על פואטיקה של אבנים בכינונה של שפה מלנכולית ביצירת תומאס ברנהרד: קיפאון כמקרה בוחן

יוסי בריל

מבוא

האבן בפרוזה של הסופר האוסטרי תומאס ברנהרד (1931–1989) היא ממין מיוחד. זו אינה אבן היסטורית וגם אינה ממצא ארכיאולוגי. זוהי אבן גאולוגית שבה סימני שברים והתמוטטות, שכבות וגעש לוהט. האבן של ברנהרד היא סיפור של אסון רודף אסון, היוצרים תוך תהליך הצטברותם שרשרת ארוכה מלאת סבל וייסורים. התצורה של שרשרת האסונות היא תצורת נוף של שבר בקרקע ובמתווה הארץ ומשום כך ההתבוננות באבן הברנהרדית מצריכה תחילה פרספקטיבה גאולוגית. פרשנות גאולוגית למופע האבנים ביצירתו חיונית למבחן השכבות והרבדים – שהם רבדים של עבודת הזיכרון. התכונות הסגוליות של האבנים יהיו לתכונות של הספרות ושל הטקסט: במקום שהאבן תיחשף במוצקותה גם העולם וסדר הדברים יהיו מוצקים ונוקשים יותר, ולחילופין במקום שהאבן תגלה גמישות יופיעו ריכוך, עדנה והפוגה בעלילה. האבן מעניקה לכן לסיפור חומר גלם ואיכויות מסדר זה: מוצקות, נוקשות, אטימות ודממה, אך גם אוצרת געש וחום.

אחד ממניחי היסודות של מדע הגאולוגיה, ג׳יימס הוטון (James Hutton), ניסח את הכלל הפילוסופי של המחקר הגאולוגי באמרו כי ״ידיעת ההווה היא המפתח להבנת העבר״. בדבריו התכוון הוטון לומר שההתבוננות באבן, במסלע או במצוק והיכולת של האדם לבקוע בקע, לחדור לתוך חומרי הבנייה של כדור הארץ – הן המפתחות להכלת מרחקיו העצומים של העבר אל פרקי־זמן קדומים ורבים לאין שיעור שהידיעות עליהם קלושות ועלומות לחלוטין.[1] היכולת לבקוע בקע באבן היא היסוד למחקר גאולוגי בכלל ובעיקר למה שמכונה לעתים ״גאולוגיה כללית״. לפעולתם של הגורמים הגאולוגיים שני היבטים עיקריים: הריסה ובנייה. מצד אחד, תהליך של הרס סלעים על פני כדור הארץ, ומצד

1 הציטוטים מן המקור מובאים בתרגום חופשי שלי. בחלק מן המקרים הסתייעתי בתרגומים לעברית (י״ב). הוטון קבע את אבחנותיו על בסיס התבוננות בסלעים ובמסלע. ראו: James Hutton, *Theory of the earth: with proofs and illustrations*, Edinburgh: Creech, 1795, p. 20

אחר, תהליך של בנייה חדשה של היסודות ההרוסים. שתי הפעולות מתרחשות במשולב, ולאמִתו של דבר אין גבול חד וברור המפריד בין פעולות ההריסה לפעולת הבנייה, אם כי על פי רוב תהליך אחד מתבלט ופעם משנהו.

גם בספרות־האבנים של ברנהרד הפעילות הכפולה של הריסה ובנייה מקבלת תוקף פואטי ולכן מדובר בספרות מסויטת. הפיגורה של האבן בפרוזת ברנהרד היא פיגורה של מסמן מלנכולי, שבור וסדוק מבחינה גאולוגית. ואולם, להיבט הגאולוגי החיובי והבונה אין משקל בספרות של ברנהרד, משום שתוקפה של הפעולה הספרותית חותר להתפוררות ולהרס. הדלדול החומרי של האבן ביצירתו של ברנהרד – התנוונותה של האבן באסונות היקום, התגבשותה והריסתה במחזוריות משתנה – מסמן מבחינה פואטית את הפגום, את החלקי ונעדר השלמות. אלומת האור, הנזרקת בספרות אל האבן השבורה והחסרה והמנוונת, מבקשת עימות עם עבר אוסטרי רדוף־סיוטים. הפנייה הטורדנית אל העבר בספרות של ברנהרד טבועה בחותמם של אירועי מלחמת העולם השנייה ומשחזרת את הספרות כתנועה של דיאלקטיקה שלילית.

במאמר זה אני מבקש לפרש את אסטרטגיית ההיזכרות של ברנהרד בעבר באמצעות אבנים כסימפטום של עבודת הזיכרון בספרות האוסטרית ואת העדויות הראשונות לכך אני מחפש ביצירתו הגדולה הראשונה – קיפאון (*Frost*) שהתפרסמה בשנת 1963. בקיפאון הטבע מקבל מעמד קדם־מיתי. ברנהרד בחר להתחיל את סיפורו ממצבי טבע, מנוף קדמוני ומתמונות בראשית של היקום. הדמויות שבחר להעמיד ברומן אינן עוסקות בהתקרבות האדם לטבע ובהכרתו אותו, אלא הן שוקעות בחשכה איומה שמסתמנת במורכבות אין־סופית של טבע העוטף את האדם בעלטה חונקת. הטבע הוא הסביבה המאיימת, סביבה הפועלת תחת חוקי הריסה ובנייה גאולוגיים נוקשים, הזרים לכאורה לקצבי החיים (ההיסטוריים) של האדם, ואולם בכוחם לסמן למעשה מתווה של חורבן היסטורי – השבר הציביליזטורי עצמו. הדמות שנבחרה בקיפאון לייצג את *מה שנפל* ולגלם את השבר הציביליזטורי הוא צייר בשם שטראוך. אל דמותו של הצייר, הקורא מתוודע דרך מתמחה צעיר הנשלח להתבונן בו במשך עשרים ושישה ימים, ולהעלות על הכתב חוות דעת רפואית באשר למצבו הקליני. חוות דעת זו תוגש לכירורג שטראוך, שלא פגש את אחיו הצייר זה עשרים שנים. רק מותו של הצייר בסוף הרומן מביא לבסוף את ההתרה העלילתית.

קיפאון לא תורגם מעולם לעברית. רק בשנות התשעים החל מפעל התרגום לעברית של יצירות מן העשור האחרון בחייו של ברנהרד, שעה שכבר קנה לעצמו שם ונחשב על ידי רבים לגדול סופרי אוסטריה במחצית השנייה של המאה העשרים. הראשונה ביצירות אלה הייתה הנובלה בטון (*Beton*).[2] בנובלה מסופר על כישלונות הכתיבה של רודולף, איש רוח, שרוחו פזורה ופרגמנטרית. היצירה הרוחנית של רודולף מצויה בתהליך של בטוניזציה – תהליך של התקשות ושל היאטמות. הבטון האפור, הדל וחסר ההילה

2 Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982

מחלחל אל תוך הנובלה ויוצר בה סביבה פואטית מאובנת, מבוטנת ומבוצרת. הספרות מוסבת על מחדליה: הדבר היחיד המדובר בו הוא בחוסר האפשרות של הספרות עצמה להיות מדוברת. בדומה ליצירות אחרות של ברנהרד, העניין בבטון אינו בקשיי כתיבה גרידא, במחדל ספרותי ותו לא. כישלון הכתיבה הוא עדות לחוסר האפשרות למצוא משלב ראוי בשפה הגרמנית ובספרותה כדי לקיים בה עבודת אבל ועדות.

בדיון בקיפאון אני מבקש לשוב לתקופת הכתיבה המוקדמת של ברנהרד ולהציג עדויות ראשונות לפואטיקה מלנכולית של אבנים ההולכות ומוצאות אחיזה בפרוזה הברנהרדית. קיפאון מניח תשתית סיפורית לפרוזה של ברנהרד: העמדה של דמות אני־מספר המדבררת פרוטגוניסט הנסחף למונולוג ארוך ומתיש המובא בציטוטים חלקיים ושברי משפטים. בנוסף על כך, הרומן מעמיד מְסַפֵּר המדווח בדיבור ישיר על חייו ועל סביבתו ביומן כרונולוגי או במכתבים, עיזבונות או פרגמנטים.[3] הקריאה שמדובר בה דנה אפוא בהרכבות, בחיבורים ובזיקות מושגיות מיוחדות הנטוות בטקסט הספרותי ונפרמות בו כדי לשוב ולסמן את התנועה הגאולוגית ההרסנית והכפולה שהספרות הגרמנית החדשה נכתבת מתוכה.

קיפאון וסוגיית ההתגברות על העבר בספרות הגרמנית ושאלת הייצוג אחרי שנת 1945

הסיפורת הגרמנית לאחר שנת 1945 אינה משוחררת משאלת העבר שלה. אדרבה: במידת מה היה אפשר לאפיינה כספרות זיכרון. ביטוי לכך מעניקות יצירות ספרות רבות המתייחסות לשאלות הרייך השלישי, למלחמת העולם השנייה ולהשמדת יהודי אירופה. החוויה הטראומטית של הרייך השלישי ושל מלחמת העולם ערערו במידה רבה כל ניסיון לכתוב ספרות לשמה שאינה משקפת את יחסו של היוצר לחוויה זו. בתקופה שלאחר שנת 1945, עסקה הקהילה הספרותית בגרמניה באופייה של ספרות הנכתבת *לאחר אושוויץ*, כלומר לאחר האירוע שביטא את השבר העמוק ביותר שידעה תרבות המערב בעידן המודרני. החוויה הכאובה של המציאות הפשיסטית והניסיון להתמודד עמה גם בדרך היצירה הספרותית התבטאו במושג הנפוץ *התגברות על העבר* (Vergangenheitsbewältigung). זהו ביטוי להכרה הציבורית שמסיבות מוסריות אין להזדהות עוד עם יסודות השקפת העולם הנציונל־סוציאליסטית ויש לבקר את העבר בפרספקטיבות אחרות כדי להמשיך לחיות וליצור.[4]

3 Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990, p. 99

4 לדיון מקיף בהתמודדותם של סופרים גרמנים עם תופעת הנאציזם ולבחינת אופני ההתקבלות של יצירותיהם, ראו: אילנה המרמן, הנאציזם בראי הספרות הגרמנית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984; לאה הדומי, עם צל כבד כעופרת: הרומן הגרמני שלאחר הנאציזם, תל אביב:

ואכן, התביעה הציבורית הזו *להתגברות על העבר* ריכזה את הסופרים הגרמנים. הם עמדו בפני מציאות חברתית ואישית שהקשתה עליהם מאוד במציאת דרכי ביטוי יצירתי: חוויות המלחמה והכניעה, הרס הערים הגרמניות, חשיפת זוועות מחנות הריכוז והדיכאון שבעקבות ההתפכחות מן הפשיזם, הכורח להינתק מהשפה שהתבזתה בתקופת הפשיזם – כל אלה ואחרים השפיעו על היצירה הספרותית בתקופה זו. למשל, באחת מהרצאותיו הצביע היינריך בל על קשיי הכתיבה בגרמנית: "איש לא תפס עדיין מה הייתה משמעות הדבר לכתוב בשנת 1945 ולו רק חצי עמוד פרוזה גרמנית".[5] גם אינגבורג בכמן, בהרצאה שנשאה באוניברסיטת פרנקפורט בשנת 1959, פירטה כמה ממונחיה של הספרות הבתר־מלחמתית: "בו בזמן עדיין צצים לעתים מן התקופה הסוערת הרת התקוות שלאחר המלחמה מילים כגון הקרחה, נקודת אפס, קיומיות, מצבי הוויה, נגלה וסמוי".[6]

סוגיית השפה שהטרידה את בל ואת בכמן אינה נפרדת משאלת הייצוג והתיעוד – תחת רשמיו של *השבר* – המעסיקה את קהילת ההיסטוריונים. ויכוח ההיסטוריונים בשנות השמונים חשף את עומק חילוקי הדעות באשר לשאלת התיעוד, התיאור והייצוג של אושוויץ ושל פשעי הרייך השלישי בגרמניה. ואכן ניסוחים שונים מצביעים על הקושי המתודולוגי והמושגי הנוגע לבחינה היסטוריוגרפית של הקטסטרופה. כך, למשל, שאול פרידלנדר שאל מכתביו של זיגמונד פרויד את קטגוריית *העיבוד*. *העיבוד* עשוי, לטענתו, לייסד פרקטיקה של תיעוד היסטוריוגרפי ולהציע פרספקטיבה השבה לנתח את הטראומה של העבר מתוך עמדה של ריחוק וקרבה בו בזמן.[7] דן דינר, לעומתו, כותב על אפשרויות של היסטוריה שלילית בעקבות התאוריה הביקורתית של תאודור אדורנו, שפירושן בין השאר, השהיה של יומרת ההבנה הרציונלית, כמהלך ראשון בניסיון ההיסטוריזציה של אושוויץ.[8]

מאמר זה אינו מבקש להעמיק בסוגיית פולמוס ההיסטוריונים המסיטה את מרכז הכובד של הדיון אל המרחב הציבורי ואל שדה התרבות הפוליטית בגרמניה, אלא להציג ניסיונות

ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1984; מיכל בן חורין, "ספרות וכפיית העבר: על עבודת ההיזכרות בספרות הגרמנית לאחר 1945", אלפיים: כתב־עת רב־תחומי לעיון, הגות וספרות 32 (חורף 2008), 206–231.

Herbert Kaiser and Gerhard Köpf (Eds.), *Erzählen Erinnern: Deutsche Prosa der Gegenwart Interpretationen*, Frankfurt a.M: Verlag Moritz Diesterweg, 1992; Hans Wagener (Ed.), *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, Stuttgart: Recalm, 1977; Manfred Durzak, *Der Deutsche Roman der Gegenwart: Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*, Stuttgart: Kohlhammer, 1979

5 Heinrich Böll, *Frankfurter Vorlesungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1966, p. 49

6 אינגבורג בכמן, בעיות של היצירה הספרותית בת זמננו, מגרמנית: עדה ברודסקי, כרמל, 2008, עמ' 20. המושג הקרחה (Kahlschlag) מתפרש אצל המתרגמת כהרזיה אלימה ומסוכנת של השפה.

7 Saul Friedlander, *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 134

8 Dan Diner, "Zwischen Aporie und Apologie, Über Grenzen der Historisierung des Nationalsozialismus", Dan Diner (Ed.), *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1987, pp. 62–73

קונקרטיים של עשייה בתחומה של הספרות הגרמנית לאחר שנת 1945. אך הדים מסוימים לדיון בקשיי הכתיבה ההיסטוריוגרפית והספרותית – מתוך ההצעות לכתיבת היסטוריה שלילית והניסיון לעיבוד העבר – אפשר למצוא בספרו של ז'אן־פרנסואה ליוטר היידגר והיהודים.[9] בעקבות תאוריית הדיאלקטיקה הנגטיבית של אדורנו, שלפיה המחשבה המטפיזית לאחר השואה אינה אפשרית עוד מתוך העמדתה של השואה כשסע רדיקלי במחשבה המערבית, הגדיר לויטר מהלך של התנגדות לפוליטיקה של השכחה, כלומר התנגדות למכניזם של סימון ומחיקה המאפיין את השיח ההיסטוריוגרפי המסורתי.[10] ליוטר רומז לפואטיקה של הבלתי ניתן לייצוג, דהיינו לאופן שבו יכולה הספרות לספר מבלי לייצג, לסמל או לפרוש את מה שאירע בגבולות של זמן וחלל. זו תהיה מעתה פואטיקה של רמיזות, עקבות וצורות שבורות – פואטיקה המאפשרת אופן ייחודי של תיעוד מתוך הפנמת האסתטיקה של ההלם וההתחקות של הסמוך־למודע.

גם יצירתו הספרותית והאוטוביוגרפית של ברנהרד עומדת בצִלו של משבר ייצוג, והיא מרבה לתאר את הניוון והסיאוב של תרבות גרמניה – וזו האוסטרית בפרט – אשר ניכרו בראש ובראשונה בנאציזם. ברנהרד, שגדל בחיק סבו וסבתו וידע בילדותו עקירה ונדודים, יתמות מאב, דלות ומחסור, נשלח בשנת 1944, בגיל שלוש עשרה, לפנימייה נאצית בזלצבורג. בין כותלי הפנימייה, תחת אימי החינוך הקתולי־נאצי, כמעט שם קץ לחייו. אך במרוצת השנים הפך ברנהרד ליוצר פורה וכתב מחזות רבים, קובצי סיפורים ורומנים שעוררו סקנדלים ציבוריים. הפסימיות התהומית המתבטאת ביצירתו נובעת מן החולי המוסרי של תקופתו האכזרית, גם כביטוי להסתייגותו ממנה וגם כמסקנה ממשבריה.

