

שמעון זנדבנק

פאול צלאן כותב לאמו המתה

על מקומה של האם, שנרצחה בשואה, בשירת הבן, וחמישה

תרגומים חדשים

בתצלום־נעורים שלה מונחת ידה של פריצי (פרידריקה) לבית שראגר, לימים פריצי אנצ'ל, על ספר עביכרס: גתה? שילר? הלדרלין? ודאי אחד מהם. שכן פריצי שראגר, ילידת סדיגורא החסידית ותושבת טשרנוביץ היהודית כליכך, היתה מאוהבת עד צוואר בקלסיקה הגרמנית. כשעזבה את בית הוריה והלכה אחרי בעלה ליאו אנצ'ל, הקפידה להנהיג בביתם גרמנית למהדרין, לא רומנית חלילה; ולבנה היחיד פאול, לימים פאול צלאן, היתה השפה הזאת שפת־אם במובן היותר עמוק של המלה, מובן פיזי ומטאפיזי, רגשי ואינטלקטואלי.

על אדישותו – אפילו איבתו – של הילד פאול לאביו, ומאידך גיסא אהבתו ללא־גבול לאמו, יש עדויות רבות. אולי המכרעת שבהן היא זו של שיריו עצמם: שעה שדמות האב כמעט אינה מופיעה בהם, האם ממלאת את השירים, משמשת להם מקור השראה בלתי נדלה, לעתים קרובות מופיעה בהם כנמענת מפורשת, ולעתים קרובות עוד יותר כנמענת אפשרית, אף כי ייתכן כי לא היא הנמענת, וכי אותו גוף־שני־יחיד בשיר הוא זכר ולא נקבה (הגרמנית אינה מבחינה ביניהם) – עובדה המביכה את המתרגם העברי ומאלצת אותו להכריע במקום שהגרמנית משאירה את השאלה פתוחה.

הגבלתי את עצמי אפוא ברשימה זו לתרגום ובחינה של חמישה שירים הפונים לאם בבירור – פונים לאם המתה, זו שלא היתה כשירה לעבודה ולכן תקעו הגרמנים כדור בעורפה כשדה מושלג. גם האב נספה, מת בטיפוס כמה חודשים לפני כן, וגם מותו העיקר כעופרת על מצפונו של הבן, שניצל, מעשה נסים, כשהסתתר בבית־חרושת קטן. אבל מותה של האם, "הוויית המוות" (Totsein) שלה, עובר כחוט השני דרך כל שירתו. וקודם־כל, כמובן, שירתו המוקדמת. שהרי כאן הקירבה לאם ולטראומה של היעלמותה היא מיידית ופיזית (את שירו הראשון שהגיע לידינו כתב לה ליום האם, כשהיה בן 18), והיא מלווית זיקה עמוקה לא פחות למוסיקה של השירים שאהבה. כך בשיר "Nähe der Gräber" מתוך הקובץ הראשון, "החול מן הכרים" (1948), שצלאן השעה את הפצתו בגלל ריבוי שגיאות־הדפוס אשר נפלו בו:

קרבת הקברים

הִיכִירוּ עוֹד מִי הַבּוֹג הַדְּרוּמִי
אֶת הַגֵּל שֶׁהָפָה וּפָצַע בָּהּ, אִמִּי?

הִיזְכֵר הַשָּׂדָה וּבֹו טַחְנָה
אִיךָ לִבְךָ לְקוֹל מְלֹאכֶיךָ עֲנֵה?

שׁוֹב אֵין עֲרֵבוֹת בּוֹכִיּוֹת אוֹ לְבָנִים
שִׁירְכְּכֵוּ צַעֲרָה, יִדְבְּרוּ נַחוּמִים?

וְהָאֵל שֶׁמְטָהוּ מִנֶּץ – הֲלֵא עוֹד
יַעֲלֶה עַל גְּבְעוֹת וַיֵּרֵד מִגְּבְעוֹת?

וְעוֹד תּוֹכְלִי שָׂאת אֶת הַשִּׁיר הַנַּחְרוֹ,
רַה, גְּרַמְנִי, כּוֹאֵב, כְּמֵאז?

