התיכון הישראלי למדעים ולאמנויות

המרכז הישראלי למצוינות בחינוך

ירושלים

עבודת גמר בספרות

אודליה, או החיים והחלום: מוטיבים נשיים ומיסטיים ביצירתו של ז'ראר דה נרוואל

מנחה: ד"ר מרטין רודן

מגישה: שיר ונטורה

חורף תשע"ו/2016

Il faudra être brillant, passionné, fou d'amour,
monter ma conversation au ton de mon style,
réaliser l'idéal que lui ont présenté mes lettres
et mes vers…

יש להיות מבריק, מלא תשוקה, משוגע מאהבה,
כדי להעלות את השיח שלי אל הטון של הסגנון שלי,
לממש את האידאל המוצג במכתבים ובשירה שלי...

Gérard de Nerval, *Corilla*

תודות

לד"ר מרטין רודן, על שליווה אותי במהלך הכתיבה והיווה אוזן קשבת לרעיונותי המוצגים בה.

ליעל יוסטוס סגל, על התמיכה והעזרה הרבה לאורך כל הדרך, מכתיבת ההצעה ועד לתיקונים האחרונים.

לחברותיי על שסבלו אותי ברגעי הלחץ, התעניינו והביעו את דעתן בנושא העבודה, ובמיוחד לטאילי הרדימן המקסימה.

לאלון, אחי, על העזרים הטכניים וההירתמות לעזרתי לאחר שהמחשב שלי הפסיק לעבוד.

לאמי על הליווי, הרעיונות, הסבלנות, ההבנה והתמיכה הרגשית בעיתות משבר.

לסבתי, על העזרה, האירוח והאוזן הקשבת תמיד.

אך בראש ובראשונה, תודתי העמוקה נתונה לסבי. בזכותו בלבד הכרתי את כתביו של ז'ראר דה נרוואל לראשונה, ונחשפתי לעולם הרוח וההגות הצרפתי. בלעדיו השלמתה של עבודה זו לא הייתה מתאפשרת. אני מודה על האפשרות לעיין בספרייה העמוסה והמאובקת שלו, על שעות הצהריים הארוכות בהן קראנו יחד ספרים עבי כרס בצרפתית, ועל העזרה הרבה בהבנת השפה ובבניית הרעיונות.

תוכן העניינים

מבוא מהמהפכה הצרפתית ועד אמצע המאה ה-19 1

פרק ראשון ז'ראר דה נרוואל: פריסאי מפריס 9

פרק שני שיגעון והזיה, חיים וחלום באורליה: זליגת החלום לתוך החיים הממשיים 20

פרק שלישי הנשים ב*אורליה* 37

סיכום 57

ביבליוגרפיה 61

נספחים 67

מבוא

מהמהפכה הצרפתית ועד אמצע המאה ה-19

כרוח סערה המטלטלת את עצי היער ואחריה משתררת דממה עמוקה, כך החריד נפוליאון את הכול בחלפו על פני העולם; המלכים חשו שכתרם מתנודד על ראשם, וכאשר הושיטו אליו את ידם לא מצאו אלא את שערם שסמר מאימה. האפיפיור נסע שלוש מאות פרסה כדי לברך את הקיסר בשם האל ולהניח את הכתר על ראשו, אך זה לקח אותו מבין ידיו. כך נרעד הכול ביער הקודר של מעצמות אירופה הישנה; אחר כך שבה והשתררה דממה.[1]

בפסקה המובאת לעיל, מתאר הסופר בן המאה ה-19 אלפרד דה מיסה (de Musset) את השפעתה המתמשכת של האנדרלמוסיה הפוליטית שהחלה במהפכה הצרפתית, המשיכה עם קיסרות נפוליאון (Napoleon), והותירה את חותמה על ילדי המאה החדשה. על אף שספרו, *וידויו של ילד המאה* (*La Confession d'un Enfant du Siècle*), שפורסם בשנת 1836 מתאר מאורעות רחוקים לכאורה, רוחו הסוערת מאפיינת דור שלם של יוצרים ואנשי רוח, ומכונה "le Mal du Siècle" ("מחלת המאה"). אחד מילדי המאה ה-19, אשר זכה אף הוא לטעום מנחת זרועה של "המחלה", היה ז'ראר דה נרוואל (Gérard de Nerval, 1808-1855), אולי ראשון הסופרים המקוללים בספרות הצרפתית, אשר בתום ארבעים ושבע שנות חיים סוערות תלה את עצמו באחד מרחובות פריס.

המאה ה-18 מכונה בפי רבים "le Siècle des Lumières" ("עידן האורות"), עקב הפריחה התרבותית בה. הקשר בין הנאורות למהפכה נתפס כמובן מאליו, שהרי הן האנציקלופדיסטים ובראשם ז'אן לה רונד ד'אלמבר (d'Alembert), והן הוגיה המרכזיים – מונטסקייה (Montesquieu), רוסו (Rousseau), וולטר (Voltaire) ודידרו (Diderot) – הרבו לתקוף בכתביהם את סדרי השלטון בצרפת. הם ערערו את אושיות האמונה הדתית, וכתוצאה מכך אף את היבטה האידאולוגי של המלוכה האבסולוטית בחסד האל. התפיסה לפיה המהפכה התעוררה בעקבות הגות ההשכלה רווחה בעיקר בקרב גורמים שמרניים, שסברו כי המהפכה אינה אלא תוצאה של קונספירציה שקשרו הוגי הדעות. כפי שגרס הפתגם המפורסם, "c'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau" ("זו אשמתו של וולטר,

[1] אלפרד דה מיסה, *וידויו של ילד המאה* (תרגום: ניר רצ'קובסקי), ירושלים: כתר, 2008, עמ' 14.

זו אשמתו של רוסו").[2] למרות, כפי שמסביר ההיסטוריון מישל ווּבל, "דומה שמערכת של ערכים חדשים, שבה חירות היא מילת המפתח, כפתה את עצמה כמעט על הכול. [...] אך עלינו להיזהר שלא ללכת שולל. בגוף הכתבים של הנאורות, מילה אחת חסרה כמעט בכל מקום: המילה 'מהפכה.'"[3]

הפילוסוף הגרמני גיאורג וילהלם פרידריך הגל (Hegel) הרבה להלל את המהפכה הצרפתית, וראה בה ניסיון להגשמת רעיונה הנשגב של התבונה האנושית, תוך הוצאה לפועל של עקרונות ההשכלה במסגרת המציאות הפוליטית. במילותיו: "כל עוד עומדת השמש ברקיע וכוכבי הלכת חגים סביבה, לא נראה כדבר הזה שהאדם יעמוד על הראש, כלומר, על הרעיון, ויבנה את המציאות על פיו." בניגוד למהפכנים אחרים, כדוגמת האנגלים או האמריקאים, הצרפתים לא שאפו להשיב עטרה ליושנה, כי אם למחוק באופן מוחלט את מסורת העבר ולהתוות במו ידיהם מציאות חדשה. הם העבירו את רעיונות ההשכלה מתיאוריה לפרקטיקה, ובהסירם את אפוטרופסות האצולה והכנסייה, יצרו אחדות בין האידאלים האוניברסליים, הכלל אנושיים, לבין רעיונות הלאומיות הצרפתית.[4] סיסמאותיהם הסוחפות לא כוונו אך ורק אל העם הצרפתי, כי אם אל האנושות כולה.[5]

יש הגורסים כי תחילת התנועות המהפכניות בצרפת מיוחסת למועד פרסום תקציב הממלכה בידי ז'אק נקר (Necker), בשנת 1781. נקר חשף לעיני כל את הגירעון המלכותי לאחר המלחמה האמריקנית, לצד שלל הגורמים הנושנים הקבועים של אי-סדרים כספיים ופטורי מס כוללניים לבני המעמד העליון. יתר על כן, בסתיו 1788 התעוררה אימת הרעב בכפרים, עקב יבול זעום במיוחד. מחירי הלחם בערים עלו לשיעורים חסרי תקדים, והחריפו את השפל התעשייתי והכלכלי ההולך ומעמיק. עושרה הגלוי של הממלכה לעומת פשיטת הרגל הציבורית, הצביעות והשחיתות במוסדות השלטון, התחייה האריסטוקרטית, ועליונותן החברתית של האצולה והבישופות – שכן החל משנת 1783 ועד למהפכה ב-1789, כל בישוף צרפתי קיבל מעמד של בן אצולה – גרמו אף הם לזעם גואה

---

[2] עמוס הופמן, *מהפכה של הרוח*, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 20-24.

[3] Michel Vovelle, *The Fall of the French Monarchy, 1787-1792,* Cambridge University Press, 1984, p. 72.

[4] להרחבת הדיון על המהפכה הצרפתית וחשיבותה בהתהוותה של צרפת המודרנית ראו: Vanessa R. Schwartz, *Modern France: a Very Short Introduction,* New York: Oxford University Press, 2011, pp. 11-35.

[5] ולטר גראב, *המהפכה הצרפתית*, תל אביב: משרד הביטחון, 1982, עמ' 9-13.

בקרב העם.[6] במקביל, גברה הטינה העממית כלפי מארי אנטואנט; עקב בזבזנותה הנודעת ומוצאה האוסטרי, המלכה נתפסה כתמצית השרלטנות הפיננסית של השלטון. אין מתפלאים על המשפט המפורסם "אם אין לחם, שיאכלו בריוש" ששויך לה. עם זאת, התאריך המסורתי המציין את פרוץ המהפכה הוא ה-14 ביולי 1789, הוא יום נפילת הבסטיליה, אשר סימלה אף את נפילת המלוכה, ונטילת המושכות בידי העם.[7]

לצד אימי ראשית המהפכה, בשנות הטרור שבאו אחריה נדונו למוות כל אלה שנתפסו כמאיימים על קיומה של הרפובליקה, במעשים, במילים או במחשבות; כחצי מיליון אנשים נכלאו מסיבות אלה בבתי כלא מאולתרים ברחבי המדינה בין 1792-1794. אף על פי שהכול חתרו להגשמת עקרונות המהפכה: חירות, אחווה ושוויון – Liberté, Égalité, Fraternité – מלחמות פנימיות קשות התנהלו בין המהפכנים בצרפת, לצד מאבקים עקובים מדם כנגד מלוכנים מצד אחד, ויעקובינים מצד שני, שהמשיכו לחתור תחת השלטון הבורגני. בנוסף, צרפת נלחמה גם במדינות אירופה הפיאודלית. אירועים סוערים אלה היוו טראומה תרבותית, שהותירה אחריה צלקות עמוקות. על כן, התקופה בין שנת 1789 לשנת 1799 נתפסת עד היום כאירוע מעצב שחרות בזיכרון הקולקטיבי המערבי באופן כללי ובזיכרון הקולקטיבי הצרפתי במיוחד.[8] אמנם, המהפכה רגעה אחרי שנת 1800, לאחר שבונפרטה מינה עצמו כקונסול ראשון ב-15 בדצמבר 1799 והכריז על סיומה, אך "לא היה אפשר לשכוח אותה. היא הפכה חלק מהזיכרון הקיבוצי, אירוע מן העבר, שאתו חייב כל דור ודור להתמודד."[9] ב-1987 סקר מבקר ספרות צרפתי את היצירות שנכתבו לאורך השנים על המהפכה, וטען כי היא הייתה "ללא ספק נקודת המפנה ההיסטורית-חברתית המכרעת מאז הולדת הנצרות [...] 1789 איננה עבר אלא הווה."[10]

הרפובליקה הראשונה נולדה ב-22 בספטמבר 1792, יום לאחר ההכרזה על ביטול המלוכה בידי הקונוונט, אשר מושביו אוישו באחדים מן המהפכנים הקיצוניים ביותר: רובספייר (Robespierre),

---

[6] פרנקלין ל. פורד, *אירופה, 1780-1830*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1984, עמ' 54.

[7] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 129-130.

[8] אלי בר-נביא ומשה צוקרמן (עורכים), *בשם החרות והשוויון: עיונים במהפכה הצרפתית*, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תש"ן, עמ' 48-54, 237-284; ויליאם דויל, *המהפכה הצרפתית: מבוא*, תל אביב, 2006, עמ' 8-16.

[9] רוברט א. פאלמר, "המורשת הטעונה: מיתוס והיסטוריה," מתוך: בר-נביא וצוקרמן (עורכים), *בשם החרות והשוויון: עיונים במהפכה הצרפתית*, עמ' 287.

[10] דויל, *המהפכה הצרפתית: מבוא*, עמ' 120-121.

דנטון (Danton) וחבורתם היעקובינית, מרה (Marat), דמולן (Desmoulins) והז'ירונדים. בתקופה זו, אף הוכרז רשמית כי "פולחן התבונה", שייסד העיתונאי ז'אק אבר (Hébert), יחליף את הנצרות בתור דת המדינה. בחורף 1793, התגלה צידה השלילי של הרפובליקה – חיסול המלוכה. לאחר הצבעה, הוחלט על הוצאה מידית להורג של המלך תחת להבה המושחז של הגליוטינה. מארי אנטואנט זכתה בגורל דומה תשעה חודשים מאוחר יותר, בלוויית אצילים, מלוכנים, אריסטוקרטים וספסרים רבים אחרים. המצב המדיני והחברתי בצרפת היה בכי רע; התנהלו בה מלחמות פנימיות שכללו מאבקים עקובים מדם בין המלוכנים לבין המהפכנים, כמו גם בין הפלגים המהפכניים לבין עצמם. תקופה זו, הגדושה בעריפות ראש פומביות, מכונה "la Terreur" ("הטרור"), ובמהרה המהפכה החלה לטרוף את בניה שלה בקצב מסחרר, עד כי גבתה לבסוף אף את ראשם של דנטון ורובספייר עצמם.[11]

גם לאחר הכתרת נפוליאון בונפרטה לקיסר והקמת האימפריה הראשונה (1804–1814), המשיכה צרפת לנהל מלחמות ממושכות נגד מדינות אירופה הפאודלית, שתבעו קרבנות רבים. בה בעת, בונפרטה התפייס עם הכנסייה הקתולית, ואף הזמין את האפיפיור לטקס הכתרתו. בניצחונותיו וכיבושיו המרשימים הוא קצר תהילה צבאית והפיץ את ערכי המהפכה בכל רחבי אירופה. עם זאת, לקראת תום תקופת קיסרותו, הקיסר הנודע נחל כישלונות צורבים בזה אחר זה: ברוסיה, בגרמניה, בספרד, בדרום צרפת, ולבסוף אף על גדת נהר הסן עצמו. בשנת 1814 הוא הוגלה לאלבה, וב-1815 ניסה את מזלו בשנית והשתלט בעזרת צבא פרטי על כסאו הישן לתקופה המכונה "שלטון מאה הימים". בתום שלטונו הקצר הוגלה בשנית, הפעם לאי הבריטי סנט הלנה, אשר על אדמתו נשם את נשמתו האחרונה. האימפריה הנפוליאונית השיבה את ההיררכיה החברתית על כנה, שבראשה עומד כמובן הקיסר. מחד גיסא, הוא הותיר את השוויון האזרחי או המשפטי לנתיניו, ומאידך גיסא זנח לחלוטין את השוויון החברתי.[12] למעשה, בשלטונו המחודש כקיסר – אשר נכפה על תושבי צרפת –בונפרטה מוטט את המטרות שהמהפכה כה עמלה להשיג – מטרות אשר שנים ספורות קודם לכן, נאבק בשמן

---

[11] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 160-163.

[12] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 207-226.

אף הוא עצמו. החל משנות הטרור ועד תום שלטונו של נפוליאון נהרגו מאות אלפי צרפתים.[13] ואולם, גם לאחר נפילתו של נפוליאון והגלייתו, שהביאה לשיבת המלכים הבורבונים בתקופת הרסטורציה, לא תמו המלחמות הפנימיות בצרפת, והמשיכו בעוז גם במהפכות 1830 ו-1848, שהותירו את חותמן על החברה הצרפתית.

תקופת הרסטורציה ושיבת המלכים הבורבונים (1815-1830) עוררה ריאקציה חמורה בצרפת, שגבתה נפשות רבות ודוכאה בנחישות על ידי המשטרה וכוחות השלטון. הממשלה אולצה לנקוט אמצעים נוקשים; הצנזורה התהדקה, נחקק חוק בחירות חדש שנועד להגביר את השפעת בעלי הקרקעות האמידים, וכן פקידי ממשל רבים, שהיו מאוסים על הימין, פוטרו. לא עבר זמן רב עד שפעילותה של תנועת ההתנגדות הליברלית הבלתי-מאורגנת הושתקה לחלוטין, שכן הממשלה המלכותית נסחפה וסטתה עוד ועוד מהדרך הפייסנית שרצה להתוות לואי ה-18.[14] עם מותו ב-1824, הומלך שארל העשירי, הנסיך המלכותי שב-1789 רצה לתקוף בכידונים את האספה בוורסאי. עלייתו לשלטון סימלה בעיני רבים את קץ המהפכה, ובמובנים מסויימים אף השיבה את צרפת לערכיה הישנים. כך למשל, בין השנים 1825-1826 נחקק חוק פיצויים על מנת לפייס את האצילים שאדמותיהם הוחרמו בתקופת המהפכה, לצד "חוק חילול הקודש" לענישת אלו המשמיצים את אנשי הכמורה הקתולית. ערעור זה על הערכים שהנחילה המהפכה הצרפתית הגיע לשיאו בשנת 1827, כאשר הורתה הממשלה לפרק את המשמר הלאומי, המוסד הקרוב ביותר לליבו של מעמד הביניים.

פירוק המשמר הלאומי הותיר את האזרחים ללא כל מיליציה שתהווה כוח בולם ומרסן נגד הצבא המקצועי. מנהיגים קתוליים שונים החלו להשמיע רעיונות דומים לאלו שהפיצו הליברלים החילוניים, וסחפו אחריהם רבים. אות הסכנה הממשי הראשון לשלטונה של המפלגה המלוכנית-כנסייתית בצרפת היה ניצחונם של הליברלים בבחירות בנובמבר 1827. בתגובה, המלך נקט במדיניות השהייה, וניסה להישען על ממשלת פשרה בראשות מרטיניאק (Martignac). אולם, חוסר שביעות הרצון כלפיו הן מן השמאל והן מן הימין גרם לו לביצוע פעולות נמהרות, כתוצאה מתסכולו וזעמו הרב. לאחר שפיזר את

---

[13] גראב, *המהפכה הצרפתית*, עמ' 73, 90; Donald Greer, *The Incidence of the Terror during the French Revolution*, Cambridge: Harvard University Press, 1935, pp. 19, 24-37; Linda S. Frey and Marsha L. Frey, *French Revolution*, Westport: Greenwood Press, 2004, pp. 27-35.

[14] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 375-376.

בית הנבחרים באביב 1830, ההתנגדות החריפה כלפיו הגיעה לשיאה. ב-27 ביולי השתלטו המורדים על פריס הבירה.[15]

מהפכת יולי 1830, שנמשכה תשעה ימים בלבד, הביאה להתחזקותה המחודשת של הבורגנות ולהכתרתו של לואי-פיליפ, בנו של הדוכס לואי פיליפ ז'וזף ד'אורליאן (d'Orléans), המכונה "Philippe Égalité" (פיליפ "שוויון"), בשל העמדה שנקט בעת המהפכה – זאת על אף קרבת הדם למלך לואי ה-13. המלך החדש הנהיג שלטון ליברלי, בו פרחו עסקיהם של תומכיו, אנשי הבורגנות האמידים.[16] הוא הכריז כי אינו "מלך צרפת" כי אם "מלך הצרפתים" – בניגוד לקודמיו, בראשם לואי ה-14, שנהג להכריז "l'Etat, c'est moi!" ("המדינה היא אני!"). באותה עת תבע שר החוץ פרנסואה גיזו את המשפט המוכר "Français, enrichissez-vous!" ("צרפתים, התעשרו!"). במקביל, לצד חזון ההתעשרות, שנות ה-30 של המאה ה-19 אופיינו בדיכוי הפגנותיהם של בני מעמד הפועלים באלימות רבה. מצוקותיהם החברתיות והכלכליות הלכו וגברו, זאת על אף שסיסמאות רבות של המהפכה, המדגישות את חשיבותו של השוויון, הוחזרו לשימוש ותפסו את מקומן של התחרותיות והאינדיבידואליזם – ערכים שהובלטו בתקופת שלטונו של שארל העשירי.[17]

בשנת 1847, עקב השפל הכלכלי ועליית מחירי המזון רבים מפשוטי העם רעבו ללחם. החלה התקוממות ודרישות חוזרות ונשנות לפיטוריו של השר גיזו. בפברואר 1848 פרצה מהפכה שהביאה להפלת שלטונו של לואי-פיליפ, להקמת הרפובליקה הדמוקרטית השנייה (1848-1851), ולבחירתו של לואי-נפוליאון בונפרטה לנשיא. התחלופה השלטונית ב-1852 מהרפובליקה בראשות לואי-נפוליאון לאימפריה השנייה (1852-1870) בה השתלט הנשיא הנבחר על פריס בכוח זרועו, והכתיר עצמו לקיסר

---

[15] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 376-389.

[16] Paul H. Beik, *Louis Philippe and the July Monarchy*, Princeton: D. Van Nostrand, 1965, pp. 60-61; André Jardin and André-Jean Tudesq, *Restoration and Reaction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 129.

[17] Beik, *Louis Philippe and the July Monarchy*, pp. 70-74; Jardin and Tudesq, *Restoration and Reaction*, pp. 176-182; Daniel Bell, "Socialism," in David L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 14, New York: Macmillan, 1968, pp. 506-510.

נפוליאון השלישי, התבצעה במהירות שיא.[18] בתקופה זו התהדקו אף יותר היחסים בין המדינה לממסד הקתולי, והכנסייה שבה לעמדתה השלטונית משכבר.[19]

אם כן, במהלך ארבעים ושבע שנות חייו, ז׳ראר דה נרוואל, בן תקופתו של אלפרד דה מיסה, היה תחת שלטונם של הקיסר נפוליאון בונפרטה, המלך לואי ה-18, המלך שארל העשירי, המלך לואי-פיליפ, הנשיא לואי-נפוליאון, ולבסוף לואי-נפוליאון במתכונתו הקיסרית. הוא נכח בעת הפיכות שלטוניות הרות גורל, פרעות ברחובות פריס, מרידות ומעשי רצח מאורגנים. בעבודה זו ברצוני לבחון כיצד השפיעו סערות אלה על כתיבתו של נרוואל, מתוך הנחה כי הלך הרוח הכאוטי, ההפכפך והמשתנה של המאה ה-19 השפיע ללא ספק על כל תחומי חייהם של בני תקופתו – ובכלל זה על יצירתם של האמנים ואנשי הרוח.

חבר אנשי הרוח הבורגני בפריס הוקיע את נרוואל מקרבו, שכן רבים סברו שהיה משוגע, לא התאים לאידאלים שהציבה הרומנטיקה הצרפתית – עליהם ארחיב בהמשך העבודה – והיה נטע זר ביניהם. על כן, יצירתו לא זכתה להערכה יתרה עד לאחר מותו, שהרי קריאתה באור השיגעון פוטרת את הקורא מלהתייחס אליה ברצינות. אמנם, נרוואל סבל ממספר משברים נפשיים במהלך חייו הקצרים. ואולם, מאחר ואני סבורה כי אין בכך מניעה לראות ביצירתו מלאכת מחשבת, השוזרת מאורעות, זכרונות וחלומות שונים מחייו, ניסיתי להבין את העולם האסוציאטיבי והפיזי בו התבגר וחי הסופר. הפרק הראשון מתמקד בחייו הפרטיים של ז׳ראר על רקע הנוף הסוער של המאה ה-19; הפרק השני הוא ניתוח של מוטיב החלומות בנובלה *אודליה*, או בשמה המלא: *אודליה, או החיים והחלום* (*Aurélia, ou le Rêve et la Vie*), ובוחן מהו תפקידו של החלום ביצירה, מקומו של החלום בחייו של הסופר, וכן מה היו ההשפעות החיצוניות שחלו עליו. הפרק השלישי עוסק בנשים המופיעות בספרים *אודליה* ו*סילבי* (*Sylvie*) ובשיר "ארטמיס" ("Artémis"), כולם עוסקים בדמויות נשיות בולטות מחייו של נרוואל, ומספק ניתוח במישור הארכיטיפי, הסימבולי, ההיסטורי והביוגרפי.

---

[18] בר-נביא וצוקרמן (עורכים), *בשם החרות והשוויון*, עמ׳ 292; Beik, *Louis Philippe and the July Monarchy*, pp. 96-107.

[19] Maurice Agulhon, *Marianne into Battle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 125. ב-1870 תמו ימייה של האימפריה השנייה, עקב התבוסה המשפילה של צרפת בקרב מול הפרוסים ואבדן חבל אלזס-לורן.

