

מבוא*

הספרות המחקרית העוסקת במלנכוליה ממקמת את ראשית השיח על אודותיה ביוון העתיקה בתקופה הקלסית. אכן, המושג עצמו מופיע לראשונה בכתבים הרפואיים המיוחסים להיפוקרטס. בקורפוס זה מתוארים סימפטומים פסיכופיזיים ייחודיים,¹ האופייניים למחלות הנגרמות עקב עודף מרה שחורה בגוף. המחשבה על קשר בין נפש לגוף שיש בו עודפי מרה שחורה נמצאת גם בבסיס גישתו של אריסטו, אשר לו מיוחס הספר פרובלמטה פיזיקה ובו פרק מס' 30 מוקדש לדיון במלנכוליה (ראו תרגומו של גבריאל צורן ואת המאמר המלווה אותו בגיליון זה).² אבל, כפי שאבקש לטעון במאמר זה, המלנכוליה היתה מוכרת ליוונים עוד קודם לכן. המצב המלנכולי, כמצב פסיכופיזי ייחודי, העסיק את היוונים עוד לפני התקופה הקלסית וניתן למצוא עדויות לכך בשירה הארכאית (מן המאות השמינית עד השישית לפנה"ס). במאמרי אטען כי השירה ההומרית, ובפרט היצירה האפית אודיסאה, לא רק מתארת גיבורים ומצבים מלנכוליים אלא גם מציגה תבנית נרטולוגית ייחודית, שהופכת את המלנכוליה למאפיין פואטי מרכזי בה. המאמר יבקש להוכיח טענה זאת ולמקם את השירה ההומרית במסגרת השיח המחקרי על אודות המלנכוליה, שיח שעד כה נעדרה ממנו, וכך להכיר בשירה ההומרית כמקור מרכזי בתפיסת המלנכוליה במחשבה המערבית.

* ברצוני להודות לורד לב-כנען שהנחתה אותי במהלך כתיבת עבודת המ"א שעליה מבוסס מאמר זה.
 1 על פי "דוקטרינת ארבע הליחות" (The Doctrine of Four Humours) מורכב הגוף האנושי מארבעה נוזלים – דם, ריר (או כיח), מרה צהובה ומרה שחורה. עודף או חוסר באחד מן הנוזלים גורם למחלות ואף למוות. תפיסה זו גובשה בפילוסופיה הקדם-סוקרטית שעליה התבססה התפיסה הרפואית ההיפוקרטית. על כך ראו: Noga Arikha, *Passions and Tempers: A History of the Humours*. New York: Harper Perennial, 2008; S. W. Jackson, "Melancholia and the Waning of the Humoral Theory", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 33, 3 (1978); S. W. Jackson, *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven: Yale University Press, 1986.
 2 הטענה המקובלת כיום היא שאת הספר פרובלמטה פיזיקה לא כתב אריסטו, אלא תלמידו תיאופרסטוס (371–287 לפנה"ס), או חברי האסכולה הפריפטטית. סוגיה זו נדונה בהרחבה כאן: Robert Mayhew, *The Aristotelian Problemata Physica: Philosophical and Scientific Investigations*. Leiden: Brill 2015. את הטקסט של הפרובלמטה ביוונית ובאנגלית ניתן למצוא כאן, Aristotle, *Problems (Problemata Physica)*, Book XXX–I. Robert Mayhew and David C. Mirhady (Eds. and trans.), Loeb Classical Library, 2011.

חלק א: הפרובלמטיקה והומרוס

אחד הדברים המעניינים בפרק מס' 30 בפרובלמטיקה הוא שמחברו בחר לפתוח אותו בהתבוננות לאחור, אל עבר שבעה גיבורים היסטוריים-מיתיים – שבעה ארכיטיפים מלנכוליים בעיניו – שניים מהם גיבורים הומריים מובהקים. כמו כן, המחבר האריסטוטלי בחר לשלב בפתירת החיבור ציטוט מתוך האיליאדה.³ בחירות אלה, שלמיטב ידיעתי לא זכו להתייחסות מחקרית, מעידות על חשיבותה של השירה ההומרית עבור המחשבה הקלסית העוסקת במלנכוליה. במאמר הפתיחה לגיליון זה הרחבתי סוגיה זו והתמקדתי בדמותו המלנכולית של בלרופון. במאמר זה אתמקד באיאס (או איאקס) והדיון בו יהווה את החוליה המקשרת לדיון בפנלופה.

כאמור, תמצית החידוש של פרק מס' 30 בפרובלמטיקה הוא ביסוס הקשר בין פעולתה של המרה השחורה בגוף לבין תכונות אופי, כישרון ויצירתיות.⁴ חידוש זה הופך את הדיון הרפואי לדיון פילוסופי, הממשיך כיווני מחשבה אריסטוטליים קודמים על אודות המלנכוליה.⁵ ראינו כי המחבר מזכיר שבעה גיבורי תרבות כדוגמה לטיפוסים מלנכוליים, ארבעה מהם גיבורים מיתיים (הרקלס, ליסנדרוס הספרטני, איאס ובלרופון) ושלושה מהם פילוסופים (אמפדוקלס, סוקרטס ואפלטון).

השאלה מדוע נבחרו דווקא שבעת גיבורי תרבות אלה ולא אחרים היא שאלה מרתקת, אך כעת אתמקד באיאס, אחד מגיבוריה היווניים של מלחמת טרויה.⁶

3 הומירוס, איליאדה | אודיסה, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשי"ד. בהמשך החיבור משולב ציטוט נוסף מן השירה ההומרית (אודיסה 19, 122). על פי הפרובלמטיקה, פעולתה של המלנכוליה על הנפש דומה לפעולת היין עליה: כשם שבהשפעת יין אנשים מסוימים נעשים עליזים יתר על המידה או פטפוטנים, אחרים נעשים עגומים ונוטים לבכי, ויש הנעשים מלנכוליים קודרים או אדישים, ומלנכוליים יצריים ואלמים. בהקשר הזה מובא הציטוט מתוך האודיסה "בדמעות אתמוגג, כי ליבי עברו היין". ככל הידוע לי אין במחקר התייחסות לשאלה מדוע נבחר דווקא הציטוט הזה. לדעתי ההקשר העלילתי נותן הסבר ברור – אודיסאוס המחפש לאורח יושב עם פנלופה אשר חוקרת אותו על מוצאו. היא שואלת אותו "מי אתה? מי שבטך? מאיזו עיר, מי הוריך?" (אודיסה 19, 105). בתשובתו מפציר בה אודיסאוס שלא תשאל אותו שאלות כאלה, המזכירות לו את ביתו הרחוק, שאליו הוא מתגעגע נעגועים מרים וכאובים: "אל תשאל לי שבטי לדעת ארץ אבותי, / ולא תעציבי את רוחי להוסיף לי צער על צער..." (אודיסה 19, 116-117). אודיסאוס מבקש כאן מפנלופה שלא תעורר בו את הנוסטלגיה, את כאב נעגועי השיבה, כי אם תעשה זאת תתעורר בו המלנכוליה והוא יגיב כמו מישהו "שעברו יין" (שם, טור 122). התנהגות כזו אינה יאה מצדו של אורח. אודיסאוס לא רוצה להיעשות מלנכולי במחיצת פנלופה, כפי שלא היה רוצה להיות שיכור בנוכחותה. הומרוס, אודיסה, מיוונית: ש' טשרניחובסקי, תל אביב: שוקן, 1954.

4 ראו תרגומו של גבריאל צורן והמאמר המלווה אותו בגיליון זה.

5 Philip J. van der Eijk, *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity: Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health and Disease*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 139-140; 150-155.

6 בגיבורים הומריים הכוונה היא לגיבורים המופיעים בשירה ההומרית. בלרופון (או בלרופונטס) הוא בנם של בת תמותה (מלכת קורינתוס) והאל פוסידון. בלרופון נודע כלכודו של פגסוס הסוס המכונף והורג הכימרה (מפלצת יורקת אש, בעלת ראש של אריה, גוף של עז וזנב של נחש). ביקש להגיע אל האולימפוס על גבו של פגסוס ועל יומרנות זו נענש על ידי זאוס. לאחר שסר חנו מעם האלים ובני האדם נעשה נווד מנודה ועצוב (איליאדה, 6 שורה 200 ואילך, הערה 3 לעיל); וגם אצל אפולודורוס, ביבליותקה, 2, 4; איאקס (או איאס) הוא בנו של טלאמון מלך סלאמיס. איאס הוא אחד הגיבורים

המחבר האריסטוטלי כותב על איאס כי איבד את שפיותו עקב היותו מלנכולי. מעניין כי בתרגום המודרני של הפרובלמטה לאנגלית, נמצא כאן הפניה, בהערת שוליים, אל הטרגדיה איאס מאת סופוקלס.⁷ בטרגדיה זו מוצג איאס כגיבור השוקע במרה שחורה עקב פגיעה במעמדו ובכבודו, המביאה אותו בסופו של דבר לשיגעון ולהתאבדות. האם הערת השוליים הזו אינה מטעה? האם בהכרח הטרגדיה של סופוקלס עמדה לנגד עיניו של המחבר האריסטוטלי או שמא מקור ספרותי אחר עמד לנגד עיניו? אם בחר לצטט מתוך השירה ההומרית בהקשרו של בלרופן אפשר להניח כי חשב עליה גם בהקשרו של איאס, אחרי הכול, דמותו הטראגית הקלסית של איאס מבוססת על שירה זו.⁸ בחיפוש אחר דיוקנו המלנכולי של איאס בשירה ההומרית מצאתי את התיאור הבא:

עֲמְדָה לְכִבְדָּה רַק נִפְשׁוֹ שֶׁל־אִיס, בְּנוֹ שֶׁל־טִלְמוֹן,
הִרְחִק מִמֶּנִּי נִצְבָּה זֹעֲמֶת עַל־אֲדוֹת נִצְחוֹנִי,
אֲשֶׁר נִצְחִיתִי בְּרִיבֵי שֵׁם אֲתוֹ עַל־יַד הָאֲנִיּוֹת [— —]
הֵה, לוֹאִי וְלֹא נִצְחִיתִי לְעוֹלָם בְּאוֹתָהּ הַתְּגָרָה!
בְּעֵטִיָּה נִפְלַל לְאָרֶץ רֹאשׁ יָקָר כְּמוֹתוֹ וְנִפְלָא,
רֹאשׁוֹ שֶׁל־אִיס, שֶׁעָלָה בְּתֹארוֹ וּבְמַעַלְלָיו
עַל־כָּל־בְּנֵי־הַדְּנָאִים מְלֵכֵד בְּן־פֶּלֶס הַתְּמִים.
קוֹלִי נִשְׁאֲתִי וְאֶעֱזֵן וְאֶמַר בְּמִתְק שְׁפֹתַיִם:
"אִיס בְּנוֹ שֶׁל־טִלְמוֹן, הַגִּבֹּר הַתְּמִים! הָאֲמָנִם
גַּם בְּמִיתָתְךָ לֹא תִשְׁכַּח חֲרוֹנְךָ עֵקֶב הַנִּשְׁק,
כְּלִי הַכְּלִיּוֹן שֶׁנִּתְּנָהוּ הָאֱלֹהִים לְאִיד הָאֲרִגָּאִים? [— —]"
כִּכָּה דִּבְרַתִּי, וְלֹא עָנָה לִי דָבָר, הִלֵּךְ אֶל־יָתֵר
נִפְשׁוֹת הַמְּתִים מִמְּשַׁכְּנוֹת־אֲרֵבוֹס, שֶׁהִלְכוּ לְעוֹלָמָם.

