

מארג || MA'ARAG

כתב עת ישראלי לפסיכואנליזה

The Israel Annual of Psychoanalysis

כרך יג, 2025-2026

Volume 13, 2025-2026

מאמרים

"זכר הילדות הענוג עדיין":¹ דימויי ילדות בהגותם של זיגמונד פרויד וולטר בנימין

ענת צור מהלאל

זיכרונות הילדות מגלמים שיבה להתנסות הילדית ברבדים התוכני והצורני בעיקר באמצעות שיבה לדימויים ויזואליים בהגותם של זיגמונד פרויד ושל ולטר בנימין. שניהם טוענים כי הפוטנציאל של זיכרונות הילדות טמון ביצירת התנסויות חדשות. אלה מיוחסות לעבר ולשחזור אירועי עבר ממשיים, אך למעשה הן נבראות בזמן ההווה של ההיזכרות. על פי מאפיין מהותי זה של תהליך ההיזכרות אדם יכול ליצור עבור עצמו בהווה את ההיסטוריה הפרטית שלו ואת שפתו הייחודית. הבנות אלה נבחנות באמצעות קריאה פסיכואנליטית בחיבורו של בנימין, "ילדות בברלין סמוך ל-1900" (1938) [1992]. טקסט זה, שאפשר לכנותו ממואר, מכיל אסופה של מה שבנימין מכנה "מחשבות דימוי" או "מחשבות תמונה" (Denkbilder) המיוחסות לילדותו. במרכז עומדת החוויה הייחודית של ילד בעיר ברלין במפנה המאה העשרים. החיבור, שנכתב בשנותיו האחרונות של בנימין, הוא למעשה שיר קינה על אובדן הבטחת השפע והשוויון בראשית המאה ועל השבר שהוא ובני דורו היהודים ניצבו לפתחו עם עליית המשטר הנאצי והמלחמה הקרבה. הקריאה בו תתמקד בשלוש תמות מרכזיות: הראשונה, מעשה החלפת המקור בתחליפים כמאפיין של החברה המודרנית; השנייה, דימויי ילדות כתצורה מקדימה לעתידו של האדם; והשלישית, תרגום ההתנסות מדימויים למילים ומשפת הדמיון למילה הכתובה כטרנספורמציה מחייה, במיוחד בזמני שבר.

"אצלי זיכרונות הילדות המוקדמים הם היחידים בעלי אופי חזותי; אלה סצנות בעלות עיבוד ציורי עשיר, וניתן להשוותן רק להצגה על במה" (פרויד [1901] 2015: 66).

"ניסיתי לאחוז בדימויים שהוטבעו בילד מהמעמד הבינוני והתנסויותיו בעיר הגדולה [...] הדימויים של מטרופולין הילדות שלי עשויים בבסיסם לייצר התנסות היסטורית מאוחרת" (Benjamin [1938] 2002: 344; התרגום שלי, ההדגשה במקור).

"לעולם לא נוכל להחזיר לעצמנו בשלמות את אשר נשכח. ואולי זה טוב. הזעזוע שבבעלות המחודשת יהיה הרסני כל-כך, שבו ברגע יאלצנו לחדול מלהבין את געגועינו. אבל כך אנו מבינים אותם, ואף מיטיבים להבין, ככל שהדברים הנשכחים שקועים בעומק רב יותר בתוכנו" (בנימין [1938] 1992: 30).

זיכרונות ילדות מחזיקים את התשתית החושית-רגשית-תרבותית של הווייתו של האדם. לצד היותם מעין מסד ראשוני של העולם הפנימי, הרישום האישי הראשוני של האדם החווה וזוכר, הם משתנים תדיר בהתאם להלכי הרוח הרגשיים בעת ההיזכרות. זיכרונות הילדות המוקדמת מתקיימים בתוכנו בדינמיקה מתמדת בין היזכרות לשכחה, בין מוכרות לזרות, בין עונג לעצב. הילדות היא תקופה של התנסות וגילוי של העולם החיצוני והפנימי (Freud 1938: 125–135). עם התפתחות היכולת הרפלקטיבית, נאספות אל זיכרונות הילדות משמעויות מגוונות. ברבות השנים, ברשת הקשרים עלומה, מתווספות לדימויים המלווים אותנו מילדות שכבות של רשמים מתקופות זמן נוספות. שחזורם של זיכרונות ילדות דורש מהאדם לשוב אל תהליכי עיבוד ראשוניים ובה בעת להישאר במגע עם תהליכי העיבוד הבוגרים. זיכרונות הילדות משחזרים את אירועי העבר, כולל את הקשר התרחשותם, הלך הרוח הרגשי המגולם בהם וההיבט הפרשני האישי שלהם. יתר על כן, בשל האופנות הייחודית לעיבוד מידע וניתוחו בילדות, בהשוואה לתקופות חיים אחרות, שחזורם של זיכרונות ילדות משמעו שחזור האירועים לא רק בהיבטם התוכני, אלא גם בהיבטם הצורני. כוונתי במיוחד להיבט החשיבה בתמונות. מבחר זיכרונות הילדות של אדם בתקופת זמן מסוימת מבנה בהדרגה את סיפור חייו ואת ההיסטוריה האישית שלו.

פרויד דן בחיבורו משנת 1899, "על זיכרונות מחפים", במאפיינים של זיכרונות ילדות ומדגיש כי בולטת בהם ההישענות על ההיבט החזותי. לגבי דידו זיכרונות הילדות מקודדים בתמונות בעלות אופי ייחודי: "כל

אימת שבזיכרון עולה דמות-עצמו של האדם בדרך זו כמושא בין מושאים אחרים, מותר לנו לראות עימות זה של האני הפועל ושל האני הזוכר כראיה שחל עיבוד ברושם הראשוני. נראה הדבר, כאילו חזרו ותורגמו כאן עקבות-זיכרון-ילדות [Kindheit-Erinnerungsspur] בזמן מאוחר יותר (זמן ההתעוררות) לביטוי פלסטי וחזותי. אך מעולם לא הגיע לתודעתנו שעתוקו של הרושם הראשוני" (פרויד [1899] 1967: 198). בעת שהילד מגלה אפוא את העולם, נאספים זיכרונותיו. אופנויות החשיבה ועיבוד המידע הייחודיים לילדות משפיעים על דינמיקת שימור זיכרונות הילדות. המידע החושי-רגשי שנאסף בהקשר לאירועי העבר עובר אינטגרציה בשפה הנפשית רבת הרבדים בעת ההיזכרות, ובמיוחד בשפה הארכאית של הלא-מודע הנשענת על "ביטוי פלסטי וחזותי". תהליך ידיעת המציאות המתמשך לאורך החיים הוא במהותו תהליך של "תרגום לאחור" יותר מאשר תהליך של גילוי החדש וחותר להשבת שפות מוקדמות של ידיעה וחוויה.

פרויד טוען כי בעוד פעולת ההיזכרות של האדם הבוגר עשויה לשאת אופי חזותי או שמיעתי, "הבדלים אלה נעלמים במהלך חלום, כולנו חולמים בעיקר בדימויים חזותיים (visuelles Bild). אולם זיכרונות הילדות מתאפיינים גם הם בנסיגה לאחור; זיכרונות הילדות הם גרפיים גם אצל אנשים שההיזכרות המאוחרת שלהם ענייה ביסודות חזותיים. ובכן, הזיכרון החזותי משמר את אופיו של הזיכרון הילדי" (פרויד [1901] 2015: 65-66). במילים אחרות, לא הזיכרון הילדי הוא המשמר את תמונות הילדות, אלא תמונות הילדות הן המשמרות את הזיכרון הילדי (בגרמנית, המילה Bild משמעה הן דימוי הן תמונה, כך ששני המונחים אינם מובחנים זה מזה). דרכו של האדם הבוגר אל עברו המוקדם היא תמיד חלקית ומעורפלת, אם לא חסומה לחלוטין. הנתיב היחיד אל אותה ילדות עלומה טמון בהשבתה של ההתנסות הילדית המרכזית, הנשענת על ההתנסות החושית, במיוחד זו החזותית. על מנת להשיב דבר מה מההתנסות הילדית עלינו לנסות לשוב אל ערוץ התנסות פיגורטיבי, אל עולם התמונות המפציעות מהלא-מודע בצורתן הגולמית ולהרפות מהמוטיבציה האנליטית המגולמת במציאת קשרים סיבתיים או נסיבתיים.

במקרה של טראומה מוקדמת, שמעצם טבעה אי-אפשר לזכור אותה או להיזכר בה כהווייתה, שרידי הזיכרון של האירוע הטרואומטי, כמו זיכרונות ילדות באשר הם, מתגלגלים והופכים לעתים לעקבות זיכרון ויזואליים. הוא כותב: "החומר של עקבות-הזיכרון, שממנו חושל, לא נודע לנו בצורתו המקורית" (פרויד [1899] 1967: 199). מנקודת מבטו של פרויד, זיכרונות ילדות מוקדמים מתאפיינים בכך שהם נוצרים מחדש באופן אקטיבי ודינמי בעת ההיזכרות, לעתים אף כחדשים ובזיקה מועטה או אפסית לאירועי

העבר הממשיים. אופיים של זיכרונות אלה מושפע בעיקר מהלך רוחו הנפשי של האדם בעת ההיזכרות בהווה:

ואולי בכלל ספק הוא, אם יש לנו זיכרונות מודעים מימי הילדות או שמא יש לנו רק זיכרונות על ימי הילדות. זיכרונות-ילדותנו מעלים לפנינו את שנות-חיינו הראשונות לא כפי שהיו אלא כפי שנראו לתקופות-התעוררות מאוחרות יותר. באותם זמני התעוררות לא בצבצו ועלו זיכרונות-הילדות, כפי שנוהגים לומר, אלא עוצבו אז, וכמה וכמה מניעים, שכוונת נאמנות היסטורית רחוקה מהם, היה להם חלק בהשפעה על עיצוב צורתם של זיכרונותינו וכן על מבחרם (שם: שם, ההדגשות במקור).

פרויד מערער אפוא על ערכה האונטולוגי של ההיזכרות להעלאתם של זיכרונות ממשיים למודעות. הזיכרונות המוקדמים עשויים להידמות לנו כממשיים ואז נרגיש צורך לייחסם לאירועי עבר שהתרחשו במציאות. עם זאת, הוא אומר, יש לייחס את הנטייה הזאת לתעתועי הזיכרון היוצרים מציאות פנימית מפותלת ומורכבת וחותרים להעניק לה תוקף ממשי. לפיכך זיכרונות הילדות המפציעים אל המודעות מספרים סיפור נפשי על ההתרחשות "כאן ועכשיו" יותר מאשר על התרחשות בעבר הממשי. הקשר של תמונות המיוחסות לעבר אל העבר הממשי הוא מעצם טיבו מתעתע, חלקי ואף כוזב. פרויד חוזר על תובנות אלה בספרו על הפסיכופתולוגיה של חיי היומיום: "אם עורכים בדיקה אנליטית לזיכרונות שהשתמרו אצל אדם כלשהו, כי אז אפשר לקבוע בנקל שאין ערובה לנכונותם. אחדות מהתמונות בזיכרון הן ודאי מזויפות, חלקיות או עברו התקה בזמן ובמרחב [...] כוחות חזקים מתקופת החיים המאוחרת עיצבו את כושר ההיזכרות של חוויות הילדות, וסביר שאותם כוחות הם האחראים לכך שבאופן כללי התרחקנו מההבנה של שנות הילדות שלנו עד כדי התנכרות מוחלטת" (פרויד [1901] 2015: 65). איכותם של זיכרונות מוקדמים דומה לזו של חלומות. בשני המקרים הם מתעוררים מתוך זיקה קרובה לחוויה החושית, במיוחד לשפת התמונות שהם מציעים, שמעצם טיבה ספוגה ברשמים חושיים-נפשיים מרובדים ועשירים. בהמשך לרעיונותיו של פרויד בדבר שפת התמונות וחשיבותה או במקביל להם, גם הדימוי הדיאלקטי של ולטר בנימין מתייחס למערכת ייחודית של סימנים או שפות ויזואליות המסרבות לפירוש. הדימוי הדיאלקטי נוצר בין חלימה להתעוררות ובין חוסר יכולת לייצג חוויה במילים להכרח לנסות לעשות כן. בנימין, במחשבותיו על היסטוריה וזיכרון, יצר את המושג "דימוי דיאלקטי" על מנת לייצג את האירוע שמתעורר בזיכרון כדימוי לאופן שבו העבר נוצר מחדש כחוויה בהווה: ה"אז" מתלכד עם ה"עכשיו", והדבר

מתרחש כהרף עין, ברגע אחד של זמן-עכשיו (Jetzt-Zeit), שאותו מכנה בנימין "רגע ההתעוררות". הוא יוצר המשגה חדשה של הזמן ההיסטורי המבוסס על הזיקה בין "אז" ל"עכשיו" כפי שבאה לידי ביטוי בדימויים. כל "עכשיו" היסטורי מסוים מקושר ל"אז" היסטורי מסוים. בנימין פיתח שפה ייחודית של חשיבה בתמונות הבנויה מקונסטלציות של דימויים דיאלקטיים (Weigel 2015: 347). צורתו הספרותית של הדימוי הדיאלקטי היא מחשבת הדימוי או התמונה (Denkbild). הדימוי הדיאלקטי מוצג כקונסטלציה, מבנה שנשען על התצורה המרחבית שלו יותר מאשר על התכנים המרכיבים אותו (Didi-Huberman 2005; Nägele 2002).