באמצעות שלושת פרקים אלה, אתרתי את הנסיבות ההיסטוריות והביוגרפיות שהשפיעו על פיתוח המוטיבים הנשיים והמיסטיים ביצירתו של הסופר, תוך ניסיון להצביע על האופן בו המימד ההיסטורי, הפסיכולוגי והאישי משתלבים זה בזה ביצירתו של נרוואל. בתוך כך, אנסה להאיר את יחודו של הסופר, אשר במילותיו של מרסל פרוסט, "מצא את הדרך לצייר את סיפוריו, ולהעניק ליצירותיו את הצבעים של חלומו."[20]

אמנם הארכיטיפים שהגדירו פסיכואנליטיקאים שונים נתפסים כביטוי אוניברסלי וא-פרסונלי, אולם לדעתי הם עשויים לייצג אף את אישיותו של הסופר ואת רוח התקופה בה הוא חי. לפיכך, על אף ההבדל המובהק בין הגישה הפסיכואנליטית ובין הגישה ההיסטורית, אנסה להראות כיצד הדימויים הארכיטיפיים הא-היסטוריים המרומזים בכתביו של נרוואל מבטאים גם מימד היסטורי-ביוגרפי, וכי למעשה אין ניגוד הכרחי בין השניים.

[20] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1954, p. 169.

פרק ראשון

ז'ראר דה נרוואל: פריסאי מפריס

> יצירתו האחרונה של הסופר[21] נדמית לנו חסרת כל דופי; היא זיכרונות ילדותו השזורים בנופים מלאי החן של ארמנונביל, על המשעולים הפורחים, לאורך שפת האגם, בין הערפילים המוארים, הצבועים בוורוד על ידי דמדומי הבוקר, אידיליה של סביבותיה של פריס, אך כה טהורה, כה רעננה, כה מבושמת, כה לחה מטללי הבוקר, עד כי אנו חושבים, שלא מרצון, על דפניס וקלואה, על פול ווירג'יניה, על זוגות הנאהבים הנרדפים האלה, אשר לחלחו את כפות רגליהם הצחורות במי המזרקות [...] ברישום מהיר זה, אנו רחוקים מלאפיין את כלל יצירותיו של ז'ראר דה נרוואל, אשר שילם, בדומה לאחרים, יותר מכד לתוך החבית חסרת התחתית של העיתונאות; אנו מנצלים את ההזדמנות של כתיבת ספר על מנת לשרטט בעיפרון דמות המוכרת יותר למשוררים מאשר לציבור.[22]

לא בכדי מתייחסים מרבית מפרשיו של נרוואל לילדותו וחייו כאל מקור ההשראה ליצירתו וכרקע אליה. התמות בכתביו, מכלול הפרטים בהם וגורמי ההשפעה שחלו עליהם הם מבין הסבוכים ביותר שמציעה לנו ספרות המאה ה-19. "יש משהו קסום בכתיבתו, בה ניתן לקורא לנוח כבתוך נוף"[23]; כל פרט ופרט בנוף הנרוואלי משלים את התמונה השלמה, הניתנת לפרשנות מנקודות תצפית שונות. החוקר ז'אן פייר רישאר כתב על אותה "גיאוגרפיה מאגית" המאפיינת את כתביו, ומסביר כי הסופר הפריסאי ראה בטבע – בנופי גרמניה, על האגמים, היערות, ההרים – מעין תפאורה ליצירתו ולילדותו, שאת רובה בילה בכפר ובחורש, כאחד. עם זאת, המציאות האירופאית בה הוא חי הייתה כה טריוויאלית עבורו, עד שמרחב הדמיון הפך מצומצם: הטבע שסבב אותו כבר תואר ודובר עד כדי שעמום בספרות, במוזיקה ובאמנות.[24] במשך כל צעירותו הוא ניסה למצוא את שכבות המסתורין הלא נודעות בו – אך לשווא. על כן, הוא השתמש בדמיונו על מנת ליצור תמונת עולם חדשה: התמונה הגלויה לעיניו, הפורשת את הממד השטחי והחיצוני של המציאות, אינה מעניינת אותו כהוא זה. באופן דומה, הוא בורח מקשרים עם אנשים צפויים מראש, ותר אחר חברה בלתי שגרתית, בלתי צפויה ומסקרנת. ה"גיאוגרפיה המאגית" היא-היא אותו פן מסתורי ונסתר אותו מחפש נרוואל כל

---

[21] הכוונה היא *לסילבי*.

[22] Gautier, Théophile, *Portraits de Gérard de Nerval* [1877], Paris: Obsidiane, Bibliothèque Nationale de France, 1990, pp. 17-18. כל התרגומים בעבודה זו נעשו על ידי, אלא אם צוין אחרת, ש. ו.

[23] Charles Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, London: Forgotten Books, 1919, p. 4.

[24] Jean-Pierre Richard, *Geographie Magique de Nerval*, Paris: Editions de Seuil, 1922, p. 18.

חייו. כוח הדמיון שלו עולה על המציאות וגובר עליה, מייצר עולם הנתפס בעיניו כהעמקה של המציאות. הנהייה אחר האשליה מפתה, אך במהרה גורמת לו לאבד את כושר השיפוט. בכמיהתו וחיפושו אחר האמת העמוקה ביותר היא רק ממשיכה לחמוק מבין אצבעותיו ולהתרחק. כפי שהוא כותב:

> כאלה הן ההזיות המטילות בך כישוף ומוליכות אותך שולל בשחר החיים. ניסיתי לנצור אותן כאן, בלא סדר רב, אבל בטוחני שלבבות רבים יבינו לרעי. ההשליות מתנפצות בזו אחר זו, כמו קליפה של פרי, והפרי הלא הוא הניסיון. טעמו מר; עם זאת, יש בו משהו חריף המחזק את הרוח.[25]

בתוך שביל החלומות החוצה את הנוף הנרוואלי, קיימים אלמנטים בלתי צפויים, המציעים לנו אניגמות שונות. אנו מוזמנים להתמודד בעזרת הידע, ההשכלה וההשראה האינטואיטיבית שלנו עם ההיבטים השונים הנגלים לנו, תוך "חקירה גיאוגרפית" או באמצעות יצירת ספקולציות אודות המבנה הבלתי-מודע שקסם לנרוואל, ומשלב בין המכניזם השולט על נפשו ונשמתו המעורערת. הרעיונות המוצגים ביצירה הם אמנם אינטואיטיביים: צעקות ממעמקי ליבו של הסופר, אך בה בעת במידה רבה גם קונספטואליים, מציגים רעיון מגובש ומסר מוגדר מראש. לשפה הנרוואלית לבוש נוסף על הרעיונות אליהם היא מובילה – המסר המועבר נמצא תחת אחריותו של הקורא בהבנת השפה, שכן הסופר עשה שימוש נרחב ומיומן בצרפתית; מצלול, מילים נרדפות ודפוסים חוזרים, בהם יש להבחין על מנת לגלות את התמונה השלמה ולהעריכה כראוי.[26]

מטרתו העיקרית של האמן הפריסאי היא לשתף את הזולת ברגשותיו ובחוויותיו ולשכנעם באמיתותם. לפיכך, האינטלקט של הקורא אינו מספיק ליצירת קומוניקציה, ועל כן עליו להשתמש גם באינטואיציה. נרוואל דורש מקוראיו מעל ומעבר; בניגוד ליתר אבות הרומנטיקה, הוא אינו איש של דוקטרינה, על אף הניסיון החינוכי של כתיבתו. הוא כותב על מנת לזכות בהסכמה ובאהבה, אך מכיר

---

[25] ז'ראר דה נרוואל, *סילבי/אודליה* (תרגום: אביבה ברק), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 42.

[26] Richard, *Geographie Magique de Nerval*, p. 19.

בכך שלא יזכה בהן בהיעדר רעיונות טובים. יצירתו של נרוואל מהווה מלאכת מחשבת, בה הוא מצליח לטוות חוטים דקיקים המשתלבים יחד לכדי יצירת מופת.[27]

פרק ביוגרפי זה מובא בתחילתה של העבודה מאחר והוא משלים את תמונתה ההיסטורית של צרפת הנגלית במבוא, ומהווה חלק אינהרנטי בהבנת מהלך חייו של הסופר. כמילותיו של הסופר תאופיל גוטייה, אחד מחבריו הקרובים ביותר של ז'ראר דה נרוואל, זיכרונות ילדותו של האחרון אכן שזורים ביצירותיו המופלאות באופן מובהק. אמנם לא דיי בבקיאות ביוגרפית על מנת להבין את כתביו של נרוואל, ואולי אף הקורא הנאמן ביותר לא יזכה להבינם במלואם לעולם, אך סיפור חייו הסבוך, יוצא הדופן, ועם זאת הכה-אופייני לתקופה בה בעת, שופך מעט אור נוסף ונחוץ על הפרטים הזעירים ביותר, תוך הסטת וילון המסתורין החוצץ בינינו ובין "קוסם המילים".[28]

ז'ראר דה נרוואל השתייך לזרם נפרד ברומנטיקה מזה של הוגו (Hugo), למרטין (Lamartin) ושאטובריאן (Chateaubriand); הוא משויך ל"גל החדש". חברי זרם זה היו מאוכזבים מצמיחת התעשייה הנוסקת שהחליפה את עבודת הכפיים במהלך המאה ה-19, שכתוצאה ממנה האדם הפרטי איבד מחשיבותו בעולם העבודה. החברה התחלקה לשתי שכבות עיקריות: היצרנים המנצלים את המכונות, והפועלים המשרתים אותן. נרוואל חווה התעוררות למציאות הנוגדת את אידאל הרומנטיקה בראשיתה, החולמת על חברה שוויונית ואחידה. הרומנטיקנים הראשונים, עוד בסופה של המאה ה-18, נקטו גישה אופטימית כלפי המהפכה הצרפתית, שהיוותה עבורם דוגמה ומופת לכלל אירופה כיצד צריכה החברה להיראות: שוויונית, פלורליסטית ודמוקרטית. אנשי "הגל החדש" נחשפו כבר מצעירותם לחוסר ההגינות בחברה הצרפתית, אשר, לתפיסתם, נולד מן המהפכה. הם גינו את הניצול הבורגני של משאבי המיעוטים והעניים, תוך הבנה כי המהפכה נכשלה בקיום הבטחותיה.

---

[27] Paul Benichou, *L'École du Désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier,* Paris: Gallimard, 1992, pp. 219-220.

[28] להרחבה ראו: Henri Meschonic, "Essai sur la Poéthique de Nerval", *Europe: Revue Littéraire Mensuelle,* vol. 50, n. 516, April 1972, p. 9.

השחיתות המתגברת בקרב הבורגנות – אשר תפסה את מקומה של שחיתות האצולה – המחישה כי המעמדות הנמוכים נותרו מקופחים, ולא זכו לקצור את פירות המהפכה.[29]

אטיין להברוני (Labrunie) ומרגריט לורן הכירו בחנות של אביה, שארל לורן, ונישאו ב-1 ביולי 1807. ז'ראר, בנם, נולד ב-22 במאי 1808, ברחוב סנט מרטין שבפריס – כארבע שנים לאחר הכתרת נפוליאון בונפרטה לקיסר.[30] ילדותו המוקדמת הושפעה ועוצבה על ידי המצב הפוליטי בצרפת דאז, ותמורותיה של האימפריה הראשונה ניכרות אף בתאו המשפחתי. ככתוב במבוא, נפוליאון ניהל ביד רמה מלחמות ממושכות נגד מדינות אירופה הפאודלית אשר תבעו קרבנות רבים, ביניהם אף אמו של ז'ראר.

ימים ספורים לאחר הולדתו, ז'ראר הועבר לטיפולו של דודו, אנטואן בושה, איכר מהכפר לואזי (Loisy), במורטפונטיין (Mortefontaine) שבצפון מזרח צרפת. באותו הזמן, אביו המתין בקוצר רוח לצו הגיוס לצבא נפוליאון. ואכן, אותו צו לא איחר לבוא: מקץ חודשים ספורים אטיין הוסמך כרופא צבאי ונשלח לעמק הריין שבגרמניה. מרגריט מצידה סירבה להצטרף לבנה הפעוט בכפר, על אף חיבתה למקום – שכן היא נולדה וחיה במחוז וואלוה (Valois) הסמוך, "מהלך שמונה פרסאות"[31] משם – וחברה לבעלה בשדה הקרב במקום, "כמנהג נשות השבטים הגרמאנים."[32] הזוג להברוני נדדו בשדות הקרב ברחבי אירופה, תוך התמודדות משותפת עם העייפות והסכנה שבמלחמה. הרעייה המסורה השלימה את מלאכתו של בעלה, ונהגה לסעוד את הגוססים והפצועים השוכבים בדרגשי הלילה של בית החולים הצבאי. תמיכתה של מרגריט נמשכה ממש עד ליום בו חלתה במחלת הקדחת, בה "נדבקה בעת חציית גשר עמוס בגופות", כפי שכותב בנה שנים מאוחר יותר. לבסוף, מנוצחת על ידי העייפות והקדחת, היא נפטרה ב-29 בנובמבר 1810, מותירה אחריה בן זוג שבור לב ופעוט בן שנתיים, ונקברה בבית הקברות הקתולי הפולני בשלזיה. "מעולם לא ראיתי את אמי," כותב ז'ראר,

---

[29] להרחבה ראו: Albert J. George, *The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution on Literature,* Syracuse: Syracuse University Press, 1955.

[30] פורד, *אירופה, 1780-1830*, עמ' 207-226.

[31] נרוואל, *סילבי/אורליה*, עמ' 16.

[32] נרוואל, *סילבי/אורליה*, עמ' 78.

"התמונות שלה אבדו או נגנבו."[33] כתוצאה ממותה, הסופר סבל ממחסור בחום אימהי וחש במשך כל חייו געגועים לאותה ישות נקבית חמקמקה, אשר היעדרה מוחשי יותר מנוכחותה.[34]

> שנות חיי הראשונות, [כותב נרוואל] היו רוויות מחשבות שמקורן **במהפיכה**. החינוך שניתן לי היה חופשי מדי, וחיי תועים מכדי שאקבל עליי בנקל עול, שנקודות רבות עלול עוד לפגום בבינתי. רעד עובר בי בחשבי איזה נוצרי יכולתי להיות אלמלא עיכבוני בדרכי כמה עקרונות ששאלתי לי מן הבדיקה החופשית של שתי המאות האחרונות ומחקר הדתות למיניהן [...] חבל-הארץ שבו גודלתי היה רווי אגדות מוזרות ואמונות-טפלות יוצאות-דופן. אחד מדודי, שנודעה לו השפעה רבה על חינוכי בתקופת-חיי הראשונה, היה עוסק, להנאתו, בעתיקות רומיות וקלטיות [...] האל מארס, עשוי ברונזה מוזהבת, פאלאס או ונוס על נשקן, נפטון ואמפיטריון מגולפים על באר הכפר, ויותר מכל דמותו הטובה, החסונה והמזוקנת של האל פאן מחייכת בפתח מערה אחת בין מקלעות הספלול והקיסוס [...] נבוך משלל הסמלים הללו, שאלתי יום אחד את דודי מה זה אלוהים. "אלוהים הוא השמש", אמר לי.[35]

אטיין להברוני אהב את בנו, אך השניים מעולם לא ראו עין בעין. נוסף על אהבת האם שנחסכה ממנו, ז'ראר מעולם לא חש אף באהבת האב. כך למשל, בהתאם, המשפט הראשון שאמר לאביו לאחר ששב משדה הקרב ב-1814, היה "אבי, אתה מכאיב לי!"[36] לאחר שהגיע למורטפונטיין, הם שבו לפריס, ובשנת 1820 ז'ראר הצעיר נרשם ללימודים קלאסיים בבית הספר שארלמן (Charlemagne), שם הכיר את חברו הטוב תאופיל גוטייה. התלמיד החדש והחרוץ בלט בין חבריו לכיתה; תשוקתו לשפות זרות הייתה חזקה במיוחד, והוא נרשם ללימודי איטלקית, ערבית, פרסית, גרמנית וכמובן צרפתית. את חופשותיו הוא מבלה באזור הכפרי של מורטפונטיין, שם הוא מכלה את ימיו בעיון בספרים המאובקים שבעליית הגג של הדוד בושה. בחופשות קצרות אלה הוא נחשף לראשונה "לניחוח האלימות, לנשיפת הסכנה שבחיי הרפתקאות, למסתורין של הלא נודע, לרוחות שמעבר, לנשמות זרות, למאגיה ולקבלה."[37]

---

[33] Gérard de Nerval, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, vol. 1: *Voyage en Orient,* Paris: La Librairie Nouvelle, 1867, p. 11.

[34] Michel Brix, *Les Déesses Absentes, Vérité et Simulacre dans l'Œuvre de Gérard de Nerval,* Paris: Klincksieck, 1997, pp. 97-122.

[35] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 78-79. הדגשה במקור.

[36] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 5.

[37] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 6.

תעתועי הנפש והאוקולטיזם אליהם נחשף דרך ספרי עליית הגג, אשר פתחו בפניו עולם ידע נסתר, היו מבין אלה שמאוחר יותר דחפו את הסופר לגילויים חדשים ולדתות של הטבע. שיטוטיו בחלקת האדמה שעברה בירושה במשפחתו, "עמק נרוואל" (Clos Nerval), שהולידו את מציאתם של שרידי עתיקות שונים מתקופת רומא, היוו גורם נוסף בעיסוקו המתמיד בדתות קדומות ותעלומות אפופות מסתורין. שמו הספרותי שאימץ לו אף נגזר, ככל הנראה, משמו של אותו עמק.

קיץ אחד, בעת שהותו בלואזי, ז'ראר הכיר נערה בת גילו בשם סילבי, "ילדה קטנה מן הכפר השכן, עירנית כל כך וכה רעננה, עיניה שחורות, צדודיתה חטובה ועורה שזוף קמעא!"[38] הוא אהב אותה מיד, מוצף רגשות כה עדינים עד כי טעה וחשב אותם לאהבה גדולה – אלא שזו התבררה להיות פרשיית אהבים קצרה, אשר נשכחה במהרה אף מליבה של סילבי. ערב אחד, השניים יצאו לרקוד בנשף בארמון מורטפונטיין. הם שיחקו משחק; רקדו במעגל עם נערות צעירות נוספות, הסתחררו, צחקו ושרו. לפתע, הבת הצעירה מהארמון הופיעה וביקשה להצטרף למעגל. שמה היה אדריאן, היא הייתה מבוגרת מז'ראר, יפהפייה, חייכנית ובעלת שיער ארוך, בלונדיני ומשיי. על פי חוקי המשחק, כאשר היא והנער הצעיר, המסונוור מיופייה ומגופה המלא, נקלעו למרכז המעגל היה עליו לנשק אותה. על מנת להצטרף בחזרה למעגל הרוקדות, היא החלה לשיר. כפי שכתב מאוחר יותר, "עוד היא שרה, והצל גלש מן העצים הגדולים, אור הירח הנולד נפל עליה בלבד; והיא מנותקת מן המעגל הקשוב שלנו..."[39] בעודו המום, שיכור מהנשיקה, מהרומנטיקה ומהמראה של הנערה השמימית, הוא פנה אל היער, כולו נרגש, והביא שני ענפים, מהם הכין כתר לאדריאן וחבש אותו בעדינות לראשה. סילבי עמדה מנגד, חיוורת כולה ומבקשת למות. כך הגיע הרומן הקצר בינה ובין ז'ראר לקיצו המוחלט. היא נותרה בלואזי, ואילו הוא שב ללימודיו בפריס, נושא עמו את התמונה הכפולה של "ידידות ענוגה, שנותקה בעצב, ושל אהבה בלתי אפשרית וסתומה, מקור להרהורים כאובים [...] רק דמותה של אדריאן נותרה כמנצחת."[40] שנה מאוחר יותר, גילה הסופר המאוהב כי משפחתה של אדריאן הועידה אותה לחיי נזירות.

---

[38] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 13.

[39] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 14-13.

[40] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 14.

ללא צל של ספק, נרוואל תר אחרי אדריאן במשך כל חייו. אהבתו החזקה והלהוטה כלפיה עלתה על אהבתו כלפי יתר הנשים בחייו – אך למעשה, הישות שאהב, לבדה, הייתה האידאל הבלתי מושג שיצר לעצמו בדמותה; הוא אהב את החזיונות המשוגעים והנהדרים אשר לא הובילו לדבר, ונותר מובס לעד בידי הנשים, שכן האהבה אליה שאף ואותה דרש מהן הייתה נעלה מהמין האנושי. הוא כמהה לאמת על כל צדדיה; חברות אמת, אהבת אמת... הוא מרגיש כי הוא מחויב בקשרים שטחיים עם הסובבים אותו, שכן כל מערכת יחסים מעמיקה יותר, כל שיתוף של פנימיותו הסבוכה, גוררות תמיד טרגדיה וניתוק. הבדידות גורמת לו לסבל כה רב, עד כי הוא מקשר אותה לחטא הקדמון.[41]

בשנת 1826, כשהיה בן 18 בלבד, פרסם ז'ראר דה נרוואל את יצירותיו הראשונות: *אלגיות לאומיות* (*Élégies Nationales*) ו-*האקדמיה או המשתתפים שלא נמצאו* (*L'Académie ou les Membres Introuvable*). שנתיים מאוחר יותר, יצא לאור תרגומו המפורסם *לפאוסט* (*Faust*) מאת גתה – תרגום שזכה לתשבחות אף מהסופר הגרמני עצמו, כפי שכתב לאקרמן (Eckermann), "אני כבר לא אוהב את *פאוסט* בגרמנית; בתרגום זה [של נרוואל], הכול נע ברעננות, מלא חיים. הוא מעביר לראשי רעיונות גאוותניים כאשר אני חושב על ספרי, אשר כעת יהיה מוערץ גם בשפתם של בוסה, קורניי ורסין."[42] תרגום *פאוסט* השפיע רבות על נרוואל, בעיקר בכתיבת *אודליה*. עבורו, גבר צעיר אשר סיים זמן מועט קודם לכן את לימודי מדעי הרוח הכלליים בבית הספר שארלמן, תרגום *פאוסט* סימל את זכייתו בתהילה.

עם תום לימודיו, המתרגם הצעיר מעביר את זמנו בשיטוט ברחבי פריס. הוא מתרגש מיופייה היחיד במינו של העיר, מתרשם מהמונומנטים בה ומתעכב בסמטאותיה המסתוריות.[43] בין השנים 1829-1833 נרוואל חובר להתאגדות חוג המשוררים (le Petit Cénacle) בביתו של ז'אן דיסנייר (Duseigneur), אשר כללה את פטרוס בורל (Borel), ויקטור הוגו (Hugo), שארל נודייה (Nodier), סלסטן ננטוי (Nanteuil), תאופיל גוטייה (Gautier) ואחרים.[44]

---

[41] Richard, *Géographie Magique de Nerval*, p. 35.

[42] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 8.

[43] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, pp. 9-10.

[44] Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme,* Paris: Charpentier, 1874, pp. 14-33.

מספר חודשים מאוחר יותר, סבו של נרוואל, שארל לורן, נפטר ומוריש לו חלק מהונו, המאפשר לנכד לטייל בדרום צרפת; משם הוא ממשיך לפירנצה, רומא ונאפולי שבאיטליה. בין לילה, ז'ראר נהפך לאדם עשיר. הוא מבקר תכופות בבתי הקפה, במסעדות ובבתי המרזח הרבים בפריס, ואף רוכש לעצמו מושב בתיאטרון שבבולברד מונמרט (*Théâtre des Variétés*), שם הוא נתקל לראשונה בשחקנית הידועה ג'ני קולון (Jenny Colon), אשר הרבתה להופיע על במת התיאטרון הצרפתי וקנתה לעצמה מעמד נצחי כאמנית מוכשרת, יפהפייה ושוברת לבבות.[45] החיוך, החן, העיניים השחורות והשיער הבהיר שלה שבו אמנים כמו לאון נואל וגברני, וסופרים כמו תאופיל גוטייה ונרוואל עצמו. כך תאר אותה הראשון בספרו *פודטרטים עכשוויים: סופרים, ציירים, פסלים, אמני דרמה*:

> סוג השחקנית אחריה תרנו עד כה נמצאת באופרה-קומיק, בדמותה של ג'ני קולון. במבט ראשון היא מזכירה את דמויות הנימפות האלגוריות המלוות את קתרין דה מדיצ'י [ראו תמונה 1], ובו זמנית גם משהו יותר מובחר, יותר אלגנטי מהיופי הרגיל הפלמי, המופיע לעיתים קרובות בחלומותינו כפי שתיאר אותו רובנס. היא חזקה ועתירת בשר, אך רחוקה מעודף משקל, מלאה ונתמכת, במפולות של בשר אדם כמו אלה של הצייר מאנטוורפן; עורה לבן, עדין, בעל נופך משיי וחושני כמו עלה של פרח קמליה...[46]

זמן מועט לאחר מכן, במאי 1835, ז'ראר מייסד את כתב העת *העולם הדרמטי* (*Le Monde Dramatique*) בו הוא מהלל את קולון (ראו תמונה 2).[47] כעבור שנה, כתב העת פושט רגל והסופר נקלע למצוקה כלכלית ושוקע בחובות. בלית ברירה, הוא מתחיל לעבוד כעיתונאי ב*לה שארט דה 1830* (*La Charte de 1830*), וכן כותב לטור הדרמה בעיתון *לה פרס* (*La Presse*). בהמשך, הוא נוסע לבלגיה עם ידידו הטוב, תאופיל גוטייה. בשנת 1837, ג'ני קולון נבחרת לשחק את סילביה במחזה שכתב עם אלכסנדר דיומא, *פיקיו* (*Piquillo*). הוא מתוודה על אהבתו אליה,[48] אולם ג'ני לא מעריכה את מאמציו לתרום לאושרה מרגע שנפגשו, שכן היו לה "נפש קטנטנה, לב קטנטן שלא מסוגל להכיל

---

[45] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 11.