(אודיסאה, 11, 543-565)

איאס מתואר כאן כמי שמסרב להרפות מכעסו ומעלבונו גם לאחר מותו. למרות דברי הפיוס מצדו של אודיסאוס, דמותו הקודרת מתבצרת בשתיקתה ובבדידותה, ולבסוף מפנה את גבה ופונה הלאה ממנו אל עומק החשכה השוררת ב"מִשְׁפְּנוֹת־אֲרֵבוֹס". כמו בלרופן באיליאדה, כך גם איאס באודיסאה נעשה לאדם מלנכולי כתוצאה מחוויית אובדן – אובדן הכבוד, הפגיעה בתהילה והתחושה שחסד האלים סר מעליו. איאס מעוצב כגיבור מלנכולי כבר בשירה ההומרית וכאשר סופוקלס מעבד את החומרים המיתולוגיים האלה לטרגדיה הוא משמר איכות זו ואף מלטש אותה.

המרכזיים במלחמת טרויה שנלחם יחד עם צבאו של אגממון. לאחר מות אכילס, איאקס ואודיסאוס התווכחו מי מהם ראוי לזכות במגן המפורסם שלו. אודיסאוס זכה במגן ועקב העלבון איאקס התאבד.

7 Aristotle, הערה 2 לעיל, עמ' 277.

8 Josh Beer, *Sophocles and the tragedy of Athenian democracy*, No. 105, London: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 52

נחזור אל פרק מס' 30 בפרובלמטה – במשפט הבא אחרי הבאת הציטוט מן האייליאדה, מוסיף המחבר האריסטוטלי ואומר "גיבורים אחרים רבים סבלו באותה דרך". למי הוא מתכוון? לאור בחירתו באיאס ובלרופון ובחירתו לצטט מתוך האייליאדה והאודיסאה אפשר להניח כי כוונתו לגיבורים הומריים נוספים ותפקידנו, כקוראים, להרהר ולהיזכר בהם, כפי שאעשה בחלקו הבא של המאמר:

חלק ב

1. מלנכוליה כתוצאה מאובדן עמום באודיסאה

בתיאור רגיש ומדויק הנמסר מנקודת מבטה של אנטיקליאה, אמו המתה של אודיסאוס המדברת אליו מן השאול, מתואר מצבו העגום של לארטס אביו הזקן, שהיגון והאבל על בנו הנעדר הפכוהו לאדם מלנכולי:

וְאֶבֶיךָ הוּא שׁוֹהֶה בְּשָׂדֶה,
 אֵינּוּ מוֹסִיף לְרִדֵּת הָעֵרְיָה, וְאֵין לוֹ כְּל־מְטָה
 אֲשֶׁר יִצִיעַ, אֲדָרוֹת וְשִׁמְיכוֹת מְזַהֵירוֹת לוֹ אֵין,
 אֶךְ בִּימוֹת־סָתּוֹ הוּא יֵשֶׁן עִם־הַעֲבָדִים בְּבַיִת
 אֶצֶל הָאָח וּבְאֶפֶר, וּבְגָדִים רְעִים לְבָשָׂרוֹ.
 אָפֶס כְּבֹא יָמֵי קִיץ וְאֶסִיף הַבְּרוּכִים בְּפָרוֹת,
 יִשְׁכַּב לוֹ בְּכָל־מְקוֹם, בְּכַרְמֵי כָל־גֶּפֶן פּוֹרְיָה,
 יִפְרֹשׁ יְצוּעוֹ שְׁלוֹ בְּשִׁלְכָתָּהּ, בְּעֵלִים הַנוֹשְׁרִים.
 שָׁם הוּא יִשְׁכַּב לוֹ נוֹגֶה, וּבְלִבּוֹ הַיְגוֹן הַגָּדוֹל,
 אֵף יִתְגַּעְגַּע עָלֶיךָ, וְקִשְׁתָּהּ עָלָיו זְקַנְתּוֹ.

(אודיסאה 11, 187-196)

בצערן על אובדן אודיסאוס, מתנתק לארטס מהקהילה שבה היה לו מקום של שררה וכות. הוא עוזב את ביתו והופך לנווד מוזנח ובודד, שאיבד עניין בחיים הנוחים שהיו לו לפניו. הוא שוכב עצוב, שקוע בצערן הגדול ובגעגועיו לאודיסאוס ואלה מקשים עליו את זקנתו. תיאור נוסף של לארטס מושם בפיו של אומיאוס, רועה החזירים הנאמן. בתיאור זה מודגש האספקט הכרוני במצבו של לארטס והגעגועים אל הבן האהוב הגורמים לאב הזקן לבקש את מותו שלו מן האלים:

אֶכֶן לְאָרְטֶס עוֹד חַי, מִתְפַּלֵּל לְזֹכֶס כָּל־הַיָּמִים,
 אֲשֶׁר תִּעֲזֹב רִיחוֹ אֶת־אֲבָרָיו בְּאֶרְמוֹנוֹ;
 יַעַן כִּי יָמַר מְאֹד לְכִנּוֹ אֲשֶׁר רָחַק מִמֶּנּוּ,

גַם לְאִשְׁתּוֹ הַנְּבוֹנָה, אֲשֶׁר מְאֹד צִעְרָתוֹ
 בְּמוֹתָהּ עָלְיוּ בְּלֹא-עֵת וְגַם הִצְעִידָתוֹ לְזִקְנָה,
 יַעַן כִּי מָתָה בִּיגוֹנָה עַל-בְּנֵה הַגְּבוּר הַמְּהֻלָּל,
 מִיָּתָה עֲלוּבָה. וּלְוָאֵי וְלֹא יָמוּת בָּהּ אִישׁ אֲשֶׁר אֶתִּי,

(אודיסאה 15, 353-365).

מוזכרת כאן גם אמו של אודיסאוס אשר מתה מצער על בנה. לארטס אבל על רעייתו וצער זה משולב בצערו על בנו אודיסאוס ואלה מזרזים את הזדקנותו. באזכור אחר של לארטס באודיסאה, שוב מוזכרת פרישתו בטרם עת מן החיים הציבוריים ומוזכרת גם התופעה המלנכולית השכיחה של הימנעות ממזון, רזון והתמכרות לבכי:

אוֹתוֹ הָאֵמְלֵל (לארטס) שְׁנַעֲצַב בְּלִבּוֹ מְאֹד לְאוֹדִיסֵס?
 הִיָּה מִפְּקַח עַל-שְׂדוֹתָיו וְעַם-הָעֲבָדָה בְּבֵיתוֹ
 אָכַל וְשָׂתָה עֵת אַכְפֵּי עָלְיוֹ לְכַבּוֹ בְּחִבּוֹ;
 עָתָה מִיּוֹם אֲשֶׁר שָׁמַע כִּי הָלוּךְ הָלַכְתָּ לְפִילוֹס,
 אוֹמְרִים עָלָיו, כִּי חָדַל לְאָכּוֹל וְלִשְׂתוֹת כְּקֶדְמָם,
 גַּם לְפַקַּח עַל-שְׂדוֹתָיו, כִּי נֶאֱנַח וְגוֹעֵה בְּכִכִּי
 יֵשֵׁב מִתְאַבֵּל, וּבִשְׂרוֹ נִמְקַע עַל-פְּנֵי כָּל-עַצְמוֹתָיו.

(אודיסאה 16, 139-145).

כאשר אודיסאוס שב לביתו, לאחר עשרים שנה, הוא מוצא את אביו במטע. בעודו מתלבט כיצד לגשת אליו הוא נחשף למראהו מכמיר הלב של האיש הזקן, המוזנח, העייף והאבל. מצבו המלנכולי של לארטס מביא את בנו אודיסאוס לידי בכי:

מִצָּא אֶת-אָבִיו, וְהוּא נֹצֵב בְּגִנָּה פּוֹרַחַת-לְתַפְאָרָה.
 הִיָּה מְעֻזָּק אִזְ שְׁתִּיל וּלְבוּשׁוֹ כְּתַנַּת מְאֹד צָאָה
 וּמְטֻלָּאָה, וּמְגִפֵּי-עֲרוֹת לוֹ מְטֻלָּאִים
 כְּרוּכִים סָבִיב לְשׁוֹקָיו לְשִׁמְיָהּ לוֹ מִפְּנֵי הַקּוֹצִים,
 כְּסִיּוֹת עַל-כַּפָּיו כְּדִי לְהִשְׁמֵר מֵהֶם, וְעַל-רֵאשׁוֹ
 כִּפָּה עֲשׂוּיָה עוֹר-עֲזִים, כִּכָּה אֲבַל הַתְּהַלֵּךְ.
 וּכְשֶׁרָאָהּ אוֹדִיסֵס, הָאִישׁ רַב-הַתְּלָאוֹת הַנְּעֻלָּה,
 וְהִנֵּה תֵשׁ כַּחוֹ מְזַקְנָה, וּבְלִבּוֹ הָאֲבָל הַגְּדוֹל,
 עָמַד (אודיסאוס) בְּצֵל הָאֲגָס גְּבַה-הַצְּמֹרֶת וּבְכָה.

(אודיסאה 24, 225-235).

המלנכוליה של לארטס היא תוצאה של חוויית אובדן. האב הולך ומזדקן, השנים חולפות ובנו לא חוזר מן המלחמה. גיבורים אחרים חזרו, אחרים מתו, רק גורלו של אודיסאוס נותר עמום, לא ידוע אם הוא חי או מת ולא ידוע אם יחזור ומתי. לארטס איננו יכול להיפרד מאודיסאוס ולהשלים את מה שפרויד מכנה "עבודת האבל"⁹. השוואה קצרה בין דמותו של לארטס לבין דמות אבלה "רגילה"¹⁰, כמו למשל פריאמוס באיליאדה, תראה כיצד השירה ההומרית מעצבת בדרכה הייחודית את ההבדל בין אבל ומלנכוליה.

לארטס ופריאמוס, שניהם אבות מבוגרים, מלכים שבניהם יצאו למלחמת טרויה ולא שבו. שניהם מתוארים אבלים ובוכים, אך פריאמוס מקונן על אובדן בנו כשגופת בנו מונחת לפניו והוא מוקף בבני משפחה וקהילה. אבלו של פריאמוס אינו רק אירוע פרטי, אלא משפחתי-קהילתי. הוא נמצא עם הקבה אשתו ואתם אנדרומכה אשת הקטור, ולקינתם יש קהל ומלווים רבים (איליאדה, 24, 160-166). לארטס, לעומת זאת, בודד לגמרי. הוא איבד לא רק את בנו אלא גם את אשתו, שמתה מצער על בנם האבוד (אודיסאה, 11, 200-203). קינתו של לארטס מעולם לא נשמעת בציבור, היא אינה מקבלת קול וביטוי. על צערו מעידות רק אנחות ובכי. לארטס באודיסאה, בניגוד לפריאמוס באיליאדה, אינו יכול להמשיך ולתפקד כדמות ציבורית וכמנהיג והוא נוטש את ביתו ואת מעמדו בקרב אנשי איתקה. פרישתו של לארטס מהחיים הציבוריים ובחירתו לישון יחד עם העבדים, בין עלי השלכת בשדות, הן עדות למה שפרויד מתאר כ"הסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני ועכבה הבולמת כל הישג" שמאפיינות את האדם המלנכולי.¹¹ פריאמוס, לעומת זאת, לא שוקע באין-אונים בעקבות אובדנו. להפך, הוא יוצא להשיב את גופת הקטור ונאבק על זכותו למהלך תקין של אבל וקיום טקסי אבלות על בנו המת.¹² האבל והקינות שפריאמוס נאבק על זכותו לקיימם, נמנעים מלארטס ודבריו הבאים מעידים על חסרונם:

הוא כְּנִי – כִּי הָיָה וְאֵינְנוּ!
 אוֹתוֹ אֶמְלֵל, [– – –], וְלֹא הִלְבִּישׁוּהוּ
 בְּדָמָע תְּכַרְיָכוּ אָבִיו וְאָמוֹ, אֲשֶׁר יִלְדְּנוּהוּ.

