Dubnica

„Ich bin nur eine Stadt"
„Ich, der Ich mich Dubnica"

שרון אס*

הלב הרך של הגיהנום
מסה

שערי הגיהנום: המעבר אל הָהָיָה הָיָה במילים של השום מקום ‹ הלב הרך של הגיהנום: החלום של גזר־דין לאהבה ‹ א. פיצול ‹ ב. הזדהות

לארנה, מיכל ועמליה, שלא אמרו נואש

"*Brutal to love,*
more brutal to die.
And brutal beyond the reaches of justice
to die of love."
(Louise Glück)

מהו גיהנום?

באינטואיציה מופתית משרטט הומרוס מעגל, הקדוש מבין הצורות הגיאומטריות, שסימן שלמותו מתהפך ותנועת המחול הנחמדה ההרמונית מפהקת את ספרת האפס, תהום ועקרות.

בספר 11 באודיסיאה מגיע אודיסאוס לעולם המתים כחלק מנסיונותיו המפרכים והממושכים לשוב הביתה לאיתקה, לאחר שהיה יועץ ולוחם לחורבן העיר טרויה. מבעד להמוני הרפאים, צללים חסרי גוף והכרה, שחלקם זוכה מידיו ללוגם של דם המעניק זיכרון לשעה קלה, משתקפת ארץ אסכטולוגית נוספת, סמוכה מאוד, כמעט על גבי דמות הרפאים, חיזיון בחיזיון, בת המתים צללים בעלי הכרה וזיכרון מלאים. שם הוא חוזה בשלושת החוטאים הגדולים, טיטיאוס, טנטלוס וסיזיפוס. אלו הן הדמויות היחידות הנענשות בעולם שאחרי העולם, ועונשן הוא ארכיטיפ לכל העינויים באשר הם.

שלושת החוטאים הם חוטאים קוסמיים, מכיוון שכל אחד מהם פשע נגד האלים ומבנה הקוסמוס. העונשים שהוטלו עליהם משקפים את החטא האינדיווידואלי של כל אחד מהם. טיטיאוס, בנה של גאיה, אלת האדמה, ניסה לאנוס את האלה לֶטוֹ (אימם של אפולון וארטמיס), לכפות את רצונו וכוחו על מי שנעלה ממנו מבחינת ההיררכיה. עונשו: לשכב כבול לארץ וציפורי טרף מנקרות ואוכלות את האיבר של האנרגיה המינית – הכבד – מבלי שהוא יכול להתגונן. יצורים נחותים ממנו פולשים לגופו, כפי שהינו נחות מהאלה

* כלת פרס ראש הממשלה תשמ"ב לשירה. ספר שיריה השלישי, נתיני השמש, יראה אור השנה בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

לגופה ניסה לפלוש. טנטלוס נענש בצמא וברעב נצחיים. ניצב בתוך מים שנמוגים בכל פעם שהוא מתכופף לשתות מהם, והפֵרות התלויים מענפי העצים שמעליו מיטלטלים ומתפזרים ברוח בכל פעם שהוא שולח יד לקטוף מהם. טנטלוס נענש באופן סימטרי לחטאו – רעב וצמא על שהפר בסעודה קניבליסטית, שאליה הזמין את האלים, את הזכות לסעוד עם האלים, ויותר מכך, שבר את הטאבו על אי אכילת בשר אדם. הוא ניסה להאכיל את האלים בבשר בנו. סיזיפוס, המפורסם שבהם, ישמש לנו הסבר. סיזיפוס מגלגל אבן אל ראש ההר, אך האבן מתגלגלת מטה ושוב עליו להתחיל בדחיפתה מעלה. תנועתו מלווה הסבל מעלה מטה משקפת את חטאו גם מן הבחינה הצודנית: סיזיפוס ניסה להימלט מהדֶס, ניסה לשבור את הגבולות שבין מעלה ומטה, ועל־כן עונשו הוא שִחזור תמידי של התנועה הטרנסגרסיבית שבה חטא. התנועה המייסרת מעלה מטה היא סיוט של גוף הכלוא בלולאה של זמן ואולי בעיקר של מחנק התודעה – סיזיפוס נהפך לצינוק עצמו – האדם מונה, ללא הרף מנוחה, צעד צעד את הכאב שאינו מניח לשכחה להתגנב. סיזיפוס אינו במוות ואינו בחיים – הוא עד נצחי לגסיסתו.

מהו הגיהנום? חיים עקודים על תנועת מעגל; הנצח מגלה את פניו הסמויות: תנועה שהיא כקיפאון.

*

בשנת 1300 לערך פותח דנטה אליגיירי במסע הממושך ביותר שניתן להעלות על הדעת: מן המוות חזרה אל החיים. צעד צעד כותב המשורר, הגולה שלא מרצונו מהעיר פירנצה שדנה אותו שלא בפניו למוות, את מסעו של דנטה עולה הרגל האבוד, אכול הפחד והיאוש דרך כל מחוזות העולם הבא – גיהנום, פורגטוריום וגן עדן – עד ללידתו מקום עיניים באור. "קומדיה" כינה את יצירתו וייתכן וכיוון לכך שכתב אותה לא בלטינית, אלא בשפה העממית, הוולגרית, העגה האיטלקית של עידו, היאה לקומדיות שסופן טוב. או אולי גם רצה לעשות כמעשה ישו בברית החדשה, שפנה אל סביבתו בלשון הציורים של המשל והדיבור הפשוט כדי למצוא לריפוי הנפש את היומיום שלו. "הקומדיה האלוהית" כינו אותה אנשי הרנסאנס, וכך היא קרויה עד ימינו, וכיוונו אולי בדבריהם למה שאמר אאוג'ניו מונטלה, גדול המשוררים האיטלקיים במאה העשרים: "בהשוואה לדנטה איש מאיתנו אינו משורר, כולנו רק כותבים." ולמה הוא הִתכוון? אני מניחה שלזאת: דנטה, כתב מה שרצה לכתוב – כל השאר כותבים מה שיכולים לכתוב.

ההיסטוריה נטתה חסד לדנטה – יצירותיו נשמרו אך עקבותיו הביוגרפיות עלומות כמעט כליל. כך על גבי רקע כהה מתגלה היצירה כאיתן טבע ממש, שאין לה, ובאמת אין, בנסיבות החיים הסבר – "אֵיפֹה גָּר אֱלֹהִים?" משום שהוא גר, ממשיך אבות ישורון ואומר: "אֵיפֹא שֶׁנּוֹתְנִים לוֹ לְהֶכָּנֵס." רק טאוטולוגיה יכולה להסביר פלא.

ועם זאת חייו ושירתו כה סמוכים זה לזה עד כי אי אפשר לאבד את העניין האישי בו.

דַנְטֶה אַלִיגְיֶירִי נולד בפירנצה באביב 1265. אביו היה חלפן ומלווה כספים. אמו, דוֹנָה בֶּלָה, מתה עליו בילדותו. אביו נישא שנית ומנישואים אלו נולדו לדנטה שתי אחיות ואח. אביו מת כשדנטה היה נער צעיר. איש מבני משפחתו הקרובה לא יופיע ב"קומדיה" המאוכלסת בקרובים וידידים, אויבים בנפש ואהובים, חלקם בני זמנו חלקם דמויות

היסטוריות ומיתיות. גם אשתו גֶמֶה דוֹנָטִי, לה אורס בילדותו ועמה התחתן בגיל עשרים, וגם שלושת ילדיהם: ג'אקופו, פיאטרו ואנטוניה לא מופיעים ולו פעם אחת ביצירתו. אולי היעדרם הבולט הוא תולדה של האש הגדולה, הבלתי מתקבלת על הדעת, שדנטה הצליח לגנוב מהחיים בדמותה של ביאטריצ'ה פּוֹרְטִינָרִי, בת השכן. הוא היה בן תשע היא כבת שמונה כשראה אותה לראשונה ומאותו רגע ואילך האהבה נהפכה לעוצמה שתשלוט בחייו. לא בת אדם רגיל נראתה לו אלא בת אחד האלים, הוא מצטט מהומרוס. תשע שנים מאוחר יותר – ביאטריצ'ה קשורה קשר הדוק למסתרי המספר שלוש, חביב המיסטיקונים; היא שם נרדף לספרה תשע, נס ששורשו הוא השילוש הקדוש – דנטה פוגש בה באחד מרחובות העיר. ביאטריצ'ה מברכת אותו לשלום. פרטים אלו ואחרים ידועים לנו מספרו של דנטה חיים חדשים (*Vita Nuova*), אותו כתב בהיותו בן עשרים ושש, לאחר מותה של ביאטריצ'ה, ובו הוא מגולל במעין יומן פואטי, בשירה ובפרוזה, איך זיהה בדמותה את גורלו כמשורר והתפתחותו כאוהב. בשנת 1576 הודפס חיים חדשים בפעם הראשונה וצונזר. האוטוריטה הכנסייתית החליפה והחלישה במכוון את הפעלים ושמות התואר הדתיים שהעניק דנטה לביאטריצ'ה. הוא אומר עליה בעקבות פגישתם השנייה, מה שתיאולוגים העזו לומר רק על ישו: כי היא כְּשמה – la mia beatitude, ואין דרך לתרגם לעברית את המונח הזה, שְמבטיח אושר וברכה וחסד הנובעים ממקור אלוהי בלבד. ובברכה אותו ברחוב היא מעניקה לו salute, גאולה.