מאז פרסום הרומן קיפאון ביכרו חוקרי היצירה הברנהרדית לבסס את קריאתם בנושאים של שפה ולשון בכתביו, אך לא דנו בשאלת החומר המצטבר והמתפורר ביצירתו. המחקרים הראשונים בשנות השישים והשבעים עסקו במוטיב החזרה הכפייתית ובקרב החוקרים התבססו שתי גישות מנוגדות: האחת, שאותה מייצג הנס הולר, טענה כי השפה של ברנהרד מיוסדת על התרחקות ויצירת מערכת סימנים אסתטית עצמאית וסגורה המתנגדת להתקדמות עלילתית. מערכת לשונית זו אינה מבקשת ליצור שינוי מודע.[11] את הגישה האחרת – המניחה את הבסיס לפעולה של האבן בקיום ובשפה ובמציאות – מוביל אריך יוס. בשונה מהולר, יוס גורס כי המאובנות של השפה בתוך עולם מאובן מתעדת את הסירוב להשכיח אובדן קיומי בעזרת מציאות פיקטיבית הרמונית.[12] על תשתית זו של יוס בדבר תהליך ההתאבנות (Versteinerung), מבקש מאמר זה לפתח קריאה בקיפאון ולהובילה לפרשנות של היבטים חומריים מובהקים. היעדרה של קריאה

9 Jean François Lyotard, *Heidegger et les juifs*, Paris: Ed. Galilée, 1983, pp. 19–21

10 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften: Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, pp. 354–360

11 Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart: Heinz, 1979, p. 47

12 Erich Jooß, *Aspekte der Beziehungslosigkeit*, München: Notos Verlag, 1976, p. 44

חומרית־שורשית ביצירה הברנהרדית כמו גם אי־העמדת שאלת הפרוזה בזיקה למשלבים לשוניים ביצירתו, הן החמצה רבת שנים של חוקרי הספרות. מאמר זה חוזר לדון בשאלות של תיעוד ושפה, ייצוג וזיכרון, שמתוכן נגזר הדיון בקיפאון, ומנסה להתמודד עם שאלת ניסוח ההוויה המלנכולית בספרות היוצרת גופי אבן. קיפאון הוא מקרה מבחן של ספרות גרמנית (אוסטרית) הספוגה בתודעה היסטורית ואשר שבה לעסוק במישרין ובעיקר בעקיפין בשאלת העבר הנאצי. משקלו של המאמר נאמד אפוא בניסיון לשוב ולדון בסוגיות אלה, בשאלת הזיכרון, התיעוד והייצוג בתחומה של הפרוזה, מתוך מבחן האבנים – הסימנים הטבועים בפרוזה של ברנהרד כסימני דרך של עבודת הזיכרון.

הספרות והתוגה על האבן והמלנכוליה בהגותם של בנימין, פרויד ומיטשרליך

המקור למחשבת האבן ולאופייה הדואלי מצוי בספר מקורו של מחזה התוגה הגרמני (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, להלן: מחזה התוגה) מאת ולטר בנימין.[13] בספרו, בנימין מתמקד בניתוח מחזות גרמניים מתיאטרון המאה השבע־עשרה – תיאטרון הבארוק, המכונים בשם מחזות תוגה (Trauerspiel). הצגתם של מחזות התוגה מתוארכת בערך לשנים 1600–1700, עת פרצו מאורעות אלימים ממושכים בין קתולים ופרוטסטנטים ברחבי אירופה. בתקופה זו התחוללה מלחמת שלושים השנים (1618–1648) העקובה מדם והיבשת הישנה נשטפה במרחץ דמים ורבות מעריה חרבו. אולם תקופה זו של ראשית העת החדשה בישרה גם את הפילוסופיה המודרנית של דקארט ואת היסודות לתיאטרון המודרני במחזות של שייקספיר. הפיזיקאי גלילאו גליליי תרם להפרכת המדע האריסטוטלי והניח את היסודות למדע המודרני. בשדה התאולוגיה הטיל הפילוסוף ברוך שפינוזה ספק במסורת וקרא לחופש דת ומחשבה. תקופה זו העמידה את התבונה ואת ההכרה במסגרת של מתודה מדעית חדשה וגם פיתחה ושכללה את אמנות התיאטרון והביאה אותה לשיאים אינטלקטואליים. ולכן הדיון המיוחד של בנימין בשאלת האבנים בספרות הגרמנית נקשר בעת משבר של ראשית העת החדשה שבה צומחים מדע ואמנות חדשים מתוך דיאלקטיקה של חורבן ומדע, מוות ורציונליות.

אך את הרעיון של האבן כמסמן אחד של הדיוקן המלנכולי שאל בנימין מתחריט הנחושת שיצר הצייר אלברכט דירר בשנת 1514 בשם "מלנכוליה I" ("Melencolia I"). במרכז התחריט יושבת אישה וזר עלים עוטר את ראשה. היא תומכת ראשה בידה האחת, ומישירה מבט מרוחק ומהורהר אל עבר הלא־כלום. על דש שמלתה תלויים מפתחות ושקיק כסף המבטאים עוצמה ועושר. נראה כי האישה בתחריט אינה עושה דבר – אבודה בהרהוריה ומפנה גבה לאור. לרגליה של מלנכוליה ישן כלב המכונס בתוך עצמו. אחד המסמנים החידתיים בתחריט הוא פאון הנדסי (Polyhedron) המופיע כאבן מסותתת מרחפת ולה פאות גאומטריות.

13 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978

במחקרם של חוקרי תולדות האמנות בני אסכולת ורבורג – כמו ריימונד קליבנסקי, פריץ סקסל וארווין פנופסקי – פאון האבן מובן כאשליה אופטית: בהסתכלות שטחית הגוף ההנדסי נראה כקובייה קטומה, אך בהתבוננות מעמיקה יותר מתברר שאין בו ולו זווית אחת בת 90 מעלות, ולכן מדובר באשליה אופטית ובגוף בלתי אפשרי במרחב.[14] אופייה הדו־ערכי של האבן מתפרש בהופעתה חסרת הפשר במרחב, כממשות שאין בה היגיון ובכל זאת היא מצויה. בהעמידו את גוף הפלא נטול הבסיס ביקש דירר להטיל ספק במראה עיניו של האדם. הוא ביקש למצוא באבן אמת מורכבת ועמוקה יותר ממקור אלוהי שמימי, ובכך למסור לאדם צו מוסרי לחקירה מתמדת להבנת המציאות. הדו־ערכיות של האבן אינה רק מגלמת את הפער בין אשליה למציאות, אלא גם מתפרשת הן בזיקה לעידנים קדומים הן בזיקה לתקופה המודרנית – אף שהאבן העתיקה היא שריד מאובן מתקופות קדומות ולה אחיזה ממשית בעולם, היא גם מודרנית ומתוחכמת ביכולתה לבטא את הספקנות ואת משבר הידע של העת החדשה. זאת ועוד, יש לפרש את המלנכוליה בהיתקלות באבן, במבט בעל משמעות הננעץ ונתקע באובייקט קר, מגושם וחסר תנועה, כלומר הפעולה המלנכולית היא גם השהָיָה של תנועה וגם התמשכות של פעולה המסמלת את המוגבלות של הזמן של המרחב ושל המחשבה. המבט באבן הוא מבט בשבר ענן הנושא בחובו בשורה אקלימית איומה, זהו מבט באסונות של הטבע המסוכן ובהיסטוריה הרת האסונות של המין האנושי.[15]

בנימין נסמך על התזה הגדולה של פנופסקי וסקסל שבעצמם שבו לדון בנושא ידוע מתקופת הרנסנס והבארוק. אולם בבואו לדון בתחריט של דירר, בנימין מזהה את *האבן* כמסמן מלנכולי שנדחק מעט לפינה. האבן נידונה על פי אופייה המיוחד כאבן שותקת, דוממת ונתונה במצב דומם סטטי בתוך רצף של מסמני המלנכוליה. ואכן, הדיון בשאלת האבן כמסמן בספרו של בנימין הוא דיון עקיף הנשען על ציטוט של שלוש מובאות מהספרות הבארוקית. בנימין דן באיכויותיה המלנכוליות של האבן בשלוש הכרעות ספרותיות מתוך מחזות תוגה גרמניים, המייסדות את הדיון באבן כמסמן או כמטפורה מלנכולית: הלב של המלנכולי המתאבל בשורותיו של הסופר אייגדוס אלברטינוס (Albertinus), דיוקנו של המלנכולי המהורהר והאדיש מנאום ההספד שנשא המחזאי הבארוק יוהאן כריסטיאן הלמן (Hallmann) בטקס ההלוויה של סמואל פון בוטשקי (von Butschky) והדיאלוג בין המלנכוליה והשמחה במחזה פרי עטו של קספר פון שטילר (von Stieler). בשלושת המצבים האבן נחשפת כסמן אלגורי – מסמן חָרֵב שאינו מציע תנחומים תרפויטיים, אלא רק מחוזות של חורבן, ייאוש, קהות חושים וסימני מוות. האבן היא עצם דומם, אך בה בשעה היא גם מקור להתבוננות. היא משמשת מסד לצורת אמנות שאינה מביאה לידי חיים, אלא לידי שקיעה בדיכאון ולהתכנסות פנימה בתוך גבולותיה התחומים (בדומה לפרשנותם של סקסל ושל פנופסקי על משמעות המבט בפאון האבן בתחריט של דירר). כלומר האבן מציעה רק מוות וייאוש במרחב, אולם ככזו, האבן גם מגלמת את מהותה

14 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London: Nelson, 1979, pp. 328–329

15 שם, עמ' 360.

של העבודה הפילוסופית (ההתבוננות במצב דומם), והיא גם מביאה להנכחה ולמימושה של המלנכוליה כמסד של חיים – החיים הקודרים.

בנימין מציע פרספקטיבה נוספת לכינונה של פואטיקת אבנים הכרוכה בעניינו המיוחד בתאוריה האסטרולוגית מתקופת הרנסנס והבארוק בזיקתה לנפש המלנכולית. בנימין קושר בין תחושת המלנכוליה לכוכב שבתאי: שבתאי, הנקרא ביוונית על שמו של קרונוס, הטיטן המודח היושב בשאול ומקונן על נפילתו, נחשב בתקופת הרנסנס לשביעי ולאחרון במניין כוכבי הלכת, ולפיכך נתפס ככוכב המרוחק ביותר מן הארץ. שבתאי נוטל את הנפש למסע הרחוק ביותר, וקורא לה למרום, לידע רם ולמתת הנבואה. בנימין מפרט תאוריות אסטרולוגיות מהעת העתיקה שהוחיו בימי הביניים ומצאו בכוכב שבתאי, כוכב המלנכוליה, לא רק עצלות וקהות חושים אלא גם אינטליגנציה עמקות והתבוננות.[16] את שני הצדדים הדואליים האלה בכוכב שבתאי בנימין מציין בספרו מחזה התוגה: שבתאי פועל ברמה הקוסמית בתוך דואליות קיצונית והוא מסמל דבר והיפוכו – הוא הכוכב הגבוה והמרוחק ביותר שמתוקף עמדתו המבודדת יכול להגיע לתובנות גבוהות ועמוקות, ובכך מדגים כיצד המלנכוליה מוצבת על הגבול העדין שבין טירוף לגאונות. אולם, אל מול מראה הכוכב הרחוק המעורר את הנפש להגות ולנבואה, שבתאי מתפרש כזה המושך את האדם אל תהום האדישות והתוגה. שבתאי דוחק את נפש האדם לעצבות ולקרירות, לחייתיות ויצוריות, לבדידות ולמצבי דומם. המלנכוליה מופיעה במחזה התוגה לא רק בצורתה המעודנת השמימית והקוסמית, אלא גם בצורתה הארצית והחומרית המחוברת לארץ. בהשערות מתקופת הבארוק בדבר תהליך התהוות המלנכוליה ראה בנימין הוכחה להיווצרותה של מחלת המלנכוליה במעמקי החיים היצוריים, שכן בכוחה הדיאלקטי של המלנכוליה להטיל את האינדיבידואל המחונן ביותר למקום הנמוך ביותר של החייתיות.

את הדיון של בנימין בשאלת האבן המלנכולית בספרות הבארוק משלים חיבורו של פרויד אבל ומלנכוליה. פרויד קובע שאבל ומלנכוליה נובעים מתוך אובדן: בעוד אבל הוא תגובה קבועה לאובדן מוחשי של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, האובדן של המלנכולי מעורפל ומתבטא בקושי לזהות את אשר אבד ולכן נסוג לחלוטין מתודעת האדם: "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה – באני עצמו הנעשה כזה".[17] האובדן של האבל הופך את העולם סביב לריק, ואילו המלנכולי אינו מאבד את העולם, אלא אותו־עצמו. התוצאה של אי היכולת להתאבל על האבוד היא ההפנמה של האובייקט האבוד אל תוך האגו מוכה־הכאב של המלנכולי. האובדן הופך לפיכך לנוכחות גמורה, לצל כבד, כמו רוח רפאים הרודפת את הנפש. זו נוכחות רפאים בהכילה את הטבע המיוחד של האובייקט האבוד של המלנכולי בצירוף בין אובייקט בלתי נתפס לבין נוכחות חזקה ותקיפה. החלוקה המקוטבת הזו יוצרת מרחב שבו אמביוולנטיות ועוינות קמות על *האני* והזיהוי הפתולוגי מביא לרדיפה עצמית:

16 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128–131.

17 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 15.

> Der Melancholiker zeigt uns noch eines, was bei der Trauer entfällt, eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung. Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das ich selbst. Der Kranke schildert uns sein Ich als nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich, er macht sich Vorwürfe, beschimpft sich und erwartet Ausstoßung und Strafe.[18]

> המלנכולי מציג בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת־האני, כלומר התרוששות־אני אדירה. באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה – באני עצמו הנעשה כזה. החולה מתאר לנו את האני שלו כשפל, כחסר תועלת וכפסול מבחינה מוסרית: הוא בא בתוכחות כלפי עצמו, מגדף את עצמו ומצפה לנידוי ולעונש.[19]

טענתו של פרויד על מלנכולי הרואה עולם ריק מהדהדת בדיון של בנימין במחזה התוגה על עולם בארוקי טרנסצנדנטלי שבו מעשי האדם משוללי משמעות. את שתי הצורות של האובדן – הפיחות במעשי האדם על פי פרויד ואובדן הנרטיב על פי בנימין – אפשר לשאול לבחינת האבן המלנכולית בספרות הגרמנית. האבן היא ריקה ופרגמנטית, רדופה ומקוטבת, חסרת ניחומים ונטולת מרפא. קולן של האבנים בספרות הגרמנית בוקע לרוב, בדומייה, בדממה כבדה ובמופעים טקסטואליים שבורים של סוגים שונים של אבנים.

במחקרם המפורסם משנת 1967 על חוסר היכולת להתאבל (*Die Unfähigkeit zu trauern*)[20] ביקשו הפסיכואנליטיקאים אלכסנדר ומרגרט מיטשרליך להבין בעזרת הפסיכואנליטיקה את הכוח המניע מאחורי הפסאדה של אדישות הגרמנים ושוויון נפשם כלפי המתים, בשעה שמלחמת העולם השנייה פלשה אל ארצם ולקולקטיב הגרמני נכונו ימים קשים של אומללות וטראומה, מוות וחורבן הערים.[21] את הקריסה הסופית של המשטר הנאצי, ששיאה במותו של היטלר, בחנו הזוג מיטשרליך על פי ההבחנה של פרויד את עבודת המלנכולי; הקריסה הביאה לטראומה בתפיסת הכבוד העצמי של הגרמנים. האובדן הנרקסיסטי של מושא האהבה (היטלר והרייך השלישי) הוביל להתפרקות *אידיאל האני* הקולקטיבי המשותף ומכאן להתערערות מוחלטת של *האני* באמצעות בריחה מן המציאות. חוסר היכולת להתאבל על האובדן המוחלט של המנהיג מתפרש כתוצאה של מגננה אינטנסיבית מפני אשמה, בושה ופחד. מגננה זאת הושגה באמצעות הפניית עורף לקיבעון הליבידינלי החזק. העבר הנאצי עבר דה־ריאליזציה וכאילו מעולם לא היה

18 Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie", *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet, 10: Werke aus den Jahren 19131917*, London: Imago, 1949, p. 428

19 פרויד, הערה 17 לעיל, עמ' 15–20.

