לבקר את העבר בפרספקטיבות אחרות כדי להמשיך לחיות וליצור.⁴

3 Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990, p. 99

4 לדיון מקיף בהתמודדותם של סופרים גרמנים עם תופעת הנאציזם ולבחינת אופני ההתקבלות של יצירותיהם, ראו: אילנה המרמן, הנאציזם בראי הספרות הגרמנית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984; לאה הדומי, עם צל כבד כעופרת: הרומן הגרמני שלאחר הנאציזם, תל אביב:

ואכן, התביעה הציבורית הזו להתגברות על העבר ריכזה את הסופרים הגרמנים. הם עמדו בפני מציאות חברתית ואישית שהקשתה עליהם מאוד במציאת דרכי ביטוי יצירתי: חוויות המלחמה והכניעה, הרס הערים הגרמניות, חשיפת זוועות מחנות הריכוז והדיכאון שבעקבות ההתפכחות מן הפשיזם, הכורח להינתק מהשפה שהתבזתה בתקופת הפשיזם – כל אלה ואחרים השפיעו על היצירה הספרותית בתקופה זו. למשל, באחת מהרצאותיו הצביע היינריך בל על קשיי הכתיבה בגרמנית: "איש לא תפס עדיין מה הייתה משמעות הדבר לכתוב בשנת 1945 ולו רק חצי עמוד פרוזה גרמנית".⁵ גם אינגבורג בכמן, בהרצאה שנשאה באוניברסיטת פרנקפורט בשנת 1959, פירטה כמה ממונחיה של הספרות הבתור-מלחמתית: "בו בזמן עדיין צצים לעתים מן התקופה הסוערת הרת התקוות שלאחר המלחמה מילים כגון הקרחה, נקודת אפס, קיומיות, מצבי הוויה, נגלה וסמוי".⁶

סוגיית השפה שהטרידה את בל ואת בכמן אינה נפרדת משאלת הייצוג והתיעוד – תחת רשמיו של השבר – המעסיקה את קהילת ההיסטוריונים. ויכוח ההיסטוריונים בשנות השמונים חשף את עומק חילוקי הדעות באשר לשאלת התיעוד, התיאור והייצוג של אושוויץ ושל פשעי הרייך השלישי בגרמניה. ואכן ניסוחים שונים מצביעים על הקושי המתודולוגי והמושגי הנוגע לבחינה היסטוריוגרפית של הקסטרופה. כך, למשל, שאול פרידלנדר שאל מכתביו של זיגמונד פרויד את קטגוריית העיבוד. העיבוד עשוי, לטענתו, לייסד פרקטיקה של תיעוד היסטוריוגרפי ולהציע פרספקטיבה השבה לנתח את הטראומה של העבר מתוך עמדה של ריחוק וקרבה בו בזמן.⁷ דן דינר, לעומתו, כותב על אפשרויות של היסטוריה שלילית בעקבות התאוריה הביקורתית של תאודור אדורנו, שפירושן בין השאר, השהיה של יומרת ההבנה הרציונלית, כמהלך ראשון בניסיון ההיסטוריוציפה של אושוויץ.⁸

מאמר זה אינו מבקש להעמיק בסוגיית פולמוס ההיסטוריונים המסיטה את מרכז הכובד של הדיון אל המרחב הציבורי ואל שדה התרבות הפוליטית בגרמניה, אלא להציג ניסיונות

ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1984; מיכל בן חורין, "ספרות וכפיית העבר: על עבודת ההיזכרות בספרות הגרמנית לאחר 1945", אלפיים: כתב-עת רבת-חזומי לעיון, הגות וספרות 32 (חורף 2008), 206–231.

Herbert Kaiser and Gerhard Köpf (Eds.), *Erzählen Erinnern: Deutsche Prosa der Gegenwart Interpretationen*, Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg, 1992; Hans Wagener (Ed.), *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, Stuttgart: Reclam, 1977; Manfred Durzak, *Der Deutsche Roman der Gegenwart: Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*, Stuttgart: Kohlhammer, 1979

5 Heinrich Böll, *Frankfurter Vorlesungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1966, p. 49
6 אינגבורג בכמן, בעיות של היצירה הספרותית בת זמננו, מגרמנית: עדה ברודסקי, כרמל, 2008, עמ' 20. המושג הקרחה (Kahlschlag) מתפרש אצל המתרגמת כהרזיה אלימה ומסוכנת של השפה.

7 Saul Friedlander, *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 134

8 Dan Diner, "Zwischen Aporie und Apologie, Über Grenzen der Historisierung des Nationalsozialismus", Dan Diner (Ed.), *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1987, pp. 62–73

קונקרטיים של עשייה בתחומה של הספרות הגרמנית לאחר שנת 1945. אך הדים מסוימים לדיון בקשיי הכתיבה ההיסטוריוגרפית והספרותית – מתוך ההצעות לכתיבת היסטוריה שלילית והניסיון לעיבוד העבר – אפשר למצוא בספרו של ז'אן-פרנסואה ליוטר היידגר והיהודים.⁹ בעקבות תאוריית הדיאלקטיקה הנגיבית של אדורנו, שלפיה המחשבה המטפיזית לאחר השואה אינה אפשרית עוד מתוך העמדתה של השואה כשסע רדיקלי במחשבה המערבית, הגדיר ליוטר מהלך של התנגדות לפוליטיקה של השכחה, כלומר התנגדות למכניזם של סימון ומחיקה המאפיין את השיח ההיסטוריוגרפי המסורתי.¹⁰ ליוטר רומז לפואטיקה של הבלתי ניתן לייצוג, דהיינו לאופן שבו יכולה הספרות לספר מבלי לייצג, לסמל או לפרוש את מה שאירע בגבולות של זמן וחלל. זו תהיה מעתה פואטיקה של רמיזות, עקבות וצורות שבורות – פואטיקה המאפשרת אופן ייחודי של תיעוד מתוך הפנמת האסתטיקה של ההלם וההתחקות של הסמוך-למודע.

גם יצירתו הספרותית והאוטוביוגרפית של ברנהרד עומדת בצל של משבר ייצוג, והיא מרבה לתאר את הניוון והסיאוב של תרבות גרמניה – וזו האוסטרית בפרט – אשר ניכרו בראש ובראשונה בנאציזם. ברנהרד, שגדל בחיק סבו וסבתו וידע בילדותו עקירה ונדודים, יתמות מאב, דלות ומחסור, נשלח בשנת 1944, בגיל שלוש עשרה, לפנימייה נאצית בזלצבורג. בין כותלי הפנימייה, תחת אימי החינוך הקתולי-נאצי, כמעט שם קץ לחייו. אך במרוצת השנים הפך ברנהרד ליוצר פורה וכתב מחזות רבים, קובצי סיפורים ורומנים שעוררו סקנדלים ציבוריים. הפסימיות התהומית המתבטאת ביצירתו נובעת מן החולי המוסרי של תקופתו האכזרית, גם כביטוי להסתייגותו ממנה וגם כמסקנה ממשבריה.

מאז פרסום הרומן קיפאון ביכרו חוקרי היצירה הברנהרדית לבסס את קריאתם בנושאים של שפה ולשון בכתביו, אך לא דנו בשאלת החומר המצטבר והמתפורר ביצירתו. המחקרים הראשונים בשנות השישים והשבעים עסקו במוטיב החזרה הכפייתית ובקרב החוקרים התבססו שתי גישות מנוגדות: האחת, שאותה מייצג הנס הולר, טענה כי השפה של ברנהרד מיוסדת על התרחקות ויצירת מערכת סימנים אסתטית עצמאית וסגורה המתנגדת להתקדמות עלילתית. מערכת לשונית זו אינה מבקשת ליצור שינוי מודע.¹¹ את הגישה האחרת – המניחה את הבסיס לפעולה של האבן בקיום ובשפה ובמציאות – מוביל אריך יוס. בשונה מהולר, יוס גורס כי המאובנות של השפה בתוך עולם מאובן מתעדת את הסירוב להשכיח אובדן קיומי בעזרת מציאות פיקטיבית הרמונית.¹² על תשתית זו של יוס בדבר תהליך ההתאבנות (Versteinerung), מבקש מאמר זה לפתח קריאה בקיפאון ולהובילה לפרשנות של היבטים חומריים מובהקים. היעדרה של קריאה

9 Jean François Lyotard, *Heidegger et les juifs*, Paris: Ed. Galilée, 1983, pp. 19–21
 10 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften: Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, pp. 354–360
 11 Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart: Heinz, 1979, p. 47
 12 Erich Jooß, *Aspekte der Beziehungslosigkeit*, München: Notos Verlag, 1976, p. 44

חומרית-שורשית ביצירה הברנהרדית כמו גם אי-העמדת שאלת הפרוזה בזיקה למשלבים לשוניים ביצירתו, הן החמצה רבת שנים של חוקרי הספרות. מאמר זה חוזר לדון בשאלות של תיעוד ושפה, ייצוג וזיכרון, שמתוכן נגזר הדיון בקיפאון, ומנסה להתמודד עם שאלת ניסוח ההווה המלנכולית בספרות היוצרת גופי אבן. קיפאון הוא מקרה מבחן של ספרות גרמנית (אוסטרית) הספוגה בתודעה היסטורית ואשר שבה לעסוק במישרין ובעיקר בעקיפין בשאלת העבר הנאצי. משקלו של המאמר נאמד אפוא בניסיון לשוב ולדון בסוגיות אלה, בשאלת הזיכרון, התיעוד והייצוג בתחומה של הפרוזה, מתוך מבחן האבנים – הסימנים הטבועים בפרוזה של ברנהרד כסימני דרך של עבודת הזיכרון.

הספרות והתוגה על האבן והמלנכוליה בהגותם של בנימין, פרויד ומישורליך

המקור למחשבת האבן ולאופייה הדואלי מצוי בספר מקורו של מחזה התוגה הגרמני (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, להלן: מחזה התוגה) מאת ולטר בנימין.¹³ בספרו, בנימין מתמקד בניתוח מחזות גרמניים מתיאטרון המאה השבע-עשרה – תיאטרון הבארוק, המכונים בשם מחזות תוגה (*Trauerspiel*). הצגתם של מחזות התוגה מתוארכת בערך לשנים 1600–1700, עת פרצו מאורעות אלימים ממושכים בין קתולים ופרוטסטנטים ברחבי אירופה. בתקופה זו התחוללה מלחמת שלושים השנים (1618–1648) העקובה מדם והיבשת הישנה נשטפה במרחץ דמים ורבות מעריה חרבו. אולם תקופה זו של ראשית העת החדשה בישרה גם את הפילוסופיה המודרנית של דקארט ואת היסודות לתיאטרון המודרני במחזות של שייקספיר. הפיזיקאי גלילאו גליליי תרם להפרכת המדע האריסטוטלי והניח את היסודות למדע המודרני. בשדה התאולוגיה הטיל הפילוסוף ברוך שפינוזה ספק במסורת וקרא לחופש דת ומחשבה. תקופה זו העמידה את התבונה ואת ההכרה במסגרת של מתודה מדעית חדשה וגם פיתחה ושכללה את אמנות התיאטרון והביאה אותה לשיאים אינטלקטואליים. ולכן הדיון המיוחד של בנימין בשאלת האבנים בספרות הגרמנית נקשר בעת משבר של ראשית העת החדשה שבה צומחים מדע ואמנות חדשים מתוך דיאלקטיקה של חורבן ומדע, מוות ורציונליות.

אך את הרעיון של האבן כמסמן אחד של הדיוקן המלנכולי שאל בנימין מתחריט הנחושת שיצר הצייר אלברכט דירר בשנת 1514 בשם "מלנכוליה I" (*Melencolia I*). במרכז התחריט יושבת אישה זר עלים עוטר את ראשה. היא תומכת ראשה בידה האחת, ומישרה מבט מרוחק ומהורהר אל עבר הלא-כלום. על דש שמלתה תלויים מפתחות ושקיק כסף המבטאים עוצמה ועושר. נראה כי האישה בתחריט אינה עושה דבר – אבודה בהרהוריה ומפנה גבה לאור. לרגליה של מלנכוליה ישן כלב המכונס בתוך עצמו. אחד המסמנים החידתיים בתחריט הוא פאון הנדסי (*Polyhedron*) המופיע כאבן מסותתת מרחפת ולה פאות גאומטריות.

Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978 13

במחקרם של חוקרי תולדות האמנות בני אסכולת ורבורג – כמו ריימונד קליבנסקי, פריץ סקסל וארווין פנופסקי – פאון האבן מובן כאשליה אופטית: בהסתכלות שטחית הגוף ההנדסי נראה כקובייה קטומה, אך בהתבוננות מעמיקה יותר מתברר שאין בו ולו זווית אחת בת 90 מעלות, ולכן מדובר באשליה אופטית ובגוף בלתי אפשרי במרחב.¹⁴ אופייה הדו-ערכי של האבן מתפרש בהופעתה חסרת הפשר במרחב, כממשות שאין בה היגיון ובכל זאת היא מצויה. בהעמידו את גוף הפלא נטול הבסיס ביקש דירר להטיל ספק במראה עיניו של האדם. הוא ביקש למצוא באבן אמת מורכבת ועמוקה יותר ממקור אלוהי שמימי, ובכך למסור לאדם צו מוסרי לחקירה מתמדת להבנת המציאות. הדו-ערכיות של האבן אינה רק מגלמת את הפער בין אשליה למציאות, אלא גם מתפרשת הן בזיקה לעידנים קדומים הן בזיקה לתקופה המודרנית – אף שהאבן העתיקה היא שריד מאובן מתקופות קדומות ולה אחיזה ממשית בעולם, היא גם מודרנית ומתוחכמת ביכולתה לבטא את הספקנות ואת משבר הידע של העת החדשה. זאת ועוד, יש לפרש את המלנכוליה בהיתקלות באבן, במבט בעל משמעות הננעץ ונתקע באובייקט קר, מגושם וחסר תנועה, כלומר הפעולה המלנכולית היא גם השקיה של תנועה וגם התמשכות של פעולה המסמלת את המוגבלות של הזמן של המרחב ושל המחשבה. המבט באבן הוא מבט בשבר ענן הנושא בחובו בשורה אקלימית איומה, זהו מבט באסונות של הטבע המסוכן ובהיסטוריה הרת האסונות של המין האנושי.¹⁵

בנימין נסמך על התזה הגדולה של פנופסקי וסקסל שבעצמם שבו לדון בנושא ידוע מתקופת הרנסנס והבארוק. אולם בבואו לדון בתחריט של דירר, בנימין מזהה את האבן כמסמן מלנכולי שנדחק מעט לפינה. האבן נידונה על פי אופייה המיוחד כאבן שותקת, דוממת ונתונה במצב דומם סטטי בתוך רצף של מסמני המלנכוליה. ואכן, הדיון בשאלת האבן כמסמן בספרו של בנימין הוא דיון עקיף הנשען על ציטוט של שלוש מובאות מהספרות הבארוקית. בנימין דן באיכויותיה המלנכוליות של האבן בשלוש הכרעות ספרותיות מתוך מחזות תוגה גרמניים, המייסדות את הדיון באבן כמסמן או כמטפורה מלנכולית: הלב של המלנכולי המתאבל בשורותיו של הסופר אייגדוס אלברטינוס (Albertinus), דיוקנו של המלנכולי המהורהר והאדיש מנאום ההספד שנשא המחזאי הבארוק יואן כריסטיאן הלמן (Hallmann) בטקס ההלוויה של סמואל פון בוטשקי (von Butschky) והדיאלוג בין המלנכוליה והשמחה במחזה פרי עטו של קספר פון שטילר (von Stieler). בשלושת המצבים האבן נחשפת כסמן אלגורי – מסמן קרוב שאינו מציע תנחומים תרפויטיים, אלא רק מחזות של חורבן, ייאוש, קהות חושים וסימני מוות. האבן היא עצם דומם, אך בה בשעה היא גם מקור להתבוננות. היא משמשת מסד לצורת אמנות שאינה מביאה לידי חיים, אלא לידי שקיעה בדיכאון ולהתכנסות פנימה בתוך גבולותיה התחומים (בדומה לפרשנותם של סקסל ושל פנופסקי על משמעות המבט בפאון האבן בתחריט של דירר). כלומר האבן מציעה רק מוות וייאוש במרחב, אולם ככזו, האבן גם מגלמת את מהותה

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London: Nelson, 1979, pp. 328–329

15 שם, עמ' 360.

של העבודה הפילוסופית (ההתבוננות במצב דומם), והיא גם מביאה להנכחה ולמימושה של המלנכוליה כמסד של חיים – החיים הקודרים.

בנימין מציע פרספקטיבה נוספת לכינונה של פואטיקת אבנים הכרוכה בעניינו המיוחד בתאוריה האסטרולוגית מתקופת הרנסנס והבארוק בזיקתה לנפש המלנכולית. בנימין קושר בין תחושת המלנכוליה לכוכב שבתאי: שבתאי, הנקרא ביוונית על שמו של קרונוס, הטיטן המודח היושב בשאול ומקונן על נפילתו, נחשב בתקופת הרנסנס לשביעי ולאחרון במניין כוכבי הלכת, ולפיכך נתפס ככוכב המרוחק ביותר מן הארץ. שבתאי נוטל את הנפש למסע הרחוק ביותר, וקורא לה למרום, לידע רם ולמתת הנבואה. בנימין מפרט תאוריות אסטרולוגיות מהעת העתיקה שהוחיו בימי הביניים ומצאו בכוכב שבתאי, כוכב המלנכוליה, לא רק עצלות וקהות חושים אלא גם אינטליגנציה עמקות והתבוננות.¹⁶ את שני הצדדים הדואליים האלה בכוכב שבתאי בנימין מציין בספרו *Mazzeh* התוגה: שבתאי פועל ברמה הקוסמית בתוך דואליות קיצונית והוא מסמל דבר והיפוכו – הוא הכוכב הגבוה והמרוחק ביותר שמתוקף עמדתו המבודדת יכול להגיע לתובנות גבוהות ועמוקות, ובכך מדגים כיצד המלנכוליה מוצבת על הגבול העדין שבין טירוף לגאונות. אולם, אל מול מראה הכוכב הרחוק המעורר את הנפש להגות ולנבואה, שבתאי מתפרש כזה המושך את האדם אל תהום האדישות והתוגה. שבתאי דוחק את נפש האדם לעצבות ולקרירות, לחייתיות ויצוריות, לבדידות ולמצבי דומם. המלנכוליה מופיעה ב*Mazzeh* התוגה לא רק בצורתה המעודנת השמימית והקוסמית, אלא גם בצורתה הארצית והחומרית המחוברת לארץ. בהשערות מתקופת הבארוק בדבר תהליך התהוות המלנכוליה ראה בנימין הוכחה להיווצרותה של מחלת המלנכוליה במעמקי החיים היצוריים, שכן בכוחה הדיאלקטי של המלנכוליה להטיל את האינדיבידואל המחוונן ביותר למקום הנמוך ביותר של החייתיות.

את הדיון של בנימין בשאלת האבן המלנכולית בספרות הבארוק משלים חיבורו של פרויד אבל ומלנכוליה. פרויד קובע שאבל ומלנכוליה נובעים מתוך אובדן: בעוד אבל הוא תגובה קבועה לאובדן מוחשי של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, האובדן של המלנכוליה מעורפל ומתבטא בקושי לזהות את אשר אבד ולכן נסוג לחלוטין מתודעת האדם: "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה – באני עצמו הנעשה כזה".¹⁷ האובדן של האבל הופך את העולם סביב לריק, ואילו המלנכוליה אינו מאבד את העולם, אלא אותו עצמו. התוצאה של אי היכולת להתאבל על האבוד היא ההפנמה של האובייקט האבוד אל תוך האגו מוכה הכאב של המלנכוליה. האובדן הופך לפיכך לנוכחות גמורה, לצל כבד, כמו רוח רפאים הרודפת את הנפש. זו נוכחות רפאים בהכילה את הטבע המיוחד של האובייקט האבוד של המלנכוליה בצירוף בין אובייקט בלתי נתפס לבין נוכחות חזקה ותקיפה. החלוקה המקוטבת הזו יוצרת מרחב שבו אמביוולנטיות ועוינות קמות על האני והזהויה הפתולוגי מביא לרדיפה עצמית:

16 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128–131.

17 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טנגבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 15.

Der Melancholiker zeigt uns noch eines, was bei der Trauer entfällt, eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung. Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das ich selbst. Der Kranke schildert uns sein Ich als nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich, er macht sich Vorwürfe, beschimpft sich und erwartet Ausstoßung und Strafe.¹⁸

המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת־האני, כלומר התרוששות־אני אדירה. אבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה – באני עצמו הנעשה כזה. החולה מתאר לנו את האני שלו כשפל, כחסר תועלת וכפסול מבחינה מוסרית: הוא בא בתוכחות כלפי עצמו, מגדף את עצמו ומצפה לנידוי ולעונש.¹⁹

טענתו של פרויד על מלנכולי הרואה עולם ריק מהדהדת בדיון של בנימין במחזה התוגה על עולם בארוקי טרנסצנדנטי שבו מעשי האדם משוללי משמעות. את שתי הצורות של האובדן – הפיחות במעשי האדם על פי פרויד ואובדן הנרטיב על פי בנימין – אפשר לשאול לבחינת האבן המלנכולית בספרות הגרמנית. האבן היא ריקה ופרגמנטית, רדופה ומקוטבת, חסרת ניחומים ונטולת מרפא. קולן של האבנים בספרות הגרמנית בוקע לרוב, בדומיה, בדממה כבדה ובמופעים טקסטואליים שבורים של סוגים שונים של אבנים.

במחקר המפורסם משנת 1967 על חוסר היכולת להתאבל (*Die Unfähigkeit zu trauern*)²⁰ ביקשו הפסיכואנליטיקאים אלכסנדר ומרגרט מיטשרליך להבין בעזרת הפסיכואנליטיקה את הכוח המניע מאחורי הפסאדה של אדישות הגרמנים ושויון נפשם כלפי המתים, בשעה שמלחמת העולם השנייה פלשה אל ארצם ולקולקטיב הגרמני נכזו ימים קשים של אומללות וטראומה, מוות וחורבן הערים.²¹ את הקריסה הסופית של המשטר הנאצי, ששיאה במותו של היטלר, בחנו הזוג מיטשרליך על פי ההבחנה של פרויד את עבודת המלנכול; הקריסה הביאה לטראומה בתפיסת הכבוד העצמי של הגרמנים. האובדן הנרקסיסטי של מושא האהבה (היטלר והרייך השלישי) הוביל להתפרקות אידיאל האני הקולקטיבי המשותף ומכאן להתערערות מוחלטת של האני באמצעות בריחה מן המציאות. חוסר היכולת להתאבל על האובדן המוחלט של המנהיג מתפרש כתוצאה של מגננה אינטנסיבית מפני אשמה, בושה ופחד. מגננה זאת הושגה באמצעות הפניית עורף לקיבעון הליבידנילי החזק. העבר הנאצי עבר דה־ריאליזציה וכאילו מעולם לא היה

18 Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie", *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, 10: *Werke aus den Jahren 1913/1917*, London: Imago, 1949, p. 428

19 פרויד, הערה 17 לעיל, עמ' 15–20.

20 Alexander and Margerete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagenkollektiven Verhaltens*, München: Piper, 1967

21 על התמודדותה של גרמניה עם זיכרון מלחמת העולם השנייה והשוואה, ראו: פרנץ מצ'ייבסקי, "ארץ ללא זיכרון? היעדר האבל על המתים בגרמניה שלאחר המלחמה", *טבור* 1 (2008), עמ' 2–9.

באמת.²² במציאות הזו של תרבות זיכרון חסומה והתמודדות לקויה עם העבר פעלה, לדידם של בני הזוג מיטרשליך, הספרות הגרמנית לאחר מלחמת העולם השנייה על פי המאפיינים של התזה המלנכולית.²³ גרמניה וגרמנים מטופלים בספרות ללא רחמים ובמידה רבה באופן פוגעני. הגיבור יהיה תמים ולרוב פסיבי, בודד במערכה, שפל ונסוג בעקביות מסביבתו האופורטוניסטית. הגיבורים העלובים בספרות הגרמנית החדשה מעמידים אינדיבידואלים גרמנים שלא היו מסוגלים למרוד במשטר הנאצי ובהמשך, עם נפילתו, אינם קונים עמידה איתנה במציאות החדשה שאחרי המלחמה. הפרעה של מהלכי הזיכרון מתבררת, אפוא, בספרות כפואטיקה בצרימה, כהוויה מלנכולית קרועה וחשופה.

יתרונה של התזה המלנכולית בפענוח של פואטיקה המיוסדת על אבנים מצוי בקרבתה לסדרי הדברים ובפתיחותה למשלבים עיוניים ופואטיים. התזה המלנכולית מציגה את הדברים כהווייתם בכפילותם ובמורכבותם – עולם מודרני הרוס, יגע וחרב שמתוכו מתרחשים רגעים קוסמיים ובהם אבנים דוממות משוטטות, שלעתים מרחפות אל הכוכבים ואל הנצח. את אופני הייצוג של האבן בקיפאון יש אפוא לבחון על פי התנועה הדו־ערכית והכפולה, בפרספקטיבה דיאלקטית בין שמים לארץ, בין נבואה להשתקה בתוך תודעת משבר, תחושת ירידה ופיזור וחומריות רבה. בעולם בתר־שואה שלא ניתן לייצוג ולסימון, קריאת האבנים היא קריאה חומרית של ניסיון להתחקות בשדה הפואטי על דרך מטפיזית שלילית אחרי האבן המלנכולית.

שבר ציביליזטורי: החגלות ומפגש עם האבן

כבר בפתח הרומן, הדמויות הראשיות (הצייר והמתמחה) נפגשות לראשונה ומשוטטות בעמק קטלני ומסוכן. הן נתקלות באובייקטים קרים וחסרי תנועה המוטלים בעמק למרגלות ההר. הפריטים השרועים במצב דומם מסודרים במעין רשימה להלן:

Alles ist gänzlich ausgestorben. Keine Bodenschätze, kein Getreide, nichts. Etliche Spuren aus dieser oder jener Zeit finden Sie, Steine, Mauerbrocken, Zeichen, von was, weiß niemand. Ein bestimmtes, geheimnisvolles Verhältnis zur Sonne. Birkenstämme. Eine verfallene Kirche. Skelette. Spuren von eingedrungenem Wild. Vier, fünf Tage Einsamkeit, Schweigsamkeit [...] Die Natur ganz unbelästigt von Menschen. Vereinzelte Wasserfälle. Es ist wie der Gang durch ein vormenschenwürdiges Jahrtausend.²⁴

22 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 27-36.

23 שם, עמ' 56-57.

24 Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, p. 14

הכול מת, אין אוצרות טבע, אין תבואה, כלום. אדוני ימצא עקבות אחדות מזמן כלשהו, אבנים, שבריי-חומה, סימנים, של מה, אין איש יודע. יחסים חידתיים אל השמש. גזעים של עצי לבנה. כנסייה מטה ליפול. שלדים. עקבות של חיות-בר. ארבעה, חמישה ימי בדידות, שתיקה [...] הטבע לא מוטרד מצד בני האדם. מספר מפליי-מים. זה דומה לתקופת המילניום שלפני היווצרות האדם.²⁵

הרשימה מכילה פריטים שמרכיבים את העולם אחרי החרבתו העצמית, והיא מכנסת את תהליכי הפירוק, הפיזור והשקיעה של סדר הדברים. סדר הדברים המתפרקים כולל את החומרים הפוריים של הטבע המכוננים ציביליזציה אנושית, וכן את העקבות לעריכה של טקסים פגניים-רליגיוזיים. בראש הרשימה מופיעות האבנים (Steine), ולאחר מכן שברי חומה. כלומר בהתחלה מוצג החומר עצמו, האבן כחומר יסוד, ואחר כך מוצגת האבן המסותתת המעמידה חומת הגנה או מבנה. אך המבנה נידון להריסה, והחומה מתגלה כעיי חורבות. בכך גם מהותה: להיות נידונה לחורבן. מכאן השיבה של הפרוזה למצבי הדומם והמנוחה, ולחוסר המשמעות של האבן המוטלת בשדה. האבנים העזובות מונחות כגלמים וכסימנים (Zeichen), כעקבות (Spuren) לדבר לא ידוע. שברי האבנים המוטלים יחידים מעידים על עולם ציביליזטורי שחווה חורבן, ועתה הוא מנותק, שבור ומפורז. בעולם זה האבן מונחת בלא מבע ובלא מגע לאחר שיצאה מכלל שימוש. האבן שבנו בה את החומה שבה להיות אבן – חומר בסיס חסר פשר וחסר מובן, עצם דומם בחיי הטבע. ההיתקלות באובייקטים הדוממים פועלת גם כאן בהתאמה לתאוריה של סקסל ופנופסקי. כזכור, המבט של הדמויות מבטא השהיה של תנועה, אך גם התמשכות של פעולה הרסנית המסמלת את מוגבלות הזמן, המרחב והמחשבה.²⁶ לכן, המבט באבן מסמן את אופק ההסתכלות המלנכולית הנפרסת בטקסט, ובכך מרחיב את הממד המלנכולי לא רק של האדם (הסובייקט בעולמו של ברנהרד), אלא גם של העולם המצוי בריקנות, בחוסר תנועה ובחורבן.

ברשימת הפריטים לעיל, עולים מצבי הטבע של הקיום האנושי בטרם עליית הדתות השונות, בטרם היווצרות החוק ובטרם הלשון. את משך הזמן התאולוגי מייצגים "יחסים חידתיים אל השמש" וגם כנסייה חרבה. כידוע, רוב העמים מן התקופה הנאוליטית עבדו את השמש – המרשימה, הגדולה בגרמי השמים – כאלוהות העליונה. כך גם אפשר לזהות בטקסט את הרמיזות לפולחן אל השמש בתיאור הכנסייה החרבה כהסמלה אלילית. אולם כעת מדובר בשלב היולי של הציביליזציה, ואין אלים פעילים או גיבורים המעצבים את המרחב. הרצף הפולחני-תאולוגי המובא בסדר כרונולוגי-היסטורי מופר בחורבן, ומסתיים בחזרה אל עולם ראשוני של טרום אמונה. בפרספקטיבה תעשייתית אין בנמצא אוצרות קרקע וגם אין תבואה. אין עצים וגם לא עצי פרי, אלא רק גזעים של עצי לבנה. במיתולוגיה הנורדית והרוסית סימל עץ הלבנה פוריות והיה לו חלק בטקסי פולחן פגניים לאלת הפריון פרייה (Freya). בימינו רואים בו עץ רב-תכליתי, שלו שימושים רבים בתעשייה המודרנית ובמיוחד בהפקת כלי נגינה וחומרי סיכה ורפואה. אולם באמונה העממית הגרמנית

25 לאורך המאמר יובאו ציטוטים מהרומן קיפאון ומהסיפור "באורטלר" בתרגום חופשי שלי, י"ב.
26 Klibansky, Panofsky and Saxl, הערה 14 לעיל, עמ' 360.

נתפס העץ אחרת לגמרי. בסיפורי עם גרמניים עץ הלבנה מובא בהקשרים אימתניים (Unheimlich) ובאגדות נוצריות הוא נזכר כ"עץ האבל והכאב" (Baum der Trauer und des Schmerzes). בדומה לכך, העץ בקיפאון איננו מסמל פוריות דווקא, אלא כאב ותלישות. העץ כרות ומת ואינו בר-שימוש. פירות למאכל האדם אינם מצויים וגם האדם אינו קיים יותר. כל שנותר מן האדם הוא שלד (Skelet). לאחר קריסת תרבות האדם וחורבנה, העולם חזר לקדמוניותו, לערש בריאתו, אלפי שנים אחורה. ההיסטוריה עצמה נפסקת ותחתיה שבים ומתגלים רבדים גאולוגיים בתולדות האנושות.

הניתוק בין האובייקטים מעיד על סדר דברים מפורד. הקיום האנושי והחיים בטבע אינם יכולים להתמש עוד באחדות הדברים ובפעילות משולבת, והציביליזציה נסוגה לדרגות קיום פרה-היסטוריות. החזרה של הפרוזה למצב הקדמוני, הטרומ-ציביליזטורי, היא חוויית הריקון של המרחב האוסטרי. ריקותו של המרחב טעונה במלאות אבודה: המרחב טעון בסימנים ובעקבות הרוסים וחורבים מן העבר. בכך ברנהרד מערער על המרחב ומציב את הרפובליקה האוסטרית השנייה (שלאחר המלחמה) כטריטוריה של זהות כושלת ושל אידיאליזם מופרך. הזהות האוסטרית מתבררת ככושלת וכעוינת מתוך סיפור עצוב של פנטזיה בלתי-ממומשת, נטולת קתרזיס או הבטחה – מתוך סיפור תולדותיה של ההתיישבות האנושית. הגיבורים משוטטים ותועים במרחב לא סדור ולא מוגבל, שעמוס בסימני כישלון. ברנהרד פורם את הרקמה האנושית ובמקומה פורס גופי-אבן מבודדים. מעתה העולם מורכב מפריטים דוממים ובודדים השקועים בתוגה כללית ועטופים בשתיקה. אך דממת האובייקטים בטבע אינה סתמית, היא אומרת בשתיקה את מהותו של המצב האנושי – לשוב ולהיות מוטל בשברים. זהו תיעוד להשלמת הכיליון של הקיום האנושי, אך בה בעת יש כאן גם הוראה (סימן) של דרגות קיום – אומנם בתוגה, ובכל זאת חיים.

בדומה לריקון המרחב בקיפאון ולהופעת האבנים הבודדות בשטח הפתוח, ברנהרד מציב אבנים כעצמים בודדים גם בסיפור הקצר "באורטלר" ("Am Ortler"). הסיפור התפרסם בקובץ הסיפורים *Midland in Stilfs* בשנת 1971. ברם, בשונה מהצבת האבנים בקיפאון בתחילת הרומן, ברנהרד מציב אותן בשיא העלילה של הסיפור "באורטלר" כדי לשקף עולם ששקע בתוגה. בעלילה, שני אחים העושים את דרכם לבקתה כפרית ברום ההר, אל מושב שירשו מהוריהם המנוחים. האחים עוסקים במחקר ובאמנות – המספר מומחה לשכבות אוויר באטמוספירה (Luftschichten), ואילו האח החולה עוסק ביצירות אמנות (Kunststücke):

Weil wir schließlich an nichts als an unserer Arbeit Interesse gehabt haben [...] in welchem wir an ihr (die Umwelt) keinerlei Interesse mehr hatten.²⁷

Thomas Bernhard, "Am Ortler", *Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, p. 174 27

הואיל ואחריי־הכול גילינו עניין בעבודתנו בלבד [...] איברנו בכך עניין בעולם הסובב אותנו.

האחים מגלמים גיבורים מלנכוליים הנתונים בשעמום אפתי ובחוסר עניין במציאות. את הערותיו של פרויד בדבר מעורפלות האובדן של החולה המלנכולי אפשר למצוא בהיצמדותם המוגזמת לאובייקט המלנכולי, לעבודת רוח מופשטת ופיזית בשטחי האמנות והגאופיזיקה.²⁸ המלנכוליה של האחים מתבטאת בהיצמדות האובססיבית לריק, לעולם רוח מרוקן, בתורת תלישות פתולוגית שמקורה בייאוש קיצוני והרסני המותיר אחריו תמיהה ותחושה עמוקה של חוסר נחת, ולא כמיהה לעבר כלשהו.

גם האבן משתבצת בכינונה של הפואטיקה המלנכולית בסיפור. בדרכם של האחים לפסגת ההר, המספר (האח המומחה לשכבות אוויר) מעלה זיכרונות מתקופת הילדות על אביהם הקשוח שהיה רודה בהם בילדותם לעלות ולטפס במעלה ההר. והנה, בעלייה להר כעת, אוויר ההרים נעשה לדליל ככל שהאחים מטפסים. מסלע (Gestein), שברי סלעים (Felsbrocken) וצורות נוף מוקשות אחרות נגלים להם. הנוף הסלעי הוא בוודאי תמונה מהימנה למצבי התודעה המוקשים הנפתחים לזיכרון בשיחת האחים. אך בפסגת ההר הולכים ומקננים חששות רבים, חששות משקיעת הגוף בריק, מרגישות היתר של התודעה ומחוסר הידיעה מה לחשוב ולכן ללכת. המצבים החרדתיים של המספר משתקפים באבן הקשה, והאופי המלנכולי, זה המיוחס לשבתאי, מצטייר בהם: מזג סוער ורוגז הנקלע לסערות ולדממה. עליית השניים בהר מסתיימת במופע האבנים השרועות בפיזור, במה שהיה פעם הבקתה הכפרית:

Wir waren jetzt bei der Sennhütte angelangt [...] aber von der Sennhütte war nichts als ein Haufen ungeordneter Steine übrig. Kein Schutzmittel, nichts. Steine und unter den Steinen das Fundament der Sennhütte. Alles zerfallen, alles. Notdürftig richtete ich uns einen Platz aus Mauersteinen und Holztrümmern her, denn ich wollte nicht, dass wir umkommen.²⁹

הגענו זה עתה לבקתה [...] אולם מהבקתה לא נותר כי אם רק מערום של אבנים לא מסודרות. שום אמצעי להגנה, שום דבר. אבנים ותחתן יסודות הבקתה. הכול חרב, הכול. בקושי פינתי לנו דרך בין אבני החומה והריסות העצים, שהרי לא רציתי שניספה.

הפגישה עם האבנים החרבות היא בלתי נמנעת. לאחר הטיפוס הממושך הבקתה הכפרית המשפחתית נחשפת לעיני האחים כמערום אבנים, כתל חרב. אחרי המפולת וההרס אין בנמצא מחסה, אלא רק מערום אבנים, ויסודות הבקתה שוקעים תחתיו. בקושי

28 Freud, הערה 18 לעיל, עמ' 428.

29 Bernhard, הערה 27 לעיל, עמ' 194-195.

רב הפרוטוגוניסט מצליח לסדר לעצמו ולאחיו מקום בין גלי האבנים ומשברי העצים. האבנים העזובות ולכדות את האחים ומציבות לפנייהם עימות עם העבר. אסופת האבנים מתפרשת כגלעד לזיכרונות העבר, אך גם כמלכודת מוות: האבן השלמה הייתה בשעתה סימן לשלמות המשפחתית, חלק מאתר הנופש המשפחתי, אך כעת זו אבן־הריסות, שארית שבורה מחיי המשפחה שאבדה ותו לא. הדימוי של האבן העצבה טוען את הטקסט בתודעה מלנכולית, שכן כובד ודממה משתקפים בו. ואולם הרגע שהאבן פוגשת את הגיבור בהווה הוא גם הרגע שהאבן הופכת לקריאה ולנגישה. זו נקודה קריטית שהאבן מרשה לעצמה להיות חשופה ונגישה באמצעות היפתחות בהווה. במובן זה, בפגישה של הפרוטוגוניסט עם האבן מתרחש מהלך מכריע. הפגישה עם האבן משמעה זיהוי של העבר האישי והמשפחתי ושחזורו, כלומר פעולה של היזכרות במשפחה. השחזור של האובייקט האבוד עבור הגיבור נעשה לקריאה רק ברגע הפגישה המחודשת עם האבן. בניסוח אחר: האבן המוטלת היא גם סימן בראשיתי לעבודת הזיכרון.

את עבודת הזיכרון ברומן ואת מופעי האבן הכבדה והשותקת צריך לקשור עם השבר הציביליזטורי של המאה העשרים – מלחמת העולם השנייה. קיפאון התפרסם כמעט שני עשורים אחרי מלחמת העולם והוא מהדהד בין דפיו את ניסיון המלחמה (Der Krieg):

Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen. "Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind", sagt der Maler. In den Waldstücken, gegen die Klamm zu und hinter dem See wie auch im Lärchenwald, seien aufgelöste Regimenter ausgehundert worden. "Schließlich sind sie auch erfroren. Einige haben sich ja retten können, aber nur ein paar, die anderen waren zu schwach, um sich bis zu den Dörfern hinbewegen zu können." [...] Bei Kriegsende seien die Wälder voll Kriegsgerät gewesen, Panzer und Panzerspähwagen und Kanonen und Motorräder und Automobile seien überall zwischen den Baumstämmen herumgestanden. [...] "Aber die Spuren des Krieges sind noch nicht verwischt", sagte der Maler, "dieser Krieg wird niemals vergessen sein. Immer wieder werden die Menschen auf ihn stoßen, wo sie auch gehen mögen".³⁰

המלחמה השאירה סימנים מחרידים בכל העמק. "אפילו היום נתקלים בגולגולות או בשלדים שלמים, המכוסים בשכבה דקה של מחטי אורן", אומר הצייר. ביער בואכה עמק קלאם ומאחורי האגם, כמו גם ביערות המחטניים, מוטלים חיילי רגימנט פרוקים מנשקם שרעבו למוות "לבסוף הם גם קפאו. אחדים היו יכולים להציל את עצמם, אך רק אחדים, האחרים היו חלשים מדי, בכדי להגיע לכפרים."

Bernhard 30, הערה 24 לעיל, עמ' 138–139.

[...] בסיומה של המלחמה היו היערות מלאים בציוד צבאי, שריון כבד ורכבים מזוינים ותותחים ואופנועים וכלי־רכב היו פזורים בין העצים בכל עבר. [...] "אך סימני המלחמה עדיין לא נטשטשו", אמר הצייר, "מלחמה זו לא תישכח לעולם. האנשים ימשיכו להיתקל בה, בכל מקום אשר יבקשו לפנות".

העולם הבתר־מלחמתי (שמתמקם ברומן בכפר וונג [Weng] במחוז אוסטריה־עלית) הוא עולם של סימני אלימות ושל זיכרונות מסויטים. המרחב האוסטרי ברומן משופע בשלדים, בגולגולות ובגופות עירומות של חיילים ואזרחים. היערות ומרחבי הטבע מלאים בציוד מלחמתי עזוב: שריון כבד ורכבי חילוץ, מטולי רקטות חלולים ותחמושת פזורה. תנועתם של האובייקטים, של סימני המלחמה, עצרה מלכת והשקיעה אל תוך קיפאון מודגשת בפואטיקה של תוגה גדולה.

בשוטטות בין הסימנים מתועד כישלון המפגש עם העבר. הפרוזה של ברנהרד לא מציעה נרטיב מסודר ובו סדר דברים כרונולוגי המתאר את עלילותיהם של פושעים וקורבנותיהם או של קרבות עקובים מדם ושדות קטל. הספרות מביאה בפנינו את הרגע שאחרי השבר בלבד. מתוך הסימנים המוטלים אין לדעת את זהות המתים, מי מהם קורבן או פושע, מה נשבר ומה אבד. תנועת השיבה אל העבר נסמכת על זיכרון קולקטיבי אוסטרי מושתק ומודחק מתוך דחף התנגדות לחלופיות הזמן ההיסטורי. המסע לחיפוש וגילוי העבר מתגלגל לפרקסיס אסתטי של עבודה עם דימויים ויזואליים אלימים וצורות שבורות מפורקות. זהו ייצוג פואטי החושף את המלחמה רק מבעד לעקבות מעוותות חלקיות ונעדרי־שלמות. מהותו של טקס ההיזכרות היא שלילית, שכן הוא חותר להדגשת הפער ומבטא דינמיקה הנמנעת מייצוג שלם והיגד פוזיטיבי. ולכן במרכזם של טקסי ההיזכרות במלחמה מתעצבת זהות מלנכולית של פרוזה. ההפרעה לרציפות של מהלכי הזיכרון היא הצרימה שדרכה משוחזרת הוויה קרועה, חשופה, במעין תשקיף חסר־נחמה. הסימנים המרצדים מבטאים את התזה המלנכולית של מיטשרליך בדבר חברה וספרות שלא רוצות להתאבל ואינן יודעות כיצד: הרומן נכתב מתוך השקפה שסימני המלחמה לא נמוגו, המלחמה לא תישכח והאנשים ימשיכו להתעמת שוב ושוב עם מוראותיה וסימניה לאן שיפנו פניהם.³¹ סימני המלחמה, העקבות ושרידי זיכרונות מרים אינם ברי־מחיקה ומעידיים על חברה מלנכולית שלא מפנימה את האסון ולא מעבדתו בתהליך מסודר של אבל. אך כיצד החברה המלנכולית אחרי מלחמת העולם מתרגמת לכדי סיפור אנושי ברומן של ברנהרד? מהם החומרים שמארגנים את הציביליזציה וכיצד נמצא לאלה ייצוג ברומן? האבדון החברתי מתפרש ברומן כפשע מאורגן והקולקטיב האוסטרי מצטייר כקהילה של פושעים. הניסיון לשרטט את סיפורה של חברה שהלכה לאבדון במציאות של אחרי החורבן נעשה מבעד לאבן. תפקיד האבן להוות מבע לסיפור האנושי כהיסטוריה של פשע מתמשך:

31 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 56–57.

"Hier ist jeder Stein eine Menschengeschichte" [...] "Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Mißhandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff" [...] "Und diese Menschen die alle auf der niedrigsten Stufe stehen, oft auf der niedrigsten Charakterstufe, diese Menschen sind alle Kronzeugen der großen Verbrechen. Dazu kommt, daß einem ja der Blick zerbrechen muss an den Felswänden. Dieses Tal ist tödlich für jedes Gemüt".³²

"לכל אבן יש סיפור אנושי לספר" [...] "כל דבר, כל ריח, כפוף לפשע כלשהו, להתעללות, למלחמה, והוא נושא לכן מידה של קלון" [...] "האנשים האלה כולם במדרגה הנחותה ביותר, לרוב מצויים במשלב הנמוך של מזג האדם, הם עדיין מדינה לפשעים הגדולים שנעשו. לזה מתווספת העובדה שהמבט יכול להישבר רק בהיתקלות בקירות המצוק. עמק זה, קטלני הוא לכל רגש".

האבן מופיעה בקטע בשני מרחבים משלימים. במרחב הראשון האבן נטועה במרחב של הפשע האנושי. האבן כאן היא אובייקט המוטל על פני מרחב המייצג את מפעלי האדם, ובעיקר את מפעלו ההיסטורי הגדול – המלחמה. האבנים המוטלות מעידות על הסיפור האנושי, מספרות את תולדות מלחמת העולם, וחושפות את המוסר הירוד ואת הפשעים הגדולים שנעשו בשנות המלחמה. בכך האבנים מהדהדות את עליבות הדמויות ברומן. אולם האבן מצויה גם במרחב שמחוץ למרחב הפשע הציביליזטורי, וננעץ בה מבט (Blick) בעל משמעות. האבן מרכיבה את קירות המצוק (Felswänden) הנישא מעל הכפר וונג, והמשקיף מרחוק על המתרחש במרחבי הפשע. האבן אוצרת כאן סוד ונושאת עדות אילמת שאומנם מאפשרת הסתכלות, אך זו ההסתכלות המלנכולית. המבט באבן החיצונית מתקשר גם כאן למחקרם של חוקרי תולדות האמנות סקסל ופנופסקי על המבט בתחריט "מלנכוליה I". מבטן של הדמויות הראשיות ברומן (הצייר והמתמחה) נתקל באבן, כלומר המבט ננעץ ונתקע באובייקט קר, מגושם וחסר תנועה. היתקלות המבט באבן מבטאת אפוא השהיה של תנועה וגם התמשכות של פעולה, וזו בתורה מסמלת את המוגבלות של הזמן, של המרחב ושל המחשבה. אבן המצוק בסיפור של ברנהרד פוגשת את המתבונן ותוחמת בתוך כך את הגבולות של מרחב המחיה האנושי ואת מחוז הפשע ההיסטורי. האבן מוצבת כעדה ותיקה לסבל, לייאוש, לעוול ולניוול האדם.

את הדיון במפגש עם האבן בקיפאון אסכם בשלושה רבדים הקושרים את תהליך הקיפאון בטבע לאבן ולמלנכוליה מתוך פרספקטיבה גאולוגית:

Nun höre ich also das Fallen des Schnees und das Zerbersten der Baumstämme
... das Hereinbrechen der Eiszeit, das Zerbröckeln der Schwermut der Menschen
... nun habe ich eine ungeheure Szenerie der Kristalle des Todes vor mir.³³

32 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 53.

33 שם, עמ' 294.

ועתה אני שומע את נפילת השלג, את בקיעתם של גזעי־העצים... ראשיתו של עידן הקרח, התפרקות למלנכוליה אנושית... כעת נשקף מולי נוף מפלצתי של גבישי־מוות.

בקטע לעיל מנוסחת פואטיקה מלנכולית של אבנים בשלושה רבדים. ברובד הראשון מתואר טבע המצוי בעצירה מוחלטת, בקיפאון אימתני ואלים שאוחז בכול, בבחינת הפצעה של עידן קרח המשאיל לטקסט פרספקטיבה גאולוגית. על פני המהלך הגאולוגי מסתמן רובד שני – ובו המצב הדומם, השורר בכל חי וצומח, ומסמן תהליך של טבע הרסני, מהלך של ביקוע והתפרקות בלב הציביליזציה. אלו מתבטאים במלנכוליה אנושית ובהיפערות פנימית של האדם (Zerbröckeln). לבסוף מופיע רובד שלישי – מופע של אבנים קפואות ושל גבישי קרח, המסמלים עדות לחיים הנהפכים למוות. התהליכים הגאולוגיים מציעים כאן תשתית חומרית להיווצרות מלנכוליה בקרב בני האדם ומבוא לעבודת זיכרון – להמרתם של החיים במוות.

אנחנו למדים כיצד בפתחה של הפרוזה הברנהרדית המלנכוליה מתנסחת בשדה הפואטי ופורטת את מקומות השבר הציביליזטורי. ברנהרד מבקש ליצור נוכחות למצבי הדומם השוררים בכל חי ומציג זאת כבר ביצירות הראשונות קיפאון ו"באורטלר". הפרוזה שלו מחויבת להציג את עליית התרבות מתוך הטבע, אך בעיקר היא מחויבת להציג כיצד התרבות קורסת לבסוף בחורבן גדול ובחזרה למצבי דומם וקיפאון. הסיפור האנושי מתברר כסיפור של פשע מתמשך ושל אובדן החיים הציביליזטוריים. פואטיקת האבנים היא הביטוי שנמצא להרס התרבות ולמצבים המלנכוליים. הדמויות ברומנים פרי עטו אינן מכילות את האובדן שזה שיעורו, ומכאן פועלת הפואטיקה המלנכולית. זוהי פואטיקה של דממה ואטימות, אך בה בעת זה גם פואטיקה של חשיפה: רק במקום שהבקתות חרבות, הבתים נפולים והעולם שוקע, ורק במקום שבמצבי הדומם אפשר לשוב ולראות את יסודות המבנה ואת החומר – רק מתוך מצבי השבר האלה אנו משערים את מה שנפל בתורת מושא לזיכרון.

דמות המלנכולי ושפתו: בין נבואה ליצוריות

בקיפאון דיוקנו של הצייר משורטט כאיש בודד החי מחוץ לחברה:

"Mein Bruder", hat er gesagt, "ist wie ich unverheiratet. Er ist wie man sagt, ein Gedankenmench. Aber heillos verwirrt. Verfolgt von Lastern, Scham, Ehrfurcht, Vorwürfen, Instanzen — mein Bruder ist ein Spaziergängertypus, also ein Mensch, der Angst hat. Rabiat".³⁴

34 שם, עמ' 12.

“אחי”, הוא אמר, “בדומה אליי אינו נשוי. הוא, כמו שאומרים, איש מחשבות. אך מבולבל חסר תקנה. רדוף על ידי מידות רעות, בושה, יראת כבוד, טרוניות, רדוף על ידי הרשויות – אחי הוא טיפוס משוטט, כלומר איש חרדתי, זועם”.

הריחוק של הצייר מן הציביליזציה פירושו ניכור מחברת בני האדם ומקשרי משפחה. ריחוק זה מתבטא הן בהגות ובמחשבה (Gedankenmensch), הן בנטייה לצאת לשיטוטים בהרים סביב לכפר ולהתבונן בטבע ובאנשים. הסימפטומים של האובדן ושל המלנכוליה של הסובייקט מתבטאים במיאוס מן החיים, בהיבדלות ובהתרחקות מן העולם, ובריקנות קיצונית פנימית. לפנינו דיוקן מלנכולי של איש בודד ועירי המצוי ברדיפה עצמית. התסביכים הקליניים מערבים רגשות סותרים של בושה ושל יראת כבוד, טענות ותוכחות עצמיות, חרדה קשה והתפרצויות זעם קשות. העולם הפנימי של הצייר מתואר במונחים של קירות רועדים ושל התמוטטות עצבים. בעולמו שולטת תנועה כפויה אל מעמקי התהום הפנימיים של הנפש והחוצה: השליטה העצמית כרוכה בברוטליות, והמנעד הנפשי מצוי בתנועה טרופה אל העצמי ואל מחוץ לעצמי. האני של דמות הצייר הולך ונטווה אפוא על פי המודל הפרוידיאני של החולה המלנכולי, כלומר הוא נעשה חרדתי, דל וריק, חווה תהליכים נפשיים של פירוק ושל שיסוע פנימי, ומוכיח את עצמו כנידון להיכשל.

במחזה התוגה למדנו כי המלנכוליה מופיעה לא רק בגרסה מעודנת שמימית וקוסמית, אלא על פי דפוס הפוך של מלנכוליה ארצית וחומרית המחוברת לארץ.³⁵ בהשערות הבארוק על תהליך התהוות המלנכוליה ראה בנימין הוכחה להיווצרותה של מחלת המלנכוליה במעמקי החיים היצוריים. בכוחה הדיאלקטי של המלנכוליה להטיל את האינדיבידואל המחוונן ביותר למקום הנמוך ביותר של חייתיות. ממקום שבתו מחוץ לחברה, הצייר מגלם את הדמות השבתאית, זה המתבונן ממרחק ונוסק לשיאים של התעלות באמנות. נפשו המיוסרת מיטלטלת לסירוגין בין הגות, ידע ונבואה, ובין עצבות, קרירות, בדידות איומה ומצבי דומם.

את המהלכים ההיסטוריים שהובילו את הצייר להגות שבתאית ולתפקידו המרכזי בעבודת הזיכרון ברומן יש למצוא בשלושה אירועים הנשזרים בתולדות המקום וונג ובחיייו של הצייר: הראשון הוא הקמתו של מפעל לעיבוד תאית כמה עשורים טרם התרחשות העלילה, והשני הוא הקמתה של תחנת-כוח במהלך התרחשות העלילה:

alles, was im Laufe von drei Jahrzehnten ins Tal hereingeschwemmt worden ist, um von der Zellulosefabrik, von der Eisenbahn, jetzt auch noch vom Kraftwerk verschlungen zu werden.³⁶

35 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128–129.

36 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 109.

כל האנשים, שבמשך שלושה עשורים זרמו אל העמק, ונבלעו במפעל התאית, במסילות הברזל ועכשיו גם בתחנת הכוח.

את המיזמים הטכנולוגיים היומרגניים – המפעל, מסילת הרכבת ותחנת הכוח – צריך לקרוא כיומרה מודרנית הרסנית לכוח, לניצול מוגזם של ההמונים ושל משאבי הטבע. האדם המנוצל מגלם דיוקן של הקיום האנושי בעת החדשה והוא מופיע בקיפאון כסובייקט של שיח האלימות, כנתין של עידן התיעוש.³⁷ המיזמים מגלמים מצד אחד את היסוד ההרסני הגלום בשיח הטכנולוגי, אולם הם גם מציעים פרספקטיבה של עבודת זיכרון לשיקומה הכלכלי של אוסטריה אחרי מלחמת העולם השנייה.

נוסף על שלושת המיזמים, מאוזכר אסון ציביליזטורי הנקשר בקורות הצייר – מלחמת העולם השנייה. ברומן מסופר כי בבוא המלחמה ולאחריה ביקש הצייר למצוא מקלט במחוז. הוא שהה תקופה ממושכת בכפר וונג והיה עד לפשעים רבים: בזמן כיבוש הכפר בידי הכוחות הצרפתיים ולאחריו התמלא המחוז בחיילים זרים ובאסירים שברחו מבתי הסוהר. בתקופה זו של קטטות, מהומות, רציחות והוצאות להורג על רקע של מחסור חמור במוצרי יסוד, היו אנשי הכפר נתונים במלחמה קיומית על חייהם, בחיפוש מתמיד אחרי מחסה מפחד תקיפות אוויריות. אחרי המלחמה נערכו בחופזה קבורות המוניות להמוני המתים וריח חריף של צחנת גופות נישא באוויר של מרחב הפשע.³⁸ ולכן דמותו של הצייר ברומן טבועה בתודעה טראומטית ונשזרת במטא־נרטיב של קטסטרופה ציביליזטורית, בהקמת מיזמים מודרניים ובמוראותיה של מלחמת העולם השנייה.

את דמות הצייר ההוגה והחכם, הנושא את הזיכרון הקולקטיבי כרשם של השבר הציביליזטורי, יש לקרוא על רקע הזיקה בין המודרנה לתקופת הבארוק ומחשבתה. הצייר נושא בחיקו באורח קבע ספר של הפילוסוף הצרפתי פסקל וקורא בו ממושכות.³⁹ פסקל, בן המאה ה־17, תרם לפיתוחם של תורת ההסתברות והמדעים הפיזיקליים. בחיבורו התאולוגי מחשבות (*Pensées*) טען בדבר הגיוניותה של האמונה הנוצרית ודרש באמיתותה של הדת.⁴⁰ מחשבתו הדתית של פסקל וניסיונותיו המדעיים פורצי הדרך התעצבו וצמחו במאה ה־17, בתקופה הרסנית של משבר תאולוגי ופוליטי באירופה שלאחר מלחמות שלושים השנים, ובזמן של מאבקים אלימים וממושכים. הדיון של ברנהרד בדמות הצייר המושפע מפסקל לאחר מלחמת העולם השנייה, נקשר אפוא בתקופת הבארוק הדיאלקטית – בעת משבר של ראשית העת החדשה שצומחים בה מדעים חדשים מתוך דיאלקטיקה של חורבן ומדע, מוות ורציונליות.

Jens Tismar, *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, p. 75 37
Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 98–99. 38
שם, עמ' 249. 39

Blaise Pascal, *Pensées*, Paris: Mercure de France, 1976 40

ברם, הגותו של הצייר בקיפאון מנוגדת לניסיונותיו של פסקל למצוא אחיזה בעולם דרך הוכחות במתמטיקה ודרך טיעונים תאולוגיים. הגותו חווה את תחושת הכישלון ואת העולם החרב אחרי המלחמה, ומקשרת בין דמויות העוטות מסכות מוות ובין פעילות קוסמית, ומפקקת ביכולות המדע. במקטעים ובשברי רעיונות ברומן עולה ההשקפה לפיה העולם הוא במה שמהלכים עליה לא בני אדם, כי אם יצורים חיים-מתים. בחזרות טורדניות הצייר מעלה את ההנחה:

"Das Leben von Totenmasken führen alle. Jeder hat sie einmal abgenommen, der wirklich gelebt hat, aber sie leben ja nicht, nur das Leben einer Totenmaske, wie gesagt." Heute existieren keine wirklichen Menschen mehr, nur Totenmasken von wirklichen Menschen.⁴¹

"כולם חיים את חייהם של מסכות מוות. כל אחד שחי באמת הסיר בפעם זו או אחרת את מסכתו שלו, אבל אנשים אינם חיים, אלה רק, כאמור, חיים של מסכות מוות." "אין בני אדם אמיתיים יותר, אלא רק מסכות מוות של אנשים אמיתיים.

בני האדם מזוהים כאן בתור דמויות הזויות, עטויות מסכות ונטולות חיות. הדמויות האלה משוללות משמעות פנימית ומשקפות סיפור אנושי של עצב ותוגה, של ייאוש ותחושת הפקרות.

במחזה התוגה, כזכור, בנימין קושר את המלנכוליה עם התאוריה האסטרולוגית של תקופת הרנסנס עם הכוכב שבתאי.⁴² הניגודים החמורים ומצבי הקצה של האופי השבתאי מוטמעים בטקסט של ברנהרד באמצעות המשגת ניוון הכוח האנושי ותיאור מחדלי האנושות במחקר וברכישת הידע. לאחר שהצייר הוגה בהוויית המוות הטוטלית מועלית מחשבה קוסמית:

"Der Einfluß der Sterne, die Himmelskörper sind ohne Fragestellung." Er meinte: "was ich Ihnen sage, ist ein unter der Logik reflektierendes Hochgeistestum." Was heißt das? "Nichts zum greifen, auch nichts Denkbare, auch nichts Scheinbare, auch nichts Wirkliches, wie wir uns das überliefert haben, nichts, womit man 'verfahren' kann, selbst für Pascal nichts, nichts für Decartes. Nichts für Menschen".⁴³

"השפעת הכוכבים, גרמי שמים, אינה נתונה בספק". הוא סבר: "מה שאני אומר לך הוא עיון אינטלקטואלי והגיוני". מה פירוש הדבר? "שום דבר אינו בר השגה,

41 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 248.

42 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128-131.

43 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 248-249.

שום דבר שאפשר לחשוב, שום דבר אינו נראה, שום דבר אינו אמתי, כשם שמסרנו לעצמנו את הדברים, שום דבר שאפשר 'להתעסק' איתו, כלום עבור פסקל עצמו, כלום עבור דקארט. כלום עבור בני-אדם".

בפרוזה טמונה סתירה מבנית שרומזת על אופי שבתאי כפול ודו-ערכי, על דבר והיפוכו. האמונה בעליונותה של ישות קוסמית ובהשפעתה על העולם על פי הקונסטלציה של מפת הכוכבים כופרת בפריצת הדרך המחשבתית, התאולוגית והאמפירית של פסקל, ומניחה כי האדם אינו שולט על גורלו ועל התקדמותו, אלא דווקא "הבלתי-נתפס הוא חיינו, שום דבר אחר",⁴⁴ וגם "הבלתי-נתפס הוא הקסום, עולם בלתי-מובן הוא עולם מופלא, מה שאתה מבין [כלומר המדע] הוא נטול השתאות".⁴⁵ ולבסוף מועלית התניה העוסקת בחזרת החיים האנושיים אחרי קצו של תור המדע: "המדע משקר, זה העיקרון שלו, הוא הורס [...] המדע רוצה לחדול מלהיות מדע [...] אז, כאשר המדע יגיע לסופו – מסכות המוות יחזרו להיות בני אדם".⁴⁶ הטקסט נעדר אפוא פתרון מטפיזי לשאלות קיומיות, ומציג בצורה שבתאית של סתירה ופקפוק את הכפירה בהישגי המדע. בכך הוא מסמן את אובדן אופק הגאולה או את אובדן האמונה בפתרון דתי.

ההשקפה הנבואית של הצייר מתבטאת גם באמצעות בחינת תצורת הנוף של המחוז מתוך פרספקטיבה אסכולוגית. במונולוג על רכס ההרים המקיפים את הכפר וונג, הצייר שואל את מושגיו מתוך האיקונוגרפיה הנוצרית:

"Die Leute sagen immer: Der Berg grenzt an den Himmel.[...] Er Sagte:
"Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle".⁴⁷

"האנשים אומרים תמיד: ההר גובל בשמים" [...] "הוא אמר: "הכול גיהנום. שמים ארץ ארץ ושמים הם גיהנום".

בתאולוגיה הנוצרית קו רכס טופוגרפי של הרים מסמל את השאיפה המתמדת לעלות מעלה אל נשגבות סטטית והדרת קודש. קו הרכס, בתצורתו הרכסית ובאבנים שמרכיבות אותו, מסמל גם את ההתנגדות לפיתויים חושניים ולכל מה שארעי ובר-חלוף, פיתויים המובילים את האדם מטה אל השאול. אולם בקיפאון ההר מבטל את ההגדרות הדתיות ואת החלוקה הדיכוטומית בין טוב לרע באחרית הימים, כלומר בין גן עדן לגיהנום.⁴⁸ הארכיטקטורה של ההר מאחדת בזמן הווה מתמשך את ההגדרות המרחביות ומשרטטת

44 ש.ם.

45 ש.ם.

46 ש.ם.

47 ש.ם, עמ' 164.

Andreas Göbbling, *Thomas Bernhard frühe Prosa: Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur*, Berlin:

Walter de Gruyter, 1987, p. 92

בפסגותיה התמירות, על דרך ההיפוך, קוסמוס של שאול ומעמקים, תהום ומצולות. יתר על כן, קו הרכס של ההר מתואר ברומן כ"במה עצומה למתים" ("eines riesigen Katafalks")⁴⁹ – כלומר, הטופוגרפיה ההררית משמשת מצע אבן להנחת המתים, כעין התמרה טקסטואלית, גאולוגית ורוחנית, השאולה מתוך שדה האיקונוגרפיה. מכאן אפשר לקרוא את האישיות השבתאית של הצייר על פי מתווה הטופוגרפיה ההררית ומצע האבן הקשה למתים: מתוך מחזורים של התעלות ונסיגה, התרוממות וכישלון, רוח גבוהה ותאוות גופניות. אלה כולם מנת חלקו של הצייר ודרכם משתקף המצב האנושי המלנכולי של הסובייקט המודרני אחרי מלחמת העולם השנייה.

את הנבואות האנרכיסטיות ואת הרעיונות המהפכניים הטמונים בהגותו של הצייר, וכן את התמורות הפוליטיות והחברתיות, כגון עליית הקומוניזם והשתרשות השחיתות, יש להטעים בהקשר הביוגרפי של ברנהרד. הצייר ברומן גדל ומתחנך אצל סבו וסבתו. הסב והצייר מטיילים רבות בהרים ומנהלים בטיולים שיחות ארוכות. בהרים אלה גם נחשף הצייר לחשכה.⁵⁰ דמות הסב היא פיגורה ידועה בסיפוריו של ברנהרד, ובדמות זו הפרוטוגוניסט היתום מוצא מזור. הסב ביצירות של ברנהרד הוא דמות מחנכת ומודל לחיקוי, הוא סופר בעצמו, ומורה דרך לנכדו. את ההשראה לפיגורה זו גילם סבו של ברנהרד, יוהנס פרוימביכלר (Freumbichler, 1881–1949), שהיה סופר באוסטריה במחצית הראשונה של המאה העשרים. בלא הצלחה יתרה בפרסום ספריו ובהפצתם, נהיה הסב לאנרכיסט נודד המטיף לחירות ולשחרור ממוסדות המדינה. סב זה הוא שעודד את נכדו ברנהרד לכתוב.⁵¹ לצד הסב פרוימביכלר – איש הרוח וראש המשפחה – ניצבה דמות הסבתא אנה ברנהרד (1904–1965), אשת צללים המשחרת לפתחו של בעלה, ומקדישה את חייה לעבודות הבית למען מפעלו הספרותי הכושל. בהיעדר דמות אב, היו אלה הסב והסבתא שגידלו את ברנהרד, וגם היו עבורו המודל לזוגיות. ברומנים רבים הם היו ההשראה לעיצוב הדמויות ולתיאור היחסים ביניהן. ברשימות האוטוביוגרפיות הגדיר ברנהרד את מותו של הסב ב-1949 כסיומו של הקיום הראשון בחייו. הקיום השני של ברנהרד הוא הקיום כסופר, תקופת היצירה והפרסום שבאה לסופה עם מותו בשנת 1989, ארבעים שנים בדיוק אחרי מות הסב. זו התקופה היצירתית המצויה תחת צלו של יוהנס פרוימביכלר, וניכרות בה הנטיעות הרוחניות שנטע הסב בנפשו של הנכד. הכתיבה הברנהרדית האנטי-ממסדית והדיכאונית, והעיסוק בנושאים קשים כמו התאבדות, הם במידה רבה המשך וחיכוך של הכתיבה הפואטית של הסב.

