הקינה: שירה, הגות ומדרש

גלילי שחר

I

הקינה מהי? זו שירה בשם המתים. הקינה היא שירת האבל, ובה החי מבכה את המת – את האובד והנכחד, ושר לזכרו. הקינה היא אחת הסוגות המעולות של השירה, המעידה בשם המתים ומספרת על המוות בטרם עת, על החולף והנכרת מן החיים. בצורותיה הרבות, הידועות משירת המזרח הקדום, האפוס ההומרי, השירה האלגית ומחזות הטרגדיה ביוון, שירת האבל המקראית, השיר המקונן בתקופת הבארוק, ועד האלגיות החדשות בשירה האירופית, הקינה היא אחת מסוגות היסוד בתולדות השירה. אך הקינה אינה מתייחדת כשירה בלבד. היא מיוחדת גם כהגות. מה פשר הדבר?

הקינה דוברת על החורבן ומצבי קץ. שירתה מוקדשת למתים, לגולים ולמנודים. הקינה מביאה את בשורת המוות אל סִפּי השפה: הקינה אינה דוברת על המוות לבדו, אלא על המוות השורר בקרב החיים. תמונת העולם של הקינה היא חורבן ועזובה, שממה רבה ומצבי דומם. הקינה מדברת על הדברים בעת מחסור ומשבר, היא חשה בעולם בעת ירידה והתרוששות עצומה של כוחות החיים. הדובר בקינה מתרחק מסדרי החיים והולך כברת דרך בין המתים בטרם ישוב ויעיד ממסעותיו. מכאן ניתן לשער את כוחה הרפלקטיבי של הקינה, להעיד על סדרי הדברים בקצם. הקינה מורישה לעולם את חוכמת המתים, את ניסיונם של היודעים את העולם לאחר קצו.

האין זו חוכמתם של היושבים בשאול, אליהם יורד דנטה ללמוד את שיעור התופת ולשאול על עתידו? האין זו תבונתם של אנשי־הצל, המעונים בתהומות השאול, העומדים בקברים, שאינם יודעים עוד את ההווה אך רואים בבהירות את שאירע ואת שיבוא? כי דווקא במותם, שהם נעשים אפלים וקודרים, בעת זו – בקץ הדברים, המתים דוברים בממשות גדולה, שלא השיגו אפילו בחייהם. זוהי חוכמת הקינה – שממה מושלת בה ועדויות מן המוות. זו תבונתה, ידיעה צרופה של סדרי הדברים המתגלה בעת כיליונם. לא החיים לבדם שרים בקינה – המוות שר מגרונם.

ואולם לא על זאת בלבד נסב כוחה של הקינה. לא רק משום שנאספו בה עדויות המתים, ולא רק מפני שהיא מתבוננת בסדרי הדברים בסופם, בראייה צרופה, וללא מראית עין. הקינה, אפילו שלשונה עשירה והיא קוראת בשמות מפורשים, קוראת למתים מתהומות, להשיבם כעדים, לא רק בזאת נחשב כוחה. לא בכוח במילה ובכוח השמות

בלבד, ובסמלים מרובי משמעות ובהיגדים צרופים הקינה מתייחדת, אלא דווקא בלשון נסוגה ונסדקת, במשפטים מתמוטטים וקולות ריק.

מעלת הקינה היא זו, ששבים ועולים בה קולות היגון, קולות אנחה והבכי, והשפה כולה שוקעת בה בהברות ראשונות. הקינה – השירה הדוברת מן המאוחר, מן הקץ, קוראת בה בעת את השפה ואת דובריה לראשיתם. כי בעצם העדות והבשורה מן המוות, שבים ונשמעים קולות היצורים – קולות הנבראים. קולות הקינה הם קולות אשכבה ובריאה, תהודות לנולד והנכחד. הקינה הדוברת מסוף החיים, דוברת גם מראשיתם.

הקינה מיוחדת אפוא כשירה שהיא אחרית וראשית – היא שרה מן המוות ומעידה על תחילת החיים. אך בעצם קולותיה – קולות בכי ויללות – היא משיבה את שמועת הבריאה. אך היפוך אחר, מיוחד ומשונה גם הוא, מתרחש בתחומה בין גברים לנשים ובין שירת היחיד (הסובייקט הלירי) לשירת מקהלות (הקהילה). אם נחשבה הקינה כשירת נשים אבלות וכסוגה המונית – שירת העדה, הרי היא שבה כעת וחוצה את גבולות המגדר. הקינה משיבה משלבים פנימיים, רחמיים, לשירת הגיבורים. השר בקינה אינו חי בלבד אלא מת, ואינו גבר לבדו אלא אישה, ואינו אדם בלבד אלא יצור, ואינו יחיד אלא עומד במעמד העדה.

בסדר זה נקרא קריאה קצרה במבחר מקורות ממסורת הקינה, מן השירה היוונית (השירה האפית, האלגיה ומזמורי הטרגדיה), הקינה העברית הקדומה (קינת איכה) ומדרשיה העיקריים (מדרש איכה רבה ומדרשי זוהר על איכה), שירת הקינה העברית בספרד בימי הביניים, ולבסוף – מן השיר הגרמני החדש (בעיקר רילקה). שאלה אחת, עיקרית, תשוב ותעמוד לנו בקריאה זו: כיצד מתייחדת הקינה כשירה הדוברת בעת קץ החיים, להעיד על ראשיתם: אנו שואלים על הכוח הבורא של הקינה האצור במשלבי ההכחדה של השפה. ואולם השואל בסוגת הקינה לומד בה בעת גם את דרכה של השאלה עצמה (המתודה). שאלת הקינה נפתחת כשאלת ההגות – על מה ראוי לחשוב? והיא מהווה גם מבואה, "פתיחתא", לשאלת הפרשנות.

II

האפוס ההומרי יודע קינה מהי, וסיפוריו ולשונו מופרעים מראשית ועד אחרית על ידי קולות בכי והמיה. כזו היא קינת הגיבור אכילס בשיר הפותח את שירת האיליאדה, הגיבור "הבוכה מתמוגג בדמעות",[1] וצער אוכל את לבו על כך שניטלה ממנו תשורתו – בריסס, הנערה המשרתת באוהלו, בידי שליחיו של אגממנון. כה משונים אז מראהו וקולו של גיבור המלחמה היווני, אל למחצה, היושב בודד, פרוש ונידח ממחנה הצבא, הראשון בגיבורי יוון, והוא מיילל אז כילד לאמו. צערו של אכילס על אובדן נערתו, שפחתו, וקינתו עליה, משבשים את סדרי המלחמה בטרויה, כי בשל כאבו וחרון אפו שבת אכילס מכל מעשה מלחמה ואינו מייחל לניצחון היוונים. אך קשה מזו היא הקינה שיקונן אכילס

1 הומרוס, איליאדה, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1987, שיר ראשון, עמ' 360.

על מות רעהו פטרוקלוס, שאז גדול שברו והוא שופך עליו את בכיו. אך קינת אכילס על פטרוקלוס באה לאחר שכילתה בריסס את דמעותיה על מות חברו, והוא עצמו נעשה לה כבת קול, תהודה לקינתה של הנערה:

אֶפֶס בַּת־בְּרִיסֵס הַדּוֹמָה לְאַפְרוֹדִיטָה הַזְּהוּבָה,
הִיא, כְּשֶׁרָאֲתָה פְּנֵי־פַּטְרוֹקְלוֹס הַמְטֹעָן־נְחֹשֶׁת,
נָפְלָה עַל־גַּבּוֹ וַתֵּבְךְ, הִתְאַבְּלָה וַתִּשְׂרֹט בְּכַפֶּיהָ
חָזָהּ וְצַוָּארָהּ הָרָךְ וְגַם אֶת־פָּנֶיהָ הַנָּאִים.
נָשְׂאָה אֶת־קוֹלָהּ הָאִשָּׁה הַדּוֹמָה־לָאֱלוֹת וַתְּקוֹנֵן:
"אוֹי לִי, פַּטְרוֹקְלוֹס הַיָּקָר לְלִבִּי הָאֻמְלָל בָּאָדָם!
הִנֵּה עוֹדְךָ בַּחַיִּים זְנַחְתִּיךָ, בְּזָנְחִי הָאֹהֶל,
עַתָּה כִּי שַׁבְתִּי – וְהִנֵּה מַתָּ, הַמּוֹשֵׁל־בַּגּוֹיִם. [...]"[2]

בריסס מבכה את המת המוטל לפניה וגם את המתים לפניו – את בעלה ואת בני עירה שהוחרבה בידי אכילס. על כך היא בוכה ו"גַּם יֶתֶר הַנָּשִׁים הִתְאַבְּלוּ, בּוֹכוֹת לְפַטְרוֹקְלוֹס, אַךְ בְּלִבָּן אִשָּׁה לְגוֹרָלָהּ בּוֹכִיָּה"[3] הקינה על המת מובאת בפי אישה והיא עומדת בקרב עדתה, שרה במקהלה. הקינה היא שירה פומבית, והיא נשמעת בקולות רבים. אך בסתר בוכות הנשים, השבויות בשבי יוון, על אובדן אחר שהיה מנת חלקן. הן שרות על אובדן אחד ובעצם מבכות את משנהו. בקינתן אין להבחין עוד בין אוהב לאויב. אפילו חצי־האל, גיבור המלחמה, הגדול מן האדם, נעשה אז בת קול לשירת הנשים הבוכות. אך כיצד הן בוכות? הן מפילות עצמן על הארץ ושורטות את גופן ואת פניהן ומיללות.

על דרך דומה מספר השיר ההומרי על קינת העיר טרויה על מותו של הקטור, שנפל בחרבו של אכילס וגופתו חוללה בידי היוונים. ובעוד בני העיר נאנחים, באה אז אמו הֶקוּבָּה למספד:

"אוֹיָה־לִי, בְּנִי, בְּנִי! וְאֵיכָה זֶה אֶחְיֶה, אֲנִי הָעֲלוּבָה,
אַתָּה־כִּי־מַתָּ. הָיִיתָ תְּהִלָּתִי גַּם יוֹמָם גַּם לָיְלָה,
תְּשׁוּעָה לָעִיר וְלַמְּתִים בָּהּ, לַטְּרוֹיִים וְגַם לִנְשֵׁי־טְרוֹיָה. [...]".[4]

וכששמעה את הבשורה המרה רעייתו של הקטור, היא רצה אז לחומת העיר לראות כיצד נגררת גוויית בעלה על ידי מרכבת אכילס, ולמראה זה היא נופלת מעולפת. ובשובה היא סופדת לו בקינה ובבכי, "וְהַנָּשִׁים לָהּ סָבִיב נֶאֱנָחוּ".[5] לשון האפוס מתמלאת יללה ובכי, והסיפור מסופר בקולן של נשים המקוננות על מותו של בן ואהוב. בעת קינה חוזרת הלשון לדבר מן המוות הממלא את הארץ, והדיבור נעשה אז צרוף ואין בו עוד גינונים

2 שם, שיר תשעה עשר, עמ' 282–287.
3 שם, שיר תשעה עשר, עמ' 301–302.
4 שם, שיר עשרים ושניים, עמ' 431–432.
5 שם, שיר עשרים ושניים, עמ' 515.

ותקוות. הנשים נאנחות, אך האנחה, האין זו גם כעין נשימה אחרונה? הקינה אכן עשויה במבע עז מאוד – ביללות ובצעקות, ויש בה לכן גם כוח וחיות. אך כשהיא נאנחת הקינה מוציאה את נשמתה. בשירת הקינה שמות מתערערים, מתפרקים ומתפזרים בפזורת הברות, ביללות, באנחות ובבכי. השפה נסוגה מן המשלבים הסמנטיים ואת מקומם תופסים משלבים ווקאליים צרופים. הקינה משיבה לספי הלשון את סדרי הבריאה והכיליון, המדוברים כעת באנחות שהן קולות אחרונים וקולות ראשית גם יחד. על דרך זו הקינה מחוללת זיקות יסוד שנדחקו בין החיים והמתים, ומעניקה להן פתחון פה. אך בעת זו, הקינה גם מסבה את הלשון הסבה מגדרית. הנשים נוטלות את רשות הדיבור ומפקיעות את שררת הלשון מאדוני המלחמה. הקינה, אפילו שהיא סדורה במשקל האפי (ההקסמטר) ועשויה כשירת גיבורים פוסקת בנהי ובכי. בשעתה של הקינה הלשון נפרצת על ידי קולות יללה וזעקה, חבטות ואנחות. ועוד לומר: המקוננות באיליאדה הן נשים זרות, לא־יווניות, היושבות בעיר המשטמה. הקינה, כאשר היא דוברת במשלבים אלה – משלבי היסוד, משלבי הבריאה של הלשון, אינה מבחינה עוד בין אוהב לאויב, אלא שופכת את צער הברואים כולם.

