

# "מוצת שאול": מקרא אחד

## [ושני תרגומים] (טשרניחובסקי וזך)

ראובן שהם

נר לגרשון שקד

הספרות העברית החדשה, מראשיתה בתקופת ההשכלה, הייתה ספרות שעל אף התכוונותה החתרנית, האנתרופוצנטרית והאנטי-אורתודוקסית, הייתה גם ספרות של המשך. כמו מדרשי חז"ל לדורותיהם, גם ספרות זאת חזרה אל העלילות המקראיות כאל "master narratives" – "עלילות-על" ארכיטיפיות יוצרות זהות, כפי שהגדירה אותן שלומית רמון-קינן.<sup>1</sup> על פי יגאל שוורץ, נרטיבים אלה נדרשים, נצרפים ומתבלטים בעיקר בעתות משבר, כגון תבוסות במלחמה וטראומות קולקטיביות. טראומות אלה מחריפות את הצורך האנושי לייצר ולגבש מערכים סיפוריים פרשניים "חובקי אדם ועולם".<sup>2</sup> מבחינה זו, הספרות העברית החדשה, שעה שהיא נזקקת לאותן עלילות-על, הולכת למעשה בעקבות הסיפור הפרשני המורחב והמהודש, המאפיין רבים ממדרשי חז"ל, שהם עצמם הרחבה ומילוי פערים ברוח התקופה, לעתים מילוי נועז ביותר לסיפור המקראי.

דור-דור ודורשיו: ספרות ההשכלה דרשה את המקרא ופיתחה את עלילות-העל המקראיות לאורן של האידאות של תנועת ההשכלה. לעומת זאת, בעקבות האידאה הציונית ותרגומה למעשה הפוליטי, נטו היוצרים שקדמו לייסוד המדינה, ורבים גם אחרי ייסודה, לדרוש את העלילות התנ"כיות ברוח עלילות-העל הציונית,<sup>3</sup> שבמרכזה התעוררות הלאומיות היהודית, גאולת הארץ ושיבת ציון. כדי לממש התעוררות זו, נזקקו היוצרים למערכת חדשה של סממנים וסמלים קולקטיביים, שונים בתכלית מן המסורת הרבנית ומהמסורת של ספרות ההשכלה שקדמה להם. המערכת התרבותית הציונית החדשה, בדומה ובשונה מתנועת ההשכלה וספרותה, ביקשה לקדם את הרעיון המהפכני של הלאומיות היהודית בארץ ישראל, אך בו-זמנית הייתה חייבת להישען על מקורות היהדות כדי לא להעמיד עצמה מחוץ לגדר. המקרא נתפס כאפוס יהודי-לאומי, על חשבון האפוס היהודי-דת, כמו אפוסים לאומיים, אירופיים ואחרים, ששלהבו את עמיהם לצאת וללחום על חירותם הפוליטית. המקרא המשיך וממשיך לספק ליוצרים היהודים, העברים והישראלים, מודלים מיתיים גדולים מן החיים של תהילה וכוח, שאותם העמידו יוצרים אלה כנגד הנרטיב התרבותי של עלילות-העל שגיבורה הוא היהודי-הקרוב, מְקַדֵּשׁ הַשֵּׁם, שהיה במידה רבה לבררת מחדל שנקשרה ביהודי הגלותי האורתודוקסי.<sup>4</sup> ברוח זו וכאנטיתזה לנרטיב התרבותי של עלילות-העל הציונית, בבוקר שלמחרת מלחמת תש"ח, מתחילות לנשב רוחות חדשות של בני דור המדינה, שחלקם מעמידים בסימן שאלה או בסימן תמיהה את הנרטיב התרבותי

הציוני, ההגמוני, תוך חתירה תחתיו, מוסווית או גלויה. ראש וראשון לחותרים בעם היה נתן זך. את השינויים שעברו על הנרטיבים התרבותיים המקראיים ניתן להדגים בדיון השוואתי בְּסִפּוֹר מות שאול בגלבוּע כפי שסופר במקרא, בבלדות של טשרניחובסקי ובמערכון השירי של נתן זך "מות שאול".

הספרות העברית החדשה התאהבה בדמותו הטראגית של שאול המלך, וסיפור אהבה זה הוא כשלעצמו תופעה חתרנית, שכן הוא רומם את מלך האלפים – שאול, על חשבון נער הרבבות – דוד. הראשון בספרות העברית החדשה שנזקק לדמותו ולעלילת חייו של שאול היה יוסף האפרתי בדרמה ההיסטורית הראשונה של ספרות ההשכלה מלכות שאול (וינה, תקנ"ד/1794), שיוסף קלזנר ראה בה את "הדרמה העברית המקורית הראשונה שראויה לשם זה"<sup>5</sup>. אך למחזור הדם של השירה העברית החדשה נכנסת דמותו של שאול בשירתו של שאול טשרניחובסקי. שאול שלו הוא אבן פינה לפרשנות חתרנית אנטי-מסורתית בעלת כמה פנים: פרשנות משכילית בבלדה "בעין דור", 1893; פרשנות הומניסטית-אוניברסלית בבלדה "על חרבות בית-שן", 1898; פרשנות רומנטית נוסח שיר השירים ב"שיר האהבה אשר לשאול", 1922; פרשנות פנתאיסטית בבלדה "המלך", 1925; ופרשנות לאומית-ציונית בבלדות "על הרי גלבוּע", 1929 ו"אנשי חיל חבל", 1936.<sup>6</sup> בכל הטקסטים האלה ממקם המשורר את גיבורו בסוגה המגביהה של הבלדה הטרגית, פרט ל"שיר האהבה אשר לשאול", שכתוב כפרודיה רצינית ברוח ובסגנון של שיר השירים. כך או כך, המכנה המשותף לכל הטקסטים האלה הוא ההתייחסות לשאול מנקודת מבט רומנטית מגביהה: הוא מאופיין כגבוה מכל העם, משכמו ומעלה, לא רק במישור הפיזי, אלא בעיקר במישור הלאומי-מוסרי-רוחני (כפי שהוא מתואר בשיר ב' של "שיר האהבה אשר לשאול"). על אף נקודות המבט השונות שמתוכן עיצב את דיוקן המלך הטרגי, טשרניחובסקי הוא שטבע את מודל ההתייחסות לשאול, מודל שיוצרים מאוחרים, עד אמצע שנות החמישים של המאה ה-20, אימצו אותו בווריאציות שונות, והחל משנות החמישים החלו לחתור תחתיו.<sup>7</sup>

את שיריו של זך המוקדשים לשאול, או שבהם הוא מוזכר, יש לראות כניסיון להעמיד למבחן הן את המודל המקראי של שאול והן את המודל של טשרניחובסקי. ההשוואה בין שלושת השאולים חושפת את השבר האידיאולוגי שעברה החברה הישראלית, שבקיעו הראשונים מתחילים להסתמן בספר שיריו הראשון של זך שירים ראשונים.<sup>8</sup> העיון המשווה בין שאול של טשרניחובסקי לשאול של זך מתבקש לא רק משום ששניהם עשו שימוש בעלילה של שאול, אלא גם משום שזך מקדיש שיר שלם לשאול טשרניחובסקי עצמו, שבו הוא "משוחח" ישירות עם ד"ר שאול טשרניחובסקי ודן בהשפעתו עליו. לכן מן הראוי לבדוק: (א) את זיקתו של זך לשאול טשרניחובסקי; (ב) את זיקתו של טשרניחובסקי לשאול המלך; (ג) את זיקתו של זך לשאול המלך בהשוואה לזיקתו של טשרניחובסקי לשאול המלך.

בחירת הטקסט "מות שאול" מאת זך כציר להשוואה בין שני המשוררים נובעת כמובן מן העובדה שיש בטקסט קרבה עלילתית ומוטיבית הן לטשרניחובסקי והן למקור המקראי. אבל לא פחות מכך נובעת הבחירה מהעובדה שמדובר באחד הטקסטים המוקדמים ביותר

של זך, שמוטמעים בו זרעי השקפת עולמו והרגשת עולמו המאוחרות, ויתר על כן משום שהביקורת כמעט שלא נתנה דעתה על טקסט זה אם בכלל.<sup>9</sup>

### בין זך לטשרניחובסקי - "בצד השני של שינקין"

בספרו כיוון שאני בסביבה מחוץ זך מחוץ לשאול טשרניחובסקי, בשיר שמעמדו בספר נובע מן העובדה שאחת מכותרות-המשנה של הספר היא כותרתו של השיר המוקדש למשורר: "בצד השני של שינקין". השיר אף נושא הקדשה מפורשת, "שיר לשאול", והוא רווי התייחסויות אינטרטקסטואליות לשיריו של קודמו:

שְׁלֵהי דְקִיטָא קְשִׁים מְקִיטָא, זֶה לֹא נְכוֹן, / שְׂאוּל, מְכַל מְקוֹם, לֹא פֶה בְּבְרִלִין. וְגַם  
זֶה: / מִי עוֹד מְבִין הַיּוֹם מַה זֶה קִיטָא. / שְׁיִלְכוּ לְמִלּוֹן, / תֹּאמְרוּ? <sup>10</sup> כְּבָר שְׁלַחַת אוֹתָם  
הֲרִבָּה פְּעָמִים / וְאִישׁ לֹא הִחְכִּים מִזֶּה. וְגַם אֵילֵאֵיל / שְׁלֵךְ, <sup>11</sup> שְׁלֵי נוֹתְרָה רַק צְלִיל,  
לֹא אִשָּׁה בְּשָׂר וְדָם / וְחֻזָּה. אֲכַל אֵת אֵף לֹא שְׁלַחַן, הִנֵּה אֵת זֶה / אֲנִי מְבִין, שְׁגָדְלִיתִי  
עַל שִׁירֶיךָ, שְׁקָנָתִי לְעִבְרִית / עַל שְׁזַכְתָּה לְמִשׁוֹרֵר כְּמוֹתְךָ, כּוֹלֵל שְׁפָמֶךָ, שְׁכַמְעֵט /  
הַסְּפָקָת לְבָדֵק אוֹתִי בְּבֵית־הַסֵּפֶר, 'אֶאֱלֶה', תִּיכּוֹן לְמִסְחָר / ... / גְּדוֹל בְּגְדוּלִים, שְׁלֹא  
הַעֲזוּתִי לְשַׁלַּח יָד אוֹ עֵט בְּשִׁירֶיךָ, / שְׁנַסִּיתִי וְאִינְנִי בְּטוֹחַ שְׁהַצְלַחְתִּי לְלִמּוֹד מִמֶּךָ / אֵת  
חֻכְמַת הָאִידִילִיָּה. <sup>12</sup> וּבְכַאֲמַת, אִיזוֹ אִידִילִיָּה נוֹתְרָה / בְּסוּף הַמַּאָה הָעֲשָׂרִים, בְּאֶרֶץ־  
יִשְׂרָאֵל שְׁלֵמָה וְלֹא שְׁלֵמָה / עִם עֲצָמָה? אִיפֹה הֵייתָ, שְׂאוּל, כְּשִׁשְׂרָף בְּרוּךְ מִמְּגַנְצָא <sup>13</sup>  
אֵת עִירוֹ, אִזוֹ [...] וְאִנִּי נִכְשַׁלְתִּי / בְּמִשְׁפֵּט שְׁנַעֲרָךְ, [...] בְּבֵית־הַסֵּפֶר, / וְדוֹקָא הֵייתִי  
פְּרָקִיטִי הַתְּכִיבֵיָה, כְּמוֹ כָלֶם, יְקָה / מְדַפְלֶם שְׁלֹא יֵדַע לְתַבְעֵ. וְעַד הַיּוֹם הַזֶּה הַזְכָּרוֹן  
הַזֶּה / צוֹרֵב. מִפְּנֵי שֶׁהִיא הֵייתָ שֵׁם, אֵילֵאֵיל שְׁלֵךְ. / שְׁנַתַּת לְנוּ כָל כֶּךָ הֲרִבָּה, וְאֵלוֹ  
אֲנַחְנוּ מִה נִתְנַנְּ? / הָאֵם בְּפֶסֶל אֶפּוֹלוֹ הֵיָה כָל הָאֲשֵׁם, <sup>14</sup> יוֹנִי מְלוּחַ. רֵאָה, / אֵת הַכֵּל  
נֶשֶׂא הַרוּחַ, רוּחוֹ שֶׁל בֶּן דּוֹרְךָ הַקּוֹדֵר. <sup>15</sup> אֲכַל בְּלִי הַנְּאֻנָּה מְדִילְסְבֵרְג, <sup>16</sup> אוֹ הֵךְ הַהוּא  
בְּקֶקְנָאִי? <sup>17</sup> / שׁוֹם דְּבָר לֹא יֵלֵךְ, וְלִכֵּן גְּמַרְתִּי אֲמַר / לְהוֹדוֹת לְךָ סוּף סוּף, מִשׁוֹרֵר רוּחַ  
בְּלִי חֵמֶר. / אֵם רּוֹפֵא אֲתָה, רּוֹפֵא נָא לְעֲצָמֶךָ / וְאֲנַחְנוּ נִשְׁתַּדֵּל לְעֲשׂוֹת אֵת הַשְּׂאָר. כְּדִי  
שֶׁר־ר שְׂאוּל טְשֶׁרְנִיחֻבְסְקִי, / אֲתָה רוֹאָה, אֲנִי עוֹד זוֹכֵר גַּם אֵת הַשְּׁלֵט הַהוּא, בְּרַחוּב  
אֶחָד הָעָם, / שְׁבוּ גְרִיתִי גַם אֲנִי, בְּצַד הַשְּׁנֵי שֶׁל שִׁינְקִין, / לֹא יֵאבֵד, חֲלִילָה. <sup>18</sup>

את השיר הזה יש לראות לא רק כהצדעה לשאול טשרניחובסקי, אלא גם כהבעת הסתייגות מבן דורו "הקודר", הדומיננטי – ביאליק ("רֵאָה, / את הכל נשא הרוח, רוחו של בן דורך הקודר"). הסתייגות זו ניכרת גם בעובדה שבין כל השמות הגדולים והקטנים הנזכרים במפורש בשירתו של זך, שמו המפורש של ביאליק, למיטב בדיקתי, אינו מופיע, ועל אחת כמה וכמה שאין זך מקדיש לו שיר שלם, שכותרתו מופיעה בראש אחד מספריו. לכל היותר מופיעים ציטוטים משיר זה או אחר של ביאליק.<sup>19</sup> עם זאת, מסתייג דוברו של זך בשיר מן הלשון הגבוהה, הספרותית של טשרניחובסקי ("מי עוד מבין היום מה זה קיטא"). גם אילאיל נושאת ואינה נושאת חן בעיניו. מושכת, כן, אך ספרותית מדי לטעמו, על אף שכבשה את דמיונם של דורות של קוראי טשרניחובסקי (ואת שמה נושאות כיום מספר לא מבוטל של בנות ישראל, בניגוד לכוונתו המפורשת של הדובר בשיר),

ושממנה לא נותר לו אלא "רק צליל, לא אשה בשר ודם / וחזה". זך, כך מסתבר, דבק כאן בעקרונותיו הפואטיים המוצהרים משנות החמישים: עיצוב חד-פעמי של חוויות אישיות, של אירועים ואנשים בשר ודם, באמצעות לשון השיח האנושי היומיומי.<sup>20</sup> מול אילאיל שאינה אלא צליל, הוא מעלה על נס את "הנאוה מדילסברג", "שבלעדיה ובלי ההר ההוא בקקנאיז / שום דבר לא ילך". טשרניחובסקי, לא ביאליק הקודר, הוא ה"גדול בגדולים", ובהצהרה זו יש שוב חתירה כנגד הזרם הביקורתי שראה ורואה בביאליק את הגדול מכולם. טשרניחובסקי הוא המשורר שהדובר הזכי לא העז לשלוח יד או עט בשיריו – לעומת משוררים אחרים (ובעיקר אלתרמן) שבהם דווקא שילח את עטו השנון. טשרניחובסקי, כך הוא מודה, היה מורהו ל"חכמת האידיליה", שאין לה כבר מקום "בסוף המאה העשרים בארץ-ישראל השלמה ולא שלמה / עם עצמה". משמע, טשרניחובסקי הוא מודל לחיקוי, אם כי יש להודות שמדובר במודל מעט בעייתי למי שמכיר את שירת זך מראשית שנות החמישים ועד ימינו. המשורר הרופא, "ד"ר שאול טשרניחובסקי", בוודאי לא היה מסתייג, כמו דובריו של זך וכמו זך עצמו, מרעיון ארץ ישראל השלמה. דובריו של טשרניחובסקי הם שואפי נקם, כמו שאול "על חורבות בית-שן" וכמו "ברוך ממגנצה". הם כובשי כנען בסופה, בכוח החרב, המבקשים בכל מאוּדם להתערות בארץ המובטחת ולפרוק מעל שכמם את דמות הקרבן, הפליט, העבד או התייר המזדמן; לחדול מלהיות ה"אחר" הנצחי של ההיסטוריה וה"תלוש" הכרוני מחוק הפרצוף והאישיות של ספרות "התחייה", שנקלע בטעות אל הארץ "המובטחת".<sup>21</sup>

לאור האמור לעיל, ברור ש"שאל" של טשרניחובסקי אינו יכול להיות מודל ואב אידאולוגי של אמת לנתן זך, על אף ששני המשוררים הקדישו לדמותו הטרגית כמה וכמה שירים, ושניהם חבים חוב גדול לתרבות הגרמנית הקדם-נאצית בשל נסיבות חייהם.<sup>22</sup>

### נקודת המוצא: סיפור מות שאול כמוזל ל"שינוי הערכים" – ברדיצ'בסקי וטשרניחובסקי

יחסו של טשרניחובסקי לשאול המלך עולה בקנה אחד עם "שינוי הערכים" הלאומי, המהפכני, שתבע וניסח מיכה יוסף בן-גוריון (ברדיצ'בסקי, 1865–1921). בדומה לטשרניחובסקי דרש ברדיצ'בסקי שינוי שיעמיד "עברי חדש" שיחליף את "היהודי הישן". העברי החדש יהיה מחויב למסורות חדשות (או לאנטי-מסורות) וייצור לעצמו טקסים פולחניים חדשים. להשקפתו, גישה חדשה אל הקנון המקראי תשנה בהכרח את האופי הלאומי העכשווי.<sup>23</sup> ברדיצ'בסקי העדיף את "הנהו בריוני" (הבריונים), שנפלו על חרבם בקרב על חירות עם, על פני עזרא ונחמיה ש"שבו שבות עם בדמעות ותעניות". לדידו "הסיף יתר על הספר". "אלה שנפלו על חרבם היו יתרים מאלה שנמלטו מבין החומות וטמנו את עצמם בארונות מתים[...]"<sup>24</sup> שמשון שאמר 'תמות נפשי עם פלישתים' הוא גדול משמשון שהיה נמלט עיור.<sup>25</sup> ברדיצ'בסקי העדיף את האדמה הממשית, את המקום הפיזי שעליו נפלו מגיני ירושלים, על יבנה הרחוקה: "אלה שאמרו לנפשם נניח לאויב את האבנים החומריות ונברא יבנה לדורות – לא היו רחבי-ראות. ביבנה [...] נעשתה הנשמה שלנו לנשמה בלי גוף, והגוף – לגוף בלי נשמה".<sup>26</sup> שיריו הכנעניים של טשרניחובסקי, על פי שקד, הם מעין הערה

פואטית על השקפותיו של ברדיצ'בסקי. הם מעין פלטפורמה למסורת הימנית הרדיקלית של התנועה הציונית, כמו בשירו של טשרניחובסקי "מנגינה לי" (1916).<sup>27</sup>

טשרניחובסקי היה שותף ל"שינוי ערכים" זה שהציע ברדיצ'בסקי, שבמסותיו ניכרות שתי מגמות: הראשונה – אנטי-אורתודוקסיות (מורשת תנועת ההשכלה וספרותה); השנייה – לאומיות השרירים (מורשת הרומנטיקה הלאומית באירופה). מדובר בייסודה של מגמה ישראלית נאו-רומנטית, מגמה אנטיטית למורשת יבנה וחכמיה. מגמה זו שואפת ליצור מעין דת חילונית שתרחיק את האדם מן הספר ותחבר אותו אל הטבע, אל המקום הלאומי ואל הכוח הפיזי.