[46] Théophile Gautier, *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques,* Paris: Charpentier, 1874, pp. 382-386.

[47] Michael Brix, *Etudes Nervaliennes et Romantique*: *Nerval Journaliste (1826-1851): Problématique Méthodes d'Attribution,* vol. VIII, Bruxelles: Presses Universitaires de Namur, 1989, p. 78.

[48] Alexandre Dumas, *Sur Gérard de Nerval: Nouveaux mémoires,* preface: Claude Schopp, Bruxelles: Editions Complexe, 1990, p. 287.

אהבה, וכושר הבחנה; היא הגיעה לכדי בוז כלפי ז'ראר, וקישטה בכל המעלות הטובות – אלה הנחשקות והמיוצרות על ידי האידאל הבינוני שלה – אחד מחלילני התזמורת, לואי-גבריאל לפלו."[49] ואכן, ב-1838, ג'ני קולון נישאת ללפלו בבית העירייה שברובע הראשון, ומסיימת את הקשר עם ז'ראר. הוא מצדו, ממהר לנסוע לווינה, בלא עצב גדול, ומתחיל לכתוב מחזה חדש, *לאו בורקאדט* (*Leo Burkart*); לא את ג'ני הוא איבד, כי אם את אדריאן, החומקת ממנו פעם נוספת,[50] במילותיו:

> האהבה הסתומה ונטולת התקווה לשחקנית תיאטרון, אהבה שאחזה בי מדי ערב בשעת ההצגה ולא הרפתה ממני עד שנרדמתי, נבטה מזכרון אדריאן, פרח לילי שבקע לאורו החיוור של הירח, צל רפאים ורדרד וזהוב גולש על עשב ירוק טבול באדים לבנים. – הדמיון לפנים, שנשתכחו זה שנים, נצטייר מעתה בבהירות חריפה; רישום-עיפרון, שהזמן עממו, היה לציור של ממש, כאותם רישומים נושנים של גדולי הציירים המעוררים התפעלות במוזיאון וגירסתם המקורית, המהממת, מצויה במקום אחר. לאהוב נזירה בדמותה של שחקנית!... ואולי הן אישה אחת! – אפשר להשתגע! זוהי השאה גורלית, עת הלא נודע קורץ לך כאור המתעתע החומק לו בינות לקני הסוף במים... מוטב לשוב ולתקוע רגל במציאות.[51]

במהלך השהות באוסטריה, הוא מתעד את התרשמויותיו מעיר הבירה בעיתונים *לה פרס, לה מסז'ה* (*Le Messager*) ו*ל'ארטיסט* (*L'Artiste*). לאחר שנתקל בסירוב להלוואה מאביו, נרוואל שב לפריס חסר כל פרוטה ופוצח בתרגום הכרך השני של *פאוסט*. בתחילת שנת 1841, אדריאן, "האלה הקטנה שלו",[52] מתה בלונדון ואינה עוד. בשלהי אותה שנה, הוא עובר את המשבר הנפשי הראשון שלו ומאבד את שפיותו. הוא יוצא מביתו של אחד מחבריו ושוכח היכן הוא נמצא. הוא מתבונן בכוכבים ומחליט ללכת בעקבות כוכב הצפון, מוריד את כל בגדיו ושר המנון בשפה דמיונית, המוקדש לאותו כוכב. המשטרה תפסה אותו לבסוף והוא נכנס לבית אשפוז נפשי. הוא נשאר שם חודש, וכשהוא משתחרר ההזיות חוזרות ושולטות בו פעם נוספת. מנקודה זו, הוא עובר לטיפולו המסור של ד"ר בלאנש, פסיכיאטר נודע אשר טיפל בו שנים ארוכות. במקביל, הוא משתתף בהפגנה בשכרות ונכנס לשמונה חודשי מאסר בבית הכלא, כתוצאה מחשד למרד וקשירת קשר נגד המדינה.[53]

---

[49] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 14.

[50] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 14.

[51] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 15.

[52] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 16.

[53] Jean Richer, *Nerval: Experience et Creation,* Paris: Hachette, 1963, p. 75.

בריאותו הנפשית המעורערת ושונותו המובהקת מהסטנדרטים הנוקשים של הבורגנות, היותו "עוף חריג" בחברה הפריסאית דאז, גורמת לחבריו להפנות לו עורף. נרוואל זוכה לתדמיתו של משוגע. הבדידות, לצד אבדנה של אדריאן, גורמים להזיותיו אף להחמיר, ומרעים את מצבו עד מאד. ב-1842 גם ג'ני קולון מתה. ז'ראר ממשיך לטייל ברחובות פריס, ובסוף אותה השנה מתחיל את מסעו למזרח התיכון, בהתאם למסורת האוריינטליסטית שאפיינה את אנשי הרוח הצרפתים לפניו, ביניהם למרטין ושאטובריאן, במהלכו הוא מגיע למצרים, לבנון ואיסטנבול, ומסיים בנאפולי שבאיטליה (ראו תמונה 3).

"מה היה האוריינט בשביל הנוסע היחיד במאה התשע-עשרה?" שואל עצמו אדוארד סעיד. לגבי האוריינטליסט הצרפתי, הוא עונה כי היה חדור תחושת אובדן חריפה:

> הוא בא אל מקום שלצרפת, שלא כבריטניה, לא הייתה שום נוכחות שלטונית בו. הים התיכון הדהד את צלילי תבוסת הצרפתים, מהצלבנים עד נפוליאון [...] האוריינט שלהם היה אוריינט של זכרונות, של חורבות סוגסטיביות, של סודות נשכחים, של התכתבויות סודיות, ושל סגנון קיום כמעט וירטואוזי, אוריינט שצורותיו הספרותיות הגבוהות ביותר מצויות אצל נרוואל ופלובר, שני יוצרים שיצירתם מקובעת בחוזקה בממד דמיוני שאין לממשו (אלא מימוש אסתטי [...] שלא כוולני ונפוליאון, לא חיפשו הצליינים הצרפתים במאה התשע-עשרה מציאות מדעית דווקא, אלא מציאות אקזוטית, אבל מושכת ביותר.[54]

עם זאת, ההרפתקן הצעיר, אשר הקפיד לתעד את חוויותיו מן המזרח בספרו *המסע באוריינט* (*Voyage en Orient*), שב לאירופה חדור מוטיבציה ונפעם מהנפלאות שגילה מעבר לים. "המילה 'אוריינט' עבורו, הייתה קשורה קשר נהדר ואמיתי לאקזויטיות, לזוהר, למסתורין ולהבטחה."[55]

עם שובו של נרוואל לצרפת, הוא מתחיל לכתוב את ספרו המפורסם על האוריינט, מתוך תקווה שיזכה בכבוד והערכה מחודשים. במהלך השנתיים הבאות, הוא מחבר אף את שתי היצירות *אנז'ליק* (*Angélique*) ו*סילבי*, וסמוך למהפכת 1848, הוא מתרגם כמה משיריו של הרומטיקן הגרמני היינריך היינה (Heine).

---

[54] אדוארד סעיד, *אוריינטליזם*, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 152-153.

[55] סעיד, *אוריינטליזם*, עמ' 296.

עם מיסוד האימפריה השניה ב-1852, הוא מתאשפז בבית דובואה, בית הבראה נפשי בהנהלת ד"ר בלאנש המפורסם. בנובמר יוצא לאור ספרו *המואדים*, והוא נוסע לעמק הוואלוה בו גדל. נוסף על המתח הנפשי הקשה מנשוא, הסופר סובל מקשיים כלכליים חמורים. בשנת 1853, כתיבת *סילבי* מגיעה לקיצה. כתוצאה מ"חום" הוא מסתגר בבית דובואה, ובקיץ, זמן מועט לפני ש*סילבי* מתפרסם, הוא מבקר בעמק הוואלוה בפעם האחרונה. לרוע המזל, ז'ראר עזב את בית ההבראה טרם החלמתו, עבר התמוטטות נוספת ושב לשם. באותה השנה, הוא פרסם אף את השירים "ארטמיס", "פנדורה" ("Pandora"), ו"אל דסדישדו" ("El Desdichado"), המרכיבים את קובץ השירה *הכימרות* (*Les Chimères*), ואף מתחיל לכתוב את *אורליה*.

בשנת 1854, אסופת הסיפורים *בנות האש* (*Les Filles du Feu*) יוצאת לאור. במאי, עזב הסופר את הקליניקה של ד"ר בלאנש, נסע לגרמניה, ואף תכנן מסע נוסף למזרח. ב-1 בינואר, 1855, התפרסם חלקו הראשון של *אורליה* בכתב עת פריסאי. לכאורה, מצבו של הסופר הלך והשתפר, אולם עם שובו לעיר הולדתו, תקפו אותו שוב הרעב, הקור והבדידות. בלא מקום מגורים או חבר קרוב, הוא כילה את ימיו בשיטוט ברחובות הכרך הגדול. ב-26 בינואר באותה השנה, בשלהי חורף קר במיוחד, בו כוסו רחובות פריס בשלג כבד, ז'ראר דה נרוואל נמצא תלוי ברחוב la Vieille Lanterne המטונף והחשוך, כאשר על פי האגדה, כתב היד השלם של אורליה – המילים האחרונות שכתב בחייו – מצוי בכיסו.

פרק שני

שיגעון והזיה, חיים וחלום ב*אודליה*: זליגת החלום לתוך החיים הממשיים

> החלום הוא הוויה שניה. לא עלה בידי לבקע, בלי חיל ורעדה, שערי שנהב או קרן אלו החוצצים בינינו לבין העולם הלא-נראה. רגעי השינה הראשונים הם תמונת פני המוות; קהות חושים ערפילית לופתת את מחשבתנו ואין אנו יכולים לקבוע בדיוק מתי **האני**, בלבוש אחר, ממשיך במלאכת הקיום. זהו עולם תת-קרקעי עמום, המתבהר אט-אט, ומתוך האופל והלילה נחלצות דמויות חיווריניות, כבדות-סבר וקפואות, השוכנות במבואות השמיים; אחר-כך מתעצבת התמונה, זוהר חדש נוגה ומעיר את הדמויות המוזרות האלה; עולם הרוחות נפתח לנו.[56]

כך כותב ז'ראר דה נרוואל בפסקה הפותחת את ספרו *אודליה*. ביצירה זו – האחרונה שכתב בחייו – באות לידי ביטוי שתי תמות מרכזיות בהן תתמקד עבודה זו: היחס בין מציאות לחלום, או, במילותיו, "זליגת החלום לתוך החיים הממשיים", וכן הופעתן של דמויות ארכיטיפיות, בהן עוסק הפרק האחרון של העבודה. תוך הכתיבה הספרותית, נרוואל חושף בפני קוראיו את נבכי אישיותו החשוכים והכמוסים ביותר, אמונותיו הספיריטואליסטיות, והגיגיו לקראת סיום חייו הקרב.

בפרק זה, בכוונתי לנתח את מוטיב החלומות ב*אודליה*, ההשפעות התרבותיות וההיסטוריות שחלו עליו ועיצבו את התהוותו, וכן את חשיבותם של החלומות בחייו של הסופר. החלומות הנרוואליים לעולם בעלי גוון מיסטי: מנבאים, מבשרים ומספרים על העתיד. הם בעלי כוח השפעה רב כשל כישוף; נדמה כי האמן חסר אונים מול המסרים הנגלים אליו בעל כורחו, ומחוייב לחיות לאורם, כבול בקסמם.

השיגעון

הגישה הרווחת במחקר מייחסת את המוטיבים המיסטיים והחלומיים ביצירתו של נרוואל לשיגעון צרוף ומצב נפשי מעורער, וכך פוטרת את ייחודן. מסיבה זו, בין היתר, הוא נדחק לשוליה של הרומנטיקה הצרפתית, וזכה להערכה מחודשת – הניכרת בהוצאה לאור המחודשת של ספריו – רק

---

[56] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 47.

שנים לאחר מותו; הערכה שהגיעה לשיאה עם עליית התנועה הסוריאליסטית בעשור השלישי של המאה ה-20.

במכתב ששלח לחברו אלכסנדר דיומא (Dumas), הפותח את ספרו *בנות האש*, מצטט נרוואל מבואה שנכתבה עליו בידי הנמען:

> הוא רוח מקסימה ומיוחדת, כפי שאתם יכולים לשפוט, – אשר אצלו, מעת לעת, פנומנה מסויימת נוצרת [...] מעת לעת, כשעבודה מאומצת נעשית, הדמיון, אותו שיגעון של התבונה, מסלק במחי יד את ההיגיון, אשר אינו אלא פילגש; או אז, הראשון נותר לבדו, כל-יכול, בתוך אותו מוח הניזון מחלומות והזיות, לא יותר ולא פחות ממעשן אופיום מקהיר, או מלועס חשיש מאלג'יר, ואז, הנווד שהוא, משליך אותו לתיאוריות בלתי אפשריות, בספרי המעשיות.[57]

הקריאה של כתביו באור השיגעון, או באור סילוק מכוון של ההיגיון, אכן מקלה על הבנתם, אך בה בעת מקלה ראש בחשיבותם. אמנם, נרוואל עצמו הסכים שהוא "חולה", אך העיד כי גם בעתות משבר, לא היה משוגע וגם לא הזה:[58]

> אני אנסה [...] להעביר אל הנייר רישומיה של מחלה ארוכה שהתחוללה כולה בנכביו המיסתוריים של מוחי; אין אני יודע על מה ולמה אני משתמש במלה זו, מחלה, מפני שאף פעם, בכל הנוגע לי עצמי, לא הרגשתי טוב יותר. לפעמים חשבתי כי כוחי וכושרי התעצמו; דימיתי בנפשי שאני יודע הכל, מבין הכל; יד הדימיון השפיעה עליי תענוגות אין-ספור. עתה, כששבה אליי מה שבני-האדם מכנים בינה, האצטער על כי אבדו לי?[59]

בספרו *תולדות השגעון בעידן התבונה*, טען הפילוסוף הצרפתי בן המאה העשרים מישל פוקו (Foucault), כי "השגעון הוא הניתוק המוחלט מיצירת האמנות", שכן יצירה ושגעון אינם יכולים לדור בכפיפה אחת. "בחוויה הקלאסית מאוחדים היו יצירת האמנות והשגעון איחוד עמוק יותר על מישור אחר – למרבה הפרדוקס, בנקודה שבה הגבילו זה את זה", כתב פוקו. "בניגוד הזה [...] נתגלה מרחק

---

[57] Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu,* Paris: Le Divan, 1927, p. 2.

[58] Letter to Arsene Houssaye, October 20, 1854, *Œuvres*, Paris: Gallimard, vol. I, p. 1174; Letter to Anthony Deschamps, October 24, 1854, *Œuvres*, vol. I, p. 1175, Bibliotheque de la Pleiade, in: Shoshana Felman, *Writing and Madness* (trans. Martha Noel Evans, Shoshana Felman and Brian Massumi), Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 59.

[59] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 47.

שעצם אמיתה של יצירת-אמנות עוררה בו בעיה: האם היא שגעון או יצירת-אמנות? השראה או תעתוע חושים? [...] מאז הלדרלין ונרוואל גדל מספר הסופרים, הציירים והמלחינים ש'נכנעו' לשגעון, אך אל לנו לטעות כאן, לא היתה שום השלמה בין השגעון ליצירת-האמנות [...] משחקם הוא של חיים ומוות."[60]

בדברים אלה יצא פוקו כנגד אפלטון, אשר תיאר בנאומו השני של סוקרטס בספר *פיידרוס* את השגעון כמתת אל הניתנת לאנשי יצירה והגות. אפלטון סבר כי השיגעון הפואטי משרת את התרבות באמצעות "האדרת המעשים רבי העוצמה של העת העתיקה למען הדורות הבאים."[61] גישה דומה עלתה בדבריו של אריסטו, אשר טען כי "אף נשמה נעלה לא פטורה מתערובת של שיגעון."[62] ואולם, בעוד שאפלטון ואריסטו עסקו בחיבור האינהרנטי בין היצירתיות ובין השגעון, וכך תחמו באופן פרדוקסלי את גבולותיו של השגעון, פוקו כפר בעצם קיומו של ניגוד מובנה בין שגעון ובין תבונה, וניסה לבחון את "ההיסטוריה של קו התיחום עצמו, הקו המפריד בין שפוי ללא שפוי."[63] פוקו האמין כי אי השפיות אינה הניגוד של התבונה, כי אם הגבול לתבונה. לפיכך, הוא עסק באינדיבידואלים המצויים על *גבול* הטרוף, שכן האמין כי חציית הגבול מבטלת כל אפשרות ליצירתיות; "מקום שם יש יצירת-אמנות, אין שגעון" הוא כתב.[64]

נדמה כי הפואטיקה הנרוואלית מתאימה בדיוק לאישיות ששרטט פוקו; הוא מתכוון להביע שיגעון בעצמו, לכתוב את ההיסטוריה של הטירוף בחייו, אך בה בעת נותר על הגבול בין השגעון ובין השפיות, כשהוא מנסה בו-זמנית להימנע הן מהמלכודת של הטרוף והן מ"מה שנקרא בוולגאריות *היגיון*."[65] בכך הוא נמנע מקבלת ההגדרות החד-משמעיות והדיכוטומיות המקובלות, תוך סירוב להאמין ש "חוסר היגיון" קיים. כפי שפוקו זיהה, נרוואל מחפש אחר החזרה לאותה נקודת מפגש, היכן

---

[60] מישל פוקו, *תולדות השגעון בעידן התבונה* (תרגום: אהרון אמיר), ירושלים: כתר, 1986. עמ' 211-213.

[61] Silke-Maria Weineck, *The Abyss Above: Philosophy and Poetic Madness in Plato, Holderlin, and Nietzsche*, New York: State University of New York Press, 2002, p. 43.

[62] Weineck, *The Abyss Above*, p. 85.

[63] עדי אופיר, "על מישל פוקו ועל ספרו "תולדות השגעון בעידן התבונה"," בתוך: פוקו, *תולדות השגעון בעידן התבונה*, עמ' 219.

[64] פוקו, *תולדות השגעון בעידן התבונה*, עמ' 214.

[65] Felman, *Writing and Madness*, p. 65.

ששיגעון והיגיון נוגעים זה בזה. הן הפילוסוף והן הסופר מבקשים להימלט מאבחון קליני, המהווה את ניצחון ההיגיון על השיגעון מעצם ההגדרה של הגבול הברור ביניהם.[66]

גבול זה עולה מהציטוט הפותח את הפרק, בה תיאר נרוואל את אותה "קהות חושים ערפילית" אשר לופתת את מחשבתו ואת תודעתו, עד כי אינו בטוח עוד "מתי האני, בלבוש אחר, ממשיך במלאכת הקיום."[67] לצד הדואליות בין תודעה לבין ערפולה, מתאר הסופר את המתח בין שגעון ובין שפיות באמצעות האני המשוכפל, המתקיים בו-זמנית במציאות ובחלום, בתודעה ובהזיה. "רעיון נורא עלה במוחי" כותב הסופר וממשיך,

> "האדם הוא כפול", אמרתי לעצמי; "אני חש שיש בי שני אנשים", כותב אחד מאבות הכנסיה. שתי נשמות חברו יחדיו וטמנו את זרען בגוף שמציג לעין, בכל איבר מאיבריו, שני חלקים זהים. בכל אדם שוכנים צופה ושחקן, האחד מדבר והשני עונה. בני המזרח ראו בהם שני אוייבים: היצר הטוב והיצר הרע. "אני הטוב? או הרע?" הייתי אומר לעצמי. מכל מקום, השני עויין אותי...[68]

מוטיב הכפיל נדון ב-1914 בספר *The Double* (*Doppelgänger*), בו תיאר אוטו רנקה את תפיסתו של האדם הפרימיטיבי את צלו כישות חיה המהווה חלק ממנו עצמו. בספרו בחן רנקה את הזיקה בין הכפיל לבין הנשמה בת האלמוות המגולמת בצל, וטען כי היווצרותה נבעה מניסיון להתגונן בפני המוות.[69] דמות זו תוארה שנים ספורות לאחר מכן במסה *האלביתי* של זיגמונד פרויד מ-1919, בו תואר הכפיל כאדם הנתפס כזהה לאדם אחר בשל הדמיון הפיזי המובהק בין השניים. פרויד כרך את הופעת הכפיל בחוויה של האלביתי, שהיא תחושה בו זמנית של משהו מוכר וזר, "תחושת הזרות השורה בתוך האינטימי עצמו", המשלבת בין "המוכר והנוח מחד גיסא והחבוי והמוצנע מאידך גיסא".[70] פרויד תיאר את הכפיל כמוטיב עוכר שלווה המשלב בתוכו שני מושגים סותרים שאי אפשר

---

[66] Felman, *Writing and Madness*, p. 65.

[67] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 47.

[68] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 67.

[69] זיגמונד פרויד, *האלביתי* (תרגום: רות גינזבורג), מתוך: *מבחר כתבים*, כרך ח, תל-אביב: רסלינג, 2012, עמ' 64. פרויד מצטט את הטקסט של רנקה: Otto Rank, *Der Doppelgänger,*1914, *Imago,* vol. 3, p. 97. הספר תורגם לאנגלית: Otto Ranke, *The Double: A Psychoanalytic Study*, Chapter Hill: University of North Carolina Press, 1971.

[70] פרויד, *האלביתי*, עמ' 8, 45.

ליישב ביניהם: שונות וזהות, הכוללים את הכפלת האני, פיצול האני והחלפת האני בידי אני אחר, דומה לי ושונה ממני בעת ובעונה אחת.[71]

ניתן לראות כי בדומה לדואליות הקיימת אצל נרוואל בין שגעון ובין שפיות, גם הכפיל הוא מושג לימינלי, הקורא תיגר על מחשבה בינארית של ניגודים. על אף שהוא מייצג את הפיצול של האדם, את החריגה מהאישיות הנורמטיבית ואת עולם היצר, הרי עצם העובדה שנרוואל מודע לקיומו מעידה על הלימינליות של הדימוי, אשר אינו שייך בלעדית לעולם המציאות או לעולם הדמיון, אלא למפגש האלביתי בין השניים.

ההתמקדות בנקודות גבול ומפגש בין תחומים לכאורה דיכוטומיים, העולה מיחסו של נרוואל לשגעון, מאפיינת גם את יחסו למפגש בין חלום ובין מציאות:

> בנקודה זו החל אצלי מה שאכנה חילחול החלום אל תוך החיים הממשיים. מאותו הרגע, הכל הופיע לנגד עיני, לעיתים, בכפל-דמות, וזאת מבלי אשר נגרע היגיון מן המחשבה, מבלי אשר יאבדו לזיכרון ולוא גם הפרטים הקלים ביותר של הקורות אותי. רק מעשיי, בלתי שפויים לכאורה, היו כפופים למה שהתבונה האנשוית מכנה מיקסם-שווא...[72]

"מיקסם השווא" אותו מתאר נרוואל הוא-הוא שגרם לו, לטענתו, להזות ולהתנהג בצורה שעלולה להתפרש כביטוי לשיגעון. בעת שהותו בגרמניה בקיץ 1854, שלח מכתב לד"ר בלאנש, וכתב כי הוא עובר לילות וימים נוראיים. במכתב אחר ששלח לאביו ימים ספורים לאחר מכן, כתב:

> אני מקווה שאינך מבוהל מכמה התרוממויות רוח אשר אני חווה בהדרגה יותר ויותר [...] מחלה כמו זו, אשר סבלתיה זמן כה רב, משאירה תמיד כמה עקבות, והימים הראשונים של החירות הם ההוכחה לכך.[73]

תיאוריו את השעות הנוראות בהן חווה תהפוכות נפשיות ואת אותן "התרוממויות רוח" שתקפו אותו לעיתים, מצביעים על כך שהיה מודע ל"שיגעון" שיוחס לו, ולהשלכותיו על התנהגותו. יתרה מכך, "אלמלא חשבתי כי יעודו של הסופר הוא לנתח בכנות את מה שהוא חש בנסיבות קשות של חייו", הוא כותב, "ואלמלא הצבתי לעצמי מטרה, שבעיני היא מועילה, הייתי נעצר כאן ולא הייתי מנסה

---

[71] ניתן לשייך את הכפילות בדמותו של נרוואל אף לארכיטיפ הצל אשר הגדיר יונג, בו אדון בהרחבה בפרק הבא.

