

"אני יושב עלי קברך לעומתך": על יסודות אוטוביוגרפיים בשירתו של דן פגיס וזיקתם לקינותיו של שמואל הנגיד

מאשה יצחקי

לא לא, אומר החבר לקלפים, זה אתה שצריך לחזור לחיים.
אבל, אם תסלח לי על גילוי הלב, אין לך הרבה סיכויים לזה
("אבא", פסקת פתיחה שנייה, עמ' 341)

איפה

התחבאתי בחדר, אבל שכחתי איפה.
בארון אינני.
ולא מאחורי הוילון.
גם לא במבצר הגדול בין רגלי השולחן.
הראי ריק ממני.
לרגע נדמה לי שאני בתמונה על הקיר.
באחד הימים אם יבוא מישהו ויקרא לי
אענה ואדע: הנני.
(כל השירים, עמ' 244)

המחקר מרבה לעסוק בסוגיית הכתיבה האוטוביוגרפית על גווניה ועל סוגיה
השונים.² ההבחנות בין הרומן האוטוביוגרפי, הסיפורת של האני (auto
(narration), המְּוֹאֵר, היומן האישי, הוידוי ועוד כהנה וכהנה, מאפשרות ללא
ספק קריאה מדוייקת יותר של הכתיבה האישית על היקריותה השונות ותורמות

1 ראשיתו של עיון זה בהרצאה שניתנה בכינוס של ברית עברית עולמית בפריז בשנת
2002.

2 ראו Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975; S. Smith and J. Watson,
Les brouillions de soi Seuil, Paris 1998; S. Smith and J. Watson,
Reading Autobiography, University of Minnesota Press, 2001

להבנת תעתועי הזכרון האנושי ולמורכבות יחסי אובייקט-סובייקט ואלה של המשולש סופר-מספר-גיבור ביחס לקורא. יחסי הגומלין בין הכתיבה ההיסטורית וזו הבדיונית, אף הם מצויים בלבו של הדיון התיאורטי המטפל לעתים מזומנות בתקפותה התיעודית של הכתיבה האוטוביוגרפית. לטיפול מיוחד זוכה הסוגייה התיאורטית, כשמדובר בכתיבה שלאחר השואה, ובמיוחד בזו של הניצולים. די בהצצה קלה בשפע מאמרי הביקורת על יצירתו של אהרון אפלפלד בספרות הישראלית, על זו של ג'ורג' פרק בספרות הצרפתית או על כתביו של פרימו לוי בספרות האיטלקית. שאלות נוסח עמדתו של האני המספר, היחס בין חומרי המציאות לאלו הבדיוניים, עצם הלגיטימיות של הכתיבה הבדיונית או זו הפסיבדו-בדיונית על השואה, מעסיקות ללא הרף את הביקורת על סיפורת השואה.³

לעומת זאת, מעמדה של השירה בתורת סוגה אוטוביוגרפית מובהקת שולית, וממילא אין היא זוכה להתייחסות מרובה במחקר. הדבר נובע בראש ובראשונה מעצם טבעה של השירה בת-זמננו, שירה לירית, סוגסטיבית, הנמנעת במרבית המקרים מהרחבות האפית בפרט ומהז'אנרים הנרטיביים בכלל. הרצף הסיפורי הבונה עלילה קוהרנטית איננו מן המאפיינים הבולטים ביותר של שירת זמננו, זאת בהבדל מן האפוסים של העת העתיקה או של ימי הביניים.⁴ משום כך, אף אם ניתן בקלות יחסית לדון בנוכחותם של חומרים ביוגרפיים ביצירה שירית זו או אחרת, נמנעת הביקורת משיוכה למגוון הסוגות האופייניות לסיפורי חיים, לכתיבת זכרונות ולאוטוביוגרפיה התיעודית או הפסיבדו-בדיונית.

מבחינה זו שירתו של דן פגיס אינה יוצאת מן הכלל. אמנם חומרי השואה הנוכחים ביצירתו פתחו פתח לא אחת לאבחונים מעין-ביוגרפיים,⁵ ואולם מרבית המחקרים – ודווקא משום מהלך חייו של פגיס – מדגישים את הימנעותו מן הטון הוידוי ומן החשיפה המוצהרת.

כך, למשל, פותחת רות קרטון-בלום את מאמרה "השפה המדעית ואיון האני בשירת דן פגיס":

-
- 3 ראו דיון על הנושא בספרה של א' מילנר, קרעי עבר – ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל-אביב 2003. לסוגיית היומנים ראו עמוס גולדברג, טראומה בגוף ראשון – כתיבת יומנים בשואה, אור יהודה ובאר-שבע 2012.
 - 4 מבחינה זו, יצירותיו של אבא קובנר ("אדמת החול", "אחותי הקטנה" ו"חופה במדבר") הן בחינת היוצא מן הכלל המדגיש את הכלל.
 - 5 ראו במיוחד פרסומיה של ח' יעוז, שלושה דורות בשירה העברית בנושא השואה, תל-אביב 1990

הקריאה בשירת דן פגיס מגלה עד מהרה כי למרות שהיא נטולת פרטים ביוגרפיים ובמידה רבה היא מנוכרת, אין נושא המעסיק אותה יותר מן האני, זהותו ואפשרות קיומו.⁶

היא אף מציינת את העיסוק ב"אנטי-ביוגרפי" כעיסוק המחייב ריסון, אובייקטיביזציה והתבוננות מבוקרת מן החוץ פנימה.