בפגישתם השלישית, והאחרונה בעולם הזה, היא מסרבת לברכו.

כשפרסיבל, אחד מאבירי השולחן העגול של המלך ארתור, מגיע לטירתו של המלך־הדייג (זה המופקד על הגביע הקדוש) כל באי המקום ובעיקר המלך מקבלים את פניו בחום ומארחים את הזר כבן. פרסיבל מבחין כי המלך חולה מאוד והוא רוצה לדרוש בשלומו – אך אינו מעז. נימוסי החצר משתקים בו כל מתוות יושר ואהבה כלפי מארחו. למוחרת כשפרסיבל מתעורר, הוא מתעורר על אבנים. אין זכר למשכן הלילה הלבבי והמפואר. עשרים שנה יחפש אחר טירת המלך, עשרים שנה על מנת לשאול "מה שלומך?" כך פעלו בו הצער והחרטה, "הם הפעימו בו", כפי שכתבתי במקום אחר, "מחדש את האומץ והחלומות".

נימוסי האהבה חייבו את דנטה להסתיר את זהותה של ביאטריצ'ה. לשם כך, בין השאר, הוא היטה את תשומת ליבו לגבירות אחרות, גבירות שתפקידן לערפֵל ולמסֵך עבור העין הציבורית מהם רגשותיו האמיתיים. שמו נכרך בכה הרבה רכילות ואף שמץ סקנדל עד שביאטריצ'ה עצמה התנכרה לו. היא סירבה לברכו, היא שהיוותה עבורו מה שישו היווה לשאר המאמינים (לו דנטה היה משורר מעט פחות חזק מיד היה מוכרז לכופר) את הדרך והמתת של החסד והגאולה האלוהיים. וזמן מה אחר כך מתה. המשורר האמריקאי רוברט לואל כתב כי חלקה הראשון של "הקומדיה", ה"אִינְפֶרְנוֹ" (הגיהנום) הוא התיאור המדויק ביותר שהוא מכיר לדיכאון. דנטה נותר מוטל, כמו פרסיבל, על אבנים. ועם זאת הוא מבטיח בתום ה"*Vita Nuova*": "אם יהיה זה רצונו של זה שמטובו הכל חי, להעניק לי עוד כמה שנים, אני מקוה לכתוב על־אודותיה מה שמעולם לא נכתב על שום אשה אחרת."

והוא עמד בדיבורו. את כתיבת ה"קומדיה" החל כאשר היה כבר, כנראה, בגלות. פירנצה השרתה על ילדיה המחוננים גאווה ויאוש. "את כה דגולה, שאת פורשת כנפיים

מעל ים ויבשה, ובכל הגיהנום שמך ידוע." (הגיהנום, 3–26.1). היא היתה העיר העשירה ביותר של זמנה ומפלגותיה היריבות נחלקו בשאלת הנאמנות לאפיפיורות או לקיסרות הרומית הקדושה. הסכסוכים היו עקובים מדם. דנטה נקלע לתסבוכת פוליטית בשנת 1301 כאשר יצא עם עוד שני שליחים מטעם פירנצה לאפיפיור בוניפציוס השמיני במטרה לברר מהן כוונותיו ביחס לעיר. בהיעדרו של דנטה השתנו יחסי הכוחות בעיר והוא נשפט שלא בפניו למוות בשרֵפה ולהחרמת כל רכושו. הוא לא שב עוד לפירנצה.

*

וכך נפתחת הקומדיה האלוהית (אנא קיראו את הכתיב האיטלקי, גם אם אינכם קוראים איטלקית. המוזיקה, חמצן להליכה משורה לשורה, לוּ תבצבץ):

"Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita."

"כמחצית הדרך של חיינו
ראיתי והנה – יער אפל
סביבי, ושביל ישר אבד, איננו."
(תרגום: משה זינגר)

כיצד הגיע הגיבור־המשורר ליער? למען האמת, אין לו מושג. כה מלא בשינה היה בעוזבו את הדרך הישרה שאינו יכול להעיד היכן או מתי איבד את הדרך:

"Io non so ben ridir com' i' v'intrai
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai." (1.10-12)

איני יודע איך לשם נטיתי
כי אפפה אותי שינה גדולה
כשמדרכי הנכונה סטיתי." (שם)

המסע הגדול תחילתו באובדן מפה, בהתעוררות התודעה בסבך חשוך: פגישה מוזרה, מבלבלת, של זמן וחלל שאינם נצמדים זה לזה אלא נשמטים זה מזה. ההשמטות של שני הממדים מתרחשת מכוח הסטייה או המעידה הלא צפויה מלשון רבים ללשון יחיד המאפשרת את הכניסה אל התחום הפרטי, האידיוסינקרטי בו כבחלום מתבצעת ליטרליזציה של משפורה: ציור הלשון הידוע (והשתוק גם בזמנו של דנטה) המדמה דרך לזמן חיים, גדל לממדי יער אפל בו הדובר מוצא עצמו אבוד. אך גם יער אפל (שמייד יופיעו בו חיות טרף) הוא כבר סמל חשוך ומבהיל למצוקה. האם אנחנו בקונקרטי או בסמלי? האם אמצע החיים, שלושים וחמש על פי תהלים, הוא זמן האמת של הגוף או הזמן התרבותי? האם היער הוא מצב תודעה בלבד? אם כן, איזו ריאליה יש למקום שגדל לממדי העולם מתוך ליטרליזציה של סמל? אנחנו מצויים בהיפערות של הפצע. אין לנו מושג מה מעמד המילים, כי בדומה לדובר עצמו, אין אנו יודעים היכן אנו נמצאים. את

חוקי המקום יהיה עלינו לגלות עמו צעד צעד, דהיינו, שורה שורה, מתוך קריאה. "הדימוי הוא ראשית ההחלמה," כתבה פעם וירג'יניה וולף ביומנה. דנטה בנשימה הראשונה של היצירה שלו פולש אל הסמל ותולש אותו כדי לאחוז בו שוב, אבל כפצע. היער נהפך לפצע. הדיבור לאלימות. אבל כל אלימות דיבור עדיפה מאה מוגים על אלימויות השתיקה. לכן, בחוסר נוחות, במוזר, במקרטע, באין מקום ואין זמן של הראשית – בלכידה שלהם בלשון, יש תקווה. התקווה להיות עֵד המגיע בכל פעם לשורה הבאה.

