

## האינפרנלי ובן-הכלאים הירונימוס בוש ודנטה

מאמר זה צמח מעבודה רחבה יותר<sup>1</sup> על השירה הדתית והמיסטית. גישתי שם אסתטית מיסודה: אינני מעוניין ברעיונות התיאולוגיים לשמם, כי אם בדרכים שבהן השירה מתרגמת את הרעיונות התיאולוגיים לחיקוי מילולי של חוויות דתיות ומיסטיות. בעבודה ההיא אני מבקש לעמוד על שיבוש פעולתם הרהוטה של התהליכים הקוגניטיביים במהלך קריאת השירה, שיבוש שיש בו כדי להוליד אפקטים המקושרים דרך קבע עם חוויות דתיות, מיסטיות ומדיטטיביות. זאת כוונתי לעשות גם במאמר הנוכחי. הַנְחָתִי היא, ששיבוש פעולתם הרהוטה של התהליכים הקוגניטיביים והפסיכודינאמיים עשוי לחלל בשירה לא רק את האיכות הנומינוזית, המיסטית והמדיטטיבית, כי אם גם את האיכות הדמונית והאינפרנלית. בחלק הראשון של מאמר זה מוחלים העקרונות הללו על המדיום החזותי; בחלק השני על שניים ממזמורי ה־*Inferno* של דנטה. בעבודתי על השירה אני מביא את דברי אֶלְן סינפילד (Alan Sinfield), המתחיל את דיונו בתיאור בלהות של טניסון (Tennyson) בקביעה של טניסון עצמו: "התופת העמומה של מילטון מעוררת אימה רבה יותר מהתופת של דנטה, המתוחמת מדורים מדורים". במושגי העבודה הנוכחית, מדברי טניסון משתמע שניתן להציג את התופת כמעוררת אימה לא רק על ידי איום באיזה עונש מכאיב, כי אם גם על ידי השַבְתָּה של תחושת המוכּוּנּוּת, הבקרה, הנוחות והביטחון המושרית על ידי המודעות הרגילה, דהיינו, על ידי ביטול הגבולות הברורים בין העצמים וקטגוריות החשיבה, והטישטוש של תיחום העולם מדורים מדורים. דבר זה עשוי, בסופו של דבר, לעורר תחושה של "תגובת אין-אונים ממורמרת". לפי תפישתי, אמירתו של טניסון מבליטה הבט חשוב בתיאור הגיהנום אצל מילטון, אך עושה עוול לדנטה. בחלק השני של מאמר זה אני מבקש לעמוד על גדולת דנטה בהצגת הגיהנום.

### הַדְמוּנִי והגרוטסקי

אין ענייננו פה באידיאת השד וברעות שהוא מייצג; אף לא בידיעה שהוא שייך לעולם שמעבר לגבול המוחלט. יש אשר השד או הַדְמוּנִי נחווים במישרין כמה שגורם אי-נוחות,

<sup>1</sup> מחקר זה נתמך על ידי מענק מס' 717.99-2 מטעם הקרן הלאומית למדע.

סבל, מצוקה, חרדה. לא שאנחנו מסיקים איזה איום ממראהו: עצם מראהו מעורר תהליכים קוגניטיביים או פסיכודינאמיים מציקים. ויש לשים לב: בתיאורים אחדים של התופת בני אדם סובלים עינויים שאינם שונים בסוגם מעינויי האינקוויזיציה, או הגשטאפו, או הק.ג.ב. אדרבא, חוקרים אלה היו לפעמים יצירתיים ורבי-המצאה בהרבה ממה שיוחס לשדים במסורת. לפעמים השדים מפגינים הבעות פנים או תנוחות גוף או יש להם חלקי גוף המאיימים באיזו פעולה פוגעת או הרסנית. אבל בתיאורים אחדים, לפחות, השד נחוה כמי שגורם אי-נוחות, סבל, מצוקה, חרדה במישרין, גם אם אין לו ראש אריה או ציפורני נשר. אני טוען, שמונח המפתח לתגובה זו הוא "הגרוטסקי". תנו דעתכם על תרשימים מס' 1 ו-2. בתרשים 2, הדמון מחונן בשורה של תכונות מאיימות: יש לו ראש אריה, רגלי נשר, וידו אוחזת במיני נשק קטלניים. השדים, הדמונים, הסאטירים והמוזיקים הזוטרים שבתרשים 1, כנגד זה – אין להם תכונות כאלה; שניים מהם אף מנגנים בכלי נגינה. מראהם של יצורים אלה מסיבים מצוקה לא בשל מה שהם יכולים לעולל לך, כי אם משום שעצם חזותם מכה אותך בהלם. להלן אטען, שזוהי הדרך שבה היצורים האינפרנליים של היירונימוס בוש קולעים ללב ליבו של האינפרנלי במדיום החזותי.



תרשים 1 שדים, דמונים, סאטירים ומוזיקים זוטרים  
 מתוך Olaus Magnus' *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome, 1555<sup>2</sup>

<sup>2</sup> תרשימים 1 ו-2 הועתקו לכאן מתוך (Lehner and Lehner (1971). אני מבקש להודות לד"ר יונה פינסון

אני מבקש לפתוח בדיון שלי בגרוטסקי באמצעות שתי תצפיות: ראשית, שהשדים והרוחות מוצגים לפעמים כיצורים מפחידים עד למאד; אך לפעמים כליצנים ומוקיונים. שנית, שהשדים והרוחות מוצגים באורח מסורתי כבעלי גוף אנושי עם קרניים וטלפיים של תיש; לפעמים יש להם גם זנב. במרוצת הזמן, טלפי התיש הפכו לטלפי סוס; לא הבדל משמעותי. מבחינה היסטורית, ניתן להסביר מסורת זו על ידי העובדה שאילי הפוריות הפגניים נעשו שדים במיתולוגיה הנוצרית; וכי התיישים היו קשורים קשר הדוק עם פולחני הפוריות.<sup>3</sup> ואולם, לרוב, מידע כזה אינו נמצא בידי המאמין המצוי, וכחני הדת שלו אינם ממהרים להביאו לידיעתו. לפיכך, אנו חייבים לחפש את מקור האפקטיביות של ייצוגים אלה במקום אחר. אני טוען, שמקור זה נמצא ברשמים הגרוטסקי. דבר זה יסביר גם את הופעת השד כמפחיד ומצחיק לסירוגין. במונחים פרוידיאניים, הדמות האמביוואלנטית מתפצלת לדמות מפחידה ולדמות מגוחכת. לדברי תומסון, "מה שיוסכם, בדרך כלל [...] הוא שהגרוטסקי יכסה, אולי בין שאר דברים, את צירוף המגוחך עם מה שאינו עולה בקנה אחד עם המגוחך" (Thomson, 1972: 3). "שאר הדברים" כוללים את ביטול הגבולות בין הקאטגוריות "אדם, בעל-חיים, צמח"; או הפרה בוטה של מיני טבו – חידוש ההנאות מימי הינקות שנאסרו על ידי הסוציאליזציה המוקדמת.

הגרוטסקי, כפי שתואר על ידי תומסון, הוא איכות אשר, בראש ובראשונה, קשה לעמוד בה. בגרוטסקי יש התנגשות בין תגובות שאינן עולות בקנה אחד – המעורר צחוק מזה והנורא, המעורר גועל או רחמים מזה. היסוד שכל כך קשה לעמוד בו הוא אי-הוודאות, אובדן האוריינטציה הריגושת, אי-ההחלטה נוכח האיום. ההחלטה בכיוון זה או זה, לדעת פסיכולוגים אחדים, יוצרת הגנה מפני האיום; ואילו חוסר-ההחלטה גורם לאי-נוחות, סבל, מצוקה, או חרדה. לפיכך, הגרוטסקי נשאר גרוטסקי, לדעת תומסון, כל זמן שהקורא (או המתבונן) מסוגל להמשיך להיחשף לאמוציות שאינן עולות בקנה אחד, מבלי לחפש הקלה באחת מאותן "תגובות משניות" או "ראציונליזציות" הפותרות את הקונפליקט לטובת המעורר צחוק, או לטובת הנורא או המעורר גועל או רחמים. נראה ש"תגובה משנית" ממין זה היא דוגמה לתהליך אסתטי-פסיכולוגי רחב יותר הפעיל בהיסטוריה של התרבות. במספר פירסומים (למשל, צור 1994; צור ועינת-נוב, 2002) ובמקומות אחרים הפכנו בתהליך שאהרנצוויג (Ehrenzweig) הצביע עליו: בני אדם משתמשים במנגנוני הגנה כנגד תחבולות אמנותיות שיש להן עוצמה אקספרסיבית רבה מדי, והופכים אותם לקישוטים (אורנמנטים), או נוסחאות שרירות קפואות.

באשר לקרניים והטלפיים של השדים, אמנים והיסטוריונים של האמנות הבחינו בכך זה כבר, של"יצורים היברידיים" (בני כלאיים) יש אפקט גרוטסקי פוגע. גומבר'ך, למשל, מצטט

בעד מראה מקום זה.

<sup>3</sup> תרשים 2 רומז בכיוון שונה למוצאם של היברידיים כאלה: הראש והגפיים של דמות אדם הוחלפו באיברים המסוכנים ביותר של חיות הטרף הטיפוסיות ביותר. מוצא כזה מניח תהליך שבו היברידיים נוסח תרשים 2, למשל, אבדו להם משום-מה התכונות שיש בהן איום ישיר.

את דברי הוראציוס ו־St. Bernard de Clairvaux, המגנים יצירות חזותיות ממין זה ולאחר מכן קולע אל מקורם הקוגניטיבי של האפקטים הללו: "מה שמשותף לטקסטים הללו הוא תגובת אין־אונים נרגזת שהיצורים ההיברידיים הללו משרים, הַצֵּים צמה, הַצֵּים אדם; הַצֵּים אישה, הַצֵּים דג; הַצֵּים סוס, הַצֵּים תייש. אין שמות בלשוננו, אין קטגוריות במחשבתנו להתמודד עם תידומת (imagery) חמקמקה, חלומית זו, שבה 'הכל מעורבב בכל' (אם לצטט את דירר [Dürer] (Gombrich, 1984: 256). השדים הם יצורים היברידיים כאלה ממש, הַצֵּים אדם, הַצֵּים תייש. אני טוען, שלהצגה הגרוטסקית של השדים יש תפקיד אחד מכריע: הגרוטסקי אפקטיבי כל כך בשל דו־משמעותו הבלתי־אמצעית.



תרשים 2 דפמון החוליים והפגעים האשורי-הבבלי  
אוהו באלת הפציעה ופגיון ההריגה  
בעקבות גילוף קיר בנג'נה.

לא רק הקרניים, הזנבות והטלפיים נקשרו בדמוני, כי אם גם מושג הגרוטסקי עצמו.