בדומה לשפת החלום של פרויד, הדימוי הדיאלקטי של בנימין מתייחס לשפה, ורואה בה מערכת משמעות ייחודית שאינה נכנעת לפרשנות אחת מסוימת. עבור פרויד פירוש החלום מערב פירוק של הדימויים המוצעים בחלימה לחלקיקים המרכיבים אותם על מנת ליצור מבנים והקשרים חדשים שמהם בנויות מחשבות החלום. עבור בנימין, לעומת זאת, הדימוי יוצר מבנה שמהותו פיגורטיבית או מרחבית בלבד. עצם קיומו של הדימוי הדיאלקטי במיקום מסוים מייצר הפרעה לסדר הקיים ולאופנות השגורה שבה אנו חווים ומפרשים את המציאות. המסגרת המרחבית של הדימוי מודגשת על ידו באמצעות המושג Stelle (גרמנית ולטינית), המסמן מיקום מסוים או פוזיציה מסוימת ומתקשר גם למיקום הכוכבים במערכת השמש. הדימוי הדיאלקטי נוצר אפוא במיקום מסוים שלתוכו הוא מתפרץ או פורע את סדריו (צור מהלאל 2024-2025; Tzur Mahalel 2023).

האפשרות לחיות מחדש את העבר בדיעבד (Nachträglichkeit) מאפשרת חוויה שהיא בו בזמן חדשה וגם מוכרת. תהליך זה מאפשר חופש לאדם לחוות את עצמו בהקשרים משתנים ומתחדשים. זיכרונות ילדות מתעוררים בנו כמאמץ להשיב דבר מה שאבד. במאמר זה העוסק בזיכרונות ילדות, אני מבקשת להשיב דבר מה מזיכרונות הילדות של הפסיכואנליזה עצמה או מההיסטוריה המוקדמת שלה. ברצוני לנסות לחקור היבטים בהתהוותה של החשיבה הפסיכואנליטית כפי שהם מגולמים ברעיונותיו של פרויד על הזיכרון וההיסטוריה בשימת לב להקשרם ההיסטורי והתרבותי. בהקשר זה כדאי לציין שפרויד ובנימין צמחו בתרבות דומה, חלקו זהות דומה כהוגים המשתייכים לבורגנות היהודית החילונית במרחב דובר הגרמנית בתחילת המאה הקודמת, והיו עדים לתהליכים שהביאו לעליית המשטר הנאצי ולהשלכותיה הנוראות. ייתכן שאותן נקודות דמיון בין פרויד לבנימין, ובמיוחד היותם שייכים לאותו דור שחווה את החלום ושברו במובן היהודי, עוררו בשניהם עניין משותף בהיסטוריה, בזיכרון ובהיזכרות. כתיבתם היא עדות היסטורית לאותה עלייה ונפילה.

"ילדות בברלין סמוך ל-1900": הקדמה

ממאר הילדות של ולטר בנימין, "ילדות בברלין סמוך ל-1900" (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert) הוא עבודת מונטאז' של מחשבות דימוי (Denkbilder) על ילדותו. רשמים מוקדמים אלה מוצגים כאסופת תמונות הנשענת על עקבות זיכרון ויזואליים, וכל תמונה מקושרת לאסוציאציה או למקטע מחשבה. ההחלטה לכתוב את זיכרונותיו המוקדמים כילד שגדל בברלין בתחילת המאה גמלה בלבו בנקודת מפנה טרגית בחייו, כאשר נכפה עליו לעזוב לצמיתות את עיר הולדתו עם עליית המשטר הנאצי. זמן קצר לאחר מכן נלקחה ממנו אזרחותו הגרמנית. על רקע מוצאו היהודי יש לראות בזיכרונותיו קינה לילדות אבודה בעיר אבודה מתוך תרבות שאבדה. כוונתי לתרבות הגרמנית הליברלית-אינטלקטואלית של התקופה, ובאופן יותר ספציפי – לתרבות היהודית האינטלקטואלית החילונית.²

הממאר של בנימין בנוי כמעין עבודת פסיפס של מקטעי פרוזה קצרים, שאפשר להבינם כנבואות המושלכות לאחור יותר מאשר כעדויות היסטוריות. בשנות הארבעים לחייו חיפש בנימין את זרעי ההרסנות למלחמה הממשמשת ובאה. יותר מאשר עיסוק בסיפורו האישי הוא עסוק בטקסט זה בהצגת התפתחותה של הבורגנות האינטלקטואלית היהודית בברלין במפנה המאה דרך עיניו של הילד (Witte 1991: 11–14). בנימין איננו מנתח פסיכואנליטית את זיכרונות ילדותו אף שהפסיכואנליזה עסקה רבות בזיכרונות ילדות מוקדמים ובחשיבותם, שכן הממאר אינו מיועד לפרוש את ההיסטוריה הפרטית שלו לשם איחוי או ריסוי נפשי. מטרת הכתיבה היא הטקסט עצמו, הארוג בשפת הדימויים והתמונות בבחינת יצירת שפה חדשה. שפת הדימויים של בנימין מציעה מארג עשיר המביע את הטרגדיה העתידה לבוא ברמה האישית וברמה החברתית וטומנת בחובה מסרים חידתיים.

2 ממאר הילדות של בנימין אינו עוסק באופן מפורש במוצאו היחודי ובחשלוכות המסוכנות של מוצא זה על מעמדו וביטחונו האישי בעת הכתיבה. עם זאת, חטון המלנכולי המאפיין את הטקסט כולו מגלם באופן עמוק את היותו מעין קינה לתרבות היהודית-גרמנית העומדת בפני כיליון. התייחסות יחידה לזהות היהודית המורכבת של בנימין מופיעה במחשבת הדימוי "התעוררות המיניות" (Erwachen des Sexus). במרכזו של פרק זה מופיע זיכרון שלפיו הוא נשלח לבדו מבית הוריו החילוני-מתבולל לחגוג את ערב ראש השנה היחודי בבית כנסת רפורמי בעיר. הוא מאבד את דרכו ומתוך אותו שיטוט חסר מוצא כרחובות הזרים שוטף אותו באחת "גל לוחט של פחד (...) ובאותו רגע ממש – גל שני של הפקרות גמורה (...). ושני הגלים התנגשו זה בזה, באין מעצור, בתחושת-התאוה הגדולה הראשונה, שחילול החג התערב בה בסרסוריותו של הרחוב" (בנימין [1938] 1992: 19).

באביב שנת 1938, אחרי ש"ילדות בברלין סמוך ל-1900" נדחה שלוש פעמים לכל הפחות על ידי שלושה מוציאים לאור שונים, כתב בנימין לכתב העת הספרותי *Mass und Wert* (מידה וערך):

הטקסט הזה הבשיל במהלך הגלות שלי; במהלך חמש השנים האחרונות, לא חלף חודש מבלי שהקדשתי עצמי אליו [...] תוכנית העבודה החלה בשנת 1932 [...] אז חלחלה בי לראשונה ההכרה שבקרב איאלץ להיפרד לזמן ממושך, אולי לנצח, מעיר הולדתי. פעמים מספר חוויתי בחיי הפנימיים את תהליך ההתחסנות כתהליך מבריא. גם במצב הנוכחי החלטתי ללכת בעקבות תהליך זה, ובכוונת מכון הפניתי את תשומת לבי אל אותם דימויים שבגלות מועדים לעורר את הגעגועים העזים ביותר, הרי הם דימויים של ילדות (Benjamin [1938] 2002: 445–446; התרגום שלי).

הקדמה זו מציגה כמה מהמאפיינים העיקריים של הטקסט הייחודי של בנימין. ראשית, מעשה ההשבה לחיים של דימויי ילדות אינו בשום אופן בבחינת התענגות נוסטלגית. ההיזכרות מוצגת כתהליך חשיפה לגורמי חולי בתקווה להתחסנות, אך בנטילת סיכונים. ממאר הילדות של בנימין ככותב בוגר מגלם תהליך של אבל כפול: אבל על ילדותו האבודה ואבל על עיר הולדתו שממנה הוא נאלץ לגלות. בתהליך אבל כפול זה בנימין מציג את מוצאו וילדותו כקמעות חיים לזמנים אבודים. שנית, בנימין מציג את האינטגרציה בין העולם החיצוני לפנימי כאתגר מרכזי שהילד מתמודד עמו במעבר ההדרגתי לבגרות. הילדות דורשת הקשר, סביבה, תנאים מסוימים המאפשרים לתהליכי ההתפתחות הצפויים להתרחש. בתוך כך הסביבה המסוימת שהילד חווה נספגת אל תוכו והופכת לחלק בלתי נפרד מעולמו הפנימי.

בנימין מציע דימוי מעניין למארג מורכב זה בתחילת הממאר: "כמו אם המאמצת אל שדה את הרך הנולד מבלי להעירו, כך נוהגים החיים, ימים רבים, בזכר הילדות הענוג עדיין" (בנימין [1938] 1992: 52). זיכרונות ראשוניים של אם ותינוק אינם יכולים להישמר באופן מודע על ידי התינוק, אלא במודעותה של האם בלבד. גם דימויי ילדות אינם יכולים להשתחזר כהווייתם, שכן במהלך התפתחותו אדם עובר שינויים רחבי היקף בעולמו הפנימי, במרחב החוויות ובתהליכי החשיבה. ניסיונו של בנימין לאחוז מחדש בדימויי ילדות אבודים נעשה באמצעות שיבה אל התמונה הראשונית, אם כל התמונות: אם ותינוקה. דימוי זה, המגלם את תמצית הילדות המוקדמת, מוצג אמנם כענוג, אך המילה "עדיין" מנבאת את כאב האובדן באופן העתיד לבוא.

בממואר מוצגת ילדותו כמארג עשיר בחוויות וברשמים, אשר הוביל אותו למבוי סתום בחייו הבוגרים. תהליך ההיזכרות שלו מתקיים בכמה תנאים: הזיכרונות מקבלים פשר בתוך מרחב טקסטואלי והשפה המילולית נשענת על שפת התמונות. דימויי תמונה אוחזים את אופנות החוויה הילדית ופורשים את אופנות הפרשנות הילדית בהיבטי התוכן והצורה, או כפי שמנסח זאת בנימין, במהות הבלתי נפרדת של "המכסה והמכוסה" (und Hülle) (Verhülltes) (צור מהלאל 2021; Tzur Mahalel 2004; Benjamin [1925] 2019). דימויים אלה משולבים במחשבות הנוצרות בתהליך ההיזכרות. כזכור, מחשבת הדימוי (Denkbild) בנויה כשילוב של "אז" ו"עכשיו". הדימוי או התמונה (Bild) מיוחסים לעבר, בעוד המחשבה (Denken) מיוחסת להווה. בנימין חותר ליצירת דימויים דיאלקטיים המציעים רגעים ייחודיים של חוויה חיה. כזכור, זהו עניין מאתגר וחיוני במיוחד במקרה של זיכרונות ילדות, שכן המסע אל הילדות הוא מסע אל ראשית ההתפתחות, עת התפיסה החושית פתוחה להפנמות בעוד הרפלקציה מצומצמת.

