

**"Nicht" ו-"Niemand"**

**שלילה וטרנספורמציה בשירתו של פאול צלאן**

**יפתח בן אהרון**

**עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות**

**לקבלת תואר "מוסמך האוניברסיטה"**

**אוניברסיטת חיפה**

**הפקולטה למדעי הרוח**

**החוג לספרות עברית והשוואתית**

**נובמבר, 2011**

# "Nicht" ו-"Niemand"

שלילה וטרנספורמציה בשירתו של פאול צלאן

יפתח בן אהרון

עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות

לקבלת תואר "מוסמך האוניברסיטה"

אוניברסיטת חיפה

הפקולטה למדעי הרוח

החוג לספרות עברית והשוואתית

נובמבר, 2011

מאושר על ידי \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_  
(מנחה העבודה)

מאושר על ידי \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_  
(יו"ר הוועדה החוגית למ"א)

## תוכן הענינים

עמוד

ii	תקציר
1	1. הקדמה
3	2. דיבור מתוך האין – מבוא
3	2.1 פאול צלאן – הקשרים ביוגראפיים
7	2.2 ה"אין" בקבלה
16	2.3 ה"אין" בהגותו של מרטין היידגר
27	3. השלג סביב למילה
28	3.1 השלג הלא אמור
35	3.2 המילה
39	3.3 הדם הניגר והמפתח המתחלף
44	3. שפת האין
45	4.1 שלילת הוויה
48	4.2 שלילה כפתיחה
53	4.3 ה"אין"
59	4.4 "אף-לא-אחד"
67	5. במו מוות חיים
68	5.1 אל תנתק את הלאו מן הכן
72	5.2 במו מוות חיים
76	5.3 מקום עומדך מצטמק
81	5.4 הפיכה לחוט וירידת הכוכב
88	5. הלדרלין, רילקה, צלאן
88	6.1 הלדרלין – צלאן
102	6.2 רילקה – צלאן
114	7. סכום
116	8. ביבליוגרפיה

## "Nicht" ו-"Niemand"

שלילה וטרנספורמציה בשירתו של פאול צלאן

יפתח בן אהרון

### תקציר

מטרת העבודה תהיה לבדוק את המושגים Nichts ו-Niemand בשירתו של פאול צלאן, בהקשרם לתהליכי שלילה וטרנספורמציה. צלאן, בהשפעת משנתו של מרטין היידגר ומחקר הקבלה של גרשם שלום, מפתח פואטיקה של שלילה, המנסה לייצג את ה"יש" במונחים נגטיביים. העבודה בודקת את המשמעויות השונות, הסותרות לפעמים, של מושג ה"אין" ואת הקשרו לתהליכי צמיחה והתמרה, מתוך התבוננות בשירתו של צלאן משלוש פרספקטיבות: פילוסופית, רליגיוזית-מיסטית ופואטית. הפרק הראשון, המבוא, מתחיל במספר קוים ביוגרפיים ההכרחיים להבנת שירתו של צלאן כזה שעבר דרך ה"אין" המוחלט של השואה. בהמשך הפרק ישנם מבואות לשאלת ה"אין" במחקר הקבלה של גרשם שלום, ובהגותו של מרטין היידגר. הפרק השני עוסק במשמעותו ומקומו של מושג ה"מעבר" בשירתו של צלאן, ובמרכזיותו להבנת מושגי ה-Nichts וה-Niemand, ולפיתוח פואטיקה נגטיבית בכלל. אצביע על מרכזיותה של "חציית הסף" בשירתו כהתנסות של הרחבת ספקטרום התודעה, ועל התנאים ההכרחיים לכתיבה מתוך מצבי סף אלה. פרק זה עוסק באותו מרחב התנסותי ותמטי שמהווה את התשתית להבנת מושגי השלילה בשירתו של צלאן. הפרק השלישי יעסוק באופן ישיר בשאלת ה"אין" וה-Niemand. השאלה בדבר מעמדה של ההתנסות ה"מיסטית" בשירת צלאן, מובילה לבחינת היחס בין שירה זו לקבלה, ובמיוחד לשאלת ה"אין" האלוהי. כמו כן יתמקד הפרק בבחינת יחסה של שירת צלאן לפילוסופיית ה"היות" (Sein) של מרטין היידגר, ובמיוחד למושג ה"אין" שהוא מפתח. ההתבוננות במושג ה"אין" בשירתו של צלאן מעלה שני דברים: ה"אין" מופיע הן כשלילת הוויה, הווה אומר, בקוטב ההרס והמוות, והן כשלילה במובנה המילולי, שמשמעותה הפנימית הפוכה: דיבור על ה"יש" במונחים של שלילה. שני מובנים אלה של "אין" נמצאים הן בקבלה והן בהגותו של היידגר. בקבלה מודגש המתח שבין האלוהות "כאין", לבין כוחות השלילה וההתנגדות של ה"סטרא אחרא". אצל היידגר מודגש המתח שבין ה"היות" כ"אין", לבין מצב הריקנות הקיומית אותו הוא מכנה "ניהיליזם". עד כה התמקד המחקר באחד מהיבטי ה"אין" הללו. ההבנה של שני היבטי ה"אין" הללו ויחסם ההדדי פותחת

פתח להבנה מחודשת של שירת צלאן. הפרק הרביעי יראה כיצד המפגש בין שני מישורי "אין" מנוגדים אלה, המתח שנוצר בין "היות" לשלילה, יוצר את אפשרות התמרה. צמצום הישות והמעבר דרך קוף המחט של ה"אין" מוביל לאינדיבידואציה. התמרה מבחינת צלאן קשורה לא רק לצמיחה והתחיות מתוך המוות, אלא מעל לכל לתהליכים של לידת אניות. מהלא-אישי נטול-השם, לאישי-אינדיבידואלי. דווקא תהליכי טרנספורמציה אלו שכה מרכזיים לשירת צלאן, לא קיבלו עדיין את הפוקוס הראוי במחקר של שירתו. הפרק האחרון של העבודה מוקדש לבחינת הקשר בין שירת צלאן לשירתם של שני משוררים שהשפעתם על שירתו הייתה המקיפה והאינטנסיבית ביותר: פרידריך הלדרלין וריינר מריה רילקה. הפרק בוחן את יחסה של שירתם אל שירת צלאן מנקודת המבט של פואטיקת השלילה. ניתן לראות אצל שני משוררים אלה מעין נבטים לפואטיקה נגטיבית. רק אצל צלאן מבין שלושתם, כזה שחצה דרך סף האלם המוחלט של השואה, מתגבשת השירה לכלל פואטיקה של שלילה.

## 1. הקדמה

מטרת העבודה תהיה לבדוק את המושגים Niemand ו-Nichts בשירתו של פאול צלאן, בהקשרם לתהליכי שלילה וטרנספורמציה. צלאן, בהשפעת משנתו של מרטין היידגר ומחקר הקבלה של גרשם שלום, מפתח פואטיקה של שלילה, המנסה לייצג את ה"יש" במונחים נגטיביים. העבודה מצביעה על המשמעויות השונות, הסותרות לפעמים, של מושג ה"אין" ועל הקשרו לתהליכי צמיחה והתמרה, מתוך התבוננות בשירתו של צלאן משלוש פרספקטיבות: פילוסופית, רליגיוזית-מיסטית ופואטית. נקודת המוצא של העבודה כולה תהיה תמאטית. היבטים כרונולוגיים יוזכרו רק במידה שהם נחוצים להבנת ההיבט התמטי בנקודה זו או אחרת.

הפרק הראשון מהווה מבוא לעבודה. הוא מתחיל במספר קוים ביוגרפיים כרקע להבנת שירתו של צלאן. צלאן כזה שעבר דרך ה"אין" המוחלט של השואה, מתמודד עם שאלת ה"אין" והצמיחה מתוכו בשירתו. בהמשך פרק המבוא מובאים מבואות לשאלת ה"אין" במחקר הקבלה של גרשם שלום, ובהגותו של מרטין היידגר. שני מבואות אלו מאפשרים מאוחר יותר, ביחוד בפרקים השלישי והרביעי, דיון מקיף בפואטיקת השלילה של צלאן וביחסה לשאלת ההתמרה.

בפרק השני אעסוק במשמעותו ומקומו של מושג ה"מעבר" בשירתו צלאן, ובמרכזיותו להבנת מושגי ה-Nichts וה-Niemand, ולפיתוח פואטיקה נגטיבית בכלל. אצביע על מרכזיותה של "חציית הסף" בשירתו כהתנסות של הרחבת ספקטרום התודעה, ועל התנאים ההכרחיים לכתיבה מתוך מצבי סף אלה. פרק זה עוסק באותו מרחב התנסותי ותמטי שמהווה את התשתית להבנת מושגי השלילה בשירתו של צלאן. לכן נקודת המוצא לפרק זה תהיה קודם לכל בחינת שירתו של צלאן עצמו. בפרקים הבאים תחקר שירתו לאור הגותם של שלום והיידגר, שהוצגה קודם לכן בפרק המבוא.

הפרק השלישי יעסוק באופן ישיר בשאלת ה"אין" וה-Niemand. השאלה בדבר מעמדה של ההתנסות ה"מיסטית" בשירת צלאן, מובילה לבחינת היחס בין שירה זו לקבלה, ובמיוחד לשאלת ה"אין" האלוהי. כמו כן יתמקד הפרק בבחינת יחסה של שירת צלאן לפילוסופיית ה"היות" (Sein) של מרטין היידגר, ובמיוחד למושג ה"אין" שהוא מפתח. ההתבוננות במושג ה"אין" בשירתו של צלאן מעלה שני דברים: ה"אין" מופיע הן כשלילת הוויה, הווה אומר, בקוטב

ההרס והמוות, והן כשלילה במובנה המילולי, שמשמעותה הפנימית הפוכה: דיבור על ה"יש" במונחים של שלילה. שני מובנים אלה של "אין" נמצאים הן בקבלה והן בהגותו של היידגר. בקבלה מודגש המתח שבין האלוהות "כאין", לבין כוחות השלילה וההתנגדות של ה"סטרא אחרא". אצל היידגר מודגש המתח שבין ה"היות" כ"אין", לבין מצב הריקנות הקיומית אותו הוא מכנה "ניהיליזם". עד כה התמקד המחקר של שירת צלאן באחד מהיבטי ה"אין" הללו. ההבנה של שני היבטי ה"אין" הללו ויחסם ההדדי פותחת פתח להבנה מחודשת של שירת צלאן.

הפרק הרביעי יראה כיצד המפגש בין שני מישורי "אין" מנוגדים אלה, המתח שנוצר בין "היות" לשלילה, יוצר את אפשרות התמרה. צמצום הישות והמעבר דרך קוף המחט של ה"אין" מוביל לאינדיבידואציה. התמרה מבחינת צלאן קשורה לא רק לצמיחה והתחיות מתוך המוות, אלא מעל לכל לתהליכים של לידת אניות. מהלא-אישי נטול-השם, לאישי-אינדיבידואלי. דווקא תהליכי טרנספורמציה אלו שכה מרכזיים לשירת צלאן, לא קיבלו עדיין את הפוקוס הראוי במחקר של שירתו.

הפרק האחרון של העבודה מוקדש לבחינת הקשר בין שירת צלאן לשירתם של שני משוררים שהשפעתם על שירתו הייתה המקיפה והאינטנסיבית ביותר: פרידריך הלדרלין וריינר מריה רילקה. הפרק בוחן את יחסה של שירתם אל שירת צלאן מנקודת המבט של פואטיקת השלילה. היאלמות ושתיקה כשפת האלים, אצל הלדרלין. דממה והעלמות כשפתו של חלל-פנים-עולם, אצל רילקה. ניתן לראות אצל שני משוררים אלה מעין נבטים לפואטיקה נגטיבית. רק אצל צלאן מבין שלושתם, כזה שחצה דרך סף האלם המוחלט של השואה, מתגבשת השירה לכלל פואטיקה של שלילה.

## 2. דיבור מתוך האין – מבוא

### 2.1. פאול צלאן – הקשרים ביוגרפיים

פאול צלאן (1920-1970), מגדולי המשוררים של המחצית השנייה של המאה העשרים, נולד למשפחה יהודית בצ'רנוביץ', רומניה, חווה בעצמו את אימי השואה, ומנסה להתמודד עם התנסות זו דרך כתיבתו. שתי התנסויות יסוד עומדות במרכז שירתו: העלמות, או החשכת האנושי דרך גילויי רוע שלא נודעו בעוצמתם קודם לכן בתוך האנושות. אך מצד שני, לידה והופעה של אנושיות חדשה אחרי ומתוך אושוויץ. שתי התנסויות יסוד אלה מובילות את התודעה האנושית אל סף היכולת לתפוס ולתאר.

צלאן (שמו המקורי היה פאול אנצ'ל) גדל לתוך תרבות רב-לשונית שהגרמנית מהווה בעבורו מעין שפת-אם, שבהמשך תהפוך גם לשפת הכתיבה שלו. הוא מתחיל לכתוב שירה בגיל צעיר בהשפעה חזקה של רילקה. בשנת 1941, כשצלאן בן 21, פולש הצבא הגרמני לרומניה. יהודי צ'רנוביץ' נשלחים למחנות ריכוז של הנאצים, או לעבודות כפייה בעבור הצבא הרומני בשרות הנאצים. כך נקרעת המשפחה: האב והאם נלקחים למחנה כפייה. צלאן עצמו נלקח לעבודות כפייה תחת חסות הצבא הרומני; סלילת כבישים, חפירת תעלות בתנאים של רעב, קור, השפלה ותשישות. במהלך כל התקופה הזאת הוא ממשיך לכתוב. זוהי תקופת ההתעצבות וההבשלה של שירתו. את שיריו הוא שולח לחברתו רות לקנר שהצליחה לחמוק מגורל המחנות. השירים נאספים אצלה. במהלך תקופה זו נודע לצלאן על מות הוריו. אביו, שסבל מבעיות בריאותיות כבר קודם לכן, מת בשנת 1942, ואמו נרצחת בירייה בעורף בשנת 1943. על מות אביו נודע לו ממכתב שמצליחה אמו להגניב אליו בדרך לא דרך. על מותה של אמו הוא יודע ממכתב שמצליח להגיע אליו מקרוב משפחה. בשיר מהתקופה הזאת, שלא פורסם בספריו, הוא כותב:

הו תרניי אבן של כאב! הו אני בינכם, וחי!

הו אני ביניכם וחי ויפה, ואתם אינכם רשאים לחייך אלי!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Israel Halfan, *Paul Celan, Eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp: Frankfurt a.M, 1983, S.129



חשכה יורדת עליו ותחושת סוף ואיננות רוויה בתחושת אשם כבדה של הנשאר בחיים. במכתב לרות לנקר מאותה תקופה הוא כותב: "אביב היה אמור להיות עכשיו...מזה למעלה משנתיים אינני חש יותר עונות-שנה ופריחה, ולילות וכל השתנויות בכלל".<sup>2</sup> הזמן נעצר, ואיתו גם אותה תחושת זהות הקושרת אדם ברגיל אל עצמו ואל מעשה ידיו. במקרה של צלאן, לשיריו. ישנם השירים, והם אולי הדבר היחידי שיסנו, אבל הקשר שלהם אליו כפרסונה מאבד כל חשיבות. במכתב אל רות לנקר המתייחס להוצאה אפשרית של שיריו בעתיד הוא כותב: "בקשה אחת, הנוגעת לשיריי: ... בלי שם מחבר על כריכת הספר, ובלי כותרת, לכל היותר: "שירים".<sup>3</sup> את השירים הוא שולח אליה כמעין צוואה. בתקופה זו שלאחר מות הוריו, חייו וכתיבתו נראים לו כאילו הגיעו לקיצם. "מה שהוא לא מבקש עוד לעצמו, מבקש הוא בעבור שירתו: המשך חיים לתוך העתיד, בלי שמו, שהפך בעבורו חסר משמעות, צריכים שיריו להיות עדות להתנסות גדולה לאין אומר".<sup>4</sup>

בתחילת 1944, דרך כיבוש הצבא הרוסי את רומניה, משתחרר צלאן מעבודות הכפייה. עוד באותה שנה הוא מגשים בעצמו את מה שציווה לרות לנקר במכתב שהוזכר. הוא מוציא לאור קובץ של שיריו כחוברת מודפסת במכונת כתיבה, בלי שם מחבר, ובלי שם ספר מלבד: "שירים". הדבר היחידי שנשאר מבחינתו זה השירים, הוא עצמו ככותב מנסה לחמוק לאנונימיות מוחלטת.

דרכו הספרותית והביוגרפית של צלאן מובילה אותו מצ'רנוביץ' לבוקרשט, ומשם הוא גונב את הגבול ומגיע לוינה. מוינה הוא יגיע בהמשך לפאריס ושם יכתוב עד שיסיים את חייו בקפיצה לתוך הסיין בשנת 1970. בבוקרשט הוא מפרסם שירים אחדים באנתולוגיה של שירה חדשה, לראשונה תחת השם: צלאן. צלאן (Celan) הוא אנגרם של שמו המקורי אנצ'ל (Anchel).<sup>5</sup> במעבר הזה מאנצ'ל לצלאן, הוא מוחק באחת את ההקשר המזרח-אירופאי מתוך שמו, ואת הקונוטאציה היהודית, ויוצר "שם מחבר" בעל הזהוד מוסיקאלי זמין, שמאחוריו יוכלו להופיע מעתה שיריו. השם הישן מומת ומופיע כשם חדש שלא היה מוכר קודם לכן.

הצורך לדבר לאחר השואה, עומד אצל צלאן במתח עם דחף העלמות שדובר עליו קודם. כאן צריך צלאן להתמודד עם שתי טענות שמופנות אליו: הראשונה קשורה לכתיבת שירה בשפה הגרמנית, "שפת הרוצחים". צלאן משיב לטענה זו

---

<sup>2</sup> Ebda, S.130

<sup>3</sup> Ebda, S.130

<sup>4</sup> Ebda, S.131

<sup>5</sup> Ebda, S.147-148

(מתוך שיחה עם רות לנקר): "רק בשפת-האם יכול המשורר לבטא את האמת שלו, בשפה זרה המשורר משקר".  
ובמקום אחר הוא טוען: "שירה היא החד-פעמיות הגורלית של השפה".<sup>6</sup> הטענה השנייה, המפורסמת, היא אמירתו של  
אדורנו מ-1955, "לכתוב שיר אחרי אושוויץ, זה מעשה ברברי".<sup>23</sup> צלאן לקח טענה זו בצורה קשה ביותר, גם משום  
שהיא יוחסה לדעת רבים לשירו "פוגת המוות" (1952). בשירו "דבר גם אתה" ניתן אולי למצוא את התשובה להכרחיות  
השירה בעבורו לאחר אושוויץ:

דבר גם אתה,

דבר אחרון,

אמור דברך.

דבר –

אך אל תנתק את הלאו מן הכן. ...

הבט סביבך:

ראה איך חיים נעורים –

במו מוות חיים!<sup>7</sup>

הדיבור, השירה, אפשריים רק לזה שנשאר "אחרון", מעורטל לחלוטין, אפילו משמו. רק השירה בלבד יכולה לדבר את  
המציאות בלי "להפריד את הכן מהלא". וכאן אולי הפתרון למתח שתואר: מצד אחד החובה לדבר, לדבר בשפת-האם,  
להעיד, להוליד מחדש אינטימיות בשפה שנרצחה. מצד שני, סוג כזה של דיבור ייתכן רק דרך שפה חדשה, שעברה  
בעצמה דרך ה"אין", שתוכל להעיד על לידת אניות חדשה מתוך המוות והרוע.

---

<sup>6</sup> Ebda, S.148

<sup>7</sup> פאול צלאן, סודג, שפה, תרגום שמעון זנדבק, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 18.