דברים אלה יפה היה ליחסם גם לשירה האלגית, שהייתה בין סוגי הקינה והמספד ביוון. השירה האלגית זכורה לא רק על שום נושאיה הקודרים, אדרבא: היא הייתה מקובלת גם בעת חג ומשתה. אך היא ידועה במשקל מיוחד – השורה האלגית היא כפולה, כלומר דו־טורית (דיסטיכון): חלקה הראשון שקול במשקל הקסמטר (שש רגליים) וחלקה השני עשוי כפנטמטר (חמש רגליים). הרגל בשורה האלגית היא דקטלית ומורכבת מהברה ארוכה ושתי הברות קצרות. החלק הפותח של השורה האלגית, הכתוב במשקל ההקסמטר עשוי בדרך כלל במפסק אסימטרי, ואילו רגל הפנטמטר סימטרית, כלומר מפוסקת באופן הרמוני בין שני חלקיה.[6] צורה זו הייתה נוחה ליצירתן של שורות ריתמיות חופשיות ומודגשות, ההולמת מבע של נושאים ליריים מגוונים, אם מסוגת היגון ואם מסוגת שירי משתה וחג. האלגיה המיוחסת לשירת האבל ולקינות לא הייתה מסורה ביוון לשירי תוגה ואשכבה בלבד, אלא להיצע רב של שירה ציבורית ושל שירת יחיד.

בפסוקים האלגיים באות כאמור גם בשורות מן המתים, מכתמים – פסוקים ומאמרות מפי הגוועים, הנופלים, הקבורים בדרכים. בשיעור זה יש לקרוא גם את האפיגרמות פרי עטו של סימונידס המדברות מן המתים ומבשרות כי "אין מנוס מן המוות התלוי ממעל":

מְעָט כֹּחָם שֶׁל בְּנֵי־הָאָדָם
שְׁאִיפוֹתֵיהֶם בִּלְתִּי־מִתְמַמְּשׁוֹת,
בְּחַיֵּיהֶם הַקְּצָרִים
צָרָה רוֹדֶפֶת צָרָה.

6 לשאלת השיר האלגי ביוון ובפרט שאלת המשקל, נגזרותיו הפואטיות והעתקותיו בשירת הטרגדיה ראו: Gregory Nagy, "Ancient Greek Elegy", Karen Weisman (Ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press 2010, pp. 13–45.

אֵין מָנוֹס מִן הַמָּוֶת הַתָּלוּי מִמַּעַל,
גַּם הַנַּעֲלֶה וְגַם הַפָּחוּת שֶׁבָּאָדָם
נוֹטְלִים בּוֹ חֵלֶק כְּחֵלֶק[7]

האפיגרם האלגי הוא ככתב חידה, שורותיו אוצרות סוד. האין זה סודם של המתים הנעשה כעת לשמועה בקרב החיים? מקצת מן המכתמים האלגיים שימשו כידוע ככתובות לקברים, הנושאות את צוואת המתים – את עדותם, חקוקים באבן הדוממת. זו משנתה של הקינה שבתחומה כל חי כבר יודע את מותו.

III

הקינה במסורת היוונית קשורה בגוף המקונן, גוף־רחם, גוף אם, המבכה וסופדת למות הנופלים, כקינתה של הקובה על בנה הקטור, בשורה האפית המתכנסת כולה ב"אוי". זו תכונתה של הקינה שהיא "פנימית" (רחמית), ונושאת בה את צער היחיד ואין לה לכאורה חלק ודבר בעולם, אך היא נעשית תמיד גם "חיצונית" – ומושרת כשירה פומבית, בחוצות, בפי מקהלה. לשון הקינה הזו טבועה גם במסורת הטרגדיה, שמוצאה בשירת מקהלות ומחולות ליטורגיים לכבוד האל דיוניסוס. זכורה לנו תמונה זו מן המחזה איפיגניה בארץ הטאורים מאת אוריפידס, שבפתיחתו מקוננת איפיגניה על שגלתה מארצה, מיוון, והיא משמשת ככוהנת לאלה ארטמיס בארץ טאוריס שמושל בה תאוס, המלך הברברי. איפיגניה מקוננת על קללת בית אגממנון ועל נפילת אחיה אורסטס (שהיא מדמה אותו למת לפי חלום שחלמה). היא שרה ב"נְהִי מַר", ב"קִינוֹת צוֹרְמוֹת" וב"יְלָלוֹת אֵבֶל". בלשון הטרגדיה רוחשים ומהדהדים גם קולות אלו – יללות וקולות צורמים.[8] אך המקהלה משיבה לה בשורות נבחרות:

בְּשִׁירַי אֲלַוֶּה אֶת קוֹלֵךְ, גְּבִרְתִּי,
וּבִיְלֵל בַּרְבָּרִי שֶׁל מִזְמוֹרֵי אַסְיָה
נְהִי קוֹדֵר לַמֵּתִים
שֶׁהֵדֵס מַשְׁמִיעַ בְּמִזְמוֹרָיו[9]

המקהלה, מקהלת נשים מקוננות – הנשים יווניות השבויות בארץ הטאורים – משיבה לאיפיגניה מזמור לקינתה. קינת היחיד מוצאת תהודה בשירת הרבים, וזה הטעם שהטעמנו כי הקינה אף שמקורה ביגונו של אדם וראשיתה בהתאבלות על קרוב, הרי

7 סימונידס, "קטעי מזמורי קינה", סופוקלס, אנטיגונה, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2002, עמ' 135.

8 אוריפידס, איפיגניה בארץ הטאורים, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, עמ' 144–147.

9 שם, עמ' 179–184.

שאחריתה שהיא מועתקת ונענית בשירת רבים, בקולות מקהלה. את קינת פראימוס וקינתה של הקובה וקינת אנדרומכה על נפילת הקטור מלוות בשירה האפית נשים וגברים, בני טרויה. והנה, מזמור המקהלה הטרגית, אנו קוראים באיפיגניה בארץ הטאורים, עשוי כשיר קינה ברברי, המושר ביללה, בקול נהי, בבכי ובצעקה. לא במילים יווניות בלבד, בשירה נעלה, אלא ביללות (אסייתיות) ראוי לקונן על נפילתו של הגיבור היווני המובחר.

אך מהו אותו "יְלֵל בַּרְבָּרִי שֶׁל מִזְמוֹרֵי אַסְיָה /נְהִי קוֹדֵר לַמֵּתִים" הנעשה כעת יסוד (ווקאלי) לשיר הקינה לזכר צאצאיו המוכחדים של בית טנטלוס? האין זו היללה, הבכי, הקולות־המבכים של העמים, היושבים באסיה, לגבול תחומי המושב של יוון, לגבולה של אירופה? האם זו היללה הבאה מן המזרח, מאסיה, מפרס, מן הלשון הברברית? האם זו הברבריות עצמה? מה־שאינו־יווני? האין זו היללה, הבכייה, השבה ופורצת אל ואת סִפי הלשון היוונית? ואולם על מה מיללים בפרס? האין זו גם קינת הנופלים במערכות יוון? קינת הטבועים, השקועים בים האגאי?

על כך מספרת כידוע הטרגדיה הפרסים של אייסכלוס, הטרגדיה הקדומה ביותר שנשמרה בשלמותה ברשותנו. המחזה, המוקדש למפלת צבא הפרסים במערכה בסלמיס (480 לפנה"ס), ראשיתו בשירת המקהלה המתכנסת בעיר שושן בפרס, והיא חרדה לגורל החילות שעשו דרכם מערבה, ליוון. שירת המקהלה מתגלגלת עד מהרה בשפת הקינה, משעה שבא המבשר, השליח, פליט מן המערכה ובפיו הבשורה על השמדת הצי הפרסי בים האגאי. בשורות האחרונות של הטרגדיה נכנס המלך הפרסי המובס, קסרקסס, בבגדים מזוהמים וקרועים, והשירה הטרגית מתגלגלת בקנטטה העשויה כולה מקולות יללה, נאקות שבר, יבבות וצרחות – קולות היסוד של הקינה. המחזה כולו נאסף אז בקריאת אומללות, ב"קוֹל נְהִי צוֹרֵם", בצעקות "אֲבוֹי", ומסתכם בזעקה "אוֹי".[10]

הגוף המקונן של הטרגדיה היוונית (שאף הוא מן הגופים האלגיים) שירתו עשויה לא רק במילים נבחרות ובשמות ראויים, אלא בשפת הגוף (הברברי): בפעימות, במחוות ווקאליות, במחוות ידיים (אגרוף מכה בחזה) ובתלישת שֵׂער. הגוף הטרגי אוצר בחובו, באיבריו, את שירת המקוננות, את מה שהיה ונחשב בעיקר למנת חלקן של נשים. האם לשווא שב אפלטון בדיאלוג "הפוליטיאה" להזהיר מפני השירה הטרגית, על שום כך שהיא משחיתה את "הגברים הטובים"? כי בתיאטרון הטרגי הגברים, אזרחי העיר, משחקים (מייצגים) נשים – אלו המגדפות את בעליהן, מתגרות באלים, חולות ויולדות, "ולא אחת נתונ(ות) בצרות ומכאובים וקינות".[11] הרבה נאמר בשורות אלה בדיאלוג של אפלטון, כי נגזרים בהן גם טעם לגירוש המשוררים מן המדינה (הפוליס). על דרך זו נפרדת הפילוסופיה מן השירה (מן הקינה ומן הטרגדיה) ונעשית "מטאפיזית", כלומר שכוחת־הוויה.[12]

10 אייסכלוס, הפרסים, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 77–82.

11 אפלטון, "פוליטיאה", ספר ג, כתבי אפלטון, כרך שני, מיוונית: יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1999, עמ' 255.

12 ידועות לעניין זה הערותיו של מרטין היידגר על תורת אפלטון, למשל בחיבורו: Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997.

כשאנו דנים ביסודותיה של הקינה כסוגה לשירה ולהגות עלינו לשוב ולדון גם בקווי התפר והקרע של אירופה ואסיה, בחתך ובחיבור של מערב ומזרח שממנו עולים קולות הקינה, קולות האסון והמפלה, ובקו המגדר – המחבר ומפריד גברים ונשים. עלינו לשוב ללשונו של המלך הפרסי המובס ולמקהלתו המעניקים ליוונית (ללשונות המערב) את קולות היסוד של הקינה, קולות התבוסה של גופי הבריאה: צרחות וזעקות, יללות ובכי, כי דווקא בהם מתעוררת תבונת העולם, ידיעה של חיים כי מוות מקנן בהם.

IV

הקינה, גם שהיא מדוברת בלשון יחיד, מחזיקה בכוח ליטורגי. הקינה היא מסוגת השירה ומסוגי התפילות הנאמרות בציבור ויש להאזין לה על משקל שירת המקהלות. ידועות לנו דוגמאות מתחומה של הקינה המקראית, כגון קינת דויד על שאול ויהונתן, קינת יחזקאל, קינת איוב וקינות איכה, המספרות על אובדן, על מחסור, על מצוקה וייסורים שהם מקצתם מנת חלקו של היחיד, אך הן מסופרות ברבים ונחשבות לנחלת הכלל ונעשות לשירה ציבורית. בקינה מתבטאים מצבים קיצוניים – אובדן של אהובים, חוויית החורבן וגלות, רעב, שבי ומוות. הדובר בקינה מתרחק כברת דרך מן החיים ובא בין המתים. וכששב המקונן לקהילתו נעשית שירתו עדות – שמועה מן המתים. ובשורות ממין זה, אפילו שהן מדוברות ביחיד הן מובאות כאמור בקולות רבים.