20 Alexander and Margerete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagenkollektiven Verhaltens*, München: Piper, 1967

21 על התמודדותה של גרמניה עם זיכרון מלחמת העולם השנייה והשואה, ראו: פרנץ מצ'ייבסקי, "ארץ ללא זיכרון? היעדר האבל על המתים בגרמניה שלאחר המלחמה", טבור 1 (2008), עמ' 2–9.

באמת.[22] במציאות הזו של תרבות זיכרון חסומה והתמודדות לקויה עם העבר פעלה, לדידם של בני הזוג מיטרשליך, הספרות הגרמנית לאחר מלחמת העולם השנייה על פי המאפיינים של התזה המלנכולית.[23] גרמניה וגרמנים מטופלים בספרות ללא רחמים ובמידה רבה באופן פוגעני. הגיבור יהיה תמים ולרוב פסיבי, בודד במערכה, שפל ונסוג בעקביות מסביבתו האופורטוניסטית. הגיבורים העלובים בספרות הגרמנית החדשה מעמידים אינדיבידואלים גרמנים שלא היו מסוגלים למרוד במשטר הנאצי ובהמשך, עם נפילתו, אינם קונים עמידה איתנה במציאות החדשה שאחרי המלחמה. הפרעה של מהלכי הזיכרון מתבררת, אפוא, בספרות כפואטיקה בצרימה, כהוויה מלנכולית קרועה וחשופה.

יתרונה של התזה המלנכולית בפענוח של פואטיקה המיוסדת על אבנים מצוי בקרבתה לסדרי הדברים ובפתיחותה למשלבים עיוניים ופואטיים. התזה המלנכולית מציגה את הדברים כהווייתם בכפילותם ובמורכבותם – עולם מודרני הרוס, יגע וחרב שמתוכו מתרחשים רגעים קוסמיים ובהם אבנים דוממות משוטטות, שלעתים מרחפות אל הכוכבים ואל הנצח. את אופני הייצוג של האבן בקיפאון יש אפוא לבחון על פי התנועה הדו־ערכית והכפולה, בפרספקטיבה דיאלקטית בין שמים לארץ, בין נבואה להשתקה בתוך תודעת משבר, תחושת ירידה ופיזור וחומריות רבה. בעולם בתר־שואה שלא ניתן לייצוג ולסימון, קריאת האבנים היא קריאה חומרית של ניסיון להתחקות בשדה הפואטי על דרך מטפיזית שלילית אחרי האבן המלנכולית.

שבר ציבילִיזטורי: התגלות ומפגש עם האבן

כבר בפתח הרומן, הדמויות הראשיות (הצייר והמתמחה) נפגשות לראשונה ומשוטטות בעמק קטלני ומסוכן. הן נתקלות באובייקטים קרים וחסרי תנועה המוטלים בעמק למרגלות ההר. הפריטים השרועים במצב דומם מסודרים במעין רשימה להלן:

> Alles ist gänzlich ausgestorben. Keine Bodenschätze, kein Getreide, nichts. Etliche Spuren aus dieser oder jener Zeit finden Sie, Steine, Mauerbrocken, Zeichen, von was, weiß niemand. Ein bestimmtes, geheimnisvolles Verhältinis zur Sonne. Birkenstämme. Eine verfallene Kirche. Skelette. Spuren von eingedrungenem Wild. Vier, fünf Tage Einsamkeit, Schweigsamkeit [...] Die Natur ganz unbelästigt von Menschen. Vereinzelte Wasserfälle. Es ist wie der Gang durch ein vormenschenwürdiges Jahrtausend.[24]

22 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 27–36.
23 שם, עמ' 56–57.
24 Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, p. 14

> הכול מת, אין אוצרות טבע, אין תבואה, כלום. אדוני ימצא עקבות אחדות מזמן כלשהו, אבנים, שברי־חומה, סימנים, של מה, אין איש יודע. יחסים חידתיים אל השמש. גזעים של עצי לבנה. כנסייה מטה ליפול. שלדים. עקבות של חיות־בר. ארבעה, חמישה ימי בדידות, שתיקה [...] הטבע לא מוטרד מצד בני האדם. מספר מפלי־מים. זה דומה לתקופת המילניום שלפני היווצרות האדם.[25]

הרשימה מכילה פריטים שמרכיבים את העולם אחרי החרבתו העצמית, והיא מכנסת את תהליכי הפירוק, הפיזור והשקיעה של סדר הדברים. סדר הדברים המתפרקים כולל את החומרים הפוריים של הטבע המכוננים ציביליזציה אנושית, וכן את העקבות לעריכה של טקסים פגניים־רליגיוזיים. בראש הרשימה מופיעות האבנים (Steine), ולאחר מכן שברי חומה. כלומר בהתחלה מוצג החומר עצמו, האבן כחומר יסוד, ואחר כך מוצגת האבן המסותתת המעמידה חומת הגנה או מבנה. אך המבנה נידון להריסה, והחומה מתגלה כעיי חורבות. בכך גם מהותה: להיות נידונה לחורבן. מכאן השיבה של הפרוזה למצבי הדומם והמנוחה, ולחוסר המשמעות של האבן המוטלת בשדה. האבנים העזובות מונחות כגלמים וכסימנים (Zeichen), כעקבות (Spuren) לדבר לא ידוע. שברי האבנים המוטלים יחידים מעידים על עולם ציביליזטורי שחווה חורבן, ועתה הוא מנותק, שבור ומפורז. בעולם זה האבן מונחת בלא מבע ובלא מגע לאחר שיצאה מכלל שימוש. האבן שבנו בה את החומה שבה להיות אבן – חומר בסיס חסר פשר וחסר מובן, עצם דומם בחיי הטבע. ההיתקלות באובייקטים הדוממים פועלת גם כאן בהתאמה לתאוריה של סקסל ופנופסקי. כזכור, המבט של הדמויות מבטא השהיה של תנועה, אך גם התמשכות של פעולה הרסנית המסמלת את מוגבלות הזמן, המרחב והמחשבה.[26] לכן, המבט באבן מסמן את אופק ההסתכלות המלנכולית הנפרסת בטקסט, ובכך מרחיב את הממד המלנכולי לא רק של האדם (הסובייקט בעולמו של ברנהרד), אלא גם של העולם המצוי בריקנות, בחוסר תנועה ובחורבן.

ברשימת הפריטים לעיל, עולים מצבי הטבע של הקיום האנושי בטרם עליית הדתות השונות, בטרם היווצרות החוק ובטרם הלשון. את משך הזמן התאולוגי מייצגים "יחסים חידתיים אל השמש" וגם כנסייה חרבה. כידוע, רוב העמים מן התקופה הנאוליטית עבדו את השמש – המרשימה, הגדולה בגרמי השמים – כאלוהות העליונה. כך גם אפשר לזהות בטקסט את הרמיזות לפולחן אל השמש בתיאור הכנסייה החרבה כהסמלה *אלילית*. אולם כעת מדובר בשלב היולי של הציביליזציה, ואין אלים פעילים או גיבורים המעצבים את המרחב. הרצף הפולחני־תאולוגי המובא בסדר כרונולוגי־היסטורי מופר בחורבן, ומסתיים בחזרה אל עולם ראשוני של טרום אמונה. בפרספקטיבה תעשייתית אין בנמצא אוצרות קרקע וגם אין תבואה. אין עצים וגם לא עצי פרי, אלא רק גזעים של עצי לבנה. במיתולוגיה הנורדית והרוסית סימל עץ הלבנה פוריות והיה לו חלק בטקסי פולחן פגניים לאלת הפריון פרייה (Freya). בימינו רואים בו עץ רב־תכליתי, שלו שימושים רבים בתעשייה המודרנית ובמיוחד בהפקת כלי נגינה וחומרי סיכה ורפואה. אולם באמונה העממית הגרמנית

25 לאורך המאמר יובאו ציטוטים מהרומן קיפאון ומהסיפור "באורטלר" בתרגום חופשי שלי, י"ב.

26 Klibansky, Panofsky and Saxl, הערה 14 לעיל, עמ' 360.

נתפס העץ אחרת לגמרי. בסיפורי עם גרמניים עץ הלבנה מובא בהקשרים אימתניים (Unheimlich) ובאגדות נוצריות הוא נזכר כ"עץ האבל והכאב" (Baum der Trauer und des Schmerzes). בדומה לכך, העץ בקיפאון איננו מסמל פוריות דווקא, אלא כאב ותלישות. העץ כרות ומת ואינו בר־שימוש. פירות למאכל האדם אינם מצויים וגם האדם אינו קיים יותר. כל שנותר מן האדם הוא שלד (Skelet). לאחר קריסת תרבות האדם וחורבנה, העולם חזר לקדמוניותו, לערש בריאתו, אלפי שנים אחורה. ההיסטוריה עצמה נפסקת ותחתיה שבים ומתגלים רבדים גאולוגיים בתולדות האנושות.

הניתוק בין האובייקטים מעיד על סדר דברים מפורד. הקיום האנושי והחיים בטבע אינם יכולים להתממש עוד באחדות הדברים ובפעילות משולבת, והציביליזציה נסוגה לדרגות קיום פרה־היסטוריות. החזרה של הפרוזה למצב הקדמוני, הטרום־ציביליזטורי, היא חוויית הריקון של המרחב האוסטרי. ריקותו של המרחב טעונה במלאוּת אבודה: המרחב טעון בסימנים ובעקבות הרוסים וחרבים מן העבר. בכך ברנהרד מערער על המרחב ומציב את הרפובליקה האוסטרית השנייה (שלאחר המלחמה) כטריטוריה של זהות כושלת ושל אידיאליזם מופרך. הזהות האוסטרית מתבררת ככושלת וכעוינת מתוך סיפור עצוב של פנטזיה בלתי־ממומשת, נטולת קתרזיס או הבטחה – מתוך סיפור תולדותיה של ההתיישבות האנושית. הגיבורים משוטטים ותועים במרחב לא סדור ולא מוגבל, שעמוס בסימני כישלון. ברנהרד פורם את הרקמה האנושית ובמקומה פורס גופי־אבן מבודדים. מעתה העולם מורכב מפריטים דוממים ובודדים השקועים בתוגה כללית ועטופים בשתיקה. אך דממת האובייקטים בטבע אינה סתמית, היא אומרת בשתיקה את מהותו של המצב האנושי – לשוב ולהיות מוטל בשברים. זהו תיעוד להשלמת הכיליון של הקיום האנושי, אך בה בעת יש כאן גם הוראה (סימן) של דרגות קיום – אומנם בתוגה, ובכל זאת חיים.

בדומה לריקון המרחב בקיפאון ולהופעת האבנים הבודדות בשטח הפתוח, ברנהרד מציב אבנים כעצמים בודדים גם בסיפור הקצר "באורטלר" ("Am Ortler"). הסיפור התפרסם בקובץ הסיפורים *Midland in Stilfs* בשנת 1971. ברם, בשונה מהצבת האבנים בקיפאון בתחילת הרומן, ברנהרד מציב אותן בשיא העלילה של הסיפור "באורטלר" כדי לשקף עולם ששקע בתוגה. בעלילה, שני אחים העושים את דרכם לבקתה כפרית ברום ההר, אל מושב שירשו מהוריהם המנוחים. האחים עוסקים במחקר ובאמנות – המספר מומחה לשכבות אוויר באטמוספרה (Luftschichten), ואילו האח החולה עוסק ביצירות אמנות (Kunststücke):

> Weil wir schließlich an nichts als an unserer Arbeit Interesse gehabt haben [...] in welchem wir an ihr (die Umwelt) keinerlei Interesse mehr hatten.[27]

27 Thomas Bernhard, "Am Ortler", *Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, p. 174

> הואיל ואחרי־הכול גילינו עניין בעבודתנו בלבד [...] איבדנו בכך עניין בעולם הסובב אותנו.

האחים מגלמים גיבורים מלנכוליים הנתונים בשעמום אפתי ובחוסר עניין במציאות. את הערותיו של פרויד בדבר מעורפלות האובדן של החולה המלנכולי אפשר למצוא בהיצמדותם המוגזמת לאובייקט המלנכולי, לעבודת רוח מופשטת ופיזית בשטחי האמנות והגאופיזיקה.[28] המלנכוליה של האחים מתבטאת בהיצמדות האובססיבית לריק, לעולם רוח מרוקן, בתורת תלישות פתולוגית שמקורה בייאוש קיצוני והרסני המותיר אחריו תמיהה ותחושה עמוקה של חוסר נחת, ולא כמיהה לעבר כלשהו.

גם האבן משתבצת בכינונה של הפואטיקה המלנכולית בסיפור. בדרכם של האחים לפסגת ההר, המספר (האח המומחה לשכבות אוויר) מעלה זיכרונות מתקופת הילדות על אביהם הקשוח שהיה רודה בהם בילדותם לעלות ולטפס במעלה ההר. והנה, בעלייה להר כעת, אוויר ההרים נעשה לדליל ככל שהאחים מטפסים. מסלע (Gestein), שברי סלעים (Felsbrocken) וצורות נוף מוקשות אחרות נגלים להם. הנוף הסלעי הוא בוודאי תמונה מהימנה למצבי התודעה המוקשים הנפתחים לזיכרון בשיחת האחים. אך בפסגת ההר הולכים ומקננים חששות רבים, חששות משקיעת הגוף בריק, מרגישות היתר של התודעה ומחוסר הידיעה מה לחשוב ולאן ללכת. המצבים החרדתיים של המספר משתקפים באבן הקשה, והאופי המלנכולי, זה המיוחס לשבתאי, מצטייר בהם: מזג סוער ורוגז הנקלע לסערות ולדממה. עליית השניים בהר מסתיימת במופע האבנים השרועות בפיזור, במה שהיה פעם הבקתה הכפרית:

> Wir waren jetzt bei der Sennhütte angelangt [...] aber von der Sennhütte war nichts als ein Haufen ungeordneter Steine übrig. Kein Schutzmittel, nichts. Steine und unter den Steinen das Fundament der Sennhütte. Alles zerfallen, alles. Notdürfitg richtete ich uns einen Platz aus Mauersteinen und Holztrümmern her, denn ich wollte nicht, dass wir umkommen.[29]

> הגענו זה עתה לבקתה [...] אולם מהבקתה לא נותר כי אם רק מערום של אבנים לא מסודרות. שום אמצעי להגנה, שום דבר. אבנים ותחתן יסודות הבקתה. הכול חרב, הכול. בקושי פיניתי לנו דרך בין אבני החומה והריסות העצים, שהרי לא רציתי שניספה.

הפגישה עם האבנים החרבות היא בלתי נמנעת. לאחר הטיפוס הממושך הבקתה הכפרית המשפחתית נחשפת לעיני האחים כמערום אבנים, כתל חרב. אחרי המפולת וההרס אין בנמצא מחסה, אלא רק מערום אבנים, ויסודות הבקתה שוקעים תחתיו. בקושי

28 Freud, הערה 18 לעיל, עמ' 428.

29 Bernhard, הערה 27 לעיל, עמ' 194–195.

רב הפרוטגוניסט מצליח לסדר לעצמו ולאחיו מקום בין גלי האבנים ומשברי העצים. האבנים העזובות לוכדות את האחים ומציבות לפניהם עימות עם העבר. אסופת האבנים מתפרשת כגלעד לזיכרונות העבר, אך גם כמלכודת מוות: האבן השלמה הייתה בשעתה סימן לשלמות המשפחתית, חלק מאתר הנופש המשפחתי, אך כעת זו אבן־הריסות, שארית שבורה מחיי המשפחה שאבדה ותו לא. הדימוי של האבן העצבה טוען את הטקסט בתודעה מלנכולית, שכן כובד ודממה משתקפים בו. ואולם הרגע שהאבן פוגשת את הגיבור בהווה הוא גם הרגע שהאבן הופכת לקריאה ולנגישה. זו נקודה קריטית שהאבן מרשה לעצמה להיות חשופה ונגישה באמצעות היפתחות בהווה. במובן זה, בפגישה של הפרוטגוניסט עם האבן מתרחש מהלך מכריע. הפגישה עם האבן משמעה זיהוי של העבר האישי והמשפחתי ושחזורו, כלומר פעולה של היזכרות במשפחה. השחזור של האובייקט האבוד עבור הגיבור נעשה לקריא רק ברגע הפגישה המחודשת עם האבן. בניסוח אחר: האבן המוטלת היא גם סימן בראשיתי לעבודת הזיכרון.