המחקר בשאלת ה"אין" אצל צלאן נחלק פחות או יותר לשניים. מצד אחד עומדת הגישה, שיוהנס שולצה מייצגה בספרו *צלאן והמיסטיקנים*,<sup>8</sup> המתארת את ההקשר הקבלי-מיסטי בשירתו של צלאן, וטוענת שיש לקרוא את ה"אין" בשיריו של צלאן כמייצג נגיבי לאל הנסתר. תפיסה זו מאמץ גם ג'ון פלסטינר במונוגרפיה שלו על צלאן.<sup>9</sup> מולה עומדת תפיסה, שגאורג שולץ מייצגה בספרו *נגיביות בשירת צלאן*,<sup>10</sup> הגורסת שה"אין" מצביע על אינות, הווה אומר, על האבסורד שבקיום האנושי. שירה וולוסקי, מדגישה אמנם את המקורות הקבליים בשירת צלאן, אך טוענת שצלאן עושה שימוש בשפת הפרדוקס של הקבלה כדי לדבר למעשה על ה"אין" כ"אין-אלוהים".<sup>11</sup> כך גם מרליס ינץ מדגישה אף היא את יסוד השלילה של ה"אין" כריק.<sup>12</sup>

מתוך מערך ההקשרים שיובאו בעבודה זו ניתן לומר שיש הצדקה ממשית לשתי תפיסות אלו ביחס לשירת צלאן. ביוגרפית, רצח הוריו בשואה ועבודות הכפייה תחת שלטון הנאצים ברומניה, ומצד שני עיסוק אינטנסיבי במחקר הקבלה של גרשום שלום, ובפילוסופיית ה"היות" של מרטין היידגר. פואטית, שירתו נוגעת ועוסקת באספקטים הקשים ו"האפלים" של הקיום האנושי, ומצד שני מחפשת באופן מתמיד להביא לידי ביטוי התנסויות "מיסטיות" של התגברות על הדואליות אדם-עולם, תודעה-ממשות, מתוך תפיסה בסיסית שהתגברות זו אכן אפשרית. ההתבוננות בהופעת מושג ה"אין" בשירתו של צלאן על רקע תפיסת ה"אין" בקבלה ובפילוסופיה של היידגר מראה שצריך לפתח מושג מורכב יותר של ה"אין", כדי שנוכל להתקרב לבסיס החוויה ממנה נכתבת שירתו של צלאן. במפגש בין שני מישורי "אין" מנוגדים אלה, במתח שנוצר בין "היות" לשלילה, מתאפשרת התמרה. התמרה מבחינת צלאן קשורה לא רק לצמיחה והתחיות מתוך המוות, אלא מעל לכל לתהליכים של לידת אניות: מהלא-אישי נטול-השם, לאישי-אינדיבידואלי. דווקא תהליכי טרנספורמציה אלו, שכה מרכזיים לשירת צלאן, לא קיבלו עדיין את הפוקוס הראוי במחקר של שירתו.

תהליכי שלילה (על שני היבטיה שתוארו כאן) והתמרה מתוך ה"אין", מופיעים למעשה כבר מספרו הראשון של צלאן, *פרג וזיכרון* (1952) ומלווים את שירתו לאורך כל דרכה. לכן ישנה הצדקה בהקשר זה לנקודת מוצא תמאטית למחקר.

---

<sup>8</sup> Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, Bouvier: Bonn 1976.

<sup>9</sup> John Felstiner, *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press: New Haven 1995.

<sup>10</sup> Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Max Niemeyer: Tübingen 1977.

<sup>11</sup> Shira Wolosky, *Language Mysticism*, Stanford University Press: California 1995.

<sup>12</sup> Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Athaneum: Frankfurt a.M. 1984.

בניגוד לתפיסתו של פטר הורסט נוימן, הגורסת התפתחות כרונולוגית בהקשר זה<sup>13</sup>, ניתן לראות שההשתנות ביחסו של צלאן לשאלת ה"אין" במהלך הזמן, היא בייחוד פואטית, הווה אומר, חיפוש אחר שפה שתוכל ללכוד ולהנכיח רובד זה של חוויות סף. כך למשל, למרות שהתנסויות של מפגש חוצה ספים מתוארות כבר בשירים מסוימים מפרג וזיכרון כמו "קריסטל" ו"הצחורה שביונים הגביהה עוף"<sup>14</sup>, הרי שלפואטיקת ה"אין" שלו הוא מגיע רק בספרו הרביעי ורד של אף-לא אחד (1963).

את הגותו של מרטין היידגר, פוגש צלאן לראשונה בשנת 1951,<sup>15</sup> ואת מחקר הקבלה של גרשם שלום הוא פוגש לראשונה בשנת 1960.<sup>16</sup> היידגר נותן לצלאן בסיס פילוסופי-אונטולוגי בדרך לניסוח של שפה שירית חדשה. הפילוסוף של ה"היות", שברבים מכתביו נוגע בשאלת הממשות והשפה, מהווה בעבור צלאן תשתית הכרתית לחתירה הפואטית העצמית שלו. דרך הקבלה, בתיווכו של שלום, יכול צלאן למצוא תשתית מיסטית-אזוטריית לשאלות כמו מקור הרוע, מקומו בשלם ויעודו. היחס בין הנסתר לגלוי, ותשתית לשונית לשפת השלילה. גם אצל היידגר וגם בקבלה ניתן למצוא התייחסות מרכזית לשאלת ה"אין". "בקראו את מהי מטפיזיקה? של היידגר, צלאן סימן לעצמו את השאלה: איך עומדים הדברים ביחס ל'אין'? הוא מצא את אותו פרדוקס של ריקות וישות פעם נוספת במיסטיקה היהודית".<sup>17</sup> בדברים הבאים אביא מבואות לשאלת ה"אין" בקבלה ובהגותו של היידגר, שיהוו בסיס להתבוננות בשירתו של צלאן בהמשך העבודה.

---

<sup>13</sup> Peter Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1990, נוימן מזהה את המפנה לכיוון של דיבור על הממשות הבלתי ניתנת לתפיסה רק מספרו החמישי של צלאן, תפנית נשימה (1967).

<sup>14</sup> ראה דיון בשירים אלה בפרק 4.2

<sup>15</sup> James k. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger*, Johns Hopkins University Press:

Maryland 2006, p.10-11, לפי ליון פוגש צלאן בפעם הראשונה את כתיבתו של היידגר בשנת 1952 בתיווכה של המשוררת

אינגבורג בכמן.

<sup>16</sup> John Felstiner, *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*, p.96.

<sup>17</sup> Ibid p.181, את כתביו של שלום פוגש צלאן לראשונה, לפי פלסטניר, בשנת 1960. השפעתם ניכרת באופן בולט בשימוש שהוא עושה במושג ה"אין" בספרו ורד של אף-לא-אחד, שיוצא כשלוש שנים לאחר מכן בשנת 1963.

## 2.2 ה"אין" בקבלה

כפי שציינתי כבר בתחילת הפרק, לעבודתו המחקרית של גרשם שלום חלק חשוב בהתגבשות חשיבתו וכתבתו של צלאן. מתוך ניסיון ליצור מעין תמונת רקע קבלית לשירת צלאן, אתמקד בשתי שאלות המהוות את שאלות היסוד של עבודה זו: ה"אין" כצורה של שלילה החיה בתוך השפה, ומטרתה לייצג את הבלתי ניתן לייצוג. והשלילה האונטולוגית, שבשפת הקבלה נקראת גם "רוע", או "סטרא אחרא". כפי שאנסה להראות בפרקים הבאים, שתי שאלות יסוד אלה משתקפות באופן בולט בכתיבתו של צלאן.

התמונה הבסיסית, הלקוחה מתוך הקבלה של יצחק לוריא, האר", מדברת על ארבעה שלבים בהתהוות העולמית. השלב הראשון נקרא "צמצום". האל, המכונה גם "אינסוף", מצמצם את עצמו לנקודת מרכז של הווייתו העצמית. בשלב השני, לתוך החלל הראשוני שנוצר, הוא שולח את קרן השפע של "האצלה" הבונה בשלבים את עשר ה"ספירות". בשלב הבא, הנקרא גם "שבירת הכלים", נשברים כלי הקיבול שהיו אמורים להכיל את האור האלוהי, האור מתפזר, ו"קליפות" הכלים נופלות מטה ויוצרות את ה"סטרא אחרא". השלב הרביעי נקרא "תיקון", ומטרתו להביא תיקון לעולם על-ידי איסופם מחדש של הניצוצות האבודים והבאתם בחזרה אל חיק האל.<sup>18</sup>

### צמצום והאצלה

האל, האינסוף, מכונה גם "האל הנעלם", מוכל בתוך עצמו והא המקור הנצחי החי של כל ההוויה. בגלל אינסופיותו וניסתרותו הוא אינו ניתן לייצוג תמונתי כלשהו לא באופן פלסטי ולא באופן מילולי. ניתן לדבר עליו רק על דרך השלילה. גרשם שלום כותב בהתייחסו להווייה ראשונית זו:

---

<sup>18</sup> גרשם שלום, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, מוסד ביאליק, ירושלים 2003, עמ' 105

אין סוף, כלומר האלוהות הנסתרת, השוכנת במעמקי עצמותה ושאינה ניתנת לידיעה, היא חסרת כל דמות, כי היא מעבר לכל ביטוי וניתן לציינה רק בדרך השלילה, או כשלילת כל השלילות. אין תמונה המתארת אותה, ואין שם המכנה אותה.<sup>19</sup>

הווייה ראשונית זו מצמצמת את עצמה בתהליך של ריכוז, או הסגה עצמית, לתוך עצמה. תהליך זה הנקרא "צמצום", מאפשר יצירה של "חלל בראשיתי" שלתוכו יכול כעת להתחיל תהליך של בריאה. המילה צמצום, לפי שלום, מייצגת כאן למעשה את היפוכה: האל לא מצמצם את עצמו לנקודה אחת, כי אם נסוג ומפנה מקום.<sup>20</sup> התנועה הראשונית של הבריאה היא אם כן, היא לא תנועה של האינסוף "החוצה", אלא תנועה "פנימה", האל נסוג פנימה לתוך עצמיותו, מצמצם את עצמו "כלפי מטה", מרכז את עצמו לתוך עצמו ... המעשה הקודם לכל הוא אם כן, לא מעשה של התגלות, אלא מעשה של הסתרה והגבלה".<sup>21</sup> רק כשלב שני מופיע עכשיו האל בהזרימו את האור של ישותו מתוך עצמו, ומתחיל את התגלותו העצמית כאל בורא באותו "חלל בראשיתי" אותו הוא יצר בתוך עצמו. בריאה זו נקראת גם "האצלה" ומתרחשת דרך עשרה שלבים, הנקראים "ספירות". עשר ספירות אלה מהוות את דמות האל ומצוינות בקבלה גם בשם "אדם קדמון". הן המקור הממשי הקונקרטי להיווצרותו של האדם.<sup>22</sup>

אך תהליך הצמצום אינו תהליך חד-פעמי, אלא מתרחש כל פעם מחדש בהתהוותה של כל אחת ואחת מהספירות. נוצר כאן למעשה לדברי שלום, תנועה דו-מסלולית, "כל שלב בתהליך הבריאה מכיל בתוכו מתח בין האור המוזרם פנימה לתוך האל עצמו, לבין האור הפורץ ממנו החוצה"<sup>23</sup> המקובלים מכנים זאת "התפשטות" ו"הסתלקות".

אם כן, כמו שהאורגניזם האנושי מיוסד על התהליך הכפול של שאיפה ונשיפה, והאחת אינה יכולה להיחשב בלי האחרת, כך מיוסד כל מכלול הבריאה על שאיפה ונשיפה של החיים האלוהיים.<sup>24</sup> החיים האלוהיים פורצים

---

<sup>19</sup> שם, עמ' 173

<sup>20</sup> Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1957. S.286

<sup>21</sup> Ebda, S. 286-7

<sup>22</sup> גרשם שלום, *יסודות בהבנת הקבלה וסמליה*, עמ' 178

<sup>23</sup> Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 278

<sup>24</sup> Ebda, S. 289

ויוצאים החוצה בעשר מדרגות או מעלות, המגלות את האל ומעלימות אותו כאחת. החיות האלוהית שופעת וזורמת החוצה ומחייה את הבריאה, ועם זאת היא נשארת חבויה בעמקי הפנימיות.<sup>25</sup>

תהליך הבריאה ניתן לתפיסה אם כן כתהליך דו כיווני שבו ההתחלה היא דווקא בצמצום והסתלקות, שלאחריה באה התרחבות בוראת. הבנת תהליך זה של צמצום יוצר המתרחש כנשימה הנו מהותי להבנת שירתו של צלאן כפי שהראה בהמשך.<sup>26</sup> צלאן יעביר את תהליכי הצמצום והיצירה מהספירה האלוהית לספירה האנושית.

## ה"אין"

השלב הראשון של האצלה זו, הספירה הראשונה, המכונה גם "כתר", מהווה את שלב המעבר מהאינסוף אל הבריאה. כאן מופיע הרצון האלוהי ומקבל פעם ראשונה כיוון. ניתן לדבר כאן על מפנה ראשוני מהאל הנסתר אל גילוי בבריאה. היצירה הזאת הראשונית, ניתנת להיתפס כיצירה מתוך ה"אין", אלא ש"אין" זה, לפי ה"זוהר", הוא האל עצמו היוצר תנועה של בריאה בתוך ישותו העצמית. הבריאה של העולם, הבריאה של המשהו מתוך ה"אין", אינה אלא ההיבט החיצוני של תנועה פנימית באל עצמו. שלום כותב על כך:

העמוק שבכל התהליכים התיאוסופיים, אשר בו הבריאה וההתגלות שזורים כשאלה אחת, הוא המפנה של האינסוף הנסתר לתוך הבריאה בכללותה. מפנה זה יכול להיתפס דרך התמונה של פריצת הרצון הבראשיתי; אך במידה שווה אוהבים המקובלים של המגמה התיאוסופית לתאר אותו באמצאות התמונה הנועזת של ה"אין". אותה תפנית פנימית, של האלוהות השקועה בתוך עצמה, אורה הקורן פנימה, הצועד החוצה ומאפשר לעצמו לפרוץ, אותה מהפכה של הפרספקטיבה מתמירה את האינסוף, את המלאות הבלתי ניתנת לביטוי, ל"אין". זהו אותו ה"אין" המיסטי, אשר ממנו יוצאים כל שאר השלבים של האל הפורש עצמו כספירות. "אין" מלא-סוד זה, אשר המקובלים מכנים הספירה הראשונה, או גם "הכתר העליון" של האלוהות, הוא, אם יורשה לי להתבטא כך, התהום המתגלה בחריצים של כל המצויים.<sup>27</sup> בממשות יש לאותו האין, כפי שאחד המקובלים ביטא זאת, ממשות גבוהה

---

Ebda, S. 178<sup>25</sup>

ראה פרק 5.3<sup>26</sup>

שם, עמ' 237<sup>27</sup>

בהרבה מאשר לכל הווייה אחרת בעולם. שם, במקום שהנפש משילה מעליה לחלוטין את מגבלות הקיום, ואם להשתמש במילותיו של המיסטיקן, צוללת לתוך "מעמקי האין", בדיוק שם היא פוגשת את האל. האין הוא למעשה אין מלא בתוכן מיסטי (... האין הנו במלים אחרות, האלוהות עצמה בפן הנסתר שלה.<sup>28</sup>

ספירה ראשונה זו מתוארת בזוהר גם כ"עתיק יומין", תמונה שנלקחה מחזון דניאל, ומתארת דמות שלבושה לבן כשלג ושער ראשה כצמר הנקי (דניאל ז', ט). "עתיקה קדישה" זה איננו מורה על האינסוף עצמו אלא על התגלותו, או הסתרתו בספירה העליונה. בסמל זה חבויה הדיאלקטיקה של המעבר מנעדר הדמות אל הדמות.<sup>29</sup> "הדמות הזאת שהיא העליונה במבנה האלוהות, מתוארת ב'זוהר' גם כ'ארך אנפין'... הוא מכונה גם 'רישא חיוור' (הראש הלבן)... עד כמה בעייתית דמות עמוקה ביותר זו של האלוהות דווקא מבחינת היותה נתקנת בדמות, ועד כמה פועלת בה הדיאלקטיקה שעליה דיברנו לעיל, ניתן להיווכח מכך, שאפשר היה לכנותה גם בכינוי 'אין'. דמות שניתן לכנותה 'אין', הרי נעדר-הדמות מושרש ומשורג בה באופן שאינו ניתן לביטוי".<sup>30</sup> אל שאלת תיאור הוויית האלוהות הנסתרת כלובן נחזור בפרק הבא, לפני כן נחזור לשאלת ה"אין".<sup>31</sup>

ה"אין" אם כן קשור לאותה ספירה ראשונה, ובכך נקשר הוא לשלב המעבר, למפנה הבורא מהאינסוף לבריאה. הוא מתגלה במעמקיו כתשתית המתמירה של ההווייה, כאותה ספירה אלוהית המאפשרת נביטה והשתנות:

מקובלים, שחשבו את המחשבות הללו של הזוהר צעד אחד הלאה ... הורו שבכל שינוי של הממשי, בכל מטמורפוזה של צורה, בכל מעבר של דבר מסוים ממצב למצב, אותו תהום של ה"אין" נחצה מחדש ... שום דבר לא יכול לעבור טרנספורמציה, בלי שיבוא במגע עם אותו מחוז של חוסר-הקשר, של הווייה טהורה, שהמיסטיקאים מכנים "אין".<sup>32</sup>

מעניין בהקשר זה משחק מילים שמקובלים נהגו להשתמש בו: המילה "אין", בשינוי סדר אותיותיה, מופיעה כמילה "אני". ה"אני" של האל מופיע ב"זוהר" כספירה האחרונה, בעוד הספירה הראשונה כונתה ה"הוא" (ספירות האמצע

<sup>28</sup> שם, עמ' 27

<sup>29</sup> גרשם שלום, יסודות בהבנת הקבלה וסמליה, עמ' 179

<sup>30</sup> שם, 183

<sup>31</sup> צלאן משתמש גם הוא בתמונת הלובר, ה"שלג", כמקבילה ל"אין". ראה בהקשר זה פרק 3.1 ופרק 4.3.

<sup>32</sup> Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 237.



כונתה "אתה"). הספירה האחרונה היא ספירת ההתגלות של האל כ"אני", האל חודר דרך כל הספירות ומופיע בפרסוניפיקציה שלו כ"אני". "בכך שה'אין' הופך ל'אני', פועם ה'אין' את תכולתו בפעולה של התגלות מתפתחת לתוך הספירות; הוא הופך לבסוף ל'אני' בתהליך של דיאלקטיקה מיסטית, אשר התזה והאנטי-תזה שלה מתרחשות באל עצמו.<sup>33</sup> מעבר פועם זה מהאל כ"אין" לאלוהות המתגלה באדם מהווה מוטיב מרכזי אצל צלאן. להבדיל מהקבלה מעמידה שירתו בתווך שבין האל ל"אני", כפי שהראה בהמשך, מעבר דרך התאיינות הווייתית מוחלטת.<sup>34</sup>

### שבירת הכלים ומקור הרוע

השלב הבא הגדול והמוקשה שאתו מתמודדת הקבלה הלוריאנית, הוא אירוע "שבירת הכלים". "שבירת הכלים" עומדת באופן פולרי להוויית האינסוף וה"אין" כפי שתוארו קודם לכן, משום שדרכה נכנסים לעולם הסופיות והרוע, ואם זאת למרות קוטביות זו, היא מוכלת בתוך שלמותו האינסופית של האל. פרדוקס זה של הרוע המוכל בשלם מופיע במקום מרכזי בשירת צלאן, כפי שהראה בפרקים הבאים.

