"הבו לי חלל קטן ושם בירכתי האדמה אלך ואהגה בו נכאי, נכאינו": המרחב המלנכולי ביצירת מיכה יוסף ברדיצ'בסקי

יואב רונאל

יצירתו של סופר התחייה מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (1857–1921) פועלת בין משיכה אל עבר גווע לבין תקוות של נעורים ותחייה. כפי שמראה אבנר הולצמן, כבר משלב מוקדם מעמיד ברדיצ'בסקי שתי דמויות מנוגדות: זקן בעל שֵׂער לבן שלמולו "בחור כארזים, מלא עלומים, והוא משכמו ומעלה גבוה מרעהו' הזקן משנן לצעיר איסורים ומצוות ותומך את יתדותיו בספרי הלכה קדמונים, והצעיר מתקומם בכל נפשו על שנאסר עליו ליהנות מקסמי הטבע".[1] המתח בין היהודי הישן והגלותי לעברי הצעיר השואף לריבונות מדינית, בין הזִקנה והפסיביות לנעורים ולפעילות, עומד בבסיס יצירתו של הסופר, ומבטא תהייה כללית של בני תקופתו. "ביד אחת הוא רוצה להסיר מעליו את עול הדורות, וביד השנית הוא ממשיך את השלשלת הלאה; הוא בעצמו הנהו עוד חוליה אחת בשלשלת שהוא אומר לקרעה [...] שירה זו היא שירת הקרע שבלב: הלב קרוע ומורתח, כוחות שונים מושכים אותו לכאן ולכאן, והמשורר עומד על פרשת דרכים".[2] יותם חותם מציין כי מדובר בניגוד גנוסטי בין נעורים לזִקנה: "השאיפה הזאת להשתחרר מ'סבל המורשה' ולמרוד בצורת החיים שהוא מכתיב, שלובה בקריאה לחזור אל טבעיות, שהיא ארציות, שמשמעותה – עצמיות".[3] עם זאת, הולצמן טוען שברדיצ'בסקי אינו מכריע לטובת הנעורים. הסופר הבין "שאין קיום לעברי החדש בלא היהודי הישן, כי התרבות העברית זקוקה לשניהם ותיבנה על המתח הניגודי הבלתי מוכרע ביניהם" (שם). המשורר והיצירה עומדים בין העבר והמסורת של העם היהודי בגלות, לניסיון לדמיין לו עתיד "עברי" מלא חיות ועוצמה גופנית, קרועים ב"מתח הניגודי" בין השניים.

1 אבנר הולצמן, הספר והחיים: מסות על מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ירושלים: כרמל, 2003, עמ' 48.

2 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "שירה עברית", כתבים ח, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 202. לקריאה על הקרע שבלב כאפשרות חיובית וכצורה פואטית, ראו: אבנר הולצמן, אל הקרע שבלב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1995, עמ' 274–293.

3 יותם חותם, גנוסיס מודרני וציונות, ירושלים: מאגנס, 2007, עמ' 186.

הקרע שבלב אינו רק היסטורי, וקשור גם בביוגרפיה של ברדיצ'בסקי עצמו, שנאלץ לעזוב את אשתו הראשונה, אותה אהב מאוד, אחרי שאביה תפס אותו קורא בספרי ההשכלה. הקרע שבלב פועל בשני אופנים: בהקשר ההיסטורי, במתח בין הרצון להתחדשות וריבונות עברית ל"שלשלת הדורות"; ובהקשר פסיכולוגי, במתח בין הרצון הפרטי למימוש כאדם חופשי וחילוני, במחיר אובדן האהבה והניתוק מבית האב. מתחים אלו, כפי שהראו רבים, מובעים לאורך כל יצירתו: אם בדמויות "מנוגדות", המייצגות את המאבק בין זִקנה לנעורים; אם בייצוגים חוזרים ונשנים של דמות האהובה האבודה; ואם בייצוג הסיפור הפרטי של ברדיצ'בסקי כסיפור הפרדיגמטי של לידתו הלא מוגשמת של העברי החדש. יצירתו של ברדיצ'בסקי מצויה במתח עליו מצביע שמעון הלקין במסתו "תחיה ותהיה": מחד גיסא, מעוניינת בתחייה של העם היהודי מתוך כינון מחודש של הגוף והרצון הגברי; מנגד, ברדיצ'בסקי פקפק באפשרות של מדינת ריבון ציונית ובאפשרות של לידתו המחודשת של העם.[4]

אני טוען כי המנגנון של הקרע שבלב אינו רק תיאור היסטורי או ביוגרפי ופסיכולוגי, כי אם מנגנון פואטי מלנכולי הקשור בשימור הרצון. הבחירה במושג המלנכוליה, ובפרט בפרשנות של ג'ורג'יו אגמבן למושג, יכול לשפוך אור על התשתית הפואטית של יצירת ברדיצ'בסקי. עבור אגמבן, המלנכוליה קשורה בארוטיקה ובאי הגשמתה. ככזו, היא אינה קשורה באובדן ספציפי, אלא היא אופן הבעה. יתרה מכך, היא מציעה טופולוגיה פואטית: מרחב צר ומצומצם שבו המדומיין קם לחיים, כעולם ומלואו. דרך המלנכוליה, אני טוען, ברדיצ'בסקי מנסח את אובדן האהובה, והקרע עם המסורת, כאופן של שימור הרצון בתחייה.

"פרשת הדרכים" שהמשורר עומד בה היא בין האהבה, המסמנת את התשוקה אל העתיד שהיא גם התשוקה הציונית לכינון של ריבונות יהודית, לבין התשוקה אל העבר והמסורת, שמהם בורח הצעיר העברי. אך שתי אפשרויות אלו מופיעות כאבודות ביצירות הספרות של הסופר: האהבה לעולם אינה מוגשמת ומרחב המסורת אינו נגיש. עניין זה קשור לעמדתו הפוליטית של הסופר, שלא האמין בקיום יהודי ללא ריבונות מדינית; אך במקביל לא האמין בסיכוי מציאותי להקמת מדינת לאום יהודי. לכן, הגותו וספרותו הן אוטופיסטיות ואנטי־פוזיטיביסטיות במפגיע (מול המבט השקול של אחד־העם). "האנטי פוזיטיביזם של ברדיצ'בסקי הוא כה מרחיק לכת, עד שבאחת מתגובותיו בוויכוח [עם אחד העם] הוא מכריז בהתלהבות ש'כיוון שירגישו בני אדם צורך בדבר, הרי זה אות על איזה יכולת, יכולת שאם לא עכשיו – אולי תבוא לאחר זמן'".[5] ברדיצ'בסקי מעמיד את הרצון מעל היכולת ומבטל הלכה למעשה את הקוטב של מימוש האפשרות. הוא "מפריד בחדות בין שאלת היכולת לבין שאלת הרצון והצורך", ומייצר בין השניים היררכיה שבה

4 הלקין מתאר כיצד אותה תהייה היא חלק מכונן מתרבות התקופה וברדיצ'בסקי נציגה המרכזי (שמעון הלקין, מוסכמות ומשברים בספרותנו, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"מ, עמ' 93–103). תודה ללקטורית האנונימית על הערה זו.

5 חנן חבר, הסיפור והלאום, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 32.

הרצון חשוב מן היכולת. חשוב להדגיש כי מדובר בדיון ספרותי: תפקידה של הספרות אינו לייצג, אלא לייצר רצון שאחריו (אולי) תגיע יכולת.

מאמר זה אינו מנסה להצביע על חיוב הצד של המסורת והגלות, להבעת נוסטלגיה לגבי האפשרות של האדם הזקן והמסורת או לציון הפוטנציאל של המבט אל העבר: אין זו קריאה של האפשרות המלנכולית כחיוב הגוף הגלותי. מה שאני מציע, ולדעתי נעדר עדיין מביקורת ברדיצ'בסקי, היא שהאפשרות המלנכולית, המצויה לא באון הגופני ולא באון הרוחני, אלא ביכולת שלא לממש את הפוטנציאליות ולשמר את התשוקה, מצויה בין שני הניגודים. התחייה, העוז והחיוניות פועלות באופן מלנכולי, הדומה לזה של הזִקנה, ושואפות לכונן רצון ריבוני שאינו תלוי בהגשמה.

הרצון המלנכולי הוא הביטוי המובהק ביותר של רצון פואטי, המופיע כפתרון למציאות פוליטית־חברתית שנראה כאילו אין לה פתרון בממשות, וככזה הוא שמאחד את שני הצדדים בדיכוטומיה הגנוסטית של ברדיצ'בסקי: בהתאם לכך ההגשמה של הרצון היא בדיוק מה שמאיין אותו. מקומו של המשורר־סופר היחיד הוא במרחב המלנכולי, המצוי בתווך בין שתי האידאות הסותרות לכאורה.[6] המלנכוליה אינה האפשרות הגלותית המצויה ביצירת הסופר, אלא אופן של שימור התשוקה הציונית, בשעה שבה לא היה משוכנע באפשרות הגשמתה, ולכן היא צורה של ריבונות, גם אם מדומיינת. ריבונות – בעקבות קרל שמיט – היא הקשר בין רצון יחיד המסוגל להכריע על החוק והשעייתו, לבין מרחב הנמצא בשליטתו. הריבון הוא "הסמכות הגבוהה ביותר, הבלתי תלויה מבחינה משפטית, שאינה נגזרת משום דבר".[7] הרצון היחיד משמר את עצמו כריבון במרחב הספרותי המדומיין והמלנכולי.

על פי פרויד, במלנכוליה, בניגוד לאבל, פעמים רבות איננו מודעים למה שאיבדנו:[8] זהו "אבדן ללא אובייקט אבוד".[9] אגמבן מוצא אפשרות באותה עמימות:[10] "מלנכוליה היא המצב הפרדוקסלי של רצון להתאבל שמקדים וצופה את אובדן האובייקט".[11] מה

6 ראו: יצחק בן־מרדכי, שבחי האיבה: עיונים ביצירתו של מ.י. ברדיצ'בסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ן.

7 קרל שמיט, תאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על תורת הריבונות, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 38. ראו גם: כריסטוף שמידט, "בתשובה על השאלה: מהי תיאולוגיה פוליטית?", כריסטוף שמידט ואלי שיינפלד (עורכים), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, רעננה: מכון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 22; Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 20.

8 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים: מבחר כתבים ד, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002.

9 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 20 (התרגום שלי, י"ר).

10 שם, שם.

11 שם, שם.

שאובד, על פי אגמבן, הוא מה שלעולם לא היה ברשות הסובייקט, והמלנכולי מאבד את האובייקט בשביל לאחוז בו במצבו האבוד. זוהי ה"אפשרות המדומיינת לגרום לאובייקט בלתי מושג להופיע כאילו הוא אבוד".[12] כלומר, התשוקה אינה אל האובייקט, אלא תשוקה מלנכולית קודמת, אותה האובייקט – אובייקט כלשהו – מייצג, במעין תכסיס מלנכולי.

המלנכולי הופך את האובייקט הבלתי מושג לאבוד, וכך מחזיק אותו בחיים ולראשונה הופך אותו לשלו. האובייקט מתקיים במצב ביניים: "במלנכוליה האובייקט לא נרכש ולא אובד, אלא גם נרכש וגם אובד באותה העת [...] האובייקט של הפרויקט המלנכולי הוא אמיתי ולא אמיתי, גופני ואבוד, מאושר ונדחה".[13] האובייקט נותר אבוד בחייו וחי באובדנו: הארוס המלנכולי שוכן בגבול הרפאי שבו מאוחדים המוות והחיים. "מקום ההתגלות המתווך הזה, ממוקם בשום־המקום שבין אהבה עצמית נרקיסיסטית ואובייקט הבחירה החיצוני".[14] במרחב המלנכולי מתרחש ניכוס מדומיין שבו האובייקט הבלתי מושג נעשה לדימוי כדי שניתן יהיה להחזיק בו. זהו מצב של תשוקה ארוטית: "התלקחות קדחתנית של תשוקה",[15] העומדת תמיד על הסף. בשביל להשהות את התשוקה במצב של טרום בערה, מדמה המלנכולי את האובייקט הבלתי מושג למת, ומותיר אותו כך ברשותו. אם פרויד מצביע על ההתרוששות כמסמן הבולט של המלנכוליה, הרי שאגמבן מוצא אותה כמעיין נובע של תשוקה, שמתקיימת כי אינה מגשימה את עצמה ועומדת "על פרשת דרכים".

מאמר זה יעסוק בריבונות המדומיינת והמלנכולית של ברדיצ'בסקי, המתגשמת בתוך תחומי היצירה הספרותית. ממלכת הספרות היא המרחב שבו יתכונן הרצון המתבדל של היחיד, שתשוקתו לריבונות מדינית בוערת מכיוון שאינה מוגשמת. אפתח בהצגת הקשר בין מלנכוליה, ארוטיקה ופוליטיקה ביצירת הסופר. לאחר מכן, אציע קריאה בשני טקסטים ארס־פואטיים, "נכאים ו"העצבות" שנכתבו בתקופת "שינוי הערכין" (1899–1900), ועוסקים בעצבות ובמלנכוליה כמקור היצירה. חלקו השני של המאמר יוקדש לקריאה בסיפורים "צללי ערב", "אהבת נעורים", הלקוחים מחלקה השני, הבשל, של יצירת הסופר, ובדיון באופן שבו המלנכוליה משמשת בהם כתשתית פואטית. בחלק השלישי אדון במבואות הארס־פואטיים ליצירות הקנוניות "גרי רחוב" ו"בסתר רעם", שהשלים ברדיצ'בסקי בשנים האחרונות לחייו. אראה כיצד המנגנון המלנכולי הופך לאופן הביטוי של הרצון היחיד של ה"משורר הכל יכול". האפילוג יעסוק בקצרה ברומן מרים, שאותו השלים הסופר על ערש דווי, ולאחר מות אביו וחורבן העולם היהודי אותו הכיר, בפוגרומים. זוהי יצירה מיואשת, שבה מתנפץ הרצון המלנכולי, שאינו יכול עוד לשמר את בעירת התשוקה – הארוטית והלאומית.

---

12 שם, שם.
13 שם, שם.
14 שם, עמ' 25.
15 שם, שם.

"בשעה שאש האהבה עצורה בעצמותינו" – אהבה וא־־הגשמה

ביצירת ברדיצ'בסקי מלנכוליה וארוטיקה קשורות באופן מובהק. כפי שהראה חנן חבר, האהבה הארוטית עומדת בבסיס פרויקט התחייה של הסופר, והקטגוריה שדרכה הוא מתכוון לכונן את "הסובייקט היהודי החדש" היא זו של המשורר חפץ החיים והאהבה. "בשעה שאש האהבה עצורה בעצמותינו, אז הכל יתאחד ויתיישר, כל העולם וכל החיים, והרי אנו דבר אחד".[16] זו תגובה לעמדה המקובלת בתרבות היהודית כי "האהבה משרתת את הכלל, בהיותה אמצעי להבטחת קיומו של המין האנושי".[17] הסופר מתנגד לתפיסה המנוכרת של האהבה ככלי לרה־פרודוקציה, ומציע תפיסה שלה כבסיס הרגשי והפילוסופי של היחיד היוצר.[18] הספרות אינה רק ייצוג, אלא גם מרחב שבו יכול להיוולד העברי החדש: הספרות אינה עניין טהור, כי אם בלתי נפרדת מן הלאומי, מן הפוליטי ומן האתי. זהו חיבור בין אוהל שם ליפיפיותו של יפת: בין האתי לבין האסתטי ההופכים לתנועה פוליטית.[19] עמדה זו קשורה בתפיסת היחיד שהוא מציע במאמריו בשנים אלו: "תנו לנו את האפשרות לחיי איש אחד, הרבים יבוא מאליהם אחריו".[20] היחיד הוא המדבר עבור הרבים, וריבונות יהודית תצמח רק מתוך התעוררות ארוטית של היחיד.

הפתרון הריבוני קשור באופן מהותי ביצירה וקיום אמנותיים. "האדם מטבעו יוצר מיתוס הוא, משורר. בדרך שהוא מפייט את תופעות הטבע ומעצב אותן אורך אידיאלי, כך ממש הוא נוהג בעובדות החברתיות";[21] אמירות מסוג זה מעמידות את האדם כיוצר את החוק, את החיים כאמנות ואת האמנות כחיים. יצירתו של ברדיצ'בסקי ומחשבתו מעדיפות את היחיד כדוגמה (היוצאת מן הכלל) שמתוכה תתכונן הקהילה, ולא להפך. כך אומר חבר: "שינוי הערכין של ברדיצ'בסקי מכוון ליצירת ריבונות יהודית באמצעים אלימים, בעזרת 'הכוח והעוז' הנשענים על התאולוגיה הפוליטית".[22] האמצעים האלימים הם תמיד אמצעים ספרותיים. כפי שכותב חבר על שירת אורי צבי גרינברג, באופן שמתאים גם ליצירת ברדיצ'בסקי, התאולוגיה הפוליטית מתגלה בתחום הספרות: "המשורר הוא הריבון שלקח לידיו את כל הסמכויות האלוהיות של הנהגת מלכות ישראל".[23] גם ברדיצ'בסקי מעמיד את עצמו למול האלוהות: "האל היושב כבר בלב בריותיו הוא גדול

16 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "אהבה", כתבים ה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ן, עמ' 219.

17 הולצמן, הערה 2 לעיל, עמ' 252.

