

על גבולות משתנים בשירה

דתיות, התרסה ומה שביניהן

דורית למברגר

הקדמה: על שירה ושירה דתית

נראה לי שאני יכול לסכם את יחסי הפילוסופיה באומרי: אדם צריך לכתוב פילוסופיה כשם שהוא כותב שיר. זה, כך נראה לי, חייב להניב את ההבנה עד כמה רחוקה או שייכת מחשבתי להווה, לעתיד או לעבר. כי אז הכרתי בעצמי, בעזרתן של מילים אלה, את חוסר יכולתי לעשות בדיוק מה שהייתי רוצה להיות מסוגל לעשות.¹

לודוויג ויטגנשטיין (1889-1951) הטרים את ניסוח הקשר האפשרי בין ספרות פילוסופיה, כפי שמבטא המוטו שלעיל. השירה, כמו הפילוסופיה, יכולה להניב מודעות עצמית והכרה במקורות ההשפעה שמעצבים את אישיות האדם (מסורת העבר, נסיבות ההווה ושאיפותיו לעתיד). בדרך זו יכול האדם להעריך נכונה את היכולת שלו ואת מגבלותיה. מאמר זה מבקש לנתח שירה מנקודת מבט הקושרת בין הספרות פילוסופיה של הלשון.

העיסוק בשירה ובפילוסופיה יכול לנבוע מסיבות שונות ולכוון למטרות שונות ואלה קובעים את האופן שבו אדם מתבונן ביצירה. במאמר זה אבחן כמה שירים מן השירה הדתית המודרנית (היהודית-הישראלית), תוך התבוננות המדגישה את ההיבט הלשוני של שירה זו.

שירה דתית מודרנית, ככל שירה, היא בראש ובראשונה יצירה לשונית. הפילוסופיה של הלשון זכתה במאה העשרים לפריחה שהתפרשה על כל תחומי הדעת של מדעי החברה והרוח, תופעה שהפילוסוף ריצ'ארד רורטי כינה "המפנה הלשוני".² ויטגנשטיין, לטענת

1 Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, Basil Blackwell 1998, p. 28

2 רורטי ערך ספר בשם זה ובהקדמה לאנתולוגיה הוא עוסק בתפנית שחלה בפילוסופיה של הלשון במאה העשרים. רורטי סבור כי במאה העשרים נעשה ניסיון להתנתק מהנחות-מוצא מטפיזיות בחקר השפה ו"להתמקד בגבולות השפה המדוברת שהם גם גבולות המחשבה והדימיון" - בהמשך להגדרותיו של ויטגנשטיין בטרקטטוס (להלן, הערה 22) - "המסר היחיד שצריך לנבוע הוא שמאבקי המטא-פילוסופיה בעתיד יתמקדו ... בפילוסופיה - כהצעה ולא בפילוסופיה כגילוי" (Richard Rorty, *The Linguistic*)

רורטי, הציע פילוסופיה של לשון העונה על השאלה "מהי משמעות", לא מתוך תפיסה כזאת או אחרת של אמת מטפיזית אלא מתוך קבלה של "המותנות של הלשון".³ במסגרת המותנות של הלשון מותנה אף מושג המשמעות: משמעות היא פונקציה של תפקוד המילה במסגרת משפט שהוא חלק ממשחק-שפה.⁴ הדגש העיקרי בפילוסופיה המאוחרת של ויטגנשטיין, כפי שבא לידי ביטוי בספרו **חקירות פילוסופיות**, הוא ש"המהות באה לידי ביטוי בדקדוק" ו"הדקדוק הוא שאומר על כל דבר איזה מין עצם הוא".⁵ הטיעון המצטרף משני הטיעונים שלעיל הוא שיש לבחון את השימוש הדקדוקי במילים תוך שימת לב למשחק השפה שבו הן מתפקדות (כאשר ייתכן שהן "משוחחות" עם כמה משחקי שפה בעת ובעונה אחת. בהמשך לכך, הבנת היצירה הלשונית "מותנית" גם במשחק השפה שהפרשן נוקט בו ושלאורו הוא קורא את היצירה.

מעבר לניתוח הפילוסופי-הרציונלי, ל"שיר טוב" או ל"שיר יפה", כמו לכל יצירת אמנות טובה, יש "אפקט" שהוא תוצאה של העיצוב האסתטי של פעולת הלשון. אדגר אלן-פו, שכתב שירה ופרוזה, התעמק בכתביו התאורטיים בתהליך היצירה: "היופי הוא תחומו הלגיטימי היחיד של השיר... ההנאה שהיא בעת ובעונה אחת האינטנסיבית ביותר, מרוממת-הנפש ביותר והטהורה ביותר, תימצא, אני מאמין, בקונטמפלציה של היפה. ואכן, כשאנשים מדברים על יופי כוונתם לא לתכונה, כמקובל לחשוב, אלא – לאפקט. כוונתם, בקיצור, לאותה **התרוממות נפש** אינטנסיבית וטהורה, התרוממות נפש – ולא התרוממות הדעת או הלב – בה הם מתחווים כתוצאה מן הקונטמפלציה של 'היפה'".⁶

ואולם, הדבר המשמעותי ביותר בעיניי בקריאת שירה (בהקשר הדקדוקי ובהיבט הקיומי) הוא ההשפעה שיש לשיר מסוים על חיינו. מלבד ההנאה האסתטית, שיר יכול להציע

(Turn, Chicago 1970, p. 38

"We no longer worship *anything*, where we treat *nothing* as a quasi divinity, where we treat *everything* – our language, our conscience, our community – as a product of time and chance"; (Richard Rorty, 'The Contingency of Language', *Contingency, irony, and Solidarity*, Cambridge 1989, p. 22)

"To have a meaning is to have a place in a language game" (Rorty, Idem, p. 18)

לודוויג ויטגנשטיין, **חקירות פילוסופיות** (תרגמה עדנה מרגלית), ירושלים 1995, סעיפים 371 ; 373 (להלן, **חקירות**).

אדגר אלן-פו, 'הפילוסופיה של הקומפוזיציה', שמעון זנדבנק (עורך ומתרגם), **מבוא ללימודי הספרות**, ירושלים תשמ"א, עמ' 56-57. (ההדגשות במקור).

תובנה חדשה, לחדד כאב, לחדש שימוש שחוק במשחק שפה שגור, לנחם, לדכא, או לנסח במקום הקורא דברים אל נמען זה או אחר; הכול בהתאם למצבו הקיומי של הקורא בנסיבות קריאת השיר. ולכן אפשר לומר שהאפקט של השיר הוא "מותנה" (בלשונו של רורטי) ואינו קבוע, והוא יכול להשתנות מאדם לאדם. ויטגנשטיין נוקט בהקשר זה במטפורת הדקירה, שרמתה משתנה מאדם לאדם:

מילותיו של משורר יכולות לדקור אותנו. וזה כמובן קשור באופן סיבתי לשימוש שיש להן בחיינו. זה קשור גם-כן לדרך בה, בהתאם לשימוש זה, אנו מניחים למחשבותינו לנוע מעלה ומטה בסביבה המוכרת של המילים.⁷

בחירת השירים שינותחו להלן משקפת את שלושת מאפייני השירה שהוצגו: ה"דקירה" (היותם נושאים אמירה קיומית חשובה בנסיבות הנוכחיות), המעשה הלשוני במסגרת משחקי השפה שהשיר מתפקד בהם, והאפקט האסתטי.

העניין העקרוני הנוסף במתודה הויטגנשטיינית הוא בקשר הקונטינגנטי שבין שפה לצורת חיים. בניגוד למגמת הניו-קריטיסיזם⁸ שמשלה בכיפה בשנות השישים ושעדיין מבוצרת בקרב לא מעט חוקרי ספרות, השיר, כמשחק שפה, הוא יצירה דקדוקית הנובעת ומתפקדת במסגרת צורת חיים מסוימת, תוך כדי אינטראקציה עם פעילויות לשון נוספות כמו: תפילה, סיפור, פקודות ובקשות ועוד (ראה **חקירות**, סעיף 23). משחק השפה השירי הוא נקודת ציון אחת מתוך "המכלול של הלשון ושל הפעילויות שבהן היא נארגת" (**חקירות**, סעיף 7). ההגדרה הרחבה של שירה דתית מתבססת על קשר זה אם כי אין מכנה משותף לכל מה שיכול להיחשב כשירה דתית ואף לא לשירים שינותחו במאמר זה. הקשר בין השירים מתבסס על המושג "דמיון משפחתי", שויטגנשטיין הגדיר **בחקירות**:

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, Basil Blackwell 1981, סעיף 155.

⁸ אסכולת "הביקורת החדשה" (New-Criticism) החלה להתפתח בשנות השלושים של המאה העשרים בארצות-הברית והגיעה לשיאה בשנות השישים. ב-1941 טבע ג'ון רנסום (John Crowe Ransom) את המונח שעיקרו הוא האוטונומיה של הטקסט הספרותי. "אוטונומיה" פירושה שיש לקרוא יצירת-ספרות כשלעצמה, ולא כעדות ביוגרפית, היסטורית או סוציולוגית. כמו-כן אין לראות ביצירה הדגמה של תאוריה פסיכולוגית או ספרותית כזו או אחרת. המתודה היא "קריאה צמודה" (Close Reading), והשיר נקרא כיחידה "סגורה" שמשמעותה נגזרת מהיחסים האינטרטקסטואליים בין מרכיביו (מהיחסים, למשל, בין המבנה לתוכן). נציגים חשובים של גישה זו הם קלנט' ברוקס ות"ס אליוט. בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים השתלטו הסטרוקטורליזם והדקונסטרוקציה על ביקורת הספרות. כיום "מפת הביקורת" מגוונת אולם הקריאה הצמודה עדיין מקובלת, לפחות כשלב ראשון של הקריאה.

עיינן-נא למשל פעם בהליכים שלהם אנו קוראים 'משחקים'... מהו המשותף לכל אלה? אל תאמר: "חייב להיות להם משהו משותף, שאם-לא-כן הם לא היו קרויים 'משחקים'" – אלא **התבונן ובדוק** האם יש לכל אלה דבר-מה משותף. שכן אם תתבונן בהם, אמנם לא תראה דבר-מה המשותף **לכולם**, אבל תראה יחסי דמיון וקרבה, ואפילו סדרה שלמה של יחסים שכאלה... והתוצאה של עיון זה היא: אנו רואים רשת מסובכת של דומויות החופפות וחוצות זו את זו. דומויות בגדול ובקטן. אינני יכול לאפיין את הדומויות הללו טוב יותר מאשר באמצעות הביטוי 'דמיון משפחתי'; שכן כך חופפות וחוצות הדומויות השונות השוררות בין קרובי משפחה: מבנה גוף, תווי פנים, צבע עיניים, הליכה, מזג וכו'. וארצה לומר: ה'משחקים' יוצרים משפחה (**חקירות**, סעיפים 66-67).