סימנה העמוק ביותר של הגלות שנגזרה עליו בידי פירנצה, עירו האהובה, מצוי בצעידה הממושכת רבת התלאות בעולם המתים. השאלה שעלינו לשאול, אומר אוסיפ מנדלשטם, המשורר הרוסי, היא כמה סנדלים בילה דנטה בהליכתו כחסר בית בשבילים הקשים של איטליה. רק בהגיעו לגן העדן שומע עולה הרגל את תמצותה האכזרי של נבואת גלותו בדבריו של אבי־אבותיו, קאצ'יאגוידה (Cacciaguida), התְקפה לגולי כל הזמנים: "את היקר והאהוב עליך ביותר אתה תעזוב, זהו החץ הראשון שנורה ממיתר הגלות. אתה תלמד את טעם הלחם המר משולחנם של זרים, כמה הוא מלוח, וכמה קשה לעלות ולרדת במדרגות ביתם של אחרים." (עדן, 60–17.55). וכאן, במחצית הדרך בגן העדן, הגלות נהפכת למקור כות. העונש שנכפה עליו מתברר כתנאי הכרחי לכתיבת "הקומדיה". אל לנו להקל ראש במעמד גם אם אנחנו כבר שבעים עד להתפקע מן הקשרים האוטומטיים, הבלויים בעינינו בין סבל ליצירה. כאן, בגן העדן, במילים בוטות וחד־משמעיות, באושר היבש שאין בו דבר מלחלוחית האנקה או היבבה, גואל דנטה את עצמו בעצמו באינסטינקט העשוי מפז. אם אספר את קורות מסעי, מן העולם מטה המוכה מרירות דרך ההר שמפסגתו הנחמדה נטלו אותי עיני גבירתי מאור לאור, אני עלול לסכן את חיי, אומר המשורר לקאצ'יאגוידה, האמת תהיה מרה לשומעים רבים. וכתשובה הוא שומע דברים החלטיים: אל תשקר, ספר בדיוק מה ראית ותן להם להתגרד היכן שיגרד.

ואכן אנחנו לא פוסקים מלהתגרד. היה מי שאמר מבין קוראי "הקומדיה" הרבים, כי ממרומי גן העדן הגיהנום נדמה כרכילות. אשרי האיש. על מנת להיחלץ מהגיהנום דנטה דן לייסורים ולהרס לעיתים את היקר והאהוב עליו ביותר. הכתיבה מעניקה לו את הכוח האכזרי והמתוק של המתות־חסד: את מיטב כשרונו הוא יעניק לשירה הבלתי נשכחת של הנידונים על ידיו לתופת, שכן הם אלו שהוא חייב להותיר מאחור, פקדונות של שעירים לעזאזל שישאו את חרדותיו הקשות ונצחונותיו על עצמו, שהם ערבוביה מוזרה, מטרידה ובלתי ניתנת לשיכוך לירי, תיאולוגי או רטורי, של עונשים על אהבות, מרכזיות להפיכתו למי שהוא: לזה המוכתר למלך על עצמו (פורגטוריום, 27.124).

עם דנטה אני אפסע עכשיו אל עבר שני מקומות טורדניים בראשית מסעו, שיש בהם מן האימה וממורת הרוח שלו עצמו מהקשר המחניק כמו גם האקסטטי המאפיין את נִפְתָּלוּת האהבה והדין, מתחת לאדמה.

שערי הגיהנום: המעבר אל הָהֶיה הָיֶה במילים של השום מקנם

דרכי אתם נכנסים לעיר הייסורים,
דרכי אתם נכנסים לצער שאין לו שיעור,

דרכי אתם נכנסים לקהל האבודים.
הצדק הניע את יוצרי העליון;
בראו אותי הכוח האלוהי
החוכמה העילאית, ואהבה בראשיתית.
דבר לפני לא נוצר בלתי אם נצחי, ונצחי אני עומד ומתקיים.
זנחו כל תקווה, אתם הנכנסים.
(גיהנום, 9–3.1)

מי הוא המדבר ואל מי הוא פונה? והאם אנחנו רואים או שומעים את המילים? ומהו הדבר העושה אותן מעורפלות כל כך להבנה ועם זאת נדמה שהן מוכרות מאוד, כמו כבר שמענו אותן היכן שהוא. כך נפתח הקאנטו השלישי, מתוך תחושת בלבול אמיתית אצל הקוראים שמועצמת בשל העונג הספרותי הנדיר – להרף המרחק בין הבדיון למציאות מצטמצם למינימום ואין להבדיל בין דנטה עולה הרגל לבינינו – יחדיו, אנשים בשר ודם ודמות שכל כולה נייר וסימנים, אנו קוראים את המילים המשונות. במבוכה, כמו שומע גם אותנו, דנטה פונה לוירגיליוס[1] בבקשה לביאור הכתובת החקוקה, כך מסתבר, על גבי שער אבן, שכן המילים "קשות להבנה" (שם, 12).

1 הורדתי את וירגיליוס להערת שוליים מן הסיבה הפשוטה שהוא כל כך חשוב ל"קומדיה" שלו היה מדובר בו במסה גופא דמותו היתה משתלטת כליל על הטקסט. וירגיליוס הוא מורה הדרך שנשלח על ידי ביאטריצ'ה ללוות את דנטה בשני עולמות המתים הראשונים – בגיהנום ובפורגטוריום, מה שקרוי בעברית סתומה "הכור המצרף" (והוא אותו מקום שעד ימיו של דנטה היה רלוונטי אך ורק לתיאולוגים, ומדנטה שהעניק לו גיאוגרפיה מפורטת ואילך נעשה מהותי למאמין הקתולי), השוכן על הר שבקצהו גן העדן הארצי. בפורגטוריום נמצאות הנשמות המצויות בתהליך התנקות וכפרה על חטאיהן בעולם הזה. הנידונים בגיהנום נידונים לנצח. אין יציאה מן הגיהנום. הנידונים בעולם הזה. הנידונים בגיהנום נידונים לנצח. אין יציאה מן הגיהנום. הנידונים לפורגטוריום נשארים, כל אחד במדור המתאים לעוונו, עד אשר הנפש חשה כי היא טהורה ומכוח עצמה היא, אז היא משתחררת מעלה לגן העדן. הפורגטוריום הוא עניין של זמן; גן העדן והגיהנום שייכים לנצח. ביום הדין האחרון יתבטל הפורגטוריום שכן אז יוחזר לנפשות גופן הממשי, והן לא תהייבה יותר בבואת גופן הארצי. ואלו שדינם גן עדן העונג שלהם יגבר בזכות הגוף; ואלו שדינם גיהנום יוכפלו ייסוריהם. דנטה פוגש את וירגיליוס כבר בקאנטו הראשון בגוסו מחיות הטרף. וירגיליוס הוא המשורר בהא הידיעה של דנטה, ו"הקומדיה" (בעיקר הגיהנום) מושתתת על האייניאס, היצירה הגדולה של וירגיליוס, אותה כתב באחת־עשרה השנים האחרונות לחייו, עד מותו בשנת 19 לפני הספירה. בעולם הנוצרי הימי־בייניימי וירגיליוס נחשב לקוסם לבן – במודע או שלא במודע הוא ניבא את בואו של ישו באחד משיריו. ברגע פגישתם הראשונה בעולם המתים, דנטה שוכח לרגע שהוא אדם אבוד ומיואש ופונה בדברי אהבה בלתי נשכחים למשורר שלו: "האם אתה הוא וירגיליוס, הזרם האדיר הנפלא של הדבור?" שאלתי ובושה כיסתה את מצחי. "הו תהילה ואור לכל שאר המשוררים, והלוואי והלימוד הממושך והאהבה הגדולה שהשקעתי בכתביך יועילו לי! אתה אדוני והכותב שלי, ממך בלבד למדתי את הסגנון הצח שהנחיל לי כבוד." או בתרגום של משה זינגר: "אתה הוא זה וירגיליוס הנצחי,/ מעיין נובע שקולו זרם?" אמרתי, ובושה כיסתה מצחי./ "הו אור וכבוד המשוררים כולם,/ מספרך שאבתי הנאות/ ובו הגיתי לילה ויומם./ אתה לי המורה, אתה האות,/ ממך בלבד בא סגנוני הצח/ אשר כבוד הנחיל לי לבאות."