עניין זה ראוי לבחינת-מה. קייזר (Kayser) המצוטט על ידי תומסון (Thomson, 1972: 18) טוען, ש"הגרוטסקי הוא נסיון לשלוט ביסודות הדמוניים שבעולם ולגרשם 'zu bannen und' 'zu beschwören'. ייתכן שקביעה זו נכונה; ואולם, עלינו לזכור שכדי "לשלוט ברוחות ולגרשם", הגרוטסקי חייב גם להעלות את "היסודות הדמוניים שבעולם". דיונו רב-ההשאה של גומברייך בגרוטסקי יש בו משום תמיכה חזקה בשתי הטענות. אף-על-פי-כן, נראה לי שהסתייגותו של תומסון יש בה ממש: "אפשר להתנגד להדגשת-היתר על הדמוני, המלודראמטית במקצת" (Thomson, 1972: 18-19). לכך הייתי מוסיף, שהגלית הגרוטסקי לתחום העל-טבעי היא דרך קלה מדי לטפל בו. כפי שאמרתי לעיל, הגרוטסקי אפקטיבי כל כך דווקא בשל דו-משמעותו הבלתי-אמצעית, אפילו לפני שאפשר לשאול שאלות בדבר אפשרות קיומם של היצורים הנדונים. היצורים הגרוטסקיים מותירים אותנו חסרי הגנה, מאוימים, מבלי לשאול את השאלה באיזה צד של הגבול האחרון הם שוכנים. למעשה, העמדה המובעת כאן היא היפוכה הגמור של עמדת קייזר. במקום להגלות את ההבט המפחיד של הגרוטסקי לתחום האי-ראציונלי – כמעט על-טבעי – יש לראותו כאמצעי להציג בעולם הזה את אי-הנוחות שהדמוני או האינפרנלי גורמים.

אָרְנֶסְט קְרִיס (Kris, 1965) מדבר על "כפל-הפנים" של הקומי. כאשר ההגנה כנגד האיום מתמוטטת, המגוהך חדל להיות מגוהך ונעשה פוגע (אדם החושד באשתו שהיא בוגדת בו – קומדיה על בעל נבגד לא תיראה בעיניו מצחיקה, כי אם פוגעת או חסרת-טעם). הקומי, ממש כמו הנשגב, מקורו באירוע מאיים שמתבוננים בו ממרחק גדול די צורכו, כדי שהמתבונן ירגיש בטוח. מתבונן שאינו מרגיש בטוח די צרכו – תגובתו תהיה הפוכה. מה שמאפיין את הגרוטסקי, לדעת פסיכולוגים ותיאורטיקנים אחדים של הספרות, הוא שהאלטרנטיביות משתבשת. במקום להכריע באורח חד-משמעי לטובת מנגנון הגנה זה או זה, הגרוטסקי מותיר את המתבונן במצב ביניים, באי-ודאות, במצב ללא הכרעה. יש לו תחושה של "אובדן אוריינטציה ריגושית". אנשים רבים מתקשים לשאת מצב ריגושי מעין זה. האנשים הללו מוצאים, שקל להם לשאת שד קומי, או אפילו שד מפחיד, מאשר מצב כזה של אובדן אוריינטציה ריגושית. לפיכך, הם ייטו להדחיק אחד מהריגושים המתנגשים, כדי להשיג שד מפחיד באורח חד-משמעי, או מצחיק באורח חד-משמעי.

הצעד הראשון להיפטר מעמימות זו כבר בנוי בתיאורו של גומברייך המובא לעיל: "אין שמות בלשוננו, אין קטגוריות במחשבתנו להתמודד עם תידומת המקמקה זו". במקרה שלפנינו, ליצורי הכלאיים יש שם וקטגוריה: השד. שם כזה בלשון (או קטגוריה במחשבה) יש בו כדי לעקב את כוחו של הגרוטסקי, לשבש את האוריינטציה הריגושית.



תַּרְשִׁים 3 היירונימוס בוש: איש־עץ ובניינים בוערים בגיהנום (גן התענוגות הארציים) (טריפטיך, אגף ימני).

הניתוח לעיל יש בו כדי לזרוק אור על יצוריו האינפרנליים של היירונימוס בוש (Hieronymus Bosch), למשל: הם יצורים היברידיים, שאינם מתאימים לשום קטגוריה כדוגמת "השד". יתירה מזו, הם מורכבים מחלקי גוף שאינם פונקציונליים (כמו בתרשים 2), ולא קונוונציונליים (כמו בתרשים 1). אין להם שם, והקטגוריות המתערבבות בהם מעולם לא נראו יחד. תנו דעתכם על תרשים 3. אצטט כאן רק מספר קטעים קצרים מתוך תיאור מפורט מאד של התמונה:

נקודת המוקד בתופת, שמיקומה אנלוגי למיקום המצין באגף גן העדן, היא הדמות המכונה איש-העץ, שהטורזו שלו, דמוי הביצה, מונח על זוג גועי עץ נרקבים המסתיימים בסירות במקום נעליים. חלקי גופו האחוריים התפוררו, כשהם מגלים סצינת מסבאה שטנית מבפנים, כשראשו תומך דיסק גדול שעליו השדים וקרבנותיהם מטיילים מסביב לחמת-חלילים עצום. הפרצוף מתבונן מעל כתף אחת, במצין-ערגה, בהתפוררות גופו שלו (Gibson, 1973: 97).

יתירה מזו, בתחתית תרשים 3, משמאל לימין, השדים מחברים דמות עירומה אל צוואר של לאוטה; דמות חסרת-ישע אחת מסובכת במיתריו של נבל, ואילו נשמה שלישית נדחסת לתוך לוע של קרן ענקית (שם 96). הללו אינם שונים בסוגם מהעינויים בהדרי העינוי הארציים. אבל כלי הנגינה הענקיים שהפכו למכשירי עינוי משרים על המתבונן לא רק אימה, כי אם גם אבדן אוריינטציה ריגושית. אחת הדרכים החביבות על המחקר ההיסטורי להקהות את העוקץ של אובדן אוריינטציה ריגושית מעין זה, פה או בתרשים 1, היא להציע שיש מוסיקה שהיא חושנית-ארוטית שהיא, כידוע, מן השטן. אבל אפילו אז, כלי הנגינה כמכשיר עינוי וכמשמיע מוסיקה חושנית-ארוטית יש בו כדי לעורר מגמות אמוציונליות סותרות.

מקור אפשרי אחר של הגרוטסקי הוא כאשר אברי גוף האדם נעשים עצמאיים בכירור ו/או גדולים בלי פרופורציה ("החוטם" של גוגול, למשל). קרוב ל"איש העץ" בתרשים 3 יש זוג אוזניים עצומות (מושחלות על חץ?). גיבסון מתאר אותן כדלקמן:

זוג ענק של אוזניים מתקדם כמין טאנק צבאי אינפרנלי, כשהוא מעלה את קרבנותיו כעולה בעזרת סכין גדולה. יש סבורים שהאות M החקוקה בסכין, אות המופיעה גם על סכינים אחרות בצירוי בוש, מייצגת את חותמת-האיכות של מוכר סכינים שהאמן הסתייג ממנו במיוחד; אבל יותר סביר להניח, שכוונתה ל-"Mundus" (תבל), או אולי לאנטיכריסטוס אשר, לפי נבואות מסוימות מימי הביניים, שמו עתיד להתחיל באות זו (ibid, 97).

למדנות רבה הושקעה בסימבוליזם והאיקונוגרפיה של בוש בצירור זה ואחרים. אך יושם-נא

לב: בפרט זה, אפילו כאשר הפרשן מוסיף פרשנות, כמו במקרה של האות M, הוא מציע שלושה הסברים שונים, שאף אחת מהן אינה סבירה מן האחרות. ואולם, במה שנוגע לאוזניים עצמן, אין לו פתרון יותר טוב מאשר להסתכן במטפורה רופפת למדי: "טאנק צבאי אינפּרנלי". אני הייתי מעדיף להסתמך על האפקט הגרוטסקי המביך של הציור. שתי האוזניים זקופות ומקבילות, ממש כמו בשני צדדיו של ראש אדם; אך אין ראש ביניהם, רק להב סכין, בפוזיציה פאלית מובהקת. זוג האוזניים הענקיות לא רק מעלה את קרבנותיו כעולה, ולא רק רומס אותם. הוא גם בלתי תלוי בכל גוף שהוא, ופועל בעצמאות.

דמות ממין זה מותירה את הלמדנות נואשת וחסרת ישע; אך פנייתה יוצאת מן הכלל בעצמתה לתפיסה הישירה. היא פועלת על המתבונן בכוחה להשרות אובדן אוריינטציה, ולא דווקא במשמעותה. כמו כן, גיבסון מעיר על איש־העץ: "משמעותה של דמות אניגמאטית, ואפילו טרגית, זו עדיין טעונה הסבר המניח את הדעת, אך בוש לא יצר מעולם תדמית אחרת שהצליחה יותר לעורר את איכותו הלא־ממשית, המשתנה, של חלום" (שם, 98). לא נוכל אלא לקוות שהיסטוריוני האמנות לא יצליחו להציע הסבר מניח את הדעת לדמות אניגמטית זו: חלק מפעולתה העצומה שאובה מהעדר משמעותה דווקא. כדברי גומברייך, "אין שמות בלשוננו, אין קאטגוריות במחשבתנו להתמודד עם ציוריות חמקמקה, חלומית זו, שבה 'הכל מעורבב בכל'". הזכרנו לעיל את הקונצפציה של אהרנצווייג (Ehrenzweig), לפיה החברה האנושית מפעילה מנגנוני הגנה כנגד תחבולות אמנותיות שיש להן פעולה חזקה "מדית". ואחת הדרכים המובהקות, מכובדת בציבור, להגן על החברה היא להשתמש בלמדנות אקדמית להסביר את כל היסודות הלא־ברורים באמנות ובספרות. כך תיאר וילסון נייט (Wilson Knight), מבקר שייקספיר הגדול, מגמה זו:

יש ברוח האדם אִירצון עז לעמוד פנים אל פנים, במודעות מלאה, מול מוצרי הגניוס הפואטי; ודבר זה לובש, לעתים קרובות, צורה של הפחתת הדבר למשהו אחר [...]. המגמה האקדמית הטבעית הזאת שלנו – יש לה עוצמה בוגדנית, מזעזעת [...] למדנות זו זוכה לשבחים מידיים, אם גם קיקיוניים, שבחים שאינם ניתנים לגישה האותנטית והכוללת יותר. [...] כל זה היה בסדר גמור, אלמלא החדש הלא־נוח, שלעתים קרובות מדי עצם מהותה של השירה, הניתכת בעורקיה, היא שאנחנו מתבקשים להדחיק (Knight, 1965: xi-xii).

