

# רגע אחד, שקט: מסע החיפוש האפיסטמולוגי ו[אי-]אפשרות הנבואה בשירתו המוקדמת של נתן זך

דן מירון

א

רַגַע אֶחָד שְׁקֵט בְּבִקְשָׁה. אֲנִי. אֲנִי  
רוֹצֵה לוֹמַר דְּבַר-מָה. הוּא הַלֵּךְ!

שתי השורות הללו, שלכאורה אינן מותירות רושם עמוק במיוחד, פתחו את שירים שונים (כותרת דו־משמעית, היכולה להורות על קיבוץ שירים מסוגים שונים או על שירים שונים מאחרים או מאלה שקדמו להם), אסופת השירים החשובה ביותר של נתן זך ואחת החשובות ביותר בשירה הישראלית בכללה. היתה זו פתיחה בלתי־שגרתית, בלשון המעטה. למעשה, לא קרה לפני בתולדות השירה העברית החדשה מקרה דומה של פתיחת אסופת שירים מרכזית בצמד שורות שנראו כה "פרוזאיות" או צפויות לשיכחה. משוררים שאפו בדרך כלל לפתוח את אסופות שיריהם בשורות טעונות ועשירות במשמעותן ובמצלולן; שורות שמיצו איזה עיקרון בארס פואטיקה הייחודית של המשורר, או את הרעיון המרכזי שהוא עומד לפתח ביצירתו, או לכל הפחות את הלך הרוח השורה על אסופת שיריו בכללותה. נטייה זו אפיינה את מרבית המשוררים הניאו־סימבוליסטים העבריים – ובהם שלונסקי, אלתרמן וגולדברג – אשר נהגו לעתים קרובות לפתוח את ספרי השירה שלהם בהצהרה דמוית פתגם או במימרה שהתיימרה להכיל כבקליפת אגוז את תמצית מהות השירה, האמנות, ייעודו של המשורר או הקיום האנושי בכללותו. ניתן להבחין בשאיפות אלו גם אצל אותם משוררים פוסט־סימבוליסטים ואקספרסיוניסטים שבניגוד לקודמיהם לא ביקשו לאזן בקלילות אלגנטית בין כוחות מנוגדים עד כדי עקידתם בפתגם מסכם, ולא האמינו בהכרח בקיומה של "מהות" שירית אוטונומית ושלמה, הניתנת להפרדה מהקיום הכאוטי והבלתי־מאורגן. אפילו אורי צבי גרינברג, שונא הליטוש וייפוי האמירה "בטעמי נגינה", בחר לפתוח את אנקראון על קטב העצבון (1928) באפוריזם מטאפורי מתנגן: "אני מדבר

1 נתן זך, "רגע אחד", כל השירים ושירים חדשים, א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 127.

על היגון/יען אנו אילנותיו/והשמחה אינה אלא אודם לחי בפירותיו"<sup>2</sup>. גם משורר מאופק ומהוסה כדוד פוגל פתח את קובץ שיריו לפני השער האפל (1923) בשורות מרוכזות, שחשפו את הלוך רוחו הקודר של הקובץ באיטיות, בכובד המיצולולי ובהדרגתיות שסייעו להן להיחרט בזיכרון: "לאט עולים סוסי/על מעלה ההר/לילה כבר שוכן/שחור בנו ובכל"<sup>3</sup>.

קובצי השירה הראשונים של המשוררים בני דורו של זך, ובהם עמיחי, אבידן או דליה רביקוביץ, לא חרגו מהכלל הפואטי הזה, ואפילו זך עצמו פתח את ספר הביכורים שלו, שירים ראשונים (1955) בשורות אשר הצליחו להציג בפני הקוראים את הטון המינורי של הקובץ בכללו, ובה־בעת לתפקד באופן שקט וכובש כיחידה מוזיקלית נפרדת, אלגנטית, ויפהייה:

לִילָה בְּשֵׁל. יָרַח שֶׁל מַיִם  
שָׁט בְּאוֹר הַסֶּתֶר.  
הָאוֹר מְסַתֵּם בְּכִדְיוֹת.<sup>4</sup>

בניגוד לכך, שורות הפתיחה של שירים שונים התאפיינו בסגנון ומקצב שהיו באורח מופנן חסרי עידון, נטולי "ניגון", על סף העילגות. הניגוד בין שתי הפתיחות בלט כל כך עד שהוא כיוון את הקוראים להבנת הכותרת של שירים שונים כאילו באה להדגיש את השוני בין קובץ זה לקודמו ולא ללמד על ההטרוגניות של השירים שקובצו בו. שורות הפתיחה של הקובץ המאוחר יותר נראו לא רק כאילו אינן מגלמות במתומצת רעיון שלם או הלוך־רוח מוגדר, אלא גם כאילו הן נעדרות תהודה פואטית ומפגינות איזו איכות גולמית ואנטי־מוזיקלית, כאילו מדובר בטקסט שלא עבר עריכה. בשורות אלה ביקש דובר בלתי־מזוהה מאיזה קהל בלתי־מוגדר, אך רועש לכאורה, רגע אחד של שקט. אבל הוא עשה זאת בחצי־גמגום. דבריו לא היו מנוסחים בבהירות ונדמה היה כי מילותיו מכשילות את עצמן, מתקילות אותו במהלכו המקרטע. השורות הקצרות, על אף שהיו חפות מטעויות דקדוק, נראו מקוטעות וחלקיהן כאילו לא הלמו זה את זה. הקרבה בין "אנא" ובין "אני" – שתי מילים דומות זו לזו, ובאותה עת גם מתנגשות זו בזו עניינית ומוזיקלית – יצרה בעליל דיסוננס סמנטי וצלילי כאחד. בעוד השטף המוזיקלי של המשפט נתקל באבן הנגף של המצלול המבוסס על העיצור הנוקשה "א", הניגוד הטונאלי והענייני בין ה"אני רוצה" מבליט האגו, כופה עצמו, ובין ה"אנא" מנמיך האגו – בהיותו מנומס ותלוי בהסכמת הזולת וברצונו הטוב – היווה מה שנראה כאוקסימורון בלתי־מכוון, היינו, כניגוד עניינים בדיבור האופייני לדוברים בעלי שליטה מוגבלת בשפה, ואשר מבטא קונפליקט בלתי־פתור בין חשיבות עצמית מוגזמת להעדד מוחלט של בטחון עצמי. קונפליקט כזה מאפיין גם את השורה השנייה, אשר נפתחת בפועל החד־משמעי "רוצה" ומיד עוברת ל"דבר־מה" האמורפי וחסר המשמעות, כאילו הדובר מפחד לפתע מהאומץ שהפגין באומרו שהוא רוצה משהו וממהר לפייס את קהלו: מה שהוא "רוצה" לספר להם הוא בסך הכול "דבר־מה" לא חשוב או משמעותי במיוחד, דבר קטן, שהדיבור על אודותיו לא יגזול זמן רב ולא יתבע תשומת לב מוגזמת. הנמענים

2 אורי צבי גרינברג, כל כתביו, א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 108.

3 דוד פוגל, כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 15.

4 זך, "לילה בשל", הערה 1 לעיל, עמ' 61.

של הפנייה שהתנסחה בדרך זו יוכלו להמשיך כמעט מיד בשיחותיהם או בפעילות הרועשת שבה הם עוסקים, זו שאותה מבקש הדובר לקטוע, ולו גם ל"רגע אחד".

הסיטואציה ששורות הפתיחה הללו מתארות נדמית שגרתית ויומיומית לחלוטין. קבוצת אנשים התאספה במקום אחד – חדר בדירה פרטית, מבנה ציבורי, בית קפה – למטרה בלתי-מוגדרת. אם להתכנסות הזו היתה מטרה רשמית כלשהי (כמו הרצאה או חתונה, או השקה של ספר, למשל), נדמה כי החלק המרכזי של האירוע כבר הסתיים, וכעת הנוכחים משוחחים ביניהם באופן בלתי-רשמי: הם צוחקים, מספרים בדיחות, מחליפים פיסות רכילות ושותים. הדובר מבקש לכאורה לקטוע את הרצף הרועש של ההתנהגות החברתית החופשית רק לשם אותו "דבר-מה", שאולי יכלול נאום קצר של מסיבה או דברים הנאמרים אגב הרמת כוסית כפי שנהוג באירועים חברתיים מסוג זה. מכיוון שהוא עצמו חלק מהקבוצה, ועל כן אין הוא רואה צורך להציג את עצמו בפתח דבריו, הדובר מבקש לשאת דיבור בלתי-מתוכנן, שכן אילו הנאום היה נקבע מראש לא היה צורך בבקשה נחרצת כל כך לרגע אחד של שקט. בקשתו של הדובר נענית כמובן, כמתחייב מהנימוס ומכללי הטקס: השיחות נקטעות, הראשים פונים לעברו בעוד הנוכחים מחליפים ביניהם מבטים ועוטים על פניהם הבעה של קשב ואולי גם של השתאות (סקרנות? חוסר סבלנות? שכן הדובר שלנו אינו עושה רושם של מי שמורגל בתפקיד של בדרך או נואם באירועים ציבוריים). הקהל מעניק לו רגע של תשומת לב כדי לאפשר לו להגיד את ה"דבר-מה" שלו, בתקווה שיהיה בדבר הזה עניין כלשהו, ועוד יותר מכך – שהדיבור על אודותיו יהיה קצר ככל האפשר. אם יתגלה הדובר כטרחן המאריך בדיבור ללא צורך ישובו השומעים המשועממים לשיחותיהם הפרטיות מבלי להיחשב בלתי-נומסיים. אלא שאז, אחרי התחלה שאינה מבשרת גדולות ונצורות, מטיל הדובר פצצה על ראשיהם של שומעיו.

בתחילת הדברים מתקשים השומעים להבין לאן הוא חותר, ובעצם מה הוא אומר; שכן בקשתו הראשונית לשקט מלווה במשפט חסר פשר לכאורה: "הוא הלך ועבר על פני". הדובר, בהתרגשות ובבלבול שאחזו בו, שכח שהנוכחים אינם יודעים דבר על אותו "הוא" ש"עבר על פניו", הם חפים לגמרי מידיעת המי והמה, האיפה והמתי של הסיפור שאחריו הם מתבקשים לעקוב. הדובר בחר לפתוח את דבריו *במין in medias res* (באמצע הדברים) מביך, שלא ברור אם הוא משמש כתחבולה רטורית, כניסיון לעורר סקרנות, או שמא הוא רק תוצאה של בלבול ומבוכה. ניתן גם להניח שהשומעים, בכל אופן בעלי הרגישות הלשונית שבהם, הבחינו בצרימה מסוימת שנגרמה על ידי תיאורה של פעולת הליכה של מאן דהוא, בוודאי אדם יומיומי לחלוטין, באמצעות הצירוף המרומם – "עבר על פני", שהמשכילים שבקרב השומעים חשו ברקע המקראי שלו. האומנם ראויה הליכתו של אותו "הוא" לתיאור כזה? האם מוצדקת נקיטת המשלב הלשוני הגבוה? כך אולי שאלו את עצמם אותם מאזינים רגישים ומשכילים. המשלב ההטרונגי הזה יכול היה להיראות להם – במסגרת נראטיב שתכליתו ומשמעותו טרם הובהרו – תמוה, מוגזם ואפילו קומי; שכן מי כבר יכול "לעבור על פניו" של הדובר? האם היה זה משה, ישו, מלך מקראי, נביא?! ואיך יכול ביטוי כה פואטי ויומרני לדור בכפיפה אחת עם אותם "אנא" ו"דבר-מה" ו"אני רוצה" היומיומיים כל כך?!

למרות התמיהה שהפערים הללו אולי עוררו, הסיפור שהדובר מציג מתחיל להתבהר בהדרגה. למראית עין, נראה הדובר על פי סיפור זה כאילו היה מוכה חרטה ובה־בעת גם כפוי על ידי דחף בלתי־נשלט לחלוק עם הקהל התנסות מצערת, מבישה, אפילו מרתיעה, אבל בשום פנים לא יוצאת דופן, שבה התנסה בעבר הקרוב, אולי ימים ספורים לפני ההווה של השיר. כמו כל אדם הדר בכרך הוא נתקל במקבץ נדבות, חסר־בית זקן ומוזנח, אשר נזקק לעזרה באופן מכמיר לב. גרגירי חול דבקו בבגדיו המלוכלכים והכבדים של האיש, שכללו מעין "גלימה" מרופטת בעלת שוליים רחבים, בעוד זרדים ואניצי קש נאחזים בזקנו. אלו ואלו והעידו כי הוא בילה את הלילה הקודם לא בבית ובמיטה אלא במשהו מעין סככה או אסם, שהיו בהם חול וערימות תבן; האחרונות שימשו אותו כנראה כמזרן מאולתר. הליכתו של הקבצן, שהתקדם לעבר הדובר באיטיות ובמין תדהמה של מוכה־ירח, העידה אף היא על מצב של חולשה קיצונית שמחמת תזונה לקויה, חולי ותשישות גוף ונפש. קל היה לראות שמצבו חמור. כיוון שהמפגש בינו ובין הדובר התרחש ככל הנראה ביום חורף (כפי שניתן להסיק מהגלימה הכבדה שהזקן עטה על גופו), האיש הזקן גם קפא מקור. בקצרה, בגדיו של הקבצן, פניו, מצעדו וכלל שפת הגוף שלו גוללו בקול אחיד את הסיפור המוכר לעיפה של ה"הומלס" האורבני שהגיע למצב קיצוני של תשישות וניכור לסביבתו: חיים ללא בית, ללא קרוב ומודע, חיי בדידות, הזנחה וחשיפה מתמשכת לקור ולרעב הורידו אותו לשפל המדרגה. הדובר אמור היה להציע את עזרתו; אבל באופן מובן למדי הוא נרתע ובוחר להימנע מכך. הלכלוך, הריח, גרגרי החול ואניצי הקש עשו את שלהם. נוסף על כך נדמה היה שהקבצן כלל אינו מבחין בנוכחותו של הדובר שבא למולו. הוא פלש למרחב הפרטי שלו, "עבר על פניו" כה קרוב לגופו, עד שהדובר יכול היה בקלות להושיט את ידו ולגעט ב"שולי אדרתו", עוד ביטוי פואטי מובהק שבוודאי גרם לפחות לאחדים בקרב קהל השומעים להרים גבה בהשתאות או להפריח חיוך לגלגני (לקבצן המלוכלך יש לא מעיל בלוי אלא "אדרת" ולה "שוליים"). במקום לגעת בקבצן או לפתוח בשיחה אתו הדובר, כנראה, התרחק ממנו. בכך לא גילה קשיחות לב מעבר למידה המקובלת. אילו היה הזקן מנסה ליזום קשר כלשהו על ידי פנייה ישירה, ניתן לשער כי הדובר היה נכון לעשות משהו למענו, לכל הפחות להעניק לו כמה מטבעות כדי קניית קערת מרק או כיכר לחם. אבל האיש, מסתבר, נטש זה מכבר את הניסיון לקבץ נדבות או להתחנן לעזרה, ולדובר לא היו הרצון או הכוח המוסרי הדרושים כדי להתגבר על המחיצה הטבעית שקמה בינו ובין ה"הומלס" ולנסות לחלץ אותו מתהומות האדישות והרעב שאליהן שקע; וכך לא נוסחה בקשה לעזרה, ובהעדר בקשה גם העזרה לא ניתנה.

הסיטואציה הדוחה הסתיימה, כנראה, במהירות, והדובר, יש להניח, נשם לרווחה: הקבצן נעלם ונשכח. אלא שכעבור זמן לא רב התברר שהרגשת הרווחה היתה מוקדמת מדי. למחרת היום נמצא הקבצן מת: "ריק כמו ציפור, קשה כמו אבן". הוא נפח את נשמתו במהלך הלילה שאותו, כמו לילות קודמים, הוא נאלץ לבלות במקום בלתי־מוגן, וכאשר גופתו התגלתה בבוקר הוא כבר היה "קשה כמו אבן", היינו במצב של צפידת מוות. כשהרימו את גופתו כדי להעבירה לבית העלמין, התחוור מיד כי האיש גווע ברעב מתמשך, שגרם לגופו להיות נטול משקל כמעט ("ריק כמו ציפור"). יש להניח שחוסר תזונה היתה אחת מסיבות המוות. הדובר, שיכול היה בקלות להאכיל את הקבצן בעודו חי, נתקף בחרטה. אם קודם לכן הוא נמנע מלגעת בקבצן, שהיה רחוק ממנו מרחק הושטת יד בלבד, עכשיו הוא

מתגבר על אנינותו ומסכים לקחת חלק בהעברת הגופה לצורך הקבורה. הוא אינו אומר זאת במפורש, אבל הדימויים שבהם הוא משתמש כדי לתאר את ההתנסות המוזרה של המגע עם דבר קשה כמו אבן אבל גם חסר משקל (דיסוננס טקטילי חריף) מעידים על רגע של קרבה פיזית משתקת עם הגופה. הדובר סוף-סוף "נגע" בקבצן – לא רק בשולי אדרתו אלא גם בגופו הנגוף, שהתרוקן מחיים. בעקבות המגע הזה, מסתבר, החלה הפרשה כולה להעיק עליו, על הדובר. עכשיו הוא מוכרח לחלוק אותה עם מישהו, אבל עם מי? בתחילה לא ברור מדוע הוא חש צורך לדבר על העניין בפומבי, במעין נאום אקס-פרומפט, במקום להסתפק בהבאת חבר קרוב או אדם אהוב בסוד ההתנסות העגומה. האם הוא אינו יודע שסיפור מותו מרעב של קבצן חסר בית, והימנעותו שלו, של הדובר, מהגשת עזרה בעוד עזרה כזו יכולה היתה להועיל, איננו נושא ה"הולם" התכנסות ציבורית רועשת, אולי גם חגיגית?! לא ייתכן שהוא אינו מודע לכך שסיפורו מעורר תחושות קשות של דחייה וגועל, ושכאשר הוא כופה אותו על קהל שהתאסף לצורך אירוע חברתי, שהוא אולי בעל אופי בידורי או קליל, יש בכך מידה לא מעטה של חוסר טעם. מיותר לציין כי הסיפור עצמו הוא בנאלי (שכן הוא מתאר התרחשות לא בלתי-נפוצה בחיים העירוניים המודרניים) כשם שהוא עגום ומחריד, וניצול הפתיחות והמהוגנות של אירוע חברתי לשם דיבור על אודותיו הוא מעשה שיכול להיחשב גם ואף תוקפני. אבל הדובר חייב לגלות את כישלונו ברבים ובאורח ציבורי. כמו חוטא חוזר בתשובה הוא חייב לחשוף את קלונו בבית הכנסת, בפני ה"עולם". וגם בצורך הזה יש משהו מן הגסות והתוקפנות. ברגע שהצליחו השומעים להתגבר על תחושת הבלבול הראשונית שאחזה בהם, והתחילו להבין – בהדרגה – שמה שהדובר הכין עבורם, אותו "דבר-מה" בלתי-נחשב, הוא למעשה "יודוי", שכל מטרתו היא להקל על נקיפות מצפונם ולשכנעם שהוא אינו "אשם", כאילו היו הם חבר מושבעים שהתחייב לדון אותו לשבט או לחסד – הם עלולים בעצמם להירתע ולחוש התנגדות. מכל מקום, יש להם זכות מלאה לשאול את עצמם מדוע הדובר כופה עליהם ועל עצמו את חלוקת התפקידים הפתאומית ל"נאשם" ו"שופטים". הדובר, מצדו, באורח שאינו נעדר טרחנות, נאחז בתפקידו כנאשם. הוא מנסה להגן על עצמו ולהצדיק את התנהגותו באמצעות חזרות מייגעות על תירוץ אחד ויחיד: הוא לא ידע ולא יכול היה לדעת מהו באמת מצבו של הקבצן. בכך אין שום טעם לפגם, שכן כל איש אחר, במקומו, גם הוא לא יכול היה לשער כי מצב האיש נואש כל כך, או שהליכתו היא הליכה אל המוות. הדובר יותר מרוֹמֵז, שכל שומעיו-"שופטיו" היו נוהגים כמותו בנסיבות שתיאר, שהרי גם הם לא יכלו "לדעת".

מותר לשער, שבשלב זה איבדו השומעים את סבלנותם. בעוד הדובר חוזר פעמיים על השאלה הרטורית "מי יכול היה לדעת", הרומזת שגם השומעים לא היו נוהגים אחרת משנהג הוא, הם, השומעים, אולי מציינים לעצמם שמראה האיש, כפי שהדובר עצמו תיאר (גריירי החול, אניצי הקש, ההילוך של מוכה הירח), היה כזה, שהוא, ובעצם כל אחד, יכול היה לדעת – לפחות במובן ה"פרקטי"-התפעולי של מושג הידיעה; ושהטענה האפיסטמולוגית-כביכול בעניין אי-אפשרות הידיעה, שיש להבדילה מהטענה בדבר עצם האי-ידיעה, איננה, בנסיבות שתוארו, אלא "כיסוי תחת", חיפוי רופף וקלוש על האמת שאין להסתירה: הדובר *בחר* שלא לדעת. הוא יכול היה לדעת כשם שיכול היה "לגעת", אבל הוא לא רצה לא לגעת ולא לדעת, והוא נתלה עכשיו בתירוץ שהאיש עצמו "בחר" שלא לומר דבר, אף כי ברור שהשתיקה הזו לא היתה שתיקה שמתוך בחירה. השומעים

אולי גם מודים בפני עצמם, שהדובר נהג כדרך שמרבית בני האדם, ואולי גם הם עצמם, היו נוהגים בנסיבות דומות – לא משום שלא היו יודעים או יכולים לדעת, אלא משום שהיו בוחרים לא לדעת ולא לגעת. הדובר הוא "אדם חושני ממוצע" ובחירתו השלילית (שלא לגעת/לדעת) היתה בחירה מובנת מאליה לבני אדם מסוגו. גם התירוץ "לא יכולתי לדעת" הוא תירוץ בנאלי של "אדם חושני ממוצע"; והשומעים עצמם היו אולי משתמשים בו (ואולי לא) אילו נקלעו למצב שבו נתון הדובר. מכל מקום, ניתן להניח כי הם איבדו את סבלנותם לגבי העניין כולו ולגבי תירוץ האי־ידיעה בפרט. אבל את ההתקשות של הדובר על חוסר ידיעה כתירוץ לאי־פעולה אפשר לראות כאובססיבית, דווקא מכיוון שהיא בלתי־משכנעת. ובאותה מידה עצמה היא גם מייגעת, משעממת, מרוחה בריר של רחמים עצמיים.

אלא שבשלב זה – פתיחת הבית השלישי בשיר בן שלושת הבתים – נעלם השעמום ואת מקומו תופס הגיחוך שמחמת האבסורד. הדובר, לאחר שחזר פעם נוספת על המנטרה שלו – "לא יכולתי לדעת" – מודיע פתאום: "אינני מאשים אותך". היינו, הוא, הדובר, איננו מאשים את הקבצן בכך שלא מצא לנכון להתריע על מצבו ולכן לא שחרר את האיש שנתקל בו ממצב האי־ידיעה באמצעות גילוי נאות. אכן, ההימנעות מגילוי שכזה הכשילה את הדובר, אבל היא נעשתה בנסיבות מקלות: הקבצן היה נתון בטראנס של ערב גסיסה, הוא כבר לא נמצא "בעולם הזה", והדובר, בנדיבות לבו, סולח לו על שתיתו. כאן מגיע השיר למה שאין לתארו אלא כשיא קומי. ההומור מתגלה במהלך הבית האחרון של השיר כאמצעי הכרחי לשם ביצוע הפרוצדורה הפסיכולוגית שבה מעוניין הדובר מלכתחילה ושאליה חותר השיר כולו. הדובר השמיע את וידויו באוזני הקהל לא רק מתוך ציפייה להבנה ולמחילה, אלא גם, בעיקר, מתוך ניסיון ליצור מציאות של "תיקון" במובן המוסרי ואפילו המיסטי של המושג; מציאות, שבה כל מה שהיה "רע" בהתנסות שתוארה בשני הבתים הראשונים חוזר לתיקנו ונעשה טוב, אפילו מזהיר, בבית האחרון. ה"רע" שבו מדובר היה מורכב מחמישה רכיבים: א) הדובר גילה ניכור וחוסר רגישות לאדם שנמצא במצב נואש. הוא "לא נגע" בו ולא היה עמו בצרתו. זהו חטא מבחינה מוסרית. ב) הדובר בחר שלא "לדעת" מה בדיוק היה מצבו של אותו אדם – וזהו פגם מבחינת היכולת האינטלקטואלית־הקוגניטיבית. ג) המאורע כולו היה אפוף כיעור ועליבות שהקבצן כאילו "הקרינם" מתוכו, תחילה בלבדו, בריחו ובלכלוך שדבק בו, ואחר כך במגע המצמרר עם גופתו הקלה כמו ציפור והקשה כמו אבן. ד) האיש מת – ואת הנעשה אין להשיב. הדובר, בניסיון נואש לכפר על חטאו, חלק לו כבוד אחרון ובה במגע מזעזע עם גופתו הנוקשה וחסרת המשקל; אבל זו היתה כפרה בלתי־מספקת, והדובר חש עצמו אשם ובה־בעת גם נאשם (שני דברים שאינם זהים); כביכול האיש המת והציבור המייצג את זכויותיו מכוונים כלפיו אצבע מאשימה. ה) הדובר היה חייב לחשוף את קלונו בפני הקהל, היה עליו "להתודות"; שכן במות הקבצן הועברו, כביכול, זכויותיו לידי הציבור, והאשמה במותו נהיתה עניין ציבורי.

בבית האחרון נהפכים כל המרכיבים האלה על פיהם באמצעות ההזיה המתקנת, או מה שאפשר לכנות "חשיבה משאלתית". ראשית, האיש כלל לא מת. הוא רק ישן, ולפעמים הוא "קם בשנתו", מתנועע, מדבר, מתקשר. שנית, הכיעור שהיה כרוך במגע אתו נפוג.

במקום הנוקשות המחרידה של הגופה הסגופה וחסרת המשקל מופיעה עתה סיטואציה אסתטית במהותה. הקבצן קם משנתו לא קבצן אלא כאיתן טבע. הוא למעשה ענקי, נינוע, זורם, ועם זאת אדיר משקל "כמו ים", בעת שכוח המשיכה של הירח מחולל בו תנועה שהיא בבת-אחת איטית ואדירת ממדים. שלישית, אין זו אמת, שהדובר גילה ניכור וחוסר רגישות. הרי הקבצן בגלגולו החדש קובע בעצמו שהדובר, שאותו הוא מכנה "בני", הוא "אתו", ועוד "במידה כזאת"! היינו, תוך גילוי מופלג של אמפתיה והזדהות. רביעית, מי ש"לא ידע" ולא יכול לדעת היה לא הדובר אלא הקבצן; הרי הוא, הקבצן, מודה: "בני, לא ידעתי, שאתה, במידה כזאת, אתי". מכאן שהדובר אינו "אשם", ומי שאשם בעצם הוא הקבצן, שמחמת אידיעת הקרבה והאמפתיה של הדובר לא חלק אתו את האינפורמציה הנחוצה; אבל הדובר בוחר שלא להאשים אותו בהעלמת אינפורמציה זו – בהתחשב בנסיבות ובברית הידידות שנכרתה בין השניים. לבסוף הדובר, בשלב זה של "תיקון המעוות", מרחיק עצמו לגמרי מן המרחב הציבורי שבו היה נתון קודם לכן, בשני הבתים הראשונים של השיר. עכשיו, בבית השלישי, הוא שרוי בעולם הפנטסטי שברא לעצמו וכבר אינו זקוק לשומעיו. למעשה, בבית השלישי מתבטלת כמעט לגמרי הזיקה הרטורית לקהל נמענים נוכח. משום כך הרטוריקה של הבית השלישי שונה באורח מוחלט מזו של שני קודמיו. הדובר אינו מנסה לשכנע כאן מישהו, שכן הוא כבר שרוי במציאות של שיווי משקל פנימי, ללא צורך באיזון מבחוץ. במידה שהוא מנהל כאן דו־שיח הרי זה הדו־שיח בינו ובין הקבצן (שלא התקיים במציאות) ולא דו־שיח עם השומעים, אף כי הללו, יש להניח, עודם חשופים לגילוי הלב שלו, הנעשה מביך יותר מרגע לרגע משום שהוא הופך למשהו מעין דיבור מתוך חלום. בהתאם לכך, הבית השלישי הוא לאין ערוך "פיוטי" יותר מן הבתים הקודמים. הפרוזאיות המגומגמת של בתים אלה נתחלפה בשורות שיר פיגורטיביות חרוזות וכמעט שקולות ("אני מרגיש אותו קם/בשנתו, סהרורי כמו ים" וכו'). בכך מזהה הבית הזה את הפיוטי עם החלומי-דמיוני-משאלתי; כלומר, עם בריחה מסוימת מן המציאות. לעיצומו של דבר כותב הבית השלישי את השיר מחדש ומספר את המאורע שסופר בו כפי שהיה צריך להתקיים בעולם טוב יותר. חוזר כאן על עצמו המפגש של הדובר עם הקבצן ה"חולף על פניו", אלא שהפעם תנועת הקבצן החולף אינה זו של "הומלס" מותש עד מוות, אלא של דמות אב כמעט מיתית, נעה סהרורית "כמו ים", "חולפת" לא "על פני" הדובר אלא "לידו"; נמנעת מן השתיקה הדהומה של הבית הראשון ומחליפה אותה בדיבור אבהי־רחום: "בני, בני". המגע שהתמצה קודם בנשיאת הגופה אל מקום הקבורה מסתיים עתה בברית בין אב לבנו, והכול בא על מקומו בשלום. כך מסתיים הסיפור של "רגע אחד" בהפיכתו של מעשה המלט השקספירי מטרגדיה לקומדיה. הבן שלא מנע את רציחתו של אביו נפגש עם רוח רפאים שפירה ונוחה, מעין סנטה קלאוס, ובמקום לקבל ממנה הוראות לביצוע מעשה דמים אימנתי הוא מקבל ממנה אהבה ועידוד. הוא גם לא מת בסופו של הסיפור, כפי שמת המלט בדו־קרב שלו עם לארטס, אלא רק שוקע בהיזה בהקיק.

איננו יודעים כיצד מגיבים המאזינים על חלקו האחרון של הסיפור. ייתכן שהוא נראה להם כמגוחך וכמרגיז שבכולם. אם את שני החלקים הראשונים הם מקבלים ו"מבינים" (אולי היו גם הם נרתעים, כמו הדובר, מן הקבצן המטונף, שועטים לעבר שגרת יומם בניסיון להדחיק את המפגש, להרחיקו ממחשבותיהם), הרי את החלק האחרון יכול

"להבין" ו"לקבל" רק הפסיכיאטר, המזהה בעליל את הרגרסיה שגרמה ה"טראומה" ואת החשיבה המשאלתית הפרימיטיבית, הילדותית, שרגרסיה כזו שחררה ממוסרות הבגרות והפיכחון. אבל בשלב שבו מסתיים השיר הסיטואציה הרטורית של הבתים הראשונים כבר אינה מעניינת אותנו. השיר, כמו הדובר שלו, "התגבר" עליה, הבליע אותה ובתוך כך ביטל אותה. בשלב זה נפנים אנו לשאלה מה ביקש נתן זך לומר בסיפור השירי על הפגישה עם הקבצן הגווע, שנהפכה בכוח החשיבה המשאלתית מכישלון מחפיר לחזון הרמוניסטי פסאודו-מיסטי של מפגש עם האב "המת-החי". יתר על כן, דוחק בנו הצורך להבין מה הצדיק, מבחינתו של המשורר, את העמדתה של האמירה הזאת בפתח ספרו החשוב ביותר, הספר שקבע את מעמדו כדמות הדומיננטית בשירה הישראלית בשלב הייסוד שלה.

## 1

הקריאה לעיל מאפשרת להתבונן בשיר "רגע אחד" בכמה אופנים, או מכמה זוויות ראות. בראש ובראשונה זוהי יצירת מופת של פסיכולוגיה אקזיסטנציאליסטית. הנושא המרכזי שלה הוא חוסר אותנטיות ו"הונאה עצמית" (mauvaise foi), שני מושגי יסוד בשיח הפילוסופי של הוגים אקזיסטנציאליסטים כמו היידגר וסארטר. אלו הן שתי נטיות אשר מאפיינות את האדם הממוצע: הן נובעות מחוסר יכולתו – וחוסר רצונו – להכיר במוות ובאבסורדיות של הקיום האנושי, ועל כן הן מגבילות את החופש שלו והורסות את אופיו המוסרי, כלומר, את יכולתו לבחור – בתוך המגבלות הקיומיות שנכפו עליו – בחירות מודעות, וליטול אחריות מלאה על יכולותיו ולמגבלותיו גם יחד. מבחינה זו הדובר בשירו של זך הוא התגלמות מושלמת של האדם הבלתי-אותנטי הבוחר שוב ושוב להונות את עצמו. כשהוא פוגש באדם הנוטה למות, הוא מוצא עצמו בנסיבות שדורשות ממנו הכרעה מוסרית: הוא יכול לסייע או לבחור להתעלם, והוא אינו עושה לא את הדבר האחד ולא את האחר אלא בוחר שלא לבחור, מחליט שלא להחליט. כך הוא אינו מסייע, אבל באותה עת הוא אינו מגדיר את עצמו כמי שסירב לסייע. לחלופין, הוא מסתתר מאחורי התירוץ של "לא ידעתי", אשר אינו מתאר כאן חוסר הבנה או בעיה תפיסתית, אלא מצב של העדר גורמים חיזוניים אשר יכלו לכאורה להכריח אותו "לדעת" (כלומר, להידרש להכרעה מוסרית). במילים אחרות, "רגע אחד" מייצג את האדם אשר ז'אן פול סארטר כה היטיב לתאר ולנתח את הונאתו העצמית המאפשרת לו להימנע מקבלת אחריות למעשיו ובה-בעת להתעקש על הצגה לוגית-כביכול של תירוצים למעשים שאי-אפשר לתרצם. כאשר גם תירוצים אלו מתבררים כקלושים למדי, הוא בורח מיד אל מחוזם של החלומות בהקיץ, הפנטזיות הילדותיות והחשיבה המשאלתית. מעל לכול, האדם הזה מנוסה מאוד בהימנעות מתפיסה אותנטית של המציאות. והוא דבק בהימנעות זו גם כאשר הוא נתקל בגרסתה המועצמת והבלתי-ניתנת להפרכה של המציאות – קרי, גופתו הדוממת של אדם שהיה בחיים רגעים ספורים קודם לכן, וכעת הוא "ריק כמו ציפור, קשה כמו אבן". אין זה מפתיע שהדובר מתעקש להמעיט בחשיבותו של אותו מפגש עם המציאות בהיבטה הזה המועצם והבלתי-ניתן לערעור ולהכחיש אותו, והוא עושה זאת בהמשך השיר, כאמור, באמצעות ההמרה של מוות ב"שינה". את הליכתו



הסהרורית של אדם גוסס הוא ממיר בְּתִיאור הפואטי "חולף לידי סהרורי כמו ים", ואילו את ההכרה במוות, שניתן היה למנוע אותו, הוא מטשטש באמצעות פרשנות קוסמולוגית ושימוש ציורי בגרמי השמים. אלה, כמובן, אינם מפחיתים מגודל הזוועה; במובן מסוים הם אף מעצימים אותה.

בנוסף, נדמה כי הדובר כבר הספיק ללמוד כיצד להפעיל על שומעיו מיני מניפולציות שיאפשרו לו להמעיט מערכו של הנטל המוסרי והאינטלקטואלי שהוא נושא. כזכור, הדובר לא רק כופה על שומעיו "יודוי" מפתיע – הוא גם מסביר להם מדוע הם אינם טובים יותר ממנו, ומדוע אף לא אחד מהם היה נוהג באופן מוסרי יותר. בעיני "אדם חושני ממוצע" כמוהו, אשמה שהרבים יכולים לחלוק אותה אינה אשמה כלל. בעולם שבו מושג החטא פשט את הרגל (הן מבחינה דתית והן מבחינה פילוסופית-מוסרית), אשמה קיימת אך ורק כאשר היא מאפשרת לבודד את האדם "האשם" מחברתם של שאר בני האדם הזכאים-לכאורה. ברגע שההבדל בין הזכאים לאשם מתבטל או נמחק, התפיסה של אחריות מוסרית נעלמת בעקבותיו. לפיכך, כאשר היא נחלקת עם רבים – "הונאה עצמית" אינה יכולה להיפתס כ"הונאה" ככלות הכול.

קריאה אפשרית אחרת של "רגע אחד" היא זו המסתייעת בכלים פסיכואנליטיים. הללו מאפשרים להתמקד בסינדרום ההמלטי שממנו סובל הדובר, ובנראטיב הקלאסי של היחסים האמביוולנטיים בין אב לבנו. במסגרת קריאה כזאת ניתן להבין את השיר כמבע אישי מאוד של בן אשר התייתם מאביו המושפל וההרוס וכעת הוא ייאלץ להתמודד עם בעיות שכבר אינן ניתנות לפתרון מלא; בעיות הקשורות ביחסים עם האב שכבר איננו ובמה שאפשר לתארו כהאשמה עצמית בהתעלמות מן המצב שהביא למות האב. אכן, "רגע אחד" יכול להתפרש כהספד לאב אשר במהלך חייו סבל השפלות ומפלות, אשר בסופו של דבר הביאו למותו. איננו יודעים בבירור מה היה טיבה של מערכת היחסים בין האב לבנו הצעיר, וכיצד הגיב הבן על ההשפלות שאביו ספג; עם זאת, אנו יכולים להניח – על פי השיר – שהיו ביחסים אלה ניכור וריחוק ובעקבותיהם גם רגשי אשם. בין שלשיר כ"רגע אחד" יש רקע אוטוביוגרפי ובין שאין לו רקע כזה, הוא נוגע בפצע פתוח. רק לעתים נדירות נגע זך בשירתו בפצע זה. אולם גם מאזכורים בודדים ועקיפים של נוכחות אבהית ביצירות אחרות שלו ניתן ללמוד שנושא השיר – תחושת האשמה שרודפת איש צעיר אחרי התייתמותו – ריתק והסעיר את המשורר. בשיר מוקדם מאוד, שזך בחר לא לכלול באוסף שיריו הראשון (אבל הוא נכלל באסופת השירים הכוללת שראתה אור בשלושה כרכים זה לא כבר), הופעתו של האב בחלומות ובפנטזיות של בנו מתוארת באופן האמביוולנטי הבא: האב, שמגיח מתוך חשכת הלילה, קרב למיטת בנו, רוכן לעברו, מחייך ומדבר עמו. אולם באותה עת הוא אווז בידו סכין "מאכלת" אשר הבן מתייחס אליה כאל "כה רחומה תמיד". הסכין הבוהקת מנצנצת מתוך החשכה, והבן, שכעת הוא אדם מבוגר, מבחין בה כשהוא פוסע דרך רחובות ריקים ודוממים בתל אביב לילית. ניצוץ המאכלת מגיע אליו מחדרון קטן ומואר-למחצה לצד השוק העירוני, במקום שנהגי מוניות חסרי תעסוקה מעבירים בו בעצלתיים את משמרת הלילה שלהם. אז הוא שומע את "אבי־הטל" ומבחין בתוך הדשא הרטוב בדמעותיו, שמתערבבות עם "אימה מימית".

