

סיגל נאור פרלמן

יופיה עוד אינו ידוע

לשון אפוזיציונית, בגידת האם ועוצמתה של שירת "זך המאוחר"

"כל חיי אני ברחתי מפני מכאניות, שלא לחזור על עצמי. את זה רק מכונה עושה. לכן כל ספר זה רק ניסיון, מוצלח או לא מוצלח, להתנתק מקודמו. מפני שהמכאניות היא אויבת. זו הסכנה הגדולה ביותר. יכול להיות שזה מה שמצפים ממך. לחזור על עצמך." (נתן זך בראיון ליעקב בסר, עיתון 77, 198, 1997)

מאז "אנטי-מחיקון" (1984) הפכה שירתו של נתן זך למעין אכזבה מתמשכת לאוהבי המשורר, כלומר לאוהבי "זך המוקדם". גם הביקורת לא נטתה חסד לספריו המאוחרים ("כיוון שאני בסביבה", 1996 ו"הזמיר כבר לא גר פה יותר", 2004). זך המשיך אמנם לככב באמצעי התקשורת, לפעמים גם שלא בטובתו, המשיך לכתוב כתיבה פובליציסטית, פירסם אפילו טור קבוע על שירה ב"הד החינוך", ביטאון הסתדרות המורים, אבל דומה כאילו כל אותה עת חי את ההון הסימבולי שעשה בעת שהיה "זך המוקדם".

על הטענה ששירת זך השתנתה באופן קיצוני במשך השנים, קשה לערער: בעוד שירתו המוקדמת מתאפיינת בכמה סימני היכר מובהקים, שאף זכו לכינוי "נוסח זך": א-סנסטיביליות, אינטלקטואליזם מרוחק, חזרות כמו-אליוטיות, חשדנות "הרוח השולל תדיר" ("אינני יודע. באמת שאינני יודע"), ושכבות של אירוניה חריפה, הרי שירתו המאוחרת (בעיקר ב"כיוון שאני בסביבה") חומקת מכל "נוסח"; לבד מהיותה מגוונת בצורות שיריות שונות (שירים ליריים, פזמונים, שירי דיוקן), היא מתאפיינת במשפטים ארוכים, כמעט פטפטניים, בגילוי לב אוטוביוגרפי ובהיענות למקום ולזמן קונקרטיים. שינויים אלה, כך אני סבורה, אינם פועלים לרעת שירתו המאוחרת של זך, שעל יופיה אדבר כאן, אלא מחייבים לקרוא אותה מתוכה, על פי כלליה שלה, תחת הניסיון לשפוט אותה על פי "נוסח זך המוקדם".

הנה, ציטוט רחב מאת אריאל הירשפלד, המנמק את אכזבתו מהקובץ "כיוון שאני בסביבה":

זך היה מרכזה של השירה העברית. לא מנהיגה הרודני אלא הנקודה הגיאומטרית, הערטילאית כמעט, שעליה נשענה המחשבה הספרותית בעברית בדור האחרון. הוא היה מנסחו המובהק של ה"אני" הישראלי, במובן החמור של המלה "אני"... זך העמיד את מרכזה של השירה העברית על "מקום" מסוג חדש-ישן בעברית: לא "ממלכה" (אלתרמן ב"עיר היונה") אלא נפש הקשורה בלשון. המקום המופשט הזה, שהוא לעולם "גלותי" במהותו, שמר על מקדם החתרנות ההכרחי לכל מעשה אמנות. משום כך היה זך לא מנהיג כוחני או אסכולתי, אלא מעין נקודת משען שעליה יכלו רבים להשעין את מבטם ולשאוב ממנה את כוח החירות להרים את עולמם. הוא היה פתח לשירים שונים באמת [...] זך הגלה עצמו מן ה"מקום" שתפס בה, ובמשך פרק זמן משמעותי יצא מתחום התרבות העברית בפועל ממש (אם גבולות הארץ קשורים באמת בגבול מקומה). ההיתלשות הזאת של משורר עברי בעל תפקיד תרבותי כה גורלי בצמיחתו של הדור הזה, היא משמעותית לא פחות מן התפקיד שמילא בו בשעתו האחת, הראשונה (ואין מדובר בעמדה הקיומית והפוליטית שביטא בפועל אחר-כך, במשך השנים). זך לא פיתח את ה"אני" שהציג ב"שירים שונים". הוא זנח אותו והמיר את ההתפתחות בשינויים ("שונים"). התרוקנות ה"אני" היא תולדותיו של הדור הישראלי הזה. מן הספר האחרון של זך עולים ונגלים פניה של הטרגדיה המשתרעת מאחורי פניו החלולים של הדור" ("הארץ", תרבות וספרות, 10.5.1996)

מחד גיסא כותב הירשפלד: "זך העמיד את מרכזה של השירה העברית על 'מקום' מסוג חדש-ישן בעברית... נפש הקשורה בלשון... המקום המופשט הזה, שהוא לעולם 'גלותי' במהותו, שמר על מקדם החתרנות ההכרחי לכל יצירת אמנות", ומאידך גיסא: "זך הגלה עצמו מן 'המקום' שתפס בה, ובמשך פרק זמן משמעותי יצא מתחום התרבות העברית בפועל ממש". במילים אחרות: יש שתי "גלויות"; אחת "טובה" והאחרת "רעה". "הגלות הטובה" היא התייצבותה של שירת זך המוקדמת מחוץ "למקום הממשי" ובתוך "הלשון", ו"הגלות הרעה" היא עזיבתו של זך את "המקום הממשי". חשוב לציין פרט ביוגרפי שאינו נעדר מן הביקורת: בין השנים 1967 ל-1978 חי זך בלונדון וכתב שם, בין היתר, את עבודת הדוקטור שלו. מכל מקום, המחשבה הסותרת של הירשפלד יכולה להתיישב רק כך: זך המשורר מילא תפקיד מרכזי כמי שאֵץ את הכאן-ועכשיו לטובת האסתטיקה השירית, ובעזיבתו את הארץ הותיר את השירה העברית זנוחה ללא העיקרון המכוון הזה. ה"אני" הפואטי אליו מתגעגע הירשפלד – לפחות בעת שכתב את המאמר – הוא אותו "אני", זה של "אני אזרח העולם", ה"אני" אותו זנח, לכאורה, זך ושאת התפתחותו המיר ב"שינויים". התרוקנות ה"אני" ו"פניו החלולים של הדור" המגולמים באופן בולט ב"כיוון שאני בסביבה", כפי שרואה זאת הירשפלד, הם, אפוא, טענתו המרכזית נגד "כיוון שאני בסביבה" והם הגורמים לחוסר הרצון שלו לקרוא ב"זך המאוחר".