דומה שבתשתיתה של הכללה זו, המוצאת ביטוי בניסוחים שונים בלא מעט מחקרים שהוקדשו בשנים האחרונות לשירתו של פגיס, מצויה הנחת יסוד כפולה: הנגיעה הישירה וחסרת המעקפים ב"אני" הביוגרפי כואבת מדי, אי לכך המפלט היחיד טמון בשימוש במשלבים (רגיסטרים) אחרים ובאינטר-טקסטים, המאפשרים לדובר ולומר ולא לומר, לגעת ולא לגעת, להיחשף ולהישאר נסתר מן העין, לתפקד כ"אני" וכ"אתה" בעת ובעונה אחת. אין ספק, הדואליות הפרדוקסלית היא המכתיבה את אמנות השירה של פגיס, ואכן רישומיה ניכרים ברכיבים שונים של המבע הפואטי.

הרבה לדבר על כך אריאל הירשפלד שהגדיר את התבנית הפגיסית, כלשונו, כ"תבנית קירובן של השכבות המקבילות, ה"אני" וה"אתה", אל ההתנגשות הפרדוקסלית שבסיומם" המגלמת בתוכה, ושוב, כלשונו "מצוקה קמאית אימתנית שלידה ומוות כרוכים בתוכה כל כך עד שהמוות מזוהה עם החיים".⁷

רות קרטון-בלום מקדישה את מאמרה הנזכר לעיל לשימוש במשלב המדעי המתפקד כ"קורלאטיב מדעי של מערך פנימי אישי". הירשפלד מצדו מזכיר דיאלוג פואטי עם השירה הגרמנית הרומנטית והנאו-רומנטית במקביל לשימוש אינטר-טקסטואלי בדנטה ובשירו הידוע של משה אבן עזרא "הקיצותי תנומת רעיוני", החותם את ספר המחקר שהקדיש פגיס למשורר זה. חוקרים נוספים הנוקטים בעמדות דומות הם שמעון זנדבק⁸ ותמר יעקובי.⁹ לאחרונה היטיב יוחאי אופנהיימר להגדיר את מורכבות חווית הטראומה בשירתו של פגיס תוך שימוש בהגדרת הטראומה של לאוב¹⁰ באומרו: "מדובר בפואטיקה המבוססת על פרדוקס,

6 ראו י' בראל, י' שוורץ ות' הס (עורכים), בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה, תל-אביב, 2001, עמ' 410.

7 ראו ע' פגיס, לב פתאומי, תל-אביב, 1995, עמ' 160-161.

8 ראו מחקרי ירושלים בספרות העברית, חלק ראשון, תשמ"ז-תשמ"ח, עמ' 101.

9 ש.ם.

10 י' אופנהיימר, "למדוד את השטח המת": טראומה ופואטיקה בשירתו של פגיס", בתוך: ח' חבר (עורך), דן פגיס מחקרים ותעודות, ירושלים, 2016, עמ' 26-27.

אבסורד, צירופים לשוניים ומטפוריים המנוגדים לא רק לנורמות לשוניות, אידאולוגיות ותרבותיות בנות הזמן והמקום, אלא גם לקטגוריות 'אוניברסליות'".

אבא – הערות פתיחה

לאחר מותו של פגיס, נמצא, כידוע, בעזבונו חיבור בפרוזה בשם "אבא", עליו שקד בשנותיו האחרונות. חנן חבר וט. כרמי, עורכי מהדורת כל שיריו, מציינים כי זו יצירה שעניינה יחסיו עם אביו שנפטר ארבע שנים לפניו, כי הוא הספיק להשלים את מרביתה וכי "מכתב היד ניכר שהמשורר ביקש לעצב קומפוזיציה נרחבת ומגוונת שאמורה היתה לכלול גם תרגומי מסמכים (למשל צוואה) מכתבים ותצלומים"¹¹. בהמשך הדברים הם מנמקים את שיקולי העריכה של יצירה בלתי גמורה זו.

ביצירה זו חושף פגיס בפעם הראשונה באורח ישיר את יחסיו הסבוכים עם אביו, שעזבו בהיותו ילד בבית סבו וסבתו בבוקובינה וחזר לארץ ישראל המנדטורית על מנת להשתקע בה. אימי השואה שחוהה הילד שנותר באירופה נחסכו איפוא מאביו שבנה את חייו החדשים בפלשתינה.

רות קרטון-בלום, בדיונה שנזכר לעיל, מוציאה במפגיע את "אבא" מתחומי הכללותיה, משל מדובר בגלוי ביצירה אוטוביוגרפית. גם רעייתו, עדה, רואה בעיזבון זה הוכחה לתהליך של היפתחות אל עצמו ושל רצון "לוויתור על רבות ממסכותיו כדי להתקרב אל מהותו". ואולם דומה שהדברים אינם כה פשוטים, דומה שחד החידות האמון על דרכי ההטעייה וההצפנה, בתחום המחקר כמו בתחום היצירה, מאלץ גם את הקורא של אותה סימפוזייה בלתי גמורה לחזור ולבדוק אם אכן מדובר בחידוש, או שמא יש לפנינו המשך של מסורת, אם יורשה לי להשתמש בכותרתו של מן המפורסמים במחקריו.¹² במילים אחרות, ושוב מתוך הזדקקות למילותיו שלו, האמנם ניתן ללמוד ממראה עיניים על פתרונו של סוד חתום.¹³

בהמשך דבריי אטען כי גם בקטעי פרוזה אלו יש משום ריסון ואובייקטיביזציה, כי ההליכה בקווים מקבילים עד למיפגש הקטסטרופלי ממשיכה להיות תבנית עומק בלתי מעורערת, כי ההזדקקות לאינטר-טקסט בעינה עומדת למרות פשטותה, כביכול, של הלשון, וכי – בסופו של דבר – חידת הזמן, האינות והמוות בעינה נשארת.