בהקשר זה יש לראות את קרבתו של טשרניחובסקי אל שאל המקראי יותר מאשר לכל דמות תנ"כית אחרת. וכך מגיב המשורר, אליבא דקלוזנר, על דמותו הטרגית של המלך הראשון: "אינני יודע מדוע, אבל מאז היתה טינה בלבי על כל המפורסמים אצלנו לקדושים וטובים למרות כל הרע שעשו. וחשבתי כי רבות העלימו מאתנו למען הצדיק אותם ולהרשיע אחרים – וכן הייתי תמיד מצדד בזכותו של שאל. ויכול היות, כי השם גרם".<sup>28</sup>

גילוי דעת זה של טשרניחובסקי דומה להפליא לגילוי הדעת של ברדיצ'בסקי בכל מה שנוגע לשני המלכים הראשונים של ישראל. בהקשר זה מעיר שקד על הקרבה בין שני היוצרים ביחס לשאל ולדוד, והוא מביא מדברי ברדיצ'בסקי, שמשווה בין דמותו הטרגית של שאל לדמותו של דוד. בשני מלכים אלה טמונות שתי אופציות מנוגדות לרוח האומה, וברדיצ'בסקי קורא לשינוי ערכים ביחס לסמלים היסטוריים ברוחה של האופציה המגולמת בשאל:<sup>29</sup>

שני מלכים היו לנו. [...] שאל ודוד! שאל הוא משכמו ומעלה גבוה מכל העם, אדם יחש, גדול וגיבור רוח. כשבא באותו לילה לפני בעלת האוב לבקש עזר, תוגת עצב תחריר לב כל אדם! וכשנופל על חרכו פן יתעללו בו פלשתים, אז הכל בנו מחריש ומשתומם לגבורת הנפש [...]

שאל לא שר את השיר לה' ביום הציל אותו ה' מידי אויבו דוד, והיה בהיות רוח אלהים עליו, צווה לאחר [לדוד] לקחת את הכנור בידו ולנגן לפני ורווח לו. [...] הנני מצייר לי את שאל מלך ישראל יושב נשען על חניתו ועיניו מביטות להרי ישראל [...]. והוא רואה את הצל בא מרחוק. צלו של דוד. איזו שירה היתה נשאת לנו לפליטה לו פתח המלך הזה את פיו ונתן לנו מנפשו הוא, שירה של עוז נורא היתה לנו. והנה בא דוד [...] והוא היה לנו לפה... דוד הוא אבי שירת ההשתפכות שלנו, אבי תפילותינו. תחת שירת ההתפשטות לכבוש החיים בעוז באה לנו שירת ההשתפכות ושברון החיים. לא נשיר, כי אם נתפלל; לא נחיה בתרועת עוז, כי אם נקונן.<sup>30</sup> [ההדגשות שלי, ר"ש]

ברדיצ'בסקי מעדיף את שירת ההתפשטות הפוטנציאלית ששאל לא נתן לעמו על שירת ההשתפכות – מורשתו של דוד. ניתן אפוא לומר ששירת שאל של טשרניחובסקי מגלה קרבה נפשית, רוחנית והגותית לנקודת המוצא של ברדיצ'בסקי. גם ראוי לחזור ולהעיר

שטרניחובסקי משתמש באותם חומרים מסיפור שאול המקראי שבו הוא מופיע בעיקר כגיבור טרגי שמגשים, כביכול, את תפיסותיו האנטי־אורתודוקסיות, הלאומיות, הרומנטיות (תרתי משמע), הכוחניות והפנאטיסטיות של המשורר, כשבכל אחת מן הבלדות המוקדשות לשאול מוסט הדגש אל אחד המוקדים הללו.<sup>31</sup>

## מוח שאול בעלילת־העל של שאול המקראי וגלגוליה בשירת טשרניחובסקי וזך

השיר הראשון שזך מקדיש לשאול המלך, "מות שאול", פורסם בספר ביכוריו שירים ראשונים (1955), ובו ניתן לזהות התכתבות ברורה עם הסיפור המקראי ועם הבלדות של טשרניחובסקי. זך הצעיר הולך בעקבות טשרניחובסקי הצעיר: שניהם נדרשים לדמותו הטרגית של המלך הראשון ומנצלים את סיפור נפילתו בגלבו על ליצירת נרטיב מדרשי מורחב של עלילת־העל המקראית. באמצעות הסיפור מבטאים השניים את השקפתם ועמדתם האישית כלפי זמנם ומקומם שלהם.

את המפגש המקברי, המקראי, בין שאול לרוחו של שמואל מנצל טשרניחובסקי לצרכיו בבלדה המוקדמת "בעין דור" (1893) (שמואל א כח 11–25). שם, בביתה של בעלת האוב, הן במקור המקראי והן בבלדה, מבשרת רוחו של שמואל לשאול על תבוסתו הלאומית, המשפחתית והאישית בגלבו. נקודת המבט של הבלדה הולמת, עקרונית, את קווי המתאר האידאולוגיים שסרטט יל"ג במונולוג הדרמתי "צדקיהו בבית הפקודות".<sup>32</sup> יל"ג שם שם בפי צדקיהו, האחרון למלכי בית דוד, מונולוג דרמטי, אידאולוגי־משכילי־היפותטי, שעוקצו מופנה כלפי הנביאים ירמיהו ושמואל, הנתפסים בעיניו כנציגי האורתודוקסיה המנוונת את העם. בבלדה מוקדמת זו ניכרת עדיין השפעתה של שירת ההשכלה בגבורתה. אך אליבא דקורצווייל, שירת טשרניחובסקי, שמושפעת מיל"ג ומברדיצ'בסקי, מנסה לפתח אידאולוגיה זו ועלילה זו באופן עצמאי. טשרניחובסקי מקבל מן ההשכלה את הניגוד בין מלך לנביא ו/או כהן:

דת ישראל אשמה כביכול בניוון העם. [...] לא ברבנים החלה צרת העם אלא בנביאים. כל זה מצוי כבר בשירת יל"ג. בעקבותיו הולך טשרניחובסקי [...]. אבל במקום נימה פולמוסית המחניקה את היסוד הלירי, מצטיינת הבלדה בכל הסגולות של סוג שירי זה. יש בה שליטה וירטואוזית בטכניקה של הבלדה. אורה דרמטית, קצב ריקודי, ניצול האפשרויות הדיאלוגיות.<sup>33</sup>

ב"מות שאול" הולך זך בעקבות טשרניחובסקי, אך ב־זמנית חותר תחתיו. מבחינת הסוגה מייצר כאן זך סוג ספרותי שהוא מעין מיני־דרמה, או כפי שהוא מכנה זאת מאוחר יותר – "מערכון שירי".<sup>34</sup> מדובר ביצירה שירית דרמטית, פוליפונית, המפעילה מספר נקודות מבט, עם התערבות מינימלית של דמות מספר/דובר, מתווך ומדריך, נציגו הפורמלי של המחבר המשתמע. עובדה זו מאלצת את הקוראים לבדוק בכל מערכה ומערכה את זהותם ואת מהימנותם של הדוברים השונים שקולם נשמע במערכון. עם זאת, האופי והמתח הבלדיסטי בולטים עד מאוד במערכון שירי ראשון זה. את הבולטות של המאפיינים

הבלדיסטיים במערכון של זך ניתן לייחס להשפעת טשרניחובסקי הן בנושא, הן בתמה, הן באווירה וחלקית אפילו בהשקפת העולם. חלק ניכר מן המוטיבים העלילתיים של המערכון שאובים מסיפורי שאול במקרא, ובעיקר מסיפור מותו בגלבע ומקינת דוד על מות שאול ויהונתן. על אלו באות תוספות והרחבות של זך שאינן קיימות לא במקרא ולא אצל טשרניחובסקי. השימוש בפסוקים המקראיים ובסצנות המקראיות מחזק את אופיו הבלדי של הטקסט בהעניקו לו גוון ארכאי, שמשולב בו גם העל-טבעי. חיזוק נוסף לאופי הבלדי מתמחש בשימוש אינטנסיבי בתחבולות שונות של חזרה, האופייניות גם לקינה העממית-הספרותית. כל אלה משרים אווירה קודרת, טרגית, למערכון בלדיסטי-קינתי זה. ועם זאת זך, כבר בראשית דרכו, דורש את סיפור "מות שאול" בגלבע ככיוון שהוא כמעט הפוך הן לסיפור המקראי והן לבלדות של טשרניחובסקי כפי שיפורט בהמשך.

המערכון של זך מורכב מ-11 תמונות. לכל תמונה-מערכה כותרת משלה והיא מורכבת ממספר סטרופות – בין אחת לשלוש. מספר הטורים בכל סטרופה נע בין טור אחד לתשעה טורים תוך הקפדה על ריתמוס חופשי מגוון.

מערכה ראשונה – "בלילה"

- א. 1. בְּמַחְנֵה יִשְׂרָאֵל/ 2. אֵין אִישׁ עַר/ א2. אֵין אִישׁ עַר/ א1. בְּמַחְנֵה יִשְׂרָאֵל/ ב2. אֵין אִישׁ  
ב. 3. חוֹץ מְשָׁאוֹל בֶּן קִישׁ.

הפתיחה עוסקת בסצנת המפגש הלילי בין שאול לבעלת האוב (שמואל א כח 4-25). כדרכה של הבלדה היא מתחילה במערכה השלישית של הטרגדיה, כשהגיבור הטרגי כבר עומד פנים אל פנים מול גורלו וקצו, כשהוא משלם על חטאתו, על ההיבריס שהפגין בשתי המערכות הקודמות. לבה של המערכה הראשונה במערכון של זך בנוי על חזרה כיאסטית (צולבת) של הטור "אין איש ער" (2, א2), ופעם שלישית (ב2) בהשמטת התיבה "ער". שני הטורים הכיאסטיים בנויים משלוש תיבות בנות הברה אחת, ולכן כל טור עשוי להיקרא כמונומטר פנטמטרי ו/או דקטילי. אך כיוון שכל מילה היא בת הברה אחת, יוצא שהביצוע מחייב הטעמה של כל אחת מן המילים והדגשת יתר של התיבה האחרונה "ער" או של הראשונה "אין". החזרה הכפולה הזו יוצרת מקצב משולש, שעשוי להזכיר את שלוש נקישות הגורל המתדפקות בשער. החזרה המקוטעת (בהשמטה של התיבה "ער") על אותן תיבות בטור ב2 מסמנת בדיעבד את המקצב המשולש הזה. אך הקיטוע עושה יותר מהבלטת המקצב המשולש: הוא מדגיש את גורלו הטרגי של המלך – קצבית ותמטית. ההדגשה התמטית הזו אחראית להפתעה מסוימת לעומת המודל הבלדיסטי. בטרגדיה ובבלדה הגיבור הטרגי נופל בקרב המתנהל כנגד האנטגוניסט שמתייצב מולו. ואילו כאן, שאול מופיע כדמות בודדת ומבודדת, פיזית ומנטלית, תחילה בתוך עמו, "במחנה ישראל" עצמו, כשהאויב הרשמי, הפלישתים, הופך לשחקן-משנה בהתמודדות הטרגית של המלך שנגזר דינו. הטקסט מדגיש את העובדה שאין מדובר רק בשאלה של תרדמה פיזית של "מחנה ישראל", אלא גם, ואולי בעיקר, שבמחנה זה, שהמלך הוא מנהיגו הכריזמטי, אין גם איש אחד שאליו הוא יכול לפנות בצר לו. האלמנט הפרוסודי מדגיש את העובדה שסופו של הגיבור אינו תוצאה של העימות עם האנטגוניסט ההיסטורי, הפלישתים, אלא דווקא תוצאת ניכורו המתגבר והמתעצם בתוך "מחנה ישראל" שלו.<sup>35</sup> אצל טשרניחובסקי מודגשת הדגש היטב דווקא

ההתחברות ההרמטית שבין המלך לעמו, ואפילו לכל ההווה (בבלדה: "המלך"). שאול של טשרניחובסקי הוא ראש־חץ לאומי, שסוחף אחריו או אמור לסחוף אחריו אומה שלמה הדבקה במופת שהוא מציג לה (בבלדות: "על הרי גלבוע", "אנשי חיל חבל").

זאת ועוד; הפתיחה הכיאסטית, המאפיינת לא מעט טקסטים במקרא,<sup>36</sup> מייצרת מתח המוצא את פורקנו בטור החותם את המערכה. טור זה מתייחד כביכול כסטרופה לעצמה, והוא מבליט את מה שהבליט קודם לכן הטור הקטוע (ב2). טור בודד זה מייחד גם הוא, ויזואלית, ריתמית ותמטית, את שאול בן קיש מול "מחנה ישראל", שנרדם בשמירה ואינו "ער" ומודע לסכנה האורבת לו מן האויב הפלישתי, ועל אחת כמה וכמה אינו "ער" ומודע למצוקתו של המלך. ייחוד זה מודגש הן משום שהוא מפרק את החזרה המונוטונית של ארבעת הטורים בסטרופה הראשונה והן משום שהוא טור העומד כסטרופה בפני עצמה.<sup>37</sup> מבנה זה של הסטרופות מדגיש את העובדה שבן קיש הוא האיש היחיד במחנה ישראל. כל השאר הם בחזקת "אין איש" (ב2). השמטת הפועל "ער" מציגה את המלך כאדם היחיד המודע מנטלית בעת הזו לאסון האישי והקיבוצי העומד להתרחש; בבחינת "במקום שאין איש [שאול הוא] האיש". החריזה הסיימית והפנימית המעורבת מחזקת אף היא את ייחודו של האיש בן קיש. היא מחזקת את סופי הטורים כך: א, א, א, א, ב / ב. חרוז א' נשען על מצלול של תנועת הצירה ועל תמטיקה של משפטי שלילה, ואילו החרוז "אין איש" / בן קיש" מדגיש את החיוב ומסייע בהדגשתו של בן קיש כאיש היחיד במחנה ישראל.

המחבר המשתמע "משמיע" לקוראים, במישור התמטי – המחזק במישורי המבנה, התחביר, הריתמוס והמצלול – את ההבחנה שבתוך כל הקהל הישן יש רק אחד, שעתה, לפני הקרב המכריע, הוא האיש המיוחד, וזאת בהתאמה עם תפיסתו של שאול בשירת טשרניחובסקי (ועוד קודם לכן בהגותו של ברויצ'בסקי). זאת, כמובן, בניגוד לתפיסת העורכים המקראיים, שבשלב זה של חיי שאול כבר ראו בו דמות שלכל היותר היא שנויה במחלוקת אם לא פסולה מכול וכול.<sup>38</sup> מכל מקום, המערכה הראשונה מאירה את דמות שאול כמי שהוא משכמו ומעלה, לא רק פיזית, כמו בסיפור המקראי, אלא קודם כול נפשית, תודעתית, כמו בבלדות של טשרניחובסקי: גיבור בעל כושר פעולה וחדות הבחנה בניגוד למחנה ישראל האדיש, הרדום פיזית ומנטלית – וזאת כבר באי־התאמה עם הבלדות של טשרניחובסקי.