בקיפאון מעמיקה השקיעה אל תוך מרה־שחורה בעת בשורת המוות. לאחר מותם של הסב והסבתא, הדמויות הקרובות אליו ביותר, הצייר מוטל אל תוך חשכה מטפורית הולכת וגוברת. השקיעה הזו מסומנת בהתגברות מחשבות מייסרות ובתוכחות פנימיות. העליבות החומרית והרוחנית מוצאת את ביטוייה בהסתגרות ממושכת של הצייר

49 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 165.

50 שם, עמ' 31.

51 Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rohwolt, 1993, pp. 36–41.

וביציאתו לבד לטיולים ארוכים בערים ובכפרים על גדות נהר הדנובה.⁵² תיאורי המסעות חסרי-המנוח אל המקומות הנמוכים והשפלים, על גדות המים מציינים סובייקט בתהליך של בידוד והתבודדות שמסתיים במחוזות המלנכוליה. המקום השפל והנמוך על גדות הנהר הוא המקום המלנכולי; את הנהר מייחדת תודעה של קץ, את המבט לגדה שממול – לחיים שמעבר למוות. אולם נהר מסמן גם תנועה וזרימה, הוויה חולפת ועוברת, קיום בהתוות שבמהרה נכחד.⁵³ הצייר היה לבודד שישב לעתים בחצרות זרות על מדרגת־אבן (Treppenstein) וייחל למוות. הישיבה בדד על מדרגת האבן במתחמים זרים, הבדידות הטוטלית והתקווה למוות הקרוב הן המסמנים המובהקים של המצב האנושי המסתמן בסימן שבתאי. כך גם בנטייתו לעצבות, לקרירות, לחייתיות ולמצבי דומם הצייר מכריז: "האם לא מדברת שם חיה? האם אינני שרץ?"⁵⁴ ומעיד בכך על תחושת היצוריות החיה הפוקעת בו. הוא חש בגופו את חזרתה של היצוריות – רקמת החיים העירומים. גם בזה עניין המלנכוליה, הקשורה בניוון של הרוח והתרוששות האמונה, ומשיבה את האדם אל מצבי הקיום הראשוניים, החרדות ויצרי המוות. הוא הצייר – אדם מיוסר וגלמוד שנשען על האבן ולו רק משאלת מוות. האבן הסופגת לקרבה את הצער ואת התוגה מסתמנת בביגורפיה של הצייר בתפקיד המעקה של המלנכולי, וגם מי שאינה מצליחה לספק נחמה ומזור בעולם של קריסה וניכור.

היבט נוסף בדמותו השבתאית של הצייר טמון בתפיסתו האמנותית. אנחנו למדים במונולוג של הצייר שפנטזיה כמדיום ספרותי של הדמיון מתפרשת כביטוי של כאוס – "בתוך הסדר פנטזיה אינה אפשרית [...] הסדר לא מכיר בפנטזיה."⁵⁵ להשקפה אמנותית זו שורשים בתזה האלגורית של בנימין בדבר פירוקי הסמל והתפוררות הדימוי במחזות הבראוק. במחזה התנוגה טען בנימין: תבנית הייצוג האלגורית לא מסווה את המציאות באמצעות דימוי כוזב של שלמות הרמונית, אלא היא גיבוב הטרוגני של קרעים ושבירים.⁵⁶ כך גם בקיפאון מתעצבת ספרות של פירוק המציאות ורישום שבור. בקטע הפתיחה ברומן משורטט כאמור עולם המורכב מפריטים דוממים ובודדים המצויים בתוגה כללית ועטופים בשתיקה רועמת.⁵⁷ הפירוק לגורמים של סימני החורבן הנעשה בידי הצייר הוא גם אי-היכולת להתבונן בעולם שהוא גוף אחד או יצירה כוללת. מעתה מדובר בפרט וביחידה הבודדת, בשבר ובפרגמנט. הצייר מודע להתפרקות המציאות השלמה לרסיסים ומציג את אמנותו בפני המתמחה: "אינני צייר, לכל היותר הנני צבע."⁵⁸ באומרו זאת הוא מתכוון לומר שאינו אמן אלא איש־מקצוע, ואינו יכול לצייר או להתבונן בעולם הומוגני אחיד. משיחת־המכחול היא הנגיעה בחומר ואין בה מפעולת הציור ולכן הצייר איננו צייר, אלא צבע המשתמש בחומר. הוא כבר לא מושך במכחולו ובורא יצירת אמנות כי

52 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 32.

53 Göbbling, הערה 48 לעיל, עמ' 96.

54 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 231.

55 שם, עמ' 36.

56 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 165–166.

57 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 14.

58 שם, עמ' 15.

אין בנמצא מציאות שלמה לצייר, אין עולם אחד בעל משמעות וגם אין אמת קוהרנטית. מעתה נותר הפרגמנט (או האבן המרוסקת) והמגע של הצייר המתבונן בעולם הוא אינו אלא מגע טכנוקרטי בחומר גלם ללא משמעות. במלים אחרות, לסובייקט אבדה השקפת עולם אמנותית – אין מדובר עוד ביצירה כי אם בפעולה.

את רעיון האיברים המפורדים (disiecti membra), כלומר את הימצאותם של חלקי שרידים, פרגמנטים, שאריות של כתבי יד ושברי מאובנים מהעולם העתיק, אנו מוצאים בקיפאון מתוך פרספקטיבה מרחבית – בהקשר של "ארכיטקטורת קישוט המרחב" (Architektur der Raumornamentik). העולם פועל בשכפול של עצמים קבועים ומוכרים שעומדים זה לצד זה בלא יחס של ניגודיות. העצמים שהצייר מונה הם: "כיסא, פרה, שמים, מעיין, אבן, עץ".⁵⁹ העולם מסתמן כאן כמרחב של עודפות וייתור, עולם שהאובייקטים בו משוכפלים וחוזרים על עצמם. החזרה והשכפול על אובייקטים זהים מונעים יצירת יחסים משמעותיים בין העצמים. התוצאה של מהלך זה היא חוסר עניין, חידוש או יצירה בעולם. ההתבוננות באבן היא אפוא התבוננות באבנים רבות הדומות זו לזו, וכך גם ההתבוננות בבית היא כמו צפייה בסדרת בתים, או על פי ניסוח הטקסט: "ים של בתים" (Häusermeere). ההתבוננות בסדרתיות הקישוטית של החי, הצומח והדומם בטבע יוצרת סדרות של אובייקטים, של קורפוסים מנותקים ובודדים.

בעקבות הקריסה הנפשית של הסובייקט המלנכולי בקיפאון והשקיעה של סדר הדברים במציאות וייצוגה בשדה האמנות – אנו דנים בשאלת השפה. בפסקה המובאת לפני תיאור המלחמה וסימניה, המתמחה מתאר את שפתו של הצייר. זו השפה המלנכולית שמתבטאת בקצב ובתנועה מואצים. השפה מתאפיינת בצורת הבעה לא קוהרנטית, ומשולבת בהקשרים מועצמים המשקפים את הקוגניציה המסוכסכת:

das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in die Menschen hinein, "ein rücksichtsloser Vorgang gegen den Schwachsinn", um mit ihm selber zu reden, "ein regenerationswürdiger ununterbrochener Tonfallgrund". *Wie* aufschreiben? *Was* für Notizen? Bis wohin denn Schematisches, systematisch? Diese Ausbrüche kommen auf mich herunter wie Felsstürze. [...] Eine Herzmuskel Sprache die Strauchs, eine "pulsgehirnwiderpochende", verruchte. Das ist rythmische Selbsterniedrigung unter dem "eigenen krachenden Untergehörgebälk".⁶⁰

הכול הוא עירוני מילים מטלטל אל תוך העולם, אל תוך בני האדם פנימה, "מהלך נטול התחשבות נגד הסכלות", כדי לצטט אותו, "צליל רקע בלתי פוסק וראוי לשיקום". כיצד לכתוב? אילו רשימות? עד איזו נקודה יש לתאר בקווים כלליים

59 שם, עמ' 25.

60 שם, עמ' 137.

או שיטתיים? התפרצויות אלה נפלטות לכיווני כמו מפולות סלעים. [...] שפתו של שטראוך היא שפה של שריר הלב, "שפת דופק מוח פועמת כנגד", נלוזה. זו השפלה עצמית קצבית תחת "קורת תת-השמיעה החורקת שלו עצמו".

מחשבות המתמחה בדבר שפת הצייר אינן מעלות ניתוח מחקרי מנומק ומסודר, אלא מחקות את האופי המקוטע והסותר של שפת הצייר, ומייצרות טקסט שאלימותו הולכת וגוברת. שפת הצייר מתוארת כאלימה וכחסרת רחמים, ומילותיו כמו פולשות אליו בכפייה, בטורדנות ובחודרנות בצורת התעוררות קולית נמרצת ובלתי-פוסקת. התפרצויות קוליות אלה של הסובייקט המלנכולי נושאות אופי וולקני ומתוארות כהתפרצות של סלעים הנפליטים החוצה (Felsstürze). ההתפרצויות הקוליות נקטעות לסירוגין בפרצי צחוק קולניים וגסים. המתמחה מבקש לפענח את הקולות המרצדים של הצייר, ולהבין אם מדובר בשפה בעלת חוקים וכללים. ואכן, המתמחה מזהה שפה עצמאית שלה קצב והילוך: השפה של המלנכולי היא שפה של שריר הלב ודופק המוח, הפועמת בכיוון נגדי. שפתו של הצייר בוקעת מהלב והיא לפיכך שפה רוויית צער בעלת הבעה לא ממומשת, אך עדיין עם פוטנציאל להבעה, כלומר הבעה שמבקשת להביע עצמה אך לא מסתייעת ושבה ונשברת על ספי השמות. המעבר המתמשך של ההבעה מקולות טבעיים למוזיקה נתקע בדרך, בקול זעקה, שמסמן את המחסום בשרשרת ההבעה האין-סופית המקורית. באמצע החסימה השפה עולה כהפרעה במסלול הזרימה ויוצרת צליל של חריקה בחוש השמיעה בתוך הגוף המלנכולי הדואב השרוי בביזיון. החריקה הפנימית שבנפש העצבה היא תוצאה של המכשול שבו אבל ועצבות עולים ונלכדים בתוך גבולות השפה. שטף הדיבור של הצייר חסום ותקוע ולפיכך משרטט את שפתו כקינה הבוקעת ממעמקים. מצבי הנפש מועתקים אל תוך הטקסט ויוצרים באופיים החסום והשסוע את הפואטיקה המלנכולית.

ואולם הטקסט המלנכולי מתפרש לא רק במצבים נפשיים, אלא גם במידת מרחביותו. בקפאון הטופוגרפיה של קינת המלנכולי ממוקמת בין מרחבים סותרים:

das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse, die "dampfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos schamlos verzweifelt sind".⁶¹

זהו האופי המרחבי הכפול של השפה, מעמקי השפה ופסגתה, זוהי הזרימה המנוגדת של הנהרות, "נחירי-מילים מעלי-אד, של ראשים המצויים בייאוש אין-סופי".

השפה המלנכולית היא רב-ממדית: היא מצויה מחד גיסא בשמים ומאידך גיסא שרויה בתהום, כלומר השפה נוטלת את הסובייקט אל פסגות אך גם גוררתו אל תהומות.

61 ש.מ.

ברשימה מתקופת נעוריו על הקינה גרשם שלום מעלה תיאור טופוגרפי של שפה הממוקמת בין שני מרחבים, מרחב גלוי (Offenbarten) ומרחב מושתק (Verschwiegenen).⁶² הקינה מסווגת כסוג אחר של שפה, המנותקת מהצורות הלשוניות המקובלות. קינה היא השפה של הגבול; היא מהודקת לקו הצר והדק של התיחום, ולא קשורה לשום מרחב הסובב את קו הגבול. הקינה מצויה במקום הנטוש והלא-מוכרע של השפה. המושג שטבע גרשם שלום בדבר הפיצול הטופוגרפי של שפת הקינה משתקף היטב בקטע לעיל. השפה נחשפת בקיפאון כתנועת מלים מפוצלת, כאוטית, שיצאה מקוויה הגאוגרפיים והסמנטיים ואינה יכולה לחזור לדמותה הקודמת. הווייתה אבודה ומפוצלת ואין-סופית. היא מתפרשת על פני מרחבים שונים בפיצול רב מרחבי שגורם לפיזור משמעות ולהעלאת אדים מן החומרים של השפה, כלומר מן המילים ומן השקיעה בתוך ייאוש אלמותי, אין-סופי וחסר גבולות. התנועה הפנימית של השפה היא בין שמים לארץ, בין פסגה לשפל, וזו משתקפת גם בתנועה הרסנית של נהרות הזורמים בכיוונים מנוגדים. בפי המלנכולי, הפיצול מתפרש בנשיאת הקינה (כלפי שמים) ולעתים בקריעתה הפיזית: כלומר לעתים בהבעה שמימית גלויה, ולחלופין בירידה לתהום ובשיסוי ההבעה. השפה של המלנכולי היא אפוא שפה של הכחדה, הבוקעת מן הגוף המלנכולי בתנועה הרסנית נטושה ולא-מוכרעת, ואולם גם כהויה רוחנית וכמצע להגות ברוטלית ואלימה של שבת אנשים חסרי מילים.

קינת הכלב ויללת התוגה

ממד נוסף של הפואטיקה המלנכולית נבחן בקיפאון באמצעות הקול של פיגורת הכלב: היבבה והתהודה הריקה. במוחזה התוגה בנימין מסמן את הכלב כגוף מלנכולי, כגוף החיים היצוריים וחומריות קרה ורעה. את הקווים לדיוקן הכלב שאל בנימין מתוך הפרשנות לתחרית "מלנכוליה I". הכלב בתחרית של דירר שרוי במרה שחורה, מכונס בעצמו ונס את שנתו תחת רגליה של מלנכוליה. הכלב, היצור החי והאדיש, מגלם את מצב-הדומם ברביצה ובלפיתת האדמה, בחוסר-מעש ובשויון-נפש רע.⁶³ בקיפאון הופעת הכלב אינה ויזואלית אלא וקאלית כלומר, צלילי הנביחות של הכלב מודגשים, וקולו מהדהד בכל קצוות תבל. יבבת הכלב העוצמתית והטוטלית חודרת בכל החריצים ובכל הנקבים של הגוף האנושי, ותוקפת את הגשמי והרוחני, בשר ונפש כאחד.

ואולם כיצד מועתקת יבבת הכלב לטקסט? כיצד היא נשמעת? האסטרטגיה הפואטית בקיפאון מעמידה פרק-קינה בשם "יבבת הכלבים" (Das Hundegekläff), ובו יללת הגוף המלנכולי כלב היא של קול התוגה. קולות נביחה של כלב, כך מסתבר, הן הקולות של קריסת העולם והן שיסמנו את תהליכי השקיעה העולמיים (Weltuntergang). אולם הקורא אינו שומע בפועל את קולות הכלבים, אלא מתבונן ומאזין בביטויים הוורבליים של

⁶² Gershom Scholem, *Tagebücher*, 2: 1917–1923, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 2000 p. 128

⁶³ Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 131–132.

הצייר לשמע הקולות. הביטויים האלה מתגבשים בקינה הפועלת על פי חמישה מחזורים של אמירת הצייוי לשמוע ובין ציווי מוזכרים תכנים. הצייר מצווה את מלווה המתמחה לעצור ולשמוע את קולות הנביחה ("Hören Sie"). תשומת הלב מהדהדת את השאלה, "האם אתה שומע?". ההטעמה בטקסט מבקשת את התקבלות הצליל הנוגה, את יכולת השמיעה, מתוך הבנה שמדובר בקולות הסתמיים של הטבע. הכלב נעשה לכן לגוף התהודה של העולם כולו, נביחותיו – קולות, רעשים, אוושות, ממלאות את החלל ויורשות את סדר השמות.

במחזה התנוגה יחס בנימין את התמוססות המשמעות הבארוקית להד החוזר. בקיפאון, החזרה על הצייוי "לשמוע" היא בבחינת הדהוד מתמשך שהופך את הפקודה לריקה: התפזרות המשמעות בקינת הכלבים מתבררת במעגליות וחזרה, מעגליות ודואליות. קולות הכלבים אינם נשמעים, אלא רק בבואתם, כלומר רק הדהודי קולות נביחתם. החזרה המאולצת על הדרישה לשמוע שוב ושוב את קולות הכלבים היא האות של הכישלון לשמוע ולהבין. העיבוד של הקולות למוזיקה בעלת הרמוניה טונלית ובעלת פשר בלתי אפשרי. ההתרה או הריכוך של צערו של המלנכולי אינם מתקיימים, והמשמעות של האילוץ לשמוע מתרסקת אל תוך חזרתיות של ציווי ריק. בין ציווי לצייווי, האופק המלנכולי הולך וגובר כאשר הקינה הבוקעת מפי האדם, מפי הסובייקט המלנכולי, היא התגובה האנושית לקולות הנביחה של הגוף המלנכולי היצורי – הכלב.

שלוש התמות הראשונות של הקינה על קריסת העולם עוסק בפחד, בספק ובמוות. אסונות העולם המהדהדים ביללות הכלב הם מבע לפראיות של המוות ומעוררים בקרב הסובייקט פחד מצמית וחרדה מבעיתה על רקע קריסת העולם:

"Ja, ich habe Angst, *die* Angst habe ich, überall höre ich: *die* Angst und wieder *die* Angst, und ich höre *die* Angst und das wird mich allein dieses gesepenstische Trauma der Angst zuschanden machen, mich wahnsinnig machen... nicht nur meine Krankheit [...] *die* Krankheit und *dieses* Trauma und der Angst..."⁶⁴

כן, אני חרד, חרד אני, ככול שומע אני: את הפחד ושוב את הפחד, והטראומה הטרופה הזאת של הפחד קורעת אותי, מטריפה את דעתי לא רק את מחלתי, [...] המחלה והטראומה הזאת והפחד..."

הקטע הרווי בחרדה שלעיל – המדבר על חרדת העולם האוחזת ב"אני" – מדגים בצורה ובתוכן את התהליך ההרסני האוחז בסובייקט הדובר ובלשונו, ומתאר כיצד שניהם הופכים למלנכוליים. הפרוטגוניסט מבחין בחושי השמע ביבבת הכלב המתריעה על קריסת העולם, ולכן הבעתו הלשונית נהפכת לאחוזת אימה. הוא חוזר שוב ושוב על

Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 150.

השתרשות הפחד והחרדה, מודע לשיגעון התוקף אותו, ונהיה חולה וחרד בה בעת – נדבק בקינת הכלבים, כחולה כלבת. בגילוי הדעת של הצייר ניכרת תוגה גדולה, ומובעת קינה איומה אל מול העולם החרב. זעקת הצייר מלווה את יבבת הכלב, ומביעה קריסה והתפוררות אימננטית בתוך המרחב הלשוני. המבע הלשוני משתנה מעתה תדיר ונעשה לא יציב. במרחב של הרומן מתהווה שפה מלנכולית-מאובנת, ששטף הזרימה הטבעי של הלשון נחסם בה. בה בעת עם היווצרות הקינה, הצורה והתוכן נהיים לאחד: המשמעות הלשונית בנוגע לפחד מתאחדת עם הסידור השסוע, המאובן והמלנכולי של השפה. את החרדה האיומה ממשיך הספק המקנן. הקינה מתארת את הסדר עולמי על דרך אחיזת הספק והיסוס הכלבים:

"wie das Gekläff sich Ordnungen schafft, wie es sich Platz macht, hören Sie, das ist das hündische Peitschenknallen, das ist die hündische Überlegenheit, die hündische Überverzweiflung, eine höllische Unfreiheit die sich rächt".⁶⁵

"איך הנביחה מתארגנת בסדר חדש, איך היא מסדרת לעצמה מקום, שמע אדוני, זוהי צליפת הכלב, זוהי עליונות הכלב, זוהי הטלת הספק של הכלב בכול, שלילת חירות כלבית הנוקמת את נקמתה".

החומריות הקרה והרעה של הכלב כובשת את הסדר העולמי. הסדר החדש כולל קולות צליפה, והתכונות הרעות המיוחסות לכלבים נוקמות את נקמתן: ייאוש והיסוס, נטילת חירות וספקות מארגנים מחדש את חוקי העולם וכובשים את המרחב כולו. קינת הכלבים מתארת אפוא את התהפכותם הקטסטרופלית-אגדית של סדרי עולם. קולם של הכלבים הופך לצליליה של שפה אפוקליפטית חסומה, והיא נוצרת בפי הצייר, שדעתו נתונה אל החיה המלנכולית, אל הכלב, אל היצוריות. קולות הכלבים מביאים למותו של הסיפור האנושי ולשיטיון חולני האוחז בכול. הפרוזה מממשת את הפוטנציאל הטמון בקינת הכלבים, והופכת בעצמה לנבואת חורבן של ממש, לאפוקליפסה החורגת ממסגרת כללי השיח המקובעים ומאידיאולוגיות של תרבות, לאום או שפה.

הפואטיקה המלנכולית באמצעות זיכרון גאולוגי

מרכיב משמעותי של קינת הכלבים בקיפאון מנסח את הפואטיקה המלנכולית באמצעות זיכרון גאולוגי. לצורך מיפוי השקיעה של הטבע, הטקסט הברנהרדי נצרך למדע הגאולוגיה ועומד על תהליכי ההתפתחות הגאולוגיים ובכך יוצר פואטיקה שהיא זיכרון גאולוגי. באמצעות מושגי האבן הטקסט שב לשכבות הקדומות הטרומ אנושיות של הקיום על כדור-הארץ. הכתיבה על צלילי השקיעה מבקשת למפות את מעטפת הקינה

65 ש.מ.

העולמית במישורים גאומטריים וגאולוגיים והיסטוריים, כדי להבין להיכן ובאיזו עוצמה חודרים הצלילים במרחבים השונים. במהלך מלאכת המיפוי תהליכי הקריסה של העולם מקבלים נפת, צורה ומידה, ומשמיעים מתח אדיר בין גורמים עליונים לגורמים תחתונים, במישורים האנכיים ובאופקים המאוזנים:

"Ich könnte sagen, es ist in der höhe" sagte der Maler, "es ist in der Tiefe, abwechselnd hoch oben, tief unten, auf allen Seiten, hören Sie, es haut sich den Kopf an der Schneedecke, es zertrümmert sich unaufhörlich an dem entsetzlichen Eisen der Luft".⁶⁶

"יכול הייתי לומר, זה במרומים", אמר הצייר, "זה במעמקים, לחלופין גבוה למעלה, עמוק למטה, בכל הצדדים, שמע אדוני, זה מכה בראש על כיסוי השלג, זה נערם בלא הפסק על הברזל המזעזע באוויר".

קולות נביחה של כלב, כך מדגיש הצייר בפני המתמחה, הם קולות שנשמעים מקצה העולם ועד סופו בכל רוחות השמים במעמקים ובמרומים, גם במישורים האנכיים וגם באופקים המאוזנים. התהליכים מתפרטים בטקסט בסדר המדעי המקובל:

"der Kambrium, Silur, Karbon, der Perm und Trias, Jura, der ungeheuren Tertiär und Quartär, unter ungeheurer sinnloser Verweigerung der immer noch aus der Tiefe heraufleckenden großen Alluvien".⁶⁷

"הקמבריון, סילור, קרבון, פרם, וטריאס, יורה, השלישון והרביעון הכבירים, תחת התנגדות סתומה ועצומה, הולכת וגוברת, מתוך מעמקי סחף גדול המתפרץ".

את הידיעות על הזמנים הגאולוגיים המצוינים ברשימה לעיל, האדם למד מבדיקת סלעים שנוצרו בזמנים קדומים. אחד האמצעים העיקריים לקביעת סדר התהוות הסלעים הם המאובנים המצויים בהם, שהופעתם הגלויה הראשונה בראשית השכבות המשתייכות למערכת הקמבריון. שכבת הקמבריון הופיעה לראשונה כמשוער לפני 530 מיליון שנים ועל פי סברת הגאולוגים סימנה את תחילת החיים.⁶⁸ דעתם זו של הגאולוגים מבוססת לא רק על הופעתם הפתאומית של המאובנים בסלעים של הקמבריון, אלא גם על ההשקפה, שרווחה בהשפעת תורתו של איש המדע הצרפתי בן המאה ה-19 קיביה (Cuvier), לפיה את העולם פוקדת מעת לעת השמדה כללית ואחריה נברא היקום מחדש. את התאוריה הזו, המושתתת על הכרה בתהליכים עולמיים של הריסה ובנייה, ביסס קיביה על סיפור

66 ש.ם.

67 ש.ם, עמ' 151.

Walter Brian Harland, *A Geologic Time Scale 1989*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 31-32

המבול בימי נוח כפי שמסופר בספר בראשית.⁶⁹ את הזמן הארוך, מן הקמבריון עד תקופתנו, מקובל לחלק כיום לשלושה עידנים בלתי שווים:

פלאוזואיקון (Paleozoic) – עידן החיים הקדומים;

מזוזואיקון (Mesozoic) – עידן החיים הבינוניים;

קנוזואיקון (Cenozoic) – עידן החיים החדשים.

עידן הפלאוזואיקון מסמן עידן ארוך בלוח הזמנים הגאולוגי ובו נמצאים התורים (תתי־התקופות) קמבריון, סילור, קרבון ופרמיון, שמנויים ברשימה שצוטטה לעיל מן הרומן ק'יפאון. אחרי הקמבריון, בתקופת סילור חלו שינויים מעמיקים בפני הארץ. מרחבי ים גדולים הפכו ליבשה ואופיים של שאר הימים השתנה. לתמורות אלה גרמו תנועות קימוט נמרצות, שהעלו שטחים מעל לפני הימים ויצרו הרים חדשים על פני היבשות. בהמשך בתקופת הקרבון הציף הים שטחים נרחבים מן היבשות הקדומות ובהמשך התרוממו שטחים אלו והימים נתרדדו. בתקופת פרמיון מתבלטים תנאי מדבר ונרבדות של שכבות החול. התקופות קרבון ופרמיון מתאפיינות בתנועות טקטוניות שנמשכו מיליוני שנים שבסופם התווספו נדבכים להתהוות יבשות של העידן המזוזואי.⁷⁰

במזוזואיקון, עידן החיים הבינוניים, נכללות תתי־התקופות טריאס ויורה. בתקופת אלו התרחשו תהליכי שבירה והזזה אופקית, שתוצאותיהם הם התפרקות היבשות הגדולות. עידן החיים החדשים, המכונה קנוזואיקון, שתקופתו מהווה את פסגתו, החל לפני כשבעים מיליון שנים. מקובל לחלק אותו לשני מחזורים ראשיים: השלישון (Tertiär) והרביעון (Quartär). תקופות אלה עומדות בסימן תנועות קימוט ותהליכי שבירה והזזה הכרוכים בקימוט.

עיקר עניינה של תקופת הרביעון היא הופעתו של המין האנושי. זוהי תקופתו של האדם ההיסטורי המשתלבת בהדרגה בהיסטוריה הכתובה של המין האנושי. על פי הגישה המדעית המודרנית, המין האנושי הופיע תחילה בדמות נציגיו הפשוטים ביותר, הדומים במבנה גופם ובקלסטר פניהם לקופים ואחר כך הופיעו נציגיו המפותחים יותר, ה"אנושיים" יותר. כעדות לקיומו של האדם במשלב קדום זה, נותרו פה ושם שלדים מעטים. הוכחה נפוצה הרבה יותר לקיומו של האדם הם כלים שהופקו מאבן הצור המצויה לרוב ברבדים דקים בסלעי גיר וקרטון. האדם הפיק כלים מאבן הצור ובהם השתמש לצרכי עבודתו לציד ולמלחמותיו. כלי צור אלו השתנו והשתכללו במשך הזמנים, כך שלפי צורתיהם ניתן להגדיר את שלבי התרבות ולקבוע את סדר העתים. במלים אחרות: בסדר הדברים האבן היא מאובן בעל צורה וייעוד, המעיד על עלייתה של ציביליזציה, על תרבות ועל הקיום האנושי עצמו המסתמן בעבודת האבן.

Georges Baron Cuvier, *Essay on the theory of the earth*, translated from the French of 69 Cuvier by Robert Kerr, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 39

70 Harland, הערה 68 לעיל, עמ' 30–31.

לאחר מניית התקופות הקדם־גאולוגיות על פי סדרן הכרונולוגי, גיבורו של בנהרד חותם את הרצאתו על סדר העתים בפסוקית על הסחף הגדול (Aluvium). הסחף הגדול הוא העומד מאחורי התמורות הגאולוגיות הגדולות שחווה כדור הארץ. הסחף הוא תנועה של חלקיקים מוצקים של סלעים קלסטים (חול או חצץ), ובדרך כלל נוצר בעקבות שילוב של כוח המשיכה עם תנועה של חלקיקים הנעים באמצעות מוביל. המוביל יכול להיות אוויר, מים או קרח, וכוח המשיכה מזיז את החלקיקים בעזרת משטח משופע שהם נמצאים עליו. סחף במים מתרחש בנהרות, באוקיינוסים, באגמים ובימים באמצעות זרמים ובאמצעות הגאות והשפל. בקרחונים הסחף מתרחש במהלך תנועתם על פני הקרקע, וביבשה בהשפעת הרוח. חלקיקי הסלע הם למעשה אבנים קטנות שחוות את התמורות האקלימיות בכדור הארץ ומעצבות את נוף העולם בתהליכים של סחיפה ובליה, הריסה ובנייה. הסחף הגדול שהצייר מציין ברומן הוא סתום וחסר היגיון, פורץ ממעמקים מתחת לפני כדור הארץ ושוטף את האדם הניצב מולו משותק וחדל אונים, ולבסוף אף מחריב את הציביליזציה האנושית. המלנכוליה בקיפאון קשורה אפוא לא רק בחורבן היסטורי, בביוגרפיה אומללה או בטרואמה פרטית, אלא בנוכחות של עדויות מעידנים שהאדם לא חי בהם עדיין. זה הוא אפוא העומק הקוסמי של התוגה שהאבנים והמאובנים מבשרים בשפת הרומן.

על הקשר בין השפה הגאולוגית של הטקסט לבין מונחים קליניים נכתב במכתב השני של המתמחה:

Für Ihren Bruder natürlich ein Zustandsgefüge mit einer rücksichtslosen gehirnzersetzenden Übermethodik, die Sie selbst einmal, während eines unserer Abende in Ihrem Zimmer, als "Diluviumszerfall des Einzelnen" bezeichnet haben.

לאחייך יש בוודאי מכלול המשלב מתודיקה מופרזת, מהרסת־מוחות ודורסנית, שאדוני בעצמו, במהלך ארוחת ערב משותפת בחדרו, כינה אותה "קריסת־מבול של האינדיבידואל".

מחלתו של הצייר שטראוך מאופיינת ב"קריסת־מבול של האינדיבידואל" ("Diluviumszerfall des Einzelnen").⁷¹ המושג Diluvium, שמשמעו מבול או שיטפון, מרמז על השם הלטיני הקודם לתקופה קדומה בשם פליסטוקן, הממוקמת בתוך הרביעון (Quartär) והיא כאמור התקופה האחרונה לפני עידן הקרח הנוכחי. תחילתו של הפליסטוקן לפני 2.4 מיליון שנים, סמוך להיעלמותו של האדם בגרסתו הראשונה ובמקביל להופעתו של האדם בדמות ההומו ספניאס ותרבויות האבן. האזכור של קריסת הפליסטוקן בטקסט מבטא את עליית האדם בגרסתו החדשה, ובעצם מרמז על ההיסטוריה האנושית כסיפור של

Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 299.

השחתה, שעמה החל גם תהליך של נסיגה ודעיכה – השימוש במטפורה על הצייר מרמז על היסטוריה כתהליך מתמיד של הסתאבות.

לצד המשמעות הגאולוגית מצביע המתמחה על היבט נוסף של ההיסטוריה התרבותית והאנושית בטבעו את התרכובת – Diluviumszerfall: חלקו הראשון של המושג היא המילה Diluvium שמשמעה כאמור מבול, וחלקו השני מדבר על קריסה והתמוטטות – Zerfall. ב"קריסת-המבול של האינדיבידואל" אנחנו רואים תהליך שקיעה שמעל לכוחותיו של האדם המביא להרס עצמי: האינדיבידואל אינו בבחינת סובייקט השולט בחייו ומנווט את קיומו בעולם, אלא אובייקט כנוע שתחת נפילותיו איבד עצמאות וחוסן.⁷² כך מצבו הקליני של הצייר משקף מבחינה אונטוגנית את המחלה של המין האנושי, של הקוסמוס – הנראה במצבו הגופני הסופני של האדם: אין זה סימפטום לעידן הקרח בלבד, אלא סימן לקיום המיותר של האדם. במצבו הקליני שטראוך מרמז לפיכך על המצב האנושי, על אדם המצוי בשכבה (הגאולוגית) האחרונה, בעמדה האחרונה על רצף הפורענויות.

האסטרטגיה הטקסטואלית של קיפאון מסתמנת אפוא במקומות של שבר ציביליזטורי – ברשימת הפריטים לעיל השרויים במצב דומם בעמק – ונסוגה אחורה ברצף הכרונולוגי לאופק הראשוני והקדום של היווצרות האדמה. הצורך של הטקסט בפירוט מדוקדק של התהליכים הגאולוגיים העולמיים לפי סדר הווייתם, מדגיש כי התשתית הסיפורית של לשון הקינה ושפת התוגה הברנהרדית מתכוננת באופק הגאולוגי ולא באופק ההיסטורי בלבד. היריעה הרחבה של הסיפור של האבן, על פי תמורות אקלימיות ושינויי הצורה, מכוננת את המשלב הפואטי של היצירה ולא סיפורו הקצר של האדם, קרי ההיסטוריה והביוגרפיה האנושית. שאלת הסובייקט המלנכולי זוכה כאן בפרספקטיבת עומק: תוגת האדם אינה מוסבת רק על צער היצורים וחרדת ההיסטוריה, אלא מקורה בעצם מציאות האדמה ויסודה באבנים. הספרות מתעדת לכן, במבחן המלנכוליה, את כוחות היסוד של החיים על הארץ, כוחות מהרסים שגם מחוללים תמורה וחידושים ומהווים לכן צוהר אל העתיד. ואולם העתיד מסתתם בהשקפת העולם של הרומן: קיפאון נע רק אל העבר ולא מציע תנועה של קדמה ותיקון. יצירתו של ברנהרד מסמנת כאן את כישלונה לפתוח פתח למחשבה לדיון, לעימות ולמעשה, ולהתוות בכך צוהר לעתיד. הספרות שקועה במאובנות, בקולות של מבול ובצלילי הסחף הגדול. זהו העתיד שאפשר לשער, זהו האופק הספרותי היחיד המתממש בעת חורבן טוטלי. ואולם גם בנסיגה זו מתרחשת עוצמה רב-ממדית והיסחפות במסע רווי תוגה.

התמוססות האבן לאויר: השיח המופלא של היסודות

עד עתה התעצבה התודעה המלנכולית בקיפאון במקומות התוגה של השבר הציביליזטורי, במיזמים תעשייתיים ובעדויות מהמלחמה, וגם בכינונו של אופק גאולוגי הנחשף

⁷² Göbbling, הערה 48 לעיל, עמ' 49-50.

במחזורים שבים והולכים של הריסה ובנייה. אולם הפואטיקה המלנוכלית של אבנים מתעצבת בקיפאון גם על פי התמורות בחומר והשינויים בין מצבי הצבירה – נזול, מוצק וגז. את התמורות האלה אנו קוראים בחתימת הפרק על קינת הכלבים ברומן ולומדים על תודעה של שבר קיומי על דרך פיתוח של שדה סמנטי, של אוצר מלים ומושגים שעניינם חיסול ופירוק (Auslösung) או התמוססות והתמוטטות (Zerfall):

"Wie doch alles zerbröckelt ist, wie sich doch alles aufgelöst hat, wie sich doch alle Anhaltspunkte aufgelöst haben, wie jede Festigkeit sich verflüchtigt hat, wie nichts mehr da ist, wie doch garnichts mehr da ist."⁷³

"איך הכול התפרק, איך הכול התמוסס, איך כל נקודות-הייחוס נעתקו, איך היציבות נמוגה, כיצד שום דבר לא קיים יותר, כיצד אין מאומה".

הצייר מציג את נוף המולדת כשקף של חורבן כליל: "שבור, קרוע, מוכה"⁷⁴, "חיסול לכל סימן חיות, של היציבות"⁷⁵. הטקסט שקוע בתודעה של התחלשות כללית, שבה כל נקודות האחיזה ומסגרות ההכוונה להתמצאות האדם במרחב אובדות לחלוטין. אלה מובאות מתוך ניסיונו של הצייר למצוא ביטוי למצבו הנפשי.⁷⁶

הקריסה הכללית של העולם המשתקפת במצבו הנפשי של הצייר מתעצמת טקסטואלית בשינויים במצבי הצבירה של החומר אבן – ממוצק לגז – שמדגימים ברומן את התרוקנותם והתפוררותם של המוסדות הציביליזטוריים, המספקים אחיזה והגנה לאדם. כך הוא מצייר זאת בפני המתמחה:

"wie der Glauben so wie der Unglauben nicht mehr da sind, wie die Wissenschaft, wie der Stein des Anstoßes, das jahrtausendalte Vorgericht, alles hinausgeworfen und hinauskomplimentiert und hinausgeblasen hat in die Luft, wie das alles jetzt Luft ist ... Hören Sie: alles ist nur mehr Luft, alle Begriffe sind Luft, alle Anhaltspunkte sind Luft, alles ist nur mehr Luft ..." Und er sagte: "Gefrorene Luft, alles ist nur mehr gefrorene Luft..."⁷⁷

"כמו שאמונה וכפירה אינם קיימים יותר, כמו המדע, כמו האבן הנוגפת, ההתחלה בת אלפי שנים, הכול הוטל, הושלך, ומתפזר אל תוך האוויר, איך כל זה הפך עתה לאוויר... שמע אדוני: הכול הוא רק יותר אוויר, כל המושגים הם אוויר, כיצד כל

73 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 152.

74 שם, עמ' 268.

75 שם, עמ' 54.

Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, J. B. Metzler: Stuttgart – Weimar, 1995, p. 30 76

77 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 153.

נקודות הייחוס הם אוויר, הכול הוא רק אוויר... והוא אמר: "אוויר קפוא, הכול כל כך הרבה אוויר קפוא..."

הדיון באמונה ובכפירה מובא לעיל בהקשר של ההשקפות השונות של האנושות – הן הדתיות, הן המדעיות. אמונות אלו, על השקפותיהן ותובנותיהן, הן בבחינת "אבנים נוגפות" (Stein des Anstoßes), המתפוררות ונמסות, מתאדות והופכות לאוויר קפוא.

אנחנו למדים אפוא שהשיח בין הצייר למתמחה מתבסס על מצבי הצבירה של יסודות העולם. אלה מבטאים – בפיזור, בהתפוררות, בהתאדות, בשקיעה ובהצפה – לא רק את מות האדם ואת השקיעה החומרית של המצב האנושי, אלא גם את החורבן של הרעיון, של הלך הרוח ושל האידיאולוגיה. העולם הנתון במצב צבירה מוצק נהפך למצב צבירה גז. המעבר מן האבן לאוויר, מן הכבד אל הקל ביותר הוא המעבר מן הדחיסות לנדיפות. האבן שמשקפת את העולם על ביטויי האמוניים והלא-אמוניים, את הצורות השונות של הידע – הופכת לבסוף לאוויר קפוא. הרעיונות וההשקפות המלוות את האנושות מימיה הראשונים – כל שכבות התודעה האנושית, אינם יותר מאבנים נוגפות (אבני נגף) המציבות מכשולים לעולם השואף להיבנות. בני האדם – הנושאים משחר ההיסטוריה רעיונות על דגליהם – מציבים בפועל אבנים שמכשילות את העולם. המגמה הכללית של החומר מסתמנת אפוא בתהליך של מפולת אבנים, התבקעות החומר והתמוססותו עד להיווצרותו לאוויר קפוא.

תהליך ביקוע האבן (והתמוססות הרעיון) מושפעים מן הטמפרטורה. הסלע מתפורר לשברי אבנים קטנים והיש נהיה לאין. אולם האין אינו נעשה חם – כלומר היולי, גועש וולקני, כי אם קר וקפוא. מצב הצבירה החדש שהעולם נתון בו חסר עדיין את הפוטנציאל להתעוררות ולתחייה מחדשת, והאוויר הקפוא עודו משמר את תכונות האבן, את האטימות והדממה. המגמה הפיזיקלית במצבי הצבירה של האבן היא כפולה: מצד אחד סובלימציה של החומר הקשה, האבן, לאוויר (כלומר תהליך של הפשטה), ומצד שני האוויר נעשה קפוא וקר (כלומר תהליך של קונקרטיזציה). השקיעה החומרית למצב סטטי, גולמי וחסר תנועה מתממשת באין, באוויר כחומר גזי נודף שאינו ניתן לעיבוד, אך גם כחומר קר שאיבד את תנועת החלקיקים בתוכו. כל אלה הם ביטויים לתמורות שחוה האבן בקיפאון עד להפיכתה לאוויר קר – לשכבות של ריק. האבן המוצקה, כסמן לרעיון גדול ומבטיח של האנושות, מסתיימת בחורבן הרעיון ובקריסתו עד להתפוררותו לאוויר קר. בתהליך פירוקה של האבן יש מחד גיסא התנדפות של החומר הקשה לחומר רך, ומאידך גיסא מדובר על מצבי צבירה של שימור החומר: היסוד האטום, הקשה והדומם של חיי הטבע.⁷⁸

נוסף על מצבי צבירה אלו הרומן קיפאון מורה גם על מצב צבירה נזול. מדיווחו של המתמחה ביום העשרים ואחד לשהייתו בוונג אנחנו למדים על תנועה חד-סטריית של עולם הצועד לקראת דעיכתו, של אבן השוקעת במצולות הים:

78 על העקרונות של שינוי מצב החומר בגבישי אבן (קריסטלים), ראו: David L. Goodstein, *States of Matter*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1975, pp. 195-222.

Zukünftiges und Weitvergangenes ziehen bei ihm an einem Strang und oft zehnmal in einem einzigen Satz. Er ist einer von denen, die fortwährend in großen Verlusten denken, ohne Abstand. Das Meer taucht ihm auf und in dem Meer ein versunkener Stein, ein riesiger Brocken, die Teile einer Stadt, das Ende einer nicht vorausgeahnten, weit zurückliegende Geschichte. Der Tod knüpft ein Netz...⁷⁹

דברים מהעתיד ומהעבר הרחוק נמשכים אצלו למחרות אחת ולרוב עשר פעמים במשפט אחד. הוא אחד מאלה שמרחיקים לכת במחשבתם האובדנית, ללא מרווח. הים מופיע ובים אבן צוללת, שבר ענק, חלק של כרך גדול, סוף שלא ניתן לנחש, סיפור מהעבר הרחוק. המוות טווה את רשתו...

השקיעה אל קרקעית הים אל תחומו של העולם הנוזלי התתימי היא שקיעה של עולם על אלפי שנות חיים. אנחנו למדים על תנועה חד-סטריית של עולם הצועד לקראת דעיכתו, שלאבן השוקעת בו במצולות הים תפקיד מרכזי: האבן, בתנועת צלילתה מטה אל המצולות, היא דבר מה מתפורר, מתמוסס במים. האבן מתפרשת כאן כאופן ההישחקות של חומרי ההוויה ולכן האבן היא תמיד חומר היסטורי – חומר של הזמן. המונולוג של הצייר – המתווך לקורא מפי המתמחה – יוצא מתוך אובדן גדול והתהייה במחשבה היא שיטוט בין אובדן לאובדן, בפרץ מתגבר וללא שהייה. את האובדן, את האסון, את הפורענות – מגלם פרגמנט-אבן בתוך הים. המבט באבן הצוללת שבמים הוא עדות להתמוססותה של עיר – בדמות קריה של בני אדם השקועה במים, על התפרקות המרחב הציביליטטורי, הנמתחת על פני רצף זמן ארוך ומבטאת שקיעה במצבי דומם אל תוך הריק. גוויעת האדם מתפרשת כתנועת יסוד בחיי אנוש על פני האדמה. רוצה לומר: הילוך הזמן והתמוססותו נמדדים על פי התנועה האטית של המוות.

ההשתרשות של האבן בנוזל או במים עולה ברומן גם בהקשר של חשכה גמורה המשתלטת על העולם. לקראת סוף תקופתם המשותפת הצייר מעלה בדמיונו תמונה של אנשים צפים על נהר. הדמויות הנצמדות זו לזו הן זרות לחלוטין אחת לשנייה. גוף נצמד לגוף במשך שנים:

"Die Finsternis, die um einen herum ist wohl manchmal der Finsternis ebenbürtig, die säpter wenn alles zu Ende ist, in uns selbst versteinert. Unser Blut so versteinert wie wildes Geäder im Marmor." Die Ruhe fülle die Räume mit ihrer Pest, und es gebe immer tagsüber wie in der Nacht, überall Scharen von "Todesfällen der Ruhe".⁸⁰

Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 231.

80 שם, עמ' 270.

"החשכה המוטלת סביב דומה לחשכה לבסוף, כאשר הכול בא אל סופו, והיא מתאבנת בתוכנו פנימה. דמנו כה מאובן כמו עורק פראי בתוך שיש". דממה ממלאת בקללתה את החדרים, לילה ויום, בכול מקום נקבצים "מקרי מוות של דממה".

עלטת העולם עולה כאן בהקשר של פעולת ההתאבנות (Versteinerung) של הגוף, של הדם הזורם בעורקים. במובאה זו האבן אינה מופיעה כחפץ דומם, אלא כפעולה המשתרשת בגוף האדם – בחי עצמו. החשכה האקטיבית והטוטלית מקיפה את האדם מכל עבריו, אינה מבחינה בין מעמדות (ebenbürtig), אלא תופסת לה מקום ומתאבנת בתוך האדם. החשכה היא מוחשית ומאפשרת מגע, כמו אבן. דמו של האדם מתאבן בגוף כמו ורידים פראיים המשתרגים בשיש. הדם – הנוזל החי בגוף האדם – הופך גם הוא לאבן. החשכה מתפרשת כשקט מוחלט הממלא חללים בְדָבָר, בימים כמו גם בלילות, ומצטיירת כמקרי מוות של הדממה (Todesfälle der Ruhe). האדם נעשה אבן, ושורר ומתקיים מעתה כגוף-אבן. זו פעולתה ההרסנית ביותר של התוגה המשיבה את האדם למצב דומם.

את שרשרת הדימויים של התאבנות החשכה והשתררות שקט מוחלט ממשיכים רכסים של קצף טרם הירדמות האדם. אך טרם ההצפה, הצייר מודע למקומו בטבע ותודעתו נתונה להעיד על חורבן הטבע. במלים אחרות: התודעה של הסובייקט מוצפת בהכרה של עולם בתהליך של הרס. ההמשך של שרשרת הדימויים שמבטאים את הריק החולני בטבע (כאמור התאבנות החשכה והשתלטות הדממה) מסתיימת ב"הררי קצף של הימים" (Schaumkämme der Meere)⁸¹ ללא בסיס, נטולי מחשבה ועדיין בשלבי הירדמות האדם טרם שינה. לריק התודעתי יש לכן ביטויים שונים: הראשונה היא פעולת ההתאבנות בחלל, והשנייה היא תיאור הכניסה למצב שינה כאשר התודעה ריקה מהרהורים, כמו קצף של ים.

ואולם, את הדיון על פואטיקת האבנים והלשון המאובנת של האתרים הציביליזטוריים, את המסע למרחבים הגאולוגיים ושיח היסודות המתמוססים, אי אפשר לבסוף להפריד מן הניסיון ההיסטורי – ניסיון מלחמת העולם השנייה. מתוך הפואטיקה המלנכולית של קיפאון, שכדרכה של הפרוזה הברנהרדית מציעה מתווים של זיכרון על דרך התאבנותם והתמוטטותם של משלבי הלשון, אפשר לשייך את הרומן לפרויקט הזיכרון הכושל בספרות האוסטרית שלאחר מלחמת העולם השנייה. בספרו המשכיות והתמוטטות עם העבר בספרות האוסטרית אחרי 1945, יוזף מקווי כותב כי הסופרים האוסטרים שלאחר המלחמה ביכרו להתכנס פנימה ולא לעסוק באירועי השעה או בזיכרונות מימי המלחמה.⁸² ההתכנסות פנימה הייתה בבחינת נקיטת עמדה פסיבית אל מול ההווה הבלתי-נוחה באוסטריה בשנות החמישים והשישים, שכן העיסוק בעבר האוסטרי

81 ש.ם.

82 Joseph McVeigh, *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1988, pp. 132–134

היה עדיין נפיץ ושביר. מכניזם-החסימה, שמיטשרליך מצא כזכור בספרות הגרמנית שמקורה בגרמניה, נמצא אפוא תקף גם בספרות האוסטרית. בשעה שתהליך להבניית זהות בתרבות האוסטרית ובפוליטיקה לא התרחש, נדחקו לצד מאמצים להתמודדות כנה או אפילו עיסוק רציני בשאלות על אשמה ונטילת אחריות על העבר.⁸³ התמה המרכזית של הסופרים באוסטריה אחרי המלחמה התמקדה בכאוס של תקופתם תוך הדחקה של שאלות על אשמה קולקטיבית. בעוד עיניו של הסופר האוסטרי היו נעוצות באינדיבידואל, הוא נמנע מעיסוק או הכרעה בקולקטיב האוסטרי.

ואכן, מצבי התוגה של האבן בקיפאון במסגרת של עלילה הממוקדת בדמותו של הצייר השקוע במלנכוליה קוברים אפשרויות להבנה יסודית של המציאות והקשריה ההיסטוריים וממילא לספק מוצא ופתרון. האופן שבו ההיסטוריה על מאורעותיה שוקעת בדיאלקטיקה ההרסנית של חומרי העולם, במחזורי ההכחדה של הטבע, מעניקה פרספקטיבה דו-ערכית לעצם האפשרות לדבר, לספר, לזכור ולהעיד על מאורעות המלחמה והשמדה. קיפאון הוא תעודה של ספרות אוסטרית שאינה יכולה להתאבל עדיין על ההכחדה האנושית אחרי מלחמה עולמית שהתרחשה בשטחה של אוסטריה, עולם הרווי בסימני אלימות וזיכרונות איומים, אלא על דרך זו: הרומן יוצא מאזורי ההיסטוריים של השבר הציביליזטורי ומוליך את הקורא למרחבים קדומים בטבע ובציביליזציה. החזרה אל העבר הקדום, אל אלפי ומיליוני שנים טרם התרחשות המלחמה העולמית, האזכורים של האבן והדיון במושג חומר ובתהליך ההתגבשות – מבקשים כולם לסמן על פני אופק מלנכולי עמוק וחסימה כנה, צלולה ומובהקת את הכישלון לעבד את פשעי מלחמת העולם ולשקף את מחדלי התודעה והשפה למצוא דיבור הולם. רוצה לומר: האופק המלנכולי הוא כה עמוק והוא מתבטא לא עוד באתרים של הפעילות האנושית אלא גם במרחבים קדם-אנושיים. אך מה בכוחם של אתרים אלה להציע? האם במחוזות אלה מסתתרת גם אלטרנטיבה? מרחב או דרך ואפשרות להפנים את האסונות של בני האדם בתהליך מסודר? הפואטיקה המלנכולית הרב-ממדית בקיפאון מגולמת אפוא בשפת האבנים ומנסחת בפרוזה של אבנים ואוויר את מושגי הכתיבה הראויה לאתר אושוויץ של אדורנו, בהציגה כושר מטפיזי משותק ויכולת מחשבה מפורקת, שמתוכה – ומתוכה בלבד – מסתמנת גם עדות.

אוניברסיטת תל-אביב

83 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 44-56.

קולות מעברו האחר של Mitsein: פנייה ומלנכוליה בלשון השידית אצל היידגר

נטע סובינסקי

לא נהוג לקרוא את מרטין היידגר כהוגה מלנכולי. אהבתו נעדרת – על כך מדברים תכופות¹ – מן הכרוזים הנתלים בכיכרות העיר. הגותו תובעת ראשית פרישה מן הזיקות המוכרות אל האחר – וזו מכוננת גם את המחוז הלשוני של השיר. אני פונה דווקא אל מי שהאבה המפורשת נדירה בכתביו, והמילים רבות; שהפנייה שלהן אצלו אינה בהכרח ברורה; שמלנכוליה, כמדומה, רחוקה מלשונו כמטחוי קשת. ההגות – המטה אוזן לשיר – תובעת כמדומה פרישה; קטיעה של כל הזיקות עם אחרים.² הגות זו, כשהיא מחפשת לעצמה דרך, פונה בעקבות שירה; בעקבות השירה נשלחת המחשבה אצל היידגר, לא רק

1 ג'ורג'ו אגמבן למשל הקדיש ספר – "L'ombre de l'amour" – להיעדרו של מושג האהבה מהגותו של היידגר. הוא מציע אז בין היתר כנימוק ביקורת על מושגי האינטנציונליות והסובייקטיביות שהיא (כך משוער) מחייבת; אולם ברצוני להציע כי אין רחוקה יותר מן הסובייקטיביות, עבור היידגר, ממה שהוא יכתוב עליו כעל אהבה, או גם מן המיעון והזיכרון של הלשון. Giorgio Agamben, et Valeria Piazza, *L'ombre de l'amour: le concept d'amour chez Heidegger*, Paris: Rivages Poche. Traduire: Giorgio Agamben et Valeria Piazza, 1988.

עמנואל לוינס (בפתיחה של המוות והזמן) מאשים את היידגר שאין בהגותו יחס של זה מול זה; שהאחרים מצויים רק תמיד לצדי, בשולי מארג השימושיות של das Man. ואולם דומני כי ההימנעות מההצבה של זה מול זה אינה מוחקת עדיין את האפשרות לדבר על פנייה; פנייה מלנכולית, אומנם, הנפתחת אולי יותר מכל כקטיעה של יחס בלתי אפשרי; ועם זאת, ראוי עדיין להציע אפשרות זו למאזין ללשונו של היידגר. האם לא ניתן היה למען מעבר לגבולות המחשבה החושבת על סובייקט ואובייקט? על אדם כדבר מה סגור, המתבונן החוצה בישים המצויים בסביבתו? האם מחייבת הפנייה זהות יציבה, כשני סובייקטי "אני" הניצבים זה מול זה, ומתוך כך, ניתן לחשווד, את מה שניתן יהיה לכנות "יחסי אובייקט"? עמנואל לוינס, המוות והזמן, מצרפתית: אלי-ג'ורג' שטרית, אלעד לפידות (עריכה מדעית), תל אביב: רסלינג, 2007.

2 על הקטיעה הזו יורחב בהמשך. בינתיים אפשר להזכיר את החרדה כהלך הרוח הראשון שבו נשאלת – נכפית ממש – שאלת ההווה אצל היידגר, מבעד לנגלות של האין. התגלותה של השאלה מתאפשרת אז מתוך עקירה או התמוטטות של המשמעות בהקשריה הנוהגים; הקשרי לשון ומשמעות המשוכיכים ל"אחרים" או ל"אחד האדם" (das Man). ראה למשל ב"Sein und Zeit", סעיף 40, וכן במהי מטאפיזיקה?, שם מתייחדת החרדה כהלך רוח שבו נגלה האין, במעין עקירה השומטת את "היש בכללותו". החרדה כהלך רוח שומטת גם את הלשון ומביאה את האדם לאלם. "שותקת נוכח האין כל אמירת הינו". מרטין היידגר, "מהי מטאפיזיקה?", מאמרים (1929-1959): הישות בדרך – מן האין (מבעד לטכניקה) אל השפה, ערך ותרגם מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, [1929] 1999, עמ' 54. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1927.

להתארח בתחומה אלא גם ללמוד לעצמה דרך. בכך, נדמה כאילו היתה השירה – כמורה להגות – נתבעת לסגת מן הלשון כמרחב משותף; עקירת הלשון מן הציבוריות נראית כנתיבה ההכרחי של לשון המבקשת להותיר מקום לשאלתה של ההגות.

אך הקריאה מותירה באוזן מין זמזום טורדני – האומנם לא היתה הלשון ממוענת כלל? האם הפרישה מן הציבור משמעה אובדן סופי של הלשון? ואם – ואומנם על כך הוא כותב – ישנה שיבה אל הלשון לאחר העקירה מן הציבוריות, לשון הנמצאת בגלות (כמו השיר), האומנם נפקד ממנה כליל מקומו של אחר? האם המילה נותרת "ביחידות הטהורה", כמו שכותב ז'אק דרידה על (מה שלא מתרחש אצל) פול צלאן,³ או שמא בכל זאת אפשר עוד לשמוע פנייה יסודית, התאספות של זרים, רחשי המילה העולה על גדותיה?

ושמא – האם תיתכן כתיבה או הגות שאינה ממוענת? מילים שאינן נשלחות לאחר? שפניהן אינן לאיזו התאספות, מילים שאין להן קהל? לאן יכולה בכלל מחשבה לפנות? והלשון – כיצד היא פונה? ההגות ההולכת בשבילי השיר, האם תהיה בה בעת – ממוענת, ופרושה?

פנייה זו, שאבקש לכנות "מלנכולית", הנה כמדומני בלתי אפשרית בה במידה שהיא זו המחייבת את הלשון. בכתבי פנייה מלנכולית אני מבקשת לשאול ראשית דבר מה על יחסה של השפה לזיכרון, על האופנים שבהם נתבעות מחשבה ולשון לפעול כמחווה של זיכרון; ושנית, על האופן שבו נכרכת בפנייה זו האהבה במוות: כיצד נקשרת הלשון באובדן, בהוויה ובאחר? כיצד היא מאבדת? כיצד לשון נכתבת לזכר?

והמלנכוליה – גם היא בבואה למפגש אינה נותרת עוד כשהיתה. העיון במלנכוליה בפגישתה עם היידגר מביא אותה בסמיכות צפופה לשאלות שטורדות את כתביו; האם ניתן לחשוב את המלנכוליה מעבר לסובייקט? האם היא מחייבת סובייקט, יהא מסורתי או פסיכואנליטי, המחויב לעמדה מסוימת ביחס לישים, לנתיב מובחן ומוכר של היות בעולם? או שמא נתחמים גבולותיה, גבולות הסכנה אך גם ההענקה שלה, ההבטחה המטאפיזית שלה, מעבר לכך?

אציע קריאה צדדית, ניסיונית, בכמה רגעים בכתבתו של מרטין היידגר על הלשון השירית המתאספים אולי בדחיסות יתרה בטקסט שלו על גאורג טראקל – "Die Sprache im Gedicht" (הלשון בשיר, 1952), ובפרט בשאלת היחסים בין פנייה, פרישה ומלנכוליה

3 שיבולת: לפול צלאן – ולמעשה, בעקבות נאום הנרדייאן. מפאת קוצר היריעה כמעט ונמנעתי לחלוטין מלהתייחס בעבודה זו לצלאן ולהגות שפסעה בעקבותיו. לא היה מצוי לי גם טקסט סדור של היידגר העוסק בו. אולם צלאן והפוסעים בעקבותיו מסתובבים, כך נדמה לי, לכל הפחות בשבילים סמוכים; ומן השירה שלו – והפרוזה, לכל הפחות במרדייאן – עולה שאלת המיעון של השיר, תביעתו להיקרא או היותו "זקוק לאחר, זקוק למנגד", בצלילות שכמותה לא חשתי עוד. ודווקא שם, כמו כאן, עולה התביעה למפגש עם "האחר לחלוטין" מתוך מעמקיו של השיר הבודד, תאריכו החד פעמי, הזיכרון הבלתי-ניתן-לחזרה שהוא נושא. ז'אק דרידה, שיבולת: לפול צלאן, מצרפתית: מיכל בן נפתלי, מיכל בן נפתלי (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015.

בלשון השיר. אפנה לחפש את הנמען בהצטלבות שבין דיבור ופרישה (Abgeschiedenheit)⁴ שבלשון השיר, וליתר דיוק מבעד לאותה "שמירה" הפונה לפרוש בעקבות אחר, ומגיעה, כך נדמה לי, מתוך המלנכוליה.

בקריאה זו לא נותרתי נאמנה לצורה מוכרת אחת של מחשבה על מלנכוליה או לתאוריה מלנכולית, וזאת כדי לא לחטוא בהמשגת־יתר שתהיה זרה לקריאה ראשונה בהיידגר. ובכל זאת בחרתי לנסות ולחשוב עם מושגי המלנכוליה כאקורד מהותי של הלשון השירית, ניסיתי לחפש דרך לכתיבה על מלנכוליה שעוברת בין הוגים שונים שחשבו על אודותיה, ושהשדה הלשוני שלהם היה לעתים קרוב יותר, לעתים רחוק מאוד משדה המחשבה והכתיבה של היידגר. אפשר לומר כי בדרך שבין זיגמונד פרויד, ז'אק דרידה וז'וליה קריסטבה, אני מחפשת אזורים של קרבה שיכולים להיות לי למורי דרך בקריאתי בתוגה או בפנייה האוהבת, רוויית־המוות, שבעקבותיה בולשת מסה זו.

פרק א: פרישה

"Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen".

"שיר המשורר נותר לא מדובר"⁵.

השיר נותר לא־מדובר. הוא שותק בשפה. הוא מתרחש מעבר ומחוץ למה שניתן לכנות "דיבור". עם זאת, השיר מסמן התרחשות שהיא תמיד־כבר בשפה: השיר הלוא הוא מדבר, הוא נכתב ונקרא בלשון. השיר מתרחש במחוז לשוני, ליתר דיוק יחס מסוים למילה, המצוי מחוץ לקווי הגבול של הדיבור הנוהג בלשון; אזור שבו מה שלא יכול היה להיות מדובר בלשון מוצא עצמו שוב בתוכה. דבר מה השוכן ברגיל מחוץ לשפה רוטט במילה מבעד לשיר.

4 Abgeschiedenheit היא מילה שמשמעותה מופרדות או נבדלות. היא מגיעה מן הבסיס Scheiden, "לחתוך". במרבית ההקשרים, ייתכן שמדויק יותר היה לתרגם דבר מה מן השורשים הללו. אולם בחרתי לתרגמה כ"פרישות" לא משום הדיה הנזיריים, אלא מתוך החוטים הסמנטיים של התבדלות, בדידות או נפרדות הנוצרים כחיתוך מתוך דבר מה. שכן מי שיהיה בהמשך "הפרוש" איננו סתם לבדו, אלא הוא זה ש"חתך" עצמו או נחתך מקהילה מסוימת, מסדרי עולם ושפה, והלך בגלות. ב"פרישה" אני שומעת בחוזקה את החיתוך, את הקטיעה מתוך דבר מה. תקוותי היא שתוכל גם להעלות בזיכרון את החיבור היפריון להלדרלין, המשורר שיצירתו היתה לדידו של היידגר שירית באופן הצרוף ביותר (היפריון, דמות שירית במידה רבה הנושאת בתוכה גם את כמיהתו של המשורר ליוון, הוא בתרגומו של זנדבנק "הפרוש מיוון" [Der Eremit im Griechenland]).

5 Martin Heidegger, "Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht" [SIG], Friedrich-Wilhelm von Herrmann (ed.), *Unterweg zur Sprache*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1959, p. 34. [התרגום שלי, נ"ס].

המשורר הוא זה שיצא לגלות ופרש – מן הלשון (במובנה המקובל כלשון דיבור), מן הקהילה, מן החוק, מאותו מרחב משמעות שנהוג לחשוב עליו בתור בית, ושמכיל למעשה את המוכר והיציב. דמותו של הפרוש היא דמותו של הזר – ההולך בנכר, זה הנמצא בכל עת שלא בביתו, ויתר על כן – מחוץ לכל בית, אינו עוד חלק מן הכלל, הרחק מזרועותיה המגוננות של הקהילה. היא גם – אפשר להציע – דמותו של המלנכולי: מי שפרש (כפי שנראה בהמשך) בעקבות ידיד, בעקבות דבר מה שנדמה היה שהשפה ברגיל אטומה או חירשת לו, כדי לשמר קול שאחרת היה אובד. הפרישה נעשית מלנכולית תחילה בהתנגדות או בנסיגה הזאת שהיא נסוגה מן הלשון, או מלשון במובן מסוים: המלנכוליה של הפרוש לא תהיה כרוכה כאן בהכרח בעצב, אלא היא נקראת לטקסט על שום הדינמיקה שבין השפה והלא מדובר: המלנכוליה תהיה זו שתסמן את ה"פרישה" של המשורר לא כנסיגה גרידא, אלא כגלות מן הלשון המבקשת לאחוז בדבר מה שאין לו בה קול, ולהשיבו – בסופו של יום – למשמר בשפה השירית. התנועה הזאת תגיע בהמשך הטקסט; ואולם כבר כאן יש לשאול: מה משמע אם כן "לפרוש מן הלשון"? מה משמע עבור שיר להיותו "לא מדובר"?

הפרוש גולה "מן הבית" ו"מן הלשון"; אך האם אפשר לפרוש באמת מן הלשון? מה פשר הדבר לפרוש מן הלשון או לפרוש בה? אי אפשר להיות "מחוץ ללשון" כפי שאי אפשר להיות "מחוץ להוויה". אנו פורשים מהלשון רק כל עוד היתה הלשון נחשבת במובן המצומצם, המופיע כבלעדי ביומיום הנינוח; פורשים לא מן ההוויה או הלשון בחינת הבית של ההוויה, אלא מאותו מערך הבנה ופרשנות שגרתי שמכונן את המרחב המוכר ואת ההבנה המקובלת המושלת בו, כלומר מאותה כסות שהאדם רגיל לכנות "בית", ושמתכוננת למעשה מתוך הזיהוי העצמי עם הרגיל, הצפוי, מתווה ההוויה המכונה das Man – "אחד האדם". הפרישה היא לכן גם מן החוק ומן הנורמה המכוננים את המובן, לשון אחר – מן הלוגוס בפרשנותו המקובלת (והנה: צעד אחורה מן האונטותאולוגיה).⁶

מושג ה-das Man כמו גם תיאור מפורט של מערך ההבנה והפרשנות השגרתי, שעל הרקע שלהם אני קוראת את הפרישה המובאת בטקסט על טראקל, מקורם ב-"Sein und Zeit" (1927), טקסט מוקדם בשנים מ-"Die Sprache im Gedicht", שהתפרסם בשנת 1953. הטקסטים נמצאים משני צדי "המפנה" של היידגר, ולכן אפשר לתמוה על הבחירה לזמן את המושגים מ-"Sein und Zeit" לקריאה הזאת.⁷ ואולם ה"מפנה" (die Kehre)

6 אונטותאולוגיה היא בפי היידגר כינויה של האונטולוגיה – התחום בפילוסופיה החוקר את ההוויה – כאשר היא כרוכה בתאולוגיה ופועלת עמה במשותף. התאולוגיה והמסורת המטאפיזית פועלות יחד לקיבועה של אונטולוגיה מסוימת המשרתת את התאולוגיה (ותאולוגיה מסוימת המתיישבת עם המסורת הפילוסופית): הצבת הסיביות לדוגמה כצורה יחידה לפעולה בעולם ולנימוק ערוכה כבר בצורתה של תאולוגיה החושבת את האל כסיבת הסיבות.

