

"ומרוב תימהון אני צועקת": דיבור וכנטומימה, אבל ומלנכוליה אצל יעקב שטיינברג ודליה רביקוביץ

מלי למוביצקי

טרגדיה היא השלב המקדים של נבואה. זהו תוכן שקיים רק בשפה: מה שטרגי הוא המילה [...] ניתן להעלות על הדעת את מחזה-התנוגה [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 המודרני [...] האין זה הבגד 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 –
וְשָׁכֹחַ עַל לֹא-דָבָר
יָצוּ לָךְ אֶבֶל וּמְרִי לֹא-בִינֹת;
כְּאֶסְפָּסוֹף שֶׁל יָמִים אֶל פְּנֵי הָרוֹצָח –
הָרָגְעִים מִבְּפִים, הַשְׁעוֹת מִלִּינֹת [...]

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, צייר 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 הסוגית, 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 אָבֵל לירי. אולם ראשית יש לעמוד על עצם קיומו של התיווך ועל משמעותו וחשיבותו. 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 ההכרחי 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 [הדגשות 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 אָבֵל לשפה, והנפרדות כתנאי לשימוש הקומוניקטיבי בשפה כגשר בין שני סובייקטים, יעמדו במרכז דיוני כאן. לפי התפיסה שאציג, אָבֵל 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 קונקרטית ופסידור-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 האבל 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 סימונים 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 האבל 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"אבל 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 האבל, 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 נדרף-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 (4/5/2016). <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/premium-1.2933726>

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 [התרגום שלי, ט"ל].

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 והטרנס-סובייקטיבי (על פי מלאני קליין, להלן). חשוב לחזור אל ההיבטים ה"פתולוגיים" כביכול של המלנכוליה מבלי לנסות לעשות להם רהביליטציה, 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 בנזק 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 ולעיתים 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 "הקינה 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 הפרנואידית-סכיזואידית 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 נקודתית, 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 האֵין 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 בכוונתי להקביל בפשטות את המלנכוליה לעמדה או לנסיגה הפרנואידית-סכיזואידית מהעמדה הדפרסיבית, אלא לטלטלה הלא מוכרעת בין שתי העמדות ובעיקר למצבי הביניים שביניהן, כאשר חרדת האֵין 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

מצע 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, ומטרתם, כפי שניסחו זאת טורוק 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 כאפל 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 המלנכולי 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 הרנסאנס. [...] 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 אביב מוקדם

יום-אביב מְקֶדֶם חוֹלֵף כְּאִשֶּׁר בָּא בְּמִשְׁוֹגָה,
כְּנֶחֱם-גִיל הַנְּמוֹג בְּאִישׁוֹן עֵין חֲטָאִים;
בְּקֶצֶה רְקִיעַ קוֹדֵר דְּמִדּוּמֵי-אֹר נִבְלָעִים,
כְּדִכְרֵי-אֶהֱבָה עַל שִׁפְתֵי אִישׁ מְנַגֵּעַ.

וְעֶרֶב סִגְרִיר בָּא, וּבְאֶדְרִי הָעֵכוּרִים
מִתְגֹּלֵל הוּא בְּחוּץ כְּסִפּוּג-עֲנָקִים נוֹרָא,
כְּסִפּוּג מִימֵי-בְּרָאשִׁית, הַנוֹטֵף מִרֶגֶל שְׁחוּרָה,
הַנוֹזֵל בְּלִי-הִפּוּגוֹת חֲלָאֵת כָּל-הַיְצוּרִים.

(מתוך המחזור "ערכים", תרפ"א)

השיר "מתאר", לכאורה, מעבר פשוט מיום ללילה וממזג אוויר אביבי לסגרירי. אולם שרשרת הדימויים הקיצוניים שמשתלטת עליו מפקיעה אותו כבר בשורה הראשונה מתיאור הטבע התמים אל מחוזות האלגוריה וההשלכה הנפשית האקספרסיביסטית. 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 בוז-מנית בכמה מישורים אונטולוגיים: בוז-מנית 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 בוז-מנית 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"פא" 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 לעיל, 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):

הַיָּאוֹשׁ מִצָּפָה רָם, וְצָרִיחִי הַנֶּזְעָמִים
נִפְתָּחִים לְעֵת מָצָא לְאַחַד זֶר וּפְלָאי;
[...] – הַנָּחֵם שְׁמִי, וְכִלְיִי – כּוֹר אַחֲרוֹן לְאַמִּיצִים;
[...] עֶרֶךְ וּשְׁפַת הַכוֹר, וְעָלוּ תַמְרוֹת גָּצִים.