לפי ויטגנשטיין **בחקירות**, לא ניתן לנסח מכנה משותף אחד לכל המשחקים. האפשרות היחידה להתחקות אחר פעולת המשחק ולברר את מאפייניו היא במתודה המסתמכת על בחינת הבדלים. כך, אי-אפשר לומר ששירה דתית עוסקת ביחסי האל והאדם, ושהיא שירה שמתבססת על מקורות דתיים או כל מאפיין גורף אחר. אפשר להצביע על מאפייני שיר מסוים, כמשחק שפה עצמאי, ולהראות מהיכן הוא שואב (יחסי דמיון) ומה הוא מחדש או משנה. המושג "דמיון משפחתי" מתקשר ישירות לדיונו של ויליאם גיימס בסוגיית הגדרת הדתיות בספרו **החוויה הדתית לסוגיה**.⁹

החל מאמצע המאה העשרים, החלה להיכתב במדינת ישראל שירה מודרנית המקיימת קשר הדוק עם המקורות היהודיים ולמרות העובדה שעיקרה של החוויה הספרותית-התרבותית בארץ הוא חילוני, שירה זו זוכה להתעניינות הולכת וגוברת.¹⁰

השימוש במונח "שירה דתית" מציין תחימת גבול לכאורה בין שירה דתית לשירה שאינה דתית. ברצוני לטשטש את הגבול הזה בעזרת דבריו של ויליאם גיימס. בהרצאה השנייה בספרו **החוויה הדתית לסוגיה** טוען גיימס שתי טענות חשובות לענייננו.¹¹ הטענה הראשונה היא שמאפייני הרגש הדתי אינם ייחודיים לו אלא מהווים וריאציה של רגשות בסיסיים הקיימים בכל אדם: פחד, אהבה, יראה וכו'. טענתו השנייה היא שאי-אפשר

⁹ ויטגנשטיין העיד על התרשמותו הרבה מספרו של ויליאם גיימס. יש הרואים בתיאורו של גיימס את החוויה הדתית, הנמנע מהכללה הַתְקַפָּה לכל החוויות הדתיות, את המקור לפיתוח המושג "דמיון משפחתי". מכל מקום, הקרבה הרעיונית בולטת מאוד.

¹⁰ הפן ההיסטורי-התרבותי אינו מעניינו של מאמר זה ולכן אסתפק במשפט כללי.

¹¹ ויליאם גיימס, **החוויה הדתית לסוגיה**, ירושלים 1960.

להגדיר מכנה משותף לכל החוויות הדתיות אלא מאפיינים שונים נמצאים במינוחים שונים בחוויות דתיות של אנשים שונים:

רוב הספרים בפילוסופיה של הדת פותחים בבקשת הגדרה מדויקת למהותה של הדת... עצם העובדה שמספרן [של ההגדרות] כה רב והן כה שונות זו מזו, היא לבדה דיה להעיד כי מלת 'דת' אי-אפשר לה שתסמן איזו מהות בודדה או עיקרון יחיד... השכל היוצר תיאוריות נוטה בכל עת לגלות פנים של פשטות יתרה בחומר שלפניו. וזהו שורש כל אותה החלטיות ודוגמטיות חד-צדדית, שהשחיתו כל חלקה טובה גם בפילוסופיה וגם בדת... אדרבה – נודה מרצוננו בראשית דרכנו, כי אמנם ייתכן מאד שנמצא לא מהות אחת, אלא תכונות מרובות העוללות להיות בזו אחר זו בעלות חשיבות שווה לגבי הדת... התבוננו גם באותו 'רגש דתי' שספרים רבים כל-כך מדברים עליו כאילו הוא סוג מיוחד של חטיבה נפשית. בספרי הפסיכולוגיה של הדת והפילוסופיה של הדת מוצאים אנו את המחברים מנסים להגדיר במפורש מה היא בעצם חטיבה זו. האחד מקשרה בהרגשת התלות; השני סבור כי שורשה נעוץ בפחד; הללו קובעים קשר בינה ובין החיים המיניים, והללו מזהים אותה עם הרגשת האינסוף; וכיו"ב. עצם מציאותן של דרכים שונות כל-כך בתפיסתה יש בה כדי לעורר ספק בדבר, אם אמנם ייתכן כי חטיבה זו היא דבר אחד מיוחד; וברגע שאנו מסכימים בלבנו לראות את המונח 'רגש דתי' כשם קיבוצי לכל אותם הרגשות המרובים העשויים להתעורר על ידי מושאי-אמונה בזה אחר זה, מתחוויר לנו, שרגש זה כשהוא לעצמו, ודאי אין בו שום דבר בעל תכונה מיוחדת מהצד הפסיכולוגי.

ישנו פחד דתי, ישנה אהבה דתית, יראת-כבוד דתית, שמחה דתית וכן הלאה. אבל האהבה הדתית אינה אלא אמוציית האהבה הטבעית של האדם כשהיא מכוונת למושא דתי; הפחד הדתי אינו אלא הפחד האנושי הרגיל שבחיי יום יום... יראת-הכבוד הדתית אינה אלא אותו רטט אורגני שאדם מרגיש בעמדו בלב יער, בין השמשות, או ליד לועו של הר, אלא שכאן הוא נולד בנו מתוך הרעיון אודות יחסינו העלטבעיים... אולם אין שום יסוד להניח את מציאותה של 'אמוציה דתית' פשוטה מופשטת, הקיימת לעצמה כהפעלה רוחנית יסודית מובהקת והמעורבת בכל חוויה דתית, בלי יוצא מן הכלל.

וכשם שאין איפוא במציאות שום אמוציה דתית ויסודית, אלא רק אוצר-אמוציות כללי, שגם המושאים הדתיים ניזונים ממנו, כן ייתכן כי יתברר לנו

שאינן במציאות גם סוג מיוחד ומהותי של מושא דתי ואינן במציאות גם סוג מיוחד ומהותי של אקט דתי.¹²

בהמשך דבריו מבחין גיימס בין "הדת המוסדית" לבין "הדת האישית". הדת המוסדית מתמקדת באל ובעבודת האל (הפולחן וביטוייו השונים) והדת האישית מתמקדת ב"נטיותיו הפנימיות של האדם עצמו, המצפון אשר לו, זכויותיו, חוסר-אונן, אי-שלמותו" (שם, עמ' 23).

השירים שינותחו במאמר זה יתמקדו בשדה "הדת האישית", בהמשך להגדרתו של גיימס. מוקד ההתבוננות יהיה האדם על פחדיו, תהיותיו, מצוקותיו ורצונותיו. כל אלה ייבחנו אל מול מוסכמות, מנהגים, הלכי רוח, מסורות חשיבה וטקסטים המהווים ביטוי של "הדת המוסדית" והם חלק ממנה כמו למשל: תפילה, אמירת תהלים, קריאת פרשת השבוע ועוד. הגבול הנמתח כאן בין "הדת המוסדית" לבין "הדת האישית" מאפשר להצביע על המתחים הנוצרים בשל ההתנגשות בין שני המישורים. שרטוט הגבולות שלעיל הוא פונקציונלי לצורך מאמר זה ואינו מציע הגדרה קבועה, אובייקטיבית ואוניברסלית לשירה דתית: "יש ביכולתנו למתוח קו-גבול – לשם מטרה מסויימת... אילו מתח מישהו גבול חד, לא הייתי יכול להכיר בו כאותו גבול שתמיד רציתי גם אני למתוח, או שכבר מתחתי ברוחי".¹³

שירה דתית אישית - אדמיאל קוסמן וזלדה

כיצד עושים דברים בעזרת מילים

שיר של יום ליום שלישי בשבת

עֲכָשׁוּ נְגַמְרוֹת כָּל הַמְּלִים, וּמִתְחִילָה, סוּף-סוּף. מְעַט מְעַט וּבְמִהִירוֹת.

כָּל הַצְּרִיחִים מְטַהְרִים מְהֵרָה וְרִים רְעִים. מְהִירוֹת, מְהִירוֹת.

מֵעַל רְאִשֵׁי הַמְּגִדִלִים עוֹלָה הָאֵהָבָה. שְׁקוּפָה מְאֹד, בְּזִהִירוֹת.

כִּי מִי רוֹצֵה בְיוֹם שְׁלִישִׁי כִּזְהָ לְהַשְׁבֵּר?

¹² שם, עמ' 21-22.

¹³ חקירות, סעיפים 69, 76.

עֲכָשׁוּ נְגַמְרוֹת כָּל הַמַּלְיָם, וּמִתְחִילָה, סוּף-סוּף. מְעַט מְעַט וּבְמִהֲרֹת.

יֵשׁ אֱלֹהִים, וּמְלָאכִים, כָּל צָבָא הַשָּׁמַיִם. הַפֶּל שְׁכּוֹר מְבַהֲרֹת.

מְעַל רְאִשֵׁי הַמְּגִדְלִים עוֹלָה הָאֵהָבָה. שְׁקוּפָה מְאֹד. בְּזִהֲרֹת.

כִּי מִי רוֹצֶה בְּיוֹם שְׁלִישֵׁי כְּזָה לְהִשְׁבֵּר?

(אדמיאל קוסמן, **פירוש חדש בס"ד**, תל-אביב 2000, עמ' 10).

שירו של אדמיאל קוסמן מדגים כבר בכותרת "כיצד עושים דברים בעזרת מילים". ג'ון אוסטיין, הפנה את תשומת הלב הפילוסופית לעובדה כי כאשר אנו משתמשים במילים אנו לא רק מתארים אלא גם מבצעים פעולות, מכוננים הרגלי דיבור ופעולה ולעתים האמירה היא תחליף למעשה הממשי.¹⁴ הכותרת (וכותרת-המשנה) שלפנינו, ממקמות את הקורא ב"משחק השפה" של התפילה ו/או ב"משחק השפה" של אמירת תהלים יומית. המיקום של "שיר של יום" בסופה של תפילת שחרית, יכול להיחשב כהוספת "קישוט ספרותי" לתפילה, רשות הנובעת מהצורך לבטא את הפן האישי לאחר אמירת הנוסח הכללי של התפילה, המהודק והמכוון בעיקרו ליעדים כלליים.

ואולם אם נקרא את המזמורים נוכל לראות שכולם מבטאים (ברובם המוחלט של הפסוקים) התייחסות לפן הכללי-המוסדי ולא לפן האישי. בולט במיוחד מזמור פ"ב, המזמור של יום שלישי: "אלהים נצב בעדת-אל בקרב אלהים ישפט... לא ידעו ולא יבינו בחשכה יתהלכו ימוטו כל-מוסדי ארץ... אכן כאדם תמותון וכאחד השרים תפלו; קומה אלהים שפטה הארץ כי-אתה תנחל בכל-הגויים". מעט לפני סוף התפילה, מעט לפני תום המילים שנועדו לאדם כדי שישפוך שיחו לפני אלוהיו, נבחר דווקא מזמור מסוג זה "לקשט" את נוסח התפילה (כידוע, ספר תהלים מלא וגדוש מזמורים אישיים שעניינם המצוקות האינטימיות של המשורר, אולם משום מה מזמורים אלה לא נבחרו).

