

היפרבולות והפגן: על כמה אלוזיות של ביאליק לעצמו

עמרי בן־יהודה

הקדמה ומתודולוגיה

במאמר הזה אעמוד על שתי תופעות קריטיות בפואטיקה של ביאליק, שתיהן שונות זו מזו במידת־מה, אך הן יובאו כאן בקישור זה לזה, כמהלך התפתחותי. אעמוד על הלשון יוצרת העולם של ביאליק, על פי התאוריה של מיכאיל בכטין, ואנסה לתאר בתוך כך את הכרונוטופ האופייני לו, היוצא מתוך עולם הזוהר, הרוחב הלשוני והמלאות התיאורית, כשהוא פוגש ומביע סיטואציות של טראומה וכאב. זוהי גם פגישה של איכויות פואטיות אירופיות במובהק, הקשורות בעולם האפוס והאידיליה, ובהשפעתו של פרנסואה רֶפֶלָה על ביאליק, עם המורשת הספרותית היהודית שלתוכה נולד ביאליק, ובייחוד זו של המקרא. כפי שנראה, שני קטבים אלה נוכחים גם ביצירת רבלה, כפי שהקריאה הקנונית של בכטין קוראת אותו, אך יותר במובהק, הם מהמאפיינים של הטראומה עצמה, המבטאת תמיד סכסוך בין עיבוד שלה לבין הפגן לא מודע של מקורותיה.

במאמר אני מבצע ניתוח טקסטואלי צמוד, פילולוגי כמעט, של היבטים אינטר־טקסטואליים בתוך יצירת ביאליק – בין ביאליק לבין עצמו, וגם אותם אקרא מתוך הפרדיגמה התאורטית של חקר הטראומה. הסיבה שבחרתי לנקוט בכותרת בכל זאת את המונח 'אלוזיה', מונח מיושן במידת־מה, ולא את 'אינטרטקסטואליות', טמונה בכך שקישורים אלה, המובאות של רפליקות ביאליקאיות בתוך הקשרים שונים של יצירתו, בהחלט עומדים על התווך שבין עשייה מודעת ורצונית לבין עשייה לא מודעת. בעבודה טקסטואלית ממין זה אני ממשיך למעשה את הניתוחים של שלמה צמח לקורפוס הביאליקאי, וגם שם אין לדעת אם הדברים הובאו בכוונת מכוון. אך יותר מכך, אני שואב השראה בעבודה זו מהסברו של קווינטיליאנוס להעדפתו את האלוזיה, בשימו אותה בראש האמצעים הפיגורטיביים (figures of speech) שבאמנות הלשונית. כך מתאר זאת אוארבך במאמרו 'פיגורה':

* תודתי לנעמה רוקם על שקראה את טיוטות העבודה והעירה הערות מועילות.

[...] האמצעי הפיגורטיבי שנחשב אז לחשוב מכול [...] היה האלוויה הנסתר במגוון צורותיה. נואמים רומאיים פיתחו טכניקה מעודנת של הבעת דבר או רמזיה לו מבלי לאומרו ממש. במרבית המקרים היה זה דבר שמסיבות פוליטיות או טקטיות, או פשוט למען הרושם שייוצר, נותר נסתר או בלתי דבור.¹

אם במקרה זה מדובר בעשייה לשונית המבליעה מסרים כמוסים במודע בתוך הטקסט הרשמי, אפשר שצריך לראות את ייחודה של האלוויה, בהשוואה לאמצעים פיגורטיביים אחרים כדוגמת האינטרטקסט, באותה איכות המבליעה מסר או תמונה, גם אם לא במודע. אם האינטרטקסט הוא זיקה לשונית-סגנונית, האלוויה היא כעין צופן. אעמוד במאמר זה על כמה אלוויות שטקסטים ביאליקאים מכוננים יצרו, בין בלי דעת ובין מדעת, בינם לבין עצמם. אירועים או היבטים, שהיו כנראה בעלי חשיבות עבור המשורר, קיבלו ביטוי מן הסוג הזה: מצד אחד מוצפן, מצד שני ניתן לגילוי. הסיבה לכך, כפי שנראה, קשורה בנטיית הפואטיות של המשורר, ההיפרבוליות בעיקרן, וכנראה גם בנטייה פחות פואטית, של הפגנים לא מודעים למקורות טראומטיים.

בספרם הגדול על התאוריה של בכטין בחקר הספרות, 'יצירתה של פרוזאיקה' (*Creation of Prosaics*), מזכירים מורסון ואמרטון את מושג ה'פרוזאיקה', שאותו העמיד בכטין מול מערכת ה'פואטיקה' הממפה והפורמליסטית, כדי לצור מושגים תאורטיים הוליסטיים יותר, הממזגים הבעה, ראייה וייצוג גם יחד (ראו למשל הגדרתם לסוגה הספרותית על פי בכטין ומדוודב²). בניגוד לניתוח פואטי גרידא שיוכל לומר על פועלו של ביאליק שהוא משורר בעל נטייה היפרבולית, ניתוח פרוזאי (או של פרוזאיקה) יוכל להראות שלהיפרבולה ישנה משמעות לא רק בעולמו הלשוני, אלא גם בעולמו ההתרחשוותי, התפישתי והאסתטי. ביאליק לא רק מגזים או מפריז אלא הוא יוצר בנרטיבים שלו (בסיפורים, בפואמות ובאגדות) עולם טקסטואלי, שמה שמייחד אותו הוא רוחב, רחבות ומרחב מתואר ארוכות. ככלל, התיאור כשלעצמו הוא אחד המאפיינים הבולטים בפרוזה ובפואטיקה שלו, כפי שעוד נראה.

זו הסיבה שאני נדרש כאן למושג ידוע נוסף מהגותו של בכטין, גם הוא רשתי והוליסטי, גם הוא ממזג את הפירוד טקסט – עולם (מה שקרוי בתורת הספרות הקונבנציונלית 'סיפור המעשה'), מרחב וזמן, הוא הכרונוטופ. על פי רשתות לשוניות היפרבוליות, ביאליק יוצר את הכרונוטופ הייחודי לו, שהוא לא במקרה וריאנט של כרונוטופ היפרבולי אחר, זה הרבלי, כפי שבכטין משרטט אותו במסתו 'צורות הזמן והכרונוטופ ברומן'.³ בבחירותיו המרחביות של

1 E. Auerbach, *Figura: Scenes from the Drama of European Literature*, New York 1959, 27. הקדמה שלי, ע"פ.

2 G. S. Morson and C. Emerson, *Mikhail Bakhtin Creation of a Prosaics*, Stanford, CA 1990, p. 276

3 כאן יש לומר שמאמר זה מבוסס בחלקו הגדול על עבודת הגמר שלי לתואר השני, 'הכרונוטופ הרבלי וכמה נרטיבים ביאליקאים', שבה ערכתי בדיקה מדויקת של המושג הבכטיני אל מול 'יצירתו של

ביאליק (בעיקר על הניגוד פנים וחוצן), החופפות לבחירותיו התחבריות (המעדיפות משפטי תיאור ארוכים), אנו נראה חשיבות אידאולוגית-סוגתית (מושגים המחברים גם הם על ידי בכטין), כשהוא יוצר סצנות רפטיביות בתוך יצירות שמקומן רחוק מאד מתפישת הסוגות המקובלת. זיקה כזאת ישנה בין היתר בין פואמה לאומית כ'בעיר ההרבה', סיפור קצר כ'מאחורי הגדר' ואגדה לבני הנעורים, 'שור אבוס וארחת ירק'. הפואמה הלאומית השגיבה תהפוך אצלו למנוולוג דרמטי סבוך וגרוטסקי, ומולה אגדה תמימה על שלמה המלך תהפוך לסיפור דרמטי מבעית ואלים.

מלאות, רחבות, ארכנות: ביאליק במפנה המאה

הכרונוטופ הרבליז, או הפרוזאיקה שלו, רשת הטקסט המייצרת עולם, מבוסס על ההבחנה של גתה ש'כל מה שהוא מהותי, אמיתי ובעל ערך, שואף להופיע, להתגלות להתבטא'.⁴ כך ההוליסטיות של הטקסט של רבלה מתפקדת כשבמוקדה נמצא הגוף האנושי הגדול והגלוי: יש בה עלילת גוף גדול, מרחב גוף גדול, זמן (על פי בכטין, במלאות הנראית) גוף גדול, משלב לשוני גוף גדול, סיפור גוף גדול, סיפור גוף גדול, אידאולוגית גוף גדול, וגם תיאורים אנטומיים ממש של גוף גדול. כך הטקסט מתגלה לנו בדמות הגוף האנטומי המדוקדק: 'כאן נעשה לראשונה ניסיון עקבי לבנות את תמונת העולם כולה סביב האדם בעל הגוף, בטווח של מגע פיזי אתו [...]'.⁵

להיפרבולה יש חשיבות עצומה בייצור טקסט אידאולוגי זה. היא כשלעצמה מבטאת גודל, הגזמה, כמו הגוף הזה עצמו, ובוודאי שהיא האפשרות הלשונית הראשונה המאפשרת את חתרנותו האידאולוגית: 'האדם עובר החצנה גמורה באמצעות המילה, הזורה אור על כל תחומי הווייתו [...] אכילה, שתייה הפרשות, ספירת המין. עצם ההיפרבוליזציה של כל הפעולות האלה מסייעת להירואיציה שלהן: היא נוטלת מהן את סתמיותן [...]'.⁶ אנו נראה כמה הממד ההיפרבולי נוכח ביצירתו של ביאליק, וכן גם כהרואיציה של מאפיינים שהיו נסתרים מהספרות היהודית לרוב (אלא שאצל ביאליק יש להרואיציה הזו גם פן ביקורתי).

שביד מתאר את הפואטיקה הביאליקאית כזו של 'מלאות ההווה' (וזו גם הכותרת שבה בחר לחיבורו זה על המשורר), כשהוא מתייחס ל'זוהר':

ביאליק [...] מרבה דברים, כאילו ביקש למצות במילים את משמעות שתיקתם, להגיד

ביאליק, בדיקה שלא יהיה זה אפשרי להידרש אליה כאן במלואה. למעשה, ההיפרבולה, ככל הידוע לי, לא זכתה לבדיקה מיוחדת בביקורת הביאליקאית מלבד בעבודה זו שלי.

4 ה' רימון, 'הזמן והמקום של מיכאל בכטין', בתוך בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, ד' מרקון (מתרגמת), אורי'הודה 2007, עמ' 308.

5 בכטין (שם), עמ' 96; הדגשה שלי, עב".

6 שם, עמ' 120-121; ההדגשות שלי, עב".

הכל ולא להשאיר דבר שלא נפרט ונאמר [...] גם השתיקה נאמרת בהם ברוב דברים [...]

הרגשת המציאות המבוטאת בשירי ביאליק: חיי אמת הם חיים ללא תודעה עצמית. הם בתוך העולם ובתוך חברת בני האדם. המבוגר, שנתרחק מן העולם, יודע את עצמו וזר לעצמו, זוכר ושואף. הילד אינו יודע את עצמו כי הוא מלא חיים. הוא אינו זוכר ואינו שואף, במלאות חייו הוא חי כל רגע ורגע כנצח.⁸

אם ננסה לומר זאת במילים אחרות, וכחלק מניתוח פואטי יבש בהרבה, נוכל לומר שלביאליק ישנה נטייה חזקה לתיאור, ובייחוד לתיאור מפרט. מירון עמד על המאבק רב המתחים שהניע את ביאליק בעת חיבורה של הפואמה הגדולה הראשונה שלו, 'המתמיד', בין ניסיונו להוות המשך לפואמה היל'גית הדרמטית, העלילתית, לבין נטייתו הטבעית, למעשה, להעמיד דובר לירי דיג'י ומתבונן ובכך לזנוח (כמו ב'זהר') את האופציה המימטית.⁹ בסיכומו של דבר מירון מראה איך החולשה, כביכול, שהתגלתה בעמידתו של ביאליק 'לעמוד בציפיות', הובילה למהפכה באמנות הפואמה העברית, ולכינון סוגה של פואמה שתתפוס את מקומה בכל הפואמות של היוצר וכן בדור שלאחריו. מדובר בפואמה של דיגסים והרהור מפי הדובר על האובייקט השירי, בבחנה אותו במצבים שונים ובעימותים אופייניים וחוזרים על עצמם, שבהם האובייקטים מוצגים לעתים באור הרואי, רומנטי ואוהד, ולעתים באופן ביקורתי או נלעג.¹⁰

כל המאפיינים האלה תקפים לכל הנרטיבים המובהקים לביאליק, גם בפרווה, ומעניין שהמתח הפואטי רב התוקף הזה התרחש במפנה המאה, עם ניסיונו הראשון של המשורר בתחום הפואמה (שיר העלילה) ביצירה זו, 'המתמיד', אך גם בתחום הפרווה, עם סיפורו הראשון 'אריה בעל גוף'. מירון מראה כי מתחים דומים ליוו את ביאליק, גם כן במפנה המאה, בתחום הליריקה שלו, והובילו אותו למעברים בין היפרבולה פיוטית לבין סינקדוכה,¹¹ שמטבעה נתנה תוקף ראליסטי יותר לתמונותיו. כך למעשה הצליח ביאליק לבנות ראליוס ייחודי מאד, שבו לדמיון ולהרהור יש חשיבות רבה. בכך הוא גם יצר זיקה עמוקה בינו לבין האידיליה והסוגות הליריות היוצאות ממנה כדוגמת האלגיה,¹² המעמידות במרכזן מאפיינים דוגמת אלה של ראליוס בעל יכולת התבוננות והרהור.