11 ח' חבר וט' כרמי (עורכים), כל השירים, ירושלים 1991, עמ' 379.

12 חידוש ומסורת השירת החול העברית, ירושלים 1976.

13 דן פגיס, על סוד חתום: לתולדות החידה העברית, ירושלים 1985.

אוטוביוגרפיה אליבא דה פגיס

אמת, ב"אבא" משובצים לא מעט פרטים ביוגרפיים בדוקים: תאריך מותו של האב, תאריך עלייתו ארצה, מכתבים ישנים של האב, מכתב המודיע על פטירתה של האם, הדובר המשוחח עם אביו מזדהה בשמו, דן, ועוד פרטים לא מעטים. כך, למשל, קטע הפתיחה הנושא את הכותרת "צ'רי הרינג", כתוב בסגנון ריאליסטי לחלוטין, המקבל חיזוק 'אנטי-בדיוני' בעדותה של עדה, אשתו, על פרטי חזרתו מחו"ל וקבלת הבשורה המרה.¹⁴ הפיתוי עז הוא, סוף-סוף האפרוח יוצא מן הביצה (שהתחפשה). עם זאת, דומה שזוהי מעין כסות מנומסת, בחינת מצוות אנשים מלומדה, לסיוט מתמשך, עמוס לעיפה ביסודות מקאבריים, שבו האב המת הוא החי, והבן החי הוא המת, כשהמפגש בין הדורות ומחזור הזמנים נשאר בגדר ההתמזגות עם ההיעדר.

ב-1982, שנים ספורות לפני מותו, בקובץ השירים "מוח", פירסם פגיס שיר בשם "אוטוביוגרפיה".¹⁵ ואולם גם כותרת זו, גלויה ופשוטה ככל שתהא, אינה אלא תחבולת הטעיה מתוחכמת: ה"אני" הדובר אינו אחר מהבל המת, וקורות משפחתו (הוריו ואחיו) מחזירים את הקורא לסיפורם של קין והבל המקראיים. הכותרת האישית כביכול, המעוררת ציפיות לחשיפה אינטימית-וידויית, מצפינה בחובה את תולדות האנושות בהיקרות האוניברסלית ביותר שלה: משפחת האדם הראשון. השיר – למרות כותרתו – הוא בחינת המשך ל"כתוב בעיפרון", ואולם הדובר הפעם אינו דוברת, חוה אם כל חי, על ערש מותה, אלא הבל, הבן הצעיר הנוקט במפגיע בלשון אני.¹⁶

הפער בין ההכרזה של הכותרת ובין האיוש המפתיע של המשך הסיפור מעניק לשיר, למרות עוצמתו, היבט אירוני מובהק המחפה על הריגוש הפתטי הפוטנציאלי. מבחינה זו הוא חוזר ומדגיש את רתיעתו של פגיס מפני החשון והפתטי, רתיעה שהולכה אותו לשכלול מרבי של שיטות ההצפנה של האני גם בקבצי שירה מאוחרים. תמר יעקובי במאמרה "החידתיות בפואטיקה המאוחרת של דן פגיס"¹⁷ עומדת בפירוט על הוויכוח בין חוקרי שירתו המאוחרת יחסית של פגיס, בעיקר בעקבות הריאיון שנתן עם צאת "מילים נרדפות": בין אלה

14 ראו לב פתאומי, עמ' 134.

15 כל השירים, עמ' 265

16 מעניין לציין כי אפלפלד נוקט בטכניקה דומה. את יצירתו ה"אוטוביוגרפית" ביותר, הוא מכנה "סיפור חיים", ללא ידוע, משל סיפור חיים כללי לחלוטין, ואילו הרומן הבדיוני שפרסם באותה שנה, "כול אשר אהבתי" נושא כותרת אישית בתכלית

17 מחקרי ירושלים בספרות העברית, תשע"א, עמ' 181-222.

המאבחנים פתיחות גוברת לקראת הזכרון האישי והאוטוביוגרפי (כמו עדה פגיס וסידרה אזרחי) מול מגד והירשפלד, הממשיכים לצדד בחידתיות ובהמשך ההצפנה. אכן מקבילית הפרדוקסים – אם להשתמש במונח שטבע הירשפלד – מקבלת בשיר זה צביון ברור יותר ויותר: לא רק החי שהוא מת מהלך והמת שהוא החי האמיתי, לא רק העבר המתקיים בהווה מול העתיד שאיננו המוליך אל האין, אלא אף הטעות הקיומית הקטנה, האישית, נבלעת בקיום מיתולוגי חסר ראשית ואחרית. מעין יקום אדיש, שהכול בו חד הוא: השתיקה מול הבכי, האני מול ההוא, ושוב ושוב ומעל הכול – המת החי מול החי המת:

בני רץ אלי ואומר לי בני,
אני אומר לאבי: שמע בני, אני.
אבי רץ אלי ואומר לי אבא.