ברצוני להציע קריאה פסיכואנליטית באסופה של מחשבות דימוי (Denkbilder) מתוך "ילדות בברלין סמוך ל-1900", בניסיון לתת צורה לתופעה הייחודית של זיכרונות ילדות מנקודת מבטו של הכותב ולהדגיש את שפת התמונות שבנימין יוצר בטקסט זה. על פי ההמשגות של פרויד ובנימין, התמונה והדימוי הוויזואלי מאתגרים את גבולות הזמן והמרחב ומספקים נתיב שבאמצעותו אפשר לאחוז או לאחוז מחדש בזיכרונות שבורים ובמשמעויות אבודות. היכולת לחיות חוויה המיוחסת לעבר בהווה טומנת בחובה פוטנציאל לחריגה אל מעבר לגבולות המרחב והזמן (צור מהלאל 2022; Tzur Mahalel 2021). הקריאה המוצעת תתמקד בשלוש תמות מרכזיות: מעשה החלפת המקור בתחליפים כמאפיין של החברה המודרנית, דימויי ילדות כרמז מטרים לעתידו של האדם ומעשה תרגום ההתנסות מדימויים למילים ומשפת הדמיון למילה הכתובה כטרנספורמציה מחייה, במיוחד בזמני שבר. מחשבות הדימוי המוצגות מבקשות שלא להיקרא באופן אינטלקטואלי קונצפטואלי. במקום זאת יש לתת להן להיספג בנפש כמו בעת שאנו מביטים בתמונות או בסרטונים קצרים, לדמיין אותן כמצב שבו אדם בשם ולטר בנימין פותח לפנינו אלבום תמונות ישן ומהוה או ארכיון פרטי של סרטוני שמונה מ"מ חורקים. מתוך הדהוי והחורק, דווקא מהם, עשוי להפציע מעשה התרגום הנפשי המשמעותי ביותר.

תחליפים למקור בחברה המודרנית

כל מחשבת דימוי מציעה מעצם טבעה חוויה מובחנת של מרחב וזמן. "המרפסות" (Loggien) היא מחשבת הדימוי הפותחת את הממור.³ הפרק נפתח, כאמור, ב"זכר הילדות הענוג עדיין" המלווה בדימוי "אם המאמצת אל שדה את הרך הנולד מבלי להעירו" (1938 [1992: 52]). מגולם בדימוי זה הרעיון שההתפתחות וההיזכרות ארוגות בתהליכי השינה והחלימה ומובטחות באמצעות הנוכחות האימהית המסורה. בניגוד לדימוי פותח זה, שכולו רכות ותקווה לעתיד לבוא, הדימוי הסוגר את פרק מחשבת הדימוי הוא של "מאוזוליאום שנועד לו [לילד] מזמן" (שם: 54). בין שני הדימויים האלה עולה השאלה הבלתי נמנעת, המצערת, מה קרה לילד שהסביבה המזינה שפגשה אותו בתחילת חייו נשאה עמה הבטחה להתפתחות ושגשוג, שמצא עצמו בבגרותו לכוד במבנה קבורה עתיק המכונה מאוזוליאום. שאלה זו מקבלת משנה תוקף עם האמירה של בנימין על כך כי הפרק "המרפסות" הוא "הדיוקן המדויק ביותר שניתן לי על עצמי" (Eiland and Jennings 2014: 214; התרגום שלי).

המרפסות, אותם מרחבים ביתיים מחופים הנשענים על קריאטידות, עמודים מקושטים הפונים אל העולם החיצוני, הציעו לילד מרחב מעברי בין הפנימי לחיצוני, בין הביתי לאלביתי ובין האישי לציבורי. "לא היה דבר שיחזק את שלי [היקר לי] (die meine inniger) ביתר שאת מן ההצצה אל חצרות שאחת ממרפסותיהן האפלוליות, שבקיץ הצלו עליה סוככים, הייתה לי לעריסה שבה השכיבה העיר את האזרח החדש" (בנימין [1938] 1992: 52). נקודת המבט המוצגת כאן אפוא היא של ילד המביט במרפסות של אחרים מבחוץ. מדובר במעבר מתינוק המחובק ברכות בזרועות אמו אל ילד המפנה את המבט החוצה, אל המרחב הציבורי. במהלך מעבר זה הילד ממשיך לכמוה למרחב ביתי – בתים של אחרים – יותר מאשר לביתו שלו. אפילו הדימוי של העריסה הנקשר כאן למרחב המסוים שמספקות המרפסות אינו ממוקם בהכרח בביתו. העמודים התומכים במרפסות ומספקים מארג דימויים עשיר מוצגים כנישאים אל בית השכנים בקומה העליונה. "הקאריאטידות שנשאו את המרפסת של הקומה הבאה עשויות היו לעזוב לרגע את מקומן כדי לשיר ליד עריסה זו שיר שאמנם לא הכיל כמעט דבר ממה שציפה לי

3 בנימין הותיר אחריו שתי גרסאות של הטקסט "ילדות בברלין סמוך ל-1900", המובחנות ביניהן בסדר הפרקים ובנוסחים מעט שונים של חלק מהפרקים. הגרסה הראשונה הושלמה בשנת 1934 והשנייה הושלמה בשנת 1938. בחרתי במסגרת מאמר זה להשתמש בגרסה המאוחרת אשר נחשבת הגרסה הסופית.

מאוחר יותר, אך לעומת זאת הכיל את האמרה שבזכותה נסך עלי אוויר החצרות שכרון מאז ועד עולם" (שם: שם). כך מתגלה החיבוק האימהי הראשוני והבסיסי לחוויה הילדית שהופיעה בראשית הטקסט כמורכבת, שכן המרפסות המדומות לעריסה ממוקמות בבתי זרים ומבטו של הילד מתבונן בהן מבחוץ ולא מבפנים והן עשויות "לעזוב לרגע את מקומן" באחת. שיר הערש רווי הגעגועים שהושר בעבר לצד העריסה מושר כעת על ידי עמודי המרפסות ולא בקול אנושי. הילד המתבונן מקיים יחסים עם אובייקטים דוממים יותר מאשר עם בני אנוש ועם אובייקטים של אחרים יותר מאשר עם אלה שלו. הילד והתינוק שהוצגו בפתח הטקסט כחבוקים באינטימיות וברוך הועברו למרחב הציבורי האורבני המנוכר.

מאפיין מרכזי נוסף של הטקסט של בנימין הוא כאמור השפה הייחודית. הוא מציג בזיכרונותיו שפה של תמונות, אורות וצללים, צבעים ומרקמים לצד קולות, מקצבים וריחות. שפה חושנית זו משיבה זיכרונות מוקדמים הן מבחינת התוכן הן מבחינת הצורה. כשם שעמודי המרפסת מספקים לה תמיכה חיונית, כך השפה החושנית העומדת בבסיס זיכרונות אלה מספקת תמיכה להתפתחות החשיבה הקונצפטואלית. "אני סבור שמהו מאויר זה עוד עמד סביב כרמי קאפרי, שבהם חיבקתי את אהובתי, ובאותו אוויר עצמו ניצבות התמונות והאלגוריות השולטות במחשבתי, כשלוט הקאריאטידות שבמרומי המרפסות בחצרות מערב-ברלין" (שם: שם).

הילדות היא השלב הראשון בתהליך הבילדונג (Bildung) המרכזי כל כך בתרבות הגרמנית ובהתפתחות הסובייקט החושב, "האזרח החדש". תהליך זה מוצג כהטמעה מורכבת של המוכר והאינטימי בזר והמנוכר של הראשיתי עם תחליפיו השונים והמשונים. בנימין מתאר את הסביבה הייחודית שהקיפה והכילה את החלימה שלו כילד: "שם הרדימוני קצב החשמליות וחביטת השטיחים. בגיא זה צמחו חלומותיי. תחילה החלומות חסרי הצורה, שהיו רוויים אולי נחשולי מים או ריח החלב; אחריהם יריעות-החלום הארוכות: חלומות על מסעות או על גשם; לבסוף הערניים יותר: על משחק הגולות הבא בפארק גן-החיות, על טיול יום ראשון" (שם: שם).

כאן מונח באופן סמוי המפתח ליכולת לגבור על הפערים המאתגרים את התמודדותו של הילד, "שכן כל דבר בחצר נהפך לי לרמז" (שם: שם). היכולת לשהות במרחב האינטימי של החלום והפנטזיה עשויה לסייע לילד במפגש עם החוויות הזרות והאקראיות בעולם החיצוני. החלימה מופיעה כמרחב של הטמעה ויצירה מחדש של העולם הפנימי וזה החיצוני על מנת לאפשר הסתגלות אליהם. זהו אתגר התפתחותי גדול המותיר שאריות של אובדן וגעגוע. שאריות אלה, המקודדות כתמונות או כשרידי זיכרון, נמצאות בלב לבו של הטקסט. בפרק "המרפסות", השאריות מופיעות כתחליפים שעמם

נאלץ הילד להתמודד ולבצע את משימות ההתפתחות. מרפסות של שכנים מחליפות את חיבוקה של האם ואת עריסת הילדות; קריאטידות, ובהמשך קצב החשמליות וחביטת השטיחים, מזמרות את שיר הערש במקומה. רשת תחליפים זו מותירה הטבעה פנימית כה חסרה, כה רחוקה מהאם המאמצת אל שדה את הרך הנולד מבלי להעירו, כעולם של צללים הסוגר בהדרגה על הילד ועל התפתחותו.

דוגמה נוספת לרשת התחליפים שהמרחב האורבני המודרני מספק היא הדימוי של עץ בחצר. "אך השפעה עמוקה ביותר נטה להשפיע עלי המקום שבו עמד העץ בחצר. מקום זה הושאר פנוי מריצוף, והייתה משוקעת בו טבעת ברזל רחבה. המוטות שעברו בה יצרו סורג על פני האדמה החשופה" (שם: שם). המבנה האורבני המורכב מטבעת ברזל וסורגים מוצג כדימוי למודרנה. הוא מגלם את הכוונה להגביל את הטבע ולשלוט בו כך שיוכל להיווצר מחדש כמעין ארטיפקט של הטבע ולאחר שעבר התאמה לצרכים אורבניים, "דימיתי כי לא לשווא היא ממוסגרת כך. לפעמים הרהרתי במה שהתרחש שם בבור השחור שמתוכו עולה הגזע" (שם: שם). אפשר לחשוב על הבור השחור כדימוי לאדמה ולשורשי ההתפתחות. בנימין אורג יחדיו את הזיכרון הרך של האם המאמצת אל שדה את הרך הנולד עם הבור השחור שבו גדל העץ כדימויים לשאריות הטבע המאומצות אל חיק הסביבה האורבנית, אך בתוך כך נאלצות לוותר על דבר מה מהותי בקיומן כשלעצמו.

תובענות הסביבה האורבנית מייצרת שאריות מלנכוליות שעליהן מתעכב בנימין. "הדקל בעציץ נראה בן-בלי-בית, שמולדתו ביבשת השחורה נשתכחה זה מכבר והומרה בטרקלין הסמוך. כך רצה זאת חוק המקום, אשר אי-פעם ערגו עליו חלומות הדיירים. אך קודם ששקע מקום זה בתהום הנשייה, נטלה לפעמים האמנות על עצמה להעטות עליו זוהר" (שם: 53). ילדות בעיר המודרנית מציעה אפוא רשת של תחליפים במקום המהות המקורית של הדברים: בור מחליף את האדמה הכהה, עץ הדקל בדמות הגולה, אולי הגולה היהודי שזכר מולדתו נשתכח ממנו והפך ללא יותר מקישוט. התפתחות משמעה תנועה קדימה ובה בעת הותרת דבר מה מאחור. עם התבגרותו נדרש הילד להותיר מאחור דבר מה יקר מתמימותו וממבטו הפתוח ונטול העכבות. משמעה של הגדילה בברלין בסביבות שנת 1900 מוצג כהתפתחות הנעזרת בתחליפים מסוגים שונים לאובייקטים המקוריים וליחסים עמם, וכל זאת בקצב המודרנה, בחופזה ובעודפות.⁴ הילד הגדל בברלין במפנה המאה

4 הרעיונות על התרבות המודרנית המספקת תחליפים למקור אשר נועדו לקרב אותנו אליו אך שבמהות הדברים מרחיקים אותנו ממנו נדונה בהרחבה בחיבורו החשוב של בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" (בנימין [1939] 1996).