[72] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 51.

[73] Aristide Marie, *Gérard de Nerval: Le Poète et l'Homme*, Paris: Librarie Hachette, 1955, pp. 316-317.

לתאר את שעבר עליי אחר-כך בשורה של חזיונות אולי מטורפים, אולי סתם חולניים."[74] מדבריו אלה נדמה כי "המחלה" לא הייתה זו שדיברה מפיו כאשר כתב את *אודליה*, או לכל הפחות, לא באופן שחמק מתודעתו, הצלולה לסירוגין. התכנון והסדר הפנימי של החלומות המיסטיים החוזרים ונשנים ביצירתו לצד ההיבטים הנוצריים המצויים בהם, יעידו על כך. נדמה כי כתיבתו מתרחשת בנקודת מפגש לימינלית בין שפיות לבין שגעון, בין תבונה לבין העדרה, בין מציאות לבין חלום, בין האישי לבין הקוסמי. כדברי פוקו: "מקום שם יש יצירת-אמנות, אין שיגעון."[75]

זליגת החלום לתוך החיים הממשיים

> פעם אחת, נחוש לכתוב את ההיסטוריה הנכונה שלי, שמתי לי לתרגם את כל חלומותי, כל רגשותי; אני נגוע באהבה הזו לכוכב מהיר אשר נטש אותי לבדי בלילה של גורלי, בכיתי, הצטמררתי נוכח ההופעות הערפיליות בשנתי. אז קרן אלוהית הופיעה בגיהינום שלי; מוקפת מפלצות, אשר נגדן נאבקתי באפלה.[76]

כך כתב נרוואל במכתב לאלכסנדר דיומא, הפותח את ספרו *בנות האש*. החלומות מהווים חלק כה אינהרנטי ואינטגרלי בהבנת הביוגרפיה האישית שלו, עד כי ההפרדה בין חיים וחלום מלאכותית ואף בלתי אפשרית בעיניו. אם כן, מאחר והחלומות הנרוואליים טעוני משמעות וכבדי משקל כחיים עצמם, נשאלת שאלה: בהיעדר יכולתו של הסופר לעשות כן, כיצד עשוי הקורא להבחין בין חיים וחלום, שפיות ושיגעון, אמת ובדיה, ב*אודליה*?

העמודים הראשונים ביצירה מהווים מעין הקדמה, ובפרק השלישי מוזכר הכוכב עליו הוא מספר לדיומא, המסמל, ככל הנראה, את דמותה של אורליה עצמה.[77] פרק זה אף מהווה מעין אות פתיחה לחוויותו הראשונה של מה שכינה "חילחול החלום אל תוך החיים הממשיים."[78] בחלום זה, הראשון בספר, נרוואל שרוי לבדו, הולך בעקבות הכוכב וצופה בו באדיקות. הוא שר לעצמו מזמור הממלא אותו שמחה, "נוטש את בגדיו הארציים" ומפזר אותם סביבו. הוא מדמה כי הדרך עולה כל הזמן,

---

[74] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 52.

[75] פוקו, *תולדות השגעון בעידן התבונה*, עמ' 214.

[76] Nerval, *Les Filles du Feu,* p. 11.

[77] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 51, הערת שוליים מס' 8.

[78] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 51.

והכוכב רק הולך ומתעצם. הוא פושט את ידיו קדימה ומצפה לרגע שבו "תינתק הנשמה מן הגוף, נמשכת כבמגנט בקרן-האור של הכוכב." רעד עובר בו, תוקף אותו צער עז על האדמה ועל הנפשות שאהב בה. הוא מתחנן בפני ה"רוח" המושכת אותו אליה להיוותר בחיים. מיד עם ירידתו אל בני האדם, הוא מוקף בצי חיילי משמר הלילה, הוא חש שטוף כולו ב"כוחות חשמליים". לאחר מכן, הסופר שרוע על מיטת שדה, מביט בשמיים ה"נחשפים ונפתחים באלף מראות של תפארת לאין שיעור", וגורל הנשמה המשוחררת כמו נגלה לו. הוא רואה מעגלים ענקיים מצטיירים באין-סוף, "כמו מעגלים במים שגוף זר נפל לתוכם והחרידם ממנוחתם"; הכל הומה בדמויות קורנות, נצבע, נע ונמוג לסירוגין, "ואלוהות אחת, תמיד אותה אלוהות, הייתה שומטת בחיוך את המסיכות הנסתרות של גלגוליה השונים עד כי לבסוף נמלטה, בלתי-מושגת, אל הנגוהות המיסטיים של שמי אסיה."[79]

ניתן לשער כי חלומו של נרוואל מתבסס על סיפורם של שלושת המאגים, כמתואר בבשורה על פי מתי, ב: 1-12:

> וילכו והנה הכוכב אשר-ראו במזרח הלך לפניהם עד אשר-בא ויעמד ממעל לאשר-היה שם הילד: ויראו את-הכוכב וישמחו שמחה גדולה עד-מאד: ויבאו הביתה וימצאו את-הילד עם-מרים אמו ויפלו על-פניהם וישתחוו-לו ויפתחו את-אוצרותם ויקריבו לו מנחה זהב ולבונה ומר: ויצוו בחלום לבלתי שוב אל-הורדוס וילכו בדרך אחר אל-ארצם.

בדומה לתיאור חלומו של נרוואל, הטקסט הנוצרי מתמקד בהליכה בעקבות הכוכב הזוהר המבשר על הולדת המשיח, ומסתיים בהודעה שנמסרת למאגים בחלום. ואולם, בחלומו נדמה כי נרוואל ממזג בין ההליכה בעקבות הכוכב ובין ההזדהות עם ישו עצמו, בסצנת הירידה מהתפילה בהר הזיתים, לאחריה ישו יורד מההר ופוגש את החיילים הבאים לאסרו (מתי כו).

אולם, על אף המראה הפלאי שנגלה לו, נרוואל מדגיש כי לא נשאר זר למתרחש סביבו. הוא מתאר כיצד שמע את החיילים סביבו מדברים אודות איש זר, שגם הוא נעצר "וקולו הרעים באותו החדר." הוא חש כי הקול שלו מהדהד בחזו ונשמתו נכפלת, "נקרעת ממש בין ההזיה לבין המציאות." לבסוף, עם יקיצתו, מגיעים שניים מידידיו במרכבה ולוקחים אותו לבית מרפא. "הרבה מכרים וידידים באו לבקרני ואני לא ידעתי", הוא ממשיך ומספר:

---

[79] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 51-52.

הבדל אחד מצאתי בין עירנות לשינה והוא, שבמצב הראשון הכל פשט ולבש צורה לנגד עיני; כל מי שקרב אליי כאילו החליף צורה, והחפצים החומריים שקעו במעין דמדומים אשר שיוו להם פנים חדשות; משחקי האור וצירופי הצבעים נתפרדו וכך הייתי נתוך לסידרה רצופה של רשמים שנתקשו זה בזה ואשר החלום, יותר משוחרר מן האלמנטים החיצוניים, מאריך את הסתברות קיומם.[80]

במובנים מסויימים, החלום מהווה תמונת עולם נכונה יותר, אידאלית, עבור נרוואל. תחושותיו מחודדות יותר, הוא חוזה באמת ובגורל, מגיע למרחבים שמיימיים ומתנתק מן הארציות ומן האדמה. בסופו של דבר, גורם המשיכה היחיד אשר בזכותו הוא בוחר להיוותר בחיים, הם האנשים שהוא אוהב.

בחלום הבא, הסופר שב לבית דודו במורטפונטיין, בו העביר את ילדותו. הוא נשכב לישון במיטת אפיריון גדולה, וציפור העץ המפוסלת בראש האורלוגין הגדול שמולו פערה את מקורה. הוא חושב שנשמת דודו המת נמצאת בה ומדברת איתו על קרובי משפחתו – החיים והמתים כאחד – ביניהם אישה אחת, אשר כעת מופיעה בציור הגדול שבחדר, לבושה בגדים גרמניים נושנים, רכונה על שפת נהר ומביטה אל קבוצת פרחי זיכריני. בהמשך, הוא תועה ברחובותיה של עיר זרה מגובננת בגבעות, אשר הר חולש עליה. נמצאים שם תושביו הקדמונים של ההר, אשר הם "בעלי מידות פשוטות, אוהבים וישרים, שומרים על התכונות הטבעיות של העולם בראשיתו [...] ומה! לא נשחתו, לא נכחדו לא נכבשו לעבדות: טהורים, אף כי ניצחו את הבערות."[81] הם הצליחו ליצור מקלט אהוב על הציפורים, הפרחים, האוויר הצח והאור. הסופר רואה נערות וילדים בערוגה; "יצורים אלה היו כה יפים, תווי פניהם חינניים כל כך וברק נשמתם נגלה לעין בחדות כזו מבעד לבמותם העדינה, שהיו משפיעים כולם מין אהבה שאין עימה משוא פנים או תשוקה, והם תמצית כל שכרון הרגשות המעורפל של הנעורים."[82] הוא חש כי האנשים אשר נגלו אליו בחלומו הם "כמשפחה קדמונית ושמיימית", ונחרד למחשבה כי עליו לשוב אל החיים. "הלא נכון הוא שיש אלוהים?" שואל אחד מהם בבכי, טרם עזיבתו. "כן!" הוא עונה בלהט. "מה רב האושר שרוויתי מאמונה זו!" הוא כותב ומסביר,

כך הוסר מליבי הספק הנצחי באלמותה של הנפש, ספק המכרסם בטובי המוחות. לא עוד מוות, לא עוד עצבות, לא עוד חרדה. אלה אשר אהבתי, קרובים, ידידים, נתנו לי אותות

---

[80] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 52.

[81] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 57-58.

[82] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 58.

> ברורים על קיומם הנצחי ולא עוד חצצו ביני ולבינם אלא שעות היום. הייתי מצפה לשעות הלילה בעצבות נוגה.[83]

בחלומו הבא, הוא נמצא בביתו של אביו, שם הוא פוגש שלוש נשים המזכירות את הנשים שהכיר בנעוריו. אחת מהן נפנית אל הגן, שדליות הגפן נשתרגו בו כעריסות טעונות אשכולות כבדים של ענבים לבנים ושחורים, והוא בעקבותיה. "ידוע לכל שבחלומות אין רואים אף פעם את השמש, גם אם רואים, לא אחת, אור חריף יותר מאור השמש. החפצים והגופים זוהרים מעצמם,"[84] הוא מזכיר לעצמו. לבסוף, הם מגיעים לחלקה קרחת בין שתילים לא סדורים של זלזלת, כישות, עיזנית, יסמין, קיסוס וספלול, שכן "עבודת האדמה נזנחה שם מימים ימימה." ממרחקים, "התנשאו אמירים של צפצפות, של שיטה ושל אורן ובחיקם אפשר היה להבחין בפסלים, שהזמין השחיר את תוארם."[85] ושם, בחיק אותו נוף בראשיתי, הרחוק שנות אור מתקופתו של נרוואל, אך עם זאת מצוי בבית אביו הזקן, הוא חזה באישה שלצידו, אשר

> טילטלה את גיזרתה התמירה בתנועה אשר הרצידה את קפלי שמלת המשי המגוון, והקיפה, בחן רב, בזרועה העירומה, גבעול מוארך של חוטמית ורודה; אחר-כך גדלה והתעצמה, לאורה של קרן-אור בהירה, כך שמעט מעט לבש הגן את מראיה, והערוגות והעצים היו לשושנים ולמקלעות בבגדיה; וכל אותה העת הטביעו פניה וזרועותיה את תוויהן בעניני השמיים הארגמניים. כך הלכה ונעלמה מעיניי עם שנשתנתה צורתה, ונדמה לי שנמוגה בתוך ממדיה שלה.[86]

"הו! אל תברחי!" הוא צועק אליה, "הלא הטבע מת עימך!" בעודו מדבר, הוא פסע בתוך השיחים הקוצניים כמנסה לתפוס את הצל החומק ממנו, אך נתקל בכנף קיר מט לנפול, אשר למרגלותיו מוטל ראש פסל אישה. "כשהרמתי אותו, חשתי בביטחון כי זהו ראשה **שלה**", הוא כותב. "הכרתי בו פנים אהובות וכשנשאתי עיני סביב ראיתי שהגן היה לבית קברות."[87]

---

[83] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 59.

[84] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 60.

[85] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 60.

[86] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 60.

[87] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 61. הדגשה במקור.

חלום זה הטיל בסופר מבוכה רבה, אולם בסופו של דבר הבין את פשרו – אורליה מתה.[88] ההיבט המיסטי, הנבואי כמעט, של חלומותיו בא לידי ביטוי היטב בחלום זה. כל הוויתה של אורליה הוא החלומיות שבה. היא היבריד של אישה וחלום, חסרת ממשות בעולמנו שלנו. כל אחת מהופעותיה ביצירה פותחת צוהר לחלום נוסף. שלושת החלומות המוזכרים לעיל כוללים ערבוב בין עבר, הווה ועתיד, ועוסקים באנשים האהובים על הסופר, לצד האידאלים אליהם הוא חותר – "שכרון הרגשות המעורפל של הנעורים", אמונה באל, אהבה, יושר, טהרה, דרכם הוא מתעתד לספק תשובה לשאלת נצחיות הנפש והעולם הבא. הוא מצוי תמיד, להרגשתו, על אותו גבול דק אך משמעותי בין החיים והמוות. על מנת להזכיר לעצמו שהחזיונות הנגלים לו אינם מציאותיים, הוא בודק את קיומה של השמש מעל ראשו.

למעשה, מאותו רגע בו החלה "זליגת החלום לתוך החיים הממשיים" ועד תום חלקו הראשון של הספר, הדובר כמעט ואינו נמצא ער. עובדה זו מעלה תהיות לגבי משמעות המבנה של *אודליה* והסיבות בשלהן בחר בו נרוואל. "Vita Nuova[89] זו באה עליי בשני שלבים", הוא מסביר:

> והרי הרשימות הקשורות בשלב הראשון: גברת אחת, שאהבתיה זמן רב, ואקרא שמה אורליה, אבדה לי. אין לייחס חשיבות רבה לנסיבות המאורע שעתיד היה להשפיע כך על חיי. כל אדם יוכל למצוא בזכרונותיו את הריגשה המצערת ביותר, המכה הנוראה ביותר שהנחית הגורל על נפשו; או אז יש לבחור בין המוות לבין החיים: – בהמשך דבריי אומר מדוע לא בחרתי אני במוות.[90]

"יותר מכל, הצטערתי על שהמוות לא איחד אותי עימה" הוא כותב בחלק הראשון, לאחר שהתבשר על מותה של אורליה. הוא מהרהר בדבר ואומר בליבו כי לא היה ראוי לזאת; "שבתי ובחנתי, במרירות, את החיים שניהלתי מיום מותה, מכה על חטא, אבל לא על כי שכחתיה; למען האמת לא שכחתיה כלל וכלל, אבל חיללתי את שמה באהבות קלילות", הוא כותב. דמותה, שתכופות נגלתה לו, חדלה מלהופיע בחלומותיו.[91]

---

[88] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 61.

[89] אזכור לחיבורו הידוע של דנטה אליגיירי.

[90] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 47-48.

[91] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 66.

בפרק האחרון של החלק הראשון, נרוואל מתעורר בטלטלה משנתו לקול זעקת אישה, "חדה ורוטטת, חדורת כאב מפלח." קול זה, שהדהד כך באמצע הלילה לא היה מן החלום, ובכל זאת נשמע לו כקולה של אורליה. "מה עוללתי?" הוא שואל את עצמו וממשיך;

> החרדתי את ההרמוניה של העולם המאגי, שממנו שאבה נפשי את הביטחון בקיום אלמותי. אולי אוררתי על חפצי לחשוף את הסוד הנורא ולפגוע בחוק האלוהי; כל שיכולתי לצפות לו מעתה הוא רק כעס ובוז! הצללים הנרגזים חמקו בצעקה, מתווים באוויר מעגלים טמירים, כציפורים עם בוא הסערה.[92]

פסקה זו, החותמת את חלקו הראשון של *אודליה*, מהווה אף מעין הקדמה לחלק השני, במהלכו מתחבט הסופר בשאלות דתיות כבדות משמעות. הוא רודף אחר הישועה, לעיתים מדמה לעצמו כי אורליה שבה אליו, וכל אותה עת נתון בייסורים עזים, שכן הוא מרגיש שנידון לסוף רע ומר, בשל חטאיו. החלק השני של *אודליה* מהווה את הקונפליקט התמידי בו מצוי הסופר באופן הממוקד ביותר. הוא אינו תועה בין ערות לחלום עוד, לפחות לא באופן מובהק, כי אם חווה מציאות מלאת סתירות פנימיות ומסתורין. במהלך חלק זה, מנסה הסופר למצוא פיתרון ללבטים הכבדים מנשוא בהם הוא מצוי;

> כאשר הנשמה מרחפת בהיסוס בין החיים לבין החלום, בין מהומת המוח לבין חזרה לחשיבה קרה, יש לבקש ניחומים במחשבה הדתית; אני מעולם לא מצאתי נחמה בפילוסופיה זו המציגה בפנינו רק אמרות של אנוכיות או לכל היותר של יחסי גומלין, חוויית סרק, ספקות מרים [...] כמו הכירורגיה, אין היא יודעת אלא לכרות את האיבר המייסר. אבל לנו, שנולדנו בעתות מהפיכה וסערות, שניתצנו את כל האמונות, שגדלנו, לכל היותר על אמונה ערפלית המסתפקת בקיום מספר מצוות חיצוניות [...] קשה מאד בעת הצורך להקים מחדש את הבניין המיסטי, שהתמימים ופשוטי הדרך מאמצים אל ליבם את דמותו המוכנה מראש [...] תקווה גדולה מזו מפעמת בי, האמונה בטובו של אלוהים: אולי חוזרים אנו אל העידן החזוי, שבו הדעת, שהשלימה את מעגל הסינתזה והניתוח, האמונה והשלילה, תוכל, היא עצמה, להיטהר ולחלץ, מתוך המהומה והחורבות, את עירו הקסומה של העתיד [...] אין להמעיט עד כדי כך בערכה של התבונה האנושית ולחשוב שהיא משיגה משהו כשהיא משפילה עצמה לגמרי; כל החושב כך, מטיל דופי במקורה השמיימי [...] אלוהים, כמדומה, יעריך את טוהר הכוונות.[93]

נרוואל מבטא את ביקורתו על פילוסופיית ההשכלה, תוך ערעור על השימוש בהיגיון הטהור ועל העמדת האדם במרכז העניינים. הוא מבין כי השיבה אל המיסטיקה והדת עוד רחוקה בצרפת, שבעת המהפכות והטלטלות הפוליטיות, אך מביע תקווה כי הנפש תדע להיחלץ מתוך המהומה והחורבות

---

[92] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 70.

[93] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 71-72.

ולהגיע ל"עירו הקסומה של העתיד". יחסו כלפי עידן ההשכלה משקף תחושה קולקטיבית המשותפת לרומנטיקנים באשר הם, ובייחוד לאלה הגרמנים.

ז'ראר דה נרוואל והרומנטיקה הגרמנית

בפתיחה לספרו *Études sur les Allemandes, par Gérard* (*מחקרים על הגרמנים, מאת ז'ראר*), כותב נרוואל כך: "אצלנו [הצרפתים] האדם הוא זה שגובר על הדמיון; אצל הגרמנים, הדמיון גובר על האדם, נגד רצונו, נגד הרגליו, וכמעט שלא במודע."[94] עיסוקו ברומנטיקה הגרמנית, שהותו הממושכת שם, יחסיו הקרובים עם אנשי רוח כדוגמת היינריך היינה (Heine) ויוהן וולפגנג גתה (Goethe) וכן תרגום יצירותיהם, השפיעו אף על יצירותיו שלו. כך למשל ניתן לראות כי ספרו *אודליה, או החיים והחלום* מזכיר את השיר "Traum und Leben" ("החלום והחיים") להיינה, העוסק, אף הוא, בנושאים דומים. בנוסף, תרגום *פאוסט*, האפוס המפורסם ביותר שכתב גתה, הותיר את חותמו על *אודליה* גם כן; במערכה הרביעית בכרכו השני, דוקטור פאוסט צופה בדמות:

פניה קדמה ומהלכת היא צנופה,
שובה עין כל רואה מוכה בתמהון.
נחלקת, משתנה, כדרך גל חולף,
עם זאת לובשה היא דמות, – כן! אין עיני טועה! –
על אפרים שקויי חמה שרועים הדר
כדמות אישה ענק, כמוה כאלה.
דמות יונו, לדה, דמות הלנה אחזה!
עד מה נלבבת-הוד חולפת היא לעיני.
הה! סר, נעלם הכל! גוש ערטילאי, רחב...[95]

אישה זו מזכירה מבחינות רבות את אורליה של הסופר הצרפתי; היא מסתורית, אלוהית וחלומית, ענקית והטבע נמצא בה, ממשותה מוטלת בספק תמידי. השניים, הן פאוסט והן נרוואל, נותרים חסרי אונים מול אהובותיהם, נפעמים, מתפעלים ומעריצים.

---

[94] Gérard de Nerval, *Études sur les Allemandes, par Gérard*, Paris: Méquignon Havard, 1830, pp. 4-5.

[95] יוהאן וולפגנג גתה, *פאוסט* (תרגום: יצחק כפכפי), אור יהודה: כינרת זמורה ביתן, 1975, עמ' 528-529.

מלבד השפעתם הישירה של אנשי הרוח הגרמנים על נרוואל, אף יחסה של הרומנטיקה הגרמנית לחלום נטמע בכתיבתו. בעקבות תנועת ההשכלה – עידן האורות בצרפתית (le Siècle des Lumières) – הודגשה עליונות השכל, אשר יצרה חלוקה דיכוטומית בין המציאותי והדמיוני, המואר והחשוך. ואולם, כבר בשלהי המאה ה-18 החלו יוצרים ואמנים מתחומים שונים לטעון כי לצד "ממלכת היום" הנאורה, התקיימה "ממלכת הלילה". זו השפיעה רבות על השירה, האמנות והפילוסופיה הרומנטיות, אשר כונו בפי אנשי הרוח של המאה ה-19 "die Nachtseite der Natur" ("הצד האפל של הטבע"). הלילה והסהרוריות הם ממלכתו של החלום.[96]

הרומנטיקה הגרמנית הקצינה את ביקורתו של קאנט על ההיגיון הטהור, ראתה את החלומות כבעלי חשיבות מכרעת, ובה בעת התנגדה לעקרונות ההשכלה הנוקשים. הרצון לגלות את העולם – הגלוי והנסתר כאחד – בלתי נפרד מהרצון לגלות את ה"אני". הקרבה לטבע והטיולים בו, אפשרו לרומנטיקנים לגלות את העולם חיצוני כמו גם את הפנימי, ונהפכו במהרה מ"Voyage" ל-"Errance", שיטוט חסר מטרה, ללא תכנית מוגדרת מראש. הנטייה לראות ברומנטיקה הגרמנית והצרפתית ניגודים מובנת לחלוטין; בעוד שהראשונה נוטה למטאפיסיות, השנייה ספרותית גרידא. עם זאת, ניתן לקבוע כי הרומנטיקה הצרפתית, בדומה לזו הגרמנית, ראתה את השיבה לטבע והקרבה אליו כאידאל, אולם בניגוד לרעתה התמקדה במצבו של האדם עצמו במרחב הטבעי. מאידך גיסא, הרומנטיקנים הגרמנים התמקדו בטבע מבלי להתייחס לנוכחותו של האדם כלל. הם חיפשו את האי-רציונלי ורדפו אחר הכאוס; הם בראו עולם אבסורדי ופנטנסטי בו החלום תפס את קדמת הבמה, בעוד ששכניהם הצרפתים דגלו ביצירה מאד קלאסית, דומטית, מאורגנת, הנשענת על עקרונות ברורים.[97]

שוברט (Schubert) כתב כי החלום אינו אלא אחד מן המחוזות הרבים בהם הנפש האנושית מוצאת מחדש את האחדות האבודה עם הטבע, כמו גם עם האלוהות. החלום הוא מעין מצב ביניים בין הלילה לראיית הנסתר, והיכולת הנבואית בו נמצאת בדרגה הגבוהה ביותר; "המשורר הוא למעשה גם

---

[96] Christian Sénéchal, "Le Rêve chez les Romantiques", in: Albert Beguin (ed.), *Romantisme Allemand: Textes et Etudes,* Paris: Les Cahiers du Sud, 1949, pp. 98-103.