בשורות אלו פותח השיר "יוחסין" הסמוך ל"אוטוביוגרפיה", ובהמשכו:

אני רץ אלי ורואה: אני שוכב
כרגיל, פני אל הקיר, ורושם
בגיר על הקיר הלבן
את שמותיהם כולם, לבל אשכח
את שמי.

כפי שטוענת יעקובי במאמרה הנ"ל הדגש על כל השמות הוא אירוני ודור־משמעי כאחד: "כבר בראשית השיר נוצר בלבול מוחלט בקרב הקרובים לדובר בשלשלת היוחסין האישית"¹⁸.

דומה שניתן לראות בשיר זה את ראשיתו של "אבא", בעיקר עקב מערכת היחסים הפרדוקסלית הקבועה שעליה הוא בנוי: טשטוש הגבולות בין הדורות, בין אב-בן, על היפוך התפקידים המאפיין אותו, החיים המזוהים עם המתים ולהפך, כמו גם המלחמה הבלתי פוסקת בשכחה, המתמקדת במוטיב השם, גם הוא מן המוטיבים הבולטים ביותר ביצירתו של פגיס.

זה המקום לטעון, שמערכת פרדוקסים זו לא זו בלבד שהיא נוכחת באורח מאסיבי ביצירה "אבא", אלא היא מפקיעה את עלילתה הריאליסטית כביכול, העובדתית, מן החוקיות דמויית־המציאות, כדי ליצור שוב ושוב את המבע הסוריאליסטי, את הקיום האבסורדי והבלתי־אפשרי, הוא־הוא הסוד החתום אליבא דפגיס.

הדובר הפגיסי אינו חדל לשחק מחבואים עם עצמו, כפי שהוא מעיד על עצמו בשניים מן הידועים בשיריו, בשיר הנושא כותרת זו¹⁹ כמו גם בשיר "איפה"²⁰. "אני" שהוא "אתה", "אתה" שהוא "הוא" וחוזר חלילה, החגים סביב עצמם במשחק מסחרר שסיומו קטסטרופלי.

למעשה, ניתן לטעון כי "אבא" אינה אלא המשך טבעי ל"שירים בפרוזה" המאפיינים את שיריו האחרונים, והיא בחינת "שירה קפוצה ומרוכזת" כדבריו של הירשפלד, כשכל מילה בה נמצאת במקום המיועד לה על פני הרצף הנע בין קטביה של חוויית האבסורד.

לאיתורה של מערכת הפרדוקסים

עקרון הקווים המקבילים, הנוגעים לא נוגעים, עד שהם מגיעים באורח אבסורדי להתנגשות הקטסטרופלית הוא עיקרון מנחה בכל הקטעים הבונים את "אבא". נדגים את עיקרי הדברים בשלושה מתוכם:

צעדים (עמ' 367)

עניינו של הקטע – סיומו של ביקור בבית הקברות (עוד נחזור לסיטואציה זו בדיונו על שמואל הנגיד). תבניתו: מונולוג דרמטי של הבן, דן, אל האב. לקורלציה "אני" מול "אתה" ריתמוס דינמי: ראשיתו בפרדה ובהפרדת יישויות: "היינו ניגודים גמורים ... גם לביקור הזה בבית הקברות יש סוף". המשכו ערוב תחומים, התמזגות ה"אני" וה"אתה", הפרדה בלתי אפשרית, המת הנספג בישותו של החי: "צעדיך רצים אחרי, אתי, רצים בי, רגליך רגלי, מותך מותי". השלב השלישי הוא שלב ההודאה, אמירה אחרת של השיר מחבואים "צא, צא כבר, אתה רואה שנכנעתי", והפעם "אני מודה שלא היינו ניגודים גמורים", תחושת פיוס מסתמנת? השלמה? נצחוננו של מסלול ההתקרבות? לא היא. הסיום פרדוקסלי, ועיצובו קונקרטי-סרקסטי: "ההבדל בינינו ברור וישאר לעולם: לי יש מספר נעליים גדול, 43, ולך – אני זוכר יפה – היה מספר 37 בלבד".

לא זו בלבד שאשליית הפיוס מתנפצת לרסיסים, אלא שהטון הספק פתטי ("מותך מותי") ספק אירוני ("רגליך רגלי") הקודם, השאול מן הפסוק הידוע

19 כל השירים, עמ' 177

20 שם, עמ' 244.

במגילת רות ("עמך עמי ואלהיך אלהי"), מתגמד לדיווח על מספרי נעליים.²¹ אין צל של ספק: שישה מספרים, הבדל ניכר. ועדיין אין בכך די, יחסי בן-אב, ילד-אבא, מתהפכים לחלוטין: מספר נעלי שלי, הילד, גדול לאין ערוך ממספר נעליך שלך, אבא, שכן אתה הוא שרץ אחרי, כפי שנאמר בשיר "יוחסין", ואתה הוא שקורא לי "אבא", ממש כשם שאני הוא זה: ש"יוצא לאט מתוך התצלום ומזקין, / מזקין בזהירות, בשקט, / שלא להבהיל אותה", כשהכוונה היא כמובן לאמא, בשיר *ein leben* (עמ' 277).