הדובר בשיר "שיר של יום" עושה מעשה במילותיו: הוא "מחליף" את מזמור פ"ב, בנוסח אחר:

בסוף התפילה, נגמרות המילים המכוונות לאל, עד זמן תפילת מנחה. היום מתחיל לאחר ההיטהרות שהתפילה מאפשרת מהרהורים רעים, מגסות ומיהירות. המטפורה של הצריחים מבטאת את הקצוות המחודדים שקיימים אצל כל אדם ומהווים לו תירוץ

¹⁴ John Austin, *How to Do Things With Words*, Cambridge, Mass. 1962

לגסות, ליהירות ולהרהורים רעים. לאחד "קצה" ("שפיץ") של חוכמה, לאחר של מראה חיצוני נאה, לשלישי של מעמד חברתי ולרביעי של מעמד כלכלי. הנוסח האחיד של התפילה "מטהר" את כל הצריחים, ומאפשר לאהבה לעלות. ההיטהרות מסיגי הנפש מאפשרת לראות בבהירות את שני הדברים החשובים בשיר זה: אלהים ועמו כל צבא השמים, ואהבה. את שני הדברים הללו אפשר לראות רק בנפש מטהרת, המאפשרת למראה מעודן, בהיר, שקוף וזהיר לעלות ולהתקיים. ולכל זה יש נימוק, המועלה כשאלה: "כי מי רוצה ביום שלישי כזה להישבר?".

ראוי לציין שאין בשיר התייחסות לדובר או לאדם ספציפי אלא לגוף שלישי, בסוף כל בית ("מי רוצה"). משמע, התופעה המתוארת היא כללית ולא אישית. ואולם למרות זאת מצליח הדובר ליצור תחושה של אינטימיות אישית, בשל ההסתמכות על "משחק-שפה" משותף: משחק השפה של אדם דתי. אדם דתי מכיר את התחושה של ההכנה הנפשית לקבלת "עול מלכות שמים" המגיעה לשיאה בתפילה בקריאת "שמע ישראל", ובלוח-השנה בימים הנוראים החל מראש-השנה וכלה בקריאת "ה' הוא האלקים", בסיומה של תפילת הנעילה ביום הכיפורים. האדם אומר סליחות, מנסה להיטהר מעוונותיו ו"לפנות מקום" בלבו ובנפשו "לראות" את כל צבא השמים ולאפשר לאהבה (למשפחה, לעם ולארץ ולאלוהיו) לעלות ולתפוס מקום חשוב.

אולם אם נחזור למזמור פ"ב, ולשאר המזמורים המהווים "שיר של יום", נבחין כי הדגש בהם הוא בעיקר על ניצחון, שיפוט, הכנעה, מלחמה בחוטאים ובמורדים וכו'. האווירה בהם הפוכה מן האווירה השוררת בשיר הזה. בשיר, כל אחד משני הבתים פותח וסוגר באותה שורה. חזרה זו מדגישה את נקודת המוצא ואת התכלית: נקודת המוצא היא תום המילים, המאפשר לדברים החשובים להתחיל ולעלות לתודעתו של האדם. התכלית היא לראות את אלוהים "מבפנים" באווירה של טוהר ואהבה כדי לאפשר את הקיום ללא שבירה. לראות את אלוהים "מבפנים" לא כתוצאה מניצחון בקרב והכנעת האויב, אף לא משום הכנעה עצמית, אלא משום הביטחון שלאחר המירוץ העצמי.

הביטוי "יום שלישי כזה" מוריד את הקורא ממרומי ההיסטוריה של ספר תהלים להווה היומיומי. כאן ועכשיו נשאלת השאלה כיצד לאסוף כוחות ולהמשיך ולחיות. הצעתו של שיר זה היא לעשות זאת בעזרת ההתבוננות פנימה, כפי שאמר קירקגור: "אינך יכול לשמוע את אלוהים מדבר למישהו אחר".

יצירתו של משורר היא, בין השאר, ביטוי ועיצוב לשוני של הסובייקט השירי. כאשר הדובר נוקט בגוף ראשון, פעולת הדיבור של השיר "מבצעת", במונחיו של ג'ון סרל,

לודוויג ויטגנשטיין ומישל פוקו עסקו כל אחד בדרכו בחקר פעולת השפה ואופני הבניית משמעות. ויטגנשטיין בחן כיצד השפה "עובדת" ומתי היא "נתקעת" מתוך נקודת המוצא שהשפה היא אוסף של משחקים המתפקדים במסגרת צורת חיים. צורת החיים מקנה למשחק את אופיו ומתווה את כלליו ובמסגרת צורת החיים יכולים לתפקד ביחסים שונים אין-ספור משחקים. ויטגנשטיין ראה לנגד עיניו רק שפה. פוקו, לעומת ויטגנשטיין, התחקה אחר הגנאולוגיה של השפה ומיקד את המבט בפעולת השפה כתוצר של יחסי כוחות בין גורמים שונים בחברה. ויטגנשטיין התעלם מן הממד האנושי על כל מאפייניו האינטרסנטיים במישורים השונים, ואילו פוקו חושף ומאיר את האופן שבו משקפת השפה את יחסי הכוחות.

הניתוח שלהלן מציע פרשנות המשלבת בין שתי גישות אלה של החקירה הלשונית: בהמשך לויטגנשטיין, אנסה להראות כיצד מתפקד השיר כ"משחק-שפה" במסגרת "צורת חיים" מסוימת ותוך כדי תקשורת עם משחקי שפה נוספים. בנוסף, אנסה לחשוף את הביטוי הלשוני של מאבקי הכוח המתבטאים בשיר. מטרת מאמר זה היא להתמקד בעיקר בעיצוב העצמי של הדובר באמצעות השירים, כפי שעולה מניתוח שפת השיר במתודולוגיה משולבת של ויטגנשטיין ופוקו.

לפי פוקו מטרתו של האדם הנאור היא העיצוב העצמי, אולם עיצוב עצמי זה מותנה בפיתוח מודעות, שאת תמציתה הגדיר במאמרו 'הנאורות מהי?':

מדובר בשלושה צירים שיש לנתח את היחוד שלהם ואת הקשרים ביניהם: ציר הידע, ציר הכוח וציר האתיקה. במונחים אחרים, על האונטולוגיה ההיסטורית של עצמנו לענות על סדרה פתוחה של שאלות... אבל הן חייבות לשמור על המסגרת השיטתית הבאה: כיצד כוננו את עצמנו כסובייקטים של הידע שלנו; כיצד כוננו את עצמנו כסובייקטים המפעילים יחסי כוח או משמשים להם כיעד; כיצד התכוננו בתור סובייקטים מוסריים של הפעילות שלנו.¹⁶

שירתו של אדמיאל קוסמן מהווה דוגמה פרדיגמטית לפרשנות משולבת זו כיון שבולטים

¹⁵ על עיצוב הביטוי "פעולת דיבור" ועל אפשרויותיו השונות ראו John Searle, *Speech-Acts*, London 1969.

¹⁶ מ' פוקו, 'הנאורות מהי?', ע' בשארה (עורך), *הנאורות – פרויקט שלא נשלם*, תל-אביב 1997, עמ' 95.

בה שני היסודות שהוצגו לעיל: הביצועיות של פעולת הלשון השירית וההגדרה העצמית באמצעות הלשון.

בניתוח השירים אצביע על שלושת הצירים שלעיל, הידע, הכוח והאתיקה. ציר הידע הוא הרקע והידע התרבותי המזינים את השיר; ציר הכוח בוחן את יחסי הכוחות והמתח בין האינדיבידואל לחברה ולמוסכמותיה וציר האתיקה בוחן את העיצוב המוסרי של הסובייקט השירי.

את השפה שלנו ניתן לראות כעיר עתיקה: מבוך של סמטאות וכיכרות, בתים ישנים וחדשים, ובתים עם תוספות מתקופות שונות; וכל זה מוקף בהמון פרברים חדשים עם רחובות ישרים וסדורים ועם בתים אחידים... ולדמות שפה פירושו לדמות צורת חיים (חקירות, סעיפים 18-19).

הדובר בשיר יוצר משחק שפה חדש, פרבר חדש שעל מנת להכירו יש צורך להתוודע הן לעיר העתיקה והן לצורת החיים החדשה של הדובר.

גם אם תגדיר

השיר "גם אם תגדיר", שלהלן, בוחן את עיצוב הסובייקט ביחס לציר הכוח: ציר הכוח בוחן את יחסי הכוחות והמתח בין האינדיבידואל לחברה ולמוסכמותיה. בחינה זו נעשית תוך כדי ההתבוננות השירית במעשה הלשון ובפרט בפעולת הדיבור של ההגדרה. פוקו מנהיר את תפקידה של הספרות ביחס לשפה, במילים הבאות:

ספרות היא ערעורה של הפילולוגיה... היא מוליכה את השפה בחזרה מן הדקדוק אל הכוח העירום של הדיבור, ושם היא מתמודדת עם ההוויה הלא-מתורבתת, השתלטנית של המלים... הספרות התנתקה מכל הערכים שהיו אמורים לשמרה במעגליות הכללית... (טעם, הנאה, טבעיות ואמת) ויצרה בתוך מרחב משלה כל דבר שיבטיח הכחשה והגחכה שלהם (הסקנדלי, המכוער, הבלתי-אפשרי).¹⁷

"גם אם תגדיר" מציג כבר בכותרת הסתייגות שיש בה התרסה כלפי משמעות תפקוד השפה: הדובר מתריע שדברים מסוימים ימשיכו להתקיים "גם אם תגדיר", כלומר גם אם יוצבו גבולות לשוניים ברורים. כך יוצרת הכותרת מתח כבר בתחילת הקריאה, בין "איום ההגדרה" לבין הדובר עצמו.

גם אם תגדיר

גם אם תגדיר אותי אֶהְיֶה עִמָּךְ.

בְּכַשְׁלוֹן אֶהְיֶה עִמָּךְ, בְּחִדְלוֹן וּבְבוֹשָׁה. וְגַם

בְּנִצְחוֹן. אֶהְיֶה עִמָּךְ. יַחְדָּו נִשְׁמַע אֶת הַקּוֹלוֹת.

גם אם תגדיר אותי אֶהְיֶה עִמָּךְ. אֵלִי, אֵלִי, בְּמַקְהֵלוֹת, וְלֹא

אֲסוּר מִמָּךְ עוֹד לְעוֹלָם. גַּם אִם תִּגְדֹּר אוֹתִי,

כְּזֶה כְּלוּא, בְּתוֹךְ צוּרָה סְגוּרָה, בְּעַל כְּרַחֵי וּלְאַנְסֵי אֶהְיֶה

עִמָּךְ, הַשֵּׁם צָבָאוֹת. אֶהְיֶה עִמָּךְ, שְׂדֵי, צוּרֵי, הַשֵּׁם אֶחָד,

אֶהְיֶה עִמָּךְ בְּעַת צָרָה,

אֶהְיֶה עִמָּךְ. קְרוֹב, קְרוֹב וּמְיֻדָּד, לְהַפְשִׁיל לִי, לְהַבְרִיז

לִי, לְתַקַּע לִי, לְהַחֲבִירָה. גַּם אִם תִּסִּיר אוֹתִי, אֵלִי, כְּמוֹ

קְלִפָּה דַקָּה, בְּךָ אֲדַבֵּק, לְךָ אֲצַרַח, לְךָ אֶקְרָא,

גַּם אִם תִּבְרַח, תִּצְעַק, תִּתֵּן מַכָּה,

תִּגְדֹּר אוֹתִי, מִפֶּשֶׁט כְּזֶה, עִירֹם, כְּהוֹנֵה זַכָּה,

כְּהוֹנֵה-בְּלִי-סוּף, חֶלֶק כְּזֶה וְנִעְרִי, בְּלִי-מְמַדִּים.