9 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה" [1917], אבל ומלנכוליה | פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 17-19.

10 השתמשתי במירכאות במילה "רגילות", כפי שעושה זאת פרויד במאמרו אבל ומלנכוליה (שם), כדי לחדד את הגדרת המלנכוליה ביחס לאבל. כמובן שאין שום דבר רגיל שטחין או שגרתי באבל ובצער הכרוך בו, ובוודאי שכל דמות אבלה עומדת בפני עצמה ויש לה הסיפור והמורכבות שלה, אך בכל זאת קיים הבדל בין דמות חוויית אובדן "ממשי" כפי שפרויד מכנה זאת, לבין אובדן של מישהו או משהו שלא באמת נעלמו מן העולם אלא איבדו את תוקפם כאובייקט (מושא) של אהבה.

11 פרויד, שם, עמ' 17. האדם המלנכולי נכנס למצבים של חוסר יכולת לפעול (באופן נורמלי או מקובל) בתוך המציאות, כי הוא מתמסר לאבלו באופן מוחלט. בהשוואה למאמציו של פריאמוס להשיב אליו את גופת בנו או מאמציו של טלמכוס לצאת ולחפש את אודיסאוס, יכולה הפסיביות של לארטס להיות מובנת כ"עכבה מלנכולית" שפרויד מתאר.

12 "אל תעצריני מלכת... / הנני הולך... לו חיבקתי את בני, ושבעה לה נפשי דמעוּתִי". איליאדה 24, 218-228, הערה 3 לעיל.

גם פְּנִלּוּפָה הַצְנוּעָה, אֲשֶׁתוֹ רַבַּת־הַנְּדָה,
 לֹא הִתְאַבְּלָה עַל־אִישָׁה אֶצֶל מָטְתוֹ, כְּנָהוּג,
 וְעֵינָיו הָיָא לֹא סָגְרָה, שֶׁהוּא הוּא כְּבוֹד לְמֵתִים.

(אודיסאה 24, 289-296)¹³

השירה ההומרית מבחינה אם כן בין שני סוגי אובדן – אותם שני סוגים שעליהם מצביע פרויד באבל ומלנכוליה: האחד הוא "אובדן ממשי" והשני אובדן שבו "האובייקט לא מת... אך הוא אבד כאובייקט של אהבה"¹⁴. פריאמוס מייצג את האדם המתמודד עם אובדן ממשי באמצעות עבודת האבל: במשך תשעה ימים הוא בוכה ומקונן,¹⁵ מתפלש באפר ומכסה את ראשו ב בד. טקסי האבלות מתעלים את הכאב הפרטי והופכים אותו לאירוע קהילתי. לארטס, לעומת זאת, חווה אובדן מהסוג השני. אודיסאוס לא מת אך הוא "אבד כאובייקט של אהבה". אובדן מסוג זה מכונה בפסיכולוגיה המודרנית בשם אובדן עמום.¹⁶ פאולינה בוס היא הראשונה להגדיר מושג זה בספרה אובדן עמום.¹⁷ היא מסבירה כי מכל סוגי האובדן הנחווים ביחסים בין אישיים, האובדן העמום הוא ההרסני ביותר, מפני שהוא נותר לא ברור, בלתי-מוגדר. היא אומרת כי אפילו ידיעה ודאית על המוות רצויה יותר מאשר ספק מתמשך. ככל שהעמימות סביב אובדנו של אדם מסוים רבה יותר, כך קשה יותר להתמודד עמה והדיכאון, החרדה והסכסוך המשפחתי גדולים יותר. בוס חוזרת אל פרויד לפיו ההחלמה מתרחשת כשמוותרים על הקשר עם האובייקט האהוב שאבד ומשקיעים ביחסים חדשים. זו העבודה הקשה של האבל, אבל זהו תהליך שנועד להסתיים. לא כך במקרה של אובדן עמום, שלא מאפשר היפרדות ו'סגירה' נורמלית של הקשר. נחזור אם כן לאודיסאה וללארטס המתאבל על בנו אודיסאוס, שאבד אך לא מת – לארטס נסגר ושוקע בתוך עצמו ובתוך עבודת אבל שלעולם אינה נשלמת ועם הזמן הופכת למלנכוליה. במאמר זה אבקש להראות כי תופעת האובדן העמום, על פי הגדרתה של פאולין בוס

13 גם טלמכוס מצר על מצב זה באופן גלוי וברור: "ואילו מת הוא מעטתי להתאבל, / אילו מת בין מרעיו-עמיתיו על אדמת הטרויים / או בזרועות ידייר-אוהביו עם תום המלחמה, / היו שופכים לו תל כל צבא-האכיים על קברו, / והיה מנחיל לבנו התהילה הגדולה לעולמים. / עתה תפשוהו באי-כבוד ההרפיות, נעלם ואיננו, נסתר מעין ואין קשב, וינחילני יללות / ושר לב". אודיסאה 1, 236-243. הערה 3 לעיל.

14 פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 19.

15 על משמעותן ותפקידן של הקינות בספר ה-24 באיליאדה ראו: Christine Perkell, "Reading the Laments in Iliad 24", Ann Suter (Ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, New York: Oxford, 2008, pp. 93-117.

16 המושג Ambiguous Loss תורגם לעברית כ"אובדן עמום" או "אובדן מעורפל". ראו, למשל: מאמרן של רונית שלו וסמדר בן אשר, "נוכח נפקד: התמודדות משפחות וילדים עם אובדן עמום של אחד ההורים", פסיכולוגיה עברית, 23 (דצמבר 2012); יואב לוינשטיין, "אובדן מעורפל בקרב בנות זוג של לוחמים במלחמת לבנון השנייה", עבודת מ"א, אוניברסיטת בר-אילן, 2012. הציטוט המובא לעיל לקוח מתוך ספרה של פאולין בוס. בוס טבעה לראשונה את המושג אובדן עמום בהיותה עובדת סוציאלית המלווה משפחות של חיילים נעדרים. ראו: Pauline Boss, *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, pp. 5-10.

17 Boss, שם.

לעיל, הוא תופעה מרכזית בנרטיב הרגשי של האודיסאה. האובדן העמום משפיע על כל הדמויות המרכזיות ביצירה,¹⁸ אך הדמות שמגלמת באופן העמוק, המורכב והמעניין ביותר את המלנכוליה ההומרית היא פנלופה, שלה מוקדש חלקו הבא של מאמר זה.

2. התקבלותה של פנלופה

התקבלותה המסורתית של פנלופה בתרבות המערבית כסמל לנאמנות פסיבית לבעלה נדחתה כבר מזמן על ידי המחקר המודרני, שחשף את תפקידה האקטיבי של פנלופה בעלילה והעלה על נס את הדמיון בינה לבין אודיסאוס,¹⁹ ואת כישרונותיה של פנלופה כאמנית התחבולה.²⁰ קריאות פמיניסטיות ופסיכואנליטיות שינו לחלוטין את ההבנה המסורתית של דמותה וחשפו את ריבוי פניה של הגיבורה, את היותה מתוחכמת, חזקה וחתרנית. עם זאת, מסיבה כלשהי, הזניח המחקר המודרני את הפן הרגשי בעיצוב דמותה של פנלופה ורק לעתים נדירות עסקו בתיאורים החוזרים ונשנים של יגונה וצערה.²¹ אולי כה עז היה הצורך המודרני לראות בפנלופה דמות נשית חזקה, עד שנשכחו ביטויי האבל שלה, כמו גם ביטויי הכעס, דאגותיה וחרדותיה. מטרתי העיקרית בחלק זה היא לקרוא מחדש את האודיסאה ואת דמותה של פנלופה, תוך התמקדות בהיבטים הרגשיים המעצבים את דמותה של הגיבורה ובתוך כך לחשוב מחדש גם על משמעותו של המיתוס המפורסם על תרמית האריגה והפרימה. לדידי, התבוננות מעמיקה ברגשותיה המלנכוליים של פנלופה לא הופכת אותה לדמות נשית חלשה או שולית ולא סותרת את הקריאות הפמיניסטיות הרואות בה דמות אקטיבית וחתרנית, אלא דווקא משלימה את התמונה וחושפת את יופייה של דמות ספרותית זו.

3. אבלה של פנלופה

פנלופה היתה כלה צעירה המניקה את בנה הראשון כאשר יצאו מלכי יוון ועמם אודיסאוס להילחם בטרויה.²² אותו יום נותר צרוב בזיכרונה והיא חוזרת אליו מספר פעמים במהלך

18 על כך כתבתי בהרחבה בעבודתי בהנחיית ורד לב כנען. נגה וייס, "הלוך רוחה של פנלופה: על מקורותיה ההומריים של המלנכוליה", עבודת מוסמך, אוניברסיטת חיפה, 2014.

19 Patricia Marquardt, "Penelope ΠΟΑΥΤΡΟΠΙΟΣ", *The American Journal of Philology* 106, 19 (2008), pp. 32-4; Pura Nieto Hernandez, "Penelope's Absent Song", *Phoenix* 62 (2008), pp. 39-62

20 על כך ראו המאמרים מן ההערה הקודמת, וגם: Nancy Felson-Rubin, *Regarding Penelope: From Character to Poetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994; Marilyn A. Katz, *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

21 יוצא דופן בעניין הזה הוא ספרו של ריצ'רד היטמן המציג את פנלופה כגיבורה טרגית. Richard Heitman, *Taking Her Seriously: Penelope & the Plot of Homer's Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

22 "[- -] פְּנֵלּוּפָה הַנְּבוֹנָה, זוֹ נִטְשָׁנוּהָ עוֹדְנָה בְּרַךְ עֲלוּמִיָּה, בְּרַדְתָּנוּ לְאִסוּר מִלְחָמָה, וְהִיְתָה חוֹלְצָת אֶת־שָׂדָה לְיֵלֶד... " (אודיסאה 11, 445-450, הערה 3 לעיל) בתרגומו החדש של אהרון שבתאי לאודיסאה מתורגמות שורות אלה כך: "היא היתה רעיה צעירה עוד כשיצאנו למלחמה". הבחירה

העלילה,²³ אבל חלפו מאז עשרים שנה. הזמן הפך את חוויית הנטישה למצב כרוני של חיים עם אובדן עמום. דמותה של פנלופה ככלה נטושה מרכזית הן לעיצובה כדמות מלנכולית²⁴ באודיסאה והן להתקבלותה ככזאת גם בספרות מאוחרת יותר, למשל במכתבי הגיבורות לאובידיוס.²⁵ דמויות רבות באודיסאה מעידות על מצבה של פנלופה בתיאור תבנית קבוע, החוזר בשינויים קלים, לאורך האודיסאה כולה.²⁶ כך למשל אמו של אודיסאוס אומרת לו:

אֶשְׁתָּךְ עוֹדָה מְחַכָּה לְךָ בְּאַרְךָ־אֲפִים
בְּבֵיתְךָ הַגָּדוֹל שְׁלֶךָ, בּוֹכִיָה תִמְרוּרִים וְלֹא תִחַדֵּל.
חֹלְפִים לָהּ לִילוּתֶיהָ וְיָמֶיהָ וְדַמְעָתָה נִגְרָת

(אודיסאה 11, 181-183)

טלמכוס מתאר את פנלופה לאביו בפגישתם: "[אמי] לא תִחַדֵּל גַּם מִיַּל הַתְּמָרוּרִים גַּם מִדְּמָעָתָה וּבְכִיָּה," (אודיסאה 17, 7-9). באופן דומה מתאר אומיאוס רועה החזירים את פנלופה לטלמכוס: "אִמָּךְ הוֹרְתֶךָ עוֹדָנָה בְּאַרְמוֹנְךָ, סוֹבֶלֶת בְּאַרְךָ־אֲפִים וְכֹל־יָמֶיהָ וְלִילוּתֶיהָ חוֹלְפִים וְעוֹבְרִים בְּקִינָה מְרָה וְדַמְעוֹת שְׁלִישִׁי" (אודיסאה 16, 36-39).²⁷ אתנה אומרת לאודיסאוס דברים דומים: "היא הַיּוֹשֶׁבֶת לְבֶדֶד בְּהִיכַל תְּפֹאֲרֶתְךָ בְּעֶצֶר רָעָה וְיָגוֹן, וְחוֹלְפִים לִילוּתֶיהָ וְיָמֶיהָ בְּקִינוֹת וְדַמְעָתָה עַל־לְחִיָּה" (אודיסאה 13, 336-338). כך, שוב ושוב לאורך היצירה מוזכרים הזמן החולף, הלילות והימים, בהם פנלופה יושבת בחדרה, בוכה ומקוננת ללא הרף. פנלופה עצמה מעידה על מצבה ומפרטת את מגוון הרגשות המלווים את בכייה ביום ובלילה: געגועים, דאגות, חרדות וחלומות רעים.²⁸ היא מתארת תחושה של התרוששות הן מנכסיה החומריים והן מיופייה וחוכמתה.²⁹ אך היא בעיקר חוזרת

במילים "רעיה צעירה" קרובה יותר למקור היווני, שם מופיעה המילה *numphe* שפירושה הוא כלה. הומרוס, אודיסאה, מיוונית: אהרון שבתאי, תל אביב: שוקן, 2014.

23 למשל בדבריה אל המחזרים: 18, 251-274. וכאן, ובדבריה אל אודיסאוס: 23, 173-176. אודיסאה, הערה 3 לעיל.

24 פרויד מתייחס בקצרה אל מקרה הכלה הנטושה כשהוא מתאר את המלנכוליה כתגובה לאובדן של אדם אהוב: "ניישם עתה על המלנכוליה את אשר למדנו על אודות האבל. במקרים אחדים גלוי לעין שגם המלנכוליה עשויה להיות תגובה לאובדנו של אובייקט אהוב... (למשל, המקרה של כלה נטושה)" [כך במקור, נ"ו]. פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 19.

25 Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1988, 76; pp. 211-216

26 על מקורו, תפקידו ומשמעותו של תבניות הלשון החוזרות בשירה ההומרית ראו: מרגלית פינקלברג, הומרוס, רמת אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2014, עמ' 28-33, 58-61.

27 ובמקום נוסף אומר אומיאוס: "אבל תאבל ודמעות נושרות מעל עפעפיה, / כדרך הנשים הבוכות לאישן כי נאסף בניכר." אודיסאה, 14, 122, הערה 3 לעיל.

28 פנלופה מעידה על עצמה כסובלת מלילות קשים, שינה טרופה ומלאת דאגות, מדמון רע שמביא לה חלומות רעים, חוזרים ונשנים. ראו: אודיסאה, 19, 515-517; 20, 85-87; 23, 17-18, הערה 3 לעיל.

29 כדי לחסוך בצייטוטים אציין כאן את כמה מראי מקום שבהם פנלופה מעידה על מצבה: אודיסאה, 4, 724-734; 18, 200-205; 19, 510-520; 19, 595; 20, 87, הערה 3 לעיל; כמו כן, מעניין לחשוב על תחושת התרוששות שמתארת פנלופה ביחס למה שפרויד מכנה "התרוששות האני"

ומזכירה את הקינות ואת הבכי שבהם היא שקועה כל השנים מאז עזב אודיסאוס: "אֶעֱלֶה אֶל־הָעֵלְיָה, אֶשְׁכַּב לִי בַיְצוּעַ, אֶרְפֹּד מִשְׁכְּבֵי הַנוֹגָה, אֲשֶׁר אִמְסֶנּוּ בְדַמְעֵי מִיּוֹם בּוֹ עָלָה אֹדִיסֵס" (אודיסאה 17, 101-103). בכייה של פנלופה אומנם חשוף לעיני הסובבים אותה, לעתים גם שפחותיה מצטרפות אליה בבכי (אודיסאה 4, 416-419),³⁰ אבל ככלל הוא אירוע פרטי המתרחש בחדר, במיטה, ומלווה אותה אל תוך השינה. כבר נכתב על פנלופה שבכייה מתיש אותה עד הירדמות,³¹ אבל לא דובר על כך שזהו ריטואל חוזר ונשנה המאפיין את כל הופעותיה הדרמתיות באודיסאה. באודיסאה תשע הופעות דרמתיות³² לפנלופה בסך הכול, כל אחת מהן מתחילה ביציאתה מתוך חדר השינה (בעקבות משהו ששמעה) וכניסתה למרחב הציבורי של הבית שם מתרחשת אינטראקציה חברתית (בדרך כלל עם המחזרים או עם בנה) המסתיימת בשיבה אל החדר, אל בכי וקינות, עד שאתנה מתערבת ומפילה שינה על עפעפיה. מדובר בתנועה קבועה וחוזרת של הגיבורה בזמן ובמרחב העלילתי. בשל קוצר היריעה לא אוכל לנתח כל אחת מתשע הופעותיה של פנלופה, אלא אצביע על עיקרון משותף זה באמצעות שלוש דוגמאות:

בהופעתה הראשונה, בספר הראשון, פנלופה יוצאת מהחדר בעקבות נגינתו של פמיס ויורדת אל האולם המרכזי, שם נמצאים טלמכוס, פמיס והמחזרים. לאחר דין ודברים עם טלמכוס היא נדרשת על ידו לעלות בחזרה לחדרה, שם יחד עם שפחותיה היא בוכה ולבסוף נרדמת. הופעתה השנייה, בספר הרביעי, כמו ממשכה מאותה נקודה שבה הסתיימה הראשונה – פנלופה נמצאת בתוך הבית ומקבלת את הבשורה שטלמכוס עזב לחפש את אביו. לאחר שיחה עמו ועם אאוריקליאה, עולה פנלופה בחזרה אל החדר ושם היא בוכה, נרדמת ואף חולמת חלום. גם הופעתה השלישית, בספר השישה-עשר, מתאפיינת באותה תנועה בדיוק: פנלופה יוצאת מהחדר כי שמעה את המחזרים זוממים להרוג את טלמכוס. לאחר דין ודברים עם נציגי המחזרים היא עולה בחזרה אל החדר ושם היא בוכה עד שנרדמת. גם הופעתה האחרונה, בספר 23 מתאפיינת באותה תנועה אלא שהפעם היא חוזרת אל החדר יחד עם אודיסאוס. לאחר ליל אהבה הוא קם ושוב עוזב ואילו היא מצטווה להישאר בחדרה: "קוּמִי עֲלֵי בְּעֵלְיָה עִם־כָּל־הַנְּשִׁים הַשֹּׁפְחוֹת, שְׁמָה לָךְ תִּשָּׁבִי, אֶל־תִּרְאִי פָּנֵי אִישׁ וְלֹא תִשָּׂאֲלִי דָבָר!" (אודיסאה 23, 364).

נתבונן מקרוב בהופעתה של פנלופה בספר הרביעי: המלכה ישנה בחדרה. הבן, טלמכוס, מחליט לצאת למסע חיפוש אחר אביו. הוא עושה זאת מבלי להעיר אותה ונעזר באוריקליאה האומנת הזקנה שאותה הוא משייב לא לספר לאמו על דבר עזיבתו.

במלנכוליה: "...המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת האני, כלומר התרוששות אני אדירה". פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 20.
30 בסצנה זו בוכה פנלופה דווקא על טלמכוס ולא על אודיסאוס. היא בוכה כי גילתה שעזב את הבית לחפש אחר אביו ושסכנת מוות אורבת לו בדרכו. קינתה כאן היא קינה מסוג מיוחד הנקראת *moirologia*, קינה המוקדשת למי שעזב את ביתו: Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Boulder, New York, and Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, p. 118.

31 ראו: Felson-Rubin, הערה 20 לעיל, עמ' 22; Daniel B. Levine, "Penelope's laugh: Odyssey ;22", *The American Journal of Philology*, 104, 2 (1983), pp. 172-178. p. 2.

32 ב"הופעות דרמתיות" כוונתי לסצנות שבהן פנלופה נוכחת, פועלת ונושאת דברים.

המחזרים מגלים זאת (לפני פנלופה) ומחליטים לארוב לו בדרכו ולהרוג אותו. אחד המשרתים שומע במקרה את מזימתם, ממחר להיכנס לבית ולספר על כך לפנלופה. תגובתה לחדשות המפחידות מתוארת בפירוט על פני כמאה וחמישים טורי שיר: תחילה חרדה (וַיִּמּוֹג לְבָבָהּ) וחולשה פיזית (בְּרַקְיָה כְּשָׁלוֹ), מלווה באובדן היכולת לדבר (נִתְקוּ מִלִּיָּהּ, נֶאֱלָמָה דוֹמְיָה זְמַן רָב) ובכי. לאחר זמן מה מצליחה פנלופה לדבר ולשאול מדוע עזב טלמכוס. התשובה מעוררת גל שני של תגובות פיזיות קשות:

אֵימָה מְחַבֵּלֶת־נַפְשׁ אֶז אֶפְפֶּתָהּ, וְלֹא עֲצָרָה
כַּח לְשִׁבְתָּ עַל־כְּסֵא מְרֵבִים כְּסֵאוֹת בְּהִיכָל.
הַלְכָה וַיִּשְׁבָּה עַל־מַפְתָּן חֲדָרָה מְלֹאכֶת מְחַשְׁבָּת,
בּוֹכָה תִּמְרוּרִים

(אודיסאה 4, 419-416)

הביטוי המטפורי "אֵימָה מְחַבֵּלֶת־נַפְשׁ אֶז אֶפְפֶּתָהּ" מזכיר את תיאורם של בלרופון ולארטס בהם עסקתי קודם. רגש האימה (ביוונית *achos* – כאב, מצוקה, צער או סכנה) מדומה לגשם, ענן או ערפל, היורד מלמעלה ומחבל בנפש.³³ החרדה והצער הופכים בהמשך לכעס המופנה דווקא כלפי השפחות: "אַתֶּן הִרְשָׁעוֹת, גַּם אַחַת מִכֶּן לֹא יַעַץ לָהּ לָבָה לְבֵא אֵלֵי הָעִירִינִי מִצוּעִי" (אודיסאה 4, 730).³⁴ אך מי יעז להפריע את שנתה של המלכה המיוסרת? אפילו בנה פוחד מפני כעסה, שמא יתעורר ויתנקם בו.³⁵ נחשף כאן צד פחות מוכר, אפל

33 בתיאורו של בלרופון באיליאדה מופיע המושג נפש טרופה או שסועה (*θυμὸν κατέδωκεν*) אכולה או קרועה לגזרים. באופן דומה בתיאור של פנלופה האימה היא "מחבלת נפש" – *θυμοφθόρον*. בתיאור של לארטס (אודיסאה 23, 315, הערה 3 לעיל) הרגש *ἄχος* מדומה לענן שחור שיורד עליו, כמו בתיאור זה של פנלופה. בתרגום לעברית אותה "עננות קודרת" שקיימת במטפורה המקורית ומעצימה את האפקט המלנכולי של התיאור מורגשת פחות.