דומני, שהגרוטסקי הוא אחד המקרים הקיצוניים של האמנות שבהם "הסבר מניח את הדעת" היה גורם להרס גמור, שכן עצם מהותו הוא "תחושה של בילבול ואובדן כיוונים ריגושי". הסתייגות זו אינה חלה על מה שנייט תיאר כ"הגישה האותנטית והכוללת יותר". אני מפרש ביטוי זה כמה שאין כוונתו להסביר מה פירוש פרט מעורפל זה או אחר, כי אם מצביע על המבנה הכולל של היצירה, כדי להקל על ההתנסות ביצירה השלמה.



תרשים 4 מפלצת בעלת ראש ציפור; תמונה זו משלימה את תרשים 3 בפניה הימנית למטה.

בוש מנצל מקורות נוספים של הגרוטסקי. תנו דעתכם על תרשים 4, המציג מפלצת בעלת ראש ציפור בפניה הימנית התחתית של התופת אשר, לדברי גיבסון,

בולעת בלהיטות את הנשמות שנידונו לגיהנום רק כדי להפריש אותן כצואה לתוך סיר לילה שקוף, שממנו הם צונחים לבור שמתחתיו. הוא מזכיר מפלצת בציור חזון טונדייל, המעכלת באורח דומה את נשמותיהם של כמרים שטופי זימה. [...] הגרגרן הוכרח להקיא את מזונו, בעוד שהגבירה הגאה מוכרחה להתפעל מקסמיה שלה, כפי שהם משתקפים באחוריו של שד (שם, 98).

שוב, גיבסון מתקשה להסביר את פעולתו העצומה של פרט זה. ההערה ש"הוא מזכיר מפלצת בציור חזון טונדייל, המעכלת באורח דומה את נשמותיהם של כמרים שטופי זימה" הוא אופייני לשיטתו. הוא מסוגל רק להצביע על דוגמאות נוספות של עיקרון מסוים, לא על העיקרון עצמו. המפלצת העשויה גוף אדם עם ראש ציפור היא דוגמה נוספת לטישטוש הקטגוריות שבגרוטסקי. אך זה לא הכל. על אחד ממקורות הגרוטסקי הצבעתי לעיל במלים "הַפְּרָה בּוֹטָה שֶׁל מִינֵי טְאָבוּ – חִידוּשׁ הַהֲנָאוֹת מִימֵי הַיִּנְקוֹת שֶׁנֶּאֱסְרוּ עַל יְדֵי הַסּוֹצִיאֲלִיזְצִיָּה הַמוֹקְדָּמָה". הַעֲנָשִׁים הַמְתוֹאֲרִים עַל יְדֵי גִיבְסוֹן קְשׁוּרִים בַּהֲפִרְשׁוֹת (צוּאָה, קִיא), וּבִפְתָּחֵי הַגּוֹף (מִקּוּר הַמִּפְלָצָה הַמְשֻׁרְבֵּב קְדִימָה, הַפְּתוּחַ לְרוּחָה; פִּי־הַטְּבַעַת שֶׁלָּהּ, הַמְּפָרֵשׁ אֶת פְּסוּלַת הַגּוֹף; פִּי הַגְּרִגְרָן הַפּוֹלֵט אֶת תּוֹכֵן קִיבְתּוֹ, וְאַחֲרָיו הַשֵּׁד הַמְשַׁקְפִּים אֶת קְסְמֵי הַגְּבִירָה). הַנְּשׁוֹמֹת שֶׁנִּידוּנוּ לַגִּיהֵנוֹם לֹא רַק מוֹשְׁמָדוֹת עַל יְדֵי בְּלִיעַתָּן; הֵן הוֹפְכוֹת לְצוּאָה. טִישְׁטוּשׁ הַקְּטֵגוֹרִיּוֹת נִשְׁמַר גַּם פֶּה הֵיטֵב: זוֹהִי צוּאָה וְדָמוֹת אָדָם בַּעַת וּבְעוֹנָה אַחַת.

הַקּוֹנְצֵפְצִיָּה שֶׁל גִּיבְסוֹן הִיא בַּהֲתַנְגְּשׁוֹת חֲזִיתִית עִם זֶה הַמוֹצָגָת כְּאֵן. אֲנִי מֵאֲמִין שֶׁכֵּל מִידַע הִיסְטוֹרִי עֲשׂוּי לִהְיוֹת מוֹעִיל מְאֹד, כֵּל זְמַן שֶׁנִּשְׁמָרוֹת הַפְּרוֹפּוֹרְצִיּוֹת הַנְּכֻוֹנוֹת וְאִינוּ עוֹשֵׂק אֶת מְקוֹמָם שֶׁל הַסְּבָרִים לְגִיטִימִיִּים אַחֲרֵיהֶם. הַמַּחְקֵר הִיסְטוֹרִי עֲשׂוּי לְחַשׁוֹף מִידַע מְאִיר עֵינָיִים בְּדָבָר מִשְׁחָקֵי מַלִּים, לְמַשֵּׁל, אֲשֶׁר, כְּפִי שֶׁנֶּרְאָה לְהֵלֵךְ, מִתְּהַלְּכִים עַל יְדֵי מַנְגְּנוֹנִים קוֹנְגִּיטִיבִיִּים וּפְסִיכוֹדִינָמִיִּים בְּעֵלֵי עֲנִיִּין אֲסֵטִי נִיכָר. גִּיבְסוֹן, כְּנֶגֶד זֶה, שׁוֹלֵל לְחִלּוּטִין אֶת הַרְלִבְנִיּוֹת שֶׁל הַסְּבָרִים פְּסִיכוֹלוֹגִיִּים:

הַנְּטִיָּה לְפָרֵשׁ אֶת הַתִּידוּמָה (imagery) שֶׁל בּוֹשׁ בְּמוֹשְׁגֵי הַסִּרִּיאֲלִיזְם (Surrealism) הַמוֹדֵרְנִי וְהַפְּסִיכוֹלוֹגִיָּה הַפְּרוֹיִדִּיאֲנִית הִיא אֲנֵאכְרוֹנִיסְטִית. אֲנִי שׁוֹכַחִים לְעֵתִים קְרוֹבוֹת מְדִי, שְׁבוֹשׁ מְעוֹלָם לֹא קָרָא אֶת פְּרוִיִד, וְכִי הַפְּסִיכוֹאֲנֵאֲלִיזְם הַמוֹדֵרְנִית הִתְהַלְּתָה בְּלִתִּי מוֹבְנָת לְחִלּוּטִין לְרוּחַ שֶׁל יְמֵי־הַבִּינִיִּים. מֵה שֶׁאֲנִי מְעַדִּיפִים לְקָרָא לוֹ "לִיבִידוּ", הוֹקֵעַ עַל יְדֵי הַכְּנִסִּיָּה שֶׁל יְמֵי הַבִּינִיִּים כִּי־הַחֲטָא הַקְּדָמוֹן; מֵה שֶׁאֲנִי רוֹאִים כְּבִיטוּיּוֹ שֶׁל הַתִּת־מוֹדַע, בְּעֵינֵי יְמֵי הַבִּינִיִּים הִיָּה הַשְּׂרָאָה מֵאֵת הָאֱלֹהִים אוֹ הַשֵּׁטֶן. הַפְּסִיכוֹלוֹגִיָּה הַמוֹדֵרְנִית עֲשׂוּיָה לְהַסְבִּיר אֶת כּוֹחַ תְּמוֹנוֹתָיו שֶׁל בּוֹשׁ לְפַעוֹל עֲלֵינוּ, אֲךָ לֹא אֶת מִשְׁמַעוֹתָן בְּעֵינֵי בּוֹשׁ וּבְנֵי דוֹרוֹ. בְּדוּמָה לְכַךְ, סִפְקָא אִם הַפְּסִיכוֹאֲנֵאֲלִיזְם הַמוֹדֵרְנִית

יכולה לעזור לנו להבין את התהליכים המנטליים שבעזרתם פיתח בוש את צורותיו האניגמטיות. בוש לא התכוון לעורר את הבלתי מודע של המתבונן, כי אם ללמד אותו אמיתות מוסריות ורוחניות מסוימות, ולפיכך, לדימויו היתה משמעות מדויקת ומתוכננת מראש. כפי שהראה ד'רק בר (Dirk Bar), לעתים קרובות הם ייצגו תירגומים חזותיים של משחקי מלים ומטאפורות. ואמנם כן, יש לחפש את מקורותיו של בוש בלשון הפולקלור של תקופתו ובמה שלימדה הכנסיה (שם, 12).

טיעון זה מפי חוקר בוש מהשורה הראשונה רצוף כְּשֵׁלִים, כשהוא מבלבל בין "משמעות" ו"כוח לפעול" על מישוהו. התפקיד של תולדות הרעיונות (history of ideas) להסביר את משמעות תמונותיו של בוש בעיניו ובעיני בני דורו, או בעינינו. בה בשעה, הפסיכולוגיה המודרנית עשויה להסביר את כוחן לפעול עלינו או על בני דורו של בוש. המחקר ההיסטורי חייב לחשוף כל מה שביכלתו לחשוף בדבר החומרים התרבותיים המעובדים על ידי התהליכים הפסיכולוגיים. על הפסיכולוגיה לחשוף את התהליכים הפסיכולוגיים המעבדים את החומרים התרבותיים. "שבוש מעולם לא קרא את פרויד" אינו מוכיח כלום, כשם שהעובדה שהוא לא ידע כי הדם זורם בגופו אינו מוכיח שהוא לא זרם. כפי שראינו, גיבסון עצמו רואה את גדולת התודמת של בוש בכך שהיא מצליחה "לעורר את איכותו הלא-ממשית, המשתנה, של חלום". גם אם בוש לא קרא את פרויד על החלומות, יש להניח שהוא התנסה בחלומות. כמו כן, גיבסון עצמו מודה בכך, שמונחי פרויד ומונחי הכנסיה בימי הביניים מוסבים מן הסתם, בתוך מערכות אידיאיות שונות, על אותו רֶפְרֶנְט, כמו ב"מה שאנו מעדיפים לקרא לו 'ליבידו', הוקע על ידי הכנסיה של ימי הביניים כ'החטא הקדמון'". אנו מעוניינים פה פחות במונחים, ויותר בעולם הרפונטים. לפיכך, טענה מעין זו מוכיחה רק שה"ליבידו" היה פעיל מאוד ומאיים מאד על הכנסיה וערכיה. או, תנו דעתכם על הטענה "מה שאנו רואים כביטוי של התת-מודע, בעיני ימי הביניים היה השראה מאת האלהים או השטן". מניסוח כזה משתמע גם היפוכו התחבירי: מה שבעיני ימי הביניים היה השראה מאת האלהים או השטן, בעיני הפסיכולוגיה הפרוידיאנית הוא ביטוי של הבלתי מודע. הפסיכולוגיה הפרוידיאנית אינה מכחישה את האידיאות מימי הביניים בדבר ההשראה מאת האלהים או השטן, רק מבקשת להסביר אותן. כך, רעיון השייך לתולדות הרעיונות מוסבר במושגים פסיכולוגיים. המחקר ההיסטורי יכול להפריך את הרלבנטיות של הפסיכולוגיה הפרוידיאנית: לא על ידי הצגת רעיונות שאינן עולות בקנה אחד עם הקונצפציות המודרניות, כי אם על ידי הצגת רֶאָיוֹת שפסיכולוגיה זו אינה חלה על הפסיקה של איש ימי הביניים. סביר להניח שמיני הטאבו המופרים על ידי הגרוטסקי היו בבחינת טאבו גם בעיני בוש והשפיעו על בוש באופן שלא כל כך בלתי מובן לנו.