הירשפלד צודק כאשר הוא טוען כי "המקום" החדש שהעמיד זך בשירתו המוקדמת הוא נפש הקשורה ב"לשון", ונראה כי לפחות בחלקה, גם שירתו המאוחרת היא כזו; הראייה הבולטת ביותר לכך היא שיריו הפוליטיים, בעיקר ב"צפונית מזרחית", שאינם מתייחסים ישירות למציאות הפוליטית מחוץ לשיר, אלא עטופים, רובם ככולם, במבנים בדיוניים. כך, למשל, השיר "משב רוח חמה", הפותח את השער "הארץ המובטחת" ב"צפונית מזרחית":

משב רוח חמה וארץ קיץ מתנערת,
וגמלים באבק הרחוב, נחיל דבורים
נשא כעשן. פלטת הכרתי והפלתי
עוד ממלאה את כל הרחובות. (עמ' 103).

התאריך החותם את השיר הוא ספטמבר 1970, ונראה שהשיר מכוון לאירועי "ספטמבר השחור", המתקפה של צבא ירדן על מעוזי הארגונים הפלסטיניים בתחומי הממלכה וטבח המוני באלפי פלסטינים; השיר איננו מתייחס לאירועים באופן ישיר אבל משווה רושם של התפוררות למציאות ורק מרמז למציאות הפוליטית מחוצה לו. כך גם הנבואה על המציאות העתידית, שיסודותיה נוצקים על הרס ומשמרים אותו, נבואה בה חותם הדובר את השיר, והיא מתרחקת מן ה"מקום":

הנדי המשך את דרכו,
העיר אשר קמה על המלח,
אתרית איוב הזרה
סמוכים לעתיד נדאי. (שם)

גם השער "השני והשלג", המופיע ב"אנטי-מחיקון" ועוסק במלחמת לבנון הראשונה, נתון בחלקו תחת איפול סגנוני המרחיק את המציאות מחוץ לשיר. למשל, בשיר "יבשת אבודה", העשוי כמשל, מתוארת מציאות מתפוררת אף יותר מזו המתוארת בשיר "לחוף ימים", שהופיע ב"שירים ראשונים" וכונס בהמשך ב"שירים שונים":

האניות שבהן הביאו אותנו לבנות
את פתם ואת רעמסס הפליגו כלעמם שבאו
ואנו נתרנו על החוף עם בנגי העצק האלמים
אשר לא ידעו לומר לנו לאיזה שליט ולאיזה צרף נבנו.

עוד מעט ירד הלילה הגדול, לילו של המדבר,
שעות האור מעטות באזורים האלה,
ואנו נותר עם הדברים שחשכנום ליפים
ולכדאים להלחם למענם, בכלי דעת
אם גם השמש העולה תספיק לדעתנו (עמ' 17).

בעוד בשיר "לחוף ימים", הבנוי כאלגוריה המבקרת את הציונות הקולוניאליסטית, הקרקע, לכל הפחות, יציבה, הרי ב"יבשת אבודה" הקרקע כבר איננה איתנה והיבשת כולה שוקעת:

כשפסיכך הפל שוקע למקום שמתוכו עלה:
תחלה הצמחה. אחר גם אנשים: גברים,
נשים וטף, ובידיהם ספרים ושעונים, כמו פליטים, ונכרטיסים;
(אנטי-מחיקון, עמ' 62)

ואולם, לשער זה, שלא כמו קודם, חודרים בראשונה יסודות אוטוביוגרפיים-פוליטיים מובהקים, שביטויים המרכזי הוא שמות מקום (חיפה, תל-אביב), מועדים ("ערב הפלישה ללבנון"), ודמויות ביוגרפיות (ישראל – חברו של הדובר, אשר נפצע במלחמה, וגוני הרניק שנהרג בקרב על הכופור). השמות מצביעים על כך שזך, בשלב זה, מבקש לסמן "כאן-ועכשיו" ממשיים.

יתרה מזאת, בעוד בשירים של "צפונית מזרחית" אין האני-המשורר מצליח להיחלץ ממעגלי הריקבון ורק מתעד אותם, הנה ב"אנטי-מחיקון", ניכרים כבר בבירור יסודות ההיחלצות; ב"שיר לגוני", למשל, מספיד המשורר, בגוף שני, את גוני הרניק שנהרג בקרב על הכופור. הוא מעמת את תפיסת המוות המטאפיזית והאידיאית שלו עצמו בשירו המוקדם "חרטה"

...אינני יכול לשוב, אִמַר הַמֵּת.
הַתּוֹלְעִים אֵינָם מְנִיחִים לִי לְהִתְחַרֵּט
וְרִיחַ הָאֲדָמָה מְמַלֵּא אֶת נְחִירִי.

כֵּל מַה שְׁחִי חִי, אִמַר הַחִי,
אָכַל, אָחִי, אֵל תִּתְּרָאוּ מִפְּנֵי הַמֵּת.
הוא לעולם, לעולם
לא יוכל להתחרט. (עמ' 33).

זה השיר שנמצא בין חפציו של גוני – עם תפיסתו המפוכחת של גוני את המוות הממשי: "ממך ומחבריך אני לומד את אמץ-הלב/ שחסר לי בגילכם:/ שהייתי עכשיו לתלמידכם, / שהייתי עכשיו לתלמידך, / שלקחת אתך שירי למלחמה, / אני אוסף אלי את מותך. / אשתדל להיות ראוי לו." (עמ' 63). לבל נטעה, זו איננה מניירה ליום הזיכרון. לצד ההספד, מבקר המשורר את גוני על שיצא למלחמה, והוא פותח את השיר במילים: "אינני יודע מה הניע אותך לקחת אתך/ בין חפצייך דוקא את השיר על המת/ אשר התולעים אינם מניחים לו להתחרט". ואולם, הביקורת איננה מופיעה רק ברובד הגלוי של השיר, אי ההבנה ביחס ליציאה למלחמה, אלא, בעיקר, ברמיזה הריתמית לפתיחת סיפור עקידת יצחק; הריתמוס של השורות הפותחות את השיר "אינני יודע מה הניע אותך לקחת אתך בין חפצייך" מהדהדות את המלים "קח את בנך את יחידך אשר אהבת את יצחק והעלהו לעולה...". לשני הטקסטים הללו משותפים הן החריזה הדקדוקית הנוצרת באמצעות הטיית השייכות של גוף שלישי יחיד, הן ריבויין של האותיות כ' וח', והן קצב הקריאה האיטי שאותו מכתוב החרוז הדקדוקי. זך מסרב, אפוא, לקבל את מותו של גוני כ"גזרת הגורל הרע" ומבקר אותו, בכאב גדול, על שהקריב עצמו על מזבח המלחמה.