[97] Georges Thinès, "Le Thème de l'Errance chez les Romantiques Allemands", Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1987. http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/thines121287.pdf retrieved December 2015.

הנביא."[98] הטבע הוא המקור לעולם החלומות, והחיים אינם מהווים את סופם, כי אם מעניקים להם פרשנות. יחסו של שוברט לחלום דומה דמיון רב לזה של נרוואל, גם בנוגע לטבע, ושונה באופן מרחיק לכת מזה של יתר הרומנטיקנים הצרפתים. ואכן, ב-27 במאי, 1854, כאשר הסופר הצרפתי יצא למסעו האחרון שהחל בגרמניה, ציין כי שם לא מצאו אותו משוגע.[99] הוא היה מכובד ומוערך על ידי רבים; במכתב ששלח לאביו, כתב "האנשים כאן טובים אליי",[100] אמרה לא טריוויאלית כלל עבור הסופר, שכן אנשי הרוח בעיר מולדתו הוקיעו אותו מן החברה, ומוציאים לאור סירבו לפרסם את כתביו במשך שנים.

ייתכן ואלמלא היה נולד בצרפת, או במידה והיה מצטרף לעמיתיו הגרמנים עוד בצעירותו, ז'ראר דה נרוואל לא היה זוכה לתואר "משוגע". עם זאת, על אף הדמיון הרב בין סגנון יצירותיו רוויות המיסטיקה, החלומות והחזיונות ובין יצירות הרומנטיקה הגרמנית של זמנו, עולם האסוציאציות וההשפעות ההיסטוריות על כתיבתו תואמות את יצירותיהם של אחיו, הרומנטיקנים הצרפתים. המאורעות הפוליטיים והתהפוכות החברתיות בצרפת מהווים חלק בלתי נפרד מכתיבתו, כמו גם אהבתו חסרת הגבולות לשפה הצרפתית ומשחקי המילים בהם הוא מרבה להשתמש; לא לחינם כונה לאחר מותו "קוסם המילים".

---

[98] Sénéchal, "Le Rêve chez les Romantiques", pp. 98-103.

[99] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, p. 518.

[100] Aristide, *Gérard de Nerval: Le Poète et l'Homme*, p. 316.

המסע באוריינט

ב-22 בדצמבר, 1842, נרוואל יצא למסע במזרח התיכון – האוריינט, "ארץ החלום והאשליה"[101] – המסע תרם אף הוא לחשיבות החלומות ב*אודליה*. במהלך מסעו, שערך כשנה, פגש שפחה מצרייה בשם זיינאב. כך הוא כותב ביומן המסע שלו:

> עליי להתאחד עם נערה צעירה ותמימה, בת האדמה הקדושה הזאת, שהיא מולדתנו הראשונה; עליי לטבול במעיינות התחייה של האנושות, שמהם נבעו ובאו השירה והאמונה של אבותינו!... הייתי רוצה לנהל את חיי כמו רומן, וברצון רב אני מעמיד את עצמי במצבו של אחד מאותם גיבורים פעילים והחלטיים, המבקשים ליצור סביבם בכל מחיר דרמה, תסבוכת מורכבת, במילה אחת, פעולה.[102]

מסונוור מיופייה, הוא קונה אותה מבעליה ומלמד אותה צרפתית, על מנת להעניק לה חיי חופש. אולם, המציאות המזרח-תיכונית אינה דומה לזו האירופאית; מעמדה הנמוך, חוסר יכולתה לקרוא ולכתוב ומצבה הכלכלי הירוד של זיינאב אינם מאפשרים לה להינשא או לחיות חיים עצמאיים; מרגע שחרורה, היא נידונה לחיי זנות.[103] נרוואל מוכה בהבנה כי המציאות המערבית אליה הורגל כל חייו אינה תקפה עוד. גורלה המר של זיינאב והבנתו כי האוריינט מייצג אנטיתזה לאירופה – הן בקונספציה האומנותית, והן ברעיונות ובאמיתות – גרמו לנרוואל לפתח השקפת חיים ספקנית. בניגוד לאבות ההשכלה, הגיע למסקנה כי אין אמת אחת, כי אם אמיתות רבות ומגוונות. באופן זהה, אין גם מציאות אחת. כעולה בבירור מ*אודליה*, הסופר זכה בדרור לשקוע בחלומותיו, ולייחס להם חשיבות זהה לחוויותיו בשעות הערות. הוא הבין כי תרבות המערב לא צריכה לייצא עצמה אל המזרח או "לחנך" את העמים בו, כי אם לקבל את שונותם וללמוד מהם. בעיניו, בעוד שאירופה, המוכרת עד שעמום החלה לשקוע, המזרח ייצג את העתיד ואת הלא נודע. תיאוריית הספקנות ערערה את השימוש שעשה בדמיון: בהשפעתה הוא החל לתפוס מקום גדול יותר בחייו מן האמת ההיסטורית והקונקרטית – כעולה בבירור מ*אודליה*, שכתב לאחר שובו מהמזרח. הסיבה שעמדה בשורש המסע כולו הייתה הרצון להתרחק מהאווירה בצרפת, שהמשיכה ושיקפה את שיגעונו בעיני החברה ללא

---

[101] סעיד, *אוריינטליזם*, עמ' 163.

[102] סעיד, *אוריינטליזם*, עמ' 163, ראו הערת שוליים מס' 97.

[103] Nerval, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*: *Voyage en Orient,* pp. 320-331.

הרף. הוא קיווה לשוב כמנצח ולפרסם את ספר *המסע באוריינט*, המגולל את הרפתקאותיו, וכך לזכות בתהילה מחודשת.[104]

יתר על כן, ההיסטוריון מישל ברי כותב בספרו כי לעיתים קרובות נהגו במזרח התיכון לקבל החלטות בהסתמך על חלומות; בעוד שבאירופה שלטו חירויות הפרט והחוקים הקבועים מראש, ואילו הדמיון "התנגש בזגוגיות כמו חרק כלוא". החלום במחציתה הראשונה של המאה ה-19 בצרפת העיד על שיגעון. בנוסף, סדר היום באוריינט היה שונה: בזמן שבאירופה נהגו לישון בלילות ולהיות ערים בימים, המוסלמים בהם נתקל המסעי הפכו את הסדר על פיו למשך חודש (חג הרמדאן). הלילה, הסהרוריות והחלום במזרח נגלו ככבדי משקל אף יותר מן הימים.[105] היבט נוסף במסעו אשר תרם לחיבורו לעולם התת-הכרתי של אישיותו הוא השימוש בחשיש, אשר היה קיים במזרח בשפע. לאחר התנסותו, כתב את הספר *סיפורו של קליף חאכם* (*Histoire du Calife Hakem*), המסופר כולו מנקודת מבטו של יוסוף, גבר מוסלמי, תחת השפעת הסם.[106] בסוף אוגוסט 1843, כותב נרוואל לחברו תיאופיל גוטייה ומספר על חוויותיו באוריינט:

> כבר איבדתי, ממלכה אחר ממלכה, מחוז אחרי מחוז, את המחצית היותר יפה של העולם, ובמהרה לא אכיר שום מקום שאוכל למצוא שם מחסה לחלומותיי; אבל יותר מכל חבל לי על מצרים שגורשה מדמיוני, עכשיו ששיכנתי אותה בצער רב בזכרוני.[107]

בספרו, *אוריינטליזם*, כותב אדוארד סעיד כי קינתו של הסופר הפריסאי היא נושא שכיח ברומנטיקה ובקרב נוסעים במזרח התיכון.[108] עם זאת, יחסו המכליל של סעיד כלפי האוריינטליסטים וההאחדה שהוא יוצר לגבי רגשותיהם לאוריינט אינם עושים חסד עם האמת: בעוד ששאטובריאן, למרטין ואוהדיהם נסעו למזרח על מנת לחנך את ה"ברברים" שגרים בו, נרוואל הגיע אליו במטרה ללמוד ולהשכיל מן התרבות הזרה לו.

---

[104] Brix, *Les Déesses Absentes,* pp. 97-122.

[105] Brix, *Les Déesses Absentes,* pp. 40-42.

[106] Brix, *Les Déesses Absentes*, p. 73.

[107] סעיד, אוריינטליזם, עמ' 94, ראו הערת שוליים מס' 93.

[108] סעיד, *אוריינטליזם*, עמ' 94.

אם כן, יחסו יוצא הדופן של ז׳ראר דה נרוואל לאוריינט נבדל מזה של ידידיו, הנוסעים הצרפתיים, ביחסו לתרבות החדשה שנגלתה אליו: הוא לא ראה את התרבות האירופאית כנעלה, ועל כן לא ניסה להשריש אותה במזרח התיכון. בעת שהותו שם, למד מעט ערבית, התנסה בעישון סמים מקומיים ומנהגים שונים, וניסה ככל יכולתו להתערות בנוף התרבותי. פתיחותו לרעיונות חדשים היא שאפשרה לו לפתח גישה ספקנית ולאמץ את יחסו של האוריינט כלפי החלום, האשליה והלילה. עם זאת, הגשמת משאלתו לבקר במזרח ניפצה, במידה מסוימת, את חזון "המחצית היותר יפה של העולם", המחסה לחלומותיו, שהרכיב את הפנטזיה ארוכת השנים שלו ושל יתר האוריינטליסטים. כעת, לאחר ששיכן את מצרים בצער רב בזכרונו, היא מגורשת מדמיונו. אף על פי שנרוואל מרבה לשלב מציאות ובדייה יחד, הוא מבחין היטב בין פנטזיות חלומיות ובין זכרונות אמיתיים, הפוגמים בחלומות. מסיבה זו, הוא מעדיף להותיר חלק ממשאלותיו בלתי ממומשות.

הקונפליקט התמידי בו שרוי הסופר בא לידי ביטוי היטב במקומם של החלומות והחזיונות בחייו. הוא למעשה מתקיים תמידית בנקודת ההשקה שבין שיגעון ושפיות, ערות וחלום. הנפילה לאחד הצדדים מפתה, שכן הגבול הדק בין שני הקיצונים כמעט ואינו נראה, לעיתים. ז׳ראר דה נרוואל הוא הצופה והשחקן, המשוגע והאמן בה בעת. בבחינה לעומק של החלומות ב*אודליה*, ניתן לעמוד על אישיותו באופן שלם יותר. אולם, על מנת להבין לעומק את היצירה כולה, יש לבחון אף את מוטיב הנשים ביצירה, בו עוסק הפרק הבא.

פרק שלישי

הנשים ב*אודליה*

> לא נותר לנו למקלט כי אם מגדל-השן של המשוררים, שהעפלנו בו גבוה יותר ויותר, כדי לפרוש מן ההמון. על פסגות אלה, שאליהן הוליכונו מורינו, נשמנו סוף סוף את אוויר המרחבים הצח, גמענו שכחה מגביע הזהב של האגדות, היינו שכורי שירה ואהבה. אהבה, אהה! דמויות עמומות, גוונים של ורוד וכחול, רוחות רפאים מטאפיזיות! במבט מקרוב, קוממה האישה הממשית את תומתנו; היא הייתה חייבת להופיע כמלכה או כאלה; ומעל לכל – אל געת בה.[109]

במובאה זו, הלקוחה מהסיפור הקצר *סילבי* שיצא לאור ב-1853, שוזר נרוואל בין שירה, אהבה, ונשיות. ואולם, על אף שבחייו אהב הסופר שלוש נשים שונות – בהן מתמקד פרק זה – הרי שבמובאה המצוטטת לעיל הוא מתאר את הנשיות כתבנית אידיאלית, כארכיטיפ. ביוצאו כנגד האישה הממשית, המקוממת לטענתו את תומתו של המשורר, הוא מבכר להתמקד בייצוג מונומנטלי ומונוליתי של נשיות. כמלכה או כאלה, רחוקה ובלתי מושגת, נשיות ארכיטיפית זו מאפשרת לנרוואל ליצור ולאהוב באמצעות שכחה וריחוק. החיבור בין יסודות דיכוטומיים אלה: כמיהה למול שכחה, קרבה למול זרות, תשוקה גופנית לרוחות רפאים מטאפיזיות, הניכרת אף בהנגדה בין הורוד והכחול – צבע קר וצבע חם השלובים יחדיו – מייצג את הפרדוקסליות הייחודית לסגנונו של נרוואל. ואולם, בה בעת נראה כי הוא מבטא, גם אם מבלי מודע, את יחסיו המורכבים עם הנשים בחייו, אשר עומדים בבסיס כמיהתו לאותה רוח רפאים אידאלית ונשגבת.

ניתן לשער כי האלהת האישה והרחקתה מייצגות את הביוגרפיה של הסופר הפריסאי, אשר במהלך חייו הקצרים, מאז נגדעה מערכת היחסים עם אמו בטרם עת, לאחר שזו נטשה אותו בינקותו לטובת המלחמות הנפוליאוניות, לא הצליח לבסס קשר ארוך טווח עם בנות המין השני. קשריו המורכבים של נרוואל עם הנשים בחייו עשוי להתאים למודל "האם המתה" של אנדרה גרין, שנדון בהרחבה בספרות מתחום הפסיכואנליזה המתמקדת בהשפעה הרת הגורל של אם נפקדת על חייו של האדם הבוגר שננטש בצורה זו או אחרת בינקותו.[110] תחת אשר לנסות להתקרב אל הנשים אליהן הוא כמהה

---

[109] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 10.

[110] ראו למשל: רות לזר, "האם המתה: מחשבות על החיין, מחשבות על האם," בתוך: מישל גרנק (עורך), *האם המתה: דיאלוג עם 'האם המתה'*, תל-אביב: תולעת ספרים, 2007, עמ' 53-76.

ולממש את אהבתו, נרוואל מכתיר את הנשים סביבו למלכות ולאלות. תוך כך, הוא יוצר מרחק בלתי ניתן לגישור בינן לבינו, המבטא מבלי דעת את זכרונות ילדותו המודחקים.

אודליה מהווה ספק אוטוביוגרפיה, ספק סיפור פנטסטי. הסופר משווה את דמותה של אהובתו ללאורה של פטרארקה ולביאטריצ'ה של דנטה, ואת היצירה ל*Vita Nuova*, המהווה את סיפור חייו של המשורר האלוהי, לצד סיפור האהבה שאפף אותם. "איזה טירוף", הסופר אומר לעצמו וממשיך, "לאהוב ככה, אהבה אפלטונית, אישה שאיננה אוהבת אותך עוד! בזאת אשמים ספרים שקראתי: התייחסתי בכובד-ראש לבדיות המשוררים, ועשיתי לי לאורה או ביאטריצ'ה מאישה פשוטה בת זמננו..."[111]

"אני מרים הקדושה," מכריזה אורליה, וממשיכה "אני אמך, אני כל מה שאהבת מעולם, בדמות זו או אחרת. עם כל אחד מיסורייך הישלתי מסיכה אחת מן המסיכות הצועפות את פני, ועוד מעט תראני כפי שהינני."[112] מילותיה של אורליה, הבוקעות למעשה מפיו של האמן המיוסר, משוות בין האם המתה ובין מריה, אימו של ישו. ואולם, לא ניתן להתעלם מהשוני המובהק בין הנשים: האחת נטשה את בנה והלכה לבלי שוב, בעוד השניה נדונה לחזות במותו. האחת בחרה ללכת, ואילו השניה ממשיכה ללוות את בנה המת ללא מנוח גם לאחר עלייתו לשמים. רק בשעה שמריה הופכת על פי דוגמה כנסייתית שנחקקה ב-1854 ל"מלכת השמים", נשלם החיבור בין האם האבלה ובין בנה, חיבור שספק אם יושלם עבור נרוואל אפילו לאחר מותו שלו, שנה לאחר מכן.

בפרק זה, בכוונתי לנתח את דמותה של אורליה, תוך התייחסות ליצירות אחרות פרי עטו של נרוואל, ביניהן הסיפור הקצר *סילבי* מהקובץ *בנות האש*, והשיר "ארטמיס", מקובץ *הכימרות*. הניתוח יתבצע בשני מישורים; המישור הארכיטיפי והמישור ההיסטורי, באמצעותם אנסה לקשור בין הנשים הספציפיות המרכיבות את דמותה: אדריאן, סילבי וג'ני קולון, ובין דמויות האלות המסתוריות והארכיטיפיות המצלות על כתביו. כך, אני מקווה להוכיח כי מוטיב דמויות הנשים המסתוריות ב*אודליה* אינו פרי מוחו הקודח של הסופר, כי אם מושפע ממאורעות היסטוריים וביוגרפיים שונים.

---

[111] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 47-48.

[112] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 86.

ארכיטיפים נשיים ביצירתו של נרוואל

"דמותה ההיברדית של אורליה ניתנת להסבר באופן חלקי, בעזרת חוסר השלמת 'טקס המעבר'. הדמויות המתוארות על ידי נרוואל מזוהות בארכיטיפים של הלא-מודע, אשר הומצא על ידי יונג ותלמידיו," כותב החוקר ז'אן רישה בספרו.[113] השימוש בתורת הארכיטיפים ככלי לחקר הספרות, שהחל להתבסס כבר בשנות הארבעים של המאה העשרים,[114] בולט בכל הנוגע לחקר הספרות הרומנטית, אשר עלייה נמנה נרוואל. במבוא לספרה, המתמקד בשימוש בתיאוריות יונגיאניות בחקר הספרות, טוענת רות נצר כי חוקרים רבים נטו להשתמש בתורתו של הפסיכואנליטיקאי קרל יונג (Jung) בעת שחקרו סופרים בני המאה ה-19, שכן נטייתם אל החלום ואל המאגיה, אל השגעון ואל העולם הסמלי והמיתי, התאימה לפרשנות היונגיאנית ולעיסוקה ב"לא מודע הקולקטיבי", החושף היבטים של הלא-מודע הכלל אנושי.[115]

על פי הגדרתו של יונג, ארכיטיפ, או דימוי ארכיטיפי (primordial images, collective images) מציין אבטיפוס שנשמר בזיכרון האנושי של כלל בני האדם. "בבעלותו של אדם דברים רבים שמעולם לא רכש אלא ירש מאבות אבותיו" כתב יונג. "בלידתו הוא מביא איתו את תכנית התשתית של טבעו האישי והקולקטיבי [...] כשם שאף בעל חיים לא יצר את עצמו, כך הנפש לא יצרה את עצמה."[116] לצד חמשת הארכיטיפים המרכזיים המרכיבים את הנפש האנושית,[117] יונג עסק רבות בסמלים אשר שבים

---

[113] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, p. 509.

[114] רות נצר, "מבנה ותהליכי הנפש לפי הגישה היונגיאנית והשתקפותם בחקר הספרות," מתוך: *השלם ושברו: מיתוס, ספרות, שירה - כינוס מאמרים ממבט פסיכולוגיית המעמקים של יונג*, תל-אביב: כרמל, 2009, עמ' 1-9. כדוגמא מוכרת היא מציינת את: ז'וז'ף קמפבל, *כוחו של מיתוס* (תרגם מתי בן יעקב), תל-אביב: מודן, 1988.

[115] נצר מזכירה בהקשר זה את מחקרו של וואן מרז (J. Van Meurs, *Jungian Literary 1920-1980*, London: The Scarcrow Press, 1986.), ומצטטת את כתביו של יונג עצמו בכל הנוגע לקיומם של ארכיטיפים בספרות (ראו למשל: Carl G. Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature,* New York: Princeton University Press, 1971, pp. 65-105.).

[116] Carl G. Jung, *Man and his Symbols*, New York, 1964, pp. 69-71.

[117] בשונה מפרויד, אשר הדגיש את הלא מודע האינדיווידואלי של כל אדם ואדם, יונג חילק את נפש האדם לחמישה חלקים ארכיטיפיים: האגו – ארכיטיפ ההסתגלות למציאות הקשור למציאת זהות אישית; הצל – החלק האפל, הנחות והבלתי מפותח באישיות, שהאדם מעדיף להתכחש לקיומו, הכולל את האינסטינקטים והדחף היצירתי; האנימה והאנימוס – היסודות הנשיים והגבריים בנפש המצויים אצל כל אדם במינון שונה; הפרסונה – המסכה שהאדם עוטה על עצמו כלפי הסביבה, התפקיד שהוא משחק כדי לעמוד בציפיות החברה ממנו, ולבסוף

ומופיעים משחר האנושות ועד ימינו, כשריד עתיק מנפשותיהם וזיכרונותיהם של עמים קדומים. "האם אנו משלים עצמנו שאנו הבעלים והשולטים בנשמתנו?" הוא שאל. "מה שהמדע מכנה 'נפש', איננו רק סימן שרירותי בתוך גבולות הגולגולת, אלא דלת שנפתחת אל העולם האנושי מהעולם שמעבר [...] כמו על כנפי הלילה מעל שלב הקיום האנושי הרגיל, אל משהו שמעבר ליעוד הפרסונלי."[118] יונג סבר כי היצירה – הספרותית והחזותית – משמשת ככלי לאיחוד הניגודים המצויים בתוך האמן, המשלבים בין הלא מודע האישי שלו, ובין הלא מודע הקולקטיבי השוכן בו, כהד לחיים הנפשיים של האנושות כולה.[119] תפיסה זו באה לידי ביטוי גם בהגותו של אריך נוימן (Neumann), תלמידו של יונג, שטען כי לצד קיומו של הלא מודע האישי, האמן הוא אדם קולקטיבי, המבטא את הצרכים הרוחניים של החברה בה הוא חי. לפיכך, בד בבד עם הבנת מאווייו ותפיסותיו של האמן הפרטי, פרשנות ארכיטיפית של יצירתו מגלה את תהליכי הנפש הכלל-אנושית, וכך מוסיפה להבנת האדם באשר הוא.[120]

בחינת הנשים בחייו של נרוואל למול הארכיטיפים של יונג מעלה נקודות השקה מעניינות, הקשורות כולן לארכיטיפ הנערה (Maiden), המבוסס על דמותה של קורה (Kore) או פרספונה (Persephone), בתה של דמטר (Demeter) הנחטפת בידי האדס (Hades), אל השאול, ומותירה אחריה אם שמסרבת להתנחם.[121] יונג סבר כי לכל ארכיטיפ יש איכויות חיוביות, שליליות או דואליות, כפי שנראה בהמשך הפרק ביחס לארכיטיפ של האם הגדולה, המייצגת בעת ובעונה אחת הכלה וקבלה, לצד בליעה

– העצמי, הארכיטיפ של השאיפה לשלמות שמתחזק לאחר שהאדם מגיע לבגרות. להרחבה ראו: Murray Stein, *Jung's Map of the Soul: An Introduction*, Illinois: Open Court, 2013; Clare Crellin, *Jung's Theory of Personality: A Modern Reappraisal*, New York: Routledge, 2014, pp. 3-88.

[118] Carl G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, London: Harvest HJB Book, 1962, p. 166.

[119] Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, pp. 166-167.

[120] Neumann, Erich, *Creative Man and Transformation* (trans. Ralph Manheim), New York: Princeton University Press, 1958, מצוטט בתוך: נצר, "מבנה ותהליכי הנפש לפי הגישה היונגיאנית והשתקפותם בחקר הספרות," עמ' 7.

[121] Robert H. Hopcke, *A Guided Tour of the Collected Works of C. G. Jung*, London: Shambhala Publications, 1992, pp. 107-110.