ההתגברות על הייאוש 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 חוויה 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 מִלֶּן 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 מתפנחת 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:

הֵה, יְמִי אֲשֶׁר יָכְלוּ בְּאִין-אֵיב וּבְאִין-רֵעַ:
אֲמַרְתִּי חֶרֶשׁ יִבְלוּ כְּפֶרְחֵי-סֶתֶן וְנִשְׁכָּחִים, –
וְהִנֵּה נֹפְלִים הֵם כְּאֶרֶזִי יַעַר-נֶצְחִים,
וְהִדְנָחֵם כְּבַד מְאֹד בְּנִפְלֵם יִשְׁמַע.

30 ביניהם למשל, כפי שמעיד הציטוט שהובא לעיל מ"חרוזים", המסורת האלכימית-מלנכולית, שלא אוכל לדון בה בהרחבה במסגרת הנוכחית.

31 ראו על כך בהרחבה בפרק הרביעי בעבודת הדוקטור שלי: טלי לטוביצקי, "מחזורי השירים – בין 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 ההערה "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 מִה־קֶּטְנָה אֲמַרְתִּי מִדָּד יִגַּע
תְּהוּם הַמּוֹת יַחַד עִם לֵעַ הַמַּאֲוִיִּים, –
אֵךְ קָצִי הִנֵּה בָּא כָּצֵל מִכָּל אֶפְסָיִם,
וּלְבָבִי יוֹצֵר רָז גָּדֹל־רָגֹז וְגָדֹל־דָּע.

בַּהֶבֶל אֶחָד נָדָף אֲמַרְתִּי אֲשֶׁתְּעִשֶׂע
בָּבוֹא לִי גּוֹרֵל־עֲלָגִים וְאֶרְשֶׁת קָצִי צְפוּנָה, –
אֵךְ שְׁמִי בְטָרָם אֵלֶךְ מְרַעֲפִים מְגֹד תְּבוּנָה,
וְזַעַף זָדוֹן הַקָּדִיר אֶת שְׁמִשִּׁי הַשּׁוֹקֵעַ.

מראשית יצירתו ולכל אורכה כותב שטיינברג את מותו המתקרב, מתכונן לקראתו. השיר בונה את כוחו על השלילה, ומציג את המודעות למוות כמקור לחוכמה ולכוחות היצירה ובה בעת גם כמקור של תסכול, זדון וזעף. אך מתחת לרושם האָבֶל 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). השלילה 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־רֵעַ", הולך ומשנה את צורתו ואת אופיו, גדל ומתעצם עד שהוא מגיע אל שיאו בסופו של השיר, בפאתוס של הנשגב השלילי: "זַעַף זָדוֹן הַקָּדִיר אֶת שְׁמִשִּׁי הַשּׁוֹקֵעַ". 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־רֵעַ" מתארת בידות, המתקשרת עם דממה והיעדר מבט, אפילו לא ביקורת. 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־נִצְחִים – 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 הליבדו מתנהג כאילו התרחש אובדן אף שלמעשה שום דבר לא אבד, הרי זה משום שהליבדו 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 ופלאית 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 המזויר 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 אֲמֶרְתִּי אֶשְׁתַּעֲשֶׂע
בְּבוֹא לִי גּוֹרֵל-עֲלִיָּם וְאַרְשֶׁת קָצִי צְפוּנָה, –
אֲךְ שְׁמִי בְּטָרֶם אֵלֶךְ מְרַעֲפִים מֶגֶד תְּבוּנָה,
וְזַעַף זָדוֹן הִקְדִּיר אֶת שְׁמִשִּׁי הַשּׁוֹקֵעַ.