ג'ון פלסטינר, בספרו על צלאן, מעלה את האפשרות כי פתיחתו של השיר מתייחסת באופן אירוני לשירו המפורסם של גתה "התכיר את הארץ שם פורחים הלימונים"; אולי. מכל מקום, ברור כי נוף פסטורלי – אם של שירה של מיניון של גתה, או של אלף שירי ערגה אחרים למולדת רחוקה – מתנגש כאן עם אימי אוקראינה של מלחמת העולם (הבוג הדרומי) ונמחק מכוח האימים האלה. נמחק – ולא נמחק; שהרי בתוך השאלות השוללות אותו, או מטילות בו ספק, הוא מוסיף להתקיים: השדה עם טחנת הרוח, הערבות הבוכיות, הליבנים, הגבעות. ומוסיפה להתקיים גם המוסיקה של שיר העם האידילי, הנוגה. ומוסיפה להתקיים, מעל לכל, הגרמנית – שפת השיר וגם שפת אלה שמחקו את כל אשר איפשר את השיר.

עניין אחרון זה נכנס לשיר, בבית החותם אותו, כהערה מטא־שירית על עצמו. איך אפשר לשאת את "השיר הנחרז" כשהוא רך – וגרמני וכואב? הזיווג הבלתי־נתפס של מתיקות מוסיקלית ורצחנות (וראו, כמובן, את המוות כאמן גרמני ב"פוגת־מוות") הופך את מלאכת השיר הגרמני לבלתי־נתפסת. בשיר דמוי שיר־עם מאוחר קצת יותר, "עץ־לבנה, עליך צופים לבנים אל החושך"², הולך צלאן פסיעה אחת לקראת ערעור ה'רכות'

2 פאול צלאן, סורג־שפה, שירים וקטעי פרוזה, בתרגומי (הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1994) עמ' 7. שיר זה כבר נכלל בקובץ "פרג וזיכרון" שראה אור ב־1952; את "קרבת הקברים", בניגוד לשירים אחרים מתוך "החול מן הכדים", לא כלל צלאן ב"פרג וזיכרון".

הזאת ומוותר על החרוז. אבל הסתירה הפנימית הבלתי־נסבלת בין הזיקה העזה לשפת האם ובין הרתיעה הנוראה מאדוני השפה הזאת שרצחו את האם – הסתירה הזאת עומדת בעינה. במידה רבה אפשר לראות את כל שירת צלאן כסדרת ניסיונות נואשים לחמוק מן הסתירה הזאת, גם על־ידי שימוש שכולר־שלו בשפה הגרמנית, שימוש המפקיע לכאורה מידי הגרמנים את הגרמנית שלהם, וגם על־ידי יצירת מטאפיזיקה ההופכת את מות האם למקור של חיים ואת השפה (והשירה) לניצחון על האין. אבל לעניין זה עוד אחזור.

בקובץ המוקדם "פרג וזיכרון", מכל מקום, אחת הדרכים לחמוק מן הסתירה היא הפרג, כלומר השכחה. באחד משירי הקובץ הזה, "So bist du denn geworden", מתפוגגת האם למים, ובקובינה, מחוץ הולדתו של המשורר, לארץ של פלגי־מים:

*

היית אפוא לְמי
שלא ידעתי עדין:
לְבך פועם בכל
בְּאֶרֶץ פְּלַגֵי־מַיִם,

שם פה אינו שוֹתָה
וְצַל אֵין לוֹ תִבְנִית,
תְּדַמִּית שׁוֹצֶפֶת כְּמַיִם,
וּמַיִם קוֹלְחִים לְתַדְמִית.

כְּכֹל תְּדַמִּית אֶת רוֹחֶפֶת,
כֹּל פֶּלֶג יוֹצֵק אוֹתָהּ,
אֶת הַמְּצֵאֵת מְשֻׁחַק אֲשֶׁר
רוֹצֵה לְהִשְׁכַּח.