השם שלך (עמ' 366)

עניינו של הקטע – חילוף שמו של הבן עם בואו ארצה. תבניתו למראית עין: דיאלוג, ואולם את מרבית הקטע אומר האב, שבמרבית הקטעים האחרים מתפקד כנמען, לבנו, רק בסיומו – שתי מילים של הבן, בדרך כלל הדובר הראשי. הרימוס של הקטע שבו הדובר הוא האב בנוי על מעבר מכעס על שינוי השם, על "מחיקת השם" הלטיני והמרתו בשם השגרתו ביותר, דן, דרך נסיון הבנה לנפש הבן ("הבנתי שאתה רוצה להיעלם בארץ, פשוט להיספג בה") וכלה בדברי תודה ופיוס, "אתה מבין אותי?" הכיוון הכללי הוא כיוון של התקרבות, ה"אתה" נע לעבר ה"אני", ואולם שתי המילים החותמות את הקטע, הנאמרות מפי הבן – "לא, אבא" – שבות ומנפצות לרסיסים את אשליית הפיוס, ההבנה. נוסף על התנפצות הסיום, בנוי קטע זה על שניים מן החשובים במוטיבים שמאפיינים את שירתו של פגיס: השתיקה והשם. ואכן אם נזכיר שוב, למשל, את שירי "מוח", הבן השותק לעומת האב המכביר במילים, הוא-הוא הבל של "אוטוביוגרפיה", הוא-הוא שבניגוד להוריו שהמציאו את הבכי, המציא את השתיקה, הוא-הוא המסרב להזכיר שמות; ואילו בשיר "יוחסין", אבי הוא ש"רץ אלי ואומר לי: אבא, שמעת? הוקם לנו זכר ושם", ואילו אני "רושם בגיר על הקיר הלבן את שמותיהם כולם, לבל אשכח את שמי".

הסוף כעתיד (עמ' 370)

קטע נדיר זה הוא בחינת היוצא מן הכלל המלמד על הכלל. עניינו: ישיבת האב והבן, מתים שניהם, על המרפסת בערב קיץ תל אביבי בזמן עתידי, בשנת 1992.

21 על סלידתו של פגיס מן הסגנון הפתטי ניתן ללמוד מן הקטע הראשון ביצירה, "צ'רי הרינג", עליו ידובר בהמשך, ובפרט מהערתו על קטע זה כפי שהיא מובאת ב"כל השירים", עמ' 380: "להוציא? אם זה נשאר, יכול להיות פחות סימבולי, גם אם הכל אמת".

תבניתו: מונולוג דרמטי של הבן אל האב. מעין חזון אחרית הימים, רגע נדיר של פיוס ושל הודיה. הקצב רגוע, חסר תנודות, ה"אני" – אני, ה"אתה" – אתה, ישובים זה מול זה, איש-איש במקומו וביחד. "ואני אצטט לך שיר ... ואתה תקשיב". אכן בעולם המתים שוב אין מקום למקבילית הפרדוקסים המתנפצים, תנועת המטוטלת חסרת המנוח בין כאן לשם, בין עבר לעתיד, בין זכרון לשיכחה, בין הורים לילדים, שוב אין לה צידוק. הכל בא על מקומו, החי מת והמת מת.

בצדק מעירים המהדירים כי שורת שיר המצוטטת בגוף הטקסט היא משל פול ולרי.²² עם זאת, המצוי בשירת ימי הביניים אינו יכול להתעלם מקולו המדהדה של משה אבן עזרא באחד מעשרות שירי ההגות שלו:

יזכור גבר בימי חייו כי למוות הוא לקוח,
ולאט יסע, כל יום מסע, אכן יחשוב כי ינוח –
דומה אל איש שוקט על צי – אך ידא על כנפי רוח.²³

דומה שלכך מכוון הדובר בתיאור הרוח המנשבת בוילונות, ואלה "יתמלאו, יהיו למפרשים רחבים".²⁴ אבל הוא חותם את דבריו כשהוא ספק עונה לרמב"ע, ספק פונה בשאלה רוגעת אל אביו:

אנחנו לא נפליג לשום מקום שהרי כבר הגענו, נכון? ואתה תניד ראשך
לאות הסכמה.

"הים ביני וביניך" – על הזיקות בין "אבא" ובין קינותיו של שמואל הנגיד על אחיו

קריצה זו לעברו של הרמב"ע בסיום היצירה מרמזת על קיומו של מודל אינטר-טקסטואלי ימי-ביניים נוסף ביצירה, מחזור הקינות של שמואל הנגיד על אחיו הבכור יצחק המצוי ברקע האחורי של "אבא". אמת, אין בכך – לפחות למראית עין – משום הפתעה, שהרי דן פגיס היה אחד מגדולי המומחים לשירת-החול העברית בימי הביניים. עם זאת, מי שבקי בשירתו מצד אחד ומצוי במחקריו מן הצד השני, יודע שפגיס ביקש בכל דרך ליצור חציצה בין המשורר

22 ראו כל השירים, עמ' 380.

23 ראו תורת השיר ושירת החול, ירושלים 1970, עמ' 243.

24 ח' חבר (עורך), דן פגיס מחקרים ותעודות, ירושלים תשע"ו. על מוטיב הרוח מדברת סידרה דיקובן אזרחי במאמרה "השיר כבועת אור", ואולם דווקא שיר זה של הרמב"ע אינו מוזכר.