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 תחומיו של האני־המשורר. וככל שהרגש נעשה עוצמתי ואלים יותר (מנוחם לרוגז ולבסוף ל"זעף זדון"), כך מתרחבת תמונת הנוף הסמלי ובו־בזמן 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 שאבד 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 כָּכָף-אִישׁ, וּבִתְכַרִּיךָ נִיר רָעוּעַ / כָּל מִתִּי פְדוּיִים יַחַד מִתְמוֹל זֶה לֹא הִכְיָרָם", 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 מטרידים 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 האפקט 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 ונחוזה על ידי הזולת. בקליניקה הפסיכיאטרית נבדקת מידת התואם בין האפקט למצב-הרוח (mood) שעליו מדווח הסובייקט עצמו. הערכת האפקט נעשית על פי פרמטרים כגון איכות, טווח, מידת יציבות או תנדוליות, גוון, נפח ותנועה, כלומר במונחים אקוסטיים וקנייטיים.

35 על "הלוגוס הלירי" כהפניית עורף לצו החברתי השליט ראו מאמרו היפה של אהרן שבתאי, "פידרוס והאמירה הלירית", אפלטון, פיידרוס, מיוונית: מרגלית פינקלברג, תל אביב: חרגול, 2010, עמ' 151–153.

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 אי־דיעה, 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 שאי־דיעה 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, בְּשָׁקוֹעַ הַשֶּׁמֶשׁ הַיָּמָה,
אֶף עָנָן קָל אֶחָד לֹא נִרְאָה בְּרָמָה;
וְאוֹלָם בִּיעֵר אֶז הִיתָה חֲרָדָה,
עֲדַת כָּל הָעֲצִים נִרְעָשָׁה, רָעָדָה;
וַיִּסָּאֵן הַיָּעַר בַּחֵיל וּבִבְהֻלָּה,
כָּחַשׁ אֶסּוֹן קָרוֹב וּמִבְקָשׁ 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].

כְּדֹרְכָם הִזְהִירוּ בְּשִׁחָקִים הָרָמִים
כּוֹכָבִים מִזֵּהִירִים וְשִׁלּוּי־עוֹלָמִים;
וְאוֹלָם בִּיעַר הַשָּׂאוֹן אֶז גָּדַל,
וְעַד אוֹר הַבֶּקֶר לֹא שָׁקַט, לֹא חָדַל;
וּכְאֲנֶקֶת הַנֶּפֶשׁ שֶׁטָּרַם נִכְנָעָה
בְּהִמָּלֶת הָעֵצִים הַנוֹגָה נִשְׁמָעָה.

וּלְבֶקֶר עַב כִּהָה הַשִּׁחַק כְּכֹר עֵטָף,
מִטֶּר-סָגְרִיר מְלִמְעָלָה בְּעִצְלוֹת כְּכֹר נָטָף;
וְחָרַשׁ רַק נָעוּ הָעֵצִים עֲגוּמִים,
וְרוּח־סֶתוֹ קָרַע עֲלֵיהֶם הַכְּתָמִים;
וּכְאֵלּוּ כְּכֹר נִכְנָע הִיעֵר וּיְקַבֵּל
כְּכֹר עָלָיו גִּזֹר דִּינוֹ – בְּדִמְמָה הַתֶּאֱבֵל.

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 להגחתו? 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 מדיכוי. 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 לעמומה ורבת-משמעות, לא כזו המושתתת על הקבלה ישירה בין רעיון לדמות. היעדרו של ה"אני" הבודד מהתקסט 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 ב־זמנית (בשל היעדר הגבולות) יחסים רגשיים במישורים שונים: בין ישות הורית לישות ילדית, למשל, או בין הישות ה"הורית" הביקורתית הפנימית, הסופר־אגו, לאגו המאזין, 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 מסמן, ולכן היא כה מבעיתה.

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 פְּרָדָה, 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 בפוטנציהל 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

לִפְּךָ מִכָּאִיב לְךָ אֶכֶל הוּא לֹא יִשְׁבֵּר.
[...] אוֹלֵי יֵשׁ אֶרֶץ אַחַת שְׁאַתָּה אוֹהֵב.
אוֹלֵי יֵשׁ מֶלֶךְ אַחַת.
אַתָּה 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 ולאייד קביעה זו באשר לדרך הופעתו של הפוליטי בשירים המוקדמים, אין ספק שלפחות בכל הנוגע להיבט המגדרי יש לו ביטוי רב-עוצמה כבר בספר הראשון, השירי 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 באינטונציות ובתבניות הלשון שלה זיקה קרובה יותר לשיחה או לפנייה אל נמען, כך צובר קולה השירי אפקט 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 הבאות: "אֲדוֹנִי, אֲתָהּ בָּכָל הָעוֹלָם, / בָּכָל הָעוֹלָם, וְרַק לֹא פֶה. / וּמִלְבָּד זֶה, אֲדוֹנִי, / חַיִּי נְתוּנִים בְּכַפֶּךָ". דליה רביקוביץ, "דברים שיש להם שיעור", כל השירים [תהום קורא], הערה 42 לעיל, עמ' 144.