בסוף, הוא מתעמת עם האב המת:

אָבִי, קְשֶׁה־עֵלִים מְרַשְׁרָשִׁים אֶת אֶבְרֶנֶךָ –  
 כָּל הָעֵלִים מְרַשְׁרָשִׁים, אָבִי [...] –  
 אֲנִי נוֹשֵׂא אוֹתְךָ מֵעֵבֶר לְשָׁקְרִים וְלְאֵמֶת.<sup>5</sup>

לא קשה לראות את הדמיון בין שיר מוקדם ונשכח זה, שמהדהדים בו הן סיפור עקדת יצחק והן המיתוס של אדיפוס, ובין "רגע אחד" הבוגר והמורכב יותר, עם רמיזותיו למערכת יחסים אמביוולנטית בין אב לבנו אשר מקבלת ביטוי כקונפליקט חיצוני המשוער לפתרון ולפיוס. במונחים פרוידיאניים אפשר לתאר את השיר כתיאור האסון הנפשי הנגרם על ידי "הצלחה" מוגזמת של הקונפליקט האדיפלי, המתרחשת כאשר ההזיות האדיפליות של הבן מתממשות בפועל, והאב אכן מת, אם גם שלא מידי בנו אלא רק על ידי מי שכביכול הגשים את רצונו הכמוס של הבן. ב"תרנגולי של שוקולד", מחזור שירים התובע קריאה מדוקדקת שלא זה מקומה, מתגלה כמעט בבירור גם הרקע הארוטי של הקונפליקט, שב"רגע אחד" דווקא אינו מובלט.

כאמור, קריאה זו אינה תלויה בשאלה אם "רגע אחד" מבוסס על חוויות אוטוביוגרפיות. השיר מגולל סיפור בעל משמעות ארכיטיפית, שבמרכזו בן רדוף רגשי אשמה על שלא הצליח להעניק לאביו האבוד והגוסס את התמיכה המוסרית, הנפשית והחומרית שהאב היה זקוק לה. השיתוק שאחז בדובר ברגע של הקרבה הפיזית המרתיעה לקבצן הגוסס שעבר על פניו ("יכולתי לגעת בשולי אדרתו. לא נגעת") מדבר בעד עצמו. אין ספק שהוא מבטא דימוי נפשי שהיה כואב וקשה מכדי להציגו באופן ישיר יותר. במובן זה ניתן לקרוא את התירוצים שלפיהם "לא יכולתי לדעת" ו"מי יכול היה לדעת מה שלא ידעתי" כאשמה עצמית: איך ייתכן שלא ראיתי, או העמדתי פנים שאיני רואה, מה שעמד באותו רגע מול עיניי? האם לא מגיע לי גינוי פומבי על המעשה המביש הזה?! באותו אופן, הפנטזיה המובאת בסוף השיר יכולה להתפרש ככמיהה נואשת לפיוס. אפילו הביטוי "אינני מאשים אותו" אינו נשמע בהקשר זה כה מגוחך או יומרני כפי שניתן היה לחשוב; הלא כולנו – לא רק הילדים שבינינו, אלא גם הילדים בתוך המבוגרים שהפכנו להיות – "מאשימים" את ההורה המת ש"נטש" אותנו והותיר אותנו חלשים וחסרי חסות, נאלצים להיאבק בעצמנו על קיומנו. אנו "יודעים" שעלינו ללמוד לדכא את הכעס הילדותי הזה ולהמיר את הפניית האצבע המאשימה בעבודה הקשה של אבל אותנטי, המביא בסופו של דבר להשלמה המאפשרת המשך חיים מאוזנים. המשפט "אני לא מאשים אותך" יכול לשמש תחנה מקדמית בתהליך זה של התמודדות עם העדרו של נפטר אהוב; תחנה, שיכול להיות ערך לשהייה בה כל עוד זו אינה מפסקת את המסע הלאה לעבר האבל ומיצויו. במסגרת השהייה הזאת יהיה, כנראה, צורך בפיתוח ה"אינטרויקט" של המת הנעדר כדמות חיובית, תומכת, נהדרת (כמו האב המת באחדים משיריה של דליה רביקוביץ: האב המת יחזור לבתו מדמשק או מארץ כותים, שכן "נבזה בעיניו כזב, /משֶׁהָה בִּי לֹא הִיָּה"<sup>6</sup>); גם זאת, בתנאי שהאידיאליזציה תשמש אך ורק כשלב מעבר להערכה ריאליסטית של דמות הנפטר, שיהיו בה הבנה וחמלה יותר מהערצה. מי ש"נתקע" בשלב הזה בעבודת האבל, חזקה עליו שתחול אצלו במשך הזמן גם נסיגה לדמות הנפטר ה"שלילית", האכזרית ואפילו הזדונית,

5 ראו פרק ד' במחזור השירים "תרנגולי של שוקולד" (1953), זך, הערה 1 לעיל, עמ' 35.

6 דליה רביקוביץ, "דעת לנכון נקל", כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 14.

והוא ינוע למשך זמן בלתי־מוגבל בין שתי הדמויות (כך בשירה של רביקוביץ "עומד על הכביש", שבו האב המת מתעלם מבתו היורדת מדי לילה כדי לעמוד "במקום של סכנה", היינו בכביש שבו פגעה בו המכונית והרגתו: "למרות שהייתי הבת הבכורה שלו/ הוא אינו יכול לדבר לי מילת אהבה אחת"; וראו גם השיר "כף יד רשעה"<sup>7</sup>). אמביוולנטיות כזו משתמעת מתיאור המאכלת המבהיקה שנושא האב בבואו בלילה אל בנו ב"תרנגולי של שוקולד" (שיכולה להיות לה גם משמעות סקסואלית של מפגש עם העירום של האב לעומת משחקי המין של הבן, המשתעשע באפלה ב"תרנגולי של שוקולד" שלו). ב"רגע אחד" מגלה הניסיון להשלים עם דמות האב וליפות אותה וכן לפתח מערכת יחסים "נלבבים" עמה את התהליך המתואר כאן באחד משלבי הראשוניים והפרימיטיביים ביותר, אשר ספק הוא אם יוכל להביא להמשך המסע הצולח לעבר מיצוי האבל. עם זאת, מהווה ניסיון זה צעד מסוים, ולו גם הססני, לעבר עיבוד מאוחר של הרגשות שהותירו היחסים המתוחים בין הבן לאביו. הפנטזיה, כאמור, היא זו הנקראת כאן לפצות על האובדן ולספק מענה לשאלות שאובדן זה הותיר אחריו. באורח אופייני לשלב זה ב"עבודת האבל", לא הבן הוא זה העושה את המאמץ הדרוש כדי להשלים עם אביו, אלא דווקא האב – האינטרויקט ההזוי שלו – הוא שעושה מאמצים כאלה; הוא המספק הסבר למתחים שהעיבו על יחסיו עם הבן כתוצאה מחוסר המודעות שלו לעוצמת אהבתו ודאגתו של הבן כלפיו. כאמור, לא ברור באיזו מידה יכול מהלך נפשי אשלייתי כזה להביא להמשך בוגר יותר של עבודת האבל והפרידה מהאב, שכן הסיכוי שעבודה זו תוכתר בהצלחה אמיתית כרוך לא בחיפוי על פרשת המתח בין האב לבנו אלא בעמידה ישירה בפניה – הדבר המתרחש פחות או יותר בשני הבתים הראשונים של השיר, שהבית השלישי הוא לעומתם בבחינת רגרסיה. זו ניכרת לא רק ב"תיקון" הקל מדי של פרשת היחסים, שהיו בה ניכור והתעלמות, אלא גם באידיאליזציה התמימה למדי של דמות האב. התמודדות ריאליסטית יותר עם דמות זו על מעלותיה ומגבלותיה יכולה היתה להיות מבטיחה יותר מבחינה פסיכולוגית. בכל אופן, "רגע אחד" מותיר את השאלה הפסיכולוגית שהוא מעלה פתוחה. הוא מתמקד במתן ביטוי עדין ודק למצב של סבל נפשי מתמשך.

במסגרת פרשנות זו בולטים ב"רגע אחד" ממדים שלא הבחנו בהם בו קודם לכן. ראשית, מושג ה"ידיעה" שהשיר מרוכז בו ומאורגן סביבו קולט כאן משמעות חדשה. מדובר לא רק בידיעה הטכנית ה"פרגמטית" שמדגיש הפירוש הקודם; היינו, ידיעה מספקת לפעולה בעולם המעשה. תחת זאת מדובר על ידיעה כמצב קוגניטיבי־נפשי ועל אי־ידיעה כמנגנון הגנה פסיכולוגי. לפי זה, הדובר של השיר באמת לא יכול לדעת; לא מפני שהאיתותים שהגיעו אליו מן העולם לא אפשרו הסקת מסקנות מעשיות (הגשת עזרה לקבצן הגוע), אלא מפני שמערכת הקליטה הנפשית היתה אטומה לאיתותים אלה ובלתי־מסוגלת לקולטם. הדובר, כמעט עד לרגע שבו פנה בדברים אל קהל שומעיו, הדחיק את מה שהסעיר אותו במפגש שלו עם הקבצן, ואותו "רגע אחד" של דיבור ציבורי שעליו עומד השיר הוא רגע ההיודעות (האנאגוריסים של הטרגדיה היוונית, או רגע ההבלחה של המודעות במהלך "השעה התרפויתית" על ספת התרפיסט־הפסיכואנליטיקאי), שבאמצעותה הופך לא־מודע למודע. שנית, הדובר מתגלה ברגע זה כמי שראוי לא רק לאמפתיה אלא גם

7 שם, עמ' 19.

8 שם, עמ' 18.

למידה של כבוד והערכה. לפחות בשני הבתים הראשונים של השיר הוא איננו מטשטש את יסוריו, אלא מציג אותם לראווה, מגלה אותם ברבים בדרך שאינה ה־acting out הבלתי־מודע וההרסני אלא ראשיתו של ה־working through, המהלך התודעתי לעבר הבנת הקונפליקט הפנימי והניסיון ליישבו. שורות הפתיחה של השיר, אשר במבט ראשון נראו משונות, פרזאיות, כמעט עילגות, מייצגות בתוכנן ובתחבירן את הקושי העצום שבו נתון הדובר העומד לחשוף את הפצע הממאיר, ובה־בעת הן מבטאות גם אומץ והחלטיות, שרק הם מצדיקים את ה־"אני רוצה" האפירמטיבי שבהן, למרות כל הבריחות אל ה־"אנא" וה־"דבר־מה" המקטינים. הדובר "רוצה", מוכרח, להתמודד עם ניסיון חייו הקטלני ועם רגשי האשם שרודפים אותו. עליו לנער מעליו את השיתוק הנפשי שמנע ממנו להושיט את ידו ולגעת בשולי אדרתו של האב הגוסס בעת המפגש הגורלי בין השניים. אפשר להבין את הצורך הנואש שלו "להתוודות" ולהצדיק את עצמו בפומבי כחלק מניסיונו להתמודד, אחת ולתמיד, עם רגשותיו המודחקים ועם הכאב שהם מעוררים בו.

האומץ הזה אמנם חסר בבית השלישי. אולם גם בו הוא מתהדהד בצורה עקיפה ומעניינת במיוחד. הדובר שם בפיו של האב המת מסר מנחם אגב ציטוט אחד ההספדים הטראגיים והמרגשים ביותר בתנ"ך: ההספד שדוד המלך נשא על אבשלום, בנו המרדני אך האהוב. אבשלום הוא הבן האדיפלי המובהק ביותר במקרא. הוא לא רק מרד באביו, הניס אותו מירושלים הבירה, פיקד על צבא גדול שאמור היה להביס את צבאו הנחות של האב ובסופו של דבר להביא להדחתו מכס המלכות (ואולי אף למותו) – בנוסף לכל אלה הוא בייש את אביו בכך ששכב עם הפילגשים שלו לעיני כול, באוהל שנטה במיוחד על גג הארמון. כלומר, הוא הגשים את המשאלה הסמויה של גירוש האב לשם בעילת האם. ולמרות כל זאת, דוד לא הסיר ממנו את אהבתו, ובעת הקרב הגורלי שהיה עתיד לחרוץ גם את גורלו הוא הפציר בחייליו ובמפקדי הצבא שלו שלא יפגעו באבשלום ושלא יהרגוהו. כאשר נודע לו שבניגוד להוראותיו אבשלום נהרג – לא בסערת הקרב אלא על פי רצונו הקר וההחלטי של שר הצבא יואב – הוא לא יכול היה להסתיר את צערו: "בני אבשלום, בני בני אבשלום", הוא בכה (שמואל ב יט, 1), וזעקות השבר שלו האפילו על שמחת הניצחון של צבאו, אשר הצליח להביס את צבא המורדים. מילות האהבה של דוד הושמו בשירו של זך בפיו של האב המת. כך הפך זך ב־"רגע אחד" את הסיפור המקראי על פיו. שוב אין סיפור זה מתאר את המאבק בין הבן לאביו, שהסתיים במות הבן ובמשהו מעין טראומה מזעזעת של אבל, שהביאה בכל זאת להשלמה ולהודאה בכוח האובייקטיבי של המתת הבן המורד (שבלעדיה היה המרד מתחדש). כאן, הבן הוא זה ששרד, ואילו האב הנבגד והחלש הוא זה שמת במפתיע, והבן מנסה לשכך את רגשות האשם בפנטזיות ילדותיות. עם זאת, אין ההיפוך שתואר כאן מעכב את הנסיקה הרגשית שבה מסתיים השיר, כשם שאין בפנטזיות כדי למחוק את רגשות האשם. על אף שדברי האב הם מנחמים ומפייסים־כביכול, האמת שהם מבטאים היא זו של אובדן, אבל וכאב שאי־אפשר לשככו. כאשר האב מפטיר־לכאורה "בני בני", אנחנו שומעים את הבן – זה המתנדנד "בין הארץ לשמים" על ענף האלה שבה נאחז שערו בעוד לבו מפולח על ידי שלושת השבטים שתקע בו יואב "בעודו חי" – לוחש "אבי אבי", כשם שלוחש הדובר הבן ב־"תרנגולי של שוקולד".

הקשר בין סיום השיר ובין זעקות השבר של דוד המלך פותח פתח לקריאה נוספת, שלישית, של "רגע אחד", לצד הקריאה הסארטריאנית והקריאה הפרוידיאנית. זוהי קריאה שמאירה את האופן שבו האסוציאציה התנ"כית היא חלק ממכלול רחב יותר של רמיזות תנ"כיות והקשרים שיש להם תפקיד מרכזי בארגון ה"משמעות" של השיר. בדרך זו מסתמנת משמעות החורגת מזו שהצטברה במהלך שתי הקריאות האחרות שהוצגו כאן, שאנו יכולים להסתכל בה באמצעות התחשבות דייקנית ברשת המוטיבים המקראיים הפרושה על פני השיר. לא רק גילויים של הונאה עצמית ותסביך אדיפוס מתגלים כאן לפנינו, אף כי גם הם מניעים, ללא ספק, את המסר של "רגע אחד" ומצביעים על מרכזו התמאטי והמוסרי. הרמיזות התנ"כיות קובעות לשיר הקשר רחב, שבו קולטים כל המרכיבים שלו גוונים חדשים. למשל, הצורך של השיר להתנסח כפנייה פומבית מוסבר בהקשר זה באורח משכנע הרבה יותר משהוסבר קודם לכן. לאמתו של דבר, שתי הקריאות הקודמות לא הניבו תשובה מלאה ומספקת על השאלה מדוע חייב היה הדובר לפנות לקהל – גוף אנונימי של זרים, אשר מייצג מבחינה זו את האנושות כולה – ולא לאדם מסוים או לקבוצה מצומצמת של מקורבים, ומשמעותו המורכבת המלאה של "רגע אחד" אינה יכולה להתבהר ללא תשובה מספקת על שאלה זו.

## A

נקודת המוצא של הקריאה השלישית שבה מדובר היא עבודות קודמות שנכתבו על יצירתו של נתן זך, ובעיקר מחקרה של רות קרטון-בלום על ההקשרים ה"תיאולוגיים" (למעשה, האנאוגיים). השימוש שעושה החוקרת במושג "תיאולוגיה" הוא בלתי-מוגדר במידה מספקת וכנראה גם מוטעה) הממשעים אותה.<sup>9</sup> קרטון-בלום אף הקדישה ניתוח מדוקדק ל"רגע אחד", אשר מוכיח באופן משכנע כי השיר עושה שימוש ברמיזות מקראיות שמטעינות אותו ב"מתח סמנטי עצום". ואכן, זוהי מסקנה תקפה. בבית הראשון של השיר מתהדהדים באופן בולט כמה מסיפורי התנ"ך. אפילו שורת הפתיחה מכילה אלוזיה מקראית משמעותית: שכן הדובר, כאשר הוא מבקש רגע אחד של שקט מקהלו הלא-מוגדר, משתמש בביטוי תנ"כי שמבטא ייאוש וסבל. אותו שילוב משונה מעט של "אנא. אני" הוא למעשה ציטוט מדברי ראובן, הבכור בבני יעקב, לאחר שגילה כי בהעדרו מכרו שאר האחים את יוסף לישמעאלים. אובד עצות, זועק ראובן: "הִילֵד אֵינְנִי, וְאֵנִי אָנָּה אֲנִי-בָּא" (בראשית לז, 30). הדמיון בין שורת הפתיחה בשירו של זך ובין זעקה מקראית-קדמונית זו, כל כמה שהוא עלול להיראות בלתי-מכוון, מידע אותנו כבר בראשית השיר שהבלבול שאחז בדובר והגמגום המבטא בלבול זה קשורים בתחושות של אובדן ואשמה, שכן ראובן הבין שכאח הבכור תפקידו היה להגן על יוסף, וכן שמעתה ועד יומו האחרון הוא ייאלץ לשאת בנטל של הפקרתו והיעלמותו של האח הצעיר. כך, באמצעות האזכור המפנה את הקוראים לסיפור יוסף ואחיו, מביע

9 ראו רות קרטון-בלום, "מה, אתם חושבים שאני אלוהים? – בין שירתו של נתן זך לכרית החדשה", קשת החדשה, 3 (אביב 2000), עמ' 22-37. המאמר הנוכחי נכתב לפני פרסום ספרה של קרטון-בלום העוסק ב"פסיכותרפיה" של זך ביתר הרחבה. ראו רות קרטון-בלום, הרהורים על פסיכותרפיה ב"פסיכותרפיה" של זך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009.

הדובר – אמנם בעקיפין, אבל כבר בפתח דבריו – את מודעתו להיותו אחראי מוסרית למותו של הקבצן הזקן.<sup>10</sup> מהשורה השנייה של השיר והלאה אלוזיות תנ"כיות אחרות מבטאות היבט נוסף במפגש הטעון בין הדובר לקבצן, אשר מתואר כ"הוא". אותו "הוא" מתואר במילים "הלך ועבר על פני" באופן שמהדהד סדרה של מקורות תנ"כיים. השורה מצטטת כמעט במדויק את פסוק 6 בפרק לד בספר שמות, שבו משה יורד בשנית מהר סיני עם לוחות ברית חדשים (לאחר שלוחות הברית הראשונים נהרסו כאשר ירד משה לראשונה והבחין בבני ישראל מרקדים מסביב לעגל הזהב). הכהנה לירידה זו עומד משה להיפגש בשנית עם האל, אשר "עובר על פניו" ("וַיַּעֲבֹר יְהוָה עַל-פְּנֵיו"), בעודו מונה באוזניו את י"ג מידות הרחמים. כפי שקרטון-בלום טוענת, זך מתייחס כאן באופן ישיר לאחד הטקסטים הקדושים והנשגבים ביותר בתנ"ך. האזכור הזה משחזר, אם כי באופן פחות ישיר, את הרקע למפגש דרמטי קודם של משה עם האל, זה המתואר בשמות לג (13–23). לאחר שהסגידה לעגל הזהב עוררה את חמת זעמו של אלוהים וגרמה לו לשקול את אפשרות ההשמדה של העם החוטא על מנת לברוא עם נבחר חדש מצאצאיו של משה, ולאחר שמשה הצליח לפייסו בטענה שוויתור כזה ישים לאֵל את הניצחון האלוהי המזהיר שנתגלה בהוצאת ישראל ממצרים, וכמו כן לא יאפשר לעם ישראל – אשר נחלץ סוף-סוף ממצרים אחרי שנים רבות של עבדות וסבל – לממש את ייעודו, פונה הגיבור התנ"כי לאלוהיו בבקשה הנועזת "הַרְאֵנִי נָא, אֶת-כְּבוֹדְךָ" (18) ונענה ב"אֲנִי אֶעְבִּיר כָּל-טוֹבֵי עַל-פְּנֵיךָ" (שם). אולם מכיוון ששום בן אנוש אינו יכול לראות את פניו של האל, מתבקש משה להסתתר בתוך חריץ בסלע, שיד אלוהים חופה על פתחו. כך תימנע ממשוה ראיית האל "עַד-עֲבָרִי" (22), ורק אז אלוהים, שחולף לפניו, מסיר את ידו כדי לאפשר למשה לראות גבו, "וּפְנֵי, לֹא יֵרְאוּ" (23).

בנוסף, "עבר על פני" מזכיר במידה מסוימת גם את הביטוי "רוּחַ, עַל-פְּנֵי יַחֲלֵף" (איוב ד, 15), המופיע בתיאור חלומו הנבואי של אליפז התימני, שבו ישות שמימית חלפה על פני החכם הקשיש בשנתו וחלקה עמו את הנבואה שאליפז משמיע כעת באוזניו של איוב (13–15). מובאה זו מספר איוב מזכרת באופן ישיר יותר בחלקו האחרון של השיר, כאשר זך משתמש בשורש ח.ל.ף כדי לתאר את דמותו הסהרורית של הקבצן המת, אשר "חולף לידי" בחלום או בהזיית היום. אזכור זה מגביר את האווירה הלילית החלומית של המפגש המחודש עם הקבצן, כאילו היה זה מתרחש "בְּשַׁעֲפִים מחזיונות לילה בנפול תרדמה על אנשים". אולם בניגוד לישות השמימית בחלומו של אליפז, שקולה הוא שילוב מטריד של "דממה וקול" (מסימני הקול המשמיע את הדיבור האלוהי בכמה מקומות בתנ"ך), רוח הרפאים ב"רגע אחד" פונה באופן ישיר ובקול בוטח אל הדובר. אולי לא מיותר להזכיר בהקשר זה גם מקור אחר שזך יכול היה להתייחס אליו; אמנם, לא מקור אנאגוטי עתיק, אלא ספרותי-מודרני הנסמך על המקורות העתיקים, הלא הוא שירו של חיים נחמן ביאליק "חלפה על פני". הבה נזכור שגם בשיר זה מדובר על מפגש שיכול היה להביא למגע אך לא הביא. הדובר נרתע ברגע האחרון מנגיעה בשולי אדרתו של האל ונמצא דחוי ואשם בשל כך. כך נפתח השיר:

10 אני מבקש להודות לחברי ועמיתי, פרופ' אריאל הירשפלד, על התובנה הזו.

חֲלָפָה עַל פְּנֵי נִשְׁמַת אֶפֶד, אֱלֹהִים, וְחֲלָהֲטָנִי,  
 וְקָצָה אֶצְבְּעֵךְ הַחֲרִירִד רָגַע מִיִּתְרֵי לְבָבִי,  
 אֲנִי זָחֳלָתִי וְאָדָם וְאָכְלָא הַמֵּית רוּחִי"<sup>11</sup>

השורה השלישית של "רגע אחד" מתארת את הקרבה הרגעית בין הדובר לקבצן. הדובר יכול היה לגעת בשולי האדרת של האיש שחלף בסמוך אליו – אך הוא בחר שלא לעשות זאת. גם התיאור הזה טעון ברמיזות אנאגוגיות, שכן הוא מזכיר את הסיפור על האישה החולה שהצליחה להתגנב ולגעת בבגדיו של ישו, בעת שהוא עמד להיענות לראש הכנסת שבתו היתה חולה אנושה ונוטה למות ולכת אתו לביתו (כשהגיע ישו לבית מצא את הילדה מתה והקים אותה לתחייה. זוהי פרשת "טלייתא קומי"). האישה נגעה בבגדיו של בן האלוהים בלי ידיעתו, ונרפאה מיד מדימום בלתי־פוסק שעינה אותה במשך שתיים־עשרה שנים (הבשורה על פי מרקוס, ה'). חשובה לא פחות היא ההפניה שמפנה השיר לסיפור עלייתו השמימה של אליהו הנביא ופרידתו מאלישע (מלכים ב ב, 2). על סף עלייתו השמימה, ניסה הנביא להתרחק מאלישע, חניכו, אלא שהלה סרב להיפרד מאדונו. כאשר שואל אליהו את אלישע הנסער מה יש ביכולתו לעשות למענו בטרם תיפרדנה דרכיהם, אלישע משיב באומץ הגובל בעזות מצח: "יהי נא פי־שניים בְּרוּחְךָ אֵלַי" (9). אליהו אינו בטוח שיש ביכולתו למלא בקשה מופרזת זו. אולם לפני עלייתו השמימה הוא מותיר אחריו את אדרתו, שאותה פשט מעליו זמן קצר קודם לכן בעת שהוא ואלישע חצו את נהר הירדן בדרכם מזרחה. אליהו הניף אז את האדרת וחצה באמצעותה את הנהר לשניים, כפי שמשא עשה לפניו במטהו בחצותו את ים סוף. כעת אלישע מחזיק בידו את האדרת, שמגלמת את מורשתו של אליהו וכן את הפוטנציאל הנבואי שהתגלם בו, וכאשר הוא מגיע לגדת הנהר גם הוא מצליח לחצות אותו לשניים באמצעות הנפת האדרת – עדות לכך שבקשתו לרשת את יכולותיו המופלאות של אליהו אכן נענתה. בשיר של זך, לעומת זאת, הדובר לא ספג שום יכולת נבואית מהאדרת של הקבצן, שבה סירב לגעת. האזכור של "שולי האדרת" מהדהד כשלעצמו שורה ארוכה של אסוציאציות נוספות, ובהן למשל האזכור של אדרתו של אלוהים ושוליה שמילאו את היכל הקודש בעת קידושו של ישעיהו לנביא (ישעיהו ו, 1) או הדיון התיאולוגי המפורט בעניין האופן שבו על אנשי כמורה לעטות את גלימותיהם.

ניתן להמשיך ולהלך במסלול הארוך של האזכורים והציטטות בשירתו של נתן זך. אבל אנחנו לא נתמסר להליכה כזאת, וגם לא לפרשנות מרחיקת לכת ולא תמיד משכנעת של משמעות הציטטות – כזו המבינה את הפנטזיה המסיימת את "רגע אחד" כאילו היתה מבוססת על סיפור קומו של ישו מן המתים (כך מפרשת פנטזיה זו רות קרטון־בלום, כנראה בטעות. ההבדל בין תיאורי הקבצן "הקם בשנתו" לתיאור ישו בהופעתו הפתאומית בדרך לאמאוס הוא עמוק מדי). לא נלך בדרך המרתקת הזאת משום שכעת ישנם בידינו הרקע והידע הדרושים להליכה בדרך פחות ציורית אבל חשובה יותר: הדרך המוליכה להצגת השאלה אשר, למרבה הצער, קרטון־בלום כלל אינה מעלה במחקרה. בעוד שהטענה שכל האלוזיות הללו מטעינות את היצירה ב"מתח סמנטי עצום" הנה משכנעת לחלוטין ואף

11 חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט־תרצ"ד, תל אביב: דביר והמכון לחקר הספרות העברית ליד אוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 351.

כמעט מובנת מאליה, אין היא מסבירה כלל מהו בדיוק תפקידם של ההקשרים התנ"כיים במשמוע שירו של זך, כיצד הם תורמים להבנה מלאה של האמירה שנאמרה בו, וחשוב מכך, כיצד הם עולים בקנה אחד עם עיצוב השיר, ובעיקר עם השפה היומיומית והכמו־מרושלת שלו, אותו רצף מילולי אפור־לכאורה שמנוקד באי־אילו רמזים מפתיעים המעניקים לו גוונים נוספים. השאלה החשובה באמת איננה אם הפעיל המשורר ב"רגע אחד", כמו גם בשירים אחרים, מנגנון מסועף של אזכורים אנאגוגיים, ולצדו מנגנון מסועף לא פחות של אזכורים ספרותיים "חילוניים" המפנים את הדעת אל הספרות המודרנית במכלול רבדיה, החל בקפקא וכלה בהרוזן ממונטה קריסטו של דיומא האב ומפרש בודד מלבין באופק של קאטאייב. עצם פעולתם של מנגנונים אלה בשירים אינה מוטלת בספק. הרבה פחות גלויות לעין הן המטרה שלשמה המנגנונים מופעלים, תוצאת פעולתם ודרכי השילוב שלהם עם שאר האמצעים התמאטיים, הצורניים והסגנוניים שמפעיל המשורר, אמצעים הנראים על פי הרוב מנוגדים לחלוטין, עניינית וסגנונית כאחת, לרוממות הטקסטים המצוטטים. לכל אלה – המטרה, התוצאה, ודרכי השילוב – חייבים אנו להפנות את דעתנו.

אין ספק שאותן רמיזות תנ"כיות שהוזכרו משתלבות היטב במערך הפסיכולוגי, המוסרי והפילוסופי של "רגע אחד", שכן הן מפנות את תשומת לבנו לאלמנטים של אשמה ותום, עונש ומחילה. בנוסף לכך, נראה שהן ממלאות תפקיד חשוב במשמוע מערכת היחסים בין "אב" ל"בן" כפי שהיא מפותחת בשיר, באמצעות סימון אנלוגיות עשירות תוכן בינה למערכות היחסים בין אליהו לאלישע או בין דוד לאבשלום. אולם כל הניואנסים הללו אינם מסבירים את הצורך ברמיזות מבחינת הנושא ההגותי העיקרי של השיר, זה הקובע במידה רבה גם את סגנונו: הניגוד החריף בין ידיעה לאי־ידיעה. נושא זה מתפתח בשיר לכל אורכו לא רק כתירוץ המעיד על פעולתה של "תודעה כוזבת" (הפירוש האקזיסטנציאליסטי) או כשיקוף הפער בין המודע ללא־מודע (הפירוש הפרוידיאני), אלא גם ובעיקר כנושא הגותי־אפיסטמולוגי בעל חשיבות ממדרגה ראשונה, המתמקד בשאלה: כיצד יכול אדם לדעת את הנעשה מחוץ לעולמו הסובייקטיבי, ובעיקר את המסתתר בלבו של הזולת. כיצד יכול בן לדעת מה חושב ומרגיש אביו, וכיצד יכול אב לחדור לעולמו הנפשי של בנו. תיתכן, כמובן, שיחה גלויית לב בין אדם לחברו, בין אב לבנו; אבל שיחה כזו לא רק שהיא נדירה ביותר – לפחות בנסיבות החיים המודרניים־אורבניים המנוכרים כל כך – אלא שגם היא אינה יכולה לפתור את הבעיה האפיסטמולוגית פתרון מלא, שכן גם שיחה כזו יש בה כיסוי כשם שיש בה גילוי, ולא ברור מה רב בה יותר – הכיסוי או הגילוי. המרכזיות של הנושא הזה בשיר היא המצדיקה את החזרות הרבות על "לא ידעתי", "מי יכול היה לדעת", ויותר מכך, היא מסבירה את ההקבלה הנקבעת בין הדובר שלא ידע מהו מצבו האמיתי של הקבצן שנקרה בדרכו לקבצן עצמו (בבית השלישי), שלא ידע שהדובר מזדהה אתו כביכול, ועוד "במידה כזאת"! ההקבלה הזאת היא המסמנת את מצב האי־ידיעה שבו מדובר כצומת האינטלקטואלי והמוסרי של השיר. מחד גיסא, זהו מצב פטאלי, שכן הוא זה שהביא למות הקבצן, כשם שהוא זה שהטיל על הדובר תחושת אשם, שממנה לא יוכל להשתחרר. אילו ידע כל אחד מן השניים את המתרחש בלב האחר, המציאות החלומית־הזייתית המסתמנת בבית השלישי היתה נהפכת למציאות יומיומית שהיא גם גאולתית. אבל כיצד יכלו השניים "לדעת"? מאידך גיסא, זהו מצב יומיומי ובנאלי, מצבם הקבוע של האנשים החיים בעולם המודרני. מרבית בני האדם מתנסים במצב זה מדי יום כמעט



מבלי שהוא יפר את שלוותם או יפריע להם בעיסוקיהם. הכול שרויים בחשכה הזו, שרק הבהובים חולפים של ניחוש, אינטואיציה וחשיבה משאלתית מאירים אותה לרגעים, כאילו היתה אור-יום לכל דבר...

בכך אולי נבדל האדם החי בנסיבות זמננו הבדל מכריע מבני הדורות שחיו בעולם קדמוני של אמונה, של "דעת את ה' כמים לים מכסים", שהרי בעולם ההוא (אם באמת היה קיים אי-פעם) היתה האי-ידיעה בבחינת מעוות ניתן לתקון, אופל שאפשר להמירו באור ("בית יעקב לכו ונלכה באור ה'", ישעיה ב, 5). אולם בעולמנו לא נותר מאור זה אלא זהרור קלוש ובלתי-מושג. זהו הזוהר המפציע מתחת לשער הנעול של היכל החוק במשל הידוע של קפקא; האור שהיה יכול להציף את מי שהיה פותח את הדלת ונכנס אל ההיכל. אבל האיש העומד לפני שער החוק אינו פותח את הדלת, שכן אין הוא יודע ואין הוא יכול לדעת ("מי יכול היה לדעת"), שהדלת נוצרה למענו בלבד, ושהיא תיסגר לנצח אחר מותו. משום כך היחס בין הציר ההגותי-התמאטי של "רגע אחד" ובין הרמיזות והאזכורים המקראיים הוא יחס של ניגוד. מובאות ורמיזות אלה מזכירות לנו כי ידע אמתי הושג אי-פעם באמצעות אמונה והתגלות. מה שמשה דרש וקיבל מאלוהים בשתי הפרשיות מספר שמות (פרקים לג, לד) היה "ידע" בלתי-מתווך של האל, כלומר של האמת. "הוֹדַעְנִי נָא אֶת-דְּרָכְךָ", הוא מתחנן בספר שמות פרק לג (פסוק 13). השימוש בשורש י.ד.ע הוא בעל חשיבות עליונה כאן כמו גם במקומות אחרים, שכן רק "ידיעה" של האל, המעידה על היבלעות מוחלטת בתוך ישותו (לדעת דבר פירושו לחדור לתוכו ולהתמזג אתו, ומכאן: "וְהָאָדָם יָדַע אֶת-חַוָּה אִשְׁתּוֹ", בראשית ד, 1), תאפשר למשה להנהיג את בני ישראל, אשר, כדרכם של בני אנוש, נוטים לחטוא ולהמרות את פיו של אלוהים. ואכן, משה זוכה ל"ידיעה" שלה פילל בשתי דרכים: התגלות ישירה, חושיית-ריאלית של האל (אפיפאניה), והסבר אינטלקטואלי של תכונותיו – שבמסגרתו מונה האל את י"ג מידותיו – כלומר הארה תיאולוגית של האל אשר "עובר על פניו". בכך אלוהים מעניק למשה את הידע הנשגב ההכרחי לשם פעולתו של מנהיג "העם הנבחר", שלעתים קרובות מתנהג כאילו לא היה נבחר כלל. באופן דומה, מה שאלישע דורש מאליהו הוא שיעביר אליו את עוצמתו של הידע הנבואי ויאשר אותה מחדש. לא מדובר רק בידע המאנטי הנדרש כדי לצפות את העתיד או לחולל נסים שיסייעו לאלישע לפעול מול מלכים ואויבים המאיימים על בני ישראל (על אף שאין לזלזל בחשיבותו של ידע כזה), אלא בידיעה התיאורגית הבלעדית של הנביא – המושגת באמצעות רוחו המועצמת ("פִּי-שְׁנַיִם בְּרוּחַךְ אֵלַי"), ביכולתו "לדעת" את הצפון מן העין האנושית באופן שמבדיל אותו מבני תמותה אחרים. אפילו האישה החולה שנגעה בכנף בגדו של ישו הצליחה, באמצעות האמונה המוחלטת שלה, "לדעת" משהו שיש לו חשיבות עליונה. לפיכך, החלמתה הפלאית לא נבעה מהמפגש הבלתי-אמצעי עם בן האלוהים והמגע הרגעי בין השניים, אלא מעוצמת אמונתה ביכולתו של ישו לחולל נסים ולרפא אותה. יָדַע הוא הדבר שבני האדם מבקשים, ואמונה, נבואה והתגלות הן הדרכים שבהן ניתן להשיג אותו. למעשה, אין בנמצא דרכים אחרות. שכן כל הדרכים האחרות מובילות בסופו של דבר אל אפלת הלא-ידוע, או לכל היותר לידע טריוויאלי המאפשר להבחין רק בפני השטח, כלומר, במופעם השטחי והבנאלי ביותר של דברים. חיפוש הידע בדרך כלל מוליך את האדם המודרני החושב לתחושות של ספק וחוסר ודאות, ותחושות אלה הן מקור חולשתו אבל גם מקור כוחו של אותו אדם. כדי להבחין בכל מה שנמצא מתחת

לפני השטח נדרש ידע שרק איש האמונה (או בן האלוהים) יכול להשיגו, כפי שהאל אומר לשמואל: "כי האדם יראָה לעיניו, ויהוה יראָה ללבב" (שמואל א טז, 7).