ומוות.[122] מורכבות זו ניכרת גם בארכיטיפ הנערה, המייצגת את הנערה הבתולה, הטהורה והשמימית, ומסמלת את פוטנציאל החיים בראשיתם. ואולם, לנעוריה יש צדדים אפשריים נוספים – בדומה לארכיטיפ של הנער הנצחי (Puer Aeternus), דמות הנערה עשויה להוותר לנצח בנעוריה, וכך להחמיץ את המעבר לדמות האם (דמטר), ואף לזקנה החכמה – הקטה (Hecate). בה בעת, לצד נעורי הנצח, המגולמים בגעגועיה של דמטר לבתה האבודה השבה אליה מדי שנה בשנה, הנערה מייצגת גם את דמות הרעיה. כאשתו של האדס, היא מושלת כמלכה בעולם השאול, וכך מתווכת בין המודע והלא מודע, בין החיים ובין המוות – בדומה לדמותה של הקטה, המייצגת את הצל, הזיקנה ואחרית החיים.[123] הדואליות הטמונה בדמות הנערה עולה מתיאורו של יונג את דמותה כרקדנית. "במקרה זה הנערה מופיעה כמניידאה או כנימפה,"[124] הסביר יונג. המיינאדות היו בנות לווייתו של דיוניסוס, והן מייצגות שגעון וטרוף הדעת. טרופן ואלימותן קשורות בדמותו של אורפאוס, שכן על פי המיתולוגיה הן קרעו את גופו לגזרים בפקודתו של דיוניסוס.[125] מאידך, הנימפות הן יישויות נשגבות המגולמות בטבע, בעלות חיי נצח הנשארות לעולם בנעוריהן. כך למשל הנימפה קליסטו, אחת ממלוותיה של אלת הציד ארטמיס, נרצחה בידי האלה על שאיבדה את בתוליה, לאחר שזאוס אנס אותה.[126]

נראה כי דמותה המורכבת של הנערה מייצגת בעת ובעונה אחת את שלוש הנשים בחייו של נרוואל. סילבי, בת הכפר, מייצגת את הטוהר, התמימות והחיבור לטבע של ארכיטיפ הנערה. אדריאן, הנזירה, מייצגת את הבתוליות והטוהר, אך בה בעת את חוסר יכולתה של הנערה לגדול ולממש ארכיטיפים נשיים אחרים. לבסוף, הדמות המורכבת ביותר היא דמותה של ג'ני קולון. היא מייצגת את הדואליות הטמונה בארכיטיפ של הנערה; את הצד הנערץ, הנשגב והטהור מחד גיסא, ואת הטירוף המיני והשחרור המוסרי מאידך גיסא. דמותה עשוייה להקשר לדימוי המיינאדה הרוקדת והחושנית, המאיימת במיניותה על הגבר המשורר – אורפאוס, או: נרוואל, שלבסוף נשבה בקסמה. קולון מייצגת

---

[122] Carl G. Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* (trans. R. F. C. Hull), New York: Routledge, 2003, pp. 28-25.

[123] Hopcke, *A Guided Tour of the Collected Works of C.G. Jung*, pp. 107-110.

[124] Carl G. Jung, *Aspects of the Feminine* (trans. R. F. C. Hull), New York: Signet Book, 1982, p. 145.

[125] אהרון שבתאי, *המיתולוגיה היוונית*, תל-אביב: ספרי תל-אביב, 2000, עמ' 32.

[126] שבתאי, *המיתולוגיה היוונית*, עמ' 40.

בעת ובעונה אחת הן את ארכיטיפ הנערה והן את ארכיטיפ הפרסונה (Persona), הלקוח מהמילה הלטינית "מסכה" או "פנים מזויפות". יונג ראה בארכיטיפ זה ביטוי למסכה שהאדם עוטה למול החברה – מסכה שעטתה השחקנית כל ערב על במת התיאטרון – המסתירה את זהותו הממשית ואת צדדיו האפלים.[127]

היבטיה השונים של הנערה, המגלמים את הנשים בחייו של נרוואל, קשורים כולם, לתפיסתי, גם לאחד הארכיטיפים היונגיאנים המרכזיים, אשר נדון בהרחבה על ידי יונג ותלמידו אריך נוימן, הוא הארכיטיפ של האם הגדולה. יונג גרס כי קיים קשר בל-ינתק בין דמות האם הפרטית ובין תפיסתה הארכיטיפית. "נסיוני מורה לי להאמין כי האם ממלאת תמיד תפקיד פעיל במקור הפרעות נפשיות, ביחוד בכל הנוגע לנוירוזות שמקורן בילדות המוקדמת. [...] [שכן] האם היא היצור הנקבי הראשון עימו בא האדם במגע."[128] ואולם, על אף שארכיטיפ זה מבוסס על האם הפרטית של האדם האינדיבידואלי, כמו גם על יתר הנשים בחייו של אדם, יונג סבר כי הוא מייצג גם את חווית האימהות האוניברסלית, ולפיכך בא לידי ביטוי באמצעות דימויים חוזרים לאורך ההיסטוריה האנושית, הכוללים בין היתר את אם האל, האלה הבתולה, החוכמה (Sophia), והאלה-האם. האם הגדולה, המופיעה בכל התקופות ובכל התרבויות, מייצגת מחד גיסא את האם המפרה שמולידה את כל העולם מתוכה, ולפיכך מייצגת מגוון של היבטים חיוביים כדוגמת הכלה, הזנה, גידול, טיפוח, חום, אהבה אימהית, שמירה, פוריות וחיבור לטבע. מאידך גיסא, האם הגדולה מגלמת בחובה גם היבטים שליליים, הכוללים הסתתרות, חשיכה, תהום, שאול, פיתוי ורעל.[129]

בספרו *האם הגדולה: ניתוחו של ארכיטיפ,* טען נוימן כי הפיצול בין האם הטובה ובין האם הרעה משקף תפיסה גברית פאלוצנטרית אשר שלטה במערב, והדירה בהתמדה את הפן הנשי מעולם התרבות. הוא גרס כי: "הסדר הגברי פיצל בין עולם התודעה השמימי, העילי, הגברי והטוב לבין

---

[127] Inna Semetsky, *Re-Symbolization of the Self: Human Development and Tarot Hermeneutic*, Rotterdam: Sens Publishers, 2011, p. 39.

[128] Carl G. Jung, "Psychological Aspects of the Mother Archetype," in *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New York: Routledge, 1991, pp. 85-86.

[129] Carl G. Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, pp. 28-25; Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis Of An Archetype*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 94-210.

האדמה התחתית, הנשית והרעה, כלומר לבין הלא-מודע [...] לחלק עילי וחלק תחתי שאין ביניהם שום פיוס. [...] וכך, החומר האדמתי, שזוהה עם הגוף הנשי נותר טמא, רע ומקולל. הגברי זוהה עם הרוח והנשי עם החומר, ואת החומר גינו."[130] ואולם, בד בבד עם הדרת היסוד הנשי מהתרבות המערבית, נוימן סבר כי ארכיטיפ האם הגדולה ממשיך להתקיים גם באמצעות בני אדם פרטיים, ואף מהווה חלק מהותי מאישיותו של האדם היוצר, המגלם בעצם פעולותיו את העיקרון האימהי-הנשי והיצירתי של האם הגדולה, ומפיץ את ערכיו. [131]

בהתבסס על קביעות אלה טוענת נצר בספרה כי תלותו של האמן באם הארכיטיפית המזינה כה גדולה,

> עד שאינו מסוגל ל'רצח אם' ההכרחי למען שחרור האנימה, שפרושו שחרור היחס הרגשי מהאם והעברתו אל האישה הממשית. זו הסיבה שלאמנים רבים יש יחסי אנימה חזקים עם האהובה הרחוקה, עם הלא-מודע ועם המתים. במצב כזה כשהאמן משליך את האנימה הארכיטיפית על הנשים במציאות, מתקיים פער בלתי ניתן לגישור בין הדימוי הארכיטיפי החיובי או השלילי של האנימה, לבין האישה הממשית, ומכשיל את האפשרות לקשר ממשי.[132]

פער זה, אשר גורם להפרדה בין האידיאל הנשי של היוצר ובין הנשים הממשיות בחייו, ניכר ביצירותיו של נרוואל, כפי שראינו במובאה שצוטטה בראשית הפרק. במגדל השן של המשוררים שוכן נרוואל הרחק מחיי היום יום, ובעודו מתקומם לנוכח הנשים הממשיות המקיפות אותו, הוא כמה לאלה המרוחקת, אליה לעולם לא יוכל להתקרב. ריחוק זה, המשחזר את פרידתו מאמו בינקותו, יוצר שוב ושוב פער בלתי ניתן לגישור בין האידיאל ובין המציאות. מאווייו הבלתי מוכחשים אל אותן "דמויות עמומות, גוונים של ורוד וכחול, רוחות רפאים מטאפיזיות" המתוארות ב*סילבי*, דנות אותו פעם אחר פעם להתרחקות, אובדן ויתמות מתמשכת.

---

[130] Neumann, *The Great Mother: An Analysis Of An Archetype*, p. 102.

[131] Neumann, *Creative Man and Transformation*, מצוטט בתוך: נצר, "מבנה ותהליכי הנפש לפי הגישה היונגיאנית והשתקפותם בחקר הספרות," עמ' 7.

[132] רות נצר, "מבנה ותהליכי הנפש לפי הגישה היונגיאנית והשתקפותם בחקר הספרות," עמ' 6.

בשל כך, לצד הייחוד העולה מכל אחת מדמויות הנשים בחייו, קיימות נקודות השקה ביניהן. כולן כאחת בלתי מושגות, כמעין פיתוח אישי של נטישת נראוול בידי אימו, ומהוות תחליף עבורה.[133] במילותיו של הסופר: "שבתי להגות באיזיס הנצחית, האם והרעיה הקדושה; כל מאוויי, כל תחינותי, נטמעו בשם המאגי הזה, חשתי שאני נולד בה מחדש; לעיתים נגלתה לי בדמות ונוס הקדומה, ולעיתים אף במראיה של בתולת הנוצרים."[134] בדבריו, שב נרוואל אל ארכיטיפ האם הגדולה המחליפה את אמו הנעדרת במודל חלופי של נתינה והכלה. כמו מריה, גם איזיס, אם הורוס, מייצגת את האם האולטימטיבית המעניקה הגנה למאמיניה. ואולם, למול אימהות בתולות אלה ניצבת ונוס – אלת היופי והאהבה, המייצגת חושניות ואהבה גופנית, אך למעשה בלתי נגישה עבור הסופר כמו אימו, וכמו מחליפותיה, ג'ני קולון, אדריאן וסילבי, הנשים הממשיות בחייו.

כדבריה של רות נצר, נראה כי נרוואל משליך את האנימה הארכיטיפית על הנשים שהוא פוגש במציאות, וכך יוצר פער בלתי ניתן לגישור בין האישה הממשית ובין הדימוי הארכיטיפי של האנימה. פער זה מכשיל כל אפשרות לקשר ממשי בין נרוואל ובין הנשים אליהן הוא כמה, הנותרות עבורו כ"רוחות רפאים מטאפיזיות". אותה תחושת יתמות, המלווה בכמיהה לאם ובחיפוש מתמיד ועקר אחר יישות נשית שתהווה תחליף עבורה, לצד העובדה כי אף לא אחת מהנשים אחריהן רדף ז'ראר בחייו מתאימה לארכיטיפ האם, הופכות אותו יחד לנער הנצחי. לראייה, תחושותיו במחיצת שלוש הנשים שאהב מתוארות היטב בספרו *אודליה*:

> שלוש נשים עסקו שם במלאכתן ודמו, לא דמיון מלא, לקרובות משפחה ולידידות שהיו לי בנעורי. נדמה כי לכל אחת מהן תוויהן של האחרות, צדודיתן הייתה משתנה כמו שלהבת של מנורה ובכל רגע היה משהו מן האחת עובר אל חברתה; החיוך, הקול, גון העיניים, השיער, הגזרה, התנועות המוכרות נתחלפו ביניהן, כאילו פיעמו בכולן אותם חיים עצמם. כל אחת מהן הייתה איפוא תרכובת כל האחרות, בדומה לטיפוסי אדם שהציירים נוטלים מדוגמנים שונים כדי להשיג יופי מושלם [...] והייתי חוזר ומודה להן, מסמיק כולי, כאילו אני רק ילד קטן בחברתן של גבירות רמות ונאות.[135]

אכן, לצד אבדנה הממשי של אמו שלו, נרוואל השתייך ל"דור היתומים", אשר חש, יותר מכל אחד אחר, בנחת זרועה של "מחלת המאה" (le Mal du Siècle), כהגדרתו של המשורר והסופר בן תקופתו

---

[133] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, p. 505.

[134] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 88.

[135] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 59-60.

אלפרד דה מיסה. בספרו *וידויו של ילד המאה*, תיאר מיסה את הדיכוטומיה הגוברת בין המינים ואת ההתפכחות והמלנכוליה שחשו אנשי תקופתו במחצית הראשונה של המאה ה-19, כתוצאה מאכזריותן של המלחמות הנפוליאוניות שגרמו לאבדות כבדות בנפש, והטביעו את חותמן בנפשות הרכות של אותם אנשים שגדלו בצילן.

> שעה שכלפי חוץ היו החיים הציבוריים כה חיוורים ועלובים, כלפי פנים עטו חיי החברה רוח של קדרות ושתיקה [...] כל מחלת המאה שלנו באה לה משתי סיבות; פצע כפול מייסר את לבו של העם שעבר את 1793 ואת 1814: כל מה שהיה אינו קיים עוד, וכל מה שיהיה עדיין אינו קיים. זה סוד מכאובינו, ואין אחר. הנה אדם שביתו חרב; הוא עצמו הרס אותו כדי לבנות אחר במקומו. השברים מוטלים בשדהו, והוא מצפה לאבנים חדשות לבניית משכנו החדש [...] והנה באים ואומרים לו שאין אבנים חדשות [...] ובינתיים, אותו אדם, שאין לו לא ביתו הישן ולא ביתו החדש, אינו יודע איך ימצא מחסה מפני הגשם, מהיכן יביא את ארוחתו, היכן יעבוד, יחיה, ימות; וילדיו אינם אלא עוללים בני יומם.[136]

הדמיון בין חוויית היתמות של נרוואל ובין זו של מיסה, המשקפת את רוחה הסוערת של התקופה בה השניים חיו, מעידה על כך שעל אף תפיסת הארכיטיפים על ידי יונג ונוימן כביטוי אוניברסלי וא-פרסונלי, הרי הם עשויים לייצג בה בעת את אישיותו של הסופר ואת רוח התקופה בה הוא חי. לפיכך, על אף ההבדל המהותי בין הגישות האמורות, אני סבורה כי הדימויים הארכיטיפים הא-היסטוריים המרומזים בכתביו של נרוואל מייצגים בעת ובעונה אחת גם מימד היסטורי-ביוגרפי, וכי למעשה אין ניגוד הכרחי בין השניים.

הארכיטיפים הנשיים כביטוי ביוגרפי והיסטורי

המימד הארכיטיפי ביצירה בא לידי ביטוי מובהק בדמויותיהן של אדריאן, סילבי וג'ני קולון, המייצגות לתפיסתי בו-זמנית שילוב של מרכיבים ביוגרפיים-פסיכולוגיים: דהיינו התפקיד אשר מילאו בחייו הפרטיים ובנפשו של נרוואל, והיסטוריים: ביטוי סימבולי לאירועים הסוערים שהתרחשו בצרפת במרוצת חייו. ביטויים סמליים דומים היו מקובלים באמנות הגראפית בצרפת אחרי פרוץ המהפכה, כניתן לראות בתיאור שלוש הנשים משלושת המעמדות, כאשר זו הכפרית סוחבת על גבה גם את הנזירה וגם את האצילה (ראו תמונה 4). על אף ההבדלים העצומים בין הנשים בחייו של נרוואל, האובססיה, הכמיהה לחיבה וההערצה העיוורת מצידו של מחזרן, היו זהות. דמותה הסתומה של אמו,

[136] מיסה, *וידויו של ילד המאה*, עמ' 16, 24.

אותה מעולם לא זכה להכיר, הטילה צל כבד על כל אחת ואחת ממערכות היחסים עם הנשים בחייו הבוגרים. געגועיו העזים כלפי האם שלעולם לא תהיה לו, געגועים המשותפים לכלל בניה של צרפת דאז, הם שגרמו לסופר לחפש אותה ברמזים ובפרטים הדקים ביותר שהצליח למצוא באהובותיו.

ואולם, לצד המימד הביוגרפי, לדעתי, ניתן לראות בשלוש הנשים ביטוי סימבולי או אלגורי לתקופות שונות בהיסטוריה של צרפת, על פי מעמדן. ראשית, אדריאן, בהיותה נזירה, בת למעמד הראשון, "נכדתו של צאצא מצאצאי משפחה הקשורה בקשר נישואין למלכי צרפת לשעבר,"[137] עשויה לייצג את התקופה שקדמה למהפכה, בה שלטו המעמד הראשון והשני ביד רמה במעמד השלישי, ולמעשה ניהלו את צרפת, מתוקף קרבתם למלך. כך למשל, הכנסייה זכתה בקרקעות ובשטחים רחבי ידיים, האצילים גבו מיסים מתושבי המחוזות בהם גרו, והתחמקו מכל חובה אזרחית בעצמם. חלק מהחוקרים טוענים כי דמותה של אדריאן מבוססת על זו של סופי דאוס (Sophie Dawes), הברונית לבית אדריאן דה פשר, המוזכרת ב*סילבי*.[138]

הערצתו של הסופר כלפי צרפת הישנה והפאודלית באה לידי ביטוי אף בשם הספרותי שאימץ לו. "דה נרוואל" מצביע למעשה על היותו בעלים לחלקת אדמה, היינו, על היותו אציל. בחירתו נדמית תמוהה במקצת, שכן בתקופת המהפכה ולאחריה נהגו אצילים רבים להסיר את הקידומת "de" משם המשפחה שלהם, על מנת להיטמע בהמון המעמד השלישי ולהימלט ממר גורלם של חבריהם.

סילבי לעומת אדריאן, מסמלת את המעמד השלישי ואת מאבקו בעת המהפכה. היא מתוארת כ"ילדת פרא, רגליה יחפות, עורה שחום חרף כובע הקש שלה שסרט רחב התנפנף בו לכל עבר עם מקלעות שערה השחור."[139] בנערותה הרבתה לשיר נעימות עממיות, וכל חייה נותרה בכפר הקטן לואזי. מעמד האישה בראשית המהפכה השתפר באופן חסר תקדים, ויש הטוענים כי היו אלה הנשים שהובילו אותה, אף על פי שלא נחשבו לאזרחיות בתחילה. בין היתר מסופר כי לאחר הימלטותו של המלך לואי ה-16 מפריס, היה זה המון זועם של נשות דייגים שהשיבו אותו ואת בני משפחתו בחזרה אל העיר (ראו תמונה 5).[140] באותה העת, החלו קולות פמיניסטיים לעלות אל פני השטח, כדוגמת קולה של

---

[137] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 14.

[138] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 41, הערת שוליים מס' 23.

[139] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 31.

[140] טלי רוזין, *מה זה בכלל פמיניזם?*, תל-אביב: זמורה ביתן, 2000, עמ' 73.

אולמפ דה גוז' (de Gouges), מחזאית ועיתונאית צרפתייה, שתמכה בדמוקרטיה, ובזמן המהפכה הצרפתית דרשה את מתן אותן הזכויות לנשות צרפת שדרשו הגברים הצרפתים לעצמם. ב*הצהרת זכויות הנשים והאזרחיות* שניסחה ב-1791, יצאה כנגד הרעיון של אי השוויון בין הגברים והנשים, וקראה לשוויון בחינוך, בממשלה ובפני החוק.[141] לצידה פעלו מהפכניות אחרות, אשר הכריזו כי נשים צריכות להיות מסוגלות להשמיע את קולן. הן היו נחושות לתעל את המהפכה לטובת הנשים, אשר עד אז נחשבו ל"מעמד השלישי של המעמד השלישי."[142] במילותיו של מיסה:

ייתכן שהיה זה המלאך המבשר של חברות העתיד, שכבר טמן בלבותיהן של הנשים את זרעי החירות, זו שיום אחד הן עתידות לתבוע לעצמן [...] הגברים עברו לצד אחד והנשים לצד אחר. הם אמדו זה את זה במבטם, אלה לבושים שחור כיתומים ואלה לבושות לבן כנערות ביום כלולותיהן.[143]

ואולם, מאמצים אלה לא נשאו פרי. ב-1793 הוצאה דה גוז' להורג בגין דעותיה המהפכניות.[144] גורלה המר מהווה המשך ישיר לתפיסת מעמדן של נשים בתקופת הנאורות, עת ז'אן ז'ק רוסו, אחד מהוגי הדעות הבולטים של התקופה, כתב ב-1762 בספרו *אמיל, או על החינוך* (*Émile, ou De l'Éducation*) כי "נשים וגברים נוצרו אלה למען אלה, אבל התלות ביניהם אינה שווה. אנחנו [הגברים] יכולים להתקיים בלעדיהן טוב יותר משהן יכולות להתקיים בלעדינו. הן תלויות ברגשותינו [...] חינוכן צריך להיות מתוכנן ביחס לגברים [...] לענג את הגברים, להיות להם לתועלת, לזכות באהבתם ובהערכתם, לגדל אותם כילדים, לדאוג להם בבגרותם."[145]

בספרו *סילבי*, נרוואל מזכיר את כתביו של רוסו, מהלל אותם ומרבה לדקלם קטעים מתוך *אלואיז החדשה* (*Julie, ou la Nouvelle Héloïse*),[146] בו הגיבורה, ז'ולי, נערה יפה וברוכת כישרונות, בת למשפחה אריסטוקרטית, מתייסרת באהבתה האסורה למורה שלה, סן-פרה. איכויותיה הנשיות

---

[141] רוזין, *מה זה בכלל פמיניזם?*, עמ' 74-75.

[142] James F. McMillan, *France and Women 1789-1914: Gender, Society and Politics,* London: Routledge, 2000, pp. 15-18.

[143] מיסה, *וידויו של ילד המאה*, עמ' 16.

[144] רוזין, *מה זה בכלל פמיניזם?*, עמ' 75.

[145] רוזין, *מה זה בכלל פמיניזם?*, עמ' 67.

[146] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 21.

מקבלות אישור על ידי מותה הטראגי, אשר הפך אותה למרטירית למען נשיותה.[147] ב*אמיל, או על החינוך*, רוסו מציג את ההבדלים מינקות בין חינוכו של אמיל ובין חינוכה של אשתו, סופי, אשר גודלה על מנת שתהפוך לעזר כנגדו של בעלה העתידי. בעוד שאמיל לומד עצמאות מהי, סופי לומדת מאמה להיות כנועה ונעימה לגברים, לספק את מאוויהם, ולהתכונן לחובותיה ותפקידיה כרעיה וכאם. ניתן לראות היטב את ההבדלים האינהרנטיים בתפיסתו של רוסו את הגבר והאישה: בעוד שהוא חזק ואסרטיבי, היא פסיבית, נחבאת אל הכלים, חלשה; הוא אזרח ואילו היא אם ורעיה.[148]

המורכבות המאפיינת את כתביו של נרוואל ניכרת אף ביחסו לרוסו. מחד גיסא, הערכתו להוגה הדעות הצרפתי שקדם לו ניכרת בגילויי הערכה למשנתו, תוך דגש על ערכי הנאורות שאומצו על ידי המהפכנים, בראשם שוויון, אחווה וחירות. כך למשל עולה מאמונתו של האב דודו, חוטב עצים זקן מארמנונביל, כי כל בני האדם שווים; "אני שותה עם אופה כמו שהייתי שותה עם נסיך,"[149] הוא טוען. ואולם, לצד הערכתו של נרוואל לרוסו, תגובתה של סילבי, לאחר שעיינה בהם בעצמה, מפתיעה. "אינך אוהבת אותי עוד!" הוא מתלונן, ואילו היא עונה כי עליו להשלים עם המציאות;

> החיים לא מתנהלים על פי רצוננו. פעם סיפרת לי על *אלואיז החדשה*, קראתי את הספר והתחלחלתי למקרא הפסוק: 'כל נערה שתקרא ספר זה היא אבודה.' בכל זאת הוספתי לקרוא, וסמכתי על תבונתי. אתה זוכר את היום שלבשנו את בגדי החופה של הדודה? [...] התמונות בספר גם הן הציגו את הנאהבים בלבוש נושן מימים עברו, כך שבעיני היית אתה סן-פרה ואני הייתי ז'ולי.[150]

סילבי מסרבת להיות חלק מהסדר הטבעי של החברה אותו מציג רוסו, ומתעקשת להשמיע את קולה. היא מנתקת את הקשר עם ז'ראר, הסופר והדובר, ונפרדת ממנו לשלום. תגובתו של ז'ראר מבהירה כי הוא מודע להתרחקות הגוברת ממשנתו של הוגה הנאורות. בהבחינו בקברו של רוסו, מרוקן מאפרו, הוא מכריז: "הו, החכם! אתה נתת לנו את חלב הזקנים ואנו חלשים היינו מכדי שיצלח להועיל לנו. שכחנו את הלקח שידעו אבותינו, ופשר תורתך, הד אחרון לחכמת קדמונים, אבד לנו."[151]

---

[147] McMillan, *France and Women 1789-1914*, pp. 8-11.

[148] McMillan, *France and Women 1789-1914*, p. 13.

[149] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 38.

[150] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 27-28.

[151] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 31.