האין זה הניסיון הנאמר, המדובר גם במילה העברית "איכה"? האומר "איכה" בקינה העברית הקדומה מעמיד את עצם ניסיון העולם בשאלה – אך שאלתו, אף שהיא מנוסחת בבדידות, הרי שהיא מושרת בקרב רבים, בסדרי ומועדי התפילה (בעת קריאת המגילה בט' באב). השאלה עמה נפתחת הקינה, "איכה ישבה בדד", מעידה על מצבי בדידות ועזובה. המילה "איכה" עשויה בסימן שאלה ("איך"?) והיא מבטאת השתאות, תדהמה, אי־הבנה. האומר "איכה" שופך את לבו ומבכה את שאבד וחרב. ואכן מדרשי הקינות השואלים מהי הוראתה של מילה זו הנאמרת בראשית הקינות על חורבן הבית ומושרת בט' באב, מסכימים כי זו מילת בכי. אך לא זו בלבד, איכה פירושה קול קינה וקול תוכחה (תלונה וטרוניה ולשון דין). "איכה", הקריאה "איך" (הכיצד?), מתפרשת כמבע צער וכמרי, כביטוי של יגון רב, תמיהה וטרוניה. לא לשווא דורש המדרש את הקריאה "איכה" גם על משקל הקריאה "אַיֶּכָּה" שקרא האל את האדם לאחר שעבר עברתו בגן הבריאה: "שנאמר וישלחהו ה' מגן עדן וקוננתי עליו אֵיכָה, שנאמר וַיֹּאמֶר לוֹ אַיֶּכָּה. איכה כתיב".[13] הקריאות "אֵיכָה" ו"אַיֶּכָּה" עשויות בתבנית כתב משותפת וגם בהגייתם יש שיתוף. ומה נשמע בהן? הן מקוננות על הדין הקשה השורר בעולם. מעשה הגירוש (גירוש האדם מגן העדן) כמעשה הגלות (גלות ישראל) נדרשים בקול אחד, כקינה וכתוכחה, כתמיהה וברוגז.

בפרקי מגילת איכה נשמע ונראה הגוף־המקונן כגוף בכי ("בָּכוֹ תִבְכֶּה בַּלַּיְלָה", איכה א, 2). לשונו היא לשון אנחה: "שָׁמְעוּ כִּי נֶאֱנָחָה אָנִי" (איכה א, 21); נאנחה העיר החרבה,

13 איכה רבה, פתיחתא ד (מהדורת שטינברגר, עמ' יב). כל ההפניות להלן יתייחסו למהדורה זו.

ו"כֹּהֲנֶיהָ נֶאֱנָחִים", (איכה א, 4) ו"כָּל עַמָּהּ נֶאֱנָחִים" (איכה א, 11). האנחה היא מצעה החומרי של הקינה. כל הדברים המדוברים בה, יגון החורבן, צער הגלויות, ניסיון השבי והרעב, היתמות והשכול, תודעת החטא והחרטה, התואנות וציפיית הגאולה, מדוברים בלשון שתאיה הקדומים הם אנחות. קינות איכה אכן מדוברות בשפת הגוף.[14] אך לשונות הגוף, קולות האנחה, הבכי, שאון הרחם והמעיים, שנאמר "חֲמַרְמְרוּ מֵעַי" (איכה א, 20), מועתקים לפרקי שירה הכתובה בתבנית אקרוסטיכון מובהקת: ארבעת הקינות הראשונות במניין קינות איכה מסודרות בעשרים ושניים פסוקים כל אחת, הנפתחים לפי סדר האלפביתי העברי. הקינה החמישית אף מניין פסוקיה כב, אך אין הם סדורים עוד בסדר האלף־בית אלא בפזורת האותיות. נושאיה של קינה זו, האחרונה, מיוחדים כידוע לסוגיית הגאולה. בקינה העברית שורר מתח רב בין שפת הגוף ומפתחי הלשון והפה (אנחה, יללה, בכי) המהדהדים בשורותיה ובין סדרים סמנטיים ותחביר פורמלי המושלים ברוב פרקיה.

לשון הקינה העברית עשויה בסיווגים רבים: בקינת איכה דוברת אם גדולה, ודוברות בה נשים מקוננות, ודוברים גברים במספד ובנבואה, ודובר בו המשורר בשירת יחיד. קינת איכה מתייחדת במשלבים רב־קוליים, בהתמחויות מגדריות, במחוות פרפורמטיביות ובתפניות רטוריות עזות. לשונה של הקינה היא לשון עשירה, רבת סמלים ומסמנים גדושים. אך דווקא בשפיעת הלשון ובגודש המסמן מסתמנת גם נפילה והריסה והתרוששות שהן מנת חלקה של הלשון, כי בתוך אותה שפיעה של משמעות הלשון שבה להודיע את קוצר ידה. והרי לשון הקינה היא לפי מהותה לשון שאלה וספק. סדרת השאלות המופיעות בפרק השני של הקינות ("מָה־אֲעִידֵךְ", "מָה אֶדַּמֶּה־לָּךְ", "מָה אַשְׁוֶה־לָּךְ וַאֲנַחֲמֵךְ", "מִי יִרְפָּא־לָךְ", איכה ב, 13) מסמנת את הקינה בסימן תהייה. הקינה מעידה על מחסור במציאות, על התרוששות אדירה של חיים. לשון הקינה היא לשון מחסור, היא אומרת את שהתחסר בעולם ובלשון. בהרבה מפסוקיה חוזרת תיבת "אין" ו"לא" להעיד על שלילת העולם ומחדלי השפה. על כך מספרים משפטים ספורים מפתיחת הקינה, שנאמר בהם: "אֵין־לָהּ מְנַחֵם", "לֹא מָצְאָה מָנוֹחַ", "לֹא־מָצְאוּ מִרְעֶה", "וְאֵין עוֹזֵר לָהּ" (איכה, א, 2–3, 6–7). בפרק השני של קינות איכה מעידה הלשון על בליעה ושפיכה, שבירה וניתוץ, השלכה, הריסה והשחתה, בעירה וטביעה. לשון זו (הממחיזה את מפעליו ההרסניים של האל) היא לשון הרסנית. אך הנהרס והנכחד אינם רק מושאיה של הלשון (על מה הקינה מדברת) אלא עצם אפשרויותיה שלה להעיד ולבטא באופן חיובי את ניסיון החורבן (כיצד הקינה מדברת).

איכה זו לשון בוכייה. ולשון בכי מיוחסת במדרש גם לקב"ה, שהוא בין ראשוני המקוננים על חורבן הבית, לפי הנאמר ב"פתיחתא" למדרש איכה רבה: "באותה שעה

14 על לשונות הגוף השזורים בקינת איכה ועל סיווגיהם המגדריים ראו מחקרה של גלית חזן־רוקם. תקציר עבודתה הדנה גם ביסודות הפרפורמטיביים של הקינה המועתקים משפת הגוף המטריארכלית מובא במאמרה: Galit Hasan-Rokem, "Bodies Performing in Ruins: The Lamenting Mother in Ancient Hebrew Texts", Ilit Ferber and Paula Schwebel (Eds.), *Lament in Jewish Thought: Philosophical, Theological and Literary Perspectives*, Berlin and Boston: De Gruyter, 2014, pp. 33–63.

היה הקב"ה בוכה ואומר אוי לי מה עשיתי".[15] האל בוכה על ביתו שחרב ועל בניו שנהרגו והוגלו. ולעזרתו קורא האל את האבות, את אברהם, יצחק, יעקב ומשה, "שהם יודעים לבכות". ובאים האבות, וקורעים בגדיהם, והניחו ידיהם על ראשיהם "והיו צועקים ובוכין". זו לשונו של האל, הסופד "אוי לי", וזו לשון האבות שהם צועקים ובוכים. ועל אברהם נאמר שהיה "בוכה וממרט זקנו ותולש שערות ראשו ומכה את פניו וקורע את בגדיו ואפר על ראשו" זה מראהו של גוף הקינה, שהוא שפל ומתגולל באפר ובדמעות. אך אברהם אינו מקונן בלבד, אלא מוכיח את הקב"ה על מפעלי החורבן בלשון תוכחה: "מפני מה הגלית את בני?". ואז נדרשת התורה ונדרשות עשרים ושתיים האותיות להעיד בישראל. אלה אותיות המיוחסות למעשה בריאה ואלו הן אותיות העומדות בראשי פסוקי הקינה (לפי סדר האקרוסטיכון) שאינן מעידות לבסוף כנגד בניו שעברו על התורה, כי השתיקן אברהם ונתביישו.[16] הלשון עצמה משתתקת בעת זו, ופשר שתיקתה שאין היא מעידה עוד ואינה דנה דינים אלא נופלת בבכי. סדר הקינה אינו מתבטא עוד בסדרי האותיות בלבד אלא בקול הרוחש, הומה, נאנח ופוסק בין האותיות.

אך בדברים אלה שדיבר אברהם ודיברו האותיות לא נעשה עדיין הספד גמור לחורבן ולגולים מירושלים, ולא באה הקינה למימושה אלא בדברי רחל, שבאה אף היא לקונן ולהוכיח בפני הקב"ה על המפעל הקשה שפעל נגד בניה. רחל באה במדרש לאחר שיצאו האבות מלפני הקב"ה והיא מוכיחה כעת את האל במילים קשות. הרי היא עמדה במבחן ובניסיון, שצריכה הייתה בשעתה לקבל את הדין שדן אביה להועיד את אהובה יעקב לאחותה לאה, ואף "שהוקשה עלי הדבר עד מאוד", אומרת רחל, "נחמתי בעצמי וסבלתי את תאוותי וריחמתי על אחותי שלא תצא לחרפה". ולעומת רחל שלא קינאה לאחותה, הקב"ה, "מלך חי וקיים ורחמן", שואלת (מקוננת) רחל, "מפני מה קנאת לעבודת כוכבים שאין בה ממש והגלית בני ונהרגו בחרב ועשו אויבים בם כרצונם".[17] באה רחל ללמד את הקב"ה שיעור ולהוכיחו על שלא עמד בקנאתו (כפי שעמדה היא) ולא התאפק אלא נטר לבניו והיכה בהם לשווא בזעפו. ועל כן נאמר כי נתגלגלו רחמיו עליה. בעצם קינָתה רחל משיבה את האל לכיסא הרחמים.

מדרש הקינה מסב גם הסבה מגדרית חשובה בעצם שירת החורבן.[18] גם האבות הבוכים ומיללים יש בהם קול אישה, קול אלמנה, קולה של אם שכולה, קול רֶחם. ואכן, בטרם שולח הקב"ה את נביאו לקרוא לאבות לקונן, נאמר עליו בפתיחתא למדרש רבה כי לאחר שהכה את בניו, אמר כי "מעתה אין בי כוח לקונן עליהם", ולכן לכו "קראו למקוננות ויקוננו עליהם". האל, כמלך בודד ועזוב, תש כוחו והוא קורא לנשים שיבוא

15 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' עה־עו).

16 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' פ־פב).

17 איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' פו־פח). מדרש דומה מובא בין מדרשי הזוהר על איכה, מדרש הנעלם איכה קיא, ע"ב (מהדורת מכון דעת יוסף, עמ' תרל"ח. להלן תשמש מהדורה זאת).

18 השוו עם קריאתה של גלית חזן־רוקם במדרש איכה ועם הערותיה על דמות רחל שהיא מפרשת כנוכחות נשית וכקול – "קול מחתרתי, חבוי", שאפילו שהוא מגלם "חולשה ואבדה" הרי הוא מזין את האל ואת השיח האלוהי במדרש בכוח ארוטי. גלית חזן־רוקם, רקמות חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, תל אביב: עם עובד, 1996, עמ' 130–140.

לקונן בקולן. כך מצטייר האל במדרשי איכה, כאב בעל מזג קשה, שהיכה את בניו וגרש את רעייתו, וכעת תשו כוחותיו והוא אכול חרטה ומיילל כאחת המקוננות, ובשיעור שב האל כגוף־רחם, מעריף רחמים.