7 בספרות המחקרית ניטש ויכוח תתמשך בעניין היחסים בין ההגות "המוקדמת" ו"המאוחרת" של היידגר ("לפני" המפנה ו"אחרי"). ריצ'רדסון, למשל, כותב בספרו משנת 1963 על המפנה כעל חתך המפריד בין שני נדבכים בהגותו השונים באופן משמעותי זה מזה; המינג (1998) מציע מנגד לראות במפנה נקודה המאחדת את הגותו של היידגר ולא קוטעת אותה, ושתחומי העיסוק והשאלות של "Sein und Zeit" לא נעלמו גם מן הכתבים המאוחרים. באסופה משנת 2015 שעניינה החטיבה השלישית של "Sein und Zeit" (שלא הושלמה מעולם) אפשר לראות דוגמה נוספת לדיון הפרשני

לתפישתי איננו ניתוק כל הקשרים בין לפניו ולאחריו; אני מבקשת לקרוא את הטקסטים כמצויים על אותו קו (מבלי לצמצםם לאחדות כלשהי), או לכל הפחות בשליחותה של אותה משימה או אותה שאלה. כפי שניתן יהיה לראות לאורך המסה, אני מוצאת שהטקסט של טראקל מהדהד בתוכו נתיבים למחשבת הלשון שמוכשרים כבר ב-"Sein und Zeit": הפרישה ממערך המשמעות, המגיעה לשיאה בדיון בחרדה, מכינה את הדרך לדיונים המאוחרים יותר בשירה כאפשרות אחרת של הלשון וכמורת דרך להגות. והרקע המושגי של "Sein und Zeit" נדמה לי לא רק פורה, אלא גם מצוי בזיקה עמוקה למחשבת השירה, הפרישה וההתאספות של הטקסט המאוחר יותר.

אם כן, לפרוש מן השפה אי אפשר. האם אפשר לפרוש אליה? לפרוש בתוכה? להיות בה – פרושים? היידגר משיב:

Als Versammlung hat die Abgeschiedenheit das Wesen des Ortes. Inwiefern ist nun aber die Abgeschiedenheit der Ort eines Gedicht, und zwar jenes Gedichtes, das Georg Trakls Dichtungen zur Sprache bringen? [...] Ist die Abgeschiedenheit nicht ein einziges Schweigen der Stille?

כאספה מחזיקה הפרישה במהותו של המקום. אולם כיצד הפרישה היא עתה מקומו של שיר, ובפרט של אותו השיר, ששירתו של טראקל הביאה לכדי דיבור? האם הפרישה איננה שתיקה יחידה של אילמות?⁸

השיר מתרחש אם כן באתר של פרישות.⁹ ואולם אני שבה לשאול: מה משמע "פרישות"? ממה פורש השיר? מאיזה בית הוא יוצא? מדוע וכיצד מתכוננת אותה לשון של השיר מתוך פרישה, ויתר על כן – מתוך פרישה מן הלשון? ולאחר מכן – האומנם תהיה הפרישות קצה של הפנייה בלשון? האם הפרוש אינו מדבר עוד אל- ולקראת? – ומהם

במפנה, כאשר תומאס שיהן מציע לראות במושגי ה-"Lichtung" וה-"Ereignis" (המאוחרים) המשך או דיוק של הפרויקט של "Sein und Zeit" המביא אותו לכדי השלמה, בעוד יוליאן יאנג, מנגד, מבקר זאת בהציעו לראות ניגוד חד בין הגותו של היידגר לפני המפנה ולאחריו. ראה למשל: J. Richardson, *Heidegger – through Phenomenology to Thought*, Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1963; Laurence Paul Hemming, "Speaking out of Turn: Martin Heidegger and die Kehre", *International Journal of Philosophical Studies*, 6, 3 (1998); Lee Brevor (Ed.), *Division III of Heidegger's Being and Time: The Unanswered Question of Being*, Boston: MIT Press, 2015.

8 [התרגום שלי, נ"ס]. "Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakl Gedicht". מדובר בטקסט מאוחר יחסית של היידגר – פורסם לראשונה (תחת שם שונה מעט) בשנת 1953. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 67.

9 למעשה, הדיון בשירת טראקל – Erörterung – היה, כך כתב היידגר בתחילת הטקסט, חיפוש אחר המקום – Ort של השיר (Ibid, p. 37). יש מקום עוד לדיון בשאלת המקום – מהו מקום? למשל בעקבות דיון של היידגר במקומיות של המקום בחטיבה הראשונה של Hölderlins Hymne 'Der Ister', אך ביתניים אותיר אותו פתוח.

אותם "איסוף" או "התאספות" (Versammlung) הנוטלים חלק בטבעה של הפרישות ונעשים למקום של השיר?

שיגעון, מוות ולוגוס

Das Gespräch des Denken mit dem Dichten geht darauf, das *Wesen* der Sprache hervorzurufen, damit die Sterblichen Wieder lernen, in der Sprache zu wohnen.

שיחתה של ההגות עם השירה מבקשת לקרוא אליה את מהות הלשון, שעמה שבים בני התמותה ללמוד להתגורר בלשון.¹⁰

ידועה עמדתו של היידגר ביחס לשאלת ההוויה:¹¹ ההוויה נפלה בשכחה; כמותה גם הוויית האדם. שכחת ההוויה – ובפרט השכחה של שאלת ההוויה – קנו אחיזה לדידו של היידגר בפילוסופיה שמאז אפלטון, וכן באופן שבו מתנהל האדם בעולם, בין הישים האחרים ונוכח עצמו. אין מדובר רק במאורע פילוסופי גורלי, אלא בדרך שהלך בה הקיום עצמו: בעידן השכחה של ההוויה הלכה והתנוונה הלשון הנישאת בפי בני האדם, עד שההוויה נעשתה כה חבויה בה, שנדמה עתה כי לשון ומחשבה זרות הן זו לזו – או לכל הפחות, זרה ללשון היא המחשבה המבקשת לשוב ולשאול את שאלת ההוויה. למה נעשתה הלשון בעידני השכחה של ההוויה? המילה נעשתה לסימן, למושג ומכאן לקטגוריה של זהות; השפה לכלי עבודה, למכשיר. רוב הזמן ובדרך כלל מצוי האדם בתוך לשון שמילותיה משמשות כסימנים, ומצביעות אל עבר פונקציות או שימושים שדרכן מבין האדם את הישים שסביבו.¹² הלשון פועלת אז כאחד ממבני היסוד של ההבנה השגרתית של הישים (כל הנמצא בעולם); המילה בהופעתה המכשירית שייכת למודוס לשוני שהיידגר מכנה Gerede, שיחת חולין, והוא מצורות היסוד של המרחב בר־ההבנה. השפה במובנה היומיומי – כשהיא שימושית – צמודה לעקביהם של הישים, באופן שבו הם מופיעים בתוך העולם של "אחד האדם"

10 [התרגום שלי, נ"ס]. Ibid, p. 38.

11 שאלת ההוויה (Sein) עומדת במוקד הגותו של היידגר: ההוויה כאן איננה שום תכונה מסוימת של אחד הישים, אלא עצם ההיות שלהם כלל. אפשר היה לומר במונחים אחרים: הקיום שלהם (אולם "קיום" [existenz] הוא שם פעולה השמור ב-"Sein und Zeit" להוויית האדם בלבד). לא ניתן לנסח לכן משפט מבר פשוט בנוסח "ההוויה היא א", משום שכל משפט כזה יניח כבר את התקבעותה לכדי דבר שהיא אינה. במונחים תחביריים, משפט המתייחס להוויה של יש כלשהו לא יהיה מנוסח כ-"א הינו ב", אלא די לו בכך: "א הינו". במחשבה המערבית מאז אפלטון נשכחה שאלת ההוויה, לדידו של היידגר, ואת מקומה תופסת בכל פעם תשובה מסוימת על השאלה: צורה מסוימת של היות או משמעות מסוימת הניתנת להוויה של הישים (נוכחות של אובייקט מול סובייקט). היידגר יבקש ראשית כול להשיב את השאלה עצמה (שיש לה ניסוחים שונים, ולמשל בתרגומו של אדם טננבאום ל"מהי מטאפיזיקה?": "מדוע הינו כלל יש ולא דווקא אין?"). היידגר, הערה 2 לעיל, עמ' 63.

12 הדיון הלהלן במילה היומיומית מתבסס בין היתר על דברים שנכתבו על הסימן, על השיח ועל השפה במרחב היומיומי ב-"Sein und Zeit", אולם ניתן למצוא דיונים דומים בטקסטים אחרים, כמו למשל הטקסט על פנומנולוגיה ותאולוגיה, מקורו של מעשה האמנות וכן במקומות שונים שבהם הוא עוסק בתרגום או בלשון. Heidegger, הערה 2 לעיל. היידגר, מקורו של מעשה האמנות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.

[das Man]. היא מצביעה – מסמנת – ישים, המופיעים בה מראש מתוך שימוש אפשרי מסוים שלהם. לדוגמה, המילה "שולחן" מצביעה על קטגוריה שימושית שדרכה אני פוגשת בישים שונים: הם מופיעים בפניי ככאלה שניתן להניח עליהם ספרים או מזון, לשבת לצדם, לכתוב על גבם. ליתר דיוק, הם מופיעים ככאלה שאני אוכל להניח עליהם ספרים, לשבת לצדם; אני ו"אחרים". הישים מובנים ומתפרשים מתוך מיקומם האפשרי במערכת הקשרים ותכליות הנפרשת מסביב לי, או ליתר דיוק אלה הנפרשים מתוך האפשרויות העתידיות שאני רואה עבור עצמי ושדרכן אני מבינה עצמי כבר כעת. אולם מדובר ב"אני" במובן המצומצם שבו אני רואה עצמי דרך עיניהם של החיים במתווה ההוויה הבנאלית, הווייתו של das Man: אני תופסת את עצמי – כהטלה אל עבר האפשרויות העתידיות שלי – "כאחד האדם", משמע לפי נתיבי הפעולה וצורות ההוויה הגלויות עבור כל אדם במרחב המשותף או הציבורי.¹³ פעולת הסימן – ההצבעה – היא למעשה אופן ההופעה של הישים בעולם מצומצם זה, המציג עצמו כבלעדי; הישים "מצביעים", בעולם היומיומי, אל עבר תכלית או שימוש. המילה מסמנת (או למעשה יוצרת) את הקטגוריה המשותפת של אותה תכלית. כך מתכוננת משמעות (Bedeutsamkeit): בעל משמעות יהיה זה שניתן למקם אותו במערכת ההקשר של השימוש.¹⁴ הלשון פועלת אזי כבת דמותו של הסדר הסימבולי: המילה מצביעה לפונקציה מוסכמת שמאחדת ישים שונים. האופק האונטולוגי הצר של סדר הסימן מכונן את המובנות או את המשמעות של מילים בלשון, משמע את מה שניתן לחשוב עליו כעל המרחב המשותף היומיומי. השאלה על אודות הווייתם של הישים – שהיא מלב מהותם (Wesen) – נותרת מוסתרת.

ואולם נותרה הלשון עדיין המחוז הפתוח לנגלות, או שמא לקשב, להוויה החבויה. השיבה אל השירה היא כקריאה למחשבה לשוב ולהיות בשיחה (Gespräch) עם הלשון, ודרכה – להיות עם-ההוויה; ובזאת כלול לא רק לנסות ולחלץ מבין כסיותיה של המילה את עקבותיו של מה שנשכח, אלא להאזין לה בחינת האירוע ממש של נגלות ההוויה. המחשבה – זו שעבור היידגר עניינה הוא תמיד שאלת ההוויה, העוברת בהכרח מבעד לשאלת הוויית האדם – צריכה לשוב לדיאלוג עם השירה משום שבה (בשירה) נקראת הלשון בחזרה אל מהותה, וממנה – למהות הדברים, מהותה של ההוויה שנשכחה. לכן השירה איננה רק מצב קצה שולי של הדיבור; היא מסמנת נתיב ללשון להתגלות במהותה, לא עוד כמכשיר או כסימן, אלא כבית פתוח להוויה.

מהו אותו מחוז לשוני שירי? לשון השיר, כתב היידגר באותו משפט, היא אותה לשון שבה יוכלו לשוב ולדבר die Sterblichen, בני התמותה. כבן תמותה אם כן נקרא האדם ללשון השיר. מי הוא בן תמותה? לא בן אנוש בלבד, לא "אדם" גרידא; בני תמותה הם אלה שחיייהם נישאים לקראת-מוות. הלשון השירית, המצויה כאמור מעבר למחוז

13 ראי למשל ב"Sein und Zeit" בסעיפים המוקדשים ל-Mitsein ול-das Man. הערה 2 לעיל.

14 ראי למשל "Sein und Zeit", סעיף 18 (Bewandtnis und Bedeutsamkeit; die Weltlichkeit der Welt). הערה 2 לעיל, עמ' 83.

הסמלים הזהים-לעצמם של מערך המובן היומיומי, היא לשון שדובר בה מי שהווייתו כרוכה במוות – הווייתו היא לקראת-המוות; אותו מוות שהוסתר בקפדנות מאחורי היציבות והמוכרות של הציבור ולשונו.

לשון השיר, אפשר להציע, היא זו שנותנת למוות פתחון פה. למוות לא בחינת כיליונו של הגוף: בן התמותה איננו זה שמת כבר; הוא זה שחי עדיין, או שעדיין-לא מת. מדובר בהווייתו של האדם כמי שחיייו ייחתמו תמיד וללא מנוס במוות. כבני מוות נקראים בני האדם לדיאלוג בין שפה ומחשבה; כאלה שהמוות ממתין להם כאפשרות הכרחית. החיים שמבקשים למצוא לעצמם שוב מקום בלשון הם חיים שלקראת-המוות. תנועה זו אל המוות היא גם אותו מה שנזקק לשירה כדי שיוכל לשוב אל הלשון: החיים כבני-מוות הם אלה שלא יכולים היו למצוא לעצמם מקום בתוך המילה כל עוד היה טבע הלשון מוסתר בשפה היומיומית.

היחסים המיוחדים בין המילה להוויה הנקשרים בשירה קשורים לכן במוות ובפעולה של המילה לעומתו, לקראתו. המוות נסתר עבור המילה היומיומית; מילה זו פוגשת ביש תוך יצירתה של זהות מעוגנת בסימן ובפונקציה; זהות שבין היתר מכחישה את האין. היא פועלת בתוך שדה זמן שמשחה את המוות או עיוור לו. בני האדם שוכנים אזי במילה תוך הסתרת המוות: הם אינם יכולים לחיות בלשון כבני תמותה. לא מדובר בהסתרה בלבד; השפה היומיומית כמו מנסה לדחוק מתוך עצמה את המוות, ליצור לאדם "בית" שהמוות חתום מחוץ לקירותיו, כאילו היתה הזהות-לעצמו של הסימן המשכיות או נצח, מעין הבטחה שהמוות רחוק ואנחנו נמצאים בתחומם של הדברים המתמשכים. המילה השירית היא כזו שבה יכולים לשכון שוב אלה שחיהם מוטלים זה-מכבר אל המוות; שבה יכולה לשכון מחשבה שמחפשת אחר המוות הגלוי.¹⁵

מהו ה"מוות" שמוצא לעצמו בשירה אפשרות לשהות מחדש במילה? לא מדובר כאמור במוות כאירוע שהתרחש זה מכבר, בגוויות-אדם המוטלות בקבר. המוות במובן השירי

15 אפשר עוד להציע: הפרישה מהקהילה מאפשרת לחשוב מחדש את מושג הבית. המרחב הניתן ככסות של ביתיות זו, עבור היידגר, להוויית האדם. האדם בתורת "האל-ביתי ביותר" הינו בעולם במצב של אל-ביתיות; הוא יכול, במצבים מסוימים של פתיחות, "להיות בבית באל-הביתיות" – אולי מתוך התייבוב או התמסרות מפוקחת. אולם דווקא הדבקות בכסות הנינוחה של "הבית" כמוכר או "בטוח" מזרה את האדם מטבע הווייתו. התדמית משרת-הרוגע של בית בורגני חמים, שהאש הבושרת בסלנו משמשת כתאורה לנשים סורגות – "ביתיות" שכזו איננה בית להוויית האדם ה-*Unheimlichste*. דווקא כשהוא חש בביתו, בחיק הקהילה, מצוי האדם למעשה במרחק רב ממנו. ההתרחשות מאותה "ביתיות" מנוונת הכרחית כדי שיוכל "האל ביתי ביותר" "להיות בבית". ראה על כך למשל בהערותיו של היידגר לתרגום של הלדרלין לשירת המקהלה מאנטיגונה Hölderlins Hymne "Der Ister": "For only where the foreign is known and acknowledged in its essential oppositional character does there exist the possibility of a genuine relationship [...]. By contrast, where it remains only a matter of refuting, or even of annihilation of the foreign, what necessarily get lost is the possibility of a passage through the foreign, and therefore the possibility of return home into one's own." Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, William McNeill & Julia Davis (trans.), Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. 54

הוא כזה שכרוך למן התרחשותו בחיים, ובחיים כבני תמותה; המתים הם אלה שחיים בקברם.

Der Gestorbene *lebt* in seinem Grab. [...] Der Gestorbene ist der Wahnsinnige. Meint dies einen Geisteskranken? Nein. Wahnsinn bedeutet nicht das Sinner, das Unsinnige wöhnt. 'Wann' gehört zum althochdeutschen *wana* und bedeutet: ohne. Der wahnsinnige sinnt, und er sinnt sogar wie keiner sonst. [...] 'Sinnan' bedeutet ursprünglich: reisen, streben nach..., eine Richtung einschlagen; die indogermanische Wurzel *sent* und *set* desuetet Weg.

המת חי בקברו. [...] המת הוא המשוגע. האם מוכנו של זה היא מחלת רוח? לא. שייגעון [Wahnsinn] משמעו איננו הנבון הנעשה – חסר-מובן. "Wann" שייכת למילה *wana* בגרמנית עתיקה, ומשמעותה: ללא. המשוגע הוא המבין, והוא המבין כפי שאיש מלבדו אינו מבין. [...] "Sinnan" מובנה במקור: לנסוע, לייחל לדבר מה, לבחור כיוון; השורשים האינדרו-גרמאניים *set* ו-*sent* משמעותם "דרך".¹⁶

נשים לב שהמוות כאן אינו מועמד כסופו של הגוף; נהפוך הוא, החושי מתחדד בו. Sinn משמעו בין היתר מובן וגם תחושה.¹⁷ המת בקברו הוא האדם המשוגע; אך המילה "שיגעון" (Wahnsinn) אינה מסמנת כאן מחלת נפש. האדם המשוגע – והמת השירי כמשוגע – חש כפי שאף אחד אחר אינו חש. הוא חש תמיד אחרת מאחרים. אין לו את ה-Sinn של האחרים, משמע את המובן שהם מוצאים: היידגר מצביע על מקורה של Wahn – מתוך Wahnsinnige – ב-*wana* בגרמנית עתיקה (althochdeutsch), שמשמעה "ללא".¹⁸ אך אין הכוונה לכך שהמשוגעים אינם מוצאים מובן כלל או שההבנה שלהם אשלייתית, אלא המובן או המשמעות שהמשוגע מוצא שונים מאלה של האחרים או של הקהילה; הם "ללא" (ohne/wana) מובן, רק כאשר אותו "מובן" (Sinn) הוא במשמעות של המובן השגור, המקובל והמוסכם. בכך, כזרים, כמנודים, כנוכריים, המשוגעים – חסרי-המובן – הם אלה שפרשו מן הקהילה וממערך ההבנה שלה; פרשו ממארג המשמעות שמכונן את המובן המקובל לישים במרחב המשותף; פרשו לפיכך גם מן הלשון במובנה המצומצם.

ראוי לציין כי קריאה זו בשיגעון אינה רחוקה ביסודה מזו שהיתה רווחת במסורת הפילוסופית; המשוגע הוא זה שנמצא מחוץ ללוגוס, או במקרה הזה, מחוץ לפרשנות המקובלת של לוגוס כהיגיון או תבונה במובן מצומצם. ישנו חוק מסוים שמכונן ההיגיון, והמשוגע הוא זה שפורע את החוק או שחוצה אותו. ההבדל המהותי בין השיגעון בתפיסת

16 [התרגום שלי, נ"ס] Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 53.

17 בתחילת הטקסט היידגר גם מעמיד את החשיפה המטאפיזית של הלשון השירית ככזו המופיעה לראשונה בקצב, Rhythm. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 160.

18 מסיבה שנעלמת מעיניי, התרגום האנגלי בוחר להשמיט את המשפטים בטקסט שעניינם האטימולוגיה הגרמנית של Wahnsinn. לכן הם מובאים רק בצייטוט המובא מן המקור הגרמני.

המסורת הפילוסופית לבין המעמד הניתן לו כאן בהיפתחות ההווה בלשון, כרוך ביחסה של המחשבה אל סוגיית המובן: אם המסורת המקדשת את הלוגוס (בקריאות מסוימות) מטילה על הפילוסוף ועל המחשבה את תפקיד משמר הגבול, שומר הסף של התבונה, של המובנות או של המרחב בעל-המשמעות, הרי שמחשבת השיגעון של הלשון השירית היא פורעת חוק במובן העמוק. החריגה מן האחיזה של המובן, שכרוכה בו הבנה מנוונת של ההווה, הכרחית כדי ששאלת ההווה תוכל להפציע בלשון. וחריגה זו, כך אני מבינה, היא גם פרישה מן הלשון במובנה היומיומי: ההיות-לקראת-המוות שמוצאת לעצמה מחדש בית בשפה השירית תובעת ראשית פרישה, קטיעה ממארג ההבנה ומן המילים הפונקציונליות. זו אותה קטיעה או פרישה מן הלשון שאפשר היה למצוא (עבור היידגר) גם בחרדה; השירה יסודה למעשה באותו אלם של החרדה, אין-האונים של הלשון. הקטיעה נדרשת מכיוון שדבר מה הנעשה גלוי בהיות-לקראת-המוות אינו יכול לשכון בשפה כל עוד זו היתה עדיין הלשון של המרחב המוכר. ולכן השאלה המטאפיזית, אפשר לומר, נשאלת תמיד כשאלת נוכרי; המחשבה שוכנת בלשון שהיתה זה מכבר (ועודנה) לשון זרה, ובראש ובראשונה – כזו שיכולה להאזין למה שמגיע מחוץ לתחום של מה שנהוג היה להסתכל עליו כלוגוס.

והנה מופיעה זרות זו בטקסט ראשית במילותיו של שיר, בשורת השיר הראשונה שהיידגר מצטט, המובאת משירו של טראקל "Frühling der Seele" ("אביב הנפש")¹⁹:

Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.

הנפש זרה על פני הארץ.²⁰

הנפש²¹ זרה, ובכך – מבאר היידגר – היא בדרך: לא מדובר במולדת מסוימת של הנפש שהיא גולה ממנה, או במצב מקרי של זרות ומסע. שורת השיר קוראת בשם לטבעה של

19 היידגר מצטט לאורך המאמר שורות שיר רבות, אך כמעט בכל המקרים מדובר בשורות בודדות, והכתיבה עליהן – השאלות שהן מעוררות – נושאות את הטקסט לתוך שורה או מקטע משיר אחר. שני שירים מצוטטים בשלמותם: GEISTLICHE DÄMMERUNG וכן FRÜHLING DER SEELE החותם את המאמר.

20 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 39.

21 במהלך הדיון בשורה הזאת כותב היידגר בין היתר על זרותה של הנפש בגוף: הגוף הוא לטענתו כלאה של הנפש. זו טענה מטרידה: היא מעלה הדים של הדיכטומיה המטאפיזית המסורתית גוף-נפש, ומזכירה רגעים מ"נאום הרקטור", שעליהם כתב דרידה בספרו "על הרוח". דרידה מבקר את הטענות של היידגר בדבר החיה שהיא (בהתייחסות מסוימת) "ענייה בעולם", ובהתייחסות אחרת "אין לה עולם". היעדר-העולם של החיה (או עוניו) עבור היידגר העלה חשד שדרידה הדגיש שמא פועלת כאן תפיסה מסורתית של רוח, שאליה התנגד היידגר במוצהר. ואולם הטענה המופיעה בטקסט שלפנינו בדבר הגוף ככלאה של הנפש מצטרפת לדידי לקריאה של דרידה בנאום הרקטור, ומגבירה את החשד שמא נותרו בטקסט לכל הפחות עקבות של מושג Geist מסורתי פחות או יותר – ושמא הדים מן ההקשר הפוליטי שאליו התקשרה אותה "רוח" אצל היידגר.

הנפש: הנפש נודדת; נדודיה והזרות שלה הם ממהותה. וכבר בציטוט הזה – הקורא לנפש בשם – אפשר לראות את ניצני הדרך של לשון שירית ופניות הקשב שלה: כזו המאזינה וקוראת בשם לזר, לנווד או לפרוש.

כרישה "מן הלשון"; הלשון כמשכן ההוויה

ממה עוד פורש האדם, ובפרט – המשורר? וכיצד הוא נעשה פרוש בלשונו שלו? נדמה לי שבנסיגה מן הלשון היומיומית וממערך ההבנה שלה הוא פורש ממה שנדמה היה עד כה כיחסים האפשריים לבני אדם אחרים. ההוויה האנושית כרוכה אומנם באופן עמוק ב"היות-עם" (mitsein); אך היות-עם זה נתון לרוב ביחסים מסוימים, מגבילים בה במידה שהם שקופים משום שהם מובנים מאליהם. באופן יומיומי מופיעים ה"אחרים" כמוזיהים עם אחד האדם (das Man), ומתוך כך – בשולי המרחב המכשירי: כמייצרים, כמפעילים, כבעלי תכליות שאליהן מכוונים המכשירים. כמו שאר הישים המופיעים תוך זיהוים עם שימוש שקדם להם, גם האחרים מופיעים מתוך מקומם האפשרי ברשת השימושים הנתונה. האחר מופיע כדומה לי – אפשרויותיו של "אחד האדם" הן גם אפשרויותי שלי. ומעבר לכך – הוא מופיע כדומה לי (או גם אני מופיע כדומה לו) גם מבחינת יחסיו האפשריים עם הישים, הערוכים כשימוש. הווייתו וקימו בעולם שלי מוגבלים לאותו מקום שניתן להם במרחב המכשירי – השימושי, הפונקציונלי. הלשון היומיומית, כל עוד היא עשויה או נחשבת מתוך מערכת השימושים, כרוכה עד עצם באותה מחשבה מצומצמת של היות-עם; היא אולי המחוז המובהק ביותר של השימוש והסימן, של הזהות היציבה-לכאורה, המוכרות השלווה של הסכמות. הפרישה מן הלשון קוטעת גם את ההופעה המצומצמת הזו של האחרים. האם היא מחסלת בכך את אפשרות הופעתם של אחרים כלל? או שמא טמון בכך פתח להופעה אחרת?

נשוב אל השאלה שהובאה בציטוט הראשון: "Ist die Abgeschiedenheit nicht ein einziges?" – "האם הפרישות איננה שתיקה יחידה של אילמות?"²² האם הפרישות מביאה את הקץ על הפנייה שמייחסים ברגיל ללשון? האם היא קוטעת את כל הכמיהות אל האחר? דומני שלא, וראשית משום כך: היא אינה מסתיימת באלם פשוט. היא אולי נאלמת; אולם בשירה, היא פורשת בכל זאת אל תוך הלשון. נהפוך הוא: הפרישות, כפי שאנסה לטעון בעקבות היידגר, יוצרת מרחב של לשון המכוונת בהאזנה בעקבותיו של מישוה. הפרישות כאיסוף וכנאמנות לזיכרון תסמן לא את ההיאטמות מפני האחר אלא קשב נאמן עד כדי כך, שנכחו נעשית גלויה האלימות הפרשנית של הלשון היומיומית, ומתוך הכמיהה שלו נישאת מחדש האוזן מעבר לאותה לשון, אל הזר ולכוון מה שאפשר יהיה לכנות "דיאלוג".

[22] (התרגום שלי, נ"ס)

פרק ב: פנייה

לוגוס - בין חוק ואספה; ההיסטוריה של השכחה

הפרישות ושאלת הפנייה כרוכים שניהם בהיסטוריית התרגומים של logos. מחד גיסא פורש הלוגוס וגם תורגם (ללטינית ומשם לגרמנית ולשאר השפות וההגויות הרואות ביווני את מוצאן) כ"רציו", כתבונה, או כלוגיקה במובן המוכר: כלומר בשם "היגיון". מדובר גם במחשבת הכלל, כלומר בחוק. חוקים, שראשיתם אולי בלוגיקה האריסטוטלית, הפכו לצורה של המחשבה, וזו נתבעה להתאים עצמה לפעולתו של הכלל בחיפוש אחר הכללי. מאידך גיסא, מציע היידגר במקומות שונים (ראי למשל ב-"Was heißt Denken?"²³ או גם ב-"Einführung in die Metaphysik") לקרוא את logos מבעד לפועל היווני Legein, שממנו הוא נובע אטימולוגית. Legein משמעו בין היתר איסוף או התאספות. מה בין חוק לבין התאספות? גם חוק הוא צורה של איסוף; החוק והאספה הם שניהם אופני מפגש שמכנסים מקרים או אירועים תחת אחד כלשהו. אולם כיצד מתייחד בתוך כך אופן פעולתו של החוק? החוק אדיש לכל מה שחד-פעמי; הוא כופה חזרה המתכוננת כזהות. כפי שכותב היידגר על חוקי המשמעות של das Man, החוק חירש או אטום למה שנמצא מחוץ לשדה המשמעות שהוא מכונן:

Alles Ursprüngliche ist über Nacht als längst bekannt geglättet. [...] Jedes Geheimnis verliert seine Kraft. [...] Sie [die Öffentlichkeit] regelt zunächst alle Welt – und Daseinsauslegung und behält in allem Recht. Und das [...] auf Grund des Nichteingehens "auf die Sachen", weil sie unempfindlich ist gegen alle Unterschiede des Niveaus und der Echtheit. Die Öffentlichkeit verdunkelt alles und gibt das so Verdeckte als das Bekannte und jedem Zugängliche aus.

כל מה שמקורי נעשה בין לילה למוכר זה מכבר. [...] כל הסודות מאבדים את כוחם. [...] היא [הציבוריות] שולטת תחילה בכל דרך שבה העולם ו-Dasein מתפרשים, והיא תמיד צודקת. וזאת [...] מכיוון שהיא אדישה לכל הבדל של דרגה ושל כנות/ מקוריות [Echtheit]. [...] הציבוריות מטשטשת הכול ומגישה את מה שהיה עד עתה מכוסה כמוכר והנגיש לכל אחד.²⁴

23 מעניין לציין שדיונו של היידגר ב-Legein בחלק השני של "מה זה נקרא לחשוב?" מגיע בהקשר של הקריאה או התרגום שהוא מציע לפרגמנט הידוע של פארמנידס, שמפורש באופן מסורתי כטענה שההווה היא אחד. האיסוף נעשה אזי כחשיבה בלתי שגרתית של אותו "אחד" שקוראים שם ברגיל, הנותרת בזיקה לריבוי.

24 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 2 לעיל, עמ' 127.

מחשבה העשויה כחוק חושבת למעשה במרחב של זהות; כל מה שחורג מאותו קיפאון חסר תנועה של חזרת החוק, נותר אילם כל עוד היתה המחשבה מזוהה כולה עם החוק – עם הצורה הכללית. היא תוכל אזי להאזין רק למה שמגיע בדמותו של הכללי: הדמות המוכרת של זה שפגשתי זה מכבר ועתה הוא שב אליי כתמיד. כשהלוגוס, משמע תנועת האיסוף שמתרחשת במחשבה, מצומצם לפעולה של זיהוי על פי חוק, כלומר להכללה שהיא מעיקרה תבונית ומופשטת, המחשבה נעשית חירשת לזר ולתנועה, וכן להויה במובנה החבוי אך המהותי. התפיסה של מחשבה ולוגוס כפעולה בהתאם לחוק היא עצמה חלק מהיסטוריית השכחה של ההויה.

וכאן אני שבה אל הלשון השירית: הפורש והמשוגע נסוגים אומנם מן הלוגוס במובנו כחוק, אך זה רק כדי לתת פתח למחשבה ולמילה העשויות כאיסוף. הפרישות כאתר של לשון השיר מתרחשת כהתאספות – התאספות של הפורשים, קהל או עדה של פרושים, נודדים, המצויים מחוץ לגבולות של הזהות היציבה שמכונן חוק.²⁵ אך דרושה כאן עוד מידה של דיוק: ההתאספות של הפורשים איננה אספה מקרית. באותו המשפט שבו כותב היידגר על הפרישות כאתר של השיר, הוא מוסיף: "Als Versammlung hat" *Versammlung* זה, באיסוף זה.²⁶ "die Abgeschiedenheit das Wesen des Ortes הפרישות כאתר של השיר, כמקומו המהותי. כאילו טמונה מהות הלשון השירית באותה האזנה; כמו היתה אפילו האזנה כזו – שמן ההתאספות – זו שתבעה מלכתחילה את הפרישה כמעשה של קשב. אפשר לחשוד, מתוך כך, שהשירי כלשון הוא מרחב של קשב; והוא פועל כך, בין הפרושים, כהתאספות לשונית שלא תמחק את קולו של הזר באבחת השרירות של החוק.

בעקבות היידי; על פסיעות וחיבות תהודה

ואומנם המשורר, כותב היידגר, פורש בעקבות יידי.

Ein Freund lauscht dem Fremdling nach. Also nachlauschend folgt er dem Abgeschiedenen und wird dadurch selbst zum Wanderer, zu einem Fremdling.

חבר מאזין בעקבות הזר. בהאזנה זו הוא עוקב אחר הפרוש ונעשה בכך בעצמו לנווד, לזר.²⁷

25 והנה מאז "הפוליטאה" מגורשים המשוררים מן הפוליס. אך אפלטון לא היה מודע כנראה לעוצמת מעשהו: שכן גירוש זה, היציאה לגלות מן הקהילה, כמעט המציא את השירה או פתח לה דרך. איפה היה היום המשורר אלמלא היה מגורש כבר אי אז מן הפוליס?

26 [ההדגשה שלי, נ"ס].

27 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 68.

מישהו מאזין בעקבות²⁸ הפרוש. ידיד מאזין; הוא מאזין, ובהאזנה זו נעשה עצמו לזר; יוצא לנודד. מדוע תובעת ההאזנה נודדים? איזו אוזן הופכת את בעליה לזר? מהי אותה "האזנה בעקבות" (nachlauschen)?

הידיד מאזין הלוא לזר: היכולת לשמוע את קולו של הזר תובעת בעצמה את הפרישה שדובר בה ממערך המשמוע הנוהג. כיצד היה מופיע ידיד בציבוריות, שמתוכה ובלשונה היתה כל חריגה אילמת? כיצד היה יכול בכלל קולו של הפרוש להישמע? במרחב של הציבוריות היו האוזניים חסומות על ידי מערך ההבנה האטום, המפרש כבר תמיד את הזר על סמך המוכר. הידיד או האהובה – היכן היו יכולים להופיע בעולם המפורש של השימוש והתכלית? כדי לשמוע אותם, הרי שעליי להיות כבר מחוץ לחוק; ההאזנה – שזה שיעורה, האזנה אחרי, האזנה בעקבות, האזנה לזר, מזרה אותי כבר מהבלעדיות של השימוש, שהופרה כעת, הופסקה על ידי מה שבתוכה איננו אלא שתיקה. כשם שנשברה שררת היש בחדרה נוכח האין, כך מתרסקת השקיפות של המבט הפרשני עם התערורותה של האוזן: אם אני שומעת ידיד – וכפי שהוא, כזר או פרוש – אותה חזרה יציבה של החוק והמילה היומיומית מאבדת את אחיזתה. הלוא אני יודעת כבר שהוא שם, מעבר לטווח הקשב החסום של "אחד האדם", לפחות היה שם לרגע; קולו נישא באוויר, ובלשון המוכרת – אין מילה שתוכל לשאת אותו.

הערה צדדית על אהבה – מתוך מכתב לחנה ארנדט, 21/2/1925:

Liebe wandelt die Dankbarkeit in die Treue zu uns selbst und in den unbedingten Glauben an der Anderen. (...) Die Nähe ist hier das Sein in der größten Ferne zum anderen — die Ferne, die nichts verschwimmen läßt — sondern das "Du" in das durchsichtige — aber ungreifliche — Nur-Da einer Offenbarung stellt.

אהבה מתמירה את הכרת התודה לכדי נאמנות לעצמנו ואל אמונה מוחלטת באחר. קרבה היא כאן ההיות במרחק הגדול ביותר מן האחר – המרחק שאינו מתיר לדבר להתערפל – אלא מציב את ה"את" ב־רִק־שֶׁם השקוף – אך הבלתי ניתן לתפיסה – של ההתגלות.²⁹

28 הפועל הגרמני lauschen משמעו כמדומני האזנה, כולל אולי דגש על האינטנסיביות או הכוונה המצויות גם בפועל העברי ("להאזין" לעומת "לשמוע"). nachlauschen משמש בימינו גם במשמעות של ציתות, אולם נדמה לי שכאן – ובהתאם גם לתרגום האנגלי – מתאימה יותר המשמעות "בעקבות" האופיינית למילת היחס nach כשהיא מצטרפת לפעלים, יותר מאשר ממד החשאיות הבולט ב"לצותת" העברית. מעניין אומנם לשאול, דווקא בהקשר של פרישה בעקבות, עד כמה יכולה זו להיעשות בגלוי – בהתחשב באופנים שבהם מובנית האפשרות להיות נראה – ועד כמה כל ההאזנה הזו קשורה למעשה בסוד. ובכל זאת, אדבוק ב"האזנה בעקבות" כדי לשמור על ה־nach, ועל האזנה זו שמוליכה למעשה ממש בעקבותיו של הפרוש.

29 [התרגום שלי, נ"ס]. Martin Heidegger und Hanna Arendt, *Briefe 1925 bis 1975 und andere*. Zeugnisse, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2013

המכתב אל חנה ארנדט נכתב ונשלח בתקופת הכתיבה של "Sein und Zeit", שפורסם בשנת 1927. אני מביאה אותו כאן לא משום הקשרו הביוגרפי – קשר האהבה שנקשר באותם ימים בין היידגר וארנדט – כי אם בשל האופן שבו הוא פותח, באותה לשון מושגית שמאפיינת את "Sein und Zeit" ובאותו משלב אונטולוגי, את האפשרות לפנייה אל האחר. ב-"Sein und Zeit" נזכרת אומנם האפשרות להיות מובל אל האפשרויות שלך-עצמך בעקבות מישהו,³⁰ אולם היא תופסת מקום מזערי ביחס להרחבה שבה מדובר ביחסים מגבילי-הראות והמבדילים מן האפשרויות הנערכים על דרך "אחד האדם" (ולכן גם מוסט הצדה לעתים קרובות בדיונים הפרשניים). והנה כאן, באותן שנים ובאותה לשון מושגית, כותב היידגר על אהבה בצורה שנראית כאילו מכינה את הדרך לאפשרויות הפנייה של השירה ושל הקריאה בה.

הפנייה אל "את", "Du" משיבה אותי אל עצמי; תהום של מרחק – המרחק הגדול ביותר – ביני לבין האחרת, יוצרת קרע במפה של העולם. "את" הרחוקה ממני מרחק שלא ניתן לבטל מציבה גבול למה שאני מכירה בתור העולם כולו; ברשת התכליות של das Man אין נקיקים נסתרים, לא כל שכן תהום עמוקה. תוקפה של התפיסה המצומצמת של עצמי ושל העולם, החושבת עליי כ"אחד האדם" (das Man), נעוצה במה שהיידגר מכנה "הדיקטטורה השקופה של 'אחד האדם'" – במובנות-מאליו הכוללת של השימוש בתורת קריטריון הערך היחיד שבכוחו יכול דבר מה להופיע כבעל משמעות. כשאת פוערת קרע ברשת, הלוא ייתכן שאגלה שגם אני מצויה הייתי למעשה כבר תמיד בצד השני; במרחק מעצמי, לעתים, כאחרת מן ההבנה שלי; וליתר דיוק, אגלה שהמפה השטוחה ורוויית הסימנים שהחזקתי בתורת משמעות, משקלה האונטולוגי הוא כשל וילון. מה שנדמה היה כמשמעות מתגלה כמנגנון ההסתרה; ניסיונות נואשים של ייצוב וכיסוי נוכח האין.

"את" לעולם אינך זאת שמצויה בשולי מארג המכשירים, בפני השטח של ההבנה. כשאני מנסה להקשיב – כשאני אוהבת – אני משחררת אותך מן המושג ומן הפונקציה. כמו הייתי אומרת לך: קומי לכי, לכי לך מן הלשון, מן הלשון הזאת. המילים שלי חוטאות להבדל בין "את" לבני, לתנועה שלך, לחריגה שלך מן העולם היומיומי שלי; "אחד האדם" נראה עכשיו חלול כל כך לעומתך, דל בממשות, והשפה המתרחשת בין כתליו איננה שפת אהבה. ראשית אני מגרשת אותך ממנו, מגרשת את עצמי מן הלשון: לכי לך מן המילים המסמנות. עליי לשמור עלייך מחוץ להבנה הטובענית שלי, מחוץ לתביעה של המילים למובן. לאהוב אותך, משמע שאת נותרת זרה; והזרות שלך היא חוסר האונים של המסמנים כולם. "גן נעול". הוא נעול – מן החוצות של הלשון. לכל הפחות, מלשון

30 מדובר בצורה השנייה של Fürsorge, המתוארת בסעיף 26 של "Sein und Zeit". ל-Fürsorge – השם שנותן היידגר לזיקה בין Dasein ל"אחרים" שסביבו – יש שתי אפשרויות קצה: לקחת את מקומו של האחר, מעין להתייצב במקומו אל האפשרויות שלו (ובכך כולל גם: שלא להתייצב אל האפשרויות שלי-עצמי), או לזנק "לפני" האחר אל האפשרויות שלו כדי להחזיר לו אותן בחזרה כפי שלא היו מעולם. הפסקה מהמכתב לארנדט, כפי שאני מבינה אותה, יכולה להמחיש במדויק את הצורה השנייה של הזיקה אל האחר במסגרת היחס אל האהובה. Heidegger, הערה 2 לעיל, עמ' 122.

מסוימת. וגם השיר – זה "המאזין בעקבות", אולי השיר האוהב – מצוי בנסיגה מאותה לשון. ולכן אפשר היה לשאול, האין האהבה שותקת? ובכל זאת – האהבה דוברת! (וכאן: נכתבת, לכל הפחות).

האהבה הנכתבת כאן הולכת בשביל של פרישות: היא מדגישה דווקא את המרחק מן האחרת, את הנבדלות המהותית שלה ממני וגם מ"אחד האדם". בעקבותיה נפער גם הפער ביני לבין אותו זולת חסר־פנים, פער שמציב גם אותי במרחק מ"אחד האדם"; לראשונה מובאת אני בכך אל עצמי, הרחק מהזיהוי המצמצם עם אפשרויות כלליות, הרחק גם מן הלשון השייכת למרחב הזה. אולם המרחק מן האחרת וגם הפרישה מן האפשרות הזו של הלשון אינם מותירים אותי בדידות, כשם שאינן חותמות אותי באלם: הפנייה נכתבת (וגם נשלחת); הפרישה – החזרה אל עצמי – מתרחשת בעקבות אוהבה. הפרישה מתרחקת אומנם וגם מותירה על כנו מרחק בלתי ניתן לצמצום מן האחרת, אך בד בבד ומתוך כך היא פורשת לא אל בדידות או סוליפיזם אלא לקראת התאספות ולתוך לשון, או אפשרות חדשה שלה.

ובחזרה לאירועי הטקסט המוסב לשירתו של טראקל: ידיד "מאזין בעקבות" הפרוש, "Ein Freund lauscht dem Fremdling nach". איזה מן מפגש, יחס, התאספות, נוצרים בהטיה כזאת של האוזן? מה טיבה של "האזנה בעקבות" (nachlauschen)? איזה סוג נדודים כרוך באותה האזנה מיוחדת, שאיננה סתם שמיעה או כריית אוזן אלא היא מפנה את האוזן "בעקבות" משהו?

zugleich jene zu sich versammelt, die dem Frühverstorbenen in den Untergang folgen, indem sie, ihm nachlauschend, den Wohlklang seines Pfades in die Verlautbarung der gesprochenen Sprache bringen und so die Abgeschiedenen werden. Ihr Singen ist das Dichten.

בה בעת אוספת אל עצמה הפרישה את אלה העוקבים מטה אחרי המת בטרם־עת – בהאזנה בעקבותיו ובהבאת לחן משעוליו אל צלילי הלשון המדוברת, הם נעשים פרושים. זמרתם [Singen] היא השירה [Dichten].³¹

האזנה ההולכת אחרי המת אוספת את קולו של הזר לתוך הלשון. דבר מה מקול זה – שארית, זיכרון, הד – משורר הידיד ומביא אותו בין כתליה של לשון שנעשית בכך זרה. ואולי מולדה של השפה השירית באותה פרישה השומרת את קולו של ידיד שהלך בגלות, את זכרו, ומביאה אותו מחדש בתוככי הלשון. אחרת, כיצד היה ניתן להסביר כלל את השיבה ללשון? שאלתי עצמי לעתים קרובות על כפילות הלשון המגולמת בשירה ובחדרה: והרי היא משתרעת אז בשני אזורים של מפתח אונטולוגי, בשני אירועים של

31 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 70.

נגלות של ההוויה או למצער של אפשרות השאלה על אודותיה, ובשניהם קשורה נגלות זו בלשון. פעם אחת מתרחשת הנגלות (של האין, בהקשר ההוא) כאלם.³² והנה עתה היא מתרחשת בשירה, בתוך הלשון (האם אי פעם באמת יצאנו ממנה?) – במעשה שהוא לשוני במובהק. כל עוד המשמעות השגורה חרבה ואנו נותרים לבד – מדוע לשוב כלל לתוך הלשון? מדוע לשוב כלל אל תוך הלשון אלא אם היתה בשיבה זו אפשרות חדשה של פנייה, מתוך ההוויה, בעקבות ולקראת מישהו?

ואומנם, כותב היידגר, המשורר או ההוגה – וכן לעתים הזר, המשוגע, המת-החי-בקברו – פורש מן הקהילה כדי לשמור נאמנות; "פורש מן הלשון" כדי לשוחח; פורש מן המובן כדי להשיב קול למה שנמחק באלימות השרירה של החוק, לשמור על נתיבי האוזן פתוחים אל קריאה שהציבוריות חירשת לה. המשורר פורש כצורה של התאספות – הוא פורש "בעקבות", כהאזנה, בכמיהה, כמעט כבר כצורה של פנייה. הלשון השירית מתרחשת בפרישה, אומנם גם בשתיקה, ואפשר להציע שאף ממש מתוך האלם החרד, מן השתיקה התהומית שנוכח האין (das Nichts) והמוות; אולם השיר מדבר מתוך הפרישות. שתיקה זו, האלם עצמו, האובדן-בטרם-עת המרחף תמיד כבן דמותו של המוות – הללו מובאים עתה לתוך המילים. בדיבורו – בשירתו – משיב המשורר ללשון את הד פסיעותיו של ידיד (פסיעותיה של אהובה, לעתים). הוא מעלה הפעם בתוך המילה את המוזיקה ששולחות רגלי הידיד בשבילי הנכר; והמילה, שהיתה אטומה בפני קולות זרים אלה, נעשית לתיבת תהודה של זרות ואל-ביתיות, Unheimlichkeit.³³ צעדי המתים החיים-בקברם, בני התמותה בגלוי – הזרים, הגולים, המשוגעים – מותמרים בעת האזנה לצלילי הלשון, והם חוזרים בין כתליה. המוות נאסף אל הלשון; האין מופיע בה. זו לשון תהומות: היא מהדהדת בקרע שבין המצוקים, בארצות הנכר האפלות שבתחתיתן. עקבי הפורש ההולך בשבילים מהדהדים בשירת הידיד המאזין ופורשים בו מנעד של צלילים ללשון זרה, המוזרת מן הלשון; קצב הצעד נעשה לקצב השיר.³⁴

שמירה ודיאלוג

ואולם ההאזנה היא שליחות, ברית הנמתחת מעבר למוות: עליי לשמור על קולו של הידיד.

32 "האימה מותירה אותנו אילמים. [...] שותקת נוכח האין כל אמירת 'הנו'." (היידגר, הערה 2 לעיל, עמ' 54). וכן ראה למשל בפרק על החרדה, שם, סעיף 40.

33 תרגום שיהיה אולי נאמן יותר לשימושיה של המילה בגרמנית בת מינו יהיה, למשל, "אימה מבעיתה". ואולם אין כאן כל כך מן המאיים כפי שיש מן המצוי-שמחוק-לביתו; ועל כן בחרתי לתרגם זאת כך בהקשר זה.

34 והקצב אומנם מגיע ישירות מן האתר של השיר – מן הפרישות. "Der Ort des Gedichtes birgt [...] das verhüllte Wesen dessen, was dem metaphysisch-ästhetischen Vorstellen zunächst als Rhythmus erscheinen kann"; "האתר של השיר אוצר בתוכו את טבעו של מה שיכול להופיע כקצב מנקודת מבט מטאפיזית-אסתטית". [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 34.

Singen heißt preisen und das Gepriesene im Gesang hüten.

לְשִׁיר מִשְׁמְעוּ לְהִלֵּל וְלִהְגֵן [לְשִׁמּוֹר] עַל הַמְהוּלָל בְּשִׁיר.³⁵

מה משמע "לשמור", "להגן" (to guard, hüten)? לשמור את זכר קול צעדיו? מפני מי יש לשמור? היכן – וכיצד – שומרים בלשון?³⁶ הצורך לשמור, להגן, מעלה על הדעת את קיומה של סכנה. דבר מה אורב בשכחה; מחוץ לגבולות המגוננים של הציבוריות, משהו מאיים על השבילים שבהם הולכים הפורשים. אחרת מפני מה היה עליי לשמור את זכרו?

בשירה, או עבור השהות השירית בלשון, המוות איננו עוד נקודת הסיום מבחינת החיים. הבנת האדם את עצמו פועלת, לדידו של היידגר, במבנה של הטלה־לפנים; עבורה נמצא הקץ כבר תמיד כאן. בעוד המילה הנוהגת, כפי שראינו, מבקשת לדחוק את פניו של המוות מתחומם של חיי היומיום, בוקע השיר – בפרישות – ושב מן המוות, שב גלוי, שב ורוחש בתוך המתהווה אלי כיליון. מוות יהיה אז לתנועה של חיים במילוי צורתם: חיים הפוסעים לקראת מוות, ומתוך כך מתעוררים לשוב אל עצמם.³⁷ למות פירושו לכן – להיות. פתיחותה של המילה אל ההווה יכולה להתקיים רק מתוך כך שהראשונה, משעה שגלתה, פרשה מתחומו של החוק ומנגזרות החיים השימושיים, ונפתחה זה־מכבר בפני המוות המצוי בעצם תנועתם של חיים. אופק הזמן של הזהות והנצח, ואף מחשבת החזרה־של־הזהה הטמונה בהם, נזנחה; השיבה־לעצמו של הדובר תהיה תמיד שיבה למשהו אחר, נורא יותר, שיבה אל־ביתית אל מה שמשנתה ללא הרף.

קולו של הידיד ההולך לקראת־מוות עלול היה לכן להיעלם בריק; יותר מכך: הוא עלול היה להיות אילם. קולו של הנודד קרוע בין שתי צורות של אלימות: מחד גיסא, להיות מושתק ומצומצם על ידי הפרשנות המטאפיזית של האוזן, או מאידך גיסא, לגווע במרחב הריק שאין בו שומעים והכול בו נע כל העת לקראת האין. הבאת הקול בשיר למרחב התהודה של הלשון שומר על הידיד, על קולו, שלא יתפזר לכל רוח. השיר אוסף את קולו של הזר הנישא בשבילים ומשיב אותו לביתו (שמעולם לא היה בו).

35 [התרגום שלי, נ"ס]. Ibid, p. 69.

36 למעשה, היידגר בעצמו, בטקסט על טראקל, מזכיר מחווה של שמירה יחד עם המילה Schwermut, שפירושה מלנכוליה, דיכאון או קדרות: "Aber die Seele wiederum hütet den Geist [...] Sie 'nährt' die Seele. Auf welche Weise? Wie anders denn so, daß die Seele die ihrem Wesen eigene Flamme dem Geist zu Lehen gibt? Diese Flamme ist das Glühen der Schwermut [...]". הנפש בתורה שומרת על הרוח [...] היא "מאכילה" את הרוח. באיזו דרך? כיצד אם לא בהענקת הלהבה שהיא מטבעה [של הנפש]? להבה זו היא הלהט של המלנכוליה" [התרגום שלי, נ"ס]. Ibid, p. 57. מכיוון שמובא זה מצומצמת מאוד, בחרתי שלא לנסות להעמיד דרכה לעת עתה תפיסה היידגרית על אודות המלנכוליה, אלא להיעזר לצורך זה במה שכתבו על אודותיה אחרים.

37 ובכל זאת צלאן: "רָאָה אֵיךְ חַיִּים גְּעוּרִים – / בְּמוֹ מָוֶת! חַיִּים! / אִמֶּת אוֹמֵר האוֹמֵר צֵל". פול צלאן, סורג'שפה: שירים וקטעי פרוזה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 18.

פרק ג: מלנכוליה

שירת המוות - לשון של אחרית

Die Seele des Freundes lauscht dem Toten nach. [...] Es lauscht, indem es den Tod singt.

נשמת הידיד מאזינה למת ובעקבותיו. [...] הנשמה מאזינה בכך שהיא שרה למוות.³⁸

הידיד־המשורר מאזין בעקבות המוות; הוא שר על המוות. הקולות שהוא מאזין להם בשירתו הם קולות רפאים: קולותיהם של המתים החיים־בקברם; פסיעות המתים ההולכים בנֶכר. המתים החיים בקברם אינם מתים אומנם כאלה שמתו־כבר, אך בטרם־עת – הם מוטלים (projected) לקראת־מוות (zum Tod) – ובכל זאת, ההאזנה בעקבות הזר היא האזנה למי שרחק, עבורי, לעברו השני של המוות ואל מתחת לאדמה – למי שפרש ועזב, ורק קריאתו עוד נשמעת אחריו ונישאת מן השבילים. ההאזנה קשובה לפער הבלתי ניתן לגישור הפרוש לכל הפחות בינו לבין ההבנה שלי; היא קשובה בכך לאובדנו מחד גיסא, לאובדנו עבורי הטמון באותה פרישה; ומאידך גיסא למוות הנישא בקולו של הפרוש העומד נוכח המוות.

המשורר מאזין בעקבות המוות, הוא הולך אחרי־המת: זו שירת הלל, שירת ידיד. הבטחת הנצח השאננה שנישאה על ידי זהותם של השימוש והסימן מאבדת כאן את תוקפה. יחידותו של הידיד כרוכה כבר כאמור במותו, בכורח המוות המחויב באופק האפשרות. מי ששר בעקבותיו שומר בכך על קול צעדיו של הזר.

Der Pfad des Fremdlings ist "der Wohl laut seiner geistlichen Jahre". Elis' Schritte Läuten. Die Läutenden Schritte leuchten durch die Nacht. Verhallt ihr Wohl laut ins Leere? Ist jener in die Frühe Verstorbene abgeschieden im Sinne des Losgetrennten, oder ist er ausgeschieden im Sinne des Erlesenen, d. h. gesammelt in eine Versammlung, die sanfter versammelt und stiller ruft?

פסיעות הזר הן "הלחן של שנותיו הרדופות". צעדי אליס המצלצלים.³⁹ הצעדים

38 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 68.

39 מוקדם יותר במאמר מצטט היידגר משירו של טראקל "אל הנער אליס" [An den Knaben Elis]. השיר פונה בגוף שני לנער שמת ("הו, כמה זמן, אליס, הנך מת"; "O, wie lange bist, Elis, du (verstorben)". היידגר כותב שהמסע של הנער יורד אל תוך הקדם, או אל תוך דבר מה הקודם לאדם בצורתו המוכרת – ושאותו קדם, יש בו (בין היתר) אלם. הירידה הזו – הפגישה הזאת של אליס – חושפת בכך את האנושי אל משהו שעתיד עדיין לבוא ושטרם נולד. המשורר כותב בעקבות־ואל־ הנער המת – שהוא גם הזר; השיר אוסף אליו בכך, אפשר לחשוב, משהו מהמפגש הזה, או ממה שפגש אליס כש"ירד אל תוך הקדם"; מאפשרות המפגש של האנושי עם ההתחלה של מה שאיננו־עדיין. Ibid, p. 55.

המצלצלים זוהרים מבעד הלילה. האם דועך לָחֵם אל הריק? המת בטרם-עת, האם הוא פרוש במובן של הנפרד [הניתק], או שהוא נאסף באספה שאוספת ביתר רוח וקוראת חרישית אף יותר?⁴⁰

צעדי הזר אינם פְּלִים אל תוך הריק. הם נאספים בשירתו של הידיד המאזין בעקבותיהם, שבים כהד וכזיכרון בתוך הלשון. המילים הן עתה תיבות תהודה לזיכרון, זכר הצעדים של הידיד שאבד לי. בפי המאזין נותרת לשון של אחרית: הוא משורר לזכר.⁴¹ לזכרו של מי שפרש, ושמוטל עתה מול המוות; לזכרו של מי שקולו אילם ברגיל, והאוזניים השומעות ביומיום אינן כרויות לו. המוזיקה של צעדי הזר מתכנסת אזי לתוך לשון: לשון שהאיסוף שלה איננו נוקשה כזהות, ושהקולות הדוברים בה אינם מחויבים עוד למתווה של משמעות עשוי לפי כלל. הלשון נעשית אז כמעט רדופה: היא מהדהדת קולות הבאים מעבר לקבר, מעין קולות רפאים.⁴² כיצד ערוכה אז הלשון, כיצד ערוכה המחשבה ביחס למי שעזב? כיצד היא אוספת, מקימה אספה? איך נפתחת הלשון מתוך האובדן, כאחרית? איזוהי לשון העשויה לזכר?

שכחת ההווה ושליחות של זיכרון

מה נקראת לעשות מחשבה – או לשון – שהמשימה המוטלת עליהן היא מעשה של זיכרון?

Die genannte Frage ist heute in Vergangenheit gekommen [die Frage nach dem Sein]

שאלה זו נפלה היום בשכחה.⁴³

למעשה טרודה הגותו של היידגר לעתים קרובות במחוות של זיכרון: רבות דובר בכתביו ב**שכחה** של ההווה במסורת של המטאפיזיקה המערבית, ובאופנים שבהם נעשית השכחה להיסטוריה של הסתרתה ולפתח דרכה של הטכניקה. הפילוסופיה שכחה מזה ימים רבים את שאלת ההווה הניצבת לה כשאלת-יסוד יחידה; ההיסטוריה של המסורת המכונה "מטאפיזיקה", כותב היידגר, היא גלגולים של השכחת השאלה בתוך הנחה מראש של מענה.

40 [התרגום שלי, נ"ס]. Ibid, p. 68.

41 והאם לא כך, לזכר, יוצאים מהחומות מאז ומעולם? אנטיגונה בעקבות גופת אחיה, המלט אל רוח אביו...

42 קשה שלא להעלות בזיכרון עתה את רוח הרפאים של המלט: גם במקרה ההוא, כדי להצליח לשמוע את רוח הרפאים היה עליו לצאת מן החומות. גם אז, מפגש זה הוליד שאלה יסודית הכרוכה במוות (להיות או לא להיות?); וגם שם, נדמה שהוטלה עליו משימה, אולי שליחות, שנישאו בקול הספקטרי של אהוב המגויח מעבר לקבר.

43 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 2 לעיל, עמ' 2.

בשירה נעשית הלשון משכן פתוח להוויה. מחשבת האדם משתתפת בתנועה של ההוויה; היא נקראת למשימה ביחס להוויה, משימה שהיידגר מכנה לעתים "שמירה". ב"שמירה" כזו נעשית החשיבה – מחשיבה "על אודות" (Denken über) התופסת עצמה כעומדת-מול, לחשיבת עומק, הגות בדבר מה (Denken an) המתרחשת בתוך, ונעשית בכך לזיכרון: Andenken. החשיבה שעוקבת אחר ההוויה ושומרת עליה מחפשת דרך להביאה מיכרון, מבלי שיהיה זיכרון זה קיבוע, צמצום או שכחה של השאלה. כיצד ניתן לזכור את ההוויה, שאיננה דבר, אירוע או התרחשות, שאיננה זיכרון? כיצד ניתן כלל לשמור בזיכרון – זיכרון שאינו מחייב סובייקט מסורתי – ומפני מה לשמור?

האם ניתן להעמיד מול השכחה של ההוויה "זיכרון" שלה במובן הנוהג? זיכרון ושכחה אינם ניצבים זה מול זה בפשטות, למשל כנוכחות או היעדר של אובייקט מן התודעה.⁴⁴ ארבע מילים אלה – נוכחות, היעדר, אובייקט ותודעה – מגיעות עדיין מתוך השכחה של ההוויה ושייכות למסורת המחשבה שעודה חושבת את הוויית האדם והישים כעמידה-ממול. ועם זאת, צריך היה להזכיר אותן כדי לנסות לראות כיצד השכחה של ההוויה מובילה אל נתיב הגילוי שלה. השכחה של ההוויה במסורת איננה בדיוק שכחה במובן הנוהג, בה במידה שה"Destruktion איננה הרס פשיטא של המסורת. הדסטרוקציה מבקשת להתחקות אחר נתיב השכחה שהותירה ההוויה במסורת, כדי לעקוב בכך אחר אפשרויות הגילוי שלה.⁴⁵ שכחה אינה אובדן של קשר; למעשה, מדובר כאן בחזרתה הרדופה של ההוויה החבויה. ההיסטוריה של המטאפיזיקה היא ההיסטוריה של שכחת ההוויה – קביעה זו של היידגר מופיעה במקומות רבים בטקסטים שלו והיא נישאת גם בפי מבקרים. אך השכחה כרוכה באפשרות הגילוי; היא גם זו שבעקבותיה פוסע ההוגה כדי לפלס דרך מחדש אל שאלת ההוויה.

מבעד לשכחה מציגה עצמה שאלה על אודות טבעה של ההוויה ויחסיה עם האור: היחסים בין סתר וגילוי אינם נאמנים כאן לאופטיקה לינארית. הסתתרותה של ההוויה נובעת מלב טבעה של זו; בכך, אופני ההשכחה שלה במסורת הם למעשה טביעות רגליה של ההוויה. והדסטרוקציה מצטיירת, כמעשה של מחשבה, כפסיעה לאורך עקבות ההוויה שנטבעו כשכחה במסורת.

44 גם מחשבה פסיכואנליטית על שכחה, לכל הפחות החל מתאוריית הטראומה של פרויד, תובעת כמדומני יחסים אחרים בין זיכרון ושכחה. היידגר הסתייג אומנם מן הטקסטים של פרויד ומן המחשבות שייחס לו על אודות הוויית האדם ונפשו – אולם דומה כי כאן מעניין יהיה להזמין את היידגר לקריאה נוספת בפרויד, עבור הסיכוי שמא לא היתה במחשבת הזיכרון שלו נפילה אוטומטית בחזרה אל חיק המטאפיזיקה של הנוכחות.

45 "Destruction heißt: unser Ohr öffnen, freimachen für das, was sich in der Überlieferung als Sein des Seienden zuspricht"; "דסטרוקציה משמעה: פתיחת אוזנו, שחרור אל מה שדובר/נמצא בהעברה כהוויה של הישים" [התרגום שלי, נ"ס]. מתוך: Martin Heidegger, *Was ist das – die Philosophie?*, Maryland: Rowman & Littlefield, 1956

במקביל, זיכרון לא יהיה, למשל, ה"נוכחות" המתמדת של ההווה ב"תודעה". תשומת לב מסוימת להווה היתה דווקא זו שפתחה את עידן השכחה שלה; הקריאות של אפלטון ושל אריסטו ב"Ousia", ובייחוד אלה של אריסטו בפרגמנטים של הרקליטוס, עמדו דווקא בראשית עידן הניוון של השאלה על אודות ההווה בכך שהניחו לדמותה להתקבע במשפט הזהות ובלוגוס – במתווה של החקירה התבונית.⁴⁶ גם בעידן השכחה שלה יכולה היתה ההווה לעמוד במוקד תשומת הלב; אולם תשומת לב זו ניתנה לה לאחר שהתגבשה ככר לכדי דמות הניצבת-ממול – לאובייקט. בכך קפאו הן ההווה כאובייקט והן דמותה של החשיבה כהבאה בפני משפט או כשיקול דעת, כמחשבה על אודות הניצב בחוץ.

מה אם כן נקרא האדם לעשות כשמוטל עליו לשמור על ההווה? מתוך שכחת ההווה במסורת עולה משימתה הראשונה של המחשבה הנעשית כזיכרון: סירוב עיקש לעכל את ההווה לכדי דמות של אובייקט. הסירוב לעשות דבר מה למה שנחשב ניתן לזיכרון – הסירוב לקבל על עצמי יחסים נינוחים עם ההווה בחינת אובייקט הניצב מולי כזהה – לעצמו – מאפשרת לי לראשונה לשוב ולזכור אותה. השמירה של הזיכרון לא תהיה לעולם כהשמה בקירור; חיותה של התנועה הפונה בכל פעם לשוב אל ההווה מבלי לייצגה כדבר אחר, לעשות ממנה סימן או להחליפה (בלשון זרה להידגר: הזיקה הליבידינלית הנאמנה לזה שאובד, וגם לאובדנו ממש, שאיננו בר תחליף) – זו תצטרך להיות מנת חלקה של המחשבה הזוכרת, ובכך כלול גם: של המחשבה האוהבת.

זיכרון, נאמנות ומלנכוליה

Dichten heisst: nach-sagen, nämlich den zugesprochenen Wohl laut des Geistes der Abgeschiedenheit.

לשורר משמעו: דיבור-אחרי,⁴⁷ לחזור על הלחן של רוח הפרישה הנועד לדיבור.⁴⁸

אבקש להציע כי דמות זו של זיכרון היא מלנכולית לעילא. בכותבי "מלנכולי" איני מתכוונת להצביע על מומנט של עצב הכרוך במעשה השירי.⁴⁹ תחת זאת אני מבקשת להסב את תשומת הלב לחוט עדין של אהבה הנמתח לאורך מחשבת השירה הנישאת כדיבור של אחרית, הבא "בעקבות"; אהבה המגוללת מתוכה את יחסה של הלשון לזיכרון ולאובדן, ואשר בשמה, בנאמנות שאינני יכולה אלא לכנות "מלנכולית", נאלמת השפה, ובשמה היא גם שבה להיות בדיבור.