18 שרה אחמד מצביעה על כך שניתן בקלות להמיר את האהבה הארוטית והפרטית באהבה לאומה (Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, pp. 122–144). במובן זה, האהבה אל הנערה היא מטפורה לחזון הציוני של ברדיצ'בסקי.

19 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "זקנה ובחרות", הערה 16 לעיל, עמ' 197–198.

20 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "לשאלת התרבות", חבר, הערה 5 לעיל, עמ' 34.

21 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה", כתבים ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ד, עמ' 73.

22 חנן חבר, בכוח האל: תאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית החדשה, ירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2013, עמ' 36.

23 שם, עמ' 13.

מאל מצוה".[24] הריבונות הפרטית והאוטרקית של ברדיצ'בסקי היא פואטית ומדומיינת. זו פנטזיה של ריבונות, שבה הספרות מגיעה כפתרון סימבולי לסתירה ממשית במציאות.[25]

היצירה היא מעשה של ריבונות היחיד, שמעדיפה את הרצון המשתוקק על ההגשמה, מכיוון שההגשמה אינה אפשרית. ברדיצ'בסקי לא האמין באפשרות לתחייתה של ריבונות יהודית, ולא ראה אפשרות בקיום היהודי המסורתי. מה שנותר הוא המרחב המדומיין והפואטי של הבין לבין, שהוא המרחב הריבוני היחיד. כדי לשמר את החלום ואת התשוקה משתמש הסופר במנגנון של רצון מלנכולי שאינו מעוניין בהגשמה. העברי החדש בלתי מושג בדיוק כמו היהודי הישן, ורק מסיבה זו השניים מתקיימים. בלשונו של אגמבן, המלנכולי הופך את האובייקט הבלתי מושג לדימוי־מת, בשביל להותירו בחיים. גם באפשרות התחייה של העברי הצעיר, וגם באפשרות המסורתית של הזקן הגווע, מופיע אותו מנגנון פואטי־מלנכולי, שבו אין האונות וההתרוששות הם מקור הדמיון והיצירה. כלומר, ובכך אני מתנגד לפרשנויות המקובלות של "הקרע שבלב", אין מדובר בניגוד בין שתי אפשרויות אנטגוניסטיות המושכות את המשורר לכיוונים שונים. למעשה, אין הבדל באופן הפעולה של הזקנה ושל הנעורים – שתי האפשרויות נשענות על אי אפשרות ההגשמה כמקור הכוח שלהן, וכך משמרות את החזון הציוני־ריבוני בחיים. המלנכוליה אינה עניין נפשי, אלא תופעה מרחבית. רבים התייחסו ל"קרע שבלב" כצורה היסטורית ופסיכולוגית ביצירת הסופר. אני אדגיש את האופנים בהם המלנכוליה משמשת כתשתית של המרחב הפואטי. ביצירת ברדיצ'בסקי עומד דימוי מלנכולי מרכזי: משורר היושב בחדרו הקטן, ומלִבּו הפועם מדמיין ומעלה באוב את היצירה, הקשורה תמיד למה שהתרחש בעבר. היצירה נולדת במרחב הקטן של החדר: בריבונות המלנכולית של יצירת ברדיצ'בסקי פעילות ואי־פעילות, עתיד ועבר, נעורים וזקנה, מצויים באי הבחנה.

"אין השכינה שורה אלא מתוך עצבות" – מלנכוליה, פוטנציה ואימפוטנציה

תנועות חדות בין ייאוש ותקווה מצויות לאורך כל יצירתו של הסופר, ובמיוחד בכתבי ההגות שלו. במאמרות מתוך היומן שלו אומר ברדיצ'בסקי בשנת 1902: "אני עייף מן הטראגיות; תנו לי את השמיים הצוחקים ואת הנשיקה של נפש יפה".[26] אך מיד

24 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "חורב", כתבי מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי): חדשים גם ישנים, לפנות ערב, ליפסיה: הוצאת אברהם יוסף שטיבל, תרפ"ב, עמ' צ"ד.

25 תודה לחנה סוקר־שווגר על שהעירה כי זוהי בדיוק ההגדרה של ג'יימסון ליחסים בין הספרות למציאות ב"לא מודע הפוליטי". במובן רב הטענה שלי ממשיכה אם כן את המהלך של חנן חבר ואמיר בנבג'י, המנסחים את תולדות הספרות העברית החדשה למול היחסים בין הספרות לממשות בהגותו של ג'יימסון. ראו: חנן חבר ואמיר בנבג'י, "מבוא: היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות", חבר ובנבג'י (עורכים), ספרות ומעמד: לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה, רעננה: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, 2014; חנה סוקר־שווגר, "פרדריק ג'יימסון: פרשנות מרקסיסית בעידן פוסט מודרני", פרדריק ג'יימסון, הלא־מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר־שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004.

26 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, כתבים י, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 191.

סותר את עצמו בביטויים מלנכוליים כמו, "רק משנלקח דבר מידינו אנו נעשים בעליו" ו"יש שירה הבאה מתוך חוסר אונים. אי־היכולת להשיג את הרגעי מוצאת לה מפלט בכיסופים אל הנצחי. שירה אינה אלא זעקה לביטוי".[27] ניתן להבין זאת דרך מחשבתו של אגמבן: מלנכוליה ואמנות הם האופן שבו אנו רוכשים את מה שאבד לנו. ובאותה מידה הפוטנציאליות המלנכולית מצויה באין האונים שלה.

דוגמה לפיצול זה מופיעה בזמן הפרסום של המאמר הניטשיאני המובהק של ברדיצ'בסקי "זקנה ובחרות". המאמר, יחד עם מאמרי על אם הדרך (1900) מסמנים את שיאה של תקופת "שינוי הערכין" ביצירת הסופר, בה הוא קורא לתחייה מחודשת של הצעיר העברי שיתנער מכבלי העבר ומבטא את תביעתו לצורה חדשה ואינדיבידואלית של היהודי ולשינוי כולל של התרבות היהודית. עם זאת, בטקסטים הארס־פואטיים "נכאים" ו"העצבות" מופיע יחס מוזר ומורכב יותר אל המסורת והעתיד. בלב תפיסה זו עומדת עצבות אימננטית: "אין השכינה שורה אלא מתוך עצבות".[28]

העצבות היא האופן הראשוני והעיקרי לייצוג המציאות, ומתקיימת כנטייה ואופן הבעה הקודם לכל אירוע של אובדן. "אותה העצבות הפילוסופית של האדם באשר הוא אדם, עצבות סתם, הבאה בלי כל מאורע ומעשה, מקרה או פגע, רק על ידי החיים הפנימיים שיונקים המה מהחיים החיצוניים, מהתהום הגדול". היא קודמת גם לכל הפילוסופיה ולכל המחשבה הדתית: "גם לו לא ידעתי להשתמש בלשון חכמים ושום פסוק לא היה שגור בפי גם אז לא מצאתי מאמר יותר נאמן לי לבטא בו כל צרכי מה שאני חושב על דבר השכינה שבאדם".[29]

> החיים והעולם הגדול מודיעים להאדם מהם, מודיעים לו מהווייתם ומכל אשר רחש בהם – הנה העצבות היא או הצינור שבו ישתפכו הדברים מבחוץ לבפנים, ישתפכו ויוודעו, או היא ההרגשה הראשונה מהעולם החיצון שבאה לפנימיותו של האדם, רצוני לומר: היא האופן הראשון מהכרת האדם את המעשים ואת המאורעות מהעולם והחיים, שאמנם לא יראה איתם בעין מוחשית, אבל ירגיש אותם בהרגשת נפש.[30]

אפשרות הקיום האמנותית של האדם מתממשת או מתווכת על ידי העצבות. בספרה העוסק במלנכוליה אצל ולטר בנימין, מציעה עילית פרבר להתבונן במלנכוליה לא כרגש גרידא, אלא כהלך רוח הקשור לאופן שבו העולם נפרש ומובן. זה מה שהיא מכנה

27 שם, עמ' 200–201.

28 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "העצבות", כתבים ו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 278. מקורו של ביטוי זה בתלמוד בבלי, שבת ל ע"ב: "ללמדך שאין שכינה שורה לא מתוך עצבות ולא מתוך עצלות ולא מתוך שחוק ולא מתוך קלות ראש ולא מתוך שיחה ולא מתוך דברים בטלים אלא מתוך דבר שמחה של מצוה שנאמר (מלכים ב, 3) ועתה קחו לי מנגן והיה כנגן המנגן ותהי עליו יד ה'".

29 ברדיצ'בסקי, שם.

30 שם, שם.

בעקבות היידיגר הלך־רוח (Mood או stimmung), שהוא הדרך שבו אנו חווים את העולם: "הלך הרוח אינו שייך לסובייקט או לעולם, אלא עומד בדיוק בהצטלבות שלהם".[31] הרגשות הם מערכים תשתיתיים של הכרה וידיעה.[32] העצבות היא נקודת תווך בין העולם החיצוני לבין העולם הפנימי. "ירגיש אותם בלי ידיעה והכרה ברורה, אבל כיוון שכבר ירגיש אותם, הרי הצעד הראשון להכרה כבר נעשה" (שם).

"ההיקף הכולל לכל אלה המחשבות והמעשים, החשבונות וההרהורים, הרגשות והגעגועים שבנפש [...] הוא הוא רגש העצבות".[33] ההכרה נעה מהפנים הרגשי אל החוץ, וקונטמפלציה אינה פעולה רציונלית בלבד, אלא רגשית. גם ההבדל בין מחשבה לבין מעשה נמחה. המחשבות מוצמדות למעשים בקשר ישיר של פוטנציאל ומימוש. בנוסף על כך, רגשות מוצמדים לגעגועים, באופן שמרמז על כך שהרגש קשור לגעגוע למה שאינו קיים עוד. או, שהגעגוע הוא הממד האקטואלי של הרגש, כמו שהמעשה הוא הביצוע של המחשבה. העולם מצוי תחת סימן המלנכוליה: "יסוד התוגי אשר ימלא כל העולם ומלואו [...] את כל החי מדומם עד בשר, מעשבי השדה עד כוכבי השמיים, מנכאי העמקים עד תוגת ההרים" (שם). זהו דימוי גיאוגרפי המזכיר את מה שפרבר אומרת על המלנכוליה אצל ולטר בנימין, שהיא אינה רק אופן קליטה, אלא גם צורה של אקספרסיביות חסרה: מה שהעולם מביע הוא את העצב הבסיסי שלו. "הליל הוא רק הד אחד מן הצער העולמי, ובצאת השמש בני אדם נגרשים ממנוחתם" (שם). ברדיצ'בסקי מתייחס לשעון האנושי: עליית השמש, זמן היקיצה והפעילות, היא רגע של גירוש מגן עדן מלנכולי, מהמנוחה ומאי־הפעילות שהיא מצבו הטבעי והיצירתי של האדם.

ההכרה והעצבות הן תנועות פואטיות: "מה המה העננים, מהי יללת הרוח, שאון המים ודכים, השתפכות הכינור, אם לא הד הצער הגדול שבעולם ובחיים, תוגת הבריאה? – מה היא הבריאה בעצמה אם לא מין צער, כביכול, מין תוגת אלהים נארגת בבריותיו".[34] "דכים", מילה הלקוחה מתהלים צג, היא אופן התנפצות גלי הים כביטוי של עצב. בהמשך לכך, "השתפכות הכינור" מתייחסת באופן ישיר לתהלים קלז. "על נהרות בבל – שם ישבנו גם בכינו, בזכרנו את ציון / על ערבים בתוכה תלינו כנרותינו / כי שם שאלונו שובינו דברי שיר, ותוללינו שמחה: "שירו לנו משיר ציון" / איך נשיר את שיר יהוה על אדמת נכר?". מאוחר יותר, באסופת האגדות והסיפורים היהודיים שלו ממקור ישראל, מתייחס ברדיצ'בסקי במפורש לסצנה זו.

> אמרו רבותינו: בשעה שגלו ישראל לבבל ובאו להם לנהר פרת – כמא דאת אמר: 'על נהרות בבל שם ישבנו, גם בכינו' (תהלים קלז, א'). אמרו אומות העולם ללויים:

31 Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford, Calif: Stanford University Press, 2013, p. 6 (התרגום שלי, י"ר).

32 Giorgio Agamben, "Vocation and Voice", *Qui Parle* 10, 2 (1997), p. 89 (התרגום שלי, י"ר).

33 ברדיצ'בסקי, הערה 28 לעיל, עמ' 279.

34 שם, שם.

"עמדו לפני עבודה זרה ואמרו שירה כדרך שהייתם משוררים בבית המקדש." אמרו להם הלויים: "שוטים שבעולם! אלמלי אמרנו שירה על כל נס ונס, שעשה לנו הקדוש ברוך הוא, לא גלינו מארצנו, אלא הוסיף לנו כבוד על כבודנו וגדולה על גדולתנו – ונאמר שירה לפני עבודה זרה?". מיד עמדו עליהם והרגו מהם תלי תלים. ואף על פי שהרגו מהם הרבה, גדולה היתה השמחה, שלא עבדו עבודה זרה. לכך נאמר "ותוללינו שמחה!" (תהלים קלז, ג'). מה עשו הלויים שנשארו? קיצצו אצבעותיהם, כדי שלא יקישו בכינורות, וכשהיו אומרים: "שוררו" היו מראים אצבעותיהם מקוצצות ואומרים להם: "'איך נשיר את שירי יי על אדמת נכר' (תהלים קלז, ד') ואצבעותינו מקוצצות?".[35]

האגדה אוסרת על שירה ויצירה בגלות. השתיקה האמנותית מושווה לקידוש השם: הלוויים נרצחים בהמוניהם, וקוצצים לעצמם את האצבעות כדי להשאיר את הכינורות שלהם דוממים. ב"העצבות" ברדיצ'בסקי הופך את הציווי: על נהרות בבל עלינו לנגן בכינור. התוגה היא מקור היצירה והניגון ולא הפסקתן. אני מציע לקרוא את שני הטקסטים לא רק זה בניגוד לזה, אלא יחדיו, ולחשוב על הניגון שמציע ברדיצ'בסקי, השתפכות הכינור, כיצירה שנכתבת באצבעות מקוצצות ומתקיימת מתוך תחושת החוסר של הגלות. הגלות אינה יהודית בלבד, וקשורה בתוגת הבריאה כולה. העולם כולו הוא "אדמת נכר", ובאופן זה הוא נפתח ומתהדהד בבני האדם.

הטקסט מסתיים בדימוי מרחבי ולשוני. "העצבות היא מין ה א ר ה, מין אופן שבו יתגלה העולם, הצער שבעולם להאדם, השראת השכינה באדם".[36] עצבות אינה זרקור שנשפך על תופעה כזו או אחרת, אלא האור הכללי של העולם כתופעה לשונית. ההשראה המלנכולית היא שפה פואטית, המגלה שוב ושוב את העולם, שאינו נתון, כי אם דורש פענוח והצגה לשונית. יש הלימה בין הלב הפועם של האדם ללִבּו של העולם כולו: שניהם מרחבים מטפוריים המביעים ומהדהדים אחד את השני באופן לשוני. "העצבת היא שפת הלב" המהדהדת את שפת העולם, והגילוי האידיאלי של העולם – ושל האדם – מתבצע בתאורה מלנכולית.

בעבודת הדוקטורט שלו, "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה" משתמש ברדיצ'בסקי במונח הניטישאני "המיה" כשהוא מדבר על ההשראה האמנותית. יעקב גולומוב מציין כי הסופר זקוק

לרעינות ניטשיאניים [...] כמו רעיון "השכרות" הדיוניסית, או ביתר דיוק "המיה", כלומר ההתנהלות האקסטטית לה קרא ניטשה rausch וברדיצ'בסקי קורא לה כאן "enthusiasmus", ומתעוררת כאן התמיהה, האם ברדיצ'בסקי היה מודע למשמעות

35 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ממקור ישראל: מעשיות וסיפורי עם, תל אביב: [חמו"ל], תשכ"ו.
36 ברדיצ'בסקי, הערה 28 לעיל, עמ' 279.

המקורית (בשפה היוונית העתיקה) של מונח זה כ"השראה הבאה על האדם עקב נוכחות האל?"[37]

ב"העצבות" ברדיצ'בסקי מקשר את ההמיה וההתלהבות הדיוניסית עם המלנכוליה. זו אולי המהות של המלנכוליה הברדיצ'בסקאית, בדומה לזו של אגמבן: היא לא מפרידה בין ארוס לבין הסתגרות מלנכולית, אלא מציבה אותם ביחד. ההשראה הדיוניסית מלנכולית באופייה. וכמו אצל אגמבן, הארוס המלנכולי הוא חוויה בעלת יסודות תאולוגיים. זהו ה"צער שגורם לאושר" שמוגדר על ידי "עצבות בנשמה ופגע בלב המחפש תמיד את הדבר שאליו הוא צמא בהתלהבות: וכל עוד הדבר נמנע ממנו, הוא עוקב אחריו והולך אחריו בנהמות ובקינות".[38]

הרשימה הארס־פואטית "נכאים", שמציעה חזון מקאברי של התחדשות מלנכולית, תשלים את תמונת המלנכוליה של ברדיצ'בסקי, ותמקם אותה כמרחב של יצירה.