קריאה כזו מאפשרת לנו לראות את התירוצים הבלתי־משכנעים של הדובר בשירו של זך ("מי יכול היה לדעת מה שלא ידעתי", "לא יכולתי לדעת" וכו'), באור חדש, פילוסופי־אפיסטמולוגי. זוהי ראייה שונה ונבדלת מזו שהסתמנה הן בפירוש האקזיסטנציאליסטי של השיר, הן בזה הפסיכואנליטי. כאן מדובר במושגי הידיעה והאי־ידיעה (של "הדבר כשלעצמו") כפי שהשתמש בהם קאנט, היינו כמסד לקביעת האמת המוחלטת על אודות היקום והקיום בתוכו. למעשה, הבחירה של זך להציג את חוסר הידיעה הזאת כמאפיין המרכזי של הקיום האנושי מהווה את גרעין המָסָר הפואטי של "רגע אחד", אפשר לתאר אותה כבחירה קאנטיאנית, והיא נושאת בתוכה ניצוץ מן המהפכה הרוחנית שחולל קאנט ושבגינה נעשה לאבי המודרניות. הרחק מעבר לפירוש של האי־ידיעה כתירוץ שקוף וכדרך נוחה להימנע מפעולה נדרשת מוצגת כאן האי־ידיעה כתמצית המצב האנושי ההכרתי, שעיקרו לא בידיעה של הקיום כמצב אבסורדי שבין לידה כפויה למוות שאין ממנו מפלט, או לא רק בה, אלא בעיקר בקיום כמצב של היכלאות בכלא הסובייקטיביות הקוגניטיבית וחוסר היכולת לפרוץ את סורגיו ולדעת את "הדבר כשלעצמו", כלומר את האמת. קביעתו זו של קאנט שימשה בסיס לחלק ניכר מהאמנות ויצירות הספרות המודרניסטיות, כגון אלו הקשורות באקספרסיוניזם או בסיפורת זרם התודעה, והצדיקה את פנייתן מן המימטי אל הלירי, מידיעת הכול האובייקטיבית של המספר או הצייר הריאליסטיים לייצוג המציאות באמצעות כלי הקליטה הסובייקטיביים של דמות מסוימת הנתונה במצב מסויים (כגון גיבור של סיפור הכתוב בשיטת זרם התודעה; או העין ש"מעוותת" את קוי המתאר של המציאות ומחדירה לתוכה את "צבעי הנפש" של הצייר בתמונת "הסוס הכחול" של פרנץ מארק). אבל חלק אחר של המודרניזם קיבל את הקביעה הזו לא כהיתר לסובייקטיביזם ורלטיביזם חסרי גבולות אלא כבסיס הטראגיות המהותית, האינהרנטית, של המצב האנושי כמצב שבו השאיפה לידיעת האמת אינה מרפה, אך בה־בעת היא אינה יכולה לבוא על סיפוקה. זו תהיה התלונה המרה ביותר של הלב הפילוסופי בסיפורו של קפקא "חקירות של כלב". המודעות למצב האנושי בצביונו זה אינה פותחת דרך לאמנות סובייקטיביסטית המתעטרת בשלל גוניהן של האימפרסיה והאקספרסיה המשוחררות. אדרבא, היא דוחקת את האמנות למסלול קודר שסופו כילוי עצמי (ראו צוואתו של קפקא), שכן אותה מודעות מעוררת באמן את הפחד המתמיד מ"ידי השקר הנשלחות" לעברו בנסותו לתאר את המציאות. בסופר מעוררת המודעות הזאת חשד עצום במילים, הנשלחות לעת בוקר השמימה כיונים זכות וחוזרות לעת ערב "והגן עורבים מלומדי אשפות, צווחה נתעבָה בגרונם ובשר נבלה בפיהם".<sup>12</sup> סופרים מודרנים רבים, מביאליק ועד הוגו פון הופמנסטאל, הגיעו במהלך חיי היצירה שלהם לחשד הנוקב הזה שכתוצאה ממנו העדיפו את השתיקה על הדיבור האמנותי. אולם פרנץ קפקא היה מי שהעמיד את החשד הזה במרכז הפרויקט היצירתי שלו. הוא היה זה אשר יותר מכל אמן מודרני אחר הבין את הקיום ההכרתי כהטחת ראש בלתי־פוסקת בכותלי הכלא הקוגניטיבי שעליו דיבר קאנט. ליתר דיוק, הוא תיאר את הטחת הראש הזאת כמעשה שהוא בלתי־נמנע משאך "התעורור" האדם מתרדמת קיומו היומיומי חסר

12 ביאליק, "חלפה על פני", הערה 11 לעיל.

המודעות כדרך שהתעורר ק', גיבור המשפט, כשנודע לו בבוקר אחד שמתנהל נגדו משפט בגין עבירה או עבירות שאינן ידועות לו. קפקא הבין את חייו כסופר כמאבק מתמיד, אבוד מראש, עם השקר הגלום בעצם המילים שבהן השתמש, שכן המילים מוטות "בידי הרוחות" הרעות בתנועה מהירה ההופכת אותן "לחנית שלוחה אל הדובר" או אל הכותב בכוונה לשפדו ולהמיתו, כאותו סכין הנתקעת בסיבוב בתוך חזהו של יוזף ק' בסיום המשפט.<sup>13</sup> זך המוקדם הוא תלמיד מובהק של קפקא. בין השאר הוא למד ממנו כעיקר גדול את הצורך בחשדנות עמוקה כלפי המילים ואת ההכרח להתרחק מן היופי הססגוני של המבע הפיוטי ולהמיר אותו בחומרה ודקדקנות של מבע "רזה", דיסקורסיבי-אנליטי ביסודו; מבע העסוק כל העת בבחינת עצמו, כגון המבע שקפקא עצמו פיתח בסיפוריו החקרניים-הדיסקורסיביים ההרצאתיים-כביכול: "דין וחשבון לאקדמיה", "אמן התענית", "חקירות של כלב", "הזמרת יוזפינה או עם העכברים".

כך, ברובד העמוק שלו מתארגן השיר "רגע אחד" כשיר טראגי-הגותי סביב הנושא של חוסר הידיעה כפגם הבסיסי בחייו הקוגניטיביים והנפשיים של האדם. לפי שיר זה וכן שירים מרכזיים אחרים של זך המוקדם, האדם אינו נוהג כפי שהוא אמור לנהוג (מבחינה מוסרית) משום שיכולתו "לדעת" נפגמה או נבלמה לאחר שאיבד את המגע החי, האישי והמידי, עם צורות טרנסצנדנטליות של ידע, כלומר, לאחר שנכנס ל"מצב" המודרני הפוסט-קאנטיאני. לעיצומו של דבר, האדם המודרני הזה מוגדר על ידי אבדתו שאינה חוזרת: איבוד הדרך אל הנבואה ואל ההתגלות במובן התיאולוגי של המושג. כל הדמויות ב"רגע אחד" סובלות מהפגם הבסיסי הזה: הדובר, הקבצן הזקן וקהל השומעים הנוצר בכוחה של רטוריקת הפנייה (אפוסטרופה) המופעלת בשיר; וקהל שומעים רטורי-בדיוני זה אינו אלא נציגה של קהילת הקוראים הריאליים של השיר, כלומר, נציגו אנו. הנה היא הטרגדיה המודרנית: אדיפוס העירוני המצוי, הדובר, "לא ידע" שהקבצן העומד מולו הוא לאיוס, אביו, ושהוא עומד למות בטרם יעלה אור היום הבא. לאיוס לא ידע שהצעיר העומד מולו על אם הדרך הוא אדיפוס בנו, ושאדיפוס זה, תחת שישלח בו את חרב הניכור וההתעלמות, היה נכון בעצם להזדהות עם סבלו ולסייע בידו. המקלה היוונית – כלומר, המאזינים המשתמעים ואנו המיוצגים על ידיהם – אינה יודעת בשעת התפתחות העלילה יותר משיודעים גיבוריה. במקרה שלנו, היא, כלומר אנו, איננו יודעים שהמפגש המתואר הוא אכן מפגשם הגורלי של אדיפוס ואביו, שמותו של הקבצן קרוב, שהבן שישא בנטל אשמה בלתי-אפשרי "יסלח" בסופו של דבר לאביו שמת והעמיס את הנטל על כתפיו. רק בדיעבד נודעים לנו כל אלה, כפי שאכן נודעים הדברים הנסתרים למקלה במחזהו של סופוקלס. כולם שרויים בחוסר ידיעה – בעת המעשה. הידיעה מגיעה, אם בכלל, רק לאחר המעשה, כשהיא כבר חסרת משמעות מוסרית ומעשית; ואז מה נותר? אצל סופוקלס מנקר אדיפוס את עיניו שלא ראו, ואילו אצל זך הוא עוצם את העינים ומתמסר להזיה או לחשיבה משאלתית. כך האדם רואה רק מה שנמצא מול עיניו, ומי שרואה "ללבב", כלומר, יודע ומבין את האמת, הם האלים. מחמת חוסר הידיעה הרודף אותו צפוי האדם להיכשל בטעויות גורליות. הדובר יכול היה לגעת בשולי האדרת של הקבצן, אבל הוא נמנע מלעשות זאת. האב יכול היה לדעת שבנו מזדהה עם כאבו ומבקש לסייע לו, אבל הידע הזה נמנע משניהם. הקהל שהדובר פונה אליו יכול היה לדעת שאחד מחבריו מתענה

13 פרנץ קפקא, יומנים: 1914-1923, מגרמנית: חיים איזק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2010, עמ' 195.

ברגשי אשמה ואובדן – אבל הוא לא היה מודע לכך עד אשר הדובר ביקש "רגע אחד" של שקט משום שהוא רוצה לומר "דבר־מה". השאלה עד כמה "יודעי" הקהל (כלומר, עד כמה יודעים קוראי השיר) לאחר שהדובר הצליח להביא את עצמו לגילוי הלב המגומגם שלו נותרת פתוחה. לעיצומו של דבר, כל המשתתפים בשיר באורח אקטיבי או פאסיבי, לרבות הקוראים, הנם קצרי ראייה במידה שווה, שכן כל בני האדם איבדו את כוח ה"נבואה" – במובן התיאולוגי המקורי של המושג.

רק לאחר שהתעכבנו על החשיבות של מוטיב הידיעה וחוסר הידיעה, יכולים אנו להבין באופן מעמיק יותר את שורת הפתיחה של "רגע אחד", שהיא גם השורה הפותחת את הקובץ שירים שונים בכללותו. ההבנה החדשה הזו גם מאפשרת לנו לראות את תפקידו הייחודי של "רגע אחד" כפנייתו של זך *au lecteur*, "אל הקורא" (במידה שהשוואה זו של שירים שונים לפרחי הרע של בודלר הנה במקומה, כפי שברצוני לטעון). למרות הרושם החיצוני הדיבורי־המרושל שהיא מותירה, גם פתיחה זו של ספר שירה מרכזי זה מכילה את כלל המסר הפיזי־ההגותי שלו כבקליפת אגוז. היא עושה זאת, כמובן, בדרך משל עצמה, בלי שתחתור לשלמות ולשיווי משקל של פתגם. עם זאת, היא מכילה – השיר כולו מכיל – ביטוי תמציתי מושלם למצבו של האדם המודרני, אשר בבסיסו יש בורות אינהרנטית וחוסר אפשרות "לדעת" במובן המטאפיזי של המושג. במילים אחרות, זך מאפיין את המצב האנושי לא באמצעות התוכן של החיים המודרניים כפי שמבינה אותו החשיבה המקובלת (ידע מדעי, רציונליות, ניכור במובן המרקסיסטי של המושג, חילון, פאשיזם, טוטליטריות, מהפכות חברתיות, מלחמות למיניהן וכו'), אלא באמצעות מה שהחיים הללו אינם מצליחים להכיל בתוכם: ידע "אמתי" שהוא למעשה ידע נבואי. מכיוון שכן, על אף שתפיסת עולמו של זך חילונית לחלוטין, יכול "רגע אחד" להיקרא כנבואה שלילית (negative prophecy) או כצלה של נבואה. אם נבואה היא נהר שבו זורם בשפע ידע "אמתי" כפי שמים רבים זורמים ממוצאם ועד ליעדם, אזי השיר המודרני הוא ערוץ של אותו נהר, שבו המים יבשו מזמן וכל שנותר בו הוא קרקע חשופה ועזובה. על כן הוא צחיח ושומם מחד גיסא, אבל רדוף על ידי "רוח רפאים" של הזרם הנבואי שזרם בו פעם, מאידך גיסא. מושג הנבואה, כדאי לזכור, קשור במושג הנביעה כשם שהוא קשור במושג ההבעה. הנביא כמוהו כצינור שופע, המעביר את הזרם מן המבוע האלוהי אל העולם האנושי הצמא. המשורר או הדובר ב"רגע אחד" אינם יודעים יותר מנמעניהם. אבל בניגוד לאותם נמענים, הם בכל זאת יודעים שהם צמאים ורעבים (כלומר, "לא יודעים"), בעוד שכל השאר שכחו זה מכבר את מצב הרעב שבו הם שרויים... מבחינה זו, כמו גם מבחינות אחרות, מזכיר הדובר את הכלב הפילוסופי מ"חקירות של כלב" של קפקא. זה האחרון מרותק לשאלות הקשורות בדעת ובאפשרות או באי־אפשרות לדעת, בעודו מודע לעובדה ששאלות אלו לא תקבלנה תשובה, שכן התשובה תלויה ב"אוצר הדעת שמקורותיו אינם ידועים לנו עוד"<sup>14</sup> אוצר שהיה זמין במידה מסוימת בימיו הקדומים של מערך הכלביות (במקור: "Das Gefüge der Hundeschafft"), כאשר הכלבים, אפשר לומר "עדיין לא היו כלביים כמו היום", ועדיין יכלו לזכור, ולו גם במעומעם,

14 פרנץ קפקא, "חקירות של כלב", תיאור של מאבק: סיפורים, פראגמנטים ואפוריזמים מן העזבון, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 217.

איזה מצב פרה־כלבי.<sup>15</sup> באופן דומה, קרוב הדובר לצייר טיטורלי מהמשפט, שלא שמע מעולם על מקרים שבהם הסתיים משפט בזיכוי המוחלט והחד־משמעי של הנאשם, אבל במקביל הוא מתעקש ששמע "אגדות" על קיומם של מקרים כאלו בימי קדם. כמובן, הצייר אינו יכול להעיד על תקפותן של האגדות הללו, שכן "אין מפרסמים את הכרעותיו הסופיות של בית־המשפט, הן חסויות אפילו בפני השופטים". אולם בהזכירו את האגדות הוא מתעקש בתוקף ש"אין לזלזל באגדות הללו, מקצת אמת מן הסתם יש בהן". אולם הנתיב שהוביל אל האמת הזו אבד, וכעת אנו יכולים להתייחס אל אותן אגדות מופלאות רק באופן אסתטי, כפי שטיטורלי עצמו עושה כשהוא הופך אותן למקור השראה לציוריו.<sup>16</sup>

למשורר, לפיכך, יש משימה, אשר בטרמינולוגיה נבואית ניתן לכנותה "משא" הן במשמעות של דיבור נבואי, הן במשמעות של נטל שחייבים לשאתו: עליו לעורר את מודעותם של אנשים לבורותם, לעובדה שה"ידע" שנמצא בידיהם הוא למעשה ידע שקרי או חסר משמעות. כאשר הוא מקבל על עצמו משימה זו, המשורר הופך לנביא מוכחש או הפכי (prophet manqué). כל מי שאינו מבין זאת אינו מסוגל להבין את ה"אתוס" ואת הרטוריקה של שירת נתן זך, כפי שהיא מתבטאת ביצירתו המוקדמת ששירים שונים הוא מייצגה המובהק ביותר.

מסיבה זו "רגע אחד" היה השיר המתאים לשמש פתיחה לקובץ השירים כולו, משום שהוא אפשר לדובר (למשורר) לעשות בדיוק מה שה"משא" הנבואי מצווה עליו. השיר מנסה להשתיק, ולו לרגע, את המולת ההמון, המתאפיינת בפטופט אינסופי ותקשורת שטחית בין אנשים מדושני־עונג ושלווים יתר על המידה. הוא מבקיע לו דרך, מרחיב לעצמו בכוח חלל בתוך ים השיחה חסרת התכלית הנובעת מן התודעה הכוזבת, באמצעות השתקה המאפשרת ל"דבר" להישמע. הרגע האחד שהדובר מבקש הוא רגע האמת, אפילו רגע ההתגלות. אותו "דבר־מה" שאותו הוא מבקש לבטא הוא גרסה מודרנית, מוחלשת – אבל עדיין בעלת תוקף – של ה"דבר" המקראי, מושג מפתח המציין יחידה של מילים ומשפטים שבבסיסה סמכותיות ותחושת דחיפות. הביטוי "דבר" הוא אחד הביטויים השגורים בתנ"ך, והוא משמש הן כהקדמה לנבואה ("וַיְהִי, דְבַר־יְהוָה, אֶל־יִשְׁעִיָּהוּ, לֵאמֹר", ישעיהו לח, 4), הן כחלק מהטרמינולוגיה שבה עושה שימוש הנביא, כפי שעושה הדובר בשירו של זך, כדי לפנות אל העם החוטא והסרבן: "שְׁמְעוּ דְבַר־יְהוָה, קְצִינֵי סֹדִם" (ישעיהו א, 10), "שְׁמְעוּ דְבַר־יְהוָה, אַנְשֵׁי לְצֹן" (ישעיהו כח, 14), או "שְׁמְעוּ הַדָּבָר הַזֶּה, פְּרוֹת הַבְּשֵׁן אֲשֶׁר בְּהַר שְׁמֵרוֹן, הַעֲשִׂקוֹת דְלִים, הַרְצָצוֹת אַבְיוֹנִים" (עמוס ד, 1). דממה וקשב – שני התנאים ההכרחיים לפי היידגר לשם "קיום אותנטי" – הם גם מה שהנביאים ושתי שורות הפתיחה בשירו של זך דורשים מקהלם. שכן רק כאשר תנאים אלו מתקיימים, נוצר מרחב שמאפשר ל"דבר", ל"לוגוס", להישמע. גם כאשר ה"דבר" הזה מצטמצם לכדי "דבר־מה" פרוזאי לכאורה עדיין הוא הדבר בה"א הידיעה.

15 ראו המקור, Franz Kafka, *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007, pp. 435-436.

16 פרנץ קפקא, המשפט, מגרמנית: אברהם כרמל, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1992, עמ' 148.

בנקודה זו צצה ועולה שאלה שאי-אפשר להתעלם ממנה: כיצד כל זה מתקשר לתפקידו של זך בתרבות הישראלית המודרנית, שהוא אחד מנציגיה המובהקים? כידוע, זך תפקד תמיד כדובר עקבי של החילוניות הישראלית ושל ההתעקשות על כך שדווקא היומימי – ולא מה שנחשב ל"רוחני" או ל"קדוש" – מצריך תשומת לב וביטוי פואטי. הן כמשורר והן כמבקר ספרות, זך חזר והתעקש על כך שחובת התרבות הישראלית היא להפנות עורף לקריאות אנאגוגיות, אקסטטיות ונשגבות-לכאורה של המציאות. הוא תקף את המשוררים הניאו-סימבוליסטים העברים של שנות ה-30 וה-40, ובראשם נתן אלתרמן המאגי, שאותו כינה "רב מג של המלים".<sup>17</sup> הוא ביקש למחוק ולעקור מהשורש את הסימבוליזם הטורנסצנדנטלי-למחצה שאפיין חלק ניכר מן השירה של תקופת מלחמת העצמאות, שחתרה לטשטוש קו הגבול בין המוות לחיים ובין הריאלי למטאפיזי. הוא תבע עמידה אותנטית, ללא רתיעה, בפני האקזיסטנציה המוחשית והייחודית של הפרט הקיים, החי (אף שבשנות ה-70 הוא עצמו הותקף על ידי המשורר מאיר ויזלטיר, שטען כי יצירתו של זך אינה ביוגרפית, ספציפית או פרטנית דיה<sup>18</sup>). זך הציע לשירה העברית פואטיקה חלופית אקזיסטנציאליסטית, שלא רק תשנה את השירה עצמה אלא גם תשמש כמרכזו של אתוס ציבורי חדש, המבוסס על המציאות היומימית של החיים האינדיבידואליים ולא על מעמדו של היחיד כחלק מקולקטיב אידיאליסטי. לפיכך, איך יכול היה זך להתמודד עם הבנאליות והיומימיות המאפיינות את קהלו על תקן של נביא זועם, אפילו כשמדובר באנטי-נביא או ב"prophet manqué"?

בשאלה זו יש לדון על רקע מבט נרחב יותר ביצירתו המוקדמת של זך: כבר בשיריו המוקדמים, שפורסמו בראשית שנות ה-50, ניסה המשורר לתווך בין הקטגוריות של הפואטי והנבואי, ולהתמודד באופן זה עם הבעיה של הידע האותנטי. מחזור השירים המוקדם "תרנגולי של שוקולד", שכבר הוזכר, הוא דוגמה מייצגת לנטייה זו. הדובר בשירי המחזור מתחבט בין כמיהה ליצור דיתיראמבוס פרוע ואקסטטי, הנוטף "דם", ובין פנטזיה רומנטית, שתמצא את ביטויה לא בהזיות ובחלומות בהקיץ אלא ב"פֶּיֶט, בָּאוֹת", היינו בשיר שיצא מן הכוח אל הפועל, שיר כתוב. אמנם, המילה "אות" משמשת ב"תרנגולי של שוקולד" (מחזור שהוא בין השאר בעל מסר ארס-פואטי) לא רק במשמעות של אות מן האלפבית אלא גם במשמעות של "סימן" או "נבואה" (כפי ששימשה בכותרת ספר שיריו הראשון של אמיר גלבוץ, לאות). השאלה ששואל הדובר את עצמו היא אם יינתן לו לכתוב את שירו בפועל – בעט ובאות – "בלי להמתין לאות, שלא יבוא"<sup>19</sup>; היינו, אם בכלל תיתכן כתיבת שיר ללא התרגשות מאנטית. מאחורי השאלה מסתתרת הוודאות שה"אות" לא יבוא ולא יוכל לבוא, שכן הדובר-המשורר מטיל ספק מראש באמתותו. החזון שיווצר לאורו של אות נבואי כזה יהיה לא רק כוזב, אפוף "שקרים לצורך השירה", אלא גם ביטוי של שיגעון גדלות ("אתה ערגת אל גדולת-כזבים")<sup>20</sup>. ובה-במידה הוא יהיה גם בלתי-ממומש שירית,

17 ראו המאמר "הרהורים על שירת אלתרמן"; נתן זך, השירה שמעבר למלים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 43-64.

18 ראו מאמרו של ויזלטיר, "התך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 405-429.

19 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 34.

20 שם, עמ' 33.

חומק מהישג ידו של המשורר שלא יוכל להסתיר את הספקות וחוסר האמון המפעפעים בו – ספק וחוסר אמון בעצמו ובשיר שיכתוב. כך, עם אובדן ה"אות" כמקור שירה נותר רק ה"עט", עצם הרצון או הצורך להוסיף לכתוב מפני שהכותב איננו רוצה ואינו מעז לחדול. ממילא משדר השיר הכתוב חולשה ונמיכות רוח: "צֶהֱב נֶגֶר הַשִּׁיר מִצְפָּרְנוּ שֶׁל עֵט. / אָטִי. עוֹמֵס אֶת חֶלְשׁוֹתַי בְּרִתְתִי".<sup>21</sup> משניטל מן השיר ה"אות" נותר לו רק ה"אט", היינו, האטיות והיגע של כתיבה ללא השראה. הדובר מודע לכך שראייה מפוכחת ובלתי-חזונית יכולה לעתים לשאת בחובה גרעין של אמת משמעותית. אבל מסיבה כלשהי זוהי אינה האמת האישית שאותה הוא מחפש נואשות. בחלק מרכזי במחזור השירים (שיר מספר 6) הוא מצהיר כי "צֶלִיל חֵינּוּ נִקְבַּע, בְּסוּפּוֹ שֶׁל דְּבַר, / עַל יְדֵי הַחֲלוּם".<sup>22</sup> אולם, באופן משונה חלומות לא תמיד משקפים את ניסיונותיו וחוויותיו האותנטיות של החולם. בזמן שחלומות מספקים לנו "שעה של חסד שהיא שלך בלבד", הם בעצם מציגים לפנינו מראה שאינו נובע מעצמנו, אלא מדברים שקראנו עליהם בספרים – ולא בהכרח חווינו אותם על בשרנו. במובן זה חלומות הם גרסאות פרטיות, בלתי-ראויות לבוא ברבים, של מה שכבר נכתב על ידי אחרים. הדובר בשירו של זך שואל בכאב:

מְדוּעַ אֲנַחְנוּ מוֹצֵאִים אֶת עֲצָמֵינוּ  
תְּמִיד בְּסִפְרִים! ?  
זֶה נֹתֵן לָנוּ הַרְגָּשָׁה אֵימָה שֶׁל שֶׁקֶר,  
מֵעֵבֶר לְכָל תְּרַמִּיית הַחֶלְשָׁה הַקְּטָנוֹת.<sup>23</sup>

לפתע אנו מבינים כי "הגזמה היא הבסיס האמתי של חיינו", ואנו מתחילים לתהות האם אי-פעם נוכל "לדעת" לפני "לכתנו" מה היתה, אם בכלל היתה, מידת האמת בדברים שיצאו מפינו. לפיכך עלינו להעמיד את עצמנו – ואת מה שאנו אומרים או מעלים על הכתב – לשיפוטם של גלאי השקר הרגישים ביותר.

הדברים משקפים התלבטות של משורר צעיר, שעדיין לא מצא את קולו המלא, אבל כבר גילה שאין ביכולתו לכתוב כפי שכתבו אלה המשמשים לו מופת. "תרנגולי של שוקולד" משקף צעד ראשון וחשוב, אם כי שלילי, בדרכו של משורר מקורי לעבר פואטיקה מקורית. הצעד הראשון הזה הוא חשוב, ואולי גם מכריע, משום שכבר בשלב מוקדם זה של יצירתו פיתח זך הבנה עמוקה של האופן שבו הקושי האפיסטמולוגי שעמו הוא מתמודד קשור למתח המובנה בין היחיד והחברה. הקושי הזה הוא תוצאה של תחושה שאינה מרפה של ניכור שמקורו כפול – קיומנו כבני אדם בעולם ותפקידנו כאזרחים בחברה "שלא מצאנו את מקומנו בה"; חברה המגדירה מטרות וכופה מחויבויות ש"לא יכולנו לחיותן",<sup>24</sup> ושמתייחסת אל הספקן – או אל זה המתמודד עם שאלות ועם חוסר ודאות – כאל צעצוע שבור שיש לתקנו. מודעות עצמית זו שימשה כשלעצמה הוכחה נוספת לדחיפותו וחשיבותו הגורלית של החיפוש אחר האמת, משום שרק באמצעות חיפוש כזה יכול הדובר-המשורר להמיר

21 שם, עמ' 40.

22 שם, עמ' 36.

23 שם, עמ' 36-37.

24 שם, עמ' 37.

את זהותו כ"צעצוע שבור" או כאדם ומשורר בלתי-מתפקד בזהות חיובית של מי שדוחה את עצם המשחק בצעצועי שירה ומתפקד הן כמי שמחפש דרך לשירה חדשה, הן כמי שנושא נפשו לחברה ולתרבות חדשות. בכל מקרה, הדובר-המשורר מקבל על עצמו את הדין שעליו לוותר על השימוש בחלומי, בפנטסטי, בחזיוני ובחידתי, ולבחור בהיצמדות עיקשת וטהורה אל מה שהוא יודע "באמת", כלומר אל המציאות היומיומית הבנאלית. מעטים הדברים, ובהם הזיכרון של אב אשר עבר מן העולם בטרם עת, היכולים להסיט את המשורר ממחויבות זו. בכל מובן אחר, מציאות זו היתה הדבר היחיד שניתן היה "לדעת" אותו לאמתו: מבחינה פואטית סגנונית פירושו של הוויתור על הפואטי לטובת האמתי הוא ויתור על המטאפורי לטובת המטונימי. הדבר מסתמן כבר בראשית "תרנגולי של שוקולד", כשהדובר משווה את הדברים שעליהם היה רוצה לכתוב – מלח, וספינות אילמות ושודדי ים – עם הדברים שאותם הוא רואה ויודע "באמת": "חייל של נח"ל בקפה/מתבונן בתג-הכובע שלו/ושומע טנגו".<sup>25</sup> תג הכובע של החייל המואר היטב באור בית הקפה חייב להחליף "שלל וידויים של צל", שאפלולית הלילה המוארת קלושות מתירה למשורר לדמיין לעצמו. ואולם האמונה במטונימי-היומיומי-הבנאלי כאמת יחידה ניתנת לידיעה מגיעה לביטוייה הכמעט-מניפסטי רק בפרק השביעי של המחזור:

רק אֵת הָעִיר הַזֹּאת יִדְעֵתִי  
בְּשָׁעָה רְבֵעַ לְשָׁבַע.  
לִפְנֵי סִגְרֵת הַחֲנוּיֹת.

הַנְּשִׁים שֶׁלִּפְנֵי הַדּוֹכָן בְּאֵטְלִיז.  
בְּפִנָּה, עַל אֲרָגוֹ, יִלְדָה בְּמַעֵיל אָדָם.

הַרוֹקֶחֶת הַזְּקֵנָה הַקּוֹרֵאת עֵתוֹן-עֶרֶב  
לִפְנֵי הָאָרוֹן הַחוּם "טוֹקְסִיקָה".<sup>26</sup>

רשימת הדמויות המזוהות מטונימית או סינקדוכית (המעיל האדום של הילדה, הניאון האדום של הקולנוע המאיר "מערומים חיוורים על נייר" וקופאי בכלובו, "מסתכל בסורג") מוטבעת במופגן בחותם הרטורי של ה"מיאוזיס", הטרופה הרטורית של ההמעטה, האומרת "רק זה ולא יותר". טרופה כזו באה תמיד להצביע על האמתיות של הראייה המסתפקת במועט ולדחות ראייה המתיימרת להגיע למיצוי. המשוררת שהפכה את הטרופה של המיאוזיס ליסוד הרטוריקה של שירתה היתה רחל בלובשטיין ("רחל המשוררת"). היא זו שכתבה "לא שרתי לך ארצי [...] רק עץ ידי נטעו" וכו'.<sup>27</sup> כך הדבר גם בשירה הידועה, ששורת הפתיחה של הקטע שצוטט מהדהדת אותה: "רק על עצמי לספר ידעתי, צר עולמי כעולם נמלה". זך מאמץ אל לבו את השורה משירת המשוררת, אך בה-בעת הוא מעמת את ידיעתו המצומצמת עם זו של רחל, ומסמן את הניגוד שבין שתי הידיעות המופחתות. בעוד שהיא יודעת רק את עצמה, את "עולמה", הוא יודע בוודאות רק את מה שמחוץ

25 שם, עמ' 33.

26 שם, עמ' 37.

27 רחל, "אל ארצי", השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 45.



לעצמו ולעולמו. בעוד שהיא פיתחה את שירה באמצעות מטאפורה מורחבת (מסעה של הנמלה אל מרום הצמרת), הוא פיתח את שירו כסדרה קטלוגית של מטונימיות. בעוד שהיא מקוננת על אובדן הגדולה הרומנטית שנגזלה ממנה ("למה קָרְאֲתֶם לִי, חוֹפֵי הַפְּלֶא? / למה פְּזַבְּתֶם, אורות רחוקים?"), הוא דוחה "גדולת כזבים זו" בשאט נפש. אמנם, גם זך לא התעלם מן המחיר שהוויתור על הרומנטי כרוך בו: "תרנגולי של שוקולד" הציג במופגן שיח שירי שהיה "רזה", בנאלי, יומיומי, אפרורי, פרוזאי, כלומר בלתי-מנוגן" – לא רק לעומת שירה הריגושי המתוזמר היטב של רחל המשוררת, או לעומת העושר והססגוניות של השיר האלתרמני, אלא גם לעומת שיריהם של בני דורו וקבוצתו, קבוצת "לקראת", ששיריהם נדפסו לצד המחזור שלו.<sup>28</sup> זך הצהיר בסיום מחזור השירים על נכונותו לשלם את המחיר. כדי להגיע ל"שיבה אחרת" אל השירי (היינו, כדי לבסס פואטיקה חדשה, אחרת) עליו לבוסס תחילה ביומיומי, לדלג מעל לגדר הנמוכה "משמאל לדירת התופרת".<sup>29</sup> שום הישג שירי יציב לא יושג תוך ויתור על הדקדקנות האפיסטמולוגית של מי שיודע שהוא אינו יודע, והוא אינו מוכן להתמסר לשירה המסתמכת על הבלתי-יודע, תהיה שירה זו מרוממת את הנפש ומפעימה את הדם ככל שתהיה.

כשזך התבגר והתפתח כמשורר, הוא זנח את השקפת העולם הזו, השטוחה משהו. כעת היה עליו לפלס נתיב, או כמה נתיבים, שיובילו אותו למקום מורכב ועשיר תוכן יותר. אחד מהנתיבים הללו הוביל – כפי שניתן להבחין כבר בחלק משיריו המוקדמים של המשורר – לזניחת התיאור לטובת הדיון, ולהמרתו של המימיזיס בניתוח ובהפשטה, בדיוק כפי שנהג המורה הרוחני, פרנץ קפקא, כשעבר באופן הדרגתי מהטון האפי של "הגלגול" ו"במושבת העונשין" ומהליריות האקספרסיוניסטית הפרועה והמדמהימה של "רופא כפרי" אל הלוך-הרוח הדיוני האקדמי-כביכול השורה על סיפוריו המאחרים (ובהם "בבניין החומה הסינית", "דין וחשבון לאקדמיה" ו"יוזפינה הזמרת ועם העכברים"), ושהגיע לשיאו בניתוח העצמי טורד-המנוחה ב"חקירות של כלב" וב"המאורה". זך גם התרשם עמוקות מניסיונותיו של קפקא – בייחוד בכמה מסיפוריו הקצרצרים, להמיר את המערך הסיפורי האפי במשהו מעין מהלך לוגי-מתמטי (ראו, למשל, הסיפור הקצר הידוע "בלבול יומיומי", שזך הצעיר הקדיש לו מאמר ניתוח מפורט ומרתק, מתרומותיו החשובות הראשונות לכתובה הביקורתית). אופייני לכך הניתוח העצמי המדוקדק, הדיסקורסיבי והאנטי-סיפורי או האנטי-תיאורי בכמה מן השירים הבולטים שכונסו בשירים ראשונים:

יֵשׁ אֵיזָה שְׁחָד גַּם בְּבִדְרוֹת הַזֹּאת  
 יֵשׁ אֵיזָה שֶׁקָר גַּם בְּהִיּוֹת לְבָד.  
 יֵשׁ אֵיזָה אֲנִס גַּם פְּעֻצְבוֹת הַזֹּאת  
 יֵשׁ אֵיזָה עֵשֶׂק גַּם בְּעִמְדָה מִן הַצֵּד.<sup>30</sup>

28 "תרנגולי של שוקולד" נדפס לראשונה יחד עם מחזורי שירים של משה דור ואריה סיון בקונטרס בשם בשלושה - שלושה פרקי שירה, תל אביב: הוצאת לקראת, 1953. שיריהם של דור וסיון הכלולים בחוברת קרובים בנימתם ובתכניהם לשירה הניאו-סימבוליסטית (נתן אלתרמן, אברהם שלונסקי, לאה גולדברג, יונתן רטוש), שזך כבר דוחה אותה כ"גדולת כזבים".

29 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 41.

30 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 72.

בדידות, עצבות, אי־מעורבות – הסממנים המובהקים ביותר של ההתנהגות האינדיבידואליסטית האותנטית־כביכול, זו שאינה מרשה לאתוס הציבורי לכפות עליה אופני רגישות ופעולה – יכולות גם הן להטעות, להסתיר תודעה כוזבת, אונסת עצמה. המשורר חייב לדייק בדקונסטרוקציה של התנהגותו החריגה, כשם שהוא חייב לפרק אופני התנהגות מקובלים ולהקיע את הכזב שבהם. דיבורו הוא כמעט זה של המוראליסטן האקזיסטנציאליסטי, או לחלופין של דובר בסיפור פקאיי כמו "דין וחשבון לאקדמיה" או "יוזפינה הזמרת ועם העכברים". במקום אחר מרים המוראליסטן האקזיסטנציאליסטי את קולו בשיר דיוני־אנליטי המורכב מסדרה של עצות, אזהרות והוראות מושכלות; שיר שבו מעתיר איש המוסר את לקחו על נמען בלתי־מפורש (שאיננו אלא הדובר עצמו במעמדו כמאזין לדברי עצמו). מדובר בשיר מן הסוגה שהיתה מקובלת בשירה הדתית ובמידה מסוימת גם בשירת עידן הנאורות והיא מכונה "שיר אָמֶר" (בגרמנית – Spruchdichtung); בעברית העתיקה של ספרי משלי, תהלים וקהלת מכונה הז'אנר ספרות ה"חוכמה". זך כותב מעין גרסה קהלתית־מודרנית של אפוסטרופה (פנייה) מן הסוג שאנו מוצאים לרוב בספר משלי וברבים ממזמורי התהלים (כגון): "מכל משמר נצור לבך, כי ממנו תוצאות חיים. הסר ממך עיקשות פה ולזות שפתים הרחק ממך [...] אל תט ימין ושמאל, הסר רגלך מרע' וכו', משלי ד, 23–27). בשירה העברית המודרנית שנכתבה בתקופה שלאחר עידן ההשכלה (שבו פרח הז'אנר כחלק מן המאמץ הדידקטי של הספרות לכוון את קוראיה לחיים של היגיון, מוסר ואחריות), נזקק לז'אנר של שיר־האָמֶר בייחוד המשורר יעקב שטיינברג, שהביע באמצעותו אתוס חמור של ספקנות, זהירות ואירוניה עצמית (ראו שירים כגון "סוב אל פני האחרית ודמה לעלה־שלכת" ו"ישאך חמור").<sup>31</sup> שטיינברג היה, כידוע, המשורר בן תקופת "התחייה" הקרוב ביותר ללבו של זך (וזך גם הוציא לאור מבחר שירים ורשימות שלו עם הקדמה חשובה, המאמר "הקול המחרשי"). בדרך שאינה רחוקה מזו של שטיינברג הוא כותב עתה שיר, שבו הוא מוותר על תיאור ועל עיגון סיטואטיבי לטובת דיון מוסרני־כביכול, שהוא בתחילתו רציני יותר מן הרצינות ובסופו טבול במרירות אוטו־אירונית:

הַנְּה זְהִיר. פְּתַח אֶת חַיִּיךְ  
 רַק לְרוּחוֹת הַנוֹשְׁאוֹת אֶת לְטוֹף  
 הַמְּרַחֵק. שֵׁא לְחֶסֶר. הַשְּׁמַע אֶת קוֹלְךָ.  
 רַק בְּלִילוֹת הַבְּדִידוֹת. דַּע אֶת  
 הַיּוֹם, הַמוֹעֵד, אֶת הַרְגֵעַ וְאֵל  
 תַּפְצִיר. שְׁעָה לְדוֹמָם. דַּע לְבָרְךָ עַל  
 הַצֵּל שְׁמַתַּחַת לְקָרוֹם הַבָּשָׂר, אֵל  
 תַּחְבֵּא בְּמַלְיָם. שֵׁב בְּיַדְעַת תּוֹלְעִים,  
 בְּתַבְנִית הַרְמֵה. אֵל תִּמְתֵּינָּה.<sup>32</sup>

הממד הפיוטי נוסף כאן לדיון הכמו־דידקטי לא באמצעות לשון פיגורטיבית אלא באמצעות צירופים לשוניים מפתיעים המחברים באורח בלתי־מקובל הפשטות סטאטיות לפרדוקסים, כגון "שעה לדומם" (הקשב למה שאין לו קול), "שא לחסר" (סלח למי שלא חטא, בהיותו

31 יעקב שטיינברג, שירים, תל אביב: ועד היובל, תרצ"ז, עמ' ש"ז, ש"כ.