V

צריך שנדרוש עוד בקינת "איכה". אף שאין אנו עומדים כאן על זיקותיה של הקינה העברית למסורת האלגית ולשירות הקינה המקובלות במזרח הקדום,[19] אנו שואלים את שאלת הקינה העברית כלשון הבכי. בדומה לגוף המקונן בטרגדיה הארכאית, גם הגוף המקונן במדרש העברי הוא גוף מחוות (חבטות וזעקות). וכפי שנופלת הלשון היוונית לילולה "אוי", עומדת מסורת הקינה העברית על המילה "איכה" ונגזרותיה הווקאליות.[20] גם במאמרי הזוהר על "איכה" מתפרשת מילה זו, "איכה", על דרך מדרש הקולות, לפי הנאמר במדרש כי "איכה" הוא "קול ברמה נשמע נהי, בכי תמרורים וגו'". גם במדרש הזוהר לשון הבכי מיוחסת תחילה לאל: כי שראה הקב"ה את חורבן ביתו ואת גלות הגבירה, אהובת נפשו, "אז התחיל לבכות, בכיה אחר בכיה, כנהמת התרנגול על ניקבתו, מְקַרְקַר קִר, נהמת תרנגול, קר, הריבון השליט. ושוע אל ההר, עשה שועה וצווח אל ההר, שלשם ברחה הגבירה. עשה שוע, צווח וקורא בנהמה של בכיה, איכה".[21] בוכה האל בקולו של תרנגול ומקרקר. תיבה זו במאמר הזוהר מיוסדת כפרשנות ווקאלית לפסוק מספר ישעיהו הנסב על יום החורבן שנאמר בו כי "מְקַרְקַר קִר, וְשׁוֹעַ אֶל־הָהָר" (ישעיהו כב, 4). הפסוק מפורש על דעת פרשני המקרא כי מדובר בו בהריסת הקיר, באשר זו החומה שהקיפה את ירושלים, ובאשר אלו הם קירות שהוסבו לבניית מגן בעת המצור על הקריה. גם במדרש רבה מפורש פסוק זה היטב, אולם מאמר הזוהר מסב תיבה זו הסבה ווקאלית. הפרשנות הסמנטית (קרקור קיר, הריסת הקיר) הופכת לקול, לשאון – קרקור תרנגול בעלמא. בעצם המדרש עצמו הלשון חרבה, וכקיר שחרב, כחומה שנפלה, מתמוטטים גם משפטיה: מה שנותר מן הפסוק הוא רעש. אך אין זה רעש סתם, אלא קולות החי, קולות השכמה, קרקור התרנגול לעת בוקר. קולו של הקיר הנשבר הוא מקולות הבריאה, המבשרים על יציאת החמה, יקיצת היום וחידוש העולם. אך במדרשי הזוהר בוכה גם השכינה, וקולה? "גועה ומיללת, צווחת בקול של מרירות".[22] וכשבוכים המלאכים, נאמר עליהם כי נשארו "כנקבה שבוכה ומיילת".[23] אף המלאכים בוכים כנשים

19 לסוגיה זו ראו: Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

20 ראו את הערותיו של משה הלברטל על "איכה" ומסורת הקינה העברית. אין זו רק לשון שאלה, לשון משתאה, המומה, כואבת שעמה נפתחת הקינה ("איכה"), אלא גם לשון ספקנית, מסויגת שבה היא נחתמת בכתובים (ובקולו של החזן). Moshe Halbertal, "Eikhah and the Stance of Lamentation", *Lament in Jewish Thought* 2, 3 (2014), pp. 4–10.

21 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"א (עמ' תרכד–תרכה).

22 מדרש הנעלם איכה קיב, ע"א (עמ' תרמד).

23 מדרש הנעלם איכה קיב, ע"א (עמ' תרמו).

מקוננות. המדרש כולו נעשה ב"רעש גדול", שבכל מדרשיו ופסוקיו נשזרים ומהדהדים קולות וצווחות ושריקות ויללות.

זו טעמה של לשון איכה שהיא לשון בכי הנאמרת "ביום מהומה, מבוסה ומבוכה",[24] ביום מרירות וצער. בקינה על החורבן נחרבת גם הלשון. כי בעצם שיר הקינה ולשונותיה סדר השמות נפסק, המילים מתרוששות (הסדר הסמנטי מתפורר), הסימנים קורסים אל משלבים קדומים, יצוריים של מבע וטרם דיבור. האל עצמו מקרקר וצווח. קולותיו כקול חיה. וגם המלאכים שרים ומבכים וקולם? כקולות היצורים. האם זה קולה של הבריאה? קולה של הוויה שאינה עוד בחסד הלשון ואינה סתורה עוד בשמות, אלא בוקעת ועולה וצווחת מתוך גרונות החי.

מדרש הקינה דורש את סתרי המילה "איכה" כקול ממש. ומהם, יללה וצווחה מהדהדות בשם "איכה" ונשמעות בה, בפקיעת שפתיים וחיכוך בחלל הפה, באנחה ונשימה, באותה הגאיה הבאה בראש הדיבור ובקיצו. אך ידוע מאמר נוסף בין מאמרי הזוהר על קינת איכה, האומר כי "תיבה זו ("איכה") היא רוחנית, ואין בה שותפות כלל, לא לשון ושיניים ולא שפתיים כלל".[25] המילה איכה, לפי הנדרש כאן, היא כעין בת קול פנימית, שאינה מתבטאת כלל בפה ובשפתיים. אפשר אולי לשוב ולדרוש תיבה "רוחנית" זו, שהיא עשויה כנשימה, כהברה שהיא כהבל פה, כמשב רוח בלבד. איכה היא אנחה בלבד, כאין פליטת אוויר, פעימה, נשימה וכל כולה רוח. ואולי מדובר במאמר זה בעצם המבנה הרוחני של הקינה? שכן, המילה "איכה" שהיא דיבור והיא קול והיא דממה,[26] מבטאת את הניסיון הרוחני האדיר המסתמן דווקא בהתרוששות מצבי הקיום. בעוני, ברעב, במחסור, הרוח נעשית צרופה יותר.

למדנו: הקינה גם שהיא עשויה במפתח רב ומפורש (אקרוסטיכון), בתבנית ובחזרות, בדיאלוגים, בשפה מלאה, בסמלים שופעים ואדירים, מבטאת תודעת אובדן ומחסור. לשון הקינה מפורשת כלשון סיפית משום שנאספים בה קולות־בטרם־מילים, יללות־בטרם־שמות. אך במקום שבו השפה נשברת, פוסקת, מתבטא בה ניסיון עצום שהוא עודו חסר ביטוי, ואינו שמי (ניסיון שאינו מתבטא בשמות). לשון הקינה עצמה נעשית כתהודה לחיי גוף חרבים.

בתוך מחזורים מובהקים אלה של חורבן העולם וחורבן הלשון, הקינה מסמנת גם סימני המחשבה המשיחית. כלשונו של המשורר בפרק השלישי בקינות איכה: "אוּלַי יֵשׁ תִּקְוָה" (איכה ג, 29). המתפלל עודו מקווה ומייחל לרחמיו של האל. בעצם קינתו, בעצם חורבנו, עודו מצפה המתפלל כי את "קוֹלִי שָׁמָעְתָּ" (איכה ג, 56). האל נקרא להאזין למצוקותיו ולתקן את המעוות. פנייה זו, בקשת הגאולה, שבה ומוטעמת בלשון רבים בפרק החמישי, האחרון במניין קינות איכה, שמנוסחת בו בקשה ידועה זו: "הֲשִׁיבֵנוּ יְהוָה אֵלֶיךָ וְנָשׁוּבָה חַדֵּשׁ יָמֵינוּ כְּקֶדֶם" (איכה ה, 21). בנוסח המקובל בתפילה חוזרת שורה זו ומוכפלת בשירת הציבור בתום קריאת המגילה. קינת איכה מסיימת לכן בקול גאולה.

24 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"א (עמ' תרכג).

25 מדרש הנעלם איכה קיא, ע"ב (עמ' תרמא).

26 כך נדרש בפתיחתא למדרש איכה רבה, כשעוברת כנסת ישראל על הבית החרב "קול דממה בתוכו". איכה רבה, פתיחתא כ"ד (עמ' עד).

ואולם בנוסח הכתב של הקינה נקראת שורה אחרת כחתימה: "כִּי אִם־מָאֹס מְאַסְתָּנוּ קָצַפְתָּ עָלֵינוּ עַד־מְאֹד" (איכה ה, 22). לא בלשון תחינה ותקווה אלא בלשון ספק ולשון תנאי מסתיימת הקינה בנוסח הכתב.[27] בעת קריאת המגילה מושרת שורה זו, האחרונה, המקוננת, על ידי שליח הציבור לבדו. ואחריו שבים כאמור לקרוא ולומר את שורת הגאולה ובה – ועמה בלבד – מסתיימת קריאת הקינה בציבור. לשון הספק, סימני השאלה, החרדה והחרטה, לשון הסבל וייסורי הגלות, אף שהם נאמרים בסוף המגילה בקול החזן בלבד ולא מושרים על ידי הקהילה בקול רב, אינם מתבטלים בחתימת הקינה, אלא נסוגים ונקראים חרישית. זאת לאמור: בתחומה של קינת איכה ומדרשיה נמתחים מתחים יסודיים בין סדר השמות ואסופת הקולות, בין לשון רבים ללשון יחיד, בין קולות גברים לקולות נשים, בין ספק ותוכחה, ובין גלות לגאולה. מתחים אלה אינם נפתרים אלא נשמרים במשלבים דיסוננטיים. ככזו מהווה הקינה מבואה לכל סוגת השירה.

VI

מאחר ששאלנו את שאלת "איכה" בתור מבואה לסוגת השירה וכפתיחה נוספת לשאלת ההגות, צריך שנשוב ונדון בהערותיו של גרשם שלום הצעיר על לשון הקינה ונעמוד בעיקר על פרשנותו לקינת איכה כמפתח למחשבה על העברית החדשה ומפעליה.[28] גרשם שלום, הידוע לנו כחוקר קבלה ושבתאות, חיפש בצעירותו את דרכו ליהדות בתרגומי שירה מלשון הקודש, כגון שיר השירים ומגילת איכה. שלום טרח על תרגום קינות איכה לגרמנית בסוף נובמבר שנת 1917, עת בה ישב בעיר יינה כתלמיד לפילוסופיה.[29] את מאמרו "על הקינה ושירתה" חיבר בתחילת דצמבר של אותה השנה בתורת אחרית דבר לתרגום. במאמרו זה, העיקרי שבמאמרי הקינות פרי ידו, מביע שלום את הרהוריו על הקינה באופן הממצה ביותר. הוא דן בקינה כלשון הגבול – לשון המשתרעת "כל כולה על הגבול" (נקודת הקצה ונקודת המפגש) של ההתגלות (הנבואה, המסירה, גילויי הלשון) וההשתקה (מצבי הדומם, סתרי הלשון).[30] אך בעצמה הקינה היא לשון חסרת גבול, כלומר אין־סופית. האין־סופיות הזו ניכרת בתחביר של פסוקי הקינה – בחזרה

27 לעניין חתימת הקינה ראו את הערותיו של משה הלברטל העומד על כפל משמעות של תיבת "כי אם" שהוראתה ספקנית ומייסדת מבע של התנגדות, טקסט של מחאה, המערער את הטון הפייסני, המנחם של בקשת השיבה. הערה 21 לעיל.

28 לשאלת הגותו המקוננת של שלום וזיקתה למפעלי התרגום והביאור של קינות איכה, ראו: Ilit Ferber, "A Language of the Border: On Scholem's Theory of Lament", *Journal of Jewish Thought and Philosophy*, 21 (2013), pp. 161–186; Bernd Witte, "Silence, Solitude, and Suicide: Gershom Scholem's Paradoxical Theory of Lamentation", Ilit Ferber and Paula Schwebel, *Lament in Jewish Thought*, Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 173–181; Sigrid Weigel, "The Role of Lamentation for Scholem's Theory of Poetry and Language", Ibid, 185–203.

29 Gershom Scholem, *Tagebücher,* Vol. I: 1913–1917; Vol. II: 1917–1923, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 2000, p. 88

30 "Über die Klage und das Klagelied", Ibid, pp. 128–133

בלתי פוסקת על אותם ההיגדים. הקינה אומרת לעד, שוב ושוב את אותו הדבר. ובמובן זה היא דווקא שותקת, כלומר אינה מחדשת ואינה מוסיפה דבר. העודפות של לשון הקינה מבטאת לבסוף שיתוק ומצבי דומם. אך לעולם אין הקינה משתתקת לגמרי, אלא ממשיכה לבטא ללא הרף את עצם דבר השתתקותה. במובן זה הקינה היא סוגת לשון סופנית: לשון הנמצאת באופן מתמיד במצבים סופניים (מצבי הכחדה). בניגוד מובהק ללשון ההתגלות שהיא לשון חיובית ("פוזיטיבית") הקינה היא לשון ההכחדה, אין לה מושאים בעל ממשות ואין בה תוכן חיובי וידיעה חדשה. בעוד לשון ההתגלות מגלה את הכללי, שלום כותב, לשון הקינה מסתירה את המיוחד.