34 פלסון רובין מציינת כי השפחות של פנלופה מטונימיות לדמותה. הערתה זו מאפשרת לקרוא את רצונה של פנלופה להעניש את שפחותיה כצורך להיענש בעצמה (Felson–Rubin, הערה 20 לעיל, עמ' 56). על פי פרויד צורך זה הוא מאפיין מלנכולי: "פגיעה זו [בתחושת העצמי] באה לידי ביטוי בתוכחות עצמיות ובגידופים עצמיים, והיא הולכת ומתגברת עד לציפייה מוטרכת לעונש." (פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 17). יותר מכך, המחשבה על השפחות כמטונימיות לדמותה של פנלופה מאירה באור מרתק את הבגידה שנבגדה על ידי אחת מהן, שסיפרה למחזרים על אודות הפרימה הלילית (אודיסאה 19, 137–156, הערה 3 לעיל). כמו היתה זו פנלופה עצמה, או שלוחה שלה, במובן הפסיכולוגי, שהחליטה כי הגיע הזמן להפסיק את הפרימה הלילית, להתמסר כליל לאריגה ולהשלים את מלאכתה.

35 אפשר להשוות לדברים הקשים שפנלופה אומרת לאוריקליאה שבאה להעיר אותה משנתה (אודיסאה 23, 1–25, הערה 3 לעיל). פחדו של טלמכוס בא לידי ביטוי בדבריו למחזרים המבקשים ממנו לכפות על אמו נישואין וזו תשובתו: "לעולם לא אשלח מביתי בעל כורחה / אימי ילדתני... אם אשלח את אימי רעה תבואני מידי אביה ודימון יבעתני." / יען בי אמי תשלח אריניות־נקמות איומות / אחרי צאתה מביתה והייתי לשנינה באדם..." (אודיסאה, 2, 241). טלמכוס פוחד מיכולתה של פנלופה לשסות בו את אלות הנקם באם יעשה לה דבר מה שהוא בניגוד לרצונה. קשר זה בין האירניות (אלות הנקם) ופנלופה חוזר ומופיע במונולוג שלה בספר (אודיסאה 20, 57–90). אני רואה במשיכתה של פנלופה אל עולמן הקודר של האירניות פן נוסף של דיוקנה המלנכולי.

וקודר של מלכת איתקה, שטמונים בו כעס ותשוקות נקם ואלה מופיעים בשילוב עם משאלת מוות.³⁶ עם רדת הערב, פנלופה נמצאת שוב בחדרה, במיטתה, מסרבת לאכול או לשנות. היא שוקעת בשרעפים עד שלבסוף נרדמת וחולמת (אודיסאה 4, 787–800).³⁷ הראיתי כי תנועת הגיבורה מתוך חדרה הפרטי אל המרחב הציבורי ואל התמודדות עם המציאות, מסתיימת תמיד בתנועת חזרה פנימה, בהצטמצמות הפיזית אל תוך החדר, אל המיטה אל הבכי ואל השינה. תנועה רפטטיבית זאת, כך אני מבקשת לטעון, היא במהותה מלנכולית, המקצב הפנימי שלה הוא מקצב מלנכולי, היא מעצבת ניתוק מחיי הבית והחברה, בדידות ועצב, היא מעידה על עייפות נפשית, על פחד וייאוש, היא גילומה הטקסטואלי של עבודת אבל כרונית, לא פתורה. מלבד פנלופה אין עוד דמות נשית באודיסאה שהופעותיה מלוות בריטואל חוזר ונשנה של בכי ושינה. כמו כן אין בשירה ההומרית עוד דמות, נשית או גברית, שהופעתה מתאפיינת בקומפוזיציה מעגלית החוזרת ומתכנסת אל תוך עצמה.³⁸ בהקשר הזה אני מבקשת לקרוא מחדש את מיתוס האריגה והפרימה. פנלופה שייכת לקבוצת נשים מובחנת ומרכזית במיתולוגיה הגרקו־רומית: קבוצת האורגות המיתיות, ביניהן פנדורה, הלנה, קליפסו, קירקה, ארכנה, פילומלה ועוד.³⁹ אך בשונה מן האורגות האחרות, פנלופה היא היחידה שפורמת. הפרימה היא חלק בלתי נפרד מעבודתה והיא אסטרטגיה בעלת מטרה. עליה לרמות את המחזרים, למשוך זמן ולדחות את הנשואים השנואים:

הנה תחבלות הערמה שזממה בלבה, חרשה.
 נול העמידה בחדרה מאד גדול, אומרת לארג
 ארג דק ורב־מדות | — — | תכריכים ללארס הגבור...

36 פעמיים באודיסאה מתפללת פנלופה לארטמיס ומבקשת את נפשה למות: 19, 524–515; 20, 66–79. בד בבד עם משאלת המוות, נחשפת משיכתה של פנלופה אל אחרות קודרת, אל יסוד הרסני ואלים, אל עולם הרוחות, האיריניות וההרפיות. משאלת המוות מעוצבת כראג סמוך־למודע; פנלופה לא ישנה אך גם לא לגמרי ערה. יושבת במיטה, בחושך ומחשבותיה נתונות תחת חסותם של ניקס הקודרת, השינה והחלומות.

37 תוכנו של חלום זה מהווה ממד נוסף בדיוקנה המלנכולי של פנלופה, אך לא אוכל להרחיב על כך כאן. חלומות באודיסאה הם סוגיה בפני עצמה שקבלה תשומת לב מחקרית רבה. אומנם לחלומות אלה חלק חשוב בעיצוב של פנלופה כדמות מלנכולית אך במאמר זה בחרתי להתמקד באספקטים אחרים. לדיון בחלום זה ובשאר חלומותיה של פנלופה, כולל ביבליוגרפיה מקיפה, ניתן למצוא בעבודתי: וייס, הערה 18 לעיל.

38 בקריאה פסיכואנליטית, הנסיגה אל החדר וההסתגרות בו הן עדות להצטמצמות "האני" הנפשי והפיזי, שמאפיינת את המצב המלנכולי על פי פרויד, הערה 9 לעיל, עמ' 20: "...המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת האני, כלומר התרוששות אני אדירה." וגם "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה האני עצמו הנעשה כזה". כמו כן בעמ' 17 "אנו מבינים ללא קושי שהעכבה וההצטמצמות של האני הם למעשה ביטוי להתמסרות הבלעדית לאבל שבמהלכו לא נותר מקום לתוכניות ולאינטרסים אחרים".

39 ורד לביכנען עוסקת בהרחבה בדמותן של האורגות המיתיות. ורד לביכנען, "האריג של פילומלה", מות' 6 (1998); Siegfried, "Images of Silence in Ovid's *Metamorphoses*", Vered Lev Kenaan, Jakel & Asko Timonen (Eds.), *The Language of Silence*, Turku, Finland: University of Turku, 2002, pp. 182–196; Vered Lev Kenaan, *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2008, pp. 81–90, 161–170

[...]

— — — | היתה אורגת ביום ועושה באטון הגדול,
אפס בלילה שוב סתרה לאור האבוקות הבוערות.
ככה סבכתנו בערמה, את האכיים, שלש שנים.

(אודיסאה 2, 93-145)

מה פשר הבחירה הפואטית הזו? מדוע דווקא פרימה? הרי אפשר היה לבחור באסטרטגיה אחרת, למשל שילובו של נרטיב רקום באריג. בחירה כזאת היתה מציבה את פנלופה לצדן של הלנה, ארכנה ופילומלה, הידועות בכישרונן לרקום נרטיב בתמונות.⁴⁰ אם פנלופה היתה דוקמת (שהוא תהליך של הוספה) ולא פורמת (שהוא תהליך של צמצום וגריעה) היא היתה נעשית מעין שחרזדה של המיתולוגיה היוונית. אבל המשורר ההומרי בחר דווקא במעשה הפרימה ודווקא בתכריכים. לדעתי בחירה פואטית זו קושרת את פנלופה עם המוריות (Moirai) שלוש אלות הגורל, היוצרות, מודדות ואף גוזרות את חוט־החיים של בני האדם.⁴¹ קשר אינטרטקסטואלי זה מעבה את משמעותו הסימבולית של האריג שארגה פנלופה,⁴² ותורם בקדרותו ומסתוריותו לדיוקנה המלנכולי. חתרנותו ועוצמתן המטפורית של פעולות הפרימה והאריגה מחדש, המתרחשות יומם וליל במסתור חדר־הנשים העניקו לפנלופה את תהילתה ואף את הכינוי "האורגת הנצחית" וכמו נשכחה העובדה שלאחר שלוש שנים נחשפה התרמית והושלם האריג והוצג כיצירה גמורה ומעוררת התפעלות.⁴³ "שכחה" (או שמא נכון יותר לומר העדפה?) זו היא סוגיה מחקרית מרתקת. מדוע העדיפה התרבות המערבית לזכור את עבודתה של פנלופה כיצירה שמעולם לא נשלמה, כאשר הטקסט אומר במפורש אחרת? עקבותיה של העדפה זו ניכרים גם במחקר האקדמי והדברים שכותבת אדריאנה קואררו הם דוגמה בולטת לכך (הסוגריים והדגש מופיעים במקור):

40 שילוב של רקמה מורכבת בתוך האריג היא דבר אפשרי. מן האיליאדה אנו יודעים שהלנה רקמה את סיפור מלחמת טרויה על האריג שארגה (איליאדה, 3, 124-130). גם פילומלה ארגה את סיפורת האיש על גבי אריג ששלחה אל אחותה (אפולודורוס, ביבליוטקה, 3, 14). ורד לב־כנען מזהה את האריגים הרקומים כאומנות מימית, לדידה הטקסטיל הרקום הוא צורה קדומה של הטקסט האוטוביוגרפי. ראו: לב־כנען, שם; "Lev Kanaan, 'Images'", שם, עמ' 182-196.

41 גם פורה הרננדז (Hernandez), הערה 19 לעיל, עמ' 52 מצביעה על הקשר בין פנלופה והמוריות, אך היא איננה עומדת על איכותה המלנכולית של זיקה זו.

42 מחקרים רבים עוסקים באריג של פנלופה, תפקידו ומשמעותו. אחת הטענות היא שבגרסאות אחרות של האודיסאה (שלא נשתמרו) האריג היה שמלת כלה ולא תכריכים (John Scheid, Jesper Svenbro, and Carol Volk, *The Craft of Zeus: Myths of weaving and fabric*, Vol. 9, Pennsylvania: Penn State Press, 2001, p. 68). במקום אחר נטען כי היא ארגה בבגדי חתן לאודיסאוס (Naoko Yamagata, "Clothing and Identity in Homer: The Case of Penelope's", *Mnemosyne* 58 (2005), pp. 539-546). גם סטפן לונסטאם עוסק בסוגיה זו. Steven Lowenstam, "The Shroud of Laertes and Penelope's Guile", *The Classical Journal* 94, 4 (2000), pp. 333-348.