לבה של האם המתה מוסיף לפעום – אבל במים, מי השכחה. היא הופכת אחת עם יסוד המים, מעין נימפה המפכה עם המעינות, מהות ביניים על־אנושית בין טבע לתדמית. "היא הפכה לרוח של האלמנטים בכוח היעלמותה מן הכאן והעכשיו הפיזי. היא נסוגה לממד מעורפל של הזיכרון ונוכחת כל מקום שבארות, מעינות ומזרקות קולחים שם ומתזזים את מהותה האתרתית. המשחק שהמציאה 'רוצה להישכח'... משום שכל כולו

אשליה, תדמית והעדר זהות, התורמים כולם לשכחה." כך כותב אדריאן דל קארו, בספרו על שירי המוקדמים של צלאן (1997).

אבל הנימפה האורירית הזאת היא גם ממשית מאין כמוה: הולכת לפני המשורר, מנווטת את ספינת חייו בין הסלעים, מגרשת את הכרישים קדימה, כדי שישחו לפני הספינה ושוב לא יהוו מקור סכנה. כך בשיר "Der Reisekamerad", כמה דפים אחר כך באותו קובץ:

בת הלוויה למסע

נְשַׁמַּת אִמָּה מְרַחֶפֶת לְפָנַי.
נְשַׁמַּת אִמָּה עוֹזֶרֶת לְשׁוֹט וְלַעֲקוֹף אֶת הַלֵּילָה, שׁוֹנֵית־שׁוֹנֵית.
נְשַׁמַּת אִמָּה מְצַלֶּפֶה בְּכָרִישִׁים שִׁישְׁחוּ לְפָנַי.

מְלָה זוּ בַת־חֲסוּת הִיא לְאִמָּה.
בַּת חֲסוּת אִמָּה חוֹלֶקֶת אֶת יְצוּעָה, אֶבְז־אֶבְז.
בַּת חֲסוּת אִמָּה גּוֹחַחֶנֶת לְמִצָּא אֶת פְּרוּר הָאוֹר.

עוצמתה הגברית־סמכותית של האם בשיר זה – בניגוד להווייתה המימית־נשית־מתפוגגת בשיר הקודם – מקורה בין היתר במעמדה כאפוטרופסית של המלה, מלת השיר. המלה, שהיא בת חסותה, מלווה את המשורר בכל רכיו, חולקת איתו את יצועו אבנד־אבן³ – כמו הלילה שנעקף שונית־שונית בבית הקודם, וכשם שהאם בבית הקודם עזרה לעקוף את הלילה, כך בת־חסותה, המלה, גוחנת למצוא בחשיכה את פירור האור. על הקשר, במוחו של צלאן, בין אור למלה, בין הלילה העבות שירד על השפה הגרמנית לאור שהוא מבקש לדלות מתוכה, יעידו דבריו המפורסמים, כמה שנים אחר כך, ב"נאום לרגל קבלת פרס העיר ברמן לספרות". כאן הוא מדבר על הגרמנית שיצאה שוב לאור היום אחרי האפלה הרצחנית בה היתה שרויה:

היא השפה, נותרה לא אבודה, כן, למרות הכל. אבל עתה צריכה היתה לעבור ולצאת מתוך היעדר־התשובות שלה עצמה, לעבור ולצאת מתוך היאלמות נוראה, מתוך אלף האפילות של הדיבור הממית. היא עברה ויצאה ולא היו לה מלים למה שאירע, אבל היא עברה דרך ההתארעות הזאת. עברה ויצאה ושוב ניתן לה לצאת לאור היום, 'מועשרת' מכל זה. ("סורג־שפה", עמ' 125-126)

האם, כאפוטרופסית של המלה הגרמנית, היא המוליכה את המשורר כשהוא עולה

3 פלסטינר מקשר את המלה Lager (יצוע) עם Konzentrationslager (מנהדר־כיו).

ויוצא מן האפלה אל האור, אל פירור האור, אל תקוות האור. בן חסותו של אפוטרופוס נקרא Mündel בגרמנית, מלה המעלה על לב את המלה Mund, פֶּה, מצד אחד, וגם את Mandel, שקד, מצד אחר – שתיהן מלים הרות משמעות ביצירתו של צלאן; זו האחרונה נקשרת אצלו לצורת העיניים של האשה היהודיה ובתור שכזאת חוזרת לא אחת בשירים המתייחסים לאם.⁴ בעברית, סמיכות מובלעת זו של צלילים ומשמעויות אינה יכולה שלא ללכת לאיבוד.