תִּשְׁאִיר אוֹתִי, לְבַד, בַּחוּף, בְּצַעְרֵי. עֲנֵק, אֲדִיר, וּכְחוּל-שְׁמִיךָ כְּמוֹ

אֲגוּרֹף-בְּבִטָּן-הַרְפָּה. (כְּזֶה עִירֹם, לְלֹא בְּגָדִים). לְפָרֹם, לְפָתַח,

לְהַתִּיר (וְשׁוֹב עִירֹם, לְבַד, לְלֹא בְּגָדִים), לְרַגַע קָטַן, בְּאַלְהֵים !

לְרַגַע קָטַן, רַק לְדַקָּה, רַק לְדַקָּה ! תִּגְדֹּר !

בְּאַלְהֵים ! תִּגְדֹּר ! !

תִּגְדֹּר ! תִּגְדֹּר, בְּבִקְשָׁה ! לְרַגַע, לְדַקָּה, תִּגְדֹּר

אוֹתִי, כְּבִיר, בְּחֵדְלוֹן, וּבְבוֹשָׁה, בְּלִחְיָשָׁה, בְּצַעֲקָה,

אוֹרִי, יִשְׁעֵי, הַצּוֹר, הַקִּיר, הַשַּׁחַק, הָאֹיִר,

וּכְחוֹל-אֶגְרוֹף-הַבֶּטֶן-הַרְפָּה !

אֵלִי ! אֵלִי ! פֶּסֶת-

זֵיוֹף-וְהַדְבָקָה.

(אדמיאל קוסמן, **פירוש חדש בס"ד**, עמ' 15)

השיר מבצע שלוש פעולות דיבור בנוגע להגדרה העצמית של הדובר המתבצעת תוך כדי הפנייה אל האל. שני הבתים הראשונים פותחים בתיאור ויתור: "גם אם תגדיר" (החוזר שלוש פעמים). הדובר אומר שגם אם האל יתחום את גבולות הגדרתו העצמית, לא תיפגם תחושת היותו "קרוב ומיודד" עם האל. הפועל ג.ד.ר. בעברית משמש במשמעותו המופשטת לציון מאפיינים, משמעותו המוחשית מציינת הצבת גבול. הדובר מבקש בקשה שיש בה ממד של התחכמות: הוא "מבטיח" לאל שגם אם יציב את הגבול בינו ובין האדם באופן ברור, לא תיפגם עוצמתו בעבור האדם. יש כאן "משחק גבולות" הבודק את טיב הקשר או ה"אין-קשר" בין האל לאדם ונע בין תחושת קרבה מוחצנת ומודגשת לבין תסכול מתחושת הריחוק המניעה את השיר מלכתחילה. הצירוף "גם אם" יכול להיקרא כניגוד למשפטי התנאי בתהלים כ"ז: "אם תחנה עלי מחנה לא יירא לבי; אם תקום עלי מלחמה בזאת אני בוטח". במזמור תהלים ביטחון האדם באל הוא מוחלט ויכול לעמוד גם בעת מצוקה קשה (הנגרמת על-ידי גורם אנושי). בשירו של קוסמן המצוקה נגרמת בשל הריחוק מן האל והביטחון נובע דווקא מההיכרות עם המישור האנושי. לא רק שהאל אינו "עוזר" לאדם הוא אף מחריף את מצוקתו בשל הניגוד בין הצורך הגדול של האדם בקרבה אליו ובין "האין" שהאדם נתקל בו בבקשו את האל. הדובר מתמרן שוב ושוב בין הקרבה לריחוק.

תחושת הקרבה מועצמת על-ידי חזרה על צמד המילים "אהיה עמך" שבע פעמים, תוך כדי מניית שמותיו השונים של האל (המייצגים על-פי המסורת פנים שונות של האלוהות): השם צבאות, שדי, צורי, השם אחד. השימוש המשולש בגוף ראשון (אהיה) המכוון דווקא כלפי האדם (בעוד שבמשחק השפה המקורי בתורה האל, בתשובה לשאלתו של משה, מכנה את עצמו: "אהיה אשר אהיה" [שמות ג, יד]), מדגיש שעיקרו

של השיר הוא בעיצוב ההווייה העצמית בגוף ראשון.¹⁸

שלושת הבתים מרובי פעלים, בגוף ראשון (אהיה, אדבק, אצרח, אקרא) ובגוף שני (תגדיר, תברח, תתן מכה); וכן פעלים בצורת מקור: לאנסי, להפשיל, להבריז, לתקוע, להחבירה. ריבוי הפעלים מדגיש את הרצון העז והנרגש בקיום תקשורת שבמסגרתה האל קובע לאדם את גבולותיו.

אולם משחק השפה של שלושת הבתים הראשונים משתנה. התפיסה הרואה בהגדרה על-ידי האל דבר מגביל שהדובר מבטיח שלא יפחית מתחושת הקרבה שלו אליו, משתנה, והצורך בהגדרה נעשה חזק, עד אובססיבי. יש כאן מעבר מפעולת דיבור של התניה לפעולת בקשה ולבסוף לפעולת ציווי.

מעבר זה מבטא את הצורך הנכזב להגדרה העצמית אל מול האל, המסתיים במסקנה קשה: "אלי! אלי! פסת-זיוף-והדבקה". נראה שתפיסת האל כמגדיר את האדם, כנמצא בדיאלוג עמו וכישות שניתן לחוש כלפיה קרבה וידידות היא תפיסה מזויפת ומודבקת. השיר לא מבהיר בדיוק מי "אשם" בזיוף הזה; ייתכן שמדובר בדובר עצמו, או בדובר הפועל לפי תכתיב חברתי "מזויף".

בשיר בולטת מאוד הביקורת החריפה כלפי האשליה בנוגע ליחסי האל והאדם. על מנת לנסות ולברר כלפי מי מופנית "האשמה" זו, שהרי האל אינו ה"כתובת" לכך, כפי שנובע מסופו של השיר, איעזר בתובנותיהם של ויטגנשטיין ופוקו.

בשיר מתפקדים שני משחקי שפה עיקריים: משחק השפה הדתי של התפילה ומשחק השפה הייחודי של הדובר, החוצה את משחק התפילה. הווה אומר: הדובר משתמש במילים מתוך שיח התפילה אך "שותל" אותן במשחק השפה שלו כך שמצד אחד נותרת משמעותם המקורית אך מצד אחר קיים הבדל גדול במשמעות המשתמעת מהם בסופו של דבר. למשל, צורת המקור "להחבירה", לקוחה מתוך הפיוט "אדון עולם" המיוחס לרשב"ג ומקדים את תפילת שחרית.¹⁹ אולם בעוד שהמשמעות בפיוט היא שאי-אפשר

¹⁸ יתר על כן, הביטוי "אהיה עמך" הוא ביטוי הבטחה של הקב"ה למשה - אלוקים תומך באדם ומגן עליו. כאן מתהפכים היוצרות, והמשורר, האדם, מבטיח לאלוקים ש"אהיה עמך". שם אלוקים הופך להיות שמו של האדם.

¹⁹ ייחוס הפיוט לרשב"ג מצוי בכמה מקומות. למשל, ב**סידור כלל ישראל** (בעריכת יואל רפל ויוחנן פריד, תל-אביב 1991, עמ' 23) וכן ב**הסידור המפורש השלם** (בעריכת יעקב ויינגרטן, ירושלים 1991, עמ' לה) המעלה את האפשרות כי רב שרירא גאון חיברו. ראוי לציין כי עדין שטיינזלץ בספרו **הסידור והתפילה** (תל-אביב 1994), טוען שלא ניתן לייחס את הפיוט למחבר מסוים (שם, כרך ב, עמ' 3).

להמשיל שום אדם לקב"ה ולא ניתן "לחבור" אליו מלשון חברות, הדובר בשיר מדגיש את ההפך הגמור: הוא חוזר ומבטיח קרבה וחברות, שהן ניגוד מוחלט להקשר הפיזי המדגיש את אדנותו של האל ואת ריחוקו מן האדם (ולכן קבעו תלמידי הגר"א שראוי לפתוח בו את היום, בקבלה מוחלטת של אדנות ה').²⁰

משחק השפה של הדובר, רווי אווירה של תסכול והוא מערער על תחושת הביטחון שבפיזוט. יחד עם זאת, השיר מבטא צורך עז בעימות חזיתי עם האל, לצורך ההגדרה העצמית. זאת, כיוון שצורת החיים של הדובר, שונה עד מאוד מצורת החיים המקובלת שבה מתקיים השיח עם האל. המקום המקובל לתפילה הוא בית-הכנסת, והיא נעשית בלבוש ראוי ועל-ידי אמירת נוסח תפילה קבוע. הדובר, לעומת זאת, מבקש להיות מוגדר על-ידי האל לא במסגרת צורת החיים המקובלת אלא עירום, בלי ממדים, בחוף, לבד אל מול האל, בדיבור שהוא ביטוי אישי, ספונטני ונטול גבולות.

הגדרת העצמיות נעשית, בלשונו של פוקו, ביחס לציר הכוח. הדובר בשיר מנסה לעצב את עצמו בציר הכוח אל מול החברה ומוסכמותיה. הנתון המרכזי הוא קיומו של אלוהים והצורך של הדובר בדיאלוג עמו ובאישור להגדרתו העצמית. גם אם נקרא את השיר כאירוני מתחילתו ועד סופו לא יחול שינוי במרכזיות הדיון ביחס האדם לאל.

עצם קיומה של תפיסת אל היא ביטוי למוסכמות חברתיות. המוסכמות החברתיות שהדובר מתמודד עמן בשיר הן: אפשרות הדיבור אל האל, האמונה בתקשורת בין האל לעם ישראל (שמיעת הקולות היא רמז למתן תורה), הגדרת מהות האדם ותכליתו על-ידי האל ויכולת ההתערטלות המוחלטת של האדם אל מול האל "הבוהן כליות ולב". אולם הדובר משתמש במוסכמות אלה על מנת לבטא את המתח ואת מאבק הכוחות, לכאורה, שבין האל לאדם. מתח זה נבנה בהדרגה לאורך השיר באמצעים לשוניים כפי שאנסה להראות להלן. המתח מתעצם עד לסוף השיר שבו מגיע הקתרזיס: תפיסת האל היא רק זיוף והדבקה ואין מקום לצפות לתקשורת. קתרזיס זה הוא שיאה של הביקורת כלפי המוסכמה הדתית שיש להמשיך ולהאמין ש"האל שומע" גם אם האדם אינו חש שתפילותיו נענות.

פעולת הלשון בשיר היא מונולוג המנסה לכאורה להיהפך לדיאלוג. הדובר פונה אל האל וקורא אליו וכנגדו את כל דבריו. הפנייה אל האל והדיון במערכת היחסים שבין האדם

²⁰ כך מביא יעקב ויינגרטן בשם תלמידי הגר"א, בהסידור המפורש השלם, עמ' לה. בסדור הגר"א בהוצאת קול תורה, ניו-יורק 1953, פיזוט זה אכן פותח את התפילה, עוד לפני ברכות השחר.

לאל אין בהם כל חידוש. כבר בתנ"ך אפשר למצוא לא מעט ביטויים לתחושות קשות כאכזבה וכתסכול (בייחוד בספר תהלים, שקוסמן מאזכר אותו בשירים אחרים). ואולם בשיר זה מעוצבת חוויה של נואשות, הנגזרת מן המוכנות להתערטל נפשית ופיזית מכל עטיפה ומסכה לצורך התקשורת עם האל, שאינה זוכה למענה.