> אין אני יודע מה היה לי, אבל עצב ישראלי שכמותו לא הרגשתי מתמול שלשום בא ודופק על חלון חדרי הבודד. שם על יד שולחני הקטן, בחדרי הקטן ובעולמי הקטן, אני יושב ומקשיב את נכאי הגוי הישראלי ואת עצבו הארוך משנות דור ודור.
> וכולם, כולם, בנעוריהם ובזקניהם, בגדוליהם וקטניהם, כולם כולם באים שירות שירות וחונים על יד חלוני [...] שם בין הקברות שלנו חפץ אנכי לנטוע אלוני בשן, עצים עושי פרי. להחריב את הקברות שלנו אני חפץ ולהביא באדמתנו חיים חדשים ויפים ונחמד למראה; אבל באותה שעה, דוקא באותה שעת חורבן, אני מרגיש שירת שלדי המתים הקבורים וגם הרימה שלהם אומרת שירה. בידי אני הורס, ומרגלי אני מסיר נעלי כדי שלא לגעת באדמת הקודש שלנו. לאחד אני חפץ בפנימיותי, לברוא גוי חדש ואנשים ואני קרוע בנשמתי קרע לדורות.. לבדד אני שוכן, שם בירכתי חדרי הקטן, שם בירכתי עיר זרה ואינה זרה [...] ואני עצוב עד עומקי נפשי, עד עומק חיי, עד סוף עולמי.[39]

הכתיבה המלנכולית מצויה בין העבר לעתיד. שאיפתו של הסופר היא ליצור דבר חדש וגופני; "לתת להם, לב חיים ונשמת חיים, אויר חיים ואופק של חיים" (182), אך היצירה חדשה רדופה בצללי העבר. רוחות רפאים של כל הדורות מגיעות לפתחו של המשורר. העבר הוא מה שהמשורר מבקש לשווא להרוס: "ואת אשר אין אני סובל אנכי אוהב תכלית אהבה, את אשר חפץ אנכי להרוס איני יכול להרוס" (183). אלו היחסים האמביולנטיים עם האובייקט המלנכולי שעליהם עומד פרויד: אובייקט האהבה הוא אובייקט השנאה, ומה שאבד הוא מה שלא ניתן להרוס.

---

37 יעקב גולומב, "על הפולמוס הניטשיאני בין אחד העם למיכה יוסף ברדיצ'בסקי", ניטשה העברי, תל אביב: מאגנס, 2001, עמ' 185.

38 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 7.

39 ברדיצ'בסקי, "נכאים", הערה 16 לעיל, עמ' 182–183.

אופן היצירה נוגע גם לעתיד וגם לעבר: "הבו לי נבל וכינור ואשיר לכם שירת נכאים, שירה לדורות, לדורי דורות. הבו לי כינור ועל נהרות בבל אשיר לכם שירת גוי הולך ואינו הולך. – ונכאים תשמעו בשירתי, נכאים של דממה ושל עצב לפני הסער" (שם). דורי הדורות מייצרים טמפורליות קפואה: מסמנים את רוחות העבר ואת תקוות העתיד, בקינת התחדשות פרדוקסלית. ב"מרחב המתווך" המדומיין בין החיים למתים, בין העתיד לעבר, נוצר רווח, "חלל קטן, בירכתי האדמה" (שם), שבו נולדת (מחדש) הספרות. ברדיצ'בסקי שב אל הרעיון של יצירה מתוך עומק חוויית הגלות והניכור. שירה באצבעות מקוצצות, לנוכח שיירות המתים הדופקים על חלון חדרו הקטן של המשורר. אלו מזכירות את רבבות המתים שנרצחו לאחר שסירבו לנגן על נהרות בבל. רוחות המתים מייצרות את שירת הנכאים, ההולכת קדימה ואחורה. רצון המשורר הופך את האובדן ליצירת אמנות מלנכולית. הדיכוטומיה בין המוות הרוחני של העבר לבין התחייה הגופנית של העתיד מתערערת ונמחקת.

הטופולוגיה המלנכולית נפתחת בחלל צר. "חלון חדרי הבודד. שם על יד שולחני הקטן, בחדרי הקטן ובעולמי הקטן". הסדר המרחבי מתהפך והמרחב הגדול ביותר שוכן בתוך הקטן ביותר: חלון החדר הבודד מוביל לשולחן קטן, בחדר קטן, בתוכו נפער הביטוי האוקסימורוני "עולמי הקטן". הארון, ארון הספרים וארון הקבורה גם יחד ("שלדי הדורות שלנו אשר נחנטו וישכבו למצבה בקברות הספרים"), הוא חלל השיר, בו צומחת השירה החיה־מתה. זוהי נקודת המבט של קבר הנפש עליו מדבר אגמבן במסה "לחשוק" (Desiring), המביעה גם את המרחב הקטן ובאותה פרספקטיבה גם את העולם כולו:

> מדוע... תשוקותינו נשארות בלתי נגישות? מדוע כל כך קשה לנו לנסח אותן במילים? מעשה זה מעורר קושי רב כל כך שאנו מוצאים את עצמנו מחביאים אותן, בונים אחוזת קבר עבורן איפשהו בתוך עצמנו, שם הן נשארות חנוטות, מושעות ומצפות.
> אנחנו לא יכולים להכניס את התשוקות שלנו לתוך השפה בגלל שדמיינו אותן. במציאות, אחוזת הקבר מכילה רק דימויים, כמו ספר תמונות לילדים שלא יודעים איך לקרוא, כמו ה־imagrie d'Epinal לאנאלפביתים. גוף התשוקות הוא הדימוי. ומה שבלתי מוצהר בתשוקה הוא הדימוי שעשינו ממנה עבור עצמנו [...] מסירת הדימויים הנחשקים ואת התשוקות המדומיינות [...] היא משימה קשה [...] ולכן אנו דוחים אותה לזמן מאוחר יותר. עד לרגע בו אנו מתחילים להבין שהתשוקה תישאר בלתי מוגשמת לנצח – ושתשוקה בלתי מוגשמת ומוצהרת זו, היא עצמנו, לנצח אסורים בתוך הקבר.[40]

היצירה – "יופיו של גן העדן" – עליו מדבר אגמבן – "אלוני בשן, עצים עושי פרי" – בדימוי של ברדיצ'בסקי, צומחת בחלל המצומצם, שהוא גם עולם ומלואו, של קבר הנפש

40 Giorgio Agamben, *Profanations*, New York: Zone Books, 2015, pp. 53–54 (התרגום שלי, י"ד).

(חדרו הקטן) של המשורר: "הבו לי חלל קטן ושם בירכתי האדמה אלך ואהגה בו נכאי, נכאינו". חלל הקבר הוא חלל הלב, ואובדן הכוח והזקנה לא עומדים בניגוד ליצירה, אלא משתלבים בתנועת התחייה המקאברית, התלויה באי ההגשמה. הסובייקט – עצמנו – מתכונן על ידי תשוקה בלתי מוגשמת. במונחים של "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה", העולם כולו מתבטא ב"התפוצצות של אנרגיה בחלל קטן".[41] היצירה והאני לנצח אסורים בתוך הקבר, וכך הם נטענים בפוטנציאליות.

הטקסט מסתיים בנבואה מלאת עוז: "הבו לי נבל וכינור, לא! תופים, מצלתים תנו לי, קערת השמים וארזי הלבנון תנו לי, ואת שירת העולם חפץ אני לישר, שיר החורבן ושיר התוהו".[42] הכלים התלויים והדוממים מומרים בכלים מלאי עוז ושמחה: תופים ומצִלתיים שמחליפים אותם, אך לא מבטלים אותם, אלא הופכים את שירת הנכאים לקול תרועה גדולה. "יום לד' צבאות על כל ארזי הלבנון, על כל שמיא וארעא, על כל החיים וצללי החיים" (שם). יצירת האמנות המלנכולית היא ביטוי של עוצמה: המשורר מחליף את האל והופך את המת ואת החי, את שחלף ואת שטרם נולד, לאמנות. לא לזה ניתן היה לצפות מתנועה ויטליסטית, ניטשיאנית וכמהה לעצמה. אצל ברדיצ'בסקי הרצון לעוצמה הוא רצון מלנכולי וגם בביטוי הסוער, העז והרועש ביותר, מצויה שירת הדכים של קצוצי האצבעות, השרים בשתיקה לנוכח אחיהם המתים. ומנגד, גם השירה המדוכאת והקטנה ביותר, שירתה של הרימה, מחזיקה בכוח אלוהי.

על פי אגמבן, פוטנציאליות מתקיימת מכיוון שתמיד מצויה בה האפשרות האימפוטנטית, נטולת הכוח: פוטנציאליות אינה רק היכולת לעשות, אלא גם היכולת לא לעשות. לכן, פוטנציאליות מוחלטת מתקיימת רק כאשר במימוש שלה נשמר עדיין חסר כלשהו. "פוטנציאליות שורדת את האקטואליות ובדרך זו מעניקה את עצמה לעצמה" ונותרת עם פוטנציאליות.[43] השירה, או הקינה, פועלת ביחס לאימפוטנציה המופיעה במרכזה. מימוש התחייה והשירה כולל בתוכו תמיד את אי האפשרות של התחייה והשירה, הנשמר כמות שהוא גם כאשר השירה עצמה מתממשת. אין הבדל בין התופים והמצלתיים לבין הכינורות המדוכאים, בין הפוטנציאליות של הנעורים לבין זו של הזקנה, בין "עונינו ומצבנו" לבין תקוות העתיד. אלו עומדות תחת סימן של אימפוטנציה שהיא מקור היצירה. הדיכוטומיות נעורים־זקנה, חידוש־מסורת, יצירה־ציות, עוני־עושר נמחקות במרחב המלנכולי שבו הזמן עצר מלכת. "העצבות" ניסח את המפגש עם העולם כחוויה פואטית של עצבות מכוננת, הרי ש"נכאים" מנסח את הטופולוגיה של היצירה המלנכולית, ואת ההקשר ההיסטורי של העם היהודי במלנכוליה הכללית.

---

41 שם, עמ' 115.

42 ברדיצ'בסקי, הערה 16 לעיל, עמ' 182–183.

43 Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 184 (התרגום שלי, י"ר).

"ברצונו מפזר, ברצונו מקמץ" – רצון, התרוששות וכואטיקה

טופולוגיה ופוטנציאליות מלנכולית זו מתבטאת ביצירות הספרות של ברדיצ'בסקי. אלו מעמידות פעמים רבות שני סוגים מנוגדים של דמויות. דמות "אדומה", חזקה וגברית למול גיבור "משיי" עדין ופסיבי. "הגיבור הברדיצ'בסקאי האפייני נוהה אחרי יופי, רוך, אסתטיקה; יש בו רכרוכיות ונשיות, והוא אכול תסביכים וקרעים. יריבו ארצי, יצרי, גברי וולגרי".[44] מול המלנכוליה והניתוק הרוחני של הגיבור הברדי'צבסקאי האוטוביוגרפי עומדת דמות אדומה המתאפיינת בפעלתנות.

> במיתולוגיה הפרטית של ברדיצ'בסקי שייך איפוא הגיבור ה'אדום' לעולם היצר והכוח [...] הוא מצליח להגשים את כל מה שמתאווה לו הגיבור ה'משי'. האישה היפה [...] עורגת לעתים למגע עמו, לאחר שנואשה מרכרוכיותו של הגיבור ההססני"[45]

זוהי הדיכומטומיה הגנוסטית עליה מדבר חותם, והעוצמה הפיזית מבטאת שררה והתנערות מחוקי ההלכה והמסורת.[46] זוגות של גיבורים כאלה מופיעים בין השאר בסיפורים "בסתר רעם", "אויבי", "הבודדים" ו"קדיש: או שני רחוקים".[47] מטרתי אינה להראות כיצד הניגוד בין עוז החיים לבין ההכנעה תחת החיים מופיע בצורה לא מובהקת ביצירתו הסיפורית של ברדיצ'בסקי. מבקרים רבים עמדו על כך שהזוג המנוגד לכאורה – הגיבור המשיי, הרך וחסר האונים מול הגיבור האדום, העז והיצרי – מקיים בינו יחסים של קִרבה ושל דמיון.[48] דמויות החזקות מבחינה רוחנית או גופנית עומדות במעמד של עוצמה דומה. אני מדגיש את מקומו של הרצון הריבוני בעיצוב הדמויות, וכך אדגים את אופן פעולת הרצון המלנכולי.

שלמה "האדום", גיבור הסיפור המאוחר "בסתר רעם" (1920) הוא דוגמה מובהקת לדמות אדומה. אדנותו קשורה למרחב רחב הידיים המלא אילנות תמירים שבשליטתו. עוצמתו מתבטאת ביכולותיו ה"גויות": און כלכלי, גודל פיזי ורכיבה במרכבה על סוסים. כ"בן אלים" הוא אדון למרות ולמול החוק והמסורת.

---

44 דן אלמגור, "דמויות אב ומצבי מפתח ביצירת ברדיצ'בסקי", נורית גוברין (עורכת), מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: מבחר מאמרים על יצירתו הסיפורית, תל אביב: עם עובד, 1973, עמ' 239–240. ראו גם: יוסף אבן, "'צמד הניגודים' כתופעה תמאטית וכתחבולה ספרותית בסיפורי מ. י. ברדיצ'בסקי", מאזנים 1 (1978), עמ' 24–32.

45 אלמגור, שם, עמ' 241.

46 חותם, הערה 3 לעיל, עמ' 186.

47 הולצמן, הערה 1 לעיל, עמ' 57.

48 בועז ערפלי, "עולם ועולמות בו: בין 'מחניים' ו'בסתר רעם' – מבע משולב בשניים מסיפורי מ"י ברדיצ'בסקי'", אבנר הולצמן (עורך), מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2002, עמ' 433–514. ראו גם: בן־מרדכי, הערה 6 לעיל.

> על הכף האחת מונחים למדנות, בקיאות, חכמה ותבונה, מצוות ומעשים טובים, ועומדים עליה צפופים זה בצד זה הרב דמתא, השו"בים דמתא, מלמדי העיר וחזניה, כל בעלי־הבתים, הגבאים, ואפילו נגידים סתם. – ועל הכף השנית ניצב הגביר דמתא ועיניו מביטות פעם בזעם, פעם בחסד.[49]

הוא מחליף את החוק והאלוהות גם יחד:

> משל אחר: הנה מאזני משקל, הלא הוא כל יכול, הלא בידו נמסרו המפתחות ללשכות העולם; והוא ברצונו מפזר, ברצונו מקמץ, ברצונו מרמז לאחד מן הקהל לבוא אליו ונוטה לו פנים לשיח עמו במשך איזה רגעים, וברצונו מטיל אימה ומביא נשמת בן־אדם לידי עלבון.[50]

החזרה על הביטוי רצון מייצרת שימוש מקורי בקטגוריה: לא מדובר ברצון בעל וקטור או אובייקט, אלא ברצון כשלעצמו, נטול גבולות. הוא ביטוי סינקדוכי של הכוח של "האדום". ברדיצ'בסקי גודע את הסיבות לרצון, ולא מתאר מדוע החליט הנגיד לפזר או לקמץ, להטיל אימה או לנטות חסד. כל שנותר הוא המנגנון של הרצון כמאפיין. הרצון והעוצמה (או הרצון לעוצמה) קשורים יחד כמאפיין העיקרי, נטול הקשר ואוטונומי. ריבונותו מוחלטת והוא זה המכריז, ברצונו, על היוצא מן הכלל.

למול הדמות עתירת הרצון מתייצבת דמותו של הצעיר העדין וחסר האונים. במקרה של "בסתר רעם" זהו בנו של שלמה דניאל ה"משי". לכאורה, הצעיר המלנכולי הוא יצור פסיבי ותועה, שאינו מממש את תשוקותיו. אך למעשה, הרצון של הצעיר המלנכולי גם הוא רצון טהור העומד בפני עצמו. העמדה האנטי־פוזיטיבסטית של ברדיצ'בסקי מעדיפה את הרצון שלא מבקש להתממש: הרצון המלנכולי אינו עומד בפני הסוף הטרגי המצפה לשלמה ה"אדום" ולשאר דמויות האלים, כמו וסיל ב"את קרבני", או נפתלי האמיץ ב"בית תבנה".[51] הריבונות המלנכולית אינה תלויה בתנאים חומריים: זו ריבונות מדומיינת התלויה רק בקיום הרצון ובאי הגשמתו.[52]

את הדיון בזוג המנוגד אעשה מתוך עיון בשתי יצירות של הסופר. הסיפור "צללי ערב" (1905) מציג ניגוד בין אב מתרושש ומדוכא הנמצא בתחום החברה היהודית, לבן משגשג ופעלתני שמתנכר לעמו. "אהבת נעורים" (1909) המאוחר – שבו גיבור הסיפור מאבד את הנערה הנחשקת לטובת חברו הפעלתן – מציע ייצוג מתוחכם של דמות התלוש

---

49 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "בסתר רעם", כתבים יב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 77.

50 שם, שם. זוהי התכתבות עם הפיוט "כי הנה כחומר" מתפילת יום כיפור, המדבר על רצון האל: "כִּי הִנֵּה כַּחֹמֶר בְּיַד הַיּוֹצֵר/ בִּרְצוֹתוֹ מַרְחִיב וּבִרְצוֹתוֹ מְקַצֵּר".

51 אלמגור, הערה 44 לעיל, עמ' 241.

52 ערפלי מראה כי כוחו של הבן ה"משי" גובר לבסוף על זה של הנגיד ה"אדום" (ערפלי, הערה 48 לעיל).