מערכה שנייה – "הנביאים (במקהלה)"

- א. *מָה אִם הִקְשֵׁת תִּסּוּג אַחֹרֶי? / מָה אִם הִחָרַב תִּשׁוּב רִיקִים? / מָה אִם שְׂאוּל לֹא יִחְזֹר? / מָה עִם הַמֶּלֶךְ?*  
*מָה עִם הָעָם?*
- ב. *מָה אִם יִכְבֵּד הַקֶּרֶב מֵאֲדָר? / מָה אִם לֹא יִמָּצֵא לוֹ עֵצָר? / עֵזָה, אֲשֶׁקְלוֹן, תִּמְנָה, אֲשֶׁדוּד, / עֶקְרוֹן, גֵּת, גִּזְר. [ההדגשות שלי, ר"ש]*

במערכה השנייה אנו שומעים את מקהלת הנביאים, שמקורה כנראה בעלילות שאול המקראי בשלב עלייתו לשלטון (שמואל א י 5–13) ותחילת נפילתו במדרון (שם, יט 23–24). מקהלת הנביאים מתפקדת כמקהלה בטרגדיה יוונית: מעצימה את הפחדים, את חוסר הביטחון של העם ואולי בעיקר של המלך, אך היא מבטאת גם את עמדתו של



המחבר המשתמע, שהמקהלה מייצגת אותו מסורתית. מקהלה זו מתייחסת לשני פסוקים מקראיים: האחד "קשת יהונתן לא נשוג אחר וחרב שאול לא תשוב ריקם" (קינת דוד, שמואל ב א 22); והשני "ותכבד המלחמה אל שאול" (שמואל א לא 3). המקהלה, בהיותה מקהלת נביאים, רואה מראשית אחרית, והיגדיה הופכים למעין קינה מטרימה. היא צופה את תוצאות הקרב קודם שהתרחש ומבטאת כאמור את הפחדים במישור הפרטי והלאומי. מדובר במבע המבשר ומקדים התרחשות סיפורית כמקובל במודוס הנבואי. סוגת הקינה משמשת תחבולה רטורית, שתפקידה לייצר ודאות לגבי אירועים חזויים, המתוארים כאירועי עבר שהתגשמו בפועל. החורבן העתידי הוא בחזקת ודאי, שמחייב את הקינה העכשווית. העתיד כבר קיים בפועל.<sup>39</sup> הטרמה זו מבוססת, כדרכה של סוגת הקינה, על חזרה מונוטונית, שתפקידה להמחיש ולהעצים את ההלם הנפשי שבו שרויים הסופדים כשהמת מוטל לפניהם. תחבולה זו מופעלת כאן באמצעות חזרה מכנית על סדרה של משפטי שאלה, מלווים חלקם בחזרות מילוליות-צליליות שהודגשו ("מָה אִם"; "מָה עִם"), שאליהן מצטרפות חזרות תחביריות. חזרות אלה מאששות את חוסר הביטחון ואת החרדה מפני הבאות, את תחושת האסון הממשמש ובא. חוסר הביטחון הזה אמור לעבור משאול גם אל הקוראים, או לפחות לגרום להם להבחין בחוסר הביטחון. החזרה האנפורית-הומונימית ("מה אם"; "מה עם") אמורה להעצים את הפחדים הקולקטיביים והפרטיים גם של הקוראים, שמכירים את כל הטרומות ההיסטוריות של העם היהודי בכלל, ואת הטרומות של המאה ה-20 בפרט (מלחמות העולם הראשונה והשנייה, "המאורעות" בארץ ישראל, מלחמת תש"ח, הפדאיון ופעולות התגמול, מלחמת סיני). יש כאן הד לפחדי העבר, ובעיקר לפחדי ההווה והעתיד. הנביאים "יודעים" שהקשת עלולה לסגת אחור, שהחרב עלולה לשוב ריקם, ששאול לא יחזור, שהעם יובס ושלא יימצא לו "עֵזֶר".<sup>40</sup> האווירה הקודרת של המציאות הישראלית שלאחר מלחמת תש"ח, ב"בוקר שלמחרת", מוצאת את ביטויה במקהלת הנביאים.

קינה נבואית זו גם עולה בקנה אחד עם נקודות המבט שמתבטאות בשירים כמו "אהבת מילואים" השם ללעג ולקלס את מיתוס שירות המילואים;<sup>41</sup> "שיר מלחמה", שניתן אולי להצביע עליו כשיר אנטיטטי לשיר "הרעות" של חיים גורי;<sup>42</sup> "הקשר", שגם הוא "מחזה שירי", ואף הוא טקסט שניתן לראות בו נקודת מבט אנטיטטית למיתוס המחתרות של שנות הארבעים,<sup>43</sup> ובעיקר השיר "לחוף ימים",<sup>44</sup> שאינו אלא טקסט ברוטלי, החותר תחת כל הנרטיבים המיתיים הציוניים המכוננים. ניתן לומר אפוא ש"מות שאול" מצטרף אל אותם הטקסטים בקובץ שירים ראשוניים, שבאמצעותם חותר זך תחת האתוס והמיתוס הציוניים. בכך הופך זך ל"רץ מבשר" של תפיסות פוסט-ציוניות המוכרות לנו משנות התשעים של המאה ה-20, תפיסות שהעמידו בסימן שאלה את הנרטיב הציוני ההגמוני. אבל ב"מות שאול" ניכר כי העניין האידאולוגי הוא משני, ואילו החרדה הקיומית, הראשונית, היא שעומדת במרכז הווייתו של המחבר המשתמע.

בלדות של טשרניחובסקי יש פונקציה רטורית ברורה: לעורר, לעודד, לדחוף את העם להצטרף אל "עלילת-העל הציונית", ההרואית, באמצעות המופת המיתית-היסטורי של שאול. בבלדות אלה מתפקד שאול כמודל של נאמנות לעצמו, לעם ולערכיו הלאומיים של המשורר, דווקא בשל סופו הטרגי. לעומתו, המערכון הבלדי של זך מבטא את הפחדים

הַפּרטיים והלאומיים של המחבר המשתמע, כשהטקסט, מבנהו ועלילתו מנטרלים לחלוטין אותן התגברות והתרוממות נפש המאפיינות את הבלדות של המשורר שגר ב"צד השני של שינקין".

מערכה שלישית - "אצל בעלת האוב"

- א. אֱלֹהִים סָר מֵעָלַי, אָמַר. / (צַר לִי מְאֹד) / וּפְלִשְׁתִּים נִלְחָמִים בִּי, אָמַר. / (צַר לִי מְאֹד) / סָר מֵעָלַי אֱלֹהֵי. / וְלֹא עָנְנִי עוֹד.
- ב. לָמָּה תִּשְׁאַלְנִי. הַשִּׁיב. / וְאֱלֹהִים סָר מֵעָלֶיךָ. / לָמָּה תִּשְׁאַלְנִי וְאֱלֹהִים / נִתְּנָה לְרַעְךָ.
- ג. מָחָר אָתָּה מֵת. וּבִנְיָךְ.

מערכה זו מתייחסת לדיאלוג שאול-שמואל בצל קורתה של בעלת האוב, כשקינת הנביאים עוד מהדהדת ברקע. על שאלתו של שמואל "למה הרגזתני להעלות אותי", עונה שאול: "צר-לי מאד ופלשתים נלחמים בי ואלהים סר מעלי ולא ענני עוד" (שמואל א כח 15). ועל כך משיב לו שמואל: "ולמה תשאלני וה' סר מעליך [...] ויקרע ה' את הממלכה מידך ויתנה לרעך לדוד [...] ויתן ה' גם את ישראל עמך ביד פלשתים ומחר אתה ובניך עמי" (שמואל א כח 16-19).

הבלדה "בעין דור" משחזרת אף היא את המפגש הסוראליסטי הזה עם המת שהוזעק מן השאול. רוחו של שמואל נוזפת שם בשאול: "ממחילות רקבון על מה הרגזתני / ולא רצות החיים מה העליתני?" ושם חוזר שאול העין-דורי על תלונתו של שאול המקראי כלפי אלוהיו כדי לתרץ את העלאתו של הנביא באוב: "מה אל יענני? / כי סר מעלי - מה אעשה? ענני!". ותשובת הנביא: "על מריך, גאון לבך אלהים יזעמן! / מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך!".

שאול של זך, המלך הראשון, נאמן לכאורה הן למקור המקראי והן לעמדה ולנעימה האנטי-קלריקלית המאפיינת את הבלדה של טשרניחובסקי. בלדה זו מושפעת, כזכור, מנאום התוכחה של "צדקיהו בבית הפקודות" הגורדוני,<sup>45</sup> שבו המלך האחרון צדקיהו מפנה את תלונתו כלפי ירמיהו נביא החורבן. אבל את המשפט הממוסגר ("צר לי מאוד"), החוזר פעמיים בסטרופה הראשונה של זך, ניתן להבין הן כחזרה העולה בקנה אחד עם המקור המקראי, שתפקידה לבצע ראליזציה והראיה (showing) של מצב רוחו של המלך הנסער בדברו אל שמואל, אך גם כמבע המתנסח דווקא על ידי שמואל. קריאה כזו מאפשרת להבין את הנאמר הן כהשתתפותו של הנביא בצערו של המלך, אבל גם להפך - כמבע אירוני, מנכר, כלפי המלך שסרח והמרה את פי האל ונביאו. אפשרות שנייה זו, אף שאינה ודאית, מציגה את שמואל, העוקץ את המלך ברגע כה קריטי, באור בלתי מחמיא בעליל. לפי פרשנות זו, דמותו של שמואל מוארת כדמות מתנשאת, שאידאולוגיה פונדמנטליסטית מונעת ממנה לבטא אנושיות פשוטה, חמלה אנושית כלפי הגיבור הניצב מולו כאדם שבור, אפילו חטא לפי תפיסתו של הנביא. שמואל ממלא שליחות טרנסצנדנטית, וזו מעבירה אותו על אנושיותו. ובאורח מטונימי, השליח מקרין על המשלח: האל הוא בן דמותו של שליחו - אל הדין, נוקם ונוטר. אלוהיו של הנביא משתמש בפלישתים כשוט להעניש בו את שאול. באופן זה שמואל מצטרף לקואליציה

האנטי-שאוּלית, קואליציה נטולה כל חמלה. קשה להניח שאטימות רגשית זו מזכה אותו באהדת הקורא המשתמע של הטקסט.

ניתוק הקשר בין המלך לאלוהיו מובלט באמצעות חזרה שיש בה אלמנט כיאסטי. הכיאסמוס מעצים את תלונתו של שאול על הסתר הפנים של האל, כשבתוך שני הטורים הצולבים ממוסגר הטור שבו מביע שאול את טענתו העקיפה: ”אלהים סר מעלי [...] [בדיוק בשעה ש] פלישתים נלחמים בי [...] סר מעלי אלהי“. אלוהים מנתק מגע עם נבחרו דווקא ברגע שהוא זקוק לו יותר מכול. בכך הוא מוצג כיישות קטנונית, מתחשבת, נוקמת ונוטרת, כששליחו, שמואל, עוד זורה מלח על הפצעים (”צר לי מאוד“). טור זה, כמו המקור המקראי, מדגיש ששאול רואה את המלחמה בפלישתים כמלחמה אישית: ה”פלישתים נלחמים בי“, לא בנו. המאבק הוא קודם כול אישי, והממד הלאומי הוא משני. זך, גם אם אינו משנה את מהותו של הנרטיב המקראי, מחדד לאורך כל הדרך את הפן האישי הזה. הפלישתים הם מכשיר ביד אל שמתפקד כרואה חשבונות מטפיזי, המבקש להעניש את המלך שגילה עצמאות-יתר. ”גוף ראשון רבים“ האופטימי של טשרניחובסקי ודור תש”ח (”מסביב יהום הסער אך ראשנו לא יישח/ לפקודה תמיד אנחנו/ אנו אנו הפלמ”ח“ [ההדגשות שלי, ר”ש]), מצטמצם לגוף ראשון יחיד, פסימי, ב”בוקר שלמחרת“.

הטור החותם את המערכה המתרחשת ”אצל בעלת האוב“ עומד כסטרופה בפני עצמה (”מָחַר אֶתָּה מֵת. וּבְנִיךָ“). בתור שכזה אין הוא מותיר תקווה, לא רק משום תוכנם של הדברים, אלא גם משום המבנה התחבירי האליפטי. התיבה ”ובניך“ פותחת משפט קטוע. היא מנותקת מכל השלמה מתבקשת, בעיקר כשהיא מופיעה לאחר משפט שלם, קצר ונמרץ של שמואל, המנבא את מותו הוודאי של שאול. לכן מושכת תיבה זו תשומת לב אל עצמה כשהיא מבליטה את חזיון המוות של הבנים כעונש על חטא נורא ולא כעובדה מצערת. שאול חטא, אבל אלוהים ”פוקד עוון אבות על בנים ועל בני-בנים, על שְׁלֵשִׁים ועל רִבְעִים“ (שמות לד 7), בהתאם לנורמה המוסרית-דתית הארכאית של המקרא,<sup>46</sup> עד ספר דברים הגורס ”לא יומתו אבות על בנים ובנים לא יומתו על אבות איש בחטאו יומתו“ (כד 16) וספר יחזקאל הטוען בתקיפות: ”הנפש החטאת היא תמות“ (יח 4). תורת גמול קיבוצית זו אינה מקובלת על הקורא בן המאה ה-20, שכבר הפנים את תורת הגמול המהפכנית, האישית של הנביא יחזקאל. באופן זה ”משמיע“ המחבר המשתמע של זך את עמדתו הביקורתית בעקיפין, אך לא בפחות תוקף, לעומת דיבור ישיר, מפורש, המושם בפי שאול, כפי שעשה טשרניחובסקי בבלדה ”בעין דור“.

במקרא מדבר שמואל על כך שבניו של שאול יפלו, עם כל העם, ביד פלישתים. טשרניחובסקי מוותר על הבנים ומצרף אל שאול רק את העם (”מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך“). שמואל של זך מוותר על העם כליל, ומצרף רק את הבנים תוך הדגשתם (”מחר אתה מת, ובניך“). בכך שוב מדגיש זך, לעומת קודמיו, את הפן האינדיבידואלי על חשבון הלאומי.

המסורת היהודית לדורותיה מבחינה באל כפול-פנים: אל הדין, הנוקם ונוטר למשנאו עד דור רביעי, ואל החסד והרחמים, השומר חסדו לאלף דור.<sup>47</sup> שמואל של זך הוא שליחו של אל הדין, נטול החסד והרחמים. שאול מתגלה בדיאלוג זה קודם כול כבן אנוש נואש,

המתחנן לקורטוב של חסד ורחמים, אם לא מאלוהי הדין, שכבר סר מעליו (עובדה שהטקסט חוזר עליה שלוש פעמים, פעמיים בפי שאול, ואישור סופי על ידי שמואל), אז לפחות משמואל. אך הנוקשות והדבקות במידת הדין של האל ושליו מותרות אותו נטול תקווה ונטול ישע, אדם בודד מול כוחות מתנכלים עצומים לאין שיעור, אימננטיים (הפלישתים) וטרנסצנדנטיים (האל ושליו, המת-החי). שמואל אינו מוכן לסטות כהוא זה מן הקו האלוהי התקיף וממשיך לזרות מלח על פצעיו של שאול, בהתאמה עם המקור המקראי, כשהוא מבשר לו שלא רק הוא ובניו ימותו, גם מלכותו תעבור "לרעך", לדוד, שהוא שנוא נפשו של שאול. הצגתו של דוד כ"רעו" של שאול, שמקורה כבר בסיפור המקראי (שמואל א כח 17), יש בה יותר מאשר אטימות; יש בה קורט של רשעות. זך שומר על היסוד האנטי-אלוהי המאפיין את "צדקיהו בבית הפקודות" של יל"ג ואת "בעין דור" של טשרניחובסקי, אך סוטה מן המאפיינים הלאומיים, ההרואיים של טשרניחובסקי ובני דור תש"ח.

מערכה רביעית - "ויפול"

א. וַיִּפֹּל מִלֵּא קוֹמְתוֹ אֲרָצָה. / וְהָאֲרֶץ קָשָׁה. / אֶפְלוּ לְנִדּוֹן לְמוֹת / מִתָּר לְהִשְׁמִיעַ בְּקָשָׁה.  
 ב. אַךְ הִנְבִּיא שְׁמוּאֵל / יָדַע כִּי אֵין עוֹד מֵה לּוֹמֵר: / כְּשִׁפְלִשְׁתִּים עוֹלִים / הַכֵּל נִגְמָר.

סטרופה א' מתייחסת לתוצאות הדיאלוג שאול-שמואל במקרא: "וימהר שאול ויפל מלא קומתו ארצה" (שמואל א כח 20). הדובר מעצים את מצבו הטרגי של שאול כשהוא מוסיף באירוניה, ספק כתיאור עובדה: "הארץ קשה". על המכה הנפשית שניחתת על שאול מתווספת מכה פיזית של ארץ קשה שמתאכזרת אליו ומכה בו בנפילתו. הארץ האנושית, בת הזוג האוקסימורוני, המשלימה מסורתית את השמים האלוהיים, משתפת כאן פעולה עם השמים. האל הוא "אלהי השמים והארץ" (עזרא ה 11) והארץ חוברת אל השמים ככוח עוין. הארץ ה"קשה" היא גם מטונימיה מטפורית לשמואל ו/או לאלוהיו. מסתמנת כאן אמירה מובלעת של המחבר המשתמע על קשי הלב ושרירות הלב של המערכת המטפיזית. אפשרות קריאה זו מתחזקת כאשר הדובר-המספר עורך השוואה בלתי מחמיאה בין בית המשפט התחתון-האנושי לבין בית המשפט העליון-האלוהי. שאול הוא ה"נידון למוות". אילו היה נשפט בערכאה נמוכה, בבית משפט אנושי, יכול היה להביע, כמקובל, משאלה אחרונה. לא כן בבית המשפט המטפיזי. דווקא שם נחסמת מחווה אנושית זו. כך הופך ביצוע גזר הדין השמימי של שאול לאכזרי ומקומם במיוחד. שמואל אינו רק נציג התביעה, אלא גם תליין נטול רחמים. לכן, אף אם פסק הדין צודק (זה מוטל בספק), הוצאתו לפועל מתבצעת ללא קורטוב של חמלה אנושית. שאול הופך לקרבן תמים, ל-pharmakos (פֶּרְמָקוֹס), לשעיר לעזאזל בעלילה אירונית.<sup>48</sup> הוא כלי משחק בידי כוחות עליונים שרירותיים, בלתי מובנים, שאפילו אינם מאפשרים לו, באכזריותם כי רבה, את מה שנותנים לכל נאשם טרם הוצאתו להורג.