למעשה, ההגדרה העצמית של הדובר בשיר אינה נעשית לכל אורכו. הדובר מונה כמה מצבים שבהם הוא מתעקש לחוש קשר של קרבה לאל למרות הניסיון לכאורה לגדור ולהרחיק אותו מתחושת קרבה זו. המצבים הם גם מצבי מצוקה: חידלון, כישלון, בושח וגם מצבים חיוביים (ניצחון, "שמיעת הקולות" המרמזת למעמד הר סיני) וכו'. "מגמה קטלוגית" זו של מניית כל האפשרויות של פעולות האל והאדם, יוצרת אפקט של התגלגלות והיסחפות דרמטית, עד להתנפצות האשליה בסופו של השיר. סימני הפיסוק הרבים היוצרים משפטים ארוכים אך קטועים תורמים לתחושת ההתגלגלות הבלתי נמנעת, כאשר בשני הבתים האחרונים הקצב מואץ על-ידי קיצור השורות ופיסוק לאחר כל מילה.

אולם ההתגלגלות נקטעת פעמיים בעזרת המטפורה המרכזית של ה"אגרוף בבטן הרכה", הן בבית השלישי והן בבית הרביעי. האגרוף יכול להתפרש לפחות בשני אופנים: הראשון הוא ההכרה בצורך החזק של התקשורת עם האל, למרות האירוניה והספקנות; האגרוף השני הוא ההתפכחות מן הציפייה הנואלת שבציפייה ומן התקווה שהתחינה האינטנסיבית שבבית הרביעי אכן תביא למענה אלוהי.

אולם האגרוף בבטן הרכה יכול להיות מופנה גם אל הקורא עצמו. התהליך של התנערות מכל מעטפת של מוסכמות והיותו עירום מול העולם מותירה את האדם, כל אדם, חשוף ופגיע לאגרוף בבטן הרכה שלו-עצמו. אולם היתרון במצב זה הוא שהוא מקנה את היכולת להבדיל בין האמיתי לבין המזויף ולעצב מחדש את הסובייקטיביות בהתאם לגילויים אלה.

פרשת השבוע

השיר הבא "פרשת השבוע" ממקם את הקורא ב"משחק שפה" מוכר וידוע: הקריאה והלימוד השבועי של פרשת השבוע. הנוהג לקשר את פרשת השבוע למאורעות אקטואליים זוכה בשיר זה לעיצוב אחר. פוקו תיאר את עיצוב הסובייקט אל מול ציר הידע, ציר שכולל את הרקע התרבותי והידע התרבותי המזינים את השיר. שיר זה מדגים

עיצוב שכזה על-ידי פעולת הכתיבה מחדש של פרשת השבוע:

פרשת השבוע

אני כותב כרגע את הפרשה שלי.

הביטו רגע. אני נשבע לכם באבותי:

איני מזיז אפלו זיז או קוץ או אות, עד

שיעברו ממני, ולעיל, והלאה, להלן, עין, ושם,

כלומר, דהינו, כפי שיבאר,

כל שאר הפרשיות!

די! מדוע תעמדו, בזהות,

אתן, האותיות! כאלו ישו

ממלמל למעלה את דרשת הקר!

לכנה! שכנה! באנה!

איני מזיז דבר!

אפלו תג!

אני נשבע.

נשבע לכם, בטוב ובקור:

אפלו קוץ!

אפלו קוץ, או תג!

אני נשען

על הגדר הישנה,

עד שתחצו! אתן,

אתן תלכו, ותחצו! לבר!!

פרשת הכהנת של יוסף, ונצאית דינה,

השונמית, פרשת הקר, העור, שמכת רחל, והלדה,

פרשת המון זועם לי בחלון, (בסדום), והמור בעקדה.

(אדמיאל קוסמן, פירוש חדש בס"ד, עמ' 22)

השיר פותח בהצהרת כוונות בגוף ראשון: "אני כותב כרגע את הפרשה שלי". הדובר נוקט בשלושה סימני "אינדיבידואליות כאן ועכשיו": "אני", "כרגע", "שלי". כלומר, מלכתחילה יש כאן עיצוב סובייקט ולא הבעת לויאליות חברתית, למרות שהוא פועל בהתאם למוסכמה חברתית (קשירת פרשת השבוע לעניין אישי). אולם משלב זה מתחיל הדובר לנקוט בפעולת דיבור של דיאלוג, הפותח כנראה בפנייה אל הקורא וממשיך בפעולת דיבור משולבת הפונה אל הקורא ואל אותיות הפרשה לסירוגין. ריבוי סימני הפיסוק: פסיקים ובעיקר סימני הקריאה תורם לתחושת הקצב ולהעצמת הדרמטיות של "משחק השפה". החזרות המרובות ("אני", "אני נשבע", "אתן") תורמות אף הן לחיזוק הצד הפרוזודי ולהבהרת התמונה של פעולת הכתיבה מחדש: הדובר מול האותיות.

הדובר עובר מהצהרת אקטיביות עצמאית ("אני כותב כרגע את הפרשה שלי") לעמדה של מתבונן פסיבי, המאפשר לאותיות לצעוד כרצונן: הוא נשבע באבותיו שאין הוא בא לשנות דבר, אפילו קל שבקלים אלא רק "להניח לאותיות לעבור". משהן מתמהמהות הדובר מאיץ בהן להמשיך ולעבור, עד האחרונה שבהן. כלומר, "הפרשה שלי" אינה כתיבה מחדש של פרשה ספציפית אלא "מעבר חופשי" של כל פרשות השבוע.

הדובר נשען על "הגדר הישנה", כלומר הוא אינו משנה מקום, ואינו חפץ לשנות אפילו "תג" מן התוכן המקורי. אולם בבית האחרון של השיר, עורך הדובר, כדרך אגב (שאינו אגבי כלל וכלל) סלקציה ובוחר למנות פרשות מסוימות. את הפרשות שהוא בוחר אין הוא מציג בשמן המקובל (המילה הראשונה של הפרשה) אלא בכותרת המתמצתת את האירוע האקוטי המתואר בפרשה, לדעתו.

"הפרשה שלי" היא אפוא אוסף של אירועים שנגעו ללבו של הדובר, מסיבות שאינן נרמזות בשיר. המשותף לכל האירועים סבל של פרט בודד (לרוב אדם אך גם בעל-חיים, בסוף השיר), אשר מסיבות של רוע אנושי או אטימות רגשית נקלעו למצוקה כזו או

אחרת. כך יוסף בשל קנאת אחיו, רחל בשל רמאותו של אביה, לוט בשל רשעות אנשי סדום וכו'. הדובר נמנע מ"לפרש" את הדברים, ואפילו לא מספק טיעון אחד לבחירה, ואפשר להסיק מכך מסר חשוב: כוחם של דברי פרשות השבוע הוא בעצם הסיפור. לעתים נקלעים להתפלפלות פרשנית נוסח "מה קשה לרש"י", מתעמקים בשאלות האברבנאל ובמיסטיות הרמב"ן ושוכחים את הסיפור.

הדובר בשיר מציע הצעה שאינה חתרנית כלל, והוא מדגיש בכוונה את העובדה שאינו משנה מאום בנוסח התורה עצמו. ההתרסה והחתרנות מופנות כלפי ציר הידע החברתי – הנוהג המטופח בדרכים שונות של הפלפול והלמדנות, העלול להרחיק מהרגישות ומההתרגשות מן הפן האנושי הפשוט של הכתוב. את זאת עושה הדובר בשילוב חוט של אירוניה המשוך לאורכו של השיר.

הוא נשבע באבותיו (הצהרת מחויבות למסורת אבות) וחוזר ומצהיר שוב ושוב שאינו מתכוון לשנות דבר, וזהו משחק כפול (אחד ממאפייני האירוניה הוא דיבור כפול-משמעות): הוא אכן אינו משנה דבר מהכתוב אולם הוא בהחלט מעוניין לשנות את הנורמה החברתית-הלמדנית. אחר-כך הוא "גוער" באותיות: האנשת האותיות משרתת את ההמחשה של הכפייתיות החברתית, המפחידה אפילו את הדומם – האותיות, החוששות להתקיים קיום עצמי עצמאי וכאילו ממתינות שמישהו ידרוש או יפרש אותן עוד לפני שהן מופיעות על הנייר.

אזכור אירוני נוסף הוא דרשת ההר של ישו. האותיות, במסגרת היותן כפופות למוסכמות החברתיות, חשות מאוימות כאילו עומד מולן "משחק שפה" מתחרה, משחק השפה של ישו. לא לחינם משבץ הדובר דווקא את הדוגמה הזאת. דברי ישו הן דוגמה אולטימטיבית לדברי כפירה. תוכנה של דרשת ההר (אחת הדרשות החשובות של ישו) היא עידוד הנרדפים בשל צדקותם.²¹ הדובר מבליע מעין "נחמה" בעודדו את האותיות שבסופו של דבר הן "תירשנה את הארץ". אפשר להציע כאן גם פרשנות אלטרנטיבית: המשורר הוא ישו הדורש את דרשת ההר (הקריאה האנושית של הטקסט) ובכך "מאיים" על האותיות (הקריאה המסורתית).

²¹ "אשרי עניי הרוח, כי להם מלכות השמים... אשרי הענווים, כי הם יירשו את הארץ, אשרי הרעבים והצמאים לצדק, כי הם ישבעו, אשרי הרחמנים, כי הם ירוחמו. אשרי ברי-לבב כי הם יראו את אלוהים" (מתי ה, ג-ח).

הדבר המעניין כאן הוא, מחד גיסא, הצורך של הדובר לכתוב את "הפרשה שלו" דווקא במסגרת הטרימינולוגיה של "משחק השפה" המסורתית. לכאורה יכול היה לכתוב על סבל ואנושיות בלי להתייחס לתכתיבי המוסכמות בנוגע לפרשת השבוע. אולם הדובר רוצה לומר דבר אחר: הוא רוצה "לשחק" משחק אחר דווקא במסגרת המסורת הקיימת. הוא מבקש לבקר "מבפנים", לא להרוס אלא להציע אלטרנטיבה: הבה נקשיב ל"קול" האנושי, לסבל האישי, ולא נתמקד רק במסרים הלאומיים והאוניברסליים. וכן, הבה נחזור למילים של התורה עצמה, בלי תלי תלים של פרשנות וספקולציות, ואפילו בלי לחפש שם רמזי אקטואליה. שכן סיפור יוסף, סיפור רחל וסיפורים אחרים, יופיים, כוחם ועוצמתם מצויים בהם כשלעצמם ואין כל צורך בתוספות פרשניות (אישיות או ציבוריות).

ומאידך גיסא, מטרתו של הדובר אינה רק לערער על המוסכמות אלא גם להחיות את הלימוד. מבחינתו של המשורר, המקור שממנו הוא שואב את תפיסת עולמו, שמעצב את אישיותו, שאתו הוא כותב את האני הפרטי שלו, הוא הטקסט המקראי כמות שהוא – בלא שינוי ובלא תיקון.