נאלץ להסתפק ברשת תחליפים למקור החיוני וזו מותירה הטבעה נפשית המגולמת בעקבות זיכרון, צלקות מלנכוליות וכמיהה מתמשכת ונסתרת. מאפיינים אלה של התפתחות במרחב האורבני המודרני מוצאים ביטוי נוסף באמצעות ממד הזמן:

הזמן התיישן והלך בחדרים הללו, עתירי-הצללים, שנפתחו אל החצרות. ודווקא משום כך הוסיף הבוקר, כאשר הייתי נתקל בו במרפסת שלנו, להיות בוקר שעה ארוכה כל-כך, שדמה לעצמו יותר מבכל מקום אחר, וכך גם שעות היום שלהלן. מעולם לא הצלחתי לצפות להן כאן; תמיד כבר ציפו הן לי. הן כבר היו שם שעה ארוכה, וכבר כמו יצאו מן האופנה, כאשר הייתי סוף-סוף מוצא אותן שם לאחר חיפושים (שם: 53).

בהקשר לילדות ולהתפתחות מציע כאן הזמן הזדקנות בצללים יותר מאשר פריחה הדרגתית. הוא כמו שוכן במרפסות, לעולם אינו נעדר ואינו מקור לגעגוע. היום החדש המופיע עם בוקר אינו נמצא בתנועה חיה ומשתנה, אלא נוכח וממתין משכבר. זו הייתה יכולה להיות נוכחות משרה ביטחון על הילד, אך איכותו הקבועה של הזמן מצטרפת לרשת התחליפים שבמקום להחזיק חיים מקבעת חוויה של סטגנציה.

הנימה המלנכולית בפרק "המרפסות" הולכת וגוברת. הילד שהתבונן בחצרות וחלם על מרפסות מוצא עצמו בבגרותו מרוקן מתחושת בית או ייעוד, לכוד בזיכרונות על הצללים השתוקים של המרפסות: "מאז ימי ילדותי השתנו המרפסות פחות משאר החדרים. אך לא רק מטעם זה הן עדיין קרובות לליבי, אלא דווקא בגלל הנחמה הטמונה באי-התאמתן למגורים, לגבי מי ששוב אינו מגיע בעצמו למגורים של ממש. הן גבול שיכוננו של הברלינאי" (שם: שם). המרפסות מוצגות כדימוי שביסס בבנימין לראשונה את תחושת המרחב והזמן, בריאה הנושאת את הממד הפיזי במשולב עם הממד המטפיזי. המבוגר שזוכר את עצמו חי באינטימיות או שמא באשליית האינטימיות, הקשורה במהותן הייחודית של מרפסות ילדותו, מוצא עצמו בהווה לכוד בהן, מנוכר לכל מקום מבטחים: "ברלין – אלוהות העיר עצמה – מתחילה בהן. היא נוכחת שם עד כדי כך ששום דבר ארעי אין לו קיום על ידה. בחסותה משלימים המקום והזמן עם עצמם וזה עם זה. שניהם חונים פה למרגלותיה, אך הילד, שהיה כלול בברית, שוהה במרפסת שלו, ממוסגר בין שני אלה, כמו במאוזוליאום שנועד לו מזמן" (שם: 53-54).

הפרק מסתיים אפוא בשיאה של אותה נימה מלנכולית של יאוש המנוגד לציפייה לבאות שחש הילד. אלוזיה למחזה רומיאו ויוליה מדגישה את ההיבט הטרגי בגורלו של הכותב, שמבין בדיעבד כי מאוזיליאום ולא התפתחות

היה ייעודו המקורי, "אנחתו האחרונה של רומיאו שוטטה בחצרנו מחפשת אחרי ההד, שהוכן לו במערת-הקבורה של יוליה" (שם: 53). הילדות מוצגת אפוא כזמן קסום שבו היקום כולו פרוש ופתוח אל מול עיניו המשתאות של הילד. בדומה לבריאת העולם, גם הילדות מציעה אופקים פתוחים והזדמנויות ייחודיות לאיסוף חוויות חדשות בדרכים מגוונות. האווירה הקסומה של הילדות מושפעת מקרבתה לתחילת החיים, לחוויה הרחמית ובאופן אינטואיטיבי לאם ולאימהי, אם כל הדברים. זיקות אלה של הילדות לאימהי מוצגות כהבטחה להגשמה עתידית. עם זאת רשת עודפת של תחליפים למקור מסרים אניגמטיים נארגה גם היא אל תוך זיכרונות הילדות כתצורה מקדימה לגורל המאוזוליאום העתידי.

אם כל הדברים

הזיקה של הילד להיבט האימהי מוצגת באופן הבולט ביותר במחשבת הדימוי "בוקר חורפי" (Wintermorgen), וזו נפתחת במשאלת הילדות להתנסות שהנפש מזהה כחיונית לגדילה:

פיה, המעמידה לרשותו משאלה אחת, יש לכל אדם. אלא שרק מעטים יודעים להיזכר במשאלה שהביעו; לפיכך רק מעטים מזהים, בהמשך חייהם, את התגשמותה. יודע אני את זו שהתגשמה לגבי, ואיני רוצה לומר שהיא הייתה נבונה יותר ממשאלתם של ילדי האגדות. היא התהוותה בתוכי עם התקרבות המנורה, השכם בבוקר החורפי, בשש ושלושים, אל מיטתי, תוך שהטילה את צל האומנת על השמיכה (שם: 16).

האומנת המופיעה בתמונה זו כדימוי לאימהי נוכחת באמצעות צלה בלבד. הצל מחליף את הדמות הממשית, כשם שדמותה הממשית מחליפה את האם הממשית. דימוי צלה של האומנת הינו לפיכך דימוי של דימוי, תחליף כפול לאם. האווירה של ההתעוררות בבוקרי חורף מוצגת באור כמעט אידילי: "רק קולה של האומנת הפריע את המהלך, שבו נוהג היה הבוקר החורפי להפקידני בידי החפצים שבחדרי" (שם: שם). הילד כמה להוויה הרחמית שבה הוא עטוף בחפצים שבחדרו ובחוויה החושית המרובדת שהיא מספקת. החפץ הראשון הנושא את משאלתו של הילד הוא המנורה, דימוי מרכזי בהגותו של בנימין (למשל 2005 [Benjamin 1933]). המנורה מטילה אור וצל, והתנועה ביניהם מדריכה את הילד להפנות אליהם את המבט ולחקוק בזיכרוננו את התמונות הנגלות לעיניו.

במקרה הנוכחי מבטו פונה אל צל דמותה של האומנת המוטל על מיטתו. האומנת מציתה אש בתנור ומלבה את הגחלים. "כאשר סיימה לטפל בו, הניחה תפוח לצלייה בחלל הארובה" (בנימין [1938] 1992: 16). הילד מוקסם ממראה תפוח העץ הנאפה בלהבות התנור. הוא מסיט את הבריח בדלת התנור, מחכה בסבלנות, "עד שנדמה לי שאני מריח את הבושם המקציף הבא מתוך תא של יום-החורף, תא שהוא עמוק וחשאי אף יותר מזה המפיק את ניחוח העץ בערב חג המולד" (שם: שם). הפיתוי הנסתר מהדהד מחוזות מיתיים של פיתוי:

והנה מונח לו הפרי האפל, החמים, התפוח, אשר בא לביתי, מוכר ובכל זאת שונה, כמו מכר קרוב ששב ממסע. היה זה המסע דרך הארץ האפלה של להט התנור, שממנו נטל את ניחוחות כל הדברים שהיום שמרם לי, מוכנים ומזומנים. לפיכך גם לא היה תמה בכך, שתמיד כאשר חיממתי את ידי בלחיו המבריקות התגנב לליבי היסוס מפני נגיסה בו, חשתי שהבשורה החולפת שנשא עמו בניחוהו עלולה לחמוק ממני בקלות יתרה בעברה על לשוני (שם: 16-17).

התפוח מוצג כדימוי דיאלקטי המגלם משמעויות מיתיות ומהות נצחית לצד "זמן-עכשיו", התנסות רגעית שהיא מעצם מהותה בת חלוף. חוויית הילדות המגולמת בתפוח מפציעה בזיכרוננו של המבוגר כדימוי חי דחוס בחושניות. הילד מוצג כמתעורר במיטתו, מרחב גן עדן פרטי משלו, ובה בעת הוא מתואר גם כמי שכבר הופנמה בו תודעת האובדן. הוא מהסס לנגוס בפרי התאוה שכן הוא יודע זה מכבר כי בניחוהו מגולמת "הבשורה החולפת" וכי היא "עלולה לחמוק ממני בקלות יתרה בעברה על לשוני" (שם: 17). הפרי נושא עמו מסורת עתיקה של פיתוי הדעת והחטא הקדמון, הבטחת השפע שיכולה להיעלם באחת.

חוויית ההיקסמות של הבוקר החורפי נחלשת בהדרגה בדרכו של הילד לבית הספר, ונקטעת עם הגיעו לשם: "משהגעתי לשם שבה אליי, כמובן, עם הנגיעה בספסל, כל העייפות, שנדמה היה שאך זה פגה, והיא כבדה פי עשרה, ועמה אותה משאלה: שאוכל לישון די הצורך" (שם: שם). המשאלה הראשונית להתעורר לסצנת הפיתוי הראשית של האומנת והתפוח הנצלה בתנור מתחלפת לפתע במשאלה לשוב למחוזות השינה. איום היציאה אל העולם החיצוני ללא הכנה מוקדמת מקבל ביטוי מפורש מפיו של המספר הבוגר: "אבל זמן רב חלף עד שהכרתי את התגשמותה בכך, שהתקווה שטיפחתי שוב ושוב בדבר משרה ופת-לחם-מובטחת הייתה תקוות שווא" (שם: שם). המספר מציג את עצמו כמבוגר מיואש, מרוקן מחלומותיו. כמו חווה, שבעוד היא חשה עדיין בפיה את טעמו המתוק של פרי עץ הדעת

מוצאת עצמה מקוללת על ידי האל ומגורשת מגן עדן, גם המחבר נותר בבגרותו האומללה לפות בתמונות שנגלו לעיניו עם התעוררותו בבוקר חורפי, כאשר צל דמותה של האומנת מוטל על מיטתו וחום לחיו של הפרי הכהה בידיו.

"ילדות בברלין סמוך ל-1900" מציג מחשבת דימוי נוספת שבמרכזה הדמות האימהית: "החום" (Das Fieber). דימוי תמונה זה נפתח במחשבה על מחלות הילדות שליוו את ילדותו כחלק מהמזל הרע שילווה את המספר כל חייו: "זאת לימדה אותי תחילתה של כל מחלה: עד מה השכיל ביש-המזל שפקד אותי לנהוג בי בזהירות בוטחת-בעצמה, בהתחשבות ובזריזות" (שם: 31). לביש המזל המסוים המגולם במחלות עיקשות הייתה השפעה מכוננת על התנסויותיו של הילד ועל עיצוב השקפת עולמו: "חליתי הרבה. מכאן נובע אולי מה שאחרים מגדירים אצלי כאורך-רוח (Geduld), אך לאמיתו של דבר אין הוא דומה כלל למידה טובה כלשהי: הנטייה לצפות מרחוק כיצד מה שקרוב לליבי הולך ובא אלי ממרחקו (die Neigung, alles, woran mir liegt, von weitem sich mir nahen zu sehen), כקרוב השעות אל מיטת חולי" (שם: 32). המחלה תבעה מהילד להישאר בביתו, במיטתו, סמוך לאמו. בשעות החולי מיטתו המוכרת השתנתה לבלי הכר: "מיטתי, שהייתה בדרך כלל מחוז קיום מבודד ושקט, זכתה עתה למעמד ציבורי ולמכובדות" (שם: שם). בימות שגרה מוצגת מיטת הילדות כ"תחומן של פעילויות ערב חשאיות", כגון קריאת ספרים-בפרוטה, משחק נרות פרטי, וכן "אותו משחק טרוף-נשימה, דומם, שלעולם נלווה אליו שמץ של פחד נסתר" (שם: שם), ומרמז בכך על התחושה הרודפנית כי המחלות תקפו אותו כעונש.