לעת עתה עלינו להסתפק במחקרו ההיסטורי של בכטין על הגרוטסקי, העשוי להאיר עניין אחרון זה. הוא מציג את דיונו בפרספקטיבה היסטורית וסמיוטית, לא-פרוידיאנית.

במאה השש עשרה, הוא אומר, חל שינוי גדול בקאנון הגוף באמנות המערבית, שינוי הקשור קשר אינטימי לעליית האינדיבידואליזם.

קאנון הגוף החדש מציג, בכל הוואריציות ההיסטוריות והז'אנרים השונים שלו, גוף שהושלם לחלוטין, גוף מוגמר, מוגבל בקפידה, הנראה מבחוץ כמשהו אינדיבידואלי. כל מה שמשתרבב החוצה, בולט, חורג, מסתעף (כאשר הגוף פורץ את גבולותיו וגוף חדש מתחיל) מסולק, מוסתר, ממותן. כל הפתחים של הגוף סגורים. הבסיס לדמות הוא הגוש האינדיבידואלי, המוגבל בקפידה, הפאסדה הבלתי חדירה. פני השטח הלא־שקוף ו"עמקי" הגוף זוכים במשמעות חיונית כגבול של ישות אינדיבידואלית שאינה מתמזגת עם גופים אחרים ועם העולם (Bakhtin, 1968: 320).

שום ציטטה מבודדת לא תוכל לשקף נאמנה את מחקרו המפואר של באכטין. פיסקה זו מורה גם על היפוכה, על קאנון הגוף הישן. רק בקאנון הישן היה הגרוטסקי אפשרי, שכן "מכל קלסטר הפנים האנושי, החוטם והפה ממלאים את התפקיד החשוב ביותר בתדמית הגרוטסקית של הגוף [...]. הגרוטסקי מעוניין רק בעיניים בולטות [...]. הוא מחפש כל מה שמשתרבב החוצה מהגוף, כל מה שמבקש לפרוץ את תחומי הגוף" (שם, 316). למעשה, הפרצוף הגרוטסקי מצטמצם בפה הפעור; תווי הפנים האחרים הם רק בבחינת מסגרת הסוגרת על תהום פעורה זו של הגוף (שם, 317). בקאנון החדש, חיוך המדונה בשפתיים סגורות בא במקום הפה הפעור לרווחה בצחוק. אשר לחשיבותם היחסית, "אחרי פעולות המעיים ואברי המין בא הפה, שדרכו חודר העולם שנועד לבליעה. אחריו בא פיהטבעת. לכל השקעים והפתחים הללו תכונה אחת משותפת: הם הפרצות הפורצות את המחיצות בין הגופים, ובין הגוף והעולם. [...] אכילה, שתיה, הפרשת צואה והפרשות אחרות (זיעה, קינוח האף, התעטשות) כמו כן הזדווגות, הריון, תלישת איברים, היבלעות על ידי גוף אחר – כל הפעולות הללו עיקרן פגיעה במחיצות המפרידות בין הגוף והעולם החיצון" (שם, 317). לפיכך, איכותו הגרוטסקית של איש־העץ בתרשים 3 אינה נובעת רק מהעדר שם בלשונו או קטגוריה במחשבתנו "להתמודד עם תידומת (imagery) חמקמקה זו", אף לא רק מאובדן האוריינטציה הריגושית הנגרם על ידי הפרצוף המתבונן במְעִין־ערגה בהתפוררות גופו שלו – אלא גם מהפגיעה הבוטה במחיצות שבין הגוף המתפורר והעולם החיצון. מהפיסקה הקודמת אפשר להסיק לצורך ענייננו מסקנה אחת משתי מסקנות מנוגדות. אפשרות אחת היא, שמיני הטאפו הנוגעים לפתחים של גוף האדם נתבססו רק לקראת סוף המאה השש עשרה. במקרה כזה צודק בודאי גיבסון בטענתו שהפסיכולוגיה המודרנית אינה יכולה להסביר את כוח תמונותיו של בוש לפעול על בני דורו. לחילופין, אפשר להניח שמיני הטאפו היו קיימים זמן רב לפני המאה השש עשרה; אבל במאה השבע עשרה הם נתחזקו כל כך, שאי־אפשר היה עוד להפר אותם באמנות. במקרה כזה, הפסיכולוגיה

המודרנית עשויה לתת מושג-מה על כוח תמונותיו של בוש לפעול על בני דורו. לפי מיטב ידיעותינו כיום, יש רגליים לסברה השניה.<sup>4</sup> מכל מקום, טענתו של גיבסון "מה שאנו מעדיפים לקרא לו 'ליבדו', הוקע על ידי הכנסיה של ימי הביניים כ'החטא הקדמון'" – יש בה כדי לתמוך הנחה זו במידה רבה.

לבסוף תנו דעתכם: "כפי שהראה דֶרְק בַּר (Dirk Bar), לעתים קרובות הם ייצגו תירגומים חזותיים של משחקי מלים ומטאפורות". מידע זה ערכו רב ביותר מהבחינה האסתטית. אך חשיבותו האסתטית – שורשים פסיכולוגיים לה. ראשית, משחקי המלים קשורים, לפי התיאוריה הפרוידיאנית, קשר הדוק ביותר לתהליכים בלתי-מודעים: הם חוסכים אנרגיה מנטלית (בכך שהם מוסרים שתי משמעויות ברצף צלילים אחד), ומחדשים את ההנאה הילדותית בלימלום (babbling) (Kris and Gombrich, 1965: 197). שנית, כפי שתומסון הצביע על כך, תהליכים כאלה של "מחיצת" הלשון, דהיינו, תירגום משחקי המלים והמטפורות למדיום החזותי – יש בהם כדי לגרום לתחושה של בילבול ואובדן אוריינטציה ריגושית: הם מעוררים תחושה מוזרה, של עירעור אמונו של אדם ביחסיו הנינוחים עם הלשון, בחלק זה המורגל כל כך של חייו. אם לא כן, מדוע טרח בוש לתת לנו תירגום חזותי של משחקי מלים ומטפורות? אכן, המחקר ההיסטורי עשוי לגלות את מקורותיו של בוש בלשון והפולקלור של ימיו, או במה שלימדה הכנסיה. אך שום כמות של ציד-מקורות אינה יכולה להסביר, בלי עזרת המחקר הסטיליסטי או הפסיכולוגי, את פעולת הריאליזציה של משחקי מלים ומטאפורות – עלינו, או על קהלו של בוש, או על בוש עצמו.<sup>5</sup>

#### האינפרנלי וה־Inferno של דנטה

הזכרתי לעיל את אלן סינפילד (Alan Sinfield) שציטט את דברי טניסון (Tennyson), ש"התופת העמומה של מילטון מעוררת אימה רבה יותר מהתופת של דנטה, המתוחמת מדורים מדורים". לדעתי, המכתם של טניסון, כפשוטו, עושה עוול לדנטה, המשיג את האפקטים הנוראים שלו בטכניקות אחרות. נוכח להוסיף עכשיו, שהוא משיג אותם בדרכים שיש בהן משום דמיון לאלה של בוש. בחלק הזה ארחיב את הדיבור על המבנה הקוגניטיבי הפוגע של היסודות התמאטיים והפיגורטיביים אצל דנטה, ועל אופיו הנוזל, המשרה אי־ודאות, של הטרצה רימה (terza rima).

<sup>4</sup> השווה, למשל, לעדותו של בלשן: "התחומים הקונצפטואליים המושפעים על ידי טאבו לשוני עשויים להשתנות ממקום למקום ומזמן לזמן. האיסורים מתמקדים בדרך כלל בנושאים מעטים, כגון מין, צרכי הגוף, מוות, חולי ודחפים אגרסיביים. התחומים הסמנטיים של נושאי-השיחה הללו ניתנים להרחבה או לצימצום. בטרקלינים הצרפתיים במאה השבע עשרה, תחום המלים הגסות כולל גם מלים "המוניות" כדוגמת נשואים, לאכול ולישון, על-פי המילון של האב סומיזו (Somaize) (1856 [1660]). ואולם, הנהלים הלשוניים של התחמקות היו זהים מיסודם בכל הזמנים ובכל המקומות" (Fónagy, 2001: 268).

<sup>5</sup> בחלק הבא של פרק זה ניתקל בקונפליקט נוסף – בין ציד-מקורות לחקירותיו של ליאו שפיצר Leo Spitzer) בדנטה.

נכון, הגיהינום של דנטה עשוי מדורים מדורים. אבל, במקומות אחדים לפחות, דנטה מטשטש את התחומים ברמה קוגניטיבית הרבה יותר עמוקה, בין קטגוריות קונצפטואליות, באלומות שאי-אפשר להעלותה על הדעת אצל מילטון. בכך הוא משיג לא סתם "עמימות", כי אם מה שתומסון (1972) מכנה "תחושה של בילבול ואובדן אוריינטציה ריגורית". במובן חשוב, דנטה משתמש במקבילה מילולית של הטכניקות החזותיות שבהן הציג היירונימוס בוש את התופת. טענתי לעיל, שביצוגים אחדים לפחות, השד (או האינפרנלי) נחווים במישרין כמה שגורם אי-נוחות, סבל, מצוקה, חרדה, שמקורם אינו רק במשמעות הציור, כי אם גם בשיבוש הפעילות הרהוטה של תהליכים קוגניטיביים. כן טענתי, שלא רק האיכות הנומינלית, המיסטית והמדיטיבית ניתנת למסירה בשירה על ידי שיבוש הפעילות הרהוטה של תהליכים קוגניטיביים ופסיכודינמיים, כי אם גם האיכות הדמונית והאינפרנלית. ציטתי את דברי גומברוך בדבר "תגובת אינ-אונים ממורמרת שהיצורים ההיברידיים הללו משרים, חֲצֵים צמח, חֲצֵים אדם; חֲצֵים אישה, חֲצֵים דג; חֲצֵים סוס, חֲצֵים תייש. אין שמות בלשוננו, אין קאטגוריות במחשבתנו להתמודד עם תידומת (imagery) המקמקה, חלומית זו, שבה 'הכל מעורבב בכל' (אם לצטט את דירר" [Dürer])" (Gombrich, 1984: 256). בסיטואציה אינפרנלית, הרגשת אינ-אונים ממורמרת כזאת מחזקת איכויות דומות העולות מן התוכן הגולמי. טענתי היא, שדנטה מציג ומגביר איכויות כאלה של תחושת אינ-אונים ממורמרת שהיצורים ההיברידיים משרים, לשם אפקטים דומים, במידה ניכרת של עקיבות. לפני למעלה מארבעה עשורים הבחנתי באותה תחושת אינ-אונים ממורמרת ב"דיבור" של "האישה-הלהבה" במזמור 23 של ה-*Inferno* (1-9). כעבור שנים רבות גיליתי, שליאן שפיצר (Leo Spitzer) (1965) נהג באורח דומה עם האנשים-הצמחים במזמור 13. להלן אדון בקצרה בשתי הסוגיות. כדי להציג נאמנה את דקות הבחנותיו של שפיצר חייבים לצטט את כל המאמר שלו; כאן אצטט רק את מקצת דבריו, ומקצתם אביא בגירסה חופשית בשינויי הדגשה מסוימים. במזמור 13, בני אדם שחטאם היה איבוד עצמם לדעת הפכו לצמחים. חוקרי דנטה מסורתיים הצביעו על כך, שגם משוררים עתיקים כדוגמת ורגיליוס ואובידיוס תיארו מטאמורפוזות מאדם לצמח. שפיצר טוען שקונצפציה כזאת היא פשטנית; אסור להתעלם מההבדלים. דנטה נותן לנו