העובדות של זלדה

שירי זלדה שיובאו להלן הם מהשירים הפחות נפוצים ומפורשים במחקר, והם מציירים דיוקן של שירה דתית הנראית אולי פחות מתריסה וביקורתית משירתו של קוסמן, אך לעניות דעתי היא מציעה כיוון קרוב ודומה של ביקורת חברתית (אם כי מינורית וסמויה) ומציגה מודל של דתיות אינדיבידואליסטית (אל מול הצירים הקיימים).

על העובדות

נְפֹשֵׁי אֹמְרֵת:

הַעֲבֹדוֹת מִסְתִּירוֹת אֶת הַיָּם.

חוֹשֵׁי אֹמְרִים:

הַעֲבֹדוֹת אֵי בְּאוֹקְיָנוֹס.

נְפֹשֵׁי אֹמְרֵת:

הַעֲבֹדוֹת חוֹמָה סְבִיב הָאֲנִי.

חוֹשֵׁי אֹמְרִים:

הַעֲבֹדוֹת חֲלוֹן מוֹאֵר בַּחֶשֶׁךְ

צִהַר לְפָנַי מִיּוֹתַי.

וּמֵאֵז וּמֵעוֹלָם אוֹמְרַת הַתְּהוֹם:

הַעֲבֹדוֹת אֲרִיָּה

שׁוֹאֵג בְּחֶלֶל

קָיָם

קָיָם

קָיָם.

(שירי זלדה, תל-אביב תשמ"ה, עמ' 226)

בשיר מתקיים דיאלוג מטפורי בין הנפש לבין החושים. הנפש מייצגת את ההסתכלות הפסימית על העולם והחושים מבטאים הסתכלות אופטימית. שני הצדדים "מתווכחים" ביניהם באשר למהותן של ה"עובדות", עד שהשיר מסתיים במעין "הכרעה" מכיוון אחר, אשר עמד כל הזמן ברקע: "ומאז ומעולם אומרת התהום", כלומר, ישנו גורם נוסף המעיד בתוקף רב (כשאגת אריה) על הקיום, של האל כפי הנראה. השיר מקיים לכל אורכו ממד של מסתורין: לא ברור על אילו עובדות מדובר, מה מסמל האוקיינוס, על איזה "אני" מדובר ומה פירושה של החומה הקיימת סביבו.

לאור הפתיחות הפרשנית שמאפשר השיר, ברצוני להציע קריאה ברוח אחד מספרי היסוד של הלוגיקה המודרנית, **טרקטטוס**, שכתב ויטגנשטיין בתקופת מלחמת העולם הראשונה.²²

השיר מתקשר לספר זה משתי סיבות: האחת היא ההדגשה החוזרת ונשנית על "העובדות" המזכירה עד מאוד את העמוד הראשון של ה**טרקטטוס**, אם כי באופן אחר ולצורך אחר; הסיבה השנייה היא הקישור האגבי והכאילו-טבעי שבשיר, לעדות על קיומו של משהו שמעבר להיגיון ולהבנה של החושים והנפש, בדומה למעבר שעושה ויטגנשטיין מן הלוגיקה אל מה שמעבר לה.

מטרתו העיקרית של ה**טרקטטוס** היא להתוות גבול לביטוייה של המחשבה (כך כתב

²² שמו העברי של הספר הוא **מאמר לוגי-פילוסופי**, (תרגום עדי צמח), תל-אביב 1994, אך להלן אציין בשמו המקובל, **טרקטטוס**.

ויטגנשטיין בהקדמה בעמ' 5) והתוויית גבול זו נעשית על-ידי הבנת "הלוגיקה של שפתנו". ההבנה שהתחביר הלוגי משקף את אופן הבניית המציאות במחשבתנו ("משפט הוא מודל של המציאות כפי שאנו חושבים אותה"; **טרקטוס**, סעיף 4.01) הבנה זו מאפשרת לדבר על המציאות כאשר "מה שאי-אפשר לדבר עליו, עליו יש לשתוק" (הקדמה, עמ' 5 וכן עמ' 81, סעיף 7). שירה של זלדה עורך הבחנה דומה בין מה שיכול להיאמר על-ידי החושים והנפש לבין מה שאומרת התהום. החושים והנפש מייצגים את הכשירויות האנושיות בעוד התהום מסמלת את האיום הכאוטי שהאדם אינו יכול לשלוט בו. האמת הקיומית נמסרת דווקא על-ידי מקור זה ולא על-ידי המקורות האנושיים שהאדם שולט בהם.

מעניין להצביע על המעבר האגבי על-ידי ו' החיבור מן המישור האנושי (החושים והנפש המצוינים בגוף ראשון) אל המישור הכאוטי (התהום, בגוף שלישי). כאילו קיים חיבור מובן מאליו בין מה שניתן להסבר לבין מה שאינו ניתן להסבר, ומעיד על קיומו על-ידי שאגת האריה.

גם ב**טרקטוס** מתרחש מעבר כאילו-אגבי בין הדיון הלוגי לדיון המטא-לוגי, המטפיזי. בעמוד הראשון בספר ישנן טענות חד-משמעיות: "העולם הוא מכלול העובדות, לא מכלול הדברים" (עמ' 7, סעיף 1.1); "העולם נקבע על-ידי העובדות, ועל-ידי כך שאלו הן כל העובדות; שכן מכלול העובדות קובע מה קורה, וגם כל מה שלא קורה" (סעיפים 1.11-1.12).²³ לקראת סוף הספר, מטיל ויטגנשטיין ספק ב"השקפת העולם המודרנית" ומחמיא דווקא להשקפת העולם האמונית:

השקפת העולם המודרנית כולה מבוססת על האשליה, שאלה הקרויים 'חוקי טבע' מסבירים את תופעות הטבע. וכך הם עומדים לפני חוקי הטבע כמו היו אלה בלתי ניתנים לערעור, כמו שעמדו אבותיהם לפני האלוהים ולפני הגורל. ושני המחנות צודקים, וגם טעות בידיהם. ככלל, השקפתם של הקדמונים ברורה יותר, כיוון שהם הכירו בנקודת-סיום ברורה להסברים, ואילו במערכת המודרנית נדמה שהכל ניתן להסבר. העולם אינו תלוי ברצוני. גם אם כל מה שרצינו היה מתגשם, גם אז היה זה חסד הגורל, כביכול, מפני שבין הרצון ובין העולם אין קשר לוגי שיבטיח את התוצאה (**טרקטוס**, עמ' 77-78, סעיפים 6.371-6.374).

²³ מסעיף 5.6 ואילך מתחיל ויטגנשטיין לצייר תמונה רחבה יותר מהתמונה הלוגית. אין זה המקום לפרט את עקרונותיו של ה**טרקטוס** אלא רק להראות את המעבר משאלת גבולות הלוגיקה אל שאלת גבולות העולם וגבולות החשיבה.

בנקודה זו מסייג ויטגנשטיין לא רק את גבולות החשיבה והביטוי אלא אף את יכולת השליטה של הלוגיקה על המתרחש בעולם. למרות ש"הלוגיקה היא טרנסצנדנטלית" (טוקטטוס, עמ' 72, סעיף 6.13) יש דבר-מה שאינו ניתן להסבר בכלים אנושיים (חסד הגורל, אלוהים) שממנו נובעים הדברים.

זהו גם המסר של התהום בשירה של זלדה. הנפש והחושים מתווכחים על מהותן של העובדות בהתאם לכלים העומדים לרשותן: הם רואים "ים" ומתווכחים ביניהם אם העובדות מסתירות אותו או שהן אי בתוכו; האם העובדות מבצרות את ה"אני" (מכוונות להסתגרות האדם בעצמו) או נותנות לו את האפשרות להתכונן לתוך נפשו-פנימה.

במקביל, מכוונת התהום למציאות-על, חיצונית ל"אני" האנושי. כמו שויטגנשטיין מגיע להבנה כי קיים מעין "חסד גורל", כך גם הדוברת בשיר מגיעה למסקנה כי קיים משהו מעבר למה שאומרים החושים והנפש. הוודאות בקיומו מודגשת על-ידי החזרה המשולשת על ההצהרה: "קיים, קיים, קיים". ה"שילוש" ממוקם בסוף השיר, כל מילה מצויה בשורה נפרדת, וכל זה מעצים את האפקט של ה"אמת המתגלה מן התהום". מעניין לראות שהוודאות מושגת באמצעות חוויה פנימית – לא משום מסורת או "התגלות" אלא היא מעין חוויה הנובעת מן המקום העמוק ביותר בפנימיותה של הדוברת.

הלומת געגועים

הַלּוּמַת גַּעְגּוּעִים

לְקַרְבַּת-נַפְשׁ בְּלִי פְּנִיּוֹת

סִפְרָתִי לְרוּחַ

שֶׁזָרַק קֶר אֶל פְּנֵי וּבְרַח

כְּמָה עֲדִינּוֹת כְּמָה חֲסוֹת

כְּמָה עֲצָה יֵשׁ בְּמִלָּה אֶת.

וְכְמָה קִנְאָה ! לְחַשׁ

יוסף הצדיק

שאָחַיו זָרְקוּהוּ לְבוֹר.

גְּדַהֲמָתִי מִיָּפוּי.

אֵךְ לֹא בָכַח הַיָּפִי

הַקִּיצָה בְּנַפְשֵׁי הַנְּקֻדָּה

הַפְּנִימִית.

זְכַרְתִּי חֲכָמָתוֹ –

אֵךְ לֹא בָכַח הַבִּינָה

הָאִירָה תְּקֻנָּה

שֶׁהִיא לְמַעַלָּה מִכַּחוֹ

שֶׁל אָדָם.

וְאָמַרְתִּי:

אִיזוֹ גְּדֻלוֹת לְשִׁיר פְּלֶאֶף יְהִי

כְּמוֹ שֶׁשָּׂרוּ חַיֵּי הַחוּלָם

וְהִדְלַקְתִּי גַרְשָׁל תוֹדָה

שִׁיוֹסֶף יָצָא יָפֵה כְּשִׁחַר

מִבְּזִיוֹן הַבוֹר –

שֶׁשָּׂכְלוּ הַנְּבֻעַת מְעַלְבוֹן

הַסְּכִימִים לְהִיּוֹת שׁוֹב חֲכָם

שֶׁב לְהַבִּין הָאוֹתוֹת –

שֶׁשָּׁנְאָתָם

לֹא הִשְׁכִּיחָה מִמֶּנּוּ

אֶת שִׁפְתֵי הַמְזֻלּוֹת –

כִּי אֶצְלֵי מַדֵּי צַעַר
נִנְעָלִים הַיְכָלוֹת
וְלִפְעָמַיִם נִסְגְּרוֹת אֶפְלוֹ הַחַצְרוֹת
שֶׁל תְּקוּפוֹת הַשָּׁנָה.

כְּאַשֶׁר יֵצְאֵתִי
בְּעוֹלָם הָיָה בְּקֶרֶךְ
וְזָמִיר עָמַד בְּתוֹךְ עֲצֵיץ
וְאָכַל עֲשָׂבִים.
רְצִיתִי לְסַפֵּר לוֹ
כָּל הַדְּבָרִים, אֲךָ הוּא שָׁכַח
שָׂאֵל אֶחָד בְּרָאנוּ
וְלֹא הִבִּין.