המלנכולי. מטרתי בניתוח הסיפורים היא להדגים כיצד הרצון המלנכולי – המתפשט מתחום הנפש למרחב של הטקסט – הוא צורה של עוצמה המערערת על כוחו הפעיל של הגיבור ה"אדום". הרצון המתממש – של הגבר הלוקח לעצמו את מה שהוא רוצה – חלש יותר מזה שלא מתממש, והאפשרות המלנכולית מערערת את הדיכוטומיה בין זקנה לנעורים.

יצירתו של ברדיצ'בסקי, שבתקופת "שינוי ערכין" התמקדה בתיאור הסובייקטיבי של היחיד העברי הדובר בגוף ראשון, התפתחה עם השנים ליצירה מורכבת יותר.[53] כך משתנה גם אופייה של החוויה המלנכולית, העוברת מנפש הגיבור – סיפורים כמו "מחניים", "מנחם" או "בלעדיה" – אל המרחב הפואטי ולדמות המספר. עם השתנות היצירה מתפתחת גם דמות המספר: היצירה כבר אינה וידוי אישי בגוף ראשון, אלא מלאכת הרכבה פואטית, שדמות המספר מעידה עליו ומפרשת אותו. ההגדה הפרשנית של המספר המתערב קשורה אופן שבו המלנכוליה הופכת מחוויה אישית לחוויה המארגנת את מרחב היצירה.

ב"צללי ערב" מופיעה דמות המספר הברדיצ'בסקאי "המתבגר מעבר ליצירת נעוריו, שמרכזה עולמה האינדיבידואליסטי והפרטי של הצעיר היהודי, המנתק עצמו מן הכלל, מבקש עתה לעצב דמות לחיי היהודים, כפי שחזונו הספרותי תופסם ובודם".[54] המספר־עד, כותב על מה שהתרחש בעברה של החברה (ולא זה של היחיד), ומייצג אותה מתוך החזון הפואטי שלו. הטקסט נמסר מתוך ריחוק טמפורלי ומוותר כמעט לחלוטין על הצלילה לתוך נפש הגיבור: העבר נפתח מתוך המרחב ולא מתוך תודעת הדמויות. כך חורגת המלנכוליה מהסובייקטיבי והפסיכולוגי והופכת לאתוס (dwelling place) המתקיים ביחס בין הסובייקט לאובייקטים המקיפים אותו. הסיפור פותח בתיאור העיירה היהודית דרך האובייקטים המצויים במרחבה.

> כשאנו, יושבי הכרכים, עודרים ברחובות קריה ואנו רואים את הבתים הגדולים [...] גם לעין היותר בהירה קשה להפלות בין בית לביתו בין שער לשער. תכנית אחת לכולם. כולם נבנו על פי מידה אחת וסדר אחד, בלי עצמיות מיוחדת ובלי נפש, גם שוכרי הבתים [...] באים ויוצאים חליפות, זה יגור שנה וזה שנתים ימים; במקום שגר איש בעל בנים יגור אחר־כך חשוך בנים במעון זה גרה אלמנה ושתי בנותיה, אשר נהגו מיגיע כפיהן ותחיינה בשלום ועתה הוא משכן למשפחה שחצנית וצעקנית. בעליה זו פרחה תומת נערה יפה, פרחה הילדות, ועתה יושב שם איש זקן, שהוא למשא על בניו [...] גם ליושבי המעונות והדירות בעצמם קשה להטביע חותמם על

53 ראו: הולצמן, הערה 2 לעיל, עמ' 19. ראו גם: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980: בגולה א, תל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 169.

54 יוסף אבן, '"מחברם הבדוי' של סיפורי ברדיצ'בסקי", נורית גוברין (עורכת), הערה 44 לעיל, עמ' 179.

> משכנם [...] החלונות שוים, הקירות שוים, התקרות והרצפות שוות, במה איפוא יעשה היחיד את ביתו ששונה מחברו?[55]

הבתים אוצרים בחובם סיפורים, אך בגלל הדמיון המוחלט בין כל הבתים, והעובדה שהם שרויים תחת חוקי שכירות, הסיפורים אובדים. השוכרים השונים מתחלפים ללא ציון – הנערה היפה או האיש הזקן – מופיעים כסימן של שכחה. אנקדוטות אלו אינן חסרות משמעות: ברדיצ'בסקי הקדיש חלקים מיצירתו לסיפורים שכאלו. להפך, הוא מבכה את חוסר האפשרות להצבת הציון, בקצב הקדחתני של העיר ולנוכח הבתים הזהים. הבית מוצג כסובייקט תחת סימן השלילה: "בלי עצמיות מיוחדת ובלי נפש". "אחרת היא העיר הקטנה, שם השמים רבים והאויר רחב. אין בית דבק בחברו, אין רחוב מאפיל על חברו, איש איש בונה בשלו, ברשותו – כחפצו. לפי צורת הבית ואופן בניתו כבר נדע את היושב בו" (שם) המספר מצמיד את המרחב והסובייקט – "מחשבה בדבר שכלול ביתו ועצמיותו" – והופך את היחסים ההיררכיים סובייקט/אובייקט. מה שמאפשר את היצירה ואת הישארות הזכר הוא הבית ולא האדם. להיות בעל נפש משמעו להתקיים כמרחב היכול להכיל את הסיפור: להתקיים באופן ריבוני ולא בשכירות. הסיפור נולד בהתבדלות של היחיד, המובנת עכשיו כמרחב של פוטנציאל פואטי. "שם השמים רבים והאויר רחב [...] איש איש בונה בשלו, ברשותו – כחפצו. לפי צורת הבית ואופן בניתו כבר נדע את היושב בו".[56]

משם עובר המספר לתיאור רחוב נגידי העיר:

> לא רב הוא מספר הבתים, העומדים בשתי שורות, זו כנגד זו, אבל מרחב בין בית לבית. אין מסחר ברחוב זה, אין בו גם פינה אחת לחנות, ואיזו מנוחה חופפת עליו תמיד. יחס אותו רחוב לשאר חלקי העיר הוא כיחס שבתות השנה לימות־החול".[57]

זהו אזור של מנוחה ועושר, ללא מסחר, פרנסה ושכירות. כל בית "מטביע חותמו" ומופיע כפוטנציאל טקסטואלי־מרחבי.

הסיפור אכן מתממש:

> לבבי היה הולך שבי אחרי בית הגביר יחזקאל, שהציץ מבין האילנות הגבוהים בעלי הענפים הרחבים, שרידי היער, שהיה לפנים במקום ההוא ועתה בו מושב לבני־אדם. ויהי לי הבית הזה וסתריו בגעגועי נפשי כאגדה מיטיבה לרוח באמצע עייפות הלימוד בבית רבי".[58]

55 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "צללי ערב", אבנר הולצמן (עורך), כתבים יא, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 13–14.

56 שם, עמ' 14.

57 שם, שם.

58 שם, עמ' 15.

כאן מופיע אלמנט מרחבי נוסף: המרחב הפנימי של הלב. במקרה זה, הלב והבית אינם חושפים דבר פרט לפוטנציאל של הסיפור. מה שנותר מהסיפור הם מאפיינים רומנטיים־מלנכוליים: שרידי יער, אילנות גבוהים שכאחד חושפים את אפשרות הסיפור ומסתירים אותה. בהיגיון המלנכולי, השריד חשוב יותר מהחדש, ומסמל את נוכחותו הפוטנציאלית של סיפור. האילנות משמשים כמעטפת של בית הגביר, כקישוט החיצוני המסתיר פנימיות עשירה.

בית הגביר עומד כ"אגדה מיטיבה לרוח". כלומר, הרווח והמרחב המיוצגים על ידי הטבע – ייצוג ברדיצ'בסקאי נפוץ – הופכים את החיים לאגדה, שפותחת מרחב בנפש "באמצע עייפות הלימוד". אך הסיפור לא נמסר, ומה שנותר הוא בית – מכל ריק, המבטיח סיפור ולא מוסר אותו. הגעגוע הוא גם שלעולם לא הופיע כבר בעבר: הביטוי "הבית הזה וסתריו" מרמז על כך שכבר בעבר, כשהמשורר היה נער, היה הבית מלא בסתרים. סיפורו של הגביר יחזקאל וביתו מוצג אך לא מיוצג: מופיע כפוטנציאל. המערך המרחבי פואטי קשור ל"געגועי נפשו" של המספר לעבר: במתח שבין ההווה שבו נמסר הסיפור, לבין העבר שבו הוא התרחש, שכבר בו התקיימו געגועים.

המספר עובר לבית הבא ולסיפור הבא. זהו ביתו של שמעון איש שלום: "הדלת מצד הרחוב ישנה ושני חלונותיו מימינו ומשמאלו מכוסים תמיד וילון לבן וחיץ קטן מעצים דקים גזורים עגולים ממעל, ולפני דור שלם היו משוחים, מבדיל את הבית מהרחוב". הזמן עבר וחלף על הבית המוזנח. ההתיישנות ועצירת הזמן הם המאפיינים הבולטים של חזית הבית, המעבים את שכבות הזמן הפועלות בסיפור: ההווה הסיפורי פונה לעבר, שבו כבר מופיעה עצירה של הזמן.

> ואני גם את פנים הבית ידעתי. אם הלכתי בשליחות אבי, או עניין אחר הביאני שמה – איני זוכר; אבל זוכר אני, כי כמו חלום בהקיץ היה לי, כאשר נפתחה הדלת ואני באתי לחדר גדול ונמוך, ששולחנו וספסליו וכסאותיו מכוסים ומעוטפים תכריכים לבנים [...] החידוש היותר גדול בעיני היה העמוד העגול של שיש כהה, כעין אותו שנוהגים לקחת למצבת בן או בת שנקטפו באבם, והוא עומד בקרן זווית. ניגשתי אליו ומישששתי אותו מכל צד, והייתה לי קרירותו כמגע בעולם, שלא ידעתי פירושו.[59]

גם במקור היה הבית "כמו חלום בהקיץ". זהו אובדן כפול: המספר לא זוכר הכול, אבל זוכר את התחושה הרפאית ששלטה במרחב. הצבע הלבן, המסמן ביצירתו של ברדיצ'בסקי את האובדן המלנכולי, נבלע ברצפה השחורה ובעמוד הכהה: האור הקדוש משקף את החושך העתיד להגיח מעברו של הבית.[60] הכיסוי החוסם את החלונות חוסם גם האובייקטים:

59 שם, עמ' 15.

60 משחקי צבעים ניגודיים נפוצים ביצירת ברדיצ'בסקי. כאן הצבע השחור, המסמל את המוות, הוא המשך ישיר של התכריכים הלבנים, ואינו מנוגד להם: שניהם נוגעים לייצוג הרפאי של המרחב. דן

הכיסאות והשולחנות עטופים ב"תכריכי אבל". אפיון זה מרוקן את הבית מחיים והוא גם מקור הסיפור. האובייקטים האבלים מבשרים על הופעת היצירה כהיזכרות (חסרה). המספר נוגע בעמוד השיש – "מגע בעולם שלא ידעתי פירושו" – והסיפור מתחיל.

בעל הבית שמעון הוא אדם עשיר שירד מנכסיו, והחפצים היקרים בביתו מסמנים הוד שחלף מן העולם. עמוד השיש מצביע על הופעתו של עבר מדומיין בהווה הסיפור: "ואשאל את פי נפתלי חברי, בן הבית, ויספר לי כי עמוד זה בא במתנה לאביו מאת האציל פוֹטוֹצקי משכבר הימים. ויספר לי את כבוד עושרו של אביו בימים ההם". משפחת פוטוצקי הייתה משפחת אצילים פולנית ידועה. אחד מבניה, סטניסלב פוטוצקי, בנה בתחילת המאה ה־19 את גן סופיה, שנחשב לאחד מ"שבעת פלאי אוקראינה". הסיפור מוסט מיעדו, נדחה לטובת תיאור אגדות על פוטוצקי, החורגות מתחום הזיכרון לתחום הדמיון, ומטשטשות את ההבדל בין הצבת ציון ליצירה בדיונית.

> והאציל הפולני פוטוצקי ידוע לנו מבית חדרנו בארמונו הנפלא, במוצאי עיר שירנַבקי, שבו מאתים חלונות, והוא ואורוֹתיו עתה למושב שדים [...] הוא האציל, שהיו לו עשרת אלפים נושאי סבל ויעבדו באבן ועץ עשרים שנה רצופות לשכלל ולנטוע את גן־הקסם סוֹפיה בעיר המחוז אוּמַן. והגן הוא אחד מפלאי אוקריינה, ועוד היום יחריש וישתאה כל הבא שעריו ולא יאמין כי הוא רואה כזאת עלי אדמות [...] וגם זאת שמעתי, כי לאותו אומן מצוין, שעשה כְּוָנים למטעי הגן ולתכניתו ניקרו אחר־כך שתי עיניו, למען יהיו מעשי ידיו להתפאר רק פעם אחת בעולם ואין דומה להם.[61]

ברדיצ'בסקי משתמש במוטיבים אגדתיים ברורים, על האמן שנוקרו עיניו ועל גן הקסם הפלאי והחד־פעמי ("אין דומה לו" מדגיש את חשיבות הדמיון בייצוג העבר). מה שחשוב כאן הוא העיצוב המרחבי והטמפורלי. אחוזתו המפוארת של פוטוצקי מנוגדת ל"בית חדרנו": בית שהוא חדר או חדר שהוא בית. כלומר, המרחב הרחב מדומיין (נודע כאגדה), מתוך המרחב הצר. אפשר לדמיין את המספר יושב בחדרו הקטן ומספר או שומע סיפורים. יתרה מזו, הוא דובר בזמן הווה, "ידוע לנו", כדי לערבל את העבר שבו דומיין הסיפור, להווה שבו הוא נמסר (תחבולה טמפורלית החוזרת לאורך הסיפור).

האופן שבו מיוצגים מרחבים מדומיינים אלו הוא מלנכולי: מה שהיה פעם אגדה, בזמן הסיפר נעשה לדימוי המחזיק בחיים את מה שאבד. בדימוי מרהיב, אגמבן מכנה את המלנכוליה "היפרטרופיה (גדילת יתר של רקמה) מורבידית של הדמיון".[62] מלנכוליה היא אופן ידיעה הקשור בדמיון. היסוד האגדתי מציב את מה שאבד תחת האפשרות של מה

אלמגור, "תארים וצבעים חוזרים בסיפורי ברדיצ'בסקי", אבנר הולצמן (עורך), גנזי מיכה יוסף ה, תל אביב: רשפים, תשנ"ב, עמ' 110–111.

61 שם, עמ' 15–16.

62 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 23.

שלעולם לא היה, והופך את הסיפור של האציל לקונטינגנטי אך גם לאין־סופי. ההופעה של האחוזה כדימוי משמר אותה בחיים, מעניק לה את התוקף הבלתי מעורער של מה שאבד: במרחב הדמיון של הלב, תחת "תכריכי אבל", מתאפשר "ניכוס (Appropriation) כזה ששום סוג אחר של חיבוק (Possession) יכול להתחרות בו, ושום אובדן לא יכול לאיים עליו".[63] אחוזתו של האציל הפכה למושב שדים ורוחות רפאים.

דמותו של האציל קשורה בבעל הבית שמעון, שעבד תחתיו וירד מנכסיו. התרוששות זו מסבירה את המצב המוזנח של הבית. בהווה הסיפור חי שמעון עם ילדיו ה"פשוטים" מאשתו השנייה. הסיפור האמִתי, שחבוי בתוך הסיפור, מתרחש בין שמעון ובנו ידידיה, שנולד לו מאשתו הראשונה חוה. ידידיה, צעיר עשיר וחילוני, גר בקייב הרחוקה, ומגיע –

> אחת לשלוש שנים ליום שבת אחד, לבקר את אביו [...] ושמעתי אומרים כי מדי בוא בנו זה לאביו ייסגרו יחד בחדר הגדול, הנקרא אולם הבית, ושם ישוחחו כל היום, ואיש לא ידע מה הם משוחחים [...] ושומר הוא ידידיה את מועדו לבוא לעיר אביו אחת לשלוש שנים. וכל דבר שבעולם לא יעצרהו".[64]

על סף האולם הגדול – אך לא בתוכו – מגיע הטקסט ליעדו: לסיפור שבמרכז המרחב המלנכולי. חוה, אִמו של ידידיה הייתה אשתו הראשונה ואהבתו הגדולה של שמעון. יום אחד, בשעה שרכבו במרכבה,

> זחה דעתו של שמעון עליו ויצב לרכב לפנות לו את מקומו; והוא לקח את רסן הסוסים בידו וישרוק להם וירומו רגליהם ויטושו כנשרים, ושמעון מרגיש מרום כוחו. כברק רצה המרכב ותיכשל באבן במורד הדרך ותיהפך ותישבר. וייפלו היושבים בה, וחוה נפלה על מפרקתה והנפילה הייתה חזקה ותפוצץ את חייה.[65]

ברגע של גילוי הכוח והעוצמה ("מרום כוחו"), מגיע העונש הטרגי. חוה מתה בשל ההיבריס של שמעון: סוף טרגי זה מגיע כמעט לכל הדמויות האדומות ביצירת ברדיצ'בסקי. שמעון, שהיה פעם פעיל וריבון הופך לפסיבי ומוזנח. תגובתו למותה של אשתו מלנכולית באופן מובהק:

---

63 שם, עמ' 20.

64 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 18.