למען קבל את אור ההאצלה של קרן האינסוף האלוהית, נוצרו כלים, המהווים למעשה את הצד הסופי של כל אחת מהספירות. ישעיה תשבי משווה את היחס בין האור לכלים, "עצמות וכלים", כיחס בין הנשמה לגוף, "הכלים הם ההווייה המוגבלת והעצמות היא אור האינסוף".<sup>35</sup> פריצת האור הייתה בעלת עוצמה גדולה מדי בעבור כלים אלה, שהתגלו כלא מספיק חזקים להכיל את האור האלוהי, הם נשברו ושבריהם נפלו לכל עבר.<sup>36</sup> חלקי ה"קליפות" המוקשים יותר שוקעים כלפי מטה והופכים להוויית הרוע, בעוד האור מוחזר בחלקו כלפי מעלה אל חיק האלוהות, ובחלקו כניצוצות אבודים, נופל מטה ומתערבב בעולם הקליפות. מכך נובע שכל יצור בעולם הנבראים מכיל בתוכו לאחר השבירה את הוויית האור והחושך באופן מעורבב, בכלל זה גם האדם.<sup>37</sup>

---

Ebda, S. 237<sup>33</sup>

ראה בהקשר זה של תהליכי התמרה ואינדיבידואציה פרק 5.<sup>34</sup>

ישעיה תשבי, תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י, אקדמון, ירושלים תשכ"ח, עמ' 31<sup>35</sup>

Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S.292<sup>36</sup>

ישעיה תשבי, תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י, עמ' 19<sup>37</sup>

עולה כאן שאלה חשובה בקשר למקורו, מקומו ותפקידו של הרוע בעולם. תפיסת האל ביהדות מדגישה מעל לכל את אחדותו של האל. איך אם כך ניתן להסביר את הווייתו של הרוע כחלק מאלוהות זו. "שבירת הכלים" מציעה הסבר אינסטרומנטלי להיווצרות הרוע, אך בהיתפסה כשלעצמה מציבה שאלה קשה בדבר האלוהות שאינה יכולה ליצור כלים שיכילו את אורה העצמי. שלום ותשבי מתארים את הסיבה העמוקה יותר לשבירת הכלים במה שהם קוראים ההסבר הקתרטני: רצון ההיטהרות של האלוהות מהסיגים המצויים בתוכה.<sup>38</sup> "השבירה" מושווית גם לפריצה של הלידה, כמעין זעזוע עמוק של האורגניזם שבו מושלים החוצה גם שיירים. לידה מיסטית של הכלים החדשים והטהורים.<sup>39</sup>

הרע אינו מוכל באלוהות שלפני השבירה, אלא כפוטנציאל בלבד. בשלב הראשוני ניתן לדבר על יחס של מתח בין שני פנים של האלוהות: מידת האהבה, השופעת בנדיבות כמתנת חיים, הנקראת גם מידת החסד. ומולה עומדת במערך הספירות מידת הגבורה, שהיא מידת הריסון והשיפוט, המהווה כוח מגביל ומצמצם ונקראת גם מידת הדין.<sup>40</sup> שלום כותב על כך:

כל עוד פועלות הספירות, ובמיוחד אלה המייצגות את הנגודים בפעולה האלוהית מתוך התקשרות הרמונית הדדית, אין למידת הדין הקשה קיום עצמאי ונפרד; היסוד המצמצם והמגביל בטל בעולם הייחוד הקדוש.... רק כאשר אלה מבודדים זה מזה, מופיע הדין ככוח מסוכן, אפל ורע, בספירתו המיוחדת או בפעולתו בספירה האחרונה.<sup>41</sup>

כך יוצא שעצם פעולת הצמצום הראשוני מערערת את היחס ההרמוני שבין החסד והדין, וכוחות הדין שהכרחיים לפעולת הצמצום משתחררים לפעולתם החד צדדית. "ובכן מיד לאחר הצמצום נמצא כבר השורש העליון של הרע ... כל צמצום מוסיף להעלים את האור ולגלות את הקליפה ... כדי לטהר את עולם האלוהות ולהוריד את הרע לתחומו החשוך המיוחד".<sup>42</sup> כך יוצא שתהליך הבריאה עצמו נתפס כתהליך הטהרות של האלוהות מ"הדין הקשה". הרוע מנקודת מבט זו הוא מעין "הפרשה" של האלוהות, המוציאה עודפים של כוחות התקשות מתוך ישותה.

---

<sup>38</sup> שם, עמ' 47

<sup>39</sup> Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S.292

<sup>40</sup> גרשם שלום, *יסודות בהבנת הקבלה וסמליה*, עמ' 192

<sup>41</sup> שם, עמ' 193

<sup>42</sup> ישעיה תשבי, *תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י*, עמ' 56

רעיון זה קשור בראש ובראשונה בתפיסת האלוהות כאורגניזם. הרע מתואר בזוהר ... כתוצר של הפרדה והפרשה שעל-ידיה מתאפשר קיום האורגניזם במבנהו המקורי. אש הגבורה האלוהית מצרפת ומתיכה את כוח הדין, שהוא הזהב שבקדושה, אבל הסיגים הנוצרים בתהליך זה נושרים ונופלים החוצה, והם מהווים את "הקליפות" שבהן אין שוכנת עוד קדושה, או שהיא מצויה בה רק כניצוצות החבויים ולוחשים בתחום הסיגים. זהו ה"סטרא אחרא" – הצד האחר, העומד כנגד הקדושה והזומם לחטוף ולמשוך אותה לצדו. בכך מוסברים בתפיסה אחת הן טבעו של הרע והן מקורו. ה"סטרא אחרא" הוא אש הגבורה האלוהית שנעשתה עצמאית ויצאה החוצה, ושם היא מתגבשת למערכת שלמה ומגובשת שהיא אנטי-עולם של השטן.<sup>43</sup>

הרע בקבלה נתפס כישותי, ולא רק כהעדר של האלוהות, להבדיל מהתפיסה הנאופלטונית, הגורסת את תהליך ההאצלה כתהליך המתרחש מחוץ ל"אחד", כמעין התרחקות הדרגתית מהמקור, ואת הרע כספירה הארצית של החומר, או כאפיסת האלוהות. לפי תפיסה נאופלטונית זו ככל שיגדל המרחק מ"האחד", כן יחלשו האחדות, האור והכוח, עד שבשיא החולשה, שהיא השלילה והעדר, יגיעו לשיאם האפלה והרע שהם החומר.<sup>44</sup> בקבלה נתפס כל מערך הספירות כאימנטי לאלוהות והרע כחלק ממנו. הרוע מנקודת מבט זו הוא שלילה בעלת ממד אונטולוגי, ישותי, העומד כהיפוכו של האל לא באינותו, אלא ככוח מתנגד ממשי הנברא מתוכו ומוכל בו. תפיסה זו, כפי שהראה בהמשך, הקוראת לראות גם את ה"רוע" כחלק מהשלם, הופכת למשמעותית ביותר בעבור צלאן. אפשרות ההתמרה של הרוע כרוכה בקבלתו כחלק אורגני הכרחי של ההוויה. יסוד זה מופיע בשירו של צלאן שצוטט בתחילת הפרק: "דבר, אך אל תנתק את הלאו מן הכן".<sup>45</sup>

## ה"תיקון"

השלב הבא בתהליך העולמי קשור באופן הדוק ביותר באדם עצמו. תפקידו של האדם במעריך האלוהי הוא להביא ל"תיקון", שמשמעותו להחזיר את העולם למצב אליו היה מגיע לולא שבירת הכלים והופעת הרוע בעולם. לפי שלום "התיקון, הדרך אל אחרית כל הדברים, היא גם הדרך אל ראשיתם".<sup>46</sup> תפקידו של האדם בעל שני פנים, האחד מופנה החוצה אל העולם ועיקרו גאולת הניצוצות שנפלו בין הקליפות והחזרתם לחיק האור האלוהי, והשני טיהור נפשו שלו

<sup>43</sup> גרשם שלום, *יסודות בהבנת הקבלה וסמליה*, עמ' 200

<sup>44</sup> פלוטינוס, *אנאדות*, מוסד ביאליק, ירושלים 1978, עמ' 82

<sup>45</sup> ראה בהקשר זה פרק 5.1

<sup>46</sup> Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S.292

והחזרתה למצבה של הנפש האנושית הבראשיתית לפני שאכל אדם הראשון מפרי עץ הדעת. שני תהליכים אלה נתפסים למעשה כתהליך אחד.

כפי שבספירת האלוהות ניתן לדבר על מעין קטסטרופה ראשונית של "שבירת הכלים", כך ניתן בספירת האדם לדבר על תהליך דומה הקשור לאכילה מפרי עץ הדעת. מעשהו של האדם משפיע לא רק על מצבו שלו, אלא על הבריאה כולה ומעמיק את הנפילה של העולמות. באופן בסיסי מהווה האדם מעין מיקרוקוסמוס, צלם האלוהות, וככזה הוא מכיל בתוכו כפוטנציה את הטוב והרע במצב מאוזן והרמוני. שלום מתאר זאת כך:

שני יצריו של האדם, הטוב והרע, טבועים באדם כאפשרויות פעולה שונות, באותו אופן שמידות החסד והדין כלולות באל עצמו. אילו כפף אדם הראשון את רצונו לרצון האל, שבו פועלים הניגודים בהרמוניה קדושה, הרי גם בו היה היסוד המצמצם, היצר הרע, בטל בכללות ישותו, והרע לא היה מעולם מגיע לידי מימוש, אלא נשאר בכוח בלבד, כאפשרות מתמדת הנכבשת וחוזרת בתוך כוליות טבעו. שהרי הרע כפי שלמדנו לדעת כאן, אינו אלא מה שמוציא ומבודד את הדברים מתוך אחדותם.<sup>47</sup>

באכלו מפרי עץ הדעת הפריד האדם את האחדות הטמונה בשני העצים, הדעת והחיים, המושווים גם לדין ולחסד, ובכך נתן לכוח הדין לפעול עליו בבידודו, והכניס פירוד בעצמו ובבריאה כולה. בכך שנותק הכוח הזה ממקומו במערכת הספירות הפך לרע ולשטני והשתלט על אדם הראשון.<sup>48</sup> דברים אלה מחזירים אותנו למשימת התיקון של העולם והאדם. "שבירת הכלים" ונפילתו של אדם הראשון, אינם סוף פסוק, כי אם תחילתו של מסע תיקון המבוסס על כך שבשעת השבירה דבקו חלק מהניצוצות בקליפות:

אפילו במחשכי הרע מאיר ניצוץ של האור האלוהי. אין ניתוק גמור בין שני התחומים; הרע אין לו קיום עצמי כרע טהור בניגוד לטוב שממולו; אדרבא שניהם משתלבים זה בזה ... השתלבות זו של הטוב והרע היא המקשה על האדם כל-כך את הערכתו המוסרית של מעשהו, אך בה טמון גם הסיכוי להשבת כל המעשים אל תחום הטוב ... אין לך דבר נידח עד כדי-כך שלא יוכל לשוב לביתו ולמקורו האמתי מכוח הניצוץ האלוהי שבקרבו.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> גרשם שלום, יסודות בהבנת הקבלה וסמליה, עמ' 197

<sup>48</sup> שם, עמ' 198

<sup>49</sup> שם, עמ' 202-3

ומצד שני תהליך בריאה זה מחייב מעצם הווייתו הוצאה של האלוהות מהאיזון השלם שלה, הבאתה לידי תנועה על-ידי הדגשה של אחד מהכוחות לעצמו, בהקשר זה מידת הדין. הרע אינו עומד לעצמו אלא הופך לרוע ממשי מתוך ההקשר.<sup>50</sup> רעיון התיקון הקבלי נלקח אצל צלאן צעד אחד הלאה, והופך להתמרה. התמרה, או טרנספורמציה, כפי שהראה בהמשך, אינה מושגת רק על החזרה למקור הטהור, אל על יצירה ל שלב גבוה יותר, שלא היה מתאפשר ללא "שבירת הכלים" והנפילה הקשורה בה. אצל צלאן תכלית ההתמרה קשורה בתהליכים של אינדיבידואציה.<sup>51</sup>

### 2.3. ה"אין" בהגותו של מרטין היידגר

במרכז הגותו של מרטין היידגר עומדת בקורת נוקבת על המטפיזיקה המערבית, שלדבריו הרחיקה את האדם ממה שהוא מכנה Sein ("הווייה", "היות") בהתמקדה ב-Seiende ("זה שהוה", "הקיים", "הנמצא"). מגמה זו, שמתחילה לדבריו אצל אפלטון, הולכת וממקדת את החשיבה והחיים האנושיים במערב ביסודות האנליטיים והטכניים של הקיום, ומשכיחה את ה"היות"<sup>52</sup>. לפי היידגר קיים קשר ישיר בין צורת החשיבה המתארת, מגדירה, ומסווגת של המטפיזיקה המערבית ובין הרצון לשליטה רציונאלית-טכנולוגית בחיים שהוא קורא לו "נהיליזם".<sup>53</sup> תפקידה של האונטולוגיה, תורת הממשות, לפי היידגר הוא "לחשוף את ה'היות' מתוך ה'נמצא'".<sup>54</sup> תהליך זה חייב להתחיל בכך שאנו יוצרים השתאות מחודשת לנוכח הדברים, לא רק מנתחים ומסיקים מסקנות לגביהם, כי אם חווים פליאה על עצם היותם.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> שם, עמ' 192

<sup>51</sup> ראה בהקשר זה הדיון בשיר "פעם", פרק 5.4.

<sup>52</sup> טימותי קלרק, מרטין היידגר מבוא, רסלינג, תל-אביב 2007, עמ' 24

<sup>53</sup> ג'ורג' שטיינר, מרטין היידגר, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב 1988, עמ' 56

<sup>54</sup> Heidegger Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer: Tübingen 1964, S. 27

<sup>55</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Vittorio Klostermann: Frankfurt a.M. 1949, S. 41

## ההיות-בתוך-העולם של האדם

שני מושגי יסוד, אם כן, בהגותו של היידגר הם ה-Sein וה-Seiende. את ה-Sein ניתן לתרגם לעברית הן כ"הויה", והן כ"היות". ה"היות" מתאים יותר למשמעות הגרמנית משום שהוא מהדהד את האספקט הפועל של ה-Sein. ה-Seiende הוא "זה שהוה", או ה"נמצא", (לשם פשוט אשתמש במילה "נמצא" לציון Seiende) הווייתו מוגבלת ובעלת אופן מסוים, דבר מסוים, חפץ, ישות חיה, טבעית, מלאכותית, או גם רוחנית. "ה'היות' הוא מכל מקום 'היות' של 'נמצא' מסוים".<sup>56</sup>

בין כל "הנמצאים" האדם מתייחד בכך שהוא בעל תודעה המוסבת אל הדברים ואל עצמו, היידגר מכנה אותו: Dasein, Da-Sein, היות במקום מסוים. היידגר מאפיין אותו כך: "נמצא זה ... הוא אנחנו עצמנו. ה'היות' של 'נמצא' זה הוא שלי. ב'היות' של 'נמצא' זה מתייחס העצמי אל ה'היות' שלו עצמו. ... הישות של 'נמצא' זה מושתתת על היותו מופנה-אל".<sup>57</sup> התודעה המופנית אל הדברים ואל עצמיותו מאפשרת לאדם לקבוע את יחסו המתמיד אל ה"היות", הוה אומר, הוא אינו ישות הנקבעת על-ידי מספר מאפיינים כאלה או אחרים, אלא קובע בעצמו את עצם ישותו מתוך יחסו הפעיל. ה"נמצא" אשר ב'היות' שלו מצוי היחס אל עצמו, מתייחס אל ה'היות' שלו כאפשרות.<sup>58</sup> לאפשרות ה"היות" הזו של האדם, לחופש לבחור להיות על-ידי התחברות אל ה"היות" העצמי, קורא היידגר "קיום" (Existenz). רק לאדם יש במובן הזה "קיום".

אחת השאלות המרכזיות בעבור היידגר היא שאלת היחס של האדם (Dasein) אל ה"היות" (Sein). כאן מונחת אחת השאלות הגדולות של תולדות הפילוסופיה המערבית, שאלת ההכרה: כיצד יכולה ישות, הנבדלת מן העולם, לתפוס את העולם בממשותו, לחוות אותו, לדעת אותו. ומה יהיה מעמדה של תפיסה זו. שאלה זו מתחילה במובן מסוים במשל המערה של אפלטון, ומגיעה לניסוחה המכריע אצל קאנט. ניתן לומר שהמטפיזיקה המערבית "הוציאה" את האדם מתוך העולם, ולאחר מכן היא מחפשת לשווא אחר חיבור מחודש עמו. ולכן, לדברי היידגר, כל השאלה מנוסחת בצורה לא

---

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 9<sup>56</sup>  
Ebda, S.41<sup>57</sup>  
Ebda, S.42<sup>58</sup>

נכונה. האדם, ה-Dasein, מהווה כ"נפש" "נמצא" שאינו חומרי.<sup>59</sup> וככזה הוא "היות-בתוך-העולם"<sup>60</sup>, אך את היותו בתוך העולם אין לחשוב במובן המרחבי-חללי המצומצם של דבר בתוך דבר בלבד, אלא במובן הישותי, הקודם למרחבי-חללי, של ה"היות". הניסוח הזה של היידגר את האדם כ"היות-בתוך-העולם", הוא במהותו תפיסה הוליסטית של יחסי אדם-עולם, היידגר כותב:

הביטוי המורכב "היות-בתוך-העולם" מראה כבר בעצם מבנהו, שמדובר כאן בתופעה אחדותית.<sup>61</sup>... וכשאנו שואלים מה מראה עצמו בתופעת ההכרה עצמה, אזי יש לקבוע שההכרה עצמה מושתתת על היות-כבר-בעולם, המאפשר את יכולת ההבניה של ה"היות" על-ידי האדם.<sup>62</sup> גם ב"היותו-בחוץ", באובייקט, האדם ... "בתוכו", הווה אומר, הוא עצמו הנו זה שמכיר כהיות-בתוך העולם.... הכרה היא אופן המיוסד על היות-בתוך-עולם של האדם.<sup>63</sup>

מה שמאפשר לכן, לפי היידגר, את יכולת התפיסה וההכרה של העולם על-ידי האדם היא עובדת היותם שניהם למעשה אחד. היות האדם מראש חלק מהעולם, מאפשרת לו לדעת אותו. השאלה בדבר ה"היות" של האדם והעולם כאחדות "נשכחה" לדברי היידגר,<sup>64</sup> ובמקומה נפרטה ההכרה לפרטי פרטים של ה"נמצאים". כך הורחק ה"היות" מתוך שדה החוויה של האדם. אך איפה הוא אותו "היות"? ומהו ה"היות"? ב"מכתב על ההומניזם" משנת 1945-46 כותב היידגר:

אבל ה"היות" – מהו ה"היות"? הוא הוא עצמו. השיבה עתידית תהיה חייבת ללמוד כיצד להתנסות בו ולומר אותו. ה"היות" אינו אלוהים ולא יסוד עולם. ה"היות" הוא בעת ובעונה אחת רחוק מן האדם מכל ה"מצויים" וקרוב אליו מכולם, יהיה זה סלע, חיה, יצירת אמנות, מכונה, יהיו אלה מלאך או אלוהים. ה"היות" הוא הקרוב ביותר לאדם. אבל קרבה זו היא הרחוקה ממנו ביותר.<sup>65</sup>

כך מצביע היידגר על קרבתו וריחוקו הבו-זמניים של ה"היות". ה"היות" נתפס כעצם הווייתו של האדם וכאימננטי לישותו, ועם זאת הרחוק ביותר מיכולת התפיסה והחוויה. כאן אנחנו רואים את ה'ישות' של האדם אשר במיפתח שלו

---

Ebda, S.48<sup>59</sup>

Ebda, S.53<sup>60</sup>

Ebda, S.53<sup>61</sup>

Ebda, S.61<sup>62</sup>

Ebda, S.62<sup>63</sup>

Ebda, S.49<sup>64</sup>

<sup>65</sup> היידגר, מכתב על ההומניזם, מצוטט אצל ג'ורג' שטיינר, מרטין היידגר, עמ' 58

ה'היות' עצמו מבושר ומסתיר את עצמו, מכריזו עצמו ונסוג<sup>66</sup>. "הטרנסצנדנטיות של ה'היות' של האדם היא מיוחדת במינה, משום שמוכלות בה האפשרות וההכרח של אינדיבידואציה רדיקלית".<sup>67</sup> החשיבה עצמה, לפי היידגר, נובעת מה'היות' ומופנית אליו.<sup>68</sup> לכן, כותב היידגר: "כ-Dasein מכונה מה שמהווה קודם לכל מקום, אתר, שבו יכולה להחיות, ולאחר מכן בהתאם גם להיחשב, האמת של ה'היות'".<sup>69</sup> האדם כ-Dasein הוא המוגבל הנפתח לאפשרי המהותי שלו, וככזה, כותב היידגר, "האדם כ-Dasein הוא עברו העצמי, באותו מובן שה'היות' שלו ... מתרחש מתוך עתידו".<sup>70</sup> ניתן להבחין כאן למעשה שני היבטים קוטביים ומשלימים של תפיסת האדם אצל היידגר: אחד קשור לאחדותו של האדם עם העולם, מתוכה מתאפשרת הכרת עולם. השני קשור בנבדלותו המהותית, או באותה אפשרות הטמונה בו ל"אינדיבידואציה רדיקלית". שני היבטים אלה של אותה אחדות דינאמית מהווים יסוד חשוב בשירתו של צלאן, כפי שהראה בהמשך.<sup>71</sup> היסוד הטרנסצנדנטי בשירתו מושתת על חציית סף ממשית המהדהדת במובנים רבים את ה"היות-בתוך-העולם" של היידגר. חציית סף זו שואפת ברבים משיריו ללידת אניות.