7 א' שביד, הערגה למלאות ההווה: פרקי עיון בשירת ח.נ. ביאליק וש. טשרניחובסקי, מרחביה 1968, עמ' 26.

8 שם, עמ' 28.

9 ד' מירון, הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1891–1901 (מחקרי האוניברסיטה הפתוחה ג), תל אביב תשמ"א, עמ' 170.

10 שם, עמ' 87.

11 הנ"ל, בואה לילה: הספרות העברית בין הגיון לאי-הגיון במפנה המאה העשרים: עיונים ביצירות ח"נ ביאליק ומ"י ברויצ'בסקי, תל אביב תשמ"ז, עמ' 122–123.

12 שם, עמ' 68.

מירון מראה שביסוד התחביר של ביאליק עומדים בהירות, ניקיון, פשטות, נגישות (כמעט אפיגרמה) וכן מוסיקליות. הוא מעלה על נס את אחד המבקרים היחידים שהיו ערים למגמות אלו בשירת המשורר, הלל צייטלין, והדברים שלו ראויים להבלטה כאן:

[...] כמי שחתר כל ימיו להדבקות בסודי ובנעלם, זיהה צייטלין בביאליק את ניגודו הגמור: איש ה'בהירות' החותר בכל כוחו לראייה מבוררת של טבע המציאות ושל מקום האני בתוכה. ביאליק לדבריו 'אוהב את הבהירות ורק את הבהירות' [...] השיר הוא זירה שמתנגשים בה הכוחות השונים הפועלים בנפשו של ביאליק: הרצון ל'שירה' והרצון ל'ביאור'.¹³

יש להדגיש גם את ייחודו של ביאליק כמשורר החישה והחושניות, כפי שהטעים הירשפלד בעבודתו העדכנית. נוכחותה המוסיקלית של לשונו של ביאליק היא כנראה הדומיננטית ביותר מבין המשוררים העבריים בעת החדשה.¹⁴ ובחזרה לפרוזה, התקבלותו של ביאליק בתחילת דרכו בתחום הזה הייתה לא פשוטה בכלל. בתקופה שבה התרחקו מלשון שיבוץ נוסח יל"ג ומנדלי, ביאליק דווקא חזר אליה;¹⁵ בתקופה שבה היו שני זרמים ברורים, נוסח מנדלי, או נוסח הדור שלאחריו (ברדיצ'בסקי וממשיכיו), הוא בחר באופציית ביניים כלשהי, שלא הוערכה נכונה על ידי מבקרי דורו.¹⁶ כל המבקרים עמדו למעשה על בעיה מהותית אחת – נטייתו של המספר החדש להיות משורר, היינו להאריך בתיאורו ולהגזים בנטייתו ההיפרבולית:

כתב אחד העם לביאליק: ' [...] רשמתי על הגיליון בקו אדום כל המקומות שצריכים לדעתי שינוי עקרי או שראוי להשמיטם לגמרי, אם מפני ההפרזה היתירה שבהם, או שנכתבו בקלות ראש יתירה [...]'.¹⁷

[...] לאחר שביאליק הקדיש לא מעט מזמנו ומכישורו לתרגום 'ספר הקבצנים' מיידע לעברית [...] , לא הייתה דעתו של מנדלי נוחה מהתרגום, [...] האשים [אותו] בארכנות: 'פשטות וצמצום חסר תרגום זה – מוכרח אהיה לתרגמו בעצמי'.¹⁸

ברדיצ'בסקי [...] הביע בגלוי את אי הנחת שלו מנסיגתו של המשורר אל הנוסח

13 שם, עמ' 28.

14 א' הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל-אביב תשע"א, עמ' 44, 45, 147; וכן ראו ניתוחו להשפעה הלשונית-מוסיקלית של יהודה הלוי על ביאליק, עמ' 176.

15 ז' שמיר, באין עלילה: סיפורי ביאליק במעגלותיהם (סדרת מב"ע: מחקרים בספרות עברית), בני ברק 1998, עמ' 15.

16 שם, עמ' 40–41.

17 איגרות אחד העם², א, תשי"ז, עמ' 178, מתוך שמיר (שם), עמ' 67; הדגשות שלי, עב"י.

18 שם.

הראליסטי-נטורליסטי של הדור הקודם [...] 'בשירה לו כנפיים, ופה רגליו עוד כבדות תתהלכנה'.¹⁹

ברדיצ'בסקי ביקר בהזדמנויות רבות את עודף המלל, קריאות ההתפעלות והרגש העולים ביצירתו של ביאליק. כפי שמראה שנפלד, גישתו הייתה דרישה לריכוז ולצמצום.²⁰ הביקורת הזו מצויה אצלו בנוגע ליצירות שונות כמו 'אריה בעל גוף' ו'מגילת האש'. לעומת זאת ביאליק לא נשאר חייב ועמד על חוסר המלאות הראליסטית של ברדיצ'בסקי.²¹ בחליפת הביקורות בין שני הענקים מתגלה פער פואטי גדול, המובע על ידי השניים במודע.²² ורסס עמד בעינו בספורים ובאגדות לביאליק, ובמיוחד ב'אגדת שלושה וארבעה – נוסח אחד', שהיא עיבוד רחב ביותר למדרש קצרצר (מתוך מדרש נחומא), על נטייתו האפית, המשולבת בד בבד עם הנטייה לתיאור ציורי היפרבולי וגרוטסקי, הבאת תיאורים בעלי צביון אוטוביוגרפי,²³ וכן נטייה לנסיגות בעלילה, אל מול המקור המדרשי.²⁴ כך הוא מסכם זאת:

מרובות הן תחנות העצירה של ה'מספר', המפליג לציורי נוף ולתיאור תחושותיהן של דמויותיו. נטייתו המפורשת של ביאליק לתיאורים שבהתבוננות אפית, באה לידי ביטוי גם בשימוש הרב במשפטים מורכבים בעלי אופי פאראטאקטי. לעומת הנטייה לתמציתיות שבמקור, לפנינו תבניות תחביריות רחבות ידיים.²⁵

בחזרות סטריאוטיפיות אלו נזקק ביאליק לדרך של הפרז ושל גודש פעילות, שיש עמה מן הגרוטסקה המבדחת – שיטה שנקט ביתר שאת באגדה 'אלוף בצלות ואלוף שום'.²⁶

זהו סיכום מצוין לפואטיקה הביאליקאית בכללה. גם המרחב האמנותי שלה, הכרונוטופ שלה, במובן של זירה המאפשרת את היווצרות הטקסט, מאופיין קודם כול בהיותו בחוץ. כמו יצירתו של רבלה, שאינה נוטה כמעט לעולם להתרחש בפנים, ובניגוד למשל לקפקא (ובמידת-מה גם לברדיצ'בסקי) – ההפכי אולי לרבלה בספרות העולם – על העדפתו להתרחשויות בתוך מבנים, כך גם יצירתו של ביאליק נשאבת אל החוץ ומכוננת יחסים מסובכים עם הפנים.

19 שם, עמ' 40.

20 ר' שנפלד, 'בין ביאליק לברדיצ'בסקי', בתוך א' הולצמן (עורך), מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: מחקרים ותעודות (קבצים לחקר הספרות העברית), ירושלים תשס"ב, עמ' 245.

21 שם, עמ' 336.

22 הפרוזה של ברדיצ'בסקי היא אולי דוגמה לכרונוטופ ההפכי הגמור לזה הביאליקאי, משום שלעולם לשונו (תחבירו) תהיה קצרה ומבוססת על פעולות ופחות על תיאורים ארוכים (על אף שיש בה לעתים הרבה תיאורים קצרים, 'תומים'), וזהו בדיק חוסר המלאות שעליו מדבר ביאליק.

23 ש' ורסס, בין גילוי לכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, תל אביב תשמ"ד, עמ' 67.

24 שם, עמ' 72.

25 שם, עמ' 66; הדגשות שלי, עב"י.

26 שם, עמ' 69; הדגשה שלי, עב"י.

הכרונוטופ הביאליקאי ועולם הזוהר

אני מוצא שהכרונוטופ המובא בפואמה 'מתי מדבר' יכול לשמש מעין טרום-כרונוטופ ליצירה הביאליקאית, כרונוטופ של 'חוץ והפלגה' או 'חוץ והרחבה'. הבה ונתבונן בדוגמה אחת:

[...] וזמן רב עוד ירגז המדבר, יתנוודד והשקט בלי-יוכל
נאנח, גונח ורע לו ומקבל יסוריו בזעף.
שחר – ויגע באנחתו ויתנמנם שבע רוגז ונדודים,
נים ולא-נים אט ייבב, כמרירי יום קרוב יבעתוהו –
הלך וכזה עין סהר ופאתי רקיע תורןרו,
הולכים הצללים ונמוגים מתחת לצלעות ההרים.²⁷

בכרונוטופ זה כישרונו המוסיקלי הפנומנלי של ביאליק מתממש בקלות. זוהי תמונה של תנומה מלאת רעש. תמונה זו היא גם ממאפייניה של הגרוטסקה, המתממשת במיטבה בסצנות תמוניות (tableaux scenes).²⁸ בניתוח הפואמה עומד הירשפלד על חשיבות ההוויה הסטטית מבחינה עלילתית, אך הטענה מבחינה חושית: 'הוויית המדבר בפואמה אינה בבחינת רקע לאיזו עלילה עיקרית המתרחשת בתוכה. הוויית המדבר היא תודעה הממלאה את מרחבה של התמונה האפית. המדבר הוא ה"חולם" את הוויית ה"שממה", [...]'.²⁹ בניתוח שלו לסיפור 'אריה בעל גוף', עובר עדי צמח לניתוח לשוני, ומראה כיצד התחביר, הלשון והריתמוס של ביאליק נוכחים ביצירה, בדומה לדרך שבה הם נוכחים ביצירות כמו 'הברכה', 'מאחורי הגדר' ו'מתי מדבר', ועומד על הדומות שבהם. הוא מסמך כי 'הקבלה זו מעידה על דבר היותו של אריה, המולעג והמושמץ בפי יוצרו, בשר מבשרו של עולם הזהר [...]'.³⁰ דבריו אלה, אני מוצא, מהווים פתח מהותי וחשוב ביותר להבנת עולמו האמנותי של המשורר, ויש בהם הבנה עמוקה של הכרונוטופ הספרותי, גם אם יש להניח שצמח לא הכיר את המושג. נוכחת כאן אותה רשת של טקסט, של תחביר יוצר עולם. אביא את הקבלתו כלשונה:

27 ח"נ ביאליק, השירים, א' הולצמן (עורך), אור-יהודה 2004, עמ' 223.
28 למושג 'סצנות תמוניות' ראו ד' פישלוב, 'כשהתוהו מנצנץ: על כמה מגילויי הגרוטסקה בעולמו של ביאליק', דפים למחקר בספרות 5-6 (תשמ"ט), עמ' 78. חשוב לשים לב שביאליק אינו חוסך מתמונתו האדירה הזו גם היבט אינטימי בהרבה, המובא בעיקר בסיום הפואמה. היבט זה הופך את כל התמונה, על גודלה האפי, על פיה (בהתאם לנוסחת השיר המתהפך למנחם פרי), כשאנו נמצאים בכרונוטופ אחר, של זמן אחר, בסצנה המפורסמת של דמויות הערבים השוהות בקבוצה ומספרות 'כמו נשאו מזה על-גביהן אגדה עתיקה עוד אחת – [...] (ביאליק, השירים [לעיל הערה 27], עמ' 226).
29 הירשפלד, כינור ערוך (לעיל הערה 14), עמ' 254.
30 ע' צמח, 'הסעודה שנפסקה', ג' שקד (עורך), ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת: אנתולוגיה, ירושלים 1974, עמ' 338.