65 שם, עמ' 21. זהו מוטיב חוזר במיתולוגיה הברדיצ'בסקאית. לא רק מותה של האישה היפה והאצילית, אשר חורגת מן העולם ולכן צריכה לנטוש אותו, גם עושרו והצלחתו של שמעון מוצגים כהיבריס וכחריגה. המוות של האישה האהובה והפלאית הוא אחד מהדרכים בהן שב ברדיצ'בסקי בצורה ספרותית לפרֵדתו מאשתו הראשונה. ב"אבל ומלנכוליה" מתייחס פרויד לכלה הנטושה כסצנה מלנכולית: "האובייקט לא מת, חלילה, באמת, אך הוא אבד כאובייקט של אהבה (למשל, המקרה של כלה נטושה)". (פרויד, הערה 8 לעיל, עמ' 10). הכלה, שלא מתה במציאות, הופכת בספרות לדימוי מת, שרק דרך מותו ניתן לשמרו בחיים. אלו אינן קטגוריות ביוגרפיות או פסיכולוגיות בלבד, אלא מוטיבים בדיוניים בתוך קורפוס רחב, שהופכים מעדות ביוגרפית לאמצעי עיצוב מלנכולי.

> ומהימים ההם סר או הסיר שמעון איש שלום הצלחתו ממנו בידים. הוא לא חידש את שכירת בית המשרפות, כאשר כלה המועד; וסחרו החל להתמעט ולהתקטן, עד כי כמעט חדל. אמנם הוא נשא אישה אחרת, כדרך היהודים, ויולד בנים ובנות, אבל בקרבו פנימה לא ידע נחמה, וחדר אחד בלבו סגר בעד אחרים, וישם שם את זיכרונה למשמרת [...] בניו גדלו ויעשו איזה שיניים בקצה הבית הארוך שבתוך החצר, אבל בחדר הגדול, הפנוי אל הרחוב, לא נתן לנגוע, ויהי הכל שם מצבה לחוה.[66]

המלנכוליה של שמעון מתאפיינת בהפסקת פעילות מוחלטת, המובילה להתדרדרות ולהתדלדלות כלכלית. ההקבלה בין חלל הבית לבין חלל הלב ברורה: האובייקט האבוד "נשמר" בהם כמות בשל הסגירה של המרחב ושל הזמן. המצומצם והרחב חופפים, ומצויים תחת סימן האובדן. הפסקת הפעילות מונעת "השקעות ליבידינאליות" חדשות: חדר הלב הסגור מסביר את החזית המוזנחת של הבית ואת תכריכי הלוויה העוטפים את הרהיטים בחדר הכניסה. לכאורה, יש כאן השתתקות של שמעון, המסרב לציווי של עבודת האבל, ולחזרה אל הסדר הכלכלי. עבור פרויד, התקיעות המלנכולית היא תקיעות כלכלית במלוא מובן המילה: ההשקעות, ללא אובייקט, מתבזבזות, כאשר הסובייקט הופך מסובייקט פעיל בעולם לסובייקט מתכנס. "עבודת" האבל, היא זו המאפשרת את פתיחת הסתימה הכלכלית, ושיבה לסדר הנורמטיבי של ההומו פאבר, האדם העובד. בניגוד לכך הסיפור מציע כי יש הבדל בין עבודה האבל הכלכלית לבין מלנכוליה והשתתקות כלכלית, הפותחות אפשרות של פעילות או פוטנציאל פואטי: הפיכתו של שמעון מדמות אדומה למשיית היא חלופה פואטית. על פי אגמבן, פואטיקה (poeises), במובן המקורי שלה, היא "כל פעם שמשהו מיוצר, כלומר, מחולץ ממצב חבוי של אי־היות לתוך אור הנוכחות, ישנו poeises, ייצור, שירה".[67] היצירה והעבודה אינן מהלך של המצאה, אלא של חשיפה. או, בלשונו של ברדיצ'בסקי:

> הוידוי הוא חיתוך־הדברים של הנפש ושל המית הנפש, הוא הדרך שנפלט לנו ביער סבוך... הוידוי אינו כוח מוסרי, כי אם כוח שירי, התגלות מעשית וחיונית... הוידוי הוא פתיחת־פה לנפש והבנין השירי של אותה נפש. העבר קבור ומעולף במקרים רבים, כל מעשי האדם קבורים אצלו בדמיונו והוידוי יפתח להם פתח. העבר הוא דבר שבלב ובוידוי יעשה אותו למראה עינים ולחזון עינים: החיים נפתחים ממאסרם, והולכים ומתקשרים בחזיון חי, לב האדם יָגאל! — —[68]

יצירה היא ליטוש, התגלות וחיתוך של הדברים דרך הדמיון. היא מוציאה את העבר הקבור לכדי "חזון עיניים". הביטוי "לב האדם יגאל!" מזכיר את אמירתו של המספר על

66 שם, שם.

67 Giorgio Agamben, *The Man Without Content*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999, p. 37 (התרגום שלי, י"ר).

68 ברדיצ'בסקי, "על הוידוי", כתבי מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי), חדשים גם ישנים 3, ליפסיה: אברהם יוסף שטיבל, [חש"ד].

כך שלנוכח ביתו האגדתי של הגביר יחזקאל, הוא מרגיש "כאגדה מיטיבה לנפש בזמן עייפות הלימוד": כלומר, כהפסקה מהעבודה. זוהי פרשנות מלנכולית לאקט הווידוי, העוטפת את הארוס הוויטאלי. הווידוי קשר בטופולוגיה של הסיפור: מכל בתוך מכל, עד שמגיעים לחלל הווידוי. בחדר הגדול נפתח "מרחב התגלות מתווך", שבו קפא הזמן. בשבת זו ידידיה מפסיק את עבודתו, ובין החיים למתים, מדברים האב והבן על האישה האהובה. זו הסופרפוזיציה של הטופלוגיה של "נכאים": החלל הצר ביותר מחזיק בתוכו את העולם כולו. בלשונו של דנטה (אותו מצטט אגמבן, אך גם ברדיצ'בסקי עצמו היה מושפע ממנו): "מה שמכיל את כל אמנות השיר יקרא סטאנזה, כלומר משכן רחב ידיים או מכל בשביל האמנות כולה".[69]

"שמעון האב נשא בחובו את זכרון אשת נעוריו ובת אדוניו, וידידיה הבן, שהיה כבן שתים עשרה במות אמו, נושא את זכרונה בשאון מעשיו וסחרו".[70] שמעון נושא את זיכרון אשתו דרך הפסקה מלנכולית וידידיה דרך פעילות כלכלית. האב והבן יחדיו נושאים את אמם בלִבּם באופן המוחק את ההבדלה בין העבודה לשביתה, פעילות להפסקה, התעשרות והתרוששות, ומפרק את זוג הניגוד. בחלל הווידוי והיצירה נמחה ההבדל בין הנעורים לזקנה ובין המבט של ברדיצ'בסקי אל העתיד למבטו אל העבר.

"ושניהם לא למדו ספר ושניהם לא ידעו, כי על פי דינא גזירה היא על המת שישתכח מן הלב".[71] הגזֵרה שייכת לעבודת האבל, באופן שמחזיק יחד את ההתנתקות מן האישה האבודה, עבודת האל והיצרנות הכלכלית.[72] הפואטיקה המלנכולית מציעה אלטרנטיבה לחיים הכלכליים היומיומיים ולגזֵרותיה של ההלכה, דרך התעלמות מגזֵרת האבל: "שניהם יחדיו והצער ירים אותם ויקדש אותם".[73] הקדוש הוא מעשה (או אי־מעשה) הסיפור. הפסקת הפעילות וההתרוששות משמשים כמעיין של פוטנציאליות המתקיים במרחב מדומיין בין לבין, קדוש וארעי, של אי־פעילות פואטית, בו מתרחשת מלאכת הסיפור.

במעשה הווידוי הוא שהסיפור נותר עלום: כמו התשוקות עליהן מדבר אגמבן – "חנוטות ומצפות" – הסיפור מופיע כנסתר, חבוי באחוזת הקבר תחת תכריכי ההלוויה,[74] מוצג

69 דנטה, אצל Agamben, הערה 9 לעיל, עמוד VI. על הקשרים בין ברדיצ'בסקי לדנטה ראו: ציפורה כגן, רומן גמור: מרים למיכה יוסף ברדיצ'בסקי - מהדורה מחקרית, חיפה: הוצאת אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1997, עמ' 86.

70 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 21.

71 שם.

72 טלי לטוביצקי מדגישה את הבעייתיות שבהגדרת המלנכוליה כנאמנות לאובייקט אבוד. כלומר, לכאורה, יש כאן מערך שבו המלנכוליה מונגדת לאבל, ומוצגת כאפשרות האתית. אך למעשה, ברדיצ'בסקי מציג תמונה מסובכת הרבה יותר. המלנכוליה מאפשרת גם התרוששות וגם עבודה. יותר מכך, היא מקדימה את האובדן בכך שהיא בראש ובראשונה מרחבית. טלי לטוביצקי, 'אור נפש נפרדת' - הפואטיקה של המלנכוליה: קריאה בין סוגתית ביצירתו העברית של יעקב שטיינברג, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון, 2015, עמ' 18–19.

73 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 22.

74 Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 53.

אבל לא מיוצג. "צללי העבר חיים בלב שניהם ושומרים אותם שניהם".[75] התשוקות הלא מוגשמות מכוננות את הסובייקט: "תשוקה בלתי מוגשמת ומוצהרת זו, היא עצמנו, לנצח אסורים בתוך הקבר". או, ביחס למושג הפוטנציאליות של אגמבן, הרי שהמעבר של הסיפור לאקטואליות משמר בתוכו אימפוטנציה, חסר, משהו שלא נמסר. התשוקה המלנכולית של האב ובנו אל חוה נשמרת בבעֵרה מתמדת, והתשוקה של הקורא אל תוכן השיחה בין האב לבן, אל הסיפור, אותה מלבה המספר מהפתיחה, נותרת אף היא באי הגשמתה.[76]

לפני שער האהבה – ריבונות מדומיינת

היחס בין מרחב התווך המלנכולי לבין דמות המספר, מתפתח בסיפור המאוחר "אהבת נעורים". הסיפור נפתח בפסקה ארס־פואטית המזכירה את "העצבות" ו"נכאים":

> מעשים דורשים מאתנו, המסַפרים, תיאור מעשים מאורגים בחיים, חזיונות משולבים ושאון העשיה, הנשמע והנראה. ומה המה כל אלה, אם לא סיכום הנפש הסובלת וחביון הצער שלה? בלי נפש ובלי מיצוי היסורים שבנפש אין ערך לחזיונות ולמעשים, ולא נדע למה לנו לדעת אותם. הבה אספר לכם על אודות אהבת־נעורי. לא ידעה הנערה אהובת־נפשי שאהבתיה. לא אמרתי לה אז מזה דבר, מלבי לפומי לא הוצאתי זאת עד היום, שאנכי עומד לפניכם, קוראַי. ואני כבר באתי בימים, ראיתי חיים רבים ומְשבּרם, והנערה כבר אינה בהאי עלמא, היא קדמתני לצאת, ומנוחתה עדן בין נשמות טהורות, ואין החי מדבר מן החי.[77]

היצירה דורשת ביטוי: "מעשים דורשים מאתנו, המספרים": זהו חיבור של הרגש הפרטי לקולקטיב של "מחברים". התשוקה הפרטית היא ביטוי של יחס מייצג אל ההיסטוריה והלאום. בשביל להבין את העולם וההיסטוריה עלינו להבין את פנים הנפש. אלו נפתחים באור מלנכולי, מתוך העצבות שהיא הלך הרוח הפנימי והחיצוני גם יחד. המלנכוליה היא מנגנון לשוני: "אין החי מדבר מן החי". לא ניתן להכיר את החיזיון השלם ("שאון העשיה"), ללא עצבות מכוננת. במרכז הסיפור עומדת דמות המספר יהונתן, שבזמן הסיפר הוא צעיר "משיי" חסר אונים המאוהב בנערה נחמה. הדימוי של הנערה האבודה היא מקורו של הסיפור והלוז שלו, "עצם הסיפור":

---

75 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 21.

76 אותה נטייה מלנכולית־מרחבית נוכחת בשלל סיפורי בתים אחרים: "בתים" המספר על בית הננטש מיושביו; "השאלה"; המחיצה"; ו"בית תבנה" העוסק בבית מטפורי שחורבנו מצוי במעשה בנייתו (ראו: ציפורה כגן, מאגדה לספורת מודרנית ביצירת ברדיצ'בסקי, תל אביב: מוסד ביאליק, 1987, עמ' 116–117). סיפורים אחרים מציגים התגלות מלנכולית בהקשר של בית הקברות, כמו ו"בין החיים והמתים".

77 ברדיצ'בסקי, "אהבת נעורים", הערה 55 לעיל, עמ' 105.

ובבואי להזכיר את הבת שבבית והנפש הזאת, שהיתה לי למאור, הנני עומד כבר בעצם הסיפור. יותר מדוֹר שלם עבר, החיים תכופים וארוכים, ועדיין היא ניצבת לפני, מדי אזכור אותה, כמוה חיה ביפיה, בשתי צמות שערותיה הארוכות ובקסם חנה.[78]

התחביר מדגיש את המרחק הטמפורלי ואת שימור הזיכרון בלב המספר: הנערה "הייתה" ועדיין היא "ניצבת" בשעה שהמספר "עומד": ההווה של הסיפור הוא עבר קפוא. יהונתן ממקם את הנערה ב"בבית הנפש" שבו היא מופיעה כדימוי "כמו חי". אותו עקרון פועל כבר ברגע המפגש וההתאהבות – התשוקה מתקיימת מכיוון שהיא מוסתרת וחבויה: "והנה בלכתי פעם באותו רחוב ראיתיה ניצבת על סף הבית ככוכב מזהיר [...] כל היום לא ידעתי את נפשי וכחולם נשגבות הייתי. אהבתיה מיד, אהבתי את נחמה מאותו רגע ואכניס את זיו־איקוֹנין שלה בסתר לבבי".[79] האיקונין (הדימוי) של נחמה הוא מושא התשוקה, תמונה שאסור להשחית במגע, ולכן יש להחביאה.[80] מתקיימת כאן גם סופרפוזיציה של מרחבים – הבית, הנפש, הסיפור – שבהם הזמן עומד מלכת. החיזיון הנשגב, האהבה והתשוקה (לספר ולממש) קפואים בתצורה זו ופעילים רק בקיפאון זה. התשוקה נשארת במצב הבערה של טרם־המפגש.

קרה הדבר בעצם יום אחד בצהרים, ורגלי נחמה צעדו על סף בית אבי. אנכי ישבתי אז בחדר־המיטות וקראתי באחד מספרי־השכלה בצנעה [...] הספר שקראתי בו לקח את לבי, ובהפסיקי מעט הקשבתי פתאום מאחורי הדלת קול נעים וערב; ואם גם לא שמעתי את הקול הזה מעולם ידעתי כי הוא קולו של מלאכי. ולעולם לא אשכח את חרדת לבבי וחדוָתי ברגע הזה [...] בידי החזקתי את יד המנעול. חיים ואור ברגע! עלי רק למשוך ולפתוח, דלת של עץ מפסיקה ביני ובין מלאך־נפשי; ושמעתי את לבבי מרקד ומפכה בקרבי ולא יכולתי לנוע ממקומי. כה עמדתי רגעים אחדים, וה׳ היה בעזרי, כי אחותי ניגשה בעצמה ותפתח את הדלת ותקראני לבוא. יותר מאשר את סף הדלת לא יכולתי לעבור, והנה הפנים היפים עם עינים מפיקות הוד עומדים לנגדי. רגשי גיל ופחד יחד מלאתי, רק בחזקה התאפקתי, שלא לבכות ושלא לנפול על פני. כה עמדתי אני בן אדם, מול מרחבי יה.[81]

סצנה זו מאזכרת את המפגש על כפות המנעול משיר השירים ה. כפי שמראה ז׳וליה קריסטבה, מודל האהבה שם הוא של השתוקקות אין־סופית לפגישה. "נוכחות האהוב מתחמקת, אינה ככלות הכל אלא ציפייה [...] מירוץ בלתי פוסק".[82] אהבה זו אינה רק

78 שם, עמ׳ 107.
79 שם, שם.
80 תודה לטלי לטוביצקי על הערה זו.
81 שם, עמ׳ 109.
82 ז׳וליה קריסטבה, סיפורי אהבה, מצרפתית: מיכל בן נפתלי, רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ׳ 88.

תשוקה לא מוגשמת, אלא גם יחסי כוח: "דרך אהבה, אני מציב את עצמי כמו כפוף [sujet] לדיבור של זה שמשעבדני – האדון. הכפיפות הינה מאוהבת, מניחה הדדיות אף בכורה לאהבת השליט. שלמה הוא, כאמור, המחבר המשוער של השיר (זה שבלעדיו השיר לא היה קיים)".[83]

קריסטבה טוענת כי הסובייקט המאוהב נמצא בבריחה מתמדת ביחס לנמען, ובמקביל מטעינה את יחסי האהבה במתח של ריבונות וכפיפות: המאוהב הוא זה הכפוף לאהוב, שבמקרה של שיר השירים הוא גם המחבר וגם הריבון שלמה המלך. אם בטקסט המקראי השולמית פסיבית ועוקבת אחר שלמה המקפץ על ההרים, כאן הגבר הוא פסיבי, על כפות המנעול. אך במקביל מספרו של ברדיצ'בסקי בורח מבלי לזוז, בעוד נחמה מגיעה אליו. כך הוא מחזיק בשתי העמדות של האהבה: הוא גם מאוהב וכפוף לנחמה, וגם שליט היצירה, המחבר הלא־משוער של הסיפור. הטקסט מכניס את הדרמה של שיר־השירים, בין הריבון־משורר לבין האהובה, לתוך פיגורה אחת, הנושאת את כל משקל התשוקה והמימוש הפואטי שלה: גם המלך האהוב שהוא אובייקט האהבה, וגם השולמית המשתוקקת.

