

כמשוגע במקלות יְכוּנִי' – בן המלך העני 'אנוכי בן מלך' כשיר מפתח להבנת מפעלו הספרותי של יוסף צבי רימון

דרור אֵידֵר

א. בין המחנות

בסוף העשור הראשון של המאה העשרים הגיע לארץ המשורר יוסף צבי רימון (1889-1958). האופציות התרבותיות שעמדו בפניו של העלם הצעיר ביישוב הארצישראלי העמידו אותו תקופה מסוימת במבוכה. אל מול המסורת הדתית הוותיקה, שרימון גדל על ברכיה, עמדה המודרנה על פיתוייה האידיאולוגיים והאינטלקטואליים והציבה סימן שאלה על אמונתו ועל אורח חייו הדתי האדוק. המשורר הצעיר לא רצה להכריע באופן ברור וחד־משמעי בין העולמות; הוא חיפש אחר סינתזה תרבותית־דתית, וזו לא נמצאה לו עדיין.

אף שיש קווים משותפים בין הביוגרפיה של רימון ובין אלה של יוצרי ראשית המאה – משוררים כשניאור, שטיינברג, שמעוני ועוד – התברר מהם רימון באורח חייו הדתי ובאמונתו. עזרו לכך גורמים אחרים, ביניהם המגע הראשוני, בהיותו נער, עם מייסד תנועת ה'מזרחי', הרב ריינס, שפיתח מודל חדש – לפחות במזרח אירופה – של סינתזה בין הדת לבין המודרנה. זרעים אלו, שנשמנו בלב הנער בעת לימודיו בישיבתו של הרב ריינס בלידא, הקהו במידה ניכרת את האנאכרוניזם ששיוו בני הדור למסורת הדתית. התוודעותו של רימון ביפו לברנר ולחבורה הספרותית שרחשה סביבו, המחישה ביתר שאת את שונותו ואת זרותו. אף שיצירותיו ראו אור בכתבי־העת של העלייה השנייה, לא ראה עצמו רימון שותף מלא בהוויה התרבותית החילונית שהתפתחה ביישוב החדש. מבחינת החבורה הספרותית, נותר רימון האחר הנצחי.

גם ניסיונותיו של רימון להשתלב בחיי היישוב הישן נכשלו. המשורר הצעיר לא אבה לוותר על עיסוקיו הספרותיים, שתבעו מעורבות במפעל התרבות החילוני של היישוב החדש, וכן פרסום של שיריו וסיפוריו בכתבי־העת של החלוצים, ואלו לא תאמו את אורח החיים של חרדי ירושלים. מקצת מיצירותיו של רימון, בעיקר אלה שבפרוזה, עסקו בהתרחקותו מן היישוב הישן, וחתמו סופית את פרידתו מחלק זה של היישוב.¹

1 ראו, למשל, סיפורו של רימון, 'במבואות ירושלים', שנכתב תחת הפסידונים 'יוסף הנודד', ובו שילב רימון מזיכרונותיו ככלבלב בכולל 'ורשה' הירושלמי. יוסף הנודד (יוסף צבי רימון), האחדות 8 (כ"ט

רימון הילך אפוא על קו התפד שחצה את היישוב הארצישראלי באותה תקופה ליישוב חדש מול ישרן, שומרי מצוות מול פורקי עול המסורת, שמרגים מול מהפכנים. תודעתו השירית כוונה בעיקר כלפי היישוב החדש, שבו קיווה להשיג הכרה אמנותית. ריתוקו מן הקהילה התרדית הירושלמית והימשכותו אל עולמה של העלייה השנייה, אימו על אמונתו ועל אורת חייו.

בתקופה הראשונה שבה התגבשה דמותו כיוצר, חסר רימון קהילת אם תומכת, דוגמת הקהילה הציונית-דתית. הדימוי של ה'מזרחי' באותם ימים היה עדיין הדימוי הנושן של האורתודוקסיה – ציבור זקן, שמרן, הדבק ב'שב-ואל-תעשה' – אשר נגדו נלחמו אנשי ההשכלה וממשיכיהם בציונות. עד מלחמת העולם הראשונה לא נאחזה תנועת ה'מזרחי' בהתיישבות היהודית בארץ, ואל מול האיריאליזם הבוטח שהופגן מצד חלוצי העלייה השנייה, נשבה רוח של נמיכות קומה מצד הצעירים הדתיים שבאו עימם במגע. מזיכרונות חלוצים דתיים בני התקופה עולה, כי זה היה אחד האתוסים שעליו צמחה ההוויה הציונית-דתית, ומאתוס זה ניוונה אף שירת רימון.

מן העבר השני הציגו חלוצי העלייה השנייה מנטליות אחרת, של אוואנגרד מהפכני, אשר חרף משקלו הדמוגרפי הוניה באוכלוסייה היהודית בארץ ישראל בעת ההיא, היה עוד בראשית דרכו בעל תודעת רוב. בזיכרונותיהם של מנהיגי העלייה השנייה הודגשה על-פירוב מקוריותה של עלייה זו והשפעתה המכרעת על עיצוב המציאות הארץ-ישראלית. ראוי לשים לב לכך, שרימון בא במגע עם העלית הרוחנית של האוואנגרד החלוצי, אנשים כיצחק בן-צבי, דוד בן-גוריון, י"ח ברנר, יוסף אהרונוביץ ועוד, שמאמריהם ויצירותיהם עודדו את ההשתלבות במהלך ההיסטורי החדש של העם היהודי, ובכך ביססו את זניחת המסורת הדתית של המוני הפועלים. מבחינה זאת, היה מצבו מורכב לאין ערוך ממצבם של החלוצים ה'רגילים', שנצרכו להתמודד בדרך-כלל רק עם גייסות השדה של המהפכה ולא עם מחולליה; רימון חש כמי שעומד יחידי מול שטף מים רבים, ותחושת בדידותו החריפה שבעתיים בשל כך. שיריו של רימון מאותה תקופה משקפים תחושות אלו בדבר הדרתו של המשורר הצעיר מן המרכז ההגמוני.²

ב. 'אנוכי בן מלך'

הימצאותו של רימון ב'שטח הפקר' מבחינת תרבותית, מגודש על ידי אחיו מן היישוב

כסלו תרע"ג: 14-10; 10-9 (י' סבת תרע"ג: 21-16); 11 (י"ז סבת תרע"ג: 15-12); 12 (כ"ד סבת תרע"ג: 16-10). ראו גם: נורית גוברין, 'בתוך היישוב הישן וכנגדו', בתוך: רבש מסלע – מחקרים בספרות ארץ-ישראל (תשמ"ט: 257-263).

2 להרחבה בנושא, ראו מאמרי, 'שירת ימים ושחקים בלבו' – יוסף צבי רימון בתקופת העלייה השנייה, JSIJ – כתבי-עת אלקטרוני למדעי היהדות 4 (2005): www.biu.ac.il/JSIJ/heb/ca.htm

הישן ועומד כאורח בפתחם של חלוצי העלייה השנייה, על פיתוייה הזרים של תרבותם ה'פוקרת', הביא אותו עוד בראשית מפעלו הספרותי לפתח בשיריו ובכתביו האחרים מיתוס אישי, שנשמך על סיפור יוסף המקראי שהוטל לבור בידי אחיו והוצרך להתמודד עם פיתויי התרבות הזרה בארץ נוכרייה. השיר 'אנוכי בן מלך' הוא שיר מפתח להבנת מקומו של מיתוס זה ביצירתו של רימון וכן בכיוגרפיה החוץ-ספרותית שלו. השיר פורסם כבר בשנותיו הראשונות של רימון בארץ, בקובץ שיריו השני רביר, ועתיד ללוותו לאורך כל חייו.³

אָנְכִי בֶן מֶלֶךְ, בֶּן מֶלֶךְ אָנְכִי!
 בְּגֵן הוֹרֵי טִלְמֵי אַחוּרֵי אֲרְמוֹנִם,
 לְקַטְמֵי שׁוֹשְׁנִים לִי יוֹרִים לְקַלֵּץ.
 אֲזִי יוֹנָה צִחְרָה לָהּ פְּרֻחָה בְּרָמָה,
 לְבִבּוֹנֵי צִינְיָה, קַסְמֵנִי רֹךְ כְּנֶפֶה,
 וְאַצֵּא מְכַשֵּׁף לְנוּעַ אַחְרֵיהָ ...
 פְּרֻדְסֵי הַתְּכַלֵּת בְּשַׁחְקִים מְשֻׁכּוֹנֵי,
 עֲלִיתִי לְהָרִים, יְרֻדְתִּי לְבִקְעוֹת –
 וְעִינֵי לְשַׁחְקִים וְעִינֵי לְתַכְלֵת ...
 הַבְּטַמְתִּי לְמֶרְחָק: הַיּוֹנָה אֵינְנָה!
 וְיָמִים וְלֵילוֹת מֵרַ נֶפֶשׁ תְּעִיתִי,
 כְּתַנְת־הַפְּסִים כְּבָר נִבְלָה עַל בְּשָׂרִי,
 עִיפְתִּי עַד מוֹת וְרַגְלֵי בְּצַקוּ.
 אֲלֵיכֶם, הַזְּרִים, מְעַנָּה כֹּה בְּאֵתִי –
 וְאָנְכִי בֶן מֶלֶךְ, בֶּן מֶלֶךְ אָנְכִי!
 אָנְכִי בֶן מֶלֶךְ, בֶּן מֶלֶךְ אָנְכִי!
 וּמִי־תֵרִי הַזֶּהָב יִהְיֶה בְּלִבִּי,
 כְּאַרְגָּמָן הַכְּרָמֶל עֵת שֶׁמֶשׁ יֵט יָמָה –
 יְדִלִיקוּ לְבָבִי, אֵת נֶפֶשִׁי יְלֵהִיבוּ;
 אֶךְ זָרָה לְזָרִים שִׁירְתִּי הַגָּאָה,
 כְּמִשְׁגָּע בְּמַקְלוֹת יְכוּנֵי בְּשׁוֹקִים,
 וְהִזָּה כִּי אֵינִי אֲפֵלָה –
 אַחוּרֵי הַגֹּדֵר בְּמוֹתֵי יְקַבְּרוּנִי;
 אֶךְ אַחַת תִּצְלַצֵּל רַק תְּמִיד בְּאַזְנוֹנֵיהֶם,
 אֶךְ אַחַת תִּנְקַר רַק תְּמִיד בְּמִחְסָם:
 אָנְכִי בֶן מֶלֶךְ, בֶּן מֶלֶךְ אָנְכִי!

3 י"צ רימון, 'אנוכי בן מלך' (תרע"ג: 11-12). השיר הופיע גם בקובץ שיריו השלישי של י"צ רימון, במחזה (תרע"ו: 39-40); וכן בקובץ שירים (1973: 56).