### ה"אין" כ"היות"

ההתייחסות הרחבה והממוקדת ביותר של היידגר לשאלת ה"אין" מופיעה בהרצאה משנת 1929 בשם "מהי מטפיזיקה?", הרצאה זו יצאה לאחר מכן בשנת 1943 בליווי סוף-דבר של היידגר, ובשנת 1949 בתוספת הקדמה מקיפה. צלאן קרא את הספרון הזה, לפי ג'יימס ליון, בשנת 1952.<sup>72</sup>

במובן דומה להתייחסותו של היידגר אל ה"היות", הוא טוען כבר בתחילת ההרצאה שהמדע למעשה הוציא את ה"אין" מהדיון המדעי ומתייחס רק ל"נמצאים". אך בהתייחסו ל"נמצא" הוא בעקיפין, דרך השלילה, מכניס גם את ה"אין" לתוך הדיון.

---

<sup>66</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S.15

<sup>67</sup> Ebda, Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S.38

<sup>68</sup> Ebda, Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 7

<sup>69</sup> Ebda, S. 14

<sup>70</sup> Ebda, Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 20

<sup>71</sup> ראה בהקשר זה פרקים 3.1 ו-4.2

<sup>72</sup> James K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger*, p. 219



מה שנסוב עליו היחס-אל-העולם, הוא ה"נמצא" - ומעבר לכך כלום (nichts). ... אבל ראוי לציון – בדיוק במה שהאדם המדעי מבטיח את עצמו, מדבר הוא על "אחר". הדבר היחידי שחייב להיחקר הוא ה"נמצא" – ומלבד זאת כלום (nichts); ה"נמצא" בלבד – ומלבד זאת כלום (nichts). אבל מהו המצב לגבי אותו Nichts?<sup>73</sup>

המדע מנסה להתמקד ב"נמצא" ולהרחיק את ה"אין", אבל בעשותו כך הוא מכניסו בדלת האחורית. הוא חייב להתייחס אליו כממשי כדי להבהיר דרכו את ה"יש". נוצר כאן פיצול. כבר כשאנחנו שואלים לגבי ה"אין", מהו ה"אין"? (Was ?) ist das Nichts אנחנו מניחים מראש את ה"אין" כמשהו, כ-"ist" " כזה או אחר. ה"אין" הופך כך למעין "נמצא", אחר מהשאר, שישנותו איננה, או שאינותו ישנה. השאלה בדבר האין "גוזלת מעצמה את מושאה העצמי",<sup>74</sup> אומר היידגר. לכן כל ניסיון לענות על שאלה זו נועד מראש לכישלון. מהלך לוגי של שאלה ותשובה לגבי ה"אין" סותר את עצמו באופן פנימי. החשיבה הלוגית עצמה קורסת אל מול שאלה זו.

וכאן מגיע היידגר למעין הגדרה ראשונית: "ה'אין' הוא השלילה של כוליות ה'נמצאים', ה'לא-נמצא', באופן המובהק ביותר".<sup>75</sup> אך אין הוא שלילה במובנה הלוגי של זהות ושוני, כי אם קודם לכל שלילה. החשיבה הלוגית לא יכולה לתפסו באופן ישיר. באיזה דרך ניתן איפה להתנסות בו? את השער אל ההתנסות ב"אין" רואה היידגר ב-Angst (חרדה קיומית, אימה). הלך-נפש כזה אפשרי לדבריו, הגם שהוא מאוד לא שכיח:

ב-Angst מתכוונים אנו לא לפחד התוקף לעתים קרובות יחסית.... Angst שונה באופן יסודי מ-Furcht (פחד). הפחד מפני ... לפחד מפני משהוא מסוים. משום שהפחד נתון במוגבלות של ה"מפני" וה"למה", המפחד מוצא את עצמו כבול על-ידי הדבר שבפניו הוא עומד. בניסונו להציל את עצמו מאותו דבר מסוים, הוא הופך לחסר בטחון לגבי דברים אחרים, הווה אומר, "מאבד את הראש". ה-Angst לא מאפשר לבלבול כזה להופיע. הרבה מעבר לכך, הוא מביא עמו שקט מסוג מיוחד במינו. אמנם ה-Angst הוא תמיד חרדה מפני... אבל לא מפני דבר מסוים. אין זה פשוט חוסר במסוימות, אלא חוסר האפשרות המהותית למסוימות.

כל הדברים וגם אנחנו שוקעים לתוך שוויון-נפש, שאינו על כל פנים במשמעות של העלמות, אלא שבנסיגתם ככאלה חוזרים הם אלינו שוב. נסיגה זו של ה"נמצאים" בכללותם, שה-Angst הודף אלינו, מלחיצה אותנו. לא נותרת לנו כל אחיזה. נותר רק, ומכסה אותנו – בהעלמות ה"נמצאים" – אותו "לא". ה-Angst מגלה את ה"אין".

---

<sup>73</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 26. חשוב לשים לב כאן למעבר ברגע הזה של הטקסט מ-nichts באות קטנה, ל-Nichts באות גדולה. היידגר כבר במעבר הזה מסמן את המעבר ממילת שלילה למילה בעלת אופן ישותי. ראה על צלאן בשיר "תהילים", פרק 4.

<sup>74</sup> Ebda, S. 27

<sup>75</sup> Ebda, S.28

אנחנו "צפים" בתוך ה-Angst. או ליתר דיוק: ה-Angst מותיר אותנו צפים, משום שהוא מביא את ה"נמצאים" בכללותם לידי העלמות. בכך כלול שגם אנחנו בעצמנו, - אותו אדם "נמצא" - נעלמים יחד עם ה"נמצאים". לכן ביסודו של דבר אין "לך" ו"לי"... אלא "מישהו". רק האדם הטהור (reines Dasein), בטלטה החודרת של ציפה זו, בה אין עוד דבר להיאחז בו, נותר שם.<sup>76</sup>

היידגר מצביע כאן למעשה על התרחשות סף, הקשורה לאבדן אחיזה במוכר, ב"נמצא", שדרכה מתגלה, מופיע, ה"אין". התרחשות סף זו יכולה להתרחש רק דרך האומץ להיות בתוך ה-Angst.<sup>77</sup> התרחשות סף כזו מובילה לשינוי תודעתי מוחלט, חווית הסובייקט של "אני" ו"אתה", הופכת לחוויה של "מישהו", מופיע מה שהוא מכנה "האדם הטהור", התנסות אנושית נטולת פרסונליות (אי-פרסונליות זו מופיעה בשירת צלאן כאחד מהיבטי ה-Niemand עליו אדבר בפרק 4.4). אך באותה התרחשות של "אין-אונים מוחלט", כפי שמכנה זאת היידגר<sup>78</sup> מתגלה ה"אין" לא כשולל, או משמיד (vernichtet) אלא כ"מאיין". היידגר מדבר עליו במושגים ישותיים של פעילות: "האין מאיין" (das Nichts nichtet). וכך לא נעלם ומושמד ה"נמצא", אלא שדרך ה"אין" נסוג הוא כ"נמצא" ומגלה עצמו במלוא משמעותו כ"אחר המוחלט של ה'אין".<sup>79</sup> הוא מובל אל הפרספקטיבה המלאה של היותו כ"נמצא". דרך ה"אין" מתגלה ה"נמצא", רק דרכו מוצא האדם את ה"נמצא" כשלעצמו.<sup>80</sup>

משום שרק דרך ה"אין" יכול האדם להגיע באמת אל ה"נמצאים", ומתוך כך כ"נמצא", גם אל עצמו, אומר היידגר: "להיות אדם פירושו חיים בתוך ה'אין".<sup>81</sup> החיים הללו בתוך ה"אין" מאפשרים את התנועה של האדם מעבר ל"נמצאים". וההיות מעבר ל"נמצאים" הזה הוא הטרנסנדנטי. "לולא היה האדם ביסוד ישותו טרנסנדנטי, הווה אומר, לולא היה הוא הווה בתוך ה'אין' מלכתחילה, לא יכול היה הוא לעולם ליצור יחס אל ה'נמצאים', ואם-כך גם לא לעצמו.

---

Ebda, S. 32<sup>76</sup>

Ebda, S. 60<sup>77</sup>

Ebda, S. 33<sup>78</sup>

Ebda, S. 34<sup>79</sup>

Ebda, S. 35<sup>80</sup>. הקשר לישותיות של ה"אין" בשירת צלאן ראה פרק 4.3.

Ebda, S. 35<sup>81</sup>

ללא התגלות מקור של ה'אין' לא הייתה עצמיות ולא חירות".<sup>82</sup> ה'אין', לפי היידגר, אינו מושג נגדי של ה'נמצא', אלא שייך לעצם ישותו: "ב'היות' של ה'נמצא' מתרחש האיון של ה'אין'".<sup>83</sup>

במשפט האחרון שצוטט כאן, מחבר למעשה היידגר את מושג ה'אין' עם מושג ה'היות'. בהמשך הוא כותב: "ה'אין' אינו נותר משהו לא מוגדר אל מול ה'נמצאים', אלא הוא מגלה את עצמו כשייך ל'היות' של ה'נמצאים'".<sup>84</sup> ובהמשך: "'ה'היות' ו'אין' שייכים אחד לשני".<sup>85</sup> ובהמשך, ב"סוף דבר" להרצאה, הוא כותב: "אותו אחר מוחלט לכל ה'נמצאים' הוא ה'אינו-נמצא'. אבל אותו 'אין' הווה כ'היות'".<sup>86</sup> "אומץ הלב מכיר בתוך התהום של האימה את המרחב הכמעט בלתי ניתן לחדירה של ה'היות', אשר רק מתוך 'מערה היער' שלו יכולים ה'נמצאים' לשוב ולהיות מה שהנם, ומה שיוכלו להיות".<sup>87</sup> וכאן עולה השאלה: אם ה'אין' בעבור היידגר זהה ל'היות', למה צריך לכנותו בשם שונה? נראה שהיידגר מנסה לאפיין אספקט מסוים של ה'היות', המתיחד בפעולת האיון. ה'אין' קשור לאספקט הנסוג, המעלים, או השולל, של ה'היות'. "ה'אין' הוא המקור של השלילה, לא להפך",<sup>88</sup> אומר היידגר. הוא מהווה מעין ישותיות מעלימה, מפנה מקום, המאפשרת התגלות, כדי שהאדם "ילמד לחוות את ה'היות' בתוך ה'אין'".<sup>89</sup> מושג זה של "אין" כהווייה מפנת-מקום ומאפשרת התגלות, מופיע בשירים רבים של צלאן כפי שאראה בהמשך. הבולט בהם הוא השיר "מנדורלה" (1963), בו מהווה ה'אין' מרחב התגלות ל"יש" בדמות ה"מלך".<sup>90</sup>

ה'אין' מתגלה כממשות, כ'היות', או כאספקט של ה'היות', אך את אותו "אין" אין החשיבה הלוגית יכולה לתפוס. במישור זה החשיבה הלוגית מאבדת את סמכותה משום שהיא מבוססת על הבחנה בין שונים, התקפה רק לעולם ה'נמצאים'. חייבת להיות כאן תפיסה ישירה שאינה מעמידה זה מול זה על דרך של חיוב ושלילה. לצורת חשיבה זו קורא היידגר "חשיבה מהותית", "חשיבה זו היא תשומת לב אל האמת של ה'היות'".<sup>91</sup> היידגר לא יוצא נגד המטפיזיקה

---

Ebda, S. 35<sup>82</sup>

Ebda, S. 35<sup>83</sup>

Ebda, S. 39<sup>84</sup>

Ebda, S. 68<sup>85</sup>

Ebda, S. 45<sup>86</sup>

Ebda, S. 45<sup>87</sup>

Ebda, S. 36<sup>88</sup>

Ebda, S. 46<sup>89</sup>

ראה פרק 4.3<sup>90</sup>

Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 49<sup>91</sup>

המערבית ככזאת, אלא קורא להחזרתה אל המקור שממנו חייבת לנבוע כל הכרה של העולם, אל ה"היות". החשיבה חייבת לצלול אל התשתית של המטפיזיקה, ו"לקחת חלק בהתמרה של הישות האנושית, ובהתמרה זו תותמר גם המטפיזיקה."<sup>92</sup>

קריאה זו ל"התמרה של הישות האנושית", הכרוכה בהתמרה של החשיבה במפגש עם ה"אין", עומדת בחשיבתו של היידגר מול "אין" מסוג אחר לגמרי. הוא יוצא, כפי שטימותי קלרק בספרו על היידגר כותב, כנגד "מגמה כללית המגיעה לשיאה ... בניהיליזם הפושה ובריקנות הרוחנית של המערב המודרני. היידגר מכנה מגמה זו באופן סכמטי כ"שכחת ההיות".... התכלית המתמדת ביצירתו של היידגר הייתה ההתגברות על הניהיליזם. המונח בא מן המלה הלטינית nihil, שפרושה 'אין', 'לא-כלום' ... רק חשיבה, טען היידגר, החוזרת לאחור אל מעבר להכרעות הבסיסיות ביותר המבנות את החשיבה המערבית ... תהיה מסוגלת להתיר את עצמה מן הסבך של דרכי ההווה והחשיבה הניהיליסטיות באופן אינהרנטי."<sup>93</sup> הניהיליזם כקיום מרוקן נקשר אצל היידגר בהיבלעותו של היחיד בהמון, ב"הם" נטול הייחוד והדמות. קיום זה של האדם כהוויה אנונימית, הוא קיום כ"אף-אחד"(Niemand). "היש שהנו אנחנו, נסחף לתוך השיתוף, הוא שוקע לתוך 'סתמיות' עם 'זולת' קולקטיבי, פומבי, דמוי עדר; 'זולתיות' זו היא אוסף של 'סתמיים', לא של ישים אמתיים."<sup>94</sup> האספקט הניהיליסטי של ה"אין", מרוקן הישותיות, אליו מצטרף גם מושג ה-Niemand של היידגר, מופיע, כפי שאראה בהמשך<sup>95</sup>, בשירים רבים של צלאן, ויוצר במפגש עם ה"אין" הישותי את הקרקע ההכרחית לתהליכי טרנספורמציה. ועם זאת, חוסר ההבחנה בין שניהם יוצר קושי גדול בהבנה של יסוד מרכזי זה בשירתו. קריאה של צלאן לאור שני היבטי השלילה הללו אצל היידגר (ובקבלה), מאפשרת תפיסה צלולה יותר של הדינמיקה הקוטבית של שני היבטי שלילה אלה בשירתו.

---

Ebda, S. 9<sup>92</sup>

<sup>93</sup> טימותי קלרק, *מרטין היידגר מבוא*, עמ' 49

<sup>94</sup> ג'ורג' שטיינר, *מרטין היידגר*, עמ' 89

<sup>95</sup> ראה פרקים 4.1 ו-5.

## השירה כמחסה של ה"היות"

השירה תופסת מקום מרכזי בהגותו המאוחרת של היידגר. כבר מספרו הראשון, *היות וזמן*, מגלה חשיבתו נטייה חזקה אל השפה. הוא חושב בתוך השפה ומנסה להגיע אל ה"היות" שבדברים דרך תהליך של בדיקה אטימולוגית. תהליך של זה של אונטולוגיה אטימולוגית מכון בעקרו של דבר אל השפה יוונית, שפה שבה, לדבריו, הלוגוס של הדברים והלוגוס של השפה עדיין מאוחדים. השפה היוונית הנה לוגוס: מה שנאמר ומושאו הם באופן מוחלט אחד. לדבריו, אם נצליח לשמוע מילה יוונית באוזן יוונית, נעקוב אחרי הדיבור שלה, נחווה שמה שהיא מנכיחה נמצא לפנינו באופן מידתי.<sup>96</sup> ישנה כאן הקבלה של שפה וממשות המקבילה במובן עמוק ליחס שתואר למעלה בין ה"הנמצא" ל"היות": "הנמצא הוא בהיות", השפה, באופן דומה, ב"היות". ולדברי ג'ורג' שטיינר: "הנוסחה היוחננית – 'בראשית הייתה המילה' – נוכחת בצורה גלויה בכל הפרדיגמה של היידגר של 'היות' ואמירה".<sup>97</sup> "מילים ולשון", אומר היידגר, "אינן עטיפות, שבהן נארזים הדברים לשימושם של אלה הכותבים ומדברים; במילים ובלשון נוצרו הדברים לראשונה, ובהן הם ישנם"<sup>98</sup> השפה, מתוך כך, גם יצרה את הדברים, וגם, ככזאת, יכולה לדבר אותם. ניתן לראות כאן דמיון רב לתפיסת המילה אצל צלאן. גם אצלו המילה נתפסת כהוויה ישותית, ומולה, כמו שאראה בהמשך, עומדת השפה המתה, או בשפתו של צלאן מילה שהיא "גווייה".<sup>99</sup>

אך התודעה האנושית המערבית, דרך המטפיזיקה והמדע התרחקה מה"היות". וכך גם השפה. "שכחת ההיות" חדרה גם לתוך הלשון. הלשון הפכה משומשת ושחוקה. היא הפכה לכלי תקשורת בלבד, התרוקנה מה"היות" שבה. דוגמה לכך היא המילה הגרמנית "ist" (שתרגומה המידי לעברית זה "הוא", אבל בגרמנית מהווה הטיה של ה"היות", Sein), שהפכה לסתם אוגד בשפה.<sup>100</sup> וכך, למרות שאנחנו מרגישים שיש שם משהו אחר, כשננסה להביעו תעלה תמיד התחושה כאילו אנחנו מגיעים לתוך ריק.<sup>101</sup> כך מגיע היידגר לשאול: האם ה"היות" חרג לחלוטין מעבר לכל השגה אנושית, או שיש תהליכים והתנסויות שבהתגלמותם נשמר המובן הראשוני של ה"היות", ועל כן ניתן לשוב ולהשיגו? האם נשאר משהו

---

<sup>96</sup> ג'ורג' שטיינר, *מרטין היידגר*, עמ' 29

<sup>97</sup> שם, עמ' 53

<sup>98</sup> שם, עמ' 40

<sup>99</sup> ראה פרק 3.2

<sup>100</sup> ג'ורג' שטיינר, *מרטין היידגר*, עמ' 47

<sup>101</sup> שם, עמ' 45

שבו יכול להיאחז האדם המודרני כאשר הוא מבקש את השיבה הביתה אל ה"היות"? "משאלה זו", כותב ג'ורג' שטיינר, "נובעת כתיבתו של היידגר על הפרה-סוקרטיים (שבהם חייבת להתחיל כל 'חזרה'), על השירה, על האמנויות היפות ועל הארכיטקטורה. שאלה זו היא היוצרת של רעיון 'המחשבה המשוררת'"<sup>102</sup>

השירה במובן זה היא מקום, בית, מחסה ל"היות".<sup>103</sup> דרכה ובתוכה יכולה המילה כלוגוס, כשלם הדברים, להופיע. המשורר, אומר היידגר "מכנה את הקדוש",<sup>104</sup> קורא לדברים בשמותיהם האמתיים, שמות ה"היות" שלהם, ודרך פעולה זו מאפשר לדברים להופיע בדבריותם. "רק כשהשפה נובעת מתוך המילה יכולה היא להביא לידי שמיעה את הקול נטול הצליל של מעיינות נסתרים".<sup>105</sup> השיר ככזה אינו מהווה עוד משהו הנסוב אודות משהו, אלא פותח מרחב שאנו כ"קוראים" נועדים לשכון בו. כך יכולה השירה לכוונן אותנו אל המקום שממנו ניתן לחוות מחדש את מה שהווה בשלמותו.<sup>106</sup>

בספרו "בדרך אל השפה" משנת 1959 מביא היידגר את עקרי התפיסה הפואטית שלו. הדברים הבאים לקוחים בייחוד מהרצאה הכלולה בספר זה בשם "המילה", ומתייחסת לשיר, בשם זה, של שטפן גאורגה. היידגר עושה הבחנה חשובה בין השפה כמילים, לבין השפה כ"מילה". השפה הרגילה, האינפורמטיבית, היא מילים. מערך של סימנים המצביע על מערך של מושאים. שפה כזאת לא יכולה לגלות לנו את ה"היות" של הדברים, אלא רק לספר לנו על אופני "נמצאותם". השפה שדרכה יכולה האמת של ה"היות" להיות פעילה, היא "המילה"<sup>107</sup>. אך איך יכול המשורר לעבור משפה חיצונית, "מספרת" לשפה "משוררת"? התשובה של היידגר היא: הוויתור. המשורר מוותר על "היומרה של שלטון השפה"<sup>108</sup> למען קשב המאפשר ל"מילה" לשרור. אך הוויתור מצריך השגה לאחור של המשורר את עצמו כ"נמצא", עם כל הקשריו ושפתו המורגלת, כדי לפנות מקום לדיבורה של "המילה". השגה זו לאחור כרוכה בחוויית אימה, עמידה מול הריק. כך הוא לומד את הוויתור:

<sup>102</sup> שם, עמ' 42

<sup>103</sup> שם, עמ' 7-126

<sup>104</sup> Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 49

<sup>105</sup> Ebda., S. 50

<sup>106</sup> טימותי קלרק, מרטין היידגר מבוא, עמ' 157

<sup>107</sup> גם הבחנה זו ביו השפה כמילים לשפה כ"מילה" נמצאת אצל צלאן. ראה פרק 3.2

<sup>108</sup> Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Günther Neske: Pfullingen 1959, S.232.