שאול המקראי, שאול של טשרניחובסקי ושאול של זך, שלושתם כאחד מתגלים בביתה של בעלת האוב ברגעי חולשתם. אך כל טקסט חושף מערכת יחסים שונה בין שלושת שחקני המפתח של הדרמה: המלך, שמואל והאל. שוני זה נובע, כמובן, מפרספקטיבה שונה בת הזמן והמקום. חולשתו של שאול המקראי היא פרי חטאתו, ההיבריס שלו. עונשו מוסבר

במושגים של הגמול הצודק, האלוהי, שאין עליו ערעור. שאול של טשרניחובסקי מתפקד בבבלה ”בעין דור“ – ועוד יותר מכך בבבלות המאוחרות יותר – כגיבור טרגי קלאסי, אך נפילתו אינה פועל יוצא של חטאתו. בשאול שלו כבר יש אלמנטים של פרמקוס. רוחו של שמואל מאשימה את שאול בחטא הגאווה, תוך התעלמות משאלתו־האשמתו של בן־שיחו. שאול טוען בחיטים: ”מדוע, הה, מלך על עמך משחתני, / מדוע מאחרי הצאן לקחתני?” ואילו הנביא עונה לו בַּשְׁעוֹרִים: – ”על מריך, גאון לבך אלהים יזעמך! / מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך!“. אי־ההלימה בין השאלה לתשובה מאירה את שמואל באור מפקפק, כמי שטופל על המלך היברים מפוברק. עובדה זו מקרבת את שאול של טשרניחובסקי אל תפקיד השעיר לעזאזל במודוס האירוני. בנרטיב של טשרניחובסקי המלוכה נכפתה על שאול הר כגיגית, ולכן עונשו המטפיזי הוא מעשה שרירותי, נטול כל הצדקה. לפנינו היפוך של הסיטואציה המקראית: המאשים (שמואל) הופך לנאשם, והנאשם (שאול) למאשים. ברגע שהאדם הופך מיצור נאשם למאשימו של האל, הוא הופך לקרבן פתטי שהצדק לִימינו. הקופלט החותם את הבבלה מהפך את שאול מפרמקוס לגיבור טרגי: ”פניו חורו, אך בלבו אין מורא, / ובעיניו מתנוצץ – הַיָּאוֹשׁ הַנּוֹרָא“. חתימה זו מרוממת את שאול של טשרניחובסקי אל מעל לשאול המקראי. דווקא חולשתו חושפת את עֲצָמְתוֹ. מן ה־”יָאוֹשׁ הַנּוֹרָא“, לא מן האל, הוא שואב עצמה אקזיסטנציאלית, דהיינו ממשאביו הרוחניים שלו עצמו. מבחינה זו מתקרב כאן שאול לשני דובריו המוכים של ביאליק: ל”איש האימות זעום העפעפיים“, ב”מגילת האש“, שמבקש בתהום האבדון את שירת החורבן לַצֵּי עֵמוֹ: ”מתהום האבדון העלו לי שירת החורבן“; ולדובר המיואש, הקולקטיבי, בטורים החותמים את השיר ”דָּבָר“: ”למה נירא מות – ומלאכו רוכב על־כתפנו, / ובשפתינו מתגו; / ובתרועת תחיה על־שפתים, ובמצהלות משחקים / אלי־קבר נדה“. <sup>49</sup> זהו ייאוש שמקורו בתמונת עולם יהודי חרב (בן סוף המאה ה־19 וראשית ה־20). ייאוש זה מזרז את שני משוררי ה”התחיה“, עם כל ההבדל שביניהם, להעלות קרבנות טרגיים, הנוטלים על עצמם להתמודד עם אלוהים ואנשים גם כשהם יודעים שגורלם נחרץ, ואולי דווקא משום שגורלם נחרץ ואין להם מה להפסיד. <sup>50</sup>

שאול של זך קרוב מאוד לשאול של טשרניחובסקי. אף הוא נטול אשמה, וכמוהו אף הוא אינו נגוע בהיבריס, ולפיכך עונשו בלתי צודק בעליל. אך גיבורו של זך עושה צעד נוסף המקרבו אל ”גיבורו“ של ”מודוס החיקוי האירוני“. במודוס זה הגיבור הוא כבר קרבן וכן אנוש סתמי, <sup>51</sup> שנבחר באופן מקרי לעלות על המזבח. הפיכתו לקרבן מחזקת את המתעללים בו והמקריבים אותו להנאתם או לאדישותם. זך גם מעצים את שרירות לבם של מאשימו־שופטיו של שאול (האל ושמואל), המתפקדים ככוחות חורשי־רע, כוחניים, שמניעיהם סתומים. שאול של זך אינו שואב עצמה מתוך ייאושו, ולכן הוא מתקרב, אף כי הוא מלך, אל הקטגוריה של החיקוי האירוני, לפחות מבחינת כושר פעולתו. <sup>52</sup> אך זך הצעיר עדיין אינו מנמיך את שאול עד כדי הפיכתו לגיבור אירוני ממש. פשעו הוא בחולשתו האנושית, שאינה מקובלת על הכוחות העליונים המיוצגים על ידי האל ושליחו. הלשון הדיבורית בשלושת הטורים האחרונים של הסטרופה הראשונה, הפולשת אל הסגנון הגבוה שדוברי המערכון נוקטים עד הנה, מחזקת את ההתקרבות התמטית אל המודוס האירוני.

אבל בסיום של סטרופה ב' מתהפכת הסיטואציה המקראית כפי שסורטטה עד כאן. במקרא ואצל טשרניחובסקי מפתו של שאול בגלבוץ היא תוצאה ישירה של העובדה שה' סר מעליו (שמואל א כח 16). כלומר, מדובר במאבקי כוח ושליטה מיתיים בין מלך שחטא בחטא הגאווה לבין האל ושליחו שממציים עמו את מידת הדין; והוא הדין גם אצל זך עד כה. ואילו על פי סטרופה ב' במערכה הרביעית, התבוסה והמוות נובעים מהבדלי כוחות ראליים שבין צבא שאול לצבא הפלישתי ("כשפלישתים עולים / הכול נגמר"). פסיקה זו מציגה את הטענה התאולוגית-מוסרית כחסרת שחר, ואפילו שמואל יודע זאת (וראו שמואל א יג 19-22). סטרופה זו מעמידה אפוא את המערך התפיסתי שמקורו במקרא בסימן שאלה מתריס. ושוב, הטון הדיבורי חותר תחת נקודת המבט הגבוהה, המקראית, ומציג אותה כתואנה שתפקידה להצדיק את ההיטפלות המטפיזית לשאול התמים. המשלב הדיבורי, נטול הפתוס, שראשית מימושו בסטרופה א', מחזק את נקודת המבט העכשווית, הראליסטית. המספר יודע ששמואל עצמו מכיר בסיבתיות הראלית של יחסי הכוחות. לכן הכרה זו מאירה את שמואל באור אירוני, כמי שמגייס הנמקות תאולוגיות, למרות שבסתר לבו הוא יודע את האמת. והאמת היא שיחסי כוחות ראליים ברגע היסטורי נתון הם שחורצים את דינו של שאול ולא התאולוגיה על תורת הגמול שלה. תאולוגיה זו, אם היא קיימת כל עיקר, היא ריקה מתוכן, ותפקידה לטפול על המלך אשמה, שהרי האדם הוא תמיד יצור אשם לאלוהיו.

מערכה חמישית - "הקרב"

- א. יְהוֹנָתָן נִפְל רֵאשׁוֹן. / שְׁנֵי אַבְינָדָב / וּמִלְכִישׁוּעַ.  
 ב. שְׁאוּל הַמֶּלֶךְ, שְׁאוּל הָאֵב, / אֲשֶׁר הִכְעִיס אֶת אֱלֹהֵי / עַד תֵּם הַקָּרֵב.

במערכה החמישית נוטש זך את "בעין דור" כדי "להתכתב" עם העלילה המקראית כפי שהיא מוצגת בבלדה "על הרי גלבוץ" של טשרניחובסקי. כאן מתייחס כבר זך לתוצאות הקרב המקראי: "וינוסו אנשי ישראל מפני פלשתים ויפלו חללים בהר הגלבוץ. וידבקו פלשתים את שאול ואת בניו ויכו פלשתים את יהונתן ואת אבינדב ואת מלכישוע בני שאול" (שמואל א לא 1-2). האמירה "אשר הכעיס את אלהיו" מתייחסת לעימות בין שאול לשמואל לאחר הקרב נגד העמלקים (שמואל א טו).

ביקורת טשרניחובסקי הרבתה לדון בבלדה "על הרי גלבוץ" (1929) וראתה בה את גולת הכותרת של מחזור הבלדות שהוקדשו לשאול. סביר להניח שלא רק איכותה הפואטית של בלדה זו היא שמשכה את המבקרים, אלא גם, ואולי בעיקר, המסר הלאומי העולה ממנה על רקע הזמן והמקום. הבלדה מספרת את מותם הטרגי של המלך ובניו על הגלבוץ על רקע מאורעות תרפ"ט-1929 בכלל ובחברון בפרט.

לדעת קורצווייל, השיר מוקדש לנושא אחד - מותו ההרואי של המלך הקודר - כשכל רגש פרטי, כגון האבהות, מושתק לנוכח המשימה הטרגית.<sup>53</sup> שקד מוצא בבלדה זו חישוף טוטלי של קווי המתאר של הגיבור החילוני-הלאומי: דבקות במשימה ללא תנאי, תוך הקרבת רגש הקיום הפרטי על מזבח הצלחת הלאום, כשהמנהיגות חייבת להציג דוגמה אישית ("נסיכים מנדבים נדבתם פי שלושה"). תפקידה של בלדה זו לספק לאומה סמלי עבר כדי לפרנס

מצבי הזדהות לצורכי ההווה.<sup>54</sup> במאמר מאוחר יותר מוסיף שקד שטשרניחובסקי מבקש בבלדה זו לייצר לאומיות חדשה ולגייס עתודות לאומיות מבין יושבי הגולה, שתפוסנה את מקומם "של נופלים וכשלים".<sup>55</sup> שאול הופך אפוא לגיבור האתוס הציוני, המבקש תקומה מחודשת של העם בארצו. בהמשך לדברי קורצווייל ושקד, מוסיפה מלכה שקד וטוענת שהבלדה מבטאת את הצורך להתגבר על כאב אישי כפועל יוצא מקרבנות אישיים מאוד של המנהיג דווקא, תוך מתן קדימות לאינטרס הציבורי במלחמת מגן לאומית.<sup>56</sup>

זך דבק במיתוס ההקרבה הנאצל, הלאומי, הן המקראי והן זה של שטשרניחובסקי, ובר־זמנית חותר תחתיו. "שאול המלך" הוא ראשית לכול "שאול האב". זך מוותר על תגובותיו הרטריות מלאות הפאתוס של גיבור הבלדה, רטוריקה שהיא הליבה הרוטטת בטקסט של שטשרניחובסקי. הוא חוזר אל הסגנון המינימליסטי, המאופק, של המספר המקראי. דוברו מסתפק בציון שמות הבנים במסדר הנופלים, אך משנה את סדר הנופלים של קודמו. בבלדה הנופל השני הוא מלכישוע, ואבינדב הוא השלישי. במערכון של זך אבינדב הוא השני ומלכישוע הוא השלישי. בכך שומר זך על הסדר שברשימת הנופלים המקראית. אפשר שטשרניחובסקי מיקם את אבינדב שלישי כדי לחרוז עם השורש נ.ד.ב. המופיע בטור "נסיכים מנדבים נדבתם פי שלושה" [הדגשה שלי, ר"ש] ולהדגיש בכך את עקרון תרומתו העודפת של המנהיג. זך מוותר על הרטוריקה המגייסת לטובת אמירה אינפורמטיבית של מסירת עובדות יבשות. רק בסטרופה השנייה משדר הדובר בעל הארשת האובייקטיבית, על דרך העקיפין, את עמדתו הסובייקטיבית: "שאול המלך [הוא בראש ובראשונה] שאול האב". בבלדה של שטשרניחובסקי, שאול הוא קודם כול מלך ורק אחר כך אב. תגובותיו על בשורות האיוב מלמדות שהמטרה הלאומית קודמת לרגשותיו כאדם וכאב. שאול של זך שוב אינו יכול להגיב כך. המפלה בגלבוץ היא קודם כול טרגדיה אישית של אב שאיבד את שלושת בניו. כדאי לשים לב שלגבי יהונתן ואבינדב מציין הדובר את המספר הסודר שלהם. יהונתן ראשון, שני אבינדב, לכן היינו מצפים לחיבה "שלישי" שתקדים או תסיים את הטור לגבי מלכישוע. אך הדובר משמיט תיבה זו. הטור השלישי, "ומלכישוע" בתוכו, עומד כשלעצמו, כאמירה אליפטית המעידה, כנראה, שהדובר אינו אובייקטיבי לגבי ההתרחשויות. לא פחות מכך, יש כאן אולי אמירה שתפקידה לצנן את להט ההתנדבות של שאול של שטשרניחובסקי, המוכן להקריב את שלושת בניו על מזבח העם וחירותו.

הנימה האנטי-אורתודוקסית, שנעדרת בבלדה "על הרי גלבוץ" אך מתקיימת ב"בעין דור", נשמרת אצל זך במערכה החמישית. הדובר מאזכר את "חטאו" של שאול, ש"הכעיס את אלוהיו/ עד תום הקרב". אבל חטאו של שאול, אם אכן חטא, נפרע מבניו על פי המוסכמה של תורת הגמול הקמאית שהוזכרה לעיל. ארגון הטקסט מנחה את הקוראים לחוש את חתירתו של המספר תחת אשיות האקסיומה הזו. הבנים שנפלו על הגלבוץ, יותר משהם בני המלך הם בניו של "שאול האב", והעובדה שהאל פוקד עליהם את עוון האב מאירה שוב את האל באור מפקפק. יתר על כן, הטור החותם את הסטרופה השנייה מדגיש שהאל לא סלח לשאול שהכעיסו אפילו עד תום הקרב ואולי גם לאחריו, על אף שבאותו קרב איבד את שלושת בניו. האל מצטייר כמי שאינו יודע שבעה, נטול רחמים וסליחה אפילו כלפי אב שכול שאיבד את שלושת בניו ביום אחד.

עם זאת, גם שאול של זך, כמו השאולים שקדמו לו, אינו בורח מן המערכה. כמו המספר וכמו שמואל במערכה הקודמת, הוא רואה בה אירוע בלתי נמנע ("כשפלישתים עולים / הכל נגמר"), על אף שהוא יודע שקרב הגלבוע הוא מלכודת מוות לו ולבניו. הוא הולך למלחמה הזו כבן תמותה כבוי, מתוך חוסר בררה והשלמה. הוא מעוצב כחייל בעל כורחו, שהולך להשליך את נפשו מנגד על לוח שחמט של כוחות עליונים ולא כמתנדב למשימה הבוערת בנשמתו. ההרואיזם הלאומי שבא לידי ביטוי בבלדה של טשרניחובסקי, כבר דעך לחלוטין במערכון של זך. המלך ובניו אינם נופלים כשהם מוארים באור יקרות. הם קרבן, שעיר לעזאזל שאינו יכול להיחלץ ממלכודת המוות שנטמנה לו בגלבוע על ידי כוח עליון, הזומם להרע. המלחמה אינה צודקת ואינה בלתי צודקת. היא מלחמה. עוד מלחמה שרירותית, שתוצאותיה הידועות מראש נקבעות מלמעלה או מלמטה. זאת, כמובן, בניגוד לנימה הרווחת בספרות תש"ח, בבוקר שלפני "הבוקר שלמחרת". "הקרב" הוא קרב נוסף, ולא אחרון. מות הבנים הוא מס לתורת גמול בעייתית ולאתוס לאומי בעייתי לא פחות.

מערכה שישית - "העמלקי"

א. וַיִּפֶן אַחֲרָיו וַיִּרְאֵנִי וַיִּקְרָא אֵלַי וַיֹּאמֶר הֲנִי. / וַיֹּאמֶר לִי מִי אַתָּה. / וַיֹּאמֶר אֵלָיו עַמְלָקִי אֲנִכִי. / וַיֹּאמֶר אֵלַי עַמְד נָא עָלַי וּמוֹתֵתִנִּי.  
ב. וַיֹּאמֶר הֲנִי.

המערכה השישית כבר מתרחשת לכאורה מחוץ לטווח הבלדות והטקסטים הרלוונטיים של טשרניחובסקי. מכאן ואילך ההתכתבות החתרנית של זך מתנהלת רק עם הטקסט המקראי. במערכה זו מקום ההתרחשות עובר מן הגלבוע לצקלג. הדובר הוא הנער העמלקי שמותת את שאול, לבקשתו, לאחר התבוסה בגלבוע. על פי המקור המקראי, דוד מתשאל את הנער, ודבריו במערכון של זך נשמעים כתשובה לשאלתו של דוד "איך ידעת כי מת שאול ויהונתן בנו?".<sup>57</sup> טשרניחובסקי מוותר כליל על אפיזודה זו ואינו מאזכר אותה באף אחת מן הבלדות שלו. זך עושה בה שימוש שמחזק את חתירתו האילמת תחת טשרניחובסקי.

במקרא, כידוע, קיימות שתי גרסאות המספרות על מות שאול. על פי שמואל א לא 4-5 מדובר במוות הרואי. נערו של שאול מסרב לבקשת אדונו לפגוע בו. שאול נופל על חרבו ונושא כליו אחריו. על פי שמואל ב א 1-12, שאול מוצא את מותו מחרבו של הנער העמלקי, שהזדמן במקרה למקום המערכה, ועל פי בקשתו של שאול הנרתע מלשלוח יד בנפשו, הוא ממותת אותו. גרסה זו היא כמובן הפחות הרואית מבין השתיים. טשרניחובסקי, היה מעדיף בוודאי את הראשונה, ההרואית יותר, אם היה נזקק לאחת משתי הגרסאות.<sup>58</sup> זך יכול היה לבחור בראשונה, אך הוא מבכר את השנייה, שבה שאול, הגבוה מכל העם, מואר באור אנושי של מי שנרתע מליפול על חרבו ומבקש סיוע מנער עמלקי אנונימי, בן לשבט שהמקרא מצווה להחרימו מעל פני האדמה ולמחות את זכרו מתחת לשמים לעולם ועד.<sup>59</sup> זך מעדיף את החולשה האנושית של שאול על פני גבורתו ההרואית. הוא גם מדגיש את האלמנט האירוני, שמקורו כבר בסיפור המקראי - כששאול מוצא את מותו דווקא מידי עמלקי, בן לארור שבעמים, שאת מלכם אגג ניסה להציל (שמואל א טו 7 ואילך).



דיווחו של העמלקי של זך על הדיאלוג שהתקיים בינו לבין שאול הוא מינימליסטי ביותר בהשוואה למקור המקראי (שמכיל 12 פסוקים עתירי פרטים), מה שמלמד על אותה פואטיקה של הנמכה והפחתה האופיינית לזך. המספר המקראי ידוע כמספר הנוקט פואטיקה מינימליסטית של המעטה (understatement), נטולת פתוס ועתירת פערם, תוך הימנעות קיצונית מהחצנת רגשות.<sup>60</sup> זך נוטל את האפיזודה המקראית הזו, המינימליסטית, ומכווץ אותה עוד יותר, עד שבהשוואה אליה הטקסט המקראי נראה עשיר עד להפריז (overstatement). הוא משמיט, למשל, את תיאוריו של העמלקי ביחס למצבו הנפשי-פיזי של המלך (פסוק 9) ומתמקד בניסיונו של שאול לזהות את העמלקי, כשבסיפור המקראי עניין זה הוא שולי. אגב כך הוא עוקף את הסיטואציה העיקרית: רגעיו האחרונים של האב-המלך-שאול (זו תופסת בטקסט של זך רק טור אחד, אמנם מובלט, הטור האחרון בסטרופה א'). טיפול זה בסיטואציה המכריעה בחייו ובמותו של הגיבור המקראי הוא המעטה שבהמעטה בהשוואה למקור המקראי, שהוא עצמו כבר מטפל בסיטואציה על דרך האנדרסטייטמנט.