אבל וירגיליוס לא יבאר דבר. דברי השער הפתוח אינם פתוחים להבנה לעוברים בו – רק לראייה מעורפלת, המאיטה את הכניסה ואז מעצימה אותה. המילים החקוקות באבן מופיעות כמופקעות מהקשר, שוקלות כחומר בו הן מופיעות ושואבות אותנו פנימה. השער הוא המעבר לגזר דין: החטא הוא הוא העונש, קריאה משובשת והיענות מטעה, כפי שנלמד, לאהבה, לסוגיה. בהופעת מלות השער יש מן המפתה והמאיים – לא ציפינו להנאה אסתטית בבישור הגזֵרה. הגזֵרה כתובה היטב: המילים מצביעות פנימה באובסיה, אנפורה רחבה המוכפלת שלוש פעמים שבקצותיה בכל פעם וריאציה שונה מעט, מוזחת, על הייסורים, כמו לייסורים יש כביכול נפח והם אינם חד־ממדיים; ואז ההודעה הפרדוקסלית על היווצרותו של הגיהנום מתוך סמכות, חוכמה ואהבה. ההודאה באמת מבלבלת כי הרי אנו מצויים כאן כי נפלנו באיזה פח של טעות עצמית. והנה מסתבר שיש איזו אמת קשה שלא ניתן לכוף אותה, ולא רק שלא ניתן לכוף אותה, אין בה כל תועלת למצויים בשער הגיהנום. לו הייתי מבינה באמת ובתמים את הכתוב לא הייתי נמצאת היכן שאני נמצאת.

התימת דברי השער מקצינה את אי הנחת כיוון שהיא מופיעה בלשון ציווי, שהיא לשון עתיד סמויה, המורה כאן, בניגוד להגיון השפה, על מה שלמעשה כבר התרחש: רק אלו שממילא זנחו את התקווה, בעבר, מצויים בפתח הגיהנום. ובכלל, איך אפשר לצוות על זניחה של רגש? השער הוא מראית עין, המילים באבן ריקות ממה שהן מעידות שהוא מלא. המילים הכבדות ביותר, המוחשיות, העשויות חומר, הנקראות ממש בעין, אין בהן כדי לעצור את גזר הדין של ההרס העצמי. זו האירוניה של השער העשוי אבן – הוא אינו קיים, והגיהנום אינו קיים. אנחנו נכנסים אל המקום שבעצם אין לו נפח, אל שיבוש החוק האלוהי והטבעי, כאן יש אך ורק זמן. מבעד לפיסיות שמעניק דנטה המשורר לגיהנום משתקף המימד הבלתי נתפס של הסבל, מקום בו הנפש חווה את הקיום כזמן טהור, נורא מכל חומר שניתן להעלות על הדעת. במקום הזה, לשאלה "היכן אני נמצאת?" התשובה האפשרית היחידה היא בקריסה המוחלטת של המרחב והאור פנימה, והתשובה של הנידונים תהיה: "אני נמצא היכן שכואב לי." אוסיפ מנדלשטם אמר כי מוטעה לחשוב על הגיהנום כמקום בעל שלושה ממדים, עירוב של קרקסים ענקיים, מדבריות בעלי חולות אש, ביצות מסריחות, ערי בירה בבליות שמסגדיהן אדומים לוהטים. לא ניתן לדמיינו בצורת מכתש. והוא אינו יכול להופיע על גבי מפה. הגיהנום תלוי על בלימה, על התיל של האגואיזם העירוני. הגיהנום הוא כמגֵפה, מחלה מידבקת המתפשטת בקיום לא מרחבי.

החשדנות והאיום והפיתוי שבמלות השער גוברים – מי הוא המדבר והאם בכלל אני

וירגיליוס הוא מיצוי של האנושי האפשרי ללא חסד אלוהי; מבחינת דנטה אין נעלה על תוכמתו ואומנותו של המשורר שלו בעולם הפאגני. דנטה דן את וירגיליוס לגיהנום, ללימבו, שם מסתופפים גם הומרוס, אריסטו אפלטון, אלו החכמים העתיקים שנולדו לפני ישו ועל כן הגאולה חסומה בפניהם או במלותיו של וירגיליוס: "ללא תקווה אנו נידונים לגעגועים." כשדנטה נכנס דרך מפל האש לגן העדן ופוגש את ביאטריצ'ה, הוא נוכח לדעת כי וירגיליוס נעלם, ואז הוא פורץ בבכי: הוא גבר על המורה שלו הן בכתיבה והן ביחסיו עם הקדוש והאלוהי, והוא גבר עליו באכזריות קורעת לב (ליבו שלו וזה של הקוראים) וביהירות ברוטלית בעדינויות, במחוות הנדיבות שלה.

מסוגלת להאזין? אך הטקסט קורא לי מתוך חומרתו האסתטית, והימצאותה של האהבה, נוסף לצדק המגיע, ולכוח ולחוכמה האלוהיים, כאחת מהעוצמות המקיימות את הגיהנום והשתתפותה החידתית בבריאתו הינה רמז שאין מפלט לאינדיווידואל בתוככי עצמו.

רק לכשנגיע לגן עדן יתברר לנו היחסים המסתוריים בין אהבה לצדק. שם אפשר יהיה ללמוד כי הצדק האלוהי הוא מעבר להבנה ועל כן יש לקבלו ולבטוח בו ולאהוב אותו. למפקפקים הוא יכול להיראות שרירותי, למאמינים הוא בחירה רבת חסד ובעיני החוטאים הוא עונש לא צפוי. אך הדרך לגן עדן ארוכה כל כך – והאם שהייה של קורא בגן עדן כמוה ככתיבת גן העדן? וירגיליוס לא יבאר דבר מדברי השער – בגיהנום אין פרספקטיבה והקשרים – אך ידרבן את דנטה להתגבר על פחדיו ולהיכנס פנימה, ולמטה אל מתחת לאדמה. המשותף לנו ולדנטה עולה הרגל הוא הגוף, כל זמן שברשותנו הגוף יש ביכולתנו לנוע, משורה לשורה, מעמוד לעמוד. תנועה זו, הכמו ליניארית בעולם של מעגלים וספירלות, החוצה, היא זו שיש בה מתקוות השינוי של מצבנו. רק יצורים חסרי גוף, כמו מלאכים ונשמות המתים כבולים באופן גורלי להחלטותיהם. גם אם נגיע לקצה האור האפשרי, ואכן דנטה המשורר נגע בקצה תיאור האור והחסד, ייתכן ויתחוור לנו שכדי להיגאל באמת אין דרך אלא לכתוב מחדש את קורותינו על גב הספרות הקיימת, להאפיל עליה. כן, ייתכן והוא ימשוך אותנו אחריו דרך שערי הגיהנום, שהם שערי הספרות, התָוָוך בין הבטחת המלה להפוך לגוף, כישו, לבין האַלמות הקפואה והמיוסרת של השטן בתחתיות. שם, בבין לבין, הכל עומד להיות מוכרע ועל כן הכל מסוכן והסכנה מבוטאת בפיתוי המתעתע של חומריות המילים המצליחות לצקת בנו הנאת מגזר דין. ושם בשל כך מתחילה הטעות, אותה אנו יכולים עוד להרחיב כאשר נזהה אותה כגורל ומשמעות, כי אנחנו הקוראים שרויים תמיד בסכנה ליפול אל דפים מסוימים בטקסט, שנבקש לשוב ולקרוא בהם מבלי שנוכל להיחלץ מהם. הבנתנו הרי קשורה כמעט תמיד בקריאה חוזרת, אולי כבידונים שברשותם סיפור אחד בלבד.

הלב הרך של הגיהנום: החלום על גזר־דין לאהבה

א. פיצול

בישעיה יד, יב–טו, אנו קוראים "אֵיךְ נָפַלְתָּ מִשָּׁמַיִם הֵילֵל בֶּן שָׁחַר נִגְדַּעְתָּ לָאָרֶץ חוֹלֵשׁ עַל גּוֹיִם. וְאַתָּה אָמַרְתָּ בִּלְבָבְךָ הַשָּׁמַיִם אֶעֱלֶה מִמַּעַל לְכוֹכְבֵי אֵל אָרִים כִּסְאִי וְאֵשֵׁב בְּהַר מוֹעֵד בִּיַרְכְּתֵי צָפוֹן. אֶעֱלֶה עַל בָּמְתֵי עָב אֲדַמֶּה לְעֶלְיוֹן. אַךְ אֶל שְׁאוֹל תּוֹרַד אֶל יַרְכְּתֵי בוֹר."