32 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 94.

חסר), "שב בידיעת תולעים" (מתאים יותר היה "שכב"), ומעל לכל ה"אל תמתין" הסופי, הבא בעקבות התראות המצוות על זהירות, הימנעות ("השמע את קולך רק..."), קרבה אל הדומם, ישיבה סטאטית, המותירה את התנועה לרימה, שהיא בעלת "ידיעה" ו"תבונה". מכל מקום, בשירים כ"יש איזה שוחד", "הווה זהיר" או "אנוש כחציר ימיר" עקף המשורר את הקושי האפיסטמולוגי באמצעות התוויית "תורת מוסר" שנבעה ישירות מקושי זה והפכה אותו למעין אתוס. כיוון שהאמת אינה ניתנת לידיעה מלאה חייב המשורר לסגל לעצמו אתוס כזה של ספק ושל חקירה עצמית בלתי-נלאית. עליו לחשוך בעצמו וברגשותיו ולהסתמך כמעט רק על ודאויות אקזיסטנציאליות בלתי-מוטלות בספק, כגון ודאות המוות המקנן בגוף בעודו חי ("הצל שמתחת לקרום הבשר") והמתגלם ב"ידיעת תולעים" את הבשר המת. בה־בעת עוקף המשורר את התיאורים המדכאים של ניסיונות כושלים לכתוב שירה מרוממת נפש ומסעירת דם (כאלו של "תרנגולי של שוקולד") באמצעות המרת הטון הלירי הריגושי ב־טון הדיוני של שיר האִמֶר, המרת המטאפורה והמטונימיה גם יחד בשמות עצם מופשטים (הִחְסֵר, המועד, הדומם, תבונה, ידיעה), המרת הפאתוס באירוניה קודרת. היה זה, כמובן, "פתרון" אחד בין רבים; פתרון שהתווה למשורר מסלול צר למדי של שירה אינטלקטואלית, דיסקורסיבית, אֶנְטִי־סֶפְטִית.

אולם, בעוד זך מתרגל את האפשרויות הפיוטיות המוזיקליות הגלומות בפתרון זה הוא מצא לעצמו גם דרך אחרת, חשובה ומבטיחה יותר, למיצוי שירי של המבוך האפיסטמולוגי ותוך כך גם למעין מוצא ממנו. אם המבוך הזה נוצר בגלל איבוד הנבואה, או ההשראה המאנטית, אולי הדרך היעילה ביותר לשורר אותו היא דרך הנבואה ה"שלילית" (לא במובן של נבואת זעם אלא במובן של נבואה המסתמכת על שלילת אפשרות הנבואה). לצד שירת החוכמה שלו פיתח זך שירה אנטי-נבואית, או שירה של נבואיות מוכחשת. בדומה לכלב של קפקא – אם לשוב פעם נוספת לביטוי המובהק ביותר של הבהלה האפיסטמולוגית שאחזה בסופר היהודי הגדול מכולם – זך גילה מחדש את כוח המשיכה של "סיפורים פשוטים באופן משונה" אשר הגיעו אלינו מימי קדם והכילו, מעת לעת, "רמז כלשהו" שבעקבותיו "עוד רגע והיינו קופצים ממקומנו"<sup>33</sup>, אלא שהרמזים נמוגו קודם שעלה בידנו להפיק מהם משמעות ברורה. בשלב זה יכול זך להשתמש באותם "רמזים" – שאת חלק הארי שלהם הוא מצא בסיפורי התנ"ך (אבל בשום פנים לא רק בהם, אלא גם בטקסטים מודרניים, ואפילו כאלה שאינם שייכים למרכז הקאנון הספרותי המערבי, כגון הרזון ממונטה קריסטו של אלכסנדר דיומא האב או מפרש בודד מלבין באופק מאת הסופר הסובייטי הפופולארי ולנטין קאטייב) – באופן ישיר ופשוט למדי. הוא יכול, למשל, לשלבם באקראי כביכול בתוך מרקם טקסטואלי שנראה חסר שייכות כלשהי להם ולסביבתם ולהקשרם המקוריים. פרוצדורה זו כבר אובחנה למעשה בתיאור המרקם של "רגע אחד"; אולם ברבים מן השירים שנכתבו לפניו היא מתגלה בצורה ראשונית והתחלתית יותר, ומשום כך היא מזדקרת לעין הקוראים מיד, ללא צורך בפרשן שיכוון אותם אל המקורות של האלוזיות המסתתרות מתחת לפני השטח השירי. כך הדבר, למשל, בשיר המוקדם "ליל שרב". השיר נפתח בקביעה הנבואית-תנ"כית הידועה של הנביא חבקוק: "כִּי־אֶבֶן מִקִּיר תִּזְעַק" (חבקוק ב, 11). זך רחש חיבה מיוחדת לנביא "קטן" זה מנביאי תרי-עשר, והרבה לצטט קטעי פסוקים מספרו הזעיר בן שלושת הפרקים. הצירוף המצוטט, שהשתחק זה מכבר ונהפך

33 קפקא, "חקירות של כלב", הערה 14 לעיל, עמ' 207.

למטאפורה מתה המתאימה כביכול לכל שערוריה, קם לתחייה במידה מסוימת בשירו של זך על ידי שילובו במה שכביכול אינו מעניינו: מציאות של יום שרב בעיר ישראלית מצויה. התחייה מושגת כביכול על ידי הפיכת המטאפורה מהיפרבולה מוסרנית (השערוריה היא כה גדולה, עד שאפילו האבן הדוממת תוקיע אותה בזעקה בראש חוצות) להיפרבולה חושיית: חום השרב כה כבד ומתיש עד שאפילו אבני הקיר זועקות אותו. השינוי הזה מתחולל מכוח הדבקתה של המטאפורה, כאילו באורח שרירותי לחלוטין, ממש בשיטת "גזור והדבק", למה שאינו שייך לה:

אָבן מְקִיר תְּזַעַק – אִם עוֹד לֹא זְעָקָה.  
עִיר תִּפְצַח בְּשִׁיר – אִם עוֹד לֹא שָׂרָה.

תִּיר בְּמִלּוֹן, אִשָּׁה הָרָה.  
קָצִין בְּכִיר.<sup>34</sup>

תחילה משפיל המשורר את הציטט הנבואי המרומם באמצעות משפט תנאי דיבורי חילוני מאוד ("אם עוד לא זעקה"; האם הדובר של השיר לא היה שומע ויודע אילו באמת היו האבנים מתחילות לזעוק?! מה עניין "אם עוד לא" לכאן?). אחר כך הוא מעמיק את ההנמכה באמצעות פארודיה אבסורדית: לא רק האבן תזעק מקיר אלא גם העיר תפצח בשיר. האסוציאציות הקשורות בזעקת האבן הן דרמטיות וטראגיות. אלו המשתמעות מפציחה בשיר הן רוננות וכמעט אידיליות. מה הקשר, למרות הדמיון הצלילי בין קיר, עיר ושיר, בין האבן הזועקת חמס לעיר השרה משמחה? רק אחר כך באים זה אחר זה הצירופים שאינם משפטים (שכן חסר בהם נשוא): "תייר במלון, אשה הרה, קצין בכיר".

הקוראים תוהים לשם מה נעשה שימוש במילות הנביא; לאיזו תכלית הן נחוצות; מה משרת שילובן בעברית דיבורית-במופגן, כמעט שגויה (החרוז מחייב הטעמה בלתי-נכונה מבחינה דקדוקית של המילה "הרה" – הטעמת מלעיל ולא הטעמת מלרע כדרוש; המילה "עוד" מופיעה פעמיים במובנה המקובל בדיבור, אך המרתיע את בעל הרגישות הסגנונית-התקנית, שהיה מעדיף – למען הבהירות – את החלופה "עדיין"); הוזלתן של מילות הנביא באמצעות חריזה קשקשנית, ובעיקר ריתוקן הבלתי-מסתבר לקטלוג שאינו מתחבר: תייר, אישה הרה, קצין בכיר. מה הקשר בין שלושת אלה ובין עצמם; מה הקשר בינם ובין האבן הזועקת? האם המשורר חותר כאן ליצירת אבסורד של אי-תקשורת וחוסר רלוונטיות, מעין שיר אי-גיון (נונסנס), שדווקא לתוכו הוא מטיל את דיבורו הנסער של הנביא? התשובה על השאלה האחרונה אינה חיובית בהכרח. המשורר מצליח לאחות את השברים למשהו כמו-שלם: הוויית עיר שכמעט יוצאת מדעתה בגלל החום המכביד על הנשימה. וכוחה של האמירה הנבואית ניכר דווקא בכך שהיא מסייעת בהשגת האיחוי הרופף הזה ומצילה את הבית השירי כולו מאבסורדיות. ההיפרבולה של חבקוק היא היוצרת את המציאות ה"טירופית"-משהו אבל האחידה למדי המסתמנת בבית, והיא המחברת את האישה, התייר והקצין כנציגים מטונימיים כמו-אקראיים של עיר, שקירותיה פולטי החום

34 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 68.

כאילו זועקים או שרים מרוב מועקה. הן גם בנבואת חבקוק האבן הזועקת מן הקיר היא לא רק מטאפורה היפרבולית אלא גם נציגה ליטראלית-מטונימית (כמו כפיס העץ העונה לה) של מבנה עירוני; למעשה, של עיר שלמה, "עיר דמים", נטרפת בתאוות בצע, ניצחון, שלל, טרף, שלטון.

בשירים אחרים משלב זך ביטויים תנ"כיים גרנדיוזיים בטקסט כתוב בעברית מדוברת ו"מחיייה" אותם – הן בהוסיפו להם סימני שאלה, הן בקביעתם במסגרות רטוריות של שפת הרחוב. כך הדבר, למשל, בשירתה של "מקהלת הנביאים" בשיר "מות שאול" ("מה אם הקשת תיסוג לאחור?/מה אם החרב תשוב ריקם?/מה אם שאול לא יחזור?/מה עם המלך? מה עם העם?").<sup>35</sup> במקביל, הוא מתייחס לפסוקים מהתנ"ך כאל אבני פסיפס, מסדר אותם מחדש זה אצל זה ומפיק מתוכם משמעויות חדשות מבלי להוסיף לשפה המקראית אף מילה משלו. כך, למשל, השיר "אנוש כחציר ימיו" שחתם את שירים ראשונים<sup>36</sup> הכיל שני ביטויים פסימיים שנלקחו מספר איוב ומספר תהילים ("כִּי־אָדָם לְעֵמֶל יוֹלֵךְ; וּבְגֵי־רֶשֶׁף יִגְבִּיהוּ עוֹף"; איוב ה, 7; "אָנוּשׁ, כַּחֲצִיר יָמָיו", תהילים קג, 15), לצד הביטוי המעודד ונוסף הביטחון "אל תירא", אשר מופיע פעמים רבות בתנ"ך (החל במילות העידוד של אלוהים לאברם בבראשית טו, 1, עבור בפנייתו ליצחק בבראשית כו, 24, וכלה בהצהרתו של ישעיהו "אַל־תִּירָא עֲבָדֵי יַעֲקֹב" בישעיהו מד, 2). הבחירה של זך להוסיף לתיאורי אפסות האדם והחטא הכרוך בעצם קיומו (לפי הפירוש הפילולוגי הנכון, כנראה, של הפסוק מאיוב) או היותו של האדם מועד לעבודת פרך ולפורענות מכל סוג (לפי הפירוש העממי המקובל של אותו פסוק) את הקריאה המעודדת "אל תירא" לא פחות משלוש פעמים, מייצרת מהלך כפול שבמסגרתו אמנם מוצגים הביטויים התנ"כיים הפסימיים כאמתות שאין לערער על תקפותן – אבל באותה עת גם אין צורך לפחד מהן. ניתן להתמודד עם המציאות שהביטויים הללו מייצגים באמצעות מידה של קור רוח או לפחות החלטיות ואומץ. כך מסיים המשורר את ספרו באמירה "אופטימית".

אולם, בשלב זה זך כבר החל את מסעו היצירתי אל עבר שימוש מעניין יותר, ישיר ולא-אירוני, במה שאני מבקש לקרוא לו "התצורה הנבואית" (תצורה במובן formation) ככלי לחשיפתה של האמת, או, ליתר דיוק, לחשיפה של המצב האנושי כמצב של מניעת ידיעת כל אמת זולתי אמת הכליה והמוות. אם הנבואה המקורית אפשרה ידיעה של אמתות חיים, הרי הנבואה השלילית (שוב, לא נבואת זעם, אלא נבואה השוללת את עצמה, את אפשריותה) יכולה להסתמך רק על ידיעת המוות. עם זאת, השמירה על התצורה הנבואית מעניקה לנבואה השלילית הזו משהו מעין הזוהר שעודו בוקע מבעד לחריץ מתחת לשער החוק, מעין רוח רפאים של טרנסנדנציה, שריד האור של השמש ששקעה. ניתן להוכיח טענה זו באמצעות בחינה של השיר הבולט והזכור ביותר בקרב שיריו המוקדמים של זך – השיר שככל הנראה היה הקרוב ביותר ללבו – "ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור".<sup>37</sup>

35 שם, עמ' 95.

36 שם, עמ' 99.

37 שם, עמ' 71. ב-1958, כשהוזמן זך לקחת חלק באנתולוגיית שירה שבה התבקשו משוררים עכשוויים לבחור שיר אחד מתוך מכלול יצירתם ולנמק את בחירתיהם, הוא בחר בשיר קצר זה וכו בלבד, מבלי להוסיף לכך נימוק כלשהו. יש לציין כי הוא בחר ב"ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור" על אף שכבר אז

שיר זה נראה למשורר כה חשוב ועקרונני בקורפוס שלו עד שהוא הפך אותו לחולייה ראשונה בשרשרת של לפחות שמונה שירים נוספים המכילים את הביטוי "ראיתי ציפור", ושכתיבתם התפרשה על פני ארבעת העשורים שהפרידו בין שירים ראשוניים לקובץ השירים המאוחר של זך, כיוון שאני בסביבה מ־1996, באופן שיוצר אחדות מוטיבית המאפשרת לעקוב אחרי השינויים שחלו במהלך התפתחותו של המשורר לאורך השנים:

רְאִיתִי צִפּוֹר לְבָנָה בְּלִילָה הַשְּׁחוֹר  
וְיָדַעְתִּי כִּי קְרוֹב לְכַבּוֹת אוֹר  
עֵינַי בְּלִילָה הַשְּׁחוֹר.

רְאִיתִי עֵב קֶטְנָה כְּכַף יָד אִישׁ  
וְיָדַעְתִּי כִּי אֵת הַגֶּשֶׁם שְׁאֲנִי מְרַגֵּשׁ  
עוֹד לֹא הִצְלַחְתִּי לְסַפֵּר לְאִישׁ.

רְאִיתִי עֶלְהָ אֲשֶׁר נָפַל, אֲשֶׁר נוֹפֵל.  
הַזְמַן קָצֵר, אֲנִי אֵינִי קוֹבֵל.

כאשר בוחנים את השיר הידוע הזה לא באמצעות ניתוח תוכנו או סגנונו, אלא דרך הפריזמה של מבנה־העל האפיסטמולוגי שלו – אנו נתקלים בנוסחה פשוטה־לכאורה: ראיתי/ידעתי, עם התוספת של "הרגשתי" בבית השני (וכדאי לציין כי ב"רגע אחד" מופיעות המילים "אני מרגיש" בבית השלישי של השיר, כמין ניגוד ל"לא ידעתי"). קל להניח כי זהו תיאור המבוסס על תורת ההכרה היומיומית, שלפיה האדם הממוצע יודע לזהות עלה כשהוא מבחין בו – כלומר, הידע שלו מבוסס בעיקר על פרספציה חושית ישירה במסגרת של קונטקסט מוכר ובתוספת, לעתים, של "תחושה פנימית", אותה אינטואיציה שרבים מאתנו חשים בה ונזקקים לה לעתים קרובות. אולם בקריאה נוספת הצהרותיו של הדובר מערערות על הפרשנות הפשטנית של "אני רואה/אני יודע". שכן, איך ייתכן שהעובדה שהדובר ראה ציפור לבנה בלילה שחור, המתבססת על ניגוד ויזואלי שחוק וקלישאי למדי, מסבירה ומצדיקה את הטענה שהוא "יודע" שהוא עומד לאבד את מאור עיניו (על פי הקריאה של השורה כפשוטה) או שמותו קרוב (כמשתמע מקריאתה המטאפורית של השורה)? בנוסף, כיצד מראה של "עב קטנה ככף יד איש" גם לדובר "לדעת" שסערה מתקרבת? נערו של אליהו הנביא (על פי פסוק מ"ד במלכים א יח), שראה את העב הקטנה ככף איש, לא יכול לנחש שהשמים יכוסו עבים ושתוך זמן קצר ממטרות עוז יחסמו את הדרך מן הכרמל אל יזרעאל הבריה. גם המלך אחאב ושריו, שעסקו באכילה ובשתייה, לא יכלו לדעת שהשרב הממושך עומד להיפסק על ידי מבול. רק אליהו, בהיותו נביא יכול לדעת מה שאיש לא יכול לדעת. ואם כבר "הרגיש" הדובר בשיר של זך בגשם הקרב, מדוע לא יכול היה לחלוק את הרגשתו זו עם אחרים? שאלות אלו, לצד שאלות נוספות, מעיבות על היכולת של הקוראים להעריך את מקורו ותקפותו של ה"ידע" של הדובר, אשר אינו מתבסס על חשיבה לוגית של סיבה ותוצאה, אלא הוא מעין "ידע מאנטי", כלומר, ידע המבוסס על תפיסה

הוא כתב שירים מרשימים יותר מבחינת המורכבות הסמנטית והמבנית שלהם. ראו יונה דוד (עורך), את אשר בחרתי בשירה, תל אביב: הדר, 1959, עמ' 259.

חושית שמאפשרת "לנבא" את העתיד שלא באופן סיבתי, אלא בהתבסס על הסמכות המיוחסת לכוח החיזוי של החוזה.

משום כך ניתן לתאר את הפרוצדורה האפיסטמולוגית שאנו דנים בה כנבואית או כפסאודו־נבואית, ובמידה רבה היא אינה שונה מהסיבתיות ה"מאנטית" העל־טבעית, שמאפיינת תיאורים תנ"כיים של נבואות, חזיונות והתגלויות. הן נבואת המקרא מלאה "מראות" (מקל שקד, סיר רותח, "כלוב קיץ", ארבה, אש אוכלת וכו'), שהנביא לומד לדעת את משמעותם הסמלית. אלוהים שואל אותו "מָה אַתָּה רֹאֶה עִמּוֹס" (ח, 2)? או "מָה אַתָּה רֹאֶה יְרֵמְיָהוּ" (א, 11)? וכשהנביא מציין בדייקנות את העצם או המראה שראה הוא זוכה לשבח מפי האל – "הֵיטִבַּתְּ לְרָאוֹת" – שאליה מתלווה ההסבר המאנטי של משמעות המראה: "כִּי שָׁקַד אָנֹכִי עַל דְּבָרֵי לַעֲשׂוֹתוֹ" (ירמיהו א, 12) או "מִצְפּוֹן תִּפְתַּח הָרְעָה" (ירמיהו א, 14). בשורות הפתיחה של שלושת בתי השיר של זך מתהדהדות קביעותיו של עמוס: "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי ה' וְהִנֵּה יוֹצֵר גְּבִי" (ז, 1), "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי וְהִנֵּה קָרָא לְרֵב בְּאֵשׁ" (ז, 4), "הֲרֹאֲנִי וְהִנֵּה נֹצֵב עַל־חֹמֹת אֲנָךְ" (ז, 7), "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי ה' וְהִנֵּה כְּלוֹב קִיץ" (ח, 1). ההבדלים העיקריים בין הידע המועבר בצורת מראות נבואה המקראית ובין הידע המקביל בשירו של זך הם שניים. בשיר אין אלוה המסביר את המראה, וכמו כן הדובר, בניגוד לנביא המקראי, אינו מצליח להעביר את הידע שלו לאחרים. שני החסרים תלויים זה בזה ומשלימים זה את זה. הם קובעים את זהותו של הדובר בשיר של זך כזו של לא־נביא או אנטי־נביא. אבל הם אינם מפרים את שלמותה של התצורה הנבואית: הצגת מראה סמלי והפקת ידיעה מתוכו; ידיעה המבוססת לא על היגיון סיבתי אלא על ניחוש נבואי שאינו תלוי בקשר בין סיבה למסובב.

אופיו הנבואי של הידע המוצג ב"ראיתי ציפור לבנה" מודגש מאוד בבית השני של השיר באמצעות האלוזיה המורחבת לסיפור נבואתו של אליהו בהר הכרמל, שכבר הוזכר (מלכים א, יח). אליהו ביקש להוכיח כי יהוה הוא מי שבכוחו להוריד גשם כמו גם לעצור אותו ולהכות את הארץ בבצורת, ולא הבעל, אל הגשם הכנעני (אשר בני ישראל התחילו לסגוד לו בימי מלכותו של אחאב, תחת השפעתה של אשתו הצורית איזבל). בשעתו הוא ניבא כי בצורת קשה וממושכת תפגע בממלכה שנתפסה לפולחן זר ותוביל אותה לרעב חמור. כתום שלוש שנות בצורת כזאת כינס אליהו 450 מנביאי הבעל בהר הכרמל, וניצח על מופע ראווה שהגיע לשיאו, באופן מחריד למדי, בטבח המוני של הנביאים הפגאנים. לאחר השחיטה של נביאי הבעל, אליהו הכריז כי הבצורת עומדת להסתיים וכי בקרוב תחל סופת גשמים, זאת על אף שהשמים היו ריקים מענן. שש פעמים חזר הנביא ושלח את נערו כדי לראות אם ענני גשם קרבים ובאים מכיוון הים, אבל רק בפעם השביעית הוא זכה לתשובה חיובית מסויגת: כן, אמר השליח, ראיתי עננה במערב, אבל היא רק "עב קטנה" ככף ידו של איש; לא סביר שעננה קלה כזאת תביא עמה סופת גשמים. הנביא לא שעה לדברי הנער אלא מיהר ושלח אזהרה דחופה למלך, שסעד ושתה בחברת שריו בעת שנביאי הבעל נשחטו ודמם הוגר אל נחל קישון: "אֲסֹר יָרֵד וְלֹא יַעֲצָרְכָה הַגֶּשֶׁם" (פס' 44). אחאב דווקא האמין בנבואה זו של אליהו ומיהר לרתום את רכבו ולצאת לדרכו לארמונו ביזרעאל. ואמנם, השמים התקדרו "עֵבִים נֹרַח וְיָהִי גֶשֶׁם גָּדוֹל" (פס' 45); ואילו הנביא, שיכור מניצחונו, שינס את מותניו ורץ לפני המרכבה בגשם השוטף. שירו של זך עושה

שימוש עשיר בפרשה המקראית הזו, אבל, כאמור, בניגוד לאלהו, הדובר בשיר אינו מצליח להעביר הלאה את הידע הנבואי שלו ולהזהיר אחרים מפני הסערה המתקרבת. קולו חלש מדי, ולחלופין, נדמה שהוא איבד אותו כליל. על כן, הידע שלו מוגבל והוא יכול לשמש אותו בלבד... התצורה הנבואית, במידה שבכלל ניתן היה להפעילה, עברה כאן פחות והחלשה; לא רק שהנבואה לא יכלה להימסר לאחרים (ובכך איבדה, למעשה, את טעם קיומה), אלא שהיא שינתה באורח דרסטי את תוכנה. גשם במזרח התיכון קשור בדרך כלל בפוריות ובפריחה; ואכן נבואת אליהו הבטיחה שבירת הבצורת, הפסקת הרעב, צמיחה, שפע חקלאי. הגשם בנבואתו של הדובר בשיר של זך אינו מבטיח שום דבר טוב. הוא קשור באסוציאציות של סתיו אירופי, של נשירת עלי העצים ושל הכנת האדמה לשנת החורף תחת תכריכי השלג (לכל אלה אין שום אחיזה בנוף הארץ-ישראלי, שבו המילה "חורף" מובנת גם כנעורים וכאון נעורים. ראו "פְּאֶשֶׁר הַיְיִתִי, בְּיַמֵי חֶרְפִי; בְּסוֹד אֱלֹהֵי, עָלִי אֶהְלִי", איוב כט, 4). הנבואה שהדובר הזה אינו מסוגל למסור לאחרים היא נבואת שקיעה ובליה. בדיוק משום כך היא נותרת בחזקת נבואה החוזה את האמת, שכן הידרדרות ומוות הם הדברים היחידים שכן אנוש בעידן הפוסט-נבואי יכול לנבא בביטחון שנבואתו אכן תתגשם. למעשה, אלו הם הדברים היחידים שאפשר באמת "לדעתם" בעידן זה. התחדשות וצמיחה, במידה שהן אפשריות בכלל, אינן ניתנות כאן לחיזוי.

זך קרב בשיר המצוין הזה לבגרות ולמורכבות שבאו לידי ביטוי במיטב ה"שירים השונים" לאחר שהוא פיתח את התפיסה של התצורה הנבואית השלילית כאחד ממאפייניו המובהקים של הקיום המודרני. במובן זה הוא ביטא תפיסות רחבות יותר שאפשר למצוא אותן בקרב המודרניזם הספרותי ששימש עבורו מקור השראה מרכזי. רבים מנציגי המודרניזם, החל בבודלר (כאמור), את שירים שונים אפשר וצריך להשוות לפרחי הרע, עניין התובע עיון לעצמו), לא יכלו לעסוק בהגדרה עצמית מבלי להשתמש – על דרך השלילה – בתמונות ובתובנות כמו־דתיות, גם אם התמונות והתובנות הללו הובנו באופן מטאפורי-אסתטי בלבד. תופעה זו בולטת במיוחד אצל שניים מהאמנים המודרניסטיים שזך ראה בהם אבות רוחניים: פרנץ קפקא (יותר מכל יוצר אחר), שעליו כבר דובר, ומעט פחות ממנו ת"ס אליוט – האחרון בעיקר בעידן שלפני היכנסותו אל חיק הכנסיה הקתולית. ביצירתם של שני אלה – יוצרים שונים זה מזה עד מאוד – הסתמן בכל זאת מעין מכנה משותף, שהתבטא בהבנת הקיום האנושי בזמנים החדשים כקיום של אובדן והעדר, כגון העדר הבית וה"מקום" ברומן הטירה או עקרותו של המלך הדייג והבצורת שנגרמה בעטיה ב"ארץ הישימון" (שתי יצירות יסוד של המודרניזם המערבי שנוצרו באותו הזמן). ההבנה הזאת של הקיום כמעט הביאה באורח בלתי-נמנע לשימוש במושגים אנאגוגיים בהקשר שלילי או היפוכי. כיוון שרק האמונה הדתית אפשרה לבטא תפיסה של נוכחות ומלאות רוחניות מושלמות, הרי שהעדרה של נוכחות כזאת חייב שימוש בייצוגי האמונה כשהם מהופכים על פיהם, כלומר מרוקנים מתוכנם המקורי. אצל אליוט חייב הדבר גם שימוש בתצורות אנאגוגיות שהסתמכו על עשרות אזכורים ספרותיים ואנתרופולוגיים ("ארץ הישימון" הופיע, כידוע, בלוויית הערות שכיוונו את הקוראים לחלק מן המקורות הללו, ואילו קפקא פיתח בכמה מיצירותיו מעין מְשָׁלִים או רצפים אפוריסטיים שהסתמכו על מקורות אנאגוגיים וספרותיים שונים ומשונים, החל בתנ"ך ובמיתוס היווני וכלה בדון קיחוטה של סרוואנטס וברובינזון קרוזו של דניאל דפּו). הייצוגים האמוניים השליליים



והסימוכין המיתיים והספרותיים שנתלו עליהם ואף אל טקסטים מודרניים מכווננים אחרים (כגון יוליסס של ג'ויס) קבעו את המתאר שהתרוקנותו מתוכנו המקורי יכלה לבטא באורח אדקוואטי את גודל החסך או ההפסד שעליהם דיברו הטקסטים הללו. היחס הזה מהותי במיוחד ליצירות שהונעו – כמו יצירתו של זך – על ידי חיפוש אפיסטמולוגי של אמת על־סובייקטיבית; חיפוש שעיקרו הצורך לשוב ולשאול מהו ידע תקף ואיך ניתן לאמת את הידע האנושי בכל צורותיו. תיאור זה מתאים במיוחד לסיפוריו של קפקא, יוצר שאפשר לתארו כחפרפרת ענקית (ראו "מורה הכפר") שמפלסת לה בעקשות את דרכה בתוך מבוכ תת־קרקעי ("המאורה") במהלך מסעה המתמשך לא רק אל עבר מזון ומחסה שיבטיחו את הישרדותה – אלא אל ידע אמת. קפקא, שלא כפרוסט, לא היה מעוניין באמת הסובייקטיבית שאפשר לחיותה באמצעות הזיכרון הבלתי־רצוני ואשר כרוכה במציאת הזמנים שעברו ואבדו. הוא גם לא גילה שום עניין באמת הסובייקטיבית המודעת והמודעת־למחצה שאליה ניסו להגיע מספרי זרם התודעה כמו ג'ויס בחלק מיצירתו, וכן וירג'יניה וולף, דורותי ריצ'רדסון, ויליאם פוקנר ואחרים, באמצעות חדירה עמוקה ככל האפשר לעולמם הסובייקטיבי של גיבורים מסוימים. הוא היה מעוניין באמת של "הדבר כשלעצמו", שכן אמת זו ורק היא קובעת את גורלו של האדם, אשר אינו יכול לדעתה, כפי שקבע קאנט. בשירים שונים העמיד עצמו זך במחנה המודרניזם בנוסח קפקא. משום כך גיבורי השירים והדוברים בהם עומדים במקום שבו עמד יוזף ק' ברומן המשפט (בעיקר בפרקים שעסקו במפגש עם הצייר או בביקור בקתדרלה) או הגיבור ק' ברומן הטירה, ובאופן מובהק אף יותר במקום שבו עמד הכלב המתעקש לחקור במופלא ממנו ולהתקרב אל עבר הידע האמתי שחומק ממנו תדיר – אבל ייתכן שבעבר, בימי קדם, בתקופה שבה "המלה האמיתית יכולה היתה עדיין להיכנס ולבוא, לכוון את דרך הבנייה, לשנותה, להטותה כרצונה, לגלגלה בניגודה המוחלט, ואותה מלה היתה שם, או קרובה היתה מכל מקום, מרחפת על קצה הלשון, כל אחד יכול למצוא מהי; ועתה, היכן היא, אפילו תפשפש בבני המעינים לא תמצא כלום".<sup>38</sup>

ביקום הקפקאי מודרניות משולה לאובדן הקרבה הבלתי־אמצעית ל"עולם" קדמוני של קשרים והקשרים חיוניים, שקדם לתחושת האשמה ולחוק המבוסס עליה גם יחד. האובדן הזה הוא גם המאפיין העיקרי של העירוניות המודרנית ב"ארץ השימון" של אליוט – עד לפרק המסיים את הפואמה ("אשר אמר הרעם") ולא עד בכלל. בפרק זה נשמע סוף־סוף קולה של הנבואה כרעם מעל להימואנט של אזור הגאנגס. אולם עד לאותו פרק המירה יצירתו רבת־השפעה של אליוט נבואה אמיתית (יחזקאל מצוטט בפרק הראשון של הפואמה) בסיפוריה הטרויאליים של מגדת העתידות מדאם סוסטרס, אותה נציגה שמחה יתר על המידה של חיי מרום החברה האירופית, שלמרות ההצטננות שלקתה בה הצליחה להגיע אל החבורה הנכבדה שנוקקה לשירותיה כשבאמתחתה חפסת קלפי טארוט ולהזהיר את שומעיה מפני סכנות עתידיות. במקביל, אליוט מצא תחליף נוסף לנבואה – כבר לא טרויאלי, אבל עדיין בלתי־אדקוואטי, ובסופו של דבר אף כוזב – באמתות הסובייקטיביות המוטלות־בספק של האמנות הרומנטית, בארוטיקה המאגית שב"טריסטן ואיזולדה" של ואגנר או בחלומיות הסיטית של "סונטת הרוחות" של סטרינדברג.

38 קפקא, "חקירות של כלב", הערה 14 לעיל, עמ' 207-208.

הגישה התיאולוגית-השליילית הזו אל המצב האנושי המודרני, שזך אימץ אותה בשלב מוקדם של יצירתו, לא עמדה כלל וכלל בסתירה לתפקידו התרבותי כנציג החילונית וכאחד ממבקריה החריפים של העמדה החצי-חילונית וחצי-נבואית של התרבות הציונית הרשמית. נהפוך הוא – גישה זו עמדה בבסיס התפקיד התרבותי שהמשורר נטל על עצמו, והיא אפשרה לו לבקר את הלוך-הרוח הכמו-נבואי של ימי הקמת המדינה והעשור שלאחריהם. כפי שחנה קרונפלד היטיבה להבחין, ביקורתו של זך על אלתרמן נבעה במידה רבה מסלידתו מעמדתו הציונית-ה"חזונית", ולא רק או בעיקר מחילוקי דעות בעניינים פרוזודיים וסגנוניים... לפי זך, הפגם הבסיסי ביותר של אלתרמן – וגם של דוד בן-גוריון או של חיים נחמן ביאליק – היה היהירות דמוית-הנבואה שלהם, שאפשרה להם לטעון כי הם בעליה של "המילה"; בעוד שלמעשה שירה בעלת ערך ומנהיגות אמיצה, יכולות היו, לדעתו, לנבוע רק מתוך הבנה אותנטית של אובדן והעדר המילה ה"גואלת", אותו אובדן אשר כלבו של קפקא היטיב להגדירו. הנביא האמתי בימינו הוא – כמו יוזפינה הזמרת – עכבר רגיל ומצוי, שלא נבדל מעם העכברים בכללותו לא ביפי קולו ולא בעוצמתו. נקודת המוצא של האותנטיות נמצאה תמיד, לפי זך, במקום של העדר, אשר נוצר ונחצב בקווי המתאר של מה שהיה ואבד לנצח, ולא במקום של מלאות שהתיימרה לטעון את המתאר הזה בתוכן חדש. לפיכך, "התצורה הנבואית" שתוארה כאן נעשתה – בווריאציות שונות ומגוונות – לאחד מהכלים הפואטיים המרכזיים שבאמצעותם ניסה המחבר של שירים שונים לנסח את האמת שתבעה ממנו את ביטויה; ביטוי שהיה לעתים תובעני ומאזורי לא פחות מנבואת המקרא עצמה.

## ה

כאמור, בעת הקריאה בספר שירים שונים אפשר להבחין באופני שימוש מגוונים למדי בתצורה הנבואית או בחלקים ממנה. אולם התבוננות אנליטית בשירים שבהם מתפקדת התצורה במידה זו או אחרת – ולכן ברובם יופיעו זכרי מקראות או טקסטים מקודשים אחרים בבחינת שרידים המסמנים העדר – חושפת בתשתיתם הלוגית-הרטורית פנייה לאחד משני הכיוונים: הכיוון ה"חיובי" והכיוון ה"שלילי". המושגים חיוב ושלילה אינם מציינים כאן תכנים אידיאיים או רגשיים אלא הבדלים רטוריים, היינו, הבדלים לוגיים ותחביריים בין שירים המתנסחים על פי הפורמולה ה"חיובית" ראיתי/ידעתי (או, לחלופין, שמעתי/ידעתי או הרגשתי/ידעתי), שמצאנו ב"ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור", או "אני יכול" שנמצא בשירים אחרים – ובין שירים המתנסחים, כמו "רגע אחד", על פי הפורמולה ראיתי/לא ידעתי או הרגשתי/לא הבנתי; או ניסיתי/לא יכולתי, או גם לא ניסיתי מפני שלא יכולתי. בשירים מן הסוג הראשון חוקר המשורר ידיעה אינטואיטיבית או קוגניטיבית המסתמכת הסתמכות א-לוגית על הוודאות הקיומית היחידה – המוות. בשירים האחרים הוא עוסק בסוגים שונים של אי-ידיעה או אי-הבנה. באחדים מהם, כמו "רגע אחד", גם הנוכחות של המוות אינה מספקת ידיעה איתנה וברורה. התצורה הנבואית מתפקדת בשירים אלה כרקע ניגודי, היינו, הידיעה והתובנה ה"תיאורגיות" של הנבואה משמשות בשירים לשם הבלטת עומק האי-ידיעה וחוסר ההבנה של הדובר. בשירים ה"חיוביים" התצורה משמשת כרקע משלים ומאשר.