קריסטבה מציינת כי האהבה בשיר השירים היא אהבת נישואין ובצורה זו היא יכולה להתממש.[84] ברדיצ'בסקי מוותר על סיום הסיפור – החתונה – ומבקש להיוותר באמצעו: ללא אהבה, מימוש ונישואין, שבוי במרחב פנימי של אידיאליזציה ורוח. מספרו פסיבי כל כך שאפילו אינו מצליח לפתוח את הדלת ואחותו פותחת אותה עבורו. פסיביות זו היא עדות לריבונות הפרדוקסלית שלו על התשוקה וההתעקשות על אי־הנוכחות מאפשרת את קיום הפגישה הדחויה לאין־סוף. הטקסט דוחה גם את האופק השני של האהבה: זה הטרגי של אי־ההגשמה המתבטא במוות הרומנטי (כמו אצל רומיאו ויוליה). כאן האהבה מצויה בדחייה ועיכוב ולא מגיעה לשום מקום.

האלוזיה לשיר השירים משמעותית גם בהקשר הלאומי: באהבת ציון למאפו, הרומן העברי הראשון, האהבה והחתונה בסגנון שיר השירים אלגורית לתחיית האומה, ובכלל הפרשנות האלגורית לטקסט המקראי נוגעת לקשר בין העם לאל.[85] כאן מבקש ברדיצ'בסקי להיוותר לפני החתונה ולפני ההגשמה, וקושר את הדרמה הארוטית עם הדרמה הציונית־לאומית בתוך המערך של התשוקה המלנכולית.

---

83 שם, עמ' 92.

84 שם, עמ' 94.

85 אהבת ציון למאפו מעמיד את האהבה הארוטית הזוגית כאלגוריה לתחייתו ההיסטורית של העם היהודי. יגאל שוורץ מראה כיצד הטקסט של מאפו מעניק תשתית מיתית לתחיית האומה (יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח, תל אביב: דביר, 2007). במקום שבו מאפו העמיד פסטורליה של אהבה אוטופית, המסתיימת בנישואין ובהשלמת הריבונות היהודית, בוחר ברדיצ'בסקי באפשרות המלנכולית. הוא מכנס את כל סצנת האהבה לתוך היחיד, וככזו היא נותרת מלנכולית. ראו גם: יגאל שוורץ ונירית קורמן "איך ומתי נולדה הסיפורת העברית החדשה?", מעת לעת: היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, ישראל: כנרת זמורה ביתן, 2017, עמ' 24–32.

הסיבה שבגינה נודדת שנתו של יהונתן לפני הופעת נחמה היא בשל קריאתו באחד מספרי ההשכלה: "הספר שקראתי בו לקח את לבי". הספר והנערה מחליפים תפקידים בשלטון שלהם על לִבּו של הצעיר: לִבּו "היה ער" עוד לפני אירוע האהבה. אך, אם אנו נזכרים כי כבר מתחילת הסיפור מציין המספר כי הנערה הפכה עצמה לסיפור, הרי שיש כאן מעגל של קריאה וייצוג שמתרחש בתוך חלל הלב. כלומר, בתחילת חייו של ברדיצ'בסקי עמדו ספרי ההשכלה והאהבה בניגוד זה לזה. הוא גורש מאהובתו הראשונה שכן בחר בהשכלה על פני חיים מסורתיים לצִדה. כאן, השניים מקיימים ביניהם רצף חלק ונטול תקלות כמעט.

חוויית האהבה נותרת בלתי מוגשמת. המספר מדבר על "חיים ואור ברגע!", אך זהו הרגע שלפני פתיחת הדלת והמבט אל האהובה. זהו גם רגע ההשראה: "ושמעתי את לבבי מרקד ומפכּה בקרבי ולא יכולתי לנוע ממקומי". מעניין לקרוא משפט זה לאור התיאור המלנכולי שבפתיחת הסיפור. שירת הלב מהדהדת את "סיכום הנפש וחביון הנפש". כלומר, ברגע על כפות המנעול שומע המשורר את נפשו שרה: זהו "עצם הסיפור". ובמקום זה מתגלה יהונתן כאחד שלא יכול ולא רוצה לנוע ממקומו, שכן זהו מקומו. זה מה שקריסטבה מכנה:

> מרחב של פנימיות נפשית, שאינו ניתן להפרדה מן המרחב המאוהב. פנימיות זו נשארת כמובן בימתית, בעלת תיאטרליות רב ערכית [...] ועם זאת, בשל הכמיהה המאוהבת, המאחדת והמצרפת מעבר לפרידה חסרת התקנה המוטעמת על ידי טופוס הבריחה, האהבה היא כבר מכל החיים הפנימיים.[86]

החוויה הפנימית־ארוטית היא גם המכל וגם התוכן שלו. המכל סגור, שכן האהבה היא מלנכולית. התאטרליות, הקולות והמחווה של היצירה הפואטית מופיעים בלִבּו של המשורר, שבסצנה עצמה נותר אילם. תנועה זו, בין ריקוד הלב לבין הפסיביות המוחלטת של המאוהב, היא מרכז האירוע הפואטי המלנכולי. יהונתן מתייחס לאפשרות הקטסטרופלית של הגשמת התשוקה. החיים, האפשרות הפואטית והאהבה מתאפשרים רק במצב הטרומי, על סִפּה של השפה: "הנאה היתה לי לשמוע המלה 'אהבה' מוסבה על נחמה ברוב חופש, מלה שנזהרתי בנפשי להגות אותה באותיותיה ולא הוצאתיה מפי, לוּ גם משכו את לשוני בצבת".[87] בנקודה זו מגלה המספר את כוח רצונו: "רק בחזקה התאפקתי". כדי לקיים את התשוקה במצב הבערה, נדרש כוח רצון על אנושי.

המרחב בזמן המפגש הולך ומצטמצם: האהובה נכנסת לביתו של המספר, ולאחר מכן לתוך חדרו, כשברקע מצוי המרחב של הלב. ההתכנסות מאפשרת ראייה: "כה עמדתי אני, בן־אדם, מול מרחבי־יה". העולם והאלוהות נפתחים במבט המתכנס על הנערה. אי־המפגש בין השניים מזכיר את התיאור המרחבי־מלנכולי של פסקת הפתיחה. ניתן להביע

86 שם, עמ' 92.

87 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109.

את העולם מתוך העצב שבו ובלב. היצירה הספרותית־היסטורית של המשורר נפתחת במרחב המלנכולי. לא ניתן להפריד בין הארס־פואטי, האמוטיבי וההיסטורי: כולם חלק מאותה טופולוגיה.

הטקסט לא מסתפק בעמדה המתבוננת, ומוסיף לדמות המספר אלטר־אגו פעיל, דמות אדומה העומדת מול המספר הנבוך. בניגוד ליהונתן, הפסיבי, הרך ונמוך, מופיע אליקים:

> היה גבוה מעט בקומתו ממני, שערות ראשו צהובות ושערותי שחורות; אנכי הייתי מבכר בקריאתי ספרי אגדות וקדמוניות, והוא היה אוהב ספרי מליצה ושיר. אנכי כשבאתי לבית יונה הייתי יותר שומע ממדַבר; והוא אוהב ללמוד ולהתוַכח, אם גם ידיעותיו לא הגיעו לידיעותי. יחסנו אל נחמה היה שונה מן הקצה אל הקצה. אנכי יראתי גם לנגוע בקצה בגדה; והוא התל עמה, ואם לא חפצה לתת לו דבר־מה ניסה לקחת אותו מידה ויתאַבק עמה בדרך צחוק.[88]

יהונתן מתמהמה והוגה בנחמה מרחוק, בעוד אליקים שולח לה מכתבי אהבה ומתאבק איתה במשחק. בניגוד למספר, אליקים אוהב את נחמה אהבה יומיומית: "לי היה יפיה כאור שבעת הימים, ולוֹ היתה עלמה יפה ונחמדה מאלה המתוארות לרוב בסיפורי אהבים".[89] ברדיצ'בסקי מרמז לחוסר היכולת להסתפק בקישוטיות הפיגורטיבית של השפה. במאמר "בדבר הלשון" שהתפרסם באותם שנים, הוא טוען שהספרות העברית מדברת ב"שפה אי־טבעית ומסולסלת".[90]

> השפה העברית הרי היא הנשגב, הפסול [המפוסל] והחטוב במבטאים; בה כפל לשון, התעלות הקול; היא שפת ההתפעלות, שפת השירה הלירית ושפת ההתעוררות והתוכחה; והשפה הארמית היא שפת המשל והסיקור החד, הפתגם החד והמוסר החד. שפת עבר היא שפת ישראל, שפת עם חי ולוחם, היא שפת העוז והטבע; והארמית – שפת ההכנעה שבלב לפני השגחה עליונה, שפת הדת, שפת היהודים.[91]

הטקסט מצביע על פיצול לשוני בלב השפה: בין השפה העברית, שפת העבר והרגש, לבין הארמית, השפה היודעת והחושבת שהיא גם שפת החוק וההכנעה. בעיני ברדיצ'בסקי, לא ניתן להסתפק רק בצורה אחת של השפה. השפה העברית לא קמה לתחייה כשפה טבעית, אלא בצורה מסולסלת ומליצית. למליצה אצל ברדיצ'בסקי יש משמעות כפולה: במובן ה"קלסי" של המושג, כדיבור לירי, ארכאי ומסולסל. ובמובן השני, כסוגה הספרותית של ספרי מליצה כמו מליצת ישורון מאת שלמה לויזון (1816), או ככינוי לספרי ההשכלה בכלל. כך או כך, כפי שמציין שמעון הלקין, המליצה קשורה ביחס בין צורה פואטית

88 שם, עמ' 109.
89 שם, שם.
90 ברדיצ'בסקי, "בדבר הלשון", הערה 2 לעיל, עמ' 254. תודה לרוני הניג שהפנתה אותי לטקסט זה.
91 שם, עמ' 252.

מופרזת לתוכן.[92] כאן מרמז ברדיצ'בסקי על חוסר הרצון להסתפק בקישוטיות השפה. חשוב לציין כי הניסיון המליצי לנסח יחס בין אמת לפיגורטיביות ("בין החכמה לצחות", בניסוחו של אמיר בנבג'י) נמצא גם בתפיסה האסתטית והפוליטית של ברדיצ'בסקי.[93] אין הוא דוחה את המליצה והסלסול באופן כללי, אלא טוען כי צריך לחבר אותן לזמן ולמרחב ריבוניים. השפה והספרות אל להן להפוך למשחק בלבד. המילה מפוצלת גם במובן הטמפורלי, ואין קשר בין העבר לבין ההווה. פיצול זה מופיע גם ביחס לשני הנערים: אליקים הוא נציגה של העברית הלירית, בעוד יהונתן מייצג עמדה לשונית שמבקשת תחייה מיתית של העם היהודי מתוך "ספרי אגדות וקדמוניות", ושניהם מצויים מחוץ לזמן ומחוץ לשפה.

דרך הייצוג של אליקים מבהיר הטקסט כי מליצה או סלסול בלבד לא יספיקו.

> אליקים רעי היה נועז פעם לכתוב מכתב־אהבה לנחמה ולשלחו אליה ביד אחותו הקטנה. ובעוד שני ימים שלח אותה עוד פעם לבית יונה לקבל ספר שירים, ויפתח את הספר בבוֹאה, וציירו לעצמכם: הנה מכתב כתוב בידי נחמה היה מונח שם, והיא כותבת בשפת־עבר צחה, גם בו מדוּבר על דבר רחשי אהבה ועל זיו החיים בגן. וימהר אליקים אלי ויקראני [...] שבנו וקראנו יחד את דבריה הרמים והנעימים, אשר מתקו לפינו כדבש. מלה במלה קראנו את המכתב ואחרי־כן לקחתיו מידו ואסתכל בתוי־האותיות הנחמדות, ואקרא עוד פעם פסוק אחרי פסוק.[94]

מול פעלתנותו של אליקים, אשר פועל גם במישור הפואטי – "היה המליץ בינותינו" – גם במישור המיני, וגם מבחינה פיזית ("רעי קם ויצעד אנה אנה"), בולטת סבילותו של יהונתן, ה"יושב ורגשות נחמה בכתבה בידי. לבי עולה על כל גדותיו".[95] במקביל, המכתבים של אליקים ונחמה מוצגים כייצוג לא מקורי: הם ממוקמים בתוך ספר שירים, כאילו מייצגים באופן מטונימי איזו אהבה מועתקת, ולא רגשות כנים. וכך אומנם השניים מנהלים רומן מכתבים, אך יהונתן מופעל על ידי הרומן הזה יותר מאשר רעהו. הוא מתאר את היום של ההתוודעות למכתב האהבה כ"יום הגדול בחיי, ולא אשכח אותו, אם גם בעיקרו לא לי פתח שעריו, כי אם לאחר". בגלל העמדה הנמנעת שלו הוא מרגיש חלק

92 הלקין מציע הגדרה משולשת למושג מליצה: א. לשון שבה הצורה מאפילה על התוכן באופן מלא פאתוס. ב. כינוי גנאי לספרות ההשכלה, המנסה לכסות על ריקנותה בסלסולי לשון. ג. שימוש בפסוקי מקרא. הלקין, הערה 4 לעיל, עמ' 38–39.

93 "המובן העמוק ביותר של המליצה... נעוץ איפוא בגרסה קבלית יהודית של הרעיון הרינסנסי של איחוד החכמה והצחות. המליצה היא אמת לא מכיוון שהיא מבטלת את הלשון, אלא מכיוון שהיא אוכפת עלינו את הלשון כפריזמה שבלעדיה לא תתכן אמת". זו, על פי בנבג'י, עמדתו של המשכיל יצחק סטנוב המנסח את היחס בין פיגורטיביות ואמת, בין צורה ותוכן, בכתיבה המליצית ובכתיבת המליצה. אמיר בנבג'י, "הרפתקאותיה של המליצה העברית בתקופת ההשכלה: המקרה של יצחק סטנוב", לב חקק, זאב גרבר ושמואל כץ (עורכים), המשכיל בעת הזאת: ספר היובל למשה פלאי: מאמרים בהשכלה, ספרות עברית ולימודי היהדות, רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2017, עמ' 15–40.

94 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109–110.

95 שם, עמ' 110.

מהאהבה: "והלא בדברי אליקים רעי אליה היו גם דברי אליה על דבר רוּם ערכה ואור יפיה כי גדול [...] אולם אשר לדבריה, גם רגע אחד לא חשבתי שהם שייכים לשלישי ולא לי, ולא ידעתי בלבי כל חימה לאותו השלישי".[96] יהונתן מרגיש כשותף שווה, אם לא בכיר, בשיח האהבה.

רנה ז'ראר מציע כי תשוקה פועלת כמערך משולש. היא אינה מתקיימת בין סובייקט למושא תשוקה, אלא מתווכת דרך מדיום שלישי כלשהו: אם זה יריב שאנו נאבקים בו, או "מודל לחיקוי", ספרותי או מציאותי שאנו מחקים, התשוקה דורשת מתווך. ז'ראר מתייחס לאמה בובארי ממדאם בובארי המעתיקה את תשוקותיה מקריאה ברומנים זולים. אהבתו של אליקים היא סוג כזה של אהבה מועתקת: "לוֹ היתה עלמה יפה ונחמדה מאלה המתוארות לרוב בסיפורי אהבים, ויאהב גם הוא את נחמה כחוק אוהבים". זה מה שז'ראר מכנה "בובאריזם", הנובע מ"בורות, חוסר עקביות" וציות לצווים חיצוניים ולא להרגשה פנימית.[97]

מיד אתייחס לחוסר העקביות בעמדתו של אליקים, אך קודם כול אתאר את מערך התשוקה המשולש שבו מצוי יהונתן. זוהי תשוקה המונעת מתשוקתו של יריב, ופועלת כל עוד הסובייקט "משוכנע שהאובייקט כבר נחשק על ידי אדם שהוא מעריץ".[98] אהבתו של יהונתן לכאורה אמורה להיות מעוצמת מקנאה ביריבו. אך משולש התשוקה הברדיצ'בסקאי, כאשר יהונתן עומד במרכזו (בניגוד לאליקים), פועל בצורה שונה. יהונתן עומד בתווך: תשוקתו מועצמת לא מתוך קנאה באליקים, אלא משום שאליקים חוסם את דרכו אל הנערה. כשז'ראר מתייחס למודל התשוקה שבו עומד מול הסובייקט יריב עִמו הוא מתחרה על האובייקט, הוא מתאר זאת באמצעות המשל של קפקא "לפני שער החוק". היריב הוא המעורר את התשוקה ומוביל את הסובייקט אל מה שז'ראר מכנה (בפרפראזה מעניינת על החוק) "שערי גן עדן". אצל ז'ראר היריב משמש מכשול, כשומר המונע מן האיש מן הכפר להיכנס.