לימוד זה הינו התנסות ברגע שבו כל השליטה האחרת של המילה מביטה בו, ובטחונו העצמי המבוסס על אופן דיבורו הקודם מתערער. דבר-מה לא ידוע, מאיים, מביט בו, רק כך מתאפשר למילה להביא את הדבר כדבר.<sup>109</sup>

ניתן לומר לכן, יחד עם היידגר, שהויתור אינו אמירת-לא, כי-אם שלילה לשם חיוב, שלילה מחייבת. נסיגה לשם יצירת מרחב בו "המילה" יכולה להופיע ולאפשר לדברים לדבר. הויתור הופך את השפה לשירה. ישנו כאן דמיון גדול לתיאורים של היידגר שהובאו קודם לכן בדבר הקשר בין ה-Angst וה"אין" כ"היות". מתרחש כאן תהליך דומה במישור היוצר של השפה: נפילה של משען שמאפשר למישור עמוק יותר של השפה, ל"מילה", להופיע. הויתור מהדהד בחשיבתו של היידגר גם עם מה שהוא מכנה: קרבן. דרך הקרבן מתאפשרת לאדם ההינשאות מעבר ל"נמצאים" אל ה"היות", כדי לפעול משם למען ה"נמצאים": "הקרבן הוא הפרידה מה'נמצאים' בדרך לניתנת המחסה לחסד של ה'היות'.<sup>110</sup> תהליך זה של "ויתור יוצר" הופך מרכזי בהבנת שירתו של צלאן כפי שהראה בהמשך. בשירו "דבר גם אתה", שחלקו הראשון הובא בתחילת הפרק, מתאפשר הדיבור השירי, רק דרך היעלמותו של הדובר ככזה והפיכתו ל"חוט". שירתו של צלאן עצמה, כפי שהוא עצמו מעיד בנאום "המרדיאן" שלו (1960), נעה אל ועל סף ההיעלמות.<sup>111</sup>

---

Ebda., S. 229<sup>109</sup>

Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 49<sup>110</sup>

<sup>111</sup> שם, פאול צלאן, "נאום המרדיאן", סוג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 136. לדיון מפורט בשיר "דבר גם אתה" ושאלת הקשר למושג ה"ויתור" אצל היידגר, ראה פרק 5

### 3. השלג סביב למילה

לבעיית ייצוגו של הבלתי ניתן לייצוג

במפתח מתחלף

אתה פותח את הבית, בו

מנשב השלג הלא-אמור.

על פי הדם הניגר

מעין, מפה או מאוזן,

מתחלף המפתח שלך.

מתחלף המפתח, מתחלפת המילה,

לה הותר לנשב עם הפתותים.

על-פי הרוח, ההודפת אותך קדימה,

מתכדר השלג סביב למילה.<sup>112</sup>

אחת משאלות היסוד העולות מתוך שירתו של פאול צלאן, היא שאלת דיבורו של הבלתי ניתן לדיבור. מהו אותו דבר שאינו ניתן לדיבור, לייצוג, או לתיאור? על-פניו נראה שאי אפשר לענות על שאלה זו, משום שכל ניסיון לענות עליה מחייב באופן זה או אחר התייחסות מייצגת-מתארת. בשיר "במפתח מתחלף" מנסח צלאן את ההתמודדות של השירה עם שאלה זו. המתח העיקרי בשיר נע על הציר שבין "השלג הלא-אמור" לבין "המילה", או השפה. "השלג הלא-אמור" מנשב בתוך "הבית". השפה, "המילה" צריכה לחזור לתוך הבית, "לנשב עם הפתותים". במפגש הזה שבין "הלא-אמור" ל"מילה", מתקיימת שירה. אך לפי צלאן שני דברים מתנים את אפשרות החיבור הזה שבין ה"לא-אמור" ל"מילה": ה"מפתח המתחלף" ו"הדם הניגר מעין, מפה ומאוזן". בפרק זה אנסה להתבונן בשירתו של צלאן ובתהליכי "פתיחת

---

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1986 Bd.1, S. 112 .<sup>112</sup>



הדלת" אל התנסות ב"מעבר", קודם לכל מנקודת המבט של שירה זו עצמה. בשני הפרקים הבאים (פרק 4. ופרק 5.) אנסה לקרוא את הדברים העולים מפרק זה ולפתח אותם הלאה על בסיס הגותם של מרטין היידגר וגרשם שלום.

### 3.1 השלג הלא-אמור

צלאן מתאר בשיר "במפתח מתחלף" התרחשות של חציית סף. ההתגברות על המתח שתואר קודם לכן, בין "השלג הלא-אמור, לבין "המילה", כרוכה בחצייה של סף תודעתי. בשיר מופיע סף זה כמעין דלת, המפרידה בין המתרחש ב"בית" לבין השפה שבחוץ. צלאן יוצר כאן למעשה היפוך תודעתי כבר בהציבו את השלג כמנשב בתוך "הבית", בעוד השפה, "המילה" מגיעים מבחוץ. הבית יכול להיתפס כעולם פנימי, נסתר, דבר הממחיש ומעצים את חיצוניותה של השפה ביחס ל"לא-אמור". בשיר "כתובת-מצבה לפרנסואה" (1953), שנכתב לאחר מות בנו כמה ימים לאחר הלידה, כותב צלאן:

שתי דלתות העולם

פתוחות:

אתה פתחתן

בחצות הליל.

אנו שומעים אותן הולמות והולמות,

ונושאים את הבלתי-נודע,

את הירוק אל תוך התמיד שלך.<sup>113</sup>

גם כאן מתואר באופן תמונתי סף החוצה בין שתי רמות הוויה. "שתי דלתות העולם" הן שתי הדלתות של הלידה והמוות. במקרה הזה הלידה והמוות נושקים זו לזה, ומאפשרים רגע של פתיחה בו הדלתות "הולמות והולמות". המילה "הולמות" יכולה להצטלצל בגרמנית גם כ"פועמות" (הולמות, פועמות = schlagen). "הדלתות" נפתחו על-ידי הבן שנולד ומת "בחצות הליל", הווה אומר ברגע הסיפי שבין אתמול ומחר, באותו הרף-הווה המוביל אל מחוץ לזמן, "אל תוך התמיד שלך". ההוויה שמעבר לסף, לדלת, המתוארת בשיר "במפתח מתחלף" כשלג, מתוארת כאן כתמידיות, כנצח.

---

<sup>113</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, ספרית הפועלים, תל-אביב 1983, עמ' 39

מוטיב השלג מופיע בשירים רבים של צלאן. פטר הורסט נוימן קושר אותו לשאלת הדיבור, או ליתר דיוק לשאלת חוסר-הדיבור, או השתיקה: "בקשר הדוק עם מוטיב "המילה" נמצא מוטיב ה"קרח" וה"שלג". שניהם, "קרח" ו"שלג", ניתנים לקריאה כמייצגים של אלם ושתיקה.<sup>114</sup> השלג במובן זה הוא המחיקה של הדיבור הגדוש, הצבעוני, השבע, הוא היכולת של השפה להיפך לצלולה, בלתי-נראית, מלאת אור ובלתי משתנית.

קורצף

ברוח קרני-אור של שפתך

המלל הססגוני של חיי

מלבר ... מפונית

הדרך בשלג דמוי

האדם

שלג בעלי תשובה, בואכה

שולחנות הקרחון וחדריו

מכניסי האורחים.

עמוק

בנקיק הזמנים

ליד

יערת הקרח

מחכה, והיא גביש נשימה,

עדותך

הניצחת.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, , S. 82.

<sup>115</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום שמעון זנדבק, עמ' 72

ההיטהרות של השפה מאפשרת את המסע בדרך המושלגת ומובילה אל קודש הקודשים של "שולחנות הקרחון וחדריו", ולבסוף אל "יערת הקרח" ואל "עדותך הניצחת" שהיא "גביש נשימה". השלג, הקרח והגביש מנוגדים בשיר זה ל"מלל הססגוני של חיי מלבר". מצד אחד השפה החיצונית, "המלאה", מצד שני השפה הדקה והצלולה דרכה ניתן להגיע לעומק של "נקיק הזמנים", ולמצוא את מבוע השפה כ"יערת קרח" ולידה את השירה האבסולוטית, "עדותך הניצחת", המתוארת גם כ"גביש נשימה". בשיר "בנו הם הקטבים" צלאן כותב:

אני מאבד אותך למענך, זוהי

נחמת השלג שלי,

אמרי שירושלים ישנה,

אמרי זאת כאילו הייתי אני

הלובן הזה שלך,

כאילו היית את

הלובן שלי<sup>116</sup>

השלג מופיע כאן כנחמה: "נחמת השלג" קשורה כאן לשקיפות המאפשרת אינטימיות של המפגש אני-אתה. השלג לוקח אותנו אל מעבר לגבולות המפרידים של סובייקט ואובייקט. אל המקור של טרם הפרדה. ובהמשך נפתח מוטיב השלג ומופיע כאיכות של לובן בלבד, "הלובן שלך", "הלובן שלי". בשיר "לבן וקל" צלאן כותב:

לבן הוא

מה שרוחש בנו,

חסר משקל

מה שמוחלף בינינו.

---

<sup>116</sup> שם, עמ' 123

לבן וקל:

תני וידוד לו.<sup>117</sup>

השלג הוא "לבן וקל", חסר צבע וחסר משקל, והוא נושא ברכה: "תני וידוד לו". השלג מרמז אם כך לא רק על השפה של ה"מעבר", כפי שכותב הורסט נוימן, אלא על ה"מעבר" עצמו. הוא ה"לובן" שיורד מהשמיים ושניתן לראותו בזמן נפילתו כפתותים נפרדים, ולאחר מכן, כשהוא מכסה את האדמה, כשטיח בוהק אחיד ומאחד. הוא נושא אם כן בחובו יחס דינאמי מתמיד בין הפרטיקולארי לאוניברסאלי. אצל צלאן מופיע השלג כ"שלם", כאינסוף, כזה שאינו ניתן ללכידה מוחלטת בשפה, משום שהשפה כמערכת של דימויים הנה סופית וחלקית. לכן במישור הלשוני מתואר השלג בשיר "במפתח מתחלף" במונחים של שלילה: "הלא-אמור".

מהו אם כן אותו "דבר" שאינו ניתן ללכידה על-ידי השפה ושאתו מתמודדת שירת צלאן? הקושי הלשוני והפואטי ללכידה זו, נובע מכך שעלינו לייצג משהו נטול ממד בשפה המעוצבת בתוך הקשר בסיסי של חלל וזמן. סטפן מוזס מדבר על כך בהקשר לשירו של צלאן "מקום השופרות"(1970): "אותו חיתוך של החלל, וקריעה של הזמן תוחמת סוג אחר של ממשות, אשר דרכה יכולה אחרות אבסולוטית להביא עצמה לידי הופעה".<sup>118</sup> כאן אנחנו נמצאים במתח העצום של שירת צלאן: איך ניתן להביא לידי הופעה בשפה סופית "אחרות אבסולוטית" אינסופית. צלאן כותב:

פסוקשופר

בעמקי

מקראריק

יוקד,

במרום לפיד,

בחור הזמן:

---

<sup>117</sup> שם, עמ' 24

<sup>118</sup> Sanford Budick, Stephane Moses, *Patterns of Negativity in Paul Celan's "The Trumpet Place"* p. 216, and Wolfgang Iser, *Languages of the Unsayable*, Columbia University Press: Oxford 1989

שמע עצמך פנימה

בפה.<sup>119</sup>

השיר כולו נע אל העלמות בשני המישורים שצוינו קודם לכן: החלל והזמן. המרחב (הטקסטואלי) מצטמצם: "מקראריק". הזמן נסוג: "חור הזמן". בתוך ה"חור" שנוצר בזמן, בתוך הריק הטקסטואלי-מרחבי, ניתן לשמוע את פסוק-השופר (של השירה אולי), כהוויה בעלת חוקים חדשים שמעבר לחלל ולזמן, בה השמיעה מתרחשת דרך הפה. הפעילות הקולטת של השמיעה והפעילות היוצרת של הדיבור מתאחדות. פאסיבי ואקטיבי מתגלים באחדותם הראשונית. הניסיון לכתוב התנסות בעלת אופי על-מרחבי-חללי באמצעות שפה החיה בזמן-מרחב, הוא הניסיון לומר את שלא ניתן לומר:

שעות בצבעי-מאי, קרירות.

דבר שלא ניתן לומר, לזהט,

נשמע בתוך הפה.<sup>120</sup>

אצל צלאן הופך ה"מרחב" הזה של ה"שלג הנושב", למרחב הקשור גם למוות וגם לגאולה. זהו "המקום" בשירת צלאן בו הווים המתים, "האם", "האחות", ובו וממנו, כפי שהראיתי קודם לכן, נולדת שירה. טוהר ומוות נכרכים יחד. הצטמצמות והתרחבות הופכים להיות פעולה אחת. בשיר "לרגו" הוא כותב ל"אחות":

גדולים

ממידת

המוות אנחנו

מוטלים יחד, הכרכום שמעבר

לזמן הומה

תחת עפעפיך הנושמים,<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 122  
<sup>120</sup> פאול צלאן, שושנת האין, תרגום וינקלר, עמ' 58

ובשיר "בכל הרהורי יצאתי" הוא פונה אל האם המתה:

בכל הרהורי יצאתי

אל מחוץ לעולם, שם היית את,

שלי החרישית, שלי הפתוחה, ואת –

קבלת אותנו.<sup>122</sup>

העלמות הזמן-מרחב מאפשרת התאחדות, וחווית אחדות. הפירוד, הבסיסי לעולם הזה, של סובייקט ואובייקט אינו קיים עוד. שירתו של צלאן נעה לקראת כתיבה של רגעי התמוססות כאלה במישורים שונים של הקיום. כך למשל באחד משיריו המאוחרים, אותו כתב לאחר ביקורו האחרון בישראל, הוא כותב:

עמד

רסיס התאנה על שפתיך,

עמדה

ירושלים סביב לנו,

עמד

ניחוח האורן הבהיר

על הספינה הדנית שהכרנו לה טובה,

עמדת

בך.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 108  
<sup>122</sup> פאול צלאן, שושנת האין, תרגום וינקלר, עמ' 65

השיר יוצר בשני הבתים הראשונים תנועת פעימה בין מרכז ("רסיס התאנה על שפתיך") להיקף ("ירושלים סביב לנו"), ומאחד את הקטבים בבית האחרון: "עמדתי בך". לא עוד יחס של מוליות תודעתית, כי אם ישות בתוך ישות. השאלה שאתה מתמודד צלאן, אינה של התפיסה, או ההתנסות בממשות, אלא ביכולת להביא ממשות זו לתוך השפה. ה"אני" וה"ממשות" הם מאותו סובסטאנץ, כמו גם ה"אני" וה"אחר", לכן ניתנת אפשרות להתנסות במפגש ואחדות. ישנו כאן הדהוד ברור לתפיסתו של היידגר של האדם כ"היות-בתוך-העולם". יכולתו של האדם להתנסות ולדעת את העולם, לפי היידגר, קשורה להיותו מלכתחילה בתוך העולם וחלק ממנו.<sup>124</sup> השפה לעומת זאת בנויה ומתפקדת כך, באופן הרגיל שלה, שאינה יכולה להכיל, לתפוס, לתאר, "ממשות" זו (מהסיבות שהובאו לעיל). מצטיירת כאן תמונה בעלת שלושה מרכיבים: ממשות, התנסות ושפה. רק כשהשפה עצמה הופכת להתנסות ("משושי מילים"<sup>125</sup>), ניתן לה לאחוז את ה"יש". היא הופכת ל"מילה לה הותר לנשב עם הפתותים". השיר הופך, במושגים הידגריניים, ל"מחסה" בעבור הישות<sup>126</sup>.

## 3.2. המילה

מוטיב ה"מילה" ממלא תפקיד חשוב בשירת צלאן, ומתפקד במגוון רחב של משמעויות. הורסט נוימן כותב על כך:

"מילה" מהווה מוטיב מרכזי ומילת-מפתח בשירה הצלאנית. בחמשת הספרים הראשונים ... מופיעה מילה זו בכשמונים שירים. פחות נפוצה, אך מופיעה בהקשרים לא פחות חשובים, המילה "שפה". .... לעולם, או רק לעיתים נדירות, הכוונה במילים "מילה" ו"שפה" לשפה השמישה, ולמילה הנוכחת בשירה הזו עצמה. ... ברוב השירים עומדת "מילה" בשימוש האבסולוטי. ... תכונות אנושיות, או תכונות של ישות מיסטית מיוחסות לה. ... ה"מילה" חוצה את הגבולות שבין המתים לחיים, היא זורחת, מעניקה בשנתה

---

<sup>123</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 116

<sup>124</sup>124 ראה פרק 2.3

<sup>125</sup> שם, עמ' 96

<sup>126</sup> ראה היידגר על השירה כמחסה ל"היות" פרק 2.3

"מילת-לילה" לחשכה את שמה; היא גווייה, היא ישות חייה ... והיא כוכב, מילת-פיצול, אלמותית,

"מילת-אלף", או מילת-אלוהים. ... האימננטיות והטראנסצידנטיות של השפה ניתנים להחוות בה.<sup>127</sup>

ה"מילה" בשירת צלאן, כפי שהורסט נוימן מציין, היא מעין ישות רבת פנים. ניתן לזהות בשירתו שני שימושים קוטביים עיקריים במוטיב ה"מילה". האחד קשור, כפי שמציין הורסט נוימן, ליסוד האבסולוטי, המילה כישות חייה יוצרת. השני קשור למילה כשפה מתה, חלקית, שאינה יכולה לבוא בקשר עם הממשות. ניתן לזהות כאן בברור את תפיסתו של היידגר את השפה כ"מילה". היידגר מבחין בין השפה כמילים, לבין השפה כ"מילה". השפה החיצונית, האינפורמטיבית, היא "מילים": סימנים המצביעים על מערך מושאים. השפה שדרכה יכולה האמת של ה"היות" להיות פעילה, היא "המילה".<sup>128</sup> המילה החיה היא בעת ובעונה ישותית ובעלת יכולת להביא את הישותי לידי הופעה. המילה המתה, למרות שתתואר במונחים כמו אנושיים, תהווה למעשה גווייה ותישאר מחוץ לממשות. בשיר "אמרו, שמעתי" צלאן כותב:

אמרו שמעתי, כי אבן

ישנה במים ועיגול

ומילה מעל פני המים,

החגה עיגול סביב לאבן.<sup>129</sup>

ה"מילה", כמו רוח אלוהים בספר בראשית, מרחפת מעל פני המים. היא מופיעה כאן בהקשר מאגי, מביאה את האבן, היסוד המינרלי המת שבתוך המים, לידי קשר מחודש עם מכלול החיים: "חגה עיגול סביב לאבן." למילה יש ממשות משל עצמה, וכוח יוצר משנה מציאות. שירה וולוסקי טוענת שצריך להבין את צלאן לא על רקע השפעות המיסטיקה

---

<sup>127</sup> Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, S. 71-73

<sup>128</sup> ראה פרק 2.3.