השינוי הבולט ביותר בעתות מחלה גולם בנוכחותה של האם. רק אז נכחה האם בממשותה עבור בנה, הציעה את מיטתו, התמסרה למדידת חומו, למתן תרופה מרגיעה ויותר מכול לשבת לידו וללטף אותו: "הליטוף סלל לנהר הזה את אפיקו. אהבתי זאת, שכן בידה של אמי כבר חלחלו סיפורים שעתידים היו עד מהרה לזרום מפיה בשפע. עמהם הפציע המעט שנודע לי על אבותיי לאור-היום" (שם: 33). בנימין מציג את פרקי מחלות ילדותו והחלמתו מהן כתהליכים של לידה או לידה מחדש, מחיים עובריים אל העולם וחוזר חלילה. השכיבה במיטה בעודו מלוטף על ידי אמו מוצגת כרגע אותנטי, או במושגיו של בנימין, רגע של "אורה" (aura), התצורה הטהורה של היופי (בנימין [1939] 1996; Didi-Huberman 2005). רגעים כאלה מגלמים שילוב הרמוני של גוף ונפש שבאמצעותו מתאפשרת טרנספורמציה או תרגום פנימי מהמגע אל הסיפורים. ידה של האם מוצגת כדימוי דיאלקטי שבו ה"אז" נחוזה ב"עכשיו" וההתנסות החושית-רגשית-בין-אישית מתורגמת

לסיפורים ולהיסטוריה. אפשר להבין רגעים אלה של אינטימיות אימהית שהסתיימו עם החלמתו של הילד, כזיכרונות מחפים לכמיהה המתמשכת של הילד המגולמת בנטייתו לצפות מרחוק כיצד מה שקרוב ללבו הולך ובא אליו ממרחקים.

סיפורי הילדות נוצרו לא רק כתרגום מגע ידיה של האם כי אם גם בדממת המחלה. הכותב נזכר שכייל הפך את מיטת חוליו למערה, תרגם את אותה סביבה רחמית אפלה שיצר לסיפורים: "הרי הייתי בברית עם הכוחות שהניחו לנוף זה להיווצר מתחת לשמיכה. כך סידרתי לפעמים פתח של מערה ברכס ההר. זחלתי פנימה; משכתי את השמיכה מעל לראשי והצמדתי את אוזני אל הלוע האפל, מזין מדי פעם את הדממה במילים שחזרו מתוכה בצורת סיפורים" (בנימין [1938] 1992: 33).

תצורה מקדימה לשבר העתיד לבוא

זיכרונות הילדות מוצגים כחוויות המשקפות מתח מתמיד בין הדחף לסגת אל העולם הפנימי ובין סקרנות לגלות את העולם החיצוני. הילד נמשך לשוב לעולם רחמי של חמימות וביטחון או להישאר בו כדרך להתמודד עם האיומים רבי הפנים שעמם הוא נדרש להתמודד. לקראת פתרון התסביך האדיפלי הילד מתמודד עם אתגרים חיצוניים ופנימיים שהוא נדרש לעבד ולעכל כדי למצוא את דרכו האינדיווידואלית בין הדחפים ומשאלות הלב, ההתנסויות המוצעות על ידי העולם החיצוני והדרישה להפוך לחלק מהחברה והתרבות; בשפתו של בנימין – להתאזרח. ההתנסויות הלקוחות מחייו האישיים והמיוחסות לילדותו יוצרות תצורה מקדימה לא רק למצבו אלא גם למצבם של בני דורו בעת הכתיבה: מהבטחה לשפע, פתיחות ושוויון הזדמנויות של יהודים במרחב דובר הגרמנית אל השבר של עליית הנאציזם והדי המלחמה המתקרבת.

אתגרים אלה של הילדות מופיעים במחשבת הדימוי "רוח רפאים" (Ein Gespenst) כדוחפים את הכותב באופן בלתי נמנע אל מבוי סתום. בפרק זה מופיעה תמונה שלו עצמו כבן שבע או שמונה משחק בגן בשעות הערב. באחד הערבים המשרתת הצעירה "הוסיפה לעמוד עוד שעה קלה ליד שבכת השער שהוליך אל שדרה שאיני יודע את שמה" (שם: 39). באותו זמן, משחק הגילוי של הגן הגדול שבו הילד היה משוקע עמד להסתיים, והכותב מציג את הלך הרוח של הילד באותו רגע: "כל היום שמרתי סוד ביני לביני – את חלום ליל אמש" (שם: 40). גילו של הילד אמנם מוליד ציפייה שבשלה בו מכבר היכולת לשאת את התנסויות המציאות, אך הילד המסוים הזה

משוקע כולו עדיין בעולם החלומות: "הופיעה בו רוח רפאים. את המקום שבו שוטטה יקשה עליי לתאר, אך הוא דמה למקום אחר שהיה מוכר לי, אם כי נמצא מחוץ להישג ידי" (שם: שם). המקום המוכר המצוי מחוץ להישג יד מתברר כפינה מסוימת בחדר המיטות של ההורים: "הייתה זו פינה בחדר שבו ישנו ההורים, מחופה וילון דהוי, סגול, עשוי פלוסין, שמאחוריו תלו חלוקי הבוקר של אמי. האפלולית מאחורי המסך הייתה עמוקה לאין-חקר; קרן הזווית – ניגודו המשלים, המאורר (verrufene Pendant), של גן העדן הבהיר שנפתח לפני עם פתיחת ארון הכביסה של אמי" (שם: שם). הילד יודע כי המקום המכונה גן עדן הינו מחוץ להישג ידו, וכי מהותו דיאלקטיקה של ניגודים משלימים. סודותיו המפתים מקסימים אותו:

כך הקסם הנושן, המסתורי, של האריגה ומעשה הרקמה, אשר מצא לו בשעתו משכן בפלך האורגים, נחלק עתה בין מלכות-שמיים וגהינום. החלום עלה מתוך זה האחרון; רוח-רפאים הסתובבה ליד כן עץ, שעליו היו תלויות פיסות משי. את פיסות המשי האלה גנבה הרוח. היא לא חטפה אותן לעצמה, ולא נשאה אותן משם; בעצם לא עשתה בהן ולהן מאומה. ואף-על-פי-כן ידעתי: היא גנבה אותן. ידעתי זאת כמו האנשים באגדות, המגלים סעודה של רפאים, ומבלי שיבחינו באכילתם הם מכירים בהם שהם עורכים סעודה. את החלום הזה שמרתי לעצמי (שם: שם).

רוח הרפאים מייצגת אפוא את עולם הדמיון של הילד – פחדיו, תשוקותיו ומבוכתו – אשר בחלומותיו אותם חלקי נפש המשולים לרוחות רפאים גונבים את פיסות המשי היקרות מחדר המיטות של אמו. מעשה הגניבה, שרק הילד יודע אודותיו, מעשה שלא היו לו השלכות ושלא הותיר אחריו ולו פיסת עדות ממשית אחת, מייצג את חוויית הגניבה מהמרחב הרחמי של הווייתו, שממנו גם הוא עצמו נגנב מבלי שאיש שם לב. המרחב המשולב של פינה סודית הממוקמת בחדר המיטות של האם מייצג את הדיאלקטיקה האימהית שבין ההוויה הרחמית לחשיפה למיניות.

ההפרעה בהתפתחות תנועה אינטגרטיבית בין העולם הפנימי לחיצוני אצל הילד מעכבת את המעבר החיוני מעמדה פסיבית לאקטיבית. עכבה זו מקבלת משנה תוקף באמצעות מעשה הגניבה הממשי שהתרחש בבית באותו זמן: "בלילה שלאחריו הבחנתי, בשעה בלתי מקובלת – היה זה כאילו נדחק לתוך החלום הקודם חלום שני – בהורי הנכנסים לחדרי. שהם הסתגרו אצלי – זאת כבר לא ראיתי. בבוקר המחרת, כשהקיצותי, לא הוגשה ארוחת-הבוקר. הדירה, כך הבינתי, נשדדה" (שם: שם). מארג מורכב של פרדוקסים נפרש בתמונה זו: מסע גילוי וידיעת חדר המיטות של ההורים

מתהפך והופך לחדירת ההורים אל חדר המיטות של הילד, מעשה הגניבה הסודי של רוח הרפאים בחלום הופך לגניבה ממשית רחבת היקף מן הבית, רוח הרפאים הדמיונית הופכת לקבוצת פורצים ממשית וההורים כדמויות סמכותיות לא נגישות הופכים ליצורים מפוחדים המבקשים מחסה אצל בנם. רצף ההתנסויות המהופכות האלו מאתגר את יכולתו המתפתחת של הילד ליצור אינטגרציה בין עולם הפנטזיה למציאות החיצונית.

בשונה מזיכרונות ילדות המשולים ל"אם המאמצת אל שדה את הרך הנולד מבלי להעירו" (שם: 52), זיכרון הילדות במקרה זה הוא של ילד המתעורר לסיוט של מעשה פריצה וגניבה ולהשלכותיו, המתוארים כאילו ילדותו נגנבה ממנו. לאתגר זה נוספת הכבדה: התברר כי הידיעה שהמשרתת שאותה ראה הילד ניצבת ליד שער הברזל בערב הפריצה שיתפה פעולה באותה מזימת פריצה. לו הייתה מבשילה בילד היכולת לתרגם את המחזה שנגלה לעיניו להשלכות, ייתכן שהיה מונע את הפריצה. זיכרון ילדות זה שמורכב מפיתוי, איום, עכבה ואשמה, מוצג כתצוגה מטרימה מכוננת לגורלו של הכותב. מעשה הגניבה הנחלם על רוח הרפאים בחדר המיטות של האם מהווה תצוגה מטרימה למעשה הגניבה הממשי, מעשה הגניבה הממשי מהווה תצוגה מטרימה לגניבת ילדותו ועתידו של הכותב והמעשה המתרחש במרחב הביתי הפרטי מהווה תצוגה מטרימה לגניבה העתידית של בניהם של יהודי אירופה במובנם הגשמי והרוחני.

כשל התפתחותי זה תורם לשקיעתו הגוברת של הילד בעולמו הפנימי הסודי תוך כדי נסיגה מדרישות המציאות: "גם אותי סיבכו בתקרית. אמנם לא ידעתי דבר על התנהגותה של המשרתת, שעמדה בערב לפני השער; אבל החלום של ליל שלשום גרם שיאזינו לי. כמו אשת כחול-הזקן, כך התגנבה הסקרנות אל תוך תאו הנידח. ותוך כדי דיבור כבר הבחנתי באימה, שאסור היה לי לספרו בשום פנים" (שם: 40). חלום רוח הרפאים נושא מבחינת הילד סוד אפל הדומה לסוד חדרו של כחול-הזקן אשר נגלה לעיני האישה שלא הצליחה לכבוש את סקרנותה. החלום והאגדה מציגים דימוי לסצנה הראשית שאל מולה נידון הילד להיקרע בין פיתוי הידיעה לאימת הידיעה. בשל אי-היכולת להפריד בין עולם החלום למציאות, הילד מתייסר באשמה על חלומו הסודי החושף הזדהות עם רוח הרפאים ואת סקרנותו לפרוץ אל חדר ההורים ותשוקתו לגנוב משם דבר מה. מתוך תחושת החטא גומלת בלב הילד החלטה לסגת אל עולם הסוד ולא לספר את אשר ראה וחלם. החלטה מכוננת זו מייעדת אותו בלי דעת לעצירה התפתחותית.