מצב ההשתוקקות האין־סופית הוא "זיו הגן" עבור יהונתן. היום המאושר בחייו הוא גם היום שבו אהובתו התוודתה על אהבתה לאחר.[99] במערך שהוא מייצר נפתרים באופן פרדוקסלי כל הקונפליקטים. יהונתן חווה את אהבתו דרך רעהו־אויבו, וכך שומר אותה

---

96 שם.

97 Rene Girard, *Desire, Deceit and the Novel, Self and Other in Literary Structure,* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965, p. 5 [התרגום שלי, י"ר].

98 שם, עמ' 8.

99 מעניין לקרוא בהקשר זה את פרשנותו של דרידה למשל של קפקא. דרידה טוען כי מדובר במשל על השהיית הפרשנות, והשתהות בתוך רגע האי־הכרעה של הדיפראנס: "אנו נמצאים לפני הטקסט אשר, כשהוא לא מוסר שום דבר סופי ולא מציג שום תוכן שניתן לזהות מעבר לסיפור עצמו, מלבד דיפראנס אינסופי, עד המוות" (Jacque Derrida. "Before the Law". *Acts Of Literature*. New York: Routledge, 1992, p. 211). בניגוד לכך, ברדיצ'בסקי אינו מבקש להישאר באין־ההכרעה, אלא לעמוד כל הזמן ברגע ההכרעה הריבוני עצמו.

בלתי מושגת ולכן נחשקת. רצונו של יהונתן לא בנערה עצמה, אלא בתשוקתו אל הנערה: זוהי חוויה מלנכולית שבה כל רגע של אינקרנציה נדמה כהסגת גבול, אפילו המגע בשולי בגדה. הנערה היא דימוי, שיר אהבה, והיחסים המשולשים משמרים אותה ככזו. חוויית הראייה, המתרחשת מעמדה לא פעילה, היא החוויה הטהורה של האהבה ושל היצירה. בתוך "חדרו הקטן" יכול להתרחש הניכוס המלנכולי והפואטי של האהובה כדימוי, המתרחשת מתוך המבט האוהב אך לא נוגע. זהו האופי האנטי־פוזיטיביסטי והריבוני של התשוקה של ברדיצ'בסקי.

השירה, האהבה והסובייקטים המשתתפים עומדת בעמדה נטולת סובייקט של תווך: או לחלופין, הסובייקט שלה הוא סובייקט מדיומלי. בין ספר השירה, שיר השירים עצמו, כתיבתו המליצית של אליקים, וידויי האהבה של נחמה וכמיהתו השקטה של יהונתן, חורג סיפור האהבה מכל מיקום סובייקטיבי ומתפשט במרחב בהצפה של מודל התשוקה של ז'ראר. כל זאת מתרחש רק מתוך הפרספקטיבה של דמותו של יהונתן, דמות המשורר ה"שלם", בניגוד למשורר החלקי שהוא אליקים. המשורר השלם – הסובייקט העברי החדש – הוא זה המחזיק ברצון מלנכולי שלם הנובע מעצבות הלב, התובע את אי השלמתו. במילותיו של אגמבן: "זהו העיוות של הרצון אשר רוצה את האובייקט, אבל לא את הדרך המובילה אליו, ואשר באותה העת חושק וחוסם את הדרך לאותה תשוקה".[100]

בשל חולשת הרצון של אליקים, לא שורד סיפור אהבה משולש זה זמן רב.

> ולא תאמינו, כי אליקים בגד בנחמה. הנער אליקים לא כיחש בה, ובימי התרוֹעעם יחד וכתבם זה לזה מכתבי־האהבה, האמין הוא באמת כי היא שלוֹ והוא שלה ויאהב אותה כערכה; אבל אליקים, כי היה לאיש, אינו נער. הוא צריך להיות סוחר, לנהל בית גדול ולהיות מנגידי ארץ, ויונה, אביה של נחמה, לא היה יכול העמידו באלה... מליצה ורגשות אהבת הנוער כמו אינם. אליקים רעי, כי גדל, נשא עלמה אחרת, שלא היה לה מן היופי של נחמה ולא היו לה מן המתנות שחָלק אלהים לנפש התמה הזאת, אדרבה, חסרות היו לה כולן; אבל לעלמה ההיא, אשר בא עמה בברית, היה אלף כסף נדה במזומנים, והיא גם היתה – לא דבר נקל לבן עיר קטנה – בת עיר גדולה, עיר מחוז.[101]

רצונו של אליקים מתגלה כארצי, גופני וחומרי, ומשחק האהבים כבובאריזם לא עקבי. אין בגידתו מתרחשת מתוך תשוקה יתרה למישהי אחרת, אלא מתוך כורח חברתי: הוא "צריך להיות סוחר". אם בתחילה הוא אוהב את נחמה כסוג של "חוק", הרי כאן הוא מחויב על ידי חוקי החברה להתמסר לשגשוג הכלכלי.

---

100 Agamben, הערה 9 לעיל, עמ' 6.
101 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 110.

מול הרצון של אליקים בהתעשרות, שררה ועוצמה, צריך לשוב ולבחון את תשוקתו כלפי נחמה, הפועלת באופן כמעט שווה נפש. כפי שמציין המספר, עבור אליקים האהבה לנחמה אינה יותר ממשחק. משחק, כפי שמראה אגמבן, הוא חילול של פרקטיקה מקודשת: "המעבר מהקדוש אל המחולל יכול להתרחש גם, למעשה, בצורה של שימוש לא הולם (או, למעשה, שימוש מחדש) במקודש".[102] הקדושה תלויה בנרטיב כלשהו (מיתוס) שמשחזרים בטקס קדוש: "מקודש יכול להיות מוגדר דרך האיחוד העשוי מאותו חומר של מיתוס וטקס פולחן".[103] הקדושה תלויה גם בהפרדה מהספרה החילונית. זהו הטקס שיהונתן מבצע כשהוא קורא את מכתבי האהבה: בחוץ וגם בפנים הוא משמר את הספרה הקדושה נפרדת. הוא לא נכנס ל"מרחבי י"ה",[104] ונותר על כפות המנעול, שומר את נחמה בתחום המדומיין של האהבה הקדושה.[105] האירוע הפואטי (ולכן גם הלאומי) הוא אירוע מקודש הנפרד משאר תחומי חייו.

בניגוד אליו, המשחק של אליקים מחולל, בשני אופנים שונים.[106] במשחק הפיזי: "והוא התל עמה, ואם לא חפצה לתת לו דבר־מה ניסה לקחת אותו מידה ויתאַבּק עמה בדרך צחוק". האהבה הופכת להתאבקות בדרך צחוק, ומאבדת את המשמעות המקודשת, כאשר הקונטקסט המיני נותר, אך מנוטרל מההתחייבות ומהמעבר לספרה אחרת (של נישואין). מנגד, המיתוס של האהבה נותר על כנו במשחקי המלים של אליקים. מכתב האהבה, כשהוא מוצא מתוך הקונטקסט של ההתחייבות והטקס, כלומר מהקונטקסט של קדושת האהבה המוגשמת, הופך למשחק מלים מליצי ופואטי.[107]

ההבדל בין שני סוגי התשוקה מובהר: בעוד אהבתו של אליקים את נחמה היא משחקית, כמעט נטולת רצון, וננטשת ברגע שהנער היפה מוצא לעצמו שידוך מוצלח יותר, תשוקתו העזה של המספר אליה עזה ולא מעורערת. ובמקביל, רצונו של אליקים תמיד פועל בצו כלשהו, או מתוך כורח כלשהו: "חוק" האהבה או צו הפרנסה, הכורח להקים בית ולהתעשר. בתוך הניגוד הגנוסטי לכאורה בין דמויות בעלות רצון לבין דמויות חלשות, מתגלה דווקא הדמות האדומה והפעילה כזו הפועלת תחת כורח. אפילו ההתעשרות והחיים כ"נגיד" מתקיימים תחת חוק וצו, בעוד דווקא האפשרות המלנכולית פועלת באופן חופשי מכורח כלשהו. רצונו הנאמן של יהונתן לא נתקל בכורח המציאות, והוא אנטי־פוזיטיבסטי ונפרד מרעיון ההגשמה. שקד מתייחס לפתטיות של הגיבורים הרכים

102 Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 75–76.
103 אמיל בנבניסט, אצל Agamben. שם, שם.
104 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 109.
105 על הדמיון בין קדושה לאהבה ראו: צחי זמיר, "קדושת האהוב", עיון נג (2004), עמ' 151–165.
106 "המשחק שובר את האחדות: כמשחק גופני, הוא משמיט את המיתוס ומשמר את הפולחן. כמשחק מילים, הוא מטשטש את הפולחן וממשיך למיתוס להמשיך ולשרוד". Agamben, הערה 40 לעיל, עמ' 75–76 (התרגום שלי, י"ר). "כמו שבנבניסט אומר: 'מישהו משחק כאשר רק חצי מההליך הקדוש מושלם, כאשר המיתוס לבד מתורגם למילים או הפולחן לבד מתורגם למעשים'" (שם).
107 אגמבן מתייחס לפוטנציאליות נטולת הרצון של המשחק "המשחק משחרר ומסיח את הדעת של האנושות מהספרה המקודשת, מבלי להרוס אותה" (שם).

של ברדיצ'בסקי, למול הכוח של הגיבור הניטשיאני, העל־אדם: "הדמות המנוגדת לדמותו של המשכיל חסר האונים היא דמותו של הגיבור רב־האונים, המתמודד עם גזירות הגורל ונכשל כשלון טראגי".[108] אך כאן המשכיל חסר האונים הוא המחזיק ברצון הניטשיאני המתגלה כמלנכולי: בניגוד לרעהו העז והפעיל, הוא לא נכנע לסתירות החיצוניות במציאות – כלכלה, צווים חברתיים וחוק – ופועל באופן מלנכולי ולכן ריבוני ונטול כורח.

ברדיצ'בסקי הופך על ראשו את "זוג הניגוד" ומעמיד את המלנכוליה כמרחב בו נולדת דמות המשורר ומתאפשר הגילוי החזק ביותר של הרצון, הנטול כל כורח כי הריבונות שלו מדומיינת. שנים רבות לאחר מכן, בעת כתיבת הסיפור, עומדת עדיין דמותה של נחמה לנגד עיניו של המספר: "ואנכי הנני האחד, שבירכתי האדמה אני יושב ואזכור את נחמה ואת יפיה. יותר מדור שלם כבר עבר; ואני כבר באתי בימים, ועדיין ניצבת נחמה לפנַי כמו חיה, בתום יפיה ובשתי צמות שערותיה הארוכות".[109] התשוקה הבלתי מוגשמת והרצון המוחלט מותירים את נחמה בחיים ומולידים את הסיפור כדימוי: רצון, יצירה ומלנכוליה כרוכים יחדיו. המספר משמש כריבון ב"חלל קטן בירכתי האדמה" – ציטוט כמעט מפורש מ"נכאים" – ומשאיר את הסיפור בחיים. הדימוי של הנערה בחלל של הקבר נולדים מתוך החזרה המשולשת על הגוף הראשון: "ואנכי הנני האחד". רצונו של המשורר היחיד הוא זה המאפשר את קיום היצירה.

> ואני? – אני האמנתי תמיד כי נחמה רחוקה ממני, ולא פיללתי כי יתכן שהיא – משאת־נפשי וחלקי היחיד בחיים – תהיה באמת שלי ותאמר אחריך אלך, ובכן כי גדלתי והייתי לאיש הרחקתי נדוֹד ואעבור מדינות וארצות ואשתלם בלימודים וכַתּוֹתי את לבי למשוררים ולחושבי עולם, שעינוּ אותי עשרים שנה רצופות והוליכוּ אותי שוֹמם בדרכים וארחות שונים, מבלי אדע עד היום אי זה השער אשר בני־אדם יבואו בו![110]

הדרך להשאירה בחיים הוא דרך השירה והמחשבה (המילה המאוחדת). זוהי דרך ייסורים שלא מסתיימת בשום שער. סוף המסלול הוא הרגע – המאושר והנצחי – של לידת הסיפור: "ועדיין ניצבת נחמה לפנַי כמו חיה". זהו סיפור על אופן של אהבה בלתי מוגשמת, על דרכים שלא מובילות לשום מקום ועל שערים סגורים. סיפור על סיפור, או על מקורו של הסיפור ועל מה שמותיר אותו בחיים: "סיכּוּם הנפש הסובלת וחביון הצער שלה". כך ניתן להבין את הביטוי משיר השירים: "עזה כמוות אהבה, קשה כשאול קנאה". האהבה פועלת ביחס למוות, אך אלו יחסים מפרים. הקנאה, מנגד, הופכת גם היא למדיום יצירתי, כמעט שלו וחיובי. יהונתן זוכה לאהבה נצחית מכיוון שאהובתו מתה ולפני כן הייתה שייכת לאחר. השאול, או חלל הקבר, הוא המקום שבו יושב המשורר־

108 שקד, הערה 53 לעיל, עמ' 186–189.
109 ברדיצ'בסקי, הערה 55 לעיל, עמ' 111.
110 שם, עמ' 110.

מספר. הסיפור, העולם, מרחבי הקדושה, נולדים בתוך המרחב הצר שבירכתי האדמה. יתרה מכך, שוב, זהו עניין פרטי־קולקטיבי: המספר הוא חלק מקולקטיב של "משוררים וחושבי עולם", המהלכים במדבר, ב"מדינות וארצות", ללא גאולה ריבונית. החדר הקטן הוא גם הגלות: הנדודים במדבר והשהות על הסף. המקום של המשורר ושל העם הוא על הר נבו זה, במבט על אובייקט התשוקה – הארץ המובטחת או הנערה האבודה – ורק באופן זה נשמרת אפשרות הריבונות.

בתחילת המאמר העמדתי זה מול זה שני כוחות מנוגדים לכאורה. האהבה וחפץ החיים מחד, והמלנכוליה והתשוקה אל העבר מנגד. כאן כוחות אלו עומדים ביחד. "חפץ החיים הוא החיים, הוא מהות החיים", ואכן "בשעה שאש האהבה" עצורה בעצמות המספר, הכל מתאחד ומתיישר. אך אלו פועלים בגלל האופי המלנכולי והאימפוטנטי שלהם. חפץ החיים הוא תשוקה אל התשוקה עצמה, שמטרתה להשעות את עצמה. הדימוי נולד במרחב המדומיין כי הנטייה המלנכולית מקדימה את האובדן עצמו. ברדיצ'בסקי קודם כותב על כך שעצב הוא מקורה של היצירה, ורק אחר כך מציע אובדן כלשהו, אותו ניתן להשאיר בחיים כסיפור. המלנכולי הוא תכסיסן, המשתמש באובדן מומצא כדי לכונן רצון טהור. זהו סיפור ארספואטי העוסק באופן שבו "שאון המעשים" מתרגם, בחיזיון של המשורר ובכוח רצונו, למרחב ריבוני־ספרותי: ליצירה. בלשונה של קריסטבה: "מלכותי פי שלושה: שליט, משורר, מאהב"[111] תחת סימן המלנכוליה.

המשורר כל יכול – השיבה אל הספרות

בשנת 1911, עם מעברו מברסלאו לברלין, פוסק ברדיצ'בסקי מעבודת הספרות וההגות ומביט בעולם במבט קודר.[112] הוא מתייאש ממצבה של הספרות העברית, מנתק את רוב קשריו עם הסופרים העבריים הצעירים, ומתבודד במחקרים היסטוריים ותאולוגיים. כך הוא כותב לברנר:

> הנני במצב יאוש גמור. חדלתי מאפס מעשה גס לקרות ואיני יודע מכל פרי צעירינו כל עיקר ולפעמים גס לא אובה לדעת. הנני כאדם יודע את קברו בחיים. מה אומר ומה אדבר לאלה, שעוד חושבים את עצמם בחיים או אומרים לחיות.[113]

באותה תקופה משנה ברדיצ'בסקי את שם משפחתו לבין־גוריון. ברדיצ'בסקי השתמש בשם זה בעבר (במאמר "זקנה ובחרות" [1899]), אך "בתום מלחמת העולם הראשונה הפך את השם העברי לשמו האזרחי הרשמי, והוא זה החקוק על מצבת קברו".[114] מרכוס

111 קריסטבה, הערה 82 לעיל, עמ' 88.
112 מנחם ברינקר, הספרות העברית כספרות אירופית, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 58.
113 ברדיצ'בסקי, אבנר הולצמן, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ירושלים: זלמן שזר, 2011, עמ' 197.
114 שם, עמ' 193.

מוזלי טוען כי שינוי השם מסמל על היפוך ביצירת ברדיצ'בסקי: ממשורר לסופר ומיוצר לאספן, בהשלמה של התהליך שהתחיל בשנת 1906. הולצמן מסביר:

> שינוי השם היה ביטוי אחד מני רבים לתשוקה שפיעמה אז בברדיצ'בסקי להשיל מעליו לתמיד את אדרת הפרוזאיקן והפובליציסט [...] "לבי ורוחי הנה נוטים זה ימים רבים להתכנס ביותר אל דברי מדע בימי קדם שלנו מאל דברי ספרות" כתב לש"א הורודצקי ב1912. ברוח דומה גילה את לבו בפני פ' לחובר ב1913 "חדלתי לחשוב אותי למשורר ולסופר בעיקר, והנני בעיני אך חוקר דתי או יהדותי. שאלת כל השאלות אצלנו מעסיקה אותי בכל אשר אפנה או פניתי, ואפילו בשעה שברחתי הרחק הרחק מאלה".[115]

מנחם ברינקר ומרכוס מוזלי מזהים זאת כעמדה של עדות המפנה את מבטה מן העתיד אל העבר, המוותרת על "אלה שעוד חושבים את עצמם בחיים או אומרים לחיות". אך המלנכוליה אצל ברדיצ'בסקי תמיד עומדת גם ביחס לתחייה ויצירה, והוא חוזר אל הספרות.