הציר התמטי המשורטט בשיר, פותח בטיולו של הדובר בגן האחורי של ארמון הוריו, שם ליקט שושנים כדי לקלוע מהם זרים. בהיותו שם, פגשו עיניו ביונה צחורה שריחפה מעליו. מראָה משך אותו, והוא יצא בעקבותיה. בדרכו, נמשכו עיניו גם אחר תכלת השמים. בהסירו את מבטו מן השמים הבחין כי איבד את היונה ויחד עימה את דרכו הביתה. ימים רבים תעה בדרך, בגדיו נתרפטו ורגליו כבדו; העייפות כמעט והכריעה אותו. לבסוף נקרה אל מקום יישוב זר, שם איש לא הכירו. גם שירתו הנלהבת לא דיברה אל לב מישהו מתושבי המקום; יתרה מזאת, הכרותו החוזרת ונשנית על דבר מוצאו המלכותי החשיבה אותו כמשוגע בעיני הבריות, שהיכוהו בחוצות העיר. השיר מסתיים בנבואתו־הבטחתו של הדובר, כי לכשיאזלו כוחותיו וימות, יקברוהו תושבי המקום מחוץ לגדר בית העלמין; אולם הכרותו, כי הוא בן מלך, תוסיף גם אחרי מותו לטרוד את מנוחתם ולנקר במוחם.

ג. היציאה אל החוץ המוחלט - דיון סטרוקטורלי וסינטקטי

עשרים ושישה טורי השיר מחולקים ביניהם באופן סימטרי: שלושה־עשר הטורים הראשונים מתארים את קורותיו של הדובר מאז שהסתופף בצל הוריו ועד לאיבוד דרכו אליהם, ואילו שלושה־עשר הטורים האחרונים מספרים את שאירע (ומה שעתידי לקרות) מאז שהגיע אל חברת הזרים. בכל אחד מחלקי השיר ישנן שלוש פונקציות תמטיות: הפונקציה הראשונה היא הימצאותו של הדובר במקום תָּחום: אם זה גן ארמון הוריו בחלק הראשון, ואם חברת הזרים בחלק השני. הפונקציה השנייה היא יציאה מחוץ לתחום, אבל עדיין בתוך המסגרת הראשונית; זו יציאה אל הסף שבו החוץ המדובר נמצא עדיין ביחס עם תחום המוצא: בחלק הראשון יוצא הדובר החוצה בעקבות היונה שראה בשמי הגן; יציאתו קשורה עדיין במידת־מה למקומו הראשון, כל זמן ששמר על קשר עין עם היונה. בחלק השני יוצא הדובר מחוץ לחברה באמצעות סימונו כמשוגע; גם ביציאה־הוצאה זו הוא נותר עדיין בקשר עם מקומו הקודם, שכן סימון המשוגע כסוטה החורג מן הנורמה הציבורית הוא בגדר פונקציה חברתית; מיקומו של המשוגע בשולי החברה דורש את קיומו המתמיד של מרכזה.⁴ הפונקציה התמטית השלישית, המופיעה בשני חלקי השיר,

4 ראו, למשל, דבריו של קרל מרקס על תפקידם החשוב של העבריינים והסוטים לחיזוקה ויציבותה של החברה הבורגנית. העברייני, טען מארקס, מערער את הביטחון שבחיים הבורגניים ומנער את החברה מקיבעונה המוסרי. יציאתם של בני החברה נגדו מביאה לחיזוק רגשותיהם המוסריים. היוצא מגישה זו הוא, שהחברה זקוקה לסוטים לצורך סימון גבולותיה היא. ראו: Karl Marx, *Selected Writings in* (1964: 158-160) *Sociology and Social Philosophy*. ראו גם ספרו של מישל פוקו, תולדות השגעון בעירן התבונה (ללא תאריך). בספרו מראה פוקו כיצד החל מן המאה השבע־עשרה תפס המשוגע את מקומו של המצורע בתרבות האירופית, הן מבחינה מוסדית־חברתית והן מבחינה מושגית; כמו המצורע, נעשה המשוגע לסימן גבול חברתי ולמסומן הניצב על גבולה של התבונה כ'אחר' של החברה.

היא יציאה חלוטה מן התחום, דהיינו, אף מחוץ לסף, אל החוץ המוחלט: בחלק הראשון מאבד הדובר את היונה ותועה בדרכים מבלי יכולת לחזור; בחלק השני מת הדובר ונקבר מחוץ לגדר. בשני החלקים מציין הדובר את אובדן הרצון להוסיף ולהתמודד עם הקשיים ורומז למוות הקרב ובא על הדובר.

למעשה, כל שש הפונקציות המדוברות עניינן אחד: חוסר היקבעות במקום אחד ויציאה אל מחוץ לתחום. הפונקציה הראשונה, שבה מטייל הדובר בגן הארמון, מרמזת ליציאתו אל מחוץ לתחום, שכן התחום הראשוני היה פנים הארמון, וממנו יצא הדובר אל הגן מאחורי הארמון. גם בשאר המקרים נכנס הדובר למרחב כלשהו ויוצא או מוצא ממנו לאחר זמן מה. כך יוצא הדובר מן הארמון אל הגן וממנו אל מרחבי הטבע; משם הוא יוצא ובא אל חברת הזרים ומוצא ממנה כמשוגע, וגם כאן אין הוא מתמיד במעמדו ויוצא מן החיים אל מותו. ניתן לראות זאת בשתי הפונקציות הקיצוניות, זו הפותחת וזו הסוגרת את השיר:

[...] גֶּגֶן הוֹרֵי סִילְתֵי אַחֲרֵי אַרְמוֹנִים,

[...] אַחֲרֵי הַגֶּדֶר בְּמוֹתֵי יַקְבְּרוֹנִי;

בשני המקרים מופיעה צורת הסמיכות 'אחורי': בתחילת השיר נמצא הדובר 'אחורי הארמון', ובסופו – 'אחורי הגדר'. המקום הקבוע היחיד שבו מוצא את עצמו הדובר, והמשותף לכלל הסיטואציות בשיר, הוא החצר האחורית – אם של ארמון הוריו ואם של החברה. הדובר נמצא תמיד בשולי המקום ולא במרכזו – אם בגן מאחורי הארמון ולא בארמון עצמו, אם מאחורי הגדר, ולא בתוך התחום שהיא גודרת, ואם זה סימונו כמשוגע והדרתו אל שולי החברה יחד עם שאר הסוטים והחריגים. אבל, לעומת הסיטואציה הראשונה – הגן המלכותי האחורי – המייצגת אינטימיות והתרחקות מן ההמון, כיאה לבן מלך, הרי שהסיטואציה האחרונה, שבה נקבר הדובר מאחורי הגדר, מוציאה את הדובר באופן גמור אל רשות הרבים, אל החשיפה הפומבית ביותר כמנודה שקברו מוקם מחוץ לקולקטיב. למעשה, ניתן לסמן שלשה מצבים עיקריים של תהליך היציאה: ראשיתו בגן האחורי של הארמון, אמצעיתו ביציאה אל החברה, ואחריתו בסילוקו של הדובר אל שוליה והוקעתו כמנודה. זוהי סטרוקטורת העומק של השיר: היציאה מן האינטימיות המוחלטת שבתחום הסגור אל החשיפה האולטימטיבית המפקירה את הדובר לחוץ המוחלט.

תחילתו של השיר מסמנת אפוא גם את סופו: היציאה מן הארמון מביאה בסופו של תהליך ליציאה מן החיים עצמם. כיוון זה בולט באנלוגיה שבין הגן הפורח בתחילת השיר והקבר השומם בסופו. ראוי לשים לב לאנלוגיה נוספת בין שני הטורים הללו: הטור הפותח משתמש בפועל אקטיבי, שבו הדובר עצמו יוצא את הארמון ומטייל

בגן האחורי. לעומתו מתאפיין הטור הסוגר בפועל פסיבי, שבו 'הם' קוברים אותו.⁵ האקטיביות אופיינית לרבים מפעלי החלק הראשון, לפני שאיבר הדובר את מעמדו כבן מלך: טיילתי, ליקטתי, ואצא לנוע, עליתי, ירדתי, הבטתי; לעומתם, מתאפיינים הפעלים המרכזיים בחלק השני בפסיביות – אחרים פועלים על הדובר: יהמו, ידליקו, ילהיבו, יכוני, אפולה, יקברוני. אובדן מעמדו של הדובר כבן מלך, בכואו במגע עם החברה, שינתה את אחיזתו הכללית בחיים; לא עוד פועל ומשפיע כראוי לצאצא של האינסטנציה השלטונית, אלא נתון לחסדי אחרים, הדוחפים אותו עד לדיוטה התחתונה.

הדובר לא מצא את מקומו אף לא באחת מן האינסטנציות המוזכרות בשיר: לא בבית המלך, לא במרחבי הטבע, לא בחברה, ולא בשוליה – כמשוגע. לאמיתו של דבר, גם במוותו לא נותר במקומו; שירתו, כמטונימיה לנוכחותו הפיזית, יצאה מקברו וחזרה להכריז בחוצות על מוצאו המלכותי של המנוחה.

*

כהשלמה לניתוח הסטרוקטורלי של השיר, יש להידרש לצירוף 'אנוכי בן מלך, בן מלך אנוכי'. זהו גם הביטוי המרכזי בשיר, וככזה תופס את העין והאוזן. הצירוף פותח את השיר, מחלק אותו לשני חלקים, וחותם אותו בסופו. מה יש בביטוי זה? מדוע נצרך הדובר לחזרה תכופה על צירוף המילים הזה? – מבחינה סינטקטית ניתן להבחין בין 'אנוכי בן מלך' ל'בן מלך אנוכי': 'אנוכי בן מלך' מציב את האני' בראש המשפט (וגם הוא בביטוי מלכותי-שמימי – 'אנוכי'). זוהי הזהות המובחנת של הדובר טרם היכנסו לחברת אנשים. רק לאחר מכן מופיע האיוך 'בן מלך'. הדגש המושם כאן אפוא על האני'. לעומת זאת, הצירוף 'בן מלך אנוכי' מציג בראשו את התפקיד, את הכסות החיצונית המציגה אותו בפני החברה. האני' נלווה כסרח עודף לתואר החברתי הרם. הדגש הבולט כאן מושם על המעטפת, בעוד שהתוך העצמי מתגלה רק בכסות חיצונית.