והחוקר. "להעשות חוקר, מבקר וכותב של אותה ספרות עצמה נראה בעיניו כמעט כגילוי עריות", מספרת אשתו עדה בספרה לב פתאומי.²⁵

כחוקר, המעיט פגיס לעסוק בשירתו של הנגיד. להוציא מאמר אחד על שיר יין משל המשורר האנדלוסי, אין בכתביו השונים חומר מרובה על שירתו,²⁶ ודאי שלא על קינותיו של הנגיד על אחיו הבכור. עובדה זו מפתיעה למדי, שכן קבוצת השירים העסיקה את מרבית חוקרי שירת ימי הביניים בני זמננו. עם זאת, נקודות המפגש בין "אבא" ובין מחזור הקינות של הנגיד על אחיו מרובות וייתכן שיש בהן כדי לחשוף שוב ושוב את הזדקקותו של פגיס לשאלת משלבים אחרים, ככל שגדלה נטייתו לחשיפת סיפור חייו האישי.

תשעה עשר שירים מרכיבים את מחזור הקינות של שמואל הנגיד על אחיו הבכור יצחק. השניים הראשונים עוסקים בקבלת בשורת המוות על קשיי ההתמודדות עם רוע הגזירה, ואילו השיר האחרון, עניינו הגות מפויסת המפגינה את הפנמת הכאב והמוכנות הנפשית להמשך החיים.²⁷ האירועים מתוארים כנקודות הנתונות על פני רצף כרונולוגי סדיר ובמסגרת ממוסדת של זמן, כשהשיר האחרון נכתב זמן־מה לאחר תום שנת האבל הראשונה. השירים, הקצרים יחסית, מלווים בכתובות של יהוסף, מעתיק הדיואן, המאשרות את שלב האבל המתואר בכל אחד מהם. המחזור מתעד את מנהגי האבלות האופייניים למסורת היהודית (הלוויה, הקבורה, השבעה, יום החודש, יום השנה), ובמקביל הוא מעמיד עדות נדירה בעוצמתה לתהליך עבודת האבל, כפי שמגדירה אותה הפסיכולוגיה המודרנית, על שלביה השונים: שלב ההלם שעיקרו ההכחשה והזעם, שלב הייאוש המלווה בדכאון ובחרדה ושלב ההשלמה שבו מתארגנת מחדש אישיותו של האָבל והתיחסותו כלפי אובדן המת.²⁸

גם יצירתו של פגיס מונה תשעה עשר קטעים (ובכלל זה שני קטעי הפתיחה), גם היא נתונה במסגרת ברורה של זמן (שלוש שנים מזמן קבלת ידיעת המוות

25 עמ' 101.

26 ראו "ושתה בלב טוב יינך", בתוך: השיר דבור על אופניו ירושלים תשנ"ג, עמ' 29.

27 המחקר הרבה לעסוק בשירים אלו. ראו למשל, י' לוי, שמואל הנגיד חייו ושירתו, תל־אביב 1963, פרק חמישי; הנ"ל, על מות, תל־אביב 1970; ח' שירמן, לתולדות השירה והדרמה העברית, ירושלים 1979, כרך א'; ש' אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, כרך 2, האוניברסיטה הפתוחה, 2004; מ' יצחקי, "וישן הוא?", בתוך: ר' צור וט' רוזן, ספר ישראל לוי, תל־אביב 1994, עמ' 154-176, ועוד רבות הדוגמאות.

28 הספרות המקצועית שלאחר פרויד בנושא זה רחבה ביותר. אציין שתי דוגמאות: Bowlby J. "Process of Mourning", *International Journal of Psychoanalysis*, 1961, 42; Kubler-Ross, E., *On Death and Dying*, Toronto 1969

ועד קטע הסיום המפויס), כשבתוּוך תיעוד של מנהגי האבלות היהודיים, וזאת למרות ההקשר המודרני והחילוני בהבדל מן ההקשר המסורתי המאפיין כצפוי את הנגידי. ואולם עוצמתה של ההקבלה אינה רק בקומפוזיציה של ארגון החומרים, אלא גם בהליכים הנפשיים המעובדים בטקסט, ובעיקר בתבנית ההכחשה מצד אחד (ראשיתו של עיבוד האבל) ובתבנית ההזייה ופסיכוזת המשאלה (שלב הביניים המוליך להחלמה) מן הצד השני.

בשיריו מרבה הנגידי לעצב סיטואציות דרמטיות שבהן הוא ניצב מול מיטת אחיו המת בטרם קבורה, יושב על קברו לאחר זמן, ביום השלושים, ביום השנה, סתם "ביקור" באקראי, כשלהוציא השיר האחרון, רוב הקטעים בנויים כמונולוגים דרמטיים, כשיח בלתי פוסק עם המת. הוא הדין במחזור הקטעים "אבא".
להלן מספר דוגמאות:

– "צ'רי הרינג" – מתאר בפירוט פרוזאי לחלוטין את רגע קבלת הבשורה עם חזרתו לארץ מטיסה, ונחיתתו בשדה התעופה עם בנו. זאת בדומה לשיר "בלכתי לחזות אחי" שבו הבשורה מתקבלת בדרך אל- ובלשון חסרת כול קישוט, "כבר מת".

– "חלום – מעמיד את המפגש עם המת במיטתו, טרם קבורה, ממש כמו ב"ככור אמי" לשמואל הנגידי: "הוא חי, שופע חיות, - - - אני שואל אותו בדאגה: "לבדוק את הדופק?" לעומת: "נשקתיך ולא שתה לבבך, ואת שוכב כאיש בריא בערשך".

– 1982 – תיאור הלוויה בהקשר המודרני: "הוא מכסה אותך, דוחף לידי כרטיס מטונף של קדיש, עושה קרע בצוארון החולצה בסכין", לעומת: "והולכתיו אלי קברו ומדי קרועים ועטיפתי שמאלה" ב"לשוני אשאלה ממך".