בשיר אחר, "חיפה: ערב הפלישה ללבנון" אומר המשורר: "השאר יופצו או יופגזו כדי להבטיח/ שלא יהיו עוד נפגעים/ במקלטים של הליכוד, המערך והאגודה". אין זה מיותר לדרוש ממבקרי ספרות לזכור את מה שהניע אצל המשורר את תחושת הבידוד והבדידות מול ההיסטוריה המלחמתית בשבועות הראשונים של מלחמת לבנון הראשונה. אחרי הכל, "שלום עכשיו" הסתגרה בבתיים, או הלכה למלחמה, הכנסת תמכה ברוב מוחץ באותה פלישה, ורק נציגי חד"ש הצביעו נגדה (אפילו יוסי שריד ושולמית אלוני העדיפו להיעדר מן המליאה). האם אין בחומרים ה"אקטואליים" האלה של זך משום עדות למשהו אחר משהבחין הירשפלד, או "מאוכזבי זך" אחרים?

הגורם לפעפוע היסודות האוטוביוגרפיים-פוליטיים לשירתו של זך, היא בשלב הזה, אי היכולת להתעלם עוד מן המציאות הפוליטית. זך מצא עצמו אנוס להגיב על המלחמה הזאת. ואמנם, במקביל לכך, בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים, פירסם זך באינטנסיביות מאמרים פובליציסטיים הקוראים ליוצרים להיענות למחויבותם המוסרית והפוליטית ולא להדיר את "הכאן והעכשיו" מיצירתם. באחד מן המאמרים הללו הפך להיות הפרקליט המובהק ביותר לתפנית הפוליטית בשירה העברית, תפנית שהתחוללה במלחמת לבנון:

מובן שאין זה מקרה בלבד שיותר ויותר קולות "פוליטיים"... נשמעים בספרותנו בשנים האחרונות. בעיקר יש כאן לחץ המציאות, לחץ שאפילו רחוקים ומסתגרים

אינם יכולים לעתים לעמוד בפניו. אולי ניתן לראות בתופעה עדות להתבגרותה של ספרותנו הנוכחת לדעת שהיא מסוגלת לחרוג מן הגבולות שהציבה לעצמה בעבר הלא־רחוק, ואף לעכל יותר ויותר חומרי מציאות נאה (על משקל בשר נא). מי שרצה, יוכל כמובן לדבר בהקשר זה על רגישות, על מצפון ועל "אנשי רוח" (כולן מילים גסות בימינו), כאן אולי כדאי לדבר על חזוק שרירים שנתרפו (שרירי לשון, כמובן!), ועל בקשת מלט מן הבנאליות של השיר הטרקליני המנומס או השיר הטרקליני הלא־מנומס. אנשים מגלים פתאום שהם מסוגלים לכתוב גם על דברים אחרים – ואחרת... " (ידיעות אחרונות, תרבות ספרות ואמנות, 13.8.82)

האם מן הנמנע הוא לראות בדברים הללו חץ כפול אותו שולח זך גם אל שירתו המוקדמת וגם באלה המבקשים להסתגר בגבולותיה, בגבולותיו של "השיר הטרקליני", שהמציאות נותרת מחוצה לו? את אחד המאמרים היותר חריפים שלו הקדיש זך לעורך "סימן קריאה", שפירסם מאמר בכתב העת, בעיצומה של מלחמת לבנון, ובו כתב מין מאמר אה־לה נתן זך של שנות החמישים:

נראה לי שכיוון הכוח של הספרות שלנו הוא לפרוש ה י ו ם מכתובה פוליטית (בניגוד ל פ ע י ל ו ת פוליטית של הסופר). ולא מתוך עייפות וחולשה – אלא מתוך פתיחת רגישויות ב"מציאות" האובססיבית שלנו... מה יכולה לתת לנו – קוראי הספרות המשוכנעים – שירה פוליטית? ניסוח חזק, מטאפורה אפקטיבית, פה לרחשי־המוח, אבל לא הארה חדשה, לא מחשבה חדשה, לא מודעות חדשה. הדיווח העיתונאי עז משירה... נכון להיום. בישראל של היום כבר מוצו כמעט כל אפשרויות השירה הפוליטית. אמנון אברמוביץ אפקטיבי יותר מכל שיר פוליטי. ואם יש לשירה תפקיד חברתי כאן ועכשיו, הרי זה להחזיר את האדם המתרוקן בישראל אל מלוא הווייתו, אל רוחב חוויותיו. אל מחוזות רגשיים ולשוניים אחרים. להעמיד אדם ולשון מול אובססיה עילגת. ("סימן קריאה", 16-17, 1983, עמ' 9-10, הדגשות במקור).

זך ניגש אל האנכרוניזם של מנחם פרי ושומט מתחת לרגליו את השטיח הפואטי־אסתטי־ליריני־נקי־מפוליטיקה:

אני כשלעצמי הירגוני הרוג אם אדע כיצד ניתן להחזיר אדם מתרוקן אל מלאות הווייתו ורוחב חוויותיו. אבל אפילו נניח שכבר נמצאה דרך כזאת למלא את המתרוקן, מדוע זה נחסר בודו־ליבנו דווקא את החוויה הפוליטית (בלשוני שלי: החוויה המוסרית, הדחף לצאת כנגד העול) מ"מלאות ההוויה" ו"רוחב החוויות" של הסובייקט הנתון לתהליך התיראפויטי?... שירה פוליטית – ואמנות פוליטית וספרות פוליטית – דווקא מעשירות את "רוחב חוויותינו", אנו המתרוקנים עם אלה המתמלאים כאחד, וכי טעם זה עצמו די היה בו כדי להצדיק יצירה פוליטית, אילו נזקקה זו להצדקות. ("ידיעות אחרונות, תרבות, ספרות, אמנות" 19.8.83).