תרגום התמונות למילים כטרנספורמציה מחיה

אותה החלטה ייחודית של הילד להישאר משוקע בעולם הדמיון והחלימה כרוכה בהתרשמותו מהעולם החיצוני כזר ומאיים. עולם זה מוצג בעיקר באמצעות חוויות מהמרחב הבית ספרי ותיאורים מחייו הבוגרים של הכותב, כגון בניית מעמד מקצועי, בית ומשפחה. בית הספר מוצג כאיום מתמשך לתהליכי החקירה החושיים-רגשיים של העולם על היבטיו הפנימיים והחיצוניים. החוקים, הציפיות והמשמעת הנוקשה של בית הספר מהווים איום מתמיד בכישלון, נזיפה, גינוי וביקורת. העולם החיצוני מאפשר חקירה רק כאשר הוא מוצע במהותו המדומיינת הקסומה, כפי שמוצג במחשבת הדימוי "ציד הפרפרים" (Schmetterlingsjagd). טקסט זה נפתח באוסף הפרפרים המשמש כמזכרת מחופשות הקיץ שאליהן נהג לצאת הילד עם משפחתו בפרברי ברלין: "לבניני כרוב ששוליהם פגומים, לבנונים לימוניים שכנפיהם מבהיקות מדי, העלו לנגד עיני את מסעות-הציד הלהוטים שמשכו אותי לעיתים כה קרובות משבילי הגן המטופחים אל תוך סבך שבו עמדתי אין-אונים מול הקשר שקשרו נגדי הרוח והניחוחות, העלוה והשמש, אותם כוחות ששלטו במעוף הפרפרים" (שם: 13).

נוכח הפראיות נטולת הזמן של הטבע במחוזות שבהם התרבות המודרנית טרם קנתה שליטה, הילד יכול להתמסר לפעולת כוחות הטבע. זו עמדה רצפטיבית נטולת שליטה המתגלה כטרנספורמטיבית: "החל לשרור בינינו תקנון הציידים הנושן: ככל שהרביתי אני להתרפק בכל נימי נפשי על היצור, ככל שנעשיתי יותר ויותר פרפר בפנימיותי, כן קיבל פרפר זה, במעשיו ובמחדליו, את גונה של החלטה אנושית, ולבסוף היה זה כאילו לכידתו היא-היא הפרס, שבזכותו בלבד אוכל להשיג שוב את ישות-האדם שלי" (שם: שם).

בתהליך ציד הפרפרים אדם חייב, אפוא, לפחות במידת מה להפוך בעצמו לפרפר. גילוי של הילד כי דממת הלוע האפל של מיטת חוליו יכולה להתרגם לסיפורים מתכתב עם גילוי זה של שפת הטבע על רבדיה השונים. שפות הפרפרים, הפרחים והילדים יכולות להתרגם לשפה מובנת במהלך ציד הפרפרים: "בדרך מוגיעה זאת דבקה רוחו של הנדון-למוות בנפש הצייד. השפה הזרה שבה נדברו ביניהם הפרפר הזה והפרחים שלפניו – כעת זכה לקלוט אחדים מכלליה. תאוות הרצח שלו פחתה, ובה במידה גבר ביטחונו" (שם: 14). הילד התנסה אז במה שהכותב מבין בדיעבד כמענה מאוחר לעכבותיו הילדיות: ציד אינו אמור להיות מונע מתאוות רצח, כי אם מתאוות התרגום. הכותב המבוגר מתכונן בילד המיוסר שהיה ושהבטיח

לעצמו לשמור את חלום רוח הרפאים שלו בסוד. בדיעבד הוא מבין כי הסקרנות המינית אינה מונעת מתאוות רצח כפי שזו מתגלה לאשת כחול הזקן, אלא מתאוה קדומה וטבעית הקיימת באדם מקדמת דנא כלפי האיכות הזרה-מוכרת של המיניות.

בקרבה לטבע, במרחק הנכון בין פראיות לתרבות, מתאפשרות התמרות חיוניות שאינן מתאפשרות בסביבת הגידול האורבנית השגורה: הילד נעשה חלק בלתי נפרד מהטבע, ממחוזות הפרא של בעלי החיים והצמחים ועיניו פקוחות לרווחה לתהליכי התרגום בשפות השונות של הטבע. כפי שמגולם בדיאלוג שבין הפרפר לפרח, הילד עומד כאמור "אין-אונים מול הקשר שקשרו נגדי הרוח והניחוחות, העלזה והשמש, אותם כוחות ששלטו במעוף הפרפרים" (שם: 13), מבלי שהוא נדחף לחוש פסיבי וכנוע במובן המייסר. בה בעת "תאוות-הרצח" המצופה מהצייד פוחתת. הביטחון ההולך וגובר בעצמו ובסביבה אינו תוצר של פורקן דחפי אלא של תהליכי תרגום ותנועה בין עמדות של אין-אונים ואונים, של פסיביות ואקטיביות, ובין דימויים המופיעים לנגד עיניו לתחושות ולמחשבות המתעוררות בו. הילד חווה עצמו בתנאים אלה כחלק בלתי נפרד מהטבע ובה בעת כעד לפלאיו. התנועה הטרנספורמטיבית הזאת בין נקודות מבט ורשמים שונים שהילד מתנסה בהם במהלך ציד הפרפרים מגולמת ברגעים ייחודיים של התהוות בשפה, במיוחד בשמות: "האז"ר שבו נד בשעתו הפרפר הזה רווי היום כל-כולו בביטוי אחד, שזה עשרות שנים שוב לא נשמע באזני ואף לא עלה על שפתי. הוא שמר על אותו דבר, שאין לרדת לחקרו, שעמו מתייצבים שמות-הילדות אל מול המבוגר. שתיקה ממושכת, הסתרה ארוכה, שיוותה להם טוהר (Langes Verschwiegenwordensein hat sie verklärt) (שם: 14).

מסקנה זו מחזיקה את אחד מהרעיונות המרכזיים בהגותו של בנימין, במיוחד תיאוריית השפה שלו או תיאוריית ההתהוות בשפה. עם התעוררות תמונת הזיכרון של ציד הפרפרים, מתגלה לו מילה שמגלמת את "האז"ר שבו נד בשעתו הפרפר הזה". בהמשך להחלטה הילדית לשמור את חלום רוח הרפאים לעצמו הוא שומר גם את אותה מילה מכוננת שמתהווה בו לעצמו ונמנע מלחשוף אותה. הכותב מבין בדיעבד כי "השתיקה הממושכת, ההסתרה הארוכה" מייצרות אמנם עכבות התפתחותיות מייסרות, אך אלה התנאים הנדרשים על מנת לשמר את "אותו דבר, שאין לרדת לחקרו, שעמו מתייצבים שמות-הילדות אל מול המבוגר" (שם: שם).

באמצעות אסופה של דימויי ילדות מנסה הממואר של בנימין ליצור התנסויות חדשות המיוחסות ל"אז" של הילדות. תהליך זה של הזכרות בזיכרונות מוקדמים והבנייתם מחדש דומה לתהליכי הרפלקסיה המוצעים במסגרת הפסיכואנליזה. עם זאת שאיפתו אינה מכוונת כל כך לריפוי

במובן הנפשי, אלא ליצירת שפה חדשה המורכבת מקונסטלציות של דימויים ומחשבות שבאמצעותם אפשר לספר סיפורים ולבנות היסטוריה. שפה ייחודית זו מבוססת על מה שמוסתר באמצעותה לא פחות מאשר על מה שנחשף, על מה שנוותר בשתיקה לא פחות ממה שנאמר: "הלשון, בכל מקרה, אינה רק מסירת מה שהוא בר-מסירה, אלא בו-בזמן סמל למה שאינו בר-מסירה. צד סמלי זה של הלשון כרוך ביחסה לסימן" (בנימין [1916] 1996: 295). השפה שיוצר בנימין ב"ילדות בברלין סמוך ל-1900" מגלמת את ההיסטוריה של הפרט ובה בעת גם את ההיסטוריה של הדור. זו שפה הנוצרת מתהליכי תרגום והתמרה מהאימהי והביתי לציבורי והבוגר (בפרקים "המרפסות", "בוקר חורפי", "החום"), מסביבה סגורה אל אפשרויות חדשות ורחבות (בפרק "ציד הפרפרים"), וממחוזות חלימה ודמיון אל עצירה התפתחותית ומלנכוליה (בפרק "רוח רפאים"). בכל המקרים התרגום מוצג כתהליך התמרה כיוון שבמהותו יש תנועה ושינוי בין נקודות מבט שונות.

בחיבורו המאוחר "תקציר הפסיכואנליזה", דן פרויד ברעיון התרגום ובשאלה כיצד מביא האדם את עצמו לדעת את המציאות. הוא משיב כי אנו לומדים אותה באמצעות התפיסה שלנו ובהקשבה סימולטנית החוצה ופנימה, אל המציאות ובה בעת אל עולמנו הפנימי:

המציאות תמיד תיוותר בלתי ניתנת לידיעה. העבודה המדעית מספקת לנו ידע שמקורו בתפיסה החושית הראשונית ואשר יכול לשפוך אור על הקשרים והיחסים הבלתי תלויים המתקיימים בעולם החיצוני. קשרים ויחסים אלה משתחזרים או משתקפים בדרכים כאלה ואחרות בעולמנו הפנימי ובידע המאפשר לנו "להבין" דבר מה על העולם החיצוני, לנבא אותו ולעתים אף לשנותו (Freud 1938: 127; התרגום שלי, ההדגשה במקור).

היכולת לדעת את העולם דורשת אפוא לנוע מקליטה פסיבית לשינוי אקטיבי. לשם כך האירוע החיצוני ישוחרז או ישתקף בעולמו הפנימי. במילים אחרות, המציאות נותרת בלתי ניתנת לידיעה אך אנו יכולים לחתור לידיעת דבר מה ממנה בעזרת חיפוש אחר דרכים לשחזרה או לשקף אותה במחשבותינו ובחלומותינו:

מאחורי הייחוסים (התכונות) של אובייקט המחקר המוצגים ישירות לתהליכי התפיסה שלנו, עלינו לגלות דבר מה אחר [anderes aufzudecken], מובחן מיכולת הקליטה המסוימת של איברי החישה שלנו ומתקרב יותר למה שאנו מניחים שהוא הדברים בהווייתם

הממשית. אין לנו תקווה באשר לאפשרות להגיע להווייה הממשית עצמה, שכן ברור ומחזור לכול כי כל דבר חדש שאנו מתייחסים אליו חייב להיתרגם לאחור לשפת התפיסה שלנו [unserer Sprache Wahrnehmungen] שממנה אין לנו, בפשטות, כל יכולת להשתחרר (שם: 126; התרגום שלי, ההדגשה במקור).

לצד היעדרה של היכולת האינהרנטית לדעת את המציאות כהווייתה, השהות או השיבה אל שפת התפיסה או אל רשמי החושים, בייחוד אלה המבוססים על תמונות או דימויים ויזואליים, מאפשרת לנו לדעת דבר מה על המציאות ונוכחותנו בה. האפשרות של אותם פרטים הלקוחים מהמציאות להיתרגם מחדש לשפת הדימויים של הילדות היא אולי הדרך היחידה לדעת דבר מה על המציאות המתרחשת בהווה ועל נוכחותנו בה. כלומר מציאת דימויים המיוחסים לעבר היא הדרך היחידה לדעת דבר מה מהמתרחש בהווה. אך לא רק זאת, פרויד טוען כאן כי שיבה אל שפת הדימויים אינה רק מאפשרת לנו להבין היבטים נסתרים וחמקמקים של המציאות החיצונית והפנימית, אלא לעתים גם לגלות "דבר מה אחר" שהוא מעבר ל"דברים בהווייתם הממשית", דבר מה החורג מעבר לגבולות הזמן והמרחב הגשמיים ונוגע במרחבים אחרים ובזמנים אחרים או בדבר מה מהאיכות האל-מרחבית ואל-זמנית של הקיום.

בממאר הילדות שלו מציג בנימין את עצמו כילד המתקיים בסמוך לידיעת פוטנציאל הגדילה וההתפתחות שלו, ובה בעת מפנים את "הנטייה לצפות מרחוק כיצד מה שקרוב לליבי הולך ובא אליו ממרחקיו, כקרוב השעות אל מיטת חוליי" (בנימין [1938] 1992: 32). הנטייה לחולי והרגישות הנפשית הגבוהה, בצירוף התובענות של התרבות האורבנית המודרנית על הישענותה על תחליפים, תרמו באופן משמעותי למה שבנימין מציג כמצבו המלנכולי בבגרותו. תנאים אלה וגורמים נוספים הובילו לעכבות משמעותיות ביכולת האינטגרציה בין העולם הפנימי של חלימה ודמיון לעולם החיצוני על דרישותיו, תסכוליו וחלקיותו. תנועה התפתחותית זו אל עבר האינטגרציה התאפשרה בחלקה רק בתנאים מסוימים של קרבה לאימהי או לטבע כפי שמוצג בליטופי האם בעת חוליו, המתורגמים לסיפורים בלשונות הפרחים, הפרפרים והילדים המתורגמות זו לזו.