43 את האריג הגדול יום־יום הייתי אורגת, / ובלילות, מציבה לפידים, הייתי פורמת. / שלוש שנים העלמתי מהם, והם האמינו [- - -] אז בעזרת שפחותי, כלבות קלות דעת, הם באו תפסו אותי, בצעקות גערו בי, וכך השלמתי את האריג, בלי רצון ובכרת. אודיסאה 19, 137-156, הערה 3 לעיל.

הומרוס לא אומר (ואף אחד לא שאל אי פעם) אם עם שובו של אודיסאוס היא סיימה בסופו של דבר לארוג את האריג... עובדה זו נותרת בלתי ידועה ובלתי נחקרת דווקא משום שפנלופה עצמה היא העבודה הבלתי נגמרת של אריגה ופרימה.⁴⁴

קואררו כמובן טועה כאן, אך היא אינה היחידה, גם קתרין קרוגר מתייחסת אל עבודתה של פנלופה כאל יצירה בלתי גמורה.⁴⁵ ניתן לשער כי הסיבה לטעות היא העניין הרב או עוצמתה (כפי שמכנה זאת ברברה קלייטון)⁴⁶ של האיכות המטפורית של אקט הפרימה והאריגה מחדש, גם כשהוא מנותק מהקשר עלילתי (ראו למשל השימוש שעושה בו אפלטון בדיאלוג פידון).⁴⁷ אך נשאלת השאלה האם נכון, מבחינת המחקר האקדמי ומבחינת הקריאה הפילוסופית של האודיסאה, להתעלם מן המסופר באופן כה מפורש וברור? פנלופה הרי סיימה את מלאכת אריגת התכריכים. היא השלימה את יצירתה בלחץ המחזרים. הדבר מוזכר בכל אחת משלוש גרסאות המיתוס המופיעות באודיסאה ומודגש במיוחד בשלישית.⁴⁸

עד כמה שהמעשה הפרימה והאריגה מחדש כאילו חוזר על עצמו בתנועה אין סופית, כאילו נותר האריג בלתי גמור, האודיסאה מספרת לנו דבר אחר, ולכן אני חושבת כי בבואנו לדון במשמעותו של מיתוס האריגה עלינו להתייחס הן לתהליך הרפטיבי הממושך של אריגה ופרימה והן ליצירה הגמורה. נדרשת כאן מסגרת פרשנית רחבה דיה

Adriana Cavarero, *In Spite of Plato: A feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, New York: Routledge, 1995, p. 12 [התרגום שלי, נ"ו].

Kathryn S. Kruger, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove and London: Susquehanna University Press, 2001, pp. 71–86

"The force of Penelopean unweaving and reweaving is strong enough to belie what Homer tells us, namely, that Penelope is eventually required by the suitors to finish her web". Barbara Clayton, *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Lexington Books, 2004, pp. 9–11

47 ובכן, נפשו של הפילוסוף... איננה חושבת כי על הפילוסופיה לשחרר אותה, וכי לאחר השחרור היא תוכל להתמכר מרצונה החופשי להנאות ולכאבים, לרתק את עצמה שוב לגוף, ולעסוק בעבודה האין סופית של פנלופה: לפרום את מה שהיא עצמה ארגה. אדרבה, נפשו של הפילוסוף מציעה שלושה מתחשות כאלה: היא הולכת אחרי שיקול הדעת ושרויה בו תמיד, מתבוננת באמת ובאלוהי ובמה שאינו בגדר דעה, וניזונה ממנו... וכשתמות תגיע אל כל מה שהוא קרוב לה ואל מה שהוא מסוגה ותשתחרר מלאותיהם של בני האדם. (אפלטון, *פידון*, מיוונית: שמעון בוזגלו, תל אביב: ספרי עליית הגג, חמד, ידיעות אחרונות, פסקה 84a, עמ' 75–76). ליבס מתרגם את המשפט אחרת: "כך תשקול בדעתה נשמת איש פילוסוף, ולא תהיה סבורה שאמנם על הפילוסופיה לשחרר אותה, אגב כך יכולה היא עצמה להתמכר שוב להנאות החיים ולייסורים ולחזור ולכבול עצמה, בעשותה מעשה שאין לו קץ, היפוכו של מה שעשתה פנלופה בהתירה את אשר ארגה" (דגש שלי). אפלטון, *פידון*, כתבי אפלטון ב, מיוונית: יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979, עמ' 119.

48 כְּכֹה הֵיְתָה אֲנוּסָה לְגַמֵּר אֶת־מְלֹאכְתָּהּ, עַל־פְּרָחָה / וְכִשְׁהֲרֵאֲתָה הַמְּעִיל, כִּי שְׁלֵם הָאָרֶג הַגְּדוֹל, / וְכִבְּסָה אוֹתָהּ, נִדְמָה לְשֹׁמֵשׂ אוֹ לְיָרֵחַ, / נָחָה הַדִּימוֹן הַשֵּׁטָן אֶת־אִישָׁה מִמְּקוֹם שְׁנָחָה, / אֶל־קֶצֶה הַשָּׂדֶה הַרְחוק [- -] וְשֵׁם גַּם בְּנוֹ יְחִידוֹ, אֲשֶׁר לְאוֹדִיסֵיס הַנְּעִלָה [- -] חָרְשׁוֹ שְׁנִיָּהֶם הַמְּנוֹת הָאֵיִם עַל־קַהֲל־הַחֲתָנִים (אודיסאה, 24, 146–153, הערה 3 לעיל). כלומר מלאכת האריגה לא רק נשלמה, אלא היתה גם מעוררת השתאות באיכותה, ואף יותר מכך – כאשר נשלמה האריגה הופיעה איזו ישות אלוהית (דאִימון daimon ביוונית הוא אלוהות הנמצאת בין בני האדם והאלים) מ"אי־שם" והובילה את אודיסאוס הביתה ואל הניצחון.

להכיל את שני חלקי המיתוס שכמו דוחים זה את זה. הקשר האטימולוגי בין טקסט וטקסטיל, המחשבה על מלנכוליה כפואטיקה באודיסאה והמחשבה הפילוסופית על אודות מושג הקינה יכולים, כך נראה לי, להעמיד מסגרת פרשנית כזאת.

4. האורגת המלנכולית

האודיסאה נחשבת ליצירה המוקדמת ביותר המעידה על הקשר התרבותי עתיק היומין בין הטקסטיל והטקסט ומגלמת אותו.⁴⁹ במסגרת השיח המחקרי העוסק בביטוי של קשר זה באודיסאה בולטות הקריאות הפמיניסטיות שביססו את מעמדה המטפורי של פנלופה כ"אורגת עלילות",⁵⁰ כמשוררת וכמחברת אודיסאה.⁵¹ הקריאה שמציעה ברברה קלייטון מצביעה על הרפטטיביות של אקט האריגה, הפרימה והאריגה-מחדש כמאפיין מרכזי של פואטיקה ייחודית, נשית, אותה היא מכנה "פואטיקה פנלופאית" (Penelopean Poetics). פואטיקה זו, טוענת קלייטון, היא במהותה תהליך ואינה מבקשת מוצר מוגמר, היא יצירה (poesis) הנמצאת תדיר בהתהוות. קלייטון רואה בפואטיקה הפנלופאית "שיח נשי" (feminine discourse) שנוצר במרחב הביתי ומזהה אותו עם השירה האוראלית באופן כללי ועם האודיסאה בפרט.⁵² כפי שכבר ציינתי אינני מסכימה עם קריאה המתעלמת מכך שפנלופה סיימה לארוג, וגם אינני מסכימה עם חלק מטענותיה האחרות של קלייטון ועם האופן שבו היא מוכיחה אותן. עם זאת, אני מאמצת את טענתה המרכזית שעבודתה של פנלופה מגלמת פואטיקה ייחודית

49 השימוש המטפורי במילה "אריג" כ"טקסט" מופיע לראשונה בשפה הלטינית בכתביו של הרטוריקן הרומי קווינטיליאן (Quintilian) במאה הראשונה לספירה, אך המושג "טקסט" כפי שהוא מוכר כיום, במחשבה המודרנית, החל להופיע רק מאוחר יותר, בתקופת האימפריה הרומית הנוצרית. ה־text הלטיני קשור למקבילתו היוונית hyphos (שמשמעותה רשת, אריג, קורי עכביש). בשתי השפות מלאכת האריגה נושאת מטען סמנטי עשיר הכולל רמייה, תחבולה, כיסוי. המקור הספרותי הקדום ביותר למטפוריקה טקסט־טקסטיל הוא שירת הומוס. ראו: Toivo Viljamaa, "Text as hyphos in Quintilian (Institutio oratoria 9.4. 3, 3-23)", en O. Merisalo y R. Vainio (Eds.), *Ad itum liberum: Essays in honour of Anne Helttula*, Jyväskylä: Jyväskylä University, 2007, pp. 131-138; Anthony Tuck, "Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry", *American Journal of Archaeology* 110, 4 (2006), pp. 539-550. גם שירת הסיודוס מציגה קשר מטפורי זה, כפי שמראה לב־כנען בספרה על פנדורה: Lev Kenaan, *Pandora's Senses*, הערה 39 לעיל, עמ' 81-90, 161-170.

50 ננסי פלסון־רובין טבעה את הכינוי "אורגת עלילות" (spinner of plots וגם plotting character) בספרה Felson-Rubin, הערה 21 לעיל.

51 על דמותה של פנלופה כמחברת (פוטנציאלית וממשית), כמשוררת, כמזהה וכקהל ראו: Lowenstam, הערה 42 לעיל; Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' 39-62; Irene de Jong, *A Narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 562; Benjamin S. Haller, "Dolios in Odyssey 4 and 24: Penelope's Plotting and Alternative Narratives of Odysseus's νόστος", *Transactions of the American Philological Association*, 143, 2 (2013), pp. 263-292.