דבר שאינו ידוע לא לאובידיוס ולא לורגיליוס: צמח המדמם ומדבר. יצור זה הוא "מאד אדם ומאד צמח": [...] צמח זה אינו מדמם בלבד (וזאת כשלעצמו ותופעות דומות אפשר למצוא אצל אובידיוס), כי אם גם מגלה את פעילותם המיוסרת של תודעה ולב אנושיים. הוא מייצג אפוא דבר-מה השונה למדי מיציר כפיו של אובידיוס [...]: אצל זה יש לנו עניין רק עם צמח שלפנים היה יצור אנושי; אין הוא עומד בתקיפות על כך, שיצור זה, אחרי המטמורפוזה, הוא גם צמח וגם אדם. [...] יציר כפיו ההיברידי של דנטה – היברידיותו מפלצתית יותר מכל מה שאפשר לפגוש אצל הקדמונים (Spitzer, 1965: 81).

על-פי התפישה המוצעת כאן, הקביעה התקיפה שיצור כלשהו הוא גם צמח וגם אדם - יש בה כדי להנחית על הקורא הלם, לעורר בו תחושה של בילבול ואובדן אוריינטציה ריגושית. גישתו של שפיצר מצרפת שיטה סטיליסטית עם שיטה של היסטוריה תרבותית. אי-לכך, הוא טוען שיצורים בני כלאיים כאלה סותרים את ערכיו הנוצריים של דנטה.

בעיני המשורר הנוצרי מימי הביניים עצם ההיברידיות נתפסת כדוחה. השיטה הנוצרית אינה מכירה ב"אבולוציה של המינים": גבולות המינים ברורים [...]. היצירה ההיברידית היא מחוץ לתכניתו הטבעית של אלהים; ובידי דנטה היא נעשית [...] סמל לחטא ולעונש על החטא "הנוגד את הטבע" של איבוד עצמי לדעת, המנתק את הקשר בין הגוף והנפש, קשר שהוא רצון האלהים (Spitzer, 1965: 82).<sup>6</sup>

בעיני, לדחיה שבהיברידיות יש שורשים עמוקים יותר, קוגניטיביים. הקטעים של דנטה אפקטיביים ביותר גם בעיני קוראים מודרניים, בתר-דרוויניים; אין הם צריכים לפנות אל תמונת העולם של ימי הביניים כדי להתנסות בה. אני טוען שהטישטוש האלים של קטגוריות קוגניטיביות הוא מקור הפגיעה, שכן הוא מערער את אמונו של אדם ביחסיו הנינוחים עם המערכת הקוגניטיבית שלו עצמו - אם לאמץ בגירסה חופשית את דברי פיליפ תומסון (Philip Thomson, 1972). יצורים היברידיים כאלה גורמים לזעזוע קוגניטיבי, כפי שניסח גומברוך את הדבר לעיל; וגם הוראציוס, זמן רב לפני הנצרות, הביע את התנגדותו בדיוק למגמות האמוציונליות הסותרות העולות מיצורים היברידיים כאלה. ואולם, "השיטה הנוצרית", כפי שהווכחה על ידי שפיצר, יש בה כדי להגביר את תחושת הבילבול הזאת. אפקט מהמם דומה אפשר למצא במטאמורפוזת של קאפקא, שם גרגור סאמסא נהפך פתאם לחרק מגעיל. מה שקשה לסבול בסיפור זה אינו הפגיעה במושגים הנוצריים המסורתיים, כי אם התגובה האמוציונלית המפוצלת המתמשכת, שנכפתה על הקורא על ידי תודעתו האנושית של גרגור, הכלואה בגוף של חרק דוחה. אנו עומדים פנים אל פנים עם חרק מגעיל, אשר "מגלה את פעילותם המיוסרת של תודעה ולב אנושיים". לפיכך, האנשים-הצמחים והאנשים-הלהבות של דנטה קרובים יותר למטאמורפוזת של קאפקא מאשר למטאמורפוזת של אובידיוס. הבט מאיר-עיניים של מצב ביניים זה של האי-הצמח אצל דנטה הוא שהפעילות

<sup>6</sup> "ביצירת המפלצת הזאת, המחברת את האנושי עם הלא-אנושי, המשורר מצליח להפגין את התהום הקיימת בטבע בין האנושי והלא-אנושי. כך, עצם רוחה של המטאמורפוזת נוסח דנטה מנוגדת לזו של אובידיוס: המשורר הפגני, עם אהבתו הפאנתאיסטית לטבע, [...] שיכול לגלות נימפה בכל מעין ודריאדה בכל אילן, היה מסוגל לראות במטאמורפוזת רק את העיקרון של שינוי הצורות הנצחי שבטבע [...]. אפשר לומר, שאצל אובידיוס שינוי הצורות (ההדרגתי) מיצור אנושי ליצור צמחי מתרחש באורח טבעי כמעט; אבל אצל דנטה, הקשר בין אדם לטבע נותק על ידי נצרות בעלת נטיות טרגיות. במקום שאובידיוס מציג לראווה את עושר הטבע האורגני, דנטה מציג את האי-אורגני, ההיברידי, הפגום, החוטא, המקולל" (Spitzer, 1965: 82).

האנושית ומצב הצמח מגבילים לפעמים זה את זה, ומעוררים תגובות סותרות הן אצל היצורים ההיברידיים עצמם והן אצל הקורא. תפישה אנימיסטית של הטבע לא היתה רואה כל חריג בכך שהרוח השוכן באילן כלשהו יקרא פתאם בלשון בני אדם. במקרה כזה, האילן הוא רק מקום משכן לרוח המחונן בכושר הדיבור. דנטה, בניגוד לכך, רוצה שנקבל את זיהויים המוחלט של האדם והצמח כפשוטו. האדם רוצה לזעוק, אבל לצמח אין פה שימש כמוצא לזעקת האדם. זה מצב עניינים נואש וחסר ישע עד למאד. כאב שאין לו מוצא בזעקה הוא כאב שאי-אפשר לשאתו. כאן יש להבין "מוצא" כפשוטו, כפתח פיסי שהדיבור והאמוציות יכולים לצאת דרכו. אנו נתקלים שוב ושוב במזמור הזה בכך ששבירת הענפים יוצרת פתח מוצא; אך בה בשעה, מכאיבה לאדם-שבצמח.

ואולם, זה רק חלק מהסיפור. תנו דעתכם על שלוש המובאות הבאות:

1. Come d'un stizzo verde, che arso sia  
da l'un de' capi, che da l'altro geme,  
e cigola per vento che va via;  
si de la scheggia rotta usciva insieme  
parole e sangue . . .

[כמו ענף ירוק הבער בקצה אחד ונוטף ומבעבע ברחש בקצהו השני עם אדים מתפרצים, כך מהחוט השבור יצא יחד דיבור ודם].

2. Allor soffiò il tronco forte, e poi  
si convertì quel vento in cotal voce.

[הענף נָשַׁף אז בחזקה, והרוח הפך לקול]

3. e menommi al cespuglio che piangea,  
per le rotture sanguinenti, invano.

[והוביל אותי לשיח שבכה, מבעד לשבריו המדממים, לשווא]

במובאה 1 נאמר ש"מהחוט השבור יצא יחד דיבור ודם". הדם הוא החלק הנוזלי של גוף האדם, הזורם בכל מערכת כלי הדם, כשם שהנוזל הצמחי זורם בכל נימי הצמח. בשורות של דנטה, כאשר אתה שובר את הענף, דם במקום נוזל צמחי יוצא מהנימים, ודבר זה מעניק רגישות לצמח, או שולל את אנושיותו של אדם. תחושה של חוסר-ישע משווע מתעוררת כאשר ליצור כלשהו יש מודעות אנושית לכאב, אבל יכולתו של צמח להתרחק מכאב. יתירה מזו, משמעותו המקורית של הפועל "יוצא" היא תנועה פיסית במרחב, כשהוא מחולל - באמצעות שינוי דקדוקי טריביאלי - מטפורה סינאסטית רבת עוצמה, אם גם בלתי פורמלית. שפיצר מצביע על כך, ש"בצירוף *usciva insieme parole e sangue* [יצא יחד דיבור ודם] שני הנתונים החושיים מתמזגים זה בזה: זרם של דם מחונן בכושר הדיבור, או

של 'צווחות מדממות' פורץ החוצה – גילוי זוועתי של בן-הכלאיים, שאנחנו חייבים לקבלו כביטוי של יחידה אחת, בשל לשון היחיד של הפועל *"usciva"* (Spitzer, 1965: 84). אך מאותה סיבה עצמה, צירוף הדם והדיבור מִחִיָּה את יסוד התנועה במרחב בפועל המטפורי "יוצא", באשר הוא יוצר התנגשות בין התהליך המרחבי של הופעת הדם, והתהליך הלא-מרחבי של הופעת הדיבור. כל זה מובלט על ידי "ונוטף ומבעבע ברחש [...] עם אדים מתפרצים", הרומז לפליטת נוזלים פלוס רעש רב-עוצמה אך חסר-ארטיקולציה וחומר חזותי מתפשט, בלתי-ממוקד. כיוון שלרחש מבעבע זה יש משום כוח עצמאי פנימי, הוא מחזק את "אנושיות" הפעולה. במושגי הסמנטיקה של דקדוק הִיֶּסוֹת (case grammar), התהליכים הדוממים "נוטף ומבעבע ברחש" ו"אדים מתפרצים" הם תהליכים הנעים מעצמם, האופייניים לדברים חיים, ומשמיעים רעש כמו דיבור חסר-ארטיקולציה אך מכוון ותכליתי כמו דיבור המופק על ידי בן אדם (השווה 483: Lyons, 1977; 133: Doležel, 1976). "נטף ובעבע" חסרי-ארטיקולציה מִמְשִׁים פה את האטימולוגיה של הַבְּעָה (גרימת נביעה), ברמתה הנמוכה ביותר (או, באנגלית, ex-PRESSION). הרעש חסר-הארטיקולציה של "נטיפה ובעבע" כתחליף דיבור מורה על חוסר-ישע קיצוני. במובאה 2, מזרם האוויר הנושף משתמע, בעת ובעונה אחת, כוח תהליכי דומם הנע מעצמו ופעולה אנושית חיה. ההופעה המתחרה של תהליכים מכוונים ולא-מכוונים בשתי המובאות עשוי לעורר, שוב, תגובה מפוצלת.