ביוונית שמו של המלאך הזה, הנפלא ביותר ממלאכי הפמליה האלוהית, הוא לוציפר, שפירושו "נושא האור", תרגום להילל בן־שחר. על פי התיאולוגיה הנוצרית דרמה זו התחוללה תכף לבריאת העולם, ביום השלישי. דנטה דמיין את יצירת הגיהנום בעקבות נפילתו של לוציפר, הילל בן־שחר, לאדמה שנפערה בפחד למגעו, בדיוק מתחת לנקודה בה נצלב ישו בגולגלתא. על אותו ציר, מן הצד האחר מתנשא הר הפורגטוריום, שהתומר להיווצרו הוא מן המסה האדירה של אדמה שנקערה החוצה בעקבות נפילתו של לוציפר, ובראש הר הפרוגטוריום גן עדן עלי אדמות של אדם וחוה משכבר הימים. [illegible]

מעתה את מרכז האדמה, אמצעו של קו המחבר את שני קצות ההיסטוריה האנושית: הנפילה והגאולה.

נחמד. אך מהי הסיבה בשלה רצה הֵילֵל בן־שחר להידמות לעליון?

התיאולוגים של ימי־הביניים כמו ברנרד הקדוש, בונאוונטורה, ותומאס אקווינס טענו כי השטן חטא בחטא הגאווה. אך אותי מטריד דבר מה הקודם לסיבה מוסרית. הילל בן־שחר "אמר בלבבו". אם אמר בלבבו הרי כבר היה הוא עצמו נפרד מעצמו, כי אחרת לא יכול היה לדבר עם לבבו. "אֶדַּמֶּה לעליון" רצה. איני יודעת, אולי רצה להיות כמו מישהו אחר, מישהו שלחלוטין אינו הוא, אולי רצה להיעשות למי שאינו מפוצל בתוכו, ואז יוקל לו.

החיים, אליבא דאריסטו, התשתיתי כל כך להגות ימי־הביניים (מן המאה השלוש־עשרה הוא כונה פשוט 'הפילוסוף'. כמו אין זולתו), הם תנועה כלפי דבר מה נחפץ. דנטה, ביצירה מוקדמת יותר שלו (המשתה, *Convivio*) הבין את הנפש המונעת מכוח האהבה ככזו שנוצרה בידי אל אוהב וזקוקה לו, היחידי המסוגל לספקה, כמושא אהבתה.

הפיצול הפנימי הוא תולדת העובדה שנבראנו בידי אל אוהב ובלתי נראה. אין שקט. ובצימאון וברעב אנו נהפכים למי שמופקדים בידי עצמם; חֶסֶר, הרווח הזה ביני לבין עצמי, הוא המקום הגורלי. הוא התולש על האובדן ועל הגאולה. ועל כתיבת "הקומדיה".

כל תנועה היא תנועה של אהבה, כי כל תנועה כלפי מושא נחפץ משמרת בתוכה את האהבה האלוהית, הורתה. אהבותיהם של הנידונים הן אהבות משובשות, בחירות עגומות במושאים לא ראויים. זה המקום, על גדות האַכֶרוֹן, הנהר המקיף את הגיהנום, בו מסתופפים החוטאים לאחר שעברו בשער, ובעודם מתקהלים, מהכים לספן שיישא אותם אל העבר העמוק יותר, היכן שיוטלו לאחת מתשע טבעות הגיהנום בבטן האדמה, בהתאמה מטפורית רחבה לרוב מפשעם; שם, על גדת מי האַכֶרוֹן, בצפיפות קהל מכל ארצות העולם, ההתרגשות גוברת, הנידונים בוכים ומנאצים את אלוהים, אך כשהם עולים לסירתו של כָּרוֹן, ספן המתים בשאול, כבר בכל מאודם הם רוצים לחצות את הנהר, כי הפחד נהפך בתוכם לתשוקה (הגיהנום, 3.109–126).

הסופים, המיסטיקונים האיסלמיים, הבינו באופן שאין שני לו את דרמת הפיצול ועד כמה היא קשורה לנידוֹנוּת שבאהבה. אל־חלאג' (857–922 לספירה), טען כי תפקידו של השטן (איבליס) חורג מהבנתנו. אך המשמעות שהעניקו לשטן היא היפה ביותר שאני מכירה. אל־חלאג' אומר שכאשר אלוהים ציווה על איבליס לכרוע ברך לפני יצירתו החדשה, האדם, איבליס סירב, מכיוון שבעיניו רק אללה ראוי לסגידה. אלוהים ציווה על איבליס לעשות מה שציווה עליו בתוקף לא לעשות – לכרוע ברך לפני אחר ממנו. ומה עונשו של איבליס? לנצח נצחים שומע האוהב את צעקת האהוב: הסתלק מעל פני. איבליס הוא האוהב האדוק ביותר של אלוהים, ולנצח מהדהדות באוזניו מִלות הגירוש.

השטן, כפי שדנטה מתאר, מצוי בתחתיתו של הקונוס שיצר בנפילתו לאדמה. במקום הקפוא והצר ביותר, שכן ככל שמעמיקים לרדת, רדיוס המעגלים נעשה קטן יותר והסבל עז יותר. מנקודת מבט של הגיהנום דמות השטן מיתמרת לגובה, תקועה בחצי גופה בקרח. כשדנטה חוצה את אמצעה של האדמה תוך כדי שימוש בלוציפר כגרם מדרגות הוא רואה את נסיך הגיהנום כפי שרואה אותו האלוהים, ראשו מטה ועכוזו מעלה, כבשעת הנפילה מהשמים. דמותו עצומת הממדים שקועה בקרח, ובכל אחד משלושת ראשיו, האדום, הלבן־

ורייין והשחור (שהמעיירים נוטים להעניק להם את המשמעות של זעם, אימפוטנציה ורות, בהתאמה) הוא לועס בוגד שמעל באמון ובאהבה של איש חסד ומיטיב; בפה אחד עס יהודה איש קריות שהסגיר את ישו בנשיקה לרומיים, בפה שני קסיוס ובשלישי יוסוס – שני רוצחיו של יוליוס קיסר. עונש לבוגד באלוהי ועונש לבוגדים בשלטון זילוני. מעיניו זולגות דמעות מעורבבות בריר, ולו שלושה זוגות כנפיים, אדירות מפרשים, וקרומיות כשל עטלף, החובטות על סביבות הקרח ומקפיאות עוד יותר את מקום ואת הגיהנום כולו. אך מה שהופך את התמונה הגרוטסקית הזו למצמיתה היא עובדה המוזרה הבאה: אין שום קול. לא מחבטת הכנפיים, לא מהבכי, ולא מגריסת בוגדים. זה המקום של האלמות המוחלטת והקיפאון. נקודת האפס שהיתה חבויה כך או חרת בכל אחד ממדורי הגיהנום, מתבחנת כאן בכל עוצמתה. כן, השטן משמש כבית כלא עצמו, ועונשו הוא חוסר התנועה שחולש למעשה על כל אחת מתנועות השוא מונוטוניות וחסרות התוחלת שבכל אחת מטבעות הגיהנום. הוא העד היחיד לסבלו, ואין ל משמעות לעדות הזו כי אין בה לשנות את הקיום, אלא אך ורק להעצים את הסבל של עצמי, המשמש ציבוק לנסיך הגיהנום, הנורא שביצוריו, וחסר האונים שבהם.

בשמים, למעלה והפוך ללוציפר, הפיצול הוא מקור ברכה. (למעלה, תשע ספֵרות קונצנטריות סובבות אֶת האדמה; שבע הראשונות הן המרומים של כוכבי הלכת, הירח, מרקורי, ונוס, השמש, מרס, צדק ושבתאי; השמינית היא של כוכבי השבת; התשיעית, נחה כגביש ובדולח, הספֵרה הקרויה ה־Primum Mobile הספֵרה המניעה את כל היקום. כל המבנה הזה מוקף בשמי־שמים, רקיע ה־Empyrean, שם נפתחת השושנה של הצדיקות הצדיקים, לאין קץ רחבה סביב לאלוהים.) ולשון האהבה וההשתוקקות לאלוהים גם אם מחקה משהו מהאנושי – איננה אנושית. תנועת הנפש בשמים אינה פתוחה להבנה, בניגוד לגיהנום הפתוח לכולנו, זו זקוקה לחסד שמעבר לניסיון. כי מי מאיתנו נע פעם כך כלפי חפץ ליבו: הברוכים בראותם את האל אינם סובלים מהפיצול שבין התשוקה ליכולות. האופן הפשוט ביותר לניסוחו של ניסיון חתום זה מצוי דווקא בתיאורו של הקדוש גרגורי הגדול את חוויית האהבה של המלאכים השמיימיים שבראותם את האל הם בו־זמנית משתוקקים לראותו. אין חרדה בתשוקתם שכן בהשתוקקם הם מסופקים, ואין דחייה ומיאוס בסיפוק, שכן בהיותם מסופקים הם אחוזי תשוקה. ועל כן הם משתוקקים ללא ייסורים, כי לתשוקה גלווה מייד סיפוקה. ואינם קצים בסיפוקם שכן עצם היותם מסופקים משמעו להיות תמיד בוערי תשוקה. אם בגיהנום הפילוסופים הגדולים והמשוררים יושבי הטירה בלימבו ללא תקווה מתגעגעים, הרי כאן, גבוה במסתורין, הגעגועים, התקווה, התשוקה והסיפוק רודפים זה את זה, אור אחר אור. הפיצול הוא המקור לתנועה כלפי האל ולהנאה מהתנועה הזאת. זהו המחול, מלווה זוהר מוזיקה ותנועה, ורעב וצמא שאין עימם חרדה, ורוויה שאין ממנה די.