46 ראה על כך למשל ב"Was heißt Denken? וכן ב"Einführung in die Metaphysik".

47 המילה הגרמנית nachsagen נושאת שתי משמעויות שאני מוצאת כרלוונטיות לעניין: חזרה על דבריו של מישוהו כמו גם דיבור הנסוב על מישוהו. תתורגם לכן להן כ"דיבור-אחרי" או כ"לשון אחרית". העברית מאפשרת לשאת בתוך ה"אחרית" את כפילות המשמעות של מילת היחס הגרמנית: ה"בעקבות" של ה-nach כמו גם ה"אחרי".

48 [התרגום שלי, נ"ס]. Heidegger, הערה 5 לעיל, עמ' 70.

49 אם כי היידגר אומנם כותב בעקבות טראקל גם על כאב בזיקה לשירי ולנפש, באותו טקסט.

לא מדובר בהכרח באהבה לאיזו "את" היכולה להתייצב ולהשיב "הנני"; שכן המתים כמדומני, אינם מתחייבים עוד לשוב ולעמוד כסובייקטים בשערו של דיבור. זו אהבה שצורתה אולי צורת קינה: היא קשובה "אחרי" ומתאספת אל אותו "אחרי" מבלי שתהא זו בהכרח קבוצה של "אני", "את" ו"הוא". ובכל זאת, למקהלת הרפאים של צעדי בני-התמותה נאמנה האהבה הזאת, אפשר לומר, עד מוות.

מן האופן שבו מתגוללת הלשון בפרישתה כ"לשון אחרית" (nach-sagen) עולה דמות של זיכרון הדומה לזה המזוהה בהקשרים אחרים עם המלנכוליה. מדובר בזיכרון בבחינת סירוב לעבודת האבל, הותרתו של האבל שאין לעכלו בתוככי הזיקה הנאמנה לידיד או לקולו ממש, מחוץ לטווח השגתה של הלשון כמערכת סימבולית. עבודת אבל דחוויה זו נתבעת מן האדם החושב והמאזין מצד אחד ביחס להוויה, ויחד עם זאת – ואף כפתיחת הדלת והיציאה לדרך שמאפשרת את ההאזנה להוויה – עבודת אבל דחוויה ביחס לדמותו של ידיד שעזב, פרש והלך בגלות.

אפשר היה בנקודה זו להעמיק בתפיסת המלנכוליה ויחסיה עם הפרישה מן הלשון כמרחב סימבולי (ראה למשל אצל קריסטבה, ב-"Soleil Noir").⁵⁰ המלנכוליה אומנם נחשבת להפרעה נרקסיסטית בעיני פרויד וממשיכיו. אולם אני מבקשת לפנות כעת מן הפסיכואנליזה דווקא אל טקסטים מלנכוליים שנכתבו בעקבות – ואחרי, כלומר בחינת אחרית-דיבור. הידידים, הזרים, הפרושים והמשוגעים נעשים בתחומו של השיר למקהלה, ללהקת הדמויות המופנמות, הזוכות כעת בקול של הכתיבה המלנכולית. מקהלה זו של רוחות רפאים מכוננת את מה שבאיסוף או במשמורת, בשמירה של השירה-שבעקבות, מופיע לראשונה כשיחה – שיחה שירית.

תחילה נקרא המשורר-האוהב לפרוש מן הלשון. הפרישה מתחייבת כנסיגה מן הסימן עצמו: כל עוד נחשבת הלשון כמערכת של סימנים, מילותיה חירות לזכרו של הזר. הסימן בנוי כצורה של זהות; והיכן שהוא מצוי כמבנה של מערך המשמעות, יכול להישמע בתוך הלשון רק מה שנדמה כחוזר על עצמו כזהה. בשמירה על קולו של ידיד שפרש,

50 קריסטבה כותבת אומנם גם על מעין שיבה מלנכולית אל הלשון, על ספרות מלנכולית; ואני הולכת כאן במידה רבה בעקבותיה, אם כי טמון בעיניי הבדל יסודי בין השיבה המלנכולית אל הלשון שהיא מתארת לבין זו שאליה מתייחס היידגר. "אולם היצירה הספרותית מספקת עדות זו באמצעות חומר שונה לחלוטין מהלך הרוח. היא ממירה את האפקט למקצבים, לסימנים, לצורות. ה"סימיוטי" וה"סימבולי" הופכים לסימנים בני תקשורת של מציאות אפקטיבית קיימת, מוחשית לקורא [...], ויחד עם זאת נשלטת, מודחקת, מובסת."

השירה, בהקשר שלפנינו, מעידה אומנם על ה"אפקט"; היא מעידה על פרידה שאיננו יכולים להשלים עמה, על עצבות או כאב שאינם יכולים למצוא לעצמם ביטוי בשפה כמרחב סימבולי. ואומנם, צעדיו של האחר המתרחק, כותב היידגר, נעשים עתה לקצב השיר; למקצב. אולם האם הובס בכך הזר, האם זכרו נעשה בכך "נשלט, מודחק, מובס"? כפי שאציע בהמשך – דומני שאף להיפך.

ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, דינה חרובי (עורכת), תל אביב: הוצאת רסלינג, 1987, עמ' 24.

השירה מקפלת לתוך הלשון את התבוסה של הלשון כממלכת הסימן. החרדה וגם העצבות הנאמנה לא מאלפות עצמן לתוך הלשון, אלא נעשות ללב החי של שפה המאזינה לתלישות של קולו של הזר, שחרג ושב כעת כתיבת תהודה. ההתרוקנות של הלשון איננה בחינת אלם בלבד; אין היא רק היעדר משמעות אלא אפשרות יסודית להכיל בתוכה את האין, ובכך: תהום, קרע, חלל תהודה. הלשון נעשית למפלט ממש, לביתו של מה שאיננו בר צמצום לסדרי הסימן – ההוויה, בראש ובראשונה. במקום מחיקה של המקור בעריצותו של הסימן, מדובר כאן כמדומני בפנייתה הנואשת של הלשון מחדש אל אותו אובדן: לא עוד כמשועבדת למבט המצמצם של הציבוריות, אלא כמרחב אקוסטי מכניס אורחים, תיבת תהודה לזכר קולו החי של הפרוש. הלשון אומנם נקעה ממקומה; אולם מתוך כך יש לה היכולת לשאת בתוכה גם את צליליהם של המוות, של אובדן, אהבה ונדודים. היא נותרת משכנה של הוויית האדם, הנעה תמיד במרחק מן הבית.

מלנכוליה ודיאלוג

לא בכדי השפה, כביתם של בני התמותה, נקראת שוב לדיאלוג או לשיחה עם המחשבה. השירה מסמנת אפשרות רדיקלית של דיאלוג המצוי בתוך הלשון. אני תוהה – ונדמה לי שאני עדיין פוסעת בעקבות הטקסט – שמא בני התמותה השוכנים בלשון מתגוררים בה לא כדוברים בלבד; שמא דמויותיהם של בני תמותה מאכלסות אותה מכל עבריו ופניותיו של מה שניתן לכנות "דיאלוג".

ההאזנה לידיד מתחילה בקטיעה שורשית של סדרי הלשון כמערכת זהות או תחליף. לוגוס עצמו – מילה והיגיון מתערערים. לעולם – כך חש המשורר – מצביע הידיד הפרוש על דבר מה המצוי מחוץ לטווח הראות של ההבנה שלי, מחוץ לטווח הקשב האפשרי של שפת היומיום. ההאזנה לידיד היא ראשית הכרה באובדן: נאמנות אל מי שאבד לי אולי ראשית משום שפרש מן הציבור, מן המרחב הכללי, המסמן בו בזמן את גבולות התחום הניתן לאחיזה. אך הנאמנות היא גם כזו הנמתחת, כאמור, מעבריו של המוות: הידיד הפרוש הוא כאמור בן תמותה. ההליכה בעקבותיו, הפרישה בעקבות משיבה אותי אל שבילי התנועה של הזמן: משמע, אל אותו מוות האורב מחוץ לאזורי הזמן הקפוא של מחשבת הזהות והפונקציה. ההולך אחר הידיד, ההולך אחרי מותו של הפרוש, הולך אל לקראת-מותו שלו. כדי להיות ב"דיאלוג" הייתי צריך לפרוש בעקבות הידיד אל המחוזות שהמוות מושל בהם. פרישה זו מותירה אותי במרחק כפול מן הלשון שמסדר הסימן: פעם אחת בשם מותי שלי הנסתר ביומיום, ופעם אחת בנאמנותי לקולו של הידיד שאבד לי ועתה הוא אילם בשיח.

הקולות הבאים מעבר לקבר, מציע דרידה ב"זיכרונות לפול דה מאן", הם לעתים המפגש הראשון עם האחר; והם רודפים את קולו החי של הידיד, מטרימים כל ידידות.⁵¹ יתר

51 דרידה כותב ב"Mémoires pour Paul de Man" שהזיכרון הרדוף בקולה של רוח הרפאים של ידיד איננו אלא הביאה הראשונה של האחר. הביאה של האחר, היחס הראשוני אל האחר, שמתרחש

על כן:⁵² הקטיעה הזו שדבר לא ישווה לה, המוות השורר בינינו, מטרימים כל דיאלוג. אני יודע שביום מן הימים אחד מאתנו ימות; שקולו יגוע, וקריאתו תיותר – הסכנה מאיימת תמיד על ספה של השפה – בלתי נשמעת: “[...] le risqué toujours menaçant du malentendu, sur la frontière des langues”⁵³. עולמו של הידיד עתיד ברגע מסוים להגיע אל קצו;⁵⁴ הידיעה על מותו מטילה עליי כבר שליחות: לשאת בתוכי את קולו, את כל מה שיכול היה להיאמר בינינו, לשמור אותו בתוכי; “Die Welt ist fort, ich muß dich tragen”; (דרידה מצטט מצלאן: “העולם הלך ורחק, עליי לשאת אותך”). הבליעה המלנכולית מתרחשת אם כן הרבה לפני המוות הממשי; תודעת המוות, או ליתר דיוק העמידה נוכח המוות של הידיד או שלי, פותחת את הדיאלוג הפנימי – שלי עם הידיד שבתוכי – שמקדים ומאפשר כל דיאלוג או מונולוג ממשי. “On parle souvent et trop facilement de monologue interieur. Un dialogue interieur le precede et le rend possible”⁵⁵. כאילו היתה הברית עם הידיד – הדוחה בכך את ההבחנה המסורתית המעמידה במנוגד חיים ומוות – זו הפותחת בפניי מחדש את הלשון.⁵⁶

ואומנם האזנה זו, המטה אוזן אל הקולות המגיעים כמו מעבר לקבר, מן האזורים שהמוות רוחש בהם, ומשיבה אותם לדבר בלשון – האזנה זו מייסדת את לבו של מה שהיידגר יכנה “דיאלוג”.⁵⁷ וב“דיאלוג” זה, הנוצר קולו של ידיד לזכר, מתגלה השפה בשירה כפי שהיא במהותה; ובו נעשית חשופה גם הוויית האדם, השוכן בלשון המשוחחת, האוספת קולות.

Das Sein des Menschen gründet in der Sprache; aber diese geschieht erst eigentlich im *Gespräch*. [...] als Gespräch nur ist Sprache wesentlich. [...] Wir sind ein Gespräch – und das will sagen: wir können voneinander hören.

- 52 ואולי כבר מלכתחילה מתוך הזיכרון: נאמנות המסרבת לעיכול או להשלמה של עבודת האבל, נאמנות לחיים של הזיכרון הממאנים לקפוא לכדי סימן או ייצוג, אותה “שמירה” בלתי מתפשרת על זכרו של ידיד בתוכי, הממשיכה להניע מחשבות, מילים, הרצאות הנישאות “לזכר” – דיאלוג. Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul De Man*, Paris: Galilée, 1988
- 53 וכאן אני קוראת ב-“Béliers”, מעין דיאלוג של אחרית של דרידה עם/בעקבות גאדאמר. Jacques Derrida, *Béliers*, Paris: Galilée, 2003
- 54 “הסכנה המאיימת תמיד שלא לשמוע/לשמוע שלא כהלכה, על גבול השפות.” [התרגום שלי, נ”ס]. Ibid, p. 15
- 55 וקץ עולמו של הידיד הוא תמיד קץ העולם בכלל, בכל פעם סוף הכוליות הייחודית שהיתה עולמו, ובכך גם סופו של העולם האחד, העולם עצמו, סופו של העולם בכלל המתעורר מתוך המוות. ראה: Ibid, p. 23
- 56 “מדברים תדיר ובקלות רבה מדי על מונולוג פנימי. דיאלוג פנימי מקדים ומאפשר אותו” [התרגום שלי, נ”ס]. Ibid, p. 19
- 57 שני הטקסטים הללו – “Béliers” ו-“Mnemosyne” (האחרון מתוך “Mémoires pour Paul de Man”) נכתבו או נאמרו לזכרו של ידיד. הראשון נכתב לזכרו של גאדאמר, ששיחה מתמשכת בינו לבין דרידה התקיימה ובמסגרתה גם, כידוע, הוויכוח על אודות the good will to understand. Derrida. הערה 51 לעיל; הערה 52 לעיל.
- 57 או שיחה – Gespräch

הוויית האדם מיוסדת בלשון; אך זו מופיעה ראשית באופן מקורי בשיחה. [...] רק כשיחה השפה היא במהותה. [...] אנו הננו שיחה – כלומר: אנו יכולים לשמוע זה את זה.⁵⁸

אפילוג - ליד תיבת הדואר: מלנכוליה ופנייה

נשוב אם כן עתה לשאלות שבשמן נפתחה מסה זאת: האם הפרישה היא קצו של השיחה, קץ הדיבור הפונה אל נמען? או אולי, לאחר כברת הדרך שהלכנו בה עד עתה צריך שאפרוט את השאלה אחרת: המשורר פורש בעקבותיו של ידיד; הפרישה מתרחשת מטעם האוזן – כדי שניתן יהיה להאזין, "לשמור" בשפה, את קולו של ידיד. כיצד נקשר אם כן אותה "האזנה בעקבות" לעמדת הפנייה? מה בין האזנה לדיבור, בין זיכרון לשירה? מה בין מלנכוליה לפנייה?

מחשבה מסורתית על פנייה – כמו זו שהוצגה תדיר על ידי בלשנים (ראה למשל בכתבים של פרדינן דה סוסיר, רומן יאקובסון, פול גרייס, דונלד דייווידסון ואחרים) – מניחה לרוב כמה עמדות רוויות במחשבה מטאפיזית במובן המסורתי: מוען מסוים מבקש להעביר מסר מסוים לנמען כלשהו, המסר מקודד בשפה. עבור חלק מהבלשנים משמשת הלשון אומנם כבר לא ככלי דסקריפטיבי או קביעתי בלבד; אך יחסות הדובר והנמען נחשבת כזיקתם של סובייקטים, מסוגרים בעצמם או בעלי זהות. המחשבה על הפנייה של הלשון נתונה בתוך המסגרת של ה"התכוונות" המסורתית, שהיידגר נרתע ממנה בחינת שארית של המטאפיזיקה של הנוכחות:⁵⁹ אותה מסגרת המותירה בסופו של דבר את הוויית האדם בשכחה ואת הלשון בהסתרה. ואולם הניסיון שלא ליפול למתווה מטאפיזי מסורתי (אוונטואלוגיה), כולל גם הנסיגה ממחשבת הסובייקט, תובעים ניסיון לחשוב על פניית הלשון אל נמען שאינה נענית עוד לאותה "התכוונות" לשונית המבקשת להעביר בין סובייקטים מסר קבוע-מראש. היא תובעת עמדה של כיוון בכל זאת, שלא תהא מוצבת כברגיל אחרי שנוצרו מסר ומבע בתוככי המרחב הסגור של סובייקט, אלא שתיטול חלק בלשון ותפער לעצמה מקום בתוך השפה, כקריאה או כיוון, לפני ובתוך כל דיבור המתהווה כמעשה של שכינה בלשון. לפיכך אבקש להציע שדווקא המלנכוליה, בסירובה להצטמצם אל תוך מתוים מוסכמים של נראות, של דימויים וסמלים, המטרימים את המפגש וכמו מטילים אותו אל תוך הצורות המותוות מראש של המרחב הסימבולי – בסירוב זה ובדבקותה באותו קול שנשמע מחוץ לבית, המלנכוליה היא מפתח הפנייה של הלשון השירית, ושל התפנית שלה בלשון.

58 [התרגום שלי, נ"ס].-Martin Heidegger, "Hölderlin und das Wesen der Dichtung", Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Ed.), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1937, pp. 38-39.

59 ראה למשל אצל אגמבן, *L'ombre de L'amour*, הערה 1 לעיל, פרק ראשון.

ראשית, הפרישה שמתווה הנאמנות המלנכולית לידיד, לדמותו או לזכרו, הכרחית כדי שאפשר יהיה בכלל להאזין; הלשון היומיומית, הפועלת במרחב הציבוריות שמבטו והמפגשים בו כבולים אל מחשבת השימוש, לא יכולה היתה לשאת פנייה שזה שיעורה. מי היה יכול להיפגש בה? "אני" ו"אתה" מוגדרים עד לזרא, מצומצמים ללא פתח לביטוי; היטלים של הציבוריות השומרים אמונים לזהות "בת תקשורת", ללשון שימושית של חולין. אם תיתכן תפנית של הלשון הפונה למישהו אחר, שאינו מצומצם זה מכבר אל טווח הקשב הסגור של היומיום הפעלתני, עליו להתרחש מעבר לתחומי הלשון הכלולים במסגרת הציבוריות המצומצמת של *das Man*. נדרש אם כן תחום לשוני המצוי "מעבר ללשון" (בצורתה השגרתית); ואומנם, תחום לשוני כזה, הפותח בפרישה מן הציבור ומן הדיבור, מוצא היידגר בלשון השירית.

אולם הפרישה כאמור אינה פרישה מן הלשון; ראשית משום שזו, כאמור, בלתי אפשרית, שהלוא בלשון שוכנת ההוויה ובה דר גם האדם; אך גם מכיוון שהמלנכוליה נושאת עמה משימה, מעין שליחות, הקשורה בשמירה על זכר הידיד, הנעשית כהבאתו במפתח הלשון. לולא היה השירי מלנכולי, משמע לולא היה מוצאו באותה עקיבה בלתי אפשרית, באותו זיכרון העשוי כנאמנות מבית מוצאה של האוזן – מדוע שתתרחש כלל שיבה ללשון? מדוע שלא ייחתם ניסיונו של המשורר באותו אלם עוטף־כול המאפיין את החרדה? העקבה, ההירדפות של הפורש על ידי קול צעדיו של הידיד, מביאה את המשורר לשרר שוב בלשון. האינקורפורציה המלנכולית מציגה עצמה הפעם בשיבה ללשון, כבליעת דמותו של האחר ועיכולה הבלתי אפשרי הפוער אותה הפעם בתוך הלשון כדי לשמרה. הסימן אינו יכול לשמור על האחר; נתבעת אם כן לשון שבה ישרור הקול הבלתי מפוענח של הזר, הכולל בתוכו בו זמנן את מרחקו, המרחק הבלתי־ניתן־לגישור מן האחר שפרש, למעשה את היעדרו ממש – את מותו ומותי הניצבים בינינו כתהום. הלשון כמרחב שירי נעשית כתיבת תהודה, המשיבה אליי את הד צעדיו של הזר שפרש והלך בגלות.

כיצד עשויה לשון הנכתבת לְזִכָּר? הלזכר הוא אולי האפשרות הראשונה של פנייה – הפונה לעברו של ידיד. הברית הראשונה עם אחר העשויה לא כחוק של המהוגן והמפורש, אלא כהאזנה. הכתיבה לזכר מביאה בפניי לראשונה את האחר: הלשון נדרשת עתה לנטוש את שררתה כמרחב סימבולי ולהתגלות בבקעיה, שהמוות מבליח מהם וגם *Du* – ולראשונה, בשיר, אני יכולה להאזין, להאזין כצורה של פנייה. הנאמנות המלנכולית לזכר היא גם זו היוצרת שוב ושוב את הלשון כמרחב של כמיהה, פנייה הפונה קדימה בכך שהיא נאמנה עדיין לאחור.⁶⁰ ופנייה זו השבה לאחור, פונה בכל עת הלאה מתוך הברית הכמהה הנקשרת באובדן, היא הנתבעת כדי לאפשר ללשון להיעשות לאזור של התאספות, לפני החוק ומעבר לו.

הקשב לאחרות הוא נקודת המפתח של ההוויה בלשון. בכך כלול גם: כיוונה של הלשון

⁶⁰ היא מזכירה לי בכך את תנועתו של הנהר הזורם אל מקורותיו בשירו של הלדרלין "האיסטור": "Der Scheinet aber fast Rückwärts zu gehen und Ich mein, er müsse kommen Von Osten"

אל או בעקבות אחרת – זרה או ידידה, אהובה שהיא כבר תמיד זרה. את לוקחת אותי מעבר לגבול של מה שאני מכירה כמשמעות של שפה; אל הריק הפעור, תהום האין הרוחש מסביב לסימן, ושלמעשה, כך ייתכן, אותו ניסה הסימן להדחיק. כדי לנסות לדבר אל את, אחרייך, עליי למצוא לשון שתהיה פתוחה אל האינות הזו; כל לשון אחרת תהיה אטומה אלייך כזרה, ועם זאת גם לאובדן. למוות הכרוך תמיד בתנועה. והלשון שאני מנסה לנצור בה את זכרך, להעמידה בדיאלוג או בשיח עם את, בזיכרון העשוי כדיאלוג – היא נתבעת להיות בהאזנה אלייך, ועמך אל הזר והחורג ממערך החוק של המשמעות; אל האין, המוות והזמן.

בכך, פנייתה המלנכולית של הלשון השירית נותנת אוריינטציה למחשבה המבקשת אחר ההווה; בעקיבה המלנכולית אחר ידיד או אהובה טמונה אותה דמות של קשב שיהיה על מילותיי לסגל לעצמן כדי שיוכלו לשמש כבית שדלתותיו פתוחות להווה. הזיכרון המלנכולי עושה את הלשון חלולה דיה כדי שתוכל לשאת את התהום; להכיל בתוכה את הקולות השבים מן הנֶכר, ובו בזמן את מרחק הדרך. פניית הלשון נושאת על כתפיה שליחות מסדר אונטולוגי: בפרישות של המלנכוליה – כשקירות הבית פרוצים, והדי קולו של ידיד נישאים מן הדרך; אז כשבאה השירה ומשיבה את הלשון אל עצמה בֶּנְכֶר, ובאמתחתה קולות רפאים, הנישאים בזיכרון מעברי המוות; כשיוצאת המילה מן הבית בפנייה הנאמנה, האוהבת, הנישא קדימה לזכר – – אז, כשמתעוררת בה אותה שיחה גורלית, התאספות הפרושים, שתפער בה אולי די מקום ודי צל להבלחה של הווה – אז, קוראת מעברו האחר של mitsein, את – – כמוך גם ההווה.

אוניברסיטת ייל

"אומרים נוצרת אני אדם": ישראל הר והצל

של צלאן

דיקי אופיר

"אומרים נוצרת" כותב ישראל הר (יליד 1932) בשיר "סורג עפר" וכבר במילה המאוחה הזאת "נוצרת" יוצר הר קונסטלציה מורכבת.¹ מערך הכוכבים הזה כולל הד לעמדתו המיואשת של משורר קהלת, אזכור למשנה, מסכת ברכות יז א ("אלוהי עד שלא נוצרתי איני כדאי, עכשיו שנוצרתי כאילו לא נוצרתי"), ביטוי לחופש הנועז של שפת השירה, לדמיון, לזיכרון ולמציאות החיים. הר, שנוולד בשם ישראל הרשקוביץ בעיר חלם שבפולין, הוא מגדולי המשוררים בעברית המודרנית, ופרסם עד כה שבעה ספרים, אך נראה כי שירתו מוכרת רק למעטים. בשנות יצירתו הרבות הוא זכה בשני פרסים ספרותיים, פרס ראש הממשלה בשנת 1996 וכעבור עשור ניתן לו פרס "טבע לשירה". אך גם כאשר הוכרה שירתו כראויה לפרס, נדמה שלא הובנה במלוא גדולתה. לא זו בלבד ששירתו של הר זוכרת את העברית על רבדיה השונים ועושה בהם כבתוך שלה, כפי שצינו שופטי פרס "טבע לשירה", אלא היא אף חושפת חיבור ייחודי בין שפת השירה לבין אבל ומלנכוליה, בין שפת השירה לבין המציאות ההיסטורית-הפוליטית של תקופתה. "אומרים נוצרת אני אדם", כותב הר, כלומר, כאדם נוצרתי לצער, כך שכל אדם נוצר לצער; אבל המילה המחוברת מבהירה כי "אני" הוא היוצר את הצער שנוולדתי אליו, או נכון יותר לומר, "אני" הוא המבטא את הקשר הבלתי ניתן לפירוק שבין צער לבין שפת האדם ובה בעת, וזאת בזכות המבנה המאוחה שאינו אידיומטי ואינו צפוי, מטיל ספק בהבנה כי אדם יסודו מעפר וסופו לעפר והוא משול כצל עובר מתוקף צו אלוהי. הרי המשורר הוא שיצר את הדובר בשיר לצער, באמצעות מילה שלא הייתה קיימת עד לרגע כתיבתה בשיר ואיש אינו אומר בעברית המוכרת לנו.

כאן המקום להבהיר, כי האופן שבו אתיחס לנושא הגיליון הנוכחי נבדל ממושגי האבל והמלנכוליה שמקורם בתאוריה הפסיכואנליטית, ונסמך על מחשבתם של ולטר בנימין ורעו תאודור ו' אדורנו. תפיסת ההיסטוריה המשותפת בבסיסה לשניהם גורסת, כי לשפת השירה הכוח לחשוף כאב ואובדן שאחרת אינם מוכרים דיים, ולפתוח פתח לדמיון מציאות אחרת. עניין נוסף העומד בבסיס הדברים הוא התנגדותו של בנימין להשלמה סמלית עם אובדן חיי אדם והצער הנלווה לכך, הואיל והשלמה כזאת פירושה

1 ישראל הר, "סורג עפר", סליחה, תל אביב: קשב לשירה, 2008, עמ' 140.

שכחת מה שיש לזכור, והעצבות (Trauer), טוען בנימין בתזה השביעית בחיבורו "על מושג ההיסטוריה", קשורה בשכחת מה שראוי שייזכר ולפיכך בקושי לתפוס את התמונה ההיסטורית האמתית.² שכחה זו נוגעת במצב החברתי-ההיסטורי והפוליטי הקיים, אותו "סטטוס קוו" שהוא, לפי בנימין, "הקטסטרופה" של עולמנו.³ באמצעות דיון בכתיבתו של בנימין אבקש במסה זו להציג קשר קונסטלטטיבי בין עצב, מלנכוליה ואובדן לבין שפת השירה של ישראל הר והאופן שבו היא זוכרת או מקיימת בתוכה את הצל שיוצרת שפת השירה של פאול צלאן (1920–1970). כך אבקש להראות את כוחה הייחודי של שירת אמת ומה משמעותה של אמת זו בהקשרה של שירת צלאן ושירתו של הר. כדי לאפשר כל זאת אדון כעת מעט באריכות בתפיסת העצב, האבל והשפה אצל בנימין.

א. שפת האדם והעצב העמוק של הטבע

כדי להבין את הקשר בין העצבות הזאת לבין השפה בכלל ושפת השירה בפרט אפתח את הדברים במסה מוקדמת של בנימין משנת 1916 "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם", שבה הוא מתווה את גישתו הייחודית לשפה.⁴ בנימין טוען, כי לשון האדם אינה רצף מקרי של צלילים וגם אינה אמצעי תקשורת, אלא היא מודיעה את הישות הרוחנית של עצמה, ובה מגיע האדם מתוך עצמו להכרת עולם הדברים או הטבע.⁵ האדם ממשיך את מעשה הבריאה בכך שהוא נותן שם לדברים. "אלוהים נח", קובע בנימין, "בהניחו באדם את יצירתיותו לנפשה. יצירתיות זו, שנתרוקנה מן הפועל האלוהי, נעשתה הכרה."⁶ כלומר, השפה קשורה בכוח היצירתי באדם, ושניהם קשורים בהכרתו את עולם הדברים.

השפה שלפני הגירוש מגן עדן, עידן של אחדות בין האדם לטבע, לעולם הדברים, לפי בנימין, אינה שפה מסמנת. היא אינה מוסרת דבר מה שכבר נתון בה כמו מושגי טוב ורע, ולכן יש לה היכולת להגיע מעבר לטוב, לרע ולמסומן. אך מהו המעבר הזה? תשובתו של בנימין כרוכה בדיאלקטיקה עמוקה: מצד אחד "השם שהאדם נותן נסמך על האופן שבו הדבר מודיע עצמו לאדם," ומצד אחר, מתוך לשונם של הדברים "קורן שוב, באינ-אומר, בקסמו האילם של הטבע, מאמר האל."⁷ ובמילים אחרות, השם,

2 ולטר בנימין, מבחר כתבים ב: הרהורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 312.

3 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, N9a, 1, p. 473.

4 בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 284–295.

5 בכך מבקש בנימין מוצא מהגישה הנומינליסטית, הרואה במילים ייצוגים מקריים של הדברים. ראו: Robert Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 127.

6 בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 290.

7 שם, עמ' 291.

או המילה שהאדם נותן, מבטאים כוח יצירתי, אולם יצירתיות זו נסמכת על לשונם של הדברים עצמם, על מהותם האמתית של הדברים. "העצב העמוק" שבטבע, אומר בנימין, נובע מאילמותו ורק האדם יכול להקל על אילמות זאת.⁸ שפת האדם מגלה את שפת הטבע, אבל לעולם לא לגמרי, ולכן תמיד תכיל זכר לעצב אילמותו. עוד טוען בנימין, כי בנתנית שם, כלומר בשפה, במה שבנימין מכנה "תרגום לשון הדברים ללשון האדם" יש גם משום פנייה הלאה, אל האוניברסלי. "אבל השם אינו רק ביטוי האחרון של הלשון", מסביר בנימין, "הוא גם קריאתה הייחודית. על כן מופיע החוק המהותי של הלשון בשם. לפי חוק זה, ביטוי עצמי ופנייה אל כל השאר הם היינו הך."⁹ זהו שדה הכוח שיוצר בנימין בין שפת הדברים, היצירתיות של האדם והפנייה הלאה אל האחרים, אל האובייקטיבי. אם כן, הפעולה של מתן שם לדברים היא יצירה שיש בה משום הכרה עצמית של האדם בעולם הדברים, בעולם הטבע; היא נושאת בתוכה את שפת הטבע עצמו, את מהותם הרוחנית האמתית של הדברים, והיא גם מכילה פנייה החוצה, אל כל השאר, אל מה שבנימין מכנה אלוהים או האוניברסלי.¹⁰ החטא הקדמון לפי בנימין הוא לידתה של המילה האנושית כמודיעה משהו, מודיעה מבחון, יודעת טוב ורע, כלומר כשפה קונספטואלית שמושגים נתונים מראש של טוב ורע נמחים אותה. בנימין מתנגד, אפוא, הן לקשר שרירותי בין המילים לדברים והן לקשר נתון מראש. מול האפשרויות האלה הוא מציב קשר שהאדם יוצר באמצעות הקשבה כנה בין שפתו לבין שפת הדברים. בנימין מבהיר, כי אילמותו של הטבע אינה רק אילמותם של הפרחים, העצים והציפורים, אלא גם של ה"מנורה", כלומר של העולם שיוצרים בני האדם. עולם זה נותר אילם ללא השפה הרפלקטיבית, האמנותית, שיש בה מן השפה של הטבע עצמו, של הדברים עצמם.

צונו של בנימין, ואדורנו בעקבותיו, הוא להחיות את התוכן האקספרסיבי של השפה ואת התוכן המטאפיזי שלה תוך שיתופה של המחשבה, אבל מחשבה שאינה מוגבלת על ידי הממד הקונספטואלי של השפה.¹¹ לכך אין טובה מהאמנות בכלל ושפת השירה בפרט, המותחת את משמעותן של המילים אל מעבר להוראתן במילון ולשימוש בהן בשפת היומיום. השירה גם רשאית ליצור קונסטלציות או קונפיגורציות של מרכיבים שונים שהעמדתם זה לצד זה חושפת מבני-מובן שאחרת לא היו מתגלים. כבר ביצירתו "מוצאו של מחזה התוגה הגרמני" משנת 1925, מציע בנימין את האלגוריה כקונסטלציה. כפי שמסביר רוברט יולוט-קנטור, נהוג לראות באלגוריה הצגתו של מושג בצורת תמונה ולכן היא מוגדרת מופשטת ושרירותית, אך הקשר בין האלגוריה למשמעותה אינו מקרי, אלא קונסטלטיבי, ומאפשר להחיות פרטיקולריות, ובכך את התוכן האקספרסיבי של השפה.¹²

8 שם, עמ' 294.

9 שם, עמ' 287.

10 כמו במסתו "משימתו של מתרגם" גם כאן מניח בנימין מציאות שלפני (כאן לפני הגירוש מגן העדן ושם לפני מגדל בבל), ושאיפה לחזור אל אחדות בין האדם לטבע, בין שפת האדם (או שפת האדם שנבללה) אל השפה האחת. ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: גילי מירסקי, ז'אק ריידה, נפתולי בבל, עדי שורק (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2002.

11 Hullot-Kentor, הערה 5 לעיל, עמ' 127.

12 שם, עמ' 262-263.

האלגוריה אינה מניחה לתוכן הפרטיקולרי להיחבא ולהיעלם. סוזן בק־מורס טוענת, כי מושג האלגוריה קשור בסירובו של בנימין להניח למוראות מלחמת העולם הראשונה להתקבל בשלווה,¹³ ומרטין ג'יי מוסיף שהיה זה סירובו להשלים עם התאבדותו של חברו הקרוב (במחאה, לכאורה, על המלחמה) שהוליד את תפיסת האלגוריה שלו, ובכל מקרה האלגוריה ניצבת כמה שאינו מאפשר לתוכנו להיעלם.¹⁴ האלגוריה, הקונסטלציה, או תנועה ללא תנועה, למשל, כאשר היד זהה אך הגוף נשאר ללא תנועה, או, כפי שכותב מרסל פרוסט, כאשר הריונה של אישה אינו ניכר בפניה, היא הדרך שבה האמנות, בניגוד לכל אובייקט אחר שהאדם יוצר, נעשית פני הדברים שאינם מניחים לתוכנם להיעלם. במקום הסמל הממיר את האלימות בנוף השלו של בית הקברות האירופי, או כפי שכל ישראלי מכיר היטב, את המוות שאין רואים את סופו בימי זיכרון ושירי זיכרון וטקסי זיכרון שכל מטרתם היא שכחת נוראותו, האלגוריה כאמצעי אמנותי מובהק יוצרת זרות בתוך הדימוי עצמו, האלגוריה־הקונפיגורציה, המפרידה בין איבריה או מצרפת איברים שהיו נותרים בלתי קשורים בלעדיה, אינה מתירה לכאב, לאובדן ולאבל להיבלע ולהישכח.¹⁵ השאלה הזאת בדבר הקשר בין שפת השירה כאלגוריה וקונסטלציה לבין צער ואובדן נמצאת במרכז יצירתו של פאול צלאן, המשורר היהודי ניצול השואה ששפתו הייתה גרמנית. כעת אני מבקשת לעבור למהלך הבא במסה זו ולדון בשירת צלאן בהקשרם של הרעיונות שהועלו עד כה.

ב. חומר המילים והפיצוץ המהוסה

"אין זה משנה מי ומה קורא פאול צלאן, אין זה משנה היכן, משום שהמילה מובילה אותו לזיכרון והיא מרחב הדמיון שבו מתממשת קריאתו של העולם".¹⁶ בתובנה זו, שבה מתהדהדים כמה מן הרעיונות שהובאו לעיל משל בנימין, פותח המשורר והמתרגם ז'אן דֵב את ספר זיכרון שיחותיו עם צלאן. דברים אלה של דֵב על ידידו ועמיתו (צלאן ודֵב תרגמו זה משירתו של זה) מנסים לתפוש את שירת צלאן כמקום שבו נפגשים הזיכרון עם הדמיון והמילים עם העולם הממשי.¹⁷ מה שדֵב מכנה בהמשך "חומר המילים" מוליד בתנאים מסוימים זיכרון, והזיכרון מאפשר מרחב של דמיון שבלעדיו לא תתאפשר פעולה של הבנה, פענוח, קריאה, קריאה בשם. אבל כל זה אינו ניתן מעצמו. כאשר צלאן קורא – שלטי פרסומת, מילון של גרמנית צפונית, מדריך לנהיגת משאיות, ספרות וביקורת

Susan Buck-Morrs, *The Dialectics of Seeing*, Cambridge, Mass: MIT press, 1989, p. 178 13

Martin Jay, *Refractions of Violence*, New York and London: Routledge, 2003, 11–24 14

ישנה זיקה עמוקה בין הדברים הללו לבין הגסטוס ואפקט הניכור (V-Effekt) אצל ברטולט ברכט, אך מגבלות המקום אינן מאפשרות להרחיב על כך כעת. 15

Jean Daive, *Under the Dome: Walks with Paul Celan*, Translate from the French: Rosmarie 16

Waldrop, Serie d'écriture No. 22, Providence: Burning Deck, Anyart, 2009, p. 7

עוד על שפת השירה של צלאן ראו מאמריהם של גלילי שחר ושאל סתר בדפים למחקר בספרות 17
21, אוניברסיטת חיפה, תשע"ז עמ' 101–145, וכן המאמרים האחרים בגיליון המוקדש לצלאן.

ספרות – הוא ממקד את מבטו בהבדל, מסביר דב, בהתנגדות שבמילים, וברגע שמצא התנגדות כזו, אז מתמקד הזיכרון. ללא התנגדות בתוך השפה וללא הבדל בין שפת התקשורת היומיומית לשפת השירה, לא יתאפשר זיכרון כמרחב של דמיון ומובן. "משורר הוא פיראט", מצטט דב ביטוי שצלאן חוזר עליו פעמים רבות בשיחותיהם. ואני מבקשת להציע, כי משורר נוטל את חומריו מן השפה כפי ששודד הים גוזל את אוצרות המלכה כדי להפכם לשלו ובכך לשנות את ייעודם ואת מטרותיהם, מבלי לבטל לחלוטין את תכונותיו של האוצר, של חומריו, של המתכות והאבנים היקרות שמהם הוא מורכב. בהמשך יסביר דב, כי הכוונה בסורג־שפה (שם ספרו של צלאן משנת 1959 ושל אחד השירים בספר שאדון בו בהמשך) אינה לסורג, רשת או שבכה של מילים או דימויים, אלא לאיסופו של העולם למערך שכזה, לסבכה, כדי להנהירו.¹⁸ ובמילים אחרות: "העולם אינו מובן וחומר המילים יוצר מבנה: השיר. תנודות של מובן משמשות כאנרגיה".¹⁹ חומר המילים (אוצרות המלכה השדודים) שנעשה לסורג־שיר מעניק אפשרות להניע אנרגיה של מובן בעולם שאינו מובן כשלעצמו, ואולי: בעולם שאיבד את פשרו לאחר הניסיון המתועש להשמדת עם ולהכחדתה של הסובייקטיביות האנושית. "חומר המילים" עשוי להיות מבוא לזיכרון, שהוא מרחב של דמיון המאפשר תנודות של מובן כאשר המילים נתונות בשבכת השיר. אבל איך המהלך הזה עשוי להתרחש? מהי השבכה הזאת? מה היא עושה למילים? מה משמעות ההנהרה, מתן הפשר, שעליו מדבר דב ביחסו לשפת השירה של צלאן?

דב מבחין במה שהוא מגדיר "פיצוץ מהוסה" בקולו של צלאן. "הפיצוץ מאפשר משחק מילים עם המוות", עונה לו צלאן –

הפיצוץ שמלחמתו הבלתי נראית מוקטנת לכדי מצלול. באופן משונה, אל תשכח, כדורי הגלידה וקוביות המשחק חולקים אותה מילה: שניהם מוגשים בכוסות.

-- זהו *ton sur ton*, מצלול (טון) על פני קול (sound).

-- זהו *de-ton-ation*, כך שהקול יוביל אותנו בחזרה אל העולם והמצלול למשפטים שאנחנו נושמים.²⁰

ההערה על הכוס שחולקים כדורי הגלידה וקוביות המשחק (המוטלות על לוח המשחק מתוך כוס) נדמית בלתי קשורה לעניין, אך היא מהותית לטענתו של צלאן. הכוס החולקת מילים שונות בונה קונפיגורציה שבה מה שנדמה חסר קשר חולק אותו מוקד; מה שהיה סגור בתוך הבנה קונספטואלית של כדורי גלידה או של קוביות משחק נפתח להקשרים חדשים בלי לשכוח את המתח או הניגוד (תוצאה של חוסר הקשר הראשוני) שבין כדורי גלידה לקוביות משחק. המתח הוא המאפשר את החיבור החדש המפתיע, הוא היוצר את הפיצוץ, הדה־טו־נציה, את עצירת רצף המילים ושבירתו, את התנועה ללא תנועה. הקול שלאחר הפיצוץ "מוביל בחזרה אל העולם", ואפשר לומר: הקול

18 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 14.

19 שם, עמ' 7.

20 שם, עמ' 73.

שהתפרק באלימות יכול כעת לחזור למציאות אבל באופן אחר, לא נרטיבי, לא ליניארי, ולגלות דבר-מה חדש על העולם, זווית חדשה, רגש אחר, נשימה אחרת. הקול עשוי כעת לעודד היזכרות שונה.

רוברט קאופמן מסביר בעקבות אדורנו, כי צלאן חש שההיקף האדיר של הטבח המתועש מקשה על תפישתו כמעשה חוזר ונשנה של רצח, על כל המשתמע מהמושג הזה בתרבות האנושית, ולכן יצר שירים שקודם כול מפוצצים את עצמם, מפעילים אלימות ברברית על השפה. צלאן התנגד ל"השלמה" של גרמניה עם עברה, למחיקה של הזיכרון האמתי, והקרבה בין הדברים האלה לתחושותיו של בנימין אחרי מלחמת העולם הראשונה והתאבדות חברו הטוב ברורה. גם בנימין חיפש דרך למנוע את השכחה ואת יצירתה של השלמה סמלית עם מה שהיה. התוצאה אצל צלאן היא שירים הכתובים בשפת האבנים והמתים, בשפת האלגוריה, כי "השיר חייב לרצוח את הקורבנות בדיוק כדי שהם יוכלו לאחר מכן להיזכר, להיוודע לראשונה, כנרצחים."²¹ אין מדובר בזיכרון שמביא גאולה כלשהי, בסגירה הרמונית של היסטוריית הרצח, בשירה המאפשרת לקבל את עובדת השואה ולהמשיך הלאה, אלא בדיוק להפך. המתים חוזרים לתחייה רק כדי להירצח שוב בזה אחר זה, זהו סוג הזיכרון והכאב ששפת השירה של צלאן מאפשרת. כל זיכרון אחר, כזה שיציג את המתים בחייהם, כזה שלא ייתן למתים לדבר בשפתם יהיה שקרי, יעשה עוול לממדי הרצח. איך נראה הפיצוץ הזה בשפה של צלאן? "התפרעותה של השפה על פני הגמגום," היא אחת הדרכים שבהן מגדיר דב את שפת השירה של צלאן, והיא דרך מרכזית לתת לשפת הדברים לדבר.²² "סורג־שפה" עמוס בהתחלות של דיבור ובהיעלמות הקול. הגמגום הזה, הפיצוץ של הנרטיב השירי, מוביל את הקול בחזרה לעולם, לזיכרון, בחזרה להיסטוריה הקרובה לשעת כתיבת השיר בדברו את קולו של המת.²³ הגמגום מאפשר לייחודיות של השיר, דווקא בגלל נבדלותה, דווקא בזכות ה"ד־טו־נציה", להגיע הלאה, לצאת מתוך עצמה אל עבר מובנות אובייקטיבית, או במילותיו של בנימין, לפנות אל כל האחרים. אבל חשוב להדגיש שלפחות לפי צלאן לא די בפיצוץ או בגמגום כשלעצמם. בשיחה נוספת אומר צלאן לדב את הדברים הבאים:

האם הבחנת אי פעם בקיר הרוס וכיצד קיר הרוס יכול להפוך לערמה חיה של אבנים וחלוקי אבן, כאילו הקיר ההרוס יכול להיעשות בשבילנו הצורה, החיים שאנו חסרים? [...] ועדיין החיים האלה חסרי חיים. הקיר עומד בהריסותיו, שני חיים ריקים ומקבילים. כאילו השוויתי קיר הרוס לנישה [...] נישה נשאת ריקה. יש כלב בחדר השינה, והילד מתפלל את בית-הבמה הזה בחלומו: הוא יושב לפני הנישה,

Robert Kaufman, "AfterNacht: Life's Posthumous Life in Later-Modernist American Poetry", 21 Ross Wilson (Ed.), *The Meaning of "Life" in Romantic Poetry and Poetics*, New York, London: Routledge: 2009, p. 178

Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 91.

23 וראו הדיון של בנימין בפרק N בפרויקט הארקדות וכן המושג Jetztzeit בתזה ה-14 על מושג ההיסטוריה (המושג מתורגם לעברית "הזמן הממולא בהווה", בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 316).

ובתוך ראשו, נובח. לעתים קרובות שמת' לב שאובייקט אילם – הבית בעבור הילד – מוביל אותנו לאובייקט מואר – הנישה.²⁴

צלאן מסביר משהו יקר ערך על השפה, השירה והזיכרון (ובאמצעותו על מקומה של המציאות הממשית בתוך הקונפיגורציה הזו). קיר הרוס, המעיד על ההרס של עצמו, יכול להפוך לערמה חיה, לאובייקט (צורה) שיש בו כוח חיות (וכדאי לזכור שמאז הרומנטיקה "חיים" הוא מושג מקביל לסובייקטיביות ביקורתית-רפלקטיבית, כלומר לחוויה האסתטית).²⁵ הערמה היא תוצר פעולתו של המשורר, ועדיין, אומר צלאן, אין בזה די חיים.²⁶ חיים ייתכנו באמצעות מה שהוא מגדיר "נישה", כלומר מרחב המאפשר לדמיון להפוך אובייקט אילם (מציאות היסטורית מוחשית, זיכרון נקודתי, קיר הרוס, ואם לחזור לבנימין: שפת הדברים האילמת), לאובייקט מואר, חי, נובח. הנישה היא הצורה השירית שיוצר המשורר בשפה. אם כן, נדרשת עבודה נוספת, לא די בפירוקו של הקיר, נדרש משחק-דמיון בחומרים. בנימין ואדורנו יכנו זאת קונסטלציה, קונפיגורציה או שדה כוח (Krauffeld): מערך היחסים המורכבים בין השיר למציאות החברתית, שכשלעצמה נמצאת ולו באופן ממוזער בשיר, בשפתו, בשפת הדברים שבו. שדה-כוח הוא גם הניסיון האינטלקטואלי למקם באופן לא דטרמיניסטי ולחבר באופן דינמי, באמצעות משחק-דמיון האסתטי, מרכיבים היסטוריים, סוציאקונומיים ותרבותיים שלא נראים מלכתחילה קשורים זה לזה, אך החיבור ביניהם מגלה הקשרים ומשמעויות שלא נצפו מראש.²⁷ נפנה עכשיו לשירו של צלאן "סורג-שפה" כדי לאפשר את המשך הדיון בדברים הללו. השיר נוגע במיוחד לענייננו גם משום שישראל הר בחר לקרוא לשירו "סורג עפר" בפרפרזה על שם השיר של צלאן ומסיבות נוספות שיובהרו בהמשך. מסיבה זו ובמיוחד מאחר שכל טענותיי עד כה קשורות קשר הדוק בשפה עצמה נדרשת קריאה רבת קשב בשיר, גם אם בלתי ממצה, כפי שאנסה להציע להלן. מעקב אחר השיר בגרמנית (למול התרגום לעברית) עשוי להראות כיצד בלשונו של צלאן השפה מתפרקת לצירופים בלתי צפויים, לקונסטלציות משונות, כיצד היא נעצרת בתוך תנועת השיר המהודקת ושוטפת ומסרבת בכך לסמל המרפא, הממיר אובדן וצער בהשלמה ובתקווה.

24 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 93.

25 kaufman, הערה 21 לעיל, עמ' 164.

26 מעניין להשוות את הדברים למסה הארספואטית של הרולד שימל, קצ'דה, ירושלים: כרמל, 2009. וראו הדיון בשימל בעבודת הדוקטור שלי: Riki Ophir, *Why Read Poems in Such Hard Times? Sociopolitical History and Aesthetic Commitment in Modern Hebrew, Yiddish and German Poetry*, PhD Thesis, University of Berkeley, California, 2013, pp. 70–107.

27 על מושג הקונסטלציה ראו למשל: Martin Jay, *Force Fields*, New York and London: Routledge, 1993, Introduction, pp. 1–3; 8–9.

Sprachgitter²⁸

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
 Rudert nach oben,
 gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
 Der Himmel, herzograu, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
 der blakende Span.
 Am Lichtsinn
 Errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
 Standen wir nicht
 Unter einem Passat?
 Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
 dicht beieinander, die beiden
 herzograuen Lachen:
 zwei
 Mundvoll Schweigen.

סורג־שפה

עגול-עין בין סורגים.

עפֿעה, חִיָּה מְשׁוּשִׁית,
 חוֹתֵר מְעֵלָה,
 מְשַׁחֵרֵר מְבֹט.

קִשְׁתִּית, שְׁחִינִית, נְטוּלַת חֲלוֹמוֹת וְעִכּוּרָה:
 הַשָּׁמַיִם, אֶפְרַיִלֵב, קְרוּבִים מִן הַסֶּתֶם.

Paul Celan, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, von Barbara 28
 Wiedemann (Ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, S. 99

בְּמִלְכָּסָן, בְּתוֹשֶׁבֶת הַבְּרוֹזֶל,
הַשְּׂכִיב הָעֵשָׂן.
עַל־פִּי חוֹשׁ הָאוֹר שְׁלֵה
אֶתָּה מְנַחֵשׁ אֶת הַנֶּפֶשׁ.

(לו הֵייתִי כְמוֹךְ, לוֹ הֵייתִי כְמוֹנִי.
הֲלֹא עָמְדָנוּ
בְּאוֹתָהּ רוּחַ אַחַת?
אֲנַחְנוּ זָרִים.)

אֲבִי הַמְרַצֶּפֶת, וְעַל־יָהּ,
צְמוּדוֹת זוֹ לְזוֹ, שְׁתִּי
שְׁלוּלִיּוֹת אֶפְרוֹת־לֵב:
שְׁתִּי
שְׁתִּיקוֹת מְלֵא־הֶפֶה.²⁹

תרגומו של שמעון זנדבנק, לצד יופיו וכוחו, מעניק מקצב אחר לשיר, פחות מהודק ושוטף, ומשנה את רב-המשמעות שיוצרות התכות-המילים שצלאן מרבה בהן. כבר השורה הראשונה, שהיא מעין בית-שיר כשלעצמה, מציגה את הכפילות שהתכת המילים יוצרת: Augenrund zwischen den Stäben זנדבנק מתרגם, ככל הנראה בלית בררה: עגול-עֵין בֵּין סוֹרְגִים. אבל rund בגרמנית אינו שם עצם (עיגול) אלא שם תואר (עגול, או הטיה כלשהי של עגול), והמבנה יוצר כפילות או ספק שנעדרים מן העברית. ה"א הידיעה בגרמנית, המיידעת את הסורגים, איננה בעברית, אולי כדי לשמור על שפת שיר בעלת אופי הדוק מצד אחד ועל המרווח מצד אחר. אך המחיר הוא ויתור על הקצב והטון שבגרמנית, וכן על לוויית משמעות, היוצרת תחושה מובהקת יותר של התחלת סיפור: כאילו היו הסורגים ידועים, כאילו היה קיומם מובטח בעולמו של השיר, כאילו מכאן והלאה ידובר בסיטואציה המתחילה בתמונה המתוארת או לפחות מרומזת – עין מאחורי סורג, כלומר, כלא? בית חולים לחולי נפש? כלוב בגן חיות? גדר של מחנה נאצי? הציפייה הזאת נכזבת מיד. המוזיקליות של השיר – בעיקר בגרמנית שבה המילים נדמות קשורות יותר זו לזו בשל התכות המילים, המקצב והטון – מדמה מצד אחד דיבור רציף של חלום או סיוט, אך מצד אחר התמונות המוצגות נעות ומתפרקות. בעברית, המתח בין תנועת הדיבור לבין ההתפרקות נשמר רק חלקית.

הנאולוגים Augenrund (עיגול-עין) מתפצל בבית הבא ל"עפעף חיית-ריסון" (Flimmerhärchen). (Flimmertier Lid). הוא ריסון או שערית של תא או חיה מיקרוסקופית המאפשר תנועה בנוזל, וצלאן יוצר בעזרת המילה הזאת נאולוגיזם מאוהה, שבתרגום העברי של זנדבנק הוא מתבהר ומתפרש ("עפעף, חיה משושית"). מן העין שעברה

29 פאול צלאן, סורג־שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 26.

הפשטה, עין שנקרעה מתוך עצמה, נפרד העפעף. נדמה שהוא איבד את שייכותו האנושית או אף החייתית, ונעשה חיה פרימיטיבית בפני עצמה. הוא זה המשחרר מבט, ולא העין, או הסובייקט שהוא בעליה של העין. הקשתית גם היא נבדלת מן העין, שוחה בה או במקום אחר, מנותקת מעוגן-האיבר המלא. היא גם "נְטוּלַת הַלּוּמוֹת וְעִכּוּרָה", כלומר אינה מסוגלת לראות לא מציאות ולא חלום.

הבית הבא מתאר תושבת ברזל ושביב עֵשֶׁן, אבל גם חוש אור שלפיו אפשר לנחש את הנפש (בגרמנית, בניגוד לעברית, לא ידוע אם חוש האור הוא של הנפש או של הנמען-הדובר). מהו חוש אור? מה מקומו למול שביב עשן ותושבת ברזל?

בבית שלפני האחרון מופיעה דמות נוספת שהדובר פונה אליה: "לו הִיְיִתִי כְּמוֹךָ, לוֹ הִיְיִתִי כְּמוֹנִי. / הֲלֹא עָמְדָנוּ / בְּאוֹתָהּ רִיחַ אֶחָת? / אֲנַחְנוּ זָרִים." תקווה לקרבה או רצון מותנה שנכשל? אותה הרוח היא גורל משותף? חוויה משותפת? מקור משותף? האם האחרת שבשיר היא אדם, או שביב עשן בתושבת הברזל, כלומר, אולי הייתה אדם ואיננה עוד, וכעת בכל זאת נותרה איזו נפש שאפשר לנחש על פי חוש האור (או אש הבערה, האש שכילתה את האדם החי)? על כל פנים, הקרבה ברוח אינה הופכת את הזרים לשאינם זרים. ואפשר גם לומר: היא אינה מבטלת את היותם נבדלים זה מזה.

הבית האחרון מוסיף עוד על תמונת האלימות והמוות בשיר. אבני המרצפת, מילה אחת ולא שתיים בגרמנית, עליהן, בלי ו"ו החיבור בגרמנית, צמודות זו לזו שתי שלוליות (שלוליות דם? אנשים שבמותם אינם אלא שלוליות?), שתי שתיקות מלא-הפה. האם אלו שתיקות בפה פתוח שבעליהן מתו בעודם צועקים את שתיקתם-הירצחם? בבית האחרון בולטת הישנות צלילים: *Darauf* וזא *dicht* ובעיקר *beieinander* ומיד *die beiden* המתחרזות חלקית עם המילה הסוגרת את הבית: *Schweigen*. העברית, למרות המאמץ הברור לשוות לה משהו מן הדחיסות האוורירית של המקור, אינה משמרת את המוזיקליות הזאת, ולכן גם לא את המתח הנוצר בין השירה המתנגנת לבין התפרקותה באמצעות החלוקה לשורות ומשמעות המילים. כך השלוליות אפורות-לב כמו השמים, *herzgrau*. הגרמנית מאחה את המילים והתוצאה קומפקטית יותר, התחושה נדמית טבעית ומתנגנת, ודווקא לכן המשונות הלקסיקלית בולטת עוד יותר. לפי הגרמנית אפורות-לב הן גֶּוֹן מסוים של אפור, אפור כמו לב, בדומה לצבע אפור-עכבר, כלומר, כמו לב שאיבד את דמו ואת חיותו ונעשה אפור, והאפור הזה נדמה בזכות המילה המותכת כצבעו הטבעי של הלב. כך, וגם משום שהשמים הקרובים מן הסתם, שמי המוות, גם הם אפורי-לב, נוצר פער בין המידיות והנעימות הצלילית של המילה החדשה לבין משמעותה שכולה מוות.

ולבסוף, השלוליות צמודות זו לזו בשתיקתן הדחוסה, ונדמה שהפה עומד להתפוצץ מרוב שתיקה. כיצד יכולות שלוליות להיות צמודות זו לזו בלי להתערבב? השיר מעניק לשלוליות הצמודות נבדלות שלא תיתכן במציאות, כמו כדי לומר שגם במצב הלא-אנושי

הזה, המפורק כל כמה שאפשר, "אנחנו" זרים, נבדלים, לפחות לרגע אחד ומותנה לפני שהנוזלים יצטרפו בהכרח לשלולית אחת גדולה.

משסיימנו לקרוא את השיר הוא נדמה כולו כשתיקה מלוא־הפה. זהו אוקסימורון רק לכאורה, משום שהפה מלא מוות. זהו ביטוי שכולו דה־טו־נציה, פיצוץ המילים והצלילים "שתיקה" ו"מלוא־הפה" והטחתן זו בזו, התכתן זו עם זו, כך שהמוות מתחיל לדבר בשתיקתו הנוראית כאילו הפה פעור כפיו של אדם שמת מה שקרוי בשפתנו מיתה משונה. פיצוץ המילים, הסביר צלאן לָדב, מוביל את הקול חזרה לעולם, לעולם של אחרי רצח ההמונים, והטון, המצלול "למשפטים שאנחנו נושמים" – כך הוא מעניק לשפה איזו חיות, גם אם של מוות. "סורג־שפה" הוא החייה, לא של אדם חי ושלם, אלא החיית מותו של אדם: התפרקותו לעיגול־עין, לעפעף חיית ריסונים, לקשתית שחיינת נטולת חלומות ועכורה, כמו עינו של דג מת. מן המת לא נותר אלא שביב עשן, אבל ישנה עדיין נפש. השיר עצמו נעשה הנפש הזאת, עסוק כולו בניחושה על פי חוש האור, שהוא השיר, עד שהוא מסתיים בשתיקה מלוא־הפה – בפה פעור מלא מוות על המרצפת. מתוך "אלף האפילות של הדיבור הממית"³⁰ יוצאת שפה ה"מקימה לתחייה" את המת כמת. בל נשכח את אופיו האמתי של רצח עם: אין הוא כמו שלולית אחת גדולה חסרת גבולות, אלא רצח ועוד רצח ועוד רצח, כל רצח כשלעצמו. השיר אינו זיכרון של האדם שהיה כשהיה חי, של הסובייקטיביות שלו, גם לא תיאור של הרצח. שירו של צלאן הוא צעקה מהוסה של מוות, המוות הוא המדבר בה, המוות הוא שקם לתחייה, ובמילותיו של אדורנו: "אמנות אותנטית מבטאת את שאינו ניתן לביטוי, היא בכי חסר דמעות."³¹

ג. מסורג־שפה לסורג עפר

אבקש כעת להעמיד מרכיב נוסף בקונסטלציה שהיא המסה הזאת: בחירתו של ישראל הר להתכתב עם צלאן באמצעות שיר בשם "סורג עפר" שכלל בספרו "סליחה" (2006). שירו של הר שונה בטון, באוצר המילים ובסגנון מ"סורג־שפה", שהר קרא, ככל הנראה, בתרגומו של זנדבנק, אך האלוזיה הברורה לצלאן באמצעות שם השיר והשימוש החוזר במילה "צל" במהלכו, כמו גם מרכיבים נוספים שאעמוד עליהם בהמשך, מרמזים על הקשר העמוק ורב הרבדים בין שני השירים. שניהם, למרות הבדלים ברורים ביניהם, עוסקים בשאלות הנוגעות לשפת השירה, לזיכרון, לאובדן, לכאב ולמוות ולאנרגיה של המילים. שירו של הר ארוך ומפותל למדי, ולכן אדון בו למקטעין.

30 נאום לרגל קבלת פרס העיר ברמן לספרות. צלאן, שם, עמ' 125–126.
 31 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Eds.), Robert Hullot-Kentor (trans.), London and New York: Continuum, 1997, p. 117 [Aesthetische Theorie, p. 245]

סוּרְגַּ עֶפֶר

מֵה אָדָם כִּי תִזְכְּרֶנּוּ. אֲנִי זֹכֵר
 בְּמַגְפֵי גוּמֵי תּוֹצֵרֶת הָאָרֶץ מוֹבִיל
 בְּרֶסֶן רְתוּם זוּג פְּרָדוֹת
 מוֹשְׁכוֹת מַחְרָשָׁה פּוֹלַחַת אֲדָמָה
 שְׁחוּרָה בְּעַמֶּק הַמְּשָׁלֵשׁ הַהוּא
 עַד בְּרִכֵּי לְפָנוֹת בְּקֶרֶב בֵּין הַתְּלָמִים
 בֵּין עַרְבִים צְבֻעוֹנִיִּים אוֹסֵר קוֹשֵׁר
 מִשְׁדָּרָה לְזוּג הָעֵיף בְּאֲדָמַת מוֹלָדָת

השיר מתחיל באלוזיה אירונית לתהילים ח פסוקים 5-6: "מֵה אָנוֹשׁ כִּי־תִזְכְּרֶנּוּ וּבֶן־אָדָם כִּי תִפְקְדֶנּוּ. וְתַחֲסֹרְהוּ מְעַט מְאֻלְהִים וְכָבוֹד וְהָדָר תִּעֲטְרֶהוּ". לא אנוש, כי אם אדם, כותב הר, ומיד לאחר מכן מופיע שינוי בכינוי הגוף: לא "אתה תזכרנו" כי אם "אני זוכר". שינויים בכינוי הגוף הם מהלך שכיח בשירתו של צלאן, ויופיעו שוב בשירו של הר. ואילו כאן המתח נוצר בעקבות הפער בין האל הזוכר בטובו ובנדיבותו האי־סופית את האדם, לבין האדם, שהוא גם הזוכר וגם מושא הזיכרון, אדם בשר ודם, לא אנוש המוגבה בהקשרה של העברית הישראלית, אלא שהוא זוכר את עצמו "במגפי גומי תוצרת הארץ", וכך נעשית פתיחת השיר ארצית ואף אירונית. שפתו של הר שונה מאוד מזו של צלאן, אך גם היא רצופה עזירות והתחלות מחודשות. הדובר "מוביל / ברסן רְתוּם זוּג פְּרָדוֹת" ואינו מוביל זוג פרדות רתומות ברסן, כפי שאפשר היה לצפות. כמעט נדמה שהוא הרתום לרסן, או שהרסן רתום לדבר מה אחר או לשום דבר, כמו היה התואר "רתום" מתייחס לתכונה של הרסן ולא לפעולתו. במובן זה הדברים מזכירים את שפתו של צלאן, שלא תמיד ברור בה מיהו הסובייקט שאליו מדברות המילים. השפה נעשית חומר שנוש, נלעס, מפוסל מחדש לאיזה צורך אחר, החורג מדרישותיה של תקשורת ישירה וברורה, והיא יוצרת מבנה חדש, תצורת־צליל חדשה, קונסטלציה רוויית מתחים.

"פאול צלאן לועס מילה כמו אבן", מסביר דב. "לאורך היום כולו. נוצרת אנרגיית־מילה [...]".³² בעוד צלאן לועס את המילה כמו אבן ויוצר מילים מורכבות־מותכות חדשות, שהגרמנית מקבלת בהבנה, הר גם הוא יוצר לעתים מילים מורכבות, כמו "נוצרתית" שפגשנו בתחילת הדיון ונפגוש עוד, אך יש לו גם דרכים נוספות לייצר "אנרגיית־מילים". למשל, רצף המילים בהמשך נדמה מוגזם, חזרתי והוא עמוס אליטרציה: "מושכות מחרשה פולחת אדמה" וכן "שחורה" ו"משולש". החזרה המשונה "בין התלמים / בין ערביים צבעוניים" אינה מיותרת מבחינת המשמעות ובכל זאת נדמית "לא אלגנטית" (למשל, ביחס לשפה המהודקת ומרווחת כאחד של צלאן) וכמובן: "אוסר קושר" המתחרזים דקדוקית. תחושת הלעיסה של השפה מתעצמת, ולמעשה, כל צירוף מצירופי המילים

32 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 10 [התרגום שלי, ר"א].

בשיר יוצר איזו תחושה של שוני, הבדל, פירוק של ציפייה, ובצורה קצת גסה, כביכול לא מוזיקלית, וכל זאת לצד דיוק מובהק, וביטוי של היכרות עמוקה עם העברית ועברה, כך ששום מילה אינה מקרית או מיותרת. מתוך הלשון בוקעת אנרגיה החורגת מעבר למשמעותה המילונית של כל מילה ומילה כאשר המילים זזות ומשתנות, והנה המולדת מיד הופכת:

תֵּבֵל
 כְּדוֹר עֶפְרָה מִמֶּנּוּ בָּפָה בְּזַעַת נְחִירִים
 גְּבֻלְתִּי אוֹמְרִים נוֹצְעֵרְתִּי אֲנִי אָדָם
 זוֹכֵר
 אֵלַיךְ בְּקֶרֶב אֲשׁוּב
 הַבְּטַחְתִּי לְךָ בְּיִלְדוּתִנּוּ
 אֶחְזָקְתִּי בְּעַד הַסּוֹרְגִים בְּאַצְבָּעוֹתַיךְ דֶּרֶךְ הַגָּדֵר
 אָבִיא לְךָ
 לֶחֶם וּמִיָּנִי מְתִיקָה
 כְּשֶׁרֵאִיתִיךְ לְרֵאשׁוֹנָה בְּגֵאֲלָה
 מִבֵּיטָה בְּעֵינַי רוֹאֶה שְׂקוּף

אלמלא שבירת השורה אפשר היה לקרוא: "בְּאֲדָמַת מוֹלְדַת־תֵּבֵל", כך שהמולדת הממשית והייחודית של העמק המשולש נעשית עולמם של כל בני־האדם וכל היצורים. אבל נדמה שהשיר מבקש לשמור על המתח ועל הספק בנוגע למה שישנו בין "מולדת" ל"תבל", ההופכת כעת ל"כדור עפר" והכדור לבובה, הוא הדובר, האדם, ש"נוצער" בזיעת נחיריים, והרי הקללה השושנה על אדם בספר בראשית נוגעת לזיעת אפיו שלו ואילו העצב ניתן לחוה. הר מהפך את היוצרות, או מערבב אותן, כאילו האלוהים יצר את הדובר בזיעת נחיריו (ולא באמצעות השפה), יצר אותו מתוך צער ולתוכו. אפשר גם להבין, שהדובר הוא שיצר את עצמו לחיים של צער, המשותף לו ולחוה מתוקף תיאורו באמצעות המילה הנקבית "בובה" שתחזור בהמשך השיר. כך או כך, שפת השיר יוצאת למסע עצמאי, מובלת על ידי רצף לא צפוי ולא הכרחי של אסוציאציות ושינויי הקשר ומובן. היא "סורגת עפר", יוצרת מבנה שמיד מתפרק למבנה חדש, והיא גם "סורג עפר" במובן של סבכה של מילים ומשמעויות וצורות, שבאמצעותה מקבל השיר את צורתו־משמעותו, אך בכל רגע היא עלולה שוב להתפרק לחול.