את עבודת הזיכרון ברומן ואת מופעי האבן הכבדה והשותקת צריך לקשור עם השבר הציביליזטורי של המאה העשרים – מלחמת העולם השנייה. קיפאון התפרסם כמעט שני עשורים אחרי מלחמת העולם והוא מהדהד בין דפיו את ניסיון *המלחמה* (Der Krieg):

> Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen. "Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind", sagt der Maler. In den Waldstücken, gegen die Klamm zu und hinter dem See wie auch im Lärchenwald, seien aufgelöste Regimenter ausgehundert worden. "Schließlich sind sie auch erfroren. Einige haben sich ja retten können, aber nur ein paar, die anderen waren zu schwach, um sich bis zu den Dörfern hinbewegen zu können." […] Bei Kriegsende seien die Wälder voll Kriegsgerät gewesen, Panzer und Panzerspähwagen und Kanonen und Motrorräder und Autompbile seien überall zwischen den Baumstämmen herumgestanden. […] "Aber die Spuren des Krieges sind noch nicht verwischt", sagte der Maler, "dieser Krieg wird niemals vergessen sein. Immer wieder werden die Menschen auf ihn stoßen, wo sie auch gehen mögen".[30]

המלחמה השאירה סימנים מחרידים בכל העמק. "אפילו היום נתקלים בגולגולות או בשלדים שלמים, המכוסים בשכבה דקה של מחטי אורן", אומר הצייר. ביער בואכה עמק קלאם ומאחורי האגם, כמו גם ביערות המחטניים, מוטלים חיילי רגימנט פרוקים מנשקם שרעבו למוות "לבסוף הם גם קפאו. אחדים היו יכולים להציל את עצמם, אך רק אחדים, האחרים היו חלשים מדי, בכדי להגיע לכפרים."

30 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 138–139.

> [...] בסיומה של המלחמה היו היערות מלאים בציוד צבאי, שריון כבד ורכבים מזוינים ותותחים ואופנועים וכלי־רכב היו פזורים בין העצים בכל עבר. [...] "אך סימני המלחמה עדיין לא נטשטשו", אמר הצייר, "מלחמה זו לא תישכח לעולם. האנשים ימשיכו להיתקל בה, בכל מקום אשר יבקשו לפנות".

העולם הבתר־מלחמתי (שמתמקם ברומן בכפר וונג [Weng] במחוז אוסטריה־עלית) הוא עולם של סימני אלימות ושל זיכרונות מסויטים. המרחב האוסטרי ברומן משופע בשלדים, בגולגולות ובגופות עירומות של חיילים ואזרחים. היערות ומרחבי הטבע מלאים בציוד מלחמתי עזוב: שריון כבד ורכבי חילוץ, מטולי רקטות חלולים ותחמושת פזורה. תנועתם של האובייקטים, של סימני המלחמה, עצרה מלכת והשקיעה אל תוך קיפאון מודגשת בפואטיקה של תוגה גדולה.

בשוטטות בין הסימנים מתועד כישלון המפגש עם *העבר*. הפרוזה של ברנהרד לא מציעה נרטיב מסודר ובו סדר דברים כרונולוגי המתאר את עלילותיהם של פושעים וקורבנותיהם או של קרבות עקובים מדם ושדות קטל. הספרות מביאה בפנינו את הרגע שאחרי *השבר* בלבד. מתוך הסימנים המוטלים אין לדעת את זהות המתים, מי מהם קורבן או פושע, מה נשבר ומה אבד. תנועת השיבה אל העבר נסמכת על זיכרון קולקטיבי אוסטרי מושתק ומודחק מתוך דחף התנגדות לחלופיות הזמן ההיסטורי. המסע לחיפוש וגילוי העבר מתגלגל לפרקסיס אסתטי של עבודה עם דימויים ויזואליים אלימים וצורות שבורות מפורקות. זהו ייצוג פואטי החושף את המלחמה רק מבעד לעקבות מעוותות חלקיות ונעדרי־שלמות. מהותו של טקס ההיזכרות היא שלילית, שכן הוא חותר להדגשת הפער ומבטא דינמיקה הנמנעת מייצוג שלם והיגד פוזיטיבי. ולכן במרכזם של טקסי ההיזכרות במלחמה מתעצבת זהות מלנכולית של פרוזה. ההפרעה לרציפות של מהלכי הזיכרון היא הצרימה שדרכה משוחזרת הוויה קרועה, חשופה, במעין תשקיף חסר־נחמה. הסימנים המרצדים מבטאים את התזה המלנכולית של מיטשרליך בדבר חברה וספרות שלא רוצות להתאבל ואינן יודעות כיצד: הרומן נכתב מתוך השקפה שסימני המלחמה לא נמוגו, המלחמה לא תישכח והאנשים ימשיכו להתעמת שוב ושוב עם מוראותיה וסימניה לאן שיפנו פניהם.[31] סימני המלחמה, העקבות ושרידי זיכרונות מרים אינם ברי־מחיקה ומעידים על חברה מלנכולית שלא מפנימה את האסון ולא מעבדתו בתהליך מסודר של אבל. אך כיצד החברה המלנכולית אחרי מלחמת העולם מִתרגמת לכדי *סיפור אנושי* ברומן של ברנהרד? מהם החומרים שמארגנים את הציביליזציה וכיצד נמצא לאלה ייצוג ברומן? האבדון החברתי מתפרש ברומן כפשע מאורגן והקולקטיב האוסטרי מצטייר כקהילה של פושעים. הניסיון לשרטט את סיפורה של חברה שהלכה לאבדון במציאות של אחרי החורבן נעשה מבעד לאבן. תפקיד האבן להוות מבע לסיפור האנושי כהיסטוריה של פשע מתמשך:

31 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 56–57.

"Hier ist jeder Stein eine Menschengeschichte" [...] "Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Mißhandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff" [...] "Und diese Menschen die alle auf der niedrigsten Stufe stehen, oft auf der niedrigsten Charakterstufe, diese Menschen sind alle Kronzeugen der großen Verbrechen. Dazu kommt, daß einem ja der Blick zerbrechen muss an den Felswänden. Dieses Tal ist tödlich für jedes Gemüt".[32]

"לכל אבן יש סיפור אנושי לספר" [...] "כל דבר, כל ריח, כפוף לפשע כלשהו, להתעללות, למלחמה, והוא נושא לכן מידה של קלון" [...] "האנשים האלה כולם במדרגה הנחותה ביותר, לרוב מצויים במשלב הנמוך של מזג האדם, הם עדי־מדינה לפשעים הגדולים שנעשו. לזה מתווספת העובדה שהמבט יכול להישבר רק בהיתקלות בקירות המצוק. עמק זה, קטלני הוא לכל רגש".

האבן מופיעה בקטע בשני מרחבים משלימים. במרחב הראשון האבן נטועה במרחב של הפשע האנושי. האבן כאן היא אובייקט המוטל על פני מרחב המייצג את מפעלי האדם, ובעיקר את מפעלו ההיסטורי הגדול – המלחמה. האבנים המוטלות מעידות על הסיפור האנושי, מספרות את תולדות מלחמת העולם, וחושפות את המוסר הירוד ואת הפשעים הגדולים שנעשו בשנות המלחמה. בכך האבנים מהדהדות את עליבות הדמויות ברומן. אולם האבן מצויה גם במרחב שמחוץ למרחב הפשע הציביליזטורי, וננעץ בה מבט (Blick) בעל משמעות. האבן מרכיבה את קירות המצוק (Felswänden) הנישא מעל הכפר וונג, והמשקיף מרחוק על המתרחש במרחבי הפשע. האבן אוצרת כאן סוד ונושאת עדות אילמת שאומנם מאפשרת הסתכלות, אך זו ההסתכלות המלנכולית. המבט באבן החיצונית מתקשר גם כאן למחקרם של חוקרי תולדות האמנות סקסל ופנופסקי על המבט בתחריט "מלנכוליה I". מבטן של הדמויות הראשיות ברומן (הצייר והמתמחה) נתקל באבן, כלומר המבט ננעץ ונתקע באובייקט קר, מגושם וחסר תנועה. היתקלות המבט באבן מבטאת אפוא השהיה של תנועה וגם התמשכות של פעולה, וזו בתורה מסמלת את המוגבלות של הזמן, של המרחב ושל המחשבה. אבן המצוק בסיפור של ברנהרד פוגשת את המתבונן ותוחמת בתוך כך את הגבולות של מרחב המחיה האנושי ואת מחוז הפשע ההיסטורי. האבן מוצבת כעדה ותיקה לסבל, לייאוש, לעוול ולניוול האדם.

את הדיון במפגש עם האבן בקיפאון אסכם בשלושה רבדים הקושרים את תהליך הקיפאון בטבע לאבן ולמלנכוליה מתוך פרספקטיבה גאולוגית:

Nun höre ich also das Fallen des Schnees und das Zerbersten der Baumstämme ... das Hereinbrechen der Eiszeit, das Zerbröckeln der Schwermut der Menschen ... nun habe ich eine ungeheuere Szenerie der Kristalle des Todes vor mir.[33]

32 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 53.
33 שם, עמ' 294.

> ועתה אני שומע את נפילת השלג, את בקיעתם של גזעי־העצים... ראשיתו של עידן הקרח, התפרקות למלנכוליה אנושית ... כעת נשקף מולי נוף מפלצתי של גבישי־מוות.

בקטע לעיל מנוסחת פואטיקה מלנכולית של אבנים בשלושה רבדים. ברובד הראשון מתואר טבע המצוי בעצירה מוחלטת, בקיפאון אימתני ואלים שאוחז בכול, בבחינת הפצעה של עידן קרח המשאיל לטקסט פרספקטיבה גאולוגית. על פני המהלך הגאולוגי מסתמן רובד שני – ובו המצב הדומם, השורר בכל חי וצומח, ומסמן תהליך של טבע הרסני, מהלך של ביקוע והתפרקות בלב הציביליזציה. אלו מתבטאים במלנכוליה אנושית ובהיפערות פנימית של האדם (Zerbröckeln). לבסוף מופיע רובד שלישי – מופע של אבנים קפואות ושל גבישי קרח, המסמלים עדות לחיים הנהפכים למוות. התהליכים הגאולוגיים מציעים כאן תשתית חומרית להיווצרות מלנכוליה בקרב בני האדם ומבוא לעבודת זיכרון – להמרתם של החיים במוות.

אנחנו למדים כיצד בפתחה של הפרוזה הברנהרדית המלנכוליה מתנסחת בשדה הפואטי ופורטת את מקומות השבר הציביליזטורי. ברנהרד מבקש ליצור נוכחות למצבי הדומם השוררים בכל חי ומציג זאת כבר ביצירות הראשונות קיפאון ו"באורטלר". הפרוזה שלו מחויבת להציג את עליית התרבות מתוך הטבע, אך בעיקר היא מחויבת להציג כיצד התרבות קורסת לבסוף בחורבן גדול ובחזרה למצבי דומם וקיפאון. הסיפור האנושי מתברר כסיפור של פשע מתמשך ושל אובדן החיים הציביליזטוריים. פואטיקת האבנים היא הביטוי שנמצא להרס התרבות ולמצבים המלנכוליים. הדמויות ברומנים פרי עטו אינן מכילות את האובדן שזה שיעורו, ומכאן פועלת הפואטיקה המלנכולית. זוהי פואטיקה של דממה ואטימות, אך בה בעת זה גם פואטיקה של חשיפה: רק במקום שהבקתות חרבות, הבתים נפולים והעולם שוקע, ורק במקום שבמצבי הדומם אפשר לשוב ולראות את יסודות המבנה ואת החומר – רק מתוך מצבי השבר האלה אנו משערים את מה שנפל בתורת מושא לזיכרון.

דמות המלנכולי ושפתו: בין נבואה ליצוריות

בקיפאון דיוקנו של הצייר משורטט כאיש בודד החי מחוץ לחברה:

> "Mein Bruder", hat er gesagt, "ist wie ich unverheiratet. Er ist wie man sagt, ein Gedankenmench. Aber heillos verwirrt. Verfolgt von Lastern, Scham, Ehrfurcht, Vorwürfen, Instanzen — mein Bruder ist ein Spaziergängertypus, also ein Mensch, der Angst hat. Rabiat".[34]

34 שם, עמ' 12.

"אחי", הוא אמר, "בדומה אליי אינו נשוי. הוא, כמו שאומרים, איש מחשבות. אך מבולבל חסר תקנה. רדוף על ידי מידות רעות, בושה, יראת כבוד, טרוניות, רדוף על ידי הרשויות – אחי הוא טיפוס משוטט, כלומר איש חרדתי, זועם".

הריחוק של הצייר מן הציביליזציה פירושו ניכור מחברת בני האדם ומקשרי משפחה. ריחוק זה מתבטא הן בהגות ובמחשבה (Gedankenmensch), הן בנטייה לצאת לשיטוטים בהרים סביב לכפר ולהתבונן בטבע ובאנשים. הסימפטומים של האובדן ושל המלנכוליה של הסובייקט מתבטאים במיאוס מן החיים, בהיבדלות ובהתרחקות מן העולם, ובריקנות קיצונית פנימית. לפנינו דיוקן מלנכולי של איש בודד וערירי המצוי ברדיפה עצמית. התסביכים הקליניים מערבים רגשות סותרים של בושה ושל יראת כבוד, טענות ותוכחות עצמיות, חרדה קשה והתפרצויות זעם קשות. העולם הפנימי של הצייר מתואר במונחים של קירות רועדים ושל התמוטטות עצבים. בעולמו שולטת תנועה כפויה אל מעמקי התהום הפנימיים של הנפש והחוצה: השליטה העצמית כרוכה בברוטליות, והמנעד הנפשי מצוי בתנועה טרופה אל העצמי ואל מחוץ לעצמי. *האני* של דמות הצייר הולך ונטווה אפוא על פי המודל הפרוידיאני של החולה המלנכולי, כלומר הוא נעשה חרדתי, דל וריק, חווה תהליכים נפשיים של פירוק ושל שיסוע פנימי, ומוכיח את עצמו כנידון להיכשל.

במחזה התוגה למדנו כי המלנכוליה מופיעה לא רק בגרסה מעודנת שמימית וקוסמית, אלא על פי דפוס הפוך של מלנכוליה ארצית וחומרית המחוברת לארץ.[35] בהשערות הבארוק על תהליך התהוות המלנכוליה ראה בנימין הוכחה להיווצרותה של מחלת המלנכוליה במעמקי החיים היצוריים. בכוחה הדיאלקטי של המלנכוליה להטיל את האינדיבידואל המחונן ביותר למקום הנמוך ביותר של חייתיות. ממקום שבתו מחוץ לחברה, הצייר מגלם את הדמות השבתאית, זה המתבונן ממרחק ונוסק לשיאים של התעלות באמנות. נפשו המיוסרת מיטלטלת לסירוגין בין הגות, ידע ונבואה, ובין עצבות, קרירות, בדידות איומה ומצבי דומם.

את המהלכים ההיסטוריים שהובילו את הצייר להגות שבתאית ולתפקידו המרכזי בעבודת הזיכרון ברומן יש למצוא בשלושה אירועים הנשזרים בתולדות המקום וונג ובחייו של הצייר: הראשון הוא הקמתו של מפעל לעיבוד תאית כמה עשורים טרם התרחשות העלילה, והשני הוא הקמתה של תחנת־כוח במהלך התרחשות העלילה:

> alles, was im Laufe von drei Jahrzenten ins Tal hereingeschwemmt worden ist, um von der Zellulosefabrik, von der Eisenbahn, jetzt auch noch vom Kraftwerk verschlungen zu werden.[36]

35 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128–129.
36 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 109.

כל האנשים, שבמשך שלושה עשורים זרמו אל העמק, ונבלעו במפעל התאית, במסילות הברזל ועכשיו גם בתחנת הכוח.