(שירי זלדה, עמ' 177-176)

השיר נפתח בהבעת רגש פשוט וטבעי: געגועים לקרבה אנושית אמיתית, חפה מאינטרסים. הדוברת חסרה קרבה שכזאת ולכן היא פונה אל הרוח. הרוח מתגלה כמקור-אכזב של תמיכה מאחר שהוא זורק קור אל פניה של הדוברת, ובורח, אולם הדוברת "מספיקה" לחלוק עמו את המודל לקרבה שהיא כמהה אליו: מודל האת. בתבנית משולשת של תכונות (עדינות, חסות, עצה) מציירת הדוברת את המודל שלה לאת. אבל בשורה שלאחר מכן ישנה הסתייגות ממודל זה, "רשות הדיבור" עוברת אל יוסף המקראי, ומכאן ואילך משחק השפה המקראי "מנחה" את רובו של השיר.

יוסף מסייג את האידאליזציה של מודל האת בהזכירו למה הביאה אותו קנאת אחיו – לזריקתו אל הבור. הבור מתפקד כאן בשני משחקי שפה במקביל: במשחק השפה של ספר בראשית הכוונה היא לבור ממשי, הבור שיוסף נזרק אליו; במשחק השפה של השיר הכוונה יכולה להיות לבור מטפורי, של בדידות והיעדר קרבה נטולת פניות (דוגמה לשימוש בשם העצם "בור" כמטפורה למצב של בדידות מופיעה במקרא במגילת איכה:

”צמתו בבור חיי” ; איכה ג, נג). אולם הדבר המעניין הוא שהדוברת אינה מתייאשת מסיפורו של יוסף המעיד על הפן השלילי האפשרי שביחסי אחים, אלא להפך, סיפורו דווקא מחזק אותה.

הדוברת מתפעלת מיופיו של יוסף ומחוכמתו, אולם מדגישה שיוסף מעיר בה את ”הנקודה הפנימית” ואת התקווה לא בזכות הדברים הללו אלא בזכות מצוקתו. הדבר שמעורר אצלה את חיות-הנשמה הוא האפשרות לחלום ולשיר על פלאי האל גם במצב של מצוקה, כמו שהיה אצל יוסף. אמונתו של יוסף ויכולתו לבטא אותה בשירה לאל, חוברת לפלא המאפשר ליופי ולשכל שנפגעו בעטיו של מעשה האחים, לחזור ולהשתקם. יוסף נשאר דמות מרשימה, הן מבחינת יופיו החיצוני והן מבחינת חוכמתו ששבה ואפשרה לו לפענח חלומות.

דמותו של יוסף מייצגת בשיר אדם שניחן במעלות אובייקטיביות: יופי וחוכמת פענוח חלומות, מעלות מעוררות קנאה ורצון לפגוע בו בשתי נקודות אלה. אולם האמונה באל שמעבר ליופי ולשכל מחזירה לו בסופו של דבר את המעלות הללו כבתחילה. (כמו בסיפור איוב, שאחרי שהגיע להכרה שלא יוכל להבין את דרכו של האל בעולם, האל החזיר לו את שאיבד).

הדוברת מבחינה בין יוסף לבינה בכך שאצלה הצער נועל את ההיכלות ולפעמים אף את החצרות של תקופות השנה; משמע: היא אינה מצליחה בתקוותה ובשיריה להתעלות ולהיחלץ מעצבותה, בניגוד ליוסף שאף שהיה בבור לא התייאש והמשיך לקוות. ואולם בכל זאת, ברקע עומד הבית השלישי בשיר שבו סיפורו של יוסף מצליח לעורר בה את הנקודה הפנימית ואת התקווה. מה פירושה של סתירה זו? לעניין זה אשוב בהמשך.

הבית הרביעי והאחרון הוא כביכול שיר נפרד, שבמבט ראשון נראה כאילו לא קשור לשיר (אפשר לדעת לקרוא אותו גם כשיר נפרד). הדוברת מתארת מפגש של בוקר עם זמיר העומד בעציץ ואוכל עשבים – תמונה פשוטה וטבעית. היא רוצה לספר לו ”את כל הדברים” (מן הסתם מדובר בחוויית הבדידות, הכמיהה לאת, ההתחזקות מסיפורו של יוסף ותחושת הקושי להידמות לו) אולם הזמיר אינו ”משתף פעולה”. כאן יש משחק מעניין בין המישור המטפורי למישור המציאותי: האירוע מצטייר כאירוע מציאותי אולם הניסיון לחלוק עם הזמיר את המחשבות הוא מטפורי. הזמיר, המצוי במישור המציאותי, ”מסרב” כביכול ”לשתף פעולה” (ב”שכחתו”) עם המישור המטפורי ונשאר בשלו. המישור המטפורי הוא גם המישור הרעיוני-האמוני המתגלם במשפט ”שָׁאֵל אֶחָד בְּרָאָנִי”, כלומר: האמונה בבורא עולם אשר ברא את כל המצוי בו מאפשרת לדוברת לדבר אל

הזמיר, אולם העובדה שהזמיר אינו שותף לאמונה זו (או לפחות "שכח" במה עליו להאמין) אינה מאפשרת את הדיאלוג.

בנקודה זו מתקשרים כל הבתים זה לזה: השיר פותח בכמיהה לאח בעל תכונות מסוימות וממשיך בהסתייגות הנובעת מסיפור יוסף מציפיות העדינות, החסות והעצה. השיר ממשיך בתיאור סיפור יוסף באופן המאשש אמנם את טענת הקנאה ותוצאותיה אך גם את אפשרות התקווה והישועה האנושית. בהמשך הבית השלישי הדוברת מבחינה בין הצלחתו של יוסף לבין כישלונה שלה להתרומם מן העצבות. השיר מסתיים בהמחשה מציאותית ביותר לכך שאם אין שותף לכמיהה של האדם, אם אין לו "אח" לרצונו, הוא ינחל מפח נפש בניסיון "לספר את סיפורו". האמונה, הן באלוהי והן באנושי, אם אין היא משותפת לשני הצדדים הנוגעים בדבר, אין בכוחה לנחם.

השיר אוצר סתירה פנימית. מצד אחד דמותו של יוסף מצליחה להעיר את הנקודה הפנימית ואת התקווה בנפשה של הדוברת; מצד שני היא מתארת את הצער משתלט על נפשה ואת חוסר יכולתה לתקשר עם הזמיר. כלומר, הדוברת אינה מצליחה "לחקות" את יוסף ולעלות מן הבור שלה. חוסר האחידות של מבנה השיר תואם את חוסר הקוהרנטיות הנפשי; אין כאן "בעיה" או "כישלון" אלא עיצוב מכוון של המצב האנושי כפי שהוא: בניסיון ל"לצאת מהבור" מצליחים ונכשלים לסירוגין. בשיר ארבעה בתים, כל אחד באורך אחר: הבית הראשון בן 6 שורות, הבית השני בן 3 שורות, הבית השלישי בן 25 שורות והבית האחרון בן 8 שורות. אין היגיון נראה לעין במספרים אלה. מבחינה ויזואלית השיר נראה כהשתלשלות של תהליך (ארוך וצר), ריבוי השימוש בשי"ן השעבוד מדגיש את התהליכיות ביתר-שאת ("שאחיו", "שהיא", "שיוסף", "ששכלו", "ששנאתם", "שאל") וכך גם מקריות החריזה (חריזה יוצרת סדר והדגשה והיעדרה יכול להמחיש את ההפך כאשר הוא מתקשר לתופעות נוספות). הרעיון העובר כחוט השני לאורך השיר הוא רעיון האנושיות, המתבטאת בכישלונות הרגשיים: למצוא נפש קרובה, להתגבר על צער ולספר חוויות. האמונה בשיר זה, היא כפולת-פנים: לכאורה יש בכוחה לעזור למצוקה האנושית אולם לא תמיד היא מצליחה לעשות זאת.

שיר אחר של זלדה, "מי יעמוד בפני יופיו של האור", מותח כיוון זה עד תום ומראה כיצד לעתים האמונה אינה רלוונטית כלל לפתרון בעיות אנושיות.

מי יעמוד בפני יופיו של האור

לְבַקֵּשׁ נַחֲוּמִים מִיָּפְיוֹ
אֶף לֹא הָיִיתִי טוֹבָה לְפָנָיו,
לֹא הָיִיתִי טוֹבָה לְפָנָיו.

”מִדּוּעַ חָיִיךְ כְּהִים”, אָמַר,
”הֲלֹא אֵינְךָ כְּבוֹר-תַּחֲתִיּוֹת,
אֵין זֶה כִּי אִם חֶסֶר אֶהְיֶה.”
וְאָבְךָ
וְאָבְךָ הִרְבֵּה מְאֹד.

(שירי זלדה, עמ' 182)

הדוברת נרגזת ופונה אל האור, להראות לו את רוגזה. האור הוא מטונימיה²⁴ שלא מכוונת ליעד ספציפי ואינה מתבהרת גם בהמשך השיר. הציורוף "ואשא את רוגזי" הוא חידוש יפה של זלדה; הפועל "ואשא" מופיע שמונה פעמים במקרא אך בצירופים אחרים, חיוביים: "ואשא עיניי" – לשון הרמת המבט וראיית דבר חשוב: יעקב מספר על חלומו שבו המלאך מגלה לו את סוג הצאן שיתרבה (בראשית לא, י); "ואשא ידי" – לשון הבטחה בשבועה (אותה מבטיח ה' לעם ישראל ביחזקאל כ, ה); "ואשא פניך" (שמואל א כה, לה) הנני מכבד אותך ונענה לבקשתך, אומר דוד לאביגיל, לאחר שעדכנה אותו בתוכניותיו של נבל.

הדוברת מבקשת ניחומים מיופיו של האור אך היא אינה "טובה לפניו". "האור" אינו נענה לבקשתה והוא גוער בה על עצבותה הבלתי מוצדקת. האור מטיח בה את הגורם האמיתי לרוגזה ולעצבונה: חוסר אהבה. לא ברור אם הכוונה היא לחוסר אהבה כלפי הדוברת, והאור מאשים אותה בהכחשת הסיבה האמיתית לעצבונה ובהתעלמות ממנה, או שההאשמה היא כלפי הדוברת על שאין היא בן אדם אוהב. מכל מקום, האור אינו מוצא אותה ראויה לנחמתו ואולי היא פשוט אינה מוצאת חן בעיניו והוא חובר בכך להיעדר האהבה שמקיף אותה באופן כללי. התגובה היחידה שנותרה לדוברת היא הבכי. לאחר שהתייאשה מן העולם ונכזבה מן האור, מתמכרת הדוברת לבכי רב מאוד.

24 ראה להלן, הערה 25.