מהותה של הקינה, מוסיף שלום, היא עבודת האבל (Trauer). ההוויה הרוחנית שמתבטאת בה היא התוגה. הקינה מביעה את שקיעת כוחות החיים, את תחושת הכיליון, את המחסור הפושט בכול. במובן מיוחד (על כך עומד שלום גם במקום אחר ביומניו), הקינה היא גם מסוגות השירה הטרגית. בכוחה של הקינה להביע בלשון מיוחדת, על סף השתיקה, את הלא־נאמר (את הניסיון האיום, המבעית שאי־אפשר לבטאו כראוי). לאמור: הקינה היא לשון של סמלים שהתרוקנו מכל תוכן. במובן זה אפשר היה לראות את הקינה כלשון של סמלים טהורים (סמלים הנקיים מכל משמעות ותוכן) ולהקבילה עם שפת השמות הטהורים (שמות נטולי מושאים, מסמנים ללא מסומנים). ואכן, באחת מהערותיו על הקינה העברית של תקופת ימי הביניים, שלום דן באותו ממד של טוהר (Reinigung) המושג בתחומה של הקינה. לשון שהתרוקנה מכל תוכן היא לשון טהורה (כגון לשון מוזיקלית) שמושגת בה גם דרגה של פיוס או של כפרה (Versöhnung). אך דרגה לשונית זו מתממשת למעשה כבר מחוץ לתחומה של הקינה שבעצמה אינה מכפרת – אלא עודה ממתינה, ללא מענה, לכפרת האלוהים.[31] את מהותה של השתיקה (או מוטב לומר "ההשתתקות") של הלשון בתחומה של הקינה העברית שלום מפרש לבסוף כדרגה של שחרור, כאפשרות להביע דרגת חופש של חיי הרוח. הרוח המשתתקת, המסתגרת בעצמה, הרוח היושבת בדד, חשה גם את טוהר הלשון ואת כוונת הלב.

אך בה בעת גרשם שלום אומר גם דבר אחר על מהותה השתקנית של לשון הקינה: הקינה, הוא כותב במאמרו "על הקינה ושירתה", היא הסמל של חסר הביטוי. הדבר היחיד שהיא רומזת אליו ומסמנת אותו בחזרותיה האין־סופיות, הוא קיומה של מציאות רוחנית שאינה מוצאת ביטוי בלשון. הקינה מוסרת לכן (בלשון עקיפה) את עובדת אי־המסירה של הנפש האבלה. הריק הזה (Leere), כותב שלום, הוא תורת (Lehre) הקינה כולה. וזו כוחה: שבתחומה של העברית המקוננת על מחדליה, הלשון מתגברת על המיתוס (המציאות המיתית, כותב שלום, "מאכלת את עצמה בשיר הקינה"),[32] ונפטרת מן המשלבים המאגיים. מה שמשתתק בתחומה של הקינה היא הלשון במובנה הפאגני – לשון העצמים ולשון הסמלים. אך מה נפתח אז בתחום זה של הקינה – במצבי הקצה, בגבול של השפה? האם זו מהותה של התפילה? שהיא לשון בקשה, הנענית באין־מענה, וב"אין לה מנחם"? והרי בזו מתייחדת הקינה כסוגה ליטורגית – שתפילותיה אינן נענות.

שלום עומד היטב על משמעותה האבסורדית של הפנייה "איכה", כשאלה שאינה

31 Ibid, pp. 379–381

32 "Über die Klage und das Klagelied", Ibid, p. 132

מצפה עוד לתשובה. וכי מי ישיב לה? והרי האלוהים עצמו יושב ומקונן ובוכה על הגלות והחורבן שהמיט על בניו. השאלה שאין לה מענה היא גם שאלתו של איוב, ועל כן קינתו אירונית להפליא. כך מעיר שלום במאמרו על לשון הקינה שבספר איוב, כי שאלה כגון "לָמָּה יִתֵּן לְעָמֵל אוֹר" (איוב ג, 20) אינה נשאלת בכדי לקבל תשובה. לאמִתו של דבר, כותב שלום, "אין כל תשובה לשאלה המקוננת האינסופית הזאת, החוזרת ונשנית באופן עקרוני".[33] בקינת איוב מתבטאת לכן החזרה על אותו הדבר. ואותו הדבר מהו? זהו תוכן החיים המוכחדים. הקינה מייחלת למוות. אך דווקא בשל דבקותה במוות הקינה גם דוחה עד אין קץ את מותה.

לא לשווא חוזר שלום בדבריו על קינת איוב לעמוד שוב על ההבדל שבין קינה ותוכחה, הבדל המתבטא היטב בלשון הגרמנית בעצם הבחנה שבין Klage (קינה) ל־Anklage (תוכחה/תלונה, קובלנה). בתוכחה מתגלה תפנית דיבור קשה, האשמה, בקשת דין. אולם בקשה זו אינה מתממשת בתחומה של שירת הקינה, משום שכאמור, אין לה נמען שישיב: דובריה הם הגולים שעולמם חרב, והאל מקונן עמם ועליהם. ולפיכך, כיצד ישב האל עצמו בדין בחינת שופט ופוסק? את קינת איוב, כתב שלום בהערה ביומנו, צריך להשוות עם קובלנה הנידונה ללא סוף בפני עדים בבית המשפט, מבלי שהשופט עצמו יופיע לשבת בדין.[34] את האל עצמו אי אפשר להעמיד לדין (במדרשי איכה רבתי האלוהים אכן שם עצמו כקורבן, כמקונן, ובכוחה של תחבולה זו הוא חומק מן הדין), ולכן שירת הקינה אינה יכולה עוד לטעון ולקבול ולהוכיח אלא על עצמה, על עצם אפשרויותיה הלשוניות שהכזיבו. ובכל זאת, למרות מחדליה, הקינה (שלום מוסיף דברים אלה בהערותיו על תרגומו לקינת יחזקאל) שבה להוכיח ולרדוף. ומהי היא רודפת? שלום משיב: מדובר ברדיפת צדק (Gerechtigkeit).[35]

אותה בקשה השבה וחוזרת בתחומה של הקינה, השאלה והתוכחה "איכה", אף שהיא חוזרת ונשנית ומבטלת את אפשרויותיה של הלשון לומר דבר מה חדש, הרי שבדרך זו היא גם יוצרת תיבת תהודה – תיבה קולית (מעין זעקה) המשתמעת לבסוף כראשית לשון הצדק. דווקא משום שאין לה, לזעקה זו, מענה גמור (באותן קינות מקראיות), והיא בתורת הברה ראשונה, בחינת קול ותפנית דיבור, בחינת שאלה אין־סופית (Frage), היא מהווה מפתח לשיח הצדק.[36] ובאיזה מובן? שלום משיב: משום שהפנייה "איכה" אינה מוצאת תשובה בתחומה של הקינה ואינה נענית, אלא מתממשת בתורת שאלה וקובלנה בלבד, הרי היא דוחה את הדין. הדחייה (Aufschub), ההשהיה של גזר־הדין האלוהי, היא היוצרת את מרחב־הזמן של חיי הצדק, כי מהו צדק? זהו מרחב צר הנפתח בזמן למען תיקון העולמות.

נאמר זאת אחרת: בתחומה של הקינה הדין האלוהי אינו מתממש אלא נדחה בכוחן של שאלות אין־סופיות (זו טעמה של הפנייה "איכה" – לשאול עד אין־סוף, לחזור שוב

33 "Hiobs Klage", Ibid, p. 546

34 Ibid, p. 378

35 Zwölf Thesen über die Ordnung der Gerechtigkeit

36 על מושגי הצדק ביהדות ועל זיקתה לקינה, לשאלת איוב, כותב שלום במסה (שלא פורסמה) על "יונה ומושג הצדק": "Über Jona und den Begriff der Gerechtigkeit". Ibid, pp. 522–532.

ושוב על שאלה שאין לה מענה). אך הודות לכך נוצר בעולמה הליטורגי של העברית מרחב־זמן פנוי ליצירה ולתיקון. הקינה אינה מבטאת בהכרח השקפת עולם צודקת ואינה פורשת עדיין מתווה מפורש של תיקון העולמות, אך מתוך מחזוריה ומתוך מצבי הסף שלה שבה ונתבעת תביעת הצדק. זהו, כותב שלום, פשר הביטוי "תיקונו של עולם" – הביטוי המורה על תפנית הדיבור העולה מתוך השאלה הנצחית של הקינה ומתוך מחזורי השתיקה הקבועים בה, שבהם מסתמנים תנועה ומרחב של תיקון. בזאת חישב שלום את משימתה של היהדות לעתיד לבוא, ומתוכה גזר גם את המשימה הציונית, שעליהן לשוב וללמוד לנסח את השאלה ולהתהוות בה, כי מתוכה בלבד, מתוך לשון התחינה, מן הקינה הדוחה את הדין ומשתתקת, יתחדשו מוסדות הצדק בעולם.[37]

בתחומה של הקינה העברית היהדות שבה ומתהווה כתופעה אתית. ביסוד האתי מתבטאת בראש ובראשונה, סבור שלום, ההתגברות על עולם המיתוס – עולם בו מושלים עדיין כוחות הגורל, האלימות ושרירות הלב. על יסוד זה, האתי, מיוסדת ערכאה עולמית חדשה שאינה נגזרת עוד ממושגי כוח (ונקמה) אלא של הסדרה מסוג אחר של החיים האנושיים, זו הנשענת על תיקון העוולות.[38] "תיקון", כותב שלום, "היא אחת המילים העמוקות ביותר בשפה האנושית", ומילה זו נמצאת "ברשותה של העברית".[39] אך בקשת התיקון שמדובר בה – האפשרות הרדיקלית הזו לייחל, לקוות, ולבקש תיקון יסודי בסדר הדברים בעולם – המסתמנת דווקא מתוך עולמה של הקינה, היא משיחית באמת. שכן, בתחומה של הקינה נשמר המתח, נשמרת הציפייה, התקווה הבלתי הגיונית לגאולה. זו ייחודה של הקינה העברית, שאין היא מוותרת על עיקרון התקווה, גם בעצם מצבי התוגה. מתוך כך מתרחשת בתחומה גם התחדשות מזהירה, לידה ונבואה. הקינה מבטאת את התקווה הבלתי הגיונית לשוב ולעמוד ולהישמע בפני האל.[40] במובן זה מובחנת הקינה העברית ממסורת הטרגדיה היוונית, שכן מושגיה אינם חלים עוד בתחום הגורל (המיתוס) אלא בתחום הדין (המשפט). ואולם המייחד באמת את הקינה היא העובדה שגם בתחום המשפט מושגיה אינם בני־חלות או תוקף. הקינה אינה מייסדת את הדין, אלא שומטת אותו מן העולם. אפשר כמובן לגזור מכאן גזרות ניהיליסטיות מיוחדות ששלום אינו מדגישן במאמרי הקינות, אך רומז עליהן כסימני הסדר המשיחי.

את הירושה הזו – ירושת הקינה, ביקש שלום הצעיר ליטול לדורו, דור "ציון". ואולם, האם היה בכוחה של הציונות לסגל לעצמה את לשון הקינה ואת הגותה? האם יכולה הייתה התפנית הציונית להיבנות במשלביה אלה – המשיחיים – של הקינה העברית? שלום הבין עוד בצעירותו את הסכנה של העתקת לשון הקינה, שפת החורבן והגותה למשלב אסכטולוגי כוזב. אז תשקע הקינה במיתוס של אלימות פוליטית, ותזין את

37 על מקומה של לשון הקינה כלשון הצדק בתורת דחיית־הדין מורה שלום גם ברשימתו "אילו יכולים היינו לספר איך נעשינו ציוניים": "Wenn man erzählen könnte, wie wir Zionisten wurden". Ibid, pp. 552–555.