מה שמוטל על בן-חסותו של אפוטרופוס הוא להשתחרר מן האפוטרופוסות, לצאת ממעמד הקטין למעמד הבגיר (בגרמנית: mündig – אף זו מלה המתקשרת ל־Mündel); ואם ניישם לשון מטאפורית זו ללשון הריאליה של צלאן, משמע שהשירה מבקשת (מוכרחת?) לבוא במקום האם הממשית. כך אפשר לפרש את השיר "Ich hörte sagen" מתוך הקובץ הבא, "מספ אל סף" (1955):

שמעתי אומרים

שְׁמַעְתִּי אֹמְרִים כִּי יֵשׁ
אָבֹן בְּמַיִם וּמַעְגָּל
וַיַּעַל לְמַיִם מְלָה
הַמְקִיפָה אֶת הָאָבֹן בְּמַעְגָּל.

רְאִיתִי אֶת הַצִּפְצָפָה שְׁלִי יוֹרֶדֶת הַמַּיְמָה,
רְאִיתִי אֶת יָדָה נִשְׁלַחַת לְעַמְקָה,
רְאִיתִי אֶת שְׂרָשִׁיָה מִתְחַנְנִים שְׁמַיְמָה לְלִילָה.

לֹא אֶצְתִּי בְּעַקְבוֹתֶיהָ,
רַק הִרְמַתִּי מִן הַקֶּרֶקַע אוֹתוֹ פְּרוֹר
שְׁצוּרָתוֹ צוּרַת עֵינַיָה וְאַצִּילוֹתָו,
הַסֶּרְתִּי אֶת שְׂרָשֶׁרֶת הָאֲמֵרוֹת מְעַל צוּאָרָה
וְעֵטְרַתִּי בָּהּ אֶת שׁוּלֵי הַשְּׁלָחַז, שֶׁהַפְּרוֹר מוּטָל עָלָיו.

וְשׁוֹב לֹא רְאִיתִי אֶת הַצִּפְצָפָה שְׁלִי.

4 כך "מני את השקדים" ו"מנדורלה", ב"סורג-שפה".

סתירותו של השיר הזה, כמו של רבים משירי צלאן, נובעת ממערכת סמלים המתפענחת לא במסגרת השיר האחד הזה, אלא רק במסגרת לשון הסמלים של צלאן כולו, של מכלול שיריו. מים, אבן, מעגל, צפצפה, פירור – כל אלה חוזרים ברבים משיריו וצוברים רבדי משמעות. עם זאת – ומתוך ההכרה בכך שאין מקום במסגרת רשימה כגון זו לדיון מקיף – דומה כי משהו נרמז גם בגבולות השיר האחד הזה. אבן, מים ומעגל מתקשרים באופן טבעי לכובד, טביעה ושלמות; ומכאן שהאבן במים היא כובד שוקע, או כובד הזיכרונות המשוקע במי השכחה, וכשהמלה מקיפה את האבן הטבועה במעגל, היא משווה לה צורה, אולי מעניקה לה משמעות. וגם הנרטיב בהמשך השיר מתפענח, חלקית לפחות, מתוכו עצמו: ה'צפצפה שלי' (אמו?) השוקעת באותם מי שכחה, והאני, המרים את הפירור "שצורתו צורת עיניך ואצילותן", כלומר את תמצית הווייתה של אותה צפצפה טובעת, מסיר את המלים ("שרשרת האמרות") מעל צווארה ומקיף בהן את הפירור שהוא תמצית הווייתה (במקביל להקפת האבן במעגל). ובאותו רגע, כשהמלים היו להווייה נפרדת, למעגל הרה"משמעות, באותו רגע נעלמת הצפצפה-האם לבלי חזור. הווייתה הפיזית נסוגה לתמיד מפני הווייתה המילולית, הווייתה כשיר. בת-החסות ירשה את מקום האפוטרופסית שלה.