תחת האלון	בעבי החורש
על גבי מצע של עשבים	פרושה מן העולם
שכבה מארינקא וישנה — —	בצל של אלון רם
מוטלת היא לה, הענייה,	ברוך אור ולימוד סער
יחידה בעצם היום בקרפף שומם	לבדה תחלום לה חלום עולם הפוך
מכונסת בתוך העשבים	ותדגה לה בחשאי את־דגי זהבה —
אגרופה הזעיר תחת ראשה	ואין יודע מה בלבבה.
ועיניה עצומות.	(‘הברכה’)
(‘מאחורי הגדר’)	
על יד אהליהם הקודרים	באורוה
מוטלים בחמה ענקים	מימין לכניסה
בין חולות המדבר הצהבים	חבוי בצל
כאריות לבטח ירבצו.	על משטח חציר ותבן מעורבים בובל
שקע החול תחת מרבץ גופותם	עומד בלי נוע כגוף מת וקרוש
מוצקות הגרמים	
דבקו אדירים לארץ, נרדמו — —	סוס אדמוני — —
(‘מתי מדבר’)	אוזניו הקטנות מושפלות
	והוא נראה כמתנמנם.
	(‘אריה בעל גוף’)

צמח מראה באנלוגיות האלו את אופי התיאור הביאליקאי, וכפי שציינתי התיאור, כבריתמוס האפי, הוא מאפיין קרדינלי של יצירתו. אני מתמקד כאן ביצירותיו העלילתיות, אך יש כמובן לזכור שברקע נמצאת יצירתו הלירית, המבטאת פואטיקה דומה מאד (ובייחוד חישובו על שירי הזוהר). כמו המובאה שהבאתי מ'מתי מדבר', וכמו מובאות נוספות שיובאו כאן, אלה הם כרונוטופים של חוץ ותיאור רחב, של תנומה המאפשרת חלום, ממשי במקרה של 'הברכה' ומשתמע במקרים אחרים, על פי עבודת המחבר המשתמע המתבונן והמתאר ארוכות; זהו כרונוטופ המאפשר למחבר לעבור באחת מסיטואציה ראיסטית לממד סמלי ואגדי. יש להוסיף ולומר שלמדד ההפלגה והראליזם המתבונן־ציורי שלו, יש גם ממדים אידיליים, כפי שמראה בכתיבן במסתו ההיסטורית, הנוכחים גם הם ביצירות ביאליק לאורכן ולרוחבן.

הולדת המספר ההיפרבולי — 'אריה בעל גוף'

כפי שראינו בפנייתו של ביאליק לפרוזה, ביצירת סיפורו הראשון 'אריה בעל גוף', הוא נתקל בקשיים לא מבוטלים בשל נטייתו ההיפרבולית. יותר מאוחר למדו המבקרים להעריך נכונה את

ייחודו זה. שקד מציין בסקירת תולדות הפרוזה העברית שלו ש'מיוזגו של המישור הריאלי עם הסמלי הוא עיקר כוחו של ביאליק'.³¹ גם במקרה הנוכחי לא אוכל להרחיב על המהלך המרתק הזה שבו ניכס לו ביאליק בדרכו שלו את הכרונוטופ הרבליזם-פולקלורי, כרונוטופ שהוא במידה רבה זר לעברית כבר מראשיתה, העשויה מן הכרונוטופ ההדוק של המקרא. מה שאבקש להראות כאן הוא שיכולתו הפנומנלית של ביאליק מתגלה בהכנסת העולם הרבליזם, החוגג את החיים על כל אונם, אל תוך ממד ראליסטי יודי, שבו ישנם גם מפחי נפש למכביר.

מי שפרשנותו לסיפור היא המעמיקה ביותר לדעתי הוא עדי צמח, בעיקר משום שהבחין בקשר בין דמותו של אריה לארסנל הפואטי שביאליק יצר בעולם הזוהר שלו (שנכתב כאמור באותו הזמן), ובייחוד לשלמה המלך, דמות שביאליק נדרש לה לא פעם ביצירותיו אלו, ובייחוד ב'שור אבוס וארחת ירק'.³² צמח אכן פתח [...] פרספקטיבה חדשה להבנת "אריה בעל גוף" כסיפורו של אחד הנועזים שבניסיונות השחזור של עולם הילדות ביצירתו של ביאליק.³³

גם אם אריה איננו ענק באמת, הריתמוס הפתוח והשלו הנוצר מיד בפתיחה, של הקימה בבוקר, המלאה בעיקר בתיאורי גוף אדירים וחושניים, יוצר בפנינו דמות ענקית, אדם אגדי: 'תחתוניו הלבנים', 'סוסו האדמוני', 'כפו החזקה והעבה', 'בטן הסוס שנתמלאה ונתעגלה בן לילה', 'משירי הסוס רוחץ את פניו [...] מפני שכך הוא מקובל שהשיירים האלה יפים לגוף', 'נחשפות על משמן עורפו שתי טבעות אדמדמות', 'הגוף המוצק והחסון, בעל גידי ברזל ויצורי נחושה [...] ישוב רטוב ומצונן [...] ועל כל פסיעה ופסיעה ננערות ומדועזעות לסתותיו המלאות והבריאות', 'מלוכש [...] אריג גס וחזק', 'מחם נפוח וכרסתן רותח ומהביל', 'כל גמיעה וגמיעה עושה רושם ניכר בכוס', 'משיבצע מעשהו בפת שחרית [...] שבאכילתה משתתפים כל פרקי פניו של אריה, כטחנה העובדת בכל גלגליה', וכדומה (כל התיאורים לקוחים מפרק א).

אנו רואים כאן כיצד לשונו של ביאליק מתחברת בטבעיות גמורה לעולם המטונימיה והדימוי, בהדרשו ללא היסוס להיפרבולה;³⁴ פניו של אריה הם טחנה שלמה העובדת בכל גלגליה, הוא ישות אחרת לגמרי – 'הגוף החסון והמוצק הזה [...] בגזרתו החטובה חטיבה אחת ואבן שלמה בלי

31 ג' שקד, הסיפורת העברית, ב: בארץ ובתפוצה: 1880–1980, תל אביב תשמ"ג, עמ' 282. ורסס מביא ציטוט מעניין, המעיד על מודעות של ביאליק לאומנותו שלו, דווקא בתוך דברי התוודות בכישלון שכתב לאחד העם: 'אני קופץ מסגנון ציורי לסיפורי' (ורסס, בין גילוי לכיסוי [לעיל הערה 23], עמ' 30).

32 צמח, הסעודה שנפסקה [לעיל הערה 30], עמ' 342.

33 שם, עמ' 340.

34 גם בכרונוטופ הרבליזם עצמו אנו יודעים שמדובר בגיבורים בגודל בלתי שגורי וענק רק על דרך ההפלגה, וכך גם במידה מופתת אצל ביאליק, אין אנו יודעים אם אריה באמת גדול באופן מיוחד או ממוצע. בשני המקרים כרונוטופ ההפלגה אינו מייחס חשיבות לדיוק, כך אין אנו יודעים מה גודלם באמת של שני הענקים במופת הרנסנסי (מה שמומחש לנו באיורים המתלווים לספר, שבהם הם נראים בפנינו בגדלים שונים).

משקע ובלטיטה ובלוי מעלות ומורדות ועצמות משופות – כאלון [...]'.³⁵ דוגמה מאלפת ללשונו המפליגה של ביאליק היא למשל ההגזמה שנעשית בדרך טבעית כל כך: "פומפיה" זו שמצא אריה במעמקים [...].³⁶

יתרה מכך, הפתיחה מבהירה לנו מיד באיזה כרונוטופ מדובר, ובייחוד בזיקתו האלווית לכלל יצירתו של המשורר – זה העולם של החלון, ואילו מטפטפת החמה, בבוקר – ואותו אריה צפיר נראה בדיוק על פי אותם התיאורים של הצפרירים מלאי הערגה, השמחה והחיוניות שבשירת המשורר:

בבוקר עם שמש עודני תפוס תנומה / וחפזו לחלוני ודפקו לי: קומה! ('זהר').
צינת בוקר [...] שמחת חג עלי קפצה [...] קליפת כפור על-גב האשנב! [...] ('משיירי חורף', הקבוצה השנייה)

לכך אפשר להוסיף גם את החלון והבוקר כמוטיבים המופיעים לרוב בתיאור 'המתמיד' וב'צפרירים'.

ההבחנות של אורבך בפרק שהוא מקדיש ל'ארגנטואה ופנטגוראל' הן נכונות ומדויקות גם בעבור סיפור זה של ביאליק: הראליזם ההולך תמיד עם ההגזמה חסרת הפרופורציות בצדו, האידיליה שוות הנפש מול אכזריות לעתים (המתוארים כאן במלחמות הקשות בשוק, ובעיקר בדמותו הגרוטסקית בעלת העיצוב האנטישמי של אלתר תרנגולת), העיצוב המורכב של אישיות הדמויות, ובייחוד האהבה שבה הן נתפסות, מלאות בחושניות, גם כשהן שוטות גמורות.³⁷ זה מה שביאליק מביא לעברית, אך אין זה אומר שבעולם האגדי שלו אין חשיבות להתייחסות ביקורתית למציאות, ממש כפי שאין להבין כך את רבלה חד-משמעית. ביאליק ממוזג יותר מרבלה בין ההפלגה לבין הראליזם והאידיליה, בגלל מפח הנפש והטרגיות, הנעדרים מהמופת הצרפתי. אפשר לראות זאת בסצנות המלנכוליות כמעט, הנוקטורניות, של אריה וחבריו בשוק היהודי המנדליי האומלל; של ילדיו של אריה המחללים בחליליהם מול אנשי העילית היהודית המנגנים בכינור, או של אריה ואישתו, שני הנובורישים בעלי החלומות 'להתקבל'...

מעולם הזהר אל החור האפל – 'מאחורי הגדר'

הכפילות בין ההפלגה והפיגורטיביות הדומיננטית לבין עלילה ראליסטית מוצאת לה תוקף רב עוד יותר ב'מאחורי הגדר', שאפשר לטענתי לנתחו כמעט כשני סיפורים. המהלך שמבצע ביאליק הוא מעבר הדרגתי מעולם המרחב והרחבות (מרתק לראות את הקשר בין שני המילים

35 ח"נ ביאליק, סיפורים, תל אביב תשי"ג, עמ' 12.

36 שם, עמ' 45.

37 א' אורבך, מימוס: התגלמות המציאות בספרות המערב, ב' קרוא (מתרגם), ד' סדן (מבוא), ירושלים תשי"ח, עמ' 197–198, 200–201.

בעברית, היינו שלמרחב [space] יש קשר מהותי לרוחב כשלעצמו של זמן הווה והילדות, בכרונוטופ אידיאלי והיפרבולי, אל כרונוטופ דרמטי בהרבה, שבו יש גיבור אחד מהותי, הוא נח, ואותו הסיפור מלווה בהשתלשלות עלילתית ראליסטית, דרמטית ומסתברת, המתרחשת ב'פנים' ומזכירה לעתים את הפרווה של עגנון. אנו נראה שהסיפור הזה מאחד לא רק את הכפילות הזו בעולם הביאליקאי, אלא גם את החוויות הטראומטיות ביותר, שעוד נראה אותן מלוות את הנרטיבים שלו במקומות מפתיעים. מבחינה זו, 'מאחורי הגדר' הוא צוהר של ממש וסיכום של הנרטיבים הביאליקאים כולם.

יכולתו התיאורית המובהקת של ביאליק שדובר בה כאן, הגיעה אולי למיצויה ההיפרבולי בסיפור זה באותו שם שהוא תיאור דמות שלם, לא רק גרוטסקי, אלא כולל, חושני ורחב – שקורפינשטשיכא. זהו שם השאוב מהמילה סקורפיון, שמשמעה עקרב בלעז,³⁸ והוא כאן כעין דיבור משולב של מספר עממי, התופש את דמותה המסתורית של הזקנה העירית העקשנית, כעין 'עקרבית' או 'עקרבותא', ומראה בכך עד כמה נוכחת ההיפרבולה כביטוי רטורי של הדיבור היום-יומי. זהו בדיוק המנגנון הלשוני אצל ביאליק.