את המיזמים הטכנולוגיים היומרניים – המפעל, מסילת הרכבת ותחנת הכוח – צריך לקרוא כיומרה מודרנית הרסנית לכוח, לניצול מוגזם של ההמונים ושל משאבי הטבע. האדם המנוצל מגלם דיוקן של הקיום האנושי בעת החדשה והוא מופיע בקיפאון כסובייקט של שיח האלימות, כנתין של עידן התיעוש.[37] המיזמים מגלמים מצד אחד את היסוד ההרסני הגלום בשיח הטכנולוגי, אולם הם גם מציעים פרספקטיבה של עבודת זיכרון לשיקומה הכלכלי של אוסטריה אחרי מלחמת העולם השנייה.

נוסף על שלושת המיזמים, מאוזכר אסון ציביליזטורי הנקשר בקורות הצייר – מלחמת העולם השנייה. ברומן מסופר כי בבוא המלחמה ולאחריה ביקש הצייר למצוא מקלט במחוז. הוא שהה תקופה ממושכת בכפר וונג והיה עד לפשעים רבים: בזמן כיבוש הכפר בידי הכוחות הצרפתים ולאחריו התמלא המחוז בחיילים זרים ובאסירים שברחו מבתי הסוהר. בתקופה זו של קטטות, מהומות, רציחות והוצאות להורג על רקע של מחסור חמור במוצרי יסוד, היו אנשי הכפר נתונים במלחמה קיומית על חייהם, בחיפוש מתמיד אחרי מחסה מפחד תקיפות אוויריות. אחרי המלחמה נערכו בחופזה קבורות המוניות להמוני המתים וריח חריף של צחנת גופות נישא באוויר של מרחב הפשע.[38] ולכן דמותו של הצייר ברומן טבועה בתודעה טראומטית ונשזרת במטא־נרטיב של קטסטרופה ציביליזטורית, בהקמת מיזמים מודרניים ובמוראותיה של מלחמת העולם השנייה.

את דמות הצייר ההוגה והחכם, הנושא את הזיכרון הקולקטיבי כרַשם של השבר הציביליזטורי, יש לקרוא על רקע הזיקה בין המודרנה לתקופת הבארוק ומחשבתה. הצייר נושא בחיקו באורח קבע ספר של הפילוסוף הצרפתי פסקל וקורא בו ממושכות.[39] פסקל, בן המאה ה־17, תרם לפיתוחם של תורת ההסתברות והמדעים הפיזיקליים. בחיבורו התאולוגי מחשבות (*Pensées*) טען בדבר הגיוניותה של האמונה הנוצרית ודרש באמיתותה של הדת.[40] מחשבתו הדתית של פסקל וניסיונותיו המדעיים פורצי הדרך התעצבו וצמחו במאה ה־17, בתקופה הרסנית של משבר תאולוגי ופוליטי באירופה שלאחר מלחמות שלושים השנים, ובזמן של מאבקים אלימים וממושכים. הדיון של ברנהרד בדמות הצייר המושפע מפסקל לאחר מלחמת העולם השנייה, נקשר אפוא בתקופת הבארוק הדיאלקטית – בעת משבר של ראשית העת החדשה שצומחים בה מדעים חדשים מתוך דיאלקטיקה של חורבן ומדע, מוות ורציונליות.

---

37 Jens Tismar, *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, p. 75

38 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 98–99.

39 שם, עמ' 249.

40 Blaise Pascal, *Pensées*, Paris: Mercure de France, 1976

ברם, הגותו של הצייר בקיפאון מנוגדת לניסיונותיו של פסקל למצוא אחיזה בעולם דרך הוכחות במתמטיקה ודרך טיעונים תאולוגיים. הגותו חווה את תחושת הכישלון ואת העולם החרב אחרי המלחמה, ומקשרת בין דמויות העוטות מסכות מוות ובין פעילות קוסמית, ומפקפקת ביכולות המדע. במקטעים ובשברי רעיונות ברומן עולה ההשקפה לפיה העולם הוא במה שמהלכים עליה לא בני אדם, כי אם יצורים חיים־מתים. בחזרות טורדניות הצייר מעלה את ההנחה:

"Das Leben von Totenmasken führen alle. Jeder hat sie einmal abgenommen, der wirklich gelebt hat, aber sie leben ja nicht, nur das Leben einer Totenmaske, wie gesagt." Heute existieren keine wirklichen Menschen mehr, nur Totenmasken von wirlichen Menschen.[41]

"כולם חיים את חייהם של מסכות מוות. כל אחד שחי באמת הסיר בפעם זו או אחרת את מסכתו שלו, אבל אנשים אינם חיים, אלה רק, כאמור, חיים של מסכות מוות."אין בני אדם אמיתיים יותר, אלא רק מסכות מוות של אנשים אמיתיים.

בני האדם מזוהים כאן בתור דמויות הזויות, עטויות מסכות ונטולות חיות. הדמויות האלה משוללות משמעות פנימית ומשקפות סיפור אנושי של עצב ותוגה, של ייאוש ותחושת הפקרות.

במחזה התוגה, כזכור, בנימין קושר את המלנכוליה עם התאוריה האסטרולוגית של תקופת הרנסנס עם הכוכב שבתאי.[42] הניגודים החמורים ומצבי הקצה של האופי השבתאי מוטמעים בטקסט של ברנהרד באמצעות המשגת ניוון הכוח האנושי ותיאור מחדלי האנושות במחקר וברכישת הידע. לאחר שהצייר הוגה בהוויית המוות הטוטלית מועלית מחשבה קוסמית:

"Der Einfluß der Sterne, die Himmelskörper sind ohne Fragestellung." Er meinte: "was ich Ihnen sage, ist ein unter der Logik reflektierendes Hochgeistestum." Was heißt das? "Nichts zum greifen, auch nichts Denkbares, auch nichts Scheinbares, auch nichts Wirkliches, wie wir uns das überliefert haben, nichts, womit man 'verfahren' kann, selbst für Pascal nichts, nichts für Decartes. Nichts für Menschen".[43]

"השפעת הכוכבים, גרמי שמים, אינה נתונה בספק". הוא סבר: "מה שאני אומר לך הוא עיון אינטלקטואלי והגיוני". מה פירוש הדבר? "שום דבר אינו בר השגה,

41 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 248.
42 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 128–131.
43 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 248–249.

שום דבר שאפשר לחשוב, שום דבר אינו נראה, שום דבר אינו אמתי, כשם שמסרנו לעצמנו את הדברים, שום דבר שאפשר 'להתעסק' איתו, כלום עבור פסקל עצמו, כלום עבור דקארט. כלום עבור בני־אדם".

בפרוזה טמונה סתירה מבנית שרומזת על אופי שבתאי כפול ודו־ערכי, על דבר והיפוכו. האמונה בעליונותה של ישות קוסמית ובהשפעתה על העולם על פי הקונסטלציה של מפת הכוכבים כופרת בפריצת הדרך המחשבתית, התאולוגית והאמפירית של פסקל, ומניחה כי האדם אינו שולט על גורלו ועל התקדמותו, אלא דווקא "הבלתי־נתפס הוא חיינו, שום דבר אחר",[44] וגם "הבלתי־נתפס הוא הקסום, עולם בלתי־מובן הוא עולם מופלא, מה שאתה מבין [כלומר המדע] הוא נטול השתאות".[45] ולבסוף מועלית התניה העוסקת בחזרת החיים האנושיים אחרי קצו של תור המדע: "המדע משקר, זה העיקרון שלו, הוא הורס [...] המדע רוצה לחדול מלהיות מדע [...]. אז, כאשר המדע יגיע לסופו – מסכות המוות יחזרו להיות בני אדם".[46] הטקסט נעדר אפוא פתרון מטפיזי לשאלות קיומיות, ומציג בצורה שבתאית של סתירה ופקפוק את הכפירה בהישגי המדע. בכך הוא מסמן את אובדן אופק הגאולה או את אובדן האמונה בפתרון דתי.

ההשקפה הנבואית של הצייר מתבטאת גם באמצעות בחינת תצורת הנוף של המחוז מתוך פרספקטיבה אסכטולוגית. במונולוג על רכס ההרים המקיפים את הכפר וונג, הצייר שואל את מושגיו מתוך האיקונוגרפיה הנוצרית:

"Die Leute sagen immer: Der Berg grenzt an den Himmel.[...]" Er Sagte: "Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle".[47]

"האנשים אומרים תמיד: ההר גובל בשמים" [...]" הוא אמר: "הכול גיהינום. שמים וארץ ארץ ושמים הם גיהינום".

בתאולוגיה הנוצרית קו רכס טופוגרפי של הרים מסמל את השאיפה המתמדת לעלות מעלה אל נשגבות סטטית והדרת קודש. קו הרכס, בתצורתו הרכסית ובאבנים שמרכיבות אותו, מסמל גם את ההתנגדות לפיתויים חושניים ולכל מה שארעי ובר־חלוף, פיתויים המובילים את האדם מטה אל השאול. אולם בקיפאון ההר מבטל את ההגדרות הדתיות ואת החלוקה הדיכוטומית בין טוב לרע באחרית הימים, כלומר בין גן עדן לגיהינום.[48] הארכיטקטורה של ההר מאחדת בזמן הווה מתמשך את ההגדרות המרחביות ומשרטטת

44 שם.
45 שם.
46 שם.
47 שם, עמ' 164.
48 Andreas Gößling, *Thomas Bernhard frühe Prosakunst: Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost – Verstörung – Korrektur*, Berlin: Walter de Gruyter, 1987, p. 92

בפסגותיה התמירות, על דרך ההיפוך, קוסמוס של שאול ומעמקים, תהום ומצולות. יתר על כן, קו הרכס של ההר מתואר ברומן כ"במה עצומה למתים" (eines riesiegen Katafalks")[49] – כלומר, הטופוגרפיה ההררית משמשת מצע אבן להנחת המתים, כעין התמרה טקסטואלית, גאולוגית ורוחנית, השאולה מתוך שדה האיקונוגרפיה. מכאן אפשר לקרוא את האישיות השבתאית של הצייר על פי מתווה הטופוגרפיה ההררית ומצע האבן הקשה למתים: מתוך מחזורים של התעלות ונסיגה, התרוממות וכישלון, רוח גבוהה ותאוות גופניות. אלה כולם מנת חלקו של הצייר ודרכם משתקף המצב האנושי המלנכולי של הסובייקט המודרני אחרי מלחמת העולם השנייה.

את הנבואות האנרכיסטיות ואת הרעיונות המהפכניים הטמונים בהגותו של הצייר, וכן את התמורות הפוליטיות והחברתיות, כגון עליית הקומוניזם והשתרשות השחיתות, יש להטעים בהקשר הביוגרפי של ברנהרד. הצייר ברומן גדל ומתחנך אצל סבו וסבתו. הסב והצייר מטיילים רבות בהרים ומנהלים בטיוליהם שיחות ארוכות. בהרים אלה גם נחשף הצייר לחשכה.[50] דמות הסב היא פיגורה ידועה בסיפוריו של ברנהרד, ובדמות זו הפרוטגוניסט היתום מוצא מזור. הסב ביצירות של ברנהרד הוא דמות מחנכת ומודל לחיקוי, הוא סופר בעצמו, ומורה דרך לנכדו. את ההשראה לפיגורה זו גילם סבו של ברנהרד, יוהנס פרוימביכלר (Freumbichler, 1881–1949), שהיה סופר באוסטריה במחצית הראשונה של המאה העשרים. בלא הצלחה יתרה בפרסום ספריו ובהפצתם, נהיה הסב לאנרכיסט נודד המטיף לחירות ולשחרור ממוסדות המדינה. סב זה הוא שעודד את נכדו ברנהרד לכתוב.[51] לצד הסב פרוימביכלר – איש הרוח וראש המשפחה – ניצבה דמות הסבתא אנה ברנהרד (1904–1965), אשת צללים המשחרת לפתחו של בעלה, ומקדישה את חייה לעבודות הבית למען מפעלו הספרותי הכושל. בהיעדר דמות אב, היו אלה הסב והסבתא שגידלו את ברנהרד, וגם היו עבורו המודל לזוגיות. ברומנים רבים הם היו ההשראה לעיצוב הדמויות ולתיאור היחסים ביניהן. ברשימות האוטוביוגרפיות הגדיר ברנהרד את מותו של הסב ב־1949 כסיומו של הקיום הראשון בחייו. הקיום השני של ברנהרד הוא הקיום כסופר, תקופת היצירה והפרסום שבאה לסופה עם מותו בשנת 1989, ארבעים שנים בדיוק אחרי מות הסב. זו התקופה היצירתית המצויה תחת צלו של יוהנס פרוימביכלר, וניכרות בה הנטיעות הרוחניות שנטע הסב בנפשו של הנכד. הכתיבה הברנהרדית האנטי־ממסדית והדיכאונית, והעיסוק בנושאים קשים כמו התאבדות, הם במידה רבה המשך וחיקוי של הכתיבה הפואטית של הסב.

בקיפאון מעמיקה השקיעה אל תוך מרה־שחורה בעת בשורת המוות. לאחר מותם של הסב והסבתא, הדמויות הקרובות אליו ביותר, הצייר מוטל אל תוך חשכה מטפורית הולכת וגוברת. השקיעה הזו מסומנת בהתגברות מחשבות מייסרות ובתוכחות פנימיות. העליבות החומרית והרוחנית מוצאת את ביטוייה בהסתגרות ממושכת של הצייר

49 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 165.

50 שם, עמ' 31.

51 Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rohwolt, 1993, pp. 36–41

וביציאתו לבד לטיולים ארוכים בערים ובכפרים על גדות נהר הדנובה.[52] תיאורי המסעות חסרי־המנוח אל המקומות הנמוכים והשפלים, על גדות המים מציירים סובייקט בתהליך של בידוד והתבודדות שמסתיים במחוזות המלנכוליה. המקום השפל והנמוך על גדות הנהר הוא המקום המלנכולי; את הנהר מייחדת תודעה של קץ, את המבט לגדה שממול – לחיים שמעבר למוות. אולם נהר מסמן גם תנועה וזרימה, הוויה חולפת ועוברת, קיום בהתוות שבמהרה נכחד.[53] הצייר היה לבודד שישב לעתים בחצרות זרות על מדרגת־אבן (Treppenstein) וייחל למותו. הישיבה בדד על מדרגת האבן במתחמים זרים, הבדידות הטוטלית והתקווה למוות הקרוב הן המסמנים המובהקים של המצב האנושי המסתמן בסימן שבתאי. כך גם בנטיותיו לעצבות, לקרירות, לחייתיות ולמצבי דומם הצייר מכריז: "האם לא מדברת שם חיה? האם אינני שרץ?",[54] ומעיד בכך על תחושת היצוריות החיה הפוקעת בו. הוא חש בגופו את חזרתה של היצוריות – רקמת החיים העירומים. גם בזה עניין המלנכוליה, הקשורה בניוון של הרוח והתרוששות האמונה, ומשיבה את האדם אל מצבי הקיום הראשוניים, החרדות ויצרי המוות. הוא הצייר – אדם מיוסר וגלמוד שנשען על האבן ולו רק משאלת מוות. האבן הסופגת לקרבה את הצער ואת התוגה מסתמנת בביוגרפיה של הצייר בתפקיד המעקה של המלנכולי, וגם מי שאינה מצליחה לספק נחמה ומזור בעולם של קריסה וניכור.

היבט נוסף בדמותו השבתאית של הצייר טמון בתפיסתו האמנותית. אנחנו למדים במונולוג של הצייר שפנטזיה כמדיום ספרותי של הדמיון מתפרשת כביטוי של כאוס – "בתוך הסדר פנטזיה אינה אפשרית [...] הסדר לא מכיר בפנטזיה".[55] להשקפה אמנותית זו שורשים בתזה האלגורית של בנימין בדבר פירוקי הסמל והתפוררות הדימוי במחזות הבארוק. במחזה התוגה טען בנימין: תבנית הייצוג האלגורית לא מסווה את המציאות באמצעות דימוי כוזב של שלמות הרמונית, אלא היא גיבוב הטרוגני של קרעים ושברים.[56] כך גם בקיפאון מתעצבת ספרות של פירוק המציאות ורישום שבור. בקטע הפתיחה ברומן משורטט כאמור עולם המורכב מפריטים דוממים ובודדים המצויים בתוגה כללית ועטופים בשתיקה רועמת.[57] הפירוק לגורמים של סימני החורבן הנעשה בידי הצייר הוא גם אי־היכולת להתבונן בעולם שהוא גוף אחד או יצירה כוללת. מעתה מדובר בפרט וביחידה הבודדת, בשבר ובפרגמנט. הצייר מודע להתפרקות המציאות השלמה לרסיסים ומציג את אמנותו בפני המתמחה: "אינני צייר, לכל היותר הנני צבע".[58] באומרו זאת הוא מתכוון לומר שאינו אמן אלא איש־מקצוע, ואינו יכול לצייר או להתבונן בעולם הומוגני אחיד. משיחת־המכחול היא הנגיעה בחומר ואין בה מפעולת הציור ולכן הצייר איננו צייר, אלא צבע המשתמש בחומר. הוא כבר לא מושך במכחולו ובורא יצירת אמנות כי

52 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 32.
53 Gößling, הערה 48 לעיל, עמ' 96.
54 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 231.
55 שם, עמ' 36.
56 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 165–166.
57 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 14.
58 שם, עמ' 15.