48 בפרפרזה 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 מאמרו זה, קשה לחיות בשלום עם האופי המיני הקונקרטי של הקונטציות 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 משברִיךְ וגלִיךְ", 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 הדרמטי 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 לכוון 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 סכיזואידית-פרנואידית 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 בבירור בתמורה מחוויה 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 והחרף 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 בבירור הוא ההבדל בנאמנות הרגשית ובגילויי 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 סכיזואידית-פרנואידית. ההשוואה עם הפואטיקה של שטיינברג מאפשרת לסמן ציר או מנעד "סכיזואידית-פרנואידית" שלפיו שטיינברג נמצא בתחום קיצוני בהרבה מזה של רביקוביץ. התיאור התמציתי והנפלא של בן-נפתלי לעולמה הפואטי של רביקוביץ בשירה המוקדמים – "עולם עוין, חשדני, מורבידי, ללא יחסי אובייקט תקינים ומספקים, ללא חברים ומלווים, עולם הדרוף על-ידי עצמים, בעלי-חיים וכוחות טבע מופרזים, שמופקם הפיזי מוטשטש את ההבחנה בין מציאות פנימית וחיצונית" – 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 אלוורה רוזנט 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:

אֶכֶּל הַבֶּגֶד, אִמְרָה, הַבֶּגֶד בּוֹעֵר בְּאֵשׁ.
מָה אֶת אִמְרָת, צִעֲקָתִי, מָה אֶת אִמְרָת?
אֵין עָלַי בֶּגֶד בְּכָלֵל, הִרִי 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 כְּחָלָה הוֹפֶכֶת 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 בְּחֶדֶר וְכָל הַקִּירוֹת מְתַגַּבְּהִים") 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 אידיאליסטי ובלתי מתקשר.

גם רביקוביץ עצמה אמרה על הספר השלישי בריאיון ליעקב אגמון בשנת 1969: "אני חושבת שבספר הזה אני חוזרת בתשובה מכל החלומות שפזרתי 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 שתיתרתי 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,⁶¹ 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 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 גרעון טיקוצקי לדליה רביקוביץ, כל השירים, הערה 42 לעיל, עמ' 386.

הַקְרָפוּדִים

לֵלָאָה גוֹלְדִּבְרַג

הַשְּׁמַיִם הֵם שׁוֹב מְצוֹלֹת כּוֹכָבִים
וְהַלִּילָה הִזָּה נִקְל לְזַהוּת
כַּמָּה גָּדוֹל הוּא יְגוֹן הַדּוֹרוֹת.
בְּבִרְכָּה קִטְנָה, בְּתוֹךְ קֹהֵל קְרָפוּדִים
יִשְׁנָה שׁוֹשְׁנָה צֹהֶבָה נִסְתָּרָת.
רַק בְּשָׁל אֲמִץ לְבָה הַמִּפְלָא
אֵינָה מַחְפֹּשֶׁת בְּרָכָה אַחֲרָת.
הַלִּילָה הִזָּה נִקְל לְהַבִּין
מִיָּהוּ הָאִישׁ הָאוֹנֵס נָשִׁים
וְאוֹטֵם אֶת פִּיהוֹן בְּכַף יָדוֹ.

הַשְּׁמַיִם הֵם שׁוֹב מְצוֹלֹת כּוֹכָבִים
וּפְסִי הַזֶּהב חוֹרְשִׁים עַל פְּנִיָּה.
בְּמָקוֹם פְּרוֹמְתִיאוֹס, אָסוֹר אֶל הַסֵּלַע
זֶה שְׁמוֹנָה שָׁנִים
דִּיג יוֹנִי.