לטענתי המעבר מילדות לבגרות, שאותו מעביר הסיפור, חופף למעבר מהתבוננות אינטנסיבית במרחב (בתיאור ובמידע), כעין פתיחה בלזאקית, לנתיק ממנו, והתרחקות בעלילה הנעה באופן 'אילם' בהרבה (היינו, מרובה בעלילה ופחותה בתיאור המרחב). ממד הכרונוטופ של החוץ, כפי שטענתי בעניין 'מתי מדבר', נוכח כאן ביתר שאת: זהו סיפור שמתנהל רובו ככולו בחוץ, כאשר כרונוטופ זה הוא של האהבה הארוטית, הילדות, המלאות והתחושות, ואל מולו, כרונוטופ ה'פנים', המיוחד לפנים הבתים של המבוגרים בסיפור, שהם כולם מכוערים ואלימים. הבה נפנה לאחד התיאורים הרחבים של הקרפף השומם, שבו נח ומארינקה נוהגים להיפגש, תיאור המובא ממש לקראת בגרותם, על סף איבוד תמונת הילדות, ולאחר שנח התחיל לנסות ולהדחיק את תשוקתו לשכנתו הקטנה:

ובעוד שעה – והדשאים הגבוהים של הקרפף השומם החביאו בתוכם את שני השכנים הקטנים. אמת הללו גבהו עתה בקומה משהיו לפני פרידה; עכשיו לא יכלו עוד הדשאים הצפונים: שני הראשים, האחד שחרחר ואחד צהבהב, מבצבצים ויוצאים משם – אבל אין רע: מי משוגע ויכנס פתאום לכאן? בשעת הדחק, הרי שקורפין שוקד על משמרתו בצד. נדנדוד קל, רחש כל-שהוא – ואזניו נזקפות. ובשעת דחק גדול – הרי שוחה עמוקה ואפלה שפיה סרוג בסככים וחללה מצונן; הרי בקעה קטנה שקרקעיתה זרועה כלה מני לסתות וטלפים ומלתעות סוסים ובמדרונה רבוצה תמיד, מדי קיץ בקיצו, דלעת יתומה אחת, גדולה ונפוחה, שגדלה כאן שנה שנה, דרך נס, מאליה. אין יודע מי קושרה לכאן בטבורה בימות החמה ולהיכן היא נעלמת בימות הגשמים... והרי עוד אחוריו של תל קטן, מגודל שיחים וחרולים כולו; והרי נופו של האלון ושל האגס... אין לך מחבואים

38 שמיר, באין עלילה (לעיל הערה 15), עמ' 74.

נאמנים מאלו. בא אתה לשם – וכל השכונה, וכל העולם כולו כאילו אינם – עשה מה שלבך חפץ.³⁹

וזה דוגמה מובהקת לדרך התיאור האדיטיבי של ביאליק, שבו הריתמוס מאפשר להשתקע באיטיות על מהלך הדברים ולהוסיף, ולהוסיף, דבר שמתבטא כאן בין השאר במילה 'והרי'. בתוך התיאור הגדול הזה נמצאת הדלעת, שהיא כעין בבואה של מארינקא היתומה, אך בעיקר של פנומן אגדי נוסח אריה הענק ודלעותיו, וכן נוסח הברכה. הכרחי לשים את התחביר הביאליקאי האופף אותה כאן ביחד עם ההשוואה שהבאנו לעיל מצמח, בין תנומת הברכה ב'הברכה', הסוסה ב'אריה בעל גוף', הענקים ב'מתי מדבר', ומארינקא ב'מאחורי הגדר'. כאן, תנומת הדלעת, שהיא גם התנומה הארוטית ביותר, היא אלוויה מובהקת לברכה ('אין יודע [...]'), והיא מובעת באותו ריתמוס (שאחד הדברים הבולטים בו בין השאר הן אותן שלוש נקודות או שלושה מקפים). השוו את הקטע שלהלן להקבלות שהבאנו מצמח (לעיל עמ' 162):

רבוצה תמיד
מדי קיץ בקיצו,
דלעת יתומה אחת, גדולה ונפוחה,
שגדלה כאן שנה שנה, דרך נס, מאליה.
אין יודע מי קושרה לכאן בטבורה בימות החמה
ולהיכן היא נעלמת בימות הגשמים...
(מאחורי הגדר')

מול הכרונוטופ המרחבי הזה, מובא בסיפור כרונוטופ מרחבי אחר, המובא ב'פנים', בתוך האורווה, וזאת לאחר שחנינה-ליפא אוסף את בנו מידי חבריו הנערים הקצפים, לאחר מלחמתם בנערים היהודים:

כשבאו הביתה, הניח חנינא ליפה את העגלה והסוסה כמו שהם בחצר ואת נח הכנים לאָרְוָה ונעל את הדלת מבפנים. מה שעשה לו שם – לא ידעו כִּי־אם כותלי האָרְוָה ויתדות האופנים שמוטלות שם באפלה. לאחר מעשה יצא משם חנינה-ליפא ופניו וידיה מלוכלכים בדם, וביציאתו נכשלו רגליו בגופת ציפא-לאה ששכבה לפני הסף והיא מתעלפת... ונח הובא לבית בידי שכנים כשהוא מרוסק איברים ומת למחצה...⁴⁰

המרחב השותק, הממלא את תפקיד העד לזוועה, הובא ביצירת ביאליק למימוש הבולט ביותר ב'בעיר ההרגה', התיאור כאן מתפקד כאלווייה לקטע הקודם:

39 ביאליק, סיפורים (לעיל הערה 35), עמ' 97.

40 שם, עמ' 104.

וירדת במורד העיר ומצאת גנת ירק/ ואנרה גדולה עם־הגנה, היא אֶזְרָת ההרג. וכמחנה
תנשמות ענק ואימי עטלפים/ הסרוחים על־חלליהם שכורי דם ועיפיים. שם על קרקע
האנרה שטחו להם שטח/ אופנים מפשרי יתדות כאצבעות שלוחות לרצוח, ופיפותם
מגואלים עוד בדם אדם ומח. [...] ופתחת את־השער, בלט ובאת אל־האורה [...].
ומתחת תלי האופנים, מבין החורים והסדקים, עוד תרגיש כעין פרפור של אברים
מרוסקים [...]»⁴¹

איך אפשר לנסות ולהסביר את הדמיון הכרונוטופי המזעזע הזה בין תיאור ה'אנר הפואמה
השגיב, הלאומי, ביחס לטראומה היסטורית וקולקטיבית, לבין התיאור הפרוזאי מעולם הילדות
האינדיבידואלית? אני חושב שזוהי דוגמה לממד חווייתי החוזר ללא תקנה על חוויה עלומה
לעתים של איזשהו מקור פצוע. זוהי ההגדרה המקובלת בספרות הפסיכיאטרית למצב נפשי
המכונה פוסט־טראומטי: מדובר במהלך כרונוטופי שתמיד נמצא בשלב של אחרי האירוע.
אם ניוזכר בדברי צייטלין ושבִּיד, אין הסובייקט הטראומטי הזה נמצא בתוך ההווה, על מלאותה,
כילד חסר מודעות אירגנית, אלא הוא חווה את המציאות ביחס לסיטואציה פוגענית מעברו,
הרודפת אותו לבלי היכר.

חזרה זו קשורה באחד המונחים הבולטים של הספרות הפסיכואנליטית העוסקת בטראומה,
הקֶפֶן (acting-out): ההתרחשות האלימה שהותירה את הפצע הנפשי, הטראומה, חוזרת בהווה,
לא מאפשרת הכלה של החוויה בתור עבר שהיה ופתיחות להווה בתור התרחשות פתוחה. מונח
זה (במקור הגרמני agieren, במשמעות לפעול או לשחק) הוא מונח שלילי בטיפול, המראה
על חוויה פרפורמטיבית, שבה המטופל אינו משחזר את הדברים כזיכרון, אלא 'כמעשה', וחוזר
עליהם, כמובן מבלי לדעת [...]»⁴². עוד נשוב לתמונה הביאליקאית הזו, ולתמונות מפתח
אחרות, בהמשך.

מנגד לפעולה־מבלי־דעת זו של הקֶפֶן, הכרונוטופ הרחב של החלק הראשון של 'מאחורי
הגדר' מאפשר לביאליק (ביחד עם המשלב הלשוני הילדי) לתאר גם היבטים טראומטיים באופן
מבוקר ומכיל. במקרה זה ישנו עיבוד של האירוע הטראומטי בתור כרונוטופ לשוני רחב ונהיר,
היוצר גם חוויית זמן ברורה יותר, נגישה ולא פרפורמטיבית. בעניין זה התרגום העברי של
המונח, עיבוד (במקורו durcharbeiten, ומקבילו המדויק האנגלי working-through), טוב
במיוחד עבור חוקרי ספרות בשמשו ברטוריקה כעיבוד של חוויה או מחשבה (elaboration) או
בדיבור על מדיומים באמנות, למשל עיבוד רומן למחזה (adaptation). בכל שלוש הדוגמות
הללו אנו רואים שהאירוע, או החוויה, נמצאים במקום מכיל, או במרחק ביקורתי המאפשר

41 ביאליק, השירים (לעיל הערה 27), עמ' 257.

42 ז' פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי (פסיכואנליזה), ע' רולניק (מתרגם), ע' ברמן (עורך ראשי והקדמה),
תל אביב 2002, עמ' 106.

פרספקטיבה. תיאורים אלה ב'מאחורי הגדר' הם מקרים ייחודיים באמת של התבוננות בכאב, כאלה שאינם מובאים בפנינו בפירוט מסוג זה בכל יום. וזה למשל תיאורה של מארינקה:

על לוח לבה מלמעלה, סמוך לכתף, יש – כך נדמה לה למרינקה – כמין חכם עגול מורגש, כגודל מטבע, שאותו הדיבור [של שקוריפנישטישיכה, עב"י] בשפשופו התמידי שחקו שם, ולעולם הדיבור פוגע ומשפשף דווקא במקום שהוא, מקום מיוחד לו לבדו: 'שומעת את, שומעת את!'.⁴³

כפי שאמרתי, הסיפור עובר מפנה ברור מהתיאורים הפנורמיים של החוץ הרחב, אל עלילה העוקבת אחר התבגרותו של נח ואחר קשייו עם הסובבים אותו, נערים יהודים, הורים, מורים ואורחים המשתתפים בסעודת בר־המצווה. החלק השני מזכיר את 'סיפור פשוט' לעגנון (ומצדיק השווואה רצינית בין שני הסיפורים). המפנה הצורני הגדול הזה קורה בסביבות פרקים ו-ז, וההתרחשות המאפיינת אותו יותר מכול היא זו הנסבה סביב דמות המלמד ראובן־הירש. כשזה בא להפשיט את מכנסיו של תלמידו הקטן, 'עמד הקטן ובעט ברבו [...] וברח, ולאחר יום וליל שבהם לא שב גם לביתו, ציפא־לאה אמו נכנסת ל'חדר' עם מגרפה ומאיימת על הרב המבוהל:

פתאום נתגבר הרבי כארי ובקפיצה אחת פרח לו דרך החלון לחוץ ונתחבא ב'בית־הכסא. בקרנות מקום זה עשוי הרבי לאחוז בכל שעת סכנה גדולה, כגון בכניסת שוטר וכדומה.⁴⁴

תמונה זו, כפי שעוד נראה, זכתה לכמה אלוזיות ביצירת המשורר. כאן נתמקד בטקסט ביאליקאי מסוג אחר, הוא העדות האוטוביוגרפית שכתב לקלזומר, כפי שהביא אותה גלזמן בניתוח המגדרי שלו לרטוריקת המשורר ב'בעיר ההרגה':

בן־דוד אחד, בחור גדול, מושכני בחשאי לביהכ"ס, משלשל מכנסי וחושף כותנתי, מלקני ושוחק, מלקני ושוחק – ואני מתבייש לגלות קלוני ברבים, יוצא משם ככלי מלא זוהמה [...] ועתים אני מתייחד בעליה, או בזוית סתרים, יושב ומהרהר, צופה ממחבואי על העולם ומהרהר. דרך החור – העולם הנאה ביותר.⁴⁵

אני מסכים עם מסקנתו הסופית של גלזמן בעניין 'בעיר ההרגה', ולפיה בחר ביאליק

43 ביאליק, הסיפורים (לעיל הערה 35), עמ' 75.

44 שם, עמ' 94.

45 מופיע אצל מ' גלזמן, 'חוסר כוח: המחלה המבישה ביותר', מ' גלזמן, ח' חבר, וד' מירון (עורכים), בעיר ההרגה: ביקור מאוחר: במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק (חי' מדף, סדרת דיונים בספרות העברית והישראלית א; פטיש: סדרת מקור לביקורת הספרות), תל אביב 2005. עמ' 30; הדגשות שלי, עב"י.