52 Her [Penelope's] poesis privileges process over product", Clayton" הערה 46 לעיל, עמ' 9-11, 35-34.

במודוס שלה, אשר במסגרת הקריאה באודיסאה, ניתן להגדירה גם כנשית.⁵³ זאת ועוד, בניגוד לקליטון שמתייחסת רק לשאלה "איך" ומשאירה מחוץ לדיון את השאלה "מה" (מהו הדבר אותו יצרה פנלופה?) אני מבקשת לטעון כי הטקסט (יל) המושלם של פנלופה, שבו שיקעה את עוצמת רגשותיה, צערה ואובדנה, געגועיה ודאגותיה, כעסה ותקוותה, חלומותיה וזיכרונותיה, הוא במהותו שיר קינה. במילים אחרות, ברברה קליטון זיהתה את התהליך (אריגה, פרימה ואריגה מחדש) כפואטיקה, בה"א הידיעה, של השירה האוראלית ושל השיח הנשי הנוצר במרחב הביתי. אבל המחקר שלה אינו משיב לשאלות איזה מין טקסט יצרה פואטיקה זו? על מה הטקסט מספר או במה הוא עוסק? מי הנמען שלו? ומה עוד מאפיין אותו מלבד המודוס הייחודי של יצירתו? קייטון מסתפקת באנלוגיה מאוד רחבה: הטקסט של פנלופה הוא, לדידה, האודיסאה עצמה. תשובה זו בעייתית לא רק בגלל שאינה עונה על השאלות שהוצגו לעיל אלא גם מפני שהיא מבטלת את ריבוי הקולות המצוי באודיסאה ומפני שהיא אינה הגיונית מבחינה נרטיולוגית. אני מבקשת להציע תשובה אחרת: ה"פואטיקה הפנלופאית" משמשת באודיסאה לצורך מסוים מאוד והוא יצירת דיוקנה המלנכולי של גיבורת האפוס כמשוררת המחברת טקסט ייחודי המתאפיין כקינה. אראה זאת באמצעות הפרספקטיבה הפילוסופית של גרשם שלום אודות הקינה כפי שהיא מפורשת על ידי עילית פרבר.⁵⁴

בין השנים 1917–1919 תרגם גרשם שלום לגרמנית מבחר משירת הקינה העברית, וכלל בו את קינות מגילת איכה, קינת איוב, קינת הנביא יחזקאל, והקינה הימי-ביניימית שאלי שרופה באש. כאחרית דבר לתרגום מגילת איכה הוסיף את חיבורו ההגותי, "על הקינה ושירתה". בטקסט זה, ובמאמרים קצרים נוספים וכן במכתביו לוולטר בנימין, דן שלום בסוגיית הקינה כסוגה ליטורגית.⁵⁵ שלום מצא בקינות איכות נדירה, כפי שמסבירה עילית פרבר: "השתקעותו של שלום בסוגת הקינות לא התמצתה בהקשר ובנסיבות ההיסטוריות אשר בהן נכתבו [...] שלום שב ומדגיש כי מלאכת תרגום הקינות גילתה לו דבר מה עמוק הרבה יותר..."⁵⁶. בהמשך לדבריה אלה וכהקדמה לקריאה הצמודה בעל הקינה ושירתה שואלת פרבר:

53 בשל קוצר היריעה לא אוכל להתייחס לשיח הפילוסופי על אודות כתיבה נשית, האם ניתן להגדיר מעשה יצירה כלשהו כ"נשי" במהותו ואם כן מהי מהות זו? שאלות אלה רלוונטיות מאוד לדיון באודיסאה בכלל ובדמותה של פנלופה בפרט, אך כאמור היקפו של מאמר זה אינו מאפשר פיתוח הנושא. לספרות מחקרית על אודות היצירה הנשית במחשבה המיתית והקול הנשי בספרות הגרקה-רומית, ראו מאמריה של אן ברגרן, ספרה ומאמרה של ורד לב-כנען (הערה 39 לעיל) וספרה של ברברה קליטון (שם). Ann Bergren, "Language and the female in early Greek thought", *Arethusa* 16, 1/2 (1983), pp. 69–95; Ann Bergren, "The (Re) Marriage of Penelope and Odysseus Architecture Gender Philosophy", *Assemblage* 21 (1993), pp. 7–23.

54 כוונתי כאן היא לקריאה ולפרשנות שמציעה עילית פרבר להגותו של שלום על אודות הקינה המוצגת בספרה החדש שערכה ביחד עם גלילי שחר. עילית פרבר, "גרשם שלום על שפת הקינה", גלילי שחר ועילית פרבר (עורכים), *הקינות: שירה הגות ותנועה בעולמו של גרשם שלום*, ירושלים: כרמל, 2016. בשל מורכבותו של הנושא ציטטתי ארוכות מתוך הספר. אני מודה לעילית על שיחותינו החשובות, שעזרו לי בגיבוש רעיונותיי בנושא זה.

55 פרבר, שם, עמ' 129.

56 שם, עמ' 128.

מה טעמה ופשרה של הקינה ששלום פונה אליה כמבע של משבר? אנו נוטים לתפוס את הקינה כמבע רגשי עמוק של צער ויגון, תולדה של אובדן ומעשה אבל. הקינה עשויה להתגלם בשירה, במוזיקה, במילים, בקריאות בלבד או בזעקות שבר נעדרות ניסוח מילולי... בגלגוליה השונים התייחסה הקינה לא רק לאברנס של אובייקט או של אדם מסוים, אלא נכתבה גם נוכח ממשותו של המוות עצמו. כמובן זה מבטאת הקינה את העימות עם המוות ועם חוסר היכולת המהותי לבטא אותו...⁵⁷

כבר מתוך הגדרה זו של הקינה ובטרם נחשף אל הגותו של שלום, ניתן להבין, כך אני מקווה, מדוע אני מזהה את הטקסט(יל) של פנלופה כקינה: פנלופה מחכה כבר שנים רבות והיא אינה יודעת אם ישוב אודיסאוס אם לאו. היא מבינה שהזמן שלה הולך ואוזל, לחצם של המחזרים גובר מיום ליום ובקרוב יכפו עליה להינשא לאחד מהם. כמוצא אחרון וכמחוות צער היא מתחילה לארוג אריג שהוא תכריך. היא יודעת שכאשר תסיים לארוג תחדל להיות אשת אודיסאוס ותיאלץ להשלים עם היעדרו ולהחשיבו למת. בקינתה הנארגת, הנפרמת ושוב נארגת מבכה פנלופה את נישואיה, מתאבלת על אודיסאוס ועל עצמה.

מעניין לשים לב לתרגומו של שאול טשרניחובסקי את הטורים הבאים מתוך האודיסאה (הדגשים שלי): "וְכָל-יָמֶיהָ וְלֵילֹתֶיהָ [של פנלופה] חוֹלְפִים וְעוֹבְרִים בְּקִינָה מְרָה וְדַמְעוֹת שְׁלִישׁ" (16, 36-39). ובמקום נוסף: "היא היוֹשֶׁבֶת לְבֶדֶד בְּהִיכַל תְּפָאֲרֶתָךְ בְּעֶצֶר רָעָה וְיָגוֹן, וְחוֹלְפִים לֵילֹתֶיהָ וְיָמֶיהָ בְּקִינוֹת וְדַמְעָתָה עַל-לְחִיָּה" (13, 336-338). במקור היווני לא מופיעות כאן המילים קינה או קינות, אלא אומללות ובכי. אומנם יש באודיסאה תיאור של פנלופה מקוננת אך לא בטורים אלה, אלא במקומות אחרים.⁵⁸ בחירתו של טשרניחובסקי במילה קינה והבחירה בציור הלשוני "דַמְעָתָה עַל-לְחִיָּה", מחזירה את הקורא העברי אל טקסט אחר, שאין לו כל קשר עם האודיסאה: "אֵיכָה יִשְׁבֶּה בְּדָד, הָעִיר רַבְתִּי עִם-הָיְתָה, כְּאֶלְמָנָה; רַבְתִּי בְּגוֹיִם, שְׂרָתִי בְּמִדְוֵנוֹת-הָיְתָה, לְמַס בְּכֹו תִבְכֶּה בְּלֵילָה, וְדַמְעָתָה עַל לְחִיָּה-אֵין-לָהּ מִנְחָם, מְכַל-אֲהַבֶּיהָ: כֹּל-רַעֲיָהּ בְּגָדוּ בָּהּ, הָיוּ לָהּ לְאֵיבִים." אלו הם הפסוקים הפותחים את מגילת איכה. תרגומו של טשרניחובסקי מקפל בתוכו מהלך פרשני מובהק. הוא טומן בטקסט היווני מעין אלוזיה מקראית המסמנת, עבור הקורא העברי, את בכייה של פנלופה כקינה.⁵⁹ תרגומו החדש של אהרון שבתאי לאותם הטורים נמנע מכך ולכן קרוב יותר מבחינה מילולית למקור: "היא עוד יושבת כבעבר בארמון, ותמיד אומללים לילותיה וגם ימיה הנמוגים כשהיא מתיפחת".⁶⁰ עם זאת, בחירתו של

57 שם, עמ' 129.

58 למשל, אודיסאה 13, 379; 19, 522; 4, 719-721. הערה 3 לעיל.

59 עמינדב דיקמן, במאמרו על תרגומו של טשרניחובסקי, עומד בהרחבה על שאלת השימוש בשפה המקראית בתרגומי האייליאדה והאודיסאה. דיקמן מכנה זאת "תינו"ך" (מלשון תנ"ך) של הטקסט ההומרי. ראו: עמינדב דיקמן, "הומרוס של טשרניחובסקי", בעז ערפילי (עורך), שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 421-473.

60 הומרוס, אודיסאה, הערה 22 לעיל.

טשרניחובסקי, על אף נועזותה, מדייקת במהות. הטקסט היווני אכן קושר את פנלופה עם יצירתה של שירה שהיא קינה, כפי שאראה מיד. בשני מקומות באודיסאה נקשר בכייה של פנלופה עם שירת הזמיר, המזוהה בתרבות היוונית העתיקה כקינה.⁶¹ בספר הרביעי, בסצנה שבה מתבשרת פנלופה על עזיבת טלמכוס, מתוארת תגובתה כך: "וַיִּשָּׁבֶה עַל־מִפְתָּן חֲדָרָה... בּוֹכָה תִּמְרוּרִים; וְסִבִּיבָה הַתְּאֵבְלוּ הַשְּׂפָחוֹת הַרְבוֹת... יָלְלָה מִר פִּנְלוֹפָה בֵּינֵיהֶן" (4, 717–719) בכי תמרורים זה הנשמע כיללה נקרא ביוונית οἰκτρός, מילה המשמשת גם לתיאור שירת הזמיר. בספר התשעה-עשר האנלוגיה בין פנלופה והזמיר מתפתחת מהקשר מרומז לדימוי מורחב:

יַעַן כִּי עוֹד מְעַט וְהִגִּיעַ זְמַן שֶׁל־מְנוּחָה נִעְמָה,
אֲשֶׁר בָּהּ תִּתְקַף הַשְּׁנָה הַמִּתְקָה כָּל־אָדָם, וְאִם־נִעְצָב;
אוּלָּם אֲנִי לִי מִנָּה הַדִּימוֹן יִגּוֹן עַל־יְגוֹן,
וְהָיָה שְׁשׁוּנֵי בָיוֹם לְהָיוֹת בּוֹכִיָּה נֶאֱנַחָה,
זֹאת עֲבוֹדָתִי בְּבֵית וְלִרְאוֹת אִמְהוּתִי בְּעֵבְרָן.
אָפֶס כִּי נָטָה הַלֵּילָה וְתִקְפָה הַשְּׁנָה כָּל־אָדָם,
אֲשַׁכְּבָה לִי בְּמִטָּתִי וְדֹאגוֹת כְּבוֹדוֹת וְרִבּוֹת
סָבִיב שְׁתוּ עַל־לְבִי לְעַקֵּץ אוֹתִי הַנּוֹגָה.
מְשָׁל לְבַת־פַּנְדְּרָאוֹס, לְצַפּוֹר יִרְקָקֶת־הַנּוֹצוֹת,
אֲשֶׁר בֵּיתָהּ אֵילָנוֹת מְרִבֵּי־עֵלִים, שֶׁשׁ תִּשְׁכּוּן,
תִּפְתַּח אֶת־פִּיהָ בְּשִׁירָה עֲרֻבָה בְּשׁוֹב תוֹר הָאָבִיב,
בְּסִלְסוּלִים רַבִּים וְשׁוֹנִים יִשְׁתַּפֵּךְ קוֹלָהּ הַנְּעִים,
תִּילִיל לְבָנָה לְיִקְרָה, לְאִיטִילוֹס זֶה הַרְגָה בְּשִׁגְגָה,
[— — —]

כִּכָּה יִנּוּעַ גַּם לְבִי הִנָּה וְהִנָּה בְּחִבִּי:
אִם־לְהִשָּׂאֵר עִם־בְּנִי, לְשֹׁמֵר הַכֹּל כָּל־הַיָּמִים,
הוֹנִי וְהִעֲבֹדָה, בֵּיתִי בֵּית־מְדוּת גְּבַה־חֲמוֹת,
יִצוּעֵי אִישִׁי אֲכַבְּדָה, אֲכַבְּדָה גַּם דַּעַת הַקְּהָל,
אוּ לְהַנְשֵׂא, לְלָקֵת אַחַר הַטּוֹב בְּאֲכִיִּים,
אֲשֶׁר יִשְׁתַּדֵּךְ בְּאַרְמוֹן, הַמְרַבָּה לִי מֵהָר וּמִתָּן.