38 השוו עם הערותיו של שלום על "משימתה העליונה של היהדות" – עיצובם של החיים האתיים. Ibid, p. 159

39 Ibid, p. 205

40 Ibid, p. 391

יסודותיו של המיליטריזם העברי בארץ ישראל. גזרות אלו מוכרות לנו היטב מן העברית שבה אנו חיים היום, שהיא נוקמת ונוטרת.

אך בתפנית הדיבור של הקינה העברית (העשויה כזכור על משקל הקריאה/השאלה "איכה"), שלום הבחין גם בהיבטים "מוזיקליים". הקינה מגלמת "תורה" שצריכה להישמע תמיד, להיות כבת קול. הקינה היא כתורה שבעל פה, הנאמרת ונלמדת בפי קהל – בפני הקהילה. היסוד המוזיקלי ניכר דווקא בהתרוקנותה של הקינה מכל תוכן לשוני ממשי, שהיא אינה מייצגת דבר ואינה מסמנת דבר אלא נעשית לשון טהורה, ושמותיה – כמסמנים מוזיקליים, כצלילים. צליל מעין זה, הצליל המקונן, המהדהד את לשון הקינה "איכה" הוא החרוז Xייך החוזר כידוע בשירת ציון, כגון בשירו הגדול של יהודה הלוי "ציון הלא תשאלי לשלום אסירייך".[41] על כוחו של חרוז הנחרז בשירת ציון של הלוי יעמוד גם פרנץ רוזנצווייג בבואו לתרגם לגרמנית ולבאר את קינתו הגדולה של יהודה הלוי על חורבן הבית. אך שלום מבחין היטב בחזרתו של החרוז המבריח Xייך גם בתחומו של הפיוט האשכנזי ומעיר על פשרו ברשימתו על הקינה הימיביניימית "שאלי שרופה": "החריזה בשירה הזו", שלום כותב, "היא סמל לאינסופיות העקרונית של הקינה".[42] החרוז מהדהד את התכונה המחזורית של הקינה, את ההכחדה הבלתי־פוסקת של תכניה.

שלום אינו מרחיק אומנם לכת לקרוא את ההברה המקוננת בשירה העברית הקדומה בתורת קולות יצורים מעונים, כנאמר במדרש הנעלם על איכה בספר הזוהר, הדורש כזכור כי אלו הם קולות בכי וצוויחה, קרקור וגעייה.[43] אך הוא עומד היטב על הממד הווקאלי של הקינה, ובעיקר על הבכי, על קולות היבבה שאינם טובים להישמע אלא בציבור.[44] קינה, מלמד שלום, אינה יפה להיאמר ביחיד. והרי למדנו שזה פִּשרה של הקינה, שבתחומה מתאספת קהילה. איוב הוא לכן היוצא מן הכלל, שקינתו עשויה כתפילת יחיד. אך גם קינת איוב פדויה מבדידותה במדרש, למדנו, שאז היא מועתקת כידוע לרב־שיח ולהקבלות רבות.

את תורת הקינה של שלום צריך לראות גם בהקשרה זה – מתוך זיקתה ללשון העברית הקדומה במובנה כלשון קודש, שעיקרה לשון תפילה ויסודה בהברה מקוננת ואחריתה ב"ביטוי המשיחי החדש".[45] על דרך הקינה חישב שלום גם את דרכו ל"ציון" – דרכו של האדם הבודד אל חיי הקהילה. את עתידה של הקינה ראה בעברה של עברית הליטורגית, ובה בעת תלה זמן מה תקווה בחידושיה של העברית בדורו שתשוב לומר שירה חדשה. אך זאת, למד שלום עד מהרה משירת הדור (לנגד עיניו עמדה אז שירת ביאליק, ובעיקר שירת הפוגרומים), אינה מקוננת בלבד, אלא מוסבת ללשון תוכחה ולשפת הדין, ואינה רק מקהילה קהילות אלא זורעת בהן פירוד ובקשת נקם.

---

41 Ibid, p. 378

42 "Ein mittelalterisches Klagelied" Ibid, p. 607

43 הערה 22 לעיל.

44 Scholem, הערה 30 לעיל, עמ' 388–389.

45 Scholem, הערה 30 לעיל, עמ' 391.

VII

בין ירושותיה של הקינה העברית הקדומה צריך היה למנות את קינותיהם של משוררי ספרד העבריים, כגון מחזור הקינות שחיבר שמואל הנגיד, שר מלחמות ופייטן, לזכר אחיו יצחק, שיש בו ביטוי לירי, אישי ועז, הפורץ ומעצים את התבניות המסורתיות של השיר המקונן.[46] במניין השירים (תשעה עשר שירי קינה) שר הנגיד על מחלת אחיו ("כי בחליו דך והמך") ובשורת מותו ("היצחק חי? השיבני: "כבר מת") וקבורתו ("והורדתיו בבור עמוק"), ומבכה את הליכתו ("כי קול נהי אצלי, וקול אחי / נכרת, ולא נשמע ולא דופק") ואת פרֵדתו. ובתום שנת האבל מקונן הנגיד על אחיו שגופו נרקב ובשרו עשוי לרימה ("ואכל עש בתוך עורו בשרו, / ואכל מעלי עורו לבושים!"). שירת המת היא מצע לחיים לא רק משום שמתבשרים בה בשורות לנותרים מאחור, העומדים על הקבר, אלא שעצם בשרו של המת הוא גוף הקינה: שירה מתפוררת, שוממת, נמקה, אך צומחים בה, מרקב הלשון, גם תאי חיים חדשים ומשונים. למדנו כי תאי החיים האלה (תאי לשון הבריאה, לשון היצורים) ניכרים בראש ובראשונה בטקסטורות הווקאליות, במערך־קולות שהוא יללה וצווחה ואנחות, ומקורו בגירוי של בית הבליעה, הלשון, החך והשפתיים.

לשאלת מסורת הקינה העברית וחידושיה ידועות גם הקינות שחיבר שלמה אבן גבירול למתים ובהן קינות מעולות פרי עטו לזכר מיטבו השר יקותיאל, השרות לזכר "ימי יקותיאל אשר נגמרו". בעצם מותו של השר שוממת הארץ כולה ומתמלאת עזובה ומתקדרת. הקינה מעידה על תחושת כישלון וחרדה, על נפילה ואבדה מנת חלקו של המשורר. המקונן על המת יוצא לשעה אחת מחזקת החיים. המחשבה מותשת בה, ואף הלבבות אינם נושאים עוד את גזרת האסון. אך הנה באה גם שורה זו בשירו על אודות הלבבות, והם "יקפצו, ינפצו, ינתצו,/ ינתסו, ימאסו, יתרו,/ /יתמוללו, יתבללו, יתעוללו,/ יתהוללו, יתחוללו, יארו", וסופם "יתפוררו".[47] כך מדברות שורות השיר המקונן – בכוח ובתוקף ובמקצבים קצרים, דינמיים. המדבר במתים מדבר בלשונות החי. זו מתת הקינה שלמדנו את שיעורה, כי בשעה שהיא משוררת את המוות היא מעוררת גם את לשון החי ואת תאיה הקדומים, היצירתיים.

אך בין הקינות החשובות של המשוררים היהודים יושבי אנדלוסיה נמנים גם שיריו של יהודה הלוי, ובהם ידוע שירו "ציון הלא תשאלי" שחיבר לקראת מסעו לארץ ישראל. בשיר זה תר המשורר בארץ החרבה, בין הרים ושפלה, ועובר בין מעונותיה הנטושים ועריה החרבות. בשירו נשזרים מחזורי יגון ושמחה, בכי וצהלות. והרי "השמחים לשלוותך" הם גם "הכואבים על שוממתיך ובוכים על שבריך". בשירו של הלוי מבע העצב ("לבכות ענותך אני תנים") נקשר בשמחה ("שיבת שבותך אני כינור לשיריך") ובמראות חורבן וקבר ("חרבות שממה", "מבחר קבריך"). ובשיר אצור עדיין מראהו הנהדר של

46 השוו עם הערותיו של לוין על קינת הנגיד. ישראל לוין, שמואל הנגיד: חייו ושירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1963, עמ' 143–148.

47 שלמה אבן גבירול, "בימי יקותיאל", הנ"ל, שירים, ישראל לוין (עורך), תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 73.

הדביר וחדרי חדרים. אפילו קינה זו שנתחברה כשיר מסע לציון והתקבלה למחזור קינות לט׳ באב, מחזיקה באותם מתחים שאנו דנים בהם: הלשון החרבה – שפה שהתרוששה מכל ביטוי חיובי כי כל כולה הוסבה לתיאורי חורבן, משום שקיעתה במשלבים קדם־סמנטיים – הרי היא שבה לעורר תאים ראשונים של חיים. גם כאן מדובר בפוטנציאל משיחי – במקום שבו השפה מעידה על החרב והנכחד, ושוקעת בעצמה במחזורים מונוטוניים, שוממים (ריקים מתוכן חיובי), צומחות בה אפשרויות ראשוניות הנכונות למפעל חדש, גדול על הארץ.

לא לשווא העיר פרנץ רוזנצווייג בהשלמת תרגומו לשירו הגדול של יהודה הלוי, הכתוב בסוגת המשקל הערבי (הכמותי), על דמיונה של הקינה העברית הזו לפסוקים האלגיים של השירה היוונית.[48] אך דמיון זה, רוזנצווייג מוסיף, נעלם מחמת חתימת הטורים הכבדה של הקינה העברית. וכיצד נחתמים טורי השיר? כל טוריו של שיר ציון נחתמים בחרוז שסופו ״X יִךָ״. בחרוז זה, שהוא גם סיומת לכינוי שייכות רבים לגוף שני בנמען נקבה (אסריִךָ, עדריִךָ, שיריִךָ וכיו״ב), כלומר כינוי לאישה אהובה, נשמעת כתהודה הקריאה ״איכה״. שירו של יהודה הלוי נחרז בחרוז המקונן שקולו קול אנחה. את קולות הגאולה הנשמעים בתחומה של קִינת ציון, בעיצומם של מחזורי התוגה והאבל, אי אפשר להפריד לכן מן החרוזות הללו שסופן באנחה – בנשימה (אחרונה, ראשונה).

קינתו של יהודה הלוי ידועה גם על שום שאילת נושאיה של שירת החשק הערבית והסבתם לביטוי צער הגלויות. כשמקונן הפייטן בראשית שירו על האסירים האסורים באהבתם לציון הוא מקונן בלשון אהבת אסירי האהבה בשירת החשק הערבית. כמאהב הערבי המצפה לחזרת אהובתו לאוהליו, כך מצפה המשורר העברי לשובה של השכינה למעונותיה.[49] כפי שצריכה הייתה השירה היוונית לשוב ולומר את קינתה בכוח מזמורי האבל במזרח, בלשון אסיה ופרס, צריכה הייתה הקינה העברית בימי הביניים לשאול מכוחה של השירה וההגות הערבית להתפלל כראוי לגאולת בניה ובנותיה.

באו דברים אלה בתור ראשי פרקים בלבד לשאלת הקינה העברית וירושותיה. שקיעתה של המסורת הליטורגית בעת החדשה אינה מבשרת עדיין על היעלמותה של הקינה העברית. ראשית דבר, משום שנשתמרו מסורות הפיוט והתחדשו מקצתן גם בדורות האחרונים בקרב קהילות המזרח. אך גם בתחומה של השירה העברית החדשה התחדשו הקינות, ומאז ימיו של ביאליק, נטלה השירה החדשה לרשותה את ירושתה כדי להביע תוגה ותבוסה ותודעת חורבן שבאו לה בפרעות ובמאורעות בעת ישיבת היהודים באירופה ובעת מושבם בארץ ישראל. במובן רב קינותיהם של הנגיד, אבן גבירול ויהודה הלוי היו מקור גם לחידושי השירה והפרוזה העברית במאה השנים האחרונות – ואף זה נחשב פרק בפני עצמו. משעה שהופקעה מהקשריה הראשונים, נדרשו בתחומה של

48 Franz Rosenzweig, *Jehuda Halevi, Zweiundneunzig Hymen und Gedichte*, Berlin: Verlag, Lambert Schneider, 1927, p. 258

49 על מוטיב המעון הנעזב, החרב, המסמן את חורבן האהבה, שמקורו בשירת המדבר הערבית, ועל גלגוליו משירת החול לתחומו של הפיוט העברי, ראו: חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק, 2006. על זיקתו של השיר ״ציון הלא תשאלי״ לשירת האהבה הערבית השוו, יוסף יהלום, שירת חייו של ר׳ יהודה הלוי, ירושלים: מאגנס, 2008, עמ׳ 1–5.