'אנוכי בן מלך, אנוכי בן מלך', הוא צירוף פתוח, קצבי, דומה להתעקשות ילדותית או שחצנות של בעל שדרה. 'אנוכי בן מלך, בן מלך אנוכי', הוא ביטוי מעגלי סגור, המדגיש את הטטרמטר האמפיברכי, וגורם להשתהות בפנים האמירה, דבר המוסיף כובד ומשנה חשיבות לעניין.⁶

דומה כי הדובר נדרש כאן לאוטוסוגסטיה. הצירוף החוזר שוב ושוב במהלך השיר

5 פירוק המשפטים והצבת המילים בטבלה עשויים להמחיש היטב את האנלוגיות הנסקרות:

(אני)	טיילתי	בגן הורי	אחורי ארמונם
(הם)	יקברוני	(בקבר)	אחורי הגדר

6 אָנוּכִי בֶן מֶלֶךְ, בֶּן מֶלֶךְ אָנוּכִי.

עושה רושם של השבעה החוזרת על עצמה כמו במעגל סגור. הדובר נצרך לכך משום שמבטם של הזרים מכרסם בביטחון זהותו וכמעט משכנע אותו שאכן אינו בן מלך.

כאמור, המהלך החוזר את השיר נפתח באינטימיות ברורה של זהות: טיול בגן הארמון של הוריו, וליתר דיוק 'מאחורי הארמון', בסביבה המשפחתית המוכרת והמוגנת, הרחק מעין זרים – דרך מצבי גלות שבהם מתפוררים מנגנוני ההגנה הישנים – ועד לשכירה מוחלטת של האינטימיות באקט הקבורה מחוץ לגדר. פנים הגדר – בית הקברות עצמו – היה מבטיח אנונימיות כלשהי, או מקום בתוך המעגל החברתי הנורמטיבי; כעת, משנקבר מחוץ לגדר – הוכרז רשמית כמנודה והוצא למעשה אל מחוץ לקהילה.

כפי שנראה לעיל, הכיוון המסתמן בשיר מוביל מסגירות והסתוות להיחשפות אולטימטיבית. ניתן לקרוא את תמציתה של המגמה המדוברת באנפורה הממסגרת את השיר וקובעת את גבולותיו הפנימיים והחיצוניים. בניתוח הסינטקטי לעיל, תואר ה'אני' כמובלט בראש הצירוף הראשון ('אנוכי בן מלך') לעומת הצירוף השני, שבו נחבא ה'אני' מאחורי התואר החברתי המובלט ('בן מלך אנוכי'). לקראת סוף השיר, מתברר כי לא רק הדובר עבר טרנספורמציה, אלא גם פרשנות הטקסט השירי; כעת מתגלה, כי בצירוף הראשון הובלט אמנם ה'אני' בתחילה, אבל מיד כוסה והוסתר על ידי התואר החברתי ('אנוכי בן מלך'), ואילו בצירוף השני, שהבליט את התואר המלכותי, עלה ובצבץ ה'אני' בינות לשמלות המלוכה המכסות ('בן מלך אנוכי').

המהלך הנחשף כאן אמנם הפוך לזה שהוצע קודם, אך למעשה שתי הדרכים משלימות זו את זו, שכן בתשתית השיר מרחפת תשוקתו הסמויה של הדובר, לחשוף בקירבו את האני האותנטי המעולף בתחפושות. הדבר מתאים לסטרוקטורת העומק כפי שהוצגה קודם: היציאה מן האינטימיות המגוננת על האני השירי אל החשיפה הגמורה של החוץ המוחלט.

תבנית העומק שנתבררה בניתוח הסטרוקטורלי עשויה ללמד גם על רמת המשמעות החוץ-טקסטואלית. משבר הזהות של רימון, שהלך והחריף לקראת אמצע העשור השני של המאה העשרים – הקדע הנפשי והתרבותי שאחז במשורר, בהיותו ניצב בין שתי הקהילות המרכזיות ביישוב היהודי בארץ ישראל – התפרץ במלוא עוזו אל פני השיר, באופן שבו חותר הדובר תחת עצמו כדי להביא להכרעה. אחרת, מדוע מוסיף רימון להצהיר בפני כל כי הוא בן מלך, ביודעו כי הדבר יוסיף לבידודו החברתי החמור ויגלה אותו משני העולמות גם יחד?

המגמה הקיימת בשורשו של השיר – לצאת מכל מרחב שהדובר מגיע אליו – מצביעה על רימון כעל מי שלא מצא את מקומו אף לא באחת מן האופציות התרבותיות שעמדו בפניו באותה עת. נוכחותו הציבורית מסתמנת כחסרת השפעה תרבותית או פוליטית – דמותו מתאינת – ומה שנותר ממנה הוא רק שירתו של המשורר, הנשלחת במקומו לפעול את פעולתה בקרב ההווה התרבותית בארץ.

ד. שכונה ואסתטיקה

בתשתיתו של השיר 'אנוכי בן מלך' נמצאת התמה המפורסמת על בן המלך שתעה בדרכו ואיבד את ארמון הוריו; זמן רב הילך בשווקים והכריז כי הוא בן המלך; אולם איש לא שעה לדבריו, רק היכוהו במקלות כמשוגע. ככל הידוע, ראשיתה של התמה במקורות היהודיים הוא בסיפור הורדת שלמה המלך מכיסאו והחלפתו בידי מלאך או בידי אשמדאי.⁷ על-פי הסיפור, חזור שלמה על הפתחים ובבתי המדרש, ובכל מקום שאליו הגיע הכריז (קהלת, א, יב): 'אני קהלת הייתי מלך על ישראל בירושלים'.

הווי מרין ליה: מלכא יתיב על בסיליון דידיה ותימר אני קהלת! [והיו אומרים לו המלך יושב על כסאו ואתה אומר אני קהלת!]? והיו מכין אותו בקנה ומביאין לפניו קערת גריסים. באותה שעה אמר (שם, ב, י) 'זוה היה חלקי' (ירושלמי, סנהדרין ב ו).

משם התגלגלה התמה בגירסאות רבות. אחת הגירסאות המפורסמות היא זו של ר' נחמן מברסלב, 'מעשה בבן מלך ובן שפחה שנחלפו'.⁸

במונוגרפיה על שירת יוסף צבי רימון ראה צבי לזו בהכרות המלכות, החוזרת בשיר שמונה פעמים, הכרה באמן הנבחר, המסומן על ידי כתונת הפסים המלכותית, ושלוח להגשים את ייעודו בעולם.⁹ השליחות קשה ומעייפת עד מוות, שכן נמעניו של האמן זרים לו. מיתרי הזהב של כינור שירתו הומים בלבבו, ולמרות הקושי הרב והעיוני המתמיד מתאושש האמן בכוח אמנותו, לבבו נדלק ונפשו נלהבת לקראת ביצוע שיריו.¹⁰ זוהי מלכותו האמנותית, הרגשת ריבונותו של יוצר שכוחו ביצירתו. אולם מלכותו אינה מתקבלת, ושירתו זרה לשומעיו; הכרוזותיו החוזרות ונשנות על מלכותו בחוצות, נתפשות בעיני הסביבה כמטרד וכשיגעון, והתוצאות אינן מאחרות לבוא: 'כמשוגע במקלות יכוני בשווקים'. לזו מבין זאת כאשמה שמטיל האמן על קהלו – אלו נמעניו ה'זרים' שאינם מוכשרים לקלוט את שירתו; אי התקבלותו שקולה להריגתו וקבורתו של האמן. עם זאת, נותר האמן בשלו, ומוסיף לראות עצמו כבן מלך.

פרשנות זו לשיר חושפת רובד ראשון בלבד בטקסט; תמת הייעוד ונבחרותו של האמן

7 ראו: בבלי, גיטין סח ע"ב; ירושלמי, סנהדרין ב ו, ועוד. הסיבה לעונשו של שלמה משתנה בין גירסת הבבלי לירושלמי. על-פי הבבלי, הוענש שלמה בשל התגאותו על אשמדאי, מלך השדים, שהיה שבוי בידיו. על-פי הירושלמי, סיבת העונש הייתה הפרת האיסור המקראי שהוטל על מלך ישראל (דברים, יז, יז), 'לא יִדְבֶּה לֹו נָשִׁים'. סיפור הורדת המלך מכיסאו למשך תקופה מופיע כבר בפרק הרביעי בספר דניאל, בעניין סילוקו של נבוכדנצר בידי מלאך וגלגולו בדמות חיה לזמן מה.

8 רבי נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות (תרפ"ט: 75-90). התמה התגלגלה גם לספרו של מדק טווין, בן המלך והעני.

9 ראו: צבי לזו, שירת יוסף צבי רימון – מונוגרפיה (1998: 85-86).

10 בשיר מעובדו, שפורסם לאחר מותו, אומר רימון דברים ברורים על הקשר שבין שירתו לבין מיתרי הכינור: 'פִּי יְעוֹר בִּי הַשִּׁיר, / אֲנִי פְּלוֹקֵת פְּנֹד בְּיָד; / אֲתֵרִיד מִיִּתְרָיו וְיִשְׁמִיעַ קוֹלוֹ, / וְאֲבִיעָה מְלִים פְּדֻשׁ רָב'. שירים, שם, 189.

היא תמה נפוצה בספרות בכלל, ושירים מסוג זה היו מצויים לרוב גם בתקופתו של רימון. קריאה חוזרת תידרש לזיהוי הקשרים התוך-ספרותיים הנרמזים בשיר. כאמור, הילך רימון על גבול העולם הישן וניהל דיאלוג ספרותי מורכב ובעייתי עם ה'עולם החדש'. רימון אינו טוען בשירו כי הוא 'מלך', אלא כי הוא 'בן מלך'; הבדל משמעותי. המלך הוא מלכו של עולם, ובנו נושא את בשורתו.¹¹ עם זאת, אין הוא יוצא את הארמון דרך הפתח הראשי, אלא מטייל בחצר האחורית, מלקט שושנים, ומשם נפתח ליבו אחר יונה צחורה שיופיה מכשף אותו. ברכו הוא מאבד אותה, משום שהלך אל יופי אחר: תכלת השמים. מאז הוא תועה בחוצות. יש לשים לב לכך, שהמפגש של המשורר עם האסתטיקה נעשה בחצר האחורית, הרחק מעין הקהילה. רימון אינו שלם עם בחירתו, משום כך אין הוא סוגר לאסתטיקה כשאר האמנים. אמנם, הוא מתפתה לה, מוקסם ממנה ומכושף על ידה, אולם אין זו בחירה גלויה, פומבית. הדבר נעשה בשולי החברה שבה חי המשורר, אותה חברה רתית שנציגיה הם הוריו. מאז עזב את ארמונו, הפך לנווד, תלוש משהו.