<sup>129</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום וינקלר, עמ' 31



באופן כללי, אלא על רקע המיסטיקה היהודית, הקבלה. המיוחד לדבריה במיסטיקה היהודית הוא מרכזיותה של השפה.<sup>130</sup> היא לא עושה הבחנה בין שני האופנים של ה"מילה" כפי שהבאתי כאן. השימוש במוטיב ה"מילה" אצל צלאן קרוב יותר במובנים רבים דווקא ללוגוס היווני והנוצרי. בעוד שבמיסטיקה היהודית מדובר קודם-לכל על בריאה ויצירה באמצעות אותיות,<sup>131</sup> אצל צלאן ה"מילה" קשורה יותר לדיבור החי והיוצר. בעוד במיסטיקה היהודית האותיות, השפה, הן פעולה של האלוהות, הרי שבנצרות היוחננית (יוחנן פעל באפסוס שביוון) האל עצמו נתפס כ"מילה", כלוגוס.<sup>132</sup> כך מופיעה אצל צלאן ה"מילה" לא כמתארת בלבד אלא כמילה בוראת. אך המילה, כפי שכבר נאמר קודם לכן, מופיעה גם באספקט הארצי, המת. בשיר "מופשלים לילית" מופיעה ה"מילה" כגווייה:

זהו הנוף שבו

נחים אלה שהשגנום:

הם לא ינקבו בשם השעות,

לא ימנו את הפתיתים,

לא ילכו עד הסכר עם המים הזורמים.

הם נפרדים זה מזה בעולם.

איש איש עם הלילה שלו,

איש איש עם המוות שלו,

נזעמים, מגולי ראש, כפור

מקרוב ורחוק עוטף אותם.

הם חוזרים בתשובה על אשמה, שהנפישה את מקורם,

הם חוזרים בתשובה למען מילה,

הקיימת שלא בצדק, בדומה לקיץ.

---

<sup>130</sup> Shira Wolosky, *Language Mysticism*, p. 204.

<sup>131</sup> ראה למשל, גרשם שלום, *יסודות בהבנת הקבלה וסמליה*, עמ' 389.

<sup>132</sup> "בראשית הייתה המילה והמילה הייתה את האלוהים, ואלוהים היה המילה". (יוחנן א' פ' א'), כמו כן ראה פרק 2.3. היידגר ו"המילה".

המילה ש"קיימת שלא בצדק" נקשרת כאן עם הקיץ. עם העונה של היובש וההחצנה (ניתן לראות כאן את ההופכיות למוטיב השלג) היא מילה של הפרדה ומוות: "הם נפרדים זה מזה בעולם. / איש איש עם הלילה שלו, / איש איש עם המוות שלו". למילה כזו קורא צלאן: "גווייה". מילה שרוקנה מהכוח הבורא החי שבתוכה וחיה רק כקליפת שפה. בשיר "קוצה" מנגיד צלאן את שני ההיבטים הקוטביים הללו של מוטיב המילה:

זוהי מילה, הנעה  
למען שלגונים,  
מילה שמבטיה מועדים אל השלג.  
בהיותי מוקף-קיץ של עיניים,  
שכחתי את הגבה, שפתחת מעלי,  
מילה, אשר עקפתני,  
עת שפתי זבה דם מרוב שפה.

זו מילה מהלכת ליד מילים,  
מילה דומה לתמונת השתיקה.<sup>134</sup>

ה"מילה" הדומה "לתמונת שתיקה" מאופיינת גם כ"מילה הנעה למען שלגונים" וכ"מילה שמבטיה אל השלג". זוהי אם-כן אותה מילה הקשורה ומופנית אל הבלתי ניתן להיאמר. "מילה" זו מונגדת כאן ל"מילים", הווה אומר לדיבור סתמי. ההנגדה בין לשון יחיד ("מילה") ללשון רבים ("מילים"), מבוססת על המתח שבין אחדות לריבוי. היא מציבה את ה"מילה" בקוטב האחדותי כמקור יוצר, ואת ה"מילים" בקוטב הריבוי של ספירת השפה הארצית. הדובר בשיר מתאר

---

<sup>133</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 46-7

<sup>134</sup> שם, עמ' 35

איך בהיותו "מוקף קיץ של עיניים" (שוב מוטיב ה"קיץ". ה"עיניים" מצביעות על מוטיב ההצננה שבחוש הראיה הנוטה לפרק את העולם לפרטי פרטים.) הוא שכח "את הגבה שפתחת מעלי", הגבה כמעגל מגונן, מקיף, כמו קשת. בעת ששפתו "זבה דם מרוב שפה". גם כאן המוטיב של השפה הרבה מדי. בספרו השלייה בשירת צלאן, כותב גאורג שולץ: "השתיקה, כך נאמר קודם לכן, אינה ניתנת לדיבורו של השיר באופן בלתי אמצעי, אלא רק דרך ה'מילה', הבאה לידי קשר עמה".<sup>135</sup> מכאן ניתן לחזור לשיר "במפתח מתחלף", אתו פתחתי. צלאן כותב:

על-פי הרוח ההודפת אותך קדימה,  
מתכדר השלג סביב למילה.

"המילה", בשיר זה, מתאחדת עם "השלג הלא-אמור", זוהי ה"מילה לה הותר לנשב עם הפתותים", ללכד סביבה, או ללכוד, את סופות השלג של האינסופי, להביאו לידי דיבור, כתיבה, שיר. אך כדי שאיחוד זה, בין ה"מילה" ל"שלג" יתממש, חייבים לפי השיר להתקיים שני תנאים: ה"מפתח המתחלף" ו"הדם הניגר". בדברים שיבוא אנסה לבחון את שני המוטיבים הללו בהקשרם למכלול שירתו של צלאן.

### 3.3. הדם הניגר והמפתח המתחלף

על פי הדם הניגר  
מעין, מפה או מאוזן,  
מתחלף המפתח שלך.

מתחלף המפתח, מתחלפת המילה,  
לה הותר לנשב עם הפתותים.

---

Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, S. 65.<sup>135</sup>

ישנם בשיר שני דברים המאפשרים את החיבור המתואר למעלה בין ה"מילה" ל"שלג הלא-אמור". ה"מפתח המתחלף" ו"הדם הניגר מעין, מיד ומפה". המפתח אל הבית בו מנשב "השלג הלא-אמור", מתואר כ"מפתח מתחלף". בהסבת אמרתו המפורסמת של הרקליטוס, שהעמיד במרכז תפיסת היש שלו את התנועה, ניתן לומר: לא ניתן לפתוח פעמיים את ה"בית" באותו מפתח. המפתח המתחלף קשור למתהווה תמידית, או במילים של צלאן בנאום המרידיאן שלו, לתנועה המתמדת מ"הכבר-לא שלו אל העדיין שלו".<sup>136</sup> אבל ה"מפתח המתחלף" מותנה ב"דם הניגר". מוטיב זה מופיע בשירת צלאן במספר שירים וכדאי להתעכב עליו. הפצע מאפשר את הפתיחה, ואת היסוד הטרנספורמטיבי של ה"מפתח המתחלף". בשיר "אצל בנרקוזי, בשניים" צלאן כותב:

לו אחת האבנים האלה

הייתה רומזת על

מה ששותק אותה:

היה זה נפתח

כאן, בקרבת מקום, ...

... כפצע,

שלתוכו חייב היית לצלול,

בדד,

הרחק מצעקתי המהוקצעת כבר<sup>137</sup>

להגיע אל היש הגולמי השותק של האבן, מצריך לחצות, "לצלול", דרך ה"פצע". זהו התנאי להתחדשות, לחצייה דרך הקליפות, של ה"אבן" ושל השפה. אפילו הצעקה הופכת כבר ל"מהוקצעת", לוקחת חלק במשחק התרבותי של הכתיבה.

---

<sup>136</sup> פאול צלאן, "נאום המרידיאן", סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 136

<sup>137</sup> שם, עמ' 90

להבדיל מטענתו של גאורג שולץ, המזהה את הלא-אמור עם חוויית סבל ומוות,<sup>138</sup> ניתן לראות שחוויית הסבל, הצער, הלילה והמוות בשירת צלאן מהוות את התנאי להגעה אל הלא-אמור, אך הן עצמן מתוארות בדרך-כלל במונחים פוזיטיביסטיים (על היוצאים מן הכלל בהקשר זה, אדבר בתחילת הפרק הבא). כך למשל בשירו הידוע של צלאן, "פוגת המוות", מתואר המוות כ"רב-אומן מגרמניה",<sup>139</sup> או בשיר "בדמותו של חזיר בר", מופיע חלום הבלהות של הדובר "בדמותו של חזיר בר, המדשדש ... בשולי הערב דרך היער"<sup>140</sup>. חוסר היכולת של השירה אינה לבטא את חוויית המוות והרוע, אלא את אותו אינסופי העומד מעבר להם, מפאת אינסופיותו. למעשה המצב הוא הפוך, חוויית המוות והרוע מעמידה קושי עצום לתפיסה האנושית במישור הפסיכולוגי, אך ניתנות לתיאור מילולי במנוחים פוזיטיביסטיים. לעומתה חוויית האינסוף המהווה סף במישור האפיסטמולוגי, יוצרת קושי עצום במישור השפה, ומתוארת במקומות רבים בשירת צלאן במונחים של שלילה. חוויית הכאב, הסבל, המוות והרוע מהווה את השער ההכרחי להתנסות ולתיאור של הבלתי ניתן לתיאור,<sup>141</sup> הנתפס גם כמקור של ריפוי, ידיעה ונחמה: "על-פי הדם הניגר / מעין, מפה ומאוזן, מתחלף המפתח שלך. // מתחלף המפתח, מתחלפת המילה, / לה הותר לנשוב עם הפתותים." כך הופכת הדמעה, בשיר "עין אחת, פקוחה" למעין עדשה המאפשרת את הראיה:

דמעה, מחצית,

עדשה חדה יותר, בתנועה,

קולטת את התמונות בשבילך.<sup>142</sup>

והשקדים המרים בשיר "מני את השקדים", הם גם מעוררים:

מני את השקדים,

מני גם את המר אשר שמר על ערוךך<sup>143</sup>

---

Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, S. 63<sup>138</sup>

פאול צלאן, *סורג שפה*, תרגום זנדבק, עמ' 10<sup>139</sup>

פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 36<sup>140</sup>

ראה בהקשר זה מושג הוויתור אצל היידגר, פרק 2.3<sup>141</sup>

פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 58<sup>142</sup>

והידיים שדולות את החושך עד סופו בשיר "פרח", מצליחות להגיע אל המילה "פרח":

היינו

ידיים,

דלינו את החושך עד תום, מצאנו

את המילה שעלתה מן הקיץ:

פרח.<sup>144</sup>

ובשיר "דרך מפלי התוגה":

דרך מפלי התוגה והלאה,

על פני ראי הפצעים

החלק

נשלחים על המים ארבעים

עצי החיים הקלופים.

את, שחיינית-נגד

יחידה, מונה אותם, נוגעת בהם

כולם.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> שם, עמ' 30

<sup>144</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 23

<sup>145</sup> שם, עמ' 63

בהתבוננות מקפת על תיאורי "הבלתי ניתן לתיאור" בשירת צלאן, ניתן לראות שלושה רבדים בהם, או דרכם, הוא מופיע. שלושתם מרוכזים כבר בתיאור השירי: "שם מנשב השלג הלא-אמור".

1. **המישור התמונתי.** המציאות ש"מעבר" מתוארת באופן תמונתי (מטאפורי או מטונימי). מישור זה יתאפיין בזיקתו לחוש הראייה, ויתואר בשפה פוזיטיביסטית. כאן ובמקומות רבים אחרים בשירת צלאן, כפי שהראיתי בפרק זה, מובאת הוויית "מעבר" זו דרך תמונת השלג. ניתן לראות איך צלאן מביא כתמונה מרכזית לאינסוף, ה"שלג", תמונה הנוטה מעצם הווייתה להעלמות והתמוססות.

2. **המישור התנועתי-מוסיקלי.** השלג "מנשב", הוא בתנועה, ולכן צריכה המילה הרוצה ללכוד אותו ל"התחלף" באופן מתמיד דרך ה"מפתח המתחלף". רק דרך התנועתי ניתן לגעת בתנועתי. התנועתי קרוב יותר בטבעו הפנימי למוסיקלי הדינאמי, מאשר לפלסטי הסטאטי. כך מופיע במקומות שונים בשירת צלאן ה"מעבר" במונחים של שמיעה: "פעם / שמעתי אותו / הוא רחץ את העולם / לא-נראה, כל הלילה / ממשי. // אחד ואינסופי..."<sup>146</sup> הממשות של האחד האינסופי והבלתי-נראה, יכולה להיתפס דרך השמיעה. השמיעה במובן זה מקרבת אותנו צעד אחד הלאה אל מקור ההוויה כנשימה נטולת גבולות, בעוד המישור התמונתי משאיר אותנו עדיין מחוץ לדברים, בתודעת מוליות. בשיר "אני יודע" כותב צלאן בהתייחסו אל נוכחותה של האם המתה: "אותו רפרוף, משק סביב / אני שומעו – בלי לראות!"<sup>147</sup> גם כאן מופיעה הממשות כתנועה, "רפרוף", "משק", וניתנת לשמיעה ולא לראיה.

3. **מישור העלמות.** השלג לא רק מנשב, אלא הוא גם "לא-אמור". הניסיון לתפוס את ה"מעבר" מוביל את צלאן לפתח שפה של שלילה. לדבר על הממשות במונחים נגטיביים. ניתן לקרוא למישור זה גם מישור "המילה", כי כאן נותרת המילה בלבד, נטולת מושא תמונתי או תנועתי. השפה כאילו מצמצמת את עצמה אל העל-ממד, כדי להעיד על משהו דרך שלילת העדות. אם את המישור התמונתי ניתן לראות כהטלה אל "ההיקף", כמו על מסך, של מושאי התודעה, אזי את העלמות, או המילה, ניתן לחשוב כהצמצמות אל המרכז, אל הנקודה, כדי לאפשר משם לדברים לדבר בשפתם הנסותרת. המישור

---

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 2. S. 107<sup>146</sup>  
<sup>147</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 43

התנועת-מוסיקלי מהווה את האמצע המתווך ביניהם.<sup>148</sup> בניסיונו להגיד את שלא ניתן לומר, מגיע צלאן לשימוש בשפת שלילה, ובמרכזה במילה "אין". בפרק הבא אפנה לעסוק במוטיב זה.

---

<sup>148</sup> ראה בהקשר זה: מרה פרידריך – גאורג גלצר, פרפר ופרח, ניצת השחר, 2008 עמ' 36



## 4. שפת האין

בשקד- מה עומד בשקד?

האין.

עומד בשקד האין.

שם הוא עומד ועומד.

באין – מי עומד שם? המלך.

שם עומד המלך.

שם הוא עומד ועומד.

תלתל יהודי לא תאפיר.

באין – מי עומד שם? המלך.

שם עומד המלך.

שם הוא עומד ועומד.

תלתל אנוש, לא תאפיר.

שקד ריק, כחול-מלכות תמיר.<sup>149</sup>

שפת השלילה מתגבשת אצל צלאן בהדרגה כבר מספרו הראשון *פרג וזיכרון* (1952) ומגיעה לניסוחה הבשל בספרו הרביעי *ורד של אף-לא-אחד* (1963). המורכבות בהבנת יחסו של צלאן אל ה"אין" (או אל השלילה בכלל) נובעת משימושו הדואלי במושגי השלילה. ה"אין" מתפקד גם כשלילת הוויה: צמצום, מחיקה, הרס וכו'. וגם כאין-סוף: כזה שלא ניתן לומר אותו במילים, בהתאמה עם מסורות מיסטיות ופילוסופיות מסוימות, כמילה המציינת את הווייתו הנסתרת, הבלתי ניתנת לביטוי, של האל, על דרך של "לא תעשה לך פסל ומסכה" המקראי. כך יכול למשל "האין" שבשקד בשיר "מנדורלה", להוות את הריק שממנו יכולה לצמוח, על דרך של צמצום הקבלי, הממשות, "המלך", או להיות הממשות הנסתרת עצמה, המתגלמת באופן תמונתי בדמות "המלך". לא ניתן לקבוע זאת מתוך השיר הבודד עצמו.

---

<sup>149</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 244

בפרק זה אנסה לבחון את שני היבטי השלילה בשירת צלאן מתוך התבוננות במכלול שירתו, ובהתייחס לשני מקורות השפעה מרכזיים על חשיבתו וכתבתו: הגותו של מרטין היידגר ומחקר הקבלה של גרשום שלום.

#### **4.1. שלילת הוויה**

התרסה, כעס, הרס תוכני וצורני, עצבות אלגית, כאב וסבל, של עצמי או של הזולת, פרידה, מוות, רוע, ריק, ספים שאינם ניתנים לחצייה, חוסר משמעות, אבסורד, את כל אלה ניתן לראות כהתנסויות של שלילת הווייה. קוטב זה של התנסות מופיע ברבים משיריו של צלאן, ובאופן מודגש בספרו הראשון *פרג וזיכרון*. ניתן לקשור אותו מבחינה ביוגרפית והיסטורית לשואה, לאובדן אמו ואביו, לסבל שהוא עצמו חווה במחנות הכפייה של הצבא הרומני בשרות הצבא הנאצי:

שזור עלים שחרחרים היה הזר בסביבתה של אקרה:  
שם רכבתי על סוסי השחור ובהרבי ניסיתי לדקור את המוות.  
גם שתיתי בקערה של עץ את האפר מבארה של אקרה  
ויצאתי חבוש קסדה לקראת עיי הרקיע.

כי השרפים היו מתים ואלוהים עיוור בסביבתה של אקרה,  
ולא היה איש, שישמור בשנתו על אלו שמתו פה,  
הם השחיתו את הסהר ואת הפרח בסביבתה של אקרה:  
דומים לקוצים יפרחו, ידיהם ענודות טבעות חלודה.

וכך עלי להרכין ראשי, עת המה עובדים את האל באקרה...  
הו שריונו של הלילה היה רע, הדם חלחל מבעד לאבזמיו!  
וכך הפכתי לאחיו המחייך, לכרוב הברזילי של אקרה.  
וכך אני שח את השם וחש את השרפה לוחטת על לחיי.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום וינקלר, עמ' 5

הצבע השחור מעצב את הלך הנפש המרכזי בשיר. ה"עלים השחרחים" בשורה הראשונה. ה"סוס השחור" בשורה השנייה, "האפר" בשורה השלישית, ו"שריונו של הליל" בשורה העשירית. מתוארת כאן סיטואציה של פוסט חורבן, בה גם ה"למעלה" וגם ה"למטה", "הסהר" ו"הפרח", הושחתו. "כי השרפים היו מתים ואלוהים עיוור" (למעלה) ואני "שתיתי... את האפר מבארה של אקרה" (למטה). הדובר בשיר יוצא להילחם במוות: "שם רכבתי על סוסי השחור ובחברי ניסיתי לדקור את המוות", אך נכנע מול כוחות המוות והרוע ("הו שריונו של הלילה היה רע"), ומצטרף אליהם בעל כורחו: "כך הפכתי לאחיו המחייך, לכרוב הברזילי של אקרה". השחור כצבע של "שלילה", בליעת האור, חשכה, לילה, עיוורון, מופיע בשירים רבים מהתקופה המוקדמת, למשל בשיר "פוגת המוות": "חלב שחור של שחר אנחנו שותים עם ערב / שותים צהריים ובוקר שותים עם לילה / שותים ושותים".<sup>151</sup> כמו האפר מהבאר ב"שיר במדבר", כך גם כאן מקור החיים, המים, או החלב, הפך לשחור, המוות שורר בכל, ערב צהריים, בוקר ולילה. הלילה מתעתע, מעוור, מרמה: "מרושע כמו נאום של זהב נפתח הלילה הזה" בשיר "מאוחר ועמוק"<sup>152</sup>, ובשיר "בדמותו של חזיר בר" מתואר החלום כחזיר בר: "הוא נובר / אגוז מר מתוך העלווה, / אשר צלו עקר מן העצים, / אגוז, / שחור כאותו הלב אשר רגלך דחפה, / עת פסעת כאן בעצמך".<sup>153</sup>

מבחינה זאת ניתן לראות את ה"שחור" כהיפוכו של ה"שלג". אם ה"שלג", כפי שהראיתי בפרק הקודם, קשור לנצחי והטהור, הרי שה"שחור" וה"חשכה", כפי שהם מופיעים בשירים אלו, הם היפוכו. ה"שלג" שייך לנטול-הממד, למה שמעבר לסף של התפיסה הסופית, ה"שחור" מהווה את הסף הזה עצמו, הוא העצירה, המוות, שלילת המשמעות והחיים. הסף הזה נחוה קודם-כל כבלתי ניתן לחצייה: "לפני כל שער מתנוסס מכחיל איש תיבת הנגינה שלך הערוף", הוא כותב בשיר "החול מן הכדים".<sup>154</sup> העמידה מול השער, וחוסר היכולת לחצותו מתכתבת עם קפקא בסיפורו "בפני שער החוק" , ועם ספרות האבסורד של אחרי מלחמת העולם השנייה: בקט, יונסקו ואחרים. כך כותב צלאן בשיר "השנים ממני אליך":

<sup>151</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 9

<sup>152</sup> פאול צלאן, שושנת האין, תרגום וינקלר, עמ' 12

<sup>153</sup> שם, עמ' 36

<sup>154</sup> שם, עמ' 8

אנו שותים את מה שבישל איש, שלא היה אני, לא את, ולא מישהו שלישי:

אנו גומעים את הריק ואת הסופי.<sup>155</sup>

מוטיב השתייה שהוזכר קודם לכן בקשר ל"אפר" ול"חלב השחור", מופיע כאן בהקשר ל"ריק" ו"הסופי". חשובה כאן מאוד גם ההקבלה בין הסופיות ל"ריק". הסופי, המת, נתפס כריק, הווה אומר במונחים של שלילה. זאת היא שלילת הוויה, ריקות מתוכן וממשמעות. הריק והסופי הם תבשילו של מישהו "שלא היה אני, לא את, ולא מישהו שלישי". תבשילה של האנונימיות. תבשילו של אף-אחד. ריק זה, בהקשר של השפה, מופיע מצד אחד כחוסר היכולת להגיע אל האחר/אחרת, בשיר "סורג שפה": "אבני המרצפת ועליהן, צמודות זו לזו, שתי / שלוליות אפורות לב: / שתי / שתיקות מלוא הפה",<sup>156</sup> ומצד שני אותה שפה שאינה יכולה להכיל את הממשות מתוארת בשיר "קורצף" כ"המלל הססגוני של חיי / מלבר, / שירשקר בעל מאה לשונות, / שיראין".<sup>157</sup> ה"אין" מוקבל כאן לשקר, ומתואר גם בלשון ריבוי: "המלל הססגוני", ו"שיר שקר בעל מאה לשונות".