הטור המבודד, החותם את מעמד הדיווח של העמלקי (”וַיֹּאמֶר הַנְּנִי“), הוא מביך. בסיפור המקראי (פסוק 7) נכתב: ”וַיֹּאמֶר הַנְּנִי“, כתשובה של הנער העמלקי לשאלתו של שאול: ”מי אתה?“. בטקסט של זך, אם לא נפלה בו טעות דפוס (וַיֹּאמֶר בַּמְקוֹם וַיֹּאמֶר, כמו בטור 3), לא ברור מיהו הדובר ולאיזה עניין מתחברים הדברים. בהנחה שאין מדובר בטעות דפוס, סביר להניח שאת שתי המילים האלה מצטט העמלקי כמילותיו האחרונות של שאול על הגלבוע טרם מותו. התיבה ”הנני“ יש בה, אליבא דרש”י, אופציה של ”לשון ענווה“ ו”לשון זימון“.<sup>61</sup> האליפטיות של הטקסט של זך מאפשרת כמה השלמות, אחת מהן, בעקבות רש”י, היא הבעת נכונות של שאול למות: ”הנני [בוא והמיתני]“. אפשרות שנייה היא שתיבה זו היא האחרונה שהספיק שאול לבטא לפני מותו, ולקוראים אין אפשרות להשלימה בוודאות בדרך זו או אחרת, אלא לראות בה ניסיון של המלך לומר דבר-מה ללא הצלחה, לאו דווקא דבר-מה הרואי.

מערכה שביעית - ”הקינה“

אֵל טַל וְאֵל מָטָר / עַל הַגְּלְבוּעַ. / בְּחֹר וְטוֹב הָיָה / וְגִבּוֹהַ.

אָהֵב מֵאֵד אֶת הַנְּגִינָה. / דָּוִד נִגֵּן וְהָיָה שְׁמֵעַ. / אֶךְ אֲלֵהִים אָהֵב אוֹתוֹ / יוֹתֵר גְּבוֹהַ.

המערכה השביעית מזמנת באופן טבעי, על פי סדר הדברים בעלילה המקראית, את קינת דוד. ”הקינה“ מסנתזת ו”משוחחת“ עם שלושה טקסטים מקראיים: א. קינת דוד; ב. הסיפור המקראי על שאול טרם המלכתו; ג. סיפור הצגתו הראשונה של הנער דוד בחצר שאול כאיש יודע נגן, שתפקידו להסיר בנגינתו מעל המלך את הרוח הרעה המבעתת אותו.<sup>62</sup> המספר המקראי שם את הקינה בפי דוד, לאחר שנודע לו, מפיו של הנער העמלקי, על מות שאול ובניו. זך מפקיע את הקינה מפיו של דוד ונותן אותה בפיו של דובר אנונימי. תיאורו של שאול כמו גם סיפור הנגינה הופכים כאן לחלק מן הקינה. זו מתייחסת לשלוש נקודות בעלילת שאול בסדר הבא: הסוף, ההתחלה והאמצע. באופן זה הופכת פרשת חייו של שאול לסיפור-קינה אחד, מתמשך, חובק כול. הדובר מציג את שני המלכים הראשונים בהיסטוריה היהודית לא כגיבורי קרבות, אלא כבעלי מכה משותף: שניהם אוהבי נגינה.

מכנה משותף זה יכול היה, בפוטנציה, למחוק את היריבות שביניהם. הבחור הטוב והגבוה היה צרכן מושבע של מוזיקה, ודוד השלים אותו בהיותו מבצע מושלם של אותה המוזיקה ("דוד ניגן והוא שמע"). אבל שני הטורים החותמים את הקינה נפתחים בתיבת "אך" ("אך אלהים אהב אותו / יותר גבוה"), מה שמעמיד את האמירה הזו כהיגד שסותר את האמפתיה המובעת בקינה ואת הקרבה הפוטנציאלית שבין השניים.

האשם העיקרי ביריבות בין השניים, דווקא על רקע המבע המוזיקלי שעשוי היה לקרבם, הוא האל. אלהים אהב את שאול יותר גבוה, משמע – דרש משאול סטנדרטים שהאחרון לא היה מסוגל לעמוד בהם. בכך מציב הדובר את האל כגורם שאחראי בלעדית לחיי הגיהינום של שאול ולמותו בגלבו. שאול אולי היה "בחור טוב", וגבוה (מכל העם), אבל הוא היה רק בן אנוש. התביעה האלהית מבן אנוש להיות יותר גבוה (לאו דווקא פיזית, אלא רוחנית, מוסרית, ערכית, ולהתקרב ל"צלם אלהים") סופה להמיט קינה עליו ועל חייו שלא יכלו לעמוד בציפיות האלוהיות. כבר אין מדובר כאן במסכת היחסים המקראית בין האל לבין המלך שהמרה את פיו כפי שהדברים מוצגים במקרא, בבלדה "בעין דור" ואפילו בסטרופות הקודמות במערכון של זך. אין מדובר במחלוקת דתית, לאומית, מוסרית, אלא בדרישות בלתי אפשריות מבן תמותה, אפילו הוא גבוה משכמו ומעלה מכל העם. האל, בדרישותיו הבלתי סבירות, הופך את חייו של האדם לגיהינום. נפילתו של שאול בגלבו, ובניו עמו, היא פרי הבאושים של דרישותיו החונקות של האל, שרצה את שאול יותר גבוה ממה שזה יכול היה לשאת.

מערכה שמינית – "אסור להגיד"

- א. אֵל תִּגְדֹּדוּ בְּגַתְּ / אֵל תִּסְפְּרוּ בְּכָל־ל. / אֵל תִּבְשְׂרוּ, אֵל תִּגְלוּ / כִּי נִפְל.
- ב. אֵל תִּשְׂרְפוּ אֶת גּוֹפוֹ. / אֵל תְּצוּמוּ. / אֵל תִּקְבְּרוּ אוֹתוֹ. / אֵל תְּנוּמוּ.
- ג. יָנוּם / וְ אֵל | הַהֲדַגְשָׁה בַּמְקוֹר, ר"ש.

המערכה השמינית ממשיכה את "הקינה". לאחר הסטייה מקינת דוד שהתרחשה במערכה הקודמת, חוזר הדובר וממשיך את הקינה המקורית. התיבה "אל", שהועמדה בפתיחה מתקשרת אל הטור הפותח את "הקינה" המקראית ("אל טל ואל מטר"), אך כאן היא גם ממומשת כחזרה אנפורית, הנשנית בראשי כל הטורים, פרט לטור 4, שתחילת המשפט התחבירי שלו בטור 3. סכום ההופעות של תיבה זו הוא שמונה, והיא שאולה, כאמור, מקינת דוד המקראית. תיבה זו מופיעה גם במונולוג הבלדי של שאול בשיר "על הרי גלבו",<sup>63</sup> שאף הוא, כאמור, מתאר את מות שאול בגלבו עם הדהודים לקינה המקראית. חזרה אובססיבית זו על תיבת השלילה "אל" מחזקת לכאורה את התנגדותו של הדובר המקראי (דוד?) לפרסום דבר מותו של המלך, שעלול להעלות את המורל בערי הפלישתים, בחוצות גת ואשקלון, ולהורידו במחנה ישראל. אך מניעיו של הדובר הזכי לשלילה נחרצת זו שונים לחלוטין, כפי שעוד נראה להלן.

דוברו של זך פותח בציטוט של הפסוק המקראי כלשונו בקינת דוד,<sup>64</sup> אך קוטע את הצלע הסינונימית, בטור השני, תוך סילוק הקולוקציה "חוצות אשקלון", שאותה הוא ממיר בתיבה הדיבורית "בכלל". שבירת קולוקציה לקסיקלית זו מרסקת את "המליצה" המקראית,

הגבוהה, המוכרת והאוטומטית, תוך הצבת משלב סגנוני דיבורי־עכשווי של אמצע המאה ה־20. עם זאת, הדובר חוזר אל המשלב הגבוה בטור השלישי, כשהוא שוב מצטט מקינת דוד (וגם כאן תוך קיטוע) באמצעות השימוש בתיבה "תבשרו": "אל תבשרו" בהקבלה סינונימית כמעט ל"אל תגלו". ההתנגשות בין משלבי הסגנון, המקראי והעכשווי, הדיבורי, יוצרת לא רק עימות לשוני סגנוני. כל עימות בין משלבי סגנון שונים הוא גם עימות בין שתי נקודות מבט. במקרה שלנו ההתנגשות היא בין נקודת מבט הרואית, בת העבר, הן המקראי והן זה של טשרניחובסקי, ובין נקודת מבט מנמיכה, פרוזאית, בת ההווה האנטי־הרואי. הקורא והמאזין להתנגשות זו מתבקש להכריע איזו מנקודות המבט עדיפה על המחבר המשתמע, ולא פחות מזה – עליו עצמו.

קינת דוד על שאלו ויהונתן מבקשת לרומם את השניים, להפוך אותם למופת אנושי לעם ישראל לדורותיו, כשני גיבורים אלמותיים. הקינה מבקשת להפוך את מותם למנוף ליצירת מורשת קרב ואתוס לאומי, שלאורם יתחנכו הדורות הבאים כולם.<sup>65</sup> דוד המקראי אוסר, כאמור, לספר את דבר נפילתם של שאלו ויהונתן, משום שאינו רוצה לשפוך דלק על מדורת השמחה לאיד של הפלישתים הערלים. זך אמנם מתחיל בטור זהה לדברי דוד בקינתו ("אל תגידו בגת"), אך כדי להנחיל מסר שונה לחלוטין, המנוגד למסר של הקינה המקראית. המקונן של זך אינו מבקש להציב את ההרואיקה של שאלו ויהונתן כמופת היסטורי שתפקידו לעצב אתוס לאומי הרואי. האיסור שמטיל דוברו על סיפור מותו של שאלו אינו נקשר כלל לחשש מפני שמחתן של בנות הערלים, אלא נובע מן החשש שהסיפור יהפוך דווקא (ולמעשה כבר הפך) למיתוס מכונן. סיפור מותו של שאלו אסור לו שיהיה מסופר "בכלל", לא בגת ולא בשום מקום אחר. יתר על כן, אסור לשרוף את גופו של שאלו, אסור להפוך את יום מותו ליום אבל לאומי המתקדש בצום, אפילו לקבור אותו אסור, אולי מחשש שקברו יהפוך לאתר עלייה לרגל. הדובר מבקש, כך נראה, להפקיע את סיפור מותו של שאלו מידי ההיסטוריה והמיתוס הלאומיים ולהחזירו אל חיק הטרגדיה האישית של אדם פרטי שמת במלחמה שנכפתה עליו בעל כורחו. אין כאן קינה על "איך נפלו גיבורים ויאבדו כלי מלחמה", יש כאן קינה על שאלו האדם שמת במלחמה, שאחראי לה אל טרנסצנדנטי רחוק, מרוחק ומנוכר, שקשה לא להכעיסו ובוודאי שאי־אפשר לבן תמותה לעמוד בדרישותיו. החתימה של מערכה זו: "אל תנומו. / ינום הוא" מעוררת את הקוראים מצד אחד לעמוד על המשמר (מפני מי?) ומצד אחר לאפשר לשאלו לנום, להתרחק מדפי ההיסטוריה. ובוודאי שאין להטריחו כמת־חי, כרוח רפאים, נוסח הופעתו של שאלו בבלדה "על חרבות בית־שן" של טשרניחובסקי וכמו שמואל בשלושת הטקסטים הנידונים (מקרא, טשרניחובסקי, זך). את המיתוס המכונן הזה של סיפור מות שאלו וקינת דוד יש ליישן, להרדים, לא לעורר. זה מה שמשדר לנו העימות בין שתי נקודות המבט, זו המיתית וזו בת אמצע המאה ה־20.

מערכה תשיעית – "הנעם"

- א. מי יהיה עֲכָשׁוּ מִלֶּךְ / והוא מת? / מי יהיה לָנוּ לְמִלְךָ / כְּעַתָּה?
- ב. הַמְחַרְשָׁה חוֹרֶשֶׁת בְּשָׂדֶה. / חוֹרֶשֶׁת בְּשָׂדֶה הַמְחַרְשָׁה. / הַמְחַרְשָׁה בְּשָׂדֶה חוֹרֶשֶׁת.
- ג. מי יאֲמַר כְּעַתָּה / לְלֶכֶת וְלָרֶשֶׁת?

המערכה התשיעית מתפנה לעסוק "בבוקר שלמחרת", אז והיום. זך נוטש בה את הסיפור המקראי וטווה סיום משלו לסיפור נפילתו של המלך בגלבו. מעניין להשוות בנקודה זו בין הנרטיב של זך לזה של טשרניחובסקי, שאף הוא אינו מסתפק בכתובים ומרחיב את הסיפור המקורי. טשרניחובסקי מתייחס לאירועים אלה בשתי בלדות, האחת מוקדמת – "על חורבות בית־שן" (1898) והשנייה מאוחרת – "אנשי חיל חבל" (1936).<sup>66</sup>

בלדה "על חורבות בית־שן" שאול מתפקד כמת־חי לאחר שראשו נערף על ידי פלישתים (שמואל א לא 8–10). שלמה יניב מזהה בלדה זו כ"בלדת רוחות", שבה מצטייר שאול כמלך־צל בלדי, בדומה לקיסר ב"שני הגרנדרים" של היינריך היינה.<sup>67</sup> מת־חי זה הוא מן הראשונים בשירה העברית החדשה, שמופיע כגיבור בלדי, אך בעל צביון לאומי־הומניסטי מובהק, דבק בייעודו כמושיע לאומי על אף כישלונו הטרגי; גיבור בודד המבקש לנקום את נקמת צבאו המובס. אלא שהאל עוצר בעדו: "ויקרא למשיחו אז: הרף! / [...] / כה אמר אלהים גם יָקָם / סלחתי לכל שֶׁפְּכֵי הדם! / סלחתי, כי בחסד אֶנְקָם!". מדובר בהתנצחות אידאולוגית בין האל לבחירו המודח. שאול מבקש נקם פיזי, ראשוני. אלוהיו מעדיף נקם סובלימטיבי המבוסס על חסד.<sup>68</sup> המשורר נוטש את העימות האידאולוגי, המשכילי, שעדיין מוצא את ביטויו בבלדה "בעין דור". שאול, כמת־חי, שוב אינו מתייצב כנגד שליח האל, שמואל, המת־החי של "בעין דור", אלא מתעמת עם האל בכבודו ובעצמו, כשלכאורה הוא מקבל את עמדתו ההומניסטית של האל המבקש לנקום באמצעות הסליחה והחסד הנוצריים. אלא שלדעת קורצווייל, התערבות אלוהית זו אינה מקובלת על המשורר. על כך הוא למד מן הסיום המפתיע של השיר, שעומד בניגוד להתנגדותו של המשורר בשיריו האחרים להשקפה הרווחת ביהדות. לדעתו, טשרניחובסקי מזדהה עם תאוות הנקם של המת־החי – נקמה לאומית פיזית. עוד הוא טוען כי טשרניחובסקי קרוב ברוחו לתפיסתו הלאומית־ההיסטורית של ברדיצ'בסקי, וסופה של הבלדה הוא לכן מלאכותי.<sup>69</sup> אם נתרגם את דברי קורצווייל ללשון בת זמננו, כי אז דברי האל אינם מקובלים על המחבר המשתמע ולכן האל הוא "דובר בלתי מהימן". אלא שקורצווייל טוען את הטענה המעניינת הזו בלי שינסה להוכיחה בהתייחסות מפורטת לטקסט הספציפי הזה, ומן המפורסמות היא ששירת טשרניחובסקי אינה מתיימרת כלל ועיקר לשמור אמונים לקו אידאולוגי אחיד ולהשקפת עולם אחת לכל אורך דרכו השירית. כך או כך, שאול מתפקד בבלדה זו כגיבור טרגי לכל דבר ועניין.

בלדה "אנשי חיל חבל", שנכתבה על רקע מאורעות 1936 (המרד הערבי), מדגיש טשרניחובסקי את מוטיב הנאמנות ההרואית של אנשי שאול למלכם המת. כאן כבר מדובר בדבקות באתוס ובמורשת הגבורה של המלך הטרגי, שלדעת המחבר המשתמע יש לגזור מבלדה זו ולהנחילה לדורות הבאים. נאמנותם של אנשי שאול למלך המת נובעת במישרין מן המופת שהציג להם שאול במסכת חייו, חיים של נאמנות קיצונית לערכים שנחשבו בעיניו כחשובים מן החיים בכלל ומשלו בפרט. לדעת קורצווייל, בלדה זו חסרה כל יסודות אידאולוגיים, ובה ריכז המשורר את המוטיבים העיקריים משיריו הקודמים על המלך הטרגי. המלך, הגיבור המת, נמצא בין גיבורים, בין אנשיו. הם, החיים והמתים, הטבע, נחל המים, רכסי ההרים, העמקים, נוף המולדת – הכול אחדות חגיגית ועצובה. הם נושאים נפשם לשלום נצחי ולאחדות שאין להפריעה. האויבים מבחוץ ומבפנים, אלה

שגרמו לקרע הטרגי בחייו של שאול, לא יפריעו עוד: ”זר לא יכירנו, אף לא בן-עמי, / ואפילו עבד זה בית הלחמי“.<sup>70</sup> לדעת אליעזר שביד, יש בבלדה זו מסר שאופייני לטשרניחובסקי בכלל: גילום מונומנטלי של רגש הנאמנות בניצחוננו על הזמן. הצעידה המשותפת, העיקשת, הלילית, של אנשי יבש גלעד – הנושאים את גופת מלכם המת לקבורה – מבטאת את ניצחון הנאמנות המוחלטת. בכל דרכיו היה שאול הנאמן הטוטלי (”היבגוד הליש במעון טרשיו?“). סיבת אסונו הייתה בגידת דוד ”בית הלחמי“, אך גם בנפילתו היה נאמן לעצמו ולעברו, ועל כך גם שילם בחייו. את גמולו קיבל בנאמנות מוחלטת של אנשיו ושל הדורות הבאים. נאמנותו לעצמו ולעברו הותירה אותו מנוכר, מבודד ונבגד. אבל בדידותו זו היא גם ניצחוננו הגדול. דווקא במותו הגשים שאול את עצמו.<sup>71</sup>

להרואיקה זו אין זכר ב”מות שאול” של זך. המלך מת, והעם הנפחד והמודאג זקוק מידית למנהיג חדש. לכן הוא מבקש בדחיפות יורש! מלך חדש (שמואל א ח 5), יהיה אשר יהיה. הנאמנות לשאול ולביתו אינה בראש סדר יומו של העם. השאלה: ”מי יהיה לנו למלך / כעת“ (ההדגשה שלי, ר”ש) נשאלת על ידי דובר קולקטיבי בגוף ראשון רבים. קול זה עדיין אינו מכיר את ההיסטוריה, משום שדוד עדיין אינו חלק מן העומק ההיסטורי-התרבותי שלו. מותו של המנהיג מייצר אווירה של אי-ודאות, של פחד מפני הבאות. אך בכך לא די. העם המתקשה להישאר ללא מנהיג מושיע, גם מוטרד לא פחות מעניין נוסף: למצוא את המלך שיצביע על המשך הדרך, על המשך פרויקט ההתנחלות (”מי יאמר כעת / ללכת ולרשת?“). העם רוצה להמשיך את הורשת הארץ, להרחיב את גבולותיה, פרויקט שעדיין לא הסתיים, לדעתו (בדומה למצב שלאחר מלחמת תש”ח בישראל, של גבולות ”הקו הירוק“). הסתלקותו של שאול, כך רואה זאת העם, עלולה לעכב את כיבוש הארץ. לא גורלו של שאול המנהיג והנאמנות לו נמצאים במרכז, כמו אצל טשרניחובסקי, אלא פחד מצד אחד ורצון להשלים את ירושת הארץ מצד אחר.<sup>72</sup> יש לשים לב ששאלת המשך ירושת הארץ אינה רלוונטית כלל ועיקר לסיפור המקראי על שאול בכלל ועל מותו בגלובע בפרט. השאלה שמעלה העם במערכון של זך היא שאלה שרלוונטית למציאות הפוליטית של זך הצעיר: מהם גבולותיה של ישראל הצעירה שלאחר מלחמת תש”ח? שאלה זו רחוקה מלקבל מענה גם בימינו.