*

אם הפיצול הוא התנאי בגיהנום לסבל, בשמים לגאולה, הרי הכתיבה (אולי תמיד) אצל דנטה היא הליכה ממש של הגוף הכותב בהלל הנפשי, הפיכתו לגיאוגרפיה, לעולם. הארכיטקטורה המסובכת של "הקומדיה" נשענת על המבנה הפשוט לכאורה של קולו של "האני", ספק הסופר ספק המספר. אך עלי להיזהר: קיימת חפיפה בין דנטה עולה

הרגל לדנטה אליגיירי המשורר, אך החפיפה הזו איננה סימטרית אלא מבוססת על התקרבות תמידית, כמו בין שתי מילים נרדפות שאינן מצליחות לחלוטין להתלכד.

בורחס כתב באחת המסות שלו כי האלוהות הפגנית, זו המצויה בכל ישות בעולם, מצויה בשלמותה בספרות – כלומר, אין דמות שאינה למעשה המחבר. אבל השאלה הקריטית היא כיצד מסתירים את העובדה הזו – והאופן המוצלח ביותר להסתרה הוא השמתו של המחבר עצמו כאחת מן הדמויות. כך התנועה הנרקיסיסטית הגרנדיוזית הזאת מובלעת בהבדלה ובצמצום. ואם היא נעשית באופן מוצלח (אפשר מייד להיזכר בווידויים של אוגוסטינוס, שבו ה"אני" כה מסורבל דטורית עד כי אני לא יכולה לשכוח שהטון האוטוביוגרפי הוא בראש ובראשונה מזימת שכנוע) הרי המספר זוכה בנכונות שלנו לאינטימיות, להתמסרות, לוויתור שלנו על הצורך להיות ראויים בעיניו ובמקום זאת לאמונה הלוהטת שלנו שנסיונו כמספר מושתת על סמכות הניסיון, המקור שאינו פיקציה, אז, הרי גם אנחנו מחכים לרגע שבו נוכל להאמין שניתן להניח את הספרות על גבי החיים.

שוב אזכיר כי על דנטה היו מספרים שאנשים היו לוחשים בעוברו ברחוב "הנה, הנה האיש שחזר משם" – ושוכחים, בדיוק כמוני, הקוראת, כי לא רק שאדם חי אינו יכול לעבור לעבר השני ולחזור אלא שוכחים עובדה פשוטה יותר שהסופר, דנטה אליגיירי זה שדן לנצח את פאולו ופרנצ'סקה לייסורי גיהנום בשל אהבתם האסורה, כפי שנראה בהמשך, הוא אינו דנטה עולה הרגל שמתעלף מכאב כשפרנצ'סקה מסיימת את סיפורה.

מי מבינינו שירצו להיות פדנטים ולדרוש הצהרה גלויה מפי המספר שהוא גם המחבר ימצאו אותה בעקיפין לקראת סוף היצירה. ביאטריצ'ה תכנה את עולה הרגל בשמו, דנטה. אך גם מבלעדי החתימה הזו דנטה מוביל אותנו אל הגאולה בה מתלכד קולו כמספר עם קולו כסופר, בה הניתוק האפשרי בין כתיבה לדיבור מתאחה, באמצעות החסד האלוהי, וכאן לכאורה יש לנו את הערובה למקור. אבל כפי שמסעו הדידקטי – הן לגבי עצמו והן לגבינו – לא נפל לדוגמטיות בדרך, כך גם איננו דוגמטי בקצה. וב"דידקטי" אני מתכוונת – לספרות שטוענת טענה לגבי האופן בו ראוי לחיות את החיים, החיים שלא יפגשו באופן שרירותי ואקראי במוות, אלא חיים שיש בהם מסקנה.

אך מה שמעניין הוא שלמרות המסקנה – בדבר חוויית הגאולה, המסקנה הזו מעוכבת גם בקומדיה וגם אל מעבר לה. ביצירה היא מצליחה להיות מעוכבת מעצם העובדה שבכלל אין עניין לדנטה (בניגוד לפילוסופים) במופשט המושגי אלא בראש ובראשונה בקונקרטי, החושני, ובשמו של שום אבסטרקט הוא לא ינטוש את העולם. ההיצמדות אל ה"כמו" ואל המטפורי היא האומץ שבהתבוננות – והוא נותר מסור לו כי היופי לא מכריע אותו ארצה, כי העולם אהוב עליו הרבה יותר ממה שהוא אהוב עלינו. (זיכרו איך אפלטון, למשל, נלחם בחשיבה המטפורית שלו ומסיים את הפיידרוס לא במיתוס על הנפש אלא בדיון על המהלך הדיאלקטי, ואפילו המשתה שלו, היצירה הפואטית ביותר, מסתיימת בהתפוררות של השיחה הפואטית – ההירדמות של המשתתפים ועזיבתו של סוקרטס בשחר.) ואנחנו קוראים אותו לאט מאוד, לא רק משום שהוא יכול לעייף את הדם שלנו (כפי שבקט אומר על פרוסט) אלא משום שאנחנו לא ממהרים להינצל – כמוהו. וגם משום שחוויית ההינצלות השמורה לנו היא העונג ההריף שבקריאה. העונג הזה, גם אם כביכול נח על סוף היצירה, הרי נדחה אל מעבר לו: על דנטה אליגיירי למות כנוצרי טוב על מנת

לזכות, אם בכלל, בחסד האלוהי; וכאן, ברגע האחרון ממש, שמחת הטאוטולוגיה, המילים הנרדפות, התלכדות האני הביוגרפי והאני הכותב מתפצלת שוב אל זמן עתיד. החתימה אינה מנוחה סטטית. הגאולה, מסתבר, אינה מסקנה.

אך כפי שהפיצול מבטיח הימנעות מעצירה, מדוגמטיות, הוא מעניק התבוננות קליידוסקופית, לא פשוטה, ומערערת, על חוקי היצירה מתוך עצמם. התודעה של דנטה הסופר וזו של דנטה עולה הרגל כמוהן כשתי עדשות הנעות בו זמנית בזוויות שונות ומשונות האחת ביחס לשנייה. וכך, גזר־הדין שגוזר המשורר על דמויות חוטאים בגיהנום נשבר באופן שאינו ניתן להרמוניזציה עם מבטו של דנטה עולה הרגל; שבירות המבט הא־סימטריות הללו מאפשרות חופש ויופי הנולד מעמימויות של טונים רגשיים.

במעגל השני בגיהנום, בקאנטו החמישי, הקאנטו של אהבות ארוטיות אסורות ואקסטיביות, פוגש דנטה בדמותה של פרנצ'סקה, הגיבורה־החוטאת הראשונה, וכאן למעשה מתחיל ממש הגיהנום (במעגל הקודם, הלימבו, מצויות דמויות עקבי הרוח הפגניים שכל חטאם שנולדו לפני ישו ועל כן חסד הגאולה חתום בפניהם. חטאם הוא חטא הגורל, או ההיסטוריה הנוצרית), והוא מתחיל מתוך שברון לב, והתנגשות אימתנים בין דנטה המשורר לדנטה עולה הרגל, התנגשות שאני מבינה כמרד בחלום של האפשרות לגזור גזר־דין על האהבה, מרד טרגי, בו מסתופפים יחד החלומות והתבוסות.