טרם המהפכה, מלבד נשות הסלונים העשירות אשר היו אחראיות על הצלחת ה1מפגשים שארגנו, מעמד הנשים היה בכי רע. אינטלקטואלים רבים חשו חוסר נוחות נוכח מעמדן הרם של נשות הסלונים, במיוחד כאשר היה משולב עם חופש מיני מסוים ונגד את מעמדן הטבעי כנשים, כמו גם את הסדר הטבעי של החברה. רוסו למשל, כמורליסט בעל מטרות דידקטיות מובהקות, מעולם לא חש בנוח עם הסלונים הפריסאים. חרף היותה של החברה הצרפתית פטריארכלית בבירור, רוסו תמיד היה מוכן להגזים בכוח השפעתן של הנשים. במכתב שכתב ב-1759 לעמיתו הפילוסוף ד'אלמבר, הוא טוען כי הבדלים מגדריים הם מעבר לעניין חוקי או חינוכי, שכן הם נובעים מן הטבע עצמו. הוא חשש כי הנשים, אשר אין בכוחן להפוך לגברים מטבע הדברים, יהפכו את הגברים לנשיים, דבר שימעיט מערכה וכוחה של המדינה עצמה.

בתום ספרו של נרוואל, סילבי, שגדלה להיות אישה צעירה, נוטשת את עיסוקה כרוקמת תחרה. היא קונה את "המנגנון" אשר מותח עורות, ובאמצעותו מתחילה לייצר כפפות. היא עובדת עבור דאמארטין, תמורת שכר גבוה. "אנחנו, אנשי כפר אנחנו ופריס כל כך מעלינו,"[152] טוענת סילבי בנערותה, אך היוצרות התהפכו: "היטב הבנתי שהודות לכישוריה כאומנית, חדלה סילבי להיות איכרה,"[153] כותב הסופר. עלייתה של המהפכה התעשייתית נרמזת כאן היטב, כמו גם עליית הבורגנות היצרנית. הפער ביניהם נסגר אחת ולתמיד; "סילבי [...] הייתה לי כאחות. לא יכולתי לנסות לפתותה."[154] כעת, לכשהיא במעמד זהה לשלו ומערכת היחסים ביניהם אפשרית, נרוואל נמנע מיצירת קשר עימה. אמנם, חוקרים מעריכים כי דמותה של סילבי מבוססת על מספר נערות כפריות בהן נתקל הסופר בחייו, אולם הן במישור הארכיטיפי והן במישור ההיסטורי נדמה כי אין חשיבות לזהותה האינדיבידואלית: סילבי מייצגת את דור נשות המהפכה, את עליית הפמיניזם ואת הבורגנות העולה לקדמת הבמה.

לבסוף, ג'ני קולון, המופיעה ב*סילבי* בדמותה של אורלי, מייצגת את התקופה שלאחר המהפכה. במאה ה-18 התפקיד ששיחקו אמניות הבמה בחברה האריסטוקרטית היה ברור לכל: הן שימשו כמאהבות ופילגשות סודיות, התנהגו בבוגדנות – שהוסתרה היטב – וליהטטו בגברים העשירים סביבן; הפקרותן

---

[152] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 18.

[153] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 33.

[154] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 35.

נהפכה לעתים קרובות לסקנדל של ממש.[155] נשות הבמה בפריס נהפכו במהרה לסמל של חוסר המוסריות ברמה בינלאומית, עד כי למשטרה לא הייתה ברירה אלא לבצע מעקב אחריהן ואחרי פרשיות האהבים שלהן. כך למשל התגלה, שמתוך 78 אמניות בין גילאי 17 ל-40, לשלוש בלבד לא היה מאהב קבוע (המשטרה מייחסת את היעדר המאהבים של שתיים מתוך השלוש ל"כיעור"). מערכות היחסים שנרקמו בין השחקניות, הרקדניות והזמרות לבין הגברים שחיזרו אחריהן מיוצגות היטב במערכת היחסים שבין השחקנית המפורסמת מהקומדיה האיטלקית, רוזלי אסטרודי (Astrodie), ובין הרוזן מאגמונט (Egmont). אסטרודי נהגה לנסוע בכרכרתו של הרוזן לתיאטרון, ולשוב באמצעותה לקן האהבה שלהם מחוץ לפריס. לאחר חודשים ספורים, הוא גילה שזו בוגדת בו עם מספר גברים.[156] למעשה, המכנה המשותף היחיד בין נשות הבמה לגברים שנהו אחריהן, הייתה הרדיפה המשותפת אחר תענוגות – ביניהם, יחסי מין. בספרו *מכתב לד'לאמברט אודות התיאטרון*, רוסו יוצא כנגד מוסד התיאטרון והשחקניות שבו. בדומה לספרו *אלואיז החדשה*, הוא הציב את האישה במרכז האנליזה שלו לציבור ולמוסר. על פי פרדיגמת מערכת היחסים שבין הנשים לגברים שייסד, כאשר הנשים צוברות כוח, הגברים נהפכים חלשים. הוא טען כי לשחקניות היה כוח השפעה רב יתר על המידה במאחורי הקלעים של החברה הצרפתית, וכי כותבי המחזות בפריס מציבים אותן בסיטואציות בלתי טבעיות, בהן הן עליונות על הגברים. לטענתו, הצבתן במעמד נעלה מזה של צופיהן ומאהביהן כאחד, גרמה להחצנת המיניות הנשית והפכה את הנשים למורות המוסר של הציבור.[157]

בראשית המאה ה-19, בעת שהותו באי סנט הלנה, נפוליאון הגיע להבנה כי מעורבותו האישית עם שחקניות שונות אינה עולה בקנה אחד עם המורשת שרצה לזנוח. בנתיים, הרחק בצרפת, הקבוצות הפוליטיות השונות שפעלו בהיעדרו של הקיסר, החליטו כי ישיבו אותן לסטטוס המנודה לו זכו בעבר. אף על פי כן, נידויין הסימבולי של נשות התיאטרון והפרדתן מציבור הנשים ההגונות לא צלח, שכן החברה במחציתה הראשונה של המאה ה-19 חדלה מרתיעתה מכוחן של השחקניות לחתור תחת

---

155 Lenard R. Berlanstein, *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women From the Old Regime to the Fin de Siècle,* Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 33.

156 Berlanstein, *Daughters of Eve*, pp. 43-44.

157 Berlanstein, *Daughters of Eve*, p. 63, footnote 20: Jean-Jacque Rousseau, *Lettre a Monsieur d'Alembert sur les Spectacles,* pp. 63-65, 102, 111-115, 121, 133-144.

"הסדר האזרחי הטבעי."[158] את מקומה של הרתיעה מהן, תפסה הערצתם של אנשי הרוח דאז כלפיהן. ג'ני קולון, מושא הערצה לגברים רבים וביניהם נרוואל כמובן, היא הדוגמה המובהקת לכך. ז'ראר עצמו ייסד כתב עת שנועד להלל את קולון, שלח לה מכתבי אהבה עלומים והשקיע את כל מרצו ומאודו בה. בתחילה, היא נעתרה לחיזוריו – זאת על אף שלא היה אדם עשיר במיוחד – והקשר שנרקם ביניהם היה שונה בתכלית מזה של רוזלי אסטרודי והרוזן מאגמונט. הוא התבסס על חיבה וכבוד הדדיים. לראייה, כאשר השחקנית מוצאת את בחיר ליבה האמיתי, אשר הוא, בדומה לה, אמן במה, היא מנתקת את הקשר עם הסופר, ובך מפרה את מיתוס הבוגדנות שיוחס לנשות הבמה.[159]

מעבר להערצה ליופייה וכישרונה, בתפיסתו את קולון כקדושה נשגבת נרוואל מציג בספרו *סילבי* תפיסה חלוצית של מקצוע השחקנית. "לאהוב נזירה בדמותה של שחקנית! [...] ואולי הן אישה אחת!"[160] הוא חושב לעצמו. על אף השוני האינהרנטי ביניהן, לא בכדי הוא מוצא דמיון רב בין ג'ני קולון לאדריאן. נוסף על מראן החיצוני; על שיערן הזהוב, עיניהן השחורות, עורן הבהיר וגזרתן המלאה – שתיהן עונות לתואר הטבוע באיטלקית "Blondita e Grassotta"[161] (בהירה ומלאת גוף) – מערכות היחסים בינו וביניהן נסתיימו באורח דומה: הן נוטשות אותו ומותירות אותו שבור לב. עם זאת, ככתוב בפרק הראשון, שברון הלב מעזיבתה של קולון נבע בעיקר מתחושתו כי איבד את אהובתו הנושנה פעם נוספת, שכן "האהבה הסתומה ונטולת התקווה לשחקנית תיאטרון [...] נבטה מזכרון אדריאן."[162]

נשאלת השאלה, היכן טמון סוד נשגבותה של ג'ני קולון? נרוואל משתמש בדמיונו על מנת ליצור תמונה של העולם; התמונה ה"חיצונית" היא בבחינת מצג שווא בעיניו. ברואו אישה פריסאית ברחוב, יצאנית, שחקנית או אשת החברה הגבוהה, כולן מקושטות על פי צו האפנה, הוא אינו מסוקרן כהוא זה. מסיבה זו, הוא בחר לצאת למסעו במזרח התיכון, שם הנשים עטופות בגדים כבדים וגזרתן נסתרת מן העין. במילותיו, "האישה היא גם אלה וגם מומיה [...] נעדרת ונוכחת בו זמנית."[163] הוא

---

[158] Berlanstein, *Daughters of Eve,* p. 84.

[159] Berlanstein, *Daughters of Eve,* p. 33.

[160] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 15.

[161] Richard, *Geographie Magique de Nerval*, p. 45.

[162] Fegdal, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, p. 14.

[163] Richard, *Geographie Magique de Nerval*, p. 22.

מעדיף להתרשם מעיניהן, האיברים היחידים הגלויים לו, ולתת דרור לדמיונו הקודח. הוא תר אחר נשים נשגבות, טהורות, כדוגמת מריה. המתח האופף את דמותה של ג'ני קולון תמידי: האם היא עונה לאידאל הבלתי מושג שהציב הסופר בפני נשותיו? לדעתי, לא. יש לזכור כי הפריסאי הצעיר, הכה נוח להתרשם, פגש את קולון לראשונה בתיאטרון. על כן, ניתן לטעון שיכולות המשחק והשירה המרשימות, לצד יופייה יוצא הדופן, הם שהסבו את תשומת ליבו ועוררו את התאהבותו המהירה בה, לצד חיזורו האובססיבי. אף במחזה שכתב יחד עם עמיתו, אלכסנדר דיומא, ליהק אותה לתפקיד הראשי – דונה סילביה – גבירה מן המעמד הגבוה, כפי שניתן להסיק מתלבושתה (ראו תמונות 6-8). במו ידיו, הסופר יוצר אידאליזציה של קולון, והופך אותה לאישה שהיה רוצה שתהיה.

אהבה ומוות

דמותן המיסטית הכפולה של אדריאן וג'ני קולון, המנחה את נפשו של המאהב השכול, מופיעה אף בשיר "ארטמיס", אשר כתב ידו המקורי נשלח על ידי הסופר לאלכנסדר דיומא,[164] כשנה לפני שכתב את *אודליה*. כותרתו המקורית (בדומה לזו של *אודליה*: *אודליה, או החלום והחיים*) הייתה "ארטמיס, או החלום והחיים", והוא מתמצת אחדים מן הרעיונות אשר יפותחו בהמשך ב*אודליה*:[165]

היא השלוש-עשר חוזרת... זו עודנה הראשונה;
וזו תמיד היחידה, - או שזה הרגע היחיד:
כי את המלכה, הו את! הראשונה או האחרונה?
אתה המלך, אתה המאהב היחיד או האחרון...?

אהבו את זו שאהבה אתכם מהעריסה ועד הקבר;
היא שאהבתי עוד אוהבת אותי ברכות:
היא המוות – או היא המתה... הו מתיקות! הו ייסורים!
הוורד שהיא מחזיקה, הוא ורד הקציר.

קדושה נפוליטנית עם ידיים מלאות אש,
ורד עם לב סגול, הפרח של גודולה הקדושה,
האם מצאת את האמונה שלך במדבר השמיימי?

---

[164] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, p. 582.

[165] Anne Chevalier, "Notes de lecture sur 'Artémis'", *Romantisme,* vol. 1, no. 1: *L'impossible unité*, 1971, pp. 139-148.

ורדים לבנים, פלו! אתם מעליבים את האלים שלנו,
פלו, רוחות רפאים לבנות, משמייכן העולים בלהבות:
הקדושה של התהום קדושה יותר בעיניי![166]

בדומה *לאוליה*, השיר "ארטמיס" עוסק בדמויות נשיות שונות מחייו של נרוואל, המרכיבות, כולן יחד, את דמותה המסתורית של ארטמיס, המזכירה את זו של אוליה ומשלבת דיכוטומיות שונות, תוך התמקדות בפריזמה של המוות.

סמלים מחייו ההפכפכים של הסופר צפים ועולים; הוא רודף אחר גורלו, תוך ערבוב תמונות ומיתולוגיות שונות. אט אט, לאורך השיר, רוחות הרפאים של אהובותיו מתמזגות וניתכות לכדי אישה אחת, המחזיקה ורד.[167] השיר נפתח בשאלת הדובר לאהובתו: האם היא הראשונה שאהב או שמא השלוש-עשר, האחרונה? האם היא-היא אותה אישה מושלמת ונשגבת אחריה תר כל חייו, וכעת יוכל להפסיק בחיפושיו? את עצמו הוא שואל, האם הוא חסר חשיבות עבורה כמו יתר מאהביה לפניו, או דווקא האחרון, הנצחי. הוא כמהה להיות המלך למלכתו, ראוי לה, מוכתר על ידה ונאהב, אך לשווא. שאלות אלה משקפות, ככל הנראה, את מערכת היחסים שלו עם אדריאן וג'ני קולון. הוא תוהה אם תוכל ג'ני למלא את החלל שהותירה אדריאן בליבו, ולהפוך למלכה כמותה, כעולה מטקס ההכתרה שערך לכבודה ביער, עליו הוא מספר ב*סילבי*. במקביל, הוא אינו בטוח כי הוא ה"אחד" עבור ג'ני, אשר לימים אכן עזבה אותו ונישאה לגבר אחר. בנוסף, המספר שלוש-עשרה צופן בחובו משמעויות סימבוליות שונות, המבהירות את כוונתו של המשורר. למשל, הקלף השלושה-עשר בטארוט מסמל את המוות ומנבא אותו.[168] בנוסף, המספר שלוש-עשרה והמספר אחד כרוכים זה בזה: הם אמנם מצויים באותו המקום על גלגל השעון, אך מייצגים זמנים שונים לחלוטין; יום ולילה, אור וחושך.

בבית השני של השיר, נרוואל מתלבט: האם הוא אוהב את האישה המתה בזכות עצמה, או בזכות המוות? האם אדריאן כה קדושה ונשגבת עבורו, גם שנים לאחר פגישתם היחידה, כתוצאה ממותה

---

[166] Nerval, *Les Filles du Feu*, p. 291. הפואמה המקורית מופיעה כנספח בעמוד 72 בעבודה זו.

[167] Jeanin Moulin, *Les Chimers de Gerard de Nerval,* Bruxelles: Cahiers du Journal des poètes, 1937, p. 51.

[168] Moulin, *Les Chimers de Gerard de Nerval,* p. 56.

גרידא? האם הוא עודנו כמהה לאימו, למגעה ולנוכחותה, מאחר ואלה נמנעו ממנו על ידי המוות? למעשה, איש לא אהב ברכות את הסופר "מהעריסה ועד הקבר" מלבד המוות עצמו, ואילו הוא לא אהב בלהט אף אדם המהלך חי על פני האדמה. האובסיה סביב הנשים המתות מלאת ייסורים ומתיקות כאחד; אמנם כאובה, אך מעניקה לחייו תקווה ומשמעות. אהובותיו נמזגות לדמות אישה יחידה, המחזיקה את ורד הקציר (חוטמית זיפנית). פרח זה, הגדל באגן הים התיכון, מזכיר אך במעט את הורד המסורתי. גבעולו מלא זיפים, עלי הכותרת שלו עבים וליבו סגול. עם זאת, הוא משייך אותו לגודולה הקדושה (Gudula), הפטרונית של בריסל, שכן הוא מסמל רוזטה – ויטראז' כנסייתי (Rosace) – על פי החוקר פייר אודה.[169] בנוסף, זהו אותו הפרח שהושיטה לו אורליה, רגעים מועטים לפני שנעלמה, כשהיא מקיפה אותו בחן רב, בזרועה העירומה, מתכסה בפרחים,"עם שנשתנתה צורתה."[170]

בדומה לפרח הרוזטה, המורכב מזכוכיות צבעונית התחומות בחומר אטום, מואר וגם חשוך, הן *אודליה* והן "ארטמיס" מורכבות מדיכוטומיות שונות, המכילות רובדי משמעויות וסימבוליקה מורכבת. נרוואל יוצר הרמוניה בין החיים והמוות, החלום והמציאות, העתיד והעבר. הוא מערבב בין אופטימיות ופסימיות, תקווה ויאוש; הגבול בין פגאניות ונצרות, פוליטאיזם ואתאיזם, "מתיקות וייסורים", אור וחושך מיטשטש; דבר אינו מוחלט או קבוע, כמו גם דמותה של אהובתו. מסיבה זו, הוא מתעב את הוורדים הלבנים. "פלו! אתם מעליבים את האלים שלנו", הוא קורא אליהם. הצבע הלבן מסמל קדושה, טהרה ובתוליות. הוא לא מוצא בו את אותו שילוב ניגודים ממנו מורכבים אלוהיו. המשורר אינו "לבן", ולעולם גם לא יהיה. בדומה לדנטה ההולך אחר ביאטריצ'ה שלו לגן העדן, הוא אינו מסוגל לעמוד באורה החזק של הודאות מבלי לעבור תהליך היטהרות. הוא מזדהה יותר מכל עם דמותו של אורפיאוס, אשר עקב אחר אאורידיקה אהובתו לשאול ונכשל בהשבתה לעולם החיים: "הקדושה של התהום", היינו, המוות, קדושה יותר עבורו. הגיבור, בעיניו של נרוואל, הוא זה "שניצל ומציל." אמנם הוא נחוש בדעתו לקחת על עצמו את ארכיטיפ הגיבור הגובר על המוות, אך כל מאמציו עולים בתוהו.[171]

---

[169] Moulin, *Les Chimers de Gerard de Nerval,* p. 60.

[170] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 60. ראו ציטוט מלא בעמוד 27 בעבודה זו.

[171] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, p. 509.

לכאורה, נדמה כי *אודליה* אינו אלא גרסה פרוזאית של השיר. אולם, בשונה מ*אודליה*, המעלה באוב נשים אהובות מעולם המתים, "ארטמיס" מהווה קבר לסינקרטיזם הדמויות הנשיות בחייו של נרוואל. ארטמיס היא-היא מלכת התהום חסרת התחתית, הפתוחה בפני כל צורות האמונה: למיסטריות האלוהיות, לתורתו של פיתגורס, לזו של ישוע הצלוב, של האלים הקדמונים, ולעולם הגותי.[172] יתר על כן, בכתב היד המקורי של "ארטמיס", מופיעה הכתובת: " D. M. LUCIUS – AGATHO – PRISCIUS". כתובת זו היא חתימה אלכימאית המופיעה כאשר קיימת תחושה ספיריטואליסטית או מיסטית, ומתקשרת להתפתחותו הפנימית של המשורר. דמותה של ארטמיס מתוארת הן כמוות ייזום (הקלף ה-13 בטארוט) והן כמוות טבעי. האותיות .D. M מייצגות הקדשה לאלים המנאים (Dieux Mânes), אלי השאול בתרבות הרומית העתיקה. נרוואל בחר להקדיש להם את "ארטמיס", שכן הוא הפך את השיר לארון קבורה ומונומנט לזכרו שלו.[173] בדומה לשימושו במספר שלוש-עשרה הנבואי בשיר, נרוואל רומז לקוראיו, או לפחות לחברו, אלכסנדר דיומא, אודות מותו הקרב ובא שלו, – רמז המתחדד ב*אודליה:*

> אני רוצה להסביר כיצד, לאחר שסטיתי זמן רב מן הדרך הנכונה, חשתי עצמי חוזר אליה בזכות זכרה היקר של אשה מתה, וכיצד החדיר למוחי הצורך להאמין שהיא עדיין קיימת את התחושה המדוייקת של כמה אמיתות, שלא אימצתין אל נפשי בתקיפות מספקת. היאוש וההתאבדות הם תוצאה ישירה של מצבי-חיים מכריעים לגבי מי שאינו מאמין באלמוות על מכאוביו ושמחותיו; – על כן אאמין כי מעשה טוב ורב-תועלת אני עושה בתארי בתום לב את רצף המחשבות שהשיבו שלווה לנפשי והפיחו בי כוח מחודש לעמוד בפורענויות שצופן לי העתיד.[174]

החיבור בין חיים, חיות ואהבה לבין מוות, חלום והזייה מגיע לשיאו ב*אודליה*. דמותה הערפילית, המקבלת גוון אפל אף יותר ב"ארטמיס", מהווה מעין "פיתרון" לאותו צירוף תמוה, המחדד את חריגותו של ז'ראר דה נרוואל בנוף הספרותי של צרפת דאז. בניסיוני לענות על שאלת הנסיבות ההיסטוריות והאוטוביוגרפיות שהשפיעו על פיתוח המוטיבים הנשיים והמיסטיים בכתיבתו, לא ניתן

---

[172] Moulin, *Les Chimers de Gerard de Nerval,* p. 63.

[173] Richer, *Nerval: Experience et Creation*, pp. 582-834.

[174] נרוואל, *סילבי/אודליה*, עמ' 79.

היה להפריד בין מוטיב החלומות ובין מוטיב הנשים הארכיטיפיות, החוזרים ונשנים ב*אודליה*, היצירה האחרונה שכתב בחייו, שכן השניים קשורים באופן הדוק.

סיכום

"Qui non dictus Hylas puer?"[175] שואל עצמו וירגיליוס. אותו מחזה בו הילס הצעיר, עוזרו ומאהבו של הרקולס, נמשך כבכבלי קסם אל נימפות המים, צף ועולה אף מכתביהם של יובנליס ואובידיוס. ואכן, מי לא ירצה לשיר אודותיו? להלל את התמונה המלנכולית והעדינה, הלקוחה מן המיתולוגיה היוונית?[176]

במרוצת השנים, משוררים, אמנים ואנשי רוח הגשימו בעצמם את אותו חזון רך, המביע אהבה כלפי הטבע והמוות, ומשקף פנתאיזם המפתה את דמיונם ומאתגר את יכולותיו. אף ז'ראר דה נרוואל נקלע לאותה מלכודת מופלאה, טרם סיים את לימודיו בבית הספר התיכון. אותה פואטיקה נושנה, השיבה למסורות קדומות, ההתפעלות מהטבע, המיסטיקה והמיתולוגיה שורות על כל כתביו. הרגישות בה הוא כותב והכנות המצמררת לעיתים, הן שסוחפות את הקורא לשקוע בהגיגיו, חלומותיו ורגשותיו. הדמויות נוטפות העוצמה והסימבוליקה, ערפיליות ונוראות ככל שיהיו, טומנות בחובן יותר משמעויות מכפי שנוכל לדמיין.

סלוודור דאלי, אחד האמנים המרכזיים בתנועה הסוריאליסטית, טען כי "ההבדל היחידי ביני ובין משוגע הוא שאני, אינני משוגע".[177] משפט זה תקף גם עבור נרוואל, אשר ללא ספק השפיע על הראשון. בהיותו סופר בן מחציתה הראשונה של המאה ה-19, היה מצוי במרכזו של הקונפליקט בין האינדיבידואליזם שהנהיגו אבות ההשכלה במאה ה-18, ובין תנועה הרומנטיקה התופסת תאוצה. שתי התנועות גם יחד מעמידות את ה"אני" במרכז הבמה, ואכן, עיסוקו המתמיד של נרוואל בפיענוח נפשו השברירית, חלומותיו מלאי המשמעות ורגשותיו לנשים הסובבות אותו – זאת לצד ההסתגלות המתמדת למצב הפוליטי המשנה תדיר בצרפת – ניכרים היטב ביצירתו. התוצאה ההרמונית שמתקבלת עשויה להתפרש במגוון דרכים על ידי הקורא.

---

[175] מי לא דיבר אודות הנער הילס? (מתוך: Publius Vergilius Maro, *Georgica,* 29 BC, Liber III, 6).

[176] Pierre Moreau, *Âmes et Thèmes Romantiques*, Paris: José Corti, 1965, pp.3-4.

[177] Michael Elsohn Ross, *Salvador Dali and the Surrealists: Their Lives and Ideas*, Chicago: Chicago Review Press, 2003, p. 54.