ברטוריקה של כוח ונבואה, והעדיף אותה על פני ה'בכיינות' שב'שירת' למשל, אך בחירה זו איננה בינרית ופשוטה. יש לומר שבין שתי האופציות ישנם הצפירים המופיעים בחלק מאחר יותר ב'שירת', ב'זהר', וכפי שאנו רואים, הם חלק מעולמו של אריה בעל גוף וכן של נח בילדותו האגדית. ב'מאחורי הגדר' אפשר לראות אולי התקה עצמית של דמותו הילדית של ביאליק לנח הנער האקטיבי, הגברי, האוהב והמגונן, אך גם ובעיקר למארינקא – הנקבית, הילדית, הקרבנית והמוכה (המתוארת גם תדיר באופן בסטיאלי). החור בעליית הגג (המתפקד כאן כאלוזיה בין ביאליק לבין עצמו, בין העדות במכתבו לקלוזנר לסיפור) הופך למרחב הכרונוטופי של היות מאחורי הגדר (או הפרגוד), בשלל תמונות שבהן נח הבוגר כבר, והמדוכא להחריד, יושב באורווה ומהרהר, מהרהר באהובתו האגדית:

ציפא־לאה [...] הייתה מוצאת אותו תחת כפת הגג של האָרְנָה החדשה [...] שוכב משוקע בתוך השחת ומציץ דרך הארובה הקטנה לגן שקוריפנשטיכא או לקרפף השמם. [...] ובאותה שעה היה נח מוטל לבדו בתוך השחת בעלטה, תחת כפת הגג של הדיר, פורס כויתים משוירי חלת שבת וזורקם דרך הארובה הקטנה לתוך הגן.⁴⁶

אותו חור הוא גם החור המיני שבגדר, 'תחת כפות המנעול' אם נרצה, אך מה שמעניין הוא שלמרות מקורו ותכליתו הטראומטית, הוא עובר כאן עידון של ממש באמצעות אותו כרונוטופ מתבונן של ביאליק; גן העדן הילדי עובר כאן, באמצעות ההתבוננות בכאב והרוחב הטקסטואלי, תהליך של עיבוד, ובכך הוא לא נשאר רק בבחינת הפגן של האירוע הטראומטי; הוא מצליח להפוך לגן עדן מודע, מובן, מוכל ועל כן גם אבוד, ולא להיות מבולבל עם (גן העדן) הנעדר, המבני והכולל המכפף את הסובייקט למצב פוסט-טראומטי חסר מודעות. אני מתייחס כאן לאבחנותיו של לה קפרה, שהן גם במקורן פוליטיות: 'גן העדן איננו ולכן צריך לפנות לאפשרויות אחרות, לא־גאולתיות, בחיי הפרט, החברה והמדינה – אפשרויות אחרות מלבד עבר מרוקן ועתיד ריק או חלול ובכל זאת גואל'.⁴⁷ כזה הוא החלק השני של הסיפור, המפוכח, שבו שני האוהבים מופרדים כבר, ובו בזמן עומדים אחד מול השני בחפיפה. מתבוננים, כמהים, חווים את מרחב התוגה בשיתקתם, וזאת בזמן שהטקסט הביאליקאי חושף באמצעות האלוזיות האלו תשתית של טראומה נוכחת, מופגנת. הסיפור הזה ממחיש יותר מכול שביאליק, בזכות לשונו האלוסיבית־היפרבולית המתבוננת, יצר כאן מערך כוחות דיאלקטי שבו העיבוד הלשוני והנפשי תקף במקביל לפעילותו של הפגן לא מעובד. לה קפרה ניסח את חשיבות ההבנה של המערכת הזאת כמערכת לא בינרית ולא פשוטה,⁴⁸ וכמוהו גם רוטברג.⁴⁹

46 ביאליק, הסיפורים (לעיל הערה 35), עמ' 112.

47 ד' לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, י' פרקש (מתרגם), תל אביב 2006, עמ' 82.

48 שם, עמ' 166–167.

49 הקריאה של מייקל רוטברג של הטקסט של בלאנשו (המגיב בעצמו 'לאחרי אושוויץ' של אדורנו) מציצה הסבר נוסף לתהליך מורכב זה. בלאנשו משתמש, בעקבות לקאן במושג פסיכואנליטי

חשוב לציין כאן כי אין בניתוח שלי כוונה לומר משהו על הביזגרפיה של המשורר, או על מצבו הפסיכולוגי (שהרי לכך גם אין לי הכשרה). הניתוח שלי הוא ניתוח לשוני-ספרותי-תרבותי, ואין בכוונתי לטעון שהאירוע שגלזמן העמיד במרכזו דיונו, הלכות מאותה עדות של ביאליק על ימי ילדותו, הוא אכן אירוע מכונן בחיי המשורר. אני מקווה שניתוחי מראים שהמדובר הוא באירוע מכונן בספרותו של המשורר, כפי שעוד נראה בהמשך, בהעמדה של הסובייקט כדמות חבולה וחסרת ישע, מול דמות גברית אונסת. בנקודה זו חשוב להתייחס (אך בזהירות) להבחנותיו של סדן, שהירשפלד פיתח, בדבר קיומם של בלמים ומעצורים באישיותו היוצרת של המשורר, בדמותם של ישיבת וולוז'ין, אחד-העם ומנדלי. כן חשוב להוסיף שיש לשלושת המרכיבים האלה פן מגדרי-גברי בולט ביותר. אני מסכים עם עמדתו של הירשפלד, הרואה בבלמים גם מקדמים סובלימטיביים, ועומד על כוחו היצירני של ביאליק גם מול טראומות נוספות (ובהם נישואיו).⁵⁰

אלויות שתמיד באות אחרי האירוע – 'בעיר ההרגה'

כרונוטופ החוץ המתבונן, הסטטי, המרחבי והאפי באופיו, קיבל את צביונו הקודר והבעייתי ביותר בפואמה הלאומית 'בעיר ההרגה'. בעבור מחקר ספרותי הבא מהתאוריה של הטראומה, פואמה זו היא קרקע מסובכת ומרתקת להפליא, בעיקר משום תפקידו החוץ-טקסטואלי של המשורר כאוסף עדויות, עדויות שנאמרו בידיש ותורגמו מיד, בו-במקום, על ידו ועל ידי צוותו, לעברית. הכלימה והבושה הן מילים ביאליקאיות שכבר פגשנו בהן, וכאן מתוספת הבלימה (שמופיעה גם ב'גילוי וכיסוי בלשון'), הבאה למלא כאן תפקיד סטואי של עמידה בפרץ הרגשות נוכח הווועה, ולה יש גם השלכות פוליטיות מסוכסכות. החוויה הטראומטית, שלפי הספרות התאורטית לא מוצאת לה בדרך כלל מקום בטקסט, ובוודאי לא מקום מעבד ומרחיב, פוגשת בכרונוטופ הביאליקאי המתבונן, והתוצאות לא פשוטות; החוויה שאין לה טענה, או החוויה הנאלמת שאין לה חזקה, על פי כותרת ספרה של חוקרת הטראומה בספרות, קתי קארות', *Unclaimed Experience*, עוברת כאן מהחוויה של הדוברים העדים/הקרבנות, אל מי שהקשיב להם והיה אמון להיות להם לפה, ובפועל אמנם הצליח לדובב אותם באופן לא מבטל, אך לבסוף גנז את הכול. ביאליק בחר להפוך את חווייתו וחוויתם לחוויה אילמת, נגזת,

נוסף, Nachträglichkeit במקור הגרמני (after effect באנגלית), המבליט, ובייחוד בתרגום לקאן, את זמן המרחב (כרונוטופ) של אחרי האירוע *après coup*, לאחר מעשה. בלאנשו מבין את המושג כמי שמממש הן חזרה של המודחק הן סידור מחדש של העבר. כך רוטברג: 'His innovation is the implicit suggestion that such repetition and reordering can be crucial to a working through of traumatic loss' (M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, MN 2000, p. 24).

50 הירשפלד, כינור ערוך (לעיל הערה 14), עמ' 77–78.

ועם זאת העמיד בפואמה שלו כרונוטופ רחב מאד בתוך המודוס הקולקטיבי והלאומי. השילוב הזה, של התבוננות ותיאור טקסטואלי וחוויה טראומטית, יוצר סיבוך שבין בנייה של טענה (חוויה, חזקה) של מרחב אידאולוגי טעון וקשה מנשוא, של תוכחה אפוקליפטית, לבין המקור הטראומטי שנגנז לחלוטין.

התוכחה הזאת מכוונת גם או בעיקר אל הקרבנות דווקא, כפי שהוכיחו גלזמן, חָפֶר ומירון בספרם על הפואמה. בתפישתו של ביאליק את עצמו, מצאו להם הקרבנות שבפואמה מקום מותק של מיאוס וסלידה וכמיהה לעזר ואון, דבר שמתבטא בכרונוטופ פנים-בית-הכסא, הבעייתי עבורו. כאן, את דמותו היהודית-למדנית-פחדנית של המלמד ראובן-הירש מ'מאחורי הגדר', תופסות דמויותיהם של הקרבנות היהודים המתחבאים ב'בתי מחראות'. ההתקה ממשכה בקבלת קרבנות הנשים ודמות השכינה את האטריבוטים של מארינקא החבולה, ובתפקודה של דמותו של נוח בפואמה כדמות איזוי, המשתמעת רק ממהלך הטקסט. חשוב לשים לב, שההתבוננות בכאב והחמלה קיימת גם בעבור הקרבנות בכלליות. היא מלאת רגישות במקומות מסוימים (ובהחלט מזכירה את ההתבוננות במארינקא), המתבטאת בהבנה שדיבורי נחמה לא יועילו ואף יזעזעו את החבולים הכאובים: '[...] אל-תנַד להם, אל תזעזע חִינם פצעים, / אל-תגדש עוד לשוא סאת צרתם הגדושה; / באשר תגע אצבעך – שמה מכה אנושה / כל-בשרם עליהם יכאב – [...]'.⁵¹ אך מיד בהמשך, התיאור עובר למודוס האפוקליפטי שבו הם מהווים קולקטיב חורבני הרוס לחלוטין: '[...] ומה-בצע כי תנחמם? / עלובים הם מקצף עליהם [...] / הנח להם וילכו [...]'.⁵²

רוקם ערה לתפקידו המיוחד של המרחב, ומראה גם כן כיצד ביאליק מעדיף מרחב פרוזאי מתאר על פני מרחב פרפורמטיבי מצביע, בעל לשון דאיקטית. היא מבחינה בין פרוזה לליריקה ועומדת על כך שהפרוזה צריכה לברוא מרחב מתואר, משום שהסובייקט המדבר בה אינו מובן מאליה כדובר הלירי (המזכיר בזאת את השחקן העומד על הבמה זה מכבר), וכך גם המרחב האופף אותו. כך היא מתארת את לשונו של ביאליק, המעיד בשם הקרבנות:

מסביב לציטוטים הישירים ביידיש הטקסט הערוך למחצה נע באי-נוחות בין אופנים שונים של הצבעה והתייחסות לאנשים ולאובייקטים: 'אכלנו בשלווה. אחר התפילה שלח את בניו' או: 'אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במכות. קפצתי אני עם בני השני – להצילו, סחבו אותי בזקני'. הרגעים הללו הם עקבות של המלאכה הבלתי גמורה של יצירת פרוזה...⁵³

למעשה, עדויות אלו, כמו שאר העדויות, הן טקסטים רוים ודרמטיים, שלא מביאים בפנינו את המידע כולו. בכך הם בהחלט טקסטים המתקשים להוות פרוזה בעלת מרחב תיאורי.

51 ביאליק, השירים (לעיל הערה 27), עמ' 261.

52 שם.

53 נ' רוקם, 'להופיע בעיר ההריגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק', מכאן יב (2012), עמ' 73.

מבלי רצון להתעכב על הפן התאורטי החשוב הזה, שארצה לפתחו במחקר נפרד, יש לטענתי בדרמטי ממאפייניו של הנרטיב הטראומטי.⁵⁴ למרות זאת, הבה ונשווה בקצרה, למען חידוד הדברים, את העדויות האלו שמביאה רוקם, שבהן הפעולה ('אכלנו', 'קפצתי', 'סחבו') היא המוקד היחיד הטקסטואלי, למה שהוא לדעתי המופת הדרמטי בפרווה העברית – המקרא. כך, באופן סתום וקצר, מתאר המקרא את הטראומה הראשונה (אם נתייחס לטראומה כאל פצע, חבלה, דבר-מה אלים, הנובע מהאטימולוגיה של המילה) המופיעה בו:

ויאמר קין אל הבל אחיו ויהי בהיותם בשדה ויקם קין אל הבל אחיו ויהרגהו (בר' ד 8).

פעולה – 'ויאמר', ואחריה תיאור אקספוזיציוני של המרחב – 'בשדה', ולאחריו פעולה – 'ויקם', ועוד פעולה – 'ויהרגהו'. האם הייתה כאן חניקה? האם אנו רואים דקירה, אף שאינה מתוארת? אלא. אני מניח שלחוקרי המקרא ישנם הסברים חשובים לקטוע הזה, המוסבר יש להניח, קודם כל במאבקי העריכה הידועים, אולם אני חושב שיש להידרש אליו, כפי שכבר הזכרתי, ככרונוטופ, כלשון המייצרת זמן ומרחב, ככרונוטופ-שמי אם נרצה, העומד למעשה מול הכרונוטופ האירופי המיוצג למשל בספרותו של פרנסואה רבלה. אני לא רוצה להתעכב על המאפיינים של תיאור זה כטקסט טראומטי, אך הכתיבה הקטועה הזו, שבה נאמר משהו, ואז במקום תיאור הנאמר בא תיאור המרחב ולאחריו שוב פעולה, הוא מאפיין מרכזי בלשון הדיסוציאטיבית הקטועה, המאפיינת לשון סימפטומטית של הפרעה פוסט-טראומטית.