כפי שאמרתי, העדר המוצא לכאב, או הצורך "לתרגם" את הבעת הכאב למדיום אחר הוא אחד האמצעים האפקטיביים ביותר לעורר "תחושת אינ-אונים ממורמרת". על דוגמה קיצונית של עיקרון זה הצביע שפיצר במובאה 1: "דנטה בחר לתאר בול-עץ לוחש ומבליה באש על ידי איפיון היווצרות הדיבור אצל הִuomini-piante (אנשים-צמחים) שלו". בהערת שולים הוא מפנה את הקורא אל דוגמה נוספת של "תירגום" כזה, שאינה כרוכה בהיברידיזציה. במזמור 19, אנשים שעשו רווחים חומריים מנכסים רוחניים קבורים למחצה בבורות קטנים, ראשם כלפי מטה. "מהפתח של כל (בור) רגליו של חוטא הודקרו, רגליו עד לשוקיים, והשאר היה בפנים" (XIX: 22–24). דנטה מבחין באחד, "שמתפתל ומפרפר יותר מכל חבריו" (שם, 31–32). כעבור שורות אחדות אנו קוראים *piangeva con la zanca* [בכה באמצעות השוקיים] (Inf. XIX: 45), דבר ששפיצר מאזכר במלים "בכיו 'שלוּל-האנושיות' של האפיפיור" [the 'dehumanized' weeping of the pope] (Spitzer, 1965: 89n). אפקט ממין זה יורגש כאשר מתמקדים, בתרשים 4 לעיל, ברגלי האיש שחָצְיו העליון כבר נבלע במקור של המפלצת.

באותה הערת שוליים, שפיצר מותח ביקורת על החוקר האיטלקי טוראקא (Torraca), שהצביע על דימויים מקבילים בשירה הפרובאנסלית, שבה "בכיו" של בול-עץ באש מדומה אל בכיו של המשורר-האוהב; הוא מתעלם מכך, שדימוי מסוים זה נועד לזרוק אור דווקא על בכי שאינו אנושי". גם פה, שפיצר מתנגד לציד-ההשפעות-והמוטיבים בשירת דנטה, ומתמקד באפקטים הייחודיים של הביטוי השירי.

בחלק שלהלן אדון שוב באפקטים של ההיברידיזציה, של חיפוש מוצא לזעקות כאב, של

תרגום הזעקה האנושית למדיום בלתי מתאים. הפעם אדון לא רק ביצורי הכלאיים, כי אם גם אגע באפקטים של הטרצה רימה (*terza rima*). שוב אדון בטישטוש הגבולות בין הקטגוריות; אך אתייחס גם לאפקטים המשתנים של האירגון הפרוסודי הנזיל. הבה ונתבונן בקטע הבא מתוך מזמור 27 של ה־*Inferno*:

4. Già era dritta in sù la fiamma e queta  
per non dir più, e già da noi sen gia  
con la licenza del dolce poeta,

quand' un'altra, che dietro a lei venia,  
ne fece volger li occhi a la sua cima  
per un confuso suon che fuor n'uscia.

Come'l bue cicilian che mughhiò, prima  
col pianto di colui, e ciò fu dritto,  
che l'avea temperate con sua lima,

mugghiava con la voce de l'afflitto,  
si che, con tutto che fosse di rame,  
pur el pareva dal dolor trafitto;

così, per non aver via né forame  
dal principio nel foco, in suo linguaggio  
si convertian le parole grame.

Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio  
su per la punta, dandole quel guizzo  
che dato avea la lingua in lor passaggio,

udimmo dire ... (282-284) 1-19.

הלהבה כבר היתה זקופה ורגועה בלי הוסיף דבר, והתרחקה מאיתנו בהסכמת המשורר הנלבב, כאשר (להבה) אחרת שבאה מאחור גרמה לנו להסב את עינינו אל חודה בשל צליל מבולבל שיצא ממנו. כמו שהפך הסיציליאני (שגעה לראשונה בזעקת האיש – וזה היה צודק – שחישל אותו בפצירתו) היה גועה בקולו של האומלל, ואף-על-פי שהיה עשוי מנחושת, נדמה היה שהוא משופד בכאב: כך, כיוון שלא היה לו בתחילה לא

מעבר ולא מוצא באש, ללשונו [ללשון האש] תורגמו המלים הדואבות. אך לאחר שמצאו את דרכם אל החוד כשהם מרטיטים אותו כמו שהלשון היתה רוטטת בעוברם, שמענו אותה אומרת.

אנו נמצאים, כמובן, באותו מדור של הגיהנום, שבו עונשם של החוטאים היה שנהפכו ל"לשונות" להבה. "הפר הסיציליאני" מרמוז לפר הנחושת שהומצא על ידי האומן האתונאי פרילוס (Perillus), כפי שסופר על ידי מספר מחברים לטיניים עתיקים, אורוסיוס (Orosius), פליניוס (Plinius), אובידיוס (Ovidius) וואלריוס מקסימוס (Valerius Maximus), שאת דיווחו נביא להלן:

היה ברנש אכזרי שהמציא פר נחושת, שבו סגרו את הקורבנות והבעירו אש תחתיו; הם סבלו עינוי ממושך ונסתר, שכן הוא סידר כך, שהזעקות שנקרעו מפיהם נשמעו כגעייה של פר, כי אילו נשמעו בכלל כקולות אדם, עלולים היו להתחנן בפני העריץ פאלאריס (Phalaris) לרחמים. ובכן, מכיוון שהיה כל כך להוט לענות את האומללים, האומן עצמו היה הראשון שהתנסה ביעילות המצאתו הזוועתית (Singleton, vol. I, 2: 473).

שום מידה של היכרות עם קונוונציות פואטיות לא תעזור לנו לפרש את הדימוי הזה. אכן, הוא דורש למדנות ניכרת; אך ברגע שהאלויה ווהתה, הקורא יכול לתהלך בלי קושי רב את תכונותיו הטבעיות. התכונות הֶרְלֵבְנִטִיּוֹת כוללות: חוסר מעבר או מוצא לזעקה, כאב קיצוני, עינוי, להבות, שלילת-אנושיות, ומין צדק "טבעי".<sup>7</sup> במובאה מדנשה (מובאה 4), נראה כאילו ציור נחושת-הפר הוכנס מלכתחילה רק בתורת דימוי לחוסר מעבר או מוצא לזעקה. אך לאחר שהוכנס, כל התכונות הנזכרות לעיל מתחברות ליסודות בציור היעד. שפיצר נקט לעיל את המלה "מוצא" כחלק מהמטא-לשון שלו; במובאה זו, הביטוי "שלא היה לו בתחילה לא מעבר ולא מוצא באש" נעשה אחד הביטויים המרכזיים של הטקסט הפואטי, והקורבן הכלוא בתוך הפר מגלם את הסיטואציה הפרוטוטיפית של סבל נורא והעדר מוצא לו. מלא מוצא אתה שומע לא רק מחסום פיסי, כי אם גם שכל תחינה לרחמים נדונה לכישלון, כי מבחוץ לא תיתפס כדיבור כי אם כגעייית הפר. כאן יש להבין שלילת-אנושיות כפשוטה.

כאן אנו ניצבים מול האנשים-הלהבות. לא אחזור כאן על כל מה שאמרתי על ההיברידיים של האנשים-הצמחים, ואתמקד רק בביטוי מפתח אחד במובאה זו. תנו דעתכם על הטרצט "כיוון שלא היה לו בתחילה לא מעבר ולא מוצא / באש, ללשונו [ללשון האש] תורגמו המלים הדואבות". יש כאן סטיה קיצונית מהתיפקוד הקוגניטיבי הרגיל; בתיפקוד רגיל, דיבור או בכי נתפסים בחוש השמע. מי שסגור במיכל מלובן, מי שאין לו מעבר או מוצא

<sup>7</sup> מחברים אחדים מעירים במפורש על הצדק הזה. אובידיוס, למשל, מעיר: "שניהם היו צודקים; שכן, אין חוק צודק יותר מאשר החוק שמתחבלי המוות יאבדו על ידי תחבולתם שלהם" (Singleton, I2: 473).

לִלְלוֹתיו, נתון במצב נואש וחסר ישע. אך הדבר עדיין מצוי בתחום ה"מה", וההמרה נעשית מזעקות אדם לגעיית פר – עדיין באופנות השמע. כאשר זעקות הכאב מתורגמות למדיום שונה ונתפסות בחוש הראייה, כריטוט של לשון להבה רגישה ומרצדת, הם גורמים אצל הקורא תחושה מוזרה המערערת את ביטחונו ביחסיו הנינוחים עם המערכת הקוגניטיבית שלו עצמו.

אך זה איננו הסיפור כולו. כנגד ניתוח זה ניתן לטעון, שמילות השיר רק מספרות על שינוי כזה של אופנויות חושים, אין הן מפירות את תפקוד המערכת הקוגניטיבית של הקורא. ואולם, התיאור המילולי של מעתק אופנויות החושים מחייב כאן מטפורה סינאסטית רבת-עוצמה: "[ללשון האש] / תורגמו המלים הדואבות". כדי להתנסות בה, הקורא חייב לתהלך את המטאפורה הסינאסטית, כשהוא הופך ממתבונן לחונה של המערכת הקוגניטיבית. יש להודות, כמובן, שאנו ניצבים מול "עולם אפשרי" שבו המרה כזאת עשויה להיות נכונה כפשוטה; אף-על-פי-כן, בהבנת הביטוי, הקורא מעורב כאן בתהלוך האופייני ללשון פיגורטיבית.