בעבודה זו, ניסיתי להעניק פרשנות היסטורית, מובנית ומתוכננת לתמות המרכזיות בספרו *אודליה*: היחס בין חיים וחלום והופעתן החוזרת ונשנית של דמויות נשיות מסוימות. תוך המעקב אחר הדפוסים החוזרים ביצירתו, ניסיתי למצוא הגיון וסדר בתווי הכאוטי המוצע לקוראיו, ולהוכיח כי הדמויות והאירועים המסתוריים המוצעים בה אינם פרי שגעונו בלבד. הדואליות והלימינליות האופפת את כתביו של נרוואל, רובם ככולם, מאפיינות אף את דמותו שלו, שהרי הוא ז'ראר דה נרוואל וז'ראר להברוני גם יחד. בכתיבתו, הוא מצליח לשלב בין נצרות ופגאניות, טבעי ועירוני, אור וחושך, מציאות וחלום, אהבה ומוות.

יסודות אלה ניכרים בשתי יצירות אמנות שתיעדו את מותו, כראי של חייו. בהדפס שיצר האמן הצרפתי גוסטב דורה (Doré) ב-1855, ימים ספורים אחרי מותו הטראגי של הסופר, מתוארת גופתו השמוטה של נרוואל, משתלשלת מעמוד תאורה המאיר את החשכה (ראו תמונה 9). ואולם, סביבו עולות וצפות דמויות אשר כמו יוצאות מספריו ומחזיונותיו. בידו הדקה של מלאך המוות השלדי התוקע בחצוצרה לעבר השמים, לפותה רוח רפאים לבנה המייצגת את נשמתו הטהורה של המשורר המת. יחדיו ניצבים גופו הדומם של נרוואל ונשמתו החיה, כביטוי למוטיב הכפיל שליווה אותו בחייו. בה בעת, ממעל ניבטות אליו נשים ענוגות ובהירות, מוארות ברור יקרות, המחכות לנשמתו המיוסרת. אותו מתח בין אור וחושך, המהדהד ללא ספק את הפתקה הקצרה שנמצאה בכיסו לאחר מותו: "אל תחכה לי הערב, שכן הלילה יהיה שחור ולבן",[178] עולה גם מצילום מ-1935 של הצלם הצרפתי ז'ק ליווה (Livet) המוקדש למותו (ראו תמונה 10). שחור, קודר, כמעט נטול פרטים, ניבט הרחוב הפריסאי בו נפטר המשורר. ואולם, במרכז דולק פנס רחוב ישן המאיר את החשכה, ומפיח חיים בחצי מעגל האבן המקיף אותו, כמעין הילה המאזכרת את נשמתו ואת יצירתו של זה שהיה ואיננו עוד.

על אף שנרוואל לא היה מוערך בזמנו על ידי אנשי תקופתו, ונדמה כי זכה להכרה רק בקרב עמיתיו, השנים החולפות היטיבו עימו, והעידו על כך שישנם אמנים המקדימים את זמנם, וזוכים להכרה לה הם ראויים רק שנים רבות לאחר מותם. הלימינליות האופפת את כתביו בכל הנוגע למשחק בין מציאות ובין חלום, בין השגעון ובין השפיות, בין האני ובין צילו המייצג את מוטיב הכפיל, זכו להערכה רבה בשנות העשרים של המאה העשרים, עם עליית התנועה הסוריאליסטית בצרפת אשר הביאה להוצאה מחודשת של ספריו הנשכחים.

---

[178] Richard Sieburth, *Gérard de Nerval: Selected Writings*, London: Penguin Group, 1999, p. xxxi.

אין ספק כי אנדרה ברטון (Breton), המשורר הצרפתי אשר הקים את הסוריאליזם, הושפע רבות מרוחו של המשורר הפריסאי בין המאה ה-19, אשר לעדותו היה אחד משני מקורות ההשראה העיקריים להקמת התנועה, לצדו של אפולינר (Apollinaire). יתר על כן, הוא אף התבסס על המילה "surnaturel" המופיעה ב*בנות האש*[179] וכן במכתב שכתב נרוואל לידידו אלכסנדר דיומא בעת שטבע את השם "סוריאליזם" (surréalisme). "עשויים היינו לתפוס חזקה – ואולי ביתר הצדקה – על המונח סופר-נטורליזם שבו השתמש ז'ראר דה נרוואל בדברי ההקדשה המקדימים את *בנות האש*" הוא כתב. "אכן, דומה כי בנרוואל התגלמה להפליא אותה *רוח* שאנו מייחסים אליה."[180]

בהשראתו של המשורר הפריסאי, במניפסט הראשון שכתב ברטון ב-1924 הוא ביטא את שאיפתו להימלט מעולם הסדר, השיטה והתבונה, אשר הובילו לשיטתו לפרוץ מלחמת העולם הראשונה. ברטון האמין כי הפרט נזקק לשגעון על מנת להתגונן מפני אי-שפיותה של ההיסטוריה.[181] "כל אחד יודע כי חולי-הרוח נכלאים רק בשל מעט מעשים הנוגדים את החוק, וכי לולא אותם מעשים לא היתה ניטלת חירותם" כתב ברטון. "אולם מידה זו של שוויון נפש עמוק שמגלים חולי-הרוח כלפי ביקורתנו ואף כלפי העונשים שאנו מטילים עליהם, קל לשער כי יסודה בנחמה גדולה שהם שואבים מדמיונם. [...] ואמנם, הזיות, אשליות ובדומה להן – אין לזלזל בהן כמקור-עונג."[182] לצד האדרת הדמיון, אשר "עומד לשוב וליטול את זכויותיו",[183] הדגיש ברטון את חשיבותו של החלום אשר "מראה סימנים של ארגון" ואף מתערב במצבים של ערות, כפי שמוכיחות "פליטות-הפה ומעשי הכשל למיניהם", ולפיכך יכול לפתור את "שאלות-היסוד של החיים."[184]

על אף שברטון הושפע רבות מתורתו של פרויד, הוא כפר בהיררכיה שבין המודע ובין הלא מודע, וגרס כי המחשבה המודעת ורעותה הלא מודעת הן בעלות מעמד שווה בחייו של האדם. יתר על כן, הוא האמין שתפקידו של הלא מודע להוות משקל נגד להשפעה של המחשבה התועלתנית. על אף שהוא הבין כי בתקופתו שובצו המחשבה והלא מודע בתבנית דיכוטומית, הוא שאף ליצור סינתזה ביניהם:

---

[179] Nerval, *Les Filles du Feu,* p. 270.

[180] אנדרה ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם* (תרגום: אירית עקרבי), תל-אביב: הפועלים, 1988, עמ' 35.

[181] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 7-8.

[182] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 20.

[183] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 24.

[184] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 25-26.

"מאמין אני בהתמזגותם של שני מצבים אלה – הסותרים למראית עין – של החלום והמציאות, ובגלגולם במעין מציאות מוחלטת, מציאות-על (surréalité)".[185] ניתן לשער כי תובנה זו הושפעה מכתביו של נרוואל, אשר כפי שראינו בפרק השני, נמנע מקבלת הדיכוטומיה בין השגעון ובין השפיות, וביטא בכתביו ובחייו את נקודות ההשקה בין השתיים, אשר אינן ניתנות להפרדה.

ברוח זו כתב ברטון כי "את מראית העין ההגיונית והרציונלית של הטבע, אפשר, בתנאים מסוימים להעביר מתחום ההתבוננות המדעית אל תחום יצירות השוא של הרוח."[186] בה בעת, שאף לממש את חזון ה"כתיבה האוטומטית" – כתיבה שלא נשלטת על ידי התודעה, וכך יכולה לחבר בין חלום ומציאות לכדי הוויה שלמה ויחודית נטולת הפרדות, סינתזה של תחומי ידע מפוצלים.[187] לשם כך, אהב ברטון להתנסות במצבים של נמנום בין ערות לבין שינה, "שינה בהקיץ" כדבריו, שכן סבר כי בהקיצו יוכל לזכור חלקים מחלומותיו ולתעדם. "זוהי הכתבתה של המחשבה, כשהיא נעדרת כל ששלטה מכוונת מצד השכל, ומנוערת מכל דאגה אסתטית או מוסרית".[188]

השפעתו של נרוואל ניכרת גם בבחינת אחדות מיצירותיו של דאלי. אולי בהשראת נרוואל, אשר לעדותו של תאופיל גוטיה נהג לטייל ברחובות פריס בחברתו של לובסטר-מחמד, טייל דאלי ברחובות פריס עם דוב-נמלים קשור לרצועה (ראו תמונה 11). בה בעת, החל בשנות השלושים של המאה ה-20, נהג לשלב דימויים של לובסטרים ביצירותיו, כרמז אפשרי לדמותו של המשורר הפריסאי שקדם לו (ראו למשל תמונה 12).

אין ספק כי יצירותיו של דאלי, כמו גם כתביו של ברטון, הושיעו את נרוואל מהשכחה ההיסטורית לה נידון אחרי מותו. אסיים במילים בהם חתם ברטון את המניפסט הסוריאליסטי: "בקיץ זה הורדים כחולים הם; היער עשוי מזכוכית. האדמה, עטויה בשמלתה הירוקה, מותירה בי רושם מועט כרוח-רפאים. לחיות ולחדול, אלה הם פתרונות דמיוניים. הקיום הוא במקום אחר."[189] נרוואל התקיים וחדל ב-26 בינואר 1855, כשבחר לסיים את חייו במו ידיו. אולם קיומו מצוי במקום אחר – בספריו, בכתביו, ובליבותיהם של הקוראים הממשיכים להחיות אותו בדמיונם גם בימינו.

---

[185] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 27.

[186] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 9.

[187] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 9.

[188] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 9.

[189] ברטון, *המניפסטים של הסוריאליזם*, עמ' 51.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

ברטון, אנדרה, *המניפסטים של הסוריאליזם* (תרגום: אירית עקרבי), תל-אביב: הפועלים, 1988.

גתה, יוהאן וולפגנג, *פאוסט* (תרגום: יצחק כפכפי), אור יהודה: כינרת זמורה ביתן, 1975.

מיסה, אלפרד דה, *וידויו של ילד המאה* (תרגום: ניר רצ'קובסקי), ירושלים: כתר, 2008.

נרוואל, ז'ראר דה, *סילבי/אודליה* (תרגום: אביבה ברק), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983.

פרויד, זיגמונד, *האלביתי* (תרגום: רות גינזבורג), מתוך: *מבחר כתבים*, כרך ח, תל-אביב: רסלינג, 2012.

Gautier, Théophile, *Portraits de Gérard de Nerval* [1877], Paris: Obsidiane, Bibliothèque Nationale de France, 1990.

Gautier, Théophile, *Histoire du Romantisme,* Paris: Charpentier, 1874.

Gautier, Théophile*, Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques,* Paris: Charpentier, 1874.

Houssaye, Arsène, *Gérard Amoureux* [1885], Paris: Obsidiane, Bibliothèque Nationale de France, 1990.

Jung, Carl G., *Man and his Symbols*, New York: Anchor Press, 1964.

Jung, Carl G., *Modern Man in Search of a Soul*, London: Harvest HJB Book, 1962.

Jung, Carl G., *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* (trans. R. F. C. Hull), New York: Routledge, 2003.

Jung, Carl G., *Aspects of the Feminine* (trans. R. F. C. Hull), New York: Signet Book, 1982.

Jung, Carl G., "Psychological Aspects of the Mother Archetype," in *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New York: Routledge, 1991.

Nerval, Gérard De, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, vol. 1: *Voyage en Orient,* Paris: La Librairie Nouvelle, 1867.

Nerval, Gérard De, *Les Filles du Feu,* Paris: Le Divan, 1927.

Nerval, Gérard De, *Études sur les Allemandes, par Gérard*, Paris: Méquignon Havard, 1830.

Neumann, Erich, *Creative Man and Transformation* (trans. Ralph Manheim), New York: Princeton University Press, 1958

Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis Of An Archetype*, Princeton: Princeton University Press, 1955.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1954.

ספרות מחקר

אופיר, עדי, "על מישל פוקו ועל ספרו "תולדות השגעון בעידן התבונה"," בתוך: מישל פוקו, *תולדות השגעון בעידן התבונה* (תרגום: אהרון אמיר), ירושלים: כתר, 1986, עמ' 215-230.

בר-נביא, אלי ומשה צוקרמן (עורכים), *בשם החרות והשוויון: עיונים במהפכה הצרפתית*, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תש"ן.

גראב, ולטר, *המהפכה הצרפתית*, תל אביב: משרד הביטחון, 1982, עמ' 9-13.

דויל, ווילאם, *המהפכה הצרפתית: מבוא*, תל אביב, 2006.

הופמן, עמוס, *מהפכה של הרוח*, תל אביב: רסלינג, 2012.

לזר, רות, "האם המתה: מחשבות על החיין, מחשבות על האם," מתוך: מישל גרנק (עורך), *האם המתה: דיאלוג עם האם המתה*, תל-אביב: תולעת ספרים, 2007.

נצר, רות, "מבנה ותהליכי הנפש לפי הגישה היונגיאנית והשתקפותם בחקר הספרות," מתוך: *השלם ושברו: מיתוס, ספרות, שירה - כינוס מאמרים ממבט פסיכולוגיית המעמקים של יונג*, תל-אביב: כרמל, 2009.

סעיד, אדוארד, *אוריינטליזם*, תל אביב: עם עובד, 2000.

פאלמר, רוברט א., "המורשת הטעונה: מיתוס והיסטוריה," מתוך: בר-נביא, אלי ומשה צוקרמן (עורכים), *בשם החרות והשוויון: עיונים במהפכה הצרפתית*, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תש"ן, עמ' 285-299.

פורד, פרנקלין ל., *אירופה, 1780-1830*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1984.

פוקו, מישל, *תולדות השגעון בעידן התבונה* (תרגום: אהרון אמיר), ירושלים: כתר, 1986.

קמפבל, ז'וז'ף, *כוחו של מיתוס* (תרגום: מתי בן יעקב), תל-אביב: מודן, 1988.

רוזין, טלי, *מה זה בכלל פמיניזם?*, תל-אביב: זמורה ביתן, 2000.

שבתאי, אהרון, *המיתולוגיה היוונית*, תל-אביב: ספרי תל-אביב, 2000.

Agulhon, Maurice, *Marianne into Battle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Beik, Paul H., *Louis Philippe and the July Monarchy*, Princeton NJ: D. Van Nostrand Company, 1965.

Bell, Daniel, "Socialism," in David L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 14, New York: Macmillan, 1968, pp. 506-510.

Benichou, Paul, *L'École du Désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier,* Paris: Gallimard, 1992.

Berlanstein, Lenard R., *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women From the Old Regime to the Fin de Siècle,* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Brix, Michel, *Les Déesses Absentes, Vérité et Simulacre dans l'Œuvre de Gérard de Nerval,* Paris: Klincksieck, 1997.

Brix, Michael, *Etudes Nervaliennes et Romantique*: *Nerval Journaliste (1826-1851): Problématique Méthodes d'Attribution,* vol. VIII, Bruxelles: Presses Universitaires de Namur, 1989.

Chevalier, Anne, "Notes de lecture sur 'Artémis'", *Romantisme*, vol. 1, no. 1: *L'impossible unité*, 1971, pp. 139-148.

Crellin, Clare, *Jung's Theory of Personality: A Modern Reappraisal*, New York: Routledge, 2014.

Dumas, Alexandre*, Sur Gérard de Nerval: Nouveaux mémoires,* Preface: Claude Schopp, Bruxelles: Editions Complexe, 1990.

Elsohn, Ross Michael, *Salvador Dali and the Surrealists: Their Lives and Ideas*, Chicago: Chicago Review Press, 2003.

Fegdal, Charles, *Gérard de Nerval, Parisien de Paris*, London: Forgotten Books, 1919.

Felman, Shoshana, *Writing and* Madness (trans. Martha Noel Evans, Shoshana Felman and Brian Massumi), Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Frey, Linda S. and Marsha L. Frey, *French Revolution*, Westport: Greenwood Press, 2004.

George, Albert J., *The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution on Literature*, Syracuse: Syracuse University Press, 1955.

Greer, Donald, *The Incidence of the Terror During the French Revolution*, Cambridge: Harvard University Press, 1935.

Hopcke, Robert H., *A Guided Tour of the Collected Works of C.G. Jung*, London: Shambhala Publications, 1992.

Jardin, André and André-Jean Tudesq, *Restoration and Reaction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Marie, Aristide, *Gérard de Nerval: Le Poète et l'Homme*, Paris: Librarie Hachette, 1955.

Meschonic, Henri, "Essai sur la Poéthique de Nerval", *Europe: Revue Littéraire Mensuelle,* vol. 50, n. 516, April 1972, pp. 7-30.

McMillan, James F., *France and Women 1789-1914: Gender, Society and Politics,* London: Routledge, 2000.

Meurs, J. Van, *Jungian Literary 1920-1980*, London: The Scarcrow Press, 1986.

Moreau, Pierre, *Âmes et Thèmes Romantiques*, Paris: José Corti, 1965.

Moulin, Jeanin, *Les Chimers de Gerard de Nerval,* Bruxelles: Cahiers du Journal des poètes, 1937.

Richer, Jean, *Nerval: Experience et Creation*, Paris: Hachette, 1963.

Richard, Jean-Pierre, *Geographie Magique de Nerval*, Paris: Editions de Seuil, 1922.

Ross, Michael Elsohn, *Salvador Dali and the Surrealists: Their Lives and Ideas*, Chicago: Chicago Review Press, 2003.

Sénéchal, Christian, "Le Rêve chez les Romantiques", in: Albert Beguin (ed.), *Romantisme Allemand: Textes et Etudes,* Paris: Les Cahiers du Sud, 1949, pp. 98-108.

Schwartz, Vanessa R., *Modern France: a Very Short Introduction,* New York: Oxford University Press, 2011.

Semetsky, Inna, *Re-Symbolization of the Self: Human Development and Tarot Hermeneutic*, Rotterdam: Sens Publishers, 2011.

Sieburth, Richard, *Gérard de Nerval: Selected Writings*, London: Penguin Group, 1999.

Stein, Murray, *Jung's Map of the Soul: An Introduction*, Illinois: Open Court, 2013.

Thinès, Georges, "Le Thème de l'Errance chez les Romantiques Allemands", Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1987.

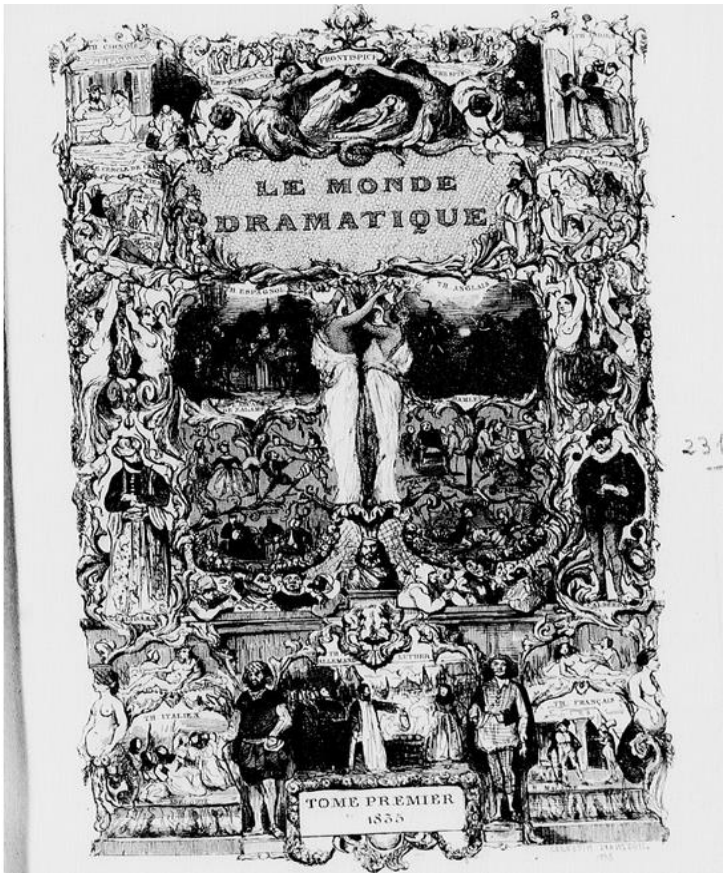
http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/thines121287.pdf retrieved December 2015.

Vovelle, Michel, *The Fall of the French Monarchy, 1787-1792,* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Weineck, Silke-Maria, *The Abyss Above: Philosophy and Poetic Madness in Plato, Holderlin, and Nietzsche*, New York: State University of New York Press, 2002. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527441b/f4.item retrieved December 2015.

נספחים

1. Peter Paul Rubens, *The Arrival of Marie de Medici in Marseilles*, c. 1621-1625. Paris, Louvre Museum.

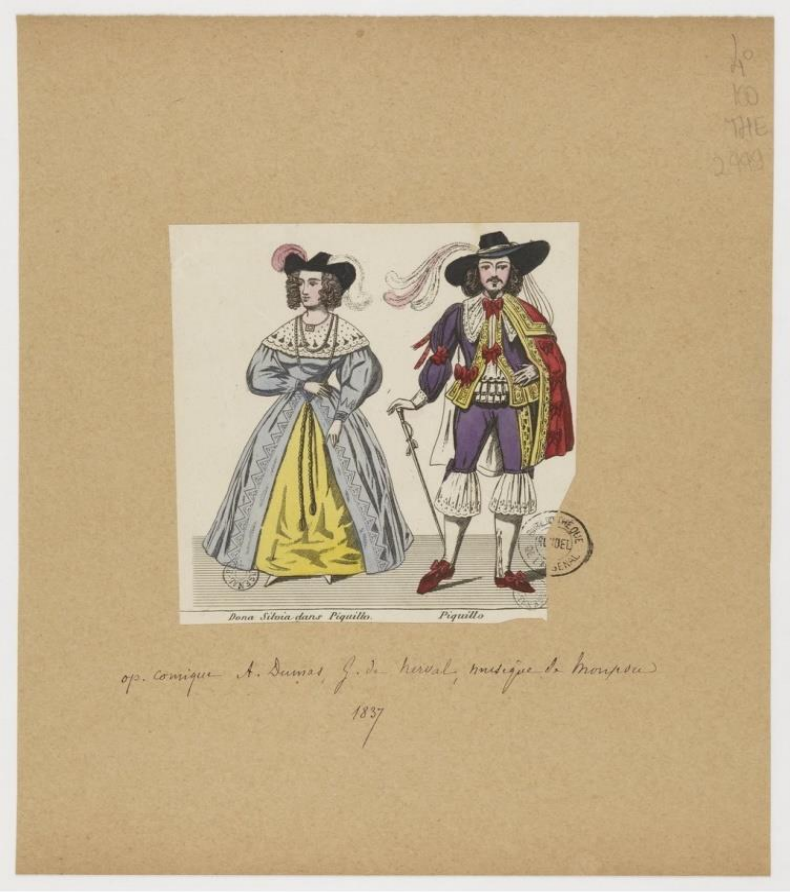


2. "Le Monde Dramatique", Paris, 1835.

3. Gérard de Nerval, etching, c. 1851. From: Bibliothèque National de France, Paris.

4. Allegory of the Three Classes (*Allégorie sur les trois ordres: A faut espérer q'eu se jeu là finira bientôt)*, engraving, 1789. From: Bibliothèque National de France, Paris.

5. *Women's March on Versailles*, 5 October 1789. From: Bibliothèque National de France, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

6. *Piquillo*, Opéra-Comique by Alexandre Dumas and Gérard de Nerval, engraving, 1837, Paris: Théâtre de l'Opéra-Comique-Bourse, From: Bibliothèque National de France, Paris.

8. *The Costume of Miss Jenny Colon as Dona Sylvia,* from *Piquillo*, opéra-comique by Alexandre Dumas and Gérard de Nerval, engraving, 1837, Paris: Théâtre de l'Opéra-Comique-Bourse, From: Bibliothèque National de France, Paris.

7. *Piquillo*, Opéra-Comique by Alexandre Dumas and Gérard de Nerval, engraving, 1837, Paris: Théâtre de l'Opéra-Comique-Bourse, From: Bibliothèque National de France, Paris.

10. Jacques Livet, *La fin littéraire et pittoresque de Gérard de Nerval, Rue Curial, Paris,* 1935*,* photograph. From: Centre Pompidou, Paris.

9. Gustave Doré, *La Rue de la Vieille Lanterne The Suicide of Gérard de Nerval*, 1855. From: Bibliothèque National de France, Paris.

Artémis

La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la Seule, - ou c'est le seul moment:
Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant...?

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la Mort - ou la Morte... Ô délice ! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule,
As-tu trouvé ta Croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez ! vous insultez nos Dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
- La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!

11. Spanish surrealist painter Salvador Dali walking his pet anteater, c. 1969, photograph.

12. Salvador Dali, *Lobster-woman*, 1939, photograph, The Metropolitan Museum of Art, New York.