הקינה העברית תמורות שאין לנו כעת מקום לדרוש בהן. אך הקוראים למשל בשירת ספר הקטרוג והאמונה של אורי צבי גרינברג, בשירת דן פגיס וטוביה ריבנר, והמצויים בשירתה של חדווה הרכבי יעידו גם בלשון הקינה השוררת בהן.

VIII

שאלנו את שאלת הקינה כסוגה מיוחדת בתולדות השירה שיש בה גם כוח ותוקף כמפתח להגות אלגית. אך כוחה טמון בה דווקא במבע המתרושש, הנסוג, המתפורר. הקינה מביעה את עצמה בקריסת הסדרים הסמנטיים של השפה. לכן שאלנו את שאלת הקינה גם כמדרש קולות. לאמור: את סוגיית הקינה אי אפשר להפריד מקולות היסוד הנשמעים בה, שהם קולות ההכחדה. הקינה שרה על התכלות העולם, ובעצם שירתה היא מכלה את כליה שלה – את כלי הלשון. ואולם מתוקף זה, מתוך ההתרוששות הסמנטית האדירה המתרחשת בתחומה, שבים ונשמעים בה תאים ווקאליים ראשונים שאפשר היה לכנותם קולות הברואים. למדנו להאזין כך להברת החך שהיא תהודה להתרוששות לשונית גמורה, שלא נותרו עוד מילים לומר בהן את תוגת העולם, ובה בעת זהו קול חיכוך וגירוי, עליית גרון ופתיחת שפתיים, ובהם מתבשרת שפת היצורים. בכוחה של הערה זו נגיע כעת לתחומה של האלגיה הגרמנית בעת החדשה, שגם בה שוררת לשון קינה כאנחה בלבד. אנו שומעים קול זה תחילה בגופו של מלומד נרגן, עייף, ספקן עד ייאוש, הנאנח בשורות הפתיחה של הטרגדיה פאוסט מאת יוהאן וולפגנג פון גתה, בתמונה בחדר הלימוד:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor[50]

כָּךְ לָמַדְתִּי, אֲהָהּ, וּבְחֵשֶׁק גָּדוֹל,
רְפוּאָה, מִשְׁפָּט וּפִילוֹסוֹפְיָה,
וּבְלַהַט דּוֹמֶה, כַּמָּה צַר לְהוֹדוֹת,
שָׁקַדְתִּי גַּם עַל הַתֵּיאוֹלוֹגְיָה.
וְנוֹתַרְתִּי עָלוּב וְחֵסַר בִּינָה,
וְלֹא הֶחְכַּמְתִּי כִּמְלֹא הַנִּימָה.[51]

50 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, München: Verlag C.H. Beck, 2002, p. 20

51 יוהן וולפגנג גתה, פאוסט, מגרמנית: ניצה בן ארי, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 45–46.

השירה הגרמנית נפתחת בקריאה זו, באנחה, ach, בקולו של מלומד, שמאס כבר בדיסציפלינות כולן, המקצועות הראשיים של האוניברסיטה בעת החדשה, והרי הוא ספון בחדרו המאובק בין הכתבים, וקורא בייאוש. אך בהברה עצורה זו צריך שנשמע לא רק את קץ הניסיון, את סופו של עידן, את תחושת הספק־עד־ייאוש (Verzweiflung) של האינטלקטואל האירופי, שמתבטאת בה התכנית המלנכולית של ההגות בעת החדשה. והרי בדרך דומה היה עלינו להיזכר בהמלט של שייקספיר ובגיבורים עייפים אחרים של התיאטרון פילוסופי בתקופת הבארוק העשויים כולם בדיוקן "מלנכוליה I" (Melencolia I) של דירר – הדמות המכונפת, המהורהרת, שמבטה הנוגה – לאן הוא פונה? אובד בחלל?

בהברה זו, המיואשת, הנכונה בוודאי לשמש לקינתם של גיבורים, מתבטא גם מפסק (צזורה). יש בהברה זו, בקריאה ach, גם בשורה על מפסקי הלימוד ועל יציאתו (הדמונית) של פאוסט מחדר הלימוד, בחזרה לעולם ולחידושי היצירה, המסעות, המלחמות, האהבה, וכל מפעלי החיים. וגם זו "תורה", הגות שתחילה בקינה. המשכיל הגרמני, העומד לחתום ברית עם השטן וליזום מבצעים גדולים על הארץ, אינו יכול לצאת לדרכו בטרם חש התרוששות גמורה של כוחות החיים והלשון.

מיואשת אך חיונית אף יותר, חידתית והרסנית כאחת היא האנחה, הקריאה ach, החוזרת פעמים כה רבות ביצירתו של המשורר היינריך פון קלייסט, בן דורו הצעיר של גתה. במחזה פנטסיליאה למשל, אצורה בה, בלשון האמזונה, הלוחמת ביערות נגד צבא היוונים, גם יללה על מותו של האהוב־האויב, אכילס. כי איך תשיר האמזונה על האהוב שקטלה בידיה, בפיה – בנשיכות אהבה וקנאה?

Ach, diese blut'gen Rosen
Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt![52]

הוֹ, פִּרְחֵי דָם!
הוֹ, זֵר הַפְּצָעִים לְרֹאשׁוֹ!

הפה המנשק, הנושך של האמזונה, הוא הפה המדבר ושר בפסוקים אלה במחזה של קלייסט. והמילים הוצאות אז מפיה כמילות קינה. בקינתה מבכה האמזונה גם את הכחדת הלשון, ומוצא פיה משתנק ומשתתק. לאחר מותה של פנטסיליאה, בשורות האחרונות במחזה, תפתח הכוהנת הגדולה במעמד הקינה – היורש את הכניסה האחרונה של המקהלה הטרגית במחזה היווני – עם מילה זו, בקריאה זו, באנחה:

Ach! Wie gebrichlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie Stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie![53]

52 Heinrich von Kleist, *Penthesilea*: *Sämtliche Werke*, Vol. 2, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 251. התרגום כאן ולהלן שלי, ג"ש.

53 Ibid, p. 256

הוֹ! כֹּה שָׁבִיר הוּא הָאָדָם, בְּשֵׁם הַאֵלִים!
כֹּה גֵּאָה הַיְתָה זוֹ הַמֻּטֶלֶת כָּאן שְׁבוּרָה, וְזֶה לֹא כְּבָר,
הוֹמָה הַיְתָה בְּפִסְגוֹת הַחַיִּים!

הקינה מספרת על שבירות החיים. זו ההמיה (Rausch) – הקול ההומה, השאון, הנלהב, החרישי, שיש בו מסימני החיות ומסימני ההכחדה. בקריאה הזו, במעמד הקינה, שהיא כה דלה וכה עשירה – בקריאה ach, שבה המקהלה ופוסקת (פורעת) בלשון המחזה. ההיגד המקונן, שהוא כמאמר "איכה", הוא אכן היגד ראשון ואחרון: אין מה להוסיף בו, כל הנשימות, פעימות החי נחתמות בו. אך בעצם נשימה זו – האחרונה, צריך לשער את כוחה של הנשימה בכלל, קרי את כוחו של החי.

ואולם דבר לא ישווה אולי לביטוי זה כפי שהוא חתום בחתימת המחזה אמפיטריאון של קלייסט. קשה לשער טקסט נוסף בתולדות הספרות הגרמנית שבו נעשתה הברה זו, האנחה ach, כה ריקה ומלאה, מרובת פשר ואבסורדית בו בזמן, כפי שהיא נשמעת מפיה של אלקמנה לאחר שובו של בעלה אמפיטריאון, החוזר לביתו בתבי, עטור ניצחון ותהילה מן המערכה נגד האתונאים. אך אז הוא שומע כיצד בא האל יופיטר ונטל את מקומו בעורמה בביתו: האל התלבש בדמותו והופיע כמו היה בעל נאמן השב לחיק רעייתו. בגין תחבולת האל (תחבולה מיתית ודרמטורגית כאחת), אין יודעים כעת עוד להבחין ביניהם: מי הוא אמפיטריאון? אדם בשר ודם או אלוהות בתחפושת כוזבת? לאחר התרת העלילה, כשאמפיטריאון קורא בשמה של רעייתו להודיעה כי אכן הוא זה השב אליה, היא משיבה לו במילה זו, באנחה ach, והמסך יורד.[54] אך מה השיבה הרעייה באנחה זו? האם זה קול רווחה? קול לאות ועייפות? האם זה קול ברכה או קולה של קללה? האם זו אנחה הנכונה לחתימתה של טרגדיה, האם זו אנחה מסוגת קולות הקומדיה? האם זה קול בכי – או צחוק? עלינו להסכין כנראה עם ריבוי זה הנשמע בקולה של אלקמנה: האנחה שעמה מסתיים המחזה של קלייסט היא תיבת תהודה כפולה ומה שנשמע בה, מתפצל ומוכפל באחד, היא עצם האפשרות של המחזה הגרמני עצמו. ובקיצור: קלייסט מקונן (וצוחק) על עתידו של המחזה הגרמני. אך לא בזאת אנו עוסקים כזכור, אלא בשאלה אחרת. אנו שואלים: כיצד מהווה הטקסטורה הווקאלית של הקינה, האנחה איכה/ach, מצע וחומר יסוד ללשון השירה. כי כוחה של הקינה אינו אצור רק במילים ובחרוזות, בשמות גדולים ובסמלים, אלא במפסק לשוני, באנחה שאינה דיבור בלבד, אלא הבל פה.

ובכל זאת, על קו האורך הזה (אפשר היה לומר "המרידיאן"), של השירה הגרמנית אנו מגיעים גם לגאורג ביכנר, למחזה פרי עטו מות דנטון, ולתמונה ב"חדר", שבה משוחחים קאמיל ודנטון בשאלת האמנות: בעצם המולת הזמן (המהפכה בפריז, תקופת משטר הטרור היעקובני, שלטון הגיליוטינה), הם יושבים כך ומשוחחים, וקאמיל קורא אז בתחילת דבריו "ach, die Kunst!", "הו, האמנות!".[55] הוא קורא בשמה של אמנות

54 Heinrich von Kleist, *Amphitryon*, *Sämtliche Werke*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 461

55 Georg Büchner, *Danton's Tod*, *Dichtungen*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, p. 45

"מחומשת רגלים" (כוונתו לפנטמטר הימאבי, לפסוק הקלָסי של השירה הגרמנית). קאמיל קורא בשמה של אמנות אידאלית (או בשם "האידאל" של האמנות), שצורותיה מנוונות ויצירתה מלאכותיים – גופי מריונטות, ותנועותיה קפואות, דוממות, חסרות חיים. כי מה עוד בכוחה של השירה לומר בעת זו? מה יהיה בכוח השירה לומר כשהיא מדדה ברגל יאמבית ואינה יודעת דבר מקצבי החיים – קצביו של החולף והנכחד על הארץ? אך שבן שיחו של קאמיל, דנטון, נקרא החוצה, ובשורת המעצר תתבשר לו כעת, שיחתם של קאמיל ודנטון נפסקת באמת. או אז תגיע שעתה של לוסיל לדבר (כמאמרו של פאול צלאן) ב"תפנית נשימה" ולקרוא בקול "יחי המלך". הקריאה ach, שאנו צריכים להאזין לה כאמור בשיעורה של הקריאה "איכה", לאמור כהברת פה חכוכה שהיא תמצית לשון קינה – הבעה של קץ ושל ראשית, מבטא להוויית היצורים, מבשרת את תוגת המהפכה ואחריתה, את שקיעת החיים וכריתתם. ואולם בעצם קריאה זו, בעצם המילה הפוסקת במשפט במחזה, מתבשרת תפנית הדיבור. בכוח זה יגיח פסוק־הנגד (Gegenwort), אם לשאול דבר מה נוסף מ"נאום המרידיאן" של פאול צלאן,[56] זו סוגת הדיבור שראשיתו במילה שאינה אומרת אלא "די". זהו ההפסק (לא עוד/לא יותר) החותך, פורע בלשון, קוטע את הדיבור, פוסק, ובה בעת מחולל את הדיבור מראשית.

הקינה דוברת בשם המתים ומעידה על שממת הקיום, על כל החולף ומתכלה בטרם עת. הקינה מסורה להבעת ניסיון הריק, השומם. אך השממה, המרחב הריק, החרב, הוא גם המרחב הפתוח – מרחב שחיים חדשים נקראים בו. בשיעור זה עלינו לקרוא גם בקינות פרי עטו של ריינר מריה רילקה מן האסופה הגדולה אלגיות דואינו (1912–1922). שירתו של רילקה משוררת את הפתוח – את המרחב שהופקר ונעזב על ידי המתים בטרם עת. האלגיות, "שירת המלאך הגדול", דוברות את ניסיון העולם הנכחד, את זוועת המוות הכרוכה בדיוקן האדם, את האימה הקשורה בקיום כל הנברא. ואכן, זהו ניסיון היסוד של האלגיה: ההיפתחות של החיים אל המתים, כי המוות הוא הצד ההפוך, שאינו נפרד מן החי.[57]

זו גם בשורת המלאך, שהוא "הנורא" (schrecklich) שבכל גופי השירה, המפציע ב"אלגיות דואינו", כי בכוחו לשמוע עדיין קולות שהותירו המתים בעולם. זו מעלת המלאכים שאינם יודעים "אם בינות החיים הם הולכים או בינות המתים".[58] המלאך נקרא לקווי התפר שבין שני המחוזות, בין החיים למוות, שם נגרפים הזמנים עצמם ושאונם מחריש. זו מעלת המלאך, כי עודו שומע באחת את כל הקולות שהיו ונותרו: קולות המתים שלא נדמו עדיין אלא מהדהדים עוד בהווה, בין קולות החיים, בשאון

---

56 Paul Celan, *Der Meridian: Endfassung, Vorstufen, Materialen*, Tübinger Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 3

57 רילקה מנסח את הניסיון המצטופף באלגיות ברבים ממכתביו, כך גם באחד ממכתביו לרוזנת מירבאך בקיץ 1924. באלגיות, הוא כותב, חשב לחייב את ניסיון החיים, אך מתוך זיקתם למוות. האלגיות אומרות כן לחיים ולמוות באחת, שהמוות הוא צד שבחיים."Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens". Rainer Maria Rilke, *Werke*, Vol. II, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996

58 ריינר מריה רילקה, אלגיות דואינו, אלגיה I, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 10.

העולם. ואולם האדם אינו נברא במעלה זו, אינו כמלאך, ואינו שומע את קולות המתים. האדם מתרחק מן המוות, מתכחש לו, נמלט מפניו, ולעולם לא ישמע כראוי את מה שהותירו המתים. אך המשורר? שירתו שהיא במעלת הקינה, השירה האלגית, זוכרת עדיין כיצד להאזין, וכיצד להשיב את קולות המתים, כיצד להישבע ולהעיד בשמם. השיר המקונן של רילקה שומע מה הותירו המתים ומעיד עליו בעצם הזמן הזה – קולות. כי הקינה מהי? הקינה היא "קולות, קולות" (Stimmen, Stimmen). אלה הם קולות "המיה" (Es rauscht). הקינה ראשיתה בקולות המפלחים את האוויר – רחש, רטט ויללה. אלו הקולות הראשונים, קולות היסוד של הקינה שמקורם בריק שהותירו המתים בעת שעזבו את הארץ. אך האלגיה של רילקה נפתחת בשאלה, שאין לה מענה:

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel/ Ordnungen?[59]

מִי, לוּ זָעַקְתִּי, הָיָה שׁוֹמֵעַ קוֹלִי מִבֵּין/ מַעֲלוֹת מַלְאָכִים?[60]

הקינה נפתחת בשאלה הנקראת כזעקה ("לו זעקתי"). אך הזעקה עודה בלועה בפי המשורר, וקולו "קול בכי אפל". ובשיר לא נשמעת אלא אנחה, "אך" (ach). זו הברת החך הפותחת את השורה האלגית. כי לקינה, שתחילתה בבקשת מענה ("מי, לו זעקתי, היה שומע קולי"), לא תהיה לה תשובה ולא נחמה – לא "בעולם המפורש" (בתחומי התודעה), ולא ברחובות היום־יום (בתחומו של ההרגל, או בתחומי המסורת) ואף לא באהבה. כי האהבה, מלמד שירו של רילקה, היא מסתור בלבד, ובה מבקשים האוהבים לשווא מחסה, כשהם נמלטים מן הריק ומן הבדידות מנת חלקם. הנכנס לתחומה של הקינה מוצא עצמו ללא מחסה וללא כסות ומראית עין. הקינה מחריבה כזכור את הסדרים הסמנטיים ואת מבני המשמעות הכוזבים. המשורר חש לכן את הריק. ואכן האלגיה קוראת לשוב ולשורר את הריק, את החלל:

Wirf aus den Armen die Leere/ zu den Räumen hinzu, die wir atmen[61]

הַשְׁלֵךְ אֶת הָרִיק מִיָּדֶיךָ/ אֶל תּוֹךְ הַמֶּרְחָב הַנָּשׁוּם[62]

הקינה, המשוחררת מכפיית המשמעות (המשמעות הכוזבת), היא מרחב לשוני פתוח. בנוסח זה אנו מתנסים בהיפתחות אל העולם, עולם שהוא "חלל", אוויר ונשימה (Luft). הקינה תחילתה ואחריתה בנשימה, בהבל פה, בהברת דיבור ריקה. הקינה, בעצם דיבורה, שאין בו משא אלא הבל פה, מנשימה את העולם. המשורר האלגי מעניק לחלל את נשימתו. אך החלל, המרחב הפתוח, הריק, הוא גם מתת המתים: הנופלים חלל, הנכחדים,

59 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 201.
60 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 7.
61 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 201.
62 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 8.

העוזבים את העולם בטרם עת, אף הם מייסדים את חלל העולם – את המקום הפנוי. לשם קוראת הקינה את האדם: עליו לחדש את זיקותיו עם חללי העולם. והרי כל החי משתוקק אל המת ("המת בלא עת"), כותב רילקה, והרי "איך נוכל לחיות בלעדי המתים?". האלגיה שואלת: כיצד יתקיימו החיים ללא ערגה, ללא געגוע, ללא מחסור וללא העצב (Trauer)? "שצמיחת נפשנו באה מתוך היגון".[63] אלו הן "הסודות הגדולים" שבהן מחזיקה הקינה. בתחומה החי שב לחוש בקרבת המתים, הוא שב לשמוע את "קולותיהם". אך מה מקורם?

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Lions
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchgang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah
göttlicher Jüngling
Plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet
und hilft.[64]

הֲלַשָּׁוְא מְסַפְּרִים אֵיךְ פַּעַם, בַּקִּינָה עַל לִינוֹס,
פִּלְחָה מַנְגִּינָה רִאשׁוֹנָה נוֹעֶזֶת אֶת קֶהוּת הַיְשִׁימוֹן,
וְרַק בֶּחָלָל הַנִּבְעָת, שֶׁעֶלֶם כִּמְעַט אֱלֹהִי,
נִטָּשׁוֹ פִּתְאֹם לְעוֹלָם, אָחֲזָה אֶת הַרִּיק טַלְטֵלָה
שֶׁעָכְשָׁו הִיא סוֹחֶפֶת אוֹתָנוּ, רוֹפֵאת וּמְנַחֶמֶת.[65]

הקינה תחילתה בנשימה, ברעד אוויר, בתנועה ריקה ובקול מבעית. זו "המנגינה הראשונה", הקול הראשון העולה במרחב, ומקורו בנטישה פתאומית, עלם שעזב את העולם בטרם זמנו. ומעתה תשמע במרחב יללה, קולו של העולם הנאנח על המת הצעיר, שעזב והותיר אחריו חלל. כך מקונן העולם את קינתו של לינוס, חצי אל, בן אפולו, הנחשב ראש וראשון לנגנים. המתים, משום שהם יוצאים באחת מן העולם, מותירים אחריהם חללים מן הסוג הזה. אך מן הריק הזה, מן החלל הפתוח, עולים כאמור קולות – המיה, יללה ואנחה. אלו הן קולות היסוד של הקינה, שאין לה "חומר" אחר, אלא אוויר שהותירו המתים. את ה"חומר" הזה נוטל המשורר לשירו. ואולם בידיו של רילקה הופכת הקינה לשירת האחרונים, שהיא לירית אף יותר מן "השיר הלירי". כי מי יתעלה עוד במעלת מלאכים לשיר כך בשם המתים. האין זה עיזבונה האחרון של הקינה?

63 שם, עמ' 10.
64 Rilke, Die erste Elegie, הערה 58 לעיל, עמ' 204.
65 רילקה, הערה 59 לעיל, עמ' 10.

IX

שאלת הקינה, כיצד מהווה שירת המתים מקור לחידוש העולם, וכיצד נעשית קריאת האחרית ומצבי הקצה, לראשית חיי היצורים, הביאה אותנו לשאלת הקולות. משלביה הווקאליים של הקינה, שמקורותיה בילדה וזעקה, בנאקה, צווחה ואנחה, הם משלבים ריקים (ממשמעות). אך קולות אלה, הבאים בעליית הגרון ובחיכוך החך ובפקיעת השפתיים, קולות שהם בחינת נשימה בלבד, נחשבים כקולות יסוד. הקינה שאלה הם קולותיה אינה שפת מוות בלבד אלא נחשבת כלשון בריאה, כי המיילל והסופד חש ויוצר בלשונות ראשית. כך קושרת הקינה בין החיים למתים ומעידה בשמם. וקשירה זו, למדנו, היא מפתח לסדרי המחשבה. כי לחשוב פירושו גם לזכור ולהודות במתת המתים. ההגות במסורת המערבית שבה ונפתחת בטקסי הקינה, שבתחומה שב האדם אל קווי התפר והקרע של עולמו. תחילת הקינה ואחריתה היא לכן ב"קולות, קולות", שהם (בשירתו של רילקה) הקולות הנובעים מנפילת החלל, מעזובת המתים. אך שמענו גם את הקולות בשירה היוונית העתיקה ובשירה האפית, באלגיה ובמזמורי המקהלה הטרגית, שהקינה נאמרת בהם בהקסמטר או ביאמבוס. אך גם בתחביר זה עודה משמרת יללה ובכי מפי הגיבורים, ועודה מתבטאת בהפסקים – בקטיעה וברגעי הדממה של שירת המקהלה. השירה הרצינית, הדוברת בשורות נעלות, פוסקת בעת הקינה ועולים בה קולות ששיעורם "ברברי". דבר מה דומה (ושונה) נשמע בקול "איכה" – קולה של הקינה העברית הקדומה המושרת אף היא במקהלות, והיא אינה רק שאלה ותחינה (באין מענה), ותלונה (שאין לה משיב), ואינה רק שיח ושיג בין אדם לאלוהיו, אלא אנחות ונשימה. ולכן יש בה בקריאה "איכה" לא קול מיואש בלבד, אלא גם גירוי החיים. על זאת מוסב גם כוחם של מדרשי איכה לייסד קריאה פואטית המשגיחה בפערים בין צליל ומשמעות. וכל זאת למדנו גם בסוד ההסבה המגדרית – שגוף הקינה הוא רחמי, והוא נלמד ממסורת הנשים המקוננות. דבר מה מעזובת קולות זו ומן ההסבות – בין החי למת, בין הגברי לנשי, בין מערב למזרח, בין אחרית לראשית, בין האלוהי ליצורים, היה גם מנת חלקו של השיר הגרמני המקונן שלמדנו פרקים קצרים בתולדותיו בעת החדשה.

שאלנו בראשית הדברים, מהי מעלת הקינה וכיצד תחשב יסוד לשירה והגות? שיערנו את כוחה, שהיא שרה ומעידה בשם המתים, להוריש קולות אחרונים, שמועות מפי המוות, שיהיו גם בשורות לחיים. בתחומה של הקינה מתרחשת אחרית וראשית במובן זה, שהיא מעידה כי בכל נשימה אחרונה, בקולות הנכחד, מתבשרים גם חיים חדשים, ובעצם המוות מסתמנים תאי הראשית. זו הקללה, זו הברכה, שהקינה אוצרת לדובריה.

אוניברסיטת תל־אביב