עזיבת הארמון, אין פירושה פריקת כל עול המסורת מעליו, אבל היא מעידה על התרחקות ויציאה אל מחוץ לחממה האמונית המוגנת של משפחתו וסביבתו. כתונת הפסים שבלתה על בשרו היא סמל לשחיקת הזיכרון של עולם המסורת. הכתונת שעשה לו אביו העידה על קירבה מיוחדת ואינטימית ביניהם, וכל פגיעה בה החלישה את הזיכרון המוחשי היחיד שנתר לו מבית הוריו, ולמעשה הרחיקה אותו מעברו. אובדן היונה מסמן את התפוגגות הקסם הראשוני של המשיכה אל האסתטיקה; כעת נוכח המשורר במחיר הכבד שעליו לשלם בשל נטייתו זו אחר האמנות. בעולם שאליו הגיע בנודדיו, יש לאמנות מעמד מכריע, אולם התעקשותו לרבוך בעולמו הקודם יחד עם אחיזתו בשירה מטביעים במצחו אות קין ומועידים לו חיים של נירוי.

ניתן להרחיב את יריעת הפרשנות על ידי זיהוי אלמנטים פואטיים בשיר, הלקוחים מתורת הסוד, ששירתו של רימון נטועה בתוכה באופן מכריע.¹² המשורר הוא בנו של המלך, מלכו של עולם. בן המלך הוא הצדיק, שנשמתו נולדה מן הזיווג העליון שבין ספירת תפארת, המייצגת את הקב"ה, לבין ספירת מלכות, המייצגת את השכינה.¹³ הוא

11 דאו, למשל, בבלי, ברכות לה ע"ב: [...] ואין אביו אלא הקב"ה שנא' (דברים, כו, ו); 'הלאו הוא אָבִיךָ קִנְיָהּ' ואין אמו אלא כנסת ישראל שנא' (משלי, א, ח); 'שָׁמַע בְּנֵי מוֹסֵר אָבִיךָ וְאַל-תִּשֶׁשׁ תֹּרַת אָמְךָ'. וכן במקומות רבים בתלמוד ובמדרש.

12 למקומה המכריע של הקבלה בשירתו של רימון, וכן לפרשנות של שתי פואמות מיסטיות חשובות של המשורר, ראו מאמרי, "יחידי בדרך המלך של פרדסים" – עיון ספרותי-קבלי בפואמות "אחד" ו"הלבנה המתה" ליוסף צבי רימון, קבלה 11 (קיץ 2004: 301-368).

13 דאו: זוהר, חלק א, פב ע"ב: אמר ר' יצחק הא כתיב (בראשית ב') ונהר יוצא מעדן להשקות את הגן דא הוא סמכא דעלמא קאים עליה ואיהו אשקי לגנתא (דעדן) וגנתא אשתקי מניה ומניה עבידא פירין וכולהו פירין פרחין בעלמא ואינן קיומא דעלמא קיומא דאורייתא ומאן נינהו נשמתהון דצדיקייא

מלקט שושנים מאחורי ארמון הוריו; השושנה במדרש ובספרות הקבלית מייצגת את השכינה, היא 'כנסת ישראל'.¹⁴ ליקוט השושנים מציין ערך מיסטי של איסוף השפע האלוהי שהתפזר בעולם החומר, היינו מאחורי ארמון המלך. אקט תיאורגי זה, שבו מייחד (מלקט) המיסטיקן את האיברים העליונים (השושנים) – שש הספירות האמצעיות (חג"ת נה"י) – עם הספירה התחתונה (מלכות), הוא עבודתו העליונה של המקובל, 'רזא דייתודא' (סוד הייחוד), היינו, איחוד כל המדרגות האימננטיות של האלוהות בשורשן. הזוהר לומד זאת מן הפסוק (שיר השירים, ו, ב) 'דודי יָדָד לָגְנוּ לְעָרוֹגוֹת הַבָּשָׂם, לְרַעוֹת פְּגָנִים וְלִלְקֹט שׁוֹשְׁנִים'.¹⁵ את השושנים האסופות קולע המשורר לזרים; הקליעה היא איחוד הספירות העליונות והתחתונות, והזר הוא העטרה העליונה שנעטר בה האל בשעה שפעולת הייחוד הצליחה.¹⁶ אמנם, במישור הגלוי, מחייב ליקוט השושנים להתעניין כל העת בקדקע, במציאות הארצית. מנגד, מאלצת אותו היונה להתבונן מעלה. היונה

דאינון פרי עובדיו דקודשא בריך הוא. תרגום: אמר רבי יצחק: הרי כתוב (בראשית, ב, י): 'ונהר יוצא מעדן להשקות את הגן', זה הוא עמוד שהעולם עומד עליו, והוא משקה לגן, והגן מתרווה ממנו, וממנו הוא עושה פירות, וכל הפירות פורחים בעולם והם קיום העולם, קיום התורה. ומה הם? נשמות הצדיקים, שהן פרי מעשיו של הקדוש ברוך הוא. הסבר: הנהר הוא ספירת יסוד, המכונה 'צדיק יסוד עולם'. יסוד מעביר את הודע בזיווג מתפארת למלכות, שהיא הגן, ומאתו זרע נוצרות הנשמות, שהן פירות הגן. התרגום וההערות על-פי: ישעיהו תשבי, משנת הזוהר, חלק ב, 'ירושלים תשכ"א, עמ' כה. וראו גם: זוהר, חלק ב, יב ע"א: ומשמע נמי דנשמתהון דצדיקא אתמשכו מאתר עלאה כמה דאוקימנא ורזא דמלה אוליפנא דמשמע דאב ואם אית לנשמתא כמה דאית אב ואם לגופא בארעא', תרגום: ומשמע גם כן שנשמותיהם של הצדיקים נמשכו ממקום עליון, וסוד הדבר למדנו, שמשמע שאב (תפארת) ואם (מלכות) יש לנשמה כמו שיש אב ואם בארץ'. התרגום וההערות על פי משנת הזוהר, שם, שם.

14 ראו: 'מאמד השושנה', הקרמות הזוהר, דף א, ע"א: 'רבי חזקיה פתח, כתיב, "כשושנה בין החוחים". מאן (מי היא) שושנה – דא (זו) כנסת ישראל'.

15 ראו, למשל, זוהר, חלק ג, רסג ע"א-ע"ב (רעיא מהימנא); הזוהר מפרש את ליקוט השושנים כייחוד האל בזמן קריאת שמע: 'שמע ישראל ה' אלהינו ה' אחד פקודא דא ליחדא שמה דקודשא בריך הוא בכל יומא דהא כמה דמייחדי שמא דקודשא בריך הוא לתתא הכי אתיחד שמה לעילא אשתכח קודשא בריך הוא יחידי עילא ותתא [...] בשעתא דאתי ב"נ לייחדא שמא דקודשא בריך הוא בהאי שעתא קיימא חד ממנא שמשא [...] קיימא מחכה לההוא יחודא ודא איהו מלקט שושנים כמה דאת אמר וללקוט שושנים דאינון שייפין דגופא'. תרגום: 'שמע ישראל ה' אלהינו ה' אחד' (דברים, ו, ד), מצווה זו היא לייחד שמו של הקב"ה בכל יום, כי כמו שמייחדים שמו של הקב"ה למטה, כך מתייחד שמו למעלה, ונמצא הקב"ה יחיד למעלה ולמטה [...] בשעה שהאגם בא לייחד שם הקב"ה, בשעה זו עומד ממונה ושמש אחד [...] עומד ומחכה לייחוד ההוא. וזהו 'מלקט שושנים' כמו שנאמר (שיר השירים, ו, ב) 'וללקוט שושנים', שהם איברי הגוף'. התרגום על-פי פירוש 'הסולם'. ראו: ספר הזוהר עם פירוש הסולם, חלק טז, 'ירושלים תשנ"ה. עיינו שם בהרחבה בכל המאמר, פרשת 'אתחנן', יט-כז. לעניין סוד הייחוד בקריאת שמע, ראו גם: משנת הזוהר, חלק ב, שם, דעו-דפ.

16 ראו: זוהר, שם: 'שושנים רוא איהו. דכד מתחברן כל אינון שייפין כחדא. למהוי כלהו ביחודא חדא, רזא דקרבן, כדן מתעטר קב"ה בעטרה ברישא דכתם פז, למהוי ביקריו מתעטרא', תרגום: שושנים הוא הסוד. כאשר מתחברים כל אלו האיברים יחד, שיהיו כולם ביחוד אחד, בסוד הקרבן, או מתעטר הקב"ה בראשו בעטרה של כתם פז, שיהיה מתעטר ביקרו. פירוש 'הסולם', שם.

מייצגת את השכינה, היא כנסת ישראל, ומתווכת בין השמים לארץ.¹⁷ היא נוגעת בלבו של בן המלך וגורמת לו לנוע בכיוונה, אל עבר ההתעלות המיסטית, אל 'פרדסי התכלת בשחקים'. הפרדס הוא עולם הסוד, כידוע, וצבע התכלת דומה לים ולריקע ולכיסא הכבוד.¹⁸ מיסטיקנים מתבוננים על שורשה האטימולוגי של התכלת כגעגועים עד כלות הנפש לבוראה. בנוסף, הפרדס מצוי בתחום עולם היצירה,¹⁹ שהוא מחוץ היעד העיקרי של המשורר. כמו בשירים אחרים מתקופתו הראשונה, סימן רימון כבר בתחילת דרכו את כיווניו הפואטיים: יצירתו רוצה לנבוע מעולם היצירה האלוהי.

היעלמות היונה היא אובדן האמצעים המדריכים בעולם הסוד והיצירה. כათם שנכנסו לפרדס ולא ידעו לצאת ממנו בשלום (בבלי, חגיגה יד ע"ב), נופל המשורר בפח ההתלהבות ושיכרון החושים של ההשגות העליונות, וזונח את קוד הרוח וכלי האינטלקט שהדריכו אותו עד כה בפרדס התכלת. מכאן מובנת קינתו על היונה – השכינה – האבודה: אובדנה מסמן את ניתוק הקשר הישיר בין הדובר לבין אלוהיו. במקביל לאובדן הדרך אל בית הוריו ולשחיקתה של כתונת הפסים שעליו, מתרופף הקשר החי של המשורר עם מקור שירתו, ושל המיסטיקן עם מקור דבקותו. געגועיו של הדובר מכוונים אפוא אל אותה הארה מיסטית שמכוחה נובעת שירתו. ראוי לשים לב לקשר שבין

17 ראו, לדוגמה, בבלי, ברכות נג, ע"ב: 'ומאי שנא יונה – דמתילי (שמשולה) כנסת ישראל ליונה, דכתיב "כִּנְפֵי יוֹנָה נִחְפָּה בְּכֶסֶף וְאֶבְרֹתֶיהָ בְּיָרְקֶק חֲרוֹץ" (תהילים, סח, יד) – מה יונה אינה ניצולת אלא בכנפיה, אף ישראל אינן ניצולין אלא במצוות'. ועוד במקומות רבים. הזיהוי בין כנסת ישראל לבין השכינה נפוץ ביותר בתורת הסוד. הספירה האחרונה מזוהה כמלכות ומייצגת את השכינה או את כנסת ישראל, ואלו מזוהות גם עם דימוי היונה. ראו, למשל, זוהר, חלק ב, יד ע"ב: [...] כגוונא דא עביד קודשא בריך הוא בארעא זריק לכל עמין לכל עיבר ומני עליהן רברבי [...] והוא נסיב לחולקיה כנישתא דישאל [...] וקרא לה אחת היא יונתי תמתי אחת היא לאמה דא היא שכינת יקריה דאשרי ביניהון אחת היא ומיוחדת ליה'. תרגום: כגון זה עשה הקב"ה בארץ: הפיץ את כל העמים לכל עבר ומינה עליהם שרים [...] והוא לקח לחלקו את כנסת ישראל [...] וקרא לה (שיר השירים, ו, ט) 'אחת היא יונתי תמתי, אחת היא לאמה', זו היא שכינת כבודו שהשרה ביניהם, אחת היא ומיוחדת לו. התרגום על-פי: משנת הזוהר, חלק א, שם, ז; וכן רכו-רכח. וראו שיחתו של ר' יוסי עם אליהו הנביא, בבלי, ברכות ג ע"א: [...] ואמר לי: "בני מה קול שמעת בחורבה זוי" ואמרתי לו: "שמעתי בת קול שמנהמת כיונה ואומרת 'אוי לבנים שבעונותיהם החרבתי את ביתי ושרפתי את היכלי והגליתם לבין האומות'".