המבוי הסתום שבו מצא עצמו בנימין מוצג באופן המובהק ביותר במחשבת הדימוי "רוח רפאים". שם הוא מוצג כילד שהיה מצופה ממנו לנוע משקיעה כמעט מוחלטת בעולם החלומות והדמיון ומעמדתו הפסיבית ביחס לעולם החיצוני אל היכולת לפעול ולקשור בין אירועים, פרשנות ופעולה, בין מראה המשרתת בשער האחורי של הבית למעשה הפריצה. אך ההתרחשויות קרו

בקצב מהיר מדי ובעוצמה חזקה מדי עבור הילד המופנם והמבוהל עד שמצא עצמו נסוג אל עמדה שאינה יודעת דבר ואינה אומרת דבר. בחירה זו הותירה אותו לכוד בעמדה פסיבית נצחית בעוד השער אל הידיעה, בדומה לשער הבית, נותר עבורו נעול, אפוף פחדים וסודות.

ממואר הילדות של בנימין נחתם באקורד מלנכולי עם מחשבת הדימוי "הגיבן הקטן" (Das bucklichte Männlein). מבטו של הילד נמשך, כאמור, באופן טבעי אל הפנימי יותר מאשר אל החיצוני, אל האינטימי יותר מאשר אל הציבורי, אל מרחבים סגורים יותר מאשר אל אלה הפתוחים ואל האפל יותר מאשר אל המואר. הוא מוצא עצמו מחפש במבטו אחר מרחבים אוטוריים, נסתרים, תת־קרקעיים: "כל עוד הייתי קטן, אהבתי להציץ בשעת טיול דרך אותם מכסים מסורגים שהניחו לאדם לעמוד ליד חלון־ראווה גם כאשר ממש מתחתיו נפתח חלל שסיפק מעט אור ואוויר לאשנבי המרתף שבמעמקים. האשנבים לא היו מכוונים אל האוויר החופשי, אלא בעיקר אל מה שמתחת לאדמה" (שם: 59). בדיעבד בנימין מתרגם את מקורה של אותה העדפה שלו מימי הילדות בסוד הקשור בעצירה ההתפתחותית שלו ובמצבו האומלל בהווה:

מכאן הסקרנות שבה הסתכלתי למטה דרך סורגי כל מכסה שעליו עמדתי, כדי לשאת עמי מתוך קומת־המרתף מראה של ציפור קנרית, מנורה או דייר. לא תמיד נתאפשר הדבר. אך כאשר ניסיתי זאת לשווא בשעות היום, אירע שבשעות הלילה תיהפך הקערה על פיה ואני עצמי אעקד במבטים [dingfest gemacht wurde von Blicken] שכוונו אלי מתוך חורי־מרתף שכאלה. גמדים עם מצנפות מחודדות הטילו אותם. אך משנבהלתי מפניהם עד לשד עצמותי, מיד שבו ונעלמו (שם: שם).

הקונסטלציה של הילד המביט אל העולם התת־קרקעי, מפליג בדמיונות אודות יצורים מעולמות האופל, מתהפכת בחלום. שם הוא מוצא עצמו כאובייקט הנצפה על ידי אותם יצורים. עולם הפנטזיה של הילד מתממש אפוא בחלום באופן מעורר פלצות, שכן בחלום הפנימי הופך לחיצוני והמבט מתהפך. "בין העולם שאכלס בשעות היום את החלונות הללו ובין העולם שארב שם בלילה כדי להתנפל עליי בחלומי, לא הייתה, לדידי, חציצה שלמה" (שם: שם). הכותב הבוגר מנסה שוב ושוב לתרגם את הדימויים הילדיים האלה למילים. בתהליך היזכרות זה עולה למודעות מסר אניגמטי מהעבר:

רק היום אני יודע מה שמו. אמי גילתה לי זאת בלי משים. "דרישת שלום מהגולם־איש" [Ungeschickt lässt grüssen], אמרה לי בכל

פעם ששברתי משהו או שנפלתי. עכשיו אני מבין על מה דיברה. היא דיברה על גיבן קטן, שהסתכל בי. כל מי שהאיש הזה, האישון הזה, מסתכל בו, אינו שם לב, לא למעשיו שלו ולא לאישון. הוא עומד מבולבל מול ערמת שברי-כלים (שם: שם).

בנימין מדגיש כי תחושת האיום על היותו ניבט על ידי הגיבן הקטן הודחקה טרם הגיעה למודעות. רק בדיעבד יכולה התחושה הזאת להתרגם ולהפוך לחשיבה מודעת. הדימוי הנשכח, או ליתר דיוק זה שמעולם לא נזכר, מיתרגם בתוכו כסימן לכישלון, להזדהות עמוקה עם מהות נכה, מודרת, מעוותת.⁵

הגיבן הקטן הופך בחלומותיו של בנימין למעין כפיל מבעית. דמות הכפיל העסיקה את פרויד, ובמיוחד מאפיין מסוים שלה – ההתבוננות בסובייקט החווה: "אט אט נוצרת באני רשות מיוחדת אשר מסוגלת להציב את עצמה לעומת שאר האני ותפקידה לשמש את ההתבוננות העצמית והביקורת העצמית, רשות הפועלת כצנזורה נפשית ותודעתנו לומדת להכירה כ'מצפון'" (פרויד [1919] 2012: 65). דמותו של הכפיל הדמיוני על פי פרויד מחזיקה אפוא את פונקציית הביקורת העצמית שפוצלה מהאגו ונוסף עליה גם אפשרויות העתיד לבוא שלא מומשו: "אך לא רק תוכן זה, הנתעב בעיני ביקורת האני, יכול להסתפח לכפיל, אלא גם כל האפשרויות לעצב את הגורל שלא מומשו ושהפנטזיה מבקשת להיאחז בהן עדיין, וכל שאיפות האני שמחמת נסיבות חיצוניות שליליות לא יכלו לצאת אל הפועל, וכן כל הכרעות הרצון המדוכאות שעוררו בנו את אשליית הרצון החופשי" (שם: 66). מבטו של הגיבן הקטן המופנה אל בנימין מילדות מבטא אבל על אובדן החופש הפנימי לאחר שזה הוקרב על מזבח ההתבגרות, הבילדונג (Bildung), אשר קשור גם לפתרון החלקי שנמצא עבורו לתסביך האדיפלי. פרויד מסביר את תחושת האימה והאיכות הזרה-מוכרת המאפיינת את המפגש עם דמות הכפיל כתוצר של השלכה ארכאית: "מן הסתם אופיו של האלבייתי אינו יכול אלא לנבוע מהעובדה שהכפיל הוא יצור השייך לימיה הקדמונים של הנפש, ימים שכבר התגברנו עליהם, שבהם, אגב, הייתה לו משמעות ידידותית יותר. הכפיל הפך לתמונת אימים, כשם שהאלים הופכים

5 דימוי הילד העומד "מבולבל מול ערימת שברי-כלים" ונצפה על ידי הגיבן הקטן מטרים את דמותו המכוננת של מלאך ההיסטוריה המופיעה בחיבורו האחרון של בנימין. המלאך "מפנה את פניו אל העבר. במקום שבו מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה (קטסטרופה) אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו [unablässig Trümmer auf Trümmer] ומטילה אותם לרגליו" (בנימין [1940] 1996: 313, ההדגשות במקור).

לדמונים לאחר נפילת דתם" (שם: 66). תחושת האלביתיות הזרה-מוכרת מלווה אפוא את המפגש עם דמות הכפיל שכן מפגש זה מגלם את המצב, "כאשר הגבול בין הדמיון למציאות מיטשטש, כאשר משהו שעד כה תפסנו כפנטסטי מופיע לפנינו כמציאותי, כאשר הסמל לוקח על עצמו את תפקודו ומשמעותו המלאים של המסומל ועוד כיוצא בזה" (שם: 76).

חנה ארנדט, שהכירה היכרות אישית את בנימין, כתבה בדיעבד כי דמות הגיבן הקטן ליוותה אותו משלב מוקדם בחייו, אך רק בממואר "ילדות בברלין סמוך ל-1900" הוא "ניסח בבהירות מי ומה היה זה שהטיל עליו אימה בשלב כה מוקדם בחייו ויועד ללוות אותו עד למותו" (Arendt [1968] 2007: 6; התרגום שלי). בנימין מתרגם את הדימוי הייחודי והמכונן הזה כתצורה מקדימה שניבאה את גורלו הטרגי של מי שנגזרה עליו זהות יוצאת דופן המאופיינת בנכות ואשר אינו רואה סביבו דבר מלבד שברים ואובדנים. דימוי הגיבן הקטן ככפילו של בנימין מכוון לקיום מלנכולי ולייעוד שאין בו התפתחות במובן של בניית חיים מטריאליים. ייעודו היחיד, כפי שמסמן לו הגיבן הקטן, טמון אך ורק בהפניית המבט אל העבר ובתרגום זיכרונות להיסטוריה. בדיעבד בנימין מבין את מבטו בגיבן הקטן כמבט שכיוונו התהפך והיה למבט של הגיבן הקטן בו. התהפכות המבט לכדה אותו תחת נוכחותו של אותו יצור דחוי. גם סביבת ילדותו הפיזית של בנימין לבשה בהדרגה ובלי משים את דמותו של הגיבן הקטן, הלכה וקטנה בממדיה ובמקום שתציע לו שער אל העולם היא הלכה וסגרה עליו. כפי שאפשר לראות, העצמים סביב הילד לבשו את דמותו של הגיבן הקטן (Männlein) גם בשמותיהם:

בכל מקום שבו הופיע, איחרתי את המועד והדברים חמקו ממני, כך שהגן נהפך בסוף אותה שנה לגנון (Gärtlein), חדרי לחדרון (Kämmerlein) והספסל לספסלון (Bänklein). הם נצטמקו וכמו צמחה להם חטוטרות, שסיפחה אותם, למשך זמן רב מאד, לעולמו של גיבן קטן. האישון הקדימני בכל מקום. בהקדימו חסם את דרכי, אך בדרך כלל לא פגע בי לרעה, מפקח אפור זה, לבד מגביית מחצית השכחה מכל דבר שאליו הגעתי (...) כך עמד האישון פעמים רבות. אלא שאני לא ראיתיו; רק הוא ראה אותי תמיד (בנימין [1938] 1992: 59-60).

מרחבים ספציפיים בעיר ברלין שהוצגו במהלך הממואר כמקומות שבהם הילד שהה, הביט, התנסה ואסף זיכרונות, הופכים על בסיס תובנה חדשה זו על הגיבן הקטן למרחבים המייצרים חוויה קלסטרופובית. מתוך כך מגיע בנימין למסקנה טרגית: לאישון יש גם תמונות שלי [Das Männlein hat die]

[Bilder auch von mir (שם: 60). התמונות והדימויים הנסתרים של הילד המרצפים את עולמו הפנימי ואת התנסויותיו בעולם, מתגלים כנכס שהוא חולק עם הגיבן הקטן. הילד הקטן התמזג בשלב כלשהו של התפתחותו עם הגיבן הקטן, התאחד עם גופו המעוות, התמסר לגורלו הנואש. מעבר לכל אלה הוא נאלץ לשאת את הזיכרון של ייעוד נורא זה והשלכותיו: "אני סבור שאותם 'חיים שלמים', שמספרים עליהם כי הם עוברים לנגד עיניהם של הנוטים למות, מורכבים מתמונות כאלה, שהאישון נטל מכולנו. [...] כעת השלים את מלאכתו. אך קולו, המצטלצל כזמזום של מבער הגז, לוחש לי מעבר לסף המאה את המילים: 'ילד קטן, שמע תחנוני / התפלל על גיבן קטן' [Liebes Kindlein, ach, ich bitt, Bet fürs bucklicht Männlein mit] (שם: שם).