אבל האומנם היא נסוגה לתמיד? כפילותה של האם – אפוטרופסית ובת-חסות, אם פיזית ואם מילולית, אולי, כדברי דל קארו, מנמוסינה אלת הזיכרון ובתה המוזה – מתבטאת כאן בכפילות מעמדה הדקדוקי: גוף שני (עיניך, צווארך) וגוף שלישי (הצפצפה היורדת למים). הטלטול בין 'את' ל'יא', ובין לשון ליטראלית לפיגורטיבית, ממחזיז את הטלטול בין זיכרון האם הממשית לבין גלגולה בחומר שירי. פיצול זה חוזר בשיר האחרון שרציתי להביא כאן, שיר שהיססתי להביאו בגלל קשיים גדולים מאוד בהבנתו, ועם זאת נרמה לי שאייאפשר בלעדיו. כוונתי ל"Vor einer Kerze", אף הוא מתוך "מספ אל סף":

לנוכח נר

זֶהב שְׁחוּט, כֶּ

מְצוֹתָהּ, אָמֵא,

עֲשִׂיתִי אֶת הַפְּמוֹט, שְׁמִתוֹכוֹ

הִיא עוֹלָה לִי אֶפְלָה מִבֵּין

רְסִיסי שְׁעוֹת:

בַּת

הַיּוֹת־מֵתָה שְׁלָהּ.

דִקְת־גִזְרָה,
צֵל צָנוּם, עֵינֵי שְׁקָרִים,
פִּיהַּ וְעִרְוֹתָהּ
אֶפּוֹפִים פֶּרֶר־יִתְנוּמָה מְקַפְצִים,
הִיא מְרַחֶפֶת וְעוֹלָה מִן הַזֶּהָב הַפְּעוֹר,
מִמְרִיאָהּ
אֶל פְּסַגַּת הָעֶכְשָׁו.

בְּשִׁפְתֵימִים
עֲטוּיֹת־לִילָה
אֲנִי אוֹמֵר אֶת הַבְּרָכָה:

בְּשֵׁם הַשְּׁלֶשָׁה
הַנִּצְצִים זֶה עִם זֶה עַד
שְׁקוֹעַ הַשָּׁמַיִם בְּקִבְרֵי הַרְגָּשׁוֹת,
בְּשֵׁם הַשְּׁלֶשָׁה, שְׁטַבְעוֹתֵיהֶם
מִתְנוֹצְצוֹת עַל אֶצְבְּעֵי כָּל אֵימַת
שְׁאֲנִי מִתִּיר אֶת שְׁעַר הָעֲצִים שִׁבְתָּהוּם,
כְּדִי שִׁיְהִימוּ הַמַּעֲמָקִים מִמֵּימֵי עֲתִירִים יוֹתֵר, -
בְּשֵׁם הָרֵאשׁוֹן שֶׁבְּשְׁלֶשָׁה,

שְׁנַצְטָעֶק
כְּשֶׁבֵּא הַיּוֹם לְחַיּוֹת בְּמָקוֹם שְׁכֵבֶר הִיָּה שֶׁם דְּבָרוֹ לְפָנָיו,
בְּשֵׁם הַשְּׁנַיִ שֶׁצָּפָה וּבָכָה,
בְּשֵׁם הַשְּׁלִישִׁי, הָעוֹרֵם
אֲבָנִים לְבָנוֹת בְּתוֹךְ, -
אֲנִי קוֹרֵא לָךְ דְּרוֹר
מִן הָאָמֶן הַמְחַרֵּשׁ אֶת קוֹלְנוּ,
מֵאוֹרֵי־הַכְּפוֹר הָעוֹטֵר אוֹתוֹ
שָׁם, מְקוֹם שֶׁהוּא צוֹעֵד גְּבוּה־מְגִדָּל אֶל תּוֹךְ הַיָּם,
שָׁם, מְקוֹם שֶׁזוֹ הָאֶפְרָה, הַיּוֹנָה,
מְלַקְטֶת אֶת הַשְּׁמוֹת