חשוב לראות שלטקסט, בדיוק כמו לטקסטים של העדויות, שלושה מאפיינים: (א) פעולות; (ב) היעדר תיאור מרחבי; (ג) נקודות יחס דאיקטיות (הצימוד החוזר 'הבל אחיו', 'הבל אחיו', שבמקרא, מול 'בן הבכור' או 'בני השני' בעדות הגדונה). כפי שמראה רוקם, העדפתו של ביאליק בכתיבת הפואמה את המוען האלוהי והנמען הנבואי, שלא נכחו במרחב של קשיניב, על פני הקרבנות שבוודאי נכחו, היא דרכו לפתור את המעבר מעדויות לכתיבה של ממש בפרווה, כתיבה מתארת. הנביא והאל, שלא היו שם, מאפשרים לו ליצור עולם באמצעות התיאור. כפי שראינו בדיון שלנו בכרונוטופ הרחב, המתבונן וההיפרבולי, התיאור הוא ממהותה של הפואטיקה (והפרוזאיקה) הביאליקאית.

אך למרות זאת, דמותו של האל הפונה אחרי האירוע לזירת התרחשותו, איננה של מספר יודע כול ושלו, והיא מאופיינת כדמות ספרותית סבוכה ודרמטית, כחלק מהבחירה של ביאליק בסוגת המונולוג הדרמטי, כפי שטרנטנר הראה לראשונה.⁵⁵ מירון מביא ניתוח רחב על פי דגם זה ועמד על הדובר האלוהי גם כדובר כמעט מגוחך, בלתי-עקיב ואף נזיריטי, מול נמענו הפסיכי (המובא

54 כיוון זה פיתחתי במסגרת בלתי אקדמית, במסגרת רשימה ארוכה שלי על אלתרמן, שהתפרסמה במוסף 'תרבות וספרות', בגיליון שמחת תורה לשנת תשע"א של עיתון 'הארץ', ב' 29 בספטמבר 2010 (שם הרשימה: 'כולם ידעו, ידעו בלי לדעת', על העלייה הסלקטיבית ממרוקן).

55 ש' טרנטנר, "'בעיר ההריגה' והואנר של המונולוג הדרמטי", ע' שביט ו' שמיר (עורכים), במבוא עיר ההריגה מבחר מאמרים על שירו של ביאליק, תל אביב 1994.

כאן בדמות הדובר הנביא).⁵⁶ בדומה לסצנה המכוננת ב'מאחורי הגדר', לעדות שניתנה לקלוזנר, וכפי שנראה בהמשך גם ב'שור אבוס וארחת ירק', היחס המגדרי בין שני גברים, האחד אקטיבי, מיני במובהק (נשי-גברי לחילופין) ופראי, והשני סביל ובוש, מוצג כאן בבירור. שוב האלמנט הפרפורמטיבי, התאטרלי, של ההפגן הטראומטי חודר כאן אל המערכת האפית המתארת, בזכות קישורים אלוסיביים לסנטים ביצירת המשורר.

ובחזרה למרחב המתואר. כאמור, המהלך הוא מהלך דיאלקטי שבין טראומה לעיבוד, ובייחוד, בין ההפגן הטראומטי לבין לשון הפרוואיקה הביאליקאית המתארת והשלווה. כוחה הגדול של הפואמה הוא בתיאור המרחב השותק של לאחר הווועה, ועל כן אינו חף גם הוא מהיבטים מעבדים, שהרי לטענתי התיאור הרחב של המרחב חופף במידה רבה לפעולת העיבוד. גם הירשפלד ער לנטייה הזו של ביאליק: 'כאן יעבור מרחב הדיכאון תיקון באמצעות ההגדלה והאובייקטיפיקציה שלו',⁵⁷ או 'הוא חשף את עולמו הנפשי והמיוסר [...] וראה בו מרחב [...] שלא זו בלבד שניתן לתארו, אלא שהכרח לתארו'.⁵⁸ הדברים האלה נאמרו על מרחב הדיכאון ב'מתי מדבר', אולם לטענתי הם תקפים גם בנוגע ל'בעיר ההרגה'.

המרחב כאתר של עיבוד הטראומה – 'בעיר ההרגה' ו'לילה וערפל'

בעקבות הדברים האלה אני רוצה לערוך ניתוח אינטרטקסטואלי בין הפואמה לבין טקסט חיצוני לעולם הביאליקאי (ואף למדיום הספרותי) – הסרט 'לילה וערפל' לאלן רנה.⁵⁹ סוגת הסרט, המסה (essay film), אחת הסוגות הפיוטיות-ספרותיות בקולנוע, ובוודאי בזה הדוקומנטרי, ואורכו המתון (שלושים דקות), הם שהופכים את הצורה שלו למקבילה בסיפורת לסוגת המסה או הנובלה, או בשירה – לפואמה. אך מהרבה בחינות, הסרט, שנעשה עשר שנים לאחר מלחמת העולם, הוא ההפך הגמור ליצירה של ביאליק. הבמאי אלן רנה הסכים לביים אותו רק לאחר שנאמר לו שהטקסט שילווה את הסרט ייכתב על ידי העד עצמו, התסריטאי ז'אן קאירו, ניצול מחנה ריכוז. גם המאפיין של הטקסט של קאירו, שהוא קריינות של ממש המלווה כל דקה של הסרט, כעין פואמה בפני עצמה, הוא אירוניה חריפה; כולו מאופיין בהשתדלות להימנע מרגשות לשמה, כשהוא מתאר את ההיבטים היומיומיים ביותר, שאינם מבדילים את בנייתו של מנחם הריכוז מכל בנייה של מפעל גדול אחר.

בדיוק בדומה לדברים שרוקם מדגישה במאמרה, אחד מגדולי במאי הקולנוע, פרנסואה טריפו, אמר על הסרט שסרטי המלחמה (כך הוא התייחס גם לסרט הזה) האפקטיביים ביותר הם

56 ד' מירון, 'מעיר ההרגה והלאה', גלומן ואחרים (עורכים), בעיר ההרגה לעיל הערה 45, עמ' 134–135.
57 הירשפלד, כינור ערוך (לעיל הערה 14), עמ' 256. יש לראות בשימוש של הירשפלד ב'תיקון' מקבילה (לא מוחלטת אמנם) למושג הפסיכואנליטי 'עיבוד'.

58 שם, עמ' 184; הדגשה שלי, עב"י.

59 A. Resnais (dir. and ed.), *Nuit et Brouillard*, France 1955

אלה שבהם ההתרחשות מתחילה אחריה.⁶⁰ ואכן, הדימוי הגדול ביותר של הסרט נובע מתוך העריכה המהוללת שלו, העוברת מתמונות ארכיון (שהן תעודות ממש) של העבר האפוקליפטי והמוזעזע בשחור-לבן, בתוך מחנות הריכוז, אל הווה הסרט ב-1955, המובא בתמונות צבע עזות ופסטורליות בטכניקת הטכניקולור של הדשא הירוק והמבנים הארכיטקטוניים המסודרים, השוממים והסימפטיים, ברוח הסדר הגרמני. הטקסט מלווה את צילומי ההווה הארוכים (one-shots), שנעשו באמצעות עגלה (tracking-shots), מאיר אותם, בה במידה שהם ממחישים את מה שנאמר בו: 'כל נוף פסטוראלי יכול להוביל למחנה ריכוז', 'הדם יבש, הלשון השתתקה'. אחרי חיתוך מתמונות הארכיון של הרכבות המגיעות למחנה, אנו עוברים אל תמונת הווה המתחילה בתקריב (close up) של מסילת הברזל המלאה בדשא ירוק, ומתרחקת אל תמונה רחבה (long shot) של הכניסה למחנה, הנראה ממרחק כמבנה אירופי רשמי לכל דבר (בית ספר, בניין ממשלתי), ובטקסט הקריינות נאמר: 'היום על אותן דרכים השמש זורחת, הולכים בדרכם ומחפשים אחר מה? שאריות גופות שנפלו מהרכבת כשהדלת הייתה פתוחה?'

צילום ההווה של 1955 עובר על פני המבנים השונים, צריפים, בנייני אבן, שערי עץ וכדומה, והטקסט ממשיך: 'בניינים שיכלו לשמש אורוות, מוסכים, סדנאות... אדמה אומללה שהפכה עכשיו לשממה. שמי סתיו אדישים'. עוברים לצילומי פנים; נראות בפנינו המחראות ההמוניות ונאמר: 'המחראות וסביבתן, שלדים עם בטן נפוחה באו לכאן שמונה פעמים בלילה...'. המצלמה בהווה עוברת למבנה המשמש לתאי גזים, צילום חוץ, ואחר כך פנים: 'אין דבר שמבדיל תאי גזים מכל בלוק רגיל'. צילום תקריב ארוך על התקרות מבפנים: 'הסימן היחיד הוא שריטות הציפורניים בתקרות'.

אין טעם לחזור על הטורים המוכרים מהפואמה, המתארים את הכתלים, החורבות, המחראות, השמש והאביב. כזה הוא הכרונוטופ המרחבי המתאר והסטטי, המצווה על המתבונן לבוא למקום ההרגה, אחרי שהכול כבר היה והסתיים, לראות בעיניים, למשש בידים, ולנסות לשווא לעמוד על ההרס, על מה שהיה, ואולי רק לחזור ולתאר, לחזור ולתאר. גם הסרט חוזר על כך שהמשימה להבין אינה יכולה להתממש, והוא מסיים בתוכחה: שלא נתפתה לחשוב, על פי התמונות הריקות והשלוות, שהכול היה ונגמר בזמן מסוים, במקום אחד, בארץ אחת.

'כִּי־קרא אדוני לאביב ולטבח גם־יחד' אומרת הפואמה, ועומדת על המרחב המתאר הזה, האבסורדי, שבו 'הכל יהיה כאין, והכל ישוב כלא־היה'. זהו מרחב של שקט אחרי סערה, מרחב של דממה (וכך הוא מופיע גם בסרט), כי יש קשר הדוק בין שיממון לדממה. התנומה הביאליקאית שהראיתי על פי טבלתו של צמח, ושהירשפלד גם מכוון אליה בדרכו, הולכת ומשתתקת כאן עוד יותר. אחת התמות המרכזיות בשיר היא של הבליומה והאלם, השקט הנורא.

60 מופיע בדבריו של לפאט הצמודים למהדורת 'קריטריון' של הסרט: P. Lopate, 'Night and Fog', *Night and Fog: A Film by Alain Resnais*, DVD (Criterion Collection, 2008); התרגום לעברית שלי, עב".



איורים 1–2: 'לילה וערפל': תמונות (במקורן בצבע) של הסתיו המלבלב והאדיש

אלוהים והמרחב הדומם, בבואתו, משולבים בסובייקט החי עדיין, השלם והבריא, וכך מאפשרים לו בכל זאת לעבד: 'ומי-עוד כאלהים בארץ אשר-ישא זאת הדממה?'. למעשה, עצם הופעתה של שאלה זו בשיר מראה שהטקסט המתאר והרחב דווקא כן יכול לשאת את הדממה. אך מצב הבלבול של 'הנשיאה שאחרי' (בתרגום מילולי של Nachträglichkeit) של האירוע הטראומטי, נוכח גם כאן. הפן המעבד של המרחב הביאליקאי המתאר, וזיקתו האינטרסוקסטואלית לסרטו של רנה, תקפים למעשה רק לחלק מן הפואמה (בעיקר לבתים הראשון והשני). בחלקים האחרים, שעל פיהם הוכח כבר למכביר יחסו המבוזה של ביאליק לקרבנות, אפשר לעמוד על הפגן של הזדהות קשה עם הקרבן דווקא:

הזדהות בלתי מבוקרת מרמזת לבלבול בין העצמי לבין האחר, שעשוי להוביל את הצופה או את העד לידי אימוץ חווייתו וקולו של הקורבן, גילומם המחודש או הפגנתם. כמו בהפגן באופן כללי, מי שנשלט בידי העבר וחי מחדש את הסצנות הטראומטיות שלו – ולו בדמותו של קורבן שאינו הוא עצמו – עלול לאבד באופן טרגי את היכולת לפעול באופן אחראי או להתנהג באורח אתי שדורש התחשבות באחרים כאחרים.⁶¹

ואולם בכך לא מסתיים ההפגן הטראומטי ביצירה זו, ובתוכו עוד אלוזיות של המשורר לעולמו הפיוטי.

שיאה של הנשיאה – אחרי, הכפילות הדרמטית ב'שור אבוס וארחת ירק'

אנו נסיים את הקריאה שלנו בנרטיבים הביאליקאיים בסיפור מתוך 'ויהי היום', קובץ האגדות שביאליק כתב בערוב ימיו. מדובר בסיפור שבו ביאליק הביא את הגרסא לשיאה, ובתוכה יצר נרטיב אפל, כמעט מעורר תמיהה בתוך מחזור אגדות שלמה שלו, המיועד לבני הנעורים. מבחינה כרונוטופית זהו המפגש הקיצוני ביותר של ביאליק עם כרונוטופ הפנים, כאשר מתלווה אליו מפגש יוצא דופן עם מוטיב הסעודה, השאוב מעולם הזוהר של אריה בעל גוף ושלמה המקראי. כאן הוא גם יוצר גבולות של פנים וחוצן כניגון הסובייקט שלו (שלמה) על פי גופו, הנלמד כבר משם התואר 'אבוס' המופיע בשם הסיפור, המאפיין חדירה מן החוץ המאביס אל הפנים המואבס.