עושרו של השיר אינן־סופי. עם הופעתו השנייה של השורש זכ"ר נדמה ביתר תוקף שהזיכרונות של הדובר הם זיכרונותיו של אדם על סף מוות. "אליך בקרוב אשוב", הוא קובע, תוך שימוש בקונבנציה של התאחדות במוות, אבל הנמענת שמדובר בה רחוקה מכל ציפייה מוכרת מרגעים דומים בשירה או בחיים לאהובה, לאשת חיק, לאם או לאחות. המדובר בילדה שהדובר זוכר מילדותו, וייתכן שכל זיכרונותיו ממנה מסתכמים באירוע בודד אחד שבו אחז באצבעותיה בעד הגדר והבטיח להביא לה משהו לאכול.

הילדה הזאת תופיע בשני שירים נוספים של הר בספריו הבאים, ותמיד תקושר לאותו זיכרון בודד.³³ זאת ילדה שככל הנראה נזקקה לאוכל ("היתומה מגאולה", קורא לה הדובר בשירים אחרים), והיא זאת שאליה ישוב במותו. כיצד אירוע מן הילדות של הושטת יד אל מעבר לגדר לקראת ילדה נטולת שם, ספק מוכרת ספק אלמונית, הופך לאירוע המחולל בשיר של חשבון נפש על סף מוות? היא מביטה בעיני הדובר אך הוא זה ש"רוֹאָה שקוף" (שינוי גוף נוסף) והמילים מעלות את זכרו של משה והארץ המובטחת דרך יענקל'ה רוטבליט ושמוליק קראוס ("רואים רחוק רואים שקוף"), בשיר המסתיים, כזכור, במילים: "שְׁבִתִי אֶל בֵּיתִי לְמִצּוֹא שְׂאֵת אֶתִּי עַד בֹּא הַדֶּרֶךְ אֶל סוּפָה". לכל זה נוסף הרמז אפשרי נוסף – "מאחורי הגדר" לביאליק, הסיפור הידוע שבו הילד היהודי נח מביא מדי יום מסעודתו ליתומה הנוצרייה מארינקא, הגרה מעברה השני של הגדר, אותה אסופית או ממוזרת שבבגרותם הוא נוטש אותה ואת ילדם המשותף לטובת נישואים עם יהודייה. "נינתת להישג, קרובה ולא אבודה, נותרה בתוך כל האבדות רק אחת: השפה."³⁴ כך כותב צלאן בנאום ברָמָן ונדמה שהר ממחיש את הדברים בניסיון הנואש לקרוא בקול גדול:

נפֵעִם
אֲנִי עוֹמֵד תוֹהָה
לְאֵן נַעֲלַמָּת
לְכוּן
מְזַרְח
מְעַרְב
צָפוֹן
דְרוֹם
לְכֹל אֲשֶׁר אֶפְנֶה
לְקַחְתִּי אֶת צְלִי
אֲנִי קוֹרָא
בְּקוֹל גְּדוֹל
זוֹעֵק
הֵד
שָׁב
חֲזֹר
חֲסֵר בִּינָה
בְּכַפּוֹת יָדַי בְּכֶה פְתֹר יִתְנוּ לְךָ נְדָה

היעלמותה של הילדה, וכאמור הוא זה המתבונן בה ורואה שקוף, היא העלמות של דבר-מה מתוכו בקריאת-הד הפוכה להבטחה האלוהית ליעקב מבראשית כ"ח 14: "וְהָיָה זֶרְעֶךָ

33 ראו: ישראל הר, צפֹרְיָאן קוֹרָא לְנַחֵשׁ הַנְּחוּשָׁת, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 29 וכן ספרו הַסֹּפֵר הַשֵּׁשִׁי, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 26.
34 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 125.

פֶּעַפֶּר הָאָרֶץ, וּפְרָצְתָּ יָמָה וְקִדְמָה וְצַפְנָה וְנִגְבָּה. "המשלב הלשוני מונמך והכיוונים הופכים באופן אירוני (תחושה שחלוקת השורות עוד מחזקת) "לְפִוּוֹן / מְזָרְח / מְעָרְב / צְפוֹן / דָּרוֹם". עפר הארץ, שהיה דימוי לריבוי זרעו של אבי האומה, הופך סורג עפר, שמבעדו נעשית הראייה שקופה אך לא צלולה, ראייה של היעדר: "לְכַל אֲשֶׁר אָפְנָה / לְקַחְתָּ אֶת צְלִי" ומה שחוזר בקול גדול הוא הד חסר בינה.

למה מתכוון הר במילים "לקחת את צלי"? המילה "צל" מזכירה, כמובן, את צלאן, אבל לא רק את השם שבחר לו המשורר (שנולד בשם פאול אנצ'ל וידע מעט עברית, ככל הנראה די כדי לדעת את משמעות המילה צל), אלא גם מילה המופיעה בכמה משיריו שתורגמו ב1970, ובאופן בולט במיוחד בשיר המתחיל במילים "יְדַבֵּר גַּם אֶתָּה"³⁵. בשיר זה, טוען ג'ון פלסטינר, ביקש צלאן להגיב לטענה כאילו שיריו השתתפו במאמציה של גרמניה להתגבר על עברה.³⁶ לפי פלסטינר, השיר נכתב ככל הנראה בתגובה לביקורת על ספרו של צלאן מן וזיכרון משנת 1952, שפרסם הנס אגון הולטהוסן, משורר ומבקר רב השפעה, בכתב העת המערך "מרקור" באפריל 1954. הולטהוסן מצא בשיריו של צלאן דמיון לירי שרירותי והעדפה של משחקי צורה על פני משמעות. הוא פירש זאת כאילו השתתף צלאן במאמציה של גרמניה להתגבר על העבר (Vergangenheitsbewältigung), ושירתו נטשה את "תא הזוועות המדמם של ההיסטוריה" ועלתה על פני "גלי האתר הטהורים של השירה."³⁷ צלאן, כותב פלסטינר, התנגד לדבריו של הולטהוסן, חש כי המבקר מבקש לנצל את שירתו לטובת ההתאוששות התרבותית של גרמניה וענה לדברים בין היתר בבתי השיר הבאים:

דָּבַר –
אֶךְ אֵל תִּנְתַּק אֶת הַלְאוּ מִן הַכּוֹן,
תֵּן לְדַבְרְךָ גַּם אֶת הַפֶּשֶׁר הַזֶּה:
תֵּן לְדַבְרְךָ אֶת הַצֵּל.
[...]
הִבֵּט סְבִיבְךָ:
רְאֵה אֵיךְ חַיִּים נְעוּרִים –
בְּמוֹ מוֹת! חַיִּים!
אֶמְתֵּ אוֹמֵר הָאוֹמֵר צֵל.

פלסטינר מסביר, שכל דבר שנטען על אלוהים, ההיסטוריה, האנושות או אמנות, כל דבר חיובי, חייב להכיר באפשרות שלילתו, כי ראייה מפוצלת ואף עיוורון תורמים דווקא לתפישה של עולם הדברים. הצל מאפשר בסוף השיר לנמען "המערטל-עד-צל" או זה שהצל ערטלו (הגרמנית אינה חד משמעית כאן) להפוך חוט "שעליו רוצה הכוכב לרדת":

35 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 18. שירים נוספים שהמילה "צל" מופיעים בהם נמצאים בספר זה בעמודים 95 ו-107.

36 John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven: Yale University Press, 1995

37 שם, עמ' 79.

וּלְמַטָּה לַשְּׁחוֹת, לַמַּטָּה, / שֶׁם הוּא רֹאֵה עֲצָמוּ מֵהִבֵּהב בַּחוֹלוֹת / שֶׁל מַלְיִם נִדְדוֹת. / הצל, אפשר אפוא להוסיף לדברי פלסטינר, הוא הצד האחר של המילים, התשליל שלהן, אפשרות למשמעות נעה ונדה, לא קבועה ולא נתונה מראש, האפשרות להבהוב בין מילים נודדות, אולי אפילו התנגדות ממשית, כלומר שירה. באחת משיחותיו עם דב אומר צלאן, כי התנגדותו לשפה שבה הוא ודב מדברים, "שהיא אינה שפת השיר שלי", ההתנגדות הזאת "יוצרת פערים של אור [...]"³⁸. אם כן, הבהוב הכוכב, הבהוב של אמת, פערים של אור או השירה עצמה, מתאפשרים בזכות הצל. אם לחזור להר, הרי שאפשר להבין מן הפרשנות הזאת "צל", כי החיפוש של הדובר אחר צלו שהילדה לקחה הוא חיפוש אחר קול השירה שלו.

לאחר שאותה ילדה מגאולה (ככל הנראה הכוונה לשכונה בחיפה) לקחה את צלו של הדובר הוא קורא "בְּקוֹל גְּדוֹל / זוֹעֵק / הַדְ / שָׁב / חוֹזֵר חֶסֶר בֵּינָה" – שוב פעלים החוזרים על עצמם בשינוי קל. המוזיקה ה"לא מוזיקלית" של השורות ובתוכן יוצרת זרימה תוך כדי עצירה, תפנית נשימה יקרא לזה צלאן, תנועה ללא תנועה לפי בנימין. העצירה הזו, ההתנגדות לשפה, התנגדות שהיא מעין דיבור של "צל", מאפשרת את התחדשותו של השיר, את שובה של התודעה באשר לגורלה של הנעלמת: "בְּכַפּוֹת יָדַי בְּפֶה כְּתָר יִתְּנוּ לָךְ נְדָה". לא ברור מי בכפות ידי בובה, אם היא זאת שידיה עטויות, או ידיהם של מי שיינתנו לה כתר, או נדה, או כתר שהוא נדה, כלומר שום-כלום. האירוניה כאן מכאיבה במיוחד, עירוב המשלבים התורם לו מעצים את הכאב, ואבסורדית ממש היא החלפתה של קונבנציית הגעגוע ברגע המוות אל האהובה או האם באובדנה של הילדה. האבסורד הזה מזכיר את דבריו של צלאן בנאום המרידיאן לרגל קבלת פרס ביכנר. צלאן מצטט את קריאתה של לוסיל בַּמּוֹת דַּנְטוֹן לגאורג ביכנר עם הובלתו לגרדום של בעלה קמיל: "יחי המלך!". בקריאה משונה-מגוחכת-מטורפת זו גוזרת קמיל את דינה למוות. צלאן רואה בקריאתה מעשה של התנגדות שהוא "שבועת-אמונים להוד מלכותו האבסורד, המעיד על נוכחות האנושי". והאבסורד הזה, מוסיף צלאן, אינו אלא השירה.³⁹ באופן דומה מכנה אדורנו את השימוש של שטפן גאורגה במילה שלמעשה אינה קיימת בגרמנית "שארית גתית (משמו של גתה) של האבסורד", ומסביר שכך קורה "כאשר השפה חומקת מהכוונה הסובייקטיבית שזימנה את השימוש באותה מילה."⁴⁰ הר מציג מופעים של התחמקות של השפה מהכוונה הסובייקטיבית בבחירות הלקסיקליות האירוניות שהוא עושה לאורך כל השיר וגם ברגע הזה שבו הכתר שיתנו לנמענת מעומת עם "נדה", עם שום-כלום, וה"נדה" הזה ממשיך, לאחר שורת הרווח היחידה בשיר, כפי שנראה מיד, ליצירת הצירוף נע ונד, במין נקבה ובסיכול מילים. זהו שימוש אבסורדי בשפה, על גבול חוסר המובן והשיגעון, באופן המחדיר לשיר את ה"אנושי", את הכאב,

38 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 9.

39 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 130.

Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society", Rolf Tiedemann (Ed.), *Notes to 40 Literature* Vol. 1, Shierry Weber Nicholzen (trans.), New York: Columbia University Press,

[התרגום שלי, ר"א]. 1991, p. 53

את האמת על מצבה של הילדה, שגם אם אינו מובן וברור לחלוטין, נוגע בגורלם גם שלה, גם של הדובר וכנראה גם של הקוראים.
 אחזור על השורה האחרונה לפני שאמשיך בציטוט השיר עד סופו:

בְּכַפּוֹת יָדַי בְּבָה כֶּתֶר יִתְּנוּ לָךְ נָדָה
 נְעָה נוֹדֵי עַל יָם צִפּוֹר תִּכְלֵת קֶשֶׁה
 אֵיךְ צוֹמְחִים עֵכָשִׁיו
 בְּשָׂרְב הַמְעֻשָׁן
 דָּם
 קֶשֶׁת בְּעֵנָן
 צְבָעִים
 סוֹרְגוֹת
 סוֹגְרוֹת אֶצְבְּעוֹת צְלָלִית חֲבָלִים צַל בַּחלוֹן
 קִיקִיּוֹן
 סְנִסְנִים
 לִישׁוֹן מְרֵהִיבִים
 כָּל חַי צוֹמַח דוֹמֵם לִישׁוֹן
 לִישׁוֹן
 לִי צַל
 לִישׁוֹ

אין זה ברור כיצד הפכה הילדה מגאולה לציפור תכלה קשה הנעה־נדה ונקראת לנוד על ים (שוב החזרתיות האופיינית להר), אם כלל הפכה כזאת. השיר, על כל תפניותיו, נע בכיוון חדש. באופן המזכיר את שיריה של אסתר ראב, מצמיחות השורות הבאות דם, קשת בענן, צבעים וסנסינים, כל אחד מהם בשורה נפרדת בצורה המדמה רשימה, אבל בין המילים הללו נשזרת המילה "סורגות" שמיד משתנה ל"סוגרות" כאילו כדי להזכירנו שסורג עפר ייתכן במשמעות של סורג, כלומר קולע אריג, וכן במשמעות של סוגר. האצבעות הסורגות עפר סוגרות "צללית חבלים צל בחלון" והצליל השיני החוכך של הצד"ה הישראלית, לצד המבנה הלשוני המשונה, יוצרים תמונת צליל מאיימת. אך לא רק את שיר הטבע הארץ־ישראלי של ראב מזכירות השורות הללו, כי אם גם שירים שונים של צלאן, ואולי בעיקר את השיר המופיע לצדו של "סורג־שפה" בתרגום לעברית. הנה הבית השני בשיר "מיטת־שלאג":

קִיר־צוֹק כְּרֵאֵי־יָרֵחַ, מָטָה.
 (אורות מְכַתְמֵי־נְשִׁימָה. רְצוּעוֹת דָּם.
 נְשָׁמָה מְתַעַנֶּנֶת, שׁוֹב לּוֹבֶשֶׁת דְּמוֹת כְּמַעֵט.
 צַל עֶשֶׂר אֶצְבְּעוֹת – קַפּוּץ.)

אל שירו של הר מצאו את דרכם, גם אם בשינוי צורה ואופן, הדם, אולי גם האורות והקושי של קיר-הצוק, ובעיקר צל האצבעות הקפוי. הר מתוך את הדימויים הקשים אך המופשטים של צלאן עם סגנון המדמה את שירי הטבע של ראב, ותוך כך מחזיר את הקוראים לשורות שבהן פתח. "מה אָדָם פִּי תִזְכְּרוּנו", תמונת החריש והמבט המחודש על השורות המתחילות כך, מעורר את התחושה שזו אינה רק אלוזיה לתהילים, אלא גם למגילת קהלת א 3: "מה יִתְרוֹן לְאָדָם בְּכָל עֲמָלוֹ שְׁיַעֲמַל תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ." האנוש שהוחלף באדם, עמל החריש המעייף והשמש העומדת לפנות בוקר ובין ערביים בה בעת, כאילו יום רודף יום ולילה לילה, מעלים את דברי היאוש של קהלת, אבל ללא ההוד וההדר של שפת התנ"ך. לתוך כל זה מחדיר הר תחושה ברורה של גסות, משחק ואבסורד. הביטוי היומיומי כל כך "חי צומח דומם" (כשם משחק הילדים המפורסם) אינו מאפשר לאמץ את האלוזיות המקראיות כמעין מובן מאליו אידיאי, תרבותי ולאומי, ליצור מהן ובעזרתן מבנה שכביכול יוצר המשכיות, שינוי ובכל זאת המשכיות לאומית. הזיכרונות שהשיר מעלה אינם ניצבים על אדנים יציבים, הם אינם אלא צללי-זיכרון. "הבט סביבך:" כתב צלאן ב"דָּבָר גַּם אֶתָּה", "ראה איך חיים נעורים – / בְּמוֹ מִוְתָּ! חַיִּים! / אִמְתֵּ אוֹמֵר הָאוֹמֵר יָל." בתום המאמץ להושיט יד אל מעבר לסורג העפר על סף מוות מתפרקת השפה לגמרי, הצל משתלט, המוות מגיע, אבל השיר מתממש: זיכרון של מילים, זיכרון רגעי בלתי-מפוענח של פגישה והבטחה והאבל על אובדנם של אלו, נעשים לאובייקט מואר, לשיר.

שירו של הר נתלה במסגרת כמו-רומנטית, המצרפת אמרי שיר על סף מוות עם זיכרון של "היא" כלשהי, זיכרון ילדות וזיכרון היווצרותה של גבריות צעירה (לפנות בוקר בין ערביים במגפיים תוצרת הארץ), אבל למעשה השיר אינו מעורר דברים ממשיים, אלא מצב נפשי ורגשי. תצורתה של השפה – התנגשות בין מילים מהקשרים שונים, המבנים שכמו מפוסלים בבוץ (לא זכים ומהודקים, לפחות על פניהם) החזרות המיותרות על פעלים, האבסורד – מותחים את השיר מעבר לתחושת היאוש, המלנכוליה והאבל שהוא בכל זאת מוסר. הסובייקט בשיר מסרב לראיפיקציה לתוך דמות המאהב האָבֵל, או הישיר העומד על פי קבר; הוא אינו מנסה לבנות עצמו בדמותו של אדם, אינדיבידואל, העורך חשבון נפש עם חייו ועברו, משלים עם מה שדורש השלמה, מקבל את מה שכבר אי אפשר לסרב לו. נדמה שהאפשרות הזאת אינה קיימת עוד, היא מוצתה עד תום, או נעשתה שקרית. במקום זאת, החוויה האישית יוצאת מחוץ לעצמה, אל עבר מה שאדורנו מכנה בעקבות בנימין "שפה טהורה"⁴¹, לא נקייה, לא צלולה, לא יפה או שירית לפי ההגדרות המקובלות, אלא שפה, שכמו שפתו של צלאן אך באופן שונה ממנה, כמו שפת האדם אצל בנימין, אינה השפה הבורגנית, אלא היא השפה המתנגדת כל העת לשפת התקשורת הבין אישית. ובמילים אחרות: שפת השירה. שיריו של הר מוקדשים להזכרות בשפה הזאת, היא האחרות שהם נותנים לה קול.

מבלי לוותר על תחושה של חשבון נפש, הניכרת גם בשם הלא אטרקטיבי מבחינה מסחרית של הקובץ: סליחה, שפת השיר מעכבת, חוזרת, נדבקת אל עצמה ומעקמת-

41 אדורנו, שם, עמ' 52.

מסרבלת כל ציפייה לחשבון נפש של אדם זקן בסוף ימיו. דווקא מתוך סירוב לתבנית האישית והפרטית הזאת, מתוך אירוניזציה של הציפייה לרצף לינארי של חשבון-נפש, יוצר הר שפה סובייקטיבית, ייחודית, נבדלת ופרטיקולרית ולכן אקספרסיבית, שאינה "מודיעה" משהו לאחרים, כלשונו של בנימין המכוון בדברים האלה למשהו שכבר ידוע, שכבר נתון בתוך מוסכמה כזו או אחרת, שעונה לציפייה מובנית. הר יוצר שפה סובייקטיבית, שאפשר לתארה במושגים של בנימין כשפת האדם, השפה "סתם", הלשון שבה שפת הדברים מוצאת בה את קולה, כי היא אינה מוסרת מה שכבר קיים אלא מחפשת שוב ושוב שם חדש לדברים מתוך הקשבה לטיבם האמתי והחד פעמי. הילדה מגאולה אינה סמל למוות הקרב. אילו הייתה כך, היה ניטל ממנה מלוא הכאב והמלנכוליה של המוות, של העוני, של חוסר האונים הנוראי למול האובדן. הר יוצר שפת צל, זאת השפה שהוא מבקש אצל צלאן, והיא שיכולה לחרוג מעבר למה שהוא רק אישי אל עבר מה שהאחרים, אם רק יבקשו לקרוא את הדברים בעיון הנדרש, יוכלו להבין, להרגיש, לתפוש בשכלם. האלוזיות לצלאן מנותקות מכל הקשר ידוע מראש וצפוי. השיר אינו מבקש ליצור המשכיות אתנית-תרבותית-לאומית בין המשורר היהודי הגדול למשורר העברי-הישראלי. הפנייה לצלאן ממחישה עניין בדרכי ההבעה של צלאן, בתשובות ששירתו נתנה לשאלה איך אפשר, בפרפרזה על אמירתו הידועה של אדורנו, להמשיך לכתוב שירה אחרי אושוויץ, ויותר מכך – איך ייתכנו חיים משמעותיים אחרי הניסיון הנורא להשמדת הפרטיקולריות האנושית. התשובה מצביעה חזרה אל עבר השירה עצמה, כבובה רבת איברים. "כְּדוֹר עֶפְרָיִם מִמֶּנּוּ בָּבֶה בְּזַעַת נְחִירִים / גְּבֻלְתִּי אוֹמְרִים נוֹצְעֶרְתִּי אֲנִי אָדָם.⁴²" השיר עצמו הוא בובה שבכפותיה "נדה", לא כלום אך גם דבר-מה שכולו דמיון והפתעה ורגש חד של מלנכוליה, אובדן ואבל. כמו בובה, אין השיר נע בתאום איברים אנושי מורגל. כל מקטע-בית כאילו מתחיל שיר חדש, כל איבר נע בקצב משלו, כל צל-זיכרון נע בכיוון נבדל, כאילו היד זזה אך הגוף נשאר ללא תנועה, או הגוף זז, אך היד משותקת לצדו. כשלעצמה זוהי תמונה מלנכולית, תמונת האלגוריה של בנימין, זהו הסירוב של שפת השירה של צלאן להשלים עם עובדת השואה ובכך להשכיח את אימתה; זאת הדרך שבה שירה במלוא כוחה מעניקה קול לעולם הדברים, מגלה את תוכנה האמתי, בוכה בכי חסר דמעות.

אוניברסיטת בן גוריון

42 הבחירה במילה "גְּבֻלְתִּי", כלומר נוצרתי באמצעות לישה של חומר ומים, מרמזת לבראשית ב 7: "וַיֵּצֵר יְהוָה אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם עֶפְרָיִם מִן-הָאֲדָמָה וַיִּפַּח בְּאַפָּיו נְשָׁמַת חַיִּים". כך מתעצמת תחושת המוות בשיר.

על המרה השחורה: מתוך בעיות במדעי הטבע

המיוחס לאריסטו¹

תרגום מיוונית והעיד: גבריאל צורן

מדוע כל אותם אנשים שהגיעו לכלל הצטיינות מיוחדת בפילוסופיה, בפוליטיקה, בשירה או באומנות, הם בעלי־מרה־שחורה, מקצתם עד כדי ללקות במחלות שמקורן במרה השחורה,² כפי שמסופר על הֶרְקֵלֶס מבין הגיבורים? שכן הלה היה בעל טבע מסוג זה, וזו הסיבה לכך שהקדמונים כינו את התקפיה של מחלת הנפילה על שמו – המחלה הקדושה. דבר זה מוכח מן הטירוף שבו נהג כלפי ילדיו, ומתפרצויות הכאב שלו לפני שנעלם בהר אויטה.³ דברים כאלה קורים לעתים תכופות בשל המרה השחורה. גם ליסנדרוס הלקוני סבל מכאבים כאלה לפני מותו.⁴ כך היה גם במקרים של איאס ובלרופונטס,⁵

1 "בעיות במדעי הטבע", "Phusika Problēmata", הוא חיבור גדול הכלול בקורפוס המסורתי של כתבי אריסטו, על אף שייחוסו לאריסטו מוטל בספק גדול, והוא ככל הנראה מאוחר יותר. החיבור מורכב מדיונים קצרים במתכונת של שאלות ותשובות הנוגעים לתחומים השונים של חקירת הטבע. הספר השלישי, הנפתח בדיון שלפנינו, כותרתו "על אודות המחשבה, השכל והחכמה". לדיון עצמו אין כותרת. מיקומו בספר: XXX.1, (953a10–955a40). התרגום מתבסס על הטקסט שבמהדורת Loeb Classical Library שיצאה לאור לראשונה בשנת 1937 בצירוף תרגומו של W. S. Hett. כמו כן נעזרתי בתרגומו של E. S. Forster המופיע במהדורה המקובצת של כתבי אריסטו בעריכת Jonathan Barnes משנת 1984.

2 "בעל־מרה־שחורה" – melagkholikos; אבל "מרה שחורה" – melainê kholê. המונח מופיע בצורה המצורפת בדרך כלל כדי לייצג את המזג האנושי – "מלנכולי"; כשהוא מופיע בנפרד הוא מייצג באופן ספציפי את הליחות שבגוף או את המחלות הנגרמות על ידיהן. הצורה המצורפת מיוצגת בתרגום על ידי קווים מחברים.

3 הרקלס היה נשוי למגארה מתבאי, ונולדו לו שלושה בנים. אבל האלה הירה, שהייתה עוינת לו כל חייו, היכתה אותו בשיגעון והוא השליך את ילדיו לאש. כדי לכפר על חטאו נאלץ לבצע את שתים עשרה המשימות הידועות. לאחר מכן מסר הרקלס את אשתו לידיו של אחיינו, יולאוס, ופנה לחזר אחר נשים אחרות. אשתו האחרונה, דיאנירה, נתנה לו כתונת מכושפת, שסברה לתומה כי תבטיח את נאמנותו כלפיה, אולם למעשה הייתה מורעלת, וכשהרקלס לבש אותה נחרך בשרו בעינויים נוראים. כדי להיפטר מעינויו ציווה להכין לו מוקד על הר אויטה ולהעלותו באש בעודו בחיים. בעקבות זאת זאוס אסף אותו אליו, העבירו לאולימפוס, ונתן לו מעמד אלוהי.

4 ליסנדרוס, מנהיג הצי הספרטיני, הביס את האתונאים במלחמה הפלופונסית. הוא נהרג בשנת 395 לפני הספירה בקרב הליארטוס שכנגד תיבאי. לאחר מותו זכה לכיבודים אלוהיים.

5 איאס היה בין הלוחמים בטריויה והשני בגבורתו אחרי אכילס. לאחר מות אכילס היה המועמד הראוי לרשת את מגינו האלוהי, אולם עקב מעשה רמייה של אודיסאוס נמנעה ממנו הירושה. עוצמת הפגיעה בכבודו הטרירפה עליו את דעתו. מתוך שיגעון נכנס למלחמה בעדר כבשים ולאחר מכן שם קץ לחייו מחמת הבושה. בלרופונטס, גיבור קורינתית קדום ורב עלילות, שהיה ברוך האלים,

שמהם הראשון יצא מדעתו לחלוטין, ואילו השני פרש למקום מבודד, ועל כך שר הומרוס:

אך אז שנאו כל האלים את בלרופונטס,
ולברו הוא נדר על פני מישור אליוס,
אכל את לבו, ובדרכי אנשים לא הציב רגל.⁶

ונראה כי רבים מן הגיבורים האחרים סבלו גם הם באופן דומה. מבין המאוחרים סבלו מכך אמפדוקלס ואפלטון וסוקרטס⁷ ורבים אחרים מבין ידועי השם. וכיוצא באלה גם מרבית המשוררים. רבים מהללו לקו במחלה זו בשל אותה תערובת שבגופם, ואילו לקצתם הייתה נטייה טבעית ברורה לאותו חולי. אבל ניתן לקבוע בפשטות כי כולם היו בעלי טבע כזה, כפי שנאמר. את הטעם לכך נוכל להבין בראש ובראשונה אם ניטול את הדוגמה המצוינת של היין: כי נראה שייך בכמויות גדולות מחולל אותן תופעות שאנו מייחסים לבעלי־מרה־שחורה, וכאשר שותים אותו הוא גורם להיווצרותן של תכונות אופייניות, כגון רגזנות, אהבת הבריות, רחמנות, או חוסר ריסון, וזאת בשונה מדבש, חלב, מים, וכיוצא באלה. אפשר להיווכח בכוחו של היין לחולל את מגוון התופעות הללו, אם בוחנים את האופן שבו הוא משנה בהדרגה את מי ששותים אותו. כי כאשר הם צוננים מחמת פיכחון ונוטים לשתיקה, מעט יין הופך אותם לדברנים יותר, עוד קצת – והם מרבי להג ונועזים; כשהם ממשיכים בכך הם נהיים משולחי רסן, וכשהם שותים עוד יותר הם נעשים עזי מצח, ואחר כך מטורפים; ההפרזה במידה הופכת אותם לתשושים וטיפשים כמו אלה שלוקים מילדותם במחלת הנפילה, והם קרובים מאוד ללוקים במרה־שחורה. וכך אפוא, כמו שאצל אדם אחד, כשהוא צורך ושותה יין בכמות מסוימת, משתנות תכונות האופי, כך גם יכולות להיות תכונות אופייניות המתגלמות [בדרך קבע] אצל אנשים שונים. מה שאדם אחד הוא בעת השכרות, יכול אדם אחר להיות מטבע ברייתו: האחד דברן, האחד רגזן, והאחר נוטה לדמעות. כי היין הופך גם הוא אנשים אחדים לכאלה, כפי ששר הומרוס:

והיא תאמר כי אני שטוף דמעות כי אני כבד ביין.⁸

הורשה לצאת למלחמותיו על גבי הסוס המכונף פגסוס. אולם, כשרצה להגביה עם פגסוס עד לאולמפוס, חנו סר בעיני האלים ובעקבות זאת שקע באחרית ימיו בדיכאון ופרש למקום מבודד. 6 הומרוס, איליאדה, שיר 6, שורות 200–202, מיוונית: אהרון שבתאי, תל אביב: שוקן, 2016, עמ' 170.

7 בשמו של אמפדוקלס, הפילוסוף הפרה סוקרטי, קשורות אגדות שונות בעלות נופך מיסטי, בין השאר על כך שהוא נעלם במוותו, או שמת בהתפרצות מלועו של הר הגעש אטנה, וכך, לכאורה, זה מעלה על הדעת את המיתוסים על קצו של הרקלס שהוזכרו למעלה. סוקרטס הועמד למשפט על השחתת הנוער ונידון למוות. הוא נמנע מכל ניסיון להמתיק את גזר הדין, וחלק מבני דורו (כסנופון) פירשו זאת כהתאבדות. לגבי אפלטון הקישור לסימפטומים של מלנכוליה אינו ברור.

8 פרפראזה על הומרוס, אודסיאה, שיר 19, שורה 122, מיוונית: אהרון שבתאי, תל אביב: שוקן, 2014, עמ' 356: "תגיד שאני שטוף דמעות כי מוחי מלא יין".

ואנשים אחדים הופכים להיות רחמנים, ואחרים פראיים ואחרים שתקנים, כי אחדים משתתקים לחלוטין, ובמיוחד בעלי-המרה-השחורה הנתונים במצב של טירוף. היין גם הופך אנשים לבעלי תאוה, וסימן לכך שמי ששותה נכון לנשק אנשים שבמצב של פיכחות לא היה מנשק, בין אם בשל המראה או הגיל. היין הופך אנשים ליוצאי דופן לפרק זמן לא ארוך אלא קצר מאוד; הטבע, לעומת זאת, עושה זאת בדרך קבע, כל עוד האדם חי. כי בדרך הטבע אחדים מן האנשים הם בוטים, אחדים שתקנים, אחדים רחמנים, ואחדים פחדנים.

ברור אפוא כי היין והטבע פועלים באותו אופן כשהם מקנים לכל אדם את אופיו שלו, כי כל הפעולות נשלטות באמצעות החום. מיץ [הענבים] ותערובת המרה השחורה שייכים שניהם ליסוד האוויר, ועל כן אומרים הרופאים כי מחלות בדרכי הנשימה ובקרביים גם יחד מקורן במרה שחורה. וכוחו של היין הוא מן האוויר, ועל כן היין ותערובת [המרה השחורה] דומים בטבעם.

מה שמוכיח כי היין יסודו באוויר הוא הקצף, שהרי השמן כשהוא מתחמם איננו מקצף, ואילו היין [מקצף] במידה רבה, והיין האדום יותר מן הלבן, כי הוא עולה עליו בחום ובסמיכות. ועל כן היין מעורר את החשק המיני, ובצדק נוהגים להסמיך את דיוניסוס לאפרודיטה, ובעלי-המרה-השחורה הם על פי רוב גם בעלי תאוה, שהרי התשוקה המינית יסודה באוויר. וסימן לכך הוא איבר המין, ההופך במהירות מקטן לגדול על ידי תפיחה. וילדים הקרובים לגיל ההתבגרות, אפילו לפני שיש בכוחם לפלוט זרע, מפיקים הנאה מינית מחיכוך איבר המין. ותפיחה זו מתגלה לעין משום האוויר הממלא את התעלות שמאוחר יותר יעברו בהן הנוזלים. ושפיכת הזרע ולחץ-הזרמה בעת המגע המיני מקורם בבירור בדחף האוויר. כך אפוא אותם מאכלים ומשקאות הגורמים לגודש אוויר באזור המבושים נחשבים בצדק למעוררי תשוקה מינית. ועל כן היין האדום, יותר מכל דבר אחר, מחולל אותן תופעות כמו של בעלי-המרה-השחורה. דבר זה ניכר אצל אחדים מהם: כי רבים מבעלי-המרה-השחורה הם נוקשים וורידיהם בולטים. הסיבה לכך איננה בגודש של דם, אלא של אוויר. והעובדה שלא כל בעלי-המרה-השחורה הם נוקשים וכהים, אלא רק אלה הגדושים בליחות רעות, היא עניין לדיון אחר.

אבל כדי לחזור למה שפתחנו בו – הליחה הזאת, כלומר המרה השחורה, היא מטבעה מעורבת, שהרי היא מיזוג של חום וקור, והרי הטבע עומד על שני המרכיבים האלה. ועל כן המרה השחורה יכולה להיות בעת ובעונה אחת חמה מאוד וקרה מאוד, כי אותו דבר עצמו יכול לשאת את שני האפיונים, כמו גם המים, שהם קרים, אבל כאשר מחממים אותם במידה מספקת כדי להגיע לנקודת הרתיחה, הם חמים יותר מן הלהבה עצמה, וכך גם האבן והברזל: כאשר גורמים להם להתלהט הם הופכים להיות חמים יותר מן הפחם, בעוד שעל פי טבעם הם קרים. דברים אלה נדונו ביתר בהירות בחיבור על האש.⁹ והמרה השחורה היא קרה, ואינה גלויה על פני השטח, אבל כאשר קורה לה מה שנאמר – כאשר היא גודשת את הגוף יתר על המידה, היא גורמת לשבץ, לקהות חושים, לדיכאון או לחרדה, וכאשר היא מתחממת יתר על המידה, היא גורמת לעליצות יתרה המלווה

9 החיבור אינו ידוע.

בשירה, לטירוף הדעת, להתפרצויות של כאבים, ולדברים אחרים מעין אלו. אצל מרבית האנשים הדבר נובע מן התזונה היומיומית, וזו אינה מחוללת שינויים באופי, אלא רק גורמת לחולי מסוים של המרה השחורה. אבל אלה שהמזג הזה מצוי בהם בדרך הטבע, מפתחים מיד מגוון של תכונות אופי, כל אחד בהתאם למזגו המיוחד. כך למשל אלה שאצלם המרה השחורה רוויה [במידה סבירה] וקרה נהיים קהים ושוטים, בעוד שאלה שאצלם היא גדושה מעבר למידה וחמה נהיים טרופי־דעת, חריפי־שכל, בעלי־תאוה, ומונעים בקלות על ידי כעס ותשוקה, וחלקם נהיים דברנים יותר. וכאשר החום הזה מגיע סמוך למקום השכלי, אנשים רבים לוקים בשיגעון ובטירוף־הדעת, וככל שהדבר נובע לא ממחלה אלא ממזג טבעי, זהו מקורם של הסיבילות, החוזים, וכל בעלי ההשראה האלוהית. מָרְקוֹס הסיֶרְקוֹז¹⁰ היה משורר טוב יותר כאשר יצא מדעתו. האנשים שאצלם ההתחממות היתרה נסוגה לדרגה ממוצעת, הם אומנם בעלי־מרה־שחורה, אבל הם נבונים יותר וחריגים פחות, ובתחומים שונים הם עולים על כל השאר, אחדים בחינוך, אחדים באומנות, ואחדים במדינאות.

לנוכח סכנה מחוללת התכונה הזאת מגוון של תגובות, שכן הפחד גורם לאנשים רבים להיות בלתי צפויים. כי הם נבדלים זה מזה ביחס שבין גופם לבין אותה תערובת. התערובת המלנכולית, כשם שהיא גורמת לאנשים להיות בלתי צפויים מכוח המחלות שהיא מחוללת, היא גם בלתי צפויה כשלעצמה. לעתים היא קרה כמים, ולעתים היא חמה. וכך, אם מתקבלת בשורה קשה בעוד התערובת קרה, השומע נחרד, כי נסללה הדרך בפני הפחד, והפחד נוסך קור. והוכחה לכך הם האנשים הנחרדים, שהרי הם רועדים. לעומת זאת אם התערובת חמה יותר [באותה שעה], הפחד מצנן אותה לדרגה הממוצעת, והאדם נהיה כבוש וקר־רוח.

וכיוצא בזה גם באשר לדכדוכים של יומיום: כי לעתים קרובות אנו מצויים במצב של צער, אך אין ביכולתנו לומר מה מקורו, ולעתים אנו שרויים בעליצות שמקורה אינו ברור לנו. ריגושים מן הסוג הזה, וכאלה שנוהגים לכנות "שטחיים", מתעוררים במידה מסוימת אצל כולם, כי משהו מן הכוח [המחולל אותם] מעורב בין היסודות של כל בני האדם. אבל האנשים שאצלם הריגושים האלה חדורים לעומק, הללו כבר נושאים אותם כתכונות אופי.

וכשם שאנשים שונים במראה, לא מפני שיש להם קלסטר־פנים, אלא מפני שיש לפניהם איכויות שונות – אלה נאים, אלה כעורים, ובאלה אין שום דבר יוצא דופן (והם בעלי טבע ממוצע) – כך בכמה מן האנשים יש מעט מן התערובת הזו, והם הממוצעים, ואילו באחרים יש מידה רבה, והם נבדלים מן הרוב. אלה שאצלם תכונה זו רוויה במידה גדושה מאוד הם בעלי־מרה־שחורה, וכאשר התערובת היא בעלת איכות מסוימת, הם יוצאי דופן. אם הם מזניחים את עצמם, הם לוקים במיני חוליים של מרה שחורה בחלקים שונים של גופם: לאחדים מהם יש תסמינים של מחלת הנפילה, לאחרים של שבץ;

10 מרקוס מסירקוז אינו מוזכר בשום מקור אחר מן העולם העתיק ודבר אינו ידוע עליו. אולי דווקא משום כך זוהה באופן בלעדי עם מחלת המלנכוליה, ומרבים להזכירו בכתבים מראשית העת החדשה (תודה לפרופ' מרגלית פינקלברג על הזיהוי).

לאחדים יש דיכאון קשה או חרדה, ולאחרים ביטחון עצמי מופרז, כפי שהיה במקרה של ארכלאוס מלך מקדוניה.¹¹

הסיבה לכוחות האלה נעוצה בתערובת וביחסיה עם מידות הקור והחום. כי אם היא קרה מעבר למידה, היא מחוללת דיכאון בלתי מוסבר, ומכאן המקרים המרובים של התאבדות בתלייה בקרב צעירים, ולעתים גם בקרב מבוגרים. רבים גם שמים קץ לחייהם בעקבות שכרות, אבל אצל אחדים מבעלי-המרה-השחורה הדיכאון מתמיד גם אחרי השתייה, כי חומו של היין מכבה את החום הטבעי. אבל חום באזורים שבהם אנו חושבים ומקווים גורם לעליצות. מן הטעם הזה יש לכולם תשוקה לשתות לשוכרה, כי הכברה ביין גורמת לאנשים להיות חדורי תקווה, בדיוק מה שהגיל-הצעיר גורם לילדים, שהרי הזקנה היא רואה-שחורות, בעוד שהנעורים רבי תקווה. יש כמה אנשים הנתקפים בדיכאון בעת השתייה, וזאת מאותה סיבה עצמה שאחדים נתקפים לאחריה. אותם אנשים השוקעים בדיכאון לאחר ששכך החום נוטים יותר להתאבד. מן הטעם הזה צעירים נוטים להתאבד יותר ממבוגרים: שהרי הזקנה מצננת את מידת החום, ואילו אצל הצעירים [מה שמצנן את מידת החום] הוא הסבל, בעוד [שהחום עצמו] הוא טבעי; מרבית האנשים ששמים קץ לחייהם הם אלה שהצטננו לפתע פתאום, והדבר מכה את כולם בתדהמה, כי לא היה לכך כל סימן מוקדם.

כאשר התערובת הנוצרת מן המרה השחורה מתקררת, כמו שנאמר, היא מחוללת דיכאונות מכל מיני סוגים, לעומת זאת כשהיא מתחממת היא נוסכת עליצות. מן הטעם הזה הילדים הם יותר עליזים, בעוד שהזקנים קודרים יותר: אלה חמים ואלה קרים, שהרי הזקנה היא מעין תהליך של הצטננות. [אבל] קורה שהחום מצטנן פתאום בשל סיבה חיצונית, כמו משהו שהולהט באש והוצן כנגד הטבע, כגון פחמים שיצקו עליהם מים. מסיבה זו גם אנשים מתאבדים בעקבות השתכרות, כי חומו של היין הוא גורם שהובא מן החוץ, ולאחר שהוצן מתחולל הסבל [שגורם להתאבדות]. גם בעקבות מעשה האהבה מרבית האנשים שוקעים בדיכאון, אבל אלה שפולטים הפרשה מרובה יחד עם הזרע הם עליזים יותר, כי הם משתחררים מן ההפרשה, מן האוויר ומעודף החום. אבל האחרים הם לעתים קרובות מדוכאים יותר: הם מצטננים בעקבות מעשה האהבה, כי הם מאבדים דבר בעל חשיבות. הוכחה לכך היא העובדה שכמות הזרע הנפלט איננה גדולה.

כדי לסכם: בעלי-המרה-השחורה אינם אחידים [בטבעם], מפני שהמרה השחורה היא בלתי עקבית בכוחותיה, שהרי היא יכולה להיות גם קרה מאוד וגם חמה. ובהיותה מחוללת אופי (שהרי אופיינו נקבע יותר מכל דבר אחר על ידי החום והקור), היא משווה לאופיינו את איכותו המיוחדת, ממש כמו שהיין [עושה זאת] כשהוא מתערבב בגופנו במידה רבה או מעטה. שהרי שניהם, גם היין וגם המרה השחורה, יסודם באוויר. אבל מכיוון שגם תערובת בלתי עקבית יכולה להיות ממוזגת היטב, ובמובנים מסוימים לעלות יפה ולהיות על פי הצורך חמה יותר, ושוב קרה יותר, או להפך, וזאת בהתאם למידת הגודש, [הואיל וכך] כל בעלי-המרה-השחורה הם יוצאי דופן, לא בשל מחלה, אלא על פי הטבע.

11 ארכלאוס מלך מקדוניה שלט בשנים 413-399 לפנה"ס. פעל ליינונה של מקדוניה ולהפיכתה מפריפריה למרכז צבאי פוליטי ותרבותי.

גוניה של המרה השחורה: מאריסטו לעת החדשה

גגה ייס ורז חן־מוריס

מעטים החיבורים שבמסגרת מצומצמת של מספר עמודים מצליחים לעצב תמונה שלמה של הנפש האנושית, על שלל ריגושיה והלכי הרוח המלווים אותה, ובתוך כך גם יוצקים תשתית לדיון עתידי בן מאות שנים בנושא מסוים. אחד החיבורים המעטים האלה הוא הטקסט הקצר של (פסיאודו־) אריסטו על המלנכוליה בתוך החיבור בעיות במדעי הטבע, פרק מס' 30, *Phusika Problēmata* (להלן, פרובלמטה) שתורגם כאן לראשונה לעברית על ידי גבריאל צורן.¹

בחיבורו זה של (פסיאודו־) אריסטו, נטועים שורשיהם של מושגים כגון *acedia*, "העצלות הרוחנית" ו־*tristia*, "העצב הרוחני", צורות של מועקה נפשית המלווה את "אוהב החוכמה" המבקש את התגלותה של אמת נשגבת במסע החקר שלו ובחיפוש אחר השלמות האנושית. במובן זה מספק המחבר האריסטוטלי נקודת התייחסות פרימודיאלית לגנאלוגיה של תחושת האדישות, *ennui*, או ה־*Weltschmerz* הרומנטי, ולשיאיה אל הנשגב הקנטיאני או אל השעמום האקזיסטנציאליסטי.²

מה מייחד את החיבור הקצר והמתומצת הזה? ומה הם עיקריה של התשתית התפיסתית שאותה הניח המחבר למען אלפיים שנות פסיכולוגיה שיבואו אחריו, אותם דורות עתידיים של חקירה והתבוננות בתהומות הנפש האנושית, כמו גם בתחושות ההתעלות בעת התרוממות הרוח אל פסגות היצירה והמחשבה?

אחת הקושיות המטופלות בפרובלמטה תוהה על "המרה השחורה" ומציגה תופעה, שעל פניה נראית כנוגדת את השכל הישר ושההסבר לה אינו נתון באופן מידי או אינטואיטיבי: כיצד יתכן שלצד מצוינות בתחומי דעת ועשייה מסוימים, כמו להיות מצביא או פילוסוף, מופיעות גם מצוקות נפשיות ופיזיולוגיות של עצב וכדוך או פרכוסים של מחלת הנפילה? מדוע, כפי שטוענת אמרה עממית, כרוכים הגאונות והשיגעון זה בזה? המחבר האריסטוטלי לא היה הראשון להבחין בקשר זה; ניתן למצוא לו הדהוד כבר

1 למקור ביוונית לצד תרגום לאנגלית ראו: Aristotle, *Problems 30 – I*, Robert Mayhew and David C. Mirhady (Eds and trans.), Loeb Classical Library, London: Harvard University Press, 2011, p. 277.

2 במונח גנאלוגיה יש כמובן משום הפניה למתודולוגיה הניטשיאנית כפי שהיא באה לידי ביטוי בספרו של פרידריך ניטשה, "לגניאלוגיה של המוסר" (פרידריך ניטשה, מעבר לטוב ולרוע; לגניאלוגיה של המוסר, מגרמנית: ישראל אלדד. תל אביב: שוקן, 1967); ויותר מכך לשיטה שפיתח מישל פוקו להבנה היסטורית, בעיקר בחלק השלישי של "ההיסטוריה של המיניות": Michel Foucault, *The History of Sexuality Volume 3: The Care of the Self*. London: Penguin Books, 1984.

בסיפור המקראי על שאול, הנע בין תחושת הפחיתות של הנער המחפש אחר האתונות כשהוא נחבא אל הכלים ומתרחק מן ההמון, לבין ההתפרצויות האקסטטיביות שלו בחברת המתנבאים, או כמלך הנתון בפחד מתמיד ומחפש מרגוע לצלילי הנבל.³

הדהוד אחר לתפיסה זו נמצא בפיידרוס לאפלטון. בדאיאלוג זה מפריד אפלטון בין השיגעון הנחות, הנתון לתאוות הבשרים, לבין המאניה הארוטית של הפילוסוף, המובילה אותו לשוב ולחוות את האמת שבה חזתה נפשו לפני בואה אל העולם החומרי. חיזיון זה התרחש בעוד הנפש עצמה נקברת "בתוך מה שאנו גוררים אתנו וקוראים לו 'גוף', כלואים בתוכו כמו צדפות".⁴

הסופר המקראי ואפלטון רואים את גדלות הנפש הצומחת מן השיגעון כתלויה בגורם חיצוני ועל טבעי, במקרה של שאול המלך גדלות הנפש באה מחסד האל, בעוד הרוח הרעה נחה על המלך האומלל בעת שהאל מסתיר את פניו ומסיר ממנו את השגחתו. אצל אפלטון השיגעון נתפס כמלא השראה ומ"הגדולות בברכות" רק בתנאי שהוא "מתנה אלוהית". במצב כזה "השיגעון מושלם ומכובד יותר מן השפיות: הראשון בא מאיזשהו אל, ואילו השנייה שייכת לבני אדם".⁵

עבור המחבר האריסטוטלי ההסבר התאוסופי אינו אפשרי. על פי התפיסה האריסטוטלית, ובניגוד לזו האפלטונית, הנפש אינה נפרדת מן הגוף ולכן אינה יכולה להיפרד ממנו, לשוטט בעולמות עליונים ולזכות ברגעי הארה. יתרה מזו, על פי התפיסה האריסטוטלית גורמים אלוהיים אינם יכולים להתערב בעולם הטבעי, לכן האלוהות הנצחית אינה יכולה להעניק גדלות נפש ליצור האנושי החי והמתקיים בעולם התת־ירחי של לידה וכליה. משום כך פונה המחבר האריסטוטלי אל ההסבר הפיזיולוגי-חומרי, המסתמך על תורת ארבע הליחות, שמקורה עוד במחשבה הפרה־סוקרטית וההיפוקרטית. על פי תורה זו הגוף חי ומתפקד בזכות ארבע ליחות הקיימות בתוכו: דם, ריר או כיח, מרה צהובה הנמצאת בכבד ומרה שחורה. האיזון או חוסר האיזון בין ארבע הליחות נתפס כקובע את מצבו הרפואי של הגוף,⁶ וכל אחת מהליחות נתפסת כקשורה לארבע איכויות פיזיות־תחושתיות: חום וקור, יובש ולחות. היה זה היפוקרטס, בסוף המאה החמישית לפנה"ס, שאבחן את המלנכוליה כנובעת מעודף במרה שחורה.⁷

3 שמואל א י 10-5: "וַיְהִי כְּבָאֵךְ שֶׁם הָעִיר, וַפְּגַעַתְּ חֶבֶל נְבָאִים יְרֵדִים מִהַבְּמָה, וְלִפְנֵיהֶם גִּבַּל וְתָף וְחִלְלִל וְכֹזֵר, וְהֵמָּה מִתְנַבְּאִים. וְצִלְחָה עֲלֶיךָ רוּחַ יְהוָה, וְהִתְנַבֵּית עִמָּם; וְנִהַפְכְתָּ, לְאִישׁ אֲחֵר. [...] הִנֵּה חֶבֶל־נְבָאִים לְקֶרְאֲתוֹ; וְתִצְלַח עֲלֶיךָ רוּחַ אֱלֹהִים, וַיִּתְנַבֵּא בְּתוֹכְכֶם". שמואל א יח 10: "וְתִצְלַח רוּחַ אֱלֹהִים רָעָה אֶל־שְׂאוּל וַיִּתְנַבֵּא בְּתוֹךְ־הַבַּיִת, וְדָוִד מִנְּגֵן בְּיָדוֹ, כַּיּוֹם בְּיוֹם".

4 אפלטון, פיידרוס, מיוונית, מבוא והערות: מרגלית פינקלברג. תל אביב: חרגול ועם עובד, 2010, עמ' 61.

5 שם, עמ' 50.

6 Stanley W. Jackson, "Melancholia and the Waning of the Humoral Theory", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 33 (1978), pp. 367-76; Jacques Jouanna, *Hippocrates*, Translated by M. B. De Bevoise, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 210-211; 282-285; 314-317

7 יש לציין כי בקורפוס הכתבים ההיפוקרטיים (סוף המאה החמישית-ראשית המאה הרביעית לפנה"ס) אין דיון ספציפי העוסק במלנכוליה, אך ניתן להתייחס למספר קטעים מתוכם שבהם מופיעות המילים "מלנכוליה", "מלנכולי", ושמהם ניתן לקבל מושג, גם אם חלקי בלבד, על התפיסה ההיפוקרטית את המלנכוליה. הקורפוס ההיפוקרטי מכיל כשישים חיבורים רפואיים שנכתבו ביוונית יונית בתקופה

המחבר האריסטוטלי ממשיך בקו המחשבה הזה, כאשר הוא מבחין בין עודף מוגזם של מרה שחורה כגורם למחלה ולהפרעה נפשית עמוקה, לבין עודף מתון של מרה שחורה המעצב את אופיים של "אלה שהמזג הזה מצוי בהם בדרך הטבע" ומקבע בהם תכונות מלנכוליות שאינן בהכרח מתבטאות כחולי ממשי. אלא שהמחבר האריסטוטלי הולך מעבר לאבחון ההיפוקרטי; בעוד האחרון רואה את המרה השחורה כליחה יבשה וקרה, מבחין המחבר האריסטוטלי בין שני סוגים של מרה שחורה: מול זו היבשה והקרה הגורמת לדכדוך, לעצב ולחוסר יכולת לפעול, הוא מציב את המרה השחורה החמה, זו המעניקה תחושה של רוממות רוח והתעלות ופותחת את מעייני היצירה האנושית. בכך מאחד המחבר האריסטוטלי את שני סוגי השיגעון שאפלטון דאג בנחרצות להבחין ביניהם ומציג אותם כאן כנובעים מגורם סיבתי אחד – עודף במרה שחורה; והמרה השחורה עצמה נחלקת לשניים, זו הקרה והאינרטיה וזו החמה, המעוררת והמתסיסה. כך נוצרה תפיסת המבנה הליברית של המלנכוליה על תנודותיה, אלה הלוכדות את הטיפוס המלנכולי בסבלו ובצפייה המתמדת שלו לרגעי ההתעלות, מול חרדתו המצמיתה שמא אין כל ממש ברגעים האלה.

בספקו הסבר מטריאליסטי למלנכוליה, מציב המחבר האריסטוטלי מורכבות נוספת ותוהה: איך צומחות מן המצע החומרי של ליחות הגוף הארות של נבואה, כריזמה פוליטית, גדלות נפש ויצירתיות פואטית? אילו ערכי אמת יש ברגעי ההשראה המלנכוליים, אם בסופו של דבר הם אינם אלא תערובות מסוימות של ליחות הגוף והיעדר האיזון ביניהן? כדי להבין כיצד בונה המחבר האריסטוטלי את מתח התהייה וכיצד הוא מצליח להציג את מכלול מורכבותה הסבוכה של המלנכוליה, מבלי להתקבע בהעמדה שטחית של הריגוש המלנכולי על ליחות הגוף בלבד, נפנה לקריאה צמודה של מקרי המבחן המלנכוליים שהוא מביא בחיבורו פרובלמטה.

החיבור נפתח בשאלה מפורסמת שמרבים לצטט אותה, "מדוע כל אותם אנשים שהגיעו לכלל הצטיינות מיוחדת בפלוסופיה, בפוליטיקה, בשירה או באמנות, הם בעלי-מרה שחורה ומקצתם אף לוקים במחלות שמקורן במרה השחורה?" בשאלה הזאת, הפותחת את החיבור של אריסטו, מובלעת הנחת יסוד, לפיה הגאונים הם אנשים מלנכוליים מטבעם, ונשאלת השאלה אם הנחה זו אינה סותרת תפיסה שונה שבאה לידי ביטוי בחיבורים אריסטוטליים אחרים, שבהם נתפסת המלנכוליה כאחראית לשיבושים בהיגיון מצד אחד וכמעצימה את הדמיון מצד אחר.

פיליפ ואן דר אייק טוען שאין בכך סתירה, ומזכיר בהקשר הזה את דבריו של אריסטו בפואטיקה על השימוש במטפורות: היכולת ליצור מטפורה טובה, שהיא הדבר החשוב ביותר בשירה, תלויה ביכולת טבעית, מעין אינטואיציה, המתוארת כיכולת "לראות

הקלסית. על תארוך הקורפוס ושאלת המחבר וכן על השפעת הפילוסופיה הפרה-סוקרטית על הרפואה ההיפוקרטית, ראו: Noga Arikha, *Passions and Tempers: A History of the Humours*. New York: Harper Perennial, 2008, pp. 3–33; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Nelson, 1964, p. 4; Jouanna Art. שם, עמ' 56–71, 325–327. אריסטו, פואטיקה, מיוונית: יואב רינון, יעקב גולומב (עורך), ירושלים: מאגנס, 2003. 8

זהויות⁹ והיא אינה ניתנת ללימוד או להכשרה.¹⁰ ואן דר אייק טוען שעבור אריסטו, היכולת לראות זהויות ולהבחין בקווי הדמיון המקשרים בין דברים שנראים רחוקים מאוד זה מזה, מאפיינת לא רק את המשוררים הגאונים אלא גם את הפילוסופים, כי גם חשיבה אינטלקטואלית, המבוססת על תהליך של הסקת מסקנות ועל היכולת להגדיר, מתאפשרת בזכות אותה יכולת, שהיא תכונה טבעית. במילים אחרות, על פי (פסיאודוס) אריסטו הפוטנציאל להיות משורר או פילוסוף, אומן או רטוריקן גאון, אינו טמון בנפש ולא בהשכלה אלא בגוף המלנכולי עצמו, שמטבעו קיימים בו עודפי ליחה שחורה והוא נתון תמידית לשינויים באיזון שבין חום לקור. הגוף הוא זה שפוטנציאל הגאונות טמון בו.

כדי להסביר כיצד פועלת המלנכוליה בגוף, משתמש המחבר באנלוגיה ומשווה בין פעולתו והשפעתו של היין על גוף האדם לבין השפעתה של המלנכוליה עליו. כאשר אדם שותה יין התנהגותו משתנה ואופיו משתנה, אך באופן שונה אצל אנשים שונים; למשל, יש מי שהיין גורם לו להיות אמיץ או נועז ויש מי שנעשה בכיין. המחבר מתאר דרגות שונות של השפעת היין, כך למשל אדם קר רוח ושקט יכול להפוך בהשפעת מעט יין לפטפטן ולנרעש (מעורער, מודאג). אם ישתה עוד, יהפוך לחסר זהירות, לחסר רסן, לאלים ולבסוף למטורף (ביוונית, מאניקוס *μανικός*). היין גורם לאנשים מסוימים להיות מלאי פחד ולאחרים – להיות מלאי חמלה או שתקנים, אוהבים אך גם עצבניים. כשם שהיין מעורר תאוה (במיוחד יין אדום שיש בו יותר אוויר), כך גם המלנכוליה גורמת לאנשים רבים להיות מלאי תאוה, כלומר בעלי חשק מיני מוגבר. המלנכוליה, כמו היין, מוציאה מאיזון את התערובת (ביוונית, קראסיס *κράσις*) (של החום והקור בגוף או של הנזלים בגוף), אך בניגוד ליין, המלנכוליה איננה זמנית והשפעתה אינה מתפוגגת אלא תמידית כי היא טבעם של אנשים מסוימים.

בהמשך החיבור נזכרים מאפיינים פיזיים נוספים. למשל, שהמלנכוליה גורמת לכאבים חזקים באזור עצם החזה, או שהמלנכוליה היא הסיבה למחלות לב, לעייפות ולנרפות, לרזון ולוורידים בולטים. בין המאפיינים הנפשיים המזוהים עם המלנכוליה מוזכרים בחיבור פחדים, אדישות ומורך לב כקוטב רגשי אחד, ומן הצד השני תופעות כגון נלהבות, עליזות וסיפוק. המחבר מכיר בכך שכל בני האדם סובלים לפעמים ממצבי רוח ויכולים להיות, למשל, עצובים ללא סיבה נראית לעין, אבל "המלנכוליים" הם מטבעם כאלה ולכן נתונים תמיד למצבי רוח קיצוניים.¹¹ המלנכוליה עלולה להתפרץ כמחלה אצל כל בני האדם מסיבות שונות, למשל בגלל תזונה לקויה, אבל אצל המלנכוליים הטבעיים תמיד ניכרים הסימפטומים השונים של המלנכוליה.

המלנכוליים הטבעיים נחלקים לשני סוגים: אלה שהמרה השחורה שלהם היא קרה

9 *τό ὁμοῖον θεωρεῖν, perceiving similarities*

10 Philip J. van der Eijk, *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity: Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health and Disease*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

11 "וכיוצא בזה גם באשר לדכדוכים של יומיום: כי לעתים קרובות אנו מצויים במצב של צער, אך אין ביכולתנו לומר מה מקורו, ולעתים אנו שרויים בעליצות שמקורה אינו ברור לנו. ריגושים מן הסוג הזה, וכאלה שנוהגים לכנות "שטחיים", מתעוררים במידה מסוימת אצל כולם, כי משהו מן הכוח [המחולל אותם] מעורב בין היסודות של כל בני האדם. אבל האנשים שאצלם הריגושים האלה חדורים לעומק, הללו כבר נושאים אותם כתכונות אופיי". תרגום גבריאל צורן, כאן.

והם דיכאוניים, עצלנים ונרפים, ולעומתם אלה שהמרה השחורה שלהם חמה והם הופכים משוגעים, חכמים, ארוטיים, מלאי תשוקה, זריזים או נוטים לפטפטנות. עוד נאמר שתגובה אופיינית למצבי סכנה אצל המלנכוליים הקרים היא רעד וחרדה, ואילו אצל המלנכוליים החמים התגובה היא גילוי של אומץ לב. המאפיין האחרון שמזכיר המחבר האריסטוטלי הוא הנטייה האובדנית, שאופיינית למלנכוליים מבוגרים.¹² ניתן לומר שבפרובלמטה המחבר אומנם עוסק בהשפעת המלנכוליה על האישיות, אבל הוא אינו מוותר על תיאור התופעות האחרות שנובעות ממנה ושאין בהכרח קשורות לשאלה הפותחת את החיבור. במילים אחרות, הדיון במלנכוליה נשאר בתוך מסגרת של מחשבה פילוסופית-רפואית המסבירה את עצמה באמצעות תאוריית הליחות, זו שמקורה בפילוסופיה הפיתגוראית ובהמשך בכתבים ההיפוקרטיים.

עם זאת, קיים ויכוח עד כמה החיבור פרובלמטה משקף השפעה היפוקרטית ישירה ועד כמה הוא תואם את השקפותיו של אריסטו על המלנכוליה, אלה הבאות לידי ביטוי בכתבים אחרים המיוחסים לו.¹³ ויכוח זה אינו מענייננו כאן, אפשר רק לציין רק שעמדתו של אחד החוקרים המובילים בתחום, פיליפ ואן דר אייק, היא שאריסטו מציג הגדרה מקורית משלו למלנכוליה.¹⁴ העניין המרכזי מבחינתנו הוא ששתי התפיסות (ההיפוקרטית והאריסטוטלית) מעמידות בראש רשימת מאפייני המלנכוליה את ההפרעות בשינה, החרדות, הפחדים, הצער או היגון וכמובן הדכדוך, שאצל היפוקרטס הוא נקרא דיסת'מיה *δυσθυμία* ואצל אריסטו – את'ומוס *ἄθυμος*, שמשמעותו ככל הנראה קרובה יותר לאדישות או למה שכיום היינו מכנים 'אפטיה'.

אומנם התפיסה ההיפוקרטית מדגישה את הביטויים הפיזיים של המחלה, ואף מתארת כמה מאפיינים שהתפיסה האריסטוטלית אינה מתייחסת אליהם (כגון צבע השתן ופריחות על העור), אבל היא אינה פוסחת על תיאור הביטויים הנפשיים בה. ההבדל העקרוני בין שתי התפיסות הוא בכך שבניגוד לזו ההיפוקרטית, האריסטוטלית מדגישה את המלנכוליה כמעצבת אופי. בעוד התפיסה ההיפוקרטית מציגה גישה הוליסטית, לפיה המלנכוליה היא מכלול של תופעות פסיכו-פיזיות מגוונות, התפיסה האריסטוטלית מציגה סכמה קוטבית שבה עומדים זה כנגד זה המלנכוליה הקרה מול המלנכוליה החמה, השיגעון מול הדיכאון והגאונות היצירתית מול הנרפות והליאות. הבדל חשוב נוסף הוא הבדל מגדרי. בכתבים ההיפוקרטיים אין הבחנה בין נשים וגברים, בני מעמדות וגילאים שונים, ואילו אריסטו או תלמידו מתייחסים לדוגמאות גבריות בלבד (חוץ מאשר באזכורן של הסיבילות בהקשר הספציפי של המלנכוליה כמחוללת מצב פסיכו-פיזי אקסטטי) וכך הופכת המלנכוליה לתופעה המזוהה עם המין הגברי.¹⁵

מחקרו של ואן דר אייק מתמקד בניסיון שמציגה התפיסה האריסטוטלית להסביר את אופיו של האדם, התנהגותו וכישרונותיו. הוא מדגיש כי הדיון במלנכוליה מאפשר

12 Aristotle, הערה 1 לעיל, עמ' 293-295.

13 van der Eijk, הערה 10 לעיל, עמ' 139-140, 150-155.

14 שם, עמ' 154-155.

15 בעניין זה ראו: הערה 38 להלן.