ושמא יש כאן גם דיאלוג סמוי, אירוני, עם שתי הסטרופות החותמות את ”מנגינה לי“ של טשרניחובסקי, שם מצהיר דוברו המתלהם של השיר שהדם הזורם בעורקיו הוא ”דם כובשי כנען“ ש”אינו נח“ והוא מנגן בו ”מנגינת דם ואש“: / עלה בהר וְרָעַץ הַכָּר, כל-מה- שתראה – יֵשׁ! / [...] / וכבשו הארץ בחזקת-יד ונאחזתם בה, / ובניתם בנין-עד לדור הקם לכם, הבא!.<sup>73</sup> מול קריאת הקרב הלאומית והבוטה של טשרניחובסקי ללכת ולרשת, מציב זך את שאלת התם המיתמם: ”מי יאמר כעת / ללכת ולרשת?“

בשלוש הסטרופות של המערכה התשיעית מופעלות שתי טכניקות של חזרה – זו האנפורית: ”מי יהיה“, ”מי יאמר“ בסטרופות הראשונה והשלישית; וזו הכיאסטית, המתקשרת להופעתה המשולשת והתמוהה משהו של ”המחרשה“ בסטרופה השנייה.<sup>74</sup> חזרות אלה מצוות כמובן ”דרשונו“. צוין לעיל שהקול הדובר במערכה זו הוא קולו של העם. עד כה ניתן היה לזהות דוברים שונים, שדיברו על פי רוב בגוף ראשון יחיד. כיוון שנקודת המבט

הקולקטיבית, הלאומית של "גוף ראשון רבים" נדירה בשירת זך, ויחסו אליה, כידוע, שלילי,<sup>75</sup> נשאלת השאלה כיצד מתייחס המחבר המשתמע אל הקול הזה? כמו כן, עד כאן נקודת המבט, כפי שניתן היה לנחש אותה מבין השורות (ואולי גם בעקבות "בעין דור" של טשרניחובסקי), אינה רק אנטי-אלוהית, אלא גם אנטי-מלוכנית. כביכול, הטררגדיה של שאול היא שבכלל הפך למלך. לכן, האם משניתנה לעם רשות הדיבור משתנה גם נקודת המבט האנטי-מלוכנית? האם העם מבטא הרגשה אותנטית של פגיעות משום שהוא חש עצמו מיותר, מאוים וחשוף מול הסכנה הפלישתית? האם משום כך הוא מבקש לעצמו שוב מלך-מנהיג, כפי שדרש בשעתו העם המתוסכל משמואל (שמואל א ח 5)? או שמא העם דורש לעצמו מלך חדש רק כדי להמשיך ולהגשים את פרויקט ההתנחלות (בהתאם לשני הטורים החותמים את הסטרופה)? האם חייב הקורא להישאר נאמן לנקודת המבט של שמואל המקראי (ושאר דוברי המערכון) שראה (ושרואים) בבקשת העם מרד אנטי-אלוהי (שם, 6-7), או לקבל את תביעת העם למלך כתביעה בעתה ולראות בשמואל מייצג אנכרוניסטי של עמדה אידאולוגית שעבר זמנה נוכח המציאות ההיסטורית הקשה?

הסטרופה השנייה במערכה זו מקשה על הקוראים עוד יותר. בסטרופה זו העם עובר מן השאלה על המלך העתידי אל המחרשה החורשת בשדה תוך חזרה אובססיבית כיאסטית, שאין לה דבר עם תהיית העם בסטרופה הקודמת. מה הקשר בין המחרשה העיקשת לבין בקשת העם למלך? אין ספק שהקוראים מוזמנים לתהות על הקשר בין שתי הסטרופות ולהביא בחשבון שהשלישית חוזרת שוב לעניין המלך. הופעתה של המחרשה שחורשת שוב ושוב, שתי וערב בשדה, במבנה התחבירי והסמנטי של הסטרופה, מתכתבת עם פזמון העמל והמולדת שהיה חביב על מנהיג תנועת העבודה, אברהם הרצפלד: "שורו הביטו וראו"<sup>76</sup>. מחרשה ציונית זו, כיצד היא מתקשרת לבקשת העם למלך? האם היא עומדת בניגוד לתביעת העם, או שהיא מאשרת אותה? האם העיקר הוא במחרשה החורשת, שממשת את האידאל של ההתיישבות העובדת: "דונם ועוד דונם, עז ועוד עז", או שמא היא מדגישה את העובדה שאם אין מלך לא יהיה מי שיגן על המחרשה הציונית בחרבו (כגרסת תנועת ז'בוטינסקי), כיוון שרק מלך ו/או מנהיג כריזמטי יוכל להמשיך את תנופת ההתיישבות ("ללכת ולרשת")?

זאת ועוד; קורא שתר אחר היפותזה פרשנית שתלכד את הסיטואציה המסופרת ותיתן לה משמעות, עשוי להרהר בעובדה שהמחרשה החורשת בשדה מונעת, אולי, את הכרתו של מלך מוריש ומצווה חדש. מחרשה זו עומדת מול וכנגד מעשה ההמלכה בעת שהיא מעלה את סיפור המלכתו הראשונה, כנראה, של שאול: אנשי יבש גלעד מחפשים להם מושיע בכל גבול ישראל כדי שיושיעם מנחש מלך בני עמון. הם מגיעים אל גבעת שאול, מְתַנִּים את צרתם לפני העם: "וישאו כל העם את קולם ויבכו. והנה שאול בא אחרי הבקר מן השדה, ויאמר שאול מה לעם כי יבכו [...] ותצלח רוח אלהים על שאול" (שמואל א יא 1-13) [ההדגשה שלי, ר"ש]. הקשר לסיפור המלכת שאול מתחזק גם בהמשך, כאשר העם פונה אל שמואל וטוען באזניו, לאחר הניצחון המזהיר: "מי האומר שאול ימלוך עלינו תנו האנשים ונמיתם" (פסוק 13) [ההדגשות שלי, ר"ש]. כלומר, שאול, על אף שכבר הוכתר כביכול למלך בפרקים הקודמים (ט-י), אינו ממחר לממש את זכותו ואת חובתו לשלוט ולהנהיג לאחר הכרתו. הוא ממשיך לחרוש או

לרעות את הבקר בשדה, ורק הסכנה המרחפת על בני עמו/שבטו ביבש גלעד מנתקת אותו, בעל כרחו מן השדה.

מילוי הפערים במערכה זו אינו חד־משמעי, והתוצאה: קיים קושי לקבוע מהו יחסו של המחבר המשתמע לעם המבקש יורש למלך, כמו גם למחרשה החורשת בשדה. האם המחרשה מחזקת או מחלישה את רצון העם לראות יורש? ואולי המחרשה היא בכלל חלופה למלך המבוקש? האם המחבר המשתמע בעד או נגד ההמשך של ”ללכת ולרשת“<sup>77</sup> ולא פחות מביך, האם עמדת המחבר המשתמע ברורה לו, ואת אי־הוודאות הוא מטיל על הקורא כחלק מן האסטרטגיה הרטורית שלו, כשהוא עצמו נבוך ומיטלטל בין שתי האופציות הנזכרות? יש לזכור שטקסט זה נכתב לאחר מלחמת תש”ח, בשעה שהמשורר אולי עדיין לא גיבש סופית את עמדתו אל מול המפעל הציוני שאת מלחמתו לחם במלחמה ההיא.<sup>78</sup>

כך או כך, במבנה המערכה נוצר מתח בין החזרות – זו האנפורית שמשדרת אי־ביטחון לאומי, וזו הכיאסטית שמשדרת אובססיה לאומית. התוצאה: אי־בהירות סמנטית, המזמנת מילוי פערים שגורר משמעויות שונות, שהן לעצמן מעמידות בסימן שאלה את עלילת־העל הציונית, אם כי ללא הכרעה ברורה.

מערכה עשירית – ”המלאכים“

- א. חֲכִינוּ לְךָ הַרְבֵּה זְמַן. / חֲכִתָּהּ גַם הָרוּחַ. חֲכָה גַם הַיָּם. / חֲכּוּ הַשָּׁמַיִם וְכֹל צְבָאָם. / חֲכִינוּ לְךָ הַרְבֵּה זְמַן.
- ב. הַגִּשְׁם יוֹרֵד מִן הַשָּׁמַיִם / אֲבָל מֵאִיפֹה יוֹרֵד הַדֶּם, שְׂאוּל? / הַגִּשְׁם יוֹרֵד מִן הַשָּׁמַיִם / אֲבָל אֵיפֹה יִלְמַד אָדָם. שְׂאוּל, / לָאֵהָב אֶת הָאָרֶץ שְׁעֵלֶיָהּ הוּא שְׂתוּל?
- ג. מֵה לֹא סְלוּחַ, מֵה לֹא מְחוּל / אִם לֹא נִתֵּן לוֹ לָאֵהָב אֶת הָאָרֶץ, שְׂאוּל?

המערכה העשירית זונחת לא רק את המקור המקראי אלא גם את הטקסטים של טשרניחובסקי. אגב שימוש בתחבולת החזרה, היא מעבירה אותנו מן הארץ אל השמים, לקבלת הפנים שעורכים המלאכים למלך המת. הפעל ח.כ.ה מופיע כתיבה ראשונה בכל ארבעת הטורים הראשונים של הסטרופה הראשונה (”חֲכִינוּ / חֲכִתָּהּ / חֲכּוּ / חֲכִינוּ“), כשהטור הרביעי הוא חזרה מדויקת על הראשון. בסטרופה השנייה שוב חוזרים שני טורים זה על זה, אך הפעם טור 3 חוזר על 1. שוני נוסף בין שתי הסטרופות הוא שבראשונה החזרות הן סינונימיות, כולם מחכים זמן רב לשאול: המלאכים, הרוח, הים, השמים וכל צבאם. האם יש בכך עדות למרד אנטי־אלוהי? כל ”המחכים“ ללא יוצא מן הכלל מבטאים אמפתיה למצבו של שאול בניגוד לעמדתו של האל כפי שבאה לידי ביטוי הן במקרא והן במערכה השלישית של המערכון הזכי. מקהלת המלאכים נוקטת עמדה עצמאית, שאינה משועבדת לנקודת המבט האלוהית כפי שהיא מוצגת על ידי שמואל, זה המקראי וזה של זך.

הבנה זו מתחזקת בסטרופה השנייה. המלאכים מתנסחים בתקבולת ניגודית, כשהתיבה ”אבל“ מציגה בכל טור זוגי את הניגוד השלילי לטור האי־זוגי, החיובי: ”הגשם יורד מן השמים“ (חיובי); ”אבל מאיפה יורד הדם, שאול?“ (שלילי). הדם, כמו הגשם היורד מן

השמים, משקה את האדמה, והגשם מבשר תחייה והתחדשות; הטור השני שואל על דם שאול ובניו, והוא מבטא מוות ולא תחייה, בשונה מהבלדה "על הרי גלבע", שבה הדם השפוך עשוי לבשר על תחייה. בצמד הטורים השני שוב חוזר הגשם היורד מן השמים (חיובי); וניגודו – בשאלה רטורית "אבל איפה ילמד אדם. שאול, / לאהב את הארץ שעליה הוא שתול?". התשובה לשאלה רטורית זו, כך נראה לי, היא שלילית: אין לשאול מקום ואין לו אפשרות ללמוד לאהוב את הארץ שבה הוא שתול.<sup>79</sup>

ראוי לשים לב שהרוח, הים, השמים והגשם היורד מהם עשויים להתקשר אינטרסקטואלית עם סיפור הבריאה. סיפור המתחיל ברוח (אלוהים) המרחפת מעל למים (ביום ראשון) ובהבדלת המים שמעל הרקיע (השמים) מן המים שמתחת לרקיע, הים (ביום השני). סיפור הבריאה האופטימי ("וירא אלהים כי טוב" – שש פעמים); "וירא אלהים את-כל-אשר עשה והנה-טוב מאד" (בראשית, א 31) – מבטא את "פנטזיית הזהב" שמקלקל דמו השפוך של הבל (בראשית, ד 8-12), אשר מחבל סופית בהגשמת הפנטזיה כאוטופיה נפשית-מטפיזית.<sup>80</sup>

התמימות, ההיתממות, או האירוניה הסרקסטית, הבאות כולן לידי בטוי בשאלת המלאכים: "אבל מאיפה יורד הדם?" מעידות שמות שאול ובניו בגלבע הוא קודם כול כישלון אלוהי, בלי קשר לשאלה "מאיפה יורד הדם". השאלות הרטוריות של המלאכים ("מאיפה", "מאיפה") מלמדות שלמעשה לא ניתן ללמוד לאהוב את הארץ, לא אידאולוגית ולא רגשית, בשל אותו דם שלא ברור מהיכן הוא יורד, אבל ברור שהוא יורד.

המלאכים חותמים את דברם בסטרופה השלישית של המערכה בשאלה נוספת: "מה לא סלוח, מה לא מחול / אם לא נתן לו לאהב את הארץ, שאול?". השאלה מתנסחת גם כאן בצורה מעורפלת. לא ברור מה לא סלוח ולא מחול, ולכן גם לא ברור למי היה צריך לסלוח ולמחול. האם לשאול שהכעיס את שמואל ואלוהיו? האם לשמואל ששאול אינו יכול לסלוח ולמחול לו, ואולי לאל עצמו? מות שאול ובניו הותיר אחריו איזו עננה מרחפת, שמחייבת מחווה של סליחה ומחילה, אך נותרת ללא מענה. אבל אם המלאכים אינם יודעים את התשובה – מי חכם וידע? אך דבר אחד בכל זאת ברור: הסליחה והמחילה קשורות ביכולת לאהוב את הארץ, את "המקום", את "אמא אדמה", אך כיוון שלא ניתן לשאול לאהוב אותה, גם הסליחה והמחילה נותרות ללא כתובת, ו"פנטזיית הזהב" נותרת תלויה בין שמים לארץ – לא לבלוע, לא להקיא.

לכך יש להוסיף את העובדה שגם היא מעורפלת: מישהו לא נתן, ואינו נותן גם עתה, לשאול לאהוב את הארץ שבה הוא שתול. כלומר, אם בסטרופה ב' נשאלה השאלה "איפה ילמד אדם [...] / לאהב את הארץ" [הדגשה שלי, ר"ש], בסטרופה ג' נקבעת עובדה: שאלת ה"איפה" אינה רלוונטית, משום שבשום מקום "לא נתן לו [לשאול] לאהב את הארץ" שבה אמור היה להיות שתול. משמע, שאול של זך לא למד לאהוב את הארץ ואינו יכול ללמוד לאהבה, משום שמעולם לא ניתנה לו ההזדמנות לאהוב אותה. שאול של זך היה תמיד זר, מנותק, "תלוש" ואחר בניגוד לבני דורו, הצברים בני דור תש"ח, שגם אם כשלו ונפלו על חרבם, הם מבטיחים: "הן נקום, והגחנו שניית כמו אָז, וְשָׁבְנוּ שְׁנִית לְתַחֲהָ /



נִדְדָה אֵימִים וְגְדוֹלִים וְאֶצִּים לְעִזְרָה. / כִּי הִכַל בְּקִרְבָּנוּ עוֹד חַי וְשׁוֹצֵף בְּעוֹרְקִים... וְלוֹהֵט. / [...]/ עוֹד נְשׁוּב, נִפְגֵּשׁ, נַחְזוֹר כְּפָרְחִים אֶדְמִים<sup>81</sup>. ואולי משום שלא למד לאהוב ולא ניתן לו לאהוב את הארץ שבה כביכול היה אמור להיות שתול, אולי על כך האל, השמים (ואולי גם כל צבאם?) אינם יכולים לסלוח ולמחול לו. כך סביר בעיני להבין את משפט השאלה המעורפל הזה, הבנה שגם עולה בקנה אחד עם טקסטים אחרים מן העשור הראשון של זך כמשורר. אפשר, אך לא בוודאות, לחוש כאן את רגש האשמה של המחבר המשתמע, רגש אשמה של ”התלוש” הנצחי שאמור, על פי האידיאולוגיה הציונית ועל פי הלך הרוח של תש”ח, להיות שתול, ילידי, מקומי, לאהוב את הארץ, ואף על פי כן הוא חש עצמו אחר, זר, מנוכר, בלתי מאוהב בעליל.

מערכה אחת עשרה – ”במקהלה”  
 מֶה לֹא סְלוּחַ, מֶה לֹא מְחוּל/ אִם לֹא נִתֵּן לוֹ לְאַהֵב אֶת הָאָרֶץ, שְׁאוֹל?

שני הטורים החותמים את המערכון הם המשך וחזרה של שני הטורים החותמים את שירת המלאכים. ומכיוון שהדברים נאמרים ”במקהלה”, והמערכה השנייה נאמרה גם היא על ידי ”הנביאים (במקהלה)”, ניתן אולי לומר שמקהלת הנביאים מצטרפת למקהלת המלאכים לפינֵלָה אחד גדול בשמים ובארץ. באופן זה לפנינו מקהלה קוסמית שחוזרת ומאשרת את גזר הדין האלוהי שנחת על שאול, הזר, הנכרי, האחר האולטימטיבי, שלא ניתן לו לאהוב את הארץ, או שלא ידע איפה ללמוד את אהבת הארץ שבה היה שתול.