מחזור אגדות שלמה של ביאליק מאופיין ברבות מההבחנות הכרונוטופיות שבהם דובר כאן: כרונוטופ של רחבות ושל תחביר אדיטיבי מפרט ומפרק, תנועה עלילתית בלתי מחייבת בין מחזוריות כדוגמת סוג הרומן הראשון שבכתיב מתאר ב'צורות הזמן והכרונוטופ ברומן', לבין הפתאומיות והיעדר העקיבות המרחבית שברומן מן הסוג השני שהוא מתאר שם. בתוך המחזור הזה, הקריאה ב'שור אבוס וארחת ירק' בולטת בחזקה, בעיקר לנוכח הראליזם הסיפורי הדרמטי

61 לה קפרה, לכתוב היסטוריה (לעיל הערה 47), עמ' 53.

שהוא מפגין: מדובר באחדות זמן ומקום, אין ולו לרגע הפלגה לעל־טבעי, וכמו בסיפורים עצמם של ביאליק (בכרך 'הסיפורים'), ההיפרבולה מוצאת לה ביטוי לשוני־השאלתי בלבד. חשוב להוסיף בעניין זה, שלו נקרא את הסיפור במנותק ממחזור אגדות שלמה, ובפרט מהאגדות העוסקות באשמדאי ושלמה, נמצא שגם המידע האקספוזיציוני אינו ניתן לנו כאן. כמו בסיפור בעל מאפיינים דרמטיים, או בסיפור קפקאי, אנו נשלחים אל הסיטואציה ללא הכנות והסברים. ההתרחשות המתוארת מותירה אותנו, כפי שהראו המבקרים השונים של הפרוזה הביאליקאית, במקום של ספק תמידי: האם מדובר בפרודיה עוקצנית? ספור היתולי פרוץ? או גרוטסקה דווקא במובנה האכזרי ביותר, המגוללת בפנינו אונס של ממש, שלב אחר שלב? ורסס מוסיף על פרשנותו של יעקב פכמן, שזוהי השפעה ממשית של רבלה, ומבקש לערער על התפישה המובנת מאלה של הפן ההומוריסטי בסיפור; במקומה הוא מדגיש את הממד הגרוטסקי המגיע ל'ממדים מסלידים' כדבריו.⁶²

השפעה נוספת שוורסס עומד עליה היא הספר 'תחכמוני' ליהודה אלחריזי (ספרד–סוריה, 1165–1225 לערך), ספר שביאליק הכירו בוודאות, ואף התייחס אליו פעמים מספר. הוא עומד על שלל זיקות בין שתי היצירות, אך זיקה אחת חשובה מאד לטעון שלי: 'יישומי הזיקה לאלחריזי ניכרים כאן אף בתנופה המונולוגית שהוענקה לדמות המארח בלבד, המפליג בשבח עצמו ומאכליו. האורח לעומתו שרוי במצב מתמיד של אלם מדכא'.⁶³ ממש כאלוהים ונמענו הסביל בפואמה, גם כאן אנו פוגשים במפגש סבוך ומלא פנים, המתגלם בתוך המונולוג של הטבח, במה שביאליק מצליח לעצב כעשיית אהבים ואונס גם יחד. גם בסיפור זה מוצא צמח אלוזיות מאלפות ליצירת ביאליק בכללה, במה שהופך לפרודיה עצמית:

הטבח קורא אל שלמה: 'ועתה נטה בכפך על המצולה ובקענה. שוט וחתור בה לאורכה ולעומקה. עד קרקעה תצלול'. קפיצה זו אל המצולה והצלילה אל קרקעה אכן קשורה היא אצל ביאליק קשר אמיץ בנסיון לעבור אל עולם אשר מעבר מזה, עולם פלאות אשר במעמקי הבריכה ('זהר', 'הברכה', 'ספיח' י) או בתהומות נחל האבדון – אולם ביצירה זו מקבלת הקפיצה לתהומות המים, אל ההשתחררות היצרית, גוון נלעג ומגוחך, וגם ביותר, של אכילת מרק מבחיל. והפרודיה על ביאליק נמשכת: בלב הים – יודעים אנו – צריך להימצא האי, הוא אי הפלאות, או אי המגדלור, או אף עולם הבריכה ('אי קטן ירוק רפוד דשא, אי בודד לו כעין עולם קטון בפני עצמו' – 'הברכה') והקרפף – בקצרה, מוקד הכיסופים של יצירת ביאליק כולה. והנה אף אי זה נגלה אלינו כאן מתוך המצולה: 'ומלב המצולה בצבץ ויצא, כאי קטן, זפק ממולא כל טוב וברכה, תאוות נפש'. אל האי הקטן הזה חתר עתה הטבח בתרודו... והזפק הממולא נחשף כולו לעיניים. כליל בהדרו,

62 ורסס, בין גילוי לכיסוי (לעיל הערה 23), עמ' 51.

63 שם, עמ' 46.

במלוא חינו ובכל חמדת מראהו, רבץ כארי בדד בטח על קרקע הקערה והוא מדיח ומסית'. הנער בהיר העיניים [מהפואמה 'מגילת האש', עב"י] נשלח אף הוא בגלותו אל אי בודד קטן. אולם שלמה מגיע כאן בגלותו אל אי אחר לגמרי – אי של זפק ממולא.⁶⁴

תיאור זה הוא מאותם תיאורים היפרבוליים שפגשנו ב'אריה בעל גוף'. כאן הקדרה מתוארת כ'מצולה' והאכילה כחתירה, הממדים גדלים בבת אחת לממדים המרחביים של מסעות גרגנטואה ופנטגוראל אל פריז, ובחזרה ממנה אל ארץ אוטופיה.

תהליך ההאבסה, שלו אנו עדים, כאמור, בפרוטרוט, אינו חף מרובד מיני מובהק; הטבח מבזה את אונו וגבריותו של המלך התימהוני: 'אכן גבר לא יצלח אתה. הובשת היום את־פני המלך. הובשת, הכלמת. ואני שמעתי עליך גדולות וגבורות לאמור: אלף נשים תשגל [...], ואמר אך גבר חלציים אתה [...]'.⁶⁵ אולם הרבה יותר מכך, ההאבסה עצמה מתוארת כחזירה אל תחום חתימת גופו של שלמה: 'תן כבוד, בן־אדם, ואור חלצ'ך. החלחלת, ירום הודה, הנה זה באה. מלכת המעים היא. או טוב מזה: פתח אזורך והיתה הרוחה בבטנך. [...]'.⁶⁶ האובייקט שאתו מאבס הטבח את שלמה (קיבה ממולאת) הופך לרפלקציה של שלמה עצמו, ההופך למעין מזון ממולא. וכאן האלוויה ל'בעיר ההרגה' נוכחת ממש בפנייה היחזקאלית, 'בן־אדם', המופיעה גם שם, וכן בלשון התחבירית עצמה: כאן – 'תן כבוד, בן־אדם, ואור חלצ'ך. [...]' או טוב מזה: פתח אזורך והיתה הרוחה בבטנך', ובפואמה – 'גדול הכאב מאד וגדולה מאד הכלמה – ומה־משניהם גדול? – אמר אתה, בן אדם! או טוב מזה – שתק! ודומם היה עדי, כ־מצאתני בקלוני [...]'.

האלוויה ל'בעיר ההרגה' וכן ל'מאחורי הגדר' נוכחת גם באותה סצנה מכוננת, של היציאה מכרונוטופ הפנים הכולא אל החוץ המושיע. כאמור, ב'בעיר ההרגה' אין יציאה מבתי המחראות אלא התחבאות בתוכם. ב'מאחורי הגדר' הרב ראובן־הירש 'מתגבר כארי' ויוצא דרך החלון להתחבא מציפא־לאה בתוך בית הכיסא, זאת לאחר שניסה להפשיט את מכנסיו של נח. כאן מנסה הטבח ('פתח אזורך') להפשיט את מכנסיו של שלמה (הילדי, התם והטהור), אך זה אזור אומץ, קופץ, עובר את החלון ובורח. זוהי תחנה מאוחרת ואפלה במיוחד בהשתלשלותו של החלון הביאליקאי מעולם הזה.

אחד המושגים שלה קפרה מזכרים, וחוזר ומזכרים באפיינו את המצב הטראומטי המובנה, הוא העיסוק הכפייטי באפוריה.⁶⁷ ואכן נראה שהניגוד פנים וחוץ בכרונוטופ הביאליקאי יוצר, בוודאי ביצירה זו, ניגוד מוחלט, כזה שלא יכול להכיל את החוץ והפנים יחד. כמו הפתגם מספר משלי (טו 17) שעליו הסיפור מבוסס, ארוחת הירק נראית כניגוד הגואל של השור האבוס,

64 צמח, הסעודה שנפסקה (לעיל הערה 30), עמ' 295.

65 ח"נ ביאליק, ויהי היום: דברי אגדה, י' גוטמן (צייר), תל אביב תשכ"ה, עמ' קמח.

66 שם, עמ' קמט.

67 לה קפרה, לכתוב היסטוריה (לעיל הערה 47), עמ' 50.

המעורר בסובייקט חרדה של ממש. ולמרות זאת, לא רק שאנו מתעמתים עם חוויות אלו באמצעות הרגעים הכרונוטופים של היציאה החוצה (או הכניסה פנימה אל) מה/פנים הכולא', אלא שצורות הזמן והמרחב הביאליקאיות, מעולם האפוס, האידיליה והפולקלור, מאפשרות לנו להרהר בהן, לתהות עליהן ואף לצחוק אתן לפעמים. שוב אנו רואים, שזהו מצב ב־זמני של נוכחות הטראומה בהפגן, ומולה אפשרות לדובב אותה בזכות הרוחב הלשוני שבטקסט הביאליקאי.

הסיום, הנראה כמעבר לעולם אחר לגמרי, אל כרונוטופ החוץ המוכר והנעים, עושה רושם בתחילה כעין התערבות שרירותית למען הסדר הטוב, 'דאוס אקס מכינה' הבא לשרת את הפתגם מספר משלי, אולם הוא מחדד את הדברים שהעליתי:

ושלמה רץ [...] הקיא את כל־בלעו בבית הטבח. וגם יומים אחרי־כן עוד עמד טעם הפיגולים והשיקוצים בפיו, ויהי בעיניו כאיש אשר נתעב עליו בשרו וכל־קרבו נאלחו. אלו יחליף איש את־בשרו כהחליפו את־שמלותיו, כי עתה התפשט שלמה את־גיותו המשוקצת, להשליכה כנבלה לכלבים, וילבש גויה אחרת. ובכל־העת ההיא לא הביא אכל אל פיו, כי זהמה נפשו לחם [...] ⁶⁸.

שני דברים עולים כאן: (א) חזרה לעולם היהודי, דבר שנשכח כמעט כליל במהלך הסיפור האגדי: בכל זאת מדובר כאן בשלמה המלך. עתה, הטון המקראי של האל הנורא, אל החוקים וההדרות, חוזר לאפיין את הפרוטוגוניסט האילם, הסולד לפתע מ'הפיגולים והשיקוצים', לא פחות; (ב) שלמה מתואר כדמות נירוטית (מרכיב ספרותי יהודי מאד נפוץ באותה תקופה) מופרעת אכילה, המחייבת את עצמה באופן קומפולסיבי להשיל מעליה את עורה, את עצמה. מדובר בהסתכלות על הגוף ככלי נפרד מהנפש, שקצה בו ומרגישה אותו ככלי מזוהם, ובכך מהדהדת בה עדותו הטראומטית של המשורר במכתבו לקלוזנר – 'ככלי מלא זוהמה', כמו עדותם של חלק מקרבנות קישינב.

רוח גינבורג העמידה תזה המבחינה, למעשה באופן של ניגוד בינרי כמעט, בין הגוף הקרנבלי על פי רבלה לבין גוף הצום, בעיקר על פי 'אמן צום' לקפקא. בסמינר שהעבירה באוניברסיטה העברית בשנת תשס"ו העמיקה בהבחנה זו וקראה לגוף המנוגד לקרנבלי – גוף טראומטי. בניגוד לגוף הקרנבלי שהוא כוחני, חודרני, מאביס, אקטיבי, גברי, נע, הולל וגדול, שאינו יודע שובע, הגוף הטראומטי מחולל, חדור, חלש ופסיבי. ⁶⁹ אפשר לא לקבל הבחנה זו במלואה ⁷⁰ אבל יש לה חשיבות גדולה כשפוגשים בטקסט כ'שור אבוס וארחת ירק', והיא מעלה סוגיה מרתקת בעניין הסמיטיקה של הגוף, הלשון והטראומה.