מטפורה זו רודפת אותי זה למעלה מארבעים שנה.<sup>8</sup> בתקופה זו רכשתי כלים שיש בהם כדי להסביר את פנייתה החזקה מן הרגיל, כלים המסתמכים על המנגנונים המונחים ביסוד הסינאסטיה, הקאריקטורה והגרוטסקי כפי שנדון לעיל. תכונות כ"עוצמה רבה", "כאב קיצוני" מועתקות מאופנות חושיית אחת למשנה (מ"אש" ל"מלים דואבות") – תוך כדי הגברת העוצמה או הכאב הנגרם. לפי ההנחה שלפנינו, טענה שהיא אמיתית בעולם אפשרי זה תומכת את האיכויות הללו, ולא דווקא גרעת מהן. הַנְּחָתִי במרבית עבודותי היא, שהלשון היא כלי ברמה קונצפטואלית גבוהה, וכי המשוררים מחפשים דרכים להימלט מעריצות החשיבה הקונצפטואלית. אחת הדרכים לעשות זאת היא השימוש במטפורה סינאסטית. ראשית, המטפורה הסינאסטית מטשטשת את הגבולות בין האופנויות החושיות המוגדרות היטב, שעל פיהן נקבעים תחומי "המודעות הרגילה". שנית, כאשר אתה מדבר על חוש מובחן-יחסית ("מלים דואבות") במונחי חוש מובחן פחות (חום), המובחנות הקונצפטואלית מתעמעמת, והטקסט לובש אופי קונצפטואלי פחות, אמוציונלי או אינטואיטיבי יותר.

דיוני קריס וגומבריך (Kris and Gombrich) בעקרונות הקריקטורה עשויים להסביר, בשינויים המתאימים, את מקור ההנאה המופקת ממטפורה מכאיבה זו. ראשית, קריס אימץ את "אחד מרעיונותיו המוקדמים והמוזנחים לעתים קרובות של פרויד [...], הטענה שבתנאים מסוימים יכול אדם לנסות להפיק הנאה מעצם פעילותה של המערכת הפסיכית" (Kris 1965: 63). שנית, הלשון האנושית ו"לשון האש" כרוכות, כמו בקריקטורה, בלשון נופל על לשון ו"צורה-נופלת-על-צורה" במדיום החזותי. קריס וגומבריך (Kris and Gombrich, 1965) טוענים, שהן הלשון-נופל-על-לשון והן הקריקטורה שואבים את כוחם להננות מחיסכון באנרגיה נפשית ומחידוש של הנאות ילדותיות. המחברים הללו מזכירים קריקטורות שבהן

<sup>8</sup> בספרי הראשון, *דברים כחוייתם – עיונים בשידי ביאליק* (1960) ציטטתי את השורה "ללשון האש תירגם הוא את הבכי" – לאו דווקא בהקשר הראוי.

פוליטיקאים או טיפוסים מוצגים כבעלי חיים, או סידרת ארבע קריקטורות המציגה את "המטאמורפוז" של לואי פיליפ לאגס. קריקטורות כאלה נותנות שני דברים בציור אחד, כשהם מנצלים קווי מתאר דומים במיזוג של ישויות רחוקות כל כך זו מזו. התוצאה היא "מאד אגס ומאד אדם". נוסף על כך, משחקי המלים וסגנון השירבוט של הקריקטורות שואבים הנאה מנסיגה להגאי הלימלום (babbling) ותנועות הגפיים חסרות הארטיקולציה של התינוקות (Kris and Gombrich, 1965: 197).

ציורו של דנטה מְחִיָּה את המטפורה המתה "לשון אש": "לשון האש" ולשון הדובר צורה דומה, וחוד מרטיט דומה; זו הסיבה שהם נקראים בשם אחד. הריאליזציה של ציור "הלשון" זוכה לתמיכה על ידי הסיפא של מובאה 4: "אך לאחר שמצאו את דרכם אל החוד כשהם מרטיטים אותו כמו שהלשון היתה רוטטת בעוברם, שמענו אותה אומרת". הדיבור מופק כאן לא על-ידי הרטט של לשון אדם, כי אם על ידי רטט דומה של "לשון האש". מיזוג הצורות, הפעילויות וה"חודים" של שני סוגי הלשון – יש בו משום חיסכון באנרגיה נפשית. יתר על כן, תהליך כזה של ריאליזציה עלול לגרום, לדעת תומסון, תחושה של בילבול ואובדן אוריינטציה ריגושית: הוא מעורר באדם תחושה מוזרה שיש בה כדי לערער את בטחונו ביחסיו עם הלשון, חלק זה, המורגל ביותר, של חייו. זהו מה שעושה את השורות הללו לאחת הפיסקאות רבות-העוצמה ביותר ב'*Inferno*.

הטְרָצָה רימה (*terza rima*) היתה המצאתו של דנטה. הביקורת המסורתית הצביעה על כך שהיא מעניקה "אפקט של קישור לחיבור כולו"; "שהרמו הסמלי לשילוש הקדוש אינו מוטל בספק"; "שההרמוניה המורכבת שדנטה משיג באמצעות מעשה האמנות שלו מעניקה ליצירה מבנה שהוא מסיבי ודק בעת ובעונה אחת, מבנה שניתן להבחין בו רק בקטעים מנותקים מְהֻקְשָׁרִים" (Preminger, 1974: 848). אני מבקש להצביע רק על נקודה אחת באותו "מבנה מסיבי ודק". הטְרָצָה רימה היא אחת מצורות הסְטַנְצָה הפחות יציבות, הנזילות ביותר. הדו־חרוז והמרובע הם בתים סימטריים וסגורים, ולכן הגשטלט שלהם הוא מן החזקים ביותר; ואילו הטְרָצָה רימה היא אסימטרית ו"פתוחה". אין לה סיגור יציב: "קצה רופף" נשאר תמיד, במובן שהשורה השניה מעוררת צפיות לחרוז, צפיות הבאות על סיפוקן רק בבית הבא. הבית הבא מותיר שוב "קצה רופף", קצה המקושר בבית השלישי, וכן הלאה, ללא גבול מוגדר. אחרי 130-150 שורות באה שורה בודדת, המתקשרת אל הקצה הרופף האחרון, ומביאה את הרצף לעצירה יציבה יחסית, אך אין בה משום סיגור יציב למזמור.

האפקט של הטְרָצָה רימה מורכב למדי: היא עשויה לעורר תחושה עמומה, אך גם ניתן לתארה בדברי ברגסון, המאפיין את האינטואיציה המטאפיזית כזרימה בלתי פוסקת של מצבים, ש"כל אחד מהם מבשר את הבא אחריו ומכיל את הקודם לו", ש"אף אחד מהם אינו מתחיל ואינו נגמר, אלא כולם נכנסים זה לתחומו של זה" (מצוטט על ידי Ehrenzweig, 1965: 35). ואולם, יש לשים לב: ברגסון מדבר על זרם של אוביקטים, ואילו אני מדבר על זרם של יחידות פרוסודיות. אפשר להביט על אי-יציבות פרוסודית זו באופן שונה. משפטים רבים בשירו של דנטה גולשים משורה לשורה, מְטְרָצֵט לְטְרָצֵט, כשהם מטשטשים את סיום

השורה ואת סיום הַטְרָצֵט. אם מדפיסים את הטקסט של דנטה (כמו שעורכים רבים עושים זאת) כגוש מתמשך אחד של שורות שיר, יש משום נטיה לקבץ טרצה רימה אחת עם השורה שלאחריה למרובע שמבנהו a-b-a-b; אבל אם עושים כך, את השורה הבאה יש לקבץ קדימה, ואת השורה שלאחריה שוב אחורה, כשהיא נדחקת לתוך היחידה הסימטרית, הסגורה: ההקבצה כולה מתפוררת. יתירה מזו, כפי שברברה הרנסטיין-סמית' (Herrnstein-Smith) הצביעה על כך, הטרצה רימה אינה "קובעת את סוף עצמה"; אין בה תחושה חזקה של סיגור יציב; לכל היותר, המשכיותה פוסקת, בלי להותיר קצה רופף. נזילותו של מבנה זה מוגברת לפעמים על ידי משפטים גולשים המתחילים קרוב לסוף השורה.<sup>9</sup> לפיכך, היחידות הפרוסודיות והיחידות התחביריות נוטות לטשטש ולא דווקא להבליט אלה את אלה, כאשר נוצר מתח.

תנו דעתכם על תבנית החריזה a-b-a, b-c-b, c-d-c וגו' במובאה 4, כפי שתוארה לעיל. בחזית התפיסה אנו מוצאים מִסָּה העשויה מתערובת של תבניות ריתמיות, תחביריות וסמנטיות, שבה תבנית החריזה מורחקת לרקע. נזילות הפיסקה מוגברת על ידי המשפטים החריגים באורכם ובמורכבותם. המשפט הראשון, למשל, מתמשך מהשורה הראשונה עד לשישית של המובאה, כשהוא מטשטש את סופי השורות ואת סוף הבית. מתחת לזרימה החלקה של מִסָּה זו, ברקע, החרוזים מתחברים ב"קליק" באחורי תודעתו של המאזין, כשהם "מחתיכים" את סופי השורות. בשני הטרצטים הראשונים, הציפיה התחבירית שיעורה מוערי. הטרצט הראשון מכיל שתי פסוקיות מחוברות, שוות-דרגה, שאינן מעוררות ציפיות תחביריות נוספות. יתירה מזו, נדמה כאילו אפשר לעצור בסופה של כל אחת משתי השורות הראשונות: המבצע "הלהבה כבר היתה זקופה ורגועה" אינו דורש המשך; רק לאחר מעשה, תיאור הפועל "בלי הוסיף דְּבַר" חוזר ופותח, אם אפשר לומר כן, את היחידה הסגורה (סיפור דומה ניתן לספר על "והתרחקה מאיתנו / בהסכמת המשורר הנלבב"). רק מלת החיבור "quand" בראשית הטרצט הבא מראה על פסוקית משועבדת נוספת, שלא נחזתה מראש. שלושת הטרצטים הבאים, לעומת זה, מתח תחבירי רב מתהווה בהם. הטרצטים הללו מכילים משפט מורכב-מחובר אחד ויחיד, בן פסוקיות עיקריות ומשועבדות אחדות, המעוררות דריכות הן באמצעים תחביריים, הן באמצעים פיגורטיביים. הבולט שבהם הוא הדימוי האָפִי הארוך, הפותח במלת החיבור "Come", בהוראת "כשם ש...". הדימוי האָפִי עיקרו השוואה בין עלילה מורכבת אחת לעלילה מורכבת אחרת, או יחס מורכב אחד ליחס מורכב אחר. אך הוא מתייחד לא רק באורכו ופיתוחו המפורט, כי אם גם בסדר הצגת העניינים: בדימוי האָפִי ציור "המקור" קודם בדרך כלל לציור "היעד", כשהוא יוצר פרק זמן של ציפיה מתמשכת. במקרה שלפנינו, מלת החיבור "Come" פותחת בציור לשון המשתרע על פני שני טרצטים, שאיננו ממין עניינו של

<sup>9</sup> כפי שהצבעתי על כך במקום אחר (Tsur, 1972; 1992: 139–148), רצף הטרצה רימה ב"אודה אל רוח המערב" ("Ode to the West Wind") מאת שְׁלֵי (Shelley) נְרֻע במשפטים גולשים מעין אלה, המגבירים את נזילותה במידה קיצונית. בה שעה, שלא כמו בשירו של דנטה, רצף זה עשוי "פיסקאות דיברגנטיות" מובדלות היטב, שראשיתן נזילה במידה יוצאת מן הכלל, אך תחומות על ידי דו־חֲרוֹז המהווה סיגור יציב במידה יוצאת מן הכלל.