לאריסטו (ולתלמידיו) להוכיח שהטבע (φύσις) הוא הגורם המעצב את אופיו של האדם ואת התנהגותו. ואן דר אייק עוסק בעיקר בשאלת הקשר שבין מלנכוליה וגאונות ובתוך כך הוא מסביר מדוע מחבר הפרובלמטה מביא כדוגמה ל"גאונים מלנכוליים" את שלושת הפילוסופים הגדולים אמפדוקלס, סוקרטס ואפלטון, אך הוא מתעלם מכך שבפתח החיבור מוזכרים גם שלושה גיבורים מיתולוגיים: הרקלס, איאקס ובלרופונטס. בספר שבתאי ומלנכוליה כותבים פאנובסקי, סקסל וקליבנסקי, שבתקופה הקלסית, בעקבות אפלטון וכותבי הטרגדיות, החלו גיבורים מיתולוגיים מסוימים להיתפס כמלנכוליים,¹⁶ אבל יש לשים לב שמחקרם ממוקד בגיבורי הטרגדיות ולא בגיבורים מן האפוס ההומרי. המחקר, אם כן, לא התייחס עד כה לכך שהחיבור האריסטוטלי נשען על שלוש דוגמאות מן השירה ההומרית דווקא לצורך הגדרתם ואיפיונם של הטיפוסים המלנכוליים. בקריאה שאנו מציגים כאן נשלים את החסר ונציע פרשנות משלנו:

הרקלס הוא הגיבור הראשון המוצג בחיבור כדוגמה לטיפוס שמטבעו היה מלנכולי ושעל שמו נקראה מחלת האפילפסיה "המחלה הקדושה".¹⁷ המלנכוליה של הרקלס גרמה לו להרוג את ילדיו בהתקף אקסטטי ולבסוף להיעלם על הר אואטה. "דברים כאלה קורים לעתים תכופות בשל המרה השחורה. גם ליסנדרוס הלקוני סבל מכאבים כאלה לפני מותו", מציין המחבר האריסטוטלי,¹⁸ אך אין הוא מפרט מהן אותן נסיבות או מהם מאפיינייה של המלנכוליה של ליסנדרוס; המחבר הניח, כנראה, שקוראיו מכירים את הדמות ואת הסיפור הקשור בה, כפי שהם מכירים את הרקלס ואת סיפורו, ולכן הסתפק באזכור תמציתי בלבד. פיטר טוהי טוען שהכוונה היא לדמויות המופיעות ומעוצבות בטרגדיות הקלסיות.¹⁹ אותה טענה מופיעה גם בספר שבתאי ומלנכוליה ובהערות השוליים של תרגום החיבור בסדרת תרגומי Loeb.²⁰

שני גיבורים נוספים המוצגים כטיפוסים מלנכוליים הם איאקס ובלרופונטס.²¹ את איאקס המלנכולי מתאר המחבר האריסטוטלי כמי "שיצא מדעתו" ואילו את בלרופונטס הוא מתאר כמי שהפך למתבודד.²² תיאורו של בלרופונטס אף מלווה בציטוט מתוך הספר השישי של האיליאדה:

16 Klibansky, Panofsky, Saxl, הערה 7 לעיל, עמ' 30-41.
17 "שכן הלה היה בעל טבע מסוג זה, וזו הסיבה לכך שהקדמונים כינו את התקפיה של מחלת הנפילה על של שמו – המחלה הקדושה". תרגומו של גבריאל צורן, כאן.

18 שם.
19 Peter Toohey, *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, pp. 147-152

20 Klibansky, Panofsky, Saxl, הערה 7 לעיל, עמ' 277.
21 בלרופונטס – בנם של בת תמותה – מלכת קורינתוס והאל פוסידון, לוכד פגסוס הסוס המכונף והורג הכימרה (מפלצת יורקת אש, בעלת ראש של אריה, גוף של עז וזנב נחש). ביקש להגיע אל האולימפוס על גבו של פגסוס ועל יומרנות זו נענש בידי זאוס. לאחר שסר חנו מעם האלים ובני האדם נעשה נודד מנודה ועצוב. איאקס – בנו של טלאמון מלך סלאמיס, ואחד הגיבורים שנלחם במלחמת טרויה, בצבאו של אגממנון. לאחר מות אכילס, איאקס ואודיסאוס מתווכחים מי מהם ראוי לזכות במגן המפורסם שלו. אודיסאוס זוכה במגן ואיאקס מתאבד. איאקס לא סולח לאודיסאוס גם לאחר מותו, כשאודיסאוס מבקר בשאול.

22 ἐρημος: ארמוס ביוונית משמעותו בדידות או התבודדות. באנגלית – solitary. מתוך המושג ארמוס נוצר המושג המאוחר יותר הרמיט, שמשמעותו הדתית-נוצרית היא מתבודד.

אַחַר כִּי נִבְאֵשׁ בְּלִרְפוּנְטָס בְּאֵלִים בְּכָלָם,
הָיָה הוּא נֶעַ וְנָד בְּשִׁדְמוֹת אֲלִיוֹן עֲרִירִי,
כָּאֲבוּ נֶעֱכָר בְּלִבּוֹ, מִתְרַחֵק מִנְתִּיבוֹת בְּנֵי אָדָם,
וְאָרְס לֹא־יִשְׁבַּע בְּקִרְבוֹת הַמֵּית אֶת־בְּנוֹ אֶת־אִיסְנַדְרוֹס²³

טוהי טוען שמעט מדי ידוע על דמותו של בלרופונטס ולכן אין אפשרות לנתח את המלנכוליה שלו.²⁴ אומנם יש אמת באמירה שדמותו של בלרופונטס אינה ידועה ביותר, אבל מבין שלושת הגיבורים המיתולוגיים המוצגים בפתח החיבור כטיפוסים מלנכוליים, רק אזכורו של בלרופון מלווה בציטוט שירי מתוך האיליאדה להומרוס. לאור זאת עולות התהיות: מה נמצא בציטוט המסוים הזה, ששיקף את המלנכוליה עבור המחבר האריסטוטלי? ומדוע רק אזכור דמותו של בלרופונטס מלווה בציטוט? יתרה מזו, מדוע הומרוס (לא סופוקלס ולא אוריפידס) הוא המשורר המצוטט פעמיים בחיבור המוקדש לדיון במלנכוליה? טוהי, כמו גם חוקרים אחרים, לא מתעכבים על שאלות אלה, שלדעתנו הן עקרוניות.

מחבר הפרובלמטה מספר, אם כן, על בלרופונטס שברח אל מקומות מבודדים ונטושים, ומצטט מתוך האיליאדה להומרוס טורים שבהם מתואר מצבו הנפשי לאחר שסר חנו מעיני האלים. בלרופונטס מוצג ככאוב שנפש עכורה, המתבודד ומתרחק מחברת בני האדם, ובורח אל ערבות איליון בזמן שבנו מומת על ידי האל ארס. בתיאור ההומרי לא מופיעה המילה מלנכוליה ואין שום התייחסות למצב מחלתי של בלרופונטס או ניסיון להגדיר את מצבו הנפשי בכלים רפואיים או פילוסופיים. מדובר בתיאור לירי, תמציתי ומעודן, אופייני לשירת הומרוס,²⁵ שאותו מצא המחבר האריסטוטלי מתאים לתפיסתו את המלנכוליה, וזאת למרות שאין בו אף אזכור של הסימפטומים הפיזיים של המחלה (חום גבוה, אובדן תיאבון, הפרעות בשינה, רעד וכד'). המאפיינים המלנכוליים עליהם מצביע המחבר באמצעות הציטוט הם נפש עכורה, בדידות, כאב ואבל.²⁶ הביטוי ההומרי הוא "ת'ומון קטדון" (θυμόν κατέδων), נפש טרופה, אכולה או קרועה לגזרים. הומרוס מתאר את נפשו השסועה של בלרופונטס כנפש שאיבדה את צורתה או את שלמותה, שנפלה טרף לצער ולאובדן.

המחבר האריסטוטלי נעזר ביכולתה של השירה ההומרית לתמצת את החוויה המלנכולית ולזקק אותה כדי לדון בחיבורו במשמעותה הפילוסופית. טענתנו היא כי פנייתו להומרוס נובעת בדיוק מאותה הסיבה שבגללה הוא מציג את המשוררים כגאונים מלנכוליים – כי השירה יוצרת מטפורות המזקקות את החוויה האנושית ולוכדות אותה

23 הומרוס, איליאדה, שיר 6 שורה 200–203, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 137.

24 Toohey, הערה 19 לעיל, עמ' 152.

25 על עיצובם של מצבים נפשיים ושל רגשות בשירה ההומרית ראו: ג'קלין דה רומיי, הומרוס, מצרפתית: מרדכי שניאורסון, ירושלים: מוסד ביאליק, 1993, עמ' 45–62; 78–100.

26 המטפורה "נפש עכורה" מעניינת כאן במיוחד כי היא מתארת מצב ולא סימפטום. טשרניחובסקי בחר בתרגומו את הפועל "נעכר". האם ניסה לרמוז אל אותה קדרות או כהות המזוהה עם הליחה (המרה) השחורה? בין אם הקשר מכוון או מקרי, תרגומו של טשרניחובסקי מעצים את האפקט המלנכולי של התיאור.

באופן שמשמר את חיותה; השירה משפיעה על הקורא מבחינה רגשית, ומעבירה אליו את התחושה המלנכולית, בעוד הפילוסופיה עוסקת בהגדרתה. במילים אחרות, הכותב האריסטוטלי, בהיותו מודע לאופיו הפילוסופי של חיבורו, בחר בציטוט מתוך השירה ההומרית שיהיה כאבן הראשה בטיעונו. למרות שמדובר בטור שירי בודד, הרי הוא זה המחזיק את כל המבנה הפילוסופי שמגיע אחריו. לא מדובר רק ברפרנס אינטלקטואלי, מדובר בטכניקה של כתיבה המבקשת לתקף את רעיונותיה, אסתטית ותרבותית. באמצעות הציטוט מתוך הומרוס פונה הכותב האריסטוטלי אל נפשו של הקורא ואל מאגר זיכרונויותיו. במשפט המופיע לאחר הציטוט מן האיליאדה, הוא אף מחזק את הדברים באומרו שגיבורים רבים אחרים (את שמותיהם הוא לא מציין) סבלו גם הם באופן דומה לזה של הרקלס, איאקס ובלרפונטס.²⁷ ממשפט זה משתמעת, לדעתנו, הפנייה ברורה מטעם המחבר האריסטוטלי אל גיבורים הומריים נוספים, גיבורים יוצאי דופן, הסובלים מנפש עכורה ושסועה, מצער ומבדידות.

הציטוט השני מתוך כתבי הומרוס, מופיע בהמשך החיבור כאשר המחבר מסביר כי המלנכוליה פועלת על הנפש כפי שהיין פועל עליה: בהשפעת היין אנשים מסוימים נעשים עליזים יתר על המידה, או פטפטנים, ואחרים נעשים עגמומיים ויש כאלה שנעשים מהירי חימה. כך בדיוק פועלת המלנכוליה, והדבר נכון גם לגבי התשוּקה, תופעה ההופכת את המלנכוליים לאנשים יצריים מאוד. בהקשר הזה מובא הציטוט מתוך האודיסיאה: "בדמעות אתמוגג, כי ליבי עברו היין" (אודיסיאה 19, 122).

המחקר אינו מתייחס לשאלה מדוע נבחר דווקא הציטוט הזה מתוך האודיסיאה, על ידי (פסיאודור-) אריסטו, ותשובתנו לשאלה הזאת היא כדלקמן: בשיר התשעה-עשר של האודיסיאה יושב אודיסאוס המחופש לאורח זר, עם פנלופה החוקרת אותו על מוצאו ושואלת: "מי אתה? מי שבט? מאיזו עיר, מי הוריך?" (שם, 19, 105). בתשובתו מפציר בה אודיסאוס שלא תשאל אותו שאלות כאלה, המזכירות לו את ביתו הרחוק, שאליו הוא מתגעגע געגועים מרים וכאובים: "אל תשאל לי לשבטי לדעת ארץ אבותי, / ולא תעציבי את רוחי להוסיף לי צער על צער..." (שם, 19, 116-117). אודיסאוס מבקש מפנלופה שלא תעורר בו את הנוסטלגיה, את זיכרון ביתו ואת כאב הגעגועים לשוב אליו, כי אם תעשה זאת הוא יבכה וייאנח כמו אדם "שעברו יין" (טור 122) ואין הדבר מנומס מצדו של אורח. במילים פשוטות, אודיסאוס אומר לפנלופה שאין הוא רוצה להיעשות מלנכולי במחיצתה, כפי שלא היה רוצה להשתכר בנוכחותה, כי הדבר ייחשב לגסות רוח.²⁸

שני דברים חשובים ניתן ללמוד מן הבחירה בציטוט הזה: האחד הוא שהמצב הנפשי המלנכולי נתפס כמבייש וכלא ראוי, כמו מצב השיכרות. השני הוא שבחירתו של המחבר האריסטוטלי לצטט פעמיים מתוך השירה ההומרית היא עדות לכך ששירה זו הייתה הרפרנס הראשון והמוכר ביותר לרגשות כמו בדידות, אבל, צער, נוסטלגיה – או במילה אחת כוללת: מלנכוליה.

מקומה הייחודי של שירת הומרוס בחיבור האריסטוטלי על אודות המלנכוליה

27 "ונראה כי רבים מן הגיבורים האחרים סבלו גם הם באופן דומה". תרגומו של גבריאל צורן, כאן.
28 הדבר מזכיר כמובן סצנות אחרות שבהן אודיסאוס, כמו גם טלמוכוס, מסתירים את בכיים כאשר הם במעמד של אורחים בחצרות המלכים שאליהם הם מגיעים.

וההתייחסות של מחבר החיבור לגיבורים המלנכוליים כפי שהם מעוצבים על ידי שירה זו, מעידים לדעתנו על כך שהיצירה ההומרית הייתה – ועודנה אמורה להיות – חלק בלתי נפרד מהשיח על אודות המלנכוליה, למרות שעד כה לא הוכרה ככזאת.

התפיסה היוונית העתיקה של המלנכוליה זכתה לעדנה מחודשת באירופה של העת החדשה המוקדמת. רוחה של המלנכוליה המרחפת מעל ליחות הגוף נתפסה כְּזו המאפשרת למשורר המשוגע להגיע לפסגות יצירתו, אך גם כזו הגורמת בושה לאדם עקב החולשה והבלבול המתגלים בנפשו המלנכולית. הרנסנס היה מעין "תור הזהב" של המלנכוליה,²⁹ כלומר הוא פרק זמן מתמשך שבו היה למלנכוליה תפקיד משמעותי לא רק בעולם של רפואת הגוף ורפואת הנפש, אלא גם כמסמן תרבותי חשוב. המלנכוליה הפכה לנושא שבו דנו בספרות, באמנות החזותית ובמסגרות של דיונים פילוסופיים כלליים, וכל אלה שיקפו, מן הסתם, את הרוח המלנכולית ששררה באותן שנים. ניתן להניח שתקופה זו הייתה מלנכולית במיוחד בגלל האירועים הקשים שהתרחשו בה בזה אחר זה, בצמידות, לאורך שלוש מאות שנה: המוות השחור במחצית המאה ה-14, מלחמות הדת של המאות ה-16 וה-17, ובמהלך המאה ה-17 ההיטלטלות של המדע החדש בין מצוקות גדולות ותחושות אפוקליפטיות לבין השאיפה האנושית לשלמות בעולם הזה. אומללותו של הרנסנס קיבלה את הגוון הייחודי לה עקב הניגודים החריפים שנוצרו בין האסונות האובייקטיביים לבין תסמונות הסבל הפנימיות, בין מצוקות העולם והצער הדתי לבין האידיאליזם הנועז של בני התקופה שהתבטא למשל במאבק בסכולסטיקה, במאבק בכנסייה הקתולית, או בהכרה בכבוד האדם ובתפיסה כי יש לאנושות היכולת לעצב את המחשבה ואת הרצון בהתאם לערכי המוסר הקלסיים הגבוהים ביותר תוך אחיזה בתורת הגאולה הנוצרית.³⁰

יש לציין שהוגי הרנסנס אומנם אימצו את מושגי העולם הקלסי בבואם לדון במלנכוליה, אך היו בגישתם מספר הסטים בעלי משמעות. כבר אצל פטרכה או ליאון בטיסטה אלברטי, ניתן לראות שהמלנכוליה אינה נתפסת כמצב המיוחד לאנשים יוצאי דופן, אלא היא בת לווייה אופיינית גם לאיש הספר או למלומד הפשוט, ובהתאם לכך, העדיפו הוגי הרנסנס שלא להתמקד בדרכים לריפוי תחלואיה של המלנכוליה, אלא לעסוק בשאלה, איך להתגבר על הסבל הנגרם על ידה. הם תהו כיצד ניתן לטפל במועקה הנגרמת בשל עודפי המרה השחורה: מצד אחד להביא לשלווה ולרוגע המאפשרים לדמיון האנושי להתחבר למעייני היצירה, ומצד שני לשמר את ההשראה שהמלנכוליה מאפשרת לאמן או לאיש הספר.

לכך מצטרף ההיבט האסטרונומי שמאמצת ההתבוננות במלנכוליה בעקבות ספרו של המלומד הפלורנטיני מרסיליו פיצינו, שלושה ספרים על החיים (1481).³¹ פיצינו מתמקד

Jean Starobinsky, *A History of the Treatment of Melancholy from the Earliest Times to 1900*, Basel: J. R. Geigy, 1962, p. 38

30 Elliot M. Simon, *The Myth of Sisyphus: Renaissance Theories of Human Perfectibility*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 136; Mitchell B. Merback, *Perfection's Therapy: An Essay on Albrecht Dürer's Melencolia I*. New York: Zone Books, 2017

31 Marsilio Ficino, *Three Books on Life*. A Critical Edition and Translation with Introduction

בפסקת הפתיחה של הפרובלמטה, שבה המחבר האריסטוטלי מדגיש את היצירתיות יוצאת הדופן של המלנכוליים, ובהמשך מעלה פיצ'ינו שאלה העולה מתוך החיבור ותוהה אם ניתן ליחס את הישיגים הייחודיים לתבנית המלנכולית עצמה. הוא אומנם מקבל את העמדה כי הכישרון האנושי אינו יכול לפעול על המחשבה ללא עזרה חומרית,³² אבל קושר בין המרה השחורה לבין ההשפעות האסטרליות (כוכביות). על ידי כך מקנה פיצ'ינו למלנכוליה מצע קוסמולוגי, ומציג אותה כאלמנט הנוצר מתוך חיבורם של שני קצוות השמים. על פי זאת, הנפש המלנכולית נשלטת מצד אחד על ידי תנועתו האטית של סטורן (שבתאי),³³ ומצד

אחר היא נשלטת על ידי הארץ הקרה והיבשה הניצבת ללא תנועה במרכז היקום. סטורן (שבתאי) הוא כוכב הלכת המרוחק ביותר ביקום התלמאי ואת תכונותיו הוא מקבל מקרונוס, האל היווני המקביל לסטורן הרומי השולט בזמן. קרונוס הוא אל הזמן האוכל את ילדיו ובד בבד גם מייצג של תור הזהב של העולם שחלף ועבר לו. סטורן-קרונוס הוא האחראי על החזיונות והחלומות, כלומר על ידע הנובע מהשראה עליונה.³⁴ מרקורי (כוכב חמה) הוא כוכב הלכת השולט בפעילות האינטלקטואלית האנושית והוא זה המחבר בין קצוות השמים; מבחינה זאת המלנכוליה מודגשת כמאפיינת הכרחית של כל מלומד באשר הוא.³⁵ פיצ'ינו ראה זאת כסמל לדמותו של איש הספר השואף אל הנשגב והעליון ובה בעת מעמיק לחקור, ולמעשה, כל אנשי הספר נתפסו בעיניו כאחוזים בתודעה של חלוף הזמן וארעיות הקיום כנגד הנצח חסר התנועה של האלוהות. בעקבות תובנותיו אלה, טוען פיצ'ינו בחלק הראשון של ספרו (העוסק בבריאותם של המלומדים, *de studiosorum sanitate tuenda*) כי ישנה אפשרות למלנכוליה מטיבה, שכן קיים גוון מסוים של ליחה המעניק ליחיד יכולות שכליות יוצאות דופן הקשורות לדמיון היצירתי ואף ליכולת נבואית. כאשר המרה השחורה המתערבבת בדם ובמרה צהובה, היא מקבלת גוון זהוב-ארגמני המוקרן מן הלב כמו קשת בענן. כתוצאה מכך נוצרת רוח מעודנת

and Notes Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance Texts and Studies in conjunction with The Renaissance Society of America, 1998

Noel Brann, *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance*, Leiden: Brill, 2002, p. 82

Klibansky, Panofsky, Saxl, הערה 7 לעיל, עמ' 133–158.

שם, 34

35 "משום שעל פי האסטרונומים הן כוכב חמה, המביא אותנו לחקור בדברי תורה (*doctrina*), והן שבתאי המביא אותנו להתמיד בחקירתנו בתורה ולשמר את שגילינו, שניהם קרים ויבשים (ואף אם יקרה שכוכב חמה אינו קר, עדיין הוא יהיה יבש ביותר משום קרבתו לשמש), וכך גם הטבע המלנכולי על פי אנשי הרפואה. וטבע זה כוכב חמה ושבתאי מעניקים לאלה ההולכים בעקבותיהם (*eorum*) (*sektoribus*), המלומדים (*literarum studiosis*), והם דואגים לשמרו ולהעצימו יום ביומו. הסיבה הטבעית נדמית שמתוך חתירתם אחר המדעים (*scientias*), ובמיוחד אלה הקשים, הנפש (*anima*) מחויבת לסגת אל תוך עצמה, מן הדברים החיצוניים אל הפנימיים כאילו מהיקף המעגל אל מרכזו, ובשעה שהנפש מהרהרת היא חייבת להישאר ללא תנועה במרכז עצמו (כפי שאני עלול לומר) של האדם. כעת בכדי לאסוף את עצמו מן ההיקף אל המרכז, ולהיקבע במרכז, זוהי מעל הכול תכונתה של הארץ עצמה, שהמרה השחורה דומה מאוד (*persimilis*) אליה. [...] ובהיותה דומה (*similis*) למרכזו של העולם, היא מכריחה (*cogit*) את החקירה לפנות אל מרכזם של נושאים מסוימים (*rerum singularum*), והיא נושאת את החוקר לעיין במה שהוא הגבוה ביותר, שהוא אכן נמצא בקשר הדוק עם שבתאי, כוכב הלכת הגבוה ביותר. העיון עצמו, מבחינה זו, באמצעות איסוף ודחיסה מתמידים מביא לטבע דומה לזה של המרה השחורה". Ficino, הערה 31 לעיל, עמ' 112–114 (התרגום שלי, רח"מ).

ומוארת המתפשטת בגוף, ובשל דמיונה לליבת הארץ היא גורמת לנפש המלנכולית לחפש אחר המהות העמוקה של כל הדברים. כך, על פי פיצ'ינו, מאפשרת המלנכוליה לכישרון האנושי לבוא לידי ביטוי במלואו, להשתחרר ממגבלותיה של המסורת ולאפשר לדמיון הפואטי ליצור ולגלות "אמנויות ומדעים אשר אוזן לא שמעה ועין לא ראתה מעולם."³⁶ התפיסה הזאת של המלנכוליה משכה את עיקר תשומת הלב של הוגי המאה ה-16, גם אם הם לא תמיד הקפידו על ההבחנה של פיצ'ינו בין המרה השחורה הרגילה לבין זו הארגמנית והמוזהבת. פרקסטורו (Girolamo Fracastoro, 1478–1553), ויוס (Juan Luis Vives, 1493–1540) ומלנכתון (Philip Melanchthon, 1497–1560) הלכו בעקבות פיצ'ינו וציינו כי המלנכוליה המטיבה נוצרת מערבובה של המרה השחורה בליחות גופניות אחרות. הרופא ההולנדי יאסון פרטנסיס (Jason Pratensis, 1486–1558) מציין בספרו *De cerebri morbis* (1549) כי המלנכוליה המטיבה "הולכת ומתחממת [...]" ובכך נוטה ליבש את האפר המלנכולי של העצבות ובמקומו לייצר את אותה בהירות, חדות ומוכנות המחוברת [...] עם גדולה אנושית."³⁷

הקישור בין מושג המלנכוליה המטיבה לבין ההיבט האסטרולוגי הפך את המלנכוליה מתסמונת רפואית גרידא לסימן היכר מעמדי. הקרבה אל הכוכבים ואל דמויות מיתולוגיות הקשורות בהם, והזיקה של המלנכוליה אל הגות פילוסופית מעמיקה, הפכו אותה לנחשקת בעיני בני המעמדות העליונים. דמותו של "המלך הפילוסוף" האפלטוני נרמזה בדמותו של הנסיך המלנכולי, ובכך קיבלה המלנכוליה גם גוון מלכותי עם חיבור אל עולם הכוח הפוליטי. בנוסף על כך, קיבלה המלנכוליה גוון מגדרי ברור, ולמרות ייצוגה הוויזואלי בדמות נשית הייתה גברית במהותה.³⁸ ג'וליה שיזארי טוענת שמאז אריסטו, נתפסה המלנכוליה במחשבה המערבית כמעלה גברית בעוד הדיכאון שנחשב לרגש נחות יותר התאפיין כנשי.³⁹ לקראת סוף המאה השש עשרה חל שינוי בתפיסת המלנכוליה, כשהלכה והיטשטשה

36 לואן בטיסטה אלברטי, "מכתב הקדשה לפיליפו די סר ברונלסקי", משה ברש (עריכה ותרגום), על הציור, פרקים בתיאוריה של אמנות הרנסאנס והבארוק. ירושלים: מגנס, 1989, עמ' 54.

37 מצוטט אצל, H. C. Erik Midelfort, *A History of Madness in Sixteenth Century Germany*, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 155–156 [התרגום שלנו, נ"ו/רח"מ].

38 כמובן שהיו כמה יוצאות מן הכלל כמו הנסיכה אליזבת מבוהמיה, או מרגרט קבנדיש. על מלנכוליה וגבריות, ראו: Juliana Schiesari, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolic of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992; Lynn Enterline, *The Tears of Narcissus: Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing*, Stanford: Stanford University Press, 1995

39 Schiesari, *The Gendering of Melancholia* 2–7; 32–95; From p. 7: "Depression became translated into a virtue for the atrabilious man of letters. And it is significant that melancholia – at least this form of it – became an elite 'illness' that afflicted men precisely as sign of their exceptionality, as the inscription of genius within them. The fluctuations between 'exultation and despair' became a hallmark whereby the homo melancholicus defined his difference from the common crowd or vulgus... Depression for the "qualified" men thus became a sign of spiritual greatness that, in turn, empowered such men to capitalieze on their difference by making it a difference that counts.". Schiesari, עמ' 2–7, 32–95, הציטוט מעמ' 7. גם ג'ניפר ראדן מצביעה על השאלה המגדרית שמעלה השיח על אודות המלנכוליה ומפנה למחקרים נוספים שעוסקים בה. ראו: Jennifer Radden, "Is This Dame Melancholy?: Equating Today's Depression and Past Melancholia", *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 10, (March 2003), pp. 37–52

ההבחנה בין המלנכוליה המטיבה והנישאת לבין זו המכבידה והנחותה. נשגבותו של הגבר המלומד לא הצליחה להיפרד מתחושות הסבל והמועקה של המרה השחורה המכבידה, בד בבד עם ייחוסה למעמדות הנמוכים ולנשיות. ההבחנה בין המרה השחורה העדינה, המובילה את הנפש המלנכולית לתסיסה יצירתית, לבין הליחה הכבדה הגורמת לחולשת הדעת ולחולשת הגוף לא הייתה ברורה והמצב המלנכולי נידון לעבור למודוס אחר. אנשי רפואה ומחברי ספרי יעץ בדבר בריאות ואורחות חיים, כמו למשל תומס וולקינגטון (Thomas Walkington, 1575–1621, c.) קבעו כי מכל ארבע הליחות המלנכוליה היא "חסרת המזל והאויבת הגדולה ביותר של החיים",⁴⁰ וטימותי ברייט (Timothy Bright, 1549–1615, c.) הסביר כי המלנכוליה היא שחורה וכבדה "ומעכירה את בהירותן" של כל שאר הליחות ו"משחיתה את טוהרתן עם הערפילים של הריירת הזו".⁴¹ המשורר ואיש הדת האנגלי ג'והן דון (John Donne), בעת שנפל למשכב עקב מגפת קדחת שפשטה בלונדון בשנת 1623, הרהר בכאב הגופני ובמחלה שתקפו את גופו ואת נשמתו, ובתוך כך זיהה את הסיבה העיקרית לחוליו במצב המלנכולי הכרוני שסבל ממנו: "אך מה עשיתי כדי לטפח או כדי לשאוף אדים אלה? הם אומרים לי שזו המלנכוליה שלי: האם שאבתי אותה, האם שתיתי את המלנכוליה לתוך עצמי? זוהי מלאות מחשבת, האם לא נוצרתי בכדי לחשוב? זהו תלמודי: האין ייעודי נועד לכך? לא עשיתי דבר, מתוך רצון ועקשנות למען זאת [להיות מלנכול], ועדיין עליי לסבול מכך, ולמות משום כך".⁴² התפיסה השלטת הייתה שהמלומד נידון לחיי סבל ומכאוב בעצם היותו איש ספר והגות, ושאינן בחיי העיון משום מזור לעינויי הנפש והגוף הכרוכים במצבו המלנכול. יתרה מזאת, המלנכוליה נתפסה כחותרת תחת שאיפתה של הנפש אל האמת. לטענת אנשי הרפואה של התקופה, עיקר השפעתה של המרה השחורה היתה על היכולת הקוגניטיביות של הנפש ובעיקר על הדמיון והתבונה: "מלנכוליה היא לכן סוג של סכלות שאינה מלווה בחום, אלא בפחד ועצבות. אנו מזהים סכלות זו כאשר אחד מכשירי המחשבה העיקריים כמו הדמיון או התבונה מתקלקל. כל האנשים המלנכוליים דמיונם מוטריד, משום שהם בונים עם עצמם אלף המצאות וגופים פנטסטיים, שלמעשה אינם בנמצא; ולעתים קרובות תבונתם התקלקלה גם כן".⁴³

40 Thomas Walkington, *The Optick Glasse of Humors*, London, 1607, p. 65 [התרגום שלנו, נ"ו/רח"מ].

41 Timothy Bright, *Treatise of Melancholie*, London, 1586, p. 100 [התרגום שלנו, נ"ו/רח"מ].
 42 "But what have I done, either to breed, or to breathe these vapors? They tell me it is my Melancholy: Did I infuse, did I drinke in Melancholly into myself? It is my thoughtfulness, was I not made to thinke? Is it my study: doth not my Calling call for that? I have don nothing, willfully, preversly toward it, yet must suffer in it, die by it". John Donne, *Devotions upon Emergent Occassions*, Anthony Raspa (Ed.), New York and Oxford: Oxford University Press, Erin Sullivan, *Beyond Melancholy: Sadness*: מצוטט אצל: [תרגום רח"מ]. 1987 pp. 62–63
 43 *and Selfhood in Renaissance England*, Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 87
 A. I. Shapiro, "Walton and the Occasion for Donne's Devotions", *The Review of English Studies* 9, 33 (1958) pp. 18–22

"Melancholie therefore is a dotage, not coupled with an ague, but with feare and sadness. We call that dotage, when some one of the principall faculties of the minde, as imagination or reason is corrupted. All melancholike persons have their imagination troubled, for that they

היצירתיות שמשרה המלנכוליה על נושאייה והיכולת שהיא מקנה להם להשתחרר מאופני התפיסה הרגילים וממוסרות ההנחות המקובלות, והמאפשרת להם לראות את מהות הדברים באופן אינטואיטיבי, דווקא אלה ייצגו עתה יותר מכול את השחתת הדמיון והתבונה של האדם המלנכולי. המלנכוליה על שני אופניה, הן זה של המרה השחורה הכבדה, חסרת התנועה, והן זה של המרה המזוככת והמתסיסה, נתפסה כסכנה ליכולות הקוגניטיביות האנושיות. ובמילים אחרות, המלנכוליה נעשתה בעיה אפיסטמולוגית: כיצד ניתן להבחין בין יצירי הדמיון לבין המציאות הממשית?

הבנה זו של המלנכוליה עלתה בקנה אחד עם תחייתה של הספקנות הקלסית במחצית השנייה של המאה השש-עשרה,⁴⁴ והעניקה לחשיבה הפילוסופית של התקופה מעין דחיפות מיוחדת: נדמה היה כי ההבנה כיצד ניתן להבטיח את הידיעה האנושית תאפשר גם להתגבר על סכנות המלנכוליה, ותאפשר לרתום את המלנכוליה המטיבה למען חיי העיון, ללא הסבל הכרוך בנוכחותה.⁴⁵

כדי להתגבר על הסבל ועל אי הביטחון האפיסטמולוגי שהיו כרוכים במצב המלנכולי, הציגו הוגי התקופה שתי דרכים שבהן ניתן להגיע לשלוות הנפש: הדרך האחת צידדה במודל הקלסי הסטואי של שליטה מוחלטת של התבונה בגוף ובריגושיו, עד כדי דיכוי כל ריגוש שעלול לזעזע את הנפש. הדרך האחרת הציעה ליצור ידע מסוג חדש, שניתן לכנותו "ידע מלנכולי". הכוונה הייתה לידע המבוסס על יצירת עולמות ועל הנחות היפותטיות, ידע שנוצר תוך כדי עיון מתמטי ושמקורו אינו בחושים אלא בדמיון האנושי. בהתאם, כיוונו הוגי התקופה אל יצירה וחקירה של מצבים שאינם מתקיימים בעולם הפיזיקלי הרגיל (למשל, משאבת האוויר של רוברט בויל היוצרת ריק).⁴⁶ על פי גישה זו, פילוסוף הטבע החדש, כמו האסטרונום או הגאוגרף המופיעים בציוריו של ורמיר, פועל כמו האדם המלנכולי המסתגר בחדרו ועוסק במדידתם של צללי העולם הממשי; בהמשך, על בסיס עולם הצללים, הוא יוצר בדמיונו עולם חדש המייצג אמת חלופית לזו של השכל הישר המבוסס על התפיסה החושית.

האמבלמה של צורת ההתבוננות החדשה הייתה ראשיתה של הלשכה האפלה (Camera obscura) שהצללים והדמויות הוקרנו על קירותיה מבעד לחריץ. מאוחר יותר נוצרו הטלסקופ והמיקרוסקופ שניצלו את השתברויות האור בעדשותיהם. מכשירים

devise with themselves a thousand fantastical inventions and objects, which in deede are not at all: they have verie oft their reason corrupted". André Du Laurens, *A Discourse of the Preservation of the Sight: of Melancholike Diseases; of Rheumes, and of Old Age*, [תרגום ר.ח.מ.], Translated by Richard Surphlet, London, 1599, p. 87

Richard H. Popkin, *The History of Scepticism From Erasmus to Descartes*. New York: 44
Stuart, Harper & Raw, 1964. על הקשר בין מלנכוליה וספקנות בעיקר בנוגע לחוש הראייה ראו:
Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. Oxford: Oxford
University Press, 2007

45 דיון ראשוני בסוגיה זו ראו אצל רז חן-מוריס, "מסעו המלנכולי של דקרט", מבוא לרנה דקרט, רגשות הנפש, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2007.

Chen-Morris, "Imagination and the Passions of the 'New Science' in Early Modern Europe: 46
From Lipsius to Descartes", A. Ben-Tov, Y. Deutsch and T. Herzog (Eds.), *Religion and
Knowledge in Early Modern Europe*. Leiden and New York: Brill, 2013, pp. 49-85

אלה, שמנקודת מבט אריסטוטלית לא יצרו דבר מלבד אשליות אופטיות ודמויות חסרות ממשות, יצרו עולם של צללים ומדידות מתמטיות, ואפשרו לדמיון המדעי לבצע קפיצה אינדוקטיבית אל תמונות עולם חדשות המבוססות על "לא כלום", או במילותיו של ג'והן דון: "וכהרף עין הופך את זה שהיה לא כלום להכול" (And quickly make that, which) "was nothing, All 47. בעוד שבעיני המחבר האריסטוטלי של הפרובלמטטה הידע המלנכולי היה שמור ליחידי סגולה הלפותים בהשראה אלוהית, הרי בעולם של ראשית המאה ה-17 אפפה המלנכוליה את העולם כולו: "ולסיכום, הכול מסכימים כי העולם כולו, וכל חלק ממנו הוא מלנכוליה, או משוגע, סכל" (To conclude, this being granted, that all the) "48. (world is melancholy, or mad, dotes, and every member of it..."

הדרך היחידה לייצב את המצב האנושי הייתה בהקרנת המלנכוליה אל העולם עצמו, שמעתה אין בו ריחות, טעמים ושאר תחושות, אלא רק גדלים מתמטיים בתנועתם, או אטומים בהתנגשויותיהם.

עם התבססותו של המדע החדש מבית מדרשם של גלילאו גליליי, רנה דקרט, אייזק ניוטון וגוטפריד פון לייבניץ, קיבלה המלנכוליה ממד נוסף. מאז ראשיתה של תקופת הרומנטיקה, בעוד המדע החדש התמודד עם שאלת אפשרותו של ידע אודות העולם, ידע הנובע מתוך המתח שבין עולמו הפנימי המסויט של האדם המלנכולי לבין מצב העולם, מאז ראשיתה של תקופת הרומנטיקה הועתקה תשומת הלב של ההוגים אל הניגוד שבין הנפש האנושית המסתגרת במעבדה, כמו הצופה בתוככי הלשכה האפלה, 49 לבין תשוקתה לחוות את העולם באופן בלתי אמצעי, ללא תיווך המכשירים המדעיים. גם כאן, כדי להתמודד עם הניגוד הזה, סיפק המבוכ ששרטט המחבר האריסטוטלי את הדרך להבנת הבעיה, גם אם הפעם הוא הציב לשם כך אישיות מלנכולית יוצאת דופן שלא הייתה אלא האנטי גיבור המודרני, או השתברויותיה של הגיבורה הפוסט-מודרנית, בשלל השתכפלויותיה בתוך אין סוף ההשתקפויות על גבי המסכים ובמרשתות של זמננו. כך נותרת המלנכוליה כאפשרות רב ממדית לייצוג המצב האנושי, והיא אחד הביטויים המרכזיים של העיון חסר הנחת בתעלומות הקיום ובחידותיו.

אוניברסיטת חיפה והאוניברסיטה העברית בירושלים

Raz Chen-Morris, "The Quality of Nothing: Shakespearean Mirrors and Kepler's Visual Economy of Science", O. Gal, and R. Chen-Morris, (Eds.), *Science in the Age of Baroque*, International Archives of the History of Ideas, Dordrecht: Springer Verlag, 2012, pp. 99-118; Raz Chen-Morris, *Measuring Shadows: Kepler's Optics of Invisibility*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2016 [התרגום שלי, רח"מ].

Robert Burton, *The anatomy of melancholy vvhat it is. VVith all the kindes, causes, 48 symptomes, prognostickes, and seuerall cures of it*. Oxford: Printed [by John Lichfield] [התרגום שלנו, נ"ו/רח"מ]. for Henry Cripps, 1628, p. 76

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th 49 Century* (October Books). Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 25-66

מבעד לזכוכית האפלה: ריאיון עם טוביה ריבנד

מראיינים: חנה סוקר-שווגר, יפתח אשכנזי, טפח ביק-הכהן, מעין גלברד, מיה מרק, עירית נגר, אילאור פורת, אליהו רוזנפלד

טוביה שלום, זה כמה שנים שהתעורר בנו רצון לראיין אותך, אבל היססנו להטריד אדם מבוגר. והנה, והנה, אתה לא עצרת, אתה מוסיף לכתוב בתשוקת חיים עזה ובהשתאות מול "היופי המאוחר" הזה. הבן אומר בצחוק שאני כמו יבלית... שקשה להיפטר ממני...

הדבקת אותנו בהשתאות הזאת שלך, כמו שאתה כותב באחרונים: "מה, הכתיבה היא חייך? / ואתה עוד כאן?". לא יכולנו להתאפק והנה אנחנו כאן, מבקשים לקיים בביתך במרחביה מעין "כיתת אמן" לחברי המערכת הצעירה של מכאן. אני מתפלא כמה שהחדר הזה רחב... שהנה נכנסתם כולכם, אף שזה אותו חדר קיבוצי מוכר וצר מידות. קצת כמו הספרון הצנום הזה שיצא כעת בקיבוץ המאוחד, מכאן על מבחר. הספר הקטן הזה נפתח ממש בשיר הראשון שכתבתי בעברית ומקיף 65 שנות שירה. ואני הרי התחלתי מאוחר, כ־12 שנה אחרי שהגעתי ארצה כתבתי שירה בגרמנית. אני חושב שמבחינה כלשהי אני מיוחד כחתן פרס ישראל בהיותי משורר דו-לשוני, שכן עד לאחרונה עוד כתבתי גרמנית, ואני לא יודע למה...

מה זאת אומרת, לא יודע למה?

משום שלא היה לי חשק לכתוב גרמנית. אבל בכל זאת, זו הייתה שפת אם. זו הייתה השפה שבה דיברתי עם הורי, ועם כל אלה שנספו בשואה, עם החברים. ככה זה חדר אלתי פנימה, אפילו שלא ממש רציתי. גם עשיתי לי חברים גרמנים טובים בארץ. כל הספרים במדף הזה שאתם רואים פורסמו בגרמניה. הספר השחור, האלגנטי, הוא באנגלית, בתרגום מצוין של צביה בק. *The Illuminated Darkness*. אבל הזרות היא גם המוזה שלי. מדריך בקבוצת הנוער שלי אמר: "מכשולים קיימים כדי להתגבר עליהם". ואכן, אין האמנות בלי היסוד הזה של הזרות אלא בידור.

בגרמניה אתה משורר מוכר. שירים שלך בגרמנית התפרסמו בכמה ספרים, ואף זכו בפרסים. לפני זמן מה יצא לאור ספר מחקרים על היצירה שלך בגרמנית, שלושים מאמרים מפי חוקרים שונים.

אינני משורר מוכר אלא לקהל מסוים, אומנם קהל טוב, כפי שמעידים הפרסים: האחרון – הפרס על שם אדנאואר. הקודם – על שם שוקן מטעם עיריית ברמרהאפן ואזרחיה, פרס שקיבלתי אחרי חתן פרס הנובל, אימרה קרטס. קיבלתי גם את פרס וגנר על שם כריסטוף וגנר, משורר איכר מיוחד במינו בן המאה ה־17, מיסטיקן שהרמן הסה, גוסטב לנדאור ואחרים העריכו. אלה החשובים בעיניי.

קשה לחשוב על עוד משורר שליווה את השירה העברית על כל תהפוכותיה ושינויי הטעם שלה, משלונסקי, לאה גולדברג ואלתרמן, דרך שירת "דור המדינה" – זך, עמיחי, רביקוביץ, אבידן ודן פגיס, ועד השירה העכשווית ביותר של ראשית המילניום. איך שרדת את חילופי הטעם?

לא שרדתי את חילופי הטעמים, כי מעולם לא השתייכתי לשום טעם, זרם, חבורה, אלא הלכתי בדרכי לטוב ולרע, עד שחיים גורי פלט לגביי, ש"נפל לו האסימון".

האם הכרת את אבות ישורון, שאף הוא כמותך ליווה את חילופי הטעמים והתקופות? עם אבות ישורון לא היה לי שום קשר, חוץ ממשמרת הכבוד ליד ארון עגנון.

ובכל זאת, בתחילת הדרך הרגשת מוסט מן הטעם המרכזי, ורק בשנים האחרונות ניכרת פריצה של ממש של שירתך אל התודעה הספרותית.

כן, מאז שהתחלתי לפרסם אצל רפי וייכרט. אני חושב שזה משום שבתחילת הדרך כתבתי עם היד לפני הפה. אני משורר עם מצפון רע.

מה זה אומר?

אני אומר את זה בספר האחרון, שבע־עשרה. שם כתוב – "הבלתי ניתן להיאמר"... "הבלתי נתן להאמר / מכרסם / את כל המלים". עד היום אני יודע שהבלתי ניתן להיאמר הוא בלתי ניתן להיאמר. לפי אדורנו – הוא לא אמר בדיוק ככה, אך זו בערך התמצית. אבל מי שמשורר, הוא משורר, אז הוא כותב. אצלי השואה יושבת עד היום, ולכן אני מוכרח לראות דרכה. חוק הלאום שחוקק עכשיו מזכיר לי יותר מדי את מה שהיה כשהייתי יהודי בסלובקיה, גרורת היטלר. הממשלה בגדה בקורבנות השואה, יחד עם הפולנים, בגלל פוליטיקה קטנונית. קשה, קשה עם זה. אצלי, כל השירה שלי נאמרת דרך הזכוכית האפלה של השואה. גם השמחה, גם כל הדברים האחרים. בראשית דרכי הלכתי בדרכים מסורתיות יותר, אבל בכל זאת תמיד עם היד על הפה. רק אחר כך השתחררתי קצת... אבל זה נמצא בכל השירים.

התחושה הזאת של היד על הפה קשורה לכך שהרגשת שהעברית היא לא שפתך, או שהיה לכך קשר גם למחויבות שלך לצורה?

אני משער שהייתה לי "עברית משלי" – שפה נלמדת. לא רק נלמדת. כל המשוררים שאף הם לא נולדו בארץ, למשל עמיחי או זך, שבאו מחוץ לארץ – או שכבר ידעו עברית כמו עמיחי, או שבאו הנה ולמדו בעממי ואחר כך בגימנסיה ואחר כך באוניברסיטה. אני

מעולם לא למדתי עברית, אלא אצל המדריך שלנו. הגעתי הנה בעליית הנוער במקרה לחלוטין – היינו תשעה מסלובקיה שהגענו, זה היה כל כך מקרי. כתבתי על כך בספר האוטוביוגרפיה שלי, חזיים ארוכים קצרים. לו הייתי גר בגדה השנייה של הדנובה, לא הייתי יכול לעלות ארצה. ב-1938 סיפחו את אוסטריה לגרמניה והגבול עבר במחצית הגשר על הדנובה. לו היינו גרים בצד השני לא הייתי יכול לעלות. כיוון שסלובקיה הייתה חופשית, כלומר: גרורה של היטלר, אבל לא תחת כיבוש היטלר – יכולנו לעלות. המקריות הזו של החיים.

אתם שואלים על שינויים בשירה שלי. הספר השני שלי הוא כולו אקספרימנטיים, ניסיונות.

כן, הופתענו מן השורות הפותחות את ספרך השני, שירים למצוא עת, בשיר "ים":
"שיחש חִקְב נִפְחַדְמָשִׁים / קָבְדִם חֲחֵי נִפְשִׁים חָשִׁי".

עכשיו, כשאני קורא את זה שוב, זה מתחיל באותיות של טרם-שפה. מאחורי זה עומדים פסוקים, אבל עברו שנים וכבר שכחתי איזה... זה שיר שמתפתח, שכמו יוצא מתוך הים. "שוב. שָׁחָה. כָּבַר גּוֹף. קְרוּם / נִשְׁטָף מֵעֵינִים שְׁלוּחוֹת / אֶל חֲזִיוֹנוֹת מִים. / עָרֵם. נָטָה יָד. צָא. בְּכִים / שֶׁל הַטְּרוֹמִים נֶאֱלָם בְּדָכִים. / הִנֵּה הָאֵר זָרוּע בְּלִבֵּי! // בְּצֶדֶף הַדְּמָמָה נוֹלָד". הנה, אבדו לי המפתחות. זו הייתה תקופה של חיפוש אחר הצורה, של התנסויות. על השיר "אביב בעולם", שיצא גם הוא בקובץ השירים הזה, כתב לי עגנון: "זה שיר שציפינו לו". הייתי מאוד גאה...

עגנון כתב לך זאת, או אמר לך בעל פה?

הוא כתב לי. יש לי שורה של מכתבי עגנון. היינו מיודדים. גם תרגמתי אותו. הוא רצה שאמשיך לתרגם אותו, אבל ידעתי שאם אמשיך, אני גומר עם הכתיבה של השירים שלי. בסופו של דבר נמצא לו מתרגם אחר יוצא מן הכלל. המכתבים נמצאים בספרייה הלאומית, וההעתקים אצלי.

כתבת שניסית לשמור על הריתמוס של עגנון בגרמנית כשתרגמת. איך מתרגמים ריתמוס מעברית לגרמנית? מה היה הדבר שרצית לשמור?

זה קשה קצת להסביר. קודם כול כמובן שנמנעתי מכל מה שמוסתר אצל עגנון – זה לא ניתן, וצריך לדעת שזה לא ניתן. אבל כיוון שהגרמנית שלי היא גרמנית טרום-היטלרית, כשקיבלתי את פרס אדנאואר, אמרו ששמרתי את הגרמנית מפני ה"מורדך דויטש" [Mordsdeutsch] – הגרמנית הרצחנית. תומאס שפאר, שהזמין אצלי את התרגום לעגנון, כתב לי שהגרמנית שלי היא כמו הגרמנית של עגנון כששהה בגרמניה, לפני התקופה הנאצית. הספר הזה קיבל את פרס פאול צלאן, והוא נמכר טוב. קודם לכן עגנון ביקש שאתרגם אותו. אז תרגמתי – חוץ מאשר את "האדונית והרוכל", שלא רציתי לתרגם.

למה?

תרגמתי אבל לא פרסמתי משום שהקניבלית הזאת – אני לא אוהב את זה...

בספר האוטוביוגרפי שכתבת אתה מספר שהקראת לפני עגנון במשך יום שלם את "שבועת אמונים" שתרגמת לגרמנית.

כן... עגנון חזר ואמר: "כמה שזה יפה", ואני בטוח שהוא התכוון לסיפור שלו, כשאמר כמה שהוא יפה, כי כבר מזמן הוא לא קרא אותו. הוא לא החמיא לתרגום שלי. אבל התרגום שודר פעמיים ברדיו גרמניה. אני, אם כן, איזה מין יצור כלאיים כזה. רק לפני כשנה, שנה וחצי, יצא הספר הגרמני האחרון שלי.

אמרת שאתה כותב מבעד לזכוכית האפלה של השואה, ורצינו לשאול: השירה על השואה – שכתבו דן פגיס ופאול צלאן – היא שירה מקודדת מאוד; הם מציעים דגם סגור, כשהם כותבים על השואה. נראה שאתה ברחת קצת מהדגם הזה, לכתביה יותר פתוחה, פחות מקודדת.

נכון, אני לא הייתי בשואה במחנה. בעצם, פאול צלאן גם לא היה. ההורים שלו נלקחו כמו אצלי. על צלאן יש לי דעה מסוימת.

ומה היה בשבילך דן פגיס?

דן פגיס היה ידיד נפש. בעצם, חנכתי אותו כמשורר, כשהגיע הנה למרחביה וצורף לקבוצה השנייה של עליית הנוער. המדריכים הביאו אותו אליי כגרמני, ואני התחלתי לקרוא לו שירים מהשירה הגרמנית, שהוא עדיין לא הכיר. דן פגיס הוא גאון. הוא למד תוך זמן קצר ביותר עברית. דן ואני היינו חברי נפש. ממש. דן כתב את שיר המאה: "כתוב בעפרון בקרון החתום".

הוא היה זמן קצר במרחביה. בגיל 14 נדד עם חבר מטרנסניסטריה לטשרנוביץ. אחר כך עבר לאיזו דודה בווינה, שהייתה קומוניסטית. אבא שלו הרי כבר היה פה. הוא חי עם אישה אחרת, לכן הוא הביא את דן לעליית הנוער במרחביה.

אמרת קודם שהכול עובר דרך הזכוכית האפלה של השואה. איך זה משתקף בשירה? איך זה שיר שנכתב כך?

יש שיר שאיננו שיר. יש שפה שהמילים מתכופפות בה. אל תשאלו אותי לשורות משירים שלי. גלילה אשתי יודעת שאני לא זוכר את שירי. אבל הנה, השיר "אלשיר", מתוך הספר כמעט שיחה: "לְפַעְמִים הַמְלִים קָמוֹת עֲלֶיךָ / שְׁבוֹת וְנִכְנְסוֹת בְּךָ בְּלִי עֲדָנָה יְתָרָה / גֹּרְמוֹת לְךָ לְכָאֵב אֵת הַכָּאֵב שֶׁהִדְמַמְתָּ עַל הַנִּיר / נִדְחָקוֹת, נִדְחָסוֹת, נֶאֱסָפוֹת אֶל עֲצָמָן / נֶהֱפְכוֹת לְמַעֲיָן חוֹר שָׁחַר / בְּדַמְמַת מוֹת. // כְּתַבְתָּ עֶשְׂן? עֶשְׂן מוֹחֵק עֶשְׂן. / כְּתַבְתָּ אֶפֶר? אֶפֶר מְכֶסָה עַל אֶפֶר. / כְּתַבְתָּ רֶכֶּבֶת? רֶכֶּבֶת נִכְנְסֶת בְּרֶכֶּבֶת / מְנַחֶצֶת אוֹתָהּ בְּלִי קוֹל. // יֵשׁ דְּבָרִים שֶׁהִתְבַּת מִתְפַּוֵּץ תַּחְתָּם. / יֵשׁ שִׁיר שֶׁאֵינְנו שִׁיר."

אני חושב שזוהי הזכוכית האפלה שב"אלשיר".

כמשורר, אתה כל הזמן נוגע בפער הזה שבין מילה לבין העולם. האם אתה מתאבל על הפער הזה? והאם האובדנים שחווית מחריפים את הפער הזה?

אני לא שווה בתוך הפער הזה. אני חושב שאני צריך לחיות עם הניגודים בלי סינתזה. אני

צריך להשאיר את המתח שבין הניגודים, ולכן אני מצטט את פסוקה כדי לומר: המקלחות קלחו, לא בני אדם. הנה, בכמעט שיחה: "בְּנֵי אָדָם אֵינָם אֱלֹא בְנֵי אָדָם." / לא מְגַפִּים. לא פְּרָגוּל. / לא כְּלָבִים. לא נְבִיחוֹת. / מה שְׁעֵשׂוֹ לא הם עֵשׂוֹ. / הַמַּעֲשִׂים עֵשׂוֹ. / הַדְּחִיפוֹת דְּחָפוּ. הַצְּרִיחוֹת צָרְחוּ. / הַמַּכּוֹת הָפוּ. הַלְעֵג לְעַג. הַמְקַלְחוֹת קָלְחוּ. / הָעֵשׂוֹן לֹא הָיָה אֱלֹא עֵשׂוֹן. / הָאֶפֶר – אֶפֶר. // לֹא כָלוּם אֵינָנו אֱלֹא לֹא כָלוּם. / לֹא כָלוּם נַחֲנֵק מֵרֵב לֹא כָלוּם."

אמרת שלא ידעת עברית לפני שהגעת לארץ. מה היה הקשר שלך ליהדות, למסורת, למקורות?

מעט. אָמִי שמרה על המסורת, הדליקה נרות שבת, התפללה, אכלנו כשר. המטבח היה כשר, אבל בפרוזדור היה ארון כלים של טרף. זאת אומרת, אמא שמרה על כשרות, אבא פחות. אבל יחד עם זאת, אבא תרם פרוכת לבית הכנסת הנאולוגי. בית הכנסת הנאולוגי היה במרחב האוסטרו-הונגרי, מעין בית כנסת שבין רפורמי לקונסרבטיבי. כשהקהילה רצתה להכניס לבית הכנסת עוגב, הרב סירב. חגגו לי שם בר מצווה. למדתי את פרשת השבוע על כל הטעמים שלה.

אבל את לשון התפילה לא הכרת ביום-יום?

לא. הלכנו לבית הכנסת במה שנקרא "החגים הגבוהים". את פסח תמיד בילינו אצל הסבים, כשכל בני המשפחה מסובים. כל קיץ היינו חודש אחד על יד הים או בהרים וחודש אחד אצל הסבים. כל הזמן קראו לי לתורה, כדי לתרום. אבל למעשה לפני הבר-מצווה לא ידעתי ממש לקרוא עברית. ידעתי רק את ברכת "שמע ישראל" שאמא לימדה אותי לומר לפני השינה. אֲדֹאוֹנִי אַחֻד (לפי ההגייה האשכנזית-גרמנית).

משהו ביחס שלך ליהדות השתנה בארץ, בקיבוץ, או אחרי השואה?

ודאי שפה קיבלתי הרבה יותר מן היהדות, אבל אני לא שומר מסורת. בשום אופן לא. יחד עם זה אני טוען שאני איש מאמין. ביסודי אני מאמין שאנחנו חלק ממכלול, וחלק אינו יכול לדעת את מכלולו.

היית אומר שהמסורת היהודית נכנסה לשירה שלך או השפיעה עליה?

אני משער שאפשר לזהות את זה בשירים. המורה שלנו, המדריך של עליית הנוער פה בקיבוץ, לימד אותנו עברית מישעיה וירמיהו – מתאים למתחילים ללמוד כך עברית, לא כן?

אתה משתמש בדימויים רבים מן הנצרות. הפייטה מופיעה הרבה בשירתך, אולי יותר מאשר בכל השירה העברית.

יש לי קשר לנצרות. יש לי חברים נוצריים. גדלתי בבית אמיד, והיו לי שתי אומנות נוצריות: אחת כשהייתי בן יחיד, ואחת שהצטרפה כשנולדה אחותי. ספגתי דרכן את הנצרות. הלכתי לבתי ספר נוצריים. הרבה יהודים למדו שם, שכן אלו היו בתי ספר טובים, בעלי שם. שם ספגתי את המסורת, את האגדות, את הסיפורים,

את המעשיות למיניהם. זה נספג. אני זוכר כשהייתי אחד המוזמנים בקרב קבוצה של שישה או שמונה סופרים ישראלים אורחים של משרד החוץ הגרמני, של מחלקת התרבות, נפגשנו עם כומר ואני התווכחתי אתו על "תורת התארים" – שאלוהים הוא לא גדול ולא קטן, לא שמן ולא רזה. מצחיק, פתאום אני נזכר בזה... זה היה פשוט עמוק בפנים.

שירי הפייטה הרבים נובעים גם מן המשיכה שלי אל האמנות. למשל, הפייטה של מיכאלאנג'לו, כל שלוש הפייטות עשו עליי רושם רב מאוד. וחוץ מזה, הפייטה היא הסמל של האם והבן, ולא פלא שדימוי הפייטה נוגע בי, כבן לאמי שנטבחה באושוויץ. אני ודאי חושב גם על מורן.

בשירתך התייחסות רבה ליצירות אמנות, וגם איזו נטייה לשירי הגות – עניין שבולט במיוחד בשירה המוקדמת שלך. משהו שכלתני אפילו. מצד אחר, ניכרת תשוקה אל הטבע, אל הראשוניות. בראשית שירתך אלו נדמים כשני כוחות שנלחמים זה בזה. בשלב כלשהו נראה שהם מפסיקים להילחם.

בזקנה יש יותר פשרות. ואף על פי כן, אם אתם רוצים לשמוע ראשונים את השיר שיתפרסם בהארץ – אשמח להקריא לכם. יש לי ספר שלם של שירים שעוד לא פורסמו. זה יפורסם אחרי... שירים מן העיזבון. אקרא לכם את השיר שיפורסם בעיתון הארץ השבוע, הוא נקרא "אטיוד":

מָה אֲנַחְנוּ רוֹצִים מֵהֶם?
 שְׂיִחְבְּקוּנוּ עַל שֶׁהִשְׁפַּלְנוּ אוֹתָם
 וּמִמְשִׁיכִים לְהִשְׁפִּיל?
 הָאֵם דָּמָם פָּחוּת אֲדָם מִשְׁלָנוּ?
 וְאִם נִחְתָּד מֵהֶם לִיטְרַת בְּשָׁר
 דָּמָם לֹא יִזְרָם?
 שְׂיִחְלְפוּ עִם הָרוּחַ?
 שְׂכַלְל אֵינָם בְּנִמְצָא? שְׂמַעוּלָם לֹא הָיוּ?
 מִרְאִשׁוֹנֵי רְאִשׁוֹנִים וְאֵילָךְ אֵין כּוֹבְשֵׁי טְרִיטוֹרִיָּה לְעֶצְמָם
 מִכַּח חֲמֵלָה.
 מִי אֵינוּ יוֹדֵעַ כִּי הַחַיִּים תּוֹכְעֵנִים
 תּוֹכְעֵנִים מְאֹד
 אֲנָשִׁים טוֹבִים יֵשׁ בְּכָל מְקוֹם, אֲבָל מָה כֹּהֶם?
 וְהָאֵמָּם אֲנַחְנוּ "אֵין כְּמוֹנוּ"?
 לֹא בּוֹכִים וְשָׂרִים?
 יֵשׁ אֶסֶל וְיֵשׁ בְּסֵל
 מְזוֹר וּמִינּוֹר.
 עוֹד שְׂאֵלָה?

כן, חוק הלאום שהזכרת. ואנחנו לתומנו חשבנו שנדחה את השאלות הפוליטיות לסוף. נראה שבעת האחרונה, יותר מאשר בצעירותך, דחוף לך להגיב על עניינים פוליטיים, להתריע כנגד העוול. האם בעבר נמנעת בשל נורמות שיריות? איך זה קשור לנורמות השיריות?

למסורת שאתה מגיע ממנה, ללאה גולדברג.

אני לא יודע, אני גם בא משייקספיר. זה הרי שיילוק, החלק הראשון בשיר שקראתי כרגע.

אבל האם בשנים הראשונות לא הרגשת שאתה צריך לשמור על שירה "טהורה" יותר, סימבוליסטית, מנותקת מן הפוליטי העכשווי? אתם חושבים שאני מכיר את עצמי (אומר טוביה וצוחק).

זה עלה בשיחות עם לאה גולדברג?

לא, מעולם לא כתבתי שיר מתוך תכנית. זה במפורש לא עלה בשיחות שלי עם לאה. בין השירים הראשונים שהראיתי לה היו שירים מבולבלים, ועוד קראתי לה את השירים הגרמנים שלי, שגם הם היו מבולבלים מאוד. היא הרי פרסמה את השיר הראשון שלי שכתבתי עברית, בבית החולים. "אֵינְנִי זֶה שְׁהֵיִיתִי. / אֵינְנִי זֶה שְׁהֵנְנִי. / אֵינְנִי לֹא כָּאֵן וְלֹא שָׁם. / חֵי בֵּין אֲוִיר וּבֵין מַיִם. / לְאֵטִי חֵי בְּאֵשׁ. / עֵינֵי שְׁרוּפוֹת. / יְדֵי שְׁרוּפוֹת. / שְׁפָתַי שְׁרוּפוֹת. / שְׁרוּפוֹת מַלְּיִם אֱלֹהִים. / זֶה שְׁלֶחְשֵׁן / חֵי בְּאֲרוֹן מִתֵּימִים, מִכְּסֵהוּ פִתּוּחַ / רוֹאֵה שְׁמַיִם מְרַבְּעִים / עוֹבְרִים".

השיר הזה מוזכר בספר חליפת המכתבים בינך ובין לאה גולדברג, שערך גדעון טיקוצקי, ואולי רק ציפורי מסע. טיקוצקי כותב שהוא לא יודע אם כתבת את זה קודם בעברית או בגרמנית.

כתבתי את זה קודם בעברית. זה השיר הראשון שכתבתי בעברית. בבית החולים, כשלא יכולתי לכתוב כי הייתי כולי כוויות. אחרי התאונה באוטובוס, שבה איבדתי את אשתי הראשונה, אם בתי, מרים. למעשה, את השיר העברי הראשון הזה רשמתי מפי לאה גולדברג כששכבתי חנוט בבית החולים.

על פי מראה השורות לבדן (כפי שהן מופיעות בדף מארכיונה של לאה גולדברג), נראה השיר בעברית הדוק יותר. נראה שהעברית מאפשרת איזו דחיסות ומצלוליות.

נפלה שם שגיאה אחת: "אני חי בארון מת", נכתב, והיה צריך להיות "בארון מתים". אני חושב שאת הגרסה הגרמנית תרגמתי מאוחר. בא הנה משורר גרמני מן הידועים היום, המשורר כריסטוף מקל. הוא הגיע יחד עם אפרת גלעד, ישראלית וידישיסטית. הם באו הנה, וכאן, על המיטה המתקפלת שכרגע תחובה בקיר, הם ישבו ושאלו את גלילה אשתי, מה הם השירים שלי האהובים עליה.

קיצורו של דבר, מקל היה חבר האקדמיה ללשון גרמנית לשירה, וגם אני. לא תמיד הגענו לשיבות, שהיו די משעממות. בפעם אחרת הם באו והביאו לי ספר של תרגומים משירי. הספר נקרא *Wüstenginster*, שפירושו "רותם". אני הייתי נגד תרגומם, כי

כתלמיד של שטראוס, המצלול היה חשוב לי מאוד וחשבתי שאי־אפשר לתרגם. אבל הם הביאו את כתב היד אליי, וראיתי פתאום שהשירים בגרמנית הם גם כן שירים. הם דווקא נמכרו טוב בגרמניה.

גם בגרמנית אתה כותב עם היד על הפה או שזו רק החוויה של העברית?
 לא, לא. היד על הפה הוא ביטוי לא־ביטחון שלי עם העברית. לימים הייתי שותף בתרגום לעברית של ספר שיריו של כריסטוף מקל, שלח לחמך.

אתה עוד חושב בגרמנית מדי פעם?

כשאני שוחה, אני סופר את הברכות בגרמנית. הנפילה הזאת – נפילתי לפני פחות מחודש – גמרה לי את השחייה, ועל זה אני מצר מאוד. כי זה הספורט היחידי שאני עושה. שחיתי עד לנפילה כל יום 500 מטר, עשרים ברכות. אני בא ממועדון שחייה. בזכות מועדון השחייה הגעתי ל"שומר הצעיר", ממועדון השחייה של בר־כוכבא בברטיסלאבה. היה שם מאמן שלקח קבוצה של שחינים בני 13–14, והעביר אותם ל"שומר הצעיר". כך במקרה הגעתי ל"שומר הצעיר", וכך גם הגעתי להכשרה כשזרקו אותנו מבתי הספר. תשעה מן הנערים שהיו בהכשרה, ושלמהוּרים שלהם היו מספיק אמצעים כדי לשלם את השוחד, היו התשעה שעמם עליתי ארצה בעליית הנוער. וכך אני חי, בעצם, בגלל מועדון השחייה. ובכן, בשחייה אני סופר את הברכות בגרמנית... אני חולם גם בגרמנית וגם בעברית. אני סופר גם דברים בעברית, אבל את הברכות אני סופר בגרמנית, זכר לאותם ימים בבר־כוכבא. כפי שאמרתי, אני יצור כלאיים.

השינויים בשירתך – נדמה שזה לא רק פשרות של הגיל המאוחר. נדמה שמאז שקיבלת את פרס ישראל, משהו השתחרר אצלך. קפץ איזה קפיץ כזה. נכנסה לשירתך מוזיקליות מתרוננת.

כן, אתם צודקים. הייתה תחושה של שחרור. ראשית הייתה היוזמה של רפי וייכרט. הוא הציע אותי כמועמד לפרס ושאל אותי אם אני מסכים. זה גם הודות לחיים גורי, שבאחד הערבים בבית הקונפדרציה בירושלים, לפני כמה שנים, עוד לפני הפרס, אמר: "נפל לי האסימון". פתאום. הוא היה הראשון מהדור הזה שמצא אותי כמשורר על רמה. קיבלתי את הפרס ב־2008, בדיוק כשחזרנו מבית חולים אחרי שהות של שלושה ימים שם. אני מקבל טלפון: "שרת התרבות רוצה לדבר אִתך". זו הייתה יולי תמיר. היא שאלה אותי: "אתה מוכן לקבל את פרס ישראל?". אמרתי: "כן", ובלבי חשבתי, שהגיע לי מזמן.

אכן, נתקלנו בכתבה של רפי וייכרט משנת 2002, שבה הוא קובל על כך שלא שמים לב ליופי ולעוצמה של שירתך. והנה, פתאום, שיריך מתפרסמים חדשים לבקרים מעל דפי הארץ, ובשנה האחרונה יצאו שני קובצי שירה שלך – עוד לפני ושבע עשרה. תראו, זו הייתה עקשנות שלי. הייתי כל הזמן בשוליים, וזה לא היה אכפת לי. זה לא דיכא אותי ואני המשכתי בשלי, המשכתי לכתוב.