אין בנמצא מציאות שלמה לצייר, אין עולם אחד בעל משמעות וגם אין אמת קוהרנטית. מעתה נותר הפרגמנט (או האבן המרוסקת) והמגע של הצייר המתבונן בעולם הוא אינו אלא מגע טכנוקרטי בחומר גלם ללא משמעות. במלים אחרות, לסובייקט אבדה השקפת עולם אמנותית – אין מדובר עוד ביצירה כי אם בפעולה.

את רעיון *האיברים המפורדים* (disiecti membra), כלומר את הימצאותם של חלקי שרידים, פרגמנטים, שאריות של כתבי יד ושברי מאובנים מהעולם העתיק, אנו מוצאים בקיפאון מתוך פרספקטיבה מרחבית – בהקשר של "ארכיטקטורת קישוט המרחב" (Architektur der Raumornamentik). העולם פועל בשכפול של עצמים קבועים ומוכרים שעומדים זה לצד זה בלא יחס של ניגודיות. העצמים שהצייר מונה הם: "כיסא, פרה, שמים, מעיין, אבן, עץ".[59] העולם מסתמן כאן כמרחב של עודפות וייתור, עולם שהאובייקטים בו משוכפלים וחוזרים על עצמם. החזרה והשכפול על אובייקטים זהים מונעים יצירת יחסים משמעותיים בין העצמים. התוצאה של מהלך זה היא חוסר עניין, חידוש או יצירה בעולם. ההתבוננות באבן היא אפוא התבוננות באבנים רבות הדומות זו לזו, וכך גם ההתבוננות בבית היא כמו צפייה בסדרת בתים, או על פי ניסוח הטקסט: "ים של בתים" (Häusermeere). ההתבוננות בסדרתיות הקישוטית של החי, הצומח והדומם בטבע יוצרת סדרות של אובייקטים, של קורפוסים מנותקים ובודדים.

בעקבות הקריסה הנפשית של הסובייקט המלנכולי בקיפאון והשקיעה של סדר הדברים במציאות וייצוגה בשדה האמנות – אנו דנים בשאלת השפה. בפסקה המובאת לפני תיאור המלחמה וסימניה, המתמחה מתאר את שפתו של הצייר. זו השפה המלנכולית שמתבטאת בקצב ובתנועה מואצים. השפה מתאפיינת בצורת הבעה לא קוהרנטית, ומשולבת בהקשרים מועצמים המשקפים את הקוגניציה המסוכסכת:

> das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in die Menschen hinein, "ein rücksichtslöser Vorgang gegen den Schwachsinn", um mit ihm selber zu reden, "ein regenertionswürdiger ununterbrochener Tonfallgrund". *Wie* aufschreiben? *Was* für Notizen? Bis wohin denn Schematisches, systematisch? Diese Ausbrüche kommen auf mich herunter wie Felsstürze. […] Eine Herzmuskel Sprache die Strauchs, eine "pulsgehirnwiderpochende", verruchte. Das ist rythmische Selbsterniedrigung unter dem "eigenen krachenden Untergehörgebälk".[60]

> הכול הוא עירוי מילים מטלטל אל תוך העולם, אל תוך בני האדם פנימה, "מהלך נטול התחשבות נגד הסכלות", כדי לצטט אותו, "צליל רקע בלתי פוסק וראוי לשיקום". *כיצד* לכתוב? *אילו* רשימות? עד איזו נקודה יש לתאר בקווים כלליים

59 שם, עמ' 25.
60 שם, עמ' 137.

> או שיטתיים? התפרצויות אלה נפלטות לכיווני כמו מפולות סלעים. [...] שפתו של שטראוך היא שפה של שריר הלב, "שפת דופק מוח פועמת כנגד", נלוזה. זו השפלה עצמית קצבית תחת "קורת תת־השמיעה החורקת שלו עצמו".

מחשבות המתמחה בדבר שפת הצייר אינן מעלות ניתוח מחקרי מנומק ומסודר, אלא מחקות את האופי המקוטע והסותר של שפת הצייר, ומייצרות טקסט שאלימותו הולכת וגוברת. שפת הצייר מתוארת כאלימה וכחסרת רחמים, ומילותיו כמו פולשות אליו בכפייה, בטורדנות ובחודרנות בצורת התעוררות קולית נמרצת ובלתי־פוסקת. התפרצויות קוליות אלה של הסובייקט המלנכולי נושאות אופי וולקני ומתוארות כהתפרצות של סלעים הנפלטים החוצה (Felsstürze). ההתפרצויות הקוליות נקטעות לסירוגין בפרצי צחוק קולניים וגסים. המתמחה מבקש לפענח את הקולות המרצדים של הצייר, ולהבין אם מדובר בשפה בעלת חוקים וכללים. ואכן, המתמחה מזהה שפה עצמאית שלה קצב והילוך: השפה של המלנכולי היא שפה של שריר הלב ודופק המוח, הפועמת בכיוון נגדי. שפתו של הצייר בוקעת מהלב והיא לפיכך שפה רוויית צער בעלת הבעה לא ממומשת, אך עדיין עם פוטנציאל להבעה, כלומר הבעה שמבקשת להביע עצמה אך לא מסתייעת ושבה ונשברת על סִפי השמות. המעבר המתמשך של ההבעה מקולות טבעיים למוזיקה נתקע בדרך, בקול זעקה, שמסמן את המחסום בשרשרת ההבעה האין־סופית המקורית. באמצע החסימה השפה עולה כהפרעה במסלול הזרימה ויוצרת צליל של חריקה בחוש השמיעה בתוך הגוף המלנכולי הדואב השרוי בביזיון. החריקה הפנימית שבנפש העצבה היא תוצאה של המכשול שבו אבל ועצבות עולים ונלכדים בתוך גבולות השפה. שטף הדיבור של הצייר חסום ותקוע ולפיכך משרטט את שפתו כקינה הבוקעת ממעמקים. מצבי הנפש מועתקים אל תוך הטקסט ויוצרים באופיים החסום והשסוע את הפואטיקה המלנכולית.

ואולם הטקסט המלנכולי מתפרש לא רק במצבים נפשיים, אלא גם במידת מרחביותו. בקיפאון הטופוגרפיה של קינת המלנכולי ממוקמת בין מרחבים סותרים:

> das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse, die "damfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos schamlos verzweifelt sind".[61]

> זהו האופי המרחבי הכפול של השפה, מעמקי השפה ופסגתה, זוהי הזרימה המנוגדת של הנהרות, "נחירי־מילים מעלי־אד, של ראשים המצויים בייאוש אין־סופי".

השפה המלנכולית היא רב־ממדית: היא מצויה מחד גיסא בשמים ומאידך גיסא שרויה בתהום, כלומר השפה נוטלת את הסובייקט אל פסגות אך גם גוררתו אל תהומות.

---

61 שם.

ברשימה מתקופת נעוריו על הקינה גרשם שלום מעלה תיאור טופוגרפי של שפה הממוקמת בין שני מרחבים, מרחב גלוי (Offenbarten) ומרחב מושתק (Verschwiegenen).[62] הקינה מסווגת כסוג אחר של שפה, המנותקת מהצורות הלשוניות המקובלות. קינה היא השפה של הגבול; היא מהודקת לקו הצר והדק של התיחום, ולא קשורה לשום מרחב הסובב את קו הגבול. הקינה מצויה במקום הנטוש והלא־מוכרע של השפה. המושג שטבע גרשום שלום בדבר הפיצול הטופוגרפי של שפת הקינה משתקף היטב בקטע לעיל. השפה נחשפת בקיפאון כתנועת מלים מפוצלת, כאוטית, שיצאה מקוויה הגאוגרפים והסמנטיים ואינה יכולה לחזור לדמותה הקודמת. הווייתה אבודה ומפוצלת ואין־סופית. היא מתפרשת על פני מרחבים שונים בפיצול רב מרחבי שגורם לפיזור משמעות ולהעלאת אדים מן החומרים של השפה, כלומר מן המילים ומן השקיעה בתוך ייאוש אלמותי, אין־סופי וחסר גבולות. התנועה הפנימית של השפה היא בין שמים לארץ, בין פסגה לשפל, וזו משתקפת גם בתנועה הרסנית של נהרות הזורמים בכיוונים מנוגדים. בפי המלנכולי, הפיצול מתפרש בנשיאת הקינה (כלפי שמים) ולעתים בקריעתה הפיזית: כלומר לעתים בהבעה שמימית גלויה, ולחלופין בירידה לתהום ובשיסוי ההבעה. השפה של המלנכולי היא אפוא שפה של הכחדה, הבוקעת מן הגוף המלנכולי בתנועה הרסנית נטושה ולא־מוכרעת, ואולם גם כהוויה רוחנית וכמצע להגות ברוטלית ואלימה של שבט אנשים חסרי מילים.

קינת הכלב ויללת התוגה

ממד נוסף של הפואטיקה המלנכולית נבחן בקיפאון באמצעות הקול של פיגורת הכלב: היבבה והתהודה הריקה. במחזה התוגה בנימין מסמן את הכלב כגוף מלנכולי, כגוף החיים היצוריים וחומריות קרה ורעה. את הקווים לדיוקן הכלב שאל בנימין מתוך הפרשנות לתחריט "מלנכוליה I". הכלב בתחריט של דירר שרוי במרה שחורה, מכונס בעצמו ונם את שנתו תחת רגליה של מלנכוליה. הכלב, היצור החי והאדיש, מגלם את מצב־הדומם ברביצה ובלפיתת האדמה, בחוסר־מעש ובשוויון־נפש רע.[63] בקיפאון הופעת הכלב אינה ויזואלית אלא ווקאלית כלומר, צלילי הנביחות של הכלב מודגשים, וקולו מהדהד בכל קצוות תבל. יבבת הכלב העוצמתית והטוטלית חודרת בכל החריצים ובכל הנקבים של הגוף האנושי, ותוקפת את הגשמי והרוחני, בשר ונפש כאחד.

ואולם כיצד מועתקת יבבת הכלב לטקסט? כיצד היא נשמעת? האסטרטגיה הפואטית בקיפאון מעמידה פרק־קינה בשם "יבבת הכלבים" (Das Hundegekläff), ובו יללת הגוף המלנכולי כלב היא של קול התוגה. קולות נביחה של כלב, כך מסתבר, הן הקולות של קריסת העולם והן שיסמנו את תהליכי השקיעה העולמיים (Weltuntergang). אולם הקורא אינו שומע בפועל את קולות הכלבים, אלא מתבונן ומאזין בביטויים הוורבליים של

62 Gershom Scholem, *Tagebücher*, 2: *1917–1923*, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 2000, p. 128

63 Benjamin, הערה 13 לעיל, עמ' 131–132.

הצייר לשמע הקולות. הביטויים האלה מתגבשים בקינה הפועלת על פי חמישה מחזורים של אמירת הציווי לשמוע ובין ציווי לציווי מוזכרים תכנים. הצייר מצווה את מלווהו המתמחה לעצור ולשמוע את קולות הנביחה ("Hören Sie"). תשומת הלב מהדהדת את השאלה, "האם אתה שומע?". ההטעמה בטקסט מבקשת את התקבלות הצליל הנוגה, את יכולת השמיעה, מתוך הבנה שמדובר בקולות הסתמיים של הטבע. הכלב נעשה לכן לגוף התהודה של העולם כולו, נביחותיו – קולות, רעשים, אוושות, ממלאות את החלל ויורשות את סדר השמות.

במחזה התוגה ייחס בנימין את התמוססות המשמעות הבארוקית להד החוזר. בקיפאון, החזרה על הציווי "לשמוע" היא בבחינת הדהוד מתמשך שהופך את הפקודה לריקה: התפזרות המשמעות בקינת הכלבים מתבררת במעגליות וחזרה, מעגליות ודואליות. קולות הכלבים אינם נשמעים, אלא רק בבואתם, כלומר רק הדהודי קולות נביחתם. החזרה המאולצת על הדרישה לשמוע שוב ושוב את קולות הכלבים היא האות של הכישלון לשמוע ולהבין. העיבוד של הקולות למוזיקה בעלת הרמוניה טונלית ובעלת פשר בלתי אפשרי. ההתרה או הריכוך של צערו של המלנכולי אינם מתקיימים, והמשמעות של האילוץ לשמוע מתרסקת אל תוך חזרתיות של ציווי ריק. בין ציווי לציווי, האופק המלנכולי הולך וגובר כאשר הקינה הבוקעת מפי האדם, מפי הסובייקט המלנכולי, היא התגובה האנושית לקולות הנביחה של הגוף המלנכולי היצורי – הכלב.

שלוש התמות הראשונות של הקינה על קריסת העולם עוסק בפחד, בספק ובמוות. אסונות העולם המהדהדים ביללות הכלב הם מבע לפראיות של המוות ומעוררים בקרב הסובייקט פחד מצמית וחרדה מבעיתה על רקע קריסת העולם:

> "Ja, ich habe Angst, *die* Angst habe ich, überall höre ich: *die* Angst und wieder *die* Angst, und ich höre *die* Angst und das wird mich allein dieses gesepenstische Trauma der Angst zuschanden machen, mich wahnsinnig machen... nicht nur meine Krankheit [...] *die* Krankheit und *dieses* Trauma und der Angst... "[64]

> כן, אני חרד, חרד אני, בכול שומע אני: את הפחד ושוב את הפחד, והטראומה הטרופה הזאת של הפחד קורעת אותי, מטריפה את דעתי לא רק את מחלתי, [...] המחלה והטראומה הזאת והפחד ...".

הקטע הרווי בחרדה שלעיל – המדבר על חרדת העולם האוחזת ב"אני" – מדגים בצורה ובתוכן את התהליך ההרסני האוחז בסובייקט הדובר ובלשונו, ומתאר כיצד שניהם הופכים למלנכוליים. הפרוטגוניסט מבחין בחושי השמע ביבבת הכלב המתריעה על קריסת העולם, ולכן הבעתו הלשונית נהפכת לאחוזת אימה. הוא חוזר שוב ושוב על

64 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 150.

השתרשות הפחד והחרדה, מודע לשיגעון התוקף אותו, ונהיה חולה וחרד בה בעת – נדבק בקינת הכלבים, כחולה כלבת. בגילוי הדעת של הצייר ניכרת תוגה גדולה, ומובעת קינה איומה אל מול העולם החרב. זעקת הצייר מלווה את יבבת הכלב, ומביעה קריסה והתפוררות אימננטית בתוך המרחב הלשוני. המבע הלשוני משתנה מעתה תדיר ונעשה לא יציב. במרחב של הרומן מתהווה שפה מלנכולית־מאובנת, ששטף הזרימה הטבעי של הלשון נחסם בה. בה בעת עם היווצרות הקינה, הצורה והתוכן נהיים לאחד: המשמעות הלשונית בנוגע לפחד מתאחדת עם הסידור השסוע, המאובן והמלנכולי של השפה.

את החרדה האיומה ממשיך הספק המקנן. הקינה מתארת את הסדר עולמי על דרך אחיזת הספק והיסוס הכלבים:

> "wie das Gekläff sich Ordnungen schafft, wie es sich Platz macht, hören Sie, das ist das hündische Peitschenknallen, das ist die hündische Überlegenheit, die hündische Überverzweiflung, eine höllische Unfreiheit die sich rächt".[65]

> "איך הנביחה מתארגנת בסדר חדש, איך היא מסדרת לעצמה מקום, שמע אדוני, זוהי צליפת הכלב, זוהי עליונות הכלב, זוהי הטלת הספק של הכלב בכול, שלילת חירות כלבית הנוקמת את נקמתה".