מִזָּה וּמִזָּה לְמֹת:
 אֶת נֹתֶרֶת, אֶת נֹתֶרֶת, אֶת נֹתֶרֶת
 בְּתֵהּ שֶׁל מֵתָה,
 מְקַדְּשֵׁת לְלֹאוֹ גְּעֻגֻעִי,
 מְאָרְסֵת לְבִקִּיעַ הַזְּמַן
 אֲלֵיו הוֹלִיכְנִי דְבַר הָאֵם,
 כְּדֵי שְׂאֵד הַפֶּעַם הַזֹּאת
 תִּרְעַד הַיָּד
 הַלּוֹפֶתֶת אֶת לְבִי שׁוֹב וְשׁוֹב.

הלהבה העולה מנר הנשמה שהמשורר מדליק לזכר אמו, אינה האם עצמה אלא בתה, "בתה של מתה", או 'בת היות-מתה' (Totsein) שלה, בת ההוויה או הקיום שיש לה, לאם, חרף מותה, או אולי בכוח מותה. כלומר, נוכחותה של האם כמוזה, כמי שמייצגת את שירתו, לובשת דמות נפרדת מן האם, דמות בתה של האם המתה, שבשירים אחרים היא מופיעה כאחותו של הרובר (צלאן, כאמור, היה בן יחיד ולא היתה לו אחות).⁵ הברכה שהוא מברך אותה ב"שפתיים עטויות-לילה", שפתי מי שבא מחשכת השואה, מעמתת זה מול זה את השילוש הנוצרי – על המאבק, התהום, הצעקה, הבכי, ה'אמן' מחריש האוונטיים, האור הכפורי וההגמוניה השחצנית כמגדל קתדרלה – עם מה שנותר, נותר, נותר (שלוש פעמים, כעין תשובה אירונית לשילוש): בתה של המתה, הקוראת "לאו" או יוצאת חוצץ נגד כל זה ו"מאורסת לבקיע הזמן / אליו הולכני דבר האם".

שתי שורות אחרונות אלה ראוי שנתעכב עליהן. "דבר האם" (Mutterwort) עומד כאן בניגוד גלוי ל"דבר" (Wort) שנזכר כמה שורות לפני כן, דברו של הראשון מבין השילוש הנוצרי, האב, ש"נצטעק" "כשבא היום לחיות במקום שכבר היה שם דברו לפניו" – כלומר, כשבא תור האינקרנציה ונגזר על האב "לחיות" חיי אנוש במקום שכבר היה שם מאז ומעולם "דבר" האל, דבר האב, הלוגוס (וראו: "בראשית היה הדבר", בפתח הבשורה על-פי יוחנן). מול העולם הלוגוצנטרי, עולם האב, מעמיד צלאן את "דבר האם" – והוא שמוליך אותו ל"בקיע הזמן".

מהו "בקיע הזמן"? דל קארו סבור כי הכוונה לשואה. ונכון שבמבט ראשון השואה היא הנקשרת ל"דבר האם" שנספתה בשואה. אבל "בקיע הזמן" ("Schrunde der Zeit") מזכיר ביטויים דומים אצל צלאן, שעניינם הזמן העומד מלכת ברגע של התגלות על-זמנית. כך "נקיק הזמנים" ("Zeitenschrunde") בשיר "קורצף", או "חור

5 בחלק מדבריי על השיר הזה אני מתבסס על פירושו של אדריאן דל קארו.

הזמן" ("Zeitloch") בשיר "פֶּסּוּקְשׁוּפֶּר" ("סורג־שפה"). על "חור הזמן" אומר סטפן מוזס, בספרו "עקבות הכתוב" ("Spuren der Schrift", 1987): "פסק זה בחלל ובזמן תוחם סוג אחר של מציאות שבו האחר המוחלט יכול להתרחש" – ודוגמה פשוטה (ורלבנטית במיוחד ל"פסוקשופר") הוא החג, הקוטע את רצף הזמן הקלנדררי כדי לפנות מקום לאלוהי.⁶ אבל אם סיפור ההתגלות התנ"כי הפך אליבא דצלאן לטקסט ריק (Leertext),⁷ וההתגלות עצמה ל"לא־כלום של ההתגלות" (כך כותב מוזס, בעקבות ביטוי של גרשם שלום הכותב כך על קפקא), הרי במקומם, אומר מוזס, באה עכשיו ההתגלות השירית ("שמע עצמך פניה / בפה") (כאותו "אחר מוחלט" המתרחש עכשיו ב"חור הזמן". ודומני כי דבר זה עצמו מתרחש גם ב"נְקִיק הַזְּמַנִּים" בכית האחרון של השיר "קורצף":