אפשר אפוא לקרוא את ממואר הילדות של בנימין כמאמץ מאוחר לתרגם מנקודת מבט אישית מארג דימויים המבטאים את גורלם הטרגי של בני דורו היהודים של בנימין. אלה שנולדו לשפע, לחילון ולשוויון הזדמנויות, אך המרחב והזמן הלכו וסגרו עליהם עד כיליון. בשירו של הגיבן הקטן, המשקל והחריזה המאפיינים שירי ילדות עומדים בהנגדה מצמררת לקולו, "המצטלצל כזמזום של מבער הגז". קול זמזום מבער הגז מהדהד מובאה אחרת של בנימין משנת 1939 אצל ארנדט. בנימין מצטט שם מתוך דו"ח שמקורו בווינה ולפיו "צריכת הגז של הציבור היהודי יצרה הפסדים לחברת הגז שכן הסתבר כי הצרכנים הגדולים ביותר של גז באותה תקופה היו אלה שלא יכלו עוד לשלם את חשבונותיהם. היהודים עשו שימוש במיוחד בגז על מנת להתאבד" (Arendt [1968] 2007: 46; התרגום שלי).

הגיבן הקטן מתגלה כדימוי האבוד לילדותו האבודה של בנימין. יתר על כן, הכותב מכיר בדיעבד בגיבן הקטן כדמות הכפיל ההיסטורי שלו, זו שגילמה את המסרים הקריפטיים על זהותו והיותה רמז מטרים לגורלו.⁶ הגאולה של בנימין כאינדיווידואל, ויותר מכך כמייצג קולו של דור, מגולמת בכתיבתו. הכתיבה נושאת בחובה את הטרנספורמציה מעמדה פסיבית לאקטיבית שלא התאפשרה בחייו הממשיים אלא במרחב השפה. יצירת שפה המורכבת מקונסטלציות של דימויים ושמות מאפשרת יצירה של היסטוריה. מעשה מתן השם מגלם את מהותה הטרנסצנדנטית של המילה. מלאכת האבל על ילדות והיסטוריה אבודות מתקיימת באמצעות תרגום לאחור של דימויים ויזואליים העולים בתהליכי היזכרות ותמונות המיוחסות

6 ארנדט כתבה על זיקתו המיוחדת של בנימין לדימוי הגיבן הקטן: "בכל מקום בו מסתכלים בחייו של בנימין, מוצאים את הגיבן הקטן" (Arendt 2007 [1968]: 16; התרגום שלי).

לעבר, אל שפת המילים והשמות המתקיימת במרחב הטקסטואלי ובמדיום הכתיבה.

במחשבת הדימוי הנקראת "תיבת הקריאה" (Der Lesekasten) מוצג דימוי מילדותו של בנימין של קופסה המכילה לוחות עץ קטנים שעליהם הוטבעו האותיות בכתב גרמני, "אות אות לעצמה", ונועדה ללמד את הילד את מעשה הקריאה: "אצל כל אדם קיימים דברים שפיתחו בו הרגלים שהם בני-קיימא יותר מכל השאר. על-פיהם עוצבו הסגולות, שנעשו לשותפות בקביעת זהותו. ומכיוון שהסגולות הקובעות את ישותי-אני הן קריאה וכתיבה, הרי מכל מה שאירע לי בשנותיי הראשונות, מעוררת בי געגועים עזים ביותר תיבת הקריאה" (בנימין [1938] 1992: 30). עבור בנימין מהותם של הטקסט והמילה נוגעת בדיאלקטיקה שבין המטריאלי לטרנסצנדנטי, בין הגוף הגשמי לנשמה הנצחית. מתוך מהויות אלה אפשר לחשוב על מארג הקשרים הקיים בין כל הטקסטים שנכתבו משחר הבריאה, אלה הנכתבים בימים אלה ואלה שעתידים להיכתב. לצד התחליפים שהתרבות המודרנית מציעה ומכלול העכבות שהם מזמנים, בנימין מכיר במחוזות השפה והטקסט כמרחבים דיאלקטיים המכילים את החיבוק האימהי הרך של הילדות לצד הגדילה האקטיבית הבוגרת, את ה"אז" וה"עכשיו" בהרף עין של "זמן עכשיו": "באמת אני מחפש רק אותה עצמה: הילדות כולה, כפי שנתגלמה בתנועה [Griff] שבה השחילה היד את האותיות לתוך הפס כדי לסדרן בשורות של מילים. היד עוד יכולה לחלום על אחיזה זו, אך לעולם לא תתעורר עוד כדי לבצעה באמת" (שם: 31). תהליכי הלמידה מגלמים את התנועה החיונית קדימה, בה בעת שהם מטביעים בנו את חותמו של האובדן. הקריאה נרכשה זה כבר על ידי הכותב הבוגר, אך הרף העין של המעבר משפת הדמיון והחלימה אל שפת המילים הכתובות אבד לבלי שוב.

הטרנספורמציה המגולמת בשפה קשורה, על פי בנימין, במהותה העמוקה של השפה. שפה אינה רק מדיום שבאמצעותו אנו מתקשרים עם הזולת, אלא גם מדיום שבאמצעותו אנו מתקיימים והווים: "הלשון מוסרת את הישות הלשונית של הדברים" (בנימין [1916] 1996: 285). מעשה מתן השם היה בראשיתו חלק בלתי נפרד ממעשה הבריאה האלוהי ויכולתו של האדם לתת שם למעשה משלימה את אותו מעשה אלוהי. מעשה מתן השם המשותף לאל ולאדם מגלם אפוא את האנושי כמהות שנוצרה ונוצרת בצלם האל. על כן, כותב בנימין, "המהות הלשונית של האדם היא, אם כן, היותו מכנה את הדברים בשם" (שם: 286, ההדגשה במקור).

מיתוס הגירוש מגן העדן משוחזר באופן טרגי בגורל המסתמן של יהודי אירופה בעת שבנימין כתב את הממואר. על פי המיתוס, הגירוש מגן העדן

כפה על האנושות לצאת ממחוזות השפה הטהורה אל ריבוי השפות והזיקות בין מילים כסימנים מופשטים למילים המסמנות את מהות הדברים. מאז הנפילה מגן עדן השפה מגלמת מעצם מהותה תרגום וקינה, חתירה מתמדת להתקרב עוד ועוד אל השפה הטהורה של קיומנו הראשיתי: "היקראות בשם – גם אם הקורא-בשם הוא שווה ערך לאלים ומבורך – נותר בה תמיד זכר לעצב" (שם: 294).

כל טקסט הוא יצירה ייחודית ואישית, ובה בעת מהווה הירוגליף, מעין דגימה וייצוג של המרחב הטקסטואלי כולו. זו הסיבה, על פי בנימין, לכך שכל כתיבה מגלמת תרגום המשלב זיכרון, היזכרות ואבל. אין הדבר חל רק על כתיבת זיכרונות ילדות, אלא כל טקסט, כל כתיבה, מבטאים זיכרון, היזכרות ואבל. זאת מכיוון שמעשה הכתיבה עצמו מתקיים במרחב הטקסטואלי והשפתי, ועל כן גם בזיקה מתמדת אל ההיסטורי והנצחי. כל כתיבה היא חתירה אל אותו "דבר מה אחר" החורג מכל מרחב ומכל זמן, בלתי ניתן לאחיזה ולתקשורת, אל האופק העלום של הקיום. כפי שכותב פרויד, "על הבדידות, השקט והחשכה לא נוכל אלא לומר שהם באמת הגורמים שאליהם נקשרת אצל רוב האנשים חרדת הילדות, שלעולם אינה שוככת לחלוטין" (פרויד [1919] 2012: 87).

רשימת המקורות

- בנימין, ו' (1916 [1996]). על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם, הרהורים, תרגום: ד' זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד: 283-295.
- בנימין, ו' (1938 [1992]). ילדות בברלין סמוך ל-1900, המשוטט, תרגום: ד' זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד: 7-60.
- בנימין, ו' (1939 [1996]). יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, הרהורים, תרגום: ד' זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד: 155-176.
- בנימין, ו' (1940 [1996]). על מושג ההיסטוריה, הרהורים, תרגום: ד' זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד: 309-318.
- פרויד, ז' (1899 [1967]). על זיכרונות מחפים, מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום: ח' איזק, תל אביב: דביר: 185-199.
- פרויד, ז' (1901 [2015]). על הפסיכופתולוגיה של חיי היומיום, תרגום: א' טננבאום, תל אביב: רסלינג.
- פרויד, ז' (1919 [2012]). האלביתי, תרגום: ר' גינזבורג, תל אביב: רסלינג.

צור מהלאל, ע' (2024-2025). "על סף השכר: הדימוי הוויזואלי והדימוי הדיאלקטי בהגותם של זיגמונד פרויד וולטר בנימין", מארג, יב: 35-63.

צור מהלאל, ע' (2022). "'אין שעון ביער': הזמן ההיסטורי והאל-זמניות בדיאלוג של ה"ד עם פרויד", שיחות, לו(3): 279-289.

צור מהלאל, ע' (2021). "סוד הדבר בכיסוי: קריאה משווה בתיאור המקרה ובממור של 'איש הזאבים'", שיחות, לה(2): 168-179.

- Arendt, H. ([1968] 2007). Introduction, in: *Illuminations by Walter Benjamin*, tr. by H. Zohn, New York: Schocken Books: 1-55.
- Benjamin, W. ([1925] 2004). Goethe's *Elective Affinities*, *Selected Writings*, vol. 1: 1913-1926, trans. by S. Corngold, Cambridge and London: Belknap Press: 297-360.
- Benjamin, W. ([1933] 2005). The lamp, *Selected Writings*, vol. 2: 1931-1934, tr. by R. Livingstone, Cambridge and London: Belknap Press: 691-693.
- Benjamin, W. ([1938] 2002). Berlin Childhood around 1900, *Selected Writings*, vol. 3: 1935-1938, tr. by H. Eiland, Cambridge and London: Belknap Press: 344-413.
- Didi-Huberman, G. (2005). The supposition of the aura: The now, the then, and modernity, in: A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, London and New York: Continuum: 3-18.
- Eiland, H. and M. W. Jennings (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*, Cambridge and London: Belknap Press.
- Freud, S. (1938). Der Psychische Apparat und die Aussenwelt, *Gesammelte Werke*, 17: 125-135.
- Nägele, R. (2002). Thinking images, in: Richter, G. (ed.), *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, Stanford, CA: Stanford University Press: 23-40.
- Tzur Mahalel, A. (2019). The wolf man's *Glückshaube*: Rereading Sergei Pankejeff's memoir, *Journal of American Psychoanalytic Association*, 67(5): 789-813.
- Tzur Mahalel, A. (2021). "Are we dead": Time in H.D.'s dialogue with Freud, *International Journal of Psychoanalysis*, 102(2): 297-314.
- Tzur Mahalel, A. (2023). The visual image and the Denkbild: Sigmund Freud and Walter Benjamin on history and remembrance, *International Journal of Psychoanalysis* 104(3): 527-545.

- Weigel, S. (2015). The flash of knowledge and the temporality of images, *Critical Inquiry*, 41: 344–366.
- Witte, B. (1991). *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*, tr. by J. Rolleston, Detroit, MI: Wayne State University Press.

פסיכולוגית קלינית מומחית; עמיתת מחקר במכון בוצריוס לחקר החברה וההיסטוריה הגרמנית בת-זמננו, אוניברסיטת חיפה; מתמחה בחברה הפסיכואנליטית בישראל; עורכת שותפה של סדרת "פסיכואנליזה" בהוצאת עם עובד; מטפלת בקליניקה פרטית בחיפה. ספרה *Reading Freud's Patients: Memoir, Narrative and the Analysand* ראה אור בהוצאת ראוטלדג' בשנת 2020 וזכה בפרס מטעם American Board and Academy for Psychoanalysis. ספרה בעברית, *אנליזה מן העבר האחר: מטופלי פרויד כותבים*, יצא לאור בשנת 2021 בהוצאת רסלינג.

ענת צור מהלאל

חביבה רייך 9

חיפה

anatmahalel@gmail.com