בְּתַמּוֹז הָרוּחוֹת מְשִׁיבוֹת אֶת נֶפֶשׁוֹ
אֶךְ בַּחֲרָף עוֹרוֹ מִתְבַּקֵּעַ מְקוֹר,
בְּמִשְׁךְ שְׁמוֹנָה הַשָּׁנִים שְׁעָבְרוּ
הַקְרִיחַ רֹאשׁוֹ כְּחֻלְקַת הַסֵּלַע.
אֲנִי רוֹאָה אֶת עֵינָיו הַטְרוּטוֹת
וּמִרְבַּ תְּמָהוֹן אֲנִי צוֹעֶקֶת.
וְהַכּוֹכָבִים רוֹתְחִים בְּמִצּוֹלָה
וְהַלִּילָה גַם הֵם יִשְׁמִיעוּ קוֹלָם.

כְּמוֹ שׁוֹשְׁנָה צֹהֶבָה נִפְלְאָה
רַבִּים לֹא יִשְׁיִגוּ בְּרָכָה אַחֲרָת.
הַקְרָפוּדִים, הֵם עוֹרִים מִלְּרֹאוֹת
אֶת חֲרִדַת לִבְנוֹ 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, בִּרְכָה, 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. מהבחינה 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 בִּרְזֻמְנִית 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 העיני ("זה שמונה שנים"). אבל זו אלגוריה שכיוונה שונה לחלוטין מן האלגוריות של שטיינברג, והעיצוב הדיסתרמוני 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, המעמט את הדימוי הביאליקאי הרומנטי של ההשראה השירית כבִּרְכָה ענוגה וצלולה עם ה"ביצה" המקומית של היישוב העברי-ישראלי, ובכלל זה עם קיומה המאווים 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, מִוֶּקֶט וּמִאֲחֹר (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", *Hebrew Poetry*, *Prooftexts*, 28, 3 (2008), pp. 310–334. שכטר עומדת גם על הזכריות-היתרה

המיתיים־אוניברסליים לכאורה בביצה המקומית והשוביניסטית־מזוגינית 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 הזהב 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 מצוקתיה 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 מתעתקת karpod ואילו בעברית אומרים karpad, כמוֹבֵן), 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 בכך ידו'. שלו, כתנאי 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 לדובב 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 כמגוּחך לנוכח העוול השערורייתי שתואר בבית הקודם, הסובב על כנו ללא הפרעה במחזוריות מבעיתה:

בְּתִמְזוּ הָרוּחוֹת מְשִׁיבוֹת אֶת נַפְשׁוֹ
אֶךְ בְּחֶרֶף עוֹרוֹ מִתְבַּקֵּעַ מְקוֹר,
בְּמִשְׁךְ שְׂמוֹנֶה הַשָּׁנִים שֶׁעָבְרוּ
הִקְרִיחַ רִאשׁוֹ כְּחֻלְקֵת 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 "שִׁפְתֵי אֱלִים חֲרִישִׁית [...] לְשׁוֹן חֲשָׁאִים": 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 צִהְבָּה נִפְלְאָה
רְבִים לֹא יִשְׁיִגוּ בְּרִכָּה אַחֶרֶת.

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 ועינוי הטרטוטות 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 בשבירה 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 מלראות / 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 ההסתכנונות, 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 ולעתים 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 שבחווית 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 מוזרה ל"פרומתיאוס הכבול" של אייסכילוס. [...] הדבר היחיד שפרומתיאוס מתריע עלי, 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 אייסכילוס ובין מרי מקארתי הוא בוודאי כמרחק הזמן שבניהם, 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 המציניות 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"הבדל", 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 ברה 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'. גרעון 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. "לשמוך 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 שהתווייתי 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 אתי 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 האישיותי, הצומח מתוך סדרה של אובדנים מוכחשים ואסורים־בהתאבלות, ממשיכה להכתיב את קריאותיה המאוחרות יותר, הפוליטיות־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 רוזמריין 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 רוזמריין, "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 הקליינאנית

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 כיחידת-סגולה / 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 כמוהו) 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־סטרוקטורליסטי 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 גזירה 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 מציין, 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, כמוהו). מתעוררת כאן בעיה לוגית ואתית גם יחד של הנחת המבוקש.

85 Judith Butler, "Moral Sadism and Doubting One's Love: Kleinian Reflections on Melancholia", 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 האבל 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 שוים, 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 ההשתכללות 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].