כיוון שהשירים ה"שליליים" (במובן הספציפי שהוגדר כאן) מרובים יותר בספר, ולרוב גם טעונים יותר מבחינה סמאנטית, נקדיש לדיון בהם את מרבית הפרק, לאחר שנדון בקצרה בשתי דוגמאות של שירים "חיוביים". האחד הוא השיר הקצר והמבריק "לבדו":

לֹא טוֹב הָיִיתָ הָאָדָם לְבָדוֹ  
אָבֵל הוּא לְבָדוֹ בֵּין כַּה וְכַה.  
וְהוּא מְחַכֶּה וְהוּא לְבָדוֹ  
וְהוּא מְתַמְהֵמָה וְהוּא לְבָדוֹ  
וְהוּא לְבָדוֹ יוֹדֵעַ  
שֶׁגַם אִם יִתְמַהֵמָה  
בּוֹא יָבוֹא.<sup>39</sup>

השיר נפתח בציטוט הפסוק המתאר את בדידותו של אדם הראשון בגן עדן לפני שנבראו בעלי החיים וחווה (בראשית ב, 18), פסוק שהושמע במקור מפי אלוהים, אשר בסיפורי הבריאה שבספר בראשית בעיקר הציג היגדים חיוביים ושליליים ברורים ("יהי אור", "פרו ורבו", "כי טוב" וכן "לא טוב"). באותו סיפור מוצא האל תיקון ל"לא טוב" הגלום בבדידותו של אדם – תחילה באמצעות יצירת בעלי החיים ומסירת התפקיד של כינויים בשמות לידיו של אדם, ואחר כך ביצירתה של חווה בבחינת "עזר כנגדו"; אלא שהתיקון מקלקל ומביא לגירושם של אדם וחווה מגן העדן, באשר תיקון זה אינו מלווה בידיעת הטוב והרע, האמורה להישאר בלעדית בידיו של אלוהים. מתוך האי־ידיעה נענית חווה ובעקבותיה אדם לפיתוי הנחש (אחד מבעלי החיים שנוצרו כדי לשעשע את אדם) והם אוכלים מן הפרי האסור של עץ הדעת. אור־אז נפקחות עיניהם, ואף הם נעשים בעלי ידיעה וכושר הגדה חיובי: "וידעו כי ערומים הם" (ג, 7). הם מגורשים מגן העדן ונידונים לעבודה קשה ולמוות בעולם שמחוצה לו. עונשם מומתק במידה מסוימת על ידי "ידיעה" נוספת על ידיעת הטוב והרע, שהיא עתה נחלתם כשם שהיא נחלת האלוהים, היינו, "ידיעת" הגבר את האישה, ידיעת הבשרים העמוקה, שאין בה אמנם כדי לבטל את קשי החיים ואימת המוות, אבל היא מציעה מפלט מן הבדידות ו"התגברות" על המוות על ידי הולדת דורות חדשים ("והאדם ידע את־חַוָּה אִשְׁתּוֹ; וַתְּהַר, וַתֵּלֶד"; ד, 1). ידיעה לפי סיפור מפתח זה כוללת אפוא את הידיעה המוסרית, ידיעת הטוב והרע, כלומר, ידיעת העירום והבושה הכרוכה בה, ואת הידיעה המינית, ידיעת האישה וההתחברות עמה "לבשר אחד", את ידיעת המוות ואת ידיעת האבהות והאימהות. כל הידיעות הללו תלויות זו בזו ומשלימות זו את זו.

זך מעמיד על בסיס מיתוס הבריאה סיפור מקביל ושונה. גם הוא נפתח בקביעה כי "לא טוב היות האדם לבדו" ובחיפוש התיקון ה"טוב" למצב ה"לא טוב". אלא שתיקון זה אינו נמצא בסיפור זה, לא בידיעת הטוב והרע וגם לא בידיעת האישה, שהרי גם האדם היודע להבדיל בין טוב לרע והמוצא לו "עזר כנגדו" שיוכל לבשל את מזונו ולהחם את מיטתו נותר ללא שינוי, לכוד במצב הראשוני של ה"לא טוב", היינו במצב הבדידות. "הוא לבדו בין כה וכה" – גם במושג רעים וגם במיטת דודים. גם העירום, ששוב אינו מבייש, גם ההתחברות לבשר אחד, אינם מפרים את מצב הלבדיות המענה והמתמשך ואינם מספקים ידיעה גואלת.

39 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 139.

זו נמצאת רק בידיעת המוות. אכן, המוות אשר "בוא יבוא" גם אם יתמהמה (חיוב מופלג בעקבות נבואת חבקוק; ראו להלן) יביא עמו ידיעה כוללת שמעבר לטוב ולרע. הוא יפיג את הלבדיות של האדם, שכן במותו יתחבר האדם עם המוות חיבור של בשר ונפש כאחד, ויחד אתו יחזיר את עצמו אל המקור חובק־הכול, האדמה, שממנה לוקח. התצורה הנבואית ה"חיובית" משתחזרת כאן בצורת מהלך היוצא מנקודת מוצא של תחושה או הרגשה: "לא טוב היות האדם לבדו" והמסתיים בידיעה מאנטית ברורה ("הוא לבדו יודע") של העתיד ושל אחרית הימים. המשורר מחזק את התצורה באמצעות השימוש שהוא עושה בשורה של מקורות "אנאגויים". בספר חבקוק מצוּנה הנביא לכתוב את נבואתו כעדות שניתן יהיה להשתמש בה ב"קץ הימים", כלומר, כאשר העונש האלוהי המחריד יכה באנושות החוטאת והמרושעת: "כִּי עוֹד חָזוֹן לְמוֹעֵד, וַיִּפַּח לִקְץ וְלֹא יִכָּזֵב; אִם־יִתְמַהְמָה, חִפְה־לוֹ־כִּי־בֹא יָבֹא, לֹא יִאָּחֵר" (חבקוק ב, 3). זך מצטט באופן ישיר את המקור הנבואי הזה, כשהוא מסיים את שירו באזהרתו המדהדת של חבקוק – "בוא יבוא" (ביטוי שעוצמתו נובעת מהשילוב בין הפועל בזמן עתיד לגרסה מקוצרת של המקור). אולם הוא מתייחס במקביל לטקסט נוסף, שגם בו התפרשו דברי הנביא בהקשר אסכולוגי. כאשר הרמב"ם ניסח את י"ג עיקרי האמונה היהודית הוא בחר לצטט את דברי חבקוק במסגרת העיקר הי"ב, העוסק באמונה שאין לערער עליה בבואו של המשיח: "אני מאמין באמונה שלמה בביאת המשיח, ואף על פי שיתמהמה עם כל זה אחכה לו בכל יום שיבוא". זהו הנוסח המקובל בסידור התפילה, ובאופן טראגי הוא נודע מחוץ לקהילה של שומרי המצוות לאחר שיהודים מאמינים דקלמו אותו שוב ושוב בדרכם אל מחנות העבודה וההשמדה הנאציים. בשירו של זך, ביאת המשיח הומרה בביאתו של המוות. היא עשויה להתמהמה, כפי שהאדם עצמו יכול להתמהמה בשהותו על פני האדמה. אולם "הקץ", כפי שחבקוק מכנה אותו, "בוא יבוא" בוודאות הראויה למלוא התוקף של הדיבור הנבואי. זך לא רק מצטט את המקורות שעליהם הוא מסתמך אלא אף מטיל בהם שינויים משמעותיים על ידי ניצול מבריק של התכונה הפוליסמית של המילים העבריות. כך מופיעה בשיר המילה "לבדו" (חמש פעמים זו אחר זו) הן במשמעות של בדידות והמועקה הכרוכה בה והן במשמעות הפוכה של "בעצמו", מכוח הבנתו וידיעתו שלו, ולא מכוחה של ידיעה שהוקנתה על ידי מישהו זולתו ("והוא לבדו יודע"). וכך גם המילה "מתמהמה", המשמשת הן בדברי הנביא והן באלו של הפילוסוף בהקשר שלילי בלבד, המצדיק את ה"עם כל זה" (אף על פי כן) של הרמב"ם ואת ה"אם" (במובן גם אם, אפילו) של חבקוק: הדין האלוהי והמשיח עלולים להשתנות ולאחר, ובכל זאת בוא יבואו; בשיר של זך היא משמשת בהקשר דומה ("גם אם יתמהמה") אבל גם בהקשר נוסף, אחר – האדם ה"יודע" את בואו של המוות בכל זאת "מתמהמה", מרוויח זמן, כדרך גיבוריו של קפקא, המשתמשים בשיטת ה"מהמוה" כדי לדחות את גזר דינם או לפחות את מודעותם לקרבתו. באמצעות כל אלה מקנה זך לשירו תוכן ומסר שונים לחלוטין מאלה של המקורות המשמשים לו השראה. והוא בכל זאת מצליח לשמר את הטרמינולוגיה הנבואית ואת ההוד וההדר של ההצהרות בדבר חזון אחרית הימים וימות המשיח, אשר בגרסתו שלו מתייחסות לעתיד היחיד שאין שום ספק בנוגע לבואו.

דוגמה אחרת של שיר המוטבע בחותם התצורה החיובית, הוא השיר הקטן בן ארבעת הצמדים החוזרים "כשצלצלת רעד קולך"<sup>40</sup>. אמנם, מן השיר נעדרים כמעט לגמרי זכרי

40 שם, עמ' 141.

מקורות – אם לא נביא בחשבון את הרעדה החולפת את בשרו של אליפז התימני ("פַּחַד קָרְאֲנִי וְרַעְדָה", איוב ד, 14) למשמע קולה המוזר, שאינו חד-משמעי, של הישות הנסתרת, חסרת המראה (כמו האישה מן הצד השני של קו הטלפון) המתגלה לו "בְּשֻׁעֲפִים מִחֲזִינֹת לְלֵה" (שם, 13), קול המעורבב מ"דְּמָה וְקוֹל" (שם, 16). עם זאת משמר השיר את עיקריה הלוגיים של התצורה: פרספציה חושית – במקרה הזה לא ויזואלית אלא אקוסטית – המייצרת באורח מאנטי או אינטואיטיבי ידיעה איתנה וברורה. המילים "ואני ידעתי" מופיעות בהדגשה רבתי בשלושה מארבעת הצמדים; ואולם הידיעה שמדובר בה אינה לוגית. הדובר מדגיש שהוא כלל לא שמע את הדברים שאמרה האישה בקולה הרועד ושלא היה לו צורך לשמוע אותם, כשם שהיא, האישה, בתפקידה כמאזינה, לא שמעה ולא היה לה צורך לשמוע את דבריו שלו לאשורם. עם זאת, הדובר "ידע" שהוא אָבֵל בגלל האישה המדברת ובגללו, המאזין לה; וכן הוא ידע "שאת כבר אינך" – כאילו היתה האישה שרויה כבר בעולם המתים, כמו הישות הנסתרת בחזונו של אליפז – דבר המצדיק את השימוש הכפול במילה "אָבֵל". הידיעה הסתמכה, אפוא, לא על היגיון סיבתי אלא על חוויה חושיית שהדובר פירשה באורח סמלי: רעד קולה של האישה הוא שהבהיר לו שהיא כבר "מתה" מבחינתו, ושהקשר ביניהם אף הוא מת. כמובן, זך מספר על התנסות אנושית מצויה ורווחת. אנשים נמצאים בתוך מערכות יחסים משמעותיות העוברות תהליך של שחיקה והנעשות מתוחות וטעונות יותר ויותר. אורז נימת קול בלתי־יציבה בשיחה טלפונית די בה כדי להבהיר ללב ה"יודע" צרת נפשו, שהיחסים, שהיו עד לפני רגע דבר חי ופועם, קרסו ומתו. תהליך כזה קורה תכופות בקשרי אהבה, שעליה אומר זך בשיר אחר, ש"אומרים שיפה היא, / אומרים שיותר עשויה לפרידה היא/אומרים אהבה".<sup>41</sup> מה שמכריע בהקשר של דיונונו הוא הצורך של המשורר לתת ביטוי להתנסות זו באנתרופיה של קשר האהבה (שוב, התדרדרות, אבלות ומוות כוודאויות יחידות) במסגרת הפורמולה של שמעתי/ידעתי, או ראיתי/ידעתי, שהיא, כאמור, עיקרה הלוגי והתחבירי של התצורה הנבואית ה"חיובית".

אותה תצורה בנוסחה הרטורי השלילי ("לא ידעתי", "לא הבנתי") מארגנת כמה מן הטקסטים המרכזיים ביותר שבקובץ שירים שונים, נוסף על זה ("רגע אחד") שכבר הוזכר, שגם אותם נציג בשתי דוגמאות נוספות בלבד, אבל ביתר פירוט. בולט ביותר מבחינה זו הוא השיר הידוע "טליתא קומי",<sup>42</sup> אשר מבוסס על הסיפור הכלול בבשורה על פי מרקוס (ה, 35–44). הסיפור עוסק בילדה בת שתיים־עשרה, שישו הקים אותה לתחייה לאחר מותה בטרם עת. בן האלוהים התעקש שהילדה לא מתה אלא רק נרדמה והיא ישנה שינה עמוקה. הוא אחז בידה הקטנה חסרת החיים ואמר לה בעדינות אין־קץ: "טליתא, קומי". המילה הארמית "טליתא" פירושה ילדה קטנה. ישו אמר בפשטות: ילדה קטנה, ילדונת, קומי, התעוררי. הדיבור שלו לא היה שונה מזה של הורה המעיר את בתו בבוקר כדי שלא תאחר לבית הספר. עם זאת, אותו דיבור נעשה בסיפור לאדיר כוח, עוטה הוד והדר, שהרי הוא מגלה את המדבר כבן האלוהים וכמי שבעצמו "ממית ומחיה" (דבריו של ישו מקבילים ל"יהי אור" מסיפור הבריאה). בשירו של זך, שכותרתו נטולה במישרין מדברי ישו, מופיע הצירוף "טליתא קומי" שלוש פעמים, ובכל פעם הוא נשמע עלוב, מעורר רחמים, לא אמין

41 מתוך השיר "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

42 שם, עמ' 227.

ובלתי-הולם יותר מאשר בפעם הקודמת. הדובר, בדומה לעמיתו ב"רגע אחד", מנסה להדחיק רגשי אשמה קשים שצפים ועולים בו (בשירים רבים של זך, וכן בסיפורים רבים של קפקא, רגשי אשמה הם מקור הדינאמיות של הפעולה הסיפורית). חברתו לשעבר של הדובר, שאת לבה הוא, כנראה, שבר, שמה קץ לחייה (נושא התאבדותן של נשים מופיע גם בשירים אחרים של המשורר, למשל ב"בת מוות"<sup>43</sup>) – מעשה נואש שהדובר מייחס, כנראה בצדק, להחלטתו שלו לנתק את הקשר הרומנטי ביניהם. בבית הראשון הדובר – בדומה לישו – פונה אל הצעירה המתה כאילו בניסיון להקימה לתחייה. מיותר לציין שאין הוא מאמין, ולו גם לרגע אחד, ביכולתו לחולל את הנס הזה, אבל לשבריר שנייה הוא מאמץ את אופן החשיבה הילדותי והאשלייתי של מי שמאמין שאם יבקש בקשה בלתי-אפשרית "יפה" ובלוויית נימוקים משכנעים, היא תיענה. חשיבה כזו אינה רחוקה מהלך רוחו של מי שמתמודד התמודדות ראשונית עם ההלם והכאב העצום שנגרמים על ידי התאבדות פתאומית של אדם קרוב. לו רק ניתן היה לעצור את הזמן ולהשיב אותו אחורה לרגע שקדם למעשה האובדני, אפשר היה למנוע את הטרגדיה ולחיות שוב בעולם חף מרגשי אשמה מייסרים. הרי הזמן שחלף מאז המעשה אינו רב, אולי שעות אחדות, אולי רגעים; האם אי-אפשר לגולל לאחור את הרגעים המעטים הללו ולבטל את הסופיות האבסורדית שכבר נעשתה ל"היסטורית"?! כמוכן, החשיבה הזאת – פרימיטיבית וילדותית במודע – אינה מצליחה להרגיע את הדובר ליותר מכמה רגעים. לפיכך הוא מוסיף לדבריו של ישו דברים משלו, שנושאים אופי מורכב ולעתים אף משעשע. הוא מעמיד פני נעלב וגוער באישה המתה, שבהיותה "אדם אינטליגנטי" היתה אמורה להימנע מביצוע אקט כה נואש וחסר תכלית. שלא כמו הדובר ב"רגע אחד" הוא כמעט "מאשים" את האישה במעשה המטיל עליו נטל אשמה כבד מנשוא. אמנם, הדובר רוצה להיות "הגיוני" והוגן. הוא מקבל גם על עצמו חלק מהאשמה, ואף מתוודה על כך, אבל באותה עת הוא מעביר את הדגש מהתנהגותו שלו להתנהגותה "חסרת האחריות" של האישה, שהחלטתה ליטול את חייה היתה "בלתי-אינטליגנטית" בעליל. במהלך השיר, אחרי שרושם הנזיפה העלובה מתפוגג, מגשש הדובר אחר סוג אחר של הצדקה עצמית בתירוצים שקופים מעין אלה שנתקלנו בהם ב"רגע אחד": הוא מנסה לשחזר את הסיטואציה של היחסים בינו ובין האישה המתה, כדי להוכיח באופן הגיוני וגם טרחני במקצת שהוא לא יכול היה לנחש על פי סיטואציה זו את העתיד לקרות. הוא לא "ראה" (או במילים אחרות, הוא לא "ידע", ולא יכול היה לתאר לעצמו מה יהיו ההשלכות הרות הגורל של הפרידה); כוונותיו היו טהורות וטובות; פרק זמן משמעותי חלף בין הפרידה להתאבדות, ועל כן ייתכן בהחלט שהחלטתה של האישה כלל לא היתה קשורה לפרידה, ועוד שלל תירוצים ברוח זו. בשני הבתים הנותרים של "טליתא קומי" מילותיו של ישו, שמעידות על גודל הנס של שובה של הילדה לחיים, מתרוקנות לחלוטין ממשמעות. הן נשארות תלויות על שפתי הדובר כבלונים סמאנטיים שנוקבו ואוירים יצא מהם. הדובר נוטש את האישה – שכתוצאה ממותה שוב אינה יכולה לחלוק אתו את נטל האשמה באופן יעיל – ופונה לאלוהים עצמו, אשר כמו אותה אישה גם הוא לכאורה "נטש" אותו, את הדובר, ולפיכך הוא אשם, ולו גם חלקית, בייסוריו. פעם נוספת פונה זך למקורות אנאוגיים ושם בפיו של הדובר את זעקת הנהי והשבר, אותה cri de douleur מפורסמת, שישו פלט ברגעי גסיסתו על הצלב: "אַלִּי, אֵלִי, לָמָּה שָׁבַקְתָּנִי?" (הבשורה על פי מתי כז, 46). הדובר דורש מהאל תשובה לשאלתו: מדוע הוא עזב אותו,

והותיר אותו להתמודד לבדו עם רגשי האשמה (הם המהווים את קורות הצלב שאליהן הוא מסומר) הכרוכים בידיעה, שיש לו חלק במותו של אדם אהוב?

גם הפנייה לחברה המתה וגם הפנייה החוזרת ונשנית לאלוהים מבטאות את זעמו של הדובר על כך שנגזר עליו להתמודד עם מצוקה רגשית שהוא אינו יכול לעמוד בה. אולם בעוד שהזעם האגואיסטי של הדובר נדמה אותנטי (שכן הידידה האינטליגנטית לא צריכה היתה לשים קץ לחייה, ואלוהים לא היה אמור להרשות לטרגדיות כאלו להתרחש בעולמו), שני הציטוטים מן הברית החדשה מעוררים תחושות של זיוף ושל חוסר נוחות. הדובר יודע היטב שאין שום קשר בין הייאוש שדחף את חברתו אל מותה ובין תכונות כמו אינטליגנציה, ושלא היה זה אלוהים – אלא הדובר עצמו, שלא היה רגיש מספיק למצבה של האישה – אשר יצר את הנסיבות שהובילו לסיטואציה המעיקה שעמה הוא נאלץ להתמודד כעת. התירוצים השקופים והעלובים למדי שהדובר הוגה בניסיון להישמע עקבי ורציונלי הם כה קלושים עד שהוא עצמו "מועד" מדי פעם ומדרדר אל מחוזות הנונסוס, האי־גיון. כזה הוא למשל ה־glissando בבית השני, שבו הדובר מפרש בשביל האל את משמעותה של המילה הארמית "שבקתני", ששולבה בטקסט היווני של הברית החדשה, מתוך הנחה משתמעת שאלוהים, כמו המלאכים, "איננו נזקק ללשון ארמית" ומתבקש להוסיף לו תרגום לעברית:

אֵלִי, לְמָה שְׁבַקְתָּנִי, שְׁפָרוּשׁוּ  
לְמָה עֲזַבְתָּנִי. אֵלִי, לְמָה  
עָשִׂיתָ לִּי כְּזֹאת, שְׁפָרוּשׁוּ מְדוּעַ.  
מְדוּעַ לֹא מְנַעַתָּ בְּעַדִּי, שְׁפָרוּשׁוּ  
מִמֶּם שְׁפָרוּשֶׁם רוּחַ.

התרגיל המשונה והאבסורדי הזה בהרמנויטיקה או באקסגזיס ובדיוקי לשון (הדובר "מתקן" את דברי ישו, שאמר "למה שבקתני" והיה צריך לומר, על פי הנוסח של "ודייק": "מדוע", שהרי ישו שאל לסיבה ולא לתכלית), מדרדר במהרה מציטוט ישיר של הברית החדשה לכאוס הפרשני של "מים שפְרוּשֶׁם רוּחַ" (כלומר, סיפור התווה ובוהו לפני בריאת העולם שבספר בראשית), ביטוי שמתייחס לשני אלמנטים שבני תמותה אינם יכולים לאחוז בכף ידם, ולפיכך הם אינם יכולים לשלוט בהם או "לדעת" אותם לאמתם. המהלך הזה בכללותו מייצר באופן מעניין אנלוגיה בין הכשל הפרשני לכשל הנבואי: חוסר היכולת של הדובר "להסביר" ו"לפרש" את הטקסט בבית השני מקביל לחוסר היכולת שלו "לראות" ו"לדעת" בבית הראשון. בשני המקרים העודף המילולי חושף את הריקנות והאווליות שבבסיס טיעונו בעוד הוא מנסה להסוות את חוסר תקפותם באמצעות הררי מילים ו"הסברים" למילותיו התמציתיות, הברורות והחד־משמעיות של ישו. כתוצאה מהכשלים הללו, נחשפת בשני הבתים ערוותו האינטלקטואלית של הדובר במלוא גיחוכה ועליבותה.

למרות היותם חלולים ובלתי־משכנעים בעליל, התירוצים שהדובר מונה דורשים התייחסות שכן הם מאפשרים לנו להתחקות אחר התמוטטותו הנפשית ההדרגתית, המגיעה לשיאה בסיטואציה טראגית שמזכירה את סיפורו של קין: הדובר, רוצח אהובתו, מגורש לארץ

נוד ותו המנודה טבוע לעולמים במצחו. הדובר מנסה בכל כוחו המתמעט להינצל מגור דין זה: הוא מעולם לא התכוון ולא שיער שפרידתו מחברתו תוביל לתוצאות קשות כל כך. בנוסף, הוא הוטעה בעליל על ידיה; הרי כשנודע לה לראשונה על כוונתו להיפרד ממנה, הנערה עצמה לא הגיבה אלא בחיוך. איך אפשר, אפוא, לצפות ממנו, יוזם הפרידה, שישער או יבין שהפרידה תכאיב כל כך? איך אפשר היה "לראות" בזמן אמת את מה שהתרחש מתחת לפני השטח? "ודאי לי שלא ראיתי", מתודה הדובר, ומתכוון בכך שהוא לא "ידע" או לא הבין את אשר ראה. טענות אלו ושכמותן, במקום שתשפרנה את מצבו של הדובר הן רק מרעות אותו. חוסר היכולת שלו לראות ולדעת מתקשר באיזו גסות כללית המסתמנת בדיבורו ובמעשיו; גסות הכרוכה בשטחיות ובחוסר רגישות. כך "מסביר" הדובר את החלטתו להיפרד מהנערה במונחים של החלטה עסקית, משל היה איש עסקים שמבקש לצמצם ככל האפשר את הנזקים שמפעלו הבלתי־רווחי מסב לו: "חשבתי שעוד אהבה לא תוסיף/לחשבונה יותר משהיא מוסיפה/לחשבוני", הוא אומר; היינו הוא חשב כביכול שביטול קשר האהבה, בעוד הוא מצמצם או ממזער את הנזקים שמביא לו המפעל הכושל, לא יזיק "כלכלית" גם לזו שבצד השני של הקשר. לשניהם יש "חשבון" – משהו מעין חשבון בנק – וכיוון שהקשר אינו "מוסיף" לחשבוננו הוא, חזקה עליו שהוא אינו מוסיף גם לחשבונה, וביטולו יהיה משום כך הגיוני וחסכוני לגביה כשם שהוא הגיוני וחסכוני לגביו. למעשה, הוא מתכוון רק לכך שהוא חדל לאהוב את הנערה, ומשום כך לא היה לו צורך ב"עוד אהבה", שלא היתה "נכנסת" לחשבון הסגור בין כה וכה. רק עכשיו הוא מבין, שהשיקול הכלכלי־הוני שלו פסח על עובדה קטנה אחת: הנערה, כנראה, היתה זקוקה מאוד ל"עוד אהבה". ה"חשבון" שלה, מסתבר, התדלדל, קרב למינוס, ושיווע להפקדות חדשות, שלא הגיעו. בסופו של דבר היא "פשטה את הרגל" – באשמת הקפאת התזרים מצדו. המטאפורה הבנקאית שעליה מבוסס התירוץ החדש של הדובר היא ההוכחה הסופית לעיוורון שבו לקה. הדובר הגיע לתחתית החבית של התודעה הכוזבת שלו. ועכשיו, אחרי שפָּלו התירוצים, הוא עומד עירום ועריה לפני אלוהים המסב פניו ממנו. הוא שרוי במצב של "הסתר פנים".

אבל מצב של הסתר פנים הוא מצבו של כל אדם בעולמנו, ולא רק של אגואיסט עלוב כמו זה שמציג השיר "טליתא קומי" לפנינו. משום כך השיר בוקע אל מעבר לניתוח המוסרי הדק והחודר של ניסיון החיים הטבוע בסימן התודעה הכוזבת והרציונאליזציות השקריות. כמו בשיר "רגע אחד", ההסבר ברוח תורת "התודעה הכוזבת" האקזיסטנציאליסטית מוליך אותנו כברת דרך לא קצרה עד שהוא נעצר על גבול ההסבר המתארגן סביב התצורה הנבואית. הדובר – שלא ידע ולא הבין ולא ראה – הוא כל אדם במובן זה שהוא ההיפך מנביא או ממי שניאור לאורו של נביא. מי שהנבואה אינה מדריכה אותו יגיע למצבו של קין. השאלה שתישאל לגביו היא אם הוא, כמו קין המקראי, לפחות מודע למקומו ולמעמדו בעולם. מרבית בני האדם אינם מודעים למקום ולמעמד; אבל מי שחושב באמצעות התצורה הנבואית השלילית יכול להיות מודע להם. ואכן, הדובר של "טליתא קומי" מגיע לדרגת תודעה, שהיא עצמה בעלת ערך נבואי – אמנם שלילי. הוא היה עיוור, גס רוח, ואולי גם טיפש; אבל מה גרם להיותו כזה? ברגע שנשאלת השאלה הזו משתנה מן היסוד הלוח־הרוח המוסרי וההגותי של השיר. אם במובן מסוים היתה שאלתו של הדובר "אלי, למה שבקתני" אווילית ונעדרת כנות, הרי במובן אחר היא נותרה



בבחינת זעקת הכאב של המוקע על גבי צלבו. זוהי גם תחינה אותנטית וצפויה לא פחות משאלתו של ישו ב"לילה האפל של הנפש". שכן אי־אפשר לפטור את האווילות וחוסר הרגישות שעלולים לגרום לאדם לסייע בעקיפין לאובדנו של אדם אחר כתכונות נדירות ששייכות לדובר בלבד. למעשה, אלו עדויות המלמדות על הקיום האנושי בכללותו, שהוא קיום של מי שאיבדו את הקשר עם האל, ועל כן נחסמה גישתם אל מקור הידע האמתי היחיד. נפילה כזו מגן העדן חייבת להיות מתוארת במונחים תיאולוגיים. הדובר נידון להתמוטטות עצבים מכיוון שהוא איבד את אחיזתו במציאות, כלומר באלוהים. על כן הוא נידון לחשכה הכרתית נצחית שלעולם לא תאפשר לו "לדעת" באמת, מעין תופת קוגניטיבית, שכל הבא בשעריה ייוואש מראש מכל תקווה להיחלץ ממנה אי־פעם. כאשר השיר קרב לסיומו, הדובר מועד בלשונו פעם נוספת, המאפשרת לנו הצצה אל ההידרדרות ההדרגתית שהיא תוצאתו הבלתי־נמנעת של הניתוק הדתי: אובדן הקשר עם האל, וכתוצאה ממנו הפגיעה הפטאלית ביכולתו של הדובר "לראות" ו"לדעת" מה הוא רואה – אלה הם החטא ועונשו במובנם העקרוני; לא יסורים של נחלי אש ויורות של זפת רותחת אלא בורות נצחית. הבורות הזאת כשלעצמה מביאה להגברת המרחק בין האדם למקור הידע האלוהי, הרחוק ממנו ממילא. חידוש הדיאלוג עם האל איננו אפשרי כל עוד האדם שרוי בחשכתה של הבורות, היינו, כל עוד הוא מסרב לקבל על עצמו אחריות לחלקו האמתי בקלקת העולם, מתרץ, משקר, מסתבך בראיות הגיוניות־כביכול המעידות על זכאותו. כשאדם כזה מנסה כביכול לפנות אל אלוהים, הריהו רק "מטריד" אותו בטענות ובשאלות שאין עליהן מענה מפני שאין להן שחר, כמו דברי לקוח טרדן המטריד את הסוחר אף כי אין בכוונתו לקנות ואין בממונו כדי לאפשר קנייה. דבריו של האדם, אשר נובעים מרחמים עצמיים ולא מכאב אמתי בגין הנזק שגרם, הם "דברים בטלים". מרגע לרגע נחשפת ביתר בהירות נביבותה של פניית אדם כזה לאלוהיו. כל עוד הוא מחזיק בפנייה כזאת יפול האדם לא לתופת אלא ללימבו – הריק המוחלט, ההעדר הטוטאלי של מציאות כלשהי. כך מודה הדובר בבית האחרון של השיר:

לֹא יִדְעֵתִי עַד כַּמָּה הַטְּרָדָתִי  
אוֹתְךָ בְּדַבְרִים בְּטָלִים, קוֹנִי. בְּטָל אוֹתִי, אֲדוֹנִי. לֹא  
יִדְעֵתִי עַד כַּמָּה אֶתָּה מְבַטֵּל אוֹתִי, אֲדוֹנִי,  
בְּרַעְבוֹנִי. טְלִיתָא קוֹמִי.

אם בכל זאת מסתמנת במילים מסיימות אלו איזו תפנית, היא מתגלמת לא בחזרה הנואלת על המנטרה של "טליתא, קומי", אלא במילה "רעבוני", המתחרזת עם "קוני" (היהודי) ו"אדוני" (ה"קירייה" של המיסה הנוצרית). סוף־סוף מודה הדובר ב"רעבונו". מדובר, כמובן, ברעבון המטאפיזי של המקרא והברית החדשה: לא ללחם ולא לבשר אלא לרוח, לדבר האל. הדובר לכל הפחות מודע עכשיו לריקנות שבו, היוצרת מצב של רעב רוחני ושאיפה להתמלאות. החלל הריק שבגוף הרעב מקביל לחלל שנוצר בפורמצייה הנבואית לאחר שהתרוקנה מתוכנה המקורי. הרעב מבטא את הצורך למלא פורמצייה זו מחדש, לשאוב לתוך פנימיותה הכמהה את התוכן החי והזורם שאולי היה בה פעם. ספק הוא, אם בנתונים המתוארים בשיר יושקט אי־פעם הרעב הזה; אבל עצם קיומו הוא בעל ערך מסוים, והוא המעמיד את השיר כולו בסימן הקשר – אמנם, הקשר השלילי – עם הנבואה.

השיר השני שברצוני לדון בו הוא "לא הבנתי את העניין",<sup>44</sup> השיר החותם את שירים שונים. כשיר חתימה הוא משמש מעין תמונת ראי של "רגע אחד", שיר הפתיחה. כפי שהשיר הפותח הכין את הקוראים לקובץ שירים שדורש מהם את תשומת לבם במובן העמוק והמחמיר ביותר של המושג, היינו לאותם דממה וקשב שתבע היידגר כתנאי להבנת ההווה בזמן, כך השיר החותם מסכם את המסר של הקובץ כולו בהיותו עוסק במישרין בבורות הרוחנית של האדם במצבו המודרני – בורות שאת מתארה החובק-כול ניתן לסמן רק בקוים כמו-תיאולוגיים. זך אינו מצטט כאן את כתבי הקודש הקדמוניים, אלא את מה שהיה לגביו (ואולי עודנו) הדבר הקרוב ביותר לכתבי קודש בספרות המודרנית, היינו, סיפוריו של קפקא. אם היינו זקוקים להוכחה נוספת לכך שזך שאב חלק עצום מן ההשראה הנושאת אל על את ספרו שירים שונים מקפקא – הרי היא מונחת כאן לפנינו. שכן הסיטואציה המתוארת בשיר מבוססת באופן ישיר על המפגש בין הכומר ויוזף ק' בפרק הקתדרלה שהוא במובנים רבים שיאו הרגשי והאינטלקטואלי של המשפט, ובייחוד על המשל על האדם העומד לפני שער החוק, שהוא שיאו של פרק הקתדרלה. במהלך המפגש בין השניים, ק' והכומר, מנסה האחרון להסביר לק' הנאשם שהוא אינו מבין כלל וכלל את הסיטואציה שבה הוא נמצא. שמו של השיר של זך מבוסס על הערתו החותכת של הכומר, לאחר שיוזף ק' מתעקש להתלונן בפניו על כך שהשופטים מפלים אותו לרעה: "אינך מפרש כראוי את העובדות".<sup>45</sup> הציטוט הזה מופיע בשנית כאשר נאמר לגיבור השיר "אינך תופס כלל את העניין". על כן אפשר לקרוא את השיר בכללותו כמעין פרשנות לשיחת ק' עם הכומר ובעיקר למשל "לפני שער החוק". בהתאם, ניתן להבין את משמעות השיר במלואה רק על רקע קריאה משווה בינו ובין הטקסט הקפקאי, שזך מקפיד לחקות אך גם לשנותו לפי צרכיו. במשל המקורי, אדם מגיע אל שער החוק בניסיון להיכנס אל תוך היכל "החוק" כדי לדעת ולהבין את צפונותיו, שכן החוק, הוא יודע, שולט בחייו, ולפיו יהיה נידון. בהגיעו אל השער הוא נתקל בשומר, החוסם את הפתח ומודיע לו שהכניסה נאסרה, לפחות באופן זמני. למעשה, השער עצמו אינו נעול, ואין כל סימנים לכך שהשומר ינסה להתנגד בכוח אם האיש ינסה בכל זאת להיכנס. אבל השומר מצליח להפחיד את האיש. הוא מספר לו כי בדרכו אל החוק הוא עתיד להיתקל בשומרים רבים אחרים, ואין ספק שהם יהיו מאיימים ומסוכנים בהרבה ממנו. מלבד זאת, האיש נראה כאזרח שומר חוק. לפיכך, הוא מחליט להמתין עד שהשומר ייתן לו רשות להיכנס. כך הוא מבלה את שארית חייו מול השער, שואל שאלות (השומר אף אומר לו שסקרנותו "אינה יודעת שובע"), מנסה לפתות את השומר בשיחודים קטנים, ורואה את חייו חולפים מול עיניו בעוד הוא נכשל שוב ושוב במשימתו להיכנס אל החוק. רק רגעים ספורים לפני שהוא נופח את נשמתו הוא רואה את האור הבוקע מן החרוץ שמתחת לשער החוק, ובה-בעת הוא למד מפי השומר העומד לעזוב את משמרתו, שהשער נועד לו, לאדם המסוים שלא נכנס בו – ולו בלבד. למעשה הוא היה יכול להיכנס בכל רגע נתון, אבל כעת, מכיוון שהוא גוסס, ייאלץ השומר לסגור את השער לנצח ולעזוב את עמדתו.<sup>46</sup>

44 שם, עמ' 229-230.

45 קפקא, המשפט, הערה 16 לעיל, עמ' 202.

46 שם, עמ' 206.

בשירו של זך מגיע אדם צעיר ונמרץ אל שער דומה, ושם הוא נתקל בשומר זקן, שמעיין ללא הרף ברשימה אינסופית של שמות. ניתן לשער כי הוא מנסה לאתר את שמו של הצעיר ברשימות כדי לברר האם מותר לפתוח לפניו את השער. אבל הצעיר, ש"זמנו קצר", מאבד עד מהרה את סבלנותו, ומחילופי הדברים בינו ובין השומר ניתן להבין שגם כבודו נפגע, ולכן הוא מבקש להסתלק ממקום שבו הוא אינו רצוי. לאמתו של דבר, הצעיר אינו יכול להיכנס משום שאין לו שביב של הבנה לגבי טיבו של המקום שנמצא מצדו השני של השער. אם גישתו למתרחש היתה שונה, ואם הוא היה מבין באופן עמוק יותר לאן פניו מועדות, אם הוא היה לכל הפחות מתאזר בסבלנות – ייתכן מאוד שהשומר היה מניח לו להמשיך בדרכו. אלא שכעת כבר מאוחר מדי, שכן האיש הצעיר מבין כי חייו עברו בעמידתו לפני השער והם עומדים להסתיים. הוא עצמו אינו יכול אלא ללכת אל "ההרים", כלומר להתכונן למותו הקרוב. ההליכה אל ההרים מפנה את הקוראים, כמובן, אל סיפור בת יפתח, אשר יצאה אל ההרים כדי לבכות את מר גורלה לאחר שאביה החליט לממש את נדרו הרה־הגורל בעת צאתו למלחמה בבני עמון ולהעלות לקורבן את בתו האהובה (זך אִזְכֹּר סיפור זה אגב תוספת פרשנית מעניינת גם בשירו "המוות בא אל סוס העץ מיכאל": הסוס שאל "מי ישוב אתי לעלות בהרים", והמוות השיב: "אם האב הוא אכזר, אשמה בת יפתח"<sup>47</sup>). האיש הצעיר מכין עצמו לפרידה מן השומר הזקן בדיקו כאשר אותו שומר עומד לנטוש את משמרתו שעליה שקד "כל כך הרבה שנים"; שכן נראה כי עזיבתו של הצעיר תייתר את נוכחותו של השומר, אשר כל תפקידו התמצה בלודא שהצעיר לא יפתח את השער וייכנס (כמו במשל הקפקאי, גם כאן נוצר השער במיוחד עבור הצעיר) כל עוד לא יהיה מוכן לכך. בשורות החותמות את השיר מתגלה לפתע זהותו של השומר כמלאך. הוא פורש כנפיים, "מכה באוויר" ועולה השמימה, בעוד הצעיר הנדהם בוהה בו מרחוק וכבר אינו מצליח לשמוע את משפטי האחרונים, שמהדהדים אליו סתומים מבעד לעננים עד שהם נתקלים בהם וחוזרים אל מקורם. דברי השומר המלאך, אם כן, נעשים מנועים, סתומים, חסרים וריקים לחלוטין מבחינתו של הצעיר ("ההד כבר חוזר אלי בלוויית עננים").