18 ראו, למשל: בבלי, סוטה יז ע"ב.

19 ראו: ד' חיים ויטאל, שערי קדושה ג (תרע"ב: כז, ע"א וע"ב): 'ואל זה כוונו רבותינו ז"ל, כי אחר חגי זכריה ומלאכי פסקה הנבואה לגמרי ונשתייד רוח הקודש, והוא המשך אורות היצירה עצמם לברם ומשם למטה, וזהו הנקרא בתלמוד 'עליית הפרדס', אשר הוא עולם היצירה הנקרא עולם מטטרו"ן וגם לזה היו שימושים ידועים לפתוח השערים שיש מן עולם השכל והעשייה והיצירה, ולייחד הייחודים והתפילות הנאותים כפי עולם היצירה ב' ספירות שבה, וזה סוד שימוש פרקי היכלות שנשתמש בו ר' נחוניא ור' עקיבא ור' ישמעאל ואנשי כנסת הגדולה, ואחר-כך נשתכחו גם דרכי השימושים ההם ... ולכן לא נשתמשו מאז ואילך בעליית הפרדס ...', ודאו: תיאורו של הרב שטיינזלץ את עולם היצירה הקבלי כעולם של רגש, אמוציות ואימפולסים (הרב עדין שטיינזלץ, שלושה עשר עלי השושנה, תשנ"ח: 17).

המבט למרחק ובין אובדן היונה. החלפת המבט הוורטיקלי, כלפי השמיים והיונה, במבט הוריזונטלי למרחקים, מציינת מוקד התעניינות תרבותי-רוחני חדש, רחוק מן הקודם, שמחירו בצדו: טשטוש קו הזיהוי הראשוני.

באין סממנים חיצוניים לא נותר למשורר אלא לצעוק ולהכריז בקול גדול על מוצאו המלכותי. הוא עושה זאת באמצעות שירתו הנובעת מלבו ונפשו, ואין הוא מסתתר מאחורי מליצות; הדברים מפורשים: 'אנוכי בן מלך'. האומר בשידיו, כי הוא בן מלך, מעיד, למעשה, על 'המלך', מלכו של עולם. אך בעולם שניתק את החושים המקשרים את הבריות עם האל, שמרד באוטוריטות הרתיות והוריד את המלך מכיסאו; בעולם כזה נופלת השירה הרתית על אוזניים ערלות, שאינן מסוגלות להכיל את האמיתות הנשמעות בה. שירה רתית בתקופה זו נשמעה כהר עמום לשירת תור הזהב, שעם כל יופיה ותפארתה שייכת לימי הביניים, ולא לעת חדשה זו, שבה רוצה החברה לייסד ארץ חדשה. אכן, משוגע איש הרוח, ובמותו תקבור אותו החברה 'מאחורי הגדר' – כפי שעושים עם אותם אלה שיש ספק ביהדותם, או שהוציאו עצמם מן הכלל. כך נוצר מעגל אירוני שראשיתו ביציאה אל מאחורי הארמון כדי להתחבר לעולמות אחרים – אסתטיים או מיסטיים, וסופו בקבורת משוגע מאחורי הגדר. הנה, גם במותו לא מצא המשורר הרתי מנוחה באחד מן העולמות; הוא נותר תלוש ומנודה. לעומת גורלו המר, תוסיף שירתו לחיות בקרב אותם שהתנכרו לו ותתסיס את מחשבתם.

ה. ההיחשפות של ה'אני האותנטי'

'אנוכי בן מלך' ממפה אפוא את מסעו של רימון הצעיר אל ה'אני האותנטי' המסוים שלו. נקורת ההכרעה – שבה התפרקו מנגנוני ההכחשה העצמית והמסכות החברתיות שכיסו על נטייתו הפנימית העצמית והושלו באחת – מסומנת ברגע הכרת המוות הקרב. זהו מוות בווי במיוחד, שכן אין המשורר זוכה לקבורה בתוך שאר הקהל, ובכך מוסיפה להתקיים ההדרה החברתית גם לאחר מותו. מכיוון שזו התחנה הסופית בשיד ובחיים, ברור כי מנקודת מבט זו נכתב השיר. למעשה, מדובר בטרנספקטיבה פואטית, שבה מסמן רימון את התחנות בדרך לברור זהותו האותנטית. התחנות המצוינות בשיד, על-פי סדר הופעתן, הן:

- א. בית ההורים ("בגן הורי טילתי אֶחֱזִי אֶרְמוֹנִים").
- ב. הפיתוי על ידי היונה ("אֲזִי יוֹנָה צְחָרָה לָהּ פָּרְחָה [...] וְאַצֵּא מְכַשֵּׁף לְנוֹעַ אַחֲרֶיהָ").
- ג. ההיקסמות ממראות העולם ("פָּרְדָּסִי הַתְּכַלֵּת בְּשִׁחְקִים מְשֻׁכְּנִי").
- ד. איבוד היונה ואבדן הדרך הביתה ("הַבֵּטְתִּי לְמִדְרָק: הַיּוֹנָה אֵינָנָה!").
- ה. התעייב בדרכים ("וְיָמִים וְלֵילוֹת מִדְּנֶפֶשׁ תְּעִיתִי").
- ו. המפגש עם הזרים – החברה ("אֲלֵיכֶם, הַזָּרִים, מְעַנָּה כֹּה פְּאֵתִי").
- ז. הזרות החוצצת כחומה בינו לבין החברה ("אֶךְ זָרָה לְזָרִים שִׁירְתִּי הַגָּאָה").

ח. הייסורים והנידוי החברתי ("כמשוגע במקלות יכוני בשוקים").

ט. המוות ("והיה פי איפה ואין אונים אפלה").

י. הקבורה מחוץ לגדר ("אחורי הגדר במותי יקברוני").

התחנות השונות מייצגות, למעשה, ארבע קטגוריות עיקריות בחייו של הרובר: החיים בבית, הפיתוי לצאת, המפגש עם החוץ, והמוות. מהלך חיים זה, שראשיתו שלווה משפחתית ואחריתו ברידות טראגית ומוות, שזור לכל אורכו בהצהרתו של המשורר כי הוא בן מלך; זוהי ההכרה הפנימית שאליה הוא מתוודע בסוף התהליך. מנגנון תודעתי ונפשי זה, שנחשף כאן בשיר, מתאפיין בחקירה מתמדת על אודות מקומו של האני השירי בסיטואציות החדשות שאליהן נקלע. במישור החוץ-ספרותי משקפת חקירה זו את הידרשותו המתמדת של י"צ רימון אל מקומו כצעיד דתי בסבך המציאות הרחגנית וההיסטורית החדשה שהתפתחה בעם היהודי לקראת סוף המאה הי"ט ותחילת המאה העשרים.

*

'אנוכי בן מלך' נכתב לנוכח ההכרה של הדובר במוותו הצפוי. קיצו הקרוב שיחרר אותו, למעשה, מלפיתתה של החברה וממוסכמותיה, וכעת הוא חופשי לשחזר את מהלך האירועים, שלא היו אלא מסע פנימי ונפשי אל אמיתו העצמית האוטנטית.

בספרו *ישות וזמן*,²⁰ ראה מרטין היידגר באוטנטיות ובאיי-האותנטיות שתי אפשרויות המתקיימות באדם במקביל. האוטנטיות היא החשיפה של שייכות האדם לעצמיותו מאחורי היומיומיות הציבורית – מעין דעת הקהל או 'האדם הממוצע' (Das Man)²¹ – המנסה לקבוע את הווייתו של האינדיווידואל ולהשתלט עליה. היא האמת האישית ביותר, האמת של העצמי.²² בשירו של רימון, כזכור, עסק הדובר בבית הוריו ב'ליקוט שושנים', כלומר

20 Martin Heidegger, *Being and Time*, 1962. מספרי העמודים שיינתנו להלן הם מן המהדורה המתורגמת; עם זאת, יצינו בסוגריים עמודי המהדורה הגרמנית המקורית משנת 1927 בתוספת הקיצור SZ. ראו:

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1972 (1927').

21 צירוף לא תקין בין גויתרים (Das) לזכר (Man). בצירוף זה הדגיש היידגר את הפרדוקס של האדם, המתייחס אל עצמו כאל חפץ, יש בין שאר הישים בעולם, ולמרות זאת אינו חפץ אלא ישות נפרדת לחלוטין. התרגום לעברית של המושג הוא 'כל אחד' או 'הסתם'.

22 ראו בספרו של יעקב גולומב, אביר האמונה או גיבור הכפירה? – חיפוי האוטנטיות מקירקגור עד קאמי (תשנ"ט: 153-155). גולומב מעיר, כי היידגר משתמש בספרו במקומות רבים במונח eigentlich במשמעות של אותנטי, ממשי ואמיתי-מקורי (בניגוד למסולף), ובלטת הזיקה אל המילה eigen שהוראתה היא 'מה שהוא שלי בלבד' (שם, 319, הערה 15). יש להסתייג ולומר, כי האוטנטיות בהגותו של היידגר היא סטרוקטורה אונטולוגית ולא אונטית, ומשום כך יש להתייחס אל המונח 'אמת אישית' במגבלות הדיון. בכל מקרה, הדיון בשירו של רימון ובהשלכות המיתוביוגרפיות החוץ-ספרותיות המתלוות לו – לאור המודל שהעמיד היידגר, הוא בכחינת הליכה בעקבות הרעיונות, ואינו בהכרח ניסיון להציב יישום מפורט ומדוקרק שלהם בשדה הספרותי. בעניין זה, ראו מאמרו של אבי שגי (תשס"ב: 248-292).