החומריות הקרה והרעה של הכלב כובשת את הסדר העולמי. הסדר החדש כולל קולות צליפה, והתכונות הרעות המיוחסות לכלבים נוקמות את נקמתן: ייאוש והיסוס, נטילת חירות וספקות מארגנים מחדש את חוקי העולם וכובשים את המרחב כולו. קינת הכלבים מתארת אפוא את התהפכותם הקטסטרופלית־אגדית של סדרי עולם. קולם של הכלבים הופך לצליליה של שפה אפוקליפטית חסומה, והיא נוצרת בפי הצייר, שדעתו נתונה אל החיה המלנכולית, אל הכלב, אל היצוריות. קולות הכלבים מביאים למותו של הסיפור האנושי ולשיטיון חולני האוחז בכול. הפרוזה מממשת את הפוטנציאל הטמון בקינת הכלבים, והופכת בעצמה לנבואת חורבן של ממש, לאפוקליפסה החורגת ממסגרת כללי השיח המקובעים ומאידאולוגיות של תרבות, לאום או שפה.

הפואטיקה המלנכולית באמצעות זיכרון גאולוגי

מרכיב משמעותי של קינת הכלבים בקיפאון מנסח את הפואטיקה המלנכולית באמצעות זיכרון גאולוגי. לצורך מיפוי השקיעה של הטבע, הטקסט הברנהרדי נצרך למדע הגאולוגיה ועומד על תהליכי ההתפתחות הגאולוגיים ובכך יוצר פואטיקה שהיא זיכרון גאולוגי. באמצעות מושגי האבן הטקסט שב לשכבות הקדומות הטרום אנושיות של הקיום על כדור־הארץ. הכתיבה על צלילי השקיעה מבקשת למפות את מעטפת הקינה

65 שם.

העולמית במישורים גאומטריים וגאולוגיים והיסטוריים, כדי להבין להיכן ובאיזו עוצמה חודרים הצלילים במרחבים השונים. במהלך מלאכת המיפוי תהליכי הקריסה של העולם מקבלים נפח, צורה ומידה, ומשמיעים מתח אדיר בין גורמים עליונים לגורמים תחתונים, במישורים האנכיים ובאופקים המאוזנים:

"Ich könnte sagen, es ist in der höhe" sagte der Maler, "es ist in der Tiefe, abwechselnd hoch oben, tief unten, auf allen Seiten, hören Sie, es haut sich den Kopf an der Schneedecke, es zertrümmert sich unaufhörlich an dem entsetzlichen Eisen der Luft".[66]

"יכול הייתי לומר, זה במרומים", אמר הצייר, "זה במעמקים, לחלופין גבוה למעלה, עמוק למטה, בכל הצדדים, שמע אדוני, זה מכה בראש על כיסוי השלג, זה נערם בלא הפסק על הברזל המזעזע באוויר".

קולות נביחה של כלב, כך מדגיש הצייר בפני המתמחה, הם קולות שנשמעים מקצה העולם ועד סופו בכל רוחות השמים במעמקים ובמרומים, גם במישורים האנכיים וגם באופקים המאוזנים. התהליכים מתפרטים בטקסט בסדר המדעי המקובל:

"der Kambrium, Silur, Karbon, der Perm und Trias, Jura, der ungeheuren Tertiär und Quartär, unter ungeheurer sinnloser Verweigerung der immer noch aus der Tiefe heraufleckenden großen Alluvien".[67]

"הקמבריון, סילור, קרבון, פרם, וטריאס, יורה, השלישון והרביעון הכבירים, תחת התנגדות סתומה ועצומה, הולכת וגוברת, מתוך מעמקי סחף גדול המתפרץ".

את הידיעות על הזמנים הגאולוגיים המצוינים ברשימה לעיל, האדם למד מבדיקת סלעים שנוצרו בזמנים קדומים. אחד האמצעים העיקריים לקביעת סדר התהוות הסלעים הם המאובנים המצויים בהם, שהופעתם הגלויה הראשונה בראשית השכבות המשתייכות למערכת הקמבריון. שכבת הקמבריון הופיעה לראשונה כמשוער לפני 530 מיליון שנים ועל פי סברת הגאולוגים סימנה את תחילת החיים.[68] דעתם זו של הגאולוגים מבוססת לא רק על הופעתם הפתאומית של המאובנים בסלעים של הקמבריון, אלא גם על ההשקפה, שרווחה בהשפעת תורתו של איש המדע הצרפתי בן המאה ה־19 קיביה (Cuvier), לפיה את העולם פוקדת מעת לעת השמדה כללית ואחריה נברא היקום מחדש. את התאוריה הזו, המושתתת על הכרה בתהליכים עולמיים של הריסה ובנייה, ביסס קיביה על סיפור

66 שם.

67 שם, עמ' 151.

68 Walter Brian Harland, *A Geologic Time Scale 1989*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 31–32

המבול בימי נוח כפי שמסופר בספר בראשית.[69] את הזמן הארוך, מן הקמבריון עד תקופתנו, מקובל לחלק כיום לשלושה עידנים בלתי שווים:

פלאוזואיקון (Paleozoic) – עידן החיים הקדומים;
מזוזואיקון (Mesozoic) – עידן החיים הבינוניים;
קנוזואיקון (Cenozoic) – עידן החיים החדשים.

עידן הפלאוזואיקון מסמן עידן ארוך בלוח הזמנים הגאולוגי ובו נמצאים התורים (תתי־התקופות) קמבריון, סילור, קרבון ופרמיון, שמנויים ברשימה שצוטטה לעיל מן הרומן קיפאון. אחרי הקמבריון, בתקופת סילור חלו שינויים מעמיקים בפני הארץ. מרחבי ים גדולים הפכו ליבשה ואופיים של שאר הימים השתנה. לתמורות אלה גרמו תנועות קימוט נמרצות, שהעלו שטחים מעל לפני הימים ויצרו הרים חדשים על פני היבשות. בהמשך בתקופת הקרבון הציף הים שטחים נרחבים מן היבשות הקדומות ובהמשכה התרוממו שטחים אלו והימים נתרדדו. בתקופת פרמיון מתבלטים תנאי מדבר ונרבדות של שכבות החול. התקופות קרבון ופרמיון מתאפיינות בתנועות טקטוניות שנמשכו מיליוני שנים שבסופם התווספו נדבכים להתהוות יבשות של העידן המזוזואי.[70]

במזוזואיקון, עידן החיים הבינוניים, נכללות תתי־התקופות טריאס ויורה. בתקופת אלו התרחשו תהליכי שבירה והזזה אופקית, שתוצאותיהם הם התפרקות היבשות הגדולות.

עידן החיים החדשים, המכונה קנוזואיקון, שתקופתנו מהווה את פסגתו, החל לפני כשבעים מיליון שנים. מקובל לחלק אותו לשני מחזורים ראשיים: השלישון (Tertiär) והרביעון (Quartär). תקופות אלה עומדות בסימן תנועות קימוט ותהליכי שבירה והזזה הכרוכים בקימוט.

עיקר עניינה של תקופת הרביעון היא הופעתו של המין האנושי. זוהי תקופתו של האדם ההיסטורי המשתלבת בהדרגה בהיסטוריה הכתובה של המין האנושי. על פי הגישה המדעית המודרנית, המין האנושי הופיע תחילה בדמות נציגיו הפשוטים ביותר, הדומים במבנה גופם ובקלסתר פניהם לקופים ואחר כך הופיעו נציגיו המפותחים יותר, ה"אנושיים" יותר. כעדות לקיומו של האדם במשלב קדום זה, נותרו פה ושם שלדים מעטים. הוכחה נפוצה הרבה יותר לקיומו של האדם הם כלים שהופקו מאבן הצור המצויה לרוב ברבדים דקים בסלעי גיר וקרטון. האדם הפיק כלים מאבן הצור ובהם השתמש לצרכי עבודתו לציד ולמלחמותיו. כלי צור אלו השתנו והשתכללו במשך הזמנים, כך שלפי צורותיהם ניתן להגדיר את שלבי התרבות ולקבוע את סדר העתים. במלים אחרות: בסדר הדברים *האבן* היא מאובן בעל צורה וייעוד, המעיד על עלייתה של ציביליזציה, על תרבות ועל הקיום האנושי עצמו המסתמן בעבודת האבן.

---

69 Georges Baron Cuvier, *Essay on the theory of the earth,* translated from the French of Cuvier by Robert Kerr, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 39

70 Harland, הערה 68 לעיל, עמ' 30–31.

לאחר מניית התקופות הקדם־גאולוגיות על פי סדרן הכרונולוגי, גיבורו של ברנהרד חותם את הרצאתו על סדר העתים בפסוקית על *הסחף הגדול* (Aluvium). הסחף הגדול הוא העומד מאחורי התמורות הגאולוגיות הגדולות שחווה כדור הארץ. הסחף הוא תנועה של חלקיקים מוצקים של סלעים קלסטים (חול או חצץ), ובדרך כלל נוצר בעקבות שילוב של כוח המשיכה עם תנועה של חלקיקים הנעים באמצעות מוביל. המוביל יכול להיות אוויר, מים או קרח, וכוח המשיכה מזיז את החלקיקים בעזרת משטח משופע שהם נמצאים עליו. סחף במים מתרחש בנהרות, באוקיינוסים, באגמים ובימים באמצעות זרמים ובאמצעות הגאות והשפל. בקרחונים הסחף מתרחש במהלך תנועתם על פני הקרקע, וביבשה בהשפעת הרוח. חלקיקי הסלע הם למעשה אבנים קטנות שחוות את התמורות האקלימיות בכדור הארץ ומעצבות את נוף העולם בתהליכים של סחיפה ובליה, הריסה ובנייה. הסחף הגדול שהצייר מציין ברומן הוא סתום וחסר היגיון, פורץ ממעמקים מתחת לפני כדור הארץ ושוטף את האדם הניצב מולו משותק וחדל אונים, ולבסוף אף מחריב את הציביליזציה האנושית. המלנכוליה בקיפאון קשורה אפוא לא רק בחורבן היסטורי, בביוגרפיה אומללה או בטראומה פרטית, אלא בנוכחות של עדויות מעידנים שהאדם לא חי בהם עדיין. זה הוא אפוא העומק הקוסמי של התוגה שהאבנים והמאובנים מבשרים בשפת הרומן.

על הקשר בין השפה הגאולוגית של הטקסט לבין מונחים קליניים נכתב במכתב השני של המתמחה:

> Für Ihren Bruder natürlich ein Zustandsgefüge mit einer rücksichtslosen gehirnzersetzenden Übermethodik, die Sie selbst einmal, während eines unserer Abende in Ihrem Zimmer, als "Diluviumszerfall des Einzelnen" bezeichnet haben.

> לאחיך יש בוודאי מכלול המשלב מתודיקה מופרזת, מהרסת־מוחות ודורסנית, שאדוני בעצמו, במהלך ארוחת ערב משותפת בחדרו, כינה אותה "קריסת־מבול של האינדיבידואל".

מחלתו של הצייר שטראוך מאופיינת ב"קריסת־מבול של האינדיבידואל" ("Diluviumszerfall des Einzelnen").[71] המושג Diluvium, שמשמעו מבול או שיטפון, מרמז על השם הלטיני הקודם לתקופה קדומה בשם פליסטוקן, הממוקמת בתוך הרביעון (Quartär) והיא כאמור התקופה האחרונה לפני עידן הקרח הנוכחי. תחילתו של הפליסטוקן לפני 2.4 מיליון שנים, סמוך להיעלמותו של האדם בגרסתו הראשונה ובמקביל להופעתו של האדם בדמות ההומו ספניאס ותרבויות האבן. האזכור של קריסת הפליסטוקן בטקסט מבטא את עליית האדם בגרסתו החדשה, ובעצם מרמז על ההיסטוריה האנושית כסיפור של

71 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 299.

השחתה, שעמה החל גם תהליך של נסיגה ודעיכה – השימוש במטפורה על הצייר מרמז על היסטוריה כתהליך מתמיד של הסתאבות.

לצד המשמעות הגאולוגית מצביע המתמחה על היבט נוסף של ההיסטוריה התרבותית והאנושית בטבעו את התרכובת – Diluviumszerfall: חלקו הראשון של המושג היא המילה Diluvium שמשמעה כאמור מבול, וחלקו השני מדבר על קריסה והתמוטטות – Zerfall. ב"קריסת־המבול של האינדיבידואל" אנחנו רואים תהליך שקיעה שמעל לכוחותיו של האדם המביא להרס עצמי: האינדיבידואל אינו בבחינת סובייקט השולט בחייו ומנווט את קיומו בעולם, אלא אובייקט כנוע שתחת נפילותיו איבד עצמאות וחוסן.[72] כך מצבו הקליני של הצייר משקף מבחינה אונטוגנית את המחלה של המין האנושי, של הקוסמוס – הנראה במצבו הגופני הסופני של האדם: אין זה סימפטום לעידן הקרח בלבד, אלא סימן לקיום המיותר של האדם. במצבו הקליני שטראוך מרמז לפיכך על המצב האנושי, על אדם המצוי בשכבה (הגאולוגית) האחרונה, בעמדה האחרונה על רצף הפורענויות.

האסטרטגיה הטקסטואלית של קיפאון מסתמנת אפוא במקומות של שבר ציביליזטורי – ברשימת הפריטים לעיל השרויים במצב דומם בעמק – ונסוגה אחורה ברצף הכרונולוגי לאופק הראשוני והקדום של היווצרות האדמה. הצורך של הטקסט בפירוט מדוקדק של התהליכים הגאולוגיים העולמיים לפי סדר הווייתם, מדגיש כי התשתית הסיפורית של לשון הקינה ושפת התוגה הברנהרדית מתכוננת באופק הגאולוגי ולא באופק ההיסטורי בלבד. היריעה הרחבה של הסיפור של האבן, על פי תמורות אקלימיות ושינויי הצורה, מכוננת את המשלב הפואטי של היצירה ולא סיפורו הקצר של האדם, קרי ההיסטוריה והביוגרפיה האנושית. שאלת הסובייקט המלנכולי זוכה כאן בפרספקטיבת עומק: תוגת האדם אינה מוסבת רק על צער היצורים וחרדת ההיסטוריה, אלא מקורה בעצם מציאות האדמה ויסודה באבנים. הספרות מתעדת לכן, במבחן המלנכוליה, את כוחות היסוד של החיים על הארץ, כוחות מהרסים שגם מחוללים תמורה וחידושים ומהווים לכן צוהר אל העתיד. ואולם העתיד מסתתם בהשקפת העולם של הרומן: קיפאון נע רק אל העבר ולא מציע תנועה של קדמה ותיקון. יצירתו של ברנהרד מסמנת כאן את כישלונה לפתוח פתח למחשבה לדיון, לעימות ולמעשה, ולהתוות בכך צוהר לעתיד. הספרות שקועה במאובנות, בקולות של מבול ובצלילי הסחף הגדול. זהו העתיד שאפשר לשער, זהו האופק הספרותי היחיד המתממש בעת חורבן טוטלי. ואולם גם בנסיגה זו מתרחשת עוצמה רב־ממדית והיסחפות במסע רווי תוגה.

התמוססות האבן לאוויר: השיח המופלא של היסודות

עד עתה התעצבה התודעה המלנכולית בקיפאון במקומות התוגה של השבר הציביליזטורי, במיזמים תעשייתיים ובעדויות מהמלחמה, וגם בכינונו של אופק גאולוגי הנחשף

72 Gößling, הערה 48 לעיל, עמ' 49–50.

במחזורים שבים והולכים של הריסה ובנייה. אולם הפואטיקה המלנכולית של אבנים מתעצבת בקיפאון גם על פי התמורות בחומר והשינויים בין מצבי הצבירה – נוזל, מוצק וגז. את התמורות האלה אנו קוראים בחתימת הפרק על קינת הכלבים ברומן ולומדים על תודעה של שבר קיומי על דרך פיתוח של שדה סמנטי, של אוצר מלים ומושגים שעניינם חיסול ופירוק (Auslösung) או התמוססות והתמוטטות (Zerfall):

"Wie doch alles zerbröckelt ist, wie sich doch alles aufgelöst hat, wie sich doch alle Anhaltspunkte aufgelöst haben, wie jede Festigkeit sich verflüchtigt hat, wie nichts mehr da ist, wie doch garnichts mehr da ist."[73]

"איך הכול התפרק, איך הכול התמוסס, איך כל נקודות־הייחוס נעתקו, איך היציבות נמוגה, כיצד שום דבר לא קיים יותר, כיצד אין מאומה".