הדמיון בין שירו של זך למשל של קפקא רב כל כך, עד שלא נחטא לשיר אם נתאר אותו כפרפראזה של המשל או כאילו היה שייך לז'אנר הניאו־קלאסי של ה"אימיטציות". עם זאת, ההבדל בין שני הטקסטים גם הוא גדול, ובסופו של דבר הוא המכריע. הוא ניכר בנקודות הבאות: בעוד שהגיבור הקפקאי מבקש להיכנס אל היכל "החוק" האזוטרי או אל הטירה שבראש ההר, הגיבור הצעיר של זך משתוקק להיכנס אל העולם, אל החיים המעשיים, אל לב הקיום האנושי היומיומי. בעוד שב"לפני שער החוק" האיש לא נכנס משום שהוא אינו מסוגל להטיל ספק בהצהרותיו הכוזבות של השומר (בפרק "בקתדרלה" של המשפט המשל מלווה בדיון תלמודי־למחצה בין ק' לכומר אשר סיפר לו את המשל. השניים מתווכחים האם השומר רימה את האיש באופן מכוון, או שמא הוא עצמו לא ידע דבר על טיבם של השער, של "החוק" ושל התנאים שמאפשרים את הכניסה אליו), אצל זך הסיבה שבגללה נמנע מהצעיר לעבור בשער נעוצה בחוסר הסבלנות שלו, ובעובדה שהוא כפי שמרמזת כותרת השיר, פשוט "לא הבין את העניין". בניגוד לדמותו האניגמטית ואולי גם הזדונית (כך סבור ק') של השומר הקפקאי, השומר בשירו של זך הוא דמות אמפתית,

47 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 222.

סבלנית ואפילו דידקטית. הוא מבין לאשורן את טעויותיו וטענותיו של הצעיר, אבל הוא גם מודע לכך שכאשר ההסבר יינתן סוף-סוף, הוא לא ייקלט עד שיהיה זה מאוחר מדי וחיי הצעיר יגיעו לסיומם. יש נחמה פורתא בכך שכאשר הצעיר עומד "לצאת אל ההרים", הוא זוכה סוף-סוף להארה כלשהי.

נקודות השוני הללו טוענות את שירו של זך במשמעות שונה מזו של המשל של קפקא. "לפני השער החוק" מתאר את הטרגדיה האנושית, שבסיסה הכורח לחיות, לטעות ולהיות נידונים ונענשים בעולם הפועל לפי חוקים שהאדם אינו יכול להבינם. בין שהשומר הטעה את האיש במכוון, כפי שק' נוטה להאמין, ובין שהוא עצמו לא הבין ולא ידע באמת מהו "החוק", כפי שהכומר טוען בעקשנות, התוצאה הסופית זהה: מוות מחריד בהוצאה להורג (שכן כל מוות, גם ממחלה ומזקנה, כרוך בהוצאה להורג), שהוא בלתי-צודק ובלתי-אנושי במידה שווה. מילותיו של השומר התבררו כשקרים, ואי-אפשר לקבל אותם כ"אמת לאמתה" (wahr), אלא אך ורק כ"הכרח בליגונה" (notwendig) שמשמעותו, כפי שק' מסכם, הנה ש"השקר הופך לסדרו של עולם".<sup>48</sup> במשל של זך השקר שולט לא בעולם אלא באדם המנסה להיכנס לתוכו ולפעול בו קודם שהשתחרר מחוסר ההבנה או מהבורות שלו. בעוד שהטרגדיה של ק' היא טרגדיה של אי-צדק, הטרגדיה של הגיבור בשירו של זך נובעת מכשל אינטלקטואלי ואזלת יד שאינם מאפשרים "להבין" ו"לדעת". משלו של קפקא הוא משל מוראלי; משלו של זך הוא משל אפיסטמולוגי.

גיבורו של "לא הבנתי את העניין" נשלח אל העולם מנקודת מוצא שאי-אפשר להתחקות אחריה (הסתמיות הביולוגית של ההיווצרות וההיוולדות), וכעת הוא מבקש להיכנס לתוכו. מבחינה זו הוא מייצגו של ה־homme moyen sensuel בגילומו האקטיבי כהומו פוליטיקוס או כהומו אקונומיקוס. הוא אותו אדם מודרני ממוצע ששם את מבטחו בפעלתנות בלתי-פוסקת, ביטחון עצמי וצבירת הישגים. בהתאם, הוא מבטא גישה של אדם הרגיל להשיג את מבוקשו, ובהגיעו לשער הוא דורש בתוקף שיותר לו להיכנס ומיד. זמנו קצר, הוא מצהיר (ומרמז לכך שהחיים קצרים), שרווליו מופשלים והוא מוכן לעשות כל שיידרש ממנו, כולל "להזיז הר" (מעשה אשר, כפי שניתן ללמוד מהברית החדשה, ניתן להשיגו רק באמצעות אמונה, גם אם היא קטנה "כגריר החרדל" – הבשורה על פי מתי, יז, 20). כאשר השומר מתמהמה וממשיך לעבור על רשימת השמות, הצעיר מאבד במהירות את סבלנותו ומפטיר בסרקאזם: "הן לא העליתי בדעתי להטריח את כבודו". הצעיר, נעלב וחצוף, מוכן ומזומן "ללכת מפה". לא אדם כמותו יישאר במקום שהוא איננו רצוי בו. אבל אז השומר מנסה לתקן את פרשנותו המוטעית של הצעיר למתרחש, והוא מסביר לו כי אין כאן שום עניין של רצוי או דחוי, ובכלל הבעיה היא שהצעיר אמנם רואה את העולם אבל הוא אינני מבין את אשר הוא רואה:

במקום שאתה רואה כְּתָם הִיָּה עֲלֶיךָ לְקְרוֹא עֵץ.  
 מֵה שֶׁנֶּרְאָה לְךָ כְּהִתְחַלָּה אֵינְנוּ אֶפְלוּ קֵץ.  
 מֵה שֶׁנֶּרְאָה לְךָ כְּקֶרֶקַע אֵינְנוּ אֶפְלוּ זְמַן.

48 קפקא, המשפט, הערה 16 לעיל, עמ' 212.

הָרִי אֵינְךָ תּוֹפֵס כָּלֵל אֶת הָעֵינָן.  
 חֵי נַפְשִׁי, הֵן אֵינְךָ רוֹאֶה אֶף אֶת קֶצֶה הַתְּמוּנָה.  
 אֶתָּה חוֹשֵׁב עַל נְדוּדִים וְהֵייתָ צָרִיךְ לְחַשֵּׁב עַל אֲמוּנָה.

שני בתים אלו מציעים הסבר דידקטי – שאי־אפשר להתעלם ממשמעותו התיאולוגית – לכשל האנושי הבסיסי המתבטא בהיסחפות להיבריס, נטייתו האינהרנטית של האדם המודרני ה"פאוסטי". הגיבור של השיר הדיאלוגי שלפנינו, מייצגו של האדם הזה בגלגולו הממוצע, ההמוני כלשהו – אינו מסוגל "לדעת" את המציאות שהוא רואה. הוא אמנם מסוגל לראות, אבל תפיסתו החושית מוליכה אותו שולל. על כן הוא אינו תופס כלל את העניין, שעיקרו עצם מקומו ותפקידו בעולם. במקום לפרש את המציאות במונחים של פעולה וניידות (אשר מאפשרים לו, לדעתו, "להזיז הרים", או לפחות ללכת לחפש את מזלו במקום אחר), היה עליו להבין את עולמו באמצעות האמונה ולהמתין בדממה ובסבלנות להנחיה רוחנית. אמונה וסבלנות (היידגר: דממה וקשב) – ולא פעולה – הן המפתחות לידע אותנטי של המציאות. הדברים מזכירים את דבריו של ג'ון מילטון בסונט "בעת חושבי כיצד כבה אורי", שבו הוא מסביר כיצד באופן דיאלקטי המתניות וההגבלה העצמית של האיש העיוור אפשרו ראיית אמת ו"שירות" במונח החברתי והדתי של המושג: "They also serve who only stand and wait".<sup>49</sup> אבל האדם שבשיר איננו יכול לעמוד ולחכות (בכפל המשמעות של הפועל לחכות באנגלית: לחכות ולשרת). כתוצאה מכך הוא נידון לעיוורון... השומר, הפורש כעת את כנפי המלאך שלו, שהוסתרו עד כה, כאות לסיום תפקידו, מודה בחצי־פה לצעיר על שהייתו הקצרה וכוונותיו הטובות. בעת שהוא נוסק לשמים ("אני עולה, אני מתרומם"), הצעיר שוקע עמוק יותר בתוך ייאושו (יש לקרוא את האידיום "אתה יורד לסוף דעתי" כפשוטו: ירידה, שקיעה לתוך משהו עמוק). שמץ של הבנה מתעורר בו, אבל במאוחר. גורלו נחרץ – הליכה להרים! המרחק בין השומר לצעיר הולך וגדל, עד אשר מילותיו של המלאך אובדות בין העננים ועמם הפשר שהאדם מחכה לו. מצבו האינהרנטי של האדם המודרני הוא זה של בורות הנגרמת כתוצאה מאובדן הקשר עם "המילה" – קרי, עם הידע הנבואי או המלאכי. הטרגדיה המודרנית אינה מתמצה באסון המלחמות ובשימוש ברצח המוני ככלי לעיצובה של החברה, שניים מהמאפיינים הבולטים של המודרניות הרציונלית; כמו כן מקורה של הטרגדיה אינו בניכור במובנו המרקסיסטי, וגם לא בבנאליות של הרוע כפי שהיא הוגדרה על ידי חנה ארנדט, אלא הוא נעוץ בבורות כפי שקפקא היטיב לאפיין ב"חקירות של כלב": חוסר האפשרות "לדעת" את הצפון ולהפוך את הבלתי־נראה לנראה.

49 John Milton, *A Critical Edition of the Major Works*, Stephen Orgel & Jonathan Goldberg (eds), New York: Oxford University Press, 1990, p. 81. הטור מן הסונט של מילטון קשה במיוחד לתרגום משום שהפועל האנגלי to wait פירושו לא רק לחכות אלא גם לשרת, כגון השירות שמגיש מלצר (מכאן כינויו: waiter) או כל אדם אחר שמלאכתו היא סיוע ללא התערבות, כמי שעומד מאחורי המסתייע או המסתייעים וקרב אליו או אליהם רק בשעת הצורך. אצל מילטון משמש הפועל בשני מובניו כאחד, ומתקשר בצורה זו הן עם הפועל to serve, לשרת, והן עם to stand, הכאים לפניו. תרגום ישיר, משהו מעין "גם אלה שרק עומדים ומחכים – משרתים" אינו ממצה בשלמות אפילו אחד מרובדי המשמעות של השורה.

ראוי להוסיף, כי השימוש השלילי בתצורה הנבואית, על אף שהוא מאפשר לזך לתאר את המצב האנושי במונחים פסימיים של כשלים אפיסטמולוגיים, אינו האמצעי היחיד הנתון בידיו בבואו לתאר את הקלקול המודרני במושגים של תורת ההכרה ובעזרת אזכורים של מקורות קדושים. אמצעי בולט ומעניין אחר, שהשימוש בו מביא לתוצאות דומות לאלו של השימוש בתצורה הנבואית, הוא זה שאפשר לתארו כתצורה מדרשית שלילית או כדרשנות בדרך הדקונסטרוקציה. סימנים לפרשנות כזאת מצאנו כבר בשירים "לא טוב היות האדם לבדו" ו"טליאת קומי". המשורר נוטל מהמקורות טקסט או סיפור, ו"מפרק" אותם עד שהוא מפיך מתוכם – במישרין ובעקיפין – את האמת השלילית שלו. כבר ראינו כיצד השימוש בפרשנות מדרשית-כביכול (או, לחלופין, פרשנות פטריסטית-נוצרית) רק מעמיק עוד יותר את תחושות הבלבול וחוסר-הידיעה ב"טליאת קומי", שבו הדובר נכשל בניסיונו להסביר ולתרגם את דבריו של ישו. זך עושה שימוש דומה בטכניקה הזו בשירים נוספים בקובץ, כגון "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"<sup>50</sup> ו"כמו חול"<sup>51</sup>. ניתוח מפורט של שירים אלו יגרום לנו לסטות רחוק מדי מנושא דיוננו, והקוראים המעוניינים בו יכולים למצוא דיון פוקח-עיניים ב"כמו חול" בספרה של חנה קרונפלד, *On the Margins of Modernism*.<sup>52</sup> אולם, יש להקדיש דיון קצר לקשר בין שירים אלו לשירים המבוססים על השימוש השלילי בתצורה הנבואית. כפי שהתפיסה המסורתית מתייחסת לטקסט התנ"כי ביראת קודש, אבל מאפשרת פרשנות חופשית, גמישה ואפילו משחקית שלו במסגרת הדיון המדרשי בו, כך מבטאים שירי ה"מדרשיים" של זך הלוך-רוח קל ומשועשע יותר מהלוך-הרוח הקודר והאפל המאפיין שירים שבהם נעשה שימוש בתצורה הנבואית השלילית. "כמו חול", כפי שקרונפלד טוענת באופן משכנע, מבקש "לרוקן את הטקסט שהוא מצטט מכל שבו של משמעות", באופן ששם ללעג את הנטייה המדרשית לייצר "ידע" באמצעות ניתוח אינטרטקסטואלי של הטקסט המקורי. ואכן, השיר הזה מבטא סוג של חוש הומור נטול סרקאזם, שהמשורר מרשה לעצמו לחשוף בפני קוראיו לעתים מזומנות. זך גורם לפרשנות המדרשית להישמע כאילו יצאה מפיו של מורה משועמם לספרות, הזוכר מימי לימודיו באוניברסיטה שעליו לעסוק ב"מוטיבים" וב"דימויים", וכך בניסיונו לפרש שיר עבור תלמידיו (במקרה זה שיר העוסק בהבטחתו האמביוולנטית של אלוהים לאברהם), הוא מפטיר ברישול: "ומאז נשארו החול והכוכבים שלובים ברשת הדימויים של האדם".<sup>53</sup> באופן דומה, המדרש שעוסק בביטוי "יהי אור" מספר בראשית (פרק א, ד), משעשע לא פחות בתיאור שהוא מתאר את שרשרת הכישלונות והטעויות של האל, אשר הובילה לכך שהעולם שאלוהים ברא התגלה בדיעבד כשונה לחלוטין מהעולם שלו פילל. אולם הטון הקליל הזה אינו צריך להסתיר מעינינו את הרובד הרציני והטראגי שבשירים, ובמובן זה השימוש בתצורה המדרשית דומה לשימוש בתצורה הנבואית. שניהם מבוססים על הטרופה האירונית: אמירת דבר והתכוונות להיפוכו – אמירת נבואה והתכוונות להיפוכה של נבואה, או הסבר גדולתו של בורא עולם המגלה את חולשותיו וכישלונותיו. אבל האירוניה בשני המקרים טעונה משמעות טראגית. זך אינו מסתפק בשעשועים פסאודו-מדרשיים בלתי-

50 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 167.

51 שם, עמ' 186.

52 Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 135-140

53 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 186.

מזיקים-לכאורה המאפשרים לו "לתת ביטוי למסר המודרניסטי הרדיקלי החביב עליו לגבי חוסר המשמעות של השפה ושל העולמות היצירתיים והרוחניים", כפי שטוענת קרונפלד.<sup>54</sup> במובן מסוים השירים המדרשיים מתמקדים בהיבטים המטרידים ביותר של המצב האנושי המודרני: הכאב המוחלט שבני אדם מביאים אתם לכל מקום שאליו הם מגיעים – וזאת בניגוד למשאלתו של האל לברוא עולם "טוב" עבור עצמו ועבור בראיו (ב"כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"), וכן המחיקה הטוטאלית של הנורמות והגבולות המוסריים אשר הפכה את האדם מנזר הבריאה לישות ביולוגית ניתנת להחלפה ("זרע", ב"כמו חול"). הטראגיות בולטת עוד יותר במדרש השירי של זך על שְעָרו של שמשון; מדרש המבוסס כולו לוגית ורטורית על ההבדל הבלתי-ניתן לגישור בין מה שדובר השיר "מעולם לא הבין" ולעולם גם לא יוכל להבין (מקור קדושתו של שיער הנזירים של שמשון, שהוא גם מקור הכוח הגלום בו), לעומת מה שהוא "מבין היטב" (יופיו וכוחו הארוטי המדיח של שערו של אבשלום). למרות ההבדל, בשני המקרים מביא השיער המופלא לתוצאה קטסטרופלית דומה.<sup>55</sup> בכל השירים מן הסוג הזה המחווה המדרשית מעוקרת ממשמעות דתית, ועל כן היא מעוררת גיחוך; אולם באותה עת היא מצביעה על ניסיון כן ורציני – גם אם כושל – שהוא חלק ממסע החיפושים האפיסטמולוגי שאחריו אנו עוקבים כאן. זהו ניסיון נואש נוסף "לדעת" ו"להבין" את מה שנדמה כבלתי-ניתן להבנה. באותו אופן, זהו ניסיון משמעותי להשיג ידע במקום ובעידן שבהם הנבואה – המקור האמתי היחיד של ידע ואמת – הפכה לבלתי-מושגת. במובן זה יש הקבלה בין בעלי המדרש לזך. זך נכנס לתוך ראשו של הדרשן המסורתי, מכיוון שבמובן מסוים השניים אינם שונים כל כך זה מזה. ודמיון זה מאפשר לזך להתייחס למדרש בקלילות ובחופשיות מסוימות, שמאפיינות חילופי דברים בין מי שחולקים תחושת אחווה, גם כאשר האחווה הזו מתבססת על כישלון משותף.

## I

בנקודה זו יש לשוב ולהבהיר: הטון המלנכולי והקודר המאפיין את שירתו המוקדמת של זך נובע ממקור אפיסטמולוגי – ולא אקזיסטנציאליסטי. בניגוד למה שנהוג לחשוב, לא היו אלו פחדים קיומיים אשר טענו שירה זו בתחושות כה ייחודיות של פחד וחסך או של שקיעה וטביעה בזמן ("משנה לשנה זה") כתהליך בלתי-הפיך של התדרדרות, או של ירידה ב"כושר הריכוז", המקרבת את המחשבה במהירות לנקודת האפס של המוח המת. מיותר לציין כי ההרגשה בקרבת המוות וחוסר היכולת ליצור קשרים עמוקים ויציבים בין בני אדם מילאו תפקידים בולטים ביצירת אוירת יום הדין המאפיינת את השירים שכתב זך במשך שנות ה-50. אולם תפקיד זה היה משני בלבד. הביטוי התנ"כי "אל תירא" שימש, כפי שראינו קודם, מעין תגובת-נגד לביטויים כמו "אָנוֹשׁ פְּחָצִיר יָמִיו" או "כִּי-אֶדָם, לְעֵמֶל יוֹלֵד". הסכנה האמתית והקבועה המרחפת מעל לתיאטרון היגון של זך הצעיר היא אותה "הרגשה איומה של שקר" שהמשורר התלונן עליה במחזור השירים "תרנגולי של שוקולד". הידיעה שהמוות מתקרב היתה גלויה לעין, מובנת מאליה, כמעט בנאלית. לכל היותר היא

54 Kronfeld, הערה 52 לעיל, עמ' 135-139. התרגם שלי, ד"מ.

55 זך, "את שערו של שמשון", הערה 1 לעיל, עמ' 166.

כרוכה בהתפכחות ילדותית מאשליות חיי עד, ששום אדם בוגר לא שותף להן גם בעת שהילד שבתוכו, זה הילד החבוי בלבו של הבוגר, עדיין נאחז בהן. אופיינית מבחינה זו היא התפכחותו של סוס העץ מיכאל (לא במקרה זהו צעצוע ילדתי ושמו, מיכאל, כשם הילד שעליו הושר הזמר הידוע: "חמש שנים על מיכאל עברו בריקודים"), מהאשליה שניתן לחמוק מן המוות בעזרת ערמומיות, זריזות או תחנונים. כך אופיינית גם הצורה המשמשת ביסוד "המוות בא אל סוס העץ מיכאל"<sup>56</sup> – צורה הנעה בין אופרה היסטורית למחזה וודביל המכיל אריות רגשניות תוך שהוא מוסיף להן קריצות עין לגלגניות. זך ביקש להציג את התפכחותו של סוס העץ, הילד העצי בתמימותו, כמצב הנע בין דרמטיות מוגזמת טבולה ברחמים עצמיים ובין בדיחה. הדאגה העמוקה שלו לא היתה קשורה בהלם ההתפכחות המתוארת כאן, אלא בתחושת הירידה ההדרגתית אך הבלתי־נמנעת, השקיעה שהשוקע עצמו נעשה מודע לה רק כשהיא נמצאת כבר בשלב מתקדם מאוד (כגון בשיר "משנה לשנה זה"). הגורם החמור ביותר בתהליך זה הוא אכן חוסר המודעות המלווה אותו עד להיותו בלתי־הפיק, כלומר, העדר היכולת לראות ולדעת את האמת בעודה מתרחשת לנגד העיניים. השיר "משנה לשנה זה" (כמו השיר "לא הבנתי את העניין") הוא אופייני במבנה הדיאלוגי שלו. הדובר העיור למחצה זקוק לבן או בת שיח מפוכחים ממנו, שידחקו בו להיות מודע ולהכיר בעובדות. בהתאם לכך בנוי השיר בצורת פינג־פונג רטורי, שבמהלכו נזרק הכדור העשוי בצורת המילה "יודע" בחיוב או בשלילה. בצד אחד היא מלווה בשלילה: "אינני יודע" אבל אני "מרגיש", ואילו בצד האחר היא הופכת ל"אתה יודע", "אני יודעת", "אתה טועה", "אתה יודע איך דברים כאלה קורים".<sup>57</sup>

כך גם החרדה מפני הירידה, איבוד כושר הריכוז, השקיעה והמוות, נעשית אצל זך חרדה מפני מצב של אי־ידיעה והבנה שקרית של המציאות. הפחד מן המוות פחות אצל זך בהרבה מן החשש מהרומנטיזציה של המוות, כלומר מן הראייה הכוזבת, המתירה לעצמה לראות במוות מה שאין ולא יכול להיות בו, לטעון אותו במשמעויות מיסטיות, או להאדיר את ההתמסרות אליו כמעשה גבורה ונאמנות במסגרת של Liebestod ואגנרי או אלתרמני – נטייה שזך האמין בכל לבו שהיא גילוי מסוכן במיוחד של תודעה כוזבת. לפיכך לא עצם הפחד מן המוות וגם לא ההכרה בו כגבול הבלתי־נמנע של החיים הם שעוררו במשורר רתיעה, חרדה וזעם, אלא הפסאודו־מטאפיזיקה של המוות היא שעשתה זאת. בעצם, התקפת המצח שלו על הרומנטיזציה של המוות נבעה לא מן הדינמיקה שמעורר הפחד מן הסופיות של החיים אלא מזו שמעורר הדחף להוקיע את השקר. היתה זו, יש לומר פעם נוספת, לא דינמיקה אקזיסטנציאלית של החיים החפצים לשרוד, אלא דינמיקה אפיסטמולוגית של השכל המסרב להיכנע לכזב המתוק, והדוחה בזעף שקר המתחפש בתלבושת של אמת רומנטית־מטאפיזית. השקריות שברומנטיקה הזו מקורה בעצם העובדה שהמוות כהתנסות הוא לא רק בלתי־ניתן לידיעה, אלא הוא גם תחום שמושג הידיעה לא חל עליו, ומשום כך מסע החיפוש האפיסטמולוגי נעצר על ספו. אמנם, כגבול בלתי־עביר של החיים המוות ניבט אלינו תמיד, והאדם המודע והאותנטי "רץ" אליו במובן ששווה היידגר לריצה הזאת. אבל זוהי ריצה עד הגבול ללא חצייתו. מה שנראה לעין המצועפת דוק רומנטי כנוף מקסים או מפחיד המשתרע מעבר לגבול הנו תעתוע. "דרכים של מוות" רק "במבט יקר", היינו, הן

56 שם, עמ' 220–223.

57 שם, עמ' 131.



בבחינת *trompe l'oeil*; כלפי חוץ הן נראות לעין שאינה בוחנת כאילו היו מוחשיות ומזמינות או דוחות, אבל לעצמן הן ריק מוחלט, לא־יש במובן העקרוני ביותר של המילים, ולאדם החי "ברגע השאול" (על פי המושג: חיים בזמן שאול, חיים היכולים להיקטע בכל רגע) ובתוך "גוף עלול" להישבר – הן נמצאות לחלוטין מחוץ לתחום.<sup>58</sup> המבט הנשקף מן השאול אינו מבטה של האהובה שמתה, אלא פניה של מאהבת אחרת, המפתה את האדם בערמומיות אין־קץ להיבלע בתוך הריק. משום כך מפעלו של אורפיאוס – שירד לשאול כדי להחזיר מתוכה את אורידיקה, אשתו האהובה – הוא מפעל אפיסטמולוגי מוטעה ומסוכן, שיש להזהיר מפניו. אורפיאוס ירד לשאול מפני שרצה "לדעת" פעם נוספת אהבה. אבל ירכתי דומה אינם מקרינים ידיעה כלשהי, תהא זו ידיעת הבשר או ידיעת הרוח. הם "לא יאמרו מה שאתה יודע אהבה". הם מתנשאים מעל "תהומות לא ייחקרו" – "לא ייחקרו" במשמעון המטאפורי (תהומות שאין להגיע לתחתיתן) אבל גם בזה הליטרלי של המילים – היינו, הם מקום שאי־אפשר לחקור ולדעת אותו. למעשה, השיר על אורפיאוס הכלול בשירים שונים – שהנו כמו "ראיתי ציפור לבנה בלילה שחור" חוליה ראשונה בשרשרת שירי אורפיאוס המתפרשת על פני כל מרחב יצירתו השירית של זך – מבוסס גם הוא על התצורה הנבואית השלילית, אמנם בהיפוך תפקידים של מרכיביה. המיתוס הקדום על המוזיקאי הנביא הנו גם כאן נקודת מוצא לחקירה שירית. אבל בניגוד לסיפורי הנביאים ולסיפורי הברית החדשה הוא עצמו נשלל ומוקע ככוזב. לא הקונפיגורציה המודרנית שלו היא זו המייצגת מצב של התרוקנות אל מול זכר עמום של מלאות שאבדה, אלא, להיפך, קונפיגורציה זו היא המייצגת דעת, מלאות ומציאות, ואילו הדגם הנבואי־המאנטי הקדום הוא המוצג כדגם חלול וריק. גם בדרך עיבוד זו של המשל הקדום הלך זך בעקבות קפקא, כפי שניתן להיווכח בעת קריאת חיבוריו של קפקא "האמת על סנשו פנסה" ו"שתיקת הסירנות".

על כן הנושא המרכזי בשירתו המוקדמת של זך, ובעיקר בשירים שונים, הוא שאלת האמת והשאלות הנלוות לה: האם – וכיצד – יכולים בני אדם "לדעת" את האמת. למרות השוני הרב בין התמות והצורות הפואטיות באוסף השירים העשיר והמורכב הזה, כיחידה פואטית אחת הוא משרטט את שלביו השונים של מסע החיפוש האפיסטמולוגי. הכלים המשמשים את המשורר במסע זה מסומנים בחותמן של מילות מפתח החוזרות על עצמן פעמים רבות מאוד. מלבד "לא" או "אין" המשמשות כמעט בכל שיר, המילים השכיחות ביותר בקובץ הן הטיותיו השונות של השורש י.ד.ע – עובדה המעידה על העיסוק העקבי והמתמשך בשאלה של "ידע" – על צורותיו השונות, ובעיקר בצורת השלילה ("לא ידעתי"). השורש הזה מופיע בשירים שונים כמאה פעמים. "דעת" (בין שמדובר בידע אינטלקטואלי או גשמי), לפיכך, היא מה שהשירים ביקשו לעסוק בו ולפרשו – במקרים רבים ללא הועיל. בנוסף לשורש י.ד.ע, עושה זך שימוש מופלג בשורש נוסף: ב.י.ג ("להבין", "הבנה"), הוא השורש הדומיננטי בשירת החוכמה המקראית. הדוברים ברבים משירי הקובץ מודים לעתים קרובות שהם אינם מבינים ("לא הבנתי את העניין"), ולחלופין הם עוסקים באובססיביות בניסיון להפריד בין מה שהם "הבינו" ובין מה שחמק מהבנתם. כך, כפי שכבר נאמר, הם "הבינו" את הממד הארוטי והמפתה במחלפות ראשו של אבשלום, אבל הם לעולם לא יוכלו להבין את הסגולות המופלאות ואת "הכח הרב הזה הגנוז" בשערו של שמשון.<sup>59</sup> גם השורש ח.ש.ב.

58 "אורפיאוס", שם, עמ' 207.

59 "את שערו של שמשון", עמ' 166.

מופיע שוב ושוב בקובץ, אבל במידה פחותה מהשורשים י.ד.ע או ב.י.ג. שכן לחשוב ולדעת הם דברים שונים לחלוטין, ו"חשיבה" כשלעצמה עלולה להוביל לטעויות, ועל כן תמיד צריך להעמיד אותה למבחן, שבו יתגלה תכופות שמה שנחשב כאמתי אינו אמתי כלל:

לא כִּךְ תֵּאֲרֵתִי לִי אֶת פְּנֵי הַדְּבָרִים.  
זֶה אֵינוֹ מֵה שֶׁהֶעֱלִיתִי בְּדַעְתִּי, חֲשַׁבְתִּי  
שֶׁהֵתְפַתַּחְתִּי תֵּהִי אַחֲרַת לְגַמְרִי.<sup>60</sup>

כך מתוודה הדובר של אחד מהשירים המרכזיים ביותר בשירים שונים. חשובה כאן במיוחד היומרה הנבואית שמתנפצת. הדובר סבר שהוא יכול לחזות מראש את ה"התפתחות". אבל בדיעבד היתה ההתפתחות "אחרת לגמרי". אפילו אלוהים נכשל בחיזוי מוטעה כזה (בשיר "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"). בסולם האפיסטמולוגי שזך מרכיב כאן, חשיבה נמצאת במדרגה נמוכה מזו של ידיעה; נמוכה מידיעה סתם היא הידיעה מראש, אם החיזוי, אלא אם כן היא נמסרת לנביאי אמת, ואילו את האדם המצוי היא עלולה להכשיל. הרגש או ההרגשה נמצאים במקום נמוך אף יותר. בהתאם לכך, השורש ר.ג.ש, אשר נטייתו בבניין הפעיל מצביע על ידע אינטואיטיבי שלעיתים קל לבלבל בינו ובין ה"אמת" (כמו למשל בשיר "משנה לשנה זה", שבו הדובר מתלונן על ה"הרגשה" שהוא "טובע בזמן" או שהוא "טובע מזמן"), אבל במקרים רבים יותר הוא מבטא פנטזיה ולא ממשות (כפי שאכן נאמר בתוקף לדובר ב"משנה לשנה זה" בעוד הוא מספר על "הרגשותיו", וכמו שקורה בבית השלישי של "רגע אחד", שבו הדובר "מרגיש" את הקבצן קם לתחייה כאילו היה מותו שינה בלבד). "הרגשה", אם כך, היא הצורה המפוקפקת ביותר של ידע, ולכן נעשה בה שימוש בעיקר במקרים שבהם הידע האמתי הוא בלתי-מושג, או שהוא מכאיב ומשקת מכדי שאפשר יהיה להתמודד אתו.

במילים אחרות, זך יצר בשירים שונים היררכיה לשונית המבוססת על עקרונות אפיסטמולוגיים. היררכיה זו מהווה רקע לניסיון לייצר אנטומיה של הדרכים השונות לרדת לחקרה של האמת: קוגניציה, זיכרון, ראייה, שמיעה, מגע, עיבוד של תפיסה חושית, דדוקציה, אינדוקציה, הרמנויטיקה, פרשנות, הסבר מדרשי וכו'. המשורר הקדיש תשומת לב מרובה במיוחד לראייה, לתעותועיה ולתהליכים הקוגניטיביים הנכונים והמוטעים המותנעים על ידיה. הראייה היתה (יחד עם השמע: "אַרְיָה שָׁאָג, מִי לֹא יִרְאָ; אֲדַנִּי יְהוָה דָּבָר, מִי לֹא יִנְבֵּא", עמוס ג, 8) המקור האמין והמשמעותי ביותר לצבירת ידע כל עוד היוותה חלק מהתפיסה הכוללת של "התצורה הנבואית", שכן במקרים רבים התצורה הזו הגיעה לידי מימוש באמצעות "סימנים ואותות", "מראות" ומופתים. אולם כאשר התצורה הזו איבדה את תקפותה, הראייה איבדה מכוחה והפכה למנגנון שאין לסמוך עליו באשר הוא מאפשר להבחין רק בפני השטח; וגם זאת במקרה הטוב. במקרה הרע היא מציגה בפני האדם מציאות מעוותת ושקרית ("במקום שאתה רואה כתם היה עליך לקרוא עץ/מה שנראה לך כהתחלה איננו אפילו קץ" וכו'). למעשה, זך מגדיר את האדם המודרני לא רק על פי חוסר יכולתו לדעת, אלא גם על פי חוסר יכולתו "לראות" נכוחה, או לדעת את אשר הוא רואה. בעיקרו של דבר, האדם המודרני הוא זה שאחרים רואים אותו – אך הוא עצמו בקושי יכול לראות. הוא הנצפה אך אין הוא הצופה המהימן.

60 "לא כך תיארת לי", שם, עמ' 163.

בשיר הקצר "אני יושב על שפת הרחוב"<sup>61</sup>, פארודיה רצינית על שירו של דוד פוגל "על שפת הכרך אשבה"<sup>62</sup> (יש לזכור עד מה העריך זך משורר אקספרסיוניסט זה, ואף עמל על החזרתו לתודעה אחרי שני עשורים של שכחה כביכול<sup>63</sup>), נראה כאילו הדובר מתקיים בתוך שממה אורבנית הדומה לזו המתוארת בשיר של פוגל. גם המטאפורה של הישיבה על גדת נהר או על שפת ים – "שפת הרחוב", "שפת הכרך" – משותפת לשני השירים. אבל הדמיון הוא חיצוני בלבד. הדובר בשירו של פוגל הנו הגיבור האוטוביוגרפי הקבוע של לפני השענר האפל, המתייסר בגעגועים לאביו שנבלע אל תוך המוות, מתאבל על אובדנם של האינטימיות והקסם של כפר יהודי מזרח-אירופאי, ומדווח קצרות וברורות על המוצאות אותו לאחר שהוטמע עד תום בתוך נהר העירוניות המערבית המנוכרת, המאיים להטביע את העולם כולו. השיר מבטא עמידה אקספרסיוניסטית אופיינית אל מול הכרך הדיסטופי המודרני, המגאלופוליס. שירו של זך, לעומת זאת, אף כי גם הוא חוקר את הניכור העירוני, אינו מתמקד באימת הכרך כשלעצמה. הניכור העירוני, כפי שהוא מצטייר בו, אינו מאיים באמת. המשורר מעוניין בו כמודוס קיומי המאפשר אולי – ושמה אינו מאפשר – ידיעה אמתית יותר של המציאות. מצבו של הפרט בעיר המנוכרת הוא זה של "הרואה ואינו נראה", מצב שנחשב מאז ומתמיד אידיאלי בשביל מי שחיפוש האמת והצורך להסיר מסוים ולהוקיע שקרים הם עיקר מבוקשו. הנה הדובר בשיר יושב על גדת הרחוב ומתבונן באנשים האנונימים החולפים על פניו כלהקות דגים בנהר. הם "אינם יודעים שאני בהם מסתכל", ואם כך הרי הוא יכול לראותם בעין צוננת-אובייקטיבית. כך חושב הדובר, אבל תוך כדי מחשבה עולים בו ספקות. האם הוא "רואה" ויודע יותר מהאנשים החולפים על פניו? האין הוא שותף לעיוורונם כמי שבעצם אינו רואה אלא רק נראה, היינו כמי שהאל מתבונן בו ואילו הוא אינו מודע כלל לעין האלוהית הצופייה המלווה אותו? הוא ממשיך להתקיים וגם כאילו לראות "מבלי שנרגיש דבר, מבלי שנבין, מבלי שנשאל". הייתכן קיומה של עין אובייקטיבית ו"רואה" באמת זולת עינו של האל? התשובה על שאלות אלו, הנמסרת בבית האחרון של השיר הקצר, היא "זכית" אופיינית:

אֵינִי יוֹדֵעַ.  
 יֵשׁ דְּבָרִים רַבִּים שְׁאֵנִי שׂוֹאֵל.  
 לְפִי שְׁעָה  
 אָנִי יוֹשֵׁב עַל שְׁפַת הַרְחֹב  
 וּמִסְתַּכֵּל.