בעבודה מיסטית עליונה. בשפתו של היידגר ניתן לומר, כי הדובר עסק באמיתו הפנימית העצמית ביותר. עבודה זו, של איחוד הכוחות האלוהיים לשם הזרמת שפע הברכה אל העולם, הטילה אחריות כבדה ביותר על כתפיו הצעירות של הדובר. נטילת האחריות פירושה – לזכור כל העת את מקורו, את עצמיותו ואת מוצאו המלכותי. היידגר תלה את הקיום הלא-אותנטי בנפילתו של האדם הרחק מעצמיותו. הנפילה מתרחשת משום שהאדם נפעם ומוקסם מן העולם, ואז הוא נכנע לפיתוי הרבים ונבלע בתוכו. האני פוסק מלהיות עצמי ומשתעבד לעולם. שוב אינו הוא עצמו, אלא ציבור של 'כל אחד'.²³

היונה המושכת את ליבו של הדובר בשירו של רימון, היא בת דמותה של הסקרנות, מאפיוני הנפילה, המחפשת כל העת גירויים חדשים כדי להסיח את הדעת מן העמידה פנים בפנים אל מול הקול הפנימי.²⁴ החזרה התמידית על עובדת היותו 'בן מלך', היא הודאה בדיעבד המאשרת את התכחשותו הקודמת לכך, בהיותו בבית הוריו. יתרה מכך, החזרה התכופה מלמדת על ניסיונותיו להשקיט את הקול הפנימי באמצעים שונים, ניסיונות שצלחו לזמן מה, אולם כשלו לבסוף.

תחושת האותנטיות של היות האדם מעמיסה על כתפיו אחריות כבדה לטבעה של עצמותו, אחריות המעוררת חרדה גדולה (Angst). הפיתוי מאפשר להשקיט ולהרחיק את חרדת הקיום, מקנה לאדם ביטחון ושלווה ומשחרר אותו מהצורך בהבנה אותנטית, כלומר בעמידה תמידית מול החרדה.²⁵ המחיר שמשלם האדם על בחירתו ברוגע שמספקת הנפילה, כרוך בניכור עצמי ובמבוכה פנימית. האדם מתנכר להווייתו ולעצמותו ומתרחק משורשי קיומו.

היציאה של הדובר בשיר החוצה, הרחק מן החממה המשפחתית, נבעה מן הפיתוי התמידי שהציע העולם על יופיו ורעיונותיו החדשניים. הערכים והאמונות שקנה בבית הוריו לא החזיקו מעמד אל מול עוצמת הפיתוי החיצוני. הפיתוי, המעוצב כסור וְאָצַב מכושף לנוע אחריה [אחרי היונה], מקשר את הסטרוקטורה של התנועה הנפשית והפיזית של הדובר עם אמצעים לא נורמטיביים. התנועה החוצה נתפסה בראשיתה כהתקדמות מנטלית וכשחרור ממה שנדמה כסטגנציה רוחנית, אולם כעת, מן המקום שבו נכתב השיר, מקשר זאת הדובר עם טכניקות של הסתה והדחה. היונה שכישפה אותו לנוע אחריה נדמתה לו בתחילה כחלק

23 'כל אחד' או 'הסתם', במובן של המון אנשים חסרי ייחוד אותנטי, מתבטא אצל היידגר במושג 'הציבוריות' (Öffentlichkeit). מאפייני הציבוריות הם ביטול המרחק בין האינדיווידואל ל'כל אחד', שימת דגש על הטעם הממוצע ולא על הבולט ועל הייחודי, ומתוך כך רידוד הדין ב'דברים עצמם' תוך ניסיון להאחד אותם ולעשותם נגישים ומוכרים לכל. דאו: היידגר, 163-165 (SZ, 126-127).
ראו גם: Michael E. Zimmerman, *Eclipse of the Self: The Development of Heidegger of Authenticity* (1981: 44-45).

24 אל הסקרנות מצטרפים הפטפוט והעמימות, המסיחים את הדעת מחרדת הקיום העצמי של האינדיווידואל.
ראו: היידגר, 219-220 (SZ, 175-176).

25 היידגר, 222-223 (SZ, 177-178).

מאוצד הדימויים הלגיטימיים של מסורת הוריו, אולם אובדנה במדחקים המחיש לדובר, כי הייתה זו אשליה בלבד, מעשה להטים שהוביל אותו לַגְלוּת הרחק ממקורו. מתברר כי הסקדנות הוליכה אותו שולל; בסופו של דבר, ההתעניינות ביונה הייתה שטחית ולא הצליחה להעמיד קול משמעותי אחד, חלופי לקול דיוקן אביו.²⁶

ההרפתקה שהלהיבה את המיוגו של הדובר, עד שזנח בגללה אב ובית, הסתבכה לכלל תעייה פיזית ומטאפיזית בדרכי החיים. כתונת הפסים הבלויה, העייפות הרבה והרגליים הבצקות הן סממנים של התמוססות האני הפנימי, האטת התנועה המנטלית והיספגות ביום הקטנות של העולם. מהלך הנפילה ההיידגריאני, שבו כיסה הדובר על עצמיותו האותנטית באמצעות ההיכנעות לסדר העניינים היומיומי, התעצם עת נפגש הלה עם הציבוריות, אותה חברה זרה שבפתחה עמד עם מדכולתו הפואטית. המילים 'אליכם הזדים, מעונה כה באתי' מלמדים, כי היה שלב שבו חשב הדובר, שייסודיו הרבים והקורבנות שהקדיב בהתכחשותו לבית הוריו ותרבותם, יהיו נקודת זכות בעיני חברת הזרים וכדטים כניסה מכובד לעולם החדש. לאור זאת, דומה כי הצהרתו הרפטיטיבית של הדובר בטורי ההמשך האמצעיים, כי הוא בן מלך, אינה רק הצהרה שבדיעבד על מקורו המלכותי וחזרה מן ההתכחשות העצמית; זוהי זעקה אמיתית של הדובר אל החברה הזרה להעריך את גודל הקורבן שהעלה לאלוהי האסאטיקה והמודרניזם. לשם כך חשב להשליך מאחורי גוו את כל המטען התרבותי והרוחני שרכש בשנות בחרותו בבית הוריו. מנגנון ההיבלעות של עצמיות האני בתוך הציבוריות של 'כל אחד', קיבל כאן גוון מסוים מאוד, על-פיו חשב הדובר לאבד את עצמיותו בסבך החברה הזרה. התהליך המייסר והמייגע שעבר במסעו בין העולמות חישב להגיע אל שיאו בהמרה הסופית של הדובר, שבה אל מול שקיעתה של שמש הוריו נדלקת שמש לבבו הפואטית, ואת מקום עולמו הקודם שהוקרב כמנחה, תתפוס מעתה מלאכת השידה. זו הסיבה, דומה, להשתפכות הלידית הנפעמת בעמדו על ספו של המפגש הגואל עם חברת הזרים. שנים של תעייה במדבר עמדו כעת להסתיים אל מול מקום היישוב החדש שמצא. משום כך, לאחר הטורים המציינים את עובדת הגיעו 'מעונָה' אל חברת הזרים ואת המחיר הכבד ששילם בעוובו את בית הוריו, באים הטורים הנרגשים הבאים:

וּמִיִּתְדֵי הַזֶּהָב יִהְיוּ בְּלָבִי,

כְּאַרְגָּמָן הַפְּרָמֶל עֵת שֶׁמֶשׁ יֵט יָפוּה –

יְדַלְקוּ לְבָבִי, אֶת נַפְשִׁי יְלֵהִיבוּ;

טורים אלה משחזרים למעשה את רצונו של הדובר להמיר את עולמו הרוחני הקודם

26 פונקציה סיפורית זו, של היציאה מבית ההורים אל פיתויי העולם ואל ייסורי הגלות, תחזור עוד פעמים רבות בכתיבתו של דימון.

באמנות; תחת זהב המלכות מוכן הדובר להסתפק בזהב מיתרי נגינתו הפנימית, ותחת ארגמן השושנים שהיה מלקט בחצר הארמון – נאספים צבעי השקיעה אל שיריו, ומחליפים את הַדָּר המלכותי שקלע מפרחי הדם בהילת השמש, העוטרת כתר שירה חדש לראשו. זהב בזהב, ארגמן בארגמן, דת בשירה.

ההיטמעות של הדובר בחברה החדשה, היספגותו בציבוריות של 'כל אחד', היא גם ניסיונו הנואש לקבל לגיטימציה לנבחרותו האמנותית מאלה שחפץ להידמות להם. בסיטואציה זו, שבה מדוכא הקול הפנימי והניכור העצמי מתעצם, נדמה לאני שקולו של האחר הכללי, 'כל אחד', הוא גם קולו שלו. הוא אינו שומע זאת בתוכו פנימה, ולכן הוא מצפה לשמוע מן החוץ על זהותו העצמית. הדובר, שחוכה לאישור קיומו דרך קולו הרם של 'כל אחד', קולה הציבורי של החברה הזרה, לא שמע אלא קול ענות חלושה. שירתו לא עודדה הד בליבות שומעיה, וקורבנו לא הרשים איש. הוא לא הצליח לבקוע את מחסום הזרות. מכל המסכות שעטה עליו הדובר בדרכו להיטמעות חברתית, דווקא השירה היא שחשפה את מוצאו המלכותי, ואת עובדת אי־השתייכותו אל העולם החדש. השירה הסירה את הלוט מעל פניו האמיתיות של הדובר וחתרה תחתיו להשמיע ברמה את קולו האותנטי, הלא מזויף, שהוסתר עד כה באמצעות הפרקטיקות הציבוריות. הדיסוננס שבין עליבותו של הדובר ונמיכות הרוח שהפגין כלפי החברה, לבין העמדה הבוטחת שקרנה משיריו, הסגירה את זהותו הסמויה. בעוד שהנפילה אל זרועות חברת הזרים לוותה בכיסוי ובעדפול הזהות הדתית, העידה שירתו השונה של הדובר כאלף עדים על מקורו, וחשפה לעין כל את עובדת השתייכותו לעולם אחד, למדות ניסיונות ההסתוות.