68 ביאליק, ויהי היום (לעיל הערה 65), עמ' קנ.

69 R. Ginsburg, 'Karneval und Fasten Exzeß und Mangel in der Sprache des Körpers', 69 *Poetica: Zeitschrift für Sprache und Literaturwissenschaft* 21 (1989), p. 39

70 בעבודתי האמורה (לעיל הערה 3), ניסיתי להעמיד חלוקה אחרת, ולפיה הגוף הרבלי חודר/חדור,

הנרטיב היהודי והאלוזיות הביאליקאיות: טראומה ומיניות

אנו חייבים להשתהות ולהבין גם את ההשלכות של המופעים האלה בספרות ביאליק, ולהבין יותר לעומק מדוע אני מכנה אותם טראומטיים. לאחר שראינו שהדמות הזועפת והמוכיחה של האל או הטבח מתפקדת כהפגן בעולמו של ביאליק, אנסה להציע כעת הסברים אפשריים לכך. ראשית, מתחום הפסיכואנליזה, אנסה לשאוב מניתוחיו של פרויד ומהגדרותיו הסמליות לחלום ולנוירוזה משהו שיוכל גם לאותת לנו על תפקוד הדימויים הביאליקאים כאן. חשוב קודם כול לשים לב שעבור פרויד, מלאכת החלום גם כן מתפקדת כמלאכת אלוזיות, בין הטקסט הסופי של החלום ('תוכן החלום' כפי שהוא מכנה זאת) לבין שרידים שונים של זיכרונות, תמונות, צורות ורפליקות מהיום-יומי האקטואלי ומתקופת הילדות (כדוגמת תמונות של פנים וחוק, חור המוביל אל החוק מתוך בית הכיסא, המחראות, או האורות, רפליקות כדוגמת 'או טוב מזה בן-אדם' וכדומה, במקרה של ביאליק). חשוב להוסיף גם, שאצל פרויד, הנוירוזה והפסיכוזה, המופיעים גם הם בתסמיני הטראומה, הם תהליכים אסוציאטיביים או דיסוציאטיביים הדומים למצב החלימה.

עדותו הטראומטית של ביאליק מימי ילדותו מלאה בהשלכות מיניות, ועל פי פרויד נראה שגם תוכני האלוזיות שפגשנו כאן מלאים בכך. מעבר לחור הארכיטקטוני שעלול כמובן לסמל את פתחי הגוף, פרויד מזכיר גם

רמיזות תמימות למראה לעבודת המטבח מאפשרות לחשוב ולחלום על הפרטים המכוערים והאינסטימיים ביותר של חיי המין [...] אכן יש סיבה מינית טובה לכך שילדים נוירוטיים אינם רוצים לראות דם או בשר נא, שהם מקיאים כשהם רואים ביצים או אטריות [...] ⁷¹

חדרים הם מקומות בעלי משמעות מינית ביותר ולרוב מסמלים את האישה, כאשר לפתחים הפתוחים או סגורים ישנה משמעות קריטית גם כן. ⁷² השולחן מחליף לעתים את המיטה בחלום ו'מכלול הדימויים המיניים מועבר במידת האפשר אל מכלול האכילה'. ⁷³ לאור תיאורים אלה אפשר להסיק די בבטחה שביאליק חווה מחדש ומפגין את חווית ההשפלה המוקדמת שלו. ב'שור אבוס וארחת ירק', כמו בעדות שלו לקלזנר, ובאופן מרוכך יותר ב'בעיר ההרגה', הוא נאנס על ידי דמות גברית גדולה וחזקה ממנו. מעניין שהאזכור הראשון של המונח הפגן אצל פרויד מובא ב-1905 בניתוחו את החלום הראשון של דורה. בחלומה מובא גם כן ניגוד קשה בין

זולל/פולט, כולל, מתמוג, מכיל/מוכל. מולו אפשר להעמיד את הגוף הבורגני, שהוא פרטי, מצומצם, סגור, מנומס, לא-חודר, לא-חדור.

71 ז' פרויד, פירוש החלום (פסיכואנליזה), ר' גינבורג (מתרגמת), תל אביב 2007, עמ' 338–339.

72 שם, עמ' 334.

73 שם, עמ' 346.

פנים וחורץ, שבו היציאה החוצה מסמלת הרטבה במיטה לדידו של פרויד.⁷⁴ ניגוד כזה קיים גם אולי ברשת הלשונית הביאליקאית שבין הפנים המדכא לחורץ הגואל מעולם הזוהר. המתח שבין הזוהר הנזיל והאורגזמי לבין סיטואציות הפנים בספרותו בוודאי מסמן משהו ממין זה. משמעות אחרת שאפשר למצוא באותו הפגן מופע של דמות תוכחה מתעללת, המקבלת לפתע גם בסוף 'שור אבוס וארחת ירק' מאפיינים של אל מקראי העוסק בהדרה, כפי שראינו, היא כבהפגן היהודי הכולל של הנבואה. אני מבקש לטעון, או על כל פנים להציע, שספרות הנבואה בכללה וברובה בעלת מאפיינים פוסט־טראומטיים בהיותה פוסט־חורבנית. קריסטבה שרטטה מהלך, ולפיו מיד עם חורבן הבית, ספרי הנביאים מחריפים את כל מערכת החוקים (המהווה מערכת של סימונים) ומעלים את מושג ה'תועבה', המחליף את ה'לא־טהור' שקדם לו. היעדרה של מערכת הקרבנות הופך את מערכת האיסורים והעיסוק בָּפָה ובצואה לאינטימית יותר: 'התועבות המקראיות, שזה עתה ראינו את עיגונן התזונתי, האוראלי, ואשר ישעיהו (ו: 5) מבטאן בתמציתיות מרשימה "כי איש טמא־שפתיים אנוכי", מובילות לעתים קרובות אל הפסולת, אל הלכלוך – ריקבון אנושי או חייתי'.⁷⁵ מהלך זה מוביל לעיסוק המובהק ביותר במקרא בצואה, ביחזקאל ד.⁷⁶

אפשר לומר באופן ממצה, שהמהלך שקריסטבה מגוללת הוא המהלך הבונה את הנרטיב היהודי בכלל, כנרטיב המוכר לנו עד היום הזה. המציאות של פוסט־חורבן ושל ספרות תוכחה נבואית, היא היווצרות ומלווה את הנרטיב של קיום בגלות וכמיהה לגאולה בארץ־ישראל. חשוב לשים לב שהמופעים הטראומטיים, של תוכחה וכמיהה לגאולה, הם המוקד, ולא האירוע הטראומטי עצמו. ההבחנה בין חורבן אחד לאחר, בין פוגרום לשואה, מיטשטשת בתוך ההפגנים של תוכחות האל. דבריו אלה של לה קפרה מעניינים:

הזמניות המושהת של הטראומה וטבעה החמקמק של החוויה המזועזעת הקשורה בה מקשים על ההבחנה בין טראומה מבנית לבין טראומה היסטורית, אבל לא עושים אותה בלתי רלוונטית. בטראומה היסטורית אפשר לקבוע מהם האירועים הטראומטיים (כמו באירועי השואה), בעוד שהטראומה המבנית (בדומה להיעדר) אינה אירוע אלא תנאי אפשרות מעורר־חרדה, הקשור בפוטנציאל לטראומטיזציה היסטורית.⁷⁷

לטענתי טראומת החורבן היהודית היא טראומה מבנית ביותר, אך לא רק משום שספרי הנבואה מתפקדים כהפגן של תוכחה ואשמה על חורבן של הארץ (מבני וכולל) וחורבן של הבית (מבני וכולל). המציאות המקראית והאל המקראי בכללו הם מופעים של חורבנות ותוכחות תכופים,

74 ז' פרויד, 'קטע מתוך אנליזה של היסטריה', ע' ברמן (עורך), פרויד ודורה (פסיכואנליזה), א' הוס (מתרגם), תל אביב 2000, עמ' 70.

75 ז' קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבוהות, נ' ברוך (מתרגם), תל אביב 2005, עמ' 85.

76 שם.

77 לה קפרה, לכתוב היסטוריה (לעיל הערה 47), עמ' 95.

השומטים מאתנו את היכולת להיאחז בויכרון ספציפי. כזאת בדיוק היא גם ספרות ביאליק, ובבסיסה (ולמרות המיידת אותה, האירופי-רבליז) היא תוצר ישיר של הספרות היהודית. חורבן נקודתי זה, חורבן הבית מספר מלכים, איננו מתפקד כאירוע היסטורי בעבר, שאליו יש להתייחס ושאותו ניתן אולי לעבד: לפניו הייתה גלות נוספת במצרים (מלבד גלות אשור המהווה תקדים לחורבן בספר מלכים), שהפכה בספר שמות לחלום בלחות של התעללות האל באמצעות חוקים רפטיביים לחלוטין (ובכך נראים כהפגנים לכל דבר), ואחריו הייתה גלות נוספת וחורבן בית נוסף, שני. אנו יודעים כמובן, שגם מסגרת זו אינה חותמת את הנרטיב, שהרי אחרי חורבן הבית השני היה חורבן יהדות אירופה בשואה, ובעיקר, לפני גלות מצרים הייתה אולי עוד גלות אחת – גלותו של אברהם. אברהם, האחראי לשמה של הלשון העברית, נולד כאמור מעבר לארץ-ישראל, כגולה, ונאלץ להגר אליה בדיוק כמו המהגרים אליה היום במאה העשרים ואחת. העבריות היא אולי סימון ההפגן הטראומטי הראשוני, המבני והכולל של התרבות היהודית, והיא שימשה את המקרא כדי ליצור מאוחר יותר אלוויה לאברהם בהפגן הרפטיבי של משה, הנאלץ לצפות בארץ המובטחת, מן העבר, בהר העברים.

טענה זו היא כמובן טענה גדולה שאבקש להידרש אליה שוב במסגרת של מחקר אחר, אבל חשוב כבר לסמן אותה כאן. היא מהווה פתח להבנה החשובה של התאוריה של הטראומה כתאוריה של נרטיבים, ואף יותר מכך, כתאוריה של הפואטיקה עצמה. זהו במובן יסודי, עיקר מפעלו של פרויד, ואנו רואים כאן איזה משקל יש לכך בקורפוס הביאליקאי. מכאן גם ייחודו של ספר יחזקאל, שהיה מקור פורה במיוחד להפגנים אינטרטקסטואליים ממין אלה בספרות התחייה העברית בראשית המאה העשרים.

אך שוב יש לראות עד כמה הטקסט הביאליקאי, ובייחוד אולי ב'שור אבוס וארחת ירק', הוא דיאלקטי: קרנבלי, אך בכך כלל לא מהווה חגיגה! גם הצחוק הקרנבלי בנינוחיו של בכטין אינו חף מביקורת, והוא מוצג על ידי כמה וכמה חוקרים כמשאלת לב תרפויטית שלו עצמו כמי שעבר דיכוי נורא ברוסיה הסובייטית. מורסון ואמרסון הגדילו לעשות בנסחם את אחת הכותרות שלהם כך: *The Consolation of Carnival* (עמ' 452).

נחזור שוב אל קווינטיאנוס ואל ההגדרה שלו את האלוויה, כמי שמעבירה צופן, עבורנו לא דווקא במודע. מריה טומרקין משרטטת הבדל בין גישה למקום מרחבי בעל עבר טראומטי, האומרת שיש לשמרו ככל הניתן, לבין הנטייה להרוס אתו ולבנות במקומו משהו חדש. בעבר היה קל וגם רצוי למחוק, אך כפי שהמחברת מראה, מחיקה אף פעם איננה מושלמת. ברוסיה הסובייטית הרסו את קתדרלת המושיע במוסקבה, על מנת לבנות מבנה קומוניסטי מגלומני במקומה, אולם לבסוף היא הפכה לברכת שחייה שהפכה, ברוסיה של אחרי הקומוניזם, להיות שחזור של אותה קתדרלה מקורית.⁷⁸ ביאליק ניסה למחוק את הטקסטים השבורים של עדויות

M. Tumarkin, *Traumascope: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, 78
Melbourne 2005, pp. 1–19

קשינב על מנת לבנות ארמון של זיכרון בפואמה שלו. הוא בנה בצורות הזמן והכרונוטופ הייחודיים לו ארמונות מופלאים ופנטגראליים, עולמות של זוהר וחיתה, של לשון תיאורית אגדית, רחבה, כלי־כולה, והנה אנו מגלים שבבסיס הדמויות האישיות ביותר, האוטוביוגרפיות אולי וההרואיות, של שלמה המלך ונוח, הוא פועל את אותה פגיעות, פגיעות אישית או יהודית בכלל, מפגין אותה בהווה הסיפורי שלו.