עֵמֶק
בְּנִקִּיק הַזְּמַנִּים
לֵיד
יַעֲרַת הַקֶּרֶחַ
מְחַפָּה, וְהִיא גְבִישׁ נְשִׁימָה,
עֲדוּתָהּ
הַנִּצְחָת.

ערותו של השיר, עדות ניצחת באמיתותה, "גביש נשימה" טהור, ניגודו של "המלל הססגוני" של ה"שירשקר", שוכנת עמוק בנְקִיק הַזְּמַנִּים. לשם, אם לחזור ל"לנוכח נר", הוליד את המשורר "דבר האם": לא "הדבר" בה"א הידיעה, לא דבר האב, לא ההתגלות האלוהית, אלא האם כמקור שירתו. ומי ש"נוֹתֶרֶת, נוֹתֶרֶת, נוֹתֶרֶת", לאחר שהמתה טבעה במי השכחה, כאותה צפצפה, היא בת־דמותה השירית, המוזה, בתה של המתה, או "בת היות־מתה" שלה, כלומר בת ההווה המלאה, הלא טובעת, הלא נשכחת, שיש להם למתים.

אותה דמות אפלה שעולה מלהבת הנר, נר הזיכרון, היא הבת שהאם יולדת, היא השיר שהאם מיילדת, ובתור שיר היא מסמנת ניצחון על האין. אם צלאן חוזר שוב ושוב

6 או, בלשונו של ולטר בנימין, כדי לפנות מקום לנסיון האותנטי (Erfahrung). מוזס מצטט את המסה של בנימין על בורלר: "... חישוב זמן המעמיד את יחידותיו השוות מעל לרצף שלו [אינן] יכול לוותר על השארת קטעים בלתי־שווים, בולטים בתוכו. שילוב ההכרה באיכות עם מדידת הכמות היה פעלם של לוחות השנה, המפנים, כביכול, בימי חג משבצות ריקות להיזכרות" – ולטר בנימין, בורלר, תר' דוד ארן (ספרית פועלים/הקיבוץ המאוחד, 1989) עמ' 119.

7 בתרגומי ב"סורג־שפה": 'מְקַאֲרִיק'.

לפרדוקס של מות האם כהווייה האמיתית, כמפגש האמיתי, כפריחה האמיתית:

רק שם נכנסת אל השם שלך פלה,

פסעת ברגל בוטחת אליך

.....

מה שמת חבק בנרועו גם אותך

ולעתים, כשרק

האין עמד בינינו, מצאנו

את כל הדרך פלה זה אל זו.

הלמטה

הנה

הוא אחד הנזרים

הצצים פרא.

אם הוא חוזר שוב ושוב לפרדוקס הזה, הרי זה משום שהשיר שהולידה האם הוא הקבוע-ועומד בעולם של חלוף, הוא הבקיע או החור שבזמן.

לקונפיגורציה המורכבת הזאת הוא נותן ביטוי מדהים באחד הקונסיטים הבארוקיים ביותר שלו. כוונתי לשיר המתחיל במלים "בגרגר הכרד" ("סורג־שפה"). מותה של האם היה בנובמבר, כמזל קשת. הקשת יורה כאן את החץ הממית ממיתר החוט בו זכר המתה צרור בלב. החץ הופך ל"כתב־חץ", שהוא זיווג של כתב וחץ, טקסט ומוות, שיר הנורה ישר מנשמתה הצרורה בלב:

בחוט־הלב צרוזים

מלמולי תולעים – :

מיתר, ממנו

עף בשריקה כתב־חץ שלך,

הקשת.