אֲךְ זָרָה לְזָרִים שִׁירְתִּי הַגָּאָה,

פְּמִשְׁעָ בְּמַקְלוֹת יְפוּנֵי בְּשִׁוּקִים

בשיאו של תהליך ההמרה של הדובר בשיר, בעת שלבבו הנרגש נדלק ונפשו נלהבת לקראת פסק דינה של החברה, נתקל הדובר בחומה בצורה של זרות. מילת הקישור המנגידה 'אך' כמו מפרידה בין שני חלקים תמטיים בשיר: מהלך ראשון המשחזר את התפתחותה של ההונאה העצמית עד הגיעה לשיא, ומהלך נגדי של הורדת השמלות המכסות על האני. כעת מתחוויר לדובר, שחישוביו ותכנוניו להשתלב בין הזרים כאחד מהם, היו למעשה מונולוג פתטי, שבו לא היה בסיס ריאלי לציפייה זו. מרגע זה מתמוטטות בו אחר זו כל הנחות היסוד שבעקבותיהן התפתה לזנוח את עברו. ההידרדרות אינה נעצרת רק בזרות קורקטית שאינה שועה ליפי שירתו של הדובר; היא מתפתחת לכלל אלימות פיזית. התוקפנות המופגנת מצד אלה שחיפש את קידבתם, מקלפת מן הדובר את שאריות התמימות שעוד אחזו בו ומעמידה אותו נכוחה מול מצבו האמיתי. עד אז השתעשע הדובר בתקווה כי מצא בית חדש; עתה הסתבר לו להוותו, כי מאז עזב את בית הוריו היה 'לא בבית', וחרדה אוחות בו. המשענת שביקש התגלתה כקנה רצוף והמבנים החברתיים והמנטליים שכה עמל להקים שקעו תחתם וחשפו לעיניו את

מה שניסה להסתיך כל העת: בריחתו המתמדת מעצמו ומעברו אל התכתיב התרבותי של חברת הזרים. באחת משתנה גם התכוונותו הנפשית והמנטלית, ומנותבת מן החוץ – פנימה, אל עצמו ומקורו.

המהפך המנטלי של הדובר בשירו של דימון מתעצם לאור הכרתו של הראשון במותו הקרב והידיעה, כי גם לאחר מותו יוסיף נידויו החברתי להתקיים. כאמור לעיל, מנקודה זו נכתב השיר כולו.

וְהָיָה כִּי אֵינְךָ יָאִין אֲנִים אֶפְלָה –
אֲחֹרֵי הַגֶּדֶר בְּמוֹתֵי יַקְבְּרוֹנִי;

במילה 'אפולה' מסמן הדובר לא רק את נפילתו שלו אל מותו, כי אם את נפילתו של כל הזהויות הברויות שניסה לעטות על פניו, כל הוודאיות לכאורה והנחות היסוד שליוו אותו עומדות לירד אלי בור ביחד עימו. הדובר מבין, כי המהלך שהתווה בדרכו מבית הוריו אל החוץ, מפריקת משא העבר אל קבלת ערכי החברה החדשה, הכוזב. מתברר כי תקוותו למתן אישור חברתי על זהותו התגשמה בכיוון הפוך מכפי שחזה בתחילה: הפגישה הקשה עם החברה ביססה בו את ההכרה החדשה-ישנה, כי הוא בן מלך. העולמות שחשב לינוח מאחור הוטחו בחוזקה בפניו בידי הזרים.

השינוי שהתחולל בדובר מביא להשלמה פנימית עם גורלו. הבנה חדשה זו מעניקה תוכן חדש לייסוריו – במיוחד לאלה שהגיעו בעטיה של הבריונות החברתית. הביזיון הציבורי קיבל תוקף של הכתרה מלכותית, והפעם כזו שבאה לו בדין, ולא רק מתוקף היותו בנו של המלך. אות הקין שהטביעו הזרים בגופו סימן את בחירתו מחדש ואת היבדלותו מהמון העם בחזרה אל ארמון הוריו. קלונו של הזר ונידויו החברתי מקבלים בנרטיב המשורטט בשירו של דימון מעמד של כבוד. נידויו של הדובר בא לו משום שנתפס על שירתו, וגם אם יוצא אל מחוץ לגדר, יחדרו טורי שיריו פנימה אל לב המעגל החברתי ויכריזו על מוצאו המלכותי.

חשיפת האני האותנטי זהה עם חשיפת האמת העצמית ביותר. היידגר השתמש בספרו פעמים רבות בשדה סמנטי של פעלים אלימים, כדי להמחיש עד כמה חשיפת האמת של האדם הנשלט בידי 'כל אחד' אינה פשוטה כלל ועיקר, עד שיש להפעיל כוח כדי לחלץ מתוכו את האמת.²⁷ הפעולה הקשה נדרשת משום שיש כאן שינוי דיספוזיציה חריף מצד האדם, שעד כה הוקסם ופותה על ידי העולם. היידגר כיוון אמנם לאלימות של התודעה או של האקזיסטנציה, אולם השלכת פעולת החשיפה האונטולוגית על החשיפה האלימה

27 'האמת היא דבר שמוכרחים תמיד ראשית לטחוט בכוח (abgerungen) מן הישים. היש נחסף (entrissen) מן המסתור שלו. ההיחשפות העובדתית היא תמיד סוג של גדילה (ein Raub)'. היידגר, 265 (SZ, 222). 'האני, שהקריאה שדדה (beraubt) אותו ממשכנו וממקום המסתור שלו, מובא אל עצמו על ידי הקריאה'. שם, 317 (SZ, 273). התרגום שלי. ד"א.

של אמיתו האותנטית של הדובר בשיר, גלויה לעין. תהליך ההתפכחות של הדובר לא הגיע למיצויו, אלא באמצעות תקיפתו האלימה בחוצות העיר. הסטרוקטורה שמציע היידגר מבהירה, כי פצעי הנפש הנקרעת מאשליותיה ומהיספגותה בקול הציבורי עולים לאין שיעור על מכות הגוף ומאפילים אפילו על העלבון שבביזיון הנידוי החברתי.

אך אחת תצלצל רק תמיד באַנְיֶהם,

אך אחת תנקר רק תמיד בַּמַּחֵם:

אנכי בן מַלְךְ, בן מַלְךְ אֲנִכִי!

חתימת השיר מביאה לשיא את תהליך חשיפת האני האותנטי של הדובר. כעת, משנתלש מהווייתו של חברת הזרים ומתכתבי הקול הציבורי, חופשי הדובר לשמוע סוף סוף את קולו הפנימי.

בעמידה האותנטית בפני המוות, אומר היידגר, 'נחטף' האדם מלפיתתה העיקשת של החברה, מאופן היותו 'כל אחד'.²⁸ ההכרה במוות הצפוי מבהירה, שכל אופן של קיום שבו מפותה האדם על ידי העולם – בעומדו כאובייקט חסר ייחוד בצד הישים האחרים – מרחיק אותו מעצמותו. האדם מגלה שאין הוא יכול עוד להיאחו בעולם, ומשתחרר מהכיסוי המעיק של ישותו, מן הביטחון הכוזב בקיומם הקבוע של הישים בעולם ומן הרוגע המזויף שהעניקה לו הציבוריות. באחת: בפגישה האותנטית עם אפשרות המוות, האדם ניצב באופן מוחלט מול עצמו. וודאות המוות חושפת את האדם לאיום המתמיד על ישותו, איום שהיה לטנטי עד כה, וכעת נחשף בחרדה גדולה. 'במצב החרדה', אומר היידגר, 'מוצא האדם את עצמו פנים אל פנים מול ה"אין" (Nichts) – כלומר מול אי האפשרות של הקיום'.²⁹ להרף-עין אותנטי מבין האדם, כי הנפילה הכוזבה, והציבור, שבחיקו החם ביקש מדגוע, הסיט אותו למעשה משמיעת הקול הפנימי, קולו של האני העצמי האותנטי.³⁰

האדם נכשל אפוא בשמיעת הקול הפנימי, משום שהקולות היחידים ששמע עד כה הם קולותיה של החברה, קולו של 'כל אחד'. כדי לחזור אל עצמו חייבת השמיעה היומיומית להישבר. הדבר נעשה באמצעות פנייה ישירה אל עצמיות האדם. הקריאה הפנימית הישירה משקיטה את הרעשים החיצוניים ודוחפת את האדם להתכנס אל ישותו; בכך היא חושפת את חוסר המשמעות של הקיום הסתמי וממוטטת אותו. הקריאה הזאת, על-פי היידגר, היא קול 'המצפון', הקורא לאדם לשוב מהיבלעותו ב'כל אחד' אל עצמיותו.³¹

28 שם, 307 (SZ, 263).

29 שם, 310 (SZ, 266); 233-232 (SZ, 187-188). וראו גם: גולומב, 174-175.

30 ראו בהרחבה, שם, 311-304 (SZ, 260-267). על הקול הפנימי, ראו: שם, 319-253 (SZ, 274-280). וראו גם: גולומב, 176-186; וכן אצל צימרמן, 73-76.

31 היידגר, 317-315 (SZ, 270-273).

הקול הפנימי אינו דבר מתוכנן ואף אינו רורש ניסיון קודם. משהו באדם קורא לו להתייצב נגד כל הציפיות, ולעיתים אף נגד רצונו. מן הצד האחר, הקריאה הזאת בוודאי שאינה מגיעה ממישהו אחר הנמצא עם האדם בעולם: 'הקריאה בוקעת ממני ויחד עם זאת מעבר לי ומעלי'.³²

קבורתו של הדובר בשיר 'אחורי הגדר', היא גם היציאה מחוץ להמולת הציבור ותכתיבי דעת הקהל. הוא נדחק אמנם אל הפינה, אולם זו מעניקה לו את השקט הנפשי המיוחל להאזין אל עצמו פנימה. במצב זה, של צלילות דעת והשלמה נפשית עמוקה, הופך הדובר למצפונה המעיק של החברה שהקראה אותו מתוכה. הקריאה 'אנוכי בן מלך', שתוסף להדהד בחלל עולמם של הזרים גם לאחר היעלמותו של הדובר, היא קריאתו של האודה הרחוי אל הזרים לחזור אל עצמיותם. העצמיות האוטנטית מאוכזת מנקודת מבטו הסובייקטיבית של הדובר בצורה הברורה ביותר: ביסודו של דבר שני הצדדים – ההלך התועה והזרים – שייכים לאותו מקור מלכותי. עזיבת ארמון המלך לא הייתה נחלתו הבלעדית של הדובר; קדמו לו בכך כל אותם זרים שבנחלתם ביקש להסתפח. אולם שלא כמותם, לא ניתק הדובר לגמרי את החושים המקשרים אותו עם בית אביו. על כן הייתה דמותו נלעגת בעיניהם: מין יצור כלאיים, המבקש להחזיק בעוז בשני עולמות ולהישאר שלם. משום כך דחו הזרים את העלם הזר והמוזר – לא רק בשל שונותו ודבקותו בעולמות אחרים; נוכחותו בקירבם הציקה להם, שכן היא שבה והצביעה כל העת על אותה ישות תרבותית שממנה באו ושאותה ניסו להשכיח בכל כוחם.