שלילת הוויה זו מופיעה בכתביו של היידגר כאותו ניהיליזם תרבותי ורוחני נגדו הוא יוצא, כמו אותו לוחם ב"שיר במדבר" של צלאן, רכוב על סוס שחור וחמוש בחרב של החשיבה. הניהיליזם עצמו, שכפי שהראיתי לקוח מהמילה ניהיל, "אין", יכול להיתפס כמו "הריק והסופי" בשיר של צלאן, אותו גומעים בני אדם בתרבות הצריכה ההמונית המודרנית.<sup>158</sup> בהקשר הקבלי, כפי שהוא מופיע אצל שלום, ניתן לראות בו את עולם "הקליפות", אותו עולם שנוצר מתוך "שבירת הכלים", ובו יכולים להתפתח כוחותיו השוללים של הסטרא אחרא. אך ישנה צורה נוספת של שלילה, הקשורה במהותה לצורת הביטוי בשפה. צורת שלילה זו מכוונת אל דבר מה "ניסתר" ומנסה לדבר אותו בשפה של שלילה. היידגר בספרו *היות וזמן* כותב: "אך האם לא נעות כל הקביעות שניתנו עד כה של אותה תפיסת 'היות' כמעט לחלוטין רק באמירות נגטיביות? אנחנו שומעים תמיד רק מה אותו 'היות' אינו. למעשה אותה קדימות של אפיונים נגטיביים אינה מקרית. צורת

---

<sup>155</sup> שם, עמ' 10

<sup>156</sup> פאול צלאן, *סורג שפה*, תרגום זנדבק, עמ' 26

<sup>157</sup> שם, עמ' 72

<sup>158</sup> ראה פרק 2.2 היידגר על הניהיליזם.

תיאור זו מביאה באופן טוב יותר את האופי של התופעה, ולכן היא חיובית במשמעות האמתית, הנובעת מעצם התופעה".<sup>159</sup> בדברים הבאים אפנה לבדוק את צורת השלילה הלשונית, ואת משמעותה לשירת צלאן.

## 4.2. שלילה כפתיחה

### גביש

לא על שפתי חפשי את פיך,  
לא את הזך לפני השער,  
לא בעין את הדמעה.

שבעה לילות גבוה יותר נע אדום אל אדום,  
שבעה לבבות עמוק יותר מתדפקת היד על השער,  
שבעה ורדים מאוחר יותר הומה הבאר.<sup>160</sup>

השיר "גביש", הלקוח מתוך ספרו הראשון של צלאן, *פרג וזיכרון*, הוא אחד משיריו הראשונים בהם ניתן לראות מאפיינים ברורים של פואטיקת שלילה. הבית הראשון של השיר, בנוי משלוש שורות, כאנפורה, בה המילה "לא" פותחת את שלוש השורות. כל אחת מהשורות בבית הראשון נענית על-ידי שורה מקבילה בבית השני. כך יוצר צלאן תקבולת מורכבת בין שני הבתים. הבית הראשון שולל. הבית הראשון מחייב, אך נותר פתוח, כמעט אפשר לומר חידתי. ניתן לקרוא זאת כך: "לא על שפתי חפשי את פיך", בבית הראשון, ו"התשובה" בבית השני: "שבעה לילות גבוה יותר נע אדום אל אדום." מפגש השפתיים, "האדומות", לא יכול, או צריך, להתרחש כאן, בקונקרטי פיזי, כי אם "שבע לילות גבוה יותר". הממשות של המפגש היא ב"מקום" אחר. ניתן לשמוע כאן הדהוד למשפט מהברית החדשה "אל תגעי בי כי

---

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 58<sup>159</sup>  
Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 52<sup>160</sup>

שבתי אל אבי", ניסיון להפנות את המבט, את הלב, אל הממשות שמעבר, מעל, או בתוך מראית העין. תקבולות דומות ניתן לראות גם בשאר השורות של השיר. חשוב לשים לב כאן שהשלייה בשפה פועלת באופן כפול. כשאני אומר, כמו בשורה השנייה של השיר, "לא את הזר לפני השער", אני בעת ובעונה אחת גם יוצר תמונה של "זר לפני השער", וגם שולל אותה. הווה אומר, לשפה יש את היכולת הייחודית, להנכיח תוך כדי שלייה. הזר נוכח שם בפני השער כאפשרות שהשיר שולל. השיר "גביש", כשמו, הוא גביש מלולי, העומד ככוהן, כמעין מגטרה הקוראת לקריאה מדיטיבית. הוא הולך עם הדרישה ההדגריינית לשירה להיות "מחסה להיות", ולא להיות נסוב אודות משהו אחר באופן מייצג.<sup>161</sup>

בשיר ה"צחורה שביונים הגביהה עוף", הלקוח אף הוא מתוך פרג וזיכרון, ניתן לראות כבר צעד אחד הלאה בשימוש בשפת השלייה:

הצחורה שביונים הגביהה עוף: כבר מותר לי לאהוב!  
דלת חרישית מתנועעת בחלון החרישי.  
אל תוך החדר השקט נכנס האילן השקט.  
את קרובה כל כך, כאילו לא היית עמי.

את הפרח הגדול את לוקחת מידי,  
הוא איננו לבן, אדום, או כחול – אך את לוקחת אותו.  
במקום, שמעולם לא היה, שם יישאר לעד,  
מעולם לא היינו, על כן נשאר אצלו.<sup>162</sup>

לובן היונים מהדהד בתחילת השיר עם לובן השלג של הלא-אמור, ונקשר כאן עם הגבהים. לובן זה הוא מעין אות, כמו היונה בסיפור המבול, כי "כלו המים" וכי "מותר לי לאהוב!" השיר נבנה דרך ספי החדר, הדלת והחלון, אל שבירת המחיצות שבין פנים לחוץ: "אל תוך החדר השקט נכנס האילן השקט". האיחוד הזה מתרחש בדממה. וכאן עובר צלאן לשימוש בשפה חדשה לחלוטין: "את קרובה כל כך, כאילו לא היית עמי." צלאן קושר, באופן שהוא פרדוקסאלי לחשיבה הרגילה, בין קרבה לחוסר הימצאות. הקרבה (ואת השיר הזה אפשר בפרוש לקרוא כשיר אהבה), לוקחת אל מעבר לזמן

<sup>161</sup> ראה פרק 2.3

<sup>162</sup> פאול צלאן, שושנת האין, תרגום וינקלר, עמ' 22

ולמרחב, למישור אחר של "היות" נטול מרחק. מוטיב דומה ראינו כבר בשיר "גביש", רק שכאן הוא מנוסח בשפה אחרת. האי-היות מצביע על היות מסוג אחר, נטול מחיצות.

בבית השני מגיש הדובר לאהובתו את "הפרח הגדול". נכנס כאן יסוד שלישי כמעין אמצע בין הגברי לנשי. הפרח מתואר באופן חידתי על דרך השלילה: "הוא אינו לבן, לא אדום, או כחול". גם כאן, כמו בשיר "גביש", נוצרת הנכחה ושלילה. אנחנו לא יודעים מה צבעו של הפרח, אנחנו יודעים רק מה אינם צבעיו. ושוב, השיר מסתיים בשפה של פרדוקסים המובילה אותנו למישור אחר של תפיסה: "במקום שמעולם לא היה, שם יישאר לעד". אם נקרא משפט זה הפוך, הוא יפתח בפנינו משהו ממשמעויותיו: במקום שבו הוא יישאר לעד, במונחים הידגריניים, ב"היות", הוא מעולם לא היה כ"נמצא". רק התנסות של קרבה מתוך אהבה ממוססת גבולות סובייקט-אובייקט יכולה להוביל לשורת סיום כמו זאת: "מעולם לא היינו, על כן נשאר אצלו". ההפרדה במובן זה היא רק אשליה, "מאיה". ה"היות" המשותף שלנו הווה מעבר לגבולות המרחב והזמן יחד עם הפרח.

שימוש דומה בשפה עושה צלאן בשיר "הקטבים", שצותת כבר בפרק הקודם. שיר זה מופיע בספרו האחרון של צלאן, *חווה-זמן*, שיצא לאור בשנת 1976, כשש שנים לאחר מותו של צלאן. השיר שייך לקובץ של תשע-עשר שירים שכתב צלאן לאחר בקורו בישראל, תקופה קצרה לפני מותו:

#### הקטבים

בתוכנו הם,

בלתי ניתנים למעבר

בְּעֵרוֹת,

אנחנו ישנים לעבר, אל

שער הרחמים,<sup>163</sup>

הדובר בשיר מדבר כאן על "קטבים", מעין ספים של תודעה, שאינם ניתנים למעבר ב"ערות", הווה אומר במצב התודעה הרגיל, השייך לעולם ה"נמצאים" ו"הקליפות". צריך "לישון לעבר", לפתח מעין שינה פעילה, ערה, שיכולה

---

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S.105<sup>163</sup>

להוביל אותנו אל "שער הרחמים":

אני מאבד אותך אליך, זאת

נחמת השלג שלי,

אמרי, שירושלים הן ה,

אמרי זאת, כמו הייתי אני זה

הלבן שלך,

כמו היית את

הלבן שלי,

כמו יכולנו להיות אנו בלעדינו...

כאן מופיעה השפה הצלאנית באחד משיאי מורכבותה ופשטותה, באורגה את ה"היות" וה"אין" האחד לתוך השני, כדי לבסס באופן פואטי מצב הוויה בו "הקטבים", הגבולות שבין ה"אני" ל"אתה" נחצים. הדובר בשיר מאבד את אהובתו אליה. ה"וויתור" הזה (אשוב אל מושג הוויתור בהרחבה בפרק הבא) מהווה נחמה. אך זוהי נחמה מסוג מאוד מסוים, "נחמת השלג". ראינו שהשלג והלובן קשורים בשירת צלאן בהרבה מקרים לאינסופי ולבלתי ניתן לדיבור. כאן האיבוד כאקט של שלילה מוביל ל"נחמת השלג". מהמקום הזה הוא מבקש מאהובתו: "אמרי שירושלים הן ה". המילה הנה מופיעה במקור הגרמני כ- ist, וכתובה בהדגשה של ריווח: i s t. מפני שירושלים כעיר גאוגרפית קיימת בלאו-הכי (צלאן ביקר בה בביקורו בישראל), צריך לחשוב את הירושלים שבשיר כמעין "ירושלים של מעלה", כמחוז של שלמות אפשרית. ניתן לראות כאן הדהוד מובהק של תפיסת ה"היות" של היידגר. הבקשה אינה מופנית לתכונה מסוימת של ירושלים, כמו יופייה, גודלה, או שייכותה לעם כזה או אחר, אלא לעצם ה"היות" שלה: "אמרי שירושלים הן ה". וכאן חוזר צלאן אל מוטיב השלג: "אמרי זאת, כמו הייתי אני / הלבן שלך / כמו היית את / הלבן שלי". ה"היות" של ירושלים כמחוז של שלמות אפשרית, נקשר ב"לבן" של הדובר ואהובתו, כ"היות" של אינסופיות אפשרית. הקטע השירי



הזה חותר לקראת ניסוחה המלא של שפת השלילה של ה"היות": "כמו יכולנו להיות אנו בלעדינו". האפשרות ל"היות אנו בלעדינו" קשורה במעבר מהמצב שהיידגר מכנה "נמצא", להוויית ה"היות". ל"היות" אנו בלי הוויית ה"נמצאות" שלנו. מצב זה מוקבל בשיר להוויית השלג. השיר מסתיים בתמונת ההיפתחות של האהובה, כמו ספר, בפני הדובר. ובתפילתה של האהובה, תפילה הקוראת ל- ומאפשרת את החירות ("מתפללת" = betest, "מצעת" = bettest, במובן של הכנת מיטה או ערוגה):

אני פותח את דפיך, לתמיד,

את מתפללת, את מצעת  
אותנו לחופשי.

צורת שלילה נוספת ניתן לראות בשיר "הצרה". צלאן כותב ולאחר מכן שולל את הנכתב:

המקום שם היו מוטלים יש לו  
שם – אין  
לו. הם לא היו מוטלים שם.<sup>164</sup>

מה שנאמר בחלק הראשון, נשלל בשני. כך, המקום, יש לו ואין לו שם, בו-זמנית. וה"הם" היו ולא היו מוטלים שם בו-זמנית. ה"יש" וה"אין" נוכחים בו-זמנית. המצב דומה לתהליך של רישום ומחיקה: הקו המחוק לא נעלם לחלוטין, אלא ממשיך להתקיים כקיום נטול קיום, כ"קו מחוק". דבר דומה מופיע בשיר "כמה מערכות כוכבים":

אני יודע,

אני יודע ואת יודעת, ידענו,

לא ידענו, הן היינו

---

<sup>164</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 37

כאן ולא שם,  
ולעתים, כשרק  
האין עמד ביננו, מצאנו  
את כל הדרך כולה זה אל זו.<sup>165</sup>

התנועה בין "חיוב" ל"שלילה", בין ידיעה לאי-ידיעה, מפנה את המבט אל התנועה עצמה, אל הווית הבין-לכין, אל ה"אין" הנמצא כמרכז פועם בין השניים, ומאפשר להם למצוא "את כל הדרך כולה זה אל זו".

### 4.3. ה"אין"

בחלק הראשון של פרק זה (3.1) דיברתי על מה שניתן לקרוא בשירת צלאן "שלילת הוויה": הצד הקשה, המתנגד, הסופי, שבהקצנתו מופיע כ"רוע", כאותו "סטרא אחרא" קבלי. היידגר ראה את ספירת ההתנגדות הזאת במישור התרבותי-רוחני כ"ניהיליזם", התרוקנות מהוויתות, ממשמעות ומקשר. החלק השני של הפרק בחן שימושים שעושה שירת צלאן בשלילה לשונית כדי לבנות מרחב הוויה המאפשר התגברות על הדואליות סובייקט-אובייקט. ובחלק הנוכחי אתבונן באופן ישיר במושג ה"אין" בשירתו של צלאן.

המחקר בשאלת ה"אין" אצל צלאן נחלק, כפי שכבר הראיתי במבוא<sup>166</sup>, פחות או יותר לשניים. מצד אחד עומדת הגישה, שיוהנס שולצה מייצגה בספרו צלאן והמיסטיקנים,<sup>167</sup> המתארת את ההקשר הקבלי-מיסטי בשירתו של צלאן, וטוענת שיש לקרוא את ה"אין" בשיריו של צלאן כמייצג נגטיבי לאל הנסתר. מולה עומדת תפיסה, שגאורג שולץ מייצגה בספרו

---

<sup>165</sup> שם, עמ' 49

<sup>166</sup> ראה פרק 2.1

<sup>167</sup> Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, Bouvier: Bonn 1976.

נגטיביות בשירת צלאן,<sup>168</sup> הגורסת שה"אין" מצביע על אינות, הווה אומר, על האבסורד שבקיום האנושי. החוקרים השונים נוטים בדרך כלל בצורה זו או אחרת לאחד מהכיוונים הללו.

ה"אין" כמושג בצורתו הישירה והישותית, הווה אומר, בגרמנית, עם אות גדולה בתחילת המילה ("Nichts"), מופיע לראשונה אצל צלאן בספר הרביעי ורד של אף-אחד, שיצא לאור בשנת 1963. צלאן פוגש לראשונה (כנראה) את כתביו של שלום בשנת 1960,<sup>169</sup> כשנה לאחר יציאתו לאור של ספרו השלישי סורג-שפה. מושג ה"אין" בקבלה מופיע בהרחבה במחקר של שלום,<sup>170</sup> וניתן לראות איך הוא הופך מרכזי בתקופה זו בשירתו של צלאן. הישותיות של ה"אין" מופיע למשל בשירו "אחד שעמד מול הדלת", שם הוא מכנה אותו: "האין החי".<sup>171</sup> ה"אין" נתפס כהווייה חיה, ישותית. הביטוי "האין החי" מקביל להתייחסות היהודית אל האל כ"אל החי". ובקבלה, כפי שהראיתי במבוא, נתפס ה"אין" כספירה הראשונה, כספירת הרצון היוצר, ממנו מתחילה התנועה לקראת בריאת העולמות. גם היידגר מתייחס, כפי שהראיתי במבוא, אל ה"אין" כאל ממשות, ומזהה אותו עם ה"היות".<sup>172</sup> אך משום היותו של ה"אין" מקור ראשון, שלב ראשון הבוקע מתוך ה"אינסוף" וככזה קשור הדוקות בפעולת ה"צמצום", מדבר עליו שלום גם כ"תהום". הוא נתפס לדברי שלום כ"תהום המתגלה בחריצים של כל הנמצאים",<sup>173</sup> הווה אומר, הוא ביסודו הספירה הראשונה של ההתהוות, אך ככזה הוא מופיע כ"נסתר" המתגלה באינותו ב"חריצים" של ה"נמצאים". כאילו יכולנו לראות מטה אל תהום ההווייה של האלוהות דרך ה"נמצאים" עצמם. גם היידגר שקושר את ה"אין" עם ה"היות", מדייק את התייחסותו אליו בכך שהוא מדבר עליו כאספקט הנסוג, המעלים, או השולל, של ה"היות". "ה'אין' הוא המקור של השלילה, לא להפך".<sup>174</sup> היידגר מדבר עליו כהווייה פעילה, כ"אין המאין". "איון" זה ניתן לראות כפעילות מפנת-מרחב המאפשרת מפגש בין ה"נמצאים".<sup>175</sup> ניתן לראות דברים אלו מהדהדים לתוך שירתו של צלאן כשהוא כותב:

Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*.<sup>168</sup>

John Felstiner, *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*, p. 140.<sup>169</sup>

ראה פרק 2.2, ה"אין" בקבלה.<sup>170</sup>

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 242.<sup>171</sup>

ראה פרק 2.3, היידגר על ה"אין".<sup>172</sup>

ראה פרק 2.2.<sup>173</sup>

ראה פרק 2.3.<sup>174</sup>

ראה פרק 2.3.<sup>175</sup>

בשתי ידיים, לשם  
היכן שהכוכבים צמחו לקראתי, הרחק  
מכל השמיים, קרוב  
לכל השמיים:  
איך  
נעור שם! איך  
נפתח בשבילנו העולם, דרך  
המרכז, שלנו!  
אתה הנך  
היכן שעניך, אתה הנך  
למעלה, הנך  
למטה, אני  
מוצא אליך.