– "בקשה" – על מנהג הקריעה: "אתה יודע שהחולצה שלך קרועה?" שואל המכר באוטובוס, לעומת המרידה הימי ביניימית במנהג המסורתי, שכן הקרע אינו משקף את עוצמת הכאב: "עלי מה אקרעה מלבוש ומדים, ולבתי כבגד עש ועדים".

– "קבורה זרה" ו"צעדים" – שני קטעים שעניינם ביקורים מקריים ובלתי ממוסדים בבית הקברות במקביל לשירים "אהה שבתי בצר רוחי" ו"הים ביני וביניך"

– "יום השנה הראשון" ו"1983" לעומת "כבר שלמו שנים עשר חודשים".

כפי שהראיתי במאמרי הנזכר לעיל,²⁹ ניתוח פואטי מדוקדק של שיריו של הנגיד חושף את הליך עבודת האבל בהיקרותו הנורמלית למהדרין, משל שימשו שירים אלו מודל לעבודתו של הפסיכולוג בן זמננו. השינוי שחווה הדובר ממצב ברור של סירוב, הכחשה והלם עד להפנמת האובדן וממילא, המוכנות לחזור למה שהוא מכנה בשפתו הימי ביניימית "ארץ החיים", לא זו בלבד שהוא מעיד על אישיותו הבריאה של האבל, ויהא סבלו עמוק ככל שיהא, אלא יש בה משום הוכחה למערכת יחסים נורמלית לחלוטין עם הנפטר: אמת, קשה הוא הוויתור, קשה ההשלמה עם אכזריותה של המציאות, ומשום כך עבודת האבל ממושכת היא ויש בה עליות וירידות, ואולם בסיומו של תהליך ישנה החלמה: ה"אני" החדש משתחרר מן האגרסיות ובאקט ברור של סיומיות מברך את אחיו בברכת המתים, דרך מצוות אנשים מלומדה.

למראית עין, הוא הדין בקטעי "אבא"

צ'רי הרינג, כאמור, מתאר בפירוט פרוזאי את רגע קבלת בשורת המוות עם חזרתו של הדובר לארץ מטיסה, ממש כמו בשיר "בלכתי לחזות אחי" שבו הבשורה מתקבלת בדרך אל האח החולה. שני הטקסטים משחזרים, אם כך, את מעמד קבלת בשורת המוות, מעמד קשה ומורכב, כשאת תפקיד המבשר הימי ביניימי מחליף בהקשר בן זמננו מכשיר הטלפון. בשני המקרים בולטים הקושי העצום להפנים את הבשורה וההאחזות הנואשת ב"אני עשיתי מה שיכולתי", הבאת רופא כמו גם קניית מתנה מיוחדת, צ'רי הרינג. הדוברים בשני המקרים מתנהגים בהתאם למודל הפסיכולוגי ומתקשים בשלב ההלם הראשוני לבטא מילולית את האמת המרה: הנגיד בוחר במילים "חי" או "ישן" ובתבנית השאלה. השימוש במילה "מת" איננו אפשרי עדיין: הבחירה באוצר המילים המסוים הוא בחינת עדות למצבו הנפשי, הלם, חרדה והכחשה. הוא הדין ב"צ'רי הרינג": הדובר שותק לשמע הבשורה בטלפון, אינו מגיב משל אינו מקשיב, בשלב השני אינו אומר דבר לבנו: "אני חוזר ליוני ואומר לו היא תבוא עוד מעט". רק בהמשך – עם נפילת המזוודה ובתוכה בקבוק המשקה שקנה כמתנה לאביו – מבשר לבנו: "סבא מת אתמול". המילה "אבא" עדיין אינה עולה על דל שפתו.

29 ראו הערה 15.

עיון משווה בין "קבורה זרה" ובין "הים ביני וביניך" ממשיך וחושף את הדמיון

כאמור, בשני המקרים מדובר בביקור אקראי בבית הקברות, ביקור שאינו חלק מן הטקסיות רבת השלבים של שנת האבל הראשונה. בשני המקרים נוצר רצף עלילתי ברור בן שלושה שלבים, האֶבֶל מגיע כשהוא חש דחף לפקוד את קבר המת, מנסה לתקשר עם מתו בבית הקברות, ומשאין הדבר עולה בידו הוא הולך ובפיו דברי פְּרָדָה שגרתיים.

שני הטקסטים נותנים ביטוי לפסיכוזת המְשֹׁאלָה ולראשית ההתפכחות הרציונלית. הדחף לקראת הביקור ממש כמו השיח עם המת כאילו הוא עדיין בחיים, התירוצים וההתנצלות, בגורמים אלה יש משום אישוש ההדחקה המוליכה לצורך באשליה וממילא להתנהגות המניחה באורח פרדוקסלי כי המת חי ובר תקשורת.