ב. הזדהות

אם הגיהנום כולו עשוי טבעות של אהבה משובשת, תחילתו בחטא החם של האהבה, בהתמסרות ליופי ולארוס. המוסר והדוגמה הנוצריים התנגדו נמרצות לאתוס האהבה החצרונית, ששירתה תיארה בדקדקנות את יפי הגבירות הקרירות ואת הפנומן החדש ששמו לב־שבור. אך כיצד ניתן להוקיע את הגוף מבלי לחשוף אותו? כולנו מכירים את הגוף הענוג, המתמסר של ישו; את העירום המעונה החלבי והמבהיק של קדושים מחוררי חיצים ושל קדושות שתולשים משדיהן המושלמים את הפטמות; החוטאים – שמקומם ביצירות הוא או על כרכובים היצוניים (מי יכול לשכוח, למשל, את דמויות האבן מפותלות גסויות גוף ולירקה בכנסיות הרומנסקיות, כמו באוֹטֶן ווֶזֶלָה) או בפיסול הטִימָפָּנָה מעל דלתות כנסיות שמאלה ולמטה – מצויים בכל התנוחות הארוטיות והגרוטסקיות גם יחד. לא ניתן לעקוף את הגוף כי בין אם נוח לאחדים מאיתנו ובין אם לאו, הוא עדיין ההוכחה היחידה לקיום. אין מפתיע מעובדות פשוטות. דחיית הגוף תוך כדי ארוטיזציה קיצונית שלו תשתיתית למסורת הנוצרית. ודנטה אינו יוצא דופן. אך הוא יוצא דופן בכך שאינו מעמיד פנים שאינו רואה את מעשה ידיו. להיפך. הוא משתמש בשלילתי־ורדוקסלית של הקשר בין היופי לארוס כדי למרוד בתנועה הכפויה הזאת, ואוהבים־הנידונים גם כקריאת־תיגר על מסורת הרואה בקצה האהבה –

עוד סצנה בגיהנום ששיגעה קוראים והוקרים רבים כל כך. שיגעה עד כדי בי שכל גוטים לאבד את המצפן־האסתטי־הדוניסטי שאין שני לו בקריאת עליו את זה המוסרני המבקש לגזון את הקפלים שבספרות ולהתאים אז גוף קרתני זה או אחר.

אז היכן אנחנו? בשערי הגיהנום עמדנו לעבור אל סכנות הספרות; בפגישה עם פרנצ'סקה אנו נופלים פנימה, קרביים ולב, אל תשוקת הדם והדין.

*

לאחר שדנטה ווירגיליוס פגשו במינוֹס, שופט המתים, המפלצת הכורכת את זנבה על גופה למספר טבעות המציין את עומק המדור אליו מושלך מיד כל נידון העומד לפניה, הם מגיעים אל מרחב בו כל אור גאלם (כן, באלף. שורה 28: Io venni in loco d'ogne luce muto), רוחות עזות נוהמות, וגורפות עמן מעלה ומטה כבסתרזרה את רוחות המתים, הבוכות ומקוננות, אלו ששעבדו את התבונה לתשוקה. ואין להם תקווה למנוחה או להקלה מהסערה בה הם לכודים. דנטה שואל את וירגיליוס מי הן הדמויות שהוא רואה המיטלטלות ברוח, והמהוות כמעין להקה נפרדת בחוטאים, הדומה לסיעת ציפורים. וירגיליוס עונה בקטלוג מהפנט של דמויות מפורסמות בעיקר מהספרות האפית והרומנסות הימי־ביינימיות, ידועות בפרשיות האהבה הסנסציוניות שלהן, כמו סֶמִירָמִיס, קליאופטרה, הלנה מטרויה, אַכִּילֶס, פאריס וטְרִיסְטַן. ואל רשימה מפוארת זו, דנטה מכניס אשה אלמונית, פרובינציאלית, מַדַּם בוברי של המאה השלוש־עשרה (כפי שכינה אותה המשורר אדוארדו סנגווינטי). הקטע הבא הוא תרגום מילולי מן השורה ה־50 של הקאנטו החמישי – עד סופו.

"...ועל אלפי צללים נוספים [וירגיליוס] הצביע
אלו שאהבה הפרידה מחיינו, ונקב בשמותיהם.
ולמשמע שמות הגבירות והאבירים על שפתי
מורי, נמלאתי רחמים ופיק ברכיים
"משורר" אמרתי "ברצון אדבר עם שניים שם הנעים יחדיו,
נדמה נישאים כה בקלות ברוח." והשיב
"אתה תבחין בהתקרבם ואז תפציר בהם
בשם האהבה הנוהגת אותם, והם יבואו."
וכשהרוח היטתה אותם לעברנו
קראתי בקול "הו נפשות עייפות, בואו
דברו איתנו, אם הוא (שאין להזכירו) לא אוסר".

כיונים אחוזות תשוקה לשוב לקן המתוק, בכנפיים
פרושות ויציבות מתעופפות דרך האוויר כך ניתקו
מלהק המלכה דידו ובאו אלינו דחופים ברוח הקשה,
כה עזה היתה קריאתי להם.

"הו יצור חי, נדיב ונוטה חסד, דרך האוויר השחור באת לבקר אותנו
אותנו, שהכתמנו את העולם בדם, אם אדון העולם היה ידידנו היינו
מתפללים לשלומך כיוון שנכמרו רחמיך עלינו, כאן, בסופנו המר.

מה שיגרום לך עונג לשמוע ולהשמיע נשמע ונשמיע לך, כל עוד הרוח
נחה מזעפה.

עיר הולדתי שוכנת היכן שנהר הפו
מתמזג בנחת עם יובליו. אהבה, הניצתת בקלות בלבבות רכים
לכדה את זה בשל דמותי הנאה, שנקרעה ממני בטרם עת
ונפשי עוד מדממת את הגזֵלה. אהבה שאינה חוננת שום אהוב
מלאהוב, לכדה אותי בפראות להתענג עליו, ואפילו כאן
הוא לא מש מצידי. אהבה הנחיתה עלינו מוות אחד.
קין מצפה לזה ששבר את חיינו.

דיבור זה נישא אלינו מעמם.

ולאחר שהאזנתי לנפשות האומללות, הרכנתי את ראשי
ולא הרמתי את מבטי עד ששמעתי
את המשורר שואל "על מה אתה חושב?" ובתשובה עניתי
"אבוי – אילו מחשבות נעימות, איזו תשוקה אדירה
הביאו אותם הנה, אל דרך היגון. ואז בפנותי שוב אליהם
פתחתי ואמרתי "פרנצ'סקה, ייסורייך מעוררים בי בכי
רחמים וצער – אבל אמרי לי, בשעות האנחה המתוקות
באילו אופנים האהבה ראשית גילתה לך

את התשוקות המסוכסכות? והיא לי "אין צער עמוק יותר
מהיזכרות בזמן מכאוב בימים מאושרים; כפי שהמורה שלך יכול
היטב להעיד.

אך אם כה חפץ אתה לדעת איך האהבה היכתה בנו שורש,
אספר לך, מתייפחת אספר.

יום אחד, בשעות הפנאי, קראנו אודות לנסלוט, – אסיר
של אהבה. לבדנו, לא חושדים במאום. לעיתים
מבטינו נפגשו ופנינו היו מחווירות. אך רגע מסוים
הכניע אותנו: קראנו איך האוהב הנאמן נישק את החיוך המיוחל,
וזה, שלעולם לא יעזבני, נישק אותי כולו רועד.
גלהוט היה הספר וגלהוט גם הסופר: באותו יום לא הוספנו

לקרוא." בעוד נפש אחת מספרת, השניה בכתה, נשברתי
מרחמים והתעלפתי, נופל לארץ כמת."