אתה חושב שהטעם השתנה או שגם אתה השתנת?

בוודאי, גם וגם. קראתי עכשיו ספר נהדר של יקיר בן משה. מכירים? הספר הזה יוצא מן הכלל.

מה עוד אתה קורא וקראת לאורך השנים? מה אהבת לקרוא?
 קראתי שירה, קראתי סיפורים. קראתי הרבה עגנון.

איזה עוד משוררים אתה אוהב היום?

משוררים אהובים... קשה להגיד. יותר ממשוררים אהובים יש שירים שאני אוהב. בסך הכול הייתה תקופה שמאוד אהבתי את זך, עד שמצאתי שהוא יותר מדי אלגנטי. דן פגיס הוא בעיניי משורר גדול ממש. עמיחי, יש אצלו דברים נפלאים, אבל לפעמים הוא מקלקל כי הוא לא מספיק ביקורתי וזה חבל. הוא משאיר בתוך השירים דברים לא מעוצבים.

לא מלוטשים עד הסוף? או אולי דווקא מלוטשים יתר על המידה?

אני לא הייתי אומר מלוטשים, אלא מעוצבים. אבל יש דברים שאני אוהב אצלו. אני אוהב גם את אגי משעול. לא אמרתי לה את זה, היא הייתה כאן לפני זמן-מה. גם היא יורה לעצמה לפעמים לתוך הרגל: יש לה שורות נפלאות ורוח טובה כזו, ופתאום משהו הופך "ספרותי". אני לא אוהב "ספרותי" מדי. אני רוצה להוציא שיר מהחומר היבש. החומר הבלתי שירי ביותר. ממנו להוציא – כמו את המים מן הסלע – את הרוח הפואטית. אבל היום זה כבר פחות מעניין. לאחרונה הביאה לי איריס אליה-כהן את ספר שיריה פלא, ובו הרבה שירים נפלאים מאוד.

זה עניין אותך כבר בראשית הדרך? מה חשבת על המלחמה שלו כנגד אלתרמן? אפילו השיר הפותח שלך בכל 67' הוא שיר מצלולי מאוד, ובמעט מלים, יש בו משהו זכי, "כָּל עוֹד אַתָּה אוֹמֵר / כִּי סוֹף, כִּי אֵין יוֹתֵר / לֹא כֵן לֹא לֹא / דִּי קָרַב. יֵשׁ // מִיִּשְׁהוֹ אוֹמֵר / אֲנִי שוֹמֵעַ אֶת קוֹלוֹ / שֶׁל מִיִּשְׁהוֹ, כִּי רַב / כִּי טוֹב, יֵשׁ מִיִּשְׁהוֹ אוֹמֵר / לְאִמּוֹר יֵשׁ מִיִּשְׁהוֹ / אֲשֶׁר נוֹשֵׁם עֲכָשׁוֹ."

השיר "כל עוד" אומר את מה שאומר אדגר בהמלך ליר: "כל זמן שאתה יכול לומר: 'זה נורא. אין נורא מזה', זה לא נורא" – "The worst is not so long as we can say 'this is – the worst'".

אבל יש משהו בכל זאת מאוד זכי בשיר: "מישהו אומר", "אני שומע את קולו".

כן, הייתה תקופה שזך השפיע עליי. עד שזה נהיה יותר מדי יפה. ותמיד עם הג'סטטה הזו רבים. אבל אי אפשר לשלול ממנו שהוא עשה מעשה בשירה העברית.

בכל פעם כשקוראים בשיר: "לאמור יש מישהו אשר נושם עכשיו", עוברת צמרמורת בגוף. זה המשנה החושני הזה, החושי, שבשירה שלך, שהוא בא לידי ביטוי גם במצלול וגם בתיאור פעולת הנשימה המתרחשת "עכשיו". בגלל הצמרמורת הזו הגענו לפה. אז

אתה אומר שזה שילוב של המודרניות בשירה עם שייקספיר?
 אני לא קורא בשיריי. אני שוכח את עצמי. אחרי שאני מוציא ספר, גמרתי אתו.

אמרת שהיית בשוליים, והתעקשת לכתוב. עם זאת, אחרי שאתה מסיים ספר אתה שוכח ממנו. אז למה ההתעקשות, למה אתה מתעקש בכל זאת לכתוב שירה?
 כי זה נתן לי איזשהו משען בחיים. מה היה לי חוץ מזה?

והצילום?

כן, היו תקופות שצילמתי יותר, אבל לא החשבתי את עצמי כצלם בעל ערך או משהו. מישהו שלימד צילום באוניברסיטה העברית מנה אותי בין צלמי שנות הששים. זה מאוד הפתיע אותי. אבל אני לא רואה את עצמי כצלם בעל ערך. היו תקופות שיותר צילמתי ופחות כתבתי. או בכלל לא כתבתי. ושכתבתי ולא צילמתי.

זה משום שזה נופל על אותו מקום אצלך? משום כך אתה לא יכול לעשות את שניהם יחד?
 לא שלא יכולתי, ודאי שהיה גם משהו מזה, אבל אני לא זוכר את זה ככה בדיוק. היו תקופות שהייתי נתון יותר לצילום, ואחרות שהייתי נתון יותר לשירים.

היום אתה עדיין מצלם?

היום כבר לא. אבל יש קטלוג של צילומים שלי שיצא לפני שנה במוזאון בית שטורמן, טוביה ריבנר: מבט כפול, וגם ספר צילומים שבחרתי מצילומיי לאורך השנים, גם זאת ראו עיני, ואף ספר שערך נדב מן ליובל מרחביה.

הייתה גם תערוכה בחמישים למרחביה, ברוח "משפחת האדם".

כן. חוץ מזה ערכתי את מבוקר עד בוקר, ספר של צלמי הקיבוץ הארצי בעשור למדינת ישראל. אחרי שערכתי אותו הייתי עייף מכדי להוציא את צילומי התערוכה שלי כעצת גולדה מאיר.

בקובץ הזה הופיעה התמונה המפורסמת של יעקב שבתאי?

אני חושב שבאלבום אחר שיצא באותה עת. עם יענקל'ה היו לי הרבה שיחות, גם כשגר בקיבוץ וגם לאורך השנים. ידעתי שיש לו כישרון גדול. מה הוא יהיה – את זה לא ידעתי.

היית בקשר גם עם אהרן שבתאי?

כן, הוא הפתיע אותי לגמרי. הוא היה תלמיד שלי. באירוע לכבוד הספר של חליפת המכתבים עם לאה גולדברג, שהתקיים בתל אביב, היה אהרן שבתאי בין הדוברים. והנה הוא אמר שעד היום אני משפיע עליו בתרגומים שלו. לא תיארתי לעצמי. הוא היה תלמיד שלי פה במרחביה. אף ששני האחים שונים מאוד זה מזה, לשניהם משותפת הקפידה. אהרן שבתאי מקפיד מאוד בלשונו. ויענקל'ה – ודאי. הוא תמיד כתב בכמה וכמה גרסאות. יענקל'ה עבד בדיר החזירים, כאן, לא רחוק. שיתפנו פעולה בכתיבת

המחזה "משחק הזמן" – יענקל'ה כתב אותו עם איתן גלעדי, לפי הרעיון שלי להעמיד את הזמן הכפרי האטי, לעומת זמן העיר הסואן.

ועוזר רבין, משורר מוחמץ בספרות העברית. "זאת השהות הנחלמת", כמו מצטט גיבור סוף דבר של שבתאי מתוך שירו של עוזר רבין.

עוזר רבין הגיע אף הוא למרחביה עם קבוצות ההשלמה. עוזר הוא משורר שכמעט נשכח, וגם מבחר מספריו שהוצאתי ב"קשב לשירה" לא עזר; בן דורו של אמיר גלבוש – זוכרים? "אדם קם בבוקר ומרגיש שהוא עם...". עוזר משורר בעל עמקות לשונית ומוזיקלית, למשל בשירו "למה": "נִפְשִׁי בְּחִלּוּמִיָּה / גּוֹ עֲלֻמִּיָּה / עוֹדָה עוֹטָה. / רַבִּים וְזִעֻמִּים הָיוּ יְמֵיָּה / וְעֵדִין / עוֹלָמָה בְּחִיָּה לֹא רָאָתָה... / עֵתָה, בְּנוֹחָה, עוֹצְמָת עֵין / רָגַע – / לָמָּה אֲרִגִּיזָנָה מְשֻׁנָּתָה?". היה יושב איתי בשעות הפנאי בחורשת האקליפטוס וקורא-מתרגם לי את כוכבים בחוץ, ואני לו את רילקה והלדרלין. היינו ידידים עד יום מותו.

אוכמני, שנקרא תחילה יעקב שוורץ והיה בהנהגה הראשית של הקיבוץ הארצי (בעל הלקסיקון שדורות גדלו עליו), הגדיר את עוזר רבין "משורר סוריאליסטי". לא היה לי מושג מה זה. אני יודע למה הוא חשב כך. כשהגענו ארצה, ישב בחדר בבית מתקופת הקונפדרציה, ליד חדר הפסנתר של אשתי עכשיו, אברהם שלונסקי, שתרגם פעם שנייה את יבגני אונייגין. המדריך שלנו הביא אותי אליו כדי שיגיד מה ערך השירים שלי. אני חושב שאני הייתי תירוץ בשבילו, שהוא רצה להכיר את שלונסקי. שלונסקי פסק אחרי יומיים: "סוריאליזם נחוה", והוסיף: אני לא יודע כל כך גרמנית. סע ללאה גולדברג, היא יודעת גרמנית. כך הכרתי את לאה גולדברג.

לרוב כשיש יחסים של חניכה בין משורר צעיר למשורר מבוגר מדובר בשני גברים. פה יש אישה וגבר. איך היו היחסים שלך עם לאה גולדברג?

אני מוכרח לומר שהחונך שלי היה בכלל סלובקי, שלימים היה במאי סרטים ידוע, ליאופולד להולה, שגר כאן זמן מה בארץ וניסה את מזלו בקאמרי. הוא לא הצליח, אבל השאיר פה את אשתו המגורית, שהייתה נוצרייה סלובקית, ואת בנו. אותו להולה ידע גם קצת עברית כי הוא גדל בבית מסורתי. אביו היה רב. והוא שארגן לראשונה תרגום של מה שנקרא אז "דור שלונסקי" לשפה אירופית, לסלובקית. זה יצא בחוברת שהנהגה הראשית של השומר הצעיר הוציאה בשם חמסין.

זה נקרא חמסין בסלובקית?

כן, ושם לראשונה התרשמתי מאלתרמן, משלונסקי קצת, ומלאה גולדברג. מה שהתפרסם שם מלאה גולדברג היה "שיבולת ירוקת העין". בעיניי אז זה היה מעט חיוור. ואף על פי כן, ידעתי שהיא מפורסמת פה, וכך זה התחיל ונמשך לאורך שנים, כפי שאפשר לקרוא בחליפת המכתבים.

ההערצה אליה גם סירסה, הטילה מורא? הרגשה שאתה חייב לציית לאיזה כללים?
אני לא כתבתי כמות. גלילה אשתי זוכרת שהיא התלהבה מהספר כל על. טיקוצקי

כותב שהיא גרמה לי לעבור לכתוב בעברית. ייתכן, אבל בעיקר אלו היו המשוררים אריה לודוויג וטראוס ורנר קראפט, ששניהם יעצו לי: "כתוב בשפה שאתה מדבר". לאה גולדברג וטראוס היו אף הם חברים. גם אשתו של טראוס, הבת של מרטין בובר. כך היינו חבורה של ארבעה. הבת שלי, שגרה היום באיסלנד כי התחתנה עם איסלנדי, למדה בבצ'אל. אחרי מותה של לאה, בתי התגוררה בביתה; אמה של לאה הזמינה אותה לגור שם. ללאה היה יחס מיוחד לילדים שלנו. הייתה תקופה שהיא עישנה סיגרים שיש להם טבעות מנייר, והיא שלחה את זה לילדים שלנו, ואף התכתבה אִתם.

עד הסוף, לא ידעתי שהיא חולה בסרטן. לאה קבעה שזה ברונכיטיס. היות שהכרתי את יאספרס, שניקה את הבורנכים שלו כל שעה והגיע לגיל מבוגר, קיוויתי לטוב. ארנסט סימון הציג אותי לפני יאספרס כשהיינו בשליחות בשווייץ. אשתו של יאספרס, שהייתה יהודייה, סיפרה שבגרמניה, לפני שזרקו את יאספרס מהאוניבסיטאות שם, היו חברים שנתנו להם מכרטיסי המזון שלהם. ואילו בבאזל איש לא סייע.

אוי, הכרתי כל כך הרבה. אני מוכרח לומר שלא היו לי חיים קלים, אבל היו לי חיים עשירים. הייתה לי הזכות להיפגש עם אנשי שם. עם דירנמט, המחזאי, היינו חברים טובים. הוא רצה שנגור אצלו.

הקשר עם דירנמט וגם עם עגנון הוא מעניין. לשניהם משותפת הכתיבה הצינית, האירונית, ואילו בשירה שלך לא ראינו הרבה ציניות. הכתיבה שלך יותר ישירה, גלויה.
אני חושב שיש בי אירוניה. הנה, השיר שקורא "איזה יום טוב היום", בכמעט שיחה. שם זה נגמר ב"פתי מאמין לכל דבר". יש בי אירוניה.

אתה אוהב את זה?

ביסודי אני לא אוהב, אבל יש בי אירוניה. אני לא אוהב את זה. אבל אי אפשר בלי במציאות שלנו.

לאורך כל השיר אתה מתאר "איש לא מרמה, גם לא את חברו", "הזכרונות שמטו את כל הזוועות", "הדממה אינה חורשת רע" ומסיים ב"פתי מאמין בכל דבר". האם אתה מרגיש שהשורה הזו החותמת היא לא רק אירונית, אלא גם סוג של משאלת לב? כמיהה לכתיבה של פתי?

לא. לא כמיהה. לא עד כדי כך. הנה למשל השיר: "הרוח שואל את הים הרגוע... בוקר טוב טוביה. היטבת לישון? חלמת?" – שומעים את האירוניה?

חוץ מכתובת שירה, עסקת לא מעט בהגות – ערכת את סדרת "טעמים". נראה שבזכותך נחשפנו לראשונה בישראל להגותו של ולטר בנימין. אפילו לאה גולדברג מעידה שהתוודעה אל בנימין דרך. המלאכים של פול קליי, שבנימין הפך את אחד ל"מלאך ההיסטוריה", מופיעים בשירים שלך. מלאך של קליי אף מופיע על כריכת ספר השירים שלך 1957 ומסכה. איך גילית את בנימין?

דרך ורנר קראפט, שהיה חבר שלי. בגללי התמונה "אנגלוס נובוס" נמצאת היום במוזאון

ישראל. כי כשערכתי את סדרת "טעמים" בספריית פועלים, קראפט רצה מאוד שאוציא ספר משלו בעברית. הוצאתי את ספרו מלסינג טו קפקא, ולכריכת הספר בחרנו ב"אנגלוס נובוס". כששומר העיזבון של שלום שמע ששלחתי מישהו לצלם בשביל הספר את התמונה הזו (שהתגלגלה מבנימין לשולם והייתה תלויה בחדרו של שולם), הוא אמר: "אם מצלמים את התמונה, סימן שרוצים לגנוב אותה". אשתו של שלום נבהלה ומסרה את התמונה למוזאון ישראל.

הוצאת לאור ב"טעמים" את המסות של בנימין על בודלר. מה חשבת עליו?
 על ולטר בנימין? לא הכול אני מבין ממש. אבל הוא הוגה בלתי רגיל. בלתי רגיל. העבודה שלו המבחינה בין הטרגדיה למחזה היגון הברוקי היא עבודה יוצאת מן הכלל. וגם המסה שלו על המספר, על לסקוב. וכמובן העבודה שלו על הפאסז'ים ועל השעתוק. ואי אפשר שלא להזכיר את מסתו הגדולה על הרומן של גתה, Wahlverwandschaften [משיכה הדדית]. זו מחשבה כל כך עצמאית, כל כך מעמיקה. הוא אחד ההוגים הגדולים ביותר.

אם הזכרנו את עניין היגון – אנחנו עורכים כעת גיליון שיוקדש לקינה ולמלנכוליה, ונראה שיהיה נכון לפרסם את הריאיון הזה אתך בגיליון הקרוב. עם זאת, אף שהיגון איננו חסר בשירתך, לא היינו רוצים להכפיף אותה לקינה ולמלנכוליה – שהן צרות מלהכילה. שכן כפי שאמרנו, באנו אליך בגלל "היופי המאוחר" הזה, וההתרגשות הפשוטה לכאורה למולו: "– מה, בגילי? –". אולי נקרא לריאיון בשם אחד משיריך המוקדמים, "אין-קינה".
 כשאני קורא עכשיו את השיר המוקדם הזה, שאני לא זוכר ממנו דבר, הרי שכרגע אני מבין אותו כאומר שהמצב של העולם הוא כל כך נורא, שהוא מעבר לכל קינה. מלנכוליה היא שקיעה בקינה. מלנכוליה מבחינתי היא ההפך מאהבה, היא מתארת את מי שאיננו מסוגל לאהוב, את מי שאיננו מסוגל אפילו לבקש אהבה. עד כדי כך. גם המלנכוליה נובעת מאיזשהו צורך למשהו. המלנכוליה רוצה לאהוב ולא מסוגל. כל יצירה באה מאיזשהו חסר. כי אחרת, בלי חסר אין צורך ביצירה.

כלומר, זה מנוע שמזין ולא רק מכבה?

יצירה היא אנטי-מלנכוליה. הרי כבר ציטטתי את הקטע מהמלך ליר, "כל עוד אתה יכול לומר... יצירה אומרת, יצירה פונה אל, לא חשוב אל מי, אבל פונה, ויהי זה שם השם. המלנכוליה היא מצב של אילמות. תראו, כשמסתכלים על התחריט המפורסם שהגיש לנו דירר, רואים שם דמות שקועה בעצמה, מבטה פנימה, גוף גאומטרי קטוע, שעון חול, כלב רזה עד עצמות... זו מין רציונליות כזאת שאוכלת את עצמה.

השירה שלך מתמודדת גם עם אילמות, עם הדממה. עם ה"אלשיר". באיזה אופן שירתך היא "הדממה על הנייר"?

אני לא מלנכולי, וגם דירר לא היה מלנכולי. כמו שאין להקיש מהיות שחור צבע העצב, שהעורבים עצובים. מלנכוליה היא ההפך מאהבה. אהבה היא היפתחות ומלנכוליה היא השתקעות בתוך עצמה. שמעתי שמלנכוליה זו האופנה התל אביבית האחרונה. גם הומור

הוא פתוח, וברוך השם יש לי הומור. הומור יותר מאירוניה. אירוניה בסך הכול זרה לי. איפשהו אני שה תמים שלא נותנים לו להיות תמים.

לצד ההומור, לטבע יש מקום מרכזי מאוד בשירתך.

נכון, הוא באמת חשוב. לכן לא הייתי יכול לחיות בתל אביב. הרעש... אני לא מבין איך בני אדם חיים שם. החיפזון האין-סופי...

למרות שהיית בעצם גם איש העולם הגדול.

לא הייתי איש העולם הגדול. בברטיסלאבה שבה גדלתי היו אולי 300,000 תושבים. גם ציריך שבה התגוררתי היא לא עיר גדולה. כשטיילנו עם הנכדים והנינים האיסלנדים שלנו, הם העדיפו את ברטיסלאבה על וינה. וינה הייתה בשבילם גדולה מדי. יותר מדי רעש. בניו יורק, שם הרגשנו באמת חיפזון עצום, fifth avenue ב-rush hour. אני זוכר ערב קריאה בניו-יורק. גם מחמוד דרוויש היה אמור להשתתף, אבל פתאום הודיעו שלא יגיע. אנחנו גרנו אצל מישהי בשדרה החמישית. לפני הבית היה גגון ובו שומר, בכניסה היה שומר נוסף, ועוד שומר במעליות. ואז טלפון, ועוד טלפון ועוד אחד, עד שקיבלנו את הרשות לעלות. אחר כך פתחו ארבעה מנעולי ייל בדלת. האישה שאירחה אותנו בביתה הרב-שומרים והרב-מנעולים, היא עצמה נסעה על אופניים כל בוקר לעבודה... דברים מוזרים בעיר הגדולה.

כל השנים אתה חי בקיבוץ. כיצד זה משפיע על כתיבתך, והאם התפרקות הקיבוץ השפיעה עליה?

אני הייתי בקיבוץ תמיד על-יד. אני לא קיבוצניק. אף פעם לא הייתי. היה פה רעיון קולקטיבי. אני לא מבין איך יכולים לחשוב בצורה קולקטיבית. באנו ב-41' במלחמה בשעה שהם התכוננו להילחם בצבא הגרמני שהתקרב לארץ. קיבלו אותנו באי רצון בולט, הם לא רצו אותנו, אז שרנו שירים נאציים, וזה הרגז אותם עוד יותר.

שרתם שירים נאציים כדי להרגז אותם?

כן, כדי להרגז אותם. כי הם לא קיבלו אותנו. היו רק שני אנשים פה שהתייחסו אלינו יפה. במרחביה רוב האנשים היו מגליציה, ממקומות קטנים. היו כמה אנשים בעלי רמה – דוד הנגבי שייסד את ספריית פועלים, שבראשיתה התקיימה במרחביה. ודוד כנעני, שגם היה חבר של עגנון וכתב על ספרות – קראנו לו הכומר הכפרי. זה יענקל'ה ואיתן המציאו את השמות, אבל אני זה שצילמתי אותו בפורים בתור כומר כפרי. היו כמה אנשים בעלי מחשבה, אבל הרוב לא ידעו עברית, ולא גמרו בית ספר. גם אני לא סיימתי בית ספר.

וכשהקיבוץ התפרק, בשנות השמונים, פתאום כשחדל להיות קיבוץ, זה השפיע עליך, על הכתיבה?

כן, זו הייתה קצת הקלה. היום החברים הרבה יותר ידידותיים, אולי זה בגלל הזקנה. כיום מתחיל גל חדש של התעוררות, של רצון לשנות משהו, לחשוב, לשוחח ביחד, לחשוב

איך רוצים לחיות פה. עומדים לפני קליטה. הרעיון הקיבוצי דווקא מתפשט בארץ. אפילו בתל אביב מקימים קיבוצים. זה משום שביבי הכניס לפה את הקפיטליזם החזירי; לא הקפיטליזם המתון, אלא החזירי. וזה קשה מאוד. הרי כולנו משועבדים. פעם היה זמן לחשוב, זמן להיות עם הילדים, אף שכל אחד עבד.

מה אתה חושב על השירה המזרחית?

יש דברים מצוינים ויש דברים פחות מצוינים. הייתי בערב ספרות עם שלומי חתוכה, הקדשתי לו שיר. פגשתי אותו בבית אביחי, שם הוא דיבר. יש ויש. יש פטפוטים, אבל יש פטפוטים גם אצל המערביים, ברוך השם.

שירה שנוגעת בזקנה עוסקת הרבה בזיכרון: מה יזכרו, ואיך יזכרו. ודווקא אצלך יש איזו חוויה אחרת של זקנה, שלא עוסקת בזיכרון, אלא בחוויה של הרגע – רגע ההתבוננות מבעד לחלון, והגילוי, כמו אצל רותקו, כפי שאתה כותב, ש"הפחות הוא היותר". אני ציינתי לי שאת הספר הבא ליאת קפלן כבר תפרסם תחת השם: "מי עוד זוכר".

זה שם הספר הבא?

הספר הבא יהיה הספר אחר. כבר בראשית דרכי, הייתי הראשון שהעניק שמות קצרים לספריו, כל עוד, למשל. אז אולי הספר שאחריי ייקרא "לא עוד".

עד כמה היית אומר שהשירה היא צורה של זיכרון בשבילך? כלומר שאתה זוכר דרך השירה? אני אומר שהשכחה היא האושר הגדול, והזיכרון הוא הדיכאון הגדול. הבעיה שאני שוכח מה שלא הייתי רוצה לשכוח. את מה שהייתי רוצה לשכוח, אני לא שוכח. לחיות בעבר זה מעיק.

אבל אין פחד, חשש, לשכוח את זכר העבר, את אחותך, את זכר יקיריך?

בדיוק, ודאי. אני כותב בעוד לפני: "אם אַצְטָרֶף אֲלֵיכֶם, אָבוּדִי, / לא תהיו עוד אָבוּדִי. / אָף לֹא אֶחָד". והרי אמרתי שהשואה היא ההתעסקות האפלה של השירה שלי, אז ודאי. עם זאת, בספר המחקר שיצא בגרמניה על שירי, מאת 30 אנשי ספרות, פרופסורים ופילוסופים, שנקרא *Tuvia rübner lesen*,⁵⁰ "לקרוא טוביה ריבנר", כותבים החוקרים שכנגד השואה וכנגד העבר שלי, יש בשירים שלי חיות, יש בהם כוח חיים.

בשירים סותרים אתה שואל: "כמה שנים אפשר / לשמור על שיווי-משקל / על פי התהום". אני חי הודות לשיווי המשקל.

נראה לעתים שכשהשיר נהיה יותר מדי, הטבע מתפרץ אצלך. אולי כחלק ממשברי המודרניות – באיזה אופן הטבע הוא פתרון לאכזבה מהאנושיות?

Jürgen Nelles (Hrsg.) *Tuvia Rübner lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Rimbaud: Aachen 2015

אני לא יכול להגיד בוודאות, אבל כנראה שכן. כנראה שהטבע נותן רוגע. משום שהטבע הוא הזמן החוזר כנגד הזמן החולף. יש הרי שני מיני זמנים, מלבד העובדה שהזמן הוא בכלל זמן יחסי ושנחנו משועבדים בעצם למה שהמצאנו, שהרי את הזמן אנחנו המצאנו. אבל היות שהטבע הוא מחזורי, אז יש בזה איזושהי נחמה. זה נותן איזושהו ביטחון.

לסיכום, כשתיארת את שרשרת השומרים והמנעולים בשדרה החמישית בניו יורק עלתה בדעתנו יצירתו של קפקא, שדומה כי היא קרובה במיוחד ללבך.

בגן שמואל, שם עשתה קבוצתנו שנה אחת, נמצאה על המדפים ספריית שוקן הקטנה. ובתוך ספריית שוקן היה הספר הקטן של קפקא *Vor dem Gesetz*, "לפני החוק". בעצם, צריך להיות "לפני שער החוק". קראתי את זה שם לראשונה, בגרמנית, וזה השפיע עליי מאוד. כשבאתי לשטראוס בפעם הראשונה, במהלך השיחה בינינו, שאלתי אותו אם הוא מכיר אולי איזה סופר בשם קפקא, שהשאייר עליי רושם גדול. הוא חייך וצחק, "כן, אני מכיר." אז עדיין קפקא לא היה ידוע בארץ וטרם תורגם לעברית. זה היה ב-44'. קפקא נעשה ידוע אחרי מלחמת העולם. עד אז הכיר אותו רק חוג מצומצם מאוד. ספריית שוקן הקטנה, שהייתה כולה בגרמנית, ביקשה עם עליית גרמניה הנאצית להוציא לאור את מה שאפשר היה, כדי לשמור על הרוח היהודית.

את שטראוס הכרתי דרך קראפט. את קראפט הכרתי דרך מפקחת של עליית הנוער, שהגיעה למרחביה. בדירה שלה באלפסי 27 בירושלים נפגשתי לראשונה עם קראפט, שגר בשכנות, ומאז היינו חברים. קראפט התעניין בשירים שלי, כנראה מצא בהם משהו. שלחתי לו טונות של שירים. הדוור המסכן היה צריך להביא לו את זה. קראפט הראה את השירים לשטראוס, ושטראוס גם מצא בהם עניין ורצה להכיר אותי, אבל אני חשבתי שדי לי באחד. עד שבספריית שוקן בגן שמואל מצאתי גם את הספר של שטראוס *Land Israel*, שנושם ריח הלדרליני. מעט לפני כן קראתי את הספר של הלדרלין היפריין והוא השפיע עליי מאוד. כתבתי אפוא לשטראוס ושאלתי אם אני יכול לבקר אצלו.

גילית, אם כן, את קפקא כשהוא עוד לא היה קפקא?

פעם בכנס האקדמיה הגרמנית לשפה ולספרות שהתקיים בקאסל נסענו באוטובוס ולידי ישב מלקולם פייסלי, חוקר קפקא שחקר את יצירתו על פי כתבי היד שלו, ועל פי הנייר של כתב היד שלו. התחיל בינינו ויכוח באוטובוס. הוא אמר שיש התפתחות אצל קפקא – שהגיבורים שם משתנים. ואני אמרתי שאין, שלא חלה אצלו התפתחות, שהרי חיים שלמים לא מספיקים כדי להגיע אצלו לכפר הסמוך. בסוף ירדנו והוא אמר: "מי שקפקא רוכב עליו, לא נפטר בקלות מהפרש שלו." מאז נעשינו ידידים. בלונדון הוא הזמין אותי לאוקספורד והראה לי אגף של ספרים שרק למעטים יש כניסה אליו. על הספסלים והשולחנות האלו מהמאה ה-17 ניצבו כתבי קפקא. הוא האיש שהעביר את כתבי קפקא מז'נבה, שלשם הם הועברו ממקס ברוד בזמן המלחמה. במלחמת סואץ העבירו את כל כתבי היד של קפקא מספרית שוקן בירושלים לז'נבה, חוץ מהשניים שגנבה המזכירה של מקס ברוד. היירות של קפקא, שתי הבנות של אוטלה אחותו, שניצלו הודות לאביהם הנוצרי, חיו בצ'כוסלובקיה הקומוניסטית. והבת של אחותו אלי, מריאן שטיינר, חיה בלונדון. היה

לה בן שלמד באוקספורד, והוא שהמליץ על פייסלי כעל גרמניסט מהימנ שיעביר את הכתבים מ'נבנה. פייסלי סיפר כיצד נהג כל הדרך, נרגש וחרד, במכונית הקטנה שלו, ובה כתבי היד של קפקא.

היה ברשותי דף מקורי מכתב היד של קפקא בעת שלמד עברית. זה היה מעין מילון של מלים בעברית שקפקא כתב. מכרתי אותו כדי לתת את תמורתו לבן הבודדיסט שלנו.

ואולי זה מוכיח שבקפקא אי אפשר "להחזיק". כמו שאין "לצייר את השרץ", כפי שכתבת יפה כל כך בקובץ המחקרים סימפוזיון קפקא. אם חזרנו שוב לקפקא, אתן לכם לסיום את השיר הבא שכתבתי לאחרונה:

פטר האדום⁵¹

נִמְלָטִי מִמּוֹלַדְתִּי הַרְחֹקָה
 שֶׁהַפֶּכֶה לְאִיטָה אוּ דוֹקָא מֵהַר לְמַדִּי
 לְמָקוֹם שֶׁל פְּרָאוֹת מְשׁוֹם הַסִּכָּנָה לְהַצּוֹד בּוֹ
 מָקוֹם שֶׁל תְּאֵוֹת צִיד הַמוֹנִי לְלֹא מַעֲצוֹר – וְנִצַּלְתִּי.
 נִצַּלְתִּי בְּאַרְץ שֶׁעֲשֵׂתָהּ לָהּ מְנַהֵג שֶׁל פְּנִים לְכָאן וּלְכָאן,
 שֶׁחֲמָלָה וְאִכְזָרִיּוֹת כְּרוֹכוֹת בָּהּ יַחֲדָיו,
 אֶרֶץ הַמֶּלֶךְ שֶׁחֲפָצָה חַיִּים,
 אֶרֶץ שִׂיּוּדַעַת שֶׁמָחָה וְשָׂכוֹל וְאִבֵּל פִּי שְׁבַע,
 וְגַם אֲנִי זֶה וְגַם זֶה,
 מוֹפִיעַ מַדִּי פַעַם וּמִכְבֵּד אֶת קְהֵלִי הַצְּנוּעַ
 וּמִכְנָס בְּתוֹךְ עֲצָמֵי.
 עֲבָרִי הַרְחֹק נִצְרַב בְּנַפְשִׁי, וְלֹא רַק כְּאֵהָבָה
 שֶׁחֻוִּיתִי בִּימֵי יְלֻדוּתִי, גַּם הָאֵימָה הִיא כְּמוֹ מַגְנֵט
 וְהַפְּחַד מִפְתָּהּ וְיֵשׁ וְהַרְוֹדֶף מִקְסִים אֶת נִרְדָּפוֹ.
 לֹא תִמְיֵד יְדַעְתִּי לְהַחֲבִיא אֶת עֲבָרֵי
 כְּמוֹ קוֹף הַמְּשַׁחֵק אָדָם מִחֲבִיא אֶת זְנָבוֹ:
 לְשׁוֹנֵי כְּפוּלָה, פַּעַם מְכַרְת, פַּעַם זָרָה,
 אֲנִי שֶׁיָּךְ וְלֹא, רְחוֹק מִכָּל חֲבוּרָה,
 פֶּטֶר הָאָדָם שֶׁלְמַד אֶת עֲצָמוֹ לֹא לִלְל –

עד שנפלת שדוד ליפיה של הארץ הזאת שאין לו שעור ולבי החצוי היה ללכה.

תודה על הדין וחשבון הנוקב שמסרת לנו, חברי האקדמיה.

51 פרנץ קפקא, "דין וחשבון לאקדמיה".

"הוא בא ונוטל את לשוני": על חרגום [ה]עצמי כעדות אצל טוביה ריבנר

מיכל בן-חורין

הבלתי נתן להאמר
מכרסם
את כל המלים¹

השיר האחרון בספרו של טוביה ריבנר, שבע"עשרה, שראה אור לפני מספר חודשים איננו מותיר מקום לספק: יש דבר מה טוטלי במינימליזם הזה, המכרסם לא רק בלשונה של השירה, אלא אפילו בניסיון לומר דבר מה על השירה, שירתו של ריבנר. שכן מה עוד ניתן לומר אחרי שהכול כבר נאמר על הבלתי-ניתן-להיאמר? זאת ועוד, נראה שאין זו רק המילה, אלא אף הרצף הסמיוטי, המוזיקה שבמילה, שמכורסת, נחתכת, ונאלמת אל תוך דממה:

מלים נעשו
גויות. מוזיקה הפכה
ללעלוע, ל²

ובכל זאת, ריבנר מוסיף לומר ומזמין בתוך כך את קוראיו לחשיבה נוספת, מאתגרת, על הפרדוקס השב ועולה משיריו השונים: "יש דברים שהכתב מתפוצץ תחתם. / יש שיר שְׁאֵינְנו שִׁיר"³. שורה פואטית זו מנסחת את הסתירה הנגלית ברבים משיריו של ריבנר – חיוב השירה מרוחה של השלילה: זהו ה"אלשיר" (Ungedicht), המתכתב אולי, או מבקש להשיב ל"שירשקר" של פאול צלאן. בעוד צלאן מדבר על "עדות ניצחת" שאיננה יכולה להימצא למשורר ולנמעניו ב"שיראין" (Genicht) שבו מתערבלים ומותכים זה בזה ה"שיר" (Gedicht) וה"אין" (Nicht), הרי שריבנר מחלץ את העדות דווקא מתוך "שיר שאיננו שיר". הבלתי-ניתן-להיאמר חוזר כמובן אל משנתו של תאודור אדורנו, אשר טבע בשנת 1949 את המימרה הידועה כי "לכתוב שירה אחרי אושוויץ זהו מעשה ברברי"

1 טוביה ריבנר, שבע"עשרה, רעננה: אבן חושן, 2018.

2 ריבנר, שם.

3 טוביה ריבנר, כמעט שיחה, תל אביב: קשב לשירה, 2002, עמ' 40.

(nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch).⁴ גם לאחר ששב ותיקן, והעמיד בהקשר, וסייג, הוא לא חזר בו מטענתו; והמשפט הזה כבר היה לאחת מאבני היסוד של השירה הגרמנית לאחר הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה. המשוררים לא חדלו לכתוב, כידוע, גם לא בגרמנית. את צלאן הרי כבר הזכרנו. וגם ריבנר, המגדיר עצמו כמשורר ישראלי, בן להורים יהודים, שנולד בברטיסלאבה שבסלובקיה, כותב, ומוסיף לכתוב, גרמנית, לצדה של העברית. גרמנית ועברית – באיזה מובן, אפוא, טמונה בצמד הזה עדות נוספת על הבלתי-ניתן-להיאמר, זה המכרסם את כל המילים? איזה יחס מכוננות שתי השפות הללו ביצירתו של ריבנר? אטען כי הימצאותן יחדיו של הגרמנית והעברית בזיקה מורכבת של הדהוד, המרה ותרגום מגלמת אופן ייחודי של עבודת זיכרון. מכאן שעניינו של המאמר איננו בניתוח שירתו בעברית של ריבנר, על אופקיה הבינ-מדיומיים, אלא בהדגשת היחס בין עברית לגרמנית ובעיקר בחינת מקומו של התרגום העצמי בעיצובה של עדות פואטית. מפרספקטיבה זו אבקש להרחיב את שדה המחקר של ביקורת ופרשנות ריבנר.

ריבנר ואדורנו: על שירה וקטסטרופה

בשנת 2004 הוזמן ריבנר לפרנקפורט שבגרמניה לקרוא משיריו שתורגמו לגרמנית. בתום הקריאה נשאל ריבנר, "האם ניתן לכתוב שירה לאחר אושוויץ?". היה זה כמובן רמז עבה למשפט, או ליתר דיוק, לציווי שנורה אי שם בשלהי שנות הארבעים של המאה העשרים אל החלל – מה שנודע לימים כשיח על אודות תנאי האפשרות של שפה או ביטוי (תיעוד), דיבור וכתובה, ובכלל זה סוגיית העדים או העדות לאחר הקטסטרופה.⁵ את דבריו של אדורנו שצוטטו לעיל יש להבין בהקשר ביקורתי של תרבות שאפשרה את צמיחתו של הרייך שלישי בגרמניה. לא השירה כז'אנר ספציפי, אלא דווקא השירה כמכלול של יצירה פואטית ופיוטית (Dichtung) אשר איננה מנותקת מתנאי השיח של חרושת התרבות, עוררו בו חשד עז, אם לא לומר בהלה. על כך הוא הרחיב,

4 ראו השורות החותמות את מאמרו. תאודור ו' אדורנו, "החברה וביקורת התרבות", מיכאל מיי-דן ואברהם יסעור (עורכים), אסכולת פרנקפורט (מבחר), מגרמנית: דוד ארן, תל אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1993, עמ' 141-157, כאן עמ' 156-157.

5 ראו את ספרה של דנה אמיר, להעיד על העדים: ארבעה מודוסים של עדות טראומטית, ירושלים: מאגנס, 2018. הספר עוסק בשאלת העדות, ועדותם של ניצולים בפרט, בין היתר בזיקה ליצירות ספרות. בהקשר זה ניתן כמובן לציין אין-ספור חיבורים נוספים, שלא אכנס אליהם במסגרת הדיון הספציפי שבחרתי לפתח ולהציג כאן. בין הידועים שבהם, אשר הפכו לא מכבר לאבני היסוד של השיח התאורטי והתרבותי (הגלובלי והלוקלי) על אפשרויות הביטוי והייצוג לאחר הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה, ראו, למשל: Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, CT: Yale UP, 1991; Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London: Routledge, 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.

למשל בתשובה לשאלתו של ז'אן-פול סארטר "מהי ספרות?". את מהותה של אחראיות מוסרית לפשעי העבר תוך מתן דין וחשבון מתמשך ונוקב בהווה הוא ביקש למצוא במה שכינה "מעורבות"⁶. באמצעות מושג זה שב אדורנו להגדיר מהי, לתפיסתו, ספרות (ובכלל זה שירה) או אמנות במובנה האסתטי הרחב המאפשר בין היתר, ביטוי או ייצוג ביקורתי של הקטסטרופה. מדובר ביצירה שאיננה "מגויסת" אל הפוליטי מחד גיסא, ואיננה מהווה שופר של חרושת התרבות, מאידך גיסא. את מבשריה של פואטיקה או אסתטיקה זו זיהה אדורנו עם פרנץ קפקא, או סמואל בקט, וגם פבלו פיקאסו. תשובתו של אדורנו לא הופנתה רק לסארטר, אלא בראש ובראשונה אל מבקרים, סופרים וקוראים רבים שתהו על קביעתו ולא נמנעו מלהגיב עליה. ביניהם היה כנראה גם פאול צלאן, משורר יהודי יליד צ'רנובויץ שאיבד את הוריו בשואה, ושהיטיב להעיד בשפת אמו, הגרמנית, לא רק על אפשרותה של שירה לאחר אושוויץ, אלא אף על הכרחיותה. בנאום הנודע "מרדיאן", שנשא לרגל זכייתו בפרס ביכנר בשנת 1960, תיאר צלאן את "תפנית הנשימה"⁷. זהו אותו מהלך, שאת יסודותיו הוא מוצא בדמויותיו של גאורג ביכנר, המבטא תשוקה אל אחר מתוך התנגדות: "השיר עורג אל אחר, הוא זקוק לאותו אחר, זקוק למנגד". להתנגדות פנים רבות; אצל צלאן היא מופנמת, כך נדמה, במעשה הנשימה, כתפנית שיש עמה עצירה או השהייה של הזרימה, המתורגמת גם לשטף ריתמי. במילים אחרות, אי-האפשרות לשירה או הבלתי-ניתן-לייצוג הנגזר מאימת הקטסטרופה מתגלגלים בפואטיקה של צלאן אל "שירה: אולי משמע תפנית-נשימה. מי יודע, אולי השירה עוברת את הדרך – גם את דרך האמנות – לשם תפנית-נשימה כזאת?" או בעצם אל השיר באשר הוא שיר לפי ש"אולי מותר לומר, שבכל שיר כתוב וחוקק ה'20 בינואר' שלו?"⁸. בנאום זה מסמן צלאן את תאריך הפתיחה של ועידת ואנזה אשר במסגרתה נוסח 'הפתרון הסופי' של היהודים במלחמת העולם השנייה. על אף שמדובר בתאריך המופיע בפתיחת סיפורו של ביכנר "לנץ", אין ספק כי האזכור איננו מקרי וכי צלאן מפליא לחבר או לשורר (מלשון *dichten*) בין האירועים. אף כי נהוג להזכירם בנשימה אחת, כפי שעולה למשל מהחיבורים מאירי העיניים של אמיר אשל,⁹ או שחר ברם,¹⁰ אבקש להצביע על ייחודו של ריבנר כמשורר הנדרש לשאלות שהצבעתי עליהן כעת באמצעות כתיבה בעברית ובגרמנית. בשונה מצלאן, השוזר מילים זרות גם מעברית בלשון האם הגרמנית,¹¹ הפתרון שריבנר מציע לסוגית

6 תאודור ו' אדורנו, "מעורבות", מגרמנית: דנית דותן, מכאן 9 (2008), עמ' 235–251.

7 ראו: פאול צלאן, "המרדיאן: נאום לרגל קבלת פרס גאורג ביכנר לספרות, 1960", סורג'שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 127–141.

8 שם, עמ' 137.

9 ראו: Amir Eshel, *Zeit der Zäsur: Jüdische Lyriker im Angesicht der Shoah*, Heidelberg: C. Winter, 1999.

10 בספרו, המחזרת: שירה, צילום וזיכרון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, מקדיש שחר ברם תשומת לב נרחבת לשיר "ציריך" שבו נזכר צלאן (ראו: עמ' 110–111). וכן ראו הדיון בצלאן במאמרו, Shahar Bram, "Postcards from Europe: The Workings of Memory and the Role of Language (in Tuvia Ruebner's Postcard Poems", *European Journal of Jewish Studies*, 10:2 (2016) pp. 151–170. p. 157.

11 ראו למשל: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the*

הכתיבה לאחר אושוויץ, טמון בעצם המיקום של מעשה העדות בתווך שבין השפות, שפת אם ושפה זרה, גרמנית ועברית, בלי יכולת להכריע ביניהן, ותוך הידרשות מתמדת והיטלטלות מתמשכת בין שתיהן.

במכתב מספטמבר של שנת 1960 ללאה גולדברג, עמה היה בקשרי ידידות החל משנות הארבעים, ביקש ריבנר כי תרכוש עבורו בנסיעתה לקופנהאגן את ספרו של אדורנו הנרות על ספרות (Noten zur Literatur), לצד ספרו של פאול ואלרי. גולדברג מצדה הספיקה להשיג רק את ספרו של אדורנו, ומשיבה לו במכתבה מאוקטובר: "הנה רואה אתה, כי הגעתי ארצה. אני מקווה שאדורנו הגיע לפני".¹² אם אכן הגיע גולדברג, אם לאו, באותו ערב קריאה בפרנקפורט שבו נדרש ריבנר לקביעתו של אדורנו, הוא השיב כי אומנם אי אפשר לכתוב שירה אחרי אושוויץ, אבל מוכרחים בכל זאת.¹³ ההכרח הזה מתגלם במעשה השירי העיקש, המסרב להותיר את הזירה רק למעשה התאורטי, או לחלופין לשתיקה. במובן זה יש בתשובתו של ריבנר גם אמירה חריפה הנוגעת לטיב העיסוק בשאלות הייצוג והביטוי, העדות והתגובה לקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה והשוואה, כמו גם לכל אירוע של עוול, דיכוי, אלימות ופגיעה בזולת. דוגמה לכך ניכרת בשיריו הנוגעים לסכסוך הישראלי-פלסטיני, למשל, שחלקם קובצו בספרו כמעט שיחה (2002), וחלקם שלא ראו אור במסגרת קובץ שירים שלם, מתפרסמים לפרקים במוסף הארץ. השירה הכרחית, אפוא, גם כנגד השתיקה, כפי שעולה בבירור משירו "תעודה" שראה אור לראשונה בקובץ שירים למצוא עת (1961), ואשר תורגם על ידי ריבנר עצמו לגרמנית. בשיר זה שב הדובר לספר את קורות אהוביו שנספו באושוויץ, סביו, הוריו ואחותו:

בְּיוֹמֵי אֲנִי קָיָם כְּדֵי לֹמַר
 לְקוֹלָם הַלֵּילִי כֵן, כֵּן לְבִכְיָם, כֵּן
 לְאוֹדֵב בְּבֵית אֵינֹתָם, לְנוֹפֵל מִצֵּל קְרוֹתָיו
 עַל פֶּחַד קוֹלֵי לֹמַר כֵּן
 בְּשֵׁטַח הָרֵיק.¹⁴

- 12 לאה גולדברג, טוביה ריבנר, אולי רק ציפורי מסע: חליפת מכתבים, גדעון טיקוצקי (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 2016, עמ' 117, 119.
- 13 בשיחה שהתנהלה בגרמנית אמר ריבנר את המשפט שצוטט לאחר מכן בעתון פרנקפורטר וונדטאג: "Man kann es nicht mehr, aber man muß es trotzdem tun". Matthias Fallenstein, "Noch Einmal: Lyrik nach Auschwitz? Überlegungen zu Tuvia Rübners Antwort", *Tuvia Rübner lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Jürgen Nelles (hrsg.), Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 172–179.
- 14 טוביה ריבנר, ואל מקומו שואף: מבחר שירים, מרחביה: ספרית פועלים, 1990, עמ' 43. שיר זה נדפס בתרגום לגרמנית לרגל זכייתו של ריבנר בפרס כריסטיאן ואגנר בשנת 1994. ראו: Georg-Michael Schulz, "Ich bin da um zu sagen. Tuvia Ruebners Gedicht Zeugnis", *Rübner lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Jürgen Nelles (hrsg.), Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 138–144. p. 139 Gundula Schiffer, "Herz, stirb oder singe: Der Dichter Tuvia Rübner im Lichte seiner Selbstübersetzungen aus den Hebräischen ins Deutsche", Jürgen Nelles (hrsg.), *Tuvia Rübner lesen. Erfahrungen mit*

המטפורה של "פחד הקול" טומנת בחובה את אימת המחפש אחר קולו של הזולת, אולם יודע כי רק קולו שלו ישוב אליו כהד מן השטח הריק. ועם זאת, הכרח הוא לומר – בשיר – זה שיש לקרוא בקול, ולהשמיע.¹⁵ כפי שאבקש להראות, השיר של ריבנר מתברר כאתר פואטי של זיכרון, היכן שדרך הקול, קול האני המשורר, מהדהד גם קולו של אחר. אלא שזה, קול האחר, אצור בשפה האחרת, בראש ובראשונה הגרמנית – הזרה ועם זאת סמוכה כל כך בשירתו של ריבנר לעברית. סוגיית הקול או ההיבט המוזיקלי של השירה אומנם התעוררו לא פעם כאשר ריבנר נשאל מדוע נמנע זמן רב כל כך מתרגום שירתו העברית לגרמנית. ההסבר שנהג לספק נגע לתפיסתו לפיה הייחוד הפיזי או הערך המוסף של השירה טמון בצליל שלה, וזה איננו בר תרגום.¹⁶ התבוננות מן הפרספקטיבה המוצעת כאן מציעה כי האמת, או חלקה לפחות, נמצאת במקום אחר; אולי באתיקה של העדות, מפני שאת צליל קולו של האחר, מי שאת זכרו מוכרח ריבנר לשמר, אין לתרגם; יש להשמיעו כפי שהוא, מובחן ונפרד מקולו של האני. על כן נזקק ריבנר להעמיד את שיריו בעברית בזיקה עמוקה אל הגרמנית, השפה שנושאת את צליל קולם של יקריו שנספו.

ריבנר, שנולד בשנת 1924 בברטיסלאבה, היגר לארץ ישראל בשנת 1941 בהיותו בן שבע עשרה. עמו הגיעו נערים ונערות נוספים שנמנו עם קבוצת הנוער של השומר הצעיר. זמן קצר לאחר מכן, הוא מצא את מקומו בקיבוץ מרחביה, היכן שהוא מתגורר עד היום. בקיבוץ עבד תחילה כרועה צאן, ובמקביל החל לטוות את קשריו עם מהגרים נוספים שהגיעו מאירופה והתגוררו בתל אביב או בירושלים. שניים מהם היו ורנר קראפט ולדוויג שטראוס, שהגיעו מגרמניה, ואשר ריבנר ראה בהם, כפי שהעיד באוטוביוגרפיה, "אבות רוחניים" ומורי דרך; דרכם זכה להעמיק את ידיעותיו ברפרטואר התרבות והספרות הגרמנית.¹⁷ השלישית היתה לאה גולדברג, שמלאה לדברי גדעון טיקוצקי תפקיד מכונן בחניכה של ריבנר "כמשורר, כמשורר עברי דווקא, ובקירובו אל מרכז השדה הספרותי בארץ".¹⁸ הקשר בין השניים שהלך והתחזק בשנות החמישים סבב תחילה סביב שיריו של ריבנר בגרמנית.¹⁹ ואכן הגרמנית מתבררת כמרכזית לא רק עבור הקשר בין ריבנר לגולדברג, שהתגלם ב"אי הגרמני" שיצרו השניים בישראל, אלא אף במכלול יצירתו של ריבנר, והאופן שאפשרה לו מודוס ייחודי של עדות וזיכרון. המורכבות הלשונית שאיננה נפרדת ממרחב תרבותי וגאוגרפי, אינטימי וציבורי, היא גם

seinen Büchern, Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 253–275; Rachel Seelig, "Stuttering in Verse: Tuvia Ruebner and the Art of Self-Translation", Amir Eshel, Rachel Seelig (Eds.), *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, Berlin, Boston: Walter De Gruyter, 2018, pp. 77–104.

15 ראו: Fallenstein, הערה 13 לעיל, עמ' 174–175.

16 ריבנר שב ומדגיש זאת באוטוביוגרפיה שנכתבה תחילה בגרמנית ואחר כך בעברית; ראו כאן אחרית הדבר של ריבנר למבחר שיריו מהשנים 1967–1982 שתורגמו לגרמנית על ידי גלעד ומקל: Tuvia Rübner, *Wüstenginster*, Efrat Gal-Ed, Cristoph Meckel (hrsg. u. übers.), München, Zürich: Piper, 1990, pp. 66–67.

17 טוביה ריבנר, חיים ארוכים קצרים, תל אביב: קשב לשירה, 2006, עמ' 63.

18 ראו ההקדמה לחליפת המכתבים בין גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 12.

19 שם, עמ' 16.

ליבת הזיקה בין עבר להווה. באחרית הדבר למבחר משיריו, שתורגמו מעברית לגרמנית על ידי אפרת גל־עד וכריסטוף מקל בין השנים 1987–1989, ושראו אור בשנת 1990, מנמק ריבנר את המעבר אל העברית: "כתבתי בשפה שכמעט ואינני מדבר בה היום, שפה של "היות בבית" (Zuhause). דרכה הוספתי לשוחח עם הוריי, עם אחותי, עם הסבים שלי, עם קרובי משפחתי וחברי נעוריי – אלה שאין להם קבר". עד שברגע מסוים לא רציתי עוד, הוא מספר, לחיות בעבר, כלומר בשירה. השירה הזו, בשפה הגרמנית שבה דיברו אהוביו שכבר אינם בין החיים, תבעה ניתוק מהווה המתפרץ וגועש בשפה אחרת, כמו גם ממכרים חדשים ובני משפחה שהקים בישראל. אז החל לכתוב עברית – לא כדי למחוק את העבר חלילה, כי זאת בין כה לא ניתן ואין לעשות, אלא כדי לחיות עם העבר, או בסמוך אליו, בהווה.²⁰ המעבר אל העברית נגלה, אפוא, כניסיון נועז לעצב או למצוא מודוס של שיחה עם העבר מתוך ההווה, שאין בו ביטול או מחיקה של האחד על ידי השני. אין מדובר במהלך רפטיבי כחזרה טראומטית והנכחה של אירועי עבר בהווה ("כפיית חזרה"), כשם שאין כאן הכחשה או הדחקה של העבר מתוך צו השעה וציות אידיאולוגי ("שלילת גלות"), אלא באפשרות של קיום בו־זמני של האחד לצד השני, עבר לצד הווה, סמוכים זה לזה בזיקה חד פעמית. הסמיכות הזו מחייבת זרות, כדי שהאחד לא יבלע, או יתפוגג בשני. החלקי – בשלם. וזו נגלית, כאמור, מתוך מלאכת התרגום־העצמי של ריבנר, המתבררת גם כאופן ייחודי של קרבה אל והזדהות עם זולת: אינני זה שהנני.

זהות וזרות: תרגום [ה]עצמי כקריאה [ש]ל זולת

שיריו המוקדמים של ריבנר משנות הארבעים, הנכתבים לאחר שנודע לו על רצח הוריו ואחותו בשואה בשנת 1942, טבועים בחותם המוות ושמירת הזכר של הקרובים לו ביותר. כשנדרש בריאיון משנת 2014 להתייחס למיקומו בשדה השירה העברית החדשה, הוא מציין, כי בניגוד למשוררים בני "דור המדינה" כיהודה עמיחי ונתן וזך, "אני ראייתי הכול דרך הפריזמה של אושוויץ; הם – לא".²¹ שתיים עשרה שנים לאחר הגירתו לישראל, ריבנר עדיין כותב את שיריו בגרמנית בלבד. אל העברית נראה כי הוא עובר רק לאחר שאסון נוסף מתרגש עליו: בפברואר של שנת 1950 אשתו נספתה בתאונת דרכים קטלנית והוא עצמו נכווה אנושות. אז נדמה כי נטש לתמיד את שפת אמו. מבחר משיריו מן השנים 1941–1951, הכתובים גרמנית, ראה אור רק בשנת 1995.²² לעומתם, שיריו בעברית ראו אור כבר בשנת 1957 בקובץ האש באבן בהוצאת ספרית פועלים. קובץ שיריו שבע־עשרה, האחרון עד עתה, ראה אור בשנת 2018 בהוצאת אבן

20 ראו: ריבנר, הערה 16 לעיל, עמ' 66–67.

21 ראו: Toby Perl Freilich, "Tuvia Ruebner Never Stops Mourning the Lost, New English: Translations of the 90-year-old's Israel Prize-Winning Work remind us why he's the Doyen of Postwar Poets", *Tablet*, May 12, 2014.

22 Tuvia Rübner, *Granatapfel*, Achen: Rimbaud, 1995

חושן. בתוך כך פרסם ריבנר מעל עשרה קובצי שירה בהוצאת ספרית פועלים ובהוצאת קשב לשירה. לצד אלה, עסק בתרגום מגרמנית של סופרים קְנוּנִים כגון: וולפגנג פון גתה, ז'ן פאול ופרידריך שלגל, וכעורך סדרת "טעמים" בספרית פועלים דאג לבחירה ולעריכה של טקסטים מפרי עטם של הוגים גרמנים נוספים, ביניהם פרידריך שילר וולטר בנימין. כמורה וכמרצה באוניברסיטת חיפה הכיר לתלמידיו את וולפגנג פון גתה, תומס מאן, גאורג ביכנר והיינריך פון קלייסט, ופרנץ קפקא, כמובן.²³ אך היה גם כיוון נגדי: בשנות השישים תרגם לגרמנית את הנובלה שבועת אֶמוֹנִים של ש"י עגנון, ולימים תרגם גם את הרומן שִׁירָה; בעת שהות בגרמניה בשנת 1996 לצורך השלמת תרגום הרומן, החל לתרגם גם את שיריו שלו מעברית לגרמנית. לאור התגובות החמות שזכה להן בהצגת התרגומים הללו בערב קריאה במינכן, החליט להוציאם לאור. הקובץ הראשון של שיריו שתורגמו על ידו לעברית ראה אור בשנת 1998.²⁴ מהלך זה נמשך בפרסום שירים מתורגמים נוספים מפרי עטו של ריבנר בהוצאת רימבו (Rimbaud).²⁵ בקובץ האחרון עד עתה הוא מפרסם חלק משיריו המוקדמים בגרמנית שלא ראו אור בקובץ *Granatapfel* לצד תרגום לגרמנית של שירים חדשים שכתב תחילה בעברית. במקביל הוא שב לכתוב גרמנית, ומתרגם אחדים משיריו אלה לעברית. גם את האוטוביוגרפיה שלו הוא יוציא תחילה בגרמנית בשנת 2004 ושנתיים לאחר מכן – בעברית.²⁶ מה מאפיין, אפוא, מהלך זה של תרגום דו־כיווני? איך להסביר את השיבה אל שפת האם לאחר ההתמסרות לעברית – שפת המולדת החדשה, הנעשית לשפת הכתיבה האולטימטיבית, לשון השירה, אך איננה משיגה את האינטימיות והקרבה שחש המשורר ביחס לגרמנית? באוטוביוגרפיה על שתי גרסאותיה, כך ריבנר את המעבר מכתובה בשפה הגרמנית לכתובה בעברית במילה "צזורה", שפירושה שבירה, קריעה המתגלמת בפעולה של עצירה, הפסקה. השימוש במילה זו מרמז למרכזיות הצליל במהלך הרדיקלי הטבוע בחותם השבר, שהלא הצזורה היא השהייה של השטף הריתמי וזרימת הקול. כמעט ניתן לומר: תפנית נשימה. עיון במכלול יצירתו של ריבנר, ובכלל זה שירים שלא פורסמו מעולם, חושף, עם זאת, נרטיב נוסף, המלמד כי ההמרה הלשונית הנזכרת אין פירושה נטישת השפה האחת לטובת האחרת, כפי שאולי נדמה מהניסוח האוטוביוגרפי, אלא ראשיתה של מלאכת התרגום העצמי. התרגום, כך מתברר, כבר

23 ראו: Rübner, הערה 16 לעיל, עמ' 68.

24 קובץ ראשון בתרגום עצמי של מבחר משיריו (מעברית לגרמנית) ראה אור בשנת 1998 בהוצאת רימבו ושנתיים מאוחר יותר התפרסמו שני קבצים נוספים של מבחר משיריו המתורגמים לגרמנית:

Tuvia Rübner, *Rauchvögel: Ausgewählte Gedichte I (1957–1997)*, Achen: Rimbaud, 1998; *Zypressenlicht, Ausgewählte Gedichte II (1957–1999)*, Achen: Rimbaud, 2000;

Stein will Fließen, Achen: Rimbaud, 1999

25 ראו הקבצים שראו אור בהוצאת רימבו: *Von Luft zu Luft: vierzehn Gedichte* (2003); *Wer hält diese Eile aus* (2007); *Spätes Lob der Schönheit* (2010); *Lichtschatten* (2011);

Wunderbarer Wahn (2014); *Im halben Licht* (2016)

26 ראו: Tuvia Rübner, *Ein langes kurzes Leben: Von Preßburg nach Merchavia*, Achen: Rimbaud, 2004

היה שם – תחילה מגרמנית לעברית,²⁷ ומאוחר יותר מעברית לגרמנית. אין מדובר, אם כך, בקטיעה מוחלטת של הגרמנית עם כניסתו של ריבנר אל שדה השירה העברית, אלא בחלל דיפוזי, מעין מרחב ביניים של זיקות, שבו מהדהדות שתי השפות גם יחד, זו לצד זו, כעדות מתמשכת על אחר שאבד.

חליפת המכתבים בין ריבנר לגולדברג מגלה כי ניסיונות התרגום העצמי של שיריו החלו כבר בשנות הארבעים, בין היתר, בעידודה של האחרונה. כך, למשל, במכתב משנות הארבעים (תאריך חסר) כותבת לו גולדברג: "חשבתי הרבה מאוד על שירו היפה, זה שבו בהתחלה עולה הירח. הניסה לתרגם משהו לעברית?".²⁸ על שאלתה של גולדברג השיבה עדה ריבנר במכתבה ממאי 1946: "טוביה לא ניסה לתרגם לעברית את השיר המסוים הזה, ולא אחר. אנחנו פחות או יותר חיים. רוצים לנסוע לחוץ לארץ, לאנגליה וצ'כוסלובקיה לביקור [...] תיקון: טוביה ניסה לתרגם את השיר הזה, אך לא עלה בידו".²⁹ גולדברג מצדה שבה אל הנושא במכתב מ־3 באוקטובר 1949: "שמחתי שהרהבת עוז בנפשך ותרגמת את שירך לעברית, ואכן התרגום איננו רע כל עיקר".³⁰ ארבעה חודשים לאחר מכן אירעה תאונת הרכים הקטלנית. ללא גולדברג, שהגיעה לבקרו בבית החולים, הוא הראה "שיר קצרצר" שחיבר בעברית, והיא דאגה לפרסמו באוקטובר של אותה שנה בעיתון דבר.³¹ קובץ שיריו הראשון יראה אור רק שבע שנים מאוחר יותר. בינתיים, במכתב מ־28 במרץ 1954 כותבת גולדברג לריבנר:

גרעין לספר יש כאן, אבל הרבה דברים יש צורך לגנוז לפי שעה ועל יסוד המבחר הטוב ביותר להמתין להמשך ולהוסיף את מה שתכתוב עוד להבא. יש הרבה שירים יפים אך ישנם גם כאלה שעוד השפה במ בלתי גמישה, 'מתורגמת' במקצת, בעיקר באודות, ששם עצם הצורה היא קצת תרגום, היינו העברה לא אורגנית של צורת לשון אחת לשנייה.³²

בדף סטנסיל שהתגלה בעיזבונה של גולדברג משלהי שנות הארבעים וראשית שנות החמישים מופיעה גרסה גרמנית של "השיר הקצרצר", לצדה של גרסה עברית:³³

27 בהקדמה למבחר שירים שתורגמו מעברית לשוודית וראו אור בשנת 1977 מספר המתרגם, כי במהלך השיחות והקריאות הצמודות שליוו את עבודת התרגום "העביר" ריבנר את שיריו לגרמנית, אולם למעשה היה זה כבר שיר חדש, כלומר שתי גרסאות מקור – עברית וגרמנית. ראו על כך, Fallenstein, הערה 13 לעיל, עמ' 17.

28 גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 34.

29 שם, עמ' 35.

30 שם, עמ' 37.

31 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 65.

32 גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 54.

33 ראו הנספח לחליפת המכתבים, שם, עמ' 242–243.

Ich bin nicht der der ich war.	אֵינְנִי זֶה שֶׁהָיִיתִי.
Ich bin nicht der der ich bin.	אֵינְנִי זֶה שֶׁהֵנְנִי.
Ich lebe nicht hier und nicht dort.	אֵינְנִי לֹא כְּאֵן וְלֹא שָׁם.
Ich lebe zwischen Luft und Wasser.	חַי בֵּין אוֹר וּבֵין מַיִם.
Langsam lebe ich im Feuer.	לְאִטִּי חַי בְּאֵשׁ.
Meine Augen sind verbrannt.	עֵינַי שְׂרוּפוֹת.
Meine Hände sind verbrannt.	יְדַי שְׂרוּפוֹת.
Meine Lippen sind verbrannt.	שִׁפְתַי שְׂרוּפוֹת.
Verbrannt sind diese Worte.	שְׂרוּפוֹת מְלִים אֵלֶּה.
Vergisst den der sie stammelt.	זֶה שֶׁלְחָשָׁן
Er lebt ohne Ort und ohne Zeit.	חַי בְּאֶרֶץ־מֵתִים, מְכַסְּהוּ פְתוּחַ
Er lebt in einem Sarg, sein Deckel ist offen	רוֹאֵה שָׁמַיִם מְרַבְּעִים
Und er sieht den viereckigen Himmel.	עוֹבְרִים.
Weiterzieh.	

לינה ברוך מציינת את התגלית הזו, לפיה ניתן להניח כי השיר נכתב במקורו בגרמנית, לפני שתורגם לעברית, ברצונזה שפרסמה על חליפת המכתבים בעריכת טיקוצקי, ומבקשת לטעון, כי "ריבנר הוא משורר־תורגמן שאינו מתחייב למקור הגרמני או העברי בשיריו וביצירתו בכלל".³⁴ רייצ'ל זליג מתייחסת אף היא לשיר זה במאמרה, ורומזת על האפשרות כי הגרסה העברית היא למעשה תרגום של הגרמנית.³⁵ נדמה עם זאת, כפי ששתיהן מדגישות, כי העניין איננו כלל בשאלת המקור והיעד. בניגוד לדימוי המשורר הכותב עברית, אשר רווח "בתודעה הישראלית" בעקבות ספרי השירה שריבנר החל לפרסם משנות החמישים ואילך, וזכירתו בפרס ישראל בשנת 2008, ארצה להראות, תוך קריאה באחדים משיריו, כי ריבנר מערער תדיר על החיץ בין שפה מתורגמת ומתרגמת, בלי לבטל, עם זאת, את מובחנותן זו מזו. יתרה מכך, לאור השינוי שחל בעשורים האחרונים בתפיסות הנוגעות להיסטוריוגרפיה של השירה העברית המודרנית, ובכלל זה המעבר מנרטיב מונוליתי לאלטרנטיבה רב־ואף טרנס־לשונית, מרובת פנים ואפשרויות, מעניינת העובדה כי ריבנר עדיין נתפס כ"משורר הכותב עברית".³⁶ אבקש להציע, אפוא, כי התעלמות מהפן הגרמני של שירתו איננה מאפשרת הכרה מלאה של יצירתו על מכלול סתירותיה ומורכבויותיה, כל שכן כאשר מעמידים לבחינה מחדשת את פואטיקת הזיכרון וסוגיית העדות המעוצבת דרכה.