היידגר ראה בבריתו של האדם נוכח חרדת הקיום אל הציבוריות של 'כל אחד', מעשה של סירוב וחוסר רצון מופגן לשמוע את קול המצפון. אשר על כן, מבחינת האדם הלא-אוטנטי, קול המצפון הוא קול זר הקורא לו לצאת מסתמיות הקיום אל האוטנטיות של עצמו.³³

תפקיד המוכיח בשער – המצפון החברתי – שנוטל הדובר של רימון על עצמו בסופו של תהליך, מקבל חיזוק לאור המטאפורות המאייכות את האמירה 'אנוכי בן מלך'. הראשונה מתארת את המילים כצלצול תמידי באוזני השומעים. הרמיזה כאן היא לטופוס ידוע מנבואות התוכחה, המאיים באירועים קשים העתידים לחול על דאש החוטאים, אשר תיאורם בלבד עשוי להחריד את השומעים.³⁴ המטאפורה השנייה מציינת את מילותיו המטריות של הדובר כמנקרות במוחם של הזרים ללא הרף. הרמיזה כאן היא לאחת מאגדות החורבן המספרת על התנצחות בין טיטוס, המצביא הרומי שהחריב את בית

32 'Der Ruf kommt aus mir und doch über mich'. שם, 320 (SZ, 275).

33 שם, 322-321 (SZ, 277).

34 ראו, למשל: שמואל א, ג, יא: 'ויאמר ה' אל-שמואל הנה אנכי עשה דבר בְּיָשָׁאֵל אֲשֶׁר כָּל-שָׁמְעוּ תַצְלִינָה שְׁתִּי אֲנִי. 'מצורת דוד' מפרש על המקום: "ירעדו אוזניו מגודל החרדה". וראו גם: מלכים ב, כא, יב; וכן ירמיה, יט, ג.

המקדש, לבין אלוהי ישראל. חוצפתו של הרומי גאתה בשל ניצחוננו על היהודים, עד כי סבר שניצח גם את אלוהיהם. משירד לספינה לחזור לארצו, הסעיר עליו האל את הים. טיטוס לא נרתע והטיח כלפי מעלה כי הסיבה לסערה נעוצה בעובדה שאלוהי העברים כוחו גדול רק בים ולא ביבשה, ולכן 'אם גיבור הוא, יעלה ליבשה ויעשה עמי מלחמה'. כעונש על כך, זימן האל למצביא הרומי 'ברייה קלה [...] ויתוש שמה [...] וכש]עלה ליבשה, בא יתוש ונכנס בחוטמו, וניקר במוחו שבע שנים'.³⁵

שתי המטאפורות שייכות לאותו שדה סמנטי של תוכחה מתמדת. שירתו של הדובר משמשת אפוא לאחר מותו כקול המצפון של הדר; היא שבה ומזכירה ללא לאות את מקורם המלכותי של בניו ואת מעשה הרחקתו של הזר בעל כתונת הפסים מתוכם.

גם השלכתו של יוסף המקראי אל הבור הטרידה עמוקות את האחים במשך כל שנות פירודם. בעת מפגשם הראשון עם יוסף – עדיין במסווה של אדון מצרי – בשעה שהאחרון מאשימם בריגול ואוסר את שמעון כערוכה להבאת בנימין אליו – מתמללת מפיהם האשמה שניקרה במוחם שנים רבות ושעד כה הצליחו לדכאה ולהדחיקה: 'אָבְל אֲשָׁמִים אֲנַחְנוּ עַל אֲחִינוּ, אֲשֶׁר רָאִינוּ צָרַת נַפְשׁוֹ בְּהַתְחַנְּנוֹ אֵלֵינוּ וְלֹא שָׁמַעְנוּ – עַל-כֵּן בָּאָה אֵלֵינוּ הַצָּרָה הַזֹּאת'.³⁶ מתוך הבור שבה ועלתה כל העת תחניתו של העלם אל אחיו הבוגרים לחוס עליו, שכן הוא 'בן מלך' כמותם, ולא כך נוהגים בין אחים. מילותיו האחרונות של יוסף טרם הגירוש הסופי תססו בתודעת האחים, וסופן שהביאום לחרטה כנה על מעשם זה, ולבסוף אף להכרה בבכורתו של האח הדחוי.

לאור זאת ניתן להבין את החזרה האובססיבית של הדובר על קריאתו 'אנוכי בן מלך, בן מלך אנוכי'. היידגר הדגיש לא אחת, כי האותנטיות, בביטוייה הארציים המסוימים, אינה מודוס קבוע של האדם, אלא הלך-רוח מיטלטל, שניתן להשגה רק מתוך מאבק מתמיד בנטייה הנטועה בספירה הציבורית, לברוח אל הקיום הסתמי. עוצמת הקיום הלא-אותנטי בעולם ובאדם מחייבת נחישות להשיג את האותנטיות. נחישות אותנטית זו צריכה 'לשוב ולחזור על עצמה', כי רק התמדה כזאת תוכל לחתור תחת הקיום היומיומי הסתמי, ולהביא את האדם למצב שבו 'הליכתו לאיבוד מתוך אי-נחישות תעורער'.³⁷

במונחים היסטוריים ניתן לומר, כי השאיפה הכמוסה שנחשפה בין טורי השיר הייתה לחבר בחזרה את הבנים האובדים – חלוצי העלייה השנייה – אל האני האותנטי הלאומי 'הנכון' שלהם – היהודי. זה הפרויקט שרימון נטל על כתפיו לאורך כל דרכו הפואטית,

35 ראו: בבלי, גיטין נו ע"ב; בראשית רבה י, ז, ועוד. הגירסה האחרונה מוסיפה, כי טיטוס ציווה לרופאים 'פצעו מוחו של אותו האיש [טיטוס], ודעו במה אלוהיהם של יהודים נפרע מאותו האיש'. היתוש המנקד במוחו של מחריב הבית כקונקטיוזיה של רגש החרטה ומוסר הכליות שאחו בו לאחר מעשה ולא הרפה ממנו עד יום מותו.

36 בראשית, מב, כא. על רגש האשמה והכרת החטא של האחים, ראו: נחמה ליבוביץ, עיונים בספר בראשית (תשכ"ז: 333-329).

37 היידגר, 356-355 (SZ, 307-308). גולומב, 184-183.

ואת הצהרת הפתיחה שלו ניתן לשמוע כבר בשיר מוקדם זה, בראשית צעדינו בשדה השירה הארצישראלית.

ביבליוגרפיה

מקורות: התנ"ך, ספרות האגדה, המדרש

תנ"ך

שמואל א, ג, יא

מלכים ב, כא, יב

ירמיה, יט, ג

דברים, יז, יז ; דברים, ו, ד

דניאל ד

משלי, א, ח

קהלת, א, יב

שיר השירים, ו, ב

מדרשים

בראשית רבה, י, ז

זהר

תשנ"ה (1995): ספר הזוהר עם פירוש הסולם, חלק טז, ירושלים.

הקדמות הזוהר, דף א, ע"א, 'מאמר השושנה'

חלק א

חלק ב

חלק ג רסג ע"א-ע"ב, 'רעיא מהימנא'

תלמוד בבלי

ברכות לה ע"ב ; נג, ע"ב

גיסין סח ע"ב; נו, ע"ב

חגיגה יד, ע"ב

תלמוד ירושלמי

סנהדרין, ב ו

איך דרור

2005: 'שירת ימים ושחקים בלבו' – יוסף צבי רימון בתקופת העלייה השנייה, JSIJ –
כתביעת אלקטרוני למדעי היהדות 4, 2005, <http://www.biu.ac.il/JS/JSIJ/heb/ca.htm>.
2004: "ייחודי בדרך המלך של פרדסים" – עיון ספרותי-קבלי בפואמות "אחד" ו"הלבנה
המתה" ליוסף צבי רימון, קבלה 11, קיץ 2004: 301-368.

גוברין, נורית

תשמ"ט (1989): רבש מסלע – מחקרים בספרות ארץ-ישראל, תל-אביב.

גולומב, יעקב

תשמ"ט (1999): אביר האמונה או גיבור הכפירה? – חיפושי האותנטיות מקירקגור עד קאמי,
ירושלים ותל-אביב.

ויטאל, ר' חיים

תרע"ב (1912): שערי קדושה, חלק ג, פיעטרקוב.

לוז, צבי

1998: שירת יוסף צבי רימון – מונוגרפיה, תל-אביב.

ליבוביץ, נחמה

תשכ"ז (1967): עיונים בספר בראשית, ההסתדרות הציונית העולמית, ירושלים.

נחמן מברסלב, רבי

תרפ"ט (1929): סיפורי מעשיות, לובלין.

רימון, יוסף צבי

תר"ע (1910): לקט, ירושלים.

תרע"ג (1913): רביר, יפו.

תרע"ו (1916): במחזה, יפו.

תש"ד (1944): כתרים, תל אביב.

1973: שירים, גבעתיים-רמת גן.

יוסף הנודד (פסברונים של יוסף צבי רימון)

תרע"ג (1913): 'במבואות ירושלים', האחרות, שנה רביעית:

(א) גיל' 8, כ"ט כסלו תרע"ג: 10-14;

(ב) גיל' 9-10, י' סבת תרע"ג: 16-21;

(ג) גיל' 11, י"ז סבת תרע"ג: 12-15; (ד) גיל' 12, כ"ד סבת תרע"ג: 10-16.

פוקו, מישל

(ללא תאריך): תולדות השגעון בעידן התבונה (תרגום: אהרן אמיר), ירושלים.

שגיא, אבי

תשס"ב (2002): 'ביקורת שיח הזוהר היהודי', תרבות יהודית בעין הסערה (עורכים: אבי שגיא ונחם אילן), עין צורים.

שטיינזלץ, הרב עדין

תשנ"ח (1998): שלושה עשר עלי השושנה, המכון הישראלי לפרסומים תלמודיים, ירושלים.

תשבי, ישעיה, ופישל, לחובר

תשנ"ו (1996) (תש"ס' [1949]): משנת הזוהר, כרך ראשון, ירושלים.

תשנ"ח (1998) (תשכ"א' [1 ופישל, 1961]): משנת הזוהר, כרך שני, ירושלים.

Heidegger, Martin

1972 (1927): *Sein und Zeit*, Tübingen.

1962: *Being and Time* (A translation of *Sein und Zeit* by John Macquarrie and Edward Robinson), San Francisco.

Marx, Karl

1964: *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy* (translated from German by T.B. Boltimore), New York.

Zimmerman, Michael E.

1981: *Eclipse of the Self: The Development of Heidegger of Authenticity*, Athens & London.