ההקשר המיידני, ורק בטרצט השלישי בא האיבר המתקשר אל ההקשר המיידני. בינתיים, הקורא נותר במצב של אי-ידיעה, אי-ודאות ודריכות באשר ליעד הדימוי.

בטרצט השלישי, ברצוני להצביע רק על שתי תחבולות נוספות שיש בהן כדי להגביר את המתח ולתרום להרחקת תבנית החרויה לרקע – האחת תחבולת הֶקְשָׁה, חברתה תחבולת השהיה המעוררת דריכות. ראשית, הביטוי "prima / col pianto di colui" ("לראשונה בזעקה של זה") מתחיל רק שני מיצבים לפני סוף השורה, כשהוא יוצר פסיחה מתוחה מן המקובל משורה לשורה, ומשרה דחף חזק קדימה על זרם הדיבור. שנית, המשפט "כמו שהפר הסיציליאני [...] היה גועה בקולו של האומלל" מוסר את המידע העיקרי של הציר, כשהוא מפושק בין שני בתי טרצה רימה. משפט זה מופסק על ידי המאמר המוסגר ("שגעה לראשונה בזעקת האיש [...] שחישל אותו בפצירתו"); כשבמאמר המוסגר הזה מוסגר מאמר נוסף: " – וזה היה צודק –".

מכל האמור לעיל אתה למד, שלמרות משפטו של טניסון, אופיו הנורא של הגיהנום של דנטה מושרה על ידי הרצף הנויל של תבניות פרוסודיות שטושטשו עוד יותר על ידי תבניות תחביריות מסתעפות ודימויים אֶפִייים, המצטרפים אל האפקטים של שיבוש התיפקוד הרהוט של המערכת הקוגניטיבית ברמה התימטית-פיגורטיבית.

אפשר לטעון כנגד תפישה זו, שאותם מבנים פרוסודיים מונחים ביסוד *Paradis*; לכן, עמימותם אינה יכולה להסביר את אופיו המשרה אימה של הגיהנום. התנגדות זו אינה מציבה קושי אמיתי לטיעוני. להפך, היא מעודדת פיתוח נוסף שלו. כפי שטענתי בעבודותי השונות, הן התבניות החזקות והן התבניות החלשות הן "כפולות פנים", בבחינת "חרב פיפיות" (double-edged).<sup>10</sup> אותן אסטרטגיות וְרָפְלִיּוֹת המחוללות את העמימות בתופת של מילטון עשויות לחולל גם תחושה של מגוון מצבי תודעה שנשתנו (altered states of consciousness) הכרוכים ב"ביטול מובחנות אוקייני" (oceanic dedifferentiation), כדוגמת חוויה מיסטית ומיני האקסטוזה והמדיטציה. אותן אסטרטגיות וְרָפְלִיּוֹת משמשות בשירה לחולל איכויות מיסטיות ולהעצים את מוראות התופת של מילטון.

אותו רצף של טרצה רימה מתמשך לכל אורכם של שלושת ספרי הקומדיה האלהית, והדבר משרה אחדות וקישוריות על כל החיבור. טְעֵנְתִי היא, שמדובר פה על הרבה יותר מאשר על אחדות וקישוריות. לא זו בלבד שמסע הצליינות דרך התופת, טור הטוהר וגן העדן מהווה שלם העשוי מערכת מורכבת: הוא גם מהווה תבנית אמוציונלית. מוֹד בּוֹדְקִין (Maud Bodkin) מדברת על התבניות האמוציונליות "ארכיטיפי המוות והלידה-מחדש", ו"ארכיטיפ התופת וגן-העדן". בשירת קולרידג' (Coleridge), למשל, אנו מוצאים את הראשון ב"שירת הספן הישיש" ("The Rime of the Ancient Mariner"), המונח ביסוד השיר כ"תבנית חיות עולה ויורדת, דחף חיים מגיח ונסוג, שמשתקף בתידומת (imagery) המתפרסת בזמן". ב"קובלא תן" אנו מוצאים את האחרון כ"תבנית אמוציונלית בעלת אופי דומה למדי, המוצג באורח סטאטי, בזיקות מרחביות יציבות – ההר עומד למעלה, בסערה ובאור השמש, המערה

<sup>10</sup> את מושג "כפל הפנים" לקחתי מארנסט קריס, והדגמתי אותו לעיל באמצעות הקומדיה על הבעל הנבגד.

מלמטה, בלתי משתנה, חשוכה, עם מים שתנועתם לא באה אלא להדגיש את הזיקות האיתנות בין הגבהים והמעמקים" (Bodkin, 1963: 114-115).<sup>11</sup> מסעו של דנטה נגול לעינינו במרחב ובזמן: התופת, על הקורילטים האמוציונליים שלה, מהווה את השלב המוקדם ביותר של המסע, גן העדן את השלב האחרון. ביניהם אנחנו מוצאים את הפורגטוריום, מקום הטיהור לשם כפָּרָה. יש בכך לא רק משום מיפוי של העולם הבא, כי אם גם מין תבנית אמוציונלית.<sup>12</sup> בודקין מאריכה בניתוח האור העל־חושי והטיפוס השמימי ב־*Paradiso*, בנסיון להסביר את ההצגה המילולית של העונג השמימי. לטענתו, התידומת של ה־*Inferno* והתידומת של ה־*Paradiso* מנצלות ומממשות פוטנציאלים שונים של מבנה פרוסודי-תחבירי אחד. בדרך זו, המבנה הפרוסודי-התחבירי המונח ביסוד היצירה מחזק לא רק את עצם אחדותה, כי אם גם את התבנית האמוציונלית המשתנה, הנפרסת בזמן.<sup>13</sup>

#### לסיכום

מאמר זה נולד ממחקר המבקש להסביר את החוויות הדתיות למיניהן בשירה ובאומנות החזותית מתוך ההנחה שתוכנן האידיאי לבד אינו יכול לנמק את האפקטים שלהן. הללו נתמכים על ידי האפקטים של שיבוש התהליכים הקוגניטיביים הקשורים במודעות הרגילה. בוש ודנטה נוקטים טכניקות דומות, איש־איש במדיום שלו, לעורר תפיסה בלתי־אמצעית של האינפֶרְנָלִי. האיכות הַמְּוֹנֵית והאינפֶרְנָלִית עשויים להיווצר בייצוג החזותי מהצגת היצורים האינפֶרְנָלִיים בדרך שיש בה כדי להנחית הלם על המתבונן. הגרוטסקי גורם לבלבול ואובדן אוריינטציה אמוציונלית (שיש בהם משום אי־נוחות, סבל, מצוקה, או חרדה), כאשר שני מנגנוני הגנה מתנגשים משבשים זה את פעולתו של זה, או כאשר מתבטלים הגבולות בין קטגוריות מבוססות. בתחום הייצוג היוזואלי הצגתי קשת בת שלושה שלבים, בין גרימה קונצפטואלית לפרצפטואלית של מודעות מציקה. ביצור ההיברידי שבתרשים 2 בולטים חלקי הגוף המסוכנים: הראש והרגליים של דמות אנושית הומרו באותם איברים של חייית טרף ועוף דורס המשמשים באורח טיפוסי לתפיסת הטרף או לבליעתו; איום ישיר

<sup>11</sup> ואין זה מקרה, שווילסון נייט (Wilson Knight) מדבר על "הקומדיה האלהית של קולרידג' ("Coleridge's Divine Comedy").

<sup>12</sup> יש לומר מלים אחדות על זיקת ציור התופת או האדס, כפי שהוא נדון פה, אל שלב 'מסע הלילה' בתבנית הלידה־מחדש. הזוועות שבתופת של דנטה נעשות נסבלות לקורא בשל העובדה, שההתעניינות מתמקדת בתנועה קדימה. עינויי הנידונים-לגיהנום מתוארים כמה שאין לו סוף; אך הם נתפסים כאירועים חולפים במסע – במעבר מחושך לאור, מייסורי מוות לחיים חדשים" (Bodkin, 1963: 136). דרך אגב, לפיסקה זו הנחות מוקדמות שונות מאד מאלה של טניסון בדברו על אופיה הנורא של התופת של דנטה.

<sup>13</sup> למרבה הצער, אינני יכול להרחיב פה את הדיבור בעניין זה, ונאלץ להסתפק בהערות כלליות. הרחבתי יותר את הדיבור על עניינים קרובים בספרי על "קובלא חֶן" (Tsur, 1987b).

זה מחווק במיני נשק קטלניים שבידיו. באורח פרדוקסלי, האיום המפורש מקל על המצוקה ואי-הודאות הנגרמות על ידי עירבוב הקטגוריות. בתרשים 1, הצירים פוגעים בקטגוריות החשיבה המבוססות שלנו, כשהם מבטלים את הגבולות בין הקטגוריות "אדם" ו"תייש". הבילבול הנוצר על ידי ציורים כאלה ממותן מאד, בשתי דרכים: מצד אחד, היסודות המתערבים הם קונבנציונליים מאד; ומצד שני, יש שמות וקטגוריות מחשבה ליצורים אלה: "שדים", "דמונים" וכו'. בציורו של בוש אנו עדים לדרגה עוד יותר גבוהה של תחושת אין-אונים ממורמת של אובדן אוריינטציה ריגושית ופרצפטואלית, שכן מקורם בעירבוב לא-קונבנציונלי של מספר גדול של יסודות, עירבוב המוליד יצורים שאין להם תקדים באומנות, או שם בלשון שלנו, או קטגוריות במחשבה שלנו. דרך אחרת לגרום לאובדן אוריינטציה היא הפְּרָה בוטה של טבואים; וראינו את בוש נוקט דרך זו באופן בוטה. אצל דנטה, למרות ההבדלים הגדולים, אנו נתקלים בתחבולות דומות להפליא לעורר אובדן אוריינטציה ריגושית: היברידיים שהם צמחים או להבות – המגלים את פעילותם המיוסרת של תודעה ולב אנושיים. הציורף "ללשון האש תורגמו המלים הדואבות" מגלם לשון נופל על לשון ומטפורה סינאסטטית כאחת, כשהוא מפעיל תהליך סמנטי ופרצפטואלי חריג בעוצמתו. מאמר זה נגע גם בעניינים מתודולוגיים. בחקר בוש מצאנו תמיכה לטענת וילסון נייט, שלפעמים סוגים מסוימים של למדנות משמשים להדחקת התוויות המצייקות המתעוררות לנוכח האמנות הגדולה. גם ליאו שפיצר מצא, שלמדנות שעיקרה ציד מקורות אינה הדרך הטובה ביותר למקד את תשומת הלב במקורות גדולתו האמנותית של דנטה. בקיצור, ניסיתי להתמודד עם בעיית האנאכרוניזם על ידי בחינת מעלותיהם היחסיות של המחקר ההיסטורי (כולל ציד מקורות) וההסבר הפסיכולוגי.