> כך נעשו אותן שנים [...] שממילא היו עמוסות במפעלי מחקר, עיבוד וכינוס, גם לתקופה של פריון מחודש בכתיבתו הסיפורית והמסאית. אף שהשתדל לאטום את אוזניו מפני הרוחש והמתחדש בחיי הספרות העברית, הגיעו קולותיה לאוזניו וכמו כפו עליו שלא לעמוד מנגד.[116]

שובו אל הספרות נעשה בלחץ של המוציא לאור העשיר אברהם יוסף שטיבל, מעריץ ותיק של ברדיצ'בסקי.[117] "תנועת המטוטלת" בין העבר לעתיד שימשה מנוע פורה ליצירתו: בשנים 1919–1921, במימונו הנדיב של שטיבל, כתב ופרסם ברדיצ'בסקי מספר סיפורים קצרים, שלושה רומנים קצרים, ורומן ארוך אחד. הסיפורים הקצרים מוקדשים ברובם להצבת ציון לחיי הקהילות שבהן חי הסופר, ולדמות המספר בהם עמדה צדדית כפיגורה של "זיכרון ללא 'אני'".[118] באחד מהסיפורים אף מופיעה ההסתייגות המפורשת מעבודת יצירה וחיזיון: "לא אומנות משורר בידי, אך סופר ומזכיר אנוכי לעובדות ראשונות ומציין אני טיפוס אנשים נרשמו בזכרוני משכבר הימים".[119]

בניגוד לכך, את שלושת הרומנים הקצרים – גרי רחוב, בית תבנה ובסתר רעם, מקדימה הקדמה ארספואטית המראה כי ברדיצ'בסקי לא נטש את הפיגורה של המשורר. שם

---

115 שם, עמ' 193–194.

116 שם, עמ' 198.

117 שם, עמ' 211.

118 Marcus Moseley, "Between memory and Forgetfulness: the Janus face of Michah Yosef Berdichevsky", *Studies in Contemporary Jewry* 12, 1996, pp. 78–117

119 ברדיצ'בסקי, "אחינו אתה", הערה 49 לעיל, עמ' 33.

מזדהה דמות המספר עם השאיפות ההיסטוריוסופיות של ברדיצ'בסקי.[120] אלו יצירות אנתולוגיות, כלשונה של ציפורה כגן, שבהן איסוף ויצירה נפגשים.[121]

> הסיפורת שלו מעמידה בגלוי ובסמוי, במישרין ובעקיפין, את הרציפות התולדותית לצורותיה ולתכניה: לא את ההמשכיות הרשמית החד־כיוונית הסובייקטיבית, לדעתו, כי אם את הרציפות המלאה המקיפה את כל הריבוי שצמח והתקיים בתוך התולדה, אם במרכז ואם בשוליים.[122]

המשורר מיילד מחדש את ההווה של העם מתוך המיתוס.[123]

יצירות אלו רוויות בקטעים שבהם מעיד המספר על תהליך היצירה, הנוטים לערבוב בין היסטוריה, עדות, איסוף ויצירה.[124] אלו "מכלים" ארספואטיים, המציגים את "הטכניקה כולה" ואת מקור היצירה: זו פרי דמיונו של המספר וגם זיכרון של הקהילות בהן חי. כך נפתח "בסתר רעם":

> בשכבר הימים החילותי לתאר את חיי האיש, נושא סיפורי זה – חיים שמלאו את לבבי. אבל אז לא עלה בידי לגלם את הנפשות וגם לצרף את המאורעות לפי חזות־עיני והגות־רוחי. ואכתוב שתים שלוש דלתות ופסקתי מיד. – עיר לוטון מקום המעשים הללו, לא עיר־מולדתי היא. בימי עלומי באתי מחבל רחוק עם הורי בשעריה אז כמעט לא ידעתי עוד סיפורי בראשית. ואעזוב אותה ואינני עוד נער. ונפתלתי גם אני עם החיים ונשכני נחש השירה והחטא. ועל חטא קדום גם סַפר אסַפר.[125]

---

120 שקד, הערה 53 לעיל, עמ' 169.

121 ציפורה כגן, "'שירה אובייקטיבית תולדתית': פואטיקה אנתולוגית ביצירת ברדיצ'בסקי", הולצמן (עורך), הערה 48 לעיל, עמ' 391.

122 כגן, הערה 76 לעיל, עמ' 17.

123 בהתאמה לקטגוריה של המיתוס שעליה מדבר אמנון רז־קרקוצקין במאמרו "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", שלילת הגולה ויצירת העתיד הציוני תלויות בחיבור מיתי עם העבר שלפני הגולה. ברדיצ'בסקי הוא דוגמה מובהקת לעמדה של "שיבה אל ההיסטוריה", שכן הוא מנסח את התולדה היהודית מתוך העלאה באוב של טקסטים יהודיים דחויים מחד גיסא, ושל יהדות מקראית ארוטית וכמעט פנתאיסטית מנגד. ניתן למקם את יצירת ברדיצ'בסקי – פי שעשו חבר ובנבג'י – כשלב בהתפתחות הסובייקט הציוני. מה שאני מנסה להדגיש הוא את האופן שבו חוסר האמונה ביכולת להגשים את החזון הציוני הרדיקלי מייצר כלכלה של תשוקה מלנכולית, שעוזה תלוי באי הגשמתה, ושעתידה קשור בהשהיית התקדמות הזמן. רז־קרקוצקין מנסח את השיבה אל ההיסטוריה ככניסה אל "היסטוריה קדושה" של גאולה. זו נתפסת על ידי ברדיצ'בסקי כלא אפשרית ומוחלפת בתשוקה לגאולה. אמנון רז־קרקוצקין, "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 1999, עמ' 249–276.

124 כגן, הערה 76 לעיל, עמ' 17.

125 ברדיצ'בסקי, "בסתר רעם", הערה 49 לעיל, עמ' 77.

זיכרון ויצירה נפגשים ואין הבדל בין עדות לבדיון. "נחש השירה" מאפשר את כתיבת ההיסטוריה כספרות: המשורר, הפילוסוף והעד, שוהים ברווח של הלב. הסיפור הוא גם היסטוריה, גם מיתוס וגם ספרות, בטמפורליות קפואה של עבר, הווה ועתיד. הימים שחלפו קמים לתחייה במרחב הנפתח בלב, דרך "חזות העין והגות הרוח" של המשורר. זהו המימוש המאוחר של הטופולוגיה המלנכולית שדנתי בה במאמר זה. אחוזת הקבר של הלב מופיעה גם בפתיחת "בית תבנה": "משכבר הימים אני נושא את גוּף המאורע הזה בחוּבִּי, מבלי מצוא מנוח, עד אשר חרתי אותו לזכרון בספר. אותם הכּוחות המניעים בחיים ואורגים את ארג החיים הם־הם דוחקים את הלבבות לגלם את המעשים ולהציב להם ציוּן".[126] הסיפור הוא גוף החנוט בנפשו לאורך השנים. הדיאלקטיקה של יצירת ברדיצ'בסקי מערערת את ההבחנה בין ה"סופר" לבין ה"משורר", בין העדות לבין הבדיון, בין היצירה לבין ההיסטוריה. הלב המתמלא בחיים הוא המרחב המלנכולי והצר של התשוקה והיצירה. החיים משומרים, אבל תמיד ביחס למצב הסתירה (as not) הדיאלקטי: נותרים בחיים כסתירה של מצבם החי, בהקשר חדש; כדימוי, המשמר באותה העת בה הוא שולל את צורת הקיום הקודמת.[127]

הספרות היא ייצוג היסטורי ("לתאר את חיי האיש") וחזון פואטי ("לגלם את הנפשות וגם לצרף את המאורעות לפי חזות־עיני והגות־רוחי"). דיאלקטיקה זו הנובעת מעצבות, בניגוד לזו ההגליאנית למשל, לא מתקדמת – מניעה את גלגלי ההיסטוריה, אלא עוצרת אותם. העוצמה והרצון שבלב המשורר מבקשים להיוותר במקום. כוח הרצון המלנכולי של המספר הוא אם כן האלמנט הארספואטי החיוני לקיומה של היצירה. הרצון הריבוני הוא הרכיב האונטולוגי, התאולוגי, הפואטי והפוליטי המשמעותי ביותר במחשבתו וביצירתו של ברדיצ'בסקי.[128] זו הפתיחה של "גרי רחוב":

> לא על עיר מולדתי אספר עתה, כי אם על עיר שם עמדה ערש אהבתי הראשונה וגרתי בה בימי עלומי כשנתיים ימים. יותר מדור שלם כבר עבר, מלחמות רבות היו בארץ, גויים וממלכות נשבָּתו; וַאני רַב ראיתי שבט־אלוֹה וגם חסד־אלוֹה. תוקף כוחו של היחיד עולה על זה של הרבים; אם חתחתים לפנינו על כל מדרך כף־רגל, הן שַׂדמות הזיכרון פתוחות לַמרחב, שם נטייל בַּעלות השמש ובבוא השמש. גם על המיטה, לא נרד ממנה בחיים, שביבי נוער עוד יאירו משהוּ את האופל. איני מאמין

126 ברדיצ'בסקי, "בית תבנה", שם, עמ' 53.

127 "אגמבן, המתייחס לדיאלקטיקה ההגליאנית, מתאר זאת כך: 'ניתן לאחוז ב'זה' (this) רק אם נבין שהמשמעות של "זה" היא, למעשה, לא־זה'". לאחר מכן הוא מראה שהמקום שבו מופיעה הדיאלקטיקה לראשונה אצל הגל בניסוחה המפורש, היא מופיעה כיחס של 'לא זה', as-not: התהליך הדיאלקטי של שימה לעיל (aufgehoben) שולל את הקיום הקודם, ובכך משמר אותו. ראו: Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. 14–15.

128 לקריאה על הרצון אצל ברדיצ'בסקי, ראו: ברדיצ'בסקי, "על הרצון", הערה 28 לעיל. ראו גם: חמוטל בר־יוסף, מגנים של דקדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 1997; גולומב, הערה 37 לעיל, עמ' 178–185.

בתחיית־המתים, אבל מאמין אני בתחיית דָבר עבר וחלף או גם מת במוחו של אדם. המשורר כול יכול.[129]

המשורר מצהיר על יכולתו להקים לתחייה את העבר ברצונו המצוי תחת סימן המלנכוליה. המרחב הספרותי או הדמיוני, הוא של מיטתו של הגווע או האדם המדוכא: ממנה לא יקומו אלו ש"שכחו מעמל החיים".[130] החיים החדשים הם שביבי נוער בחשכה. נקע גלגל הזמן והוא נע על צירו ללא מטרה והתקדמות. כמו שאומר ברדיצ'בסקי: "בשירה אין התקדמות, כל משורר אמיתי סובב על צירו ובזה הוא נצחי".[131] הזמן של השירה הוא הווה נצחי שבו עבר ועתיד מתקיימים במקביל: לא בשל חוסר הרצון להתקדם, אלא בגלל רצון עז שלא להתקדם. בחלל הלב "שדמות הזיכרון" נותרות פתוחות והתשוקה במצב של בערה תמידית: זוהי השממה הגלותית שבה נודד המספר ב"אהבת נעורים". המשורר מציע חיזיון שלם המחבר את העמדת הזכר עם הבדיון והיצירה, מתוך חוויית הגלות.

זהו המרחב הפרדוקסלי של ספרות העוז והנכאים של ברדיצ'בסקי: מרחב אנטי־פוזיטיביסטי המעמיד למול כורח החיים – "אם חתחתים לפנינו על כל מדרך כף־רגל" – יצירה שנותרת בחיים מכיוון שהיא אבודה. עמדתו הפרדוקסלית של הסופר ביחס לציונות מתבהרת ביחס למרחב המלנכולי של המספר. הסופר לא האמין שהעם היהודי יכול לשרוד בגלות ללא ריבונות מדינית; מנגד, הוא גם לא חשב שריבונות כזו תוכל להתקיים. הפתרון האוטופיסטי של המחבר, שמעולם לא עלה לארץ ישראל, הייתה לקיים ריבונות זו במצב של תשוקה בלתי נגמרת ושל השעיית ההיסטוריה. הרצון בהגשמה (של האהבה או של החזון הציוני) מומר ברצון של רצון, ריבוני, כל יכול ומעבר לכורח ולחוק, במרחב המדומיין של קבר הנפש.

הפואטיקה של האסון – אפילוג

מרים, יצירתו האחרונה של הסופר, נתפסת כמימוש המובהק של החיזיון הפואטי וההיסטורי של ברדיצ'בסקי. בניגוד לעמדה זו, אני טוען – טענה אותה אני מרחיב בדוקטורט שלי – כי הרומן הוא טקסט שבו עבודת הזיכרון הופכת לבלתי אפשרית, בשל קריסתו של המשורר המיואש. ברדיצ'בסקי, למרות בידודו בברלין, מעולם לא הפסיק להחשיב את עצמו כשותף לגורל העם היהודי. האסונות התכופים שעברה יהדות מזרח אירופה באותן שנים, ומלחמת העולם הראשונה שגבתה מספר קורבנות עצום, השפיעו

129 ברדיצ'בסקי, הערה 49 לעיל, עמ' 37.

130 אפשר לחשוב על הסיפור "בבית אביה" בהקשר זה.

131 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "למהות השירה", כתבי מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי), חדשים גם ישנים 1, ליפסיה: אברהם יוסף שטיבל [חש"ד]. השימוש בביטוי "נקע גלגל הזמן", הלקוח מ"המלט", אינו אנכרוניסטי. ברדיצ'בסקי מציע התייחסות ליצירת שקספיר באותו הטקסט שבו מופיע הציטוט על המשורר הסב על צירו.

קשות על נפשו. בשנת 1920 התרחש פוגרום בעיירה שבה התגורר אביו, ומרבית משפחתו נרצחה. הסופר החרד, שישב באותה עת בברלין וידע על הפרעות במזרח אירופה, לא הצליח ללקט חדשות. רק לאחר עיכוב של כמה חודשים הגיעו אליו הבשורות המרות. אביו, יחד עם אחיו, נהרגו בפרעות והעיירות שבהן התגורר בנעוריו נהרסו. פגיעה עצומה זו לוותה בבשורות קשות נוספות, עם הירצחו של חברו הטוב חיים יוסף ברנר בארץ ישראל, בשנת 1921. אבל אפף את עולמו של הסופר: "אבלו [...] לא היה אבל אישי־משפחתי בלבד. מאז למד על המתרחש במחוזות ילדותו, הוא חי בהרגשה שכל העולם שצמח בו מתמוטט".[132]

מותו של האב וחורבן הקהילות מייצר נקודת שבר ביצירת הסופר, והרומן מרים, שנכתב על ערש דווי ולאור האסון, משקף אותה: זהו רומן קרוע ופרגמנטרי, שמערער ומפרק את הנחות היסוד של הפואטיקה של ברדיצ'בסקי. שם, המשורר הכל יכול הופך לעֵד חסר אונים: "ואני גם אני בעסקי במלאכתי רוחי בי סוֹער, חרב לה' על בני שבטי ואין מידוֹ מציל. אין רגליים לכיסא עוֹד; 'נבוֹכה השכינה ובוֹשה'. אבנים על שכמי, הלב מתפוֹצץ ואני מעתיק נוֹשנוֹת".[133] בפסקה ארס־פואטית זו, המופיעה בלב הרומן, מבהיר מספרו של ברדיצ'בסקי את ההבדל בין הרצון המלנכולי לפואטיקה המיואשת של האסון: הלב השמור, מרחב הדמיון של המשורר הכל יכול, מתפוצץ ונפרץ לנוכח האסון. יצירתו של ברדיצ'בסקי היא ניסוי בשימורו של כוח רצון אין־סופי ודמיוני. בסופו של יום, מגעה הכואב של ההיסטוריה ניפץ את חלל הקבר המלנכולי של הסופר, וריסק את כוח רצונו. כל שנותר הוא שארית קרועה לגזרים, הפואטיקה המיואשת והשבורה של האסון: "עלים קצרים נשארוּ אצלי, ואני אוֹציאם לפני הקוֹרא בסירוּגין והיוּ לשארית".[134]

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב
ובצלאל – האקדמיה לאמנות ועיצוב

132 הולצמן, הערה 113 לעיל, עמ' 216.

133 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרים: רומאן מחיי שתי עיירות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א, עמ' 203.

134 שם. לקריאה נוספת על זיכרון, אובדן ויצירה במרים, ראו את מאמרי, "רומאן (אבוד) בתוך רומאן: כתיבה, זיכרון ועדות במרים לברדי'צבסקי", אשר פורסם בשפה הספרדית. Yoav Ronel, "Novela (Perdida) Dentro de Novela: Escritura, Olvido y Testimonio en Miriam de Berdichevsky", *Políticas de la ficción*: *Badebec* 13, Rosario, 2017.