התשובה היא אופיינית ובעלת צביון עקרוני לא רק מפני שהיא מדגישה את מצב האי-ידיעה אלא גם מפני שהיא מבליטה את המשך תהליך הצגת השאלות לאורך החיים (המסומנים כאן כ"לפי שעה"). הדחף האפיסטמולוגי, הגם שהוא נתקל שוב ושוב במכשול האי-ידיעה, אינו יכול להיעצר או להיעלם "לפי שעה". למרות האי-ידיעה ימשיך הדובר לשבת על שפת הרחוב ולהסתכל.

61 שם, עמ' 176.

62 דוד פוגל, "על שפת הכרך אשבה", הערה 3 לעיל, עמ' 17.

63 ראו מאמרו "בעקבות משורר שנשכח: על דוד פוגל" (למרחב, ספטמבר 1954). המאמר כונס בספרו של זך השירה שמעבר למלים, הערה 17 לעיל, עמ' 218-224.

אפשר לקרוא את שני השירים – שירו של פוגל ושירו של זך – כגלגולים מודרניים של מזמור קל"ז שבספר תהילים: "עַל נְהָרוֹת בָּבֶל שָׁם יִשְׁבְּנוּ גַם בְּכִינוּ בְּזַכְרֵנוּ אֶת צִיּוֹן". בעוד ששני השירים התעלמו ממשמעותו הלאומית הנוקבת של המזמור התנ"כי, והמירו את הקינה על אובדן ציון בתמה אוניברסלית מודרנית – החיים "על שפת הכרך" – היתה זו דווקא גרסתו של זך, המשורר שגדל והתחנך בעולם חילוני לחלוטין, שביטאה פרשנות נאמנה יותר להלוך-הרוח של המקור התנ"כי. פוגל, שנולד באוקראינה למשפחה מסורתית ובילה כמה שנים בישיבה, פירש את האובדן שעליו מקונן המשורר על נהרות בבל במונחים פשוטים יחסית: אובדן המשפחה, אובדן הילדות, אובדנו של המרחב המוכר והאינטימי של המולדת. לעומתו, זך הבין את מושג האובדן באופן המזכיר את התפיסה המקראית של "הסתר פנים" (הביטוי מופיע בתהילים מד וכן בתהילים קד, 29: "תִּסְתֵּיר פָּנֶיךָ, יְבַהֲלוּ"). היה זה אובדן תיאולוגי (אביו הגשמי של פוגל הוחלף באב רוחני-אלוהי), שיצר לא רק ניכור אורבני, אלא גם עיוורון של ממש. על כן, אם בשירתו של פוגל כרוכה ההתייצבות "לפני השער האפל" בקבלה ובהשלמה עם הפרידה הבלתי-נמנעת מהחיים, אצל זך האובדן מתבטא במודעות לעיוורון האינטלקטואלי, שאינו מאפשר לנו לראות את האל בעוד הוא רואה אותנו, וכך גם לדעת דברים לאשורם, שהרי ידיעה מלאה כרוכה ב"הראני את מראך".

האשליה שאנו בכל זאת מסוגלים לראות ולהסיק מסקנות נכונות מראייתנו מוצגת בשירים שונים כביטוי נפוץ של הונאה עצמית ושל תודעה כוזבת. כאשר אדם מתיימר לראות, ואף להפגין בעלות כלשהי על אשר הוא רואה, הוא למעשה מתמכר לאמונת שווא, ועל כן על המשורר לעורר מאמונה מיישנת זו ולעמת אותה עם חוסר האפשרות של הראייה. ככל שה"התגלויות" שמגלה הראייה הן אקסטטיות ומשמחות-כביכול, כך מוטל על המשורר לסתור אותן באופן מכאיב ורדיקלי יותר. בשיר המרכזי "איך חלפו הימים. מי",<sup>64</sup> חקר זך את נושא הראייה היומיומית והחזונית מזוויות ראות שונות, לרבות ראיית הילד, שוויליאם וורדסוורת תיאר אותה בשירו "Ode to the Intimations of Immortality of Early Childhood" ("אודה לניחושי הנצחיות של הילדות המוקדמת") כראייתו של נביא וחזן, שעינו עודנה מסוגלת לקלוט את ענני הזוהר המתרחקים של ידיעת הנצחיות של הנשמה. זך תוקף כאן זיקה רומנטית-מתלהבת זו אל הילדות כעידן שבו עדיין משתמר הקשר הישיר וה"טהור" עם האמת הטרוסנצדנטית. אותו ילד המואר באור של אפותיאוזה, שאפשר למצוא אותו גם בשירי ביאליק ("מגופו של עולם אל אורו ערגתי")<sup>65</sup> כמו גם בשיריהם של רומנטיקנים אחרים, מוצג בשירו של זך כילד חולה הסובל מהזיות ומחלומות בהקיץ:

אֲנִי שׁוֹמֵעַ כְּכֹר אֶת הַפְּרָשִׁים דוֹהֲרִים  
בַּפְּרִיָּה. אֲמִי! אֲמִי! צֶעֶק הַנְּעֵר, אֲנִי רוֹאֶה כְּכֹר אֶת  
פְּרִסוֹת סוּסֵיהֶם.

אבל ההצהרה הנלהבת הזו מפיו של הילד אינה מחלצת מאמו דבר מלבד תגובה שהיא בעת ובעונה אחת חסרת סבלנות וקורעת לב: "נומה נום נום, אמרה לו האם חסרת-האונים./ בני שילדתי, בני שהבאתי לעולם/ איננו רואה כלום." הדובר בשיר נאלץ להכיר

64 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 128-129.

65 ח"נ ביאליק, "זוהר", הערה 11 לעיל, עמ' 88, וראו גם "הברכה", שם, עמ' 205-209.

בחוסר יכולתו להבחין, אפילו במושא אהבתו, אלא אם כן "יפרחו מתוך עיני היהלומים המופלאים – תכלית הפחם" – מטאמורפוזה שכורכת יחדיו מוות ושינוי צורה באופן המהדהד את השיר ששר אריאל לנסיך פרדיננד שהתייתם בהסופה של שקספיר: "אביך נם במצולות, וכל עצם מעצמותיו היא אלמוג, שתי עיניו עכשיו פנינים".<sup>66</sup> בשירו של זך רק עיניהם של הדגים, שאישוניהן "עשויים מים קשים", חסיונות מפני ריקבון וכליה ומסוגלות לראות נכוחה את שניתן לראות בעולמם האפל של דגים.

התפיסה הזו, שבבסיסה התנגדות עקבית לכל סוג של "התגלות", השפיעה עמוקות על הפואטיקה המוקדמת של זך. זו התגבשה סביב עקרונות שהיו מרוחקים ככל האפשר מעקרון ה־"ut pictura poesis" (מן הלטינית: "השירה היא כמו תמונה") של הוראטיוס. העובדה שבשנות ה־60 הכריז זך בשיריו הארס־פואטיים (במידה זו או אחרת כל קובצי השירה שלו עסקו באמנות השירה, או אם להשתמש במילותיו שלו עצמו – במהות ובצורה של "השיר הנכון"), ש"שירה יכולה לצייר תמונה [...] היא יכולה להיות היא עצמה תמונה",<sup>67</sup> וכן "אני רוצה תמיד עיניים כדי לראות את יפי העולם",<sup>68</sup> מעידה על המהפך שהתחולל בעולמו הפואטי כאשר הוא נדד מהעולם השחור־אפור־לבן של שירים שונים אל הצבעוניות הבהירה של כל החלב והדבש (1966). שכן, על אף שבקובץ השירים המוקדם ניתן היה למצוא שירים תיאוריים (ובהם, למשל, "עכו לחוף ים" ו"אור הזבובים החרישי"), הקובץ בכללותו היה מונוכרומטי וחף מתיאורים, וזאת כתוצאה ישירה מאמונתו התקיפה של המשורר באותו שלב, כי אין ביכולתה של השירה לתפוס ולייצג נאמנה את ריבוי הצורות, הצבעים והמרקמים של העולם, ועל כן עליה לוותר מראש על הניסיון להנציח תופעות חולפות אלה באמצעות כלים לשוניים מוגבלים כמו תארי־שם, למשל: "ערבים ורודים".<sup>69</sup> כאשר בשיר בודד ובלתי־אופייני – אך עם זאת משמעותי ובולט – תיאר המשורר התגלות פלאית ומפתיעה של המציאות באמצעות הראות שהתבהרה לפתע ("פתאום ראיתי את העולם בצורה ברורה"),<sup>70</sup> הוא התעכב מיד לא רק על טיבה המפתיע והבלתי־צפוי של ההתגלות הזו (שאותה השווה להתעוררות פתאומית מתוך התרדמה המתמשכת של החיים), אלא גם על האופן הייחודי והמוגבל שבו ה"התגלות" הזו שינתה את עולמו. ההקבלה בין החיים הרגילים לשינה, ובין גילוי פתאומי של ה"אמת" ל"התעוררות", מאפיינת את רוב הדוקטרינות המיסטיות, ובמאה ה־20 היא צברה פופולאריות מחודשת כאחד העקרונות המרכזיים בהגותו של המיסטיקן היווני־ארמני גיאורג גורדייף. אולם אצל זך ההתעוררות הפתאומית אינה קשורה בהבנה עמוקה יותר של המציאות או בהתגלות מיסטית, אלא להיפך – בריאליזם מימטי נטול קסם וסוד; שכן מה שנגלה לפתע לדובר בשיר זה הוא עולם תפל ושטחי, חף מכל גילוי של גאונות, יופי, ייחוד. זהו עולם שאין בו תמונות, צורות או צבעים, אלא רק טיעונים דידקטיים שכופים על הנמצא בו ריאליזם והתפכחות מכל אשלייה. רק באמצע שנות ה־60 ירשה המשורר לעצמו להתענג על הגוון "הסגול הרועד"

66 ויליאם שקספיר, הסופה, מערכה ראשונה, תמונה שנייה, טורים 394–396. התרגום שלי, ד"מ.

67 זך, "גם זה יין", הערה 1 לעיל, עמ' 239.

68 "אני רוצה תמיד עיניים", שם, עמ' 248.

69 ראו "בתואר ערבים ורודים", שם, עמ' 193.

70 "פתאום ראיתי את העולם", שם, עמ' 183.

בפרחיו של עץ ירוק אשר בצמרתו הוא "מוריק עוד יותר".<sup>71</sup> בשירים שונים, לעומת זאת, הרגעים הבודדים של התגלות מעין זו נתפסו במונחים אינטלקטואליים ולא תיאוריים.

ההשלכות של השינוי הפואטי הזה לא נבחנו באופן מעמיק על ידי המבקרים וחוקרי השירה. באופן כללי, ההבנה החלקית הזו התבטאה בכישלון מתמשך לאתר את שורשי האקספרסיוניזם, שהעמיקו לחדור לפואטיקה הפרקטית של זך, ויותר מכך, לתפיסת העולם שביטא כמבקר ספרותי; שכן מכל הדמויות שהותירו את חותמן על ביקורת הספרות העברית, היה זך הצעיר המבקר האנטי-אריסטוטלי והאנטי-מימטי ביותר, ובהתאם לכך הוא ביסס את התיאוריה והפרקטיקה הביקורתיות שלו על דחייה של המימזיס, שבו ראה, לפחות בראשית דרכו השירית, אשליה, דבר שאין אפשרות לממשו ובה-בעת הוא גם בלתי-נחוץ. הדחייה הזו היתה נוכחת תדיר בדברי הביקורת שכתב. כך למשל, הרכיבים בשיר האלתרמני שעוררו את התנגדותו ואפילו את זעמו של זך, לא היו רק המלוס הקצוב בדקדקנות, שהמשורר הניאו-סימבוליסטי הפעים בו את שיריו (בעיני זך, שהלך בעניין זה בעקבות ברגסון, נראה מלוס זה מכאני ושדוף, מתנכר לריתמוס החי, המשתנה בלי הרף, של ההתנסות הקיומית), אלא גם – ואולי בעיקר – השימוש התכוף כל כך של אלתרמן ב"אפקטים ויזואליים", הסתמכותו הכבדה כל כך של המשורר הגדול על העין הרואה את נופי העולם ואת צבעיו. אלתרמן כתב אודות אקסטיות ל"חצוצרות האור", המכוונות את מצעדו של האדם בעולם,<sup>72</sup> והעניק לאור לא רק מעמד של איתן טבע קדמוני (אחד משני "האחים הגדולים": "האור והרוחב בשדות אבינו"),<sup>73</sup> אלא גם מעמד מטאפיזי של כוח בורא מציאות. בה-בעת העניק אלתרמן מעמד כזה, אולי אפילו תקיף יותר, לעין הרואה, שכן בלעדיה מתמוטט הקוסמוס שברא האור ("אור עירנו, מהו עושה, מהו עושה לבדו, לבדו בעוצמנו לרגע עיניים?").<sup>74</sup> לכן נשא אלתרמן תהילה לא רק לאור אלא גם ל"כל איילות עינינו", שהן "עיניים יקרות" שכן יודעות הן "לפקוח שפע של מראות",<sup>75</sup> בעודן נפקחות מדי בוקר בחוסר סבלנות ביחס למצב האי-ראייה, עד שפקיחתן כרוכה ב"נפץ", כשבירת חלונות שהיו אטומים זמן רב מדי.<sup>76</sup> לא במקרה העניק אלתרמן לעיניים המביטות אותו כוח מדומה, שזך זיהה אותו כשקרי עד טומאה – הכוח להגביר את הקיום ולהמשיך אותו אל מעבר לגבול המוות ("להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל/ ואמות ואוסיף ללכת").<sup>77</sup>

זך, לעומת זאת, ניגש אל התמונה הפואטית בחשדנות ובחוסר אמונה. למעשה, לפי זך הצעיר מתאפיינת התמונה הפואטית בחוסר יכולתה להכיל ולו בדל מהמציאות שהיא מתיימרת לתאר ("בתואר ערבים ורודים/ שווא, אולי, שווא, תבקש לחלץ ימים לכודים

71 "שימו לב לסגול הרועד", שם, עמ' 261.

72 נתן אלתרמן, "הולדת הרחוב", שירים שמכבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971, עמ' 108-109.

73 "הנה העצים במלמול עליהם", שם, עמ' 110.

74 "האור – הצועד ממראות נחושה", שם, עמ' 85.

75 "בשם העיר הזאת וצבא היום שבה", שם, עמ' 138.

76 ראו תיאור פקיחת העיניים והעבדתן כפרך משום הרצון "לקחת את המרחב, את כל צבעיו עד בלי שריד" וכו', בשיר "אביב למזכרת", שם, עמ' 131-133.

77 "בדרך הגדולה", שם, עמ' 111.

מִן הַשּׁוּאָ" <sup>78</sup>). בכך היא מייצגת את מגבלותיה של אמנות השירה בכללותה. לטענת זך, "הצייר מצייר, הסופר מספר, הפסל מפסל" – אך "המשורר אינו שר" <sup>79</sup>. הכישלון הזה אינו נובע מהעדר כישרון מוזיקלי, אלא מכך שהשירה אינה מסוגלת לבטא עצמה דרך "ראייה", ועל כן אין ביכולתה לייצר דבר־מה המדמה את המציאות – הדבר שיוצרים הצייר, הפסל והמספר המימטי. המשורר הוא "מה שהיה ולא יחזור", ועל כן כל שביכולתו ליצור הוא "משהו שמשאיר משהו"; ואפילו ה"הישג" הפעוט הזה הוא חולף ורגעי, נתון למתקפה בלתי־פוסקת של ריסוק ואיון, שזך מבטא אותה באמצעות חרוזים כדוגמת "שיר/אוויר/שביר" <sup>80</sup> או "ספר/אפר" <sup>81</sup>. לפיכך הפואטיקה של שירים שונים המירה את הדימויים והשפה המטאפורית בשפה מדרשית, חקרנית, דיסקורסיבית, השואפת לדיוק הגדרתי, אשר הצליחה לשמור על התכונה השירית שלה באמצעות מוזיקליות ומצלול שזך היטיב להשתמש בהם, וכן באמצעות חריזה מפתיעה, אקראית ושרירותית־לכאורה.

המרד של זך הצעיר בשירת התמונה והצבע עלה, אפוא, בקנה אחד עם השיח האפיסטמולוגי שהתפתח בשירים שונים. המשורר ביקש למפות את ההשלכות של חוסר היכולת "לראות" – ובעקבות זאת, חוסר היכולת "לדעת". בהתאם לכך, הביטוי השלילי "אינני יודע" והשאלה הרטורית "מי יודע?" (זוהי אכן שאלה רטורית, שכן היא רומזת בבירור על כך שאיש אינו יודע), הם ממאפייניו הבולטים של קובץ השירים הזה. המשורר תוהה על קנקנם של הידע, המציאות והעולם, ומפטייר שאלה אחרי שאלה, שהתשובות עליהן (אם וכאשר הן ניתנות) מנוסחות אף הן כשאלות נוספות. במקרה אחד הוא אף הגדיל לעשות והצהיר: "אינני יודע. ליתר דיוק: אינני יודע" <sup>82</sup>. השורה הטאוטולוגית הזו מציבה את הקוראים בפני פרדוקס: אם חלקה השני מתיימר "לדייק" לעומת חלקה הראשון, כיצד ייתכן שהוא חוזר עליו במדויק? כשהם ניצבים בפני הסתירה המשונה הזו, הקוראים מתחילים לעסוק בניואנסים של טון והטעמה. ייתכן שהמשורר חשש שמא האמירה שלו תובן שלא כהלכה, היינו, כאילו העידה רק על כך שהוא אינו יודע (ועל כן מישהו אחר עשוי לדעת), ואז, כדי לוודא שדבריו יובנו ככוונתם, הוא הדגיש שהוא אינו יודע (שינוי שהדגיש את חוסר היכולת לדעת, ולא את זהותו של מי שאינו יודע). בהמשך אותו שיר ("איך חלפו הימים. מי" הרחיב זך את הפרדוקס באמצעות עימות בין אדם סתמי המסומן כ"הוא", משהו מעין כל־אדם, ובין "חוקר" המתחקר אותו. האדם מספר לחוקר "כל מה שהוא יודע", ואז מתגלה שהוא איננו יודע כלום "ומעולם לא ידע", ושסיפורו על מה שידע־כביכול יסודם באשליה, כיוון שהוא "אינו משקר". לעומת ה"הוא" החוקר דווקא יודע. טון דבריו מעיד על ביטחון אפיסטמולוגי נדיר: "יש דברים שאני יודע [...] כזה אני. אינני יכול להיות אחר". אולם מה הם הדברים שהחוקר "יודע" מעל לכל ספק? אך ורק שאלה שנחקרו על ידיו וסברו שהם יודעים משהו, נתגלו באמצעות החקירה כחסרי ידיעה למעשה. המהלך החקירתי גילה את אי־ידיעתם בצורה כה בולטת ("כמה ברור שהוא אינו יודע"), עד שהתגלית הזאת עצמה הפכה לידיעה מוצקה וברורה. כך, באמצעות טאוטולוגיה ופרדוקס ביקש זך

78 זך, "בתואר ערבים ורודים"; הערה 1 לעיל, עמ' 193.

79 "הצייר מצייר", שם, עמ' 168.

80 "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

81 "ירידת כושר הריכוז של המשורר", שם, עמ' 132–134.

82 "איך חלפו הימים. מי", שם, עמ' 129.

להסב את תשומת לב הקוראים לא רק לחוסר האפשרות "לדעת" – אלא גם להרגלו שלו כאדם וכמשורר להעמיד את עצמו לבחינה מתמדת ולבדוק על כל צעד ושעל האם יש לתקן או לשנות את הדברים שאותם העלה על הכתב. אכן, בחינה עצמית למטרות דיוק ו"אימות" היא אחת מהאובססיות המרכזיות של שירים שונים. הנטייה הזו מוצאת את ביטוייה בשימוש החוזר ונשנה בביטויים כמו "בעצם" או "למען הדיוק" הרשמי והדידקטי יותר. כך למשל, כאשר הוא מתאר את הקושי לקיים לאורך זמן מערכות יחסי אהבה משמעותיים, זך כותב: "מצויים גורמים רבים בעולם המודרני המפרידים בין אנשים/למען הדיוק, כמעט כל הגורמים".<sup>83</sup>

הצורך הזה להעמיד הצהרות ורעיונות לשיפוט חשדני ותמידי מעיד על מצבו ה"טבעי" של האדם – וביתר שאת על מצבו של האדם כמי שהמציא את השפה והוא עושה בה שימוש נרחב כמכשיר של העברת ידיעות. זהו אותו מצב שקפקא תיאר כהיחשפות פטאלית למילים הזדוניות, הפונות כנגד מי שאמרן ותוקעות בו את חניתותיהן בתוספת סיבוב הסכין – הזכור מן הסיום של המשפט. כתוצאה מכך, נדמה כי זך מרותק לטעויות, מוקסם ממקרים של חוסר הבנה כתוצאה משימוש מעוות או "מוטעה" במילים. בתריסר שירים לפחות הוא מתאר סיטואציות שבבסיסן חוסר הבנה או פרשנות מוטעית. בשירים אלו ניתן למצוא לא רק סיטואציות שבהן אי-אפשר לחזות או "לדעת" מראש מה עומד לקרות ("לא כך תיארתי לי את פני הדברים"),<sup>84</sup> אלא גם תיאור מטריד, הומוריסטי לעתים, של פרשנויות וקריאות שגויות לחלוטין של מידע כלשהו. פרשנות כזו מופיעה, לדוגמה, בשיר הקצר והמבריק "טעות",<sup>85</sup> שבו זך משחק בדו-המשמעות של הביטוי "טעות בידו" (שמשמעו "הוא טועה", אבל גם, ליטראלית, "הוא מחזיק טעות בידו"), החוזר ומופיע בשיר ארבע פעמים. המשחק מבוסס על השאלה מי הוא זה שטעות בידו, כשם שהוא מבוסס על הפוליסמיות של המילה העברית הוא, אשר בשימוש מסוים (לשון כבוד) יכולה להחליף את המילה אתה. השיר נפתח בהצהרה חד-משמעית, שהסיכון של מי שנמצא לבדו להיתפס לטעות גבוה משמעותית מזה של אדם הנמצא בחברה ("הוא לבדו. משום כך ניתן לומר/בלי שמץ חשש כי טעות בידו"). אולם השיר אינו מתאר מצב של בדידות מוחלטת, אלא מפגש טעון בין הדובר, שהוא ככל הנראה קבצן הנאלץ "לחזור על הפתחים" ולעבור מדלת לדלת בכרך ההומה, ובין איזה "הוא" מסתורי – אדם שהוא נתקל בו בעודו מתחנן לעזרה. אותו אדם, בהיותו מתגורר לבדו בדירתו, טועה בהכרח, לפי ההכרזה הפותחת. הסיכוי של הקבצן להיות שרוי בטעות לכאורה נמוך יותר, לפי אותה הצהרה, שהרי קבצנותו מחייבת אותו להיות מצוי בין אנשים (שמהם הוא מצפה לעזרה), אפילו כשהשהייה מחוץ לבית אינה נעימה, כמו ביום גשם וקור. אולם ברגע שהאיש השרוי לבדו מזמין את הקבצן אל ביתו פנימה, והשניים מחליפים דברים, מתעוררת בהכרח לוגי השאלה מי מביניהם הוא זה שטועה; הרי שניהם כבר אינם לבדם: המארח מצוי כבר בחברת אורחו, והאורח, שנטש את הקהילה האנושית שמחוץ לבית, מצוי כרגע בחברת מארחו בלבד; ולכן הסיכוי של השניים להיות טועים נראה שווה. במסגרת השיחה הקצרה המתנהלת ביניהם שואל המארח שאלה, והדובר מפטיר תשובה שגורמת למארח "להסתכל

83 "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל", שם, עמ' 148.

84 שם, עמ' 163.

85 שם, עמ' 210.



בו בעצב" ולהניד בראשו כאילו מתוך אמפתיה. בנקודה זו נדמה שמי ש"טעה" הוא הדובר, שכן איך יכול המארח, שבסך הכול הגיב במחוות עצב קלה, ועדיין כמעט לא הספיק לומר דבר, להספיק להיתפס לטעות? אולם, באותה מידה ייתכן שה"טעות" אכן נעשתה על ידי המארח, אשר הניד בראשו בעצב – מחווה מלאת אמפתיה אך מתנשאת מצדו של אדם השרוי בנחת בתוך דירתו המוכרת והחמימה והעומד לשלח לדרכו קבצן שנידון לבלות את היום (וככל הנראה גם את הלילה) בגשם שוטף ובקור מקפיא. האמירה "לא, טעות בידו", המופיעה לאחר תיאור התגובה הכמו־אמפתית של המארח, יכולה באותה מידה להתפרש כאמירתו של המארח, שהשתמש בלשון הכבוד של הגוף השלישי המדומה בעניין טעות שטעה אורחו (היינו, הטעות היא בידי הקבצן, שאמר שהלילה תהיה, כנראה, קרה, ואולי ביקש בצורה זו מחסה בבית המארח), או כאמירה או כהרהור של האורח, שמארחו נראה כמי שלא הבין את כוונתו המרומזת (היינו, שהוא יניח לו לבלות את הלילה תחת קורת גגו). כאשר הדובר עומד סוף־סוף ללכת – המארח לא עשה דבר כדי לעכבו – הוא מישיר מבט אל עבר מארחו, שהסתפק במבט של עצב במקום להגיש עזרה של ממש, והשניים לוחצים ידיים, או למען הדיוק, הקבצן הוא זה שמושיט את ידו, ואילו המארח מואיל ליטול אותה בידו שלו. כעת הוא, המארח, נותר עם "טעות בידו" פשוטו כמשמעו. השיר נחתם בכך שכף ידו של הקבצן, או זיכרון הלחיצה הכמו־ידידותית שלחצה כף יד זו, הם ה"טעות" בגילומה הפיזי, ואילו ידו של המארח היא זו שנעשתה לבית הגידול של אותה "טעות". המארח הוא שנוותר עם הטעות בידו, זיכרון היד שנעלמה, שהיא אולי טעותו של מי שהתנכר לסבלו של זולתו. מעבר למסר המוסרי שלו, השיר הוא קודם־כול תרגיל לוגי וירטואוזי ביצירת מצב היפותטי שבו עוברת הטעות מיד ליד כמו כדור מתעופף.

שירים שונים מציע אינספור תרגילים מילוליים ומחשבתיים כאלה, העוסקים באופן זה או אחר בחוסר הבנה או ברשמים מוטעים. ואכן, כיצד בני האדם יכולים להימנע מטעויות כאשר אלוהים עצמו אינו חף מהן? כאמור, בשירים הפסאודו־מדרשיים שהוזכרו קודם לכן ("כמו חול", "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"), שבהם זך מציע מעין פארודיה על מסורת הפרשנות המקראית (באופן שאולי שואב השראה ישירה מקטעי המדרש הכמו־תנ"כיים שנמצאו במחברותיו של קפקא, כגון "אברהם" ו"מגדל בבל"), מתואר האל כמי שעלול לעשות טעויות וגרוע מכך – מתקשה לנבא את תוצאותיהם של מעשיו. כך, למשל, העולם נברא כמעט ללא כוונה ובאופן חסר שליטה. האל אמר "ויהי אור", והתכוון בסך הכול לפזר מעט את החשכה הכאוטית שהקיפה אותו, אבל ההשלכות של ההצהרה התמימה הזו – אדמה, בני אדם, עצים, ציפורים – כבר החלו לקרום עור וגידים בטרם יעלה בידו להשמיע הגה נוסף אחד. בסופו של דבר, אלוהים התרצה וקיבל את העולם שנברא בטעות, אבל הוא מעולם לא חשב על בני האדם שיאכלסו אותו, ובמיוחד לא על נטייתם הטבעית להביא עמם סבל ו"מכאוב" בכל אשר ילכו. הוא בסך הכול רצה להיות שמח ומאושר; אבל בני האנוש, שעסוקים ברקימת מזימות ובגרימת כאב זה לזה, השחיתו את העולם שהוא ברא בטעות, לא למענם.<sup>86</sup>

אפשר, אם כך, להבין מדוע עדיף ובטוח יותר להעדיף תפיסת עולם שלילית, כזו המותירה מקום לספקנות בריאה, מתפיסה חיובית, המסתכנת מראש בטעויות ובהיתפסות לאשליה.

86 "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה", שם, עמ' 167.

אצל זך הצעיר, מתאפשר להשתמש בביטויים המעידים על ודאות מוחלטת רק כאשר מדובר על אירועים שליליים במובהק, ובראשם המוות הבלתי-נמנע, אך לא רק הוא. כאשר אהובתך מתקשרת אליך טלפונית "בקול רועד", אין צורך להמתין זמן רב כדי להתחיל להתאבל על אובדן הקשר; וכאשר נאהבים נאלצים להיפרד זה מזה לתקופה ממושכת, עליהם לדעת שאם וכאשר הם ייפגשו בשנית, רגשותיהם לא יהיו זהים ואהבתם תיעלם ("הזהרו בשובי, צודק הנפרד בשעת הפרידה").<sup>87</sup> "לא" ו"אולי" הן מילים שבטוח להשתמש בהן, והמשורר הקדיש לכל אחת מהן שיר משל עצמה, שבמסגרתו חזר עליה שוב ושוב, כמעין מנטרה אובססיבית (עשרים ושש חזרות על המילה "לא" בשיר "לא",<sup>88</sup> ושש חזרות על המילה "אולי" בשיר "אולי").<sup>89</sup>

## I

כל הנתונים האלה מצטברים לכדי תמונת ה"חזית" של שירת זך המוקדמת, שכן אלו היו המודלים והלכיי-הרוח שהקוראים נתקלו בהם לראשונה בשעה שנכנסו לעולמה החמור והקודר של שירה זו ורושמם נטבע בהם ללא הימחק. אולם שירתו של זך לא היתה מצליחה להיות כה עשירה ומפתה לו הסתכמה בהשקפת עולם קודרת ופסימית באורח מוחלט וחד-ממדי. אם מקדישים לה מספיק זמן וסבלנות, וחוקרים את חלקיה הנסתרים והמרומזים, ניתן לבחון מחדש ולסייג במידה ניכרת את הרושם הראשוני ששירה זו הותירה. שירתו המוקדמת של זך הכילה גם "מאחורי הקלעים", שמסע פרשני בעקבותיהם מעלה כי הדברים אינם כה עגומים ואפלים כפי שהם עשויים להיראות. כבר הזכרנו את ה"אל תירא" שבו סיים המשורר את ספרו הראשון. פה ושם אפשר להבחין גם בספרו השני בהבלחות מפתיעות של "אופטימיות זהירה", כמו גם בהבלחות של צבעים בהירים המנמרים עולם שהחד-גוני והאפור שולטים בו. שירים כמו "עכו לחוף ים" ו"אור הזבובים החרישי" כבר הוזכרו קודם לכן – אבל אלו אינם השירים היחידים בשירים שונים שמציעים קשת מבהיקה של גוונים חיים. כבר בבית החותם את "רגע אחד" – השיר שפתח את הקובץ – מופיע תיאור שבו המפגש האומלל והקודר עם הקבצן הוחלף באורו המרגיע של הים בליל ירח. ב"לא כך תיארתי לי" ההפתעה הגדולה במרכזו של השיר היא עד כמה הדברים שנגלים לדובר בעולם כפי שהוא באמת (ולא כפי שהוא תיאר אותו לעצמו) הם צבעוניים ומגוונים, גם כשהם מעוררים עצב, כמו "דוגיות זהב" או "עוף בעל איברים דמיוניים, מקור מְזָה בְּכִי, עיניים סגולות-עגולות כמו גלגלים דועכים".<sup>90</sup> בשיר נוסף תיאר המשורר את ההתנסות הנפוצה למדי של פרידה, הצורך לעקור ממקום למקום, דווקא בשורות אקסטטיות ומלאות חיים:

87 "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל", שם, עמ' 148.

88 שם, עמ' 181. ראו גם את השימוש האובססיבי במילה "לא" בשירים "דאנטס, לא" (עמ' 184), "אורפיאוס" (עמ' 207) ו"טעות" (עמ' 210).

89 שם, עמ' 192.

90 שם, עמ' 163.

הַצְּבָעִים בָּאִים. בְּרוּכִים הַבָּאִים חֲשָׂאִים. הָאֵוִיר  
מְעָבִיר עֲצֵי צְרָצְרִים כְּמוֹ גְּחָלִים –  
פְּנִינִים עַל זְכוּכִית מְרוּפֶּדֶת עֲנָפִים וְעָלִים.<sup>91</sup>

אל מול שורות מעין אלו אנו מתחילים להבין שמתחת לציפוי הקודר והכמו־חד־גוני של השירים קיימת שכבת צבע בהיר, שגם אם בדרך כלל היא נותרת סמויה מהעין, היא מעשירה ומעמיקה את הגוון היחיד הקודר החופה עליה. לעתים ניתן להבחין בה כמו־לרגע, כשהיא מציצה מן הסדקים והפתחים הקטנים שהמשורר־הצייר הותיר בשכבת הצבע העליונה. אמנם, היא נעלמת באותה מהירות שבה הופיעה.

אולם הבלחות עדינות אלו הן רק ביטוי משני לקיומו של רוברד נוסף – או של צד נוסף למטבע – בשירי המוקדמים של זך; האופן המשמעותי ביותר שבו מורכבות זו מתבטאת הוא בתוכן המדרשי והאינטלקטואלי של השירים עצמם. הגאונות האינטלקטואלית של שירים שונים נובעת מהתעקשותו של זך להשתמש ברעיונותיו ובהצהרותיו בעניין מגבלותיה של השירה (ומגבלותיו של המשורר) באופן כפול: מצד אחד, הם מבטאים תפיסת עולם קודרת ורדוקטיבית, ואילו מהצד האחר הם מצביעים על כיוון חשיבה שונה – ואף הפוך. אם ניקח, לדוגמה, את העיסוק החוזר ונשנה ב"חוסר ידיעה", נוכל לראות כיצד האובססיה וההתעקשות על חוסר היכולת האנושית "לדעת" את המציאות יכולות להתפרש הן באופן חיובי והן באופן שלילי. בשנות ה־60 ביטא זך בגלוי את הנטייה הזו בשירים רבים ובולטים, ובהם שיר האהבה המוכר והבולט ביותר שלו – "יופיה אינו ידוע".<sup>92</sup> הניסיון המורכב לעקוב אחר הגניאולוגיה של יופיה הבלתי־ידוע של האהובה – המנוסח כאַפְּגִ'וֹ מוִזִּיקָלִי גרנדיזוי – מעניק לקוראים את התובנה ש"חוסר הידיעה" של היופי, שהוא אמנם מקיף וכללי (הרוח, העץ, הקרש בגדר והסתיו שפעם שמע כיצד לחשו אהבה לאישה היפה ליד אותה גדר – כולם אינם יודעים) רק מאדיר אותו ומעצימו, במקום לעמעם את רושמו. אם הלוך־הרוח האופטימי ואפילו רומנטי השורה על שיר זה עולה בקנה אחד עם האווירה הכללית השוררת בכל החלב והדבש, ספר השירים המייצג תקופה זו ביצירת המשורר, הרי הלוך־רוח לא בלתי־דומה מתהדהד גם בכמה שירים שנכללו בספר הקודם; למשל, בשיר "נער מתדפק".<sup>93</sup> הנער והנערה היו מאוהבים, אבל הנערה ההמומה לא פתחה את הדלת. בבלבולה היא מלמלה שוב ושוב: "אהבתיך" (השימוש של זך ב"אהבתיך" הארכאי־יחסית אינו מקרי, שכן למרות שמדובר בפועל בזמן עבר הוא מציין בשימוש הנוכחי הווה מתמשך: אהבתי ועודני אוהבת אותך). הנער, מסרב לוותר, המשיך ודפק בדלת. אלפי המלאכים שהמתינו יחד עמו עייפו בסופו של דבר מלחכות לנערה – אבל "הנער אינו מתעייף". המשורר מגיב באירוניה: "כל מה שארצי מתעייף" – ביטוי ההופך את המלאכים לבני תמותה ארציים, והמעלה את הנער המאוהב לדרגת יצור שמימי. הנער זכה לתיאור הזה בזכות סבלנותו האינסופית והעובדה שהוא כלל לא כעס על הנערה אלא הסכים לחכות לה עוד ועוד. חיות הבית, הכוכבים ואפילו מלאך המוות כבר עייפו מלחזור על הצהרות האהבה של הנערה, שלא הביאו אותה לפתיחת הדלת. המוות לחש לנער "אהבתיך" בקולו

91 "להקשיב לה", שם, עמ' 155.

92 שם, עמ' 278.

93 שם, עמ' 156.

"המשכנע והמפשיט", אשר הכין את הנאהבים לפרידה נצחית. אולם אפילו באותו רגע דרמטי הנער עדיין מצא בלבו את הסבלנות שאפשרה לו לשוב ולדפוק בדלת. השאלה המרכזית שהשיר מעלה היא איך ייתכן שהנער למד את משמעותה העמוקה של "נדיבות אמתית" – ומדוע זה קרה "דווקא עתה". השאלה הזו חוזרת על עצמה בניסוחים שונים במהלך השיר, ונותרת ללא מענה. איש לא יכול להבין מדוע הנער המשיך להתדפק על הדלת, מדוע הנערה לא פתחה לו, ואיך הנער – באמצעות אותו גילוי של "נדיבות אמתית" – אזר אומץ להמשיך ולחכות עד קץ הימים. מקורה והקשרה של הסיטואציה דמוית החלום שזך מתאר – ה"סיפור" שבתוכו היא משתלבת – אינם ידועים לנו, והפער הזה מעצים את הדרמה הרוחנית של סיפור האהבה שהשיר פורש לפנינו. אם השיר הזה הוא גלגול מודרני לסיפור המפורסם שמגולל שיר השירים, שבו נערה אשר "ישנה ולבה ער" שומעת את אהובה מתדפק על דלתה אבל מסיבה כלשהי אינה פותחת את הדלת, וזאת על אף שהיא "חולת אהבה" ואין דבר שהיא חושקת בו יותר מקרבתו של האהוב (פרק ה, פסוקים 2-7) – אזי אפשר לטעון שמשמעותו טמונה בשוני בין דמות הגיבור אצל זך ובין הגיבורים המקראיים: שכן המאהב בשיר השירים הנו חסר סבלנות; לאחר כמה ניסיונות כושלים לעורר את אהובתו ואפילו לפתוח את הדלת בכוח בעצמו ("שָׁלַח יָדוֹ מִן הַחֹר", ה, 4) הוא מתייאש והולך לו, שכן קור הלילה אווזו בו – ראשו נמלא טל וקווצותיו רסיסי לילה; והנערה, רדופת רגשי אשמה, יוצאת לחפשו ונודדת ברחובות השוממים עד אשר היא מותקפת באכזריות על ידי שומרי העיר. זך אינו מערער על העוצמה הרומנטית של הטקסט הקדום, אבל הוא מבקש לבחון אם היא תקפה גם בסטנדרטים הרוחניים הגבוהים ביותר, והוא מוצא אותה פגומה, שהרי על המאהב היה להישאר ולא לברוח. אהבתו אמורה היתה להעלות אותו לרמה הרוחנית של יצור שמימי שאינו מתרשם מטל ומצינת לילה ואינו מתייאש לעולם, אלא ממשיך להעניק מנדיבותו ומטוב לבו עד אינסוף. זך הפך את הארוטיקה המרומזת בשיר השירים לבסיס לדיון אינטלקטואלי ורוחני בתכונה ההפכפה שנעדרה מהטקסט המקראי: נדיבות אמתית, מידה טובה שמקורה, כמו יופיה של האהובה, אינו ידוע.