הצייר מציג את נוף המולדת כשקף של חורבן כליל: "שבור, קרוע, מוכה",[74] "חיסול לכל סימן חיות, של היציבות".[75] הטקסט שקוע בתודעה של התחסלות כללית, שבה כל נקודות האחיזה ומסגרות ההכוונה להתמצאות האדם במרחב אובדות לחלוטין. אלה מובאות מתוך ניסיונו של הצייר למצוא ביטוי למצבו הנפשי.[76]

הקריסה הכללית של העולם המשתקפת במצבו הנפשי של הצייר מתעצמת טקסטואלית בשינויים במצבי הצבירה של החומר אבן – ממוצק לגז – שמדגימים ברומן את התרוקנותם והתפוררותם של המוסדות הציביליזטוריים, המספקים אחיזה והגנה לאדם. כך הוא מצייר זאת בפני המתמחה:

"wie der Glauben so wie der Unglauben nicht mehr da sind, wie die Wissenschaft, wie der Stein des Anstoßes, das jahrtausendalte Vorgericht, alles hinausgeworfen und hinauskomplimentiert und hinausgeblasen hat in die Luft, wie das alles jetzt Luft ist ... Hören Sie: alles ist nur mehr Luft, alle Begriffe sind Luft, alle Anhaltspunkte sind Luft, alles ist nur mehr Luft ..." Und er sagte: "Gefrorene Luft, alles ist nur mehr gefrorene Luft..."[77]

"כמו שאמונה וכפירה אינם קיימים יותר, כמו המדע, כמו האבן הנוגפת, ההתחלה בת אלפי שנים, הכול הוטל, הושלך, ומתפזר אל תוך האוויר, איך כל זה הפך עתה לאוויר... שמע אדוני: הכול הוא רק יותר אוויר, כל המושגים הם אוויר, כיצד כל

73 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 152.
74 שם, עמ' 268.
75 שם, עמ' 54.
76 Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, J. B. Metzler: Stuttgart – Weimar, 1995, p. 30
77 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 153.

נקודות הייחוס הם אוויר, הכול הוא רק אוויר... והוא אמר: "אוויר קפוא, הכול כל כך הרבה אוויר קפוא...".

הדיון באמונה ובכפירה מובא לעיל בהקשר של ההשקפות השונות של האנושות – הן הדתיות, הן המדעיות. אמונות אלו, על השקפותיהן ותובנותיהן, הן בבחינת "אבנים נוגפות" (Stein des Anstoßes), המתפוררות ונמסות, מתאדות והופכות לאוויר קפוא.

אנחנו למדים אפוא שהשיח בין הצייר למתמחה מתבסס על מצבי הצבירה של יסודות העולם. אלה מבטאים – בפיזור, בהתפוררות, בהתאדות, בשקיעה ובהצפה – לא רק את מות האדם ואת השקיעה החומרית של המצב האנושי, אלא גם את החורבן של הרעיון, של הלך הרוח ושל האידאולוגיה. העולם הנתון במצב צבירה מוצק נהפך למצב צבירה גז. המעבר מן האבן לאוויר, מן הכבד אל הקל ביותר הוא המעבר מן הדחיסות לנדיפות. האבן שמשקפת את העולם על ביטוייו האמוניים והלא־אמוניים, את הצורות השונות של הידע – הופכת לבסוף לאוויר קפוא. הרעיונות וההשקפות המלוות את האנושות מימיה הראשונים – כל שכבות התודעה האנושית, אינם יותר מ*אבנים נוגפות* (אבני נגף) המציבות מכשולים לעולם השואף להיבנות. בני האדם – הנושאים משחר ההיסטוריה רעיונות על דגליהם – מציבים בפועל אבנים שמכשילות את העולם. המגמה הכללית של החומר מסתמנת אפוא בתהליך של מפולת אבנים, התבקעות החומר והתמוססותו עד להיווצרותו לאוויר קפוא.

תהליך ביקוע האבן (והתמוססות הרעיון) מושפעים מן הטמפרטורה. הסלע מתפורר לשברי אבנים קטנים והיש נהיה *לאין*. אולם *האין* אינו נעשה חם – כלומר היולי, גועש וולקני, כי אם קר וקפוא. מצב הצבירה החדש שהעולם נתון בו חסר עדיין את הפוטנציאל להתעוררות ולתחייה מחודשת, והאוויר הקפוא עודו משמר את תכונות האבן, את האטימות והדממה. המגמה הפיזיקלית במצבי הצבירה של האבן היא כפולה: מצד אחד סובלימציה של החומר הקשה, האבן, לאוויר (כלומר תהליך של הפשטה), ומצד שני האוויר נעשה קפוא וקר (כלומר תהליך של קונקרטיזציה). השקיעה החומרית למצב סטטי, גולמי וחסר תנועה מתממשת *באין*, באוויר כחומר גזי נודף שאינו ניתן לעיבוד, אך גם כחומר קר שאיבד את תנועת החלקיקים בתוכו. כל אלה הם ביטויים לתמורות שחווה האבן בקיפאון עד להפיכתה לאוויר קר – לשכבות של ריק. האבן המוצקה, כסמן לרעיון גדול ומבטיח של האנושות, מסתיימת בחורבן הרעיון ובקריסתו עד להתפזרותו לאוויר קר. בתהליך פירוקה של האבן יש מחד גיסא התנדפות של החומר הקשה לחומר רך, ומאידך גיסא מדובר על מצבי צבירה של שימור החומר: היסוד האטום, הקשה והדומם של חיי הטבע.[78]

נוסף על מצבי צבירה אלו הרומן קיפאון מורה גם על מצב צבירה נוזל. מדיווחו של המתמחה ביום העשרים ואחד לשהייתו בוונג אנחנו למדים על תנועה חד־סטרית של עולם הצועד לקראת דעיכתו, של אבן השוקעת במצולות הים:

78 על העקרונות של שינוי מצב החומר בגבישי אבן (קריסטלים), ראו: David L. Goodstein, *States of Matter*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1975, pp. 195-222.

> Zukünftiges und Weitvergangenes ziehen bei ihm an einem Strang und oft zehnmal in einem einzigen Satz. Er ist einer von denen, die fortwährend in großen Verlusten denken, ohne Abstand. Das Meer taucht ihm auf und in dem Meer ein versunkener Stein, ein riesiger Brocken, die Teile einer Stadt, das Ende einer nicht vorausgeahnten, weit zurückliegende Geschichte. Der Tod knüpft ein Netz...[79]

> דברים מהעתיד ומהעבר הרחוק נמשכים אצלו למחרוזת אחת ולרוב עשר פעמים במשפט אחד. הוא אחד מאלה שמרחיקים לכת במחשבתם האובדנית, ללא מרווח. הים מופיע ובים אבן צוללת, שבר ענק, חלק של כרך גדול, סוף שלא ניתן לנחש, סיפור מהעבר הרחוק. המוות טווה את רשתו...

השקיעה אל קרקעית הים אל תחומו של העולם הנוזלי התת־ימי היא שקיעה של עולם על אלפי שנות חיים. אנחנו למדים על תנועה חד־סטרית של עולם הצועד לקראת דעיכתו, שלאבן השוקעת בו במצולות הים תפקיד מרכזי: האבן, בתנועת צלילתה מטה אל המצולות, היא דבר מה מתפורר, מתמוסס במים. האבן מתפרשת כאן כאופן ההישחקות של חומרי ההוויה ולכן האבן היא תמיד חומר היסטורי – חומר של הזמן. המונולוג של הצייר – המתווך לקורא מפי המתמחה – יוצא מתוך אובדן גדול והתהייה במחשבה היא שיטוט בין אובדן לאובדן, בפרץ מתגבר וללא שהייה. את האובדן, את האסון, את הפורענות – מגלם פרגמנט־אבן בתוך הים. המבט באבן הצוללת שבמים הוא עדות להתמוססותה של עיר – בדמות קריה של בני אדם השקועה במים, על התפרקות המרחב הציביליזטורי, הנמתחת על פני רצף זמן ארוך ומבטאת שקיעה במצבי דומם אל תוך הריק. גוויעת האדם מתפרשת כתנועת יסוד בחיי אנוש על פני האדמה. רוצה לומר: הילוך הזמן והתמוססותו נמדדים על פי התנועה האִטית של המוות.

ההשתרשות של האבן בנוזל או במים עולה ברומן גם בהקשר של חשכה גמורה המשתלטת על העולם. לקראת סוף תקופתם המשותפת הצייר מעלה בדמיונו תמונה של אנשים צפים על נהר. הדמויות הנצמדות זו לזו הן זרות לחלוטין אחת לשנייה. גוף נצמד לגוף במשך שנים:

> "Die Finsternis, die um einen herum ist wohl manchmal der Finsternis ebenbürtig, die säpter wenn alles zu Ende ist, in uns selbst versteinert. Unser Blut so versteinert wie wildes Geäder im Marmor." Die Rühe fülle die Räume mit ihrer Pest, und es gebe immer tagsüber wie in der Nacht, überall Scharen von "Todesfällen der Ruhe".[80]

---

79 Bernhard, הערה 24 לעיל, עמ' 231.

80 שם, עמ' 270.

"החשכה המוטלת סביב דומה לחשכה לבסוף, כאשר הכול בא אל סופו, והיא מתאבנת בתוכנו פנימה. דמנו כה מאובן כמו עורק פראי בתוך שיש". דממה ממלאת בקללתה את החדרים, לילה ויום, בכול מקום נקבצים "מקרי מוות של דממה".

עלטת העולם עולה כאן בהקשר של פעולת ההתאבנות (Versteinerung) של הגוף, של הדם הזורם בעורקים. במובאה זו האבן אינה מופיעה כחפץ דומם, אלא כפעולה המשתרשת בגוף האדם – בחי עצמו. החשכה האקטיבית והטוטלית מקיפה את האדם מכל עבריו, אינה מבחינה בין מעמדות (ebenbürtig), אלא תופסת לה מקום ומתאבנת בתוך האדם. החשכה היא מוחשית ומאפשרת מגע, כמו אבן. דמו של האדם מתאבן בגוף כמו ורידים פראיים המשתרגים בשיש. הדם – הנוזל החי בגוף האדם – הופך גם הוא לאבן. החשכה מתפרשת כשקט מוחלט הממלא חללים בדֵבר, בימים כמו גם בלילות, ומצטיירת כמקרי מוות של הדממה (Todesfälle der Ruhe). האדם נעשה אבן, ושורר ומתקיים מעתה כגוף־אבן. זו פעולתה ההרסנית ביותר של התוגה המשיבה את האדם למצב דומם.

את שרשרת הדימויים של התאבנות החשכה והשתררות שקט מוחלט ממשיכים רכסים של קצף טרם הירדמות האדם. אך טרם ההצפה, הצייר מודע למקומו בטבע ותודעתו נתונה להעיד על חורבן הטבע. במלים אחרות: התודעה של הסובייקט מוצפת בהכרה של עולם בתהליך של הרס. ההמשך של שרשרת הדימויים שמבטאים את הריק החולני בטבע (כאמור התאבנות החשכה והשתלטות הדממה) מסתיימת ב"הררי קצף של הימים" (Schaumkämme der Meere)[81] ללא בסיס, נטולי מחשבה ועדיין בשלבי הירדמות האדם טרם שינה. לריק התודעתי יש לכן ביטויים שונים: הראשונה היא פעולת ההתאבנות בחלל, והשנייה היא תיאור הכניסה למצב שינה כאשר התודעה ריקה מהרהורים, כמו קצף של ים.

ואולם, את הדיון על פואטיקת האבנים והלשון המאובנת של האתרים הציביליזטוריים, את המסע למרחבים הגאולוגיים ושיח היסודות המתמוססים, אי אפשר לבסוף להפריד מן הניסיון ההיסטורי – ניסיון מלחמת העולם השנייה. מתוך הפואטיקה המלנכולית של קיפאון, שכדרכה של הפרוזה הברנהרדית מציעה מתווים של זיכרון על דרך התאבנותם והתמוטטותם של משלבי הלשון, אפשר לשייך את הרומן לפרויקט הזיכרון הכושל בספרות האוסטרית שלאחר מלחמת העולם השנייה. בספרו המשכיות והתמודדות עם העבר בספרות האוסטרית אחרי 1945, יוזף מקווי כותב כי הסופרים האוסטרים שלאחר המלחמה ביכרו להתכנס פנימה ולא לעסוק באירועי השעה או בזיכרונות מימי המלחמה.[82] ההתכנסות פנימה הייתה בבחינת נקיטת עמדה פסיבית אל מול ההוויה *הבלתי־נוחה* באוסטריה בשנות החמישים והשישים, שכן העיסוק בעבר האוסטרי

81 שם.

82 Joseph McVeigh, *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1988, pp. 132–134

היה עדיין נפיץ ושביר. מכניזם־החסימה, שמיטשרליך מצא כזכור בספרות הגרמנית שמקורה בגרמניה, נמצא אפוא תקף גם בספרות האוסטרית. בשעה שתהליך להבניית זהות בתרבות האוסטרית ובפוליטיקה לא התרחש, נדחקו לצד מאמצים להתמודדות כנה או אפילו עיסוק רציני בשאלות על אשמה ונטילת אחריות על העבר.[83] התמה המרכזית של הסופרים באוסטריה אחרי המלחמה התמקדה בכאוס של תקופתם תוך הדחקה של שאלות על אשמה קולקטיבית. בעוד עיניו של הסופר האוסטרי היו נעוצות באינדיבידואל, הוא נמנע מעיסוק או הכרעה בקולקטיב האוסטרי.

ואכן, מצבי התוגה של האבן בקיפאון במסגרת של עלילה הממוקדת בדמותו של הצייר השקוע במלנכוליה קוברים אפשרויות להבנה יסודית של המציאות והקשריה ההיסטוריים וממילא לספק מוצא ופתרון. האופן שבו ההיסטוריה על מאורעותיה שוקעת בדיאלקטיקה ההרסנית של חומרי העולם, במחזורי ההכחדה של הטבע, מעניקה פרספקטיבה דו־ערכית לעצם האפשרות לדבר, לספר, לזכור ולהעיד על מאורעות המלחמה והשמדה. קיפאון הוא תעודה של ספרות אוסטרית שאינה יכולה להתאבל עדיין על ההכחדה האנושית אחרי מלחמה עולמית שהתרחשה בשטחה של אוסטריה, עולם הרווי בסימני אלימות ובזיכרונות איומים, אלא על דרך זו: הרומן יוצא מאזוריו ההיסטוריים של השבר הציביליזטורי ומוליך את הקורא למרחבים קדומים בטבע ובציביליזציה. החזרה אל העבר הקדום, אל אלפי ומיליוני שנים טרם התרחשות המלחמה העולמית, האזכורים של האבן והדיון במושג חומר ובתהליך ההתגבשות – מבקשים כולם לסמן על פני אופק מלנכולי עמוק וחסימה כנה, צלולה ומובהקת את הכישלון לעבד את פשעי מלחמת העולם ולשקף את מחדלי התודעה והשפה למצוא דיבור הולם. רוצה לומר: האופק המלנכולי הוא כה עמוק והוא מתבטא לא עוד באתרים של הפעילות האנושית אלא גם במרחבים קדם־אנושיים. אך מה בכוחם של אתרים אלה להציע? האם במחוזות אלה מסתתרת גם אלטרנטיבה? מרחב או דרך ואפשרות להפנים את האסונות של בני האדם בתהליך מסודר? הפואטיקה המלנכולית הרב־ממדית בקיפאון מגולמת אפוא בשפת האבנים ומנסחת בפרוזה של אבנים ואוויר את מושגי הכתיבה הראויה *לאחר אושוויץ* של אדורנו, בהציגה כושר מטפיזי משותק ויכולת מחשבה מפורקת, שמתוכה – ומתוכה בלבד – מסתמנת גם עדות.

אוניברסיטת תל־אביב

83 Mitscherlich, הערה 20 לעיל, עמ' 44–56.