לו היה עלינו לדמיין את הסצנה על במת תיאטרון או אופרה, אני מניחה שרבים, כמוני, היו נענים להוראות הסמויות ומבליטים באור את דנטה עולה הרגל ואת פרנצ'סקה, בעוד וירגיליוס ופאולו, בן זוגה, היו פחות או יותר נעלמים בצללים. דנטה מצליח ליצור את האפקט של האור/צל התודעתיים בכך שוירגיליוס אינו משתתף בשיחה, ובכך שפרנצ'סקה אינה נוקבת בשמו של פאולו אהוב ליבה (היא מצביעה עליו לשונית כ"זה כאן" questi), ופונה רק לדנטה. רוב הקומנטטורים מוצאים באי־נקיבת השם של פאולו רמז לוולגריות ולקור שבחטא־הבשרים. היא לא אהבה אותו באמת, היא אהבה את האהבה (תמיד מעניין לראות היכן אנו מסרבים כקוראים להשתמש בנסיון חיינו ולאחוז בהפשטות. היש מי מאיתנו שהצליח אי פעם להפריד בין אהבת האהבה לאהבת האהוב?). מול טענה כזו ניתן לומר שדווקא סקס יכול להצמיח אינטימיות כה גדולה עד כי נקיבת שם כמוה כהפרעה והפרדה. החשוב בעיני הוא לא לנסות ולשפוט אותה – היא הרי כבר בגיהנום, אלא לשים לב להיעבות ולהתמסרות בין דנטה לפרנצ'סקה. בקשה צנועה ועדינה של דנטה ("הו נפשות עייפות, בואו דברו איתנו") נענית בשקיקה וברוחב לב הנובעים מבדידות קיצונית או מתנועת ההתמסרות המאפיינת את האוהבים ("הו יצור חי נדיב ונוטה חסד, דרך האוויר השחור באת לבקר אותנו... מה שיגרום לך עונג לשמוע ולהשמיע נשמע ונשמיע לך"). בקריאה הראשונה של הטקסט נקיבת שמה של פרנצ'סקה על־ידי דנטה מפתיעה וטבעית גם יחד. מפתיעה – שכן היא אינה מציגה את עצמה בשם, וטבעית – לתחושת ההכרות והקרבה ביניהם. הוא כמו טועם את שמה, מכושף, כבתחילת גילוי האהבה, בחיזורים (אפשר להיזכר כיצד רומיאו השתגע משמה של ז'ולייט, כמו היה בשם להשקותו לשוכרה). פרנצ'סקה היא מהדמויות הבודדות בגיהנום המספרות את המאורע שבגינו נענשו (כמו יוליסס ואוגולינו, למשל). מי שאינו בקיא בדברי רכילות הזמן איננו יכול לדעת כי פרנצ'סקה היתה נשואה ופאולו היה המורה הפרטי שלה. (יהיה זה בוקצ'יו המשורר, עשרות שנים לאחר מותו של דנטה, בבארו את "הקומדיה", שיעניק נפח דרמטי ללקוניות של מיעוט הפרטים ההיסטוריים.) דנטה כלל לא מתעניין בחטא הניאוף, גם לא היא. מה שלשניהם העיקר הוא הפנומנולוגיה של ההתאהבות. ומתברר שזו קשורה קשר הדוק לאהבת הסִפרות.

שיח בענייני אהבה מתנהל בין גבר לאשה על־אודות נסיבות טרגיות של סיפור אהבה, שמה שהוביל להן, דהיינו לרצח האוהבים בידי הבעל, היה התאהבות בעקבות קריאה באחד מסיפורי האהבה המפורסמים ביותר של ימי־הביניים והוא של לנסלוט האביר וגווינֶוֶר מלכת בריטניה, אשתו של המלך ארתור. פרנצ'סקה אף מכנה את הספר גלהוט, איש הסתר של גווינֶוֶר ולנסלוט, דרכו העבירו מכתבים וקבעו פגישות. הסצנה הזו דומה לציורי מראה בהם רואים דמות יושבת האוחזת בראי ובראי משתקפת אותה דמות האוחזת בראי וכן הלאה. האמת, אלו הרגעים האהובים עלי בספרות, המקומות בהן הספרות מזהה עצמה כמדיום ובכך מרחיבה את קיומה עד הקצוות (מעט דוגמאות מפורסמות אחרות? משייקספיר, כמובן: מלכודת העכברים בהמלט; שבירת מטה הכשפים של פרוספרו בסערה; אפילו מלות הפרדה של פַּק, הפיה הזדונית בחלום ליל קיץ, מהקהל, בעודו נהפך למנקה התיאטרון).

המפגש עם האוהבים הוא מחווה אחרונה של דנטה המשורר לשירת האהבה, המושפעת מאתוס האהבה החצרונית, של נעוריו. דבריה של פרנצ'סקה הם בחלקם אלוזיות וציטוטים

זירתו המוקדמת של דנטה ושל משורר־חבר גווידו גווינזילי (Guido Guinizelli), ומר היא עצמה ממשיכה להיות קוראת של ספרות אהבה תוך כדי שהיא מספרת את פור אהבתה, ודנטה עצמו כמו חותם בה את שמו, מעצם ציטוטה את יצירתו המוקדמת. א ופאולו מחקים בנשיקתם, את נשיקתם הכתובה של גווינוֶור ולנסלוט, ולמעשה, מאותו ע לא המשיכו לקרוא. הם נפלו לדף אחד בספר, והדף הזה כעת מיטלטל לנצח ברוח, ם, צללים חסרי גוף, לכודים בחיבוק חסר גוף. לעיתים נדמה לי כי אם חטאו באמת משהו (ואני מניחה לחטא המייגע והמובן מאליו של הניאוף) הרי חטאו בכך שלא המשיכו קרוא, בכך שקיבלו על עצמם להתאים את תשוקתם לליריקה ולרטוריקה המקובלות.

דנטה המשורר כותב שיר פרידה לז'אנר המסוים הזה של שירת האהבה. הוא הגיע מימוש מוחלט של השירה הזו בכך שהצליח להעניק פרסום וחיי נצח לנערה אלמונית מעתה תהיה מוכרת לא פחות מקליאופטרה או הלנה. הוא מכתיר את פרנצ'סקה כזוהרת טרגית בגיבורות ובקורבנות של האהבה הרומנטית. כמשורר הוא מיצה את קולו בשירה ו כאשר העניק אותו בפעם האחרונה לפרנצ'סקה. הוא חייב כמשורר ללכת הלאה והוא ן לגיהנום את יצירתו הקדומה. כעת יכתוב ז'אנר חדש בלתי ניתן לחיקוי מכל וכל, של ירת האהבה, ואותו יקדיש לאשה מתה, ביאטריצ'ה, שכל חייו חלם עליה ומעודו לא נגע ה, ולאלוהים. הדמיון, אותה יכולת אנושית לאלכימיה, לטרנספורמציות, ליצירת ומנות, ייתכן ודרוש לו להדחיק את הצורך באחר.

הוא מפקיד את האוהבים בגיהנום, קורבנות למוזה הלירית, על מנת שיוכל לכתוב לאה. אך בגוזרו עליהם את ייסורי העולם הבא, הוא בא לידי עימות עם עצמו. הוא אינו סוגל לראות בעיניים פקוחות את מעשי ידיו כמשורר וכשופט. והוא מתעלף. החיכוך זבין עולה הרגל הנסער לבין המשורר הנחוש מסומן בשבירה הפתאומית של הטקסט.

הוא יודע, כגולה ממולדת ומאהבת ביאטריצ'ה כאן על פני האדמה כי "ברוטלי לאהוב, רוטלי עוד יותר למות, וברוטלי – הרחק מהישג ידו של הצדק – למות מאהבה".

מקורות

D. Alighieri *Vita nuova* (Oxford, M. Musa trans., 1992).

D. Alighieri *The Divine Comedy* (Princeton, C.S. Singelton trans. & commentary, 6 vols., 1989).

D. Alighieri *The Divine Comedy* (New York, J.D. Sinclair ed., 3 Vols., 1961).

F. Fergusson *Dante* (New York, 1966).

J. Freccero *Dante, The Poetics of Conversion* (Cambridge, 1986).

D.S. Hawkins & R. Jacoff *The Poets' Dante: Twentieth-Century Responses* (New York, 2000).

A.A. Iannucci (ed.) *Dante: Contemporary Perspective* (Toronto, 1997).

A. Mandellbaum, A. Oldcorn & C. Ross (eds.) *Inferno*, Lectura Dantis 1 (Berkeley, 1998).