## סיכום

שאל המקראי נתפס כגיבור לאומי שסרח ונענש בצדק, מנקודת מבטו של העורך המקראי, על כך שהמרה את פי האל. שאל של טשרניחובסקי נשאר גיבור לאומי, שנענש על לא עוול בכפו על ידי אל פונדמנטליסטי, אך ברגעי התעלות הוא עשוי לממש את השיבה אל גן העדן האבוד, לממש את ”פנטזיית הזהב” (בבלדה ”המלך”). שאל שלו הוא מופת לדבקותו של הגיבור הטרגי ביעודו הלאומי, ולכן הוא מודל שחובה לדבוק בו וליישמו בראשית המאה ה־20. זאת בניגוד לשאל המקראי, שהוא מופת מפוקפק שיש להתרחק ממנו. לטרגדיה של שאל התנ”כי אין כפרה; גם לטרגדיה של שאל של טשרניחובסקי אין כפרה משום שהגיבור לא חטא מנקודת מבט לאומית ומשום שהטרגדיה שלו היא אות קין דווקא על מצחם של האל ושליחו שמואל. בשאל של זך יש מאפיינים הלוקוחים הן מן הסיפור המקראי והן מן הבלדות של טשרניחובסקי, אך הוא מרחיק לכת. הוא מאמץ את הנורמה התרבותית הרואה בשאל גיבור שהוא משכמו ומעלה, אך מגיבור לאומי שאל הופך לגיבור כלל־אנושי, נטול זיקה לאומית ואפילו אנטי־לאומי. מדובר בגיבור שהוא בו־זמנית גם תלוש ואנטי־גיבור, לכן הוא דמות אוקסימורונית, החוזרת, במידת מה, אל ”התלוש” של ספרות התחייה. שאל של זך הוא האחר, שנבחר להיות שעייר לעזאזל. האחריות לאחרותו מוטלת על האל ונביאו שמואל. בשיר זה, זך עדיין אינו מרחיק לכת ואינו אומר שאחרות זו היא אינהרנטית. כוחות מיתיים זוממים, חיצוניים, הם האחראים לעובדה ששאל הוא האחר האוניברסלי, שנענש על ידם למרות שהם שבחרו אותו והפכו

אותו לפרמקוס (עם בניו) על לא עוול בכפו. התייחסותם של הכוחות הזוממים, האל ושמואל, לאחרותו של שאול נתפסת כהתאכזרות על-אנושית. "מות שאול" של זך אינו רק אות קין על מצחו של האל, הוא אות קין על מצחו של הסיפור המיתי, הפרדיגמטי כולו, על "עלילת-העל" הארכיטיפית, בהמחזו את נפילתו של מי שנבחר שלא בטובתו והפך עקב כך לזר, לנכרי, לקרבן אקזיסטנציאלי.

עד זך נתפס שאול כדמות הרואית, טרגית, שחטאה או הוחטאה בחטא ההיבריסי. המחבר המשתמע של העלילה המקראית מתגלה כבעל נקודת מבט מורכבת כלפי גיבורו: מעריך, שופט, מרחם – תלוי בסצנה המתוארת. המחבר המשתמע של טשרניחובסקי הוא חד-ממדי יותר, מעריך נלהב. המחבר המשתמע של זך הוא חמקמק מקודמו, אך בשורה התחתונה ברור שאין הוא שופט את שאול. ספק אם הוא מעריך אותו – הוא בעיקר מרחם עליו, מזדהה עם חולשתו, המתגלה כאין-אונות אנושית של "גיבור" שבזבז את חייו ביעוד שהוטל עליו שלא בטובתו. התחושה היא ששאול הוא מופת לאדם, שעל אף גבורתו בזבז את חייו ואת חיי בניו בשמו של ייעוד שלא הוא בחר בו. למרות תסכולו של שאול, לא היה בו הכוח להסתלק מהיעוד הזה ולמרוד בו. ולבסוף נענשו הוא ובניו על ידי אותו כוח שבחר בו ליעוד שאותו הוא דחה נפשית.

את אחרותו, זרותו ונכריותו של שאול של זך יש לקרוא כנגד הקנון המקראי, אל מול הבלדות המרוממות של שאול טשרניחובסקי ולאורו של ה"שורו הביטו וראו" ההרצלדי שצוטט לעיל. זך מציג כאן חלופה נרטיבית המשקפת את "הבוקר שלמחרת", שמצד אחד היא עדיין מחויבת ל"עלילת-העל הציונית" ומצד אחר ובו-זמנית היא חותרת תחתיה.

ולבסוף, עוד הערה שעשויה להיות פתח לדיון ולמחקר-המשך: מירצ'ה אליאדה ובעקבותיו פאול נוימרקט,<sup>82</sup> מבחינים בין שני זמנים עיקריים שבהם האדם פועל: (א) "זמן החולין, הקונקרטי" שהוא זמנם של חיי היומיום והשגרה, ובו שוהה הפרט מרבית חייו; (ב) "הזמן הקדוש, המיתי" שהוא זמן שקוטע את שגרת היומיום ומאלץ את הפרט לפעול במישור קמאי, פיזי ומנטלי. הזמן הקונקרטי הוא חסר פשר, ואילו הזמן המיתי עמוס משמעות לפרט ולחברה. תחולתו רק בתקופות "חשובות", בפעולות פולחניות או תוך כדי מעשים מכריעים אחרים, כגון מלחמות או עתות משבר לאומי. הפרט, השומר על חייו מכל משמר בזמן האחד, מוכן להפקירם ולהשליכם מנגד בשעה שהוא עובר לספירה של הזמן הקדוש. תסמונת השלכת-החיים-מנגד היא תסמונת של הדחקה וחזרה אל טקסי הקרבה עצמית אב-טיפוסיים. בחזרה זו שמבצע הפרט בהתאם לפרטיטורה של הריטואל הקמאי, הוא משליך עצמו, מדעת או שלא מדעת, לחיים מיתיים, חיים שנתגלו לראשונה בעבר הקדום אצל האבות הארכיטיפיים יצירי המיתוס. כלומר, אדם המשליך נפשו מנגד בהוויתו של הזמן המיתי, פועל ברמה פולחנית, אב-טיפוסית, ארכיטיפית.

עד אמצע שנות החמישים של המאה ה-20 הולכים הספרות העברית בכלל ושירי שאול בפרט בעקבות המודל המקראי. מודל זה מפעיל את הגיבורים בזמן היסטורי משברי, חוזר ונשנה, שמנקודת מבט לאומית מזמין (אך לא מחייב) את נוכחותו האינטנסיבית של הזמן הקדוש מתוך הזדהות עמוקה עם המודל הקמאי. חלק לא מבוטל מגיבורי הספרות העברית

משליכים את נפשם מנגד, כחיילים על לוח שחמט מיתי שעמו הם משתפים פעולה מתוך בחירה, מי יותר (למשל, שאול של טשרניחובסקי, של אלתרמן, וגיבוריו של גורי בפרחי אש ועד עלות השחר)<sup>83</sup> ומי פחות (למשל, שאול של אמיר גלבווע, של עמיחי ושל גורי המאוחר).<sup>84</sup> הספרות צומחת החל משנות החמישים המאוחרות של המאה ה-20 חותרת יותר ויותר תחת הדומיננטיות היחסית שהקנתה הספרות העברית עד אז למקומו של הזמן הקדוש באתוס הארץ-ישראלי. אחד המשוררים הבולטים שדחו את הזמן המיתי, כבר מראשית דרכו, היה והווה נתן זך. שירי שאול בשירה העברית החדשה הם רק מקרה סימפטומטי בולט לאימוצו הבלתי מעורער של הזמן הקדוש ולכן גם לדחייתו החלקית ו/או השלמה עם שינויי האקלים התרבותי-היסטורי. שאול של זך הוא כנראה הראשון, ולכל הפחות אחד מן הראשונים, בשירה העברית החדשה, במקביל ל"דוד הצעיר" של יהודה עמיחי,<sup>85</sup> שאינו יודע מה לעשות עם גבורתו ועם ראשו של גוליית בשדה הקרב המיתי של הזמן הקדוש. קרב הביניים ההרואי שבין דוד לגוליית מועבר, מנקודת מבטו של דוד הצעיר, אל זמן חולין קונקרטי, בעוד שההמון המריע לו ולגבורתו שרוי עדיין באקסטזה, כמי ששרוי עדיין בזמן קדוש, מיתי.

אוניברסיטת חיפה

המכללה האקדמית לחינוך, אורנים

## הערות

- 1 וראו, Shlomith Rimmon-Kenan, "The Story of I: Illness and Narrative Identity", *Narrative* 10(1), 2002, pp. 9-27.
- 2 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007, עמ' 13-14.
- 3 אשר למטבע הלשוני "עלילת-העל הציונית", ראו גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ד, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 14-17.
- 4 על הספרות העברית החדשה כמדרש ראו: Nehama Aschkenasy, "Introduction: Recreating the Canon", *AJS Review* 28(1) (April 2004), pp. 3-10. במבוא זה לחוברת המוקדשת כולה לספרות העברית כמדרש, סוקרת אשכנזי ביבליוגרפיה עשירה בנושא זה. אשר לזיקתה של התנועה הציונית לסיפור המקראי, ראו שם, עמ' 6. באותה חוברת כלולה גם מסתו החשובה של גרשון שקד: "Modern Midrash: The Biblical Canon and Modern Literature", *AJS Review* 28(1) (April 2004), pp. 43-62.
- 5 ראו יוסף קלוזנר, "יוסף האפרתי מטרופולוביץ (1770-1804)", היסטוריה של הספרות העברית החדשה, א, ירושלים: אחיאסף, 1960, עמ' 193-199. ראו גם: אברהם שאנן, "מלוכת שאול" להאפרתי", הספרות העברית החדשה לזמניה, א, תל אביב: מסדה, 1967, עמ' 97-101; גרשון שקד, "מבוא", גרשון שקד (ההדיר וצירף מבוא והערות), יוסף האפרתי - מלוכת שאול, ירושלים: מוסד ביאליק, 1968, עמ' 7-36. שקד מרחיב על דמות שאול הן בספרות העולם והן בספרות העברית החדשה.
- 6 שאול טשרניחובסקי, שירים, ירושלים ותל אביב: שוקן, תש"י, עמ' 29-31, 425-426, 377-384, 427-430, 496-497, 551-553, בהתאמה.

- 7 וראו, למשל: גרשון שקד, "חמישה שירים על המלך שאול": על שיריהם של טשרניחובסקי, אלתרמן, פן, גלבוש ועמיחי, חשא - למרחב, 5/6/58, 23/5/58, Shaked, הערה 4 לעיל, עמ' 62-55; וכן: Bargad Warren, "Poems of Saul – A Semiotic Approach", *Proof texts* 10(2) (May 1990), pp. 313-334.
- 8 נתן זך, שירים ראשונים, ירושלים: המס"ה, 1955.
- 9 סימפטומטית להזנחת טקסט זה במחקר היא העובדה שמלכה שקד אינה מוכרה כלל יצירה זו במחקרה על המקרא בשירה העברית החדשה, על שני חלקיו, העיוני והאנתולוגי (מלכה שקד, לנצח אנג'ל: המקרא בשירה העברית החדשה, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2005).
- 10 קיטא – קיץ: "שלהי דקייטא קשיא מקייטא", בבלי, יומא כט ע"א. וראו אצל טשרניחובסקי: "על תל הערבה", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 706; וכן ב"עמא דהבא": "בערבי שלהי דקייטא", שם, עמ' 820; "הרבורים שלנו", שם, עמ' 839.
- 11 ראו "שירים לאילאיל", שם, עמ' 449-457.
- 12 ראו, למשל, נתן זך, "תה מתחת לעצים – אידיליה", צפונית מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979, עמ' 37-41; "ליגדה – ג'ו או אהבה לרוח – אידיליה", שם, עמ' 42-52; "אידיליית ליל חורף", כיוון שאני בסביבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 268-271.
- 13 טשרניחובסקי, "ברוך ממגנצה", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 181-208.
- 14 טשרניחובסקי, "לנוכח פסל אפולו", שם, עמ' 72-74.
- 15 ראו פתיחת שירו של ביאליק "לבריי": ח"נ ביאליק, חיים נחמן ביאליק - שירים תרנ"ט-תצ"ד, (מהדורה מדעית), דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: אוניברסיטת תל אביב ודביר, 1990, עמ' 131.
- 16 טשרניחובסקי, "הנאוה מדילסברג", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 102-103.
- 17 טשרניחובסקי, "קקנאיז", שם, עמ' 313. מוקדש כ"זכר לנשמת ברנר".
- 18 זך, כיוון שאני בסביבה, הערה 12 לעיל, עמ' 233-234. ראוי לציין שלכל אורך הדרך זך מרבה יחסית להזדקק לדמויות מפתח שליוו אותו לאורך חייו: יוצרים, סופרים, משוררים, ציירים, ידידים ובני משפחה, כמו גם דמויות בדויות מעולם הספרות. את כל האינוונטר הזה הוא מנצל ליצירת קישורים אינטרסקטואליים שמצריכים בדיקה זהירה. בספריו הראשונים הוא מרבה להזדקק לדמויות מעולם הספרות והמיתולוגיה, ואילו בספריו המאוחרים יותר קיימת הזדקקות לדמויות בנות הזמן, בשר ודם. עיון בקטלוג שמות זה יצביע על המרחב התרבותי-ספרותי של זך בהתפתחותו.
- 19 באחת מהרצאותיו באוניברסיטת חיפה הודה זך שאינו מסוגל להתחבר לשירתו של ביאליק.
- 20 אגב, שירתו המוקדמת של זך אינה ממלאת אחר דרישתו, בת הזמן, לשירת חוויה אישית קונקרטי, וזאת בשל אופייה המופשט, הלא-קונקרטי.
- 21 ראו, למשל, את שיריו של טשרניחובסקי מ-1882 והלאה: "חרבי אי חרבי", "מחזיונות הנביא", "בליל חנוכה", "לעשתורת שיר ולבל", "מות התמוז", "מנגינה לי", "עשתרתי לי", "חזון נביא האשרה", "בתי נפש לעשתורת" – לעומת השירים האנטי-מלחמתיים של זך, שירי הפליטים והתיירים המזדמנים מ-1955 ואילך, למשל: "שיר מלחמה" (שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 28-30); "לחוף ימים", שם, עמ' 39-40; "מאכס מת" (שירים שונים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1960, עמ' 42-44); "סרו'נט וייס", שם, עמ' 47-48; "ודוי מלחמה", שם, עמ' 49-50; "פתאום ראיתי את העולם", שם, עמ' 81; "אני אזרח העולם", שם, עמ' 88-89; "ששה שירים ממטולה (כל החלב והחלב, תל אביב: עם עובד, 1966, עמ' 8-10);

- “נופים” (צפוניות מזרחית, הערה 12 לעיל, עמ’ 105); “התבנית והנוף”, שם, עמ’ 107; “ולמוות יש ממשלה”, שם, עמ’ 126-127; שירי “השני והשלג” (אנטי מזיקון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ’ 51-69), ובעיקר השיר “יבשת אבודה”, שם, עמ’ 61-62. שיר זה מן הראוי להשוות לשיר המוקדם “לחוף ימים”. וראו לסוגיה זו: ראובן שהם, “נתן זך נוחת לחוף ימים”, או: אנחנו כהיסטוריונים חדשים”, ישראל 2 (2002), עמ’ 173-188; ראובן שהם, “בעולם של נתן זך גם פרוץ מֶפֶךְ הוא זר”, מחקר ירושלים בספרות עברית כ (תשס”ו), עמ’ 309-355.
- 22 זך נולד בברלין ונותר על פי עדותו “יָקָה/ מְדַפְּלֵם”. טשרניחובסקי למד רפואה בהיידלברג וכמה שנים קודם לעלייתו ארצה חי בברלין. אפשר שהזיקה הזו לתרבות הגרמנית, הקדם-נאצית, גם היא מקרבת את זך לטשרניחובסקי.
- 23 Shaked, הערה 4 לעיל, עמ’ 46-47.
- 24 רמו לר’ יוחנן בן זכאי, שנמלט מירושלים הנצורה בתקופת אספסיאנוס בארון קבורה. כשעמד בן זכאי לפני המצביא הרומי ביקש את “יבנה וחכמיה”. ביבנה זו מתחילה המסורת האורתודוקסית הנמשכת עד ימינו. על פי בבלי, גיטין, נו ע”ב.
- 25 מיכה יוסף ברדיצ’בסקי, “פירורים”, כתבי מיכה יוסף בן גוריון - מאמרים, ב: שינוי־ערכי, תל אביב: שטיבל, תרצ”ו, עמ’ סא-סב. אגב, ראשיתה של תפיסה כזו אפשר לזהות כבר בפואמה של מיכ”ל (מיכה יוסף לבנון), “נקמת שמשון”, שירים, תל אביב: דביר, התש”ט, עמ’ 17-19.
- 26 ברדיצ’בסקי, “ציונים”, כתבי מיכה יוסף בן גוריון, הערה 25 לעיל, עמ’ עד.
- 27 טשרניחובסקי, שירים, הערה 6 לעיל, עמ’ 277-278. וראו: Shaked, הערה 4 לעיל, עמ’ 48.
- 28 על זיקתו המיוחדת של שאול טשרניחובסקי לשאול המלך ראו אצל יוסף קלוזנר, שאול טשרניחובסקי, ירושלים: הוצאת הספרים שעל יד האוניברסיטה העברית, 1947, עמ’ 291-292; וכן ראו במאמרו של ברוך קורצווייל, “דמות המלך שאול”, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ”ד, עמ’ 231-245. המובאה מופיעה שם בעמ’ 231-232. וראו לאחרונה: חיים גורי, עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית, א, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, 2008. שם, בעמ’ 124-125 מספר גורי על מקומו של התנ”ך בחינוך דורו ומביא את האנקדוטה שלהלן הקשורה ביגאל אלון, טשרניחובסקי ושאל המלך. בפגישה של טשרניחובסקי עם בני כפר תבור אמר המשורר: “צאו וראו כמה גדול היה שאול המלך. את ההיסטוריה כתבו מלחכי הפנכה של דוד. אבל אפילו הם לא הצליחו לגמד את קומתו. ואם ככה יצאה דמותו מתחת ידיהם, קל לשער מה גדול באמת היה האיש הזה”.
- 29 שקד, הערה 7 לעיל.
- 30 ברדיצ’בסקי (מ”י בן גריון), “חזון ושירה” ג’ (“ההתפשטות וההשתפכות”): “למהות השירה”: מאמרים - דברי ספרות - שירה ולשון, א, תל אביב: שטיבל, תרצ”ו, עמ’ נכ”ג.
- 31 התייחסות לבלדות ספציפיות של טשרניחובסקי תבוא בהמשך, בעת הדיון בשירו של זך “מות שאול”.
- 32 יהודה ליב גורדון, “צדקיהו בבית הפקודות”, כתבי יהודה ליב גורדון: שירה, תל אביב: דביר, תשי”ט, עמ’ צח”קא.
- 33 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ’ 234-235. וראו גם: טשרניחובסקי, “מחזיונות נביא השקר”, הערה 6 לעיל, עמ’ 95-103.
- 34 כפי שמסוג אותו זך ב”לתולדות המוסיקה”, כיוון שאני בסביבה, הערה 12 לעיל, עמ’ 267-262. ראו גם “הקשר”, שאף הוא בנוי על אותה סוגה ספרותית: שירים ראשונים, הערה 8 לעיל,