הו אותו מרכז נודד  
ריק מכניס-אורחים.<sup>176</sup>

עולה כאן שאלת "המרכז" כתנועת בין-לבין: "הרחק מכל השמים, קרוב לכל השמים". גם כאן כמו בשירים "הצרה" ו"כמה מערכות כוכבים", שהובאו קודם-לכן, מופיעה התנועה דרך חיוב ושלייה. מדובר כאן על היפתחות של העולם דרך המרכז העצמי של הדובר, "איך נפתח בשבילנו העולם, דרך המרכז, שלנו". ולבסוף מוביל אותנו צלאן לניסוח השירי המדויק של אותו "מרכז", כ"מרכז נודד ריק מכניס-אורחים". "הנדידה" מצביעה על התנועתיות, הדינמיות, ועל האופי המשתנה של אותו מרכז. ה"ריק" מצביע על אותה "תהום" קבלית, או אותו "איון" מפנה מקום, היידגריני. ודווקא אותו ה"ריק" הוא זה שהופך את המרכז ל"מכניס-אורחים", לפתוח ומאפשר קשר. לכן מופיע ה"אין" בשיר "כמה מערכות כוכבים שצוטט למעלה, כזה שב"עומדו" בין השניים, מאפשר את המציאה זה אל זו, את המפגש:

ולעתים, כשרק  
האין עמד ביננו, מצאנו  
את כל הדרך כולה זה אל זו.

---

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 219.<sup>176</sup>

ה"אין" מופיע כאן כאותו "מרכז ריק מכניס אורחים". רק בהתאינות ה"נמצאים", דרך השלילה המחייבת של ה"אין", מתאפשרת הפגישה. ובדיוק באותו מקום של ה"אין המאין" מתאפשרת התגלותו של ה"היות". ה"אין" הופך להיות המצע שדרכו יכול ה"היות" לגלות את עצמו. הוא מהווה מעין ישותיות מעלימה, פותחת מרחב, המאפשרת התגלות, כדי שהאדם, לדברי היידגר, "ילמד לחוות את ה'היות' בתוך ה'אין'".<sup>177</sup> וכך אנחנו מגיעים לשיר "מנדורלה", שהוא אולי "שיר האין" המובהק ביותר של צלאן:

בשקד – מה עומד בשקד?

האין.

עומד בשקד האין.

שם הוא עומד ועומד.

המנדורלה, צורת שקד, קדקודה האחד מופנה כלפי האדמה, קדקודה השני כלפי השמים. במסורת הציור הנוצרי היא מהווה את ה"הילה" בה מופיע כריסטוס ב"שיבה" כמנצה, כמלך, לרוב על רקע שמים מכוכבים, כזה שגבר על המוות ושב לתחיה בהווייתו הארצית-שמימית. צלאן מפתח את המוטיב של המנדורלה דרך ההקשר הלשוני: המילה Mandel בגרמנית משמעה שקד. בשיר אחר כותב צלאן: "מני את השקדים / מני גם את המר אשר שמר על ערוךך".<sup>178</sup> דרך השקד מרבד צלאן את משמעותה האיקונוגרפית של המנדורלה, מתווסף האלמנט המר, המעורר. בשיר מנדורלה מופנית העין ראשית לעבר המנדורלה/השקד, אבל שם, בתוך היסוד ה"מר" היא מתעוררת אל ה"אין". "שם הוא עומד ועומד". החזרה הזאת על ה"עומד" הופכת את העמידה לפעילה, מכניסה תנועה לתוך הסטטיות של העמידה. ה"אין" העומד בשקד, הוא "אין" פעיל. פגישה זאת עם ה"אין" שבשקד מולידה מתוכה דבר נוסף:

באין – מי עומד שם? המלך.

שם עומד המלך.

שם הוא עומד ועומד.

---

2.3 - Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 46.<sup>177</sup>  
Ebda., S.30.<sup>178</sup>

ב"אין", בתוך ה"אין", עומד "המלך". ה"אין" הוא המקום שבו ה"היות" כמלך יכול להופיע. הוא ה"תהום" הקבלי ממנו יכולה להתגלות האלוהות כבריאה. "האין המאין"<sup>179</sup> מפנה מרחב להתגלות. המעבר מהבית הראשון של השיר לבית השני דרך מפנה ה"אין" שבין הבתים, הוא גם מעבר מהמושט אל הקונקרטי, מהנסתר נטול הפנים, אל הספירה של הדמיון המלביש, אל התמונה הקונקרטי, "המלך". ביהדות נתפס האל כמלך, "מלך מלכי המלכים", וכפי שנאמר קודם, גם באיקונוגרפיה הנוצרית מופיע כריסטוס ב"שיבתו" כמלך. המפגש עם המלך בתוך ה"אין" של השקד, כומס בתוכו הבטחה של חיים, של התגברות על כוחות הזקנה והמוות: "תלתל יהודי לא תאפיר ... תלתל אנוש, לא תאפיר". את המלים האלו, המופיעות כמעין "פזמון חוזר", או "קול שני", לאחר הבית השני והשלישי, ניתן ליחס למלך שבתוך המנדורלה או לדובר בשיר. ישנו כאן מעבר מהפרטי, "תלתל יהודי", אל הכללי, "תלתל אנוש", הנקשרת בתנועה של התחיות.

והעין- לאן עומדת העין?

העין עומדת לקראת השקד.

עינך, לקראת האין עומדת.

לקראת המלך.

כך היא עומדת ועומדת.

בבית השלישי העין, כמטונימית לאני, "עומדת לקראת השקד", "לקראת האין", "אל המלך". בעוד שבבית הראשון נכתב: "עומד בשקד האין. / שם הוא עומד ועומד" ובבית השני: "שם עומד המלך המלך. / שם הוא עומד ועומד." אל מול הסטיות של מושאי העין: השקד, האין והמלך, מוצגת העין דרך המבנה המטפורי של המשפט כאקטיבית. היא עומדת "לקראת". זוהי אותה מנוחה-אקטיבית המאפיינת את המצב המיסטי ומופיעה גם בשיר נוסף של צלאן, "הקטבים", שם הוא כותב: "אנחנו ישנים לעבר, אל / שער הרחמים"<sup>180</sup>. רק דרך העמידה הזו מנגד של המלך ב"אין" המתגלה בשקד, מתאפשרת הפעילות העצמית של עין-האני. המלך עומד ומחכה. הוא מחכה לאקט החופשי של העין לקראתו. ה"אין" כפעילות מאיינת מפנת-מרחב, הוא זה שמאפשר חופש. היידגר כותב על כך: "ללא התגלות מקור של ה"אין" לא הייתה

<sup>179</sup> ראה פרק 2.3 "האין המאין"

<sup>180</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום שמעון זנדבק, עמ' 122

עצמיות ולא חירות".<sup>181</sup> וצלאן בנאום המרידיאן שלו אומר: "כשאנו מדברים כך עם הדברים, הרינו שואלים תמיד גם את השאלה על המניין ולאן שלהם, שאלה "הנשארת פתוחה", "שאינן לה סוף", המצביעה לעבר הפתוח והריק והחופשי".<sup>182</sup>

ניתן לראות בשיר את שלושת צורות ההופעה של "הבלתי ניתן לייצוג", עליהן דיברתי בסוף הפרק הקודם: הבית הראשון, קשור להעלמות, למילה נטולת המראה: "אין". הבית השני קשור להופעה התמונתית: "המלך". והבית השלישי קשור ליסוד התנועת, היחס אל הדברים: העין עומדת "לקראת".

היכן שמופיע "השלג", בשיר "במפתח מתחלף" ובשירים אחרים,<sup>183</sup> מופיע בשלב מאוחר יותר של שירת צלאן, מספרו הרביעי והילך, ה"אין" (במקביל ממשיכה תמונת השלג ללוות את שירת צלאן עד לשיריו האחרונים). ישנה כאן הקבלה מעניינת בין התיאור הקבלי לבין שירתו של צלאן. הספירה הראשונה, היוצאת מתוך ה"אינסוף", מתוארת גם כ"אין" וגם כתמונה של "עתיק היומין". דמות זו מתוארת כלבושה לבוש לבן כשלג ושער ראשה כצמר הנקי. "הדמות הזאת שהיא העליונה במבנה האלוהות, מכונה גם "רישא חיוור" (הראש הלבן).<sup>184</sup> אותה ספירה מופיעה הן כ"לובן" והן כ"אין" גם בשירתו של צלאן וגם בקבלה. הלובן, בעולם ההתגלות החושית, הוא ה"צבע" הקרוב ביותר להעלמות, ל"אין".

ניתן לומר אם-כך, שה"אין" בשירת צלאן מופיע גם בהקשר של שלילת הוויה, וגם כשלילה מילולית. כשלילת הוויה הוא מופיע באופן ברור למשל בשיר "קורצף" שהובא בתחילת פרק זה, שם מופיע הצרוף "שיראין" (נאולוגיזם בלתי ניתן לתרגום: "genicht") בהקבלה ל"שירשקר", כאן ה"אין" עומד באופן ברור כשלילה ישותית. אך מתוך ההקשרים שהובאו עד כה, ניתן לראות ששימוש המרכזי בשירת צלאן, כשהוא מופיע עם אות גדולה בתחילתו ("Nichts"), קשור ל"היות", ובמיוחד לאספקט ה"היות" הנסוג ומפנה המרחב, עליו מדבר היידגר בדברו על ה"אין". כמו כן ניתן לראות ב"אין" זה ביטוי נגטיבי לאלוהות, אך גם כאן, במיוחד לאותו אספקט אלוהות ששלום מכנה "התהום". ניתן לומר אם-כן שה"אין" הוא שלילה מילולית של אספקט היש המאין. ה"אין" מהווה את מקום המפגש ה"ריק" ואת הווית המפגש עצמה כמרחב, או כמרווח שבין השניים. כמו כן ניתן לראות בו את המצע מתוכו יכולה להתגלות הממשות.

---

<sup>181</sup> ראה פרק 2.3

<sup>182</sup> פאול צלאן, נאום המרידיאן, סורג שפה, תרגום שמעון זנדבק, עמ' 137

<sup>183</sup> ראה פרק 3.1

<sup>184</sup> ראה פרק 2.2

#### 4.4 "אף-לא-אחד"

כמו המושג "אין" גם למושג השלילה "אף אחד" (niemand) יש מקום מרכזי בשירתו של צלאן. ה-Niemand מוסיף לשירת צלאן נופך של חידתיות משום שניתן לקרוא אותו בו-זמנית הן כמילת שלילה: "אף אחד לא...". והן באופן ישותי: "אף-לא-אחד", או "שום-איש". אחד הדברים שיכולים ליצור, בגרמנית, את השוני במשמעות, הוא האם ישנה אות קטנה או בתחילת המילה: niemand באות קטנה נוטה להיקרא, תלוי כמובן בהקשר, כמילת שלילה, "אף אחד לא...". Niemand באות גדולה נקרא כישות, "אף-לא-אחד", או "שום-איש". אך גם אם נתמקד ב-Niemand הישותי, באות הגדולה, עולה שאלה בדבר אופיו של אותו "אף-לא-אחד". אצל היידגר מופיע מושג ה"אף-אחד", כקיום האנושי שהתרוקן, בהתמסרו לתודעה ההמונית, איבד את הקשר ל"היות" וחי חיים שאינם אוטנטיים. ה"אף-אחד" במובן זה הוא האדם החלול, שאין ביכולתו להגיע לידי אחריות על גורלו.<sup>185</sup> אפשרות אחרת לקרוא את ה-Niemand, היא כפרסוניפיקציה של ה"אין" במובנו הקבלי, ככינוי נגיבי לאל. אפשרות זו מציע, כפי שאראה בהמשך, גאורג שולצה. אנסה להבהיר את השאלה דרך שאלת התרגום. בשיר "מני את השקדים" המופיע בספרו הראשון של צלאן, פרג וזיכרון, מופיעה המילה niemand. שני תרגומים לעברית, אחד של שמעון זנדבנק, והשני של מנפרד וינקלר, מתמודדים אתה בצורה הופכית. זנדבנק מתרגם:

טויתי אותו חוט טמיר  
שהטל שחשבת החליק וירד לאורכו  
לכדים,

שפסוק, אשר לא מצא דרכו ללב איש, שומר עליהם.<sup>186</sup>

כאן מופיע ה-niemand כמילת שלילה במובנה הפשוט באות קטנה. וינקלר מתרגם את אותו המשפט באופן שונה לחלוטין המדגיש את הישותיות של ה-Niemand:

---

<sup>185</sup> ראה פרק 2.3  
<sup>186</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבנק, עמ' 14



מתחתי אותו חוט מסתורי,  
שעליו גלש הטל, שבו הרהרת,  
גלש אל הכדים,  
שם שומרת עליו אמרה, שמצאה דרך אל לב של שום-אדם.<sup>187</sup>

אצל זנדבנק ה"פסוק... לא מצא את דרכו ללב איש". אצל וינקלר לעומת זאת ישנה "אמרה שמצאה דרך אל לב של שום-אדם". השוואת שני התרגומים מחריפה את בעיית ה-Niemand. וינקלר מביא את מילת השלילה niemand באופן ישותי, זנדבנק מביאה כשלילה במובנה המילולי הפשוט. צלאן כותב, בגרמנית (אני מביא רק את השורה האחרונה):

die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.<sup>188</sup>

ניתן למעשה לקרוא כאן את ה-niemand בשני המובנים. האות הקטנה בתחילתו וההקשר (השיר נכתב בתקופה מוקדמת, בה בשירת צלאן לא נמצא עדיין העיסוק הישותי בשלילה) מכוונים כנראה לאפשרות הקריאה אותה מביא זנדבנק בתרגומו. בשיר "עין, פקוחה" כותב צלאן:

שעות, בצבע מאי, קרירות.  
מה ששוב אין לכנותו בשם, חם,  
שמיע בפה.

ושוב קולו של שום-איש.<sup>189</sup>

קולו של "שום-איש" עולה מתוך הפה העצמי לדבר את אותו דבר "שאינן לכנותו בשם". ה-Niemand מופיע כאן באופן ישותי כ"מישהו" שהוא "שום-איש", אך קולו נשמע בתוך הפה. הווה אומר, מתוך הפה העצמי נשמע קול, שאינו שייך

---

<sup>187</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 30

<sup>188</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 78.

<sup>189</sup> פאול צלאן, *סורג שפה*, תרגום זנדבק, עמ' 35

לאדם הדובר כ"נמצא", אלא כאותו "אדם טהור" ("reines Dasein") עליו מדבר היידגר, המתגלה בתוך ומתוך ה-Angst.<sup>190</sup> ה"שום-איש" מופיע כאן כקולו של ה"היות" של הדובר, לדבר את ש"אין לכנותו בשם".

ה-niemand מופיע גם בשיר "הייתה אדמה בתוכם", הפותח את הספר "ורד של אף אחד". לשיר זה, שהוא אחד מהשירים המרכזיים בספר, אתיחס בהרחבה בפרק הבא, כאן אתמקד רק בשאלת ה-niemand. זהו שיר של חפירה, חפירה כלפי פנים, חפירה לעבר משהו, או משהו/מישהי, שאת תכליתו, ופשרו אין יודעים. הדובר בשיר פונה אל ה-niemand לאחר שהגיע למעין סף של דממה מוחלטת ואין-אונים, בו רק החפירה עצמה נותרת, אפילו ההתרסה נגד אלוהים על עוולות העולם דוממת. בשלב זה הוא פונה אל "אחר" כל-שהוא בכמעין תפילה-שאלה:

הו אחד, הו אף אחד, הו אף-לא-אחד, הו את:

לאן הלך, כל שהלך לשום-מקום?<sup>191</sup>

הפנייה מתחילה בדיבור אל "אחר" נטול ייחוד, "אחד" סתמי (einer), שהוא גם "אף אחד" (keiner), אך הולכת ומתמקדת ומדייקת את עצמה בכנותה אותו: "אף-לא-אחד" (niemand). למרות שה-niemand כתוב כאן באות קטנה בתחילתו, הוא נתפס על הרצף של הפנייה כמישהו. ה-niemand מופיע כאן כאין-מישהו שאיננו קיימת ולכן אפשר לפנות אליו. הוא ה"אתה", או ה"את", שה"אין" הוא תכונת היסוד שלהם. הוא האחר הפתוח והפנוי אליו יכולה להגיע הפנייה, אליו גם יכול ללכת השיר. ב"נאום ברמן" שלו, משנת 1958, אומר צלאן: "שירים שרויים אף הם מבחינה זו בדרך: הם הולכים אל משהו. אל מה? אל משהו העומד פתוח, פנוי, אולי אל אתה שאפשר לדבר אליו, אל מציאות שאפשר לדבר אליה".<sup>192</sup> אל "אתה" כזה, שהוא "אף-לא-אחד", ניתן להפנות את השאלה בדבר ה"שום-מקום" שאליה הלך כל שהלך.

אם בשיר "עין, פקוחה" מופיע ה-niemand מבפנים, כדיבורו נטול הדובר של הדובר, הרי שכאן, בשיר "אדמה הייתה בהם", מופנית הפנייה "החוצה", אל niemand שהוא "אחר" לדובר. כך ניתן לראות, שכמו ה"אין" וה"היות" אצל

<sup>190</sup> ראה פרק 2.3, הערה מס' 62

<sup>191</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 211.

<sup>192</sup> שם, פאול צלאן, נאום ברמן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 126

היידגר, המהווים את עצם הווייתם של האדם ושל ה"נמצאים" הסובבים אותו, כך גם ה-niemand מופיע כקול מבפנים, וכמושא לפנייה מבחוץ.

תכונה נוספת שאפשר לראות ביחס ל-Niemand בשירת צלאן היא האוניברסאליות שלו. בשיר "רדיקס מטריקס" הוא כותב:

שורש.

שורש אברהם. שורש ישי. שורש שום-איש

שורש – הו

שלנו<sup>193</sup>

התנועה כאן היא מאברהם, דרך ישי אל "שום-איש". "שום-איש" עומד כאן ברצף במקום שהמסורת היהודית-נוצרית מציבה את המשיח/כריסטוס (בן דוד, בן ישי). המשיח, "שום-איש", הוא, לפי השיר, "שלנו". ובמסורת הנוצרית הוא מהווה את רגע המפנה מהפרטי אל הכללי. מהיהודי אל הכלל אנושי. כריסטוס מופיע כ"שום-איש", כ"אחר" ו"כעצמי" הפתוח והפנוי של כל אדם. כ"מלך" המופיע ב"אין" שבמנדורלה. השיר "האבנים הבהירות" מחזק התבוננות זו:

האבנים

הבהירות הולכות באוויר ...

... הן

נפקחות

כוורד הבר ...

אני רואה אותך, את קוטפת אותן

בידי החדשות, ידי כל אדם

שלי, את מניחה אותן

בתוך השוב בהיר, שאיש לא

צריך לבכות לו או לקרוא לו בשם.<sup>194</sup>

<sup>193</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 56

<sup>194</sup> שם, עמ' 59

ה"את" אליו פונה הדובר שבשיר, קוטפת את האבנים שפרחו, בידיו החדשות, "ידי כל אדם" שלו. ידיו שהפכו ל"ידי כל אדם" הן גם הידיים שלה. האלכימיה שמפריחה את האבנים, היא גם זאת שהופכת את הידיים הפרטיות ל"ידי כל אדם", והיא זו שיוצרת את החילוף "אני-את" המופיע בשיר. דרך הקבלה של שני שירים אלה ניתן לומר: "שום-איש" הוא "כל אדם", הוא הפרטי שהפך לאוניברסאלי מבלי לאבד את עצמיותו.

מתוך הדברים הללו ניתן לפנות לשיר "תהילים", המשלב הן את ה"אין" והן את ה"אף-לא-אחד" בצורה המורכבת והחידתית ביותר בשירת צלאן:

אף-לא אחד ילוש אותנו שנית מאדמה וטיט,  
אף-אחד לא ילחש את עפרנו.  
אף-לא אחד.

ראוי להלל אתה, אף-אחד.<sup>195</sup>

השיר "תהילים" הוא אולי השיר הקשה ביותר לתרגום לעברית מבין שיריו של צלאן. הסיבה העיקרית לכך היא השימוש שעושה צלאן במילה Niemand. בארבעת השורות הראשונות של השיר מופיעה מילה זו ארבע פעמים בשלוש צורות שונות. בשורה השניה היא מופיעה עם אות קטנה בתחילתה ("niemand) ומתפקדת לכן כמילת שלילה: "אף-אחד לא...". בשורