

"אומרים נוצרת אני אדם": ישראל הר והצל

של צלאן

דיקי אופיר

"אומרים נוצרת" כותב ישראל הר (יליד 1932) בשיר "סורג עפר" וכבר במילה המאוחה הזאת "נוצרת" יוצר הר קונסטלציה מורכבת.¹ מערך הכוכבים הזה כולל הד לעמדתו המיואשת של משורר קהלת, אזכור למשנה, מסכת ברכות יז א ("אלוהי עד שלא נוצרתי איני כדאי, עכשיו שנוצרתי כאילו לא נוצרתי"), ביטוי לחופש הנועז של שפת השירה, לדמיון, לזיכרון ולמציאות החיים. הר, שנוולד בשם ישראל הרשקוביץ בעיר חלם שבפולין, הוא מגדולי המשוררים בעברית המודרנית, ופרסם עד כה שבעה ספרים, אך נראה כי שירתו מוכרת רק למעטים. בשנות יצירתו הרבות הוא זכה בשני פרסים ספרותיים, פרס ראש הממשלה בשנת 1996 וכעבור עשור ניתן לו פרס "טבע לשירה". אך גם כאשר הוכרה שירתו כראויה לפרס, נדמה שלא הובנה במלוא גדולתה. לא זו בלבד ששירתו של הר זוכרת את העברית על רבדיה השונים ועושה בהם כבתוך שלה, כפי שצינו שופטי פרס "טבע לשירה", אלא היא אף חושפת חיבור ייחודי בין שפת השירה לבין אבל ומלנכוליה, בין שפת השירה לבין המציאות ההיסטורית-הפוליטית של תקופתה. "אומרים נוצרת אני אדם", כותב הר, כלומר, כאדם נוצרתי לצער, כך שכל אדם נוצר לצער; אבל המילה המחוברת מבהירה כי "אני" הוא היוצר את הצער שנוולדתי אליו, או נכון יותר לומר, "אני" הוא המבטא את הקשר הבלתי ניתן לפירוק שבין צער לבין שפת האדם ובה בעת, וזאת בזכות המבנה המאוחה שאינו אידיומטי ואינו צפוי, מטיל ספק בהבנה כי אדם יסודו מעפר וסופו לעפר והוא משול כצל עובר מתוקף צו אלוהי. הרי המשורר הוא שיצר את הדובר בשיר לצער, באמצעות מילה שלא הייתה קיימת עד לרגע כתיבתה בשיר ואיש אינו אומר בעברית המוכרת לנו.

כאן המקום להבהיר, כי האופן שבו אתיחס לנושא הגיליון הנוכחי נבדל ממושגי האבל והמלנכוליה שמקורם בתאוריה הפסיכואנליטית, ונסמך על מחשבתם של ולטר בנימין ורעו תאודור ו' אדורנו. תפיסת ההיסטוריה המשותפת בבסיסה לשניהם גורסת, כי לשפת השירה הכוח לחשוף כאב ואובדן שאחרת אינם מוכרים דיים, ולפתוח פתח לדמיון מציאות אחרת. עניין נוסף העומד בבסיס הדברים הוא התנגדותו של בנימין להשלמה סמלית עם אובדן חיי אדם והצער הנלווה לכך, הואיל והשלמה כזאת פירושה

1 ישראל הר, "סורג עפר", סליחה, תל אביב: קשב לשירה, 2008, עמ' 140.

שכחת מה שיש לזכור, והעצבות (Trauer), טוען בנימין בתזה השביעית בחיבורו "על מושג ההיסטוריה", קשורה בשכחת מה שראוי שייזכר ולפיכך בקושי לתפוס את התמונה ההיסטורית האמתית.² שכחה זו נוגעת במצב החברתי-ההיסטורי והפוליטי הקיים, אותו "סטטוס קוו" שהוא, לפי בנימין, "הקטסטרופה" של עולמנו.³ באמצעות דיון בכתיבתו של בנימין אבקש במסה זו להציג קשר קונסטלטטיבי בין עצב, מלנכוליה ואובדן לבין שפת השירה של ישראל הר והאופן שבו היא זוכרת או מקיימת בתוכה את הצל שיוצרת שפת השירה של פאול צלאן (1920–1970). כך אבקש להראות את כוחה הייחודי של שירת אמת ומה משמעותה של אמת זו בהקשרה של שירת צלאן ושירתו של הר. כדי לאפשר כל זאת אדון כעת מעט באריכות בתפיסת העצב, האבל והשפה אצל בנימין.

א. שפת האדם והעצב העמוק של הטבע

כדי להבין את הקשר בין העצבות הזאת לבין השפה בכלל ושפת השירה בפרט אפתח את הדברים במסה מוקדמת של בנימין משנת 1916 "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם", שבה הוא מתווה את גישתו הייחודית לשפה.⁴ בנימין טוען, כי לשון האדם אינה רצף מקרי של צלילים וגם אינה אמצעי תקשורת, אלא היא מודיעה את הישות הרוחנית של עצמה, ובה מגיע האדם מתוך עצמו להכרת עולם הדברים או הטבע.⁵ האדם ממשיך את מעשה הבריאה בכך שהוא נותן שם לדברים. "אלוהים נח", קובע בנימין, "בהניחו באדם את יצירתיותו לנפשה. יצירתיות זו, שנתרוקנה מן הפועל האלוהי, נעשתה הכרה."⁶ כלומר, השפה קשורה בכוח היצירתי באדם, ושניהם קשורים בהכרתו את עולם הדברים.

השפה שלפני הגירוש מגן עדן, עידן של אחדות בין האדם לטבע, לעולם הדברים, לפי בנימין, אינה שפה מסמנת. היא אינה מוסרת דבר מה שכבר נתון בה כמו מושגי טוב ורע, ולכן יש לה היכולת להגיע מעבר לטוב, לרע ולמסומן. אך מהו המעבר הזה? תשובתו של בנימין כרוכה בדיאלקטיקה עמוקה: מצד אחד "השם שהאדם נותן נסמך על האופן שבו הדבר מודיע עצמו לאדם," ומצד אחר, מתוך לשונם של הדברים "קורן שוב, באינ-אומר, בקסמו האילם של הטבע, מאמר האל."⁷ ובמילים אחרות, השם,

2 ולטר בנימין, מבחר כתבים ב: הרהורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 312.

3 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, N9a, 1, p. 473.

4 בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 284–295.

5 בכך מבקש בנימין מוצא מהגישה הנומינליסטית, הרואה במילים ייצוגים מקריים של הדברים. ראו: Robert Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 127.

6 בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 290.

7 שם, עמ' 291.

או המילה שהאדם נותן, מבטאים כוח יצירתי, אולם יצירתיות זו נסמכת על לשונם של הדברים עצמם, על מהותם האמתית של הדברים. "העצב העמוק" שבטבע, אומר בנימין, נובע מאילמותו ורק האדם יכול להקל על אילמות זאת.⁸ שפת האדם מגלה את שפת הטבע, אבל לעולם לא לגמרי, ולכן תמיד תכיל זכר לעצב אילמותו. עוד טוען בנימין, כי בנתנית שם, כלומר בשפה, במה שבנימין מכנה "תרגום לשון הדברים ללשון האדם" יש גם משום פנייה הלאה, אל האוניברסלי. "אבל השם אינו רק ביטוי האחרון של הלשון", מסביר בנימין, "הוא גם קריאתה הייחודית. על כן מופיע החוק המהותי של הלשון בשם. לפי חוק זה, ביטוי עצמי ופנייה אל כל השאר הם היינו הך."⁹ זהו שדה הכוח שיוצר בנימין בין שפת הדברים, היצירתיות של האדם והפנייה הלאה אל האחרים, אל האובייקטיבי. אם כן, הפעולה של מתן שם לדברים היא יצירה שיש בה משום הכרה עצמית של האדם בעולם הדברים, בעולם הטבע; היא נושאת בתוכה את שפת הטבע עצמו, את מהותם הרוחנית האמתית של הדברים, והיא גם מכילה פנייה החוצה, אל כל השאר, אל מה שבנימין מכנה אלוהים או האוניברסלי.¹⁰ החטא הקדמון לפי בנימין הוא לידתה של המילה האנושית כמודיעה משהו, מודיעה מבחוק, יודעת טוב ורע, כלומר כשפה קונספטואלית שמושגים נתונים מראש של טוב ורע נמחים אותה. בנימין מתנגד, אפוא, הן לקשר שרירותי בין המילים לדברים והן לקשר נתון מראש. מול האפשרויות האלה הוא מציב קשר שהאדם יוצר באמצעות הקשבה כנה בין שפתו לבין שפת הדברים. בנימין מבהיר, כי אילמותו של הטבע אינה רק אילמותם של הפרחים, העצים והציפורים, אלא גם של ה"מנורה", כלומר של העולם שיוצרים בני האדם. עולם זה נותר אילם ללא השפה הרפלקטיבית, האמנותית, שיש בה מן השפה של הטבע עצמו, של הדברים עצמם.

צונו של בנימין, ואדורנו בעקבותיו, הוא להחיות את התוכן האקספרסיבי של השפה ואת התוכן המטאפיזי שלה תוך שיתופה של המחשבה, אבל מחשבה שאינה מוגבלת על ידי הממד הקונספטואלי של השפה.¹¹ לכך אין טובה מהאמנות בכלל ושפת השירה בפרט, המותחת את משמעותן של המילים אל מעבר להוראתן במילון ולשימוש בהן בשפת היומיום. השירה גם רשאית ליצור קונסטלציות או קונפיגורציות של מרכיבים שונים שהעמדתם זה לצד זה חושפת מבני-מובן שאחרת לא היו מתגלים. כבר ביצירתו "מוצאו של מחזה התוגה הגרמני" משנת 1925, מציע בנימין את האלגוריה כקונסטלציה. כפי שמסביר רוברט יולוט-קנטור, נהוג לראות באלגוריה הצגתו של מושג בצורת תמונה ולכן היא מוגדרת מופשטת ושרירותית, אך הקשר בין האלגוריה למשמעותה אינו מקרי, אלא קונסטלטיבי, ומאפשר להחיות פרטיקולריות, ובכך את התוכן האקספרסיבי של השפה.¹²

8 שם, עמ' 294.

9 שם, עמ' 287.

10 כמו במסתו "משימתו של מתרגם" גם כאן מניח בנימין מציאות שלפני (כאן לפני הגירוש מגן העדן ושם לפני מגדל בבל), ושאיפה לחזור אל אחדות בין האדם לטבע, בין שפת האדם (או שפת האדם שנבללה) אל השפה האחת. ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: גילי מירסקי, ז'אק ריידה, נפתולי בבל, עדי שורק (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2002.

11 Hullot-Kentor, הערה 5 לעיל, עמ' 127.

12 שם, עמ' 262-263.

האלגוריה אינה מניחה לתוכן הפרטיקולרי להיחבא ולהיעלם. סוזן בק־מורס טוענת, כי מושג האלגוריה קשור בסירובו של בנימין להניח למוראות מלחמת העולם הראשונה להתקבל בשלווה,¹³ ומרטין ג'יי מוסיף שהיה זה סירובו להשלים עם התאבדותו של חברו הקרוב (במחאה, לכאורה, על המלחמה) שהוליד את תפיסת האלגוריה שלו, ובכל מקרה האלגוריה ניצבת כמה שאינו מאפשר לתוכנו להיעלם.¹⁴ האלגוריה, הקונסטלציה, או תנועה ללא תנועה, למשל, כאשר היד זהה אך הגוף נשאר ללא תנועה, או, כפי שכותב מרסל פרוסט, כאשר הריונה של אישה אינו ניכר בפניה, היא הדרך שבה האמנות, בניגוד לכל אובייקט אחר שהאדם יוצר, נעשית פני הדברים שאינם מניחים לתוכנם להיעלם. במקום הסמל הממיר את האלימות בנוף השלו של בית הקברות האירופי, או כפי שכל ישראלי מכיר היטב, את המוות שאין רואים את סופו בימי זיכרון ושירי זיכרון וטקסי זיכרון שכל מטרתם היא שכחת נוראותו, האלגוריה כאמצעי אמנותי מובהק יוצרת זרות בתוך הדימוי עצמו, האלגוריה־הקונפיגורציה, המפרידה בין איבריה או מצרפת איברים שהיו נותרים בלתי קשורים בלעדיה, אינה מתירה לכאב, לאובדן ולאבל להיבלע ולהישכח.¹⁵ השאלה הזאת בדבר הקשר בין שפת השירה כאלגוריה וקונסטלציה לבין צער ואובדן נמצאת במרכז יצירתו של פאול צלאן, המשורר היהודי ניצול השואה ששפתו הייתה גרמנית. כעת אני מבקשת לעבור למהלך הבא במסה זו ולדון בשירת צלאן בהקשרם של הרעיונות שהועלו עד כה.

ב. חומר המילים והפיצוץ המהוסה

"אין זה משנה מי ומה קורא פאול צלאן, אין זה משנה היכן, משום שהמילה מובילה אותו לזיכרון והיא מרחב הדמיון שבו מתממשת קריאתו של העולם".¹⁶ בתובנה זו, שבה מתהדהדים כמה מן הרעיונות שהובאו לעיל משל בנימין, פותח המשורר והמתרגם ז'אן דֶב את ספר זיכרון שיחותיו עם צלאן. דברים אלה של דֶב על ידידו ועמיתו (צלאן ודֶב תרגמו זה משירתו של זה) מנסים לתפוש את שירת צלאן כמקום שבו נפגשים הזיכרון עם הדמיון והמילים עם העולם הממשי.¹⁷ מה שדֶב מכנה בהמשך "חומר המילים" מוליד בתנאים מסוימים זיכרון, והזיכרון מאפשר מרחב של דמיון שבלעדיו לא תתאפשר פעולה של הבנה, פענוח, קריאה, קריאה בשם. אבל כל זה אינו ניתן מעצמו. כאשר צלאן קורא – שלטי פרסומת, מילון של גרמנית צפונית, מדריך לנהיגת משאיות, ספרות וביקורת

Susan Buck-Morrs, *The Dialectics of Seeing*, Cambridge, Mass: MIT press, 1989, p. 178 13

Martin Jay, *Refractions of Violence*, New York and London: Routledge, 2003, 11–24 14

ישנה זיקה עמוקה בין הדברים הללו לבין הגסטוס ואפקט הניכור (V-Effekt) אצל ברטולט ברכט, אך מגבלות המקום אינן מאפשרות להרחיב על כך כעת. 15

Jean Daive, *Under the Dome: Walks with Paul Celan*, Translate from the French: Rosmarie 16

Waldrop, Serie d'écriture No. 22, Providence: Burning Deck, Anyart, 2009, p. 7

עוד על שפת השירה של צלאן ראו מאמריהם של גלילי שחר ושאל סתר בדפים למחקר בספרות 17
21, אוניברסיטת חיפה, תשע"ז עמ' 101–145, וכן המאמרים האחרים בגיליון המוקדש לצלאן.

ספרות – הוא ממקד את מבטו בהבדל, מסביר דב, בהתנגדות שבמילים, וברגע שמצא התנגדות כזו, אז מתמקד הזיכרון. ללא התנגדות בתוך השפה וללא הבדל בין שפת התקשורת היומיומית לשפת השירה, לא יתאפשר זיכרון כמרחב של דמיון ומובן. "משורר הוא פיראט", מצטט דב ביטוי שצלאן חוזר עליו פעמים רבות בשיחותיהם. ואני מבקשת להציע, כי משורר נוטל את חומריו מן השפה כפי ששודד הים גוזל את אוצרות המלכה כדי להפכם לשלו ובכך לשנות את ייעודם ואת מטרותיהם, מבלי לבטל לחלוטין את תכונותיו של האוצר, של חומריו, של המתכות והאבנים היקרות שמהם הוא מורכב. בהמשך יסביר דב, כי הכוונה בסורג'שפה (שם ספרו של צלאן משנת 1959 ושל אחד השירים בספר שאדון בו בהמשך) אינה לסורג, רשת או שבכה של מילים או דימויים, אלא לאיסופו של העולם למערך שכזה, לסבכה, כדי להנהירו.¹⁸ ובמילים אחרות: "העולם אינו מובן וחומר המילים יוצר מבנה: השיר. תנודות של מובן משמשות כאנרגיה".¹⁹ חומר המילים (אוצרות המלכה השדודים) שנעשה לסורג-שיר מעניק אפשרות להניע אנרגיה של מובן בעולם שאינו מובן כשלעצמו, ואולי: בעולם שאיבד את פשרו לאחר הניסיון המתועש להשמדת עם ולהכחדתה של הסובייקטיביות האנושית. "חומר המילים" עשוי להיות מבוא לזיכרון, שהוא מרחב של דמיון המאפשר תנודות של מובן כאשר המילים נתונות בשבכת השיר. אבל איך המהלך הזה עשוי להתרחש? מהי השבכה הזאת? מה היא עושה למילים? מה משמעות ההנהרה, מתן הפשר, שעליו מדבר דב ביחסו לשפת השירה של צלאן?

דב מבחין במה שהוא מגדיר "פיצוץ מהוסה" בקולו של צלאן. "הפיצוץ מאפשר משחק מילים עם המוות", עונה לו צלאן –

הפיצוץ שמלחמתו הבלתי נראית מוקטנת לכדי מצלול. באופן משונה, אל תשכח, כדורי הגלידה וקוביות המשחק חולקים אותה מילה: שניהם מוגשים בכוסות.

-- זהו *ton sur ton*, מצלול (טון) על פני קול (sound).

-- זהו *de-ton-ation*, כך שהקול יוביל אותנו בחזרה אל העולם והמצלול למשפטים שאנחנו נושמים.²⁰

ההערה על הכוס שחולקים כדורי הגלידה וקוביות המשחק (המוטלות על לוח המשחק מתוך כוס) נדמית בלתי קשורה לעניין, אך היא מהותית לטענתו של צלאן. הכוס החולקת מילים שונות בונה קונפיגורציה שבה מה שנדמה חסר קשר חולק אותו מוקד; מה שהיה סגור בתוך הבנה קונספטואלית של כדורי גלידה או של קוביות משחק נפתח להקשרים חדשים בלי לשכוח את המתח או הניגוד (תוצאה של חוסר הקשר הראשוני) שבין כדורי גלידה לקוביות משחק. המתח הוא המאפשר את החיבור החדש המפתיע, הוא היוצר את הפיצוץ, הדה-טו-נציה, את עצירת רצף המילים ושבירתו, את התנועה ללא תנועה. הקול שלאחר הפיצוץ "מוביל בחזרה אל העולם", ואפשר לומר: הקול

18 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 14.

19 שם, עמ' 7.

20 שם, עמ' 73.

שהתפרק באלימות יכול כעת לחזור למציאות אבל באופן אחר, לא נרטיבי, לא ליניארי, ולגלות דבר-מה חדש על העולם, זווית חדשה, רגש אחר, נשימה אחרת. הקול עשוי כעת לעודד היזכרות שונה.

רוברט קאופמן מסביר בעקבות אדורנו, כי צלאן חש שההיקף האדיר של הטבח המתועש מקשה על תפישתו כמעשה חוזר ונשנה של רצח, על כל המשתמע מהמושג הזה בתרבות האנושית, ולכן יצר שירים שקודם כול מפוצצים את עצמם, מפעילים אלימות ברברית על השפה. צלאן התנגד ל"השלמה" של גרמניה עם עברה, למחיקה של הזיכרון האמתי, והקרבה בין הדברים האלה לתחושותיו של בנימין אחרי מלחמת העולם הראשונה והתאבדות חברו הטוב ברורה. גם בנימין חיפש דרך למנוע את השכחה ואת יצירתה של השלמה סמלית עם מה שהיה. התוצאה אצל צלאן היא שירים הכתובים בשפת האבנים והמתים, בשפת האלגוריה, כי "השיר חייב לרצוח את הקורבנות בדיוק כדי שהם יוכלו לאחר מכן להיזכר, להיוודע לראשונה, כנרצחים."²¹ אין מדובר בזיכרון שמביא גאולה כלשהי, בסגירה הרמונית של היסטוריית הרצח, בשירה המאפשרת לקבל את עובדת השואה ולהמשיך הלאה, אלא בדיוק להפך. המתים חוזרים לתחייה רק כדי להירצח שוב בזה אחר זה, זהו סוג הזיכרון והכאב ששפת השירה של צלאן מאפשרת. כל זיכרון אחר, כזה שיציג את המתים בחייהם, כזה שלא ייתן למתים לדבר בשפתם יהיה שקרי, יעשה עוול לממדי הרצח. איך נראה הפיצוץ הזה בשפה של צלאן? "התפרעותה של השפה על פני הגמגום," היא אחת הדרכים שבהן מגדיר דב את שפת השירה של צלאן, והיא דרך מרכזית לתת לשפת הדברים לדבר.²² "סורג־שפה" עמוס בהתחלות של דיבור ובהיעלמות הקול. הגמגום הזה, הפיצוץ של הנרטיב השירי, מוביל את הקול בחזרה לעולם, לזיכרון, בחזרה להיסטוריה הקרובה לשעת כתיבת השיר בדברו את קולו של המת.²³ הגמגום מאפשר לייחודיות של השיר, דווקא בגלל נבדלותה, דווקא בזכות ה"ד־טו־נציה", להגיע הלאה, לצאת מתוך עצמה אל עבר מובנות אובייקטיבית, או במילותיו של בנימין, לפנות אל כל האחרים. אבל חשוב להדגיש שלפחות לפי צלאן לא די בפיצוץ או בגמגום כשלעצמם. בשיחה נוספת אומר צלאן לדב את הדברים הבאים:

האם הבחנת אי פעם בקיר הרוס וכיצד קיר הרוס יכול להפוך לערמה חיה של אבנים וחלוקי אבן, כאילו הקיר ההרוס יכול להיעשות בשבילנו הצורה, החיים שאנו חסרים? [...] ועדיין החיים האלה חסרי חיים. הקיר עומד בהריסותיו, שני חיים ריקים ומקבילים. כאילו השוויתי קיר הרוס לנישה [...] נישה נשאר ריקה. יש כלב בחדר השינה, והילד מתפלל את בית-הבמה הזה בחלומו: הוא יושב לפני הנישה,

Robert Kaufman, "AfterNacht: Life's Posthumous Life in Later-Modernist American Poetry", 21 Ross Wilson (Ed.), *The Meaning of "Life" in Romantic Poetry and Poetics*, New York, London: Routledge: 2009, p. 178

Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 91.

23 וראו הדיון של בנימין בפרק N בפרויקט הארקדות וכן המושג Jetztzeit בתזה ה-14 על מושג ההיסטוריה (המושג מתורגם לעברית "הזמן הממולא בהווה", בנימין, הערה 2 לעיל, עמ' 316).

ובתוך ראשו, נובח. לעתים קרובות שמת' לב שאובייקט אילם – הבית בעבור הילד – מוביל אותנו לאובייקט מואר – הנישה.²⁴

צלאן מסביר משהו יקר ערך על השפה, השירה והזיכרון (ובאמצעותו על מקומה של המציאות הממשית בתוך הקונפיגורציה הזו). קיר הרוס, המעיד על ההרס של עצמו, יכול להפוך לערמה חיה, לאובייקט (צורה) שיש בו כוח חיות (וכדאי לזכור שמאז הרומנטיקה "חיים" הוא מושג מקביל לסובייקטיביות ביקורתית-רפלקטיבית, כלומר לחוויה האסתטית).²⁵ הערמה היא תוצר פעולתו של המשורר, ועדיין, אומר צלאן, אין בזה די חיים.²⁶ חיים ייתכנו באמצעות מה שהוא מגדיר "נישה", כלומר מרחב המאפשר לדמיון להפוך אובייקט אילם (מציאות היסטורית מוחשית, זיכרון נקודתי, קיר הרוס, ואם לחזור לבנימין: שפת הדברים האילמת), לאובייקט מואר, חי, נובח. הנישה היא הצורה השירית שיוצר המשורר בשפה. אם כן, נדרשת עבודה נוספת, לא די בפירוקו של הקיר, נדרש משחק-דמיון בחומרים. בנימין ואדורנו יכנו זאת קונסטלציה, קונפיגורציה או שדה כוח (Krafftfeld): מערך היחסים המורכבים בין השיר למציאות החברתית, שכשלעצמה נמצאת ולו באופן ממוזער בשיר, בשפתו, בשפת הדברים שבו. שדה-כוח הוא גם הניסיון האינטלקטואלי למקם באופן לא דטרמיניסטי ולחבר באופן דינמי, באמצעות משחק-דמיון האסתטי, מרכיבים היסטוריים, סוציאקונומיים ותרבותיים שלא נראים מלכתחילה קשורים זה לזה, אך החיבור ביניהם מגלה הקשרים ומשמעויות שלא נצפו מראש.²⁷ נפנה עכשיו לשירו של צלאן "סורג-שפה" כדי לאפשר את המשך הדיון בדברים הללו. השיר נוגע במיוחד לענייננו גם משום שישראל הר בחר לקרוא לשירו "סורג עפר" בפרפרזה על שם השיר של צלאן ומסיבות נוספות שיובהרו בהמשך. מסיבה זו ובמיוחד מאחר שכל טענותי עד כה קשורות קשר הדוק בשפה עצמה נדרשת קריאה רבת קשב בשיר, גם אם בלתי ממצה, כפי שאנסה להציע להלן. מעקב אחר השיר בגרמנית (למול התרגום לעברית) עשוי להראות כיצד בלשונו של צלאן השפה מתפרקת לצירופים בלתי צפויים, לקונסטלציות משונות, כיצד היא נעצרת בתוך תנועת השיר המהודקת ושוטפת ומסרבת בכך לסמל המרפא, הממיר אובדן וצער בהשלמה ובתקווה.

24 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 93.

25 kaufman, הערה 21 לעיל, עמ' 164.

26 מעניין להשוות את הדברים למסה הארספואטית של הרולד שימל, קצ'דה, ירושלים: כרמל, 2009. וראו הדיון בשימל בעבודת הדוקטור שלי: Riki Ophir, *Why Read Poems in Such Hard Times? Sociopolitical History and Aesthetic Commitment in Modern Hebrew, Yiddish and German Poetry*, PhD Thesis, University of Berkeley, California, 2013, pp. 70–107.

27 על מושג הקונסטלציה ראו למשל: Martin Jay, *Force Fields*, New York and London: Routledge, 1993, Introduction, pp. 1–3; 8–9.

Sprachgitter²⁸

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
 Rudert nach oben,
 gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
 Der Himmel, herzograu, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
 der blakende Span.
 Am Lichtsinn
 Errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
 Standen wir nicht
 Unter einem Passat?
 Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
 dicht beieinander, die beiden
 herzograuen Lachen:
 zwei
 Mundvoll Schweigen.

סורג־שפה

עגול־עין בין סורגים.

עפֿעה, חִיָּה מְשׁוּשִׁית,
 חוֹתֵר מְעֵלָה,
 מְשַׁחֵרֵר מִבֶּט.

קִשְׁתִּית, שְׁחִינִית, נְטוּלַת חֲלוֹמוֹת וְעִכּוּרָה:
 הַשָּׁמַיִם, אֶפְרַיִלֵב, קְרוּבִים מִן הַסֶּתֶם.

Paul Celan, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, von Barbara 28
 Wiedemann (Ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, S. 99

בְּמִלְכָּסָן, בְּתוֹשֶׁבֶת הַבְּרֹזֶל,
הַשְּׂכִיב הָעֵשֶׂן.
עַל-פִּי חוֹשׁ הָאוֹר שְׁלֵה
אֶתָּה מְנַחֵשׁ אֶת הַנֶּפֶשׁ.

(לו הֵייתִי כְמוֹךָ, לוֹ הֵייתִי כְמוֹנִי.
הֲלֹא עָמְדָנוּ
בְּאוֹתָהּ רוּחַ אַחַת?
אֲנַחְנוּ זָרִים.)

אֲבִי הַמְרַצֶּפֶת, וְעַלֶיהֶן,
צְמוּדוֹת זוֹ לְזוֹ, שְׁתִּי
שְׁלוּלִיּוֹת אֶפְרוֹת-לֵב:
שְׁתִּי
שְׁתִּיקוֹת מְלֵא-הֶפֶה.²⁹

תרגומו של שמעון זנדבנק, לצד יופיו וכוחו, מעניק מקצב אחר לשיר, פחות מהודק ושוטף, ומשנה את רב-המשמעות שיוצרות התכות-המילים שצלאן מרבה בהן. כבר השורה הראשונה, שהיא מעין בית-שיר כשלעצמה, מציגה את הכפילות שהתכת המילים יוצרת: Augenrund zwischen den Stäben זנדבנק מתרגם, ככל הנראה בלית בררה: עגול-עֵין בֵּין סוֹרְגִים. אבל rund בגרמנית אינו שם עצם (עיגול) אלא שם תואר (עגול, או הטיה כלשהי של עגול), והמבנה יוצר כפילות או ספק שנעדרים מן העברית. ה"א הידיעה בגרמנית, המיידעת את הסורגים, איננה בעברית, אולי כדי לשמור על שפת שיר בעלת אופי הדוק מצד אחד ועל המרווח מצד אחר. אך המחיר הוא ויתור על הקצב והטון שבגרמנית, וכן על לוויית משמעות, היוצרת תחושה מובהקת יותר של התחלת סיפור: כאילו היו הסורגים ידועים, כאילו היה קיומם מובטח בעולמו של השיר, כאילו מכאן והלאה ידובר בסיטואציה המתחילה בתמונה המתוארת או לפחות מרומזת – עין מאחורי סורג, כלומר, כלא? בית חולים לחולי נפש? כלוב בגן חיות? גדר של מחנה נאצי? הציפייה הזאת נכזבת מיד. המוזיקליות של השיר – בעיקר בגרמנית שבה המילים נדמות קשורות יותר זו לזו בשל התכות המילים, המקצב והטון – מדמה מצד אחד דיבור רציף של חלום או סיוט, אך מצד אחר התמונות המוצגות נעות ומתפרקות. בעברית, המתח בין תנועת הדיבור לבין ההתפרקות נשמר רק חלקית.

הנאולוגים Augenrund (עיגול-עין) מתפצל בבית הבא ל"עפעף חיית-ריסון" (Flimmerhärchen). (Flimmertier Lid). הוא ריסון או שערית של תא או חיה מיקרוסקופית המאפשר תנועה בנוזל, וצלאן יוצר בעזרת המילה הזאת נאולוגיזם מאוחר, שבתרגום העברי של זנדבנק הוא מתבהר ומתפרש ("עפעף, חיה משושית"). מן העין שעברה

29 פאול צלאן, סורג-שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 26.

הפשטה, עין שנקרעה מתוך עצמה, נפרד העפעף. נדמה שהוא איבד את שייכותו האנושית או אף החייתית, ונעשה חיה פרימיטיבית בפני עצמה. הוא זה המשחרר מבט, ולא העין, או הסובייקט שהוא בעליה של העין. הקשתית גם היא נבדלת מן העין, שוחה בה או במקום אחר, מנותקת מעוגן-האיבר המלא. היא גם "נְטוּלַת הַלּוּמוֹת וְעִכּוּרָה", כלומר אינה מסוגלת לראות לא מציאות ולא חלום.

הבית הבא מתאר תושבת ברזל ושביב עֵשֶׁן, אבל גם חוש אור שלפיו אפשר לנחש את הנפש (בגרמנית, בניגוד לעברית, לא ידוע אם חוש האור הוא של הנפש או של הנמען-הדובר). מהו חוש אור? מה מקומו למול שביב עשן ותושבת ברזל?

בבית שלפני האחרון מופיעה דמות נוספת שהדובר פונה אליה: "לו הֵייתִי כְמוֹךָ, לוֹ הֵייתִי כְמוֹנִי. / הֲלֹא עָמְדָנוּ / בְּאוֹתָהּ רִיחַ אֶחָת? / אֲנַחְנוּ זָרִים." תקווה לקרבה או רצון מותנה שנכשל? אותה הרוח היא גורל משותף? חוויה משותפת? מקור משותף? האם האחרת שבשיר היא אדם, או שביב עשן בתושבת הברזל, כלומר, אולי הייתה אדם ואיננה עוד, וכעת בכל זאת נותרה איזו נפש שאפשר לנחש על פי חוש האור (או אש הבערה, האש שכילתה את האדם החי)? על כל פנים, הקרבה ברוח אינה הופכת את הזרים לשאינם זרים. ואפשר גם לומר: היא אינה מבטלת את היותם נבדלים זה מזה.

הבית האחרון מוסיף עוד על תמונת האלימות והמוות בשיר. אבני המרצפת, מילה אחת ולא שתיים בגרמנית, עליהן, בלי ו"ו החיבור בגרמנית, צמודות זו לזו שתי שלוליות (שלוליות דם? אנשים שבמותם אינם אלא שלוליות?), שתי שתיקות מלא-הפה. האם אלו שתיקות בפה פתוח שבעליהן מתו בעודם צועקים את שתיקתם-הירצחם? בבית האחרון בולטת הישנות צלילים: Darauf ואז dicht ובעיקר beieinander ומיד die beiden המתחרזות חלקית עם המילה הסוגרת את הבית: Schweigen. העברית, למרות המאמץ הברור לשוות לה משהו מן הדחיסות האוורירית של המקור, אינה משמרת את המוזיקליות הזאת, ולכן גם לא את המתח הנוצר בין השירה המתנגנת לבין התפרקותה באמצעות החלוקה לשורות ומשמעות המילים. כך השלוליות אפורות-לב כמו השמים, herzograu. הגרמנית מאחה את המילים והתוצאה קומפקטית יותר, התחושה נדמית טבעית ומתנגנת, ודווקא לכן המשונות הלקסיקלית בולטת עוד יותר. לפי הגרמנית אפורות-לב הן גֶּוֹן מסוים של אפור, אפור כמו לב, בדומה לצבע אפור-עכבר, כלומר, כמו לב שאיבד את דמו ואת חיותו ונעשה אפור, והאפור הזה נדמה בזכות המילה המותכת כצבעו הטבעי של הלב. כך, וגם משום שהשמים הקרובים מן הסתם, שמי המוות, גם הם אפורי-לב, נוצר פער בין המידיות והנעימות הצלילית של המילה החדשה לבין משמעותה שכולה מוות.

ולבסוף, השלוליות צמודות זו לזו בשתיקתן הדחוסה, ונדמה שהפה עומד להתפוצץ מרוב שתיקה. כיצד יכולות שלוליות להיות צמודות זו לזו בלי להתערבב? השיר מעניק לשלוליות הצמודות נבדלות שלא תיתכן במציאות, כמו כדי לומר שגם במצב הלא-אנושי

הזה, המפורק כל כמה שאפשר, "אנחנו" זרים, נבדלים, לפחות לרגע אחד ומותנה לפני שהנוזלים יצטרפו בהכרח לשלולית אחת גדולה.

משסיימנו לקרוא את השיר הוא נדמה כולו כשתיקה מלוא־הפה. זהו אוקסימורון רק לכאורה, משום שהפה מלא מוות. זהו ביטוי שכולו דה־טו־נציה, פיצוץ המילים והצלילים "שתיקה" ו"מלוא־הפה" והטחתן זו בזו, התכתן זו עם זו, כך שהמוות מתחיל לדבר בשתיקתו הנוראית כאילו הפה פעור כפיו של אדם שמת מה שקרוי בשפתנו מיתה משונה. פיצוץ המילים, הסביר צלאן לָדב, מוביל את הקול חזרה לעולם, לעולם של אחרי רצח ההמונים, והטון, המצלול "למשפטים שאנחנו נושמים" – כך הוא מעניק לשפה איזו חיות, גם אם של מוות. "סורג־שפה" הוא החייה, לא של אדם חי ושלם, אלא החייה מותו של אדם: התפרקותו לעיגול־עין, לעפעף חיית ריסונים, לקשתית שחיינת נטולת חלומות ועכורה, כמו עינו של דג מת. מן המת לא נותר אלא שביב עשן, אבל ישנה עדיין נפש. השיר עצמו נעשה הנפש הזאת, עסוק כולו בניחושה על פי חוש האור, שהוא השיר, עד שהוא מסתיים בשתיקה מלוא־הפה – בפה פעור מלא מוות על המרצפת. מתוך "אלף האפילות של הדיבור הממית"³⁰ יוצאת שפה ה"מקימה לתחייה" את המת כמת. בל נשכח את אופיו האמתי של רצח עם: אין הוא כמו שלולית אחת גדולה חסרת גבולות, אלא רצח ועוד רצח ועוד רצח, כל רצח כשלעצמו. השיר אינו זיכרון של האדם שהיה כשהיה חי, של הסובייקטיביות שלו, גם לא תיאור של הרצח. שירו של צלאן הוא צעקה מהוסה של מוות, המוות הוא המדבר בה, המוות הוא שקם לתחייה, ובמילותיו של אדורנו: "אמנות אותנטית מבטאת את שאינו ניתן לביטוי, היא בכי חסר דמעות."³¹

ג. מסורג־שפה לסורג עפר

אבקש כעת להעמיד מרכיב נוסף בקונסטלציה שהיא המסה הזאת: בחירתו של ישראל הר להתכתב עם צלאן באמצעות שיר בשם "סורג עפר" שכלל בספרו "סליחה" (2006). שירו של הר שונה בטון, באוצר המילים ובסגנון מ"סורג־שפה", שהר קרא, ככל הנראה, בתרגומו של זנדבנק, אך האלוזיה הברורה לצלאן באמצעות שם השיר והשימוש החוזר במילה "צל" במהלכו, כמו גם מרכיבים נוספים שאעמוד עליהם בהמשך, מרמזים על הקשר העמוק ורב הרבדים בין שני השירים. שניהם, למרות הבדלים ברורים ביניהם, עוסקים בשאלות הנוגעות לשפת השירה, לזיכרון, לאובדן, לכאב ולמוות ולאנרגיה של המילים. שירו של הר ארוך ומפותל למדי, ולכן אדון בו למקטעין.

30 נאום לרגל קבלת פרס העיר ברמן לספרות. צלאן, שם, עמ' 125–126.
 31 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Eds.), Robert Hullot-Kentor (trans.), London and New York: Continuum, 1997, p. 117 [Aesthetische Theorie, p. 245]

סוּרְגַּ עֶפֶר

מֵה אָדָם כִּי תִזְכְּרֶנּוּ. אֲנִי זוֹכֵר
 בְּמִגְפֵי גוּמֵי תוֹצֵרֶת הָאָרֶץ מוֹבִיל
 בְּרֶסֶן רְתוּם זוּג פְּרָדוֹת
 מוֹשְׁכוֹת מַחְרָשָׁה פּוֹלַחַת אֲדָמָה
 שְׁחוּרָה בְּעַמֶּק הַמְּשָׁלֵשׁ הַהוּא
 עַד בְּרִכֵּי לְפָנוֹת בְּקֶרֶב בֵּין הַתְּלָמִים
 בֵּין עַרְבִים צְבֻעוֹנִיִּים אוֹסֵר קוֹשֵׁר
 מִשְׁדָּרָה לְזוּג הָעֵיף בְּאֲדַמַּת מוֹלָדָת

השיר מתחיל באלוזיה אירונית לתהילים ח פסוקים 5-6: "מֵה אָנוֹשׁ כִּי־תִזְכְּרֶנּוּ וּבֶן־אָדָם כִּי תִפְקְדֶנּוּ. וְתַחֲסֹרְהוּ מְעַט מְאֻלְהִים וְכָבוֹד וְהָדָר תִּעֲטְרֶהוּ". לא אנוש, כי אם אדם, כותב הר, ומיד לאחר מכן מופיע שינוי בכינוי הגוף: לא "אתה תזכרנו" כי אם "אני זוכר". שינויים בכינוי הגוף הם מהלך שכיח בשירתו של צלאן, ויופיעו שוב בשירו של הר. ואילו כאן המתח נוצר בעקבות הפער בין האל הזוכר בטובו ובנדיבותו האין־סופית את האדם, לבין האדם, שהוא גם הזוכר וגם מושא הזיכרון, אדם בשר ודם, לא אנוש המוגבה בהקשרה של העברית הישראלית, אלא שהוא זוכר את עצמו "במגפי גומי תוצרת הארץ", וכך נעשית פתיחת השיר ארצית ואף אירונית. שפתו של הר שונה מאוד מזו של צלאן, אך גם היא רצופה עזירות והתחלות מחודשות. הדובר "מוביל / ברסן רְתוּם זוּג פְּרָדוֹת" ואינו מוביל זוג פרדות רתומות ברסן, כפי שאפשר היה לצפות. כמעט נדמה שהוא הרתום לרסן, או שהרסן רתום לדבר מה אחר או לשום דבר, כמו היה התואר "רתום" מתייחס לתכונה של הרסן ולא לפעולתו. במובן זה הדברים מזכירים את שפתו של צלאן, שלא תמיד ברור בה מיהו הסובייקט שאליו מדברות המילים. השפה נעשית חומר שנוש, נלעס, מפוסל מחדש לאיזה צורך אחר, החורג מדרישותיה של תקשורת ישירה וברורה, והיא יוצרת מבנה חדש, תצורת־צליל חדשה, קונסטלציה רוויית מתחים.

"פאול צלאן לועס מילה כמו אבן, מסביר דב. "לאורך היום כולו. נוצרת אנרגיית־מילה [...]".³² בעוד צלאן לועס את המילה כמו אבן ויוצר מילים מורכבות־מותכות חדשות, שהגרמנית מקבלת בהבנה, הר גם הוא יוצר לעתים מילים מורכבות, כמו "נוצרתית" שפגשנו בתחילת הדיון ונפגוש עוד, אך יש לו גם דרכים נוספות לייצר "אנרגיית־מילים". למשל, רצף המילים בהמשך נדמה מוגזם, חזרתי והוא עמוס אליטרציה: "מושכות מחרשה פולחת אדמה" וכן "שחורה" ו"משולש". החזרה המשונה "בין התלמים / בין ערביים צבעוניים" אינה מיותרת מבחינת המשמעות ובכל זאת נדמית "לא אלגנטית" (למשל, ביחס לשפה המהודקת ומרווחת כאחד של צלאן) וכמובן: "אוסר קושר" המתחרזים דקדוקית. תחושת הלעיסה של השפה מתעצמת, ולמעשה, כל צירוף מצירופי המילים

32 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 10 [התרגום שלי, ר"א].

בשיר יוצר איזו תחושה של שוני, הבדל, פירוק של ציפייה, ובצורה קצת גסה, כביכול לא מוזיקלית, וכל זאת לצד דיוק מובהק, וביטוי של היכרות עמוקה עם העברית ועברה, כך ששום מילה אינה מקרית או מיותרת. מתוך הלשון בוקעת אנרגיה החורגת מעבר למשמעותה המילונית של כל מילה ומילה כאשר המילים זזות ומשתנות, והנה המולדת מיד הופכת:

תֵּבֵל
 כְּדוֹר עֶפְרַיִם מִמֶּנּוּ בָּפָה בְּזַעַת נְחִירִים
 גְּבֻלְתִּי אוֹמְרִים נוֹצְעֵרְתִּי אֲנִי אָדָם
 זוֹכֵר
 אֵלַיךְ בְּקֶרֶב אֲשׁוּב
 הַבְּטַחְתִּי לְךָ בְּיִלְדוּתִנּוּ
 אַחֲזֵתִי בְּעַד הַסּוֹרְגִים בְּאַצְבָּעוֹתֶיךָ דֶּרֶךְ הַגָּדֵר
 אָבִיא לְךָ
 לֶחֶם וּמִיָּנִי מְתִיקָה
 כְּשֶׁרֵאִיתִיךָ לְרֵאשׁוֹנָה בְּגֵאֲלָה
 מִבֵּיטָה בְּעֵינֵי רוֹאֵה שְׁקוּף

אלמלא שבירת השורה אפשר היה לקרוא: "בְּאֲדָמַת מוֹלְדֵת־תֵּבֵל", כך שהמולדת הממשית והייחודית של העמק המשולש נעשית עולמם של כל בני־האדם וכל היצורים. אבל נדמה שהשיר מבקש לשמור על המתח ועל הספק בנוגע למה שישנו בין "מולדת" ל"תבל", ההופכת כעת ל"כדור עפר" והכדור לבובה, הוא הדובר, האדם, ש"נוצער" בזיעת נחיריים, והרי הקללה השושנה על אדם בספר בראשית נוגעת לזיעת אפיו שלו ואילו העצב ניתן לחוה. הר מהפך את היוצרות, או מערבב אותן, כאילו האלוהים יצר את הדובר בזיעת נחיריו (ולא באמצעות השפה), יצר אותו מתוך צער ולתוכו. אפשר גם להבין, שהדובר הוא שיצר את עצמו לחיים של צער, המשותף לו ולחוה מתוקף תיאורו באמצעות המילה הנקבית "בובה" שתחזור בהמשך השיר. כך או כך, שפת השיר יוצאת למסע עצמאי, מובלת על ידי רצף לא צפוי ולא הכרחי של אסוציאציות ושינויי הקשר ומובן. היא "סורגת עפר", יוצרת מבנה שמיד מתפרק למבנה חדש, והיא גם "סורג עפר" במובן של סבכה של מילים ומשמעויות וצורות, שבאמצעותה מקבל השיר את צורתו־משמעותו, אך בכל רגע היא עלולה שוב להתפרק לחול.

עושרו של השיר אינן־סופי. עם הופעתו השנייה של השורש זכ"ר נדמה ביתר תוקף שהזיכרונות של הדובר הם זיכרונותיו של אדם על סף מוות. "אליך בקרוב אשוב", הוא קובע, תוך שימוש בקונבנציה של התאחדות במוות, אבל הנמענת שמדובר בה רחוקה מכל ציפייה מוכרת מרגעים דומים בשירה או בחיים לאהובה, לאשת חיק, לאם או לאחות. המדובר בילדה שהדובר זוכר מילדותו, וייתכן שכל זיכרונותיו ממנה מסתכמים באירוע בודד אחד שבו אחז באצבעותיה בעד הגדר והבטיח להביא לה משהו לאכול.

הילדה הזאת תופיע בשני שירים נוספים של הר בספריו הבאים, ותמיד תקושר לאותו זיכרון בודד.³³ זאת ילדה שככל הנראה נזקקה לאוכל ("היתומה מגאולה", קורא לה הדובר בשירים אחרים), והיא זאת שאליה ישוב במותו. כיצד אירוע מן הילדות של הושטת יד אל מעבר לגדר לקראת ילדה נטולת שם, ספק מוכרת ספק אלמונית, הופך לאירוע המחולל בשיר של חשבון נפש על סף מוות? היא מביטה בעיני הדובר אך הוא זה ש"רוֹאָה שקוף" (שינוי גוף נוסף) והמילים מעלות את זכרו של משה והארץ המובטחת דרך יענקל'ה רוטבליט ושמוליק קראוס ("רואים רחוק רואים שקוף"), בשיר המסתיים, כזכור, במילים: "שְׁבִתִי אֶל בֵּיתִי לְמִצּוֹא שְׂאֵת אֶתִּי עַד בֹּא הַדֶּרֶךְ אֶל סוּפָה". לכל זה נוסף הרמז אפשרי נוסף – "מאחורי הגדר" לביאליק, הסיפור הידוע שבו הילד היהודי נח מביא מדי יום מסעודתו ליתומה הנוצרייה מארינקא, הגרה מעברה השני של הגדר, אותה אסופית או ממוזרת שבבגרותם הוא נוטש אותה ואת ילדם המשותף לטובת נישואים עם יהודייה. "נינתת להישג, קרובה ולא אבודה, נותרה בתוך כל האבדות רק אחת: השפה."³⁴ כך כותב צלאן בנאום ברָמָן ונדמה שהר ממחיש את הדברים בניסיון הנואש לקרוא בקול גדול:

נפֿעֿם
אֲנִי עוֹמֵד תּוֹהָה
לְאֵן נַעֲלַמְתִּי
לְכוּן
מְזַרְח
מְעַרְב
צָפוֹן
דְרוֹם
לְכֹל אֲשֶׁר אֶפְנֶה
לְקַחְתִּי אֶת צְלִי
אֲנִי קוֹרָא
בְּקוֹל גְּדוֹל
זוֹעֵק
הֵד
שָׁב
חוֹזֵר
חֹסֵר בִּינָה
בְּכַפּוֹת יָדַי בְּכֶה פֶתֶר יִתְנוּ לְךָ נְדָה

היעלמותה של הילדה, וכאמור הוא זה המתבונן בה ורואה שקוף, היא העלמות של דבר-מה מתוכו בקריאת-הד הפוכה להבטחה האלוהית ליעקב מבראשית כ"ח 14: "וְהָיָה זֶרְעֶךָ

33 ראו: ישראל הר, צפֿוֹרְיָאן קוֹרָא לְנַחֵשׁ הַנְּחוּשָׁת, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 29 וכן ספרו הַסֶּפֶר הַשֵּׁשִׁי, תל אביב: קשב לשירה, עמ' 26.
34 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 125.

פֶּעַפֶּר הָאָרֶץ, וּפְרָצְתָּ יָמָה וְקִדְמָה וְצַפְנָה וְנִגְבָּה. "המשלב הלשוני מונמך והכיוונים הופכים באופן אירוני (תחושה שחלוקת השורות עוד מחזקת) "לְפִוּוֹן / מְזָרְח / מְעָרְב / צְפוֹן / דָּרוֹם". עפר הארץ, שהיה דימוי לריבוי זרעו של אבי האומה, הופך סורג עפר, שמבעדו נעשית הראייה שקופה אך לא צלולה, ראייה של היעדר: "לְכַל אֲשֶׁר אָפְנָה / לְקַחְתָּ אֶת צְלִי" ומה שחוזר בקול גדול הוא הד חסר בינה.

למה מתכוון הר במילים "לקחת את צלי"? המילה "צל" מזכירה, כמובן, את צלאן, אבל לא רק את השם שבחר לו המשורר (שנולד בשם פאול אנצ'ל וידע מעט עברית, ככל הנראה די כדי לדעת את משמעות המילה צל), אלא גם מילה המופיעה בכמה משיריו שתורגמו ב1970, ובאופן בולט במיוחד בשיר המתחיל במילים "יְדַבֵּר גַּם אֶתָּה"³⁵. בשיר זה, טוען ג'ון פלסטינר, ביקש צלאן להגיב לטענה כאילו שיריו השתתפו במאמציה של גרמניה להתגבר על עברה.³⁶ לפי פלסטינר, השיר נכתב ככל הנראה בתגובה לביקורת על ספרו של צלאן מן וזיכרון משנת 1952, שפרסם הנס אגון הולטהוסן, משורר ומבקר רב השפעה, בכתב העת המערך "מרקור" באפריל 1954. הולטהוסן מצא בשיריו של צלאן דמיון לירי שרירותי והעדפה של משחקי צורה על פני משמעות. הוא פירש זאת כאילו השתתף צלאן במאמציה של גרמניה להתגבר על העבר (Vergangenheitsbewältigung), ושירתו נטשה את "תא הזוועות המדמם של ההיסטוריה" ועלתה על פני "גלי האתר הטהורים של השירה."³⁷ צלאן, כותב פלסטינר, התנגד לדבריו של הולטהוסן, חש כי המבקר מבקש לנצל את שירתו לטובת ההתאוששות התרבותית של גרמניה וענה לדברים בין היתר בבתי השיר הבאים:

דָּבַר –
אֶךְ אֵל תִּנְתַּק אֶת הַלְאוּ מִן הַכּוֹן,
תֵּן לְדַבְרְךָ גַּם אֶת הַפֶּשֶׁר הַזֶּה:
תֵּן לְדַבְרְךָ אֶת הַצֵּל.
[...]
הִבֵּט סְבִיבְךָ:
רְאֵה אֵיךְ חַיִּים נְעוּרִים –
בְּמוֹ מוֹת! חַיִּים!
אֶמְתֵּ אוֹמֵר הָאוֹמֵר צֵל.

פלסטינר מסביר, שכל דבר שנטען על אלוהים, ההיסטוריה, האנושות או אמנות, כל דבר חיובי, חייב להכיר באפשרות שלילתו, כי ראייה מפוצלת ואף עיוורון תורמים דווקא לתפישה של עולם הדברים. הצל מאפשר בסוף השיר לנמען "המערטל-עד-צל" או זה שהצל ערטלו (הגרמנית אינה חד משמעית כאן) להפוך חוט "שעליו רוצה הכוכב לרדת":

35 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 18. שירים נוספים שהמילה "צל" מופיעים בהם נמצאים בספר זה בעמודים 95 ו-107.

36 John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven: Yale University Press, 1995

37 שם, עמ' 79.

וּלְמַטָּה לְשַׁחֲת, לְמַטָּה, / שֶׁם הוּא רֹאֵה עֲצָמוּ מֵהִבֵּהב בַּחֹלוֹת / שֶׁל מְלִים נִדְדוֹת. ". הצל, אפשר אפוא להוסיף לדברי פלסטינר, הוא הצד האחר של המילים, התשליל שלהן, אפשרות למשמעות נעה ונדה, לא קבועה ולא נתונה מראש, האפשרות להבהוב בין מילים נודדות, אולי אפילו התנגדות ממשית, כלומר שירה. באחת משיחותיו עם דב אומר צלאן, כי התנגדותו לשפה שבה הוא ודב מדברים, "שהיא אינה שפת השיר שלי", ההתנגדות הזאת "יוצרת פערים של אור [...]"³⁸. אם כן, הבהוב הכוכב, הבהוב של אמת, פערים של אור או השירה עצמה, מתאפשרים בזכות הצל. אם לחזור להר, הרי שאפשר להבין מן הפרשנות הזאת "צל", כי החיפוש של הדובר אחר צלו שהילדה לקחה הוא חיפוש אחר קול השירה שלו.

לאחר שאותה ילדה מגאולה (ככל הנראה הכוונה לשכונה בחיפה) לקחה את צלו של הדובר הוא קורא "בְּקוֹל גְּדוֹל / זוֹעֵק / הַד / שָׁב / חוֹזֵר חֶסֶר בֵּינָה" – שוב פעלים החוזרים על עצמם בשינוי קל. המוזיקה ה"לא מוזיקלית" של השורות ובתוכן יוצרת זרימה תוך כדי עצירה, תפנית נשימה יקרא לזה צלאן, תנועה ללא תנועה לפי בנימין. העצירה הזו, ההתנגדות לשפה, התנגדות שהיא מעין דיבור של "צל", מאפשרת את התחדשותו של השיר, את שובה של התודעה באשר לגורלה של הנעלמת: "בְּכַפּוֹת יְדֵי בָּפָה כְּתָר יִתְּנוּ לָךְ נְדָה". לא ברור מי בכפות ידי בובה, אם היא זאת שידיה עטויות, או ידיהם של מי שיינתנו לה כתר, או נדה, או כתר שהוא נדה, כלומר שום-כלום. האירוניה כאן מכאיבה במיוחד, עירוב המשלבים התורם לו מעצים את הכאב, ואבסורדית ממש היא החלפתה של קונבנציה הגעגוע ברגע המוות אל האהובה או האם באובדנה של הילדה. האבסורד הזה מזכיר את דבריו של צלאן בנאום המרידיאן לרגל קבלת פרס ביכנר. צלאן מצטט את קריאתה של לוסיל בַּמּוֹת דַּנְטוֹן לגאורג ביכנר עם הובלתו לגרדום של בעלה קמיל: "יחי המלך!". בקריאה משונה-מגוחכת-מטורפת זו גוזרת קמיל את דינה למוות. צלאן רואה בקריאתה מעשה של התנגדות שהוא "שבועת-אמונים להוד מלכותו האבסורד, המעיד על נוכחות האנושי". והאבסורד הזה, מוסיף צלאן, אינו אלא השירה.³⁹ באופן דומה מכנה אדורנו את השימוש של שטפן גאורגה במילה שלמעשה אינה קיימת בגרמנית "שארית גתית (משמו של גתה) של האבסורד", ומסביר שכך קורה "כאשר השפה חומקת מהכוונה הסובייקטיבית שזימנה את השימוש באותה מילה."⁴⁰ הר מציג מופעים של התחמקות של השפה מהכוונה הסובייקטיבית בבחירות הלקסיקליות האירוניות שהוא עושה לאורך כל השיר וגם ברגע הזה שבו הכתר שיתנו לנמענת מעומת עם "נדה", עם שום-כלום, וה"נדה" הזה ממשיך, לאחר שורת הרווח היחידה בשיר, כפי שנראה מיד, ליצירת הצירוף נע ונד, במין נקבה ובסיכול מילים. זהו שימוש אבסורדי בשפה, על גבול חוסר המובן והשיגעון, באופן המחדיר לשיר את ה"אנושי", את הכאב,

38 Daive, הערה 16 לעיל, עמ' 9.

39 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 130.

Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society", Rolf Tiedemann (Ed.), *Notes to 40 Literature* Vol. 1, Shierry Weber Nicholson (trans.), New York: Columbia University Press,

[התרגום שלי, ר"א]. 1991, p. 53

את האמת על מצבה של הילדה, שגם אם אינו מובן וברור לחלוטין, נוגע בגורלם גם שלה, גם של הדובר וכנראה גם של הקוראים.
 אחזור על השורה האחרונה לפני שאמשיך בציטוט השיר עד סופו:

בְּכַפּוֹת יָדַי בְּבָה כֶּתֶר יִתְּנוּ לָךְ נָדָה
 נְעָה נוֹדֵי עַל יָם צִפּוֹר תִּכְלֵת קֶשֶׁה
 אֵיךְ צוֹמְחִים עֲכָשִׁיו
 בְּשָׂרְב הַמְעֶשֶׂן
 דָּם
 קֶשֶׁת בְּעֵנָן
 צְבָעִים
 סוֹרְגוֹת
 סוֹגְרוֹת אֶצְבְּעוֹת צְלָלִית חֲבָלִים צַל בַּחלוֹן
 קִיקִיּוֹן
 סִנְסִינִים
 לִישׁוֹן מְרֵהִיבִים
 כָּל חַי צוֹמַח דּוֹמֵם לִישׁוֹן
 לִישׁוֹן
 לִי צַל
 לִישׁוֹ

אין זה ברור כיצד הפכה הילדה מגאולה לציפור תכלה קשה הנעה־נדה ונקראת לנוד על ים (שוב החזרתיות האופיינית להר), אם כלל הפכה כזאת. השיר, על כל תפניותיו, נע בכיוון חדש. באופן המזכיר את שיריה של אסתר ראב, מצמיחות השורות הבאות דם, קשת בענן, צבעים וסנסינים, כל אחד מהם בשורה נפרדת בצורה המדמה רשימה, אבל בין המילים הללו נשזרת המילה "סורגות" שמיד משתנה ל"סוגרות" כאילו כדי להזכירנו שסורג עפר ייתכן במשמעות של סורג, כלומר קולע אריג, וכן במשמעות של סוגר. האצבעות הסורגות עפר סוגרות "צללית חבלים צל בחלון" והצליל השיני החוכך של הצד"ה הישראלית, לצד המבנה הלשוני המשונה, יוצרים תמונת צליל מאיימת. אך לא רק את שיר הטבע הארץ־ישראלי של ראב מזכירות השורות הללו, כי אם גם שירים שונים של צלאן, ואולי בעיקר את השיר המופיע לצדו של "סורג־שפה" בתרגום לעברית. הנה הבית השני בשיר "מיטת־שלאג":

קִיר־צוֹק כְּרֵאֵי־יָרֵחַ, מָטָה.
 (אורות מְכַתְמֵי־נְשִׁימָה. רְצוּעוֹת דָּם.
 נְשָׁמָה מְתַעַנְנֶת, שׁוֹב לּוֹבֶשֶׁת דְּמוֹת כְּמַעֵט.
 צַל עֶשֶׂר אֶצְבְּעוֹת – קַפּוּץ.)

אל שירו של הר מצאו את דרכם, גם אם בשינוי צורה ואופן, הדם, אולי גם האורות והקושי של קיר-הצוק, ובעיקר צל האצבעות הקפוי. הר מתוך את הדימויים הקשים אך המופשטים של צלאן עם סגנון המדמה את שירי הטבע של ראב, ותוך כך מחזיר את הקוראים לשורות שבהן פתח. "מה אָדָם פִּי תִזְכְּרוּנו", תמונת החריש והמבט המחודש על השורות המתחילות כך, מעורר את התחושה שזו אינה רק אלוזיה לתהילים, אלא גם למגילת קהלת א 3: "מה יִתְרוֹן לְאָדָם בְּכָל עֲמָלוֹ שְׁיַעֲמַל תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ." האנוש שהוחלף באדם, עמל החריש המעייף והשמש העומדת לפנות בוקר ובין ערביים בה בעת, כאילו יום רודף יום ולילה לילה, מעלים את דברי היאוש של קהלת, אבל ללא ההוד וההדר של שפת התנ"ך. לתוך כל זה מחדיר הר תחושה ברורה של גסות, משחק ואבסורד. הביטוי היומיומי כל כך "חי צומח דומם" (כשם משחק הילדים המפורסם) אינו מאפשר לאמץ את האלוזיות המקראיות כמעין מובן מאליו אידיאלי, תרבותי ולאומי, ליצור מהן ובעזרתן מבנה שכביכול יוצר המשכיות, שינוי ובכל זאת המשכיות לאומית. הזיכרונות שהשיר מעלה אינם ניצבים על אדנים יציבים, הם אינם אלא צללי-זיכרון. "הבט סביבך:" כתב צלאן ב"דָבָר גַם אֶתָּה", "ראה איך חיים נעורים – / בְּמוֹ מִוְתָּ! חַיִּים! / אִמְתֵּ אוֹמֵר הָאוֹמֵר יָל." בתום המאמץ להושיט יד אל מעבר לסורג העפר על סף מוות מתפרקת השפה לגמרי, הצל משתלט, המוות מגיע, אבל השיר מתממש: זיכרון של מילים, זיכרון רגעי בלתי-מפוענח של פגישה והבטחה והאבל על אובדנם של אלו, נעשים לאובייקט מואר, לשיר.

שירו של הר נתלה במסגרת כמו-רומנטית, המצרפת אמרי שיר על סף מוות עם זיכרון של "היא" כלשהי, זיכרון ילדות וזיכרון היווצרותה של גבריות צעירה (לפנות בוקר בין ערביים במגפיים תוצרת הארץ), אבל למעשה השיר אינו מעורר דברים ממשיים, אלא מצב נפשי ורגשי. תצורתה של השפה – התנגשות בין מילים מהקשרים שונים, המבנים שכמו מפוסלים בבוץ (לא זכים ומהודקים, לפחות על פניהם) החזרות המיותרות על פעלים, האבסורד – מותחים את השיר מעבר לתחושת היאוש, המלנכוליה והאבל שהוא בכל זאת מוסר. הסובייקט בשיר מסרב לראיפיקציה לתוך דמות המאהב האָבֵל, או הישיר העומד על פי קבר; הוא אינו מנסה לבנות עצמו בדמותו של אדם, אינדיבידואל, העורך חשבון נפש עם חייו ועברו, משלים עם מה שדורש השלמה, מקבל את מה שכבר אי אפשר לסרב לו. נדמה שהאפשרות הזאת אינה קיימת עוד, היא מוצתה עד תום, או נעשתה שקרית. במקום זאת, החוויה האישית יוצאת מחוץ לעצמה, אל עבר מה שאדורנו מכנה בעקבות בנימין "שפה טהורה"⁴¹, לא נקייה, לא צלולה, לא יפה או שירית לפי ההגדרות המקובלות, אלא שפה, שכמו שפתו של צלאן אך באופן שונה ממנה, כמו שפת האדם אצל בנימין, אינה השפה הבורגנית, אלא היא השפה המתנגדת כל העת לשפת התקשורת הבין אישית. ובמילים אחרות: שפת השירה. שיריו של הר מוקדשים להזכרות בשפה הזאת, היא האחרות שהם נותנים לה קול.

מבלי לוותר על תחושה של חשבון נפש, הניכרת גם בשם הלא אטרקטיבי מבחינה מסחרית של הקובץ: סליחה, שפת השיר מעכבת, חוזרת, נדבקת אל עצמה ומעקמת-

41 אדורנו, שם, עמ' 52.

מסרבלת כל ציפייה לחשבון נפש של אדם זקן בסוף ימיו. דווקא מתוך סירוב לתבנית האישית והפרטית הזאת, מתוך אירוניזציה של הציפייה לרצף לינארי של חשבון-נפש, יוצר הר שפה סובייקטיבית, ייחודית, נבדלת ופרטיקולרית ולכן אקספרסיבית, שאינה "מודיעה" משהו לאחרים, כלשונו של בנימין המכוון בדברים האלה למשהו שכבר ידוע, שכבר נתון בתוך מוסכמה כזו או אחרת, שעונה לציפייה מובנית. הר יוצר שפה סובייקטיבית, שאפשר לתארה במושגים של בנימין כשפת האדם, השפה "סתם", הלשון שבה שפת הדברים מוצאת בה את קולה, כי היא אינה מוסרת מה שכבר קיים אלא מחפשת שוב ושוב שם חדש לדברים מתוך הקשבה לטיבם האמתי והחד פעמי. הילדה מגאולה אינה סמל למוות הקרב. אילו הייתה כך, היה ניטל ממנה מלוא הכאב והמלנכוליה של המוות, של העוני, של חוסר האונים הנוראי למול האובדן. הר יוצר שפת צל, זאת השפה שהוא מבקש אצל צלאן, והיא שיכולה לחרוג מעבר למה שהוא רק אישי אל עבר מה שהאחרים, אם רק יבקשו לקרוא את הדברים בעיון הנדרש, יוכלו להבין, להרגיש, לתפוש בשכלם. האלוזיות לצלאן מנותקות מכל הקשר ידוע מראש וצפוי. השיר אינו מבקש ליצור המשכיות אתנית-תרבותית-לאומית בין המשורר היהודי הגדול למשורר העברי-הישראלי. הפנייה לצלאן ממחישה עניין בדרכי ההבעה של צלאן, בתשובות ששירתו נתנה לשאלה איך אפשר, בפרפרזה על אמירתו הידועה של אדורנו, להמשיך לכתוב שירה אחרי אושוויץ, ויותר מכך – איך ייתכנו חיים משמעותיים אחרי הניסיון הנורא להשמדת הפרטיקולריות האנושית. התשובה מצביעה חזרה אל עבר השירה עצמה, כבובה רבת איברים. "כְּדוֹר עֶפְרָיִם מִמֶּנּוּ בָּבָהּ בְּזַעַת נְחִירִים / גְּבֻלְתִּי אוֹמְרִים נּוֹצְעֶרְתִּי אֲנִי אָדָם.⁴²" השיר עצמו הוא בובה שבכפותיה "נדה", לא כלום אך גם דבר-מה שכולו דמיון והפתעה ורגש חד של מלנכוליה, אובדן ואבל. כמו בובה, אין השיר נע בתאום איברים אנושי מורגל. כל מקטע-בית כאילו מתחיל שיר חדש, כל איבר נע בקצב משלו, כל צל-זיכרון נע בכיוון נבדל, כאילו היד זזה אך הגוף נשאר ללא תנועה, או הגוף זז, אך היד משותקת לצדו. כשלעצמה זוהי תמונה מלנכולית, תמונת האלגוריה של בנימין, זהו הסירוב של שפת השירה של צלאן להשלים עם עובדת השואה ובכך להשכיח את אימתה; זאת הדרך שבה שירה במלוא כוחה מעניקה קול לעולם הדברים, מגלה את תוכנה האמתי, בוכה בכי חסר דמעות.

אוניברסיטת בן גוריון

42 הבחירה במילה "גְּבֻלְתִּי", כלומר נוצרתי באמצעות לישה של חומר ומים, מרמזת לבראשית ב 7: "וַיֵּצֵר יְהוָה אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם עֶפְרָיִם מִן-הָאֲדָמָה וַיִּפַּח בְּאַפָּיו נֶשְׁמַת חַיִּים". כך מתעצמת תחושת המוות בשיר.