- עמ' 31-38; וכן: "המוות בא אל סוס העץ מיכאל", שירים שונים, הערה 21 לעיל, עמ' 119-121; ואפשר אולי לשייך לכאן גם את "השיר על הזמיר", שם, עמ' 109-115.
- 35 יש כאן אולי טקסט שהוא "רץ מבשר" לעמדתו של נתן זך במסתו המאוחרת יותר: "הסופר בחברת ההמונים", אמות א (ג) (אוגוסט-ספטמבר 1964), עמ' 7-34. במסה זו הוא תוהה על גורלו של המשורר הרגיש בתוך חברת ההמונים המנוכרת שבתוכה הוא חי.
- 36 התקבולת הכיאסטית היא מאבני היסוד של מבנה הפסוק, הפסקה ולעיתים גם היחידה השירית הנאומית כולה הן בסיפורת, הן בחוק והן בשירה ובנבואה. וראו: ויקרא יא 24-28; במדבר טו 36-35; ישעיהו א 21-26, ב 3, טז 6-12, כו 8-13, כח 15-18, נה 7-8, ס 1-3; עמוס ה 4-6א; איכה א (הקבלה כיאסטית בין חמשת הפסוקים הראשונים לחמשת האחרונים בתוספת שימוש באקרואטיכון), איכה ב (הקבלה כיאסטית בין שלושת הראשונים והאחרונים וארבעת האמצעיים 10-13); ועוד כהנה וכהנה.
- 37 אגב, גם המבנה הכיאסטי במקרא מאופיין בכך שלעיתים קרובות אבר אחד הוא נטול הקבלה, ובדרך כלל אותו אבר הוא משמעותי וייחודי במבנה כולו.
- 38 אף כי ניתן להסיק מסיפור שאלו ובעלת האוב שהמחבר המשתמע לפחות חצוי ביחס לדמותו הטרגית של גיבורו.
- 39 וראו: ירמיהו ז 29; ט 9; ט 16-19; יחזקאל יט 1, כו 17, כז 2, 32, כח 12, לב 2, 16; עמוס ה 1.
- 40 זאת בניגוד למלחמת מצפה, שבה היכה שמואל את הפלשתים. המלחמה שם הסתיימה בקידוש אבן מאבני המקום ששמואל נתן לה את שמה: "אבן העזר", כי "עד כאן עזרנו אלהים" (שמואל א ז 12). מקהלת הנביאים מרמזת שלא בכל מערכה תימצא לעם ישראל אבן עזר אלוהית.
- 41 זך, שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 22-23.
- 42 שם, עמ' 28-30.
- 43 שם, עמ' 31-38; והשוו עם השיר "קשר" של חיים גורי, הפותח את מחזור השירים "זכרונות העבר הקרוב" (שירי חותם, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1954, עמ' 41). המחזור כולו והשיר "קשר" בפרט, שהוא בן זמנם של שירים ראשונים, מסרטט את גיוסו של ה"אני" הדובר למחתרת הפלמ"ח ואת החוויות המכוננות של הדובר במחתרת. כדאי לתת את הדעת על כך שבשנה שבה ראה אור שירי חותם, פרסם זך ביקורת קשה על ספרו השלישי של חיים גורי (נתן זך, "התמימות, האחריות והשירה", על "שירי חותם" מאת חיים גורי", מבואות 15 (1954); שב ונדפס: סימן קריאה 1 (1972), עמ' 295-297.
- 44 זך, שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 39-40.
- 45 יל"ג, הערה 32 לעיל.
- 46 ראו גם: במדבר יד 18; טז, דברים ה 9; יהושע ז.
- 47 "אנכי ה' אלהיך אל קנא פקד עון אבות על בנים על שלשים ועל רבעים לשנאי ועושה חסד לאלפים לאהבי ולשמרי מצותי", שמות כ 5-6. וראו גם הערה 46 לעיל.
- 48 על פי נורתורפ פריי, המיתוס הקמאי מאניש את הכוחות המאיימים של הטבע. עריצות השמים באה לידי ביטוי באידאה של גורל עיוור, בלתי מובן, הכרחי וחיצוני לאדם. הגורל אינו אלא מערכת אלוהית הנהנית מחופש בלתי מוגבל, המענגת עצמה באירוניה אין-סופית ביחס למין האנושי שהיא דורסת כדי לשמר את הפרודגטיבה שלה עצמה. השמים דורשים קרבות כדי לכפות ציות העומד כתכלית בפני עצמה, תוך מחיקתו של הפרט ונאמנות לשליט טירן, בלתי מובן,

- הדורש נאמנות לאגו הקולקטיבי שלו ושל תומכיו. הפרט המוכה הוא ה־pharmakos, הקרבן, המועלה על המזבח כדי לחזק את כל האחרים. הפרמקוס הוא דמות במבדה האירוני המתפקדת כשעיר לעזאזל שנבחר להיות קרבן שרירותי בידי כוחות עליונים: Northrop Frye, "Third Essay – Archetypal Criticism: Theory of Myth", *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957, pp. 129-239, pp. 147-149; ראו גם: 41, 45, 367.
- 49 ביאליק, "מגילת האש", הערה 15 לעיל, עמ' 222-234; "דבר", שם, עמ' 197-198.
- 50 תפיסת גמול דומה ותגובות דומות, ראו גם בפואמות של ביאליק "בעיר ההרגה" (שם, עמ' 168-174); "מתי מדבר" (שם, עמ' 121-126); ובשיר "על השחיטה" (שם, עמ' 156).
- 51 את שירים ראשונים של זך חותם שיר נטול כותרת, שכל-כולו משחק על פסוקי המקרא. הראשון בהם הוא "אנוש כחציר ימיו" (הערה 8 לעיל, עמ' 52); חזר ונדפס בשירים שונים (הערה 21 לעיל, עמ' 20). השיר מציג את האדם האוניברסלי כבן-אנוש, אנוש, טרף לכוחות עליונים (המשחק שלא בטובתו במגרש המשחקים הקפאיי של המודוס האירוני).
- 52 פריי ממיין את העלילות ואת הגיבורים הספרותיים על פי כושר פעולתם (Frye), הערה 48 לעיל, עמ' 33-34, 67-33).
- 53 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ' 240-241.
- 54 שקד, הערה 7 לעיל.
- 55 Shaked, הערה 4 לעיל, עמ' 56-57.
- 56 מ' שקד, "משכמו ומעלה", הערה 9 לעיל, עמ' 295-309.
- 57 "איך ידעת כי מת שאול ויהונתן בנו? ויאמר הנער המגיד לו: נקרוא נקראתי בהר הגלבוע והנה שאול נשען על חניתו, והנה הרכב ובעלי הפרשים הרביקוהו. ויפן אחריו ויראני ויקרא אלי ואומר הנני. ויאמר לי: מי אתה? ואומר אליו: עמלקי אנוכי. ויאמר אלי: עמד נא עלי ומותתני כי אחזני השבץ כי כל עוד נפשי בי. ואעמוד עליו ואמותהו כי ידעתי כי לא יחיה אחרי נפלו" (שמואל ב א 5-10).
- 58 ואכן בבלדה "על הרי גלבוע", בטור הפותח את הסטרופה החמישית, מכריז שאול באזני "המגיד" המבשר לו על מות אבינדב בנו: "עַל חֶרֶבֶךָ תִּפֹּל, וְאֶל תִּפֹּל בְּיָדוֹ!" (של הפלישתי, כנראה).
- 59 שמות יז 14; דברים כה 19; שמואל א טו 18-23.
- 60 אריך אוארבך, "צללתו של אודיסיאוס", ברוך קרוא (מתרגם), מימוסי: התגלמות המציאות בספרות המערב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1958, עמ' 3-19.
- 61 ראו פירוש רש"י לבראשית כב 1: "הנני" – כך היא ענייתם של חסידים לשון ענוה הוא ולשון זימון".
- 62 (א) "הרי בגלבוע אל טל ואל מטר עליכם ושדי תרומות", שמואל ב ב 21; (ב) "ויהי איש מבן ימין ושמו קיש [...] ולו היה בן ושמו שאול בחור וטוב ואין איש מבני ישראל טוב ממנו משכמו ומעלה גבוה מכל העם", שמואל א ט 1-2; (ג) "ורוח יהוה סרה מעם שאול [...] ויאמרו עבדי שאול אליו הנה נא רוח אלהים רעה מבעתך. [...] יבקשו איש יודע מנגן בכנור והיה בהיות עליך רוח אלהים רעה ונגן בידו וטוב לך. [...] ויען אחד מהנערים ויאמר: הנה ראיתי בן לישי בית הלחמי, יודע נגן [...] והיה בהיות רוח אלהים אל שאול ולקח דוד את הכנור ונגן בידו ורוח לשאול וטוב לו וסרה מעליו רוח הרעה", שמואל א טז 14-23.
- 63 "אֶל הַסּוּג מִמָּקוֹם בּוֹ נֶעְמְדָה, אֶל נוּע"; "עַל חֶרֶבֶךָ תִּפֹּל, וְאֶל תִּפֹּל בְּיָדוֹ!" |ההדגשות שלי, ר"ש|.

- 64 "אל תגידו בגת אל תבשרו בחוצות אשקלון" (שמואל ב ב 20).
- 65 "ויקונן דוד את הקינה הזאת על שאול ועליהונתן בנו, ויאמר ללמד בני־יהודה קשת, הנה כתובה עלי־ספר הישר" (שמואל ב א 17-18).
- 66 טשרניחובסקי, שירים, הערה 6 לעיל.
- 67 שלמה ניב, "התבניות של בלדות שאול טשרניחובסקי", הבלדה העברית: פרקים בהתפתחותה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 1986, עמ' 101-170; שם, עמ' 148.
- 68 בכך מקדים טשרניחובסקי את פיצול האישיות האידאולוגי המאפיין את צמד הכפילים הביאליקיים ב"מגילת האש" (1905): "האיש זעום העפעפיים" מכיר רק את שירת הזעם, "המשטמה והכיליון"; וכנגדו "העלם בהיר העיניים", שמבקש לשיר את "שירת הנחמה והאחרית" (ראו ביאליק, "מגילת האש", הערה 15 לעיל, פרק ה). נקמת החסד של האל "על חרבות בית-שן" היא רץ מבשר לשירת הנחמה והאחרית של "בהיר העינים".
- 69 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ' 239.
- 70 שם, עמ' 242-243.
- 71 אליעזר שביד, "הבלדה 'אנשי חיל חבל' ומוטיב הנאמנות הטראגית בשירת טשרניחובסקי", הערגה למלאות ההווה, מרחביה: ספרית פועלים, עמ' 168-174; שם, עמ' 172-173.
- 72 אך אין לשרכב לכאן את פרשת ההתנחלות שלאחר "מלחמת ששת הימים", זו האידאולוגית וזו החומרנית.
- 73 טשרניחובסקי, "מנגינה לי", הערה 6 לעיל, עמ' 278-279.
- 74 המחרשה החורשת הגיעה לכאן ממקור ספרותי שונה לחלוטין, שיידון להלן. הופעתה האובססיבית מחוזקת באמצעות מבנה כיאסטי כפול ומכופל:
- א. המחרשה ב. חורשת ג. בשדה.  
 1. חורשת ג. בשדה א. המחרשה.  
 2. המחרשה ג. בשדה ב. חורשת.
- ואם נצרף את שלוש התיבות החותמות את שלושת הטורים תיווצר וריאציה נוספת: "בשדה המחרשה חורשת". חזרה זו מתעבה אם נצרף, אלכסונית, את התיבה הראשונה בטור 1 עם האמצעית בטור 2 והשלישית בטור 3 בשני הכיוונים. אז יתברר שמדובר בשתי חזרות נוספות: כאלכסון היורד – "המחרשה בשדה חורשת" (זהה לטור 3) ובאלכסון העולה – "חורשת בשדה המחרשה" (זהה לטור 2).
- 75 וראו המנון הפלמ"ח: "לפקודה תמיד אנחנו, אנו הפלמ"ח"; ואת שירו של חיים גורי, "1923-1958", "והמפקד היה מלא". אנשים דברו בגוף־ראשון־רבים. ימי יחדיו, בתום המסעות", שושנת רוחות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1960, עמ' 97; השירים, א, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 259-260.
- 76 מדובר בשיר המולדת של זלמן חן: "שורו הביטו וראו, / מה גדול היום הזה, / היום הזה, / אש יוקדת בחזה / והמחרשה, / שוב פולחת כשדה. / את, מכוש, טוריה וקלשון, / התלכדו בסערה, / בסערה. / ונדליקה שוב / שוב את האדמה, / בשלהבת ירוקה" [ההדגשות שלי, ר"ש]. שיר־מולדת זה היה להיט בישראל העוברת של שנות השלושים־חמישים של המאה הקודמת, וכל הופעה ציבורית של אברהם הרצפלד הסתיימה בשירה בציבור של הפזמון הזה בניצוחו של הנואם.
- 77 ראוי להדגיש שוב שאין מדובר בפרספקטיבה שלאחר "מלחמת ששת הימים" ובוויכוח הלאומי בעד ונגד התנחלות נוסח "גוש אמונים".



- 78 מאידך גיסא, ראו השיר ”לחוף ימים“ שכלול אף הוא בקובץ שירים ראשוניים. שיר זה עשוי להעיד שזך בכל זאת גיבש לעצמו ביקורת ברורה כלפי הציונות כבר בשלב זה של חייו (זך, הערה 8 לעיל, עמ' 39-40).
- 79 עם זאת, ייתכן שהדובר אכן משתוקק, ברוח התקופה, למצוא את המקום שבו ילמד לאהוב את הארץ שבה אמור שאול להיות שתול. החריזה שאול/שתול מציעה הבנה שלפיה שאול היה שתול בארץ שעליה נפל. אם הבנה זו אפשרית, יש כאן קרבה אידאית לבלדה האלתרמנית ”הנה תמו יום קרב וערכו“ שאף היא מספרת את נפילת שאול ובניו בגלבוץ ומאשרת את קשר הדם בין שאול והאדמה שבה היה שתול (עיר היונה, תל אביב: מחברות לספרות, 1957, עמ' 184-185).
- 80 ”golden fantasy“ (”פנטזיית הזהב“) בעקבות סירני סמית. מדובר במטפורה המסמנת תהליכים נפשיים בלא-מודע של הפרט הרוחפים אותו לאחור, אל המצב הקיומי הסימביוטי הראשוני, שבו מסופקים כל צרכיו של התינוק במלואם וללא תנאי. פנטזיה זו, על שלל היבטיה וגילוייה, תופסת מקום נכבד בחברה, בתרבות ובספרות בפרט. היא מתייחסת למצב אוטופי, המבטא משאלה לקיום נטול כאב פיזי ונפשי, קיום של אושר עילאי בגן עדן שאבד. סמית סבור שהפנטזיה מבטאת געגועים לקשר ראשוני/ינקוטי עם אם שמעניקה את הטוב והאחדות האולטימטיביים ללא תנאי, והפנטזיה היא חלק מאימת הפרדה מן האם (Sydney Smith, "The Golden Fantasy: A Regressive Reaction to Separation Anxiety", *International Journal of Psycho-Analysis* 58 [1977], pp. 311-324). על ”פנטזיית הזהב“ בשירה העברית ראו: רוזנה פלנצבוים-גבר, ”פנטזיית הזהב“ בשירה העברית של שנות ה-80 וה-90: היבטים תמאטיים ופואטיים (יצחק לאור, אגי משעול), חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה, 2007.
- 81 חיים גורי, ”הנה מוטלות גופותינו“, פרחי אש, מרחביה: ספרית פועלים, 1949, עמ' 77-78; השירים, א, הערה 75 לעיל, עמ' 93-94. וראו גם: ע' הלל, ”כתה בארץ“, ארץ הצהררים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1950, עמ' 47-48.
- 82 Mircea Eliade, *Cosmos and History*, New York: Harper Torchbook, The Boolingen Library, 1959, pp. 20-21; פאול נוימרקט, ”הילולת הוויתור העצמי: עיונים במוטיב המלחמה בספרות המודרנית“, קשת לט (אביב 1968), עמ' 63-74.
- 83 אלתרמן, ”הנה תמו יום קרב וערכו“, הערה 79 לעיל; גורי, פרחי אש, הערה 81 לעיל; עד עלות השחר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1950. התייחסות למימוש של הזמן הקדוש בשירת גורי ראו אצל חיים באר, ”המגע הקשה ורך“, משא (21/6/68); ראו בן שהם, ”הקרב הפתטי: שירים מתוך ילקוט הצד' ו'כלולות““, בין הנוודים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי, קריית שדה-בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 63-74; חיים גורי, ”אנו הפכנו אותך למולדת“, עם השירה והחזן, א, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 153-173.
- 84 אמיר גלבוץ, ”שאול“, כחלים ואדמים, תל אביב: עם עובד, 1963, עמ' 216; יהודה עמיחי, ”המלך שאול ואני“, שירים 1948-1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1963, עמ' 101-104; חיים גורי, ”כתר“, מחברות אלול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 50. והדברים ניכרים גם במחקריהם של קורצווייל, גרשון שקד, מלכה שקד ו-Bargad שזכרו לעיל. אגב, הזעם הקדוש של הדובר הגרינברגי המוטח בסנבלטים למיניהם (למשל בספרו חזון אחד הלגיונות שבתוך: אורי צבי גרינברג - כל כתביו: ב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1991, עמ' 9-31) ובאנשי השומר

הצעיר ("פנים אל פנים", ספר הקטרוג והאמונה, אורי צבי גרינברג: כל כתביו, ג, 1991, עמ' 152-151), והשגבתם של בריוני הסיקרניים ("איקלע סיקריק", שם, עמ' 42-43) הם פועל יוצא של התמסרותם כביכול של הראשונים לזמן החולין והתמסרותם של האחרונים לזמן הקדוש תוך נכונות להשליך את נפשם מנגד בשירותו.

85 עמיחי, "דוד הצעיר", הערה 84 לעיל, עמ' 104.