דבריו החריפים ומלאי ההומור של זך, אינם מובנים־מאליהם על רקע הרעש הכללי המבקש להפשיט את השירה הפוליטית מכוח הפעולה ולצמצם אותה למחוזותיו של "האני המתרוקן", ניסוח שלא במקרה מזכיר את דבריו של הירשפלד, המתגעגע אל "זך המוקדם", המובאים כאן בפתיחה.

"לחץ המציאות" שזך מזכיר בציטוט למעלה, איננו רק זה של המציאות הפוליטית, אלא גם "לחץ המציאות" הפרטי שלו ואף ממנו אין הוא יכול להתעלם; אמו נפטרה בתחילת שנות השמונים והמוות שזך עסק בו, בגבולות הלשון האיריאית, או המטאפיזית, ב"שירים שונים", מתחלף ב"אנטי-מחיקן" כמוות ממשי. הציפייה מזך, להתעלם מן השינויים האוטוביוגרפיים האישיים והפוליטיים – ולשינויים הללו רומז הירשפלד, ובצדק, שכן זהו המאפיין המרכזי של שירתו המאוחרת – ההתעלמות הזאת איננה אפשרית.

נסים קלדרון היה בודד בכתיבתו החיובית על "כיוון שאני בסביבה". בין היתר כתב:

בעיני העיקר הוא השינוי הגדול שעובר זך בשנים האחרונות – שינוי שהספר הזה מסכם אותו ומבהיר אותו. זה השינוי שעובר על משורר שהתרכות הישראלית נעשית לו יותר ויותר חשובה ככל שהוא מתבגר... תמיד היתה בזך רגישות מיוחדת לזמן ולקצב. בעבר הוא כיוון את הרגישות הזאת בעיקר אל הזמן והקצב בשורה של שיר. היום הוא מעוניין גם בזמן כהיסטוריה – כהיסטוריה ספציפית של המקום הזה. הוא עובד כעת כמשורר כדי לומר דברים מדויקים על נושא שנאמרו עליו הרבה דברים כלליים ועמומים: קצב החיים של הישראליים. ("מקרוב" 1, חורף 1997, עמ' 93)

קלדרון מצביע גם על מה שניתן לראות בו את המאפיין המרכזי של שירת זך המאוחרת:

זה איננו רק הארוך והמגוון בספריו של זך. זה גם ספר בלתי סלקטיבי של משורר שהיה סלקטיבי מאד בספריו הקודמים. מי שחינך דור שלם, ואולי שני דורות, של משוררים ישראלים לדיבור מדויק ומדוד, מדבר בספר הזה בחוסר זהירות מופגן. מי שהאמין במשפט העברי הקצר והחד, מפליג כאן במשפטים ארוכים מאד – לפעמים שיר ארוך כאן הוא משפט אינסופי אחד שמציף את הקורא. מי שהיה כמעט נזיר של דיבור על סף השתיקה, כתב כעת ספר של "אדברה וירווח לי". (שם, עמ' 91)

קלדרון לא כיוון את דבריו רק לשינוי הסגנוני שעברה שירת זך. הוא הצביע על שינוי פואטי עמוק יותר, הכרוך בצורך לדבר "דיבור אוטוביוגרפי", וזהו, לטעמי, המאפיין המרכזי של שירת זך המאוחרת. ובכל זאת, לומר שזך המאוחר הוא "משורר אוטוביוגרפי" או "וידויי", משמעו לפטור אותו במעט מדי. היסודות האוטוביוגרפיים חודרים אל שירתו של זך בתחכום רב, שאיננו פחות מן התחכום המאפיין את שירתו המוקדמת; ואמנם, כפי שתכף נראה, מרגע שחודרים היסודות האוטוביוגרפיים אל שירתו של זך, הם הופכים להיות רקמה מרקמותיה ולא ניתן להבחין בינם ובין חומרי השיר האחרים; את היסודות האוטוביוגרפיים בשירתו של זך, אני מציעה, לכן, לכנות – "יסודות

פואטור-ביוגרפיים". מכאן ואילך אתמקד במקומה של האם בשירתו הפואטור-ביוגרפית של נתן זך.

אחד השירים היפים ביותר בקובץ "כיוון שאני בסביבה" הוא השיר "בשרות אז אולי" שהמוסיקליות שלו מהווה מעין רשת ביטחון נושאת אמת פואטור-ביוגרפית מרה. אצטט חלק מן הבית הראשון:

זֶה יָמִים רְחוּקִים אֲזֵי אֶל תִּבְקָשׁוּ מִמֶּנִּי
 דִּין וְחֶשְׁבוֹן מִדִּיק בְּשָׂדוֹת אֲזֵי אוּלֵי
 אֲנִי זֹכֵר שְׁזָה הָיָה עַל יַד בֵּית הַפְּנִסָּה
 הַגְּדוֹל בְּהַתְחַלַּת רְחוּב הַרְצֵל בְּרֵחוֹב מִקְבִּיל
 שְׁבוּ גְרָה אֶהְבֵּת בְּסֹר, נוֹאֶשֶׁת כָּכֵל אֶהְבֵּת יְלָדוֹת
 בַּת לְרוּפָא שְׁנַיִם יָקָה לְמִדְתִּי אֲזֵי בְּחוּגִים
 אֶצֶל קוֹרְצוֹנִיל וְאַלְיָהוּ וְנִעְמִי הַמּוֹרָה לְטָבֵעַ
 אֶהְבָּה נוֹאֶשֶׁת לְאַלְיָשִׁבֵעַ, מִמֶּשׁ כְּמוֹ אֶצֶל פְּנִחַס שְׁדָה, קֶצֶת לְמִטָּה
 מֵאִיפָה שְׁעֵשְׂרִים שָׁנָה מֵאַחַר יוֹתֵר חֲנִיּוֹת
 רַהִיטִים, אַחֲרֵי מִלְחָמַת הַשְּׁחֵרוּר, לוֹלֵק כְּבָר הָיָה
 בְּדַרְךָ לְעוֹלָם הַתְּחַתּוֹן, הַבְּרִיטִים שָׂרְפוּ לוֹ אֶת הַפְּנִים,
 אָבִיו, לְפָנָי זֶה הַשׁוֹפֵט מִפְּרָג, מְכַר אֲרָנְבוֹת וְנִקְנִיקִים,
 כְּבָר כְּתִבְתִּי עַל זֶה מִתְּבַלְבֵּל לִי קֶצֶת סֵדֵר הַזְּמַנִּים
 אָבִי עֵבֵד בְּשִׁבְלֵי הַבְּרִיטִים, בְּנָה לְהֵם מִחֲנוֹת צָבָא בְּבֶאֱרֵשִׁבֵעַ
 וְכַמְעַט הִרְג אֶת אָבִי אֲזֵי אוּלֵי
 לְקַחוּ אוֹתִי לְרוּפָא וּמִתּוֹךְ נִימוּס הַתְּחַלְתִּי לְדַבֵּר עַל מַחְלוֹת
 שְׁלֵא הָיָו וְשֵׁלֵא נְבָרָאוּ, עַל מֵה שֶׁהָיָה לֹא דִּפְרָתִי כְּמוֹכֵן, אֲזֵי אוּלֵי
 טְעִיתִי, לְבֵן הַשְּׁלוֹש־עֶשְׂרֵה אוֹ הָאַרְבַּע־עֶשְׂרֵה לֹא הִיְתָה שׁוֹיִם מַחְלָה
 וּמֵאֲזֵי אֲנִי טוֹעֶה חֲמָשִׁים שָׁנָה אֲזֵי אוּלֵי עֲכָשׁוּ אֲנִי מִתְקַן אֶת הַטְּעוֹת
 זֹאת אוֹמְרַת לֹא אֲנִי כִּי אִם מַחְלָתִי, אֲזֵי הָיָה רַק חֲלִי אֶהְבָּה... (עמ' 20)

הריבוי בבית זה איננו רק מילולי. סדר הזמנים, המקומות והאירועים – ההיסטוריים-אישיים וההיסטוריים-קולקטיביים – מרובים עד כדי כך שהם בלולים אלה באלה; למה מתייחסת, למשל, הקביעה: "מאיפה שעשרים שנה מאוחר יותר?" עשרים שנה אחרי האהבה לאלישבע, או עשרים שנה אחרי מלחמת השחרור? הדובר עצמו אומר מפורשות: "מתבלבל לי קצת סדר הזמנים". ועוד: מדוע נלקח הדובר לרופא? האם משום שאביו כמעט הרג את אמו או בגלל "חלי האהבה" לאלישבע? והאם חולי זה, בשל ה"בלבול", אינו יכול להיות מיוחס גם לאהבת האם? יכול גם יכול, כפי שמסתבר מהקונטרפונקט המפתיע בבית השני למילים "אז אולי", מילים היכולות

להישמע עילגות ומבהירות עד כמה מודע זך להטרוגניות הלשונית שהוא ערשה בה שימוש (גם זה עניין שונה מ"זך המוקדם", למשל, "התאבדותית פזאת"):

והאֶהְבָּה שְׁלִי הִיְתָה גַם הִיא הַתְּאֲבֹדוּתִית פְּזֹאת
הַתְּאֲבֹדוּתִית הִיא מְלֶה גְדוּלָה עָלַי אִז אֹוֹלֵי הַרְסָנִית
וְאִם הִיָּה לִי סְפוּי אִז הַרְסָתִי אוֹתוֹ בְּמוֹ יָדִי
כְּמוֹ שֶׁרַק אֲנִי יוֹדֵעַ לְהִרְסֵ וְהִרִי אֲנִי מְמַחֶה אִז אוֹלֵי
דְּבָרָתִי אֵלֶיָּה אֶהְבָּה יוֹתֵר מִדִּי
וְהִיא הִיְתָה שְׁלִי רַק שְׁלֵא הִיָּה לִי מְשַׁגַּע עַל זֶה
וְאֶבְדָּתִי אוֹתָהּ פֶּרֶב דְּבָרִים
וְהוּא אֶהֱבֶ אֶת אִמִּי, אֲזוֹלָאִי, וְאוֹלֵי רַק רְצָה לְשֹׁכֵב אֶתָּה
וְאֲנִי הַסְּפָרְתִי אֶת זֶה כְּמוֹ צְרַעַת מִפְּנֵי אָבִי, שְׁלֵא לוֹמֵר מִפְּנֵי. (עמ' 21)

המילים "אז אולי" הפזורות לאורך הבית הראשון כולו, ובאינטנסיביות גדולה עוד יותר בבית השני (גם מפני שמצטרף אליהן הצליל *ey* של מילים רבות בסביבתן – עלי, ידי, מדי, מפני), מתחברות למלה אחת, והיא זו הנושאת את המשמעות המרה – אזולאי (רק בקריאה ניתן להבחין בהבדל בין המילים "אז אולי" ו"אזולאי"). הזיכרון כולו, תהליך ההיזכרות הנפרש לאורך הבית הראשון, מודע ולא-מודע, הוא מעין הכנה לכאב הגדול: בגידתה של האם, לא רק בגידתה כאב, אלא בעיקר בגידתה בכך. מרגע שהפך תירוץ ההיזכרות בסביבה, במקומות, באירועים ובזמנים להיזכרות מודעת בבגידת האם, הופך הדובר להיות סנטימנטלי, בלי בושה:

וּמֵאִז אֲנִי מִתְגַּעְגַּע, לֹא, מִמַּחֶה לְגַעְגוּעִים, לֹא אֵלֶיָּה,
שֶׁמְרָה כָּל כֶּךָ רַע שְׁאֲנִי מְקַנֶּה לֹא כֶּךָ לְגַמֵּר
וּבְטַח לֹא אֵל חִפְּהָ שֶׁל שְׁנוֹת הַמְּנֻדָּט שֶׁהִיְתָה אֶבְוֶדָה כְּכֹר אִז
וּבְעֵצָם אֲנִי לֹא יוֹדֵעַ אֵל מַה אֶכָּל הִרִי זֶה טִיבָה
שֶׁל אֶהְבָּה... (שם)

המשורר מסייג, אמנם, את הגעגועים (געגועים – כן, אבל לא געגועים אל האם), אבל חוזר בו ואינו יודע במה לתלות את סיבת הגעגוע. יחד עם זאת, הגעגועים הקבועים הכרוכים בקשר בלתי ניתן להפרדה מן האהבה הם עצמם סנטימנטליים ומגביהים את "נושא" האהבה כולו: הגעגוע הוא האהבה. בשורות החותמות את השיר "בשדות אז אולי" אומר הדובר:

וְהִנֵּה קָמְתִי וּבְלִבִּי אֵין לֹא אֶהְבָּה וְלֹא רַעוּת רַק זְכֵרוֹן דְּבָרִים
וְהַעֲלִיתִי אוֹתָם בְּסֶפֶר אַחֲרֵי הַרְבֵּה מְאֹד הַסּוּסִים כְּדִי שִׁיְהִי נִזְכָּרִים

וְזֶה לֹא נוֹרָא בְּעֵצָם אַחֲרֵי שְׁזָה כְּבָר נִכְתָּב, כְּבָר קָרוּ הַמְקָרִים
וְאוֹשׁוּיָן יוֹתֵר גְּרוּעַ וְאַלֶּה רַק כְּאֲבִים
וְזֶה הִיָּה גַם אֵינְנוּ עוֹד וְרַק אֶצְלֵי נִשְׁאָר בְּחַיִּים
וְעוֹד יִהְיֶה הַיָּמִים יָפִים, זֹאת אֲנִי מִכְּטִיחַ לָךְ, וְאוֹלֵי יָבּוֹא פְּעַם
אֵיזָה הַבְּהוּב
קָטָן שֶׁל תִּקְוָה מְשֻׁדָּת אֲזוֹ אוֹלֵי יִדְלַק אֵיזָה אוֹר קָטָן
לְהָאִיר אֶת הַחֹשֶׁךְ אֲנִי לֹא יוֹדֵעַ מֵתִי. (עמ' 22-23)

המשורר עובר מניסיון לנחם את עצמו בכאבו, או בזיכרון כאבו, לניסיון לנחם את האהובה בהווה, וחוזר שוב, בסוף הבית, ברגשנות גדולה, להווה החשוך וחסר התקווה. הניסיון הממשי להתנחם מצוי במילים: "ואושוויץ יותר גרוע ואלה רק כאבים"; הנחמה אינה נובעת כאן מהעמדת הכאב האנושי, הקטן, אל מול הכאב הגדול – אושוויץ; להיפך, החסך הממשי באהבה מקבל ביטוי ממשי רק בכתיבה ובשירה. הכתיבה ההופכת את החסך לממשי – בין היתר במיזוג הפואטור-ביוגרפי של דמויות האם והאשה-האהובה זו בזו – הכתיבה מסייעת לאני-המשורר, באופן פרדוקסאלי, להתקרב למימוש המלא ביותר של אהבתו; האני-המשורר אצל זך יכול לאהוב רק את האשה שאיננה לגמרי שלו, או בניסוחו המדויק של סמואל בקט (המתייחס לאהבה של המספר הפרוסטיאני) – "אדם אוהב רק את מה שאינו קניינו השלם".

הקשר בין פרוסט לזך סביב תחושת החסך הנוגעת לאם ולאהובה מעניין על רקע דברים שאמר זך בקורס "יצירות מופת במאה העשרים", באוניברסיטת חיפה ב-1992. בהתייחסו ל"אלברטין איננה" אמר: "אלברטין לא היתה כל חייו. היא הפכה להיות כל חייו מפני שאיבד אותה". חסך האהבה, כפי שהוא מיוצג בשירתו המאוחרת של זך הוא, לטעמי, ניסיון דומה של התמודדות. השיר "הכל נשאר במשפחה" מתוך "כיוון שאני בסביבה", נפתח בתיאור זה:

אָכִי הַתְּאֵהָב בְּאֲמֵי לֹאט
כְּמִנְהַג אוֹתָם יָמִים
זֶה לֹא הִיָּה מִמִּבְּט רֵאשׁוֹן
זֶה הִיָּה בְּרַחוּב, בְּשֻׁדְרָה
זֶה הִיָּה כְּשֵׁטוּב
זֶה הִיָּה כְּשֵׁרַע
תְּחִלָּה הַתְּאֵהָב בְּשֻׁדִּים
גְּדוֹלִים וְתִקְוִפִּים לֹא יָכֹל
לְגַרֵעַ מֵהֶם עֵין,

כָּךְ הִגִּיעַ לְעִנְבוֹת.

רק אחר כך הותיר איזה עקבות. (עמ' 80)

המשורר אירוני ביחס להתאהבות האב באם. האהבה היתה גופנית מלכתחילה וההתעכבות על השדיים ועל העגבות איננה יכולה להיקרא בנפרד מהצורך של הבן לתאר אותם ובכך להפוך אותם לממשיים, בעיקר, משום שהוא נותר מחוץ לתמונת ההתאהבות הזו, וגם כשהוא נכנס אליה, נדמה שהוא מין תוצר לוואי שלה: "רק אחר כך הותיר איזה עקבות". בתחילה, אין הדובר מוותר על הניסיון להפר את הסדר האדיפאלי:

הייתי צופה בָּהֶם מִן הַצֵּד
הייתי צופה בָּהֶם לְבֵד
ובולש אַתְּרִיהֶם כְּמוֹ מְרַגֵּל
בְּשִׁתִּיקָה, בְּחִשָּׁאִי, בְּסוּד
תוֹבֵעַ עוֹד וְעוֹד
ואחר כך זוחל ומסתתר. (שם)

והיום, לכאורה, הוא דווקא כן מוותר:

היום אֲנִי מַחְלִיף עוֹד תְּקֵלִיט
בְּסִימְפוּנִיָּה הַבְּלִתִּי-גְמוּרָה
דוֹחָה אֶחָד לְאֶחָד אֶת יְדֵי
מִשְׁתַּמֵּט מִכָּל הַרְגָּשׁוֹת
מֵה שְׁלֵא הֶפֶף לְמַלִּים מֵת
כָּל מֵה שְׁחִי בִּי יַעֲיֵד
כְּבִיתִי אֶת נֵר הַתְּמִיד
אֲנִי מְקַפֵּל וְגוֹנֵז מִקְתָּבִים
מִשְׁתַּדֵּל לֹא לְהִסְחֵף לְמוֹסִיקָה.
רק בְּסִתּוֹ כְּשֶׁהָאִוִּיר מְצֻטָּנָן
מִתְעוֹרָר בִּי מִשְׁהוֹ שְׁזוֹכֵר
שְׁזוֹכֵר שֶׁהָיָה לֹא טוֹב
אֲבָל כְּשֶׁהָיָה, לְרֹב
הָיָה כְּמוֹ רֵיחַ שׁוֹשֵׁן רֵאשׁוֹן נִפְלָא

כְּמוֹ שֶׁד לֹוֹהֵט חֲפוּן בְּיָד
כְּמוֹ מְתִיקוֹת הַגּוֹף שֶׁעַל יָד
מִן הַרְגֵּל עַד הַשֵּׁן הַנּוֹשֶׁכֶת,

גוף שֶׁלֹּם כְּמוֹ נוֹעַד לְעֵשׂוֹת טוֹב
 גוף שֶׁנוֹעַד לְאַהֲבָה
 וְלִשְׂכַח וְאַחַר כֵּן לְהִשְׁכַּח
 וְלְהִסְכִּים גַּם לְכָךְ גַּם לְכָךְ. (עמ' 81)

כדי לוותר על אמו, נאלץ המשורר לוותר על הכל; לא רק על האהובה אלא על הרגשות, על החושים החשופים לעולם ("משתמט מכל הרגשות"), וגם על הכתיבה ("אני מקפל וגונז מכתבים/ משתדל לא להיסחף למוסיקה"). ואולם, הניסיון להפר את הסדר האדיפאלי מקבל את ממשותו דווקא בכתיבה; תחת מודעותו של הדובר לתחושת החסך שלו ולכך שלא תוכל להתמלא לעולם, חותר כל העת הרגש השואף למלאה בכל זאת, והרגש הזה הוא המוסיקה, או המוסיקליות, כלומר השירה. הדובר מדבר, אפוא, בשני קולות: האחד הוא ההיגד הגלוי המתאר את הוויתור על חיי הרגש (זה של "זך המוקדם", אם תרצו), ואילו הקול השני הוא הקול הריתימי המתנגד לו וביטויו – בחריזה הצפופה ובחזרות על מילים: מְחִלִּיף־תְּקַלִּיט בְּסִימְפוֹנִיָּה־גְמוּרָה־מוֹסִיקָה, מְשִׁתְּמֵט־מֵת־מְקַפֵּל־גוֹנֵז־מְשִׁתְּדֵל, יְעִיד־תְּמִיד, מְצַטְנֵן־מְתַעוֹרֵר־שְׂזוֹכֵר־זוֹכֵר, כְּשֶׁהִיָּה־הִיָּה־שׁוֹשֵׁן־נִפְלָא, לֹא טוֹב־רֹב. מגמת ההשתלטות של הרגש מתחילה בהיזכרות הברגסונית הספונאטנית ("מתעורר בי משהו שזוכר...היה כמו ריח שושן ראשון נפלא"), עד שהרסן משתחרר לגמרי בתיאור האהבה המשולב של הדובר עם אשה/אהובה, אבל גם, ובעיקר, של הדובר־התינוק־הגבר עם האם, ששידה הוזכרו בבית הראשון. שכחת הגוף והישכחותו, לפיכך, היא תחושת החסך הקבועה ההופכת להיות ממשית, בכל זאת, בכתיבה.

החסך באהבה, חסך האהבה של המשורר חזק עד כדי כך שהוא משתלט עליו גם במקומות בלתי צפויים. בשיר "צ'יצ'ולינה", למשל, המופיע במחזור השירים "פאנדנגו" – מחזור בו מאמץ לעצמו המשורר דמויות שונות ולעיתים אף מדבר בקולן – מנהלת צ'יצ'ולינה (שחקנית הפורנו האיטלקיה אילונה סטאר), או אם לדייק, דיוקנה השירי של צ'יצ'ולינה, ראיון עם עיתונאי. צ'יצ'ולינה מתארת את הופעותיה הארוטיות עם הנחש ואף חושפת את רגשותיה לפני מראיינה:

בְּעֵצֶם אֲנִי סֵתֵם נְעִרָה קְטָנָה
 עִם פֶּה גְדוֹל. בְּאוֹתָהּ מְדָה הֵייתִי יְכוּלָה
 לְהִיּוֹת וּמְרֵת רַק אוּ מְנַהֵלֶת בֵּית סֶפֶר:
 הֵיוּ הוֹנְגָרִיּוֹת שְׁהִיוּ. אֲבָל אֲבִי לֹא רָצָה וְאֲמִי
 אֶפְתָּה עוֹגִיּוֹת מְתוֹקוֹת כְּאֵלָה
 שְׁכַל הָעוֹלָם רָצָה בִּיס. עוֹד כְּשֶׁהֵייתִי קְטָנָה. (עמ' 34)

השתעשעותו של המשורר בדמותה של צ'יצ'ולינה, אשר בקולה הוא מדבר, ניכרת כאן באופציות הקיומיות שהיו לה ושאותן איפשר לה פיה הגדול, כמו גם הרמיזה לשירו של יהודה עמיחי "אמי אפתה לי את כל העולם". ואולם, גם השתעשעות זו אינה מצליחה למנוע את הכאב הגדול של המשורר על בגידת האם, אמו שלו:

לְשֵׁאלְתֶךָ הָאֲחֻרוֹנָה: לֹא,
אֲנִי לֹא מְצַטְעֶרְתָּ. נִתְתִּי אֶת זֶה בְּחַנּוּם
לְשִׁכְנִים. אֶלְמֵלֵא הַמְלַחְמָה
הַיִּיתִי נוֹלְדָת בְּבוֹדֶפֶשֶׁט
וְשֵׁם הֵם לֹא מְרָשִׁים:
רַק עִם קְצִינִים. (שם)

ה"טעות" הביוגרפית הנוגעת לחייה של צ'יצ'ולינה בולטת. צ'יצ'ולינה נולדה בבודפשט ב-1951 והטעות הזאת ("אלמלא המלחמה/ הייתי נולדת בבודפשט"), מעידה על השתלטות קולו של המשורר ושל הפואטו-ביוגרפיה שלו על קולה צ'יצ'ולינה; בשיר "מחזור שירים בנוסח ישן", מוזכרת "אשה", אמו של הדובר, אותה הוא מאשים כי התרועעה עם "קצינים" בעוד הוא עצמו הקשיב לנשימותיה והטיח ראשו בקיר:

אֲנִיָּה צוֹפְרָת, אֲנִיָּה שְׁטָה
לְאֵן אַתָּה, מְלֶאֶךָ אַכְזָרִי?
כְּמוֹ תַעַר אֶת מְסִירָה
מְעֲלִי אֶת כָּל הַיָּקָר לִי.
גְּלִים תְּכָלִים, גְּלִים יָפִים,
כְּבֵר הַשּׁוּי אֶתְכֶם לְגִלְגָּלִים
וּמָה שֶׁקָּרָה בְּבֶטֶן אוֹתָהּ אֲנִיָּה
שׁוּם שֶׁקָּר לֹא יַעֲלִים.
קְצִינִים בְּמַדִּים חֲגִיגִיִּים
הַגִּיחוּ בְּלִילָה אֶפֶל,
הָאִשָּׁה הַיְפָה הִלְכָה אִתָּם,
הַחִיָּה נִשְׁאַרָה בְּצֵל.
הַיֶּלֶד הַקָּשִׁיב לְכָל נְשִׁימָה
וְכָל נְשִׁימָה נְשָׁמָה רַע
וְהִטִּיחַ רֹאשׁוֹ בְּקִיר הַקְּרוּב
וְהִקִּיר כְּמוֹבָן לֹא נִבְקַע. (עמ' 184-185)

הקצינים המגיחים מן הלילה האפל, אלה שאיתם הולכת האשה, הם הקצינים המגיחים באופן בלתי צפוי מהביוגרפיה של המשורר וחודרים אל תוך חייה של צ'יצ'ולינה. המשורר אינו יכול לברוח מכאב הבגידה המקיים את האהבה, המקיים את החסך, ואלה הופכים לממשיים בכתיבה. האוניה מתוארת כסכין מפרידה בין הדובר ואמו והיא איננה מטאפורית: היא מציינת את המרחב הפיזי בו מתרחשת בגידת האם. דבר דומה קורה בשיר אחר של זך, "בלי שם", השיר הפותח את השער הראשון ב"אנטי־מחיקון":

עיר יָפָה, נְגוּעָה, כְּפָצֵעַ
בְּהֶרֶת אֹרַע לַעֲלֵי הַמַּיִם. כְּנִיסַת הַמְשַׁחֲתָה,
תָּמִיד הִיא מְשַׁחֲתָה. כְּסָפִין מְנַתְחִים אֶלְגֵּנְטִית.

כֶּךָ מְרַחֲקִים אֶת הַחַי מִן הַבֶּשֶׂר הַצָּפוּד, הַקֶּשֶׁה,
אֶת בֶּשֶׂר הָאֵם מְגוּפַת לֵד חָרוּף בְּמַכּוּנֵית שְׂרוּפָה.
הַשְּׂעָה הַיְתֵה קֶשֶׁה? הִיא תָּמִיד קֶשֶׁה. (עמ' 9)

הבית הראשון מתאר את כניסת המשחתת לנמל בעיר חיפה בדימוי – "כסכין מנתחים אלגנטית", ובבית השני נראה כי הדובר חש שעליו לדייק עוד יותר בתיאור כניסת המשחתת: הוא מניח שכבה מטאפורית נוספת, המתארת הפרדת בשר־האם מבשר בנה. נדמה כאילו מדובר במטאפורה ולא כך הוא. בבתיים האחרונים בשיר מתאר הדובר את ניסיונות ההתקרבות שלו אל אמו, ניסיונות שאינם צולחים:

רְאוּ זֶה פְּלֵא: תְּמוּנָה רְחוּקָה.
אֲנִי רוֹאֶה אִשָּׁה בְּמַטְבְּחָה כְּמוֹ מַכְרָה
וַיֵּשׁ לִי הַרְגָּשָׁה שֶׁהִיא קְרוּבָה
וְרְחוּקָה פְּתֹאוֹם. וְחֵם וְקָר. עֲצָרִי! עֲצָרִי!
אֲנִי הוּא הַדּוֹפֵק בְּפֶתַח, זֶה אֲנִי,
אֲמַרְי לִי לְפַחֹת אֶת שְׁמִךְ, אֶת שְׁמִי.

לֹא, הִיא לֹא תֹאמֶר, הִיא עֲסוּקָה.
זֶה דְרִיךְ הַחֵלוֹם לֹא לְדַבֵּר,
הַכֹּל סְמָלִים, פְּתָרוֹן וְאֵין פּוֹתֵר.

אמרי לי לפחות מלה.
 אמרי בפנות טוב? יש מנוחה?
 האם הוקל לך שם? כבר אין כאב?

הקול נחלש, נשבר כמו איזה כלי
 ואיזה הד רחוק חוזר אמרי, אמרי
 ואין מלה, קר המלים שלי.

עיר פצועה, קרועה, צרועה,
 עיר יפה, גם את שותקת?
 גם לך אין מה לומר?

הבעיה הייתה של אהבה.
 על כל השאר נתן היה להתגבר. (עמ' 11)

בבתים הללו מנסה הבן ליצור קשר עם אמו, פיזי ואחר כך רגשי, ואולם היא אינה נענית לו, גם לא בחלום. המילים "הקול נחלש, נשבר כמו איזה כלי" מתייחסות לקולו הנשבר של הבן, אך לא רק לקולו, גם לגופו, לכולו – תיאור השבירה של ה"כלי" הוא פיזי. לכן ההפרדה האכזרית בין בשר האם החיה ובין גופת בנה המת בתחילת השיר איננה מטאפורה לכניסת המשחיתה לנמל, אלא להיפך, כניסת הנמל למשחיתה היא מטאפורה להפרדת האם מבנה, ממש כפי שקורה ב"מחזור שירים בנוסח ישן" – "כמו תער את מסירה (האוניה)/ מעלי את כל היקר לי".

כדאי לחזור ולקרוא בשירתו המאוחרת של זך ולהיווכח שגם זך יכול לכתוב שירה נפלאה אחרי "זך".