משמע, אי-אפשר "לדעת" את המציאות בכללותה לא רק משום שהאדם נעדר יכולת ידיעה, אלא גם משום שהמציאות כשלעצמה מכילה נעלמים שאין לדעתם. השיר "נער מתדפק" אינו עוסק בקושי אפיסטמולוגי, אלא הוא עוסק בכוח כמעט מיסטי, הנדיבות האמתית, שאותו אכן אי-אפשר "לדעת" ("מי יודע מדוע מגלה הנער מה פירושה של נדיבות אמתית") מפני שהוא בעל אופי אנאגוגי בלתי-ניתן לידיעה, כמו שְׁעָרוֹ של שמשון. הוא "פלאי" במובן העברי המקורי של המילה, המתפרש בסיפור על לידת שמשון – היינו הוא זר, אחר, שייך לקטגוריה שאין בה תפיסה (דבר המלאך למנוח אבי שמשון: "למה זה תשאל לשמי והוא פלאי", שופטים יג, 18). מכאן עלינו ללמוד, ש"הבלתי-נודע" אינו בהכרח אשלייתי ובלתי-מציאותי, גם כאשר ניתן להצביע עליו רק במונחים מעורפלים ומטושטשים. באותו אופן, חוסר ידיעה אינו מצביע בהכרח על כישלון, וחוסר היכולת "לדייק" בתיאורן של חוויות שונות אינו פגם שיש להסתירו או להתבייש בו. למעשה, במקרים רבים לא נותר לנו אלא להשתמש בהשוואות ובמונחים תמוהים במקצת: "כמו הר", אומרת האם כשהילד שואל אותה שאלה, והילד – כמו תוכי – משנן את דברי אמו וחוזר עליהם: "כמו הר". כשהוא נעשה לאיש צעיר, "המבין דבר מתוך דבר", הוא לומד

להבין שדווקא השוואות מעורפלות כאלו מכילות לעתים גרעין של אמת שהוא מוצק יותר מאשר זה המקופל בתיאורים מדויקים. ייתכן שאפשר להסביר גם את נדיבותו האמתית של הנער באמצעות ההשוואה "כמו ההר"<sup>94</sup> במקרה זה, חוסר הבנה אינו שקול בהכרח לחוסר ידיעה. אפשר לא להבין – ובכל זאת "לדעת", כפי שנרמז בהצהרה המופרכת – לכאורה: "את השפה שלו לא הבנתי/ אבל הבנתי מה שהוא חשב"<sup>95</sup>. האדם שהדובר מתייחס אליו כבר עבר מן העולם. הוא לקח עמו את שפתו ואת מילותיו, ומכיוון שהן מעולם לא הובנו – הן נשכחו מאז כליל. ובכל זאת – הדובר לא רק מתעקש שהוא ידע על מה המתחשב כשהיה בחיים, אלא הוא אף מגדיל לעשות וגורס כי ביכולתו לשער מה היו רגשותיו ותשוקותיו. עם זאת, מצהיר הדובר: "אני זהיר. אני שולח יד עיוורת לפני". בכך הוא חושף את ניסיונו של המשורר לחיות בשני העולמות, ובעת ובעונה אחת להיאחז במציאות ולהאמין בידע מטאפיזי נסתר.

במקביל, הפחד המתמיד מכישלון שמחמת טעויות או ראייה מעוותת של המציאות עלול להוביל לשיתוק, שהוא כשלעצמו טועה ומטעה. הנחת הבסיס שדברים אינם כפי שהם נראים – על אף שהיא נכונה במקרים רבים – עלולה בעצמה להוביל לטעויות. זך הקדיש לאפשרות זו משל נוסף, שבמקרה זה מזכיר את דוסטויבסקי יותר מאשר את קפקא. הפעם מדובר על איש קדוש וירא אלוהים שכולם טעו לחשוב שהוא נוכל ובדאי: הוא חושק בנשים, הוא מרמה את הבריות, הבעת פניו מעוררת דחייה, ומראהו וכל הוויתו מעוררים רחמים. מדובר באדם הנראה כלפי חוץ אנוכי ושטחי כמו כל בן אנוש ממוצע ואף יותר. אולם הפלא ופלא: למרות כל זאת בסופו של דבר מתברר כי הוא אכן היה "איש אלוהים", עובדה המתבטאת בכך שהוא מדיף נרחחות של בשמים וריחות מתוקים (בנצרות ריחות אלו יכולים לשמש כעדות לביאטיפיקאציה, העלאה למעמד קדושה). מה שנדמה היה כתשוקות אנושיות בזויות התגלה כמראית עין בלבד. לפיכך, עלינו לחשוך גם בחשך עצמו.<sup>96</sup>

בעוד שזך ממליץ בתוקף על אימוצה של תפיסת מציאות חשדנית וביקורתית, הוא מצביע על מגבלותיה של תפיסה כזאת. כאמור, הוא חוזר וטוען כי עלינו להיות חשדניים לגבי יכולתה של השירה לייצג נאמנה את המציאות. אולם גם עמדה שלילית כזו יכולה להוביל לתוצאות חיוביות, היינו לחיוב השירה, ולטענה שהיא עולה במובן מסוים על ייצוגי המציאות הנמסרים בעבודתם של הצייר, הפסל והסופר. ייתכן כי העובדה שהמשורר – בניגוד לצייר שמצייר ולסופר שמספר – אינו יכול "לשיר", מאפשרת לו להבחין בדברים רגועים, ארעיים ומשתנים תדיר, שהאמנים האחרים, העוסקים באספקטים קונקרטיים יותר של המציאות, אינם יכולים "לצוד" אותם בעבודותיהם המימטיות יותר:

מִשֶׁהוּ בֹרַח,  
אוּ כָּבֵר לֹא, מֵה שְׁהִיָּה  
וְלֹא יִחְזֹר, כְּמוֹ עֹנֹת הַשָּׁנָה,  
הַחֶם, הַקָּר, הַקָּרֵחַ וְהַצְּחֹק

94 "את השפה שלו", שם, עמ' 173.

95 שם.

96 "זה איננו", שם, עמ' 206.

של הלב, כְּאֶשֶׁר הוּא אוֹהֵב,  
 או מִים, מְשֶׁהוּ רָחֵב, בְּלִת־מוֹכָן,  
 כְּמוֹ רוּחַ, אוֹ אֲנִיָּה, אוֹ שִׁיר  
 מְשֶׁהוּ שְׂמֵשָׁאִיר  
 מְשֶׁהוּ.<sup>97</sup>

הקטע, עם כל הפרדוקסים שבו (מה צפוי יותר לחזור מאשר עונות השנה, החום והקור? מה בלתי-מובן באונייה?), ואולי דווקא בזכותם, ממחיש את הקשר בין השירה לאותו "Je ne sais quoi" (אני-לא-יודע-מה), שעליו דיברו התיאורטיקנים של הניאו-קלאסיקה, היינו, אותו דבר בלתי-נתפס, בלתי-ניתן להגדרה, המביא את ייצוג המציאות בשירה לשיאו האמנותי.

לשירה יש גם יתרונות אחרים. בשיר "בתואר ערבים ורודים", היצירה הארס-פואטית המורכבת ביותר בקובץ שירים שונים, מצהיר הדובר המפוכח: "אין לי שוב אותו עניין במילים" (שכן מילים אינן יכולות להחיות מחדש את הזמן האבוד שאליו הוא מתגעגע, ולפיכך הן אינן מציעות לו גאולה מן הריקנות הקיומית שבה שקע), ועל כן הוא שונא את משלח-ידו (כלומר, את עיסוקו כמשורר), ומתייחס אל השירה כאל "חלום מתעתע". אולם האדישות ההולכת וגוברת הזו אינה מובילה לתחושות של ייאוש ודיכאון, אלא לעניין מחדש ומועצם בהווה האנושית הקונקרטי, באנשים המקיפים את המשורר (התפתחות מפתיעה במיוחד לאור העובדה שהדובר מעיד על עצמו כך: "אני יודע שאינני קשור בתמים לאנשים סביבי"). כעת, במקום לחפש את המילים הנכונות ולהיכנע לכוחן, הוא "חושב על האבות ועל הבנים", ובכך, באמצעות כותרת הרומן הידוע של איוואן טורגנייב, הוא מסב את תשומת לב הקוראים מהעיסוק בפואטיקה לעיסוק המעשי והמוסרי במציאות החברתית החיצונית. כעת הוא יכול פתאום להבחין לראשונה לא רק ב"יבבה השקטה" של דמו, יבבת האדם המנותק מקשר אנושי חי, אלא גם בקולותיהם של בני אדם אחרים. לכל הפחות, אפשר לשער שהוא אכן שומע את קולות האנשים, שכן באמצע הקינה על בדידותו (ועל אובדן האמונה במילים) נדמה לו פתאום שמישהו קורא בשמו – הבחנה שבין שהיא אמיתית (מישהו באמת קורא בשמו) ובין שאינה אלא פרי-דמיונו, ברור שהיא מבטאת כמיהה לקשר אנושי.<sup>98</sup> כך הפואטיקה של השליחה יכולה להביא לאישור מחדש של הקיום האנושי ושל הצורך הרגשי והמוסרי להיות מעורב בו, כפי שאכן חוזר זך וקובע עשרות פעמים בשירים שונים, כגון בשירים "ההמשך יבוא",<sup>99</sup> "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל",<sup>100</sup> "סרז'נט וייס",<sup>101</sup> "שיר לילדה משותקת",<sup>102</sup> וראש לכול "אורפיאוס" הנפלא,<sup>103</sup> השיר שבו מוזהר המוזיקאי המיתולוגי לבל יאמין בכוחותיה העל-טבעיים של

97 "הצייר מצייר", שם, עמ' 168.

98 שם, עמ' 193-194.

99 שם, עמ' 140.

100 שם, עמ' 148.

101 שם, עמ' 150-151.

102 שם, עמ' 171-172.

103 שם, עמ' 207.

המוזיקה – שלכאורה יכולה לסייע בידו לחלץ את אהובתו אורידיקה מן השאול – ותחת זאת יאמין בחייו הריאליים כל עוד הם נמשכים.

אם קשר אנושי הוא אפשרי, אזי ראייה ושמיעה יכולות, למרות הכול, לספק ידע שאין לזלזל בו. האפשרות שלהן לעשות זאת תלויה בקיומה של אהבה – שהיא גילומה הנדיר, ה"שביר" אבל גם הטהור ביותר של תקשורת אנושית. אמנם, אהבה היא אחד הדברים החמקמקים והארעיים ביותר בעולם, אולם – כל עוד היא מתקיימת יש ביכולתה להפוך את האנוכיות האנושית המצויה ל"נדיבות אמתית", וכן לרפא מכאוב, סבל ואובדן. כך יכולה האהבה לשכך את הדאגה שממלאת את ביתה של "הילדה המשותקת", ו"אולי משום כך עדיין לא עלה שִׁית/בדרכים המשותקות של הלב".<sup>104</sup> אם ערכה של השירה נתון בספק, והמילה "שיר" נחרזת עם המילה "אוויר", הרי זה מכיוון שהאהבה נעלמה והתנדפה לה, והשיר – על אף שהוא נולד מתוך אותו רגע חולף של אהבה – לא יכול היה לשמר או להכיל אותה. אם, לעומת זאת, אפשר היה להתנסות באהבה פעם נוספת – גם השיר עצמו היה מתעורר לפתע לחיים. בהתאם לכך, החרוז המתאים יותר למילה "שיר" הוא "שביר", ולא "אוויר", שכן השירה היא שבירה, ארעית ומתכלה מכיוון שאלו הן תכונותיה של האהבה שעליה השירה התבססה.<sup>105</sup> לכן על השירה לשאוף תמיד לסוג מסוים של נצחיות בלתי-אפשרית, שכן לכך שואפת מעצם טבעה האהבה. זוהי נצחיות שלא תושג, אבל תמיד תישאר בחזקת מאווה חי, תובעני. כמוכן, זך דחה בעקביות את התפיסה האלתרמנית שלפיה יכולה האהבה לנצח את המוות (בהעניקה לאוהב המת כוחות טרנסצנדנטיים בקומו להגן על ה"רעה" שנותרה בחיים. כך ב"שמחת עניים"). אצל זך, המת אינו יכול להתחרט על מותו,<sup>106</sup> או לחלופין לטשטש את הקו שמבדיל בין החיים ובין המתים ולקחת חלק פעיל בעולמם של החיים. אולם אהבתו של מי שמת – והאהבה שאוהבים אותו אלו שנותרו בחיים אחריו – יכולות להמשיך להתקיים גם לאחר המוות. בשיר "עכשיו הוא ירד קצת" מדובר באדם – ככל הנראה משורר – שבהיותו בחיים הספיק גם ליהנות מפירות ההצלחה וגם להתמודד עם מפח הנפש של הכישלון היצירתי. אולם כעת, אחרי מותו, בעוד שירו נהפך ל"אוויר" והוא עצמו "נח [...] שביר" בקברו, אהבתו זוכה במפתיע לסוג מסוים של המשכיות שלאחר המוות:

הוא יִקְרָא.  
בְּאֲזִינְנוּ תְהִיָּה צַעֲקָתוֹ מְהֻלָּקֶת,  
לֹא מוֹכְנָה וְלֹא מְפוֹרֶשֶׁת. אֲנַחְנוּ נִשְׁמָע  
בְּדַבְרֵי אֱהָבָה.<sup>107</sup>

נכון שהחיות האחר-מותית של המת (בזיכרון) היא ביסודה מן הדברים שאינם מובנים ואינם ידועים ("לא מובנה ולא מפורשת"), אבל קיימת בכל זאת דרך שבה יכולה התודעה האנושית להלום חיות זו ולהתחיות בכוחה, הלא היא דרך האהבה. גם במקרה זה אין לבלבל

104 שם, עמ' 171.

105 ראו "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

106 "חרטה", שם, עמ' 136.

107 שם, עמ' 160-162.

חוסר הבנה עם חוסר ידיעה. אי־אפשר להבין או להסביר את צעקתו של המשורר המת (כפי שהיא "נשמעת" באוזני אוהביו). אולם הם יכולים להבינה באמצעות האינטואיציה שמקנה להם אהבתם. זוהי גרסת "המת־החי" המינימלית של זך לעומת הגרסה האופטימאלית המפורסמת של אלתרמן. ההבדל בין השתיים חד וברור.

ב"שיר בוקרים"<sup>108</sup>, אחד מהשירים המרגשים והנרגשים ביותר בשירים שונים, קולו של הרי הג, הקאובוי המת, עדיין מהדהד באוזני חבריו. אמנם הרי, שאהב לשיר ואף נהג לשיר במקלה, שר כעת "במקלה אחרת", ששאר חבריה הם השרפים המקיפים את האל (כפי שהם נחזו על ידי הנביא ישעיהו). אולם עבור חבריו, שאינם יודעים כיצד להמשיך הלאה בלעדיו, קולו הוא עדיין מציאות חיה שאפשר להיאחז בה. אין לבלבל את התיאור הפואטי הזה עם האשליה שניתן "להביס" את מלאך המוות. בעוד שאי־אפשר להקים את הרי לתחייה, אהבתם של חבריו מאפשרת לו להמשיך להתקיים בזיכרונם ובלבם.

"שיר בוקרים" נחתם בפנייה ישירה ונרגשת אל "אל־חום". הבוקרים מתנצלים בפני האל על כך שהם נאלצו להטריד אותו בקינתם המתמשכת על חברם המת, וכעת הם מבקשים להסביר את העזתם וחוצפתם אלו בכך ש"אנחנו ידידים של הרי הג שלקחת אליך/והרי הג שר עכשיו, בלעדינו, באוזניך". יש להבחין בין התחינה הזו ובין הפנייה הישירה לאל ב"טליתא קומי". בניגוד לדובר ב"טליתא קומי", שאינו מבין מדוע האל הטוב עזב אותו, הבוקרים אינם חשים שהם נבגדו או ננטשו על ידי האל. פנייתם אליו היא פשוטה, ישירה וכמעט חברית – פנייתם של אנשים "פשוטים", רועי בקר ורוכבי סוסים. כאנשים עסוקים ועמלים בעצמם הם מיטיבים לדעת שאין להטריד את האל בדברים קטנים, חולפים; אבל קשה להם לראות בהסתלקותו של חברם הרי דבר קטן וחולף כזה. הם גם אינם מסתירים מן האל את האמת, שצערם על מותו של חברם הוא במידה לא מבוטלת צער על עצמם, רחמים על מסכנותם, והם שואלים ישירות: "מה יהיה עלינו כאן שנשארנו בלעדיו". הדיאלוג שלהם עם האל הוא אמתי, משוחרר לחלוטין מתודעה כוזבת ומבקשת תועלת.

לאמתו של דבר, הבוקרים שפנו לאלוהים הם רק חוליה אחת בשרשרת ארוכה של רמיזות פואטיות בשירים רבים של זך, הן בשירים שונים והן בכל החלב והדבש, שפונים לאלוהים ישירות ובאורח אותנטי. השירים הללו מצטברים לכדי ניסיון חוזר ונשנה – אפשר לומר, שיטתי – לקיים דיאלוג ישיר עם אלוהים במובן הבוריאני של מושג ה"דיאלוג". בשירים שונים הדוגמאות הבולטות ביותר לנטייה זו מופיעות בשירים "אם תמיתני בים"<sup>109</sup> ו"תן לי מה שיש לעץ"<sup>110</sup> ("טליתא קומי" גם הוא עומד בסימן השאיפה לדיאלוג עם האלוהים, אבל התודעה הכוזבת, התירוצים וההצדקה העצמית בלב ולב משבשים כאן את הדיאלוג ואינם עומדים בתנאים הדרושים לקיום יחסי אני־אתה בין אדם לאלוהיו כפי שתיארם בובר). בכל החלב והדבש הדיאלוג המתמשך הזה בא לידי ביטוי בשירים כגון "ביום

108 שם, עמ' 224.

109 שם, עמ' 164.

110 שם, עמ' 178.



שישי<sup>111</sup>, "בחושך העמוק העבה"<sup>112</sup>, ו"אל תחשוב לי זאת לעוון"<sup>113</sup>. בחלק מהשירים הללו, כמו גם ב"טליתא קומי", הפנייה הדיאלוגית נעשית מתוך ייאוש מוחלט. הדובר עצמו יוצא מנקודת הנחה שתחוננו וקושיותיו לעולם לא יזכו למענה. בשירים אחרים הדיאלוג מריר ואף סרקאסטי. כך למשל, ב"אל תחשוב לי זאת לעוון", הדובר, שמגדיר את עצמו כמי שחי במשך שלושים ושתיים שנים תחת הרקיע שהאל ברא למענו, ועקב – באופן מדויק ודק־הבחנה ככל הניתן – אחר מעשיו של האל בעולם, הגיע למסקנה שטוב לבו ורחמיו של האל הם לא יותר מאשר אשליה שאסור להיאחז בה. אולם אפילו בשיר כה מריר וקודר הסרקאזם אינו מכוון כלפי האל חסר הרחמים (כפי שקורה למשל, בשיריו של יהודה עמיחי, "אלוהים מרחם על ילדי הגן" ו"אל מלא רחמים"), אלא כלפי הדובר עצמו וכמיהתו הפתטית ליצור דיאלוג ישיר עם הישות השמימית. הדובר, בנסותו להדחיק או לטשטש את הכמיהה שהוא אינו מצליח לשלוט בה והוא כמו מתבייש בה, מצהיר מראש כי הוא אינו מחפש ומבקש חסד אלוהי:

אֵין בִּי צֶדֶךְ לְחֻסְדִּים  
שְׁמַר אוֹתִי מִחֻסְדֶּיךָ  
וּכְשֶׁאֲתָה מְזַלֶּיךָ מִי שׁוֹשְׁנִים  
עִם עָרֵב קִיץ עוֹלָה מִתּוֹךְ בֵּית בְּשֻׁמֶיךָ  
שְׁמַר אוֹתִי מִרִיחוֹתֶיךָ  
אֶל תְּעוֹרֵר בִּי גַעְגּוּעִים.

ואם הכמיהה לדיאלוג עודנה קיימת, האם היא מאפשרת לאשר מחדש את התצורה הנבואית בנוסחה החיובי? שכן מהי נבואה אם לא הדיאלוג האולטימטיבי בין האל לאדם – באמצעות הנביא? למעשה, בכל השירים שנזכרו למעלה – ואפילו ב"טליתא קומי" – האפשרות לאשר מחדש את הנבואה מרחפת ממעל, מוחשת־לא־מוחשת. כל הדוברים בשירים הללו מבטאים פוטנציאל העשוי להפוך אותם לנביאי של האל. אף כי אין הם מגיעים למדרגה זו, הם כבר יכולים לראות ולהבין־למחצה את האותות והסימנים שהאל מפזר על פני האדמה, ואפילו לשמוע את קולו. בשיר "אם תמיתני בים"<sup>114</sup> – שהוא במובנים רבים השיר המשמעותי ביותר מבין השירים שנזכרו כאן – מקבלת האפשרות הזו ביטוי יחיד בעוצמתו ובישירותו. הדובר, אשר פונה באופן ישיר לאל באמצעות שימוש בציטוט מתהילים ("מֶה־בָּצַע בְּדָמִי, בְּרִדְתִּי אֶל־שַׁחַת: הַיּוֹדֵךְ עֶפְרָי; הַיְגִיד אֶמְתָּךְ.", תהלים ל, 10), מתחנן בפניו לא רק שיחוס על חייו, אלא גם שיפתח מחדש את ערוץ התקשורת בינו, האל, ובין נתינו, ויעניק לנתין יכולת להבחין ולפרש את מסריו הנסתרים מהעין של האדון.

השיר, אשר נפתח בתחינה של הדובר להצלה מטיביעה בים, מתבסס בכללותו על המשל של יונה הנביא. יונה סירב למלא את דבריו של אלוהים, וניסה להתכחש לתפקידו כנביא על ידי בריחה לתרשיש – היעד המרוחק ככל האפשר מהיעד המקורי שיונה הצטווה להגיע

111 שם, עמ' 247.

112 שם, עמ' 284.

113 שם, עמ' 285.

114 שם, עמ' 164.

אליו (העיר נינווה, שתושביה החוטאים עשו את הרע בעיני אלוהים). אולם האל שיבש את מסע הבריחה הימית של יונה, ויצר סערה שבעקבותיה הוא הושלך מהספינה המימה על פי הצעתו שלו עצמו (יונה הבין שהסערה שאיימה לטבע את הספינה נגרמה בעטיו). הוא היה מוצא את מותו במים רבים אלמלא ציווה האל הרחום על דג גדול לבלוע אותו בשלמותו, ועתה הנביא הנמלט פונה אל אלוהיו מבטן הדג (המקום שהטקסט המקראי ממשיך ל"שחת", עולם המתים) בתפילה לווהטת בנוסח בקשות ההצלה שבמזמורי התהלים. שירו של זך הוא מעין גרסה עדכנית של תפילה זו. בשיר מה שמטריד את הדובר יותר מכול הוא אובדן התקשורת הישירה עם האל. גם בספר יונה בולט עניין זה, אלא ששם הנתק לא יכול להיות שלם ("וַאֲנִי אֶמְרָתִי, נִגְרַשְׁתִּי מִנְּגַד עֵינַיִךְ; אֶךְ אוֹסִיף לְהִבִּיט אֶל הַיָּם קָדְשְׁךָ", יונה ב, 5) – ומשום כך יכול הנביא להתפלל בלהט כה רב ולבטוח בתשועת האל. יונה של זך, אדם מודרני, חייב תחילה לבסס מחדש ערוץ תקשורת פעיל, ורק אחר כך יוכל לשטוח בפני האל את תחינותיו. באופן דומה, הוא חייב ללמוד מחדש כיצד לפרש את אותותיו של האל, וזאת על אף שהכלים העומדים לרשותו כדי לבצע משימה זו הם מוגבלים עד מאוד, כמעט בלתי־קיימים. רק חסדו ורחמיו של האל יכולים להפוך משימה זו לאפשרית:

אם תִּדְבֹר אֵלַי מִרְחוֹק –  
קִים חֲשֵׁשׁ שְׁלֵא אֲשַׁמַּע.  
אם מִקְרוֹב תִּדְבֹר אֵלַי – פּוֹלִי שְׁלֶךְ.

אם תֹּאמַר לִי לֵלְכֵת – אָקוּם וְאֵלֶיךָ,  
גַּם אִם אֵינְנִי בְטוֹחַ שְׂאֲנִי מִכִּין כְּהִלְכָה  
מֵה פְרוֹשׁ אֲצַלְּךָ לֵלְכֵת.

אם תֹּאמַר לִי לְצַמֵּחַ – אֲצַמַח בְּכַטְחָה  
כְּמוֹ שְׂצוּמַח רַק מִי שְׂצוּמַח אֶתְךָ.

אֵינְנִי יוֹדֵעַ אֶת רוּב הַדְּבָרִים.  
אם תֹּאמַר לִי – אֲדַע.  
הֲיִה סִבְלָנִי אֵלַי כְּמוֹ שְׂאֵתָה סִבְלָנִי אֶל הַיָּם.  
הֲרָשָׁה לִי לְהִיּוֹת פֹּה וְגַם שָׁם כְּמוֹ חוֹל.  
שְׁמַעְתִּי אֶת הַמְּלִים.  
לֹא אִמַר שְׂאֵינְנִי יָכוֹל.

בשיר זה, שניתן היה להכלילו בקלות בכל מחזור תפילות מודרני, התצורה הנוואית מפורקת ואז מורכבת ומופעלת מחדש בקונטקסט כמו־תנ"כי. התצורה תקפה ופעילה ב"אם תמיתני בים" יותר מבכל סוג של מחווה פסאודו־נוואית שבה נתקלנו בשירים אחרים של זך. הראייה אמנם הומרה כאן בשמיעה: היכולת לפענח את חידותיו של אלוהים הוחלפה ביכולת להבין דברי אלוהים חיים. במונחים של היררכיה תיאולוגית נדמה כי הדובר טיפס שלבים מספר במעלה הסולם, שכן הנבואה המקראית – בניגוד לאותות או נבואות של

אלילים פגאניים – היא אקוסטית במהותה ומתבססת על ה"מילה" או על ה"דבר" ולא על אותות שאפשר לחזות בהם (אלה, כשהם מופיעים, באים רק לסייע למילה, להעניק לה חיות ולקבוע אותה בזיכרון. בנבואה העברית המראות הם אמצעים דידקטיים בלבד). דבר זה עולה בקנה אחד הן עם תפיסת האל כאילו היה נעדר דמות הגוף (ולכן המגע עמו הוא בעיקרו באמצעות השמיעה בלבד), הן עם ייחוס מעשה הבריאה עצמו למילתו של האל, למצוותו המדוברת, ולא למעשה פיזי של יצירת עולם. מכאן שהיכולת לשמוע את קולו של האל מעידה על קרבה יוצאת דופן שהיא נדירה ומשמעותית בהרבה מזו של מי שיכול לחזות באותותיו, שכן העולם מלא רעש המסתיר את דבר האל, ודרוש "רגע אחד" של שקט מוחלט (היידגר: דומייה וקשב) כדי שיהיה אפשר לשומעו. אכן, בבקשת שקט כזה נפתח ספר "השירים השונים". אמנם גם במקרה זה הדובר, בדומה לשאר הדוברים בשיריו של זך מתקופה זו, עדיין אינו "יודע". כמו הדובר ב"אני יושב על שפת הרחוב" הוא "איננו יודע את רוב הדברים" ויש לו "דברים רבים שאני שואל"<sup>15</sup> אבל אם אלוהים ידבר אליו בסבלנות אין לו ספק שהוא יוכל סוף-סוף לדעת. הוא עדיין אינו מבין מהו טיבה המדויק של המשימה העומדת בפניו, אבל הוא מתחיל להבין שהיא כרוכה במוביליות מסוימת ובצורך לנדוד ממקום למקום, כנראה לשם העברת בשורה או דיבור אלוהי כלשהו; ועל אף שהוא אינו משוכנע שהוא מבין למה אלוהים מתכוון כשהוא אומר "ללכת", אם הוא יאמר לו ללכת הוא יקום וילך, כפי שיונה הנביא עשה בסופו של דבר לאחר שהאל הטוב חילצו מבטן הלוויתן. "ללכת" היה הגרעין של פנייתו של האל לאברהם ("לֵךְ-לְךָ מֵאַרְצְךָ וּמִמּוֹלַדְתְּךָ וּמִבְּיַת אָבִיךָ", בראשית יב, 1), למשה (וְעַתָּה, לֵךְ וְאָנֹכִי אֶהְיֶה עִם-פָּיֶךָ, וְהוֹרִיתִיךָ אֲשֶׁר תְּדַבֵּר", שמות ד, 12), לירמיהו (הֲלֹךְ וְקָרָאתָ בְּאָזְנֵי יְרוּשָׁלַם לֵאמֹר כֹּה אָמַר יְהוָה זְכַרְתִּי לְךָ חֶסֶד נְעוּרֶיךָ", ירמיהו ב, 2), וכמובן ליונה הנביא ("קוּם לֵךְ אֶל-נִינְוָה, הָעִיר הַגְּדוֹלָה וְקֹרָא עָלֶיהָ", א, 2, ו"קוּם לֵךְ אֶל-נִינְוָה הָעִיר הַגְּדוֹלָה וְקֹרָא אֶלֶיהָ אֶת-הַקְּרִיאָה אֲשֶׁר אָנֹכִי דֹבֵר אֵלֶיךָ", ג, 2).

היכולת למצוא את הכוחות הנדרשים ליציאה למסע ("אקום ואלך", בלשונו של זך) היא התגובה הראשונית והמשמעותית ביותר בתהליך ההקדשה של אדם לנבואה, שכן לעתים קרובות לא ייאמר לנביא מראש לאן מסעו עתיד להוליך אותו, ומהו טיבה של המשימה שהוא עומד לקבל על עצמו. לעתים הנביא אף מנסה להתחמק מייעודו או להפר את ציווי של אלוהים (כמו במקרים של משה או ירמיהו). אולם כאשר הוא ייצא סוף-סוף למסעו ויתחיל "ללכת", הוא גם יניע את התהליך שבאמצעותו יבין בהדרגה את המסר הנבואי. אחרי ה"נעשה" יבוא גם "ונשמע". אור־אז הוא גם ימצא בעצמו את העוצמה והדבקות הדרושות לשם מילוי שליחותו. חטאו של יונה לא התבטא בשיתוק או בחוסר אנרגיה, אלא באנרגיה מועצמת שנותבה לכיוון הלא-נכון: הוא קם והלך, אבל לא בכיוונה של נינווה אלא בכיוון הפוך. במקום למלא אחר דברי האל, הוא הלך לנמל יפו ושם הוא ביקש לעלות על ספינה בניסיון "לְבַרַח תְּרִשִׁישָׁה מִלְפָּנֵי יְהוָה" (א, 3). בעשותו כן נתהבהבה בו הבהוב ראשון המנטליות של האדם המודרני, הרואה בעצמו "סוכן חופשי", ישות עצמאית שיש לה ידע ויכולת להניע את עצמה בעולם בכיוונים רצויים לה וראויים בעיניה. בניגוד למשה ולירמיהו, שניסו להתחמק משליחותם הנבואית מחשש שכוחותיהם לא יעמדו להם, שכן הם צעירים, חסרי ניסיון, חלשים או בלתי-ראויים למשימה כה קשה, יונה יכול היה למלא

115 שם, עמ' 176.

את שליחותו אבל הוא ניסה להתחמק ממנה משום שהיה ביקורתי כלפיה ולא ראה טעם בביצועה – באופן המזכיר את עמדתם הספקנית והשיפוטית של רוב הדוברים בקובץ שירים שונים. אולם בגרסתו של זך, יונה הנביא לומד להכיר בטעותו בדרך הקשה, ולבסוף הוא נאלץ לחזור בו ולקחת על עצמו את המשימה שאלוהים הטיל עליו. הוא מוכן "לקום וללכת" גם כאשר הוא אינו בטוח מהו היעד הסופי של מסעו, ומה בדיוק נדרש ממנו, ממש כאברהם שיצא ממוולדתו והלך "אֶל-הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֲרָאָה" (בראשית יב, 1) בטרם ידע מה היא והיכן היא נמצאת, או שיצא למסע העקדה "עַל אֶחָד הַהָרִים אֲשֶׁר אָמַר אֱלֹהִים" (בראשית כב, 2) בטרם ידע באיזה הר מדובר. הוא מבטא את מסירותו החדשה בכך שהוא מצהיר: "שמעתי את המילים". הוא ממשיך וטוען כי יקבל על עצמו ללא לבטים כל מה שיוטל עליו: "לא אומר שאינני יכול". המשפט החותם הזה, המנוסח על ידי שימוש כפול בשלילה ("לא", "אינני"), הוא ממאפייניה הבולטים של הפואטיקה של זך, שבה גם הצהרה חיובית ומוחלטת היא בסך הכול שלילה של השלילה. במקום להביא את השיר לסימונו ב"כן" חד-משמעי ומהדהד, העדיף המשורר לסיימו בשני לאוים, שבאמצעות השלילה הכפולה שהם מציגים מצליחים לבטל זה את זה ולייצר – כמי שכפאם שד – חיוב: הבעת ביטחון בדבריו של האל וקבלת שליחותו. בקושי מסוים, אבל בנחרצות, חוברה כאן לנגד עינינו מחדש התצורה הנבואית החיובית, למרות הניסוחים השליליים המגלמים אותה; הרי פעמיים לא הם כן.

\* \* \*

"אם תמיתני בים" אינו מבטא את המסר המרכזי של שירים שונים בכללותו. המצב האנושי, כפי שהוא מתואר במכלול שירתו של זך, ובעיקר בזו המוקדמת, הוא של האדם הפוסט-נבואי – אשר איבד לעד את הקשר שלו עם מקור הידע הוודאי שעמד לרשותו, ועל כן הוא נידון לחיים של שלילה, ספקנות ואימוץ גישה ביקורתית כלפי העולם המקיף אותו. אולם השיר הזה, שבו הקשר הראשוני עם האל קם לרגע לתחייה כמו רמץ שמבהיק לפתע מתוך ערימות הדשן השחור והקר שנותר לאחר שכתבה המדורה – מאפשר לנו לעקוב אחר הגניאולוגיה של האש והתהליך שהביא לדעיכתה. כפי שקריאתנו את שירים שונים הציעה, אי-אפשר להבין את ה"קור" המאפיין את שיריו של זך במונחים שאינם מתייחסים לשלילה או לאובדן של חום שהיה. כמובן, קריאה זו אינה טוענת שיש לתאר את זך כמשורר "דתי". להיפך, זך הוא נציגה של חילוניות נואשת אשר מסתכמת במשאלה אפיסטמולוגית שאין אפשרות למלאה: המשאלה "לדעת" את האמת שכבר אי-אפשר לדעת אותה. אם קריאה זו בשירים שונים תקפה, אזי היא קוראת לפרשנות מחודשת של שירתו של זך בכללותה, וכן לבחינה נוספת של תפקיד המשורר הדומיננטי הזה כנציגה הבולט של התרבות החילונית הישראלית. בנוסף לכך, קריאה זו מכינה את הקרקע להבנה עמוקה יותר של המודרניזם שלו – שקיים דמיון רב בינו ובין המודרניזם של קפקא. יתרה מכך, הקריאה הזו בקובץ שירים ישראלי מרכזי יכולה לשמש צעד ראשון לקראת בחינה מחודשת של האופן שבו אנו מבינים ומנתחים את החילוניות הישראלית. בחינה מחודשת של החילוניות היהודית בכלל, ושל החילוניות הציונית והישראלית בפרט, היא כורח השעה,

שכן נושא משמעותי זה הוכחש וטושטש במשך זמן רב מדי. הטענה כי הספרות העברית והתרבות העברית נוצרו והתפתחו על רקע תהליכי החילון של הקהילה היהודית נשמעת חדשות לבקרים, וגרעין האמת שבה אינו ניתן להכחשה, אבל טרם הצלחנו לרדת לעומקה של ה"חילונית" הזו ולאחר את הרובד האנאגוגי המונח בתשתיתה; וזאת אף כי רובד זה, לפחות בגילומו כ"תיאולוגיה פוליטית" (המושג שטבע קארל שמיט), נחשף לעינינו מדי יום יותר ויותר, כשהוא מעורר צהלה וזעקות חרדה כאחת. מיותר לציין כי זיהוי התשתית האנאגוגית של התרבות הציונית החילונית – ללא ספק פרויקט שאפתני הדורש עבודה ממושכת של אינטלקטואלים, היסטוריונים של תרבות ומבקרי ספרות – הוא צורך דחוף, שאין לדחות עוד את התחלת ההיענות לו. המסקנות שתעלנה מן הטיפול הרציני בנושא זה יכולות לשפוך אור חדש על רבים מהנושאים העומדים כעת על סדר יומנו התרבותי, בעוד שהמשך הדחתקו יגביר עד לאין שיעור את כוח הנפץ הטמון בתשתית הפעילה והרדיואקטיבית הזאת של חיינו החברתיים והתרבותיים. ניתוח שירתו של זך – המוקדמת והמאוחרת כאחת – יכול לקדם את פרויקט הזיהוי הזה. לכל הפחות, הוא יכול להצביע על כיוון אפשרי – אחד מרבים – במימושו של הפרויקט. מכאן נחיצותו, אפילו דחיפותו, של ניתוח כזה.

האוניברסיטה העברית בירושלים, אוניברסיטת קולומביה בניו-יורק