ואולם בשני המקרים הביקור אינו עולה יפה, האשליה מתנפצת, שכן הנמען אינו עונה. הנגיד מביע את אכזבתו ברצף של מילת השלילה "ולא", ואילו דן, בנו של האב שמת, נתקף בייאוש היסטרי מחמת אי יכולתו למצוא את מיקומו המדוייק של הקבר שנעלם, מאשים בכך את המת והולך. דן אומר 'להתראות'. הנגיד מסיים בנוסח ברכה מסורתי סטנדרטי, אקט של סיומיות ללא ספק, ואולם בערבון מוגבל. הפְּרָדָה ארעית ומשקפת את השלב הנסיגתי שבפאזת האשליה, שבה האבל משקיע ביחסיו עם המת כפל כפליים, שכן עליו למלא את מקומו בשיח ביניהם. הן לשני הדוברים הן לקוראיהם ברור לחלוטין כי מדובר בתהליך שיחזור על עצמו פעמים הרבה, עד קבלת המת כאובייקט שיש לו קיום בזיכרון ולא במציאות. במילים אחרות, עד שתושלם, אם אכן תושלם, עבודת האבל. בקטע "צעדים" מושם הדגש על השלב שבו מסתיים הביקור, שלב הפְּרָדָה, שלב שכעדותו של הדובר חוזר על עצמו לא פעם ולא פעמיים: "גם לביקור הזה בבית הקברות יש סוף, אני שוב הולך לי".³⁰ ואולם הפְּרָדָה אינה אפשרית, בעיני רוחו של הדובר המת רץ אחריו, אינו מרפה, השיח ביניהם לא תם, דבר עדיין לא בא אל מקומו.

כאמור, הצורך המתמיד לנהל שיח של ממש עם המת הוא מסימני ההיכר של שתי היצירות. דחף פנימי זה, מסימניו המובהקים של שלב ההכחשה וההדחקה, הוא שמכתיב את התבנית הדרמטית המשותפת להן, הדיאלוג הסמוי שבו הדובר

30 כל בשירים, עמ' 367.

משחזר בעיני רוחו את תגובות נמענו כדי ליצור את אשליית השיח. תבנית זו אמורה, איפוא, להיעלם באורח טבעי בשלב האחרון, החותם את שתי היצירות. אכן את שלב ההחלמה החותם את עבודת האבל מקובל לראות כסיומו של תהליך הפנמת המת, הפיוס עמו, וממילא – מלווה הוא בגילויים של עניין מתחדש בעולם החיצון ובמרכיביו. גם שלב זה, כמו קודמיו, אינו ניתן לתיחום במונחים של זמן מוגדר, ומשום כך לא מפתיע שהשיר המסיים את מחזור הקינות של הנגיד, "תהילה יש לשומע תפילה", והקטע האחרון ביצירתו של פגיס, "הסוף כעתיד", חוצים את גבולות שנת האבל הראשונה. בעוד שהראשון אינו מתוארך, השני, על פי עדות דוברו, נאמר במלאת שלוש שנים למות האב, או – ליתר דיוק אם לצטט את הדובר – ייאמר בעוד שבע שנים, בשנה העשירית למותך, אבא.³¹

למראית עין דומים הם, שכן רוח של השלמה ופיוס נחה על שניהם. הנגיד הפונה בדבריו בפעם הראשונה במחזור כולו לאל ולא לאחיו, ונראה שהוא מתגבר בשיר זה על מעין משבר אמונה ועל רוח המרד המאפיינת את התבטאויותיו בראשיתו של התהליך. ואילו הדובר הפגיס מצליח סוף־סוף לתקשר עם אביו, ואינו מתבייש לקרוא בפניו בפעם הראשונה דבר שיר.

הנגיד מודע לחלוטין לשלבי התהליך, לשליטה ההולכת וגדלה בעוצמת הכאב והצער – התוגה כלשונו – ולצורך מחויב המציאות לשוב לחיים. כעסו על אחיו שכך ופְרָדְתו הנוגה משדרת כנות ואמינות. הרגיעה אופיינית גם לתיאור הפגיס שיש בו כמעט מן האידיליה: שניהם ישובים במרפסת תל־אביבית כשרוח מנשבת קלילות והקשב הדדי. עם זאת, וכדרכה של אידיליה, הוודאות הטרגית הופכת אט־אט יותר ויותר ברורה. בעוד שפְרָדְתו של הנגיד ממתו האהוב היא אכן פְרָדְת החי, המקבל את דין המציאות ומשלים עם חוקי היקום, הדובר הפגיס אינו נפרד מאיש. השיח הנינוח עם האב הוא שיח של מתיים, של שני מתיים. ההשלמה עם מות האב היא, למעשה, ההשלמה עם מותו שלו הקרב והולך, כשהתרחקותם מן העיר הגדולה, מן החיים, היא התרחקות משותפת.

אכן הקטע שלפני האחרון (הכאב והעלבון) הוא בחינת הכנה לקטע האחרון: הוא היחיד המביע סליחה, התפיסות כמעט בלתי צפויה, "תודה לך ששתקת", אומר הבן ומוסיף, "אף על פי שעוד לא ידעת שגם אני הולך למות".³² תמו המונולוגים הכעוסים, השאלות הקשות והתשובות המדומות, החקירות והתסכולים.

31 כל השירים, עמ' 370.

32 שם, עמ' 369.

על יסודות אוטוביוגרפיים בשירתו של דן פגיס

תם השיח הבדיוני והבלתי אפשרי בין המת ומי שנותר בחיים: "אנחנו לא נפליג לשום מקום, שהרי כבר הגענו, נכון? ואתה תניד ראשך לאות הסכמה". דומה שתפישתו של הדובר הפגיס את עצמו כ"אני שאינני", כ"טעות", כ"צל"³³, מגיעה כאן לשיאה. שוב אין מדובר במת החי, שיכול למות אלפי פעמים, אלא בחציית הגבולות לעבר האין. סופו של סיפור. תם ונשלם משחק המחבואים.

33 ראו מחזור השירים בקרון החתום.