(אודיסאה 19, 509–529)

אלה הדברים שאומרת פנלופה לאודיסאוס, המחופש לקבצן זקן, רגע לפני שהיא מספרת לו את חלום האווזים המפורסם. זהו חלק ממונולוג ארוך שלא אוכל במסגרת מאמר זה לקרוא קריאה צמודה, לכן אתמקד בדימוי הזמיר בלבד. פנלופה משווה את עצמה לאותה אישה שעל פי המיתוס הרגה בשגגה את בנה ועקב כך הפכה לאותה "ציפור

Albert R. Chandler, The nightingale in Greek and Latin poetry, *The Classical Journal* 30, 2 61
(1934), pp. 78–84; Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' 56 הערה 63.

ירקרקת", הזמיר (ἀηδών) שבשירתה הערבה והמסתלסלת היא מקוננת על בנה. מי היא האישה? מדוע הרגה את בנה? מה הקשר בינה לבין פנלופה? ומדוע היא מזכרת דווקא כאן? כל אלה שאלות שכאמור במסגרת זו לא נשיב עליהן.⁶² הדבר החשוב לענייננו הוא שפנלופה משווה את תנועת לבה המתלבט, המודאג והאבל לתנועת הציפור בסבך הענפים ולתנועת קולה המסתלסל והמקונן של אותה ציפור. בשיחתם קודם לכן סיפרה פנלופה לאודיסאוס על תרמית האריגה שיזמה (19, 135–160) ותיארה בפניו כיצד ארגה בימים ופרמה בלילות, עד שנכפה עליה לסיים את מלאכתה. בדבריה כעת, על אודות לבה המתלבט, המדהדות תנועות האריגה והפרימה ונחשפים הרגשות המלנכוליים המשוקעים במלאכה זו.⁶³

נחזור כעת אל הגותו של גרשם שלום. פרבר טוענת

הקינה עבורו היא דבר מה החורג מן ההקשרים הפסיכולוגיים של תגובה לאובדן... ניתוחו משמר אמנם את תפיסת הקינה כביטוי רגשי עמוק של צער ותגובה תיאולוגית לתחושת הצער, אך הוא פותח גם ממד אחר, ומסמן לחשוב על הקינה מחוץ למסגרות המקובלות הללו. לתפיסתו של שלום ייחודה של הקינה איננו פסיכולוגי ואף לא תיאולוגי, אלא בראש ובראשונה לשוני...⁶⁴

שלום תופס את הקינה כצורת ביטוי לשונית ייחודית וכדי לאפיין אותה הוא פונה למטפורה טופוגרפית: כל שפה היא ביטוי פוזיטיבי של הוויה ומתקיימת בין שני מרחבים – מרחב השתיקה (שתיקה כהסמלה ולא כאלם או היעדר) ומרחב ההתגלות (ההתגלות היא השלב שבו כל שפה נעשית פוזיטיבית לחלוטין). בגבול המשתרע בין שני מרחבים (שתי ארצות) אלה מתקיימת הקינה.⁶⁵

62 לסוגיה זו מוקדשים מספר מאמרים, וכאן אציין שלושה מהם: Hernandez, הערה 19 לעיל, עמ' Emily K. Anhalt, "A Matter of Perspective: Penelope and the Nightingale in 'Odyssey'" 56-19.512-534, *The Classical Journal* 97, 2 (2001-2002), pp. 145-159; Olga Levaniouk, "Penelope and the Pandareids", *Phoenix* 62, 1 (2008), pp. 5-38.

63 הקריאה שהצעתי כאן לדימוי הזמיר נשענת על מחקרה הפילולוגי של פורה הרננדז (ומיוחד עמ' 56-57 במאמרה). הרננדז מצביעה על הקשר האטימולוגי בין המילים *aeido* – *aedon* שירה – זמיר וטוענת כי אם בספר 23, בסצנת האיחוד, היתה פנלופה מספרת לאודיסאוס על חייה בשנים שבהן נעדר, היה סיפורה מכאיב ומענה כמו קינה. באודיסאה נתפסת השירה כמקור לעונג ולהנאה ולכן שיר המעורר כאב מעורר גם התנגדות. על כן שירה של פנלופה נעדר ואילו שירת אודיסאוס (שיר מסעותיו והרפתקאותיו) מושר בהרחבה. אומנם אני נסמכת על הרננדז בהגדרת שירה של פנלופה כקינה, אבל אינני מסכימה עם טענתה שקינה זו נעדרת מן האודיסאה או מושתקת, שכן היא נשמעת היטב בנאומיה השונים של פנלופה ומגולמת בתנועתה הפיזית במרחב. אף נאמר בכירוש: "בְּכִתָּהּ לְאִישָׁהּ הַיּוֹשֵׁב שָׁם אֶתָּה" (אודיסאה, 19, 209, הערה 3 לעיל). כמו כן, בשונה מהרננדז אני מבקשת להצביע על הקשר בין מיתוס האריגה של פנלופה לבין מהותה המטאפיזית של הקינה, ולבסוף להראות כיצד כל זה קשור בעיצובה של פנלופה כדמות מלנכולית. Hernandez, הערה 19 לעיל.

64 פרבר, הערה 54 לעיל, עמ' 130.

65 פרבר, שם, עמ' 132.

שלום מדגיש את טבעה הספי של הקינה על ידי הדגשת נסיונותיה החוזרים ונשנים להסיג את גבולה, המגולמים בראש ובראשונה בנטייתה של הקינה לבטא את עצמה בחזרתיות שאינה פוסקת, באמירת אותו דבר שוב ושוב.⁶⁶

שלום מזהה חזרתיות זו בקינות שתרגם. את מאפיין החזרתיות ניתן לדעתי לקשור במאפיין נוסף של הקינה ששלום מתעכב עליו – המקצב המונוטוני שלה: "הקצב השתקן, המונוטוניות של הקינה, זהו הדבר היחיד שנותר ממנה [...]". המונוטוניות היא הסמל הלשוני העמוק חסר הביטוי, שקרניו מאירות כלפי פנים, סמל לחשכתו של כל אבל, הבלוע את אורו שלו...⁶⁷ באתו אופן אני מזהה חזרתיות ומונוטוניות בעבודתה של פנלופה (האריגה, הפרימה והאריגה מחדש) וכן בתנועתה במרחב הפיזי של העלילה (אותה תנועה מעגלית שעליה הצבעתי קודם: יציאתה של פנלופה מהחדר, שיבתה אל החדר, אל בכי ושינה, וחוזר חלילה). על המקצב המונוטוני של מעשה האריגה כותבת אדריאנה קואררו את הדברים הבאים:

היא [פנלופה] פורמת בלילה את מה שהיא טווה במהלך היום, וכך, בעבודתה החדגונית, הקצבית, הבלתי פוסקת הזאת, היא מאריכה את משך ההסתגרות שלה. משום שהסתגרות זו היא בדיוק מה שמחזיק את המרחב החרגי של פנלופה פתוח... על ידי אריגה ופרימה אין־סופית היא מגדירה את מקומה, שם היא אשתו של אף אחד.⁶⁸

אומנם אין כל קשר מוצהר בין הקריאה של קואררו באודיסאה להגותו של גרשם שלום העוסקת בקינה, אבל ניתן לחשוב עליהן יחד, כי למעשה הן מצביעות על אותו הדבר. גרשם שלום מבין את הקינה כתופעת גבול (כפי שאסביר ביתר הרחבה בהמשך) ומצביע על החזרתיות והמונוטוניות כמאפייניה המרכזיים של הקינה. קואררו מצביעה על החזרתיות והמקצב המונוטוני של מעשה האריגה והפרימה של פנלופה ומבינה אותו כמעשה שיוצר עבור פנלופה מרחב אוטונומי שבו היא "אשתו של אף אחד", ומהו מעמד זה בעולם ההומרי אם לא תופעת גבול?

כדי להבין מדוע שלום מזהה את הקינה כתופעת גבול של השפה עלינו להעמיק בהבנת תפיסתו את מרחב ההתגלות של השפה ומרחב שתיקתה. מרחב ההתגלות הוא מרחב של פתיחות,

אשרור של מה שאפשר לבטא בלא שיור. ההתגלות אוצרת את זרעי הביטוי, ולצדם את ההגשמה או המימוש המלאים, את הגילוי הגמור והמוחלט של מה שמבקש לבוא לידי ביטוי. אך בד בבד עם כך אין בה דבר שעלול לערער על הפתיחות

66 שם, עמ' 134.

67 שם, עמ' 148.

68 Cavarero, הערה 44 לעיל, עמ' 11-12 [התרגום שלי, נ"ו].

והפוזיטיביות המלאה שלה. מכאן, לפי שלום, שההתגלות היא נטולה כל תוכן ונטולת דקויות. היא מבטאת רק את יכולת הביטוי המהותית שלה.⁶⁹

בגבולו של מרחב ההתגלות הזה נמצאת הקינה ומעבר לה נמצאים מרחבי "ארץ השתיקה". כיצד מבין שלום שתיקה זו? ראשית, היא איננה אי־דיבור או אלם. השתיקה היא הסמלה.

הסמל [הוא] מימוש שלם ובעל דחיסות המקיף את משמעותו של דבר מה במלואו. בתחומו של הסמל הכל ממש את תפקידו המדויק, ובשל כך משמעותו קבועה ויציבה. סמלים משתייכים ל'תחום השתיקה' דווקא משום המימוש הזה... הסמל שותק לא משום שאין מה שייאמר, אלא משום שהכל כבר נאמר בו. שתיקתו אינה ריקה אלא גדושה להתפקע, והיא נובעת מן המימוש המוחלט של המשמעות.⁷⁰

האם יש דרך מדויקת יותר מזו לאפיין את טיבו של האריג המושלם של פנלופה? עם זאת, פרבר מסבירה כי עבור שלום

הקינה, בשונה מן השתיקה, אינה יכולה לסמל מכיוון שהיא צורה לשונית העומדת בניגוד מוחלט ליציבות הגמורה או לשלמות המאפיינת את השתיקה הסימבולית. הקינה היא שפה הנתונה לתנועה הרסנית בלתי פוסקת... היא אינה סמלית, אלא רק מרמזת על הסמל, היא איננה מושא, אלא מכחידה את המושא...⁷¹

לאור דברים אלה מתחדדת הגדרת הקינה של פנלופה ומשמעותו של האריג המושלם. קינתה של פנלופה היא התהליך עצמו, הבכי בימים ובלילות, האריגה והפרימה, השינה והיקיצה, החלומות והגעגועים – כל מה שפנלופה מספרת בקולה שלה על עצמה וכל מה שמספרת עליה האודיסאה בקולות השונים, עד שנשלמת מלאכת האריגה. כאשר נשלמת המלאכה, מגלם האריג בזוהרו המסנוור את שאיפתה של הקינה הפנלופאית אל השתיקה הסימבולית.

אוניברסיטת חיפה

69 פרבר, הערה 54 לעיל, עמ' 136.

70 שם, עמ' 137-138.

71 שם, עמ' 138-139.