השימוש "ואבך" גם הוא מיוחד לזלדה. הפועל "ואבך" בלשון עבר (ו' החיבור הופכת את העתיד לעבר) מופיע במקרא רק בגוף שלישי יחיד "ותבך" או "ויבך". החידוש כאן הוא השימוש בצורה זו של הפועל בגוף ראשון, שמתאים לתוכן השיר: ההתמקדות ברצון האגואיסטי הפרטי למצוא חן, להיות נאהב ולהיות יפה בעיני מישהו אחר. הנחמה יכולה לבוא רק ממישהו העונה על הדרישה החסרה: מישהו מאיר ויפה. וכאשר אותו גורם עונה בלשון תוכחה וריחוק, ואינו מבין את ההיגיון של הרוגז, לא נותר אלא לבכות, והרבה מאוד. הדוברת אינה מוצאת נוחים בגורם שיכול להיות מוגדר ישירות כשייך למשחק השפה הדתי, הכתוב או המסורתי. יש כאן חיזוק לטענתו של ויליאם גיימס שהרגשות האנושיים מופנים לעתים כלפי האל ולעתים כלפי מושא אחר. השיר ממחיש גם את טענתו של א"א פו על אפקט היופי שבשירה: השיר מתאר מצב של רוגז, תוכחה ועלבון, ככי וכאב אולם הדוברת נוקטת בעיצוב לשוני, המתבסס על משחק שפה מקראי אך גם מוסיף לו משמעויות חדשות, עיצוב אסתטי נעים, למרות התוכן הקודר.

באותו ליל כוכבים

לסיום, במסגרת הניסיון לשקף קווים שונים בשירתה של זלדה, ברצוני לנתח בקצרה שיר פשוט, "באותו ליל כוכבים", המעצב גם הוא ביטוי לשוני יפה: "שנבדלו מכל מרחק" (שהוא גם כותרתו של הקובץ שבו פורסם השיר). שיר זה הוא ביטוי של אמונה כרגש ספונטני, תם ועמוק המציג את האמונה כדבר שאינו בר-בחירה ושאינו ניתן לעיצוב, אלא נובע ישירות מנפשו של האדם.

בְּאוֹתוֹ לַיִל כּוֹכְבִים בְּקֶשֶׁה יְלֵדוֹתַי
אֶת בּוֹרֵא הָעוֹלָם.

הַשָּׁנִים שֶׁנִּגְרָוּת פְּמִים,

שׁוֹם עֶצֶב

וְשׁוֹם אָדָם

לֹא יוֹכְלוּ לְהִשְׁפִּיחַ מִמְּנִי

מִרְחָקִים

שֶׁנִּבְדְּלוּ מִכָּל מִרְחָק.

שיר זה מנסח שני קווים חשובים ביותר המאפיינים את אמונת הדוברת. הקו הראשון הוא "בקשת האלוהים" מתוך המקום הראשוני התמים ביותר בנפש האדם: ילדותו. הצירוף המטונימי "בקשה ילדתי", מבדיל בכוונה את הילדות מכלל חייה של הדוברת (ולכן אין זו סינקדוכה²⁵ שכן הילדות אינה מייצגת את כלל החיים). הילדות היא מטונימיה למצב של תום, לפני הלימוד והחינוך, זמן שבו הנשמה פונה באופן אינסטינקטיבי לבקש את מי שברא את העולם.

במובן מסוים, משהו מעמדת התום הילדותית נשאר בדוברת, והוא מתגלה כקו השני המאפיין את אמונתה. בתבנית משולשת (החוזרת רבות בשיריה של זלדה) מדגישה הדוברת כי שום דבר לא יוכל להשכיח ממנה את ה"מרחקים שנבדלו מכל מרחק"; לא השנים ולא שום עצב או אדם.

המטפורה "השנים שניגרות כמים" היא עיצוב מקורי של הדוברת (השימוש המקורי בפועל "ניגרות" מתייחס למים והשימוש המטפורי השכיח הוא בהקשר של דמעות; לא מצאתי שימוש בפועל זה ביחס לשם עצם מופשט). עיצוב מטפורי זה ממחיש את העובדה שלמרות שמדובר בדבר מופשט שאין לנו שליטה עליו (הזמן), עניין המועצם בבחירה בפועל "ניגרות" ולא "עוברות" או "חולפות", אין זה פוגם בזיכרון ה"מרחקים".

שם העצם "מרחקים" מתקשר למשחק השפה המקראי: בזכריה י', ט, נאמר: "ואזרעם בעמים ובמרחקים יזכרוני וחיו את בניהם ושבו"; הנביא מנבא שגם כאשר יתפזרו בני ישראל בין העמים, במרחקים – הם יזכרו את ה' עד שישובו בניהם מגלותם. בישעיהו לג, יז, נאמר: "מלך ביפיו תחזינה עיניך תראינה ארץ מרחקים"; הנביא מנבא שביום הגאולה, העולה לירושלים יחזה במלך המשיח וביופיה של ירושלים, שהיא "ארץ מרחקים".

²⁵ סינקדוכה ומטונימיה הן שני סוגים של מטפורות. הבלשן רומן יעקובסון הבחין ביניהם כך: מטונימיה היא צורת דיבור שבה נעשית החלפה (substitution) של אובייקט, פעולה, או מוסד, במילה או ביטוי המצביעים על הערך או על משהו הקשור בו. היינו, מיטונימיה היא תחליף לסמל. סינקדוכה היא בדרך כלל חלק המסמן שלם או פרט המייצג כלל. הילדות בשירה של זלדה אינה מייצגת מכלול שלם כלשהו אלא את אידאל האמונה התמימה כפי שהיא קיימת דווקא בילדות ולכן זו מטונימיה. לעומת זאת, בשיר "הלומת געגועים", שכלו של יוסף "מסכים לחזור ולהיות חכם". השכל הוא סינקדוכה, הוא מייצג את יוסף האיש והוא חלק משלם, חלק מאישיותו של יוסף.

בשני הפסוקים הללו המילה "מרחקים" היא בהקשר של ציפייה לגאולה עתידית, למצב שבו ישוב ויתחדש הקשר בין האל לבין עם ישראל וארצו. ה"מרחקים" הם מטפורה למצב שונה ונבדל מן המצב בהווה, וכך גם בשיר: הדוברת מתעלה מעל לדברים העלולים או מתיימרים לפגוע בזיקתה למרחקים שנבדלו מכל מרחק: השנים, העצבונות ובני-האדם. יחד עם זאת, בקשת האל באה מתוך חזרה למצב הילדות. כלומר, ההווה, הבגרות וכל הכרוך בה, "הצליחו" לפגום ביכולת לבקש את בורא העולם. אמנם הכמיהה למרחקים נשארה, אולם המרחקים אינם "הדבר כשלעצמו". המרחקים מבטאים את הכמיהה למציאות נבואית שכפי הנראה מכילה בתוכה גם את היכולת לבקש את בורא העולם, אולם לשם כך יש לחזור לתמימות של הילדות. שיר זה של זלדה יכול היה להקשות על עמדתו של ויליאם ג'יימס שהובאה בתחילת המאמר, שכן שני הקווים שתוארו לעיל, בקשת בורא עולם וזיכרון ה"מרחקים שנבדלו מכל מרחק" אינם עונים על ההגדרה המקובלת של רגש זה או אחר במסגרת הרגשות האנושיים (כמו: אהבה, יראה, קנאה וכו') אלא נראה שהם סוללים תוואי נפרד ונבדל של רגש האמונה הדתית, השונה משאר הרגשות.

סיכום

לסיום, ברצוני לשרטט את המאפיינים העיקריים של השירים שנותחו לעיל ואת התמונה המצטיירת מהם. השירים שהובאו במאמר זה מציגים התבוננות במצבו הקיומי של האדם בעולם ברמות שונות של מודעות עצמית ומתוך יחס משתנה לאל. השירים "שיר של יום" ו"מי יעמוד בפני יופיו של האור" מציגים בעיקר את הכמיהה לאהבה וליחסי אנוש מנחמים, "נקיים" מרגשות קשים או שליליים. אולם בעוד שירו של קוסמן ממקם את עצמו בסוף התפילה, שירה של זלדה נשאר במישור האנושי (אם כי המופשט, שכן הדוברת פונה אל "האור") ואין בו התייחסות דתית מובהקת. שיר אחר של זלדה, "הלומת געגועים" יוצא גם הוא מן הצורך האנושי בקרבת אח מנחמת, אולם הוא מתקשר לסיפור יוסף באמצעות ביקורת עצמית. הדוברת מבקרת את עצמה על כך שאמונתה אינה מצליחה לנחמה בלי שתתווסף אליה הנחמה האנושית, שלא כאמונתו של יוסף שעזרה לו לעמוד בתלאותיו. אפשר להגדיר את השימוש במשחק השפה המקראי כמקור השוואה והשראה לאמונה הדתית, המאפשר לפרש את סיפור יוסף באופן אוניברסלי ועל-זמני, כסיפור על ההתפקחות והאכזבה מן הביטחון המשפחתי והתעלותו של היחיד בעזרת האמונה באלוהים. האמונה מוצגת כאן כאלטרנטיבה לציפיות הנכזבות מבני-אדם.

השיר "גם אם תגדיר" של קוסמן מהפך בסוגיית הגבולות הפיזיים (עירום-לבוש), המופשטים (הגדרה עצמית), התאולוגיים (אל-אדם), הרגשיים (נע במנעד רחב של רגשות) והתרבותיים (זיוף מול אמת). מן העיסוק בגבולות עולה צורך נואש ואירוני בקשר דיאלוגי עם האל; צורך העולה בצורה מינורית ומעודנת בשיר "באותו ליל כוכבים", שירה של זלדה. בשיר זה עולה הצורך לדיאלוג עם האל מסיבה אחרת: בשל הקיום בעולם הרווי תחושות של צער, כישלון וחידלון עולה הצורך הראשוני, הקמאי והילדותי להתקשר עם בורא עולם. שני השירים "נפגשים" בעניין בקשת האל ונפרדים בנקודת המוצא ובנקודת הסיום של בקשה זו (בהמשך למושג של "דמיון משפחתי").

השירים "פרשת השבוע" ו"על העובדות" דנים מנקודות מבט שונות בפן הנרטיבי והמסורתי של האמונה. האמונה מתבססת גם על מסורת וקבלה, וכל אחד מן המשוררים מציע פירוש אישי ומחודש למסורת זו: השיר "פרשת השבוע" מציע לקרוא את התורה ללא תיווך, בהדגשת הפן האנושי והמכמיר של ההתרחשויות. קריאה שכזאת יוצרת קרבה בלתי אמצעית בין הקורא לבין התורה שכן הוא מניח לאותיות "לדבר אליו" בלי תלי תלים של פרשנות המסוים ומעמעמים את עוצמת הכתובים. השיר "על העובדות" מציע באירוניה מעודנת את הנטייה לחפש אסמכתאות מכיוונים שונים כאשר הכוח הגדול והמשכנע נובע מתוך התהום הפנימית בעלת הממד המיתי (האריה) שהיא המכוננת האמיתית של תחושת הוודאות בקיומו של האל.

המאפיינים שנדונו במאמר זה הם רק חלק מן המאפיינים הנכללים בקטגוריה אפשרית של שירה דתית. קטגוריה זו מסתמכת גם על הביוגרפיה האישית של היוצרים גם כאשר אפשר להתעלם ממנה ולהוציא חלק משיריהם מקטגוריה זו. אפשרות אחרת היא לראות את הביוגרפיה של המשורר כנקודת מוצא ולנתח את השירים כביטויים ל"תקופות אמוניות שונות" בחיי המשורר. מאמר זה נמנע משתי האפשרויות הללו והציע אפשרות שלישית: להראות את המגוון הבלתי תלוי של המאפיינים בשירה המכונה "דתית". מגוון זה עשיר מאוד, הרבה יותר מן המתואר לעיל, ובמאמר זה נעשה אך מהלך קטן למיצויו.