34 לינה ברוך, "יש הרבה שירים יפים אך ישנם כאלה שעוד השפה בהם בלתי גמישה", הארץ: מוסף ספרים, 7/4/2017.

35 ראו התייחסותה של זליג לשיר זה בהקשר לסוגיית התרגום העצמי. Seelig, הערה 14 לעיל, עמ' 82-80.

36 ראו כאן הערתו של טיקוצקי כי לא נעשה די בחקר שיריו של ריבנר בגרמנית. גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 16.

הגרסה העברית של השיר הראשון שהובא לדפוס, נפתחת בשורות הבאות: "אֵינְנִי זֶה שֶׁהָיִיתִי. / אֵינְנִי זֶה שֶׁהָנִי. / אֵינְנִי לֹא כִּאֵן וְלֹא שָׁם".³⁷ הפיצול המאפיין את הדובר עשוי להעיד על האירוע הטרגי ועל אבדה אחת (בני משפחתו שנספו בשואה) שמתגלגלת כעת באבדה אחרת (אשתו שנהרגה בתאונת הדרכים). הפנייה אל "זה" שאבד מתחלפת בפנייה אל העצמי, המסרב להכיר בפְּדָה שנכפתה עליו בפתאומיות אכזרית, שעה שהאחר מתגלה כאחת מצורותיו הרדיקליות ביותר של האני: "אינני זה שהנני", אומר הדובר, ומטביע במצלול של זהות והבדל את העצמי שהיה לזר, נוכח ונעדר בז־מניית, בדומה לשיר אחר מפרי עטו של ריבנר: "הָאֵישׁ הַמֵּת / מִמֶּתִין / בְּאֵישׁ הַחַי".³⁸ משפטי הזהות בפתח השיר המונה שלוש עשרה שורות, מציגים עם זאת דבר והיפוכו. מהלך זה יהפוך לימים לאחד מן העקרונות הפואטיים המאפיינים את מכלול יצירתו של ריבנר. ההיפוך פועל ברמות שונות: מרחב החיים מתגלה כאתר של חורבן וכליה: "לְאֵטִי חִי בְּאֵשׁ. / עֵינַי שְׂרֹפֹת. / יְדֵי שְׂרֹפֹת. / שִׁפְתַי שְׂרֹפֹת." אברי הגוף הפגועים (עיניים, ידיים, שפתיים) מתבררים כאבריו של מעין מת־חי המוטל בארון מתים, ומתבונן החוצה אל שמים הגזורים לפי מידותיו של (פתח) הארון. הקלקול שאירע למבט הפונה מעולם המתים אל החיים מהדהד גם בקול שנאלם – הדובר לוחש, ומילותיו שרופות. מבקרים שונים הציעו מכלול פרשנויות למילים השרופות, החל מאלוזה מקראית למשה, דרך מוטיבים מדרשיים וקבליים ועד לסוגיית השפה והכתיבה לאחר אשוויץ. אך רצוני להאזין פעם נוספת דווקא לקלקול, הנמשך אל האיון המוחלט או אל הפחד מפניו; הקלקול או החריגה מתבטאים תחילה בהיטלטלות של הדובר בין מרחבים: "אֵינְנִי לֹא כִּאֵן וְלֹא שָׁם. / חִי בֵּין אֲוִיר וּבֵין מַיִם" ומסתיימים בשמיים העוברים מעל לראשו. מדובר בתנועת העננים המזוהה עם חלופיות הטבע, שאין להשהות גם לא לרגע, אף לא למען המתים. על אף הקטסטרופה שאין לתפוס את ממדיה, ציר הזמן לא סטה ממסלולו, כשם שהעולם לא עצר מלכת. התנועה הטמונה במעבר הזה היא פרדוקסלית, אפוא; מחד היא מנוגדת למצבי הדומם של המוות (או המלנכוליה), אך מנגד היא איננה מאפשרת את שמירת הזכר של מי שאבד להיסטוריה. את התנועה הזו מנכיח ריבנר באמצעות מעשה התרגום העצמי המהדהד שפה אחת מתוך השנייה. עדותו של ריבנר על האבדה – הוא האחר שאיננו (האם, האב או האחות, ולימים גם בנו ומכרים נוספים), מתגלמת באופן פואטי מתוך העמדת גרסאות שונות בשפת אם ובשפת המולדת, בשפת מתים ובשפת החיים בניסיון נואש לאחוז בשתייהן בלי שאחת מהן תישמט.

נשים לב כעת לגרסה הגרמנית: משפטי הזהות הסותרים מופיעים גם עתה, בחזרה המדגישה את הניכור של ה"אני" מעצמו – Ich bin nicht der der ich war. יחד עם זאת, בגרמנית "זה" מתגלגל עד ל"הוא" (er), והעצמי המופיע בדמותו של זולת מגמגם מילים שרופות. בעוד פעולת הגמגום בגרמנית מרחיבה את טווח המשמעויות של פעולת הלחישה בעברית, הפועל הקודם לה חושף את שהגרסה העברית הבליעה: מדובר בפחד מפני השכחה – אשר נושאה הוא גם מושאה: vergisst den der sie stammelt (נשכח מי

37 לשיר המופיע במלואו בגרסה העברית של האוטוביוגרפיה ראו, למשל: גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 13.

38 ראו: טוביה ריבנר, עוד לפני, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, עמ' 21.

שמגמגם אותן) שכן המגמגם הנשכח איננו נפרד מזה (הוא) השוכח. הבנה זו מתחזקת לאור המשפט שכלל אינו מופיע בגרסה העברית: *er lebt ohne Ort und ohne Zeit* (הוא חי ללא מקום וללא זמן). זהו השוכח והנשכח גם יחד, אני ואחר, החיים מחוץ למקום ומחוץ לזמן, כלומר מחוץ להיסטוריה. אלא שכאן גם מפלטים – ההיחלצות מטריטוריה ומכרונולוגיה אפשרית רק בגבולותיו של מרחב פואטי המכיר בזיקות בין לשונות – מגמגם העצמי המאזין לקריאתו של זולת, גרמנית הבוקעת מתוך העברית. מה קדם למה? אין זה חשוב עוד.

תנועה במצבי דומים: מסורח גרמנית בין שירה לחרגום

הטקסט הדו־לשוני מוגדר, בין היתר, כתרגום עצמי המיוצר על ידי כותב שיכול לכתוב בשפות שונות ו"מתרגם" את הטקסטים שלו משפה אחת לאחרת. בספרן תוהות ג'אן וואלש הוקנסון ומרסלה מאנסון מדוע תופעה זו לא הניבה שדה מחקר ענף, אלא נותרה בשוליים של לימודי הספרות מחד גיסא ולימודי התרגום או הבלשנות מאידך גיסא. את הסיבה לכך הן נועצות בשני גורמים, האחד הוא טהרנותם של שומרי הסף של הקנון התרבותי שהוגדר מתוך מרכז לשוני הומוגני, ואילו השני טמון בקושי מושגי ומתודולוגי התובע ויתור על קטגוריות קלסיות של ניתוח ספרות ובעיקר תאוריות תרגום, הנשענות על מודלים דיכוטומיים של מקור ויעד. בעוד המודלים הללו בוחנים את ההכרעות ואת המאפיינים של טקסט יעד בהשוואה לטקסט מקור תוך הנחת ההבדלים ביניהם, הרי שהטקסט הדו־לשוני מחייב התבוננות אחרת והסטה של מוקד החקירה – אין מדובר עוד בשני קטבים חד לשוניים המובחנים זה מזה באמצעות הנחת ההבדלים, כי אם במרחב ביניים רב לשוני, הוא הצומת שבו שני הטקסטים נפגשים.³⁹ מכאן תפיסה דיפוזית המדגישה את הזיקות בין הטקסטים הכתובים בשפות שונות ואופן גילומן במרחב שאיננו שייך במובהק לאחד מהם, אלא מכיר בקיומם הסימולטני ההדדי.

תפיסה זו ניכרת אף בתאוריות ובקריאות חדשות של ההיסטוריה של הספרות היהודית המודרנית, המבקשות לנסח מודלים פוליפוניים (ורב לשוניים) במקום המודלים המונוליטיים שאפיינו את הנרטיבים ההגמוניים ששלטו בכיפה עד שנות השמונים.⁴⁰ ואכן בהקשר של הספרות היהודית המודרנית ובעיקר הספרות העברית המודרנית, הנושא הזה נעשה אקוטי בשל המרכזיות של תופעת הרב לשונית והתרגום העצמי המאפיינים קורפוס רחב שעוצב על ידי סופרים שעברית איננה שפת אמם.⁴¹ כך, למשל, טוענת

39 ראו: Jan Walsh Hokenson and Marcella Munson, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007, pp. 1–16.

40 ראו בין היתר: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני - לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007; Shachar Pinsker, "The Challenges of Writing A Literary History of Early Modernist Hebrew Fiction: Gershon Shaked and Beyond", *Hebrew Studies*, 49 (2008), pp. 291–298.

41 ראו בהקשר זה: Itamar Even-Zohar, "Aspects of Hebrew-Yiddish Polysystem", *Poetics*

חנה קרונפלד, כי גם הבחירה בשתי היסטוריוגרפיות מונוליטיות המבוססות על מודל סמכותני של אינטרטקסטואליות, במקום היסטוריוגרפיה רב קולית המתמודדת עם זיקות וניואנסים בין השפות, נגזרת מתפיסה אידיאולוגית. תחת זאת היא מציעה למקם את השירה המודרניסטית יידיש-עברית על ציר התפתחות לא ליניארי תוך הדגשת זיקות טרנס לאומיות ורב לאומיות.⁴² צורך דומה באלטרנטיבה למודל הדיאלקטי של הזהות (ספרות יהודית – כן או לא?) עולה גם מהחיבור של אניטה נוריץ', המציעה פתרון אפשרי מתוך בחינת הזיקה בין הלשונות עברית ויידיש ובין ה'עבריזם' ל'יידישיזם'.⁴³ נעמי ברנר מצדה בוחרת במושג טרנס לשוניות לחקירת הצמתים או נקודות המפגש שבין עברית ויידיש בספרות העברית המודרנית אצל סופרים כזלמן שניאור, י"ד ברקוביץ ואחרים.⁴⁴ המיקוד בדינמיקה הטרנס לשונית מדגישה את התנועה לא רק בין לשונות, אלא אף מעבר להן במסגרת פואטיקה המגלמת מרחב אינטנסיבי של קשרים לשוניים, תרבותיים ופוליטיים. יתרה מכך, אין מדובר עוד במעקב אחר תנועת סופרים יהודים אירופאיים, קוראים וטקסטים בעברית וביידיש, אלא מיקוד במעברים, תרגומים, זיקות בין שתי הלשונות הללו שמנסחות מחדש את היחסים בין ספרויות יהודיות.⁴⁵ התייחסות לשפות עברית וגרמנית בהקשר לסוגיית הרב לשוניות והתרגום העצמי נמצאת, למשל, בחיבוריה של נעמה רוקם. בהתייחס למיכה יוסף ברידיצ'בסקי מבקשת רוקם להראות, כי מעבר לבחירה בשפה, מדובר בתנועה בין אופקים לשוניים כנגזרת מתנאים של מציאות היסטורית, המחייבת ניווט מתמיד וארגון מחדש של המרחב הלשוני. לאור זאת היא קוראת את הרומן מ'ר'ים שנודע בגרסתו העברית לעומת הגרסה הגרמנית שלא הושלמה ולא פורסמה, כניסיון ליצירת נרטיבים המתנגדים לטלאולוגיה, וכמודל של כתיבה הפותח בפני הקורא אופק של אפשרויות במקום הכרעה לשונית תרבותית מונוליטית.⁴⁶ טענה דומה על הדינמיות והפתיחות למגוון אפשרויות תחת סגירה והכרעה, מופיעה בניתוח שהיא מציעה לשירו של דן פגיס "במעבדה" שראה אור בקובץ גלגול (1970), ושגרסה חלקית של השיר בגרמנית שכותרתה "Im Laboratorium" נמצאה בארכיון המשורר. כעת ממקמת רוקם את הדיון ב"מעבדה", וטוענת, כי המשורר מנצל מהלך של תרגום עצמי על מנת לשקול מחדש את הטקסט שלו ולהאיר מתוכו

Today, 11:1 (1990), pp. 121–130; Benjamin Harshav, *Polyphony of Jewish Culture*, Stanford: Stanford UP, 2007; Dan Miron, *From Continuity to Contiguity*, Stanford: Stanford UP, 2010.

42 חנה קרונפלד, "The Joint Literary Historiography of Hebrew and Yiddish", Joshua L. Miller and Anita Norich (Eds.), *Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives*, 2016, pp. 15–35.

43 Anita Norich, "Under Whose Sign? Hebraism and Yiddishism as Paradigms of Modern Jewish Literary History", *PMLA*, 125, 3 (May 2010), pp. 774–784.

44 Naomi Brenner, *Lingering Bilingualism: Modern Hebrew and Yiddish Literatures in Contact*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2016, pp. 16–18.

45 שם, 26.

46 Na'ama Rokem, "With the Changing of the Horizons Comes the Broadening of the Horizon: Multilingual Narrative Modes in M. Y. Berdichevsky's *Miriam*", Joshua L. Miller and Anita Norich (Eds.), *Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives*, 2016, pp. 227–247. p. 228.

אפשרויות שונות הנפתחות על ידי התרגום. יותר מאשר קריאה אחת נכונה, תשומת הלב למעבדה הלשונית והפואטית הזו של התרגום העצמי מכוונת אל המהלך ולא אל התוצר המוגמר, ובתוך כך אל פקעת של צמתים, מכלול אפשרויות ושאלות המדגישות דווקא את תנאי האפשרות של השפה ושל הזהות.⁴⁷ היא מדגימה זאת, למשל, באמצעות השוואה בין המילה "אדים" המותירה את הניסוי בגבולות מעורפלים מול המילה בגרסה הגרמנית Giftgas המרמזת לאמצעי ההשמדה הנאצי: "עֲכָשׁוּ הַנְּסוּי: הַשְּׁגָחָה פְּרִטִית סֶקְרִינִית נּוֹפֶיחַת / אֶת אֲדֵי הָרַעַל פְּנִימָה / וּמִיָּד / כָּל אֶחָד וְאֶחָד יְחִיד בְּעוֹלָם". דוגמה נוספת היא ההתלבטות של המשורר בין המילים Experiment ל־Versuch, כאשר הבחירה באחרונה טומנת בחובה משמעות של פיתוי ושל העמדה במבחן מעבר לניסוי המדעי עצמו, כפי שמשמעת מהמילה העברית. גם הצעת מספר אפשרויות בגרמנית לתיאור הרגע בו מוכנס הרעל לכלי הזכוכית מעיד על רצף של רגעים או מכלול של משמעויות שהן מעבר להכרעה בדבר מצב יחיד אפשרי.⁴⁸

בדומה לחוקרים שצוינו כאן, גם זליג סבורה, כי סופרים המתרגמים את עצמם עדיין שבויים בשולי מחקר הספרות או לימודי התרגום, ומציינת כי התרגום העצמי הוא חתרני לא רק בשל האתגר שהוא מציב לקטגוריות של מקור ויעד, אלא גם בשל התנגדותו לגבולות של ספרות לאומית.⁴⁹ בהידרשות לשיריו של טוביה ריבנר, היא קושרת את הרטט הלשוני בין עברית לגרמנית בטלטלה שבין עבר והווה. לטענתה, מדובר בגמגום בשפה (שזליג, בעקבות ז'יל דלז, מבחינה מן הדיבור), המכשיל או לפחות משהה את הניסיון הפרשני הקוהרנטי, ומאתגר את הציפייה לפשר, אשר מוסט תדיר אל השפה האחרת. תנודה כזו נמצאת לה, למשל, בשורה החותמת את השיר "גלויה מפרשיבורג-בראטיסלובה": "לְהִתְרָאוֹת, אֶהוּבָה, קֶשֶׁה לְשַׁעַר." ערפול המשמעות כתוצאה מקטיעת השורה, מועצם לאור קטיעה מקבילה בגרסה הגרמנית: "Auf Wiedersehen, Liebe kaum" שפירושה "להתראות, בקושי". ואולם, העמדת המקטעים זה מול זה בזיקה הדדית חושפת משמעות חבויה לפיה ההתראות, כלומר השיבה־הביתה אל העיר האהובה כפי שנשתמרה בזיכרון הילדות, איננה אפשרית עוד.⁵⁰

שאלת התרגום מגרמנית משיבה אותנו אל מסורת ספציפית המזוהה עם ההוגים הגרמנים מתקופת הרומנטיקה. גתה, למשל, פיתח את התאוריה הגרמנית הקלסית של התרגום כחלק מתפיסה רחבה של Weltliteratur או תרגום שאיננו ניכוס וסיפוח, אלא פתיחה לעולם במטרה להבחין זר מלא־זר בתוך העצמי או בתוך שפה או ספרות לאומית. גם אלכסנדר פון הומבולדט, נובאליס, פרידריך שלגל ואפילו ארתור שופנהאואר התייחסו, כל אחד בדרכו, אל שפתו של האחר. ואכן בסביבות 1800 מוסט הדגש מתפיסה אפיסטמולוגית, לפיה הסימן הלשוני מבטא מהות אוניברסלית, אל תפיסה אונטולוגית המתרכזת בייחודו של האחר, הזר. לאור זאת מבחין פרידריך

47 ראו: Na'ama Rokem, "Dan Pagis's Laboratory: Between German and Hebrew", *The German* 47 (2018), p. 71. *Hebrew Dialogue*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.

48 שם, 74.

49 שם, 78.

50 ראו: Seelig, הערה 14 לעיל, עמ' 99.

שליירמאכר בין שתי מתודות של תרגום – זו הפונה אל הקורא וזו הפונה אל המחבר. בעוד המאפיין של הראשונה הוא הביות, כלומר שאיפה להתאמה מרבית של המקור לשפת היעד, המאפיין של המתודה השנייה הוא ההזרה, כלומר הדגשת היסודות הזרים של המקור גם כאשר הוא מתורגם לשפת היעד ודווקא אז.⁵¹ את העדפתו של שליירמאכר יש להבין אומנם בהקשר של תנועת הלאומיות הגרמנית, השבה להגדיר את העצמי הלאומי מתוך המפגש עם האחר הזר. מכאן שדווקא היא שלחה את המשורר הדו לשוני אל הגלות.⁵²

הדגשה אחרת של ממד הזרות עולה מתפיסתו של פרנץ רוזנצווייג המתייחס לעקרונות התרגום במבוא לתרגומיו לשירת רבי יהודה הלוי.⁵³ ריבנר מזהה את הפוטנציאל האתי הטמון בפיתוח זה של מסורת התרגום הגרמנית: אין מדובר בפעולה של ביות או "גרמון" (einzudeutschen) כפי שרוזנצווייג כינה זאת, של השפה הזרה, המתורגמת, על ידי הגרמנית; דווקא ביצירת הזרה בשפה הגרמנית (umzufremden), לנוכח המפגש עם שפת האחר, השפה המתורגמת, שלא על מנת לשוב ולתחום כל אחד מן הקטבים הללו בתחום נפרד (שפת מקור ושפת יעד) – בה טמונה המהות של מעשה התרגום.⁵⁴ כפי שאראה מיד, גם תרגומיו של ריבנר משמרים את הזרות של השפה האחרת; זאת באמצעות איים או חללים, לעתים אטומים, שאינם מתמלאים או מתפרשים עד תום, ובחירה במילים סמוכות, לא זהות, ולפרקים אף סותרות בטווח אפשרויות המשמיע שלהן, המותחות את מרחב הביניים של המפגש בין הטקסטים, ובין עצמי לזולת. ריבנר איננו מסתיר את משיכתו למסורת ולתרבות ששימשו עבורו מושא תשוקה והזדהות. בריאיון משנת 2014 שכבר הוזכר כאן, הוא קושר בין עקרונות פואטיים לשאלת זהות: על אף שהיו דוברי גרמנית (הוא מתייחס למשוררים כעמיחי, זך ואפילו פגיס), שירתם התעצבה לפי אמות מידה אנגלוסקסיות ובריטיות.

קראנו משוררים שונים. לא הייתי גרופי של אלטרמן, שהיה בעל דמיון עשיר אולם חסר נשמה, ללא *Innigkeit*. אני אוהב את שירתה של גולדברג בשל קרבתה למסורת האינטימיות הגרמנית (או הרוסית). כמו פיאניסימו של מהאלר.⁵⁵

ריבנר נדרש למושג מתחומה של המוזיקה שפירושו עוצמה צלילית נמוכה, כמעט כמו לחישה, אשר בה נרקמים סודות. ב־*Innigkeit* (אינטימיות) מזהה ריבנר את הביתי הטמון

51 ראו: Friedrich Schleiermacher, "On the Different Methods of Translating", Douglas Robinson (Ed.), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester: St Jerome Lawrence Venuti, "Introduction", עם, Publishing, 2002, pp. 225–237. p. 228
Lawrence Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge, 2000, pp. 4–5

52 ראו: Hokenson and Munson, הערה 39 לעיל, עמ' 143.

53 ראו: Franz Rosenzweig, "Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi", Karl Thieme (hrsg.), *Die Schrift: Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Athenäum: Jüdischer Verlag, 1984, pp. 81–100. p. 83

54 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 98.

55 ראו: Freilich, הערה 21 לעיל.

בשפת אם, שעל אף כי נמנע ממנה שנים רבות, לפחות בכתיבת השירים, בסופו של יום הוא חש אליה קרבה גדולה יותר מאשר אל העברית:

האם אני משורר עברי או גרמני? אינני גרמני, אלא ישראלי, בנם של הורים יהודים, ששפת אמו גרמנית, ושלמד במשך שבע שנים בבית ספר גרמני בטרם נאלץ לעזוב אותו, ושנה אחת בגימנסיה סלובקית. במשך שנים עשרה השנים הראשונות בישראל כתב את שיריו רק בגרמנית, ועד היום הוא מתרגם אותם מעברית לגרמנית וגם להיפך. מי שאפילו לאחר שישים וחמש שנים של כתיבה בעברית – בצלילי השיר בגרמנית הוא חש אינטימיות שאיננו מוצא בצלילי השיר הכתוב עברית.⁵⁶

אם בדיווח הקודם נדרש ריבנר לצליל הפיאניסימו של גוסטב מאהלר, הרי שכעת הוא מדבר על צלילי השפה הגרמנית, שכפי שהעיד במקום אחר, כתלמידו של לודוויג שטראוס, הנאמנות לצליל, היא שמנעה ממנו את תרגום שיריו משפה אחת לאחרת. ואולי אין זה מקרי, כי את השלמת המעבר מהגרמנית אל העברית בשנות החמישים, וליתר דיוק בשנת 1953, שנת מותו של שטראוס והשנה בה נשא ריבנר לאישה את גלילה זרעאלי, שלא דיברה גרמנית כלל, הוא בוחר לתאר דרך "הצזורה".⁵⁷ והרי זו, כפי שכבר צוין, מבטאת קריעה, אך גם היאלמות, עצירה של הצליל. בדומה למהלך המאפיין את הזיקה בין גרמנית לעברית ביצירתו, התבוננות נוספת בפואטיקה של ריבנר מגלה כי גם עתה אין מדובר בקטיעה או עצירה מוחלטת, אלא במהלך דואלי ואף פרדוקסלי של תנועה במצבי דומם.

על כך הוא לומד, למשל, מקפקא, חוט נוסף הנמתח מן המסורת הגרמנית, בו הוא מרבה לדבר היום:

היצירה המושלמת היא הוויה, הפרגמנטרית: התהוות; המושלמת עומדת באיזון של רעיון וחומר, בפרגמנטרי יד הרעיון על העליונה. דומני שהיום, אנו חווים ביתר שאת את החומק משליטתנו. את הכאב על שאיננו יותר ממה שהננו. את התחושה הזאת מביע הפרגמנטרי, הוא מביע את הבלתי ניתן להבעה. הוא מסייג את ההיכריס שלנו בקדמת הטכניקה והמדע. קפקא כתב: "כל אותם משלים לא באו בעצם לומר אלא זאת: שהבלתי נתפש בלתי נתפש הוא", וזאת ידענו. "הפרגמנטרי, שאיננו משל, מדגים שהבלתי נתפש נתפש הוא: בבלתי". וזאת לא ידענו, כפי שגם לא ידענו שהוא בלתי נתפש, כי לא רצינו לדעת. והנה קפקא הוא אלוף הפרגמנטרי.⁵⁸

ריבנר מפרש, אפוא, את קפקא. בצורה הפרגמנטרית, שמקווי המתאר שלה אפשר להתבונן פנימה והחוצה גם יחד, במקטע הזוכר עדיין את השלם, הוא מוצא ביטוי ואופן של עדות

56 ראו: Rübner, *Im halben Licht*, הערה 25 לעיל, עמ' 5.

57 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 64-65.

58 שם, עמ' 105.

על הבלתי־ניתן־לייצוג. יתרה מכך, אצל קפקא מוצא ריבנר צורה פואטית שאינה מבטלת את הסתירות, אלא מיטיבה לחשוף אותן דרך מופעים זרים ומשונים. בראשן כמובן גיבור "הגלגול" שהוא –

גם גרגור סמסא וגם ביטולו של גרגור סמסא – השרץ. והשרץ הוא גם שרץ וגם ביטולו של השרץ, כלומר גרגור סמסא. זה מבטל את זה, והגלגול מתקיים בין השאר בביטול ההדדי. כל מה שקיים בעולמו של קפקא קיים מכוח הביטול העצמי.⁵⁹

בהקשר לכך מזכיר ריבנר גם היברידיים נוספים כמו יוזפינה, "עכברית שהיא גם זמרת" שאין ברור כלל אם זמרתה אכן זמרה היא או שמא ציוץ, ואם היא בכלל נשמעת, אם לאו. נראה כי דו המשמעות הזו, הקיום מכוח הביטול, הוא לב העניין כאן – אותו חיוב החיים מרוחה של השלילה, עליו לומד ריבנר גם מקפקא. הוא מגלגל את החיוב הזה אל מלאכת השירה, שאיננה נפרדת ממלאכת התרגום, תרגום עצמי, כמובן, כתשובה לאדורנו: אי אפשר לכתוב שירה אחרי אושוויץ, אבל מוכרחים.

נשוב עוד רגע אל קפקא. והרי הפרגמנט שלו מספר גם בפרומתאוס. מה למדנו מפרומתאוס של קפקא: נזכרנו בארבע הגרסאות המספרות בעונש, בכאב, ואחר כך בשכחה, ובאדישות – הלא הפצע כבר הגליד: "האגדה מנסה להסביר מה שאין לו הסבר. מאחר שיסודה באמת, הכרח שתיגמר שוב במה שאין לו הסבר."⁶⁰ אלא שכאן נזעקת התודעה. והזיכרון המבקש לתאר את הדברים שאינם, להסביר את מה שאין לו הסבר. אז איך לדבר במה שלא ניתן לאחוז בו עוד? ואיך לשמר את זכרו של מי שכבר איננו? שאלה זו נדונה בהרחבה אצל אמיר אשל, מראשוני החוקרים שהציעו לבחון את שיריו של ריבנר בזיקה למשוררים שעסקו בזיכרון השואה כפאול צלאן, דן פגיס, נלי זקס או יהודה עמיחי. בספרו הגדיר אשל את ההתמודדות של ריבנר עם הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה והשואה דרך האידיום של "זמן הצזורה" (*Zeit der Zäsur*). בהתייחס לשיריו המוקדמים של ריבנר בגרמנית ולאחר מכן לאלה שנכתבו עברית, מצביע אשל על עיבוד פואטי של האבל, למשל באמצעות הפיגורה של הלילה העוברת בהם כחוט השני, והמתעצבת כמרחב לימנילי של זיכרון,⁶¹ או דרך הפואטיקה של "הווה נצחי". הוא מדגיש את "הזמן המסתבך" כמתח בין חיתוך למשך, בין השבר ההיסטורי לרטוריקת העדות הנמשכת מלשון השירה.⁶² ההתמודדות של ריבנר עם זיכרון המתים דרך המעשה

59 מופיע אצל נתן אופק, "שהבלתי נתפס בלתי נתפס הוא", שיחות על קפקא ועוד, לאה צבעוני (עורכת), ירושלים: צבעונים, 2004, עמ' 42–57. עמ' 46.

60 פרנץ קפקא, "פרומתיאוס", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: שוקן, 1971, עמ' 78.

61 ראו: Eshel, הערה 9 לעיל, עמ' 76. בספרו נדרש אשל הן לשירים המוקדמים שנכתבו בגרמנית (עמ' 76–82) והן למאוחרים יותר שנכתבו עברית, אולם אין הוא מתרכז בשאלת התרגום העצמי, כלומר הגילומים של מרחב ביניים טרנס לשוני (Brenner) "מעבדתי" (Rokem), או "מגומנם" (Seelig).

62 ראו: Amir Eshel, "Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis, and Tuvia Rübner", *Jewish Social Studies*, 7:1 (Autumn 2000), pp. 141–166. pp. 158–160.

השירי נבחנת אף בחיבוריו של שחר ברם המתרכז ביחסים הבין מדיומליים (מילולי וחזותי) בשירתו של ריבנר בעברית; ראשית דרך התיאור המילולי של יצירות האמנות ושנית דרך עיבוד פואטי של תצלומי הגלויות. גם ברם מבסס את טיעונו על תפיסת זמן, אלא שכעת האייקון החזותי הוא שפורע בשטף ההיסטורי. כך, למשל, הוא מראה כיצד ריבנר מפרק את הגלויה כאובייקט תיירותי המעמיד חיץ בין הפרטי לציבורי, כדי לעצב תבנית של זיכרון אלטרנטיבי, שבו האחר הוא תמיד פנימי, בלתי נפרד מן העצמי, וגם משלב בין פנים וחוץ, עבר והווה: "הזיכרון אוסף לחיקו את המציאות והשיר את התצלום כפתיחה אל אחר"⁶³. יתרה מכך, לטענת ברם החזרה אל הגלויה בעידן הדיגיטלי התזזיתי – היא גם תזכורת לקורא להאט את שטף הקריאה ולהשתהות. את הזיקות בין המילולי והחזותי אני מציעה להבין, עם זאת, כחלק מאותה תנועה במצבי דומם המאפיינת את שירתו של ריבנר. הגילום של התצלום או הדימוי החזותי במילה ולהפך איננו נפרד ממעשה התרגום המאפיין את מכלול יצירתו בראש ובראשונה כגילום של הגרמנית בעברית ("אינני זה שהייתי") או של העברית בגרמנית (כפי שנראה מיד בבחינת "השיר הכי קצר [על החיים]"): הימצאותן יחדיו כשפתו של עצמי בו מהדהדת שפתו של אחר.

עוד לפני: לשון הזמן ושפת העדאה

כיצד אפשר לחוש בקרבתו של מה שנעדר? כפי שתואר למעלה, ריבנר מבקש לו פתרונות בדרכה של שירה ותרגומה, דהיינו בפואטיקה המבוססת על זיקות בין שפות ותנועה במצבי דומם. כך עולה, לדוגמה, מ"השיר הכי קצר (על החיים)" שראה אור לראשונה בעברית בקובץ אחרונים (2013) ותורגם לאחר מכן לגרמנית בקובץ *Wunderbarer Wahn* (הזיה מופלאה, 2014).⁶⁴ שם התואר "קצר" המופיע בכותרת הגרסה העברית מייצר דיסוננס בין המשך הקצר של השיר (הכולל שלוש מילים בלבד) לבין המשך של חיי אדם, המתחדד, נפרש ומתארגן מחדש לאור מרחב המשמעויות של הכותרת בגרסה הגרמנית. ריבנר מתרגם זאת כך: *Über die Flüchtigkeit des Lebens*. אל מול שם התואר "קצר" הוא מעמיד את המילה *Flüchtigkeit* המשתמעת במספר אופנים קונקרטיים ומופשטים, שרק אחד מהם זהה לפירוש העברי (*Kürze*), כגון: התנדפות, חלופיות, רגעיות, חמקמקות (גם בהקשר של זיכרון). שתי הגרסאות, העברית והגרמנית, מהדהדות, אם כך, מספר פירושים ומשמעויות בזמנית כצליל עילי (*overtone*) הנשמע מתוך הצליל המנוגן, דהיינו כזרות המסרבת להתבטל. באשר לחלופיות או לרגעיות, ריבנר כותב את הרגע הזה ובו בעת מתנגד לו. השיר הכי קצר שנדמה כמגיע אל סיומו עוד טרם התחיל, נוכח וכבר איננו, הוא גם הפער שלעולם איננו מתמלא, כאשר מלבד הכותרת – "השיר הכי קצר (על החיים)" – אין הוא מכיל

63 ראו: ברם, הערה 10 לעיל, עמ' 128.

64 ראו: בעברית טוביה ריבנר, "השיר הכי קצר (על החיים)", אחרונים, תל אביב: קשב לשירה, 2013, עמ' 54; ובגרמנית Tuvia Rübner, *Wunderbarer Wahn*, Aachen: Rimbaud, 2014, p. 50.

אלא שלוש מילים הסדורות באופן אנכי, המציגות בתנוחתן ובתנועתן, בגלוי ובנסתר, הוויה מתהווה:

Noch	עוד
Nicht	לא
Mehr	עוד

הקטיעה של הרצף המילולי חדה ועם זאת מתעתעת, חמקנית, מאפשרת קריאות שונות התלויות בחיתוך, כמו גם בהנגנה (אינטונוציה): כחלק (סידור המילים באופן אנכי מייצר למעשה שלושה טורים שיריים, כאשר בכל טור מילה אחת בלבד) המשתוקק לשלם (סידור המילים באופן אופקי), או כפרגמנט הזוכר את המכלול. והגעגוע הזה נשמע בצליל העברי והגרמני גם יחד, צליל שאינו נאלם עם הישמע הצליל האחר, כאותו צליל עילי. יתרה מכך: ריבנר מציג בפני קוראיו שתי תנועות אשר מתקיימות בו זמנית, זו לצד זו וזו לאחר זו: "עוד-לא" *Noch nicht*, "לא-עוד" *Nicht mehr*. מה-שמצפה-להיות מול מה-שכבר-שהיה; מה שעוד לא התממש בעתיד לעומת מה שכבר אירע בעבר. ומה ביניהן? מה בדיוק נשמע שם ומה משתתק? מה מכורסם, מתפוגג, או מתנדף ב"שיר הכי קצר (על החיים)"? שדווקא שם, היכן שדומם נשמעת אולי מוזיקה אחרת; מעבר לזמן ובתוך הזמן, בין ה"כבר" וה"עדיין": עוד-לא-עוד של זמן פואטי. אם נחזור אל המושגים שכבר פירשנו, ניתן לומר כי העמדת הגרסאות העברית והגרמנית זו בזיקה לזו מציעה מרקם סימולטני רב קולי, המתגלם גם בתפיסת זמן אלטרנטיבית לרצף הזמן הליניארי, החולף. החמקמקות השכחנית מכותרת הגרסה הגרמנית הופכת לאפק של זיכרון דווקא בשיר שהוא אומנם "הכי קצר", אולם בה בעת הוא גם עדות למשך המתהווה כל העת – בסירובו להכריע בין תנועה אופקית לאנכית ובין אפשרויות החיתוך השונות. "הרי כל החיים אינם אלא זיכרון", כותב ריבנר באוטוביוגרפיה, "גם מה שאנו מכנים הווה איננו אלא זיכרון, כי כל מה שחווים – ברגע שמודעים לו, כבר הוא בגדר זיכרון. המציאות היא מה שאיננו יודעים".⁶⁵ כיצד, אפוא, ניתן לשמר את החוויה הבלתי רצונית, המתהווה, בלי לוותר על הפשר והידיעה המאיימת להפכה לעבר אטום; לחלופין, איך להחיות את העבר, כדי שיישמר זכרם של אלה שכבר אינם? ועוד לא אמרנו דבר על מבנה הזמן הטראומטי; איך להציל את ההתנסות הזו מן "המוקדם מדי" (*zu früh*), ההולם בתודעה, ומן "המאוחר מדי" (*zu spät*) – שאז נפרשת כבר הידיעה כ"מה שאנו יודעים", מרחב מוגן אומנם אך ככה כבר לא חדיר יותר? ואולי יש לשאול: איך להציל את החיים מהזיכרון הסטטי, הקופא על שמריו? איך לייצר בתוכו תנועה? מהיכן היא תבוא? אולי מהמוזיקה של השירה. זו הטמונה בריתמוס, ברצף בין המילים ובפער, המסרב להתמלא, שבין השפות: עוד-לא-עוד.

אל תבנית השלילה הזו, שכעת הוכפלה ושולשה, שב ריבנר בשיר: "הוא", החותם את ספרו *עוד לפני משנת 2017 ומסתיים בפעולה של "נטילת לשון"*.⁶⁶ כיצד להבין

65 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 38-39.

66 ריבנר, הערה 38 לעיל, עמ' 62.

את נטילת הלשון? האם זהו האלם שהיה שם תמיד כגרורה של ה"בלתי ניתן להיאמר" המכרסמת בבשר המילים, או אולי זו דווקא הדממה המשתררת "אחרי", לאחר שהכול כבר נאמר, ואין מה לומר עוד. ואם אומנם כך, מהו הדבר שהיה או שאירע "לפני"? (כשמו של הקובץ) ומיהו האחר הזה – אותו "הוא" הבא ונוטל מן ה"אני" את לשונו? לראשונה הופיע השיר בשנת 2016 בתרגום לגרמנית, תחת הכותרת "הוויה", בקובץ שכותרתו *Im halben Licht* (מחצית האור).⁶⁷

Sein	הוא
Sein	יום
Nicht	לא
Sein	יום
Hier	לִיְהִי
Nicht	לא
Hier	לִיְהִי
Tag	כָּאן
Nicht	לא
Tag	כָּאן
Nacht	
Nicht	
Nacht	
Blindspiegel	רְאֵי עֵר
Er	הוא
Nicht	לא
Er	הוא
Kommt	בָּא
Oder	
Ist	
Und	
Verschlägt die Sprache	וְנוֹטֵל אֶת לְשׁוֹנִי

⁶⁷ Rübner, *Im halben Licht*, הערה 25 לעיל, עמ' 82.

גם כעת ריבנר מציג דבר והיפוכו על ידי העמדת מלת השלילה כחיץ ובה בעת כציר שסביבו סובב השיר: יום לא יום, לילה לא לילה, כאן לא כאן, הוא לא הוא. שלושת הבתים הראשונים חושפים את המרחב הלימינלי שבין חלום וממשות, ערות ושינה, גם דרך שאלת המקום, והשפה – ישראל או אירופה, עברית או גרמנית. הפיצול של האני ("אינני זה שהנני"), מתגלגל כעת בכפילות של האחר ("הוא-לא-הוא"); ואין מדובר רק בקריסת הדימוי הפיגורטיבי, החזותי, אל תוך מראה אטומה שאיננה משקפת דבר (ראי עיוור), אלא גם בהיאלמות קיצונית של הקול והשפה: "הוא בא ונוטל את לשוני". האלימות שרק נרמזת בעברית דרך פעולת הנטילה של הלשון מתעצמת באמצעות מספר משמעויות הנחשפות לאור קריאת התרגום לגרמנית.

כך, למשל, את הפועל *verschlägt* שריבנר מעמיד בזיקה לפועל "נוטל" ניתן להבין אומנם בהקשר מטפורי מקביל במסגרת הביטוי *die verschlägt mir die Sprache* או *Sprache verschlagen* שפירושו, כי "חסרות לי מילים" או להיות "חסר מילים", בהתאמה. לצד זאת, טמונות בפועל *verschlägt* מספר אפשרויות משמוע נוספות המאירות באור נוסף את סמיכותו למילה "שפה" בשורה החותמת את השיר: הפרדה (*abtrennen*) או חלוקה (*abteilen*), אך גם ערבוב המייצר תערובת הטרוגנית (*vermengen*) וערבול מכוחה של מכה (*durch Schlagen vermischen*); והיכן מסתיים האחד ומתחיל השני, החיתוך מול ההיתוך או האיחוי? ומעבר לאלה מהדהד הגוף המוכה. מהי בכלל שפה מוכה? אולי זו המכה הקמאית מהמיתוס הגדול על הלשונות, הנזכרת בבראשית יא, שם סופר על התערבות האל שנועדה לשים קץ למפעל הבנייה הגרנדיוזי (מגדל בבל) על ידי פיזור בני האדם שנפוצו לכל עבר: "וַיִּפֹּץ יְהוָה אֹתָם מִשָּׁם, עַל־פְּנֵי כָל־הָאָרֶץ; וַיַּחְדְּלוּ, לְבִנֹּת הָעִיר".⁶⁸ התערבות זו היתה כרוכה, כזכור, בתחבולה אכזרית: פריעת השפה ("הִבֵּה, נִרְדָּה, וְנִבְּלָה שָׁם, שְׁפָתָם"), שנועדה למנוע תקשורת בין העוסקים במלאכת הבנייה ("אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ, אִישׁ שְׁפַת רֵעֵהוּ").⁶⁹ החורבן נקשר, אפוא, בפעולה של "חיתוך" וביצירת הבדל בתוך הלשון האחת, הכולית, שהפכה בין לילה לבליל לשונות, ושדובריהן גורשו או נקרעו מעל אדמתם: "עַל־כֵּן קָרָא שְׁמָהּ, בְּבֶל, כִּי־שָׁם בָּלַל יְהוָה, שְׁפַת כָּל־הָאָרֶץ; וּמִשָּׁם הִפְיָצָם יְהוָה, עַל־פְּנֵי כָל־הָאָרֶץ".⁷⁰ סיפור זה נכנס בשעריה של מסורת התרגום הגרמנית, שאחד מיסודותיה המובהקים הוא תרגום התנ"ך של לותר. חשיבותו של סיפור "מגדל בבל" עבור מסורת שקידשה את הזרות נגזרה, בין היתר, מהאקט הסימבולי של חריצת ההבדל בשפה והטבעתו בשם – בבל. כך בתרגומו של מרטין לותר לפסוק 9: *Daher heißt ihr Name Babel, daß der HERR daselbst verwirrt hatte aller Länder Sprache und sie zerstreut von dort in alle Länder*.⁷¹ בתרגום המילה העברית "בלל" בחר לותר את המילה הגרמנית *verwirrt* שפירושה "בלבל". את השם המקודש הוא מתרגם ל"אדון" *HERR*.

לעומתו, בתרגום התנ"ך של מרטין בובר ופרנץ רוזנצווייג לגרמנית, האל האחראי להפרדה/ערבול מכונה "הוא" *ER*, והפועל "בלל" מתורגם ל-*vermengt* הזהה לאחד

68 בראשית, יא 8.

69 שם, יא 7.

70 שם, יא 9.

Lutherbibel, Mose 11:9 71

Darum ruft man ihren Namen Babel, Gemenge, :verschlägt הפועל של מפרושויו של האלוהית, פועלת לכאורה על הלשון בלבד, אולם השלכותיה של פעולת הענישה, העקירה והגירוש, מרחיקות לכת. השלכות אלה מהדהדות בתרגומם של רזנצווייג ובובר, שאינם מיישבים או מעדנים את "המכה" הזועקת מן הטקסט התנ"כי, אלא דווקא מגבירים את עוצמתה. ה"מכה" הזו חוזרת כעת דרך התרגום העצמי של ריבנר, שעה שהאלימות המובלעת בגרסה העברית של שירו, נחשפת ומהדהדת באלימות המפורשת של הגרסה הגרמנית. לאור קריאה זו, המעשה האלים – אותו אירוע שאין לאמוד את מידותיו או להבין את פשרו, נקשר באבדה שאין להשיב: הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה ובעקבותיה משבר העדים והשפה. המילה החסרה מטונימית כעת לשפתו של מי שמבקש לשווא להעיד על אחרים שאינם עוד – בלשונם. אך נטילת הלשון עשויה להיות מובנת גם במשמעויות נוספות: השיר מסתיים על הסף, שמעברו האחר, החורג, כבר מגיח "הוא"/"Er" הבא כעת לקחת חיים. נטילת הלשון היא, אפוא, המוות, המאיים לשים קץ לעדות. בספרו קושר ברם את האחריות האתית של האני כלפי האחר במעשה האקפרסטי, דהיינו בתרגום המילולי של הדימוי החזותי המדגיש את כוחו המחיה, הזוכר (משמר את זכר המת) של המבט. הוא מראה כיצד המשורר חושש להסיר את מבטו מאהוביו הניבטים אליו מן התצלומים. יתרה מכך, שירים אלה מבטאים לדידו את פחד המוות, לא מפני אובדנו של המשורר הדובר בקולו של "אני" חלילה, אלא מפני אובדנה של העדות על הזולת.⁷³ קריאה בשיר "הוא" מציעה, כי לא רק המבט אלא אף הקול, כפי שניסיתי להראות לאורך המאמר, נטען במטען אתי כבד משוא. "עוד לפני", ככותרתו של הקובץ בו הופיע השיר "הוא", מתגלה בקריאה זו כרגע סיפי קריטי הקודם להיאלמות (העדות), ואשר ממנו האני הדובר מוסיף לקרוא לאחר – בלשונו.

לסיכום, במאמר זה ביקשתי לבחון את שאלת התרגום העצמי של טוביה ריבנר, אחד מן המשוררים הבולטים בישראל, אשר נודעו לא מכבר בהתמודדותם הנוקבת והמתמשכת עם הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה וזיכרון השואה. כפי שעולה מעיון בכתביו הפואטיים ובטקסטים חוץ-ספרותיים מפרי עטו, ריבנר שכתב גרמנית עם הגירתו לישראל מעולם לא זנח לחלוטין את שפת אמו, וודאי לא כשפת שירה. תמוה לפיכך, כי על אף מרכזיותה של השפה הגרמנית, היבט זה מוכחש או נדחק, על פי רוב, לשולי המחקר והפרשנות של יצירתו. לאור שאלות חדשות הנוגעות להיסטוריה של הספרות היהודית המודרנית מחד גיסא ותאוריות התרגום מאידך גיסא, ביקשתי להצביע על המתח הבין-לשוני (גרמנית ועברית) המאפיין את כתיבתו של ריבנר מראשית דרכו כמשורר, ואשר לו, כך טענתי, תפקיד מכוון בעיצובה של עדות פואטית על האבדה. התרגום העצמי מתברר, אם כן, כקריאה לזולת שישמע בקולו שלו. בהקשר זה הראיתי כי פרשנותו של ריבנר להיבטים אתיים של מסורת גרמנית חוזרת כווריאציה בשיריו

Die Schrift (Buber – Rosenzweig), Mose 11:9 72
 73 בהקשר זה מתייחס ברם (הערה 10 לעיל, עמ' 130–136) לשני שירים ספציפיים: "תצלום אחותי בכיתה היהודית הרב גילית בששטין 1942", שפורסם בקובץ שירים סותרים (2011), ו"תצלום", שפורסם בקובץ כמעט שיחה (2002).

המוקדמים והמאוחרים, ביניהם "אינני זה שהייתי", "השיר הכי קצר (על החיים)" ו"הוא", שנודנו כאן. בין אם מדובר באימוץ תפיסת התרגום של רוזנצווייג, התובע להאזין לאחר בזרותו, גם דרך קצב הנשימה, ובין אם בניסיונו למצוא אלטרנטיבה לזמן ההיסטורי מתוך "תנועה במצבי דומם", אותה הוא מחלץ מהפרגמנט והמשל של קפקא, ריבנר מוסיף לשאת בעול שמירת זכרם של המתים.

לא בכדי השפה בשיר "הוא" היא גם שפה מוכה, ומה שמועצם בגרסה הגרמנית מפלח את הגרסה העברית. הכרסום האינטימי של הבלתי־ניתן־להיאמר הוא אכזרי עבור אני המתעקש להעיד על אחר. הוא מתגלם בקול וב"פחד הקול" המתפצל ממנו, שאינם מרפים, גם לא בגיל תשעים וארבע; ושאת המאבק עמם מתאר ריבנר מתוך המתח והזיקה שבין גרמנית לעברית, בפער של שירה סותרנית, המזקקת צורות מינימליות של דמיון והבדל לריתמוס של שטף ועצירה, ונשימה־עד־אין־קץ:

הָלֹא כְּלוּם הוּא יֵשׁ.
הַשְּׂכוּחִים לֹא נִשְׁכָּחִים.
לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם⁷⁴

אוניברסיטת בר־אילן

74 ריבנר, הערה 1 לעיל.

רשימת המשתתפים בחוברת

ד"ר ריקי אופיר חוקרת ספרות עברית, יידיש וגרמנית. למדה ספרות וסוציולוגיה באוניברסיטת תל אביב וכתבה עבודת דוקטור בתוכנית ללימודים יהודיים באוניברסיטת ברקלי, קליפורניה. לימדה ספרות עברית, יידיש, תאוריה אסתטית ומחשבה והיסטוריה של הציונות במכון התאולוגי ללימודים מתקדמים שבברקלי, באוניברסיטת סואס בלונדון ובאוניברסיטת בן-גוריון בנגב. בימים אלו משלימה את העבודה על ספרה: "מדוע העצב יולד את ידיעת כאב הזולת: אסתטיקה ואתיקה בשירה עברית, יידיש וגרמנית".

גיא ארליך הוא דוקטורנט בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב וחוקר במרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית. עבודת המוסמך שלו, שנכתבה אף היא באוניברסיטת תל אביב, עסקה ביצירתה של דבורה בארון. עבודת הדוקטור שלו מוקדשת ליצירתה של יהודית הנדל.

ד"ר יעל בלבן מרצה במכללת בית ברל. סיימה תואר שני ושלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ופוסט דוקטורט באוניברסיטת פנסילבניה. ספר המבוסס על עבודת הדוקטור שלה, שכותרתה: "קולות רבים: קריאה בסיפורת של שולמית הראבן", עתיד לצאת לאור בהוצאת מאגנס. מאמריה האחרונים עוסקים בייצוג מוזיקה בספרות (עם פרופ' נפתלי וגנר) וביצירתו של דוד שחר. תחומי העניין המחקריים שלה כוללים ייצוגים חושיים בספרות, ייצוג של מוזיקה בסיפורת, תאוריה ספרותית וספרות עברית חדשה.

ד"ר מיכל בן-חורין היא מרצה בכירה וראשת המחלקה לספרות משווה באוניברסיטת בר-אילן. בעלת דוקטורט מאוניברסיטת תל אביב ובוגרת החוג לספרות משווה והאקדמיה למוסיקה בתל אביב. היתה בתר-דוקטורנטית במרכז רוזנצווייג בירושלים ובחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה, ועמיתת מחקר במרכז ללימודי יהדות מתקדמים (CAJS) שבאוניברסיטת פנסילבניה ובמרכז לחקר הספרות והתרבות (ZfL) שבברלין. מחקריה של בן-חורין מתמקדים בקריאות משוות של ספרות גרמנית ויהודית מודרנית, כמו גם בפואטיקות של זיכרון לאחר השואה, בייצוג אסתטי ובתאוריה ביקורתית. ספרה "ביוגרפיות מוסיקליות" ראה אור בהוצאת Walter De Gruyter ומאמריה פורסמו, בין היתר, בהוצאת אוניברסיטת פנסילבניה ובהוצאת בריל, וכן בכתבי העת GLL, Weimarer Beiträge, Shofar, PPSY, Israel Studies Forum, דפים למחקר בספרות, ביקורת ופרשנות ועוד.

יוסי בריל הוא דוקטורנט בבית הספר למדעי התרבות באוניברסיטת תל אביב. השלים תואר ראשון בהיסטוריה וספרות גרמנית ותואר שני בלימודים גרמניים באוניברסיטה העברית בירושלים. עבודת הדוקטור שלו עוסקת בפואטיקה המלנכולית ביצירתם של ו'

ג' זבאלד ותומאס ברנהרד. החל משנת 2015 הוא מרצה לספרות עברית חדשה והיסטוריה יהודית בחוג ללימודי יהדות באוניברסיטת מינכן.

רות הכהן־פינצ'ובר היא פרופסור בקתדרה על שם ארתור רובינשטיין במוסיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים. ניהלה שם את בית הספר לאמנויות, את תוכנית הדוקטורנטים המצטיינים ואת תוכנית עמיתי מרטין בובר במדעי הרוח והחברה. הכהן־פינצ'ובר חוקרת את הדרכים שבהן המוסיקה בונה עולמות משמעות, ומשתתפת בעיצוב ובהדוד עולמות דתיים, חברתיים ופוליטיים, בהשוואה ובזיקה לאמנויות אחרות, ובשילוב עם מחקר בתולדות הרעיונות, ומושגים פילוסופיים רלוונטיים. בין ספריה: *The Music Libel Against the Jews*, (Yale UP 2011); להלחין כוח, לשיר חירות: קשרים גלויים וסמויים בין מוסיקה ופוליטיקה במערב (ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2017, עם ירון אזרחי).

נגה וייס היא דוקטורנטית בחוג לספרות עברית והשוואתית, חוקרת את מיתוס המינוטאור ואת מופעיו בתרבות העתיקה והעכשווית. את עבודת המ"א כתבה בהנחייתה של ד"ר ורד לב־כנען, בחוג לספרות עברית והשוואתית בחיפה (2014). התזה עסקה במקורותיה ההומריים של המלנכוליה והציגה את פנלופה כדמות מלנכולית. וייס מלמדת ספרות ב"דרך רוח" (אוניברסיטת חיפה ואוניברסיטת תל אביב) ובבית הספר הריאלי בחיפה. לאחרונה יצא לאור ספר שערכה בעריכה משותפת עם לב־כנען, זיכרון ילדות ושכחה: קריאות בצלקתו של אודיסאוס (אוניברסיטת חיפה ופרדס, 2018).

ד"ר ערן ויזל מרצה במחלקה למקרא, ארכיאולוגיה ומזרח קדום באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עיקר מחקריו מוקדשים לפרשנות היהודית למקרא, מן התקופה הקדומה ועד לזמן המודרני. מפרסומיו: הפירוש המיוחס לרש"י לספר דברי הימים (מאגנס, 2010), 'ליישב פשוטו של מקרא': מחקרים בפרשנות המקרא (מוסד ביאליק, 2011; עם שרה יפת), עשרות מאמרים בכתבי עת ובקבצים, ובנוסף שני ספרי שירה (מוסד ביאליק, 2012; קשב לשירה, 2016) ושני רומנים (ידיעות ספרים, 2016; ידיעות ספרים, 2018).

גלית חזן־רוקם, פרופסור אמריטה בחוג לספרות עברית ובתכנית לפולקלור ותרבות עממית באוניברסיטה העברית בירושלים. כיהנה בקתדרה ע"ש מקס ומרגרטה גרונוולד לפולקלור, כראש המכון למדעי היהדות וכנשיאת החברה הבינלאומית לחקר הספרות העממית. נושאי מחקרה כוללים: יצירה עממית ואתנוגרפיה בספרות חז"ל, היהודי הנודד בתרבות האירופית והיהודית, פואטיקה ותיאוריה של ספרות עממית, סוגת הפתגם, היבטים חברתיים בפולקלור עכשווי בישראל. בין חיבוריה: רקמת חיים: היצירה העממית במדרש האגדה הארץ ישראלית איכה רבה (1995); *Tales of the Neighborhood*; (2003) *Jewish Narrative Dialogues in Late Antiquity*; בעריכתה, בין היתר:

Louis Ginzberg's Legends; (2012) בנדיקס ר. בשיתוף ר. *A Companion to Folklore of the Jews: Ancient Jewish Folk Literature Reconsidered* בשיתוף א. גרינולד (2014); הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה בשיתוף ר. הכהן פינצובר, י. כהן וא. פרדס (2016). פרסמה שלושה ספרי שירה: אשת לוט (1989); שיעור בפיתוח קול (1998); ציפורי, ארבעים חסר אחד שירי היקו ביזנטיים מן הגליל, ושיר (2002). בין תרגומיה, משוודית: תומס טראנסטרומר, כל השירים (2013); הארי מארטינסון, אניארה - חיזיון על האדם בזמן ובמרחב (2016).

פרופ' רז חן-מוריס הוא פרופסור חבר באוניברסיטה העברית בירושלים, ראש החוג להיסטוריה ומחזיק בקתדרה ע"ש ברברה דרוס דיבנר למחקר והוראה של ההיסטוריה של המדע. חן-מוריס עוסק בהיסטוריה של המדע ברנסנס ובעת החדשה המוקדמת תוך הדגשת ההקשר התרבותי והאינטלקטואלי של הפעילות המדעית. עיקר עבודתו המחקרית התמקדה באופטיקה של יוהנס קפלר בהקשר לתרבות הבארוק באירופה. מחקרו העכשווי עוסק בידע אוטופי וגאומטריה בשנים 1400–1700. מבין פרסומיו ניתן לציין את שני ספריו: *Baroque Science* (With Ofer Gal) (The University of Chicago Press, 2013); *Measuring Shadows: Kepler's Optics of Invisibility* (Pennsylvania State University Press, 2016).

ד"ר ורד לב-כנען מרצה ללימודים קלסיים ולספרות השוואתית באוניברסיטת חיפה. ספרה *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text* (University of Wisconsin Press, 2008) חוקר את מיתוס האישה הראשונה ואת זיקתו לעיצוב מושגי הטקסט לאורך ההיסטוריה של הספרות. הספר: *The Ancient Unconscious: Psychoanalysis and Classical Texts* (Oxford, 2019) חוקר את משמעות המושג 'העת העתיקה' עבור מחשבת הפסיכואנליזה ומציע קריאות חדשות למושג הלא מודע. חקר התרבות והמיתוסים הוא נושא מרכזי בכתיבתה העוסקת ביחסים בין פסיכואנליזה לספרות, פרשנות הטקסט ופשר החלום. מחקרה על אודות המיתוסים שימשו בסיס ליצירת סדרות הרצאות שהתקיימו באוניברסיטת חיפה והוקדשו לתרומתו החשובה של המיתוס לעיצוב תחומי מדעי הרוח, האמנות והחברה. בסדרת הספרים שהיא עורכת, "המיתוסים המכוננים של מדעי הרוח", יצא לאחרונה הספר בעריכה משותפת עם נגה וייס: זיכרון ילדות ושכחה: קריאות בצלקתו של אודיסאוס, אוניברסיטת חיפה ופרדס, 2018.

ד"ר טלי לטוביצקי היא עמיתת הוראה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, משוררת ועורכת ספרותית. עבודת הדוקטור שלה עסקה בפואטיקה המלנכולית של המשורר והסופר יעקב שטיינברג, הוגשה לאוניברסיטת בן-גוריון בשנת 2016 וזכתה בפרס ע"ש אבנר טריינין. ספר שירה הראשון, נסי מילים כלליות יותר, פורסם בשנת 2010 בהוצאת קשב לשירה ותורגם לאיטלקית, ולאחרונה קיבלה עליו את פרס שרת התרבות למשוררים בראשית דרכם.

ד"ר דורי מנור כתב את עבודת הדוקטור שלו ב־INALCO בפריז בנושא: "העץ חסר הגזע, פרחי הרע של שארל בודלר בעברית: התקבלות, השפעה ותרגומים לאורך המאה העשרים". בצרפת לימד באוניברסיטאות INALCO ו־Sciences Politiques, ובישראל מלמד באוניברסיטאות בן-גוריון ותל אביב. מאז שנת 2005 עורך את כתב העת "הו!". מנור הוא מחבר הספרים: אמצע הבשר: שירים 1991-2011 (הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2012, עורך: דן מירון), "בריטון" (אחוזה בית, 2005), אלפא ואומגה, ליברית לאופרה, בשיתוף עם אנה הרמן (הקיבוץ המאוחד, 2001) ומיעוט (הקיבוץ המאוחד, 2000). תרגם מיצירות בודלר, מלארמה, ואלרי, פלובר, דקארט, וולטר, גינזברג, לורקה ואחרים. חתן פרס טשרניחובסקי לתרגומי מופת ופרס יהודה עמיחי למשוררים עבריים.

נטע סובינסקי היא דוקטורנטית במחלקה לספרות גרמנית באוניברסיטת ייל. בוגרת החוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. עוסקת בשיחות בין פילוסופיה, שירה ותיאטרון, ובייחוד בעקבות כתביהם של מרטין היידגר, ז'אק דרידה, פרידריך הלדרלין ופול צלאן.

ד"ר עילית פרבר היא מרצה בכירה בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. המחקר שלה עוסק בפילוסופיה של הרגשות, ובפרט, במלנכוליה, כאב וסבל, וזאת מתוך פרספקטיבה של השפה. ספרה *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections* (Stanford University Press, 2013) *on Theater and Language* בוחן את מרכזיותה של המלנכוליה בכתביו המוקדמים של בנימין ודן ביחסים בין בנימין, פרויד ולייבניץ. עילית פרסמה מאמרים על לייבניץ, הרדר, פרויד, בנימין, היידגר, גרשם שלום, ז'אן אמרי ואחרים. כמו כן, ערכה שלושה ספרים העוסקים בפילוסופיה של הלכירוח ובקינה בכתביו של גרשם שלום. ספרה *On Pain and the Origin of Language* העוסק בקשר בין כאב פיזי ושפה בכתביהם של הרדר, היידגר וסופוקלס עתיד לצאת לאור ב־Oxford University Press השנה.

פרופ' גבריאל צורן הוא פרופ' אמריטוס בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. כתב ספרים ומאמרים בנושאי תאוריה של הספרות, תורת הפרוזה ותורת התרגום; ספרות יוונית עתיקה, ספרות גרמנית וספרות עברית חדשה. פרסם תרגומים ספרותיים ועיוניים מיוונית ומגרמנית, בכלל זה הרטוריקה של אריסטו (2002). ספרו האחרון: *Bodies of Speech: Text and Textuality in Aristotle* (Cambridge Scholars Publishing, 2014). תרגומיו לקטגוריות ועל הפירוש מאת אריסטו עומדים לצאת לאור בהוצאת רסלינג.

אבירם צורף הוא דוקטורנט במחלקה להיסטוריה של עם ישראל באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת הדוקטור שלו שכתרתה "שותפות יהודית-ערבית כנגד שיח החילון" עוסקת בקשרים בין פוליטיקה, מחשבה דתית וספרות בכתביתו של הסופר והמסאי יהושע דלר-פלדמן (ר' בנימין).

יואב רונאל סיים לאחרונה את עבודת הדוקטור שלו במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון, בהנחייתה של ד"ר חנה סוקר-שווגר. המחקר שלו עוסק ביחסים שבין מלנכוליה, תשוקה ולאומיות ביצירתו הסיפורית של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי. מלמד במחלקה להיסטוריה ותאוריה באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל קורסים וסמינרים המציעים עיסוק תאורטי בשאלות של תשוקה ואהבה. לאחרונה פרסם יחד עם טפת הכהן-ביק מאמר בכתב העת *Dibur*, העוסק בהיבטים כלכליים ותאולוגיים בשירתה של זלדה שניאורסון.

פרופ' רות רונן היא חברת סגל בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. מחקריה ופרסומיה מוקדשים לתחומים הבאים: פילוסופיה ומחשבה פסיכואנליטית, פילוסופיה של האמנות ואסתטיקה בת זמננו.

ד"ר לירן רזינסקי הוא מרצה בכיר בתכנית ללימודי פרשנות ותרבות באוניברסיטת בר-אילן. תחומי ההתמחות שלו הם ספרות צרפתית וכללית, ובייחוד מן המאה העשרים, פסיכואנליזה ומחשבה צרפתית וביקורתית. ספרו *Freud, Psychoanalysis and Death*, ביקורת על עמדתה של הפסיכואנליזה ביחס למוות, ראה אור בשנת 2013 בהוצאת Cambridge University Press. כתב על סופרים שונים, כגון: ג'ונתן ליטל, ז'ורז' סמפרון, גי דה מופסאן, ז'ורז' בטאי, מישל לריס, אלבר כהן וואליאס ח'ורי. פרסם מאמרים בפסיכואנליזה ועל פרויד, ועל נושאים כמו אוטוביוגרפיה וייצוג עצמי, ספרות שואה ועוד. לאחרונה ערך גיליון מיוחד של כתב העת *Yale French Studies* המוקדש לכתיבתו של ז'ורז' סמפרון. פרויקט המחקר הנוכחי שלו נקרא "פנטזיות של ייצוג עצמי: מאוטוביוגרפיה קלסית לעידן הדיגיטלי".

טוביה (קורט) ריבנר הוא משורר, צלם, עורך ומתרגם ישראלי. נולד בשנת 1924 בברטיסלבה, צ'כוסלובקיה. עלה לארץ בשנת 1941 במסגרת עליית הנוער והצטרף לקיבוץ מרחביה, שם הוא מתגורר עד היום. עד כה פרסם ריבנר עשרים ספרי שירה בעברית ועשרה ספרי שירה בגרמנית, וכן ערך ותרגם ספרים רבים. בין השאר תרגם את עגנון לגרמנית ואת שלגל, גיתה ושטראוס לעברית. כיהן כמזכ"ל התנועה הציונית בשוויץ בשנים 1963–1966. עם שובו החל ללמד כמרצה בסמינר אורנים, משם הוזמן כמרצה בכיר לאוניברסיטת תל אביב ולאוניברסיטת חיפה לכהן בתור פרופסור לספרות עברית והשוואתית. ריבנר יזם וערך את סדרת הספרים הידועה "טעמים", לכתבים אסתטיים פילוסופיים. בשנת 2007 זכה בפרס ראש הממשלה ליצירה ע"ש לוי אשכול, ובשנת 2008 זכה בפרס ישראל בספרות, בתחום השירה.

ד"ר יונתן שגיב הוא חוקר ספרות עברית וסופר. חבר בוועדה המארגנת של האגודה האירופאית ללימודי ישראל, פרסומיו האחרונים כוללים את ספר המחקר *Indebted: Capitalism and Religion in the Writings of S.Y Agnon* שיצא בהוצאת Hebrew Union College Press בשנת 2016 ואין סודות בחברה (2014) ודברים שהשתיקה יפה

להם (2017), שני הספרים הראשונים בסדרת הבלש של עודד "החופרת" חפר, שיצאו בהוצאת כתר. הספר השלישי בסדרה עתיד לראות אור בשנת 2019. שגיב הוא עמית מחקר במרכז ללימודי יהדות באוניברסיטת סואס, לונדון.

פרופ' גילי שחר הוא פרופסור לספרות השוואתית ועומד בראש מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית באוניברסיטת תל אביב.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה או עומדת להתפרסם גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמר לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ־7000 מילים ולא יותר מ־14,000 מילים.
- המאמר כולו יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום הפניות ביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר ישלח לכתובת המייל mikan@bgu.ac.il בקובץ word בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר באנגלית ובעברית, פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות, וציון שיוך אקדמי ומקצועי של המחבר/ת.
- מחברים שמאמריהם יפורסמו יקבלו עותק אחד מהגיליון בו הופיע המאמר.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

ת"ד 653 באר שבע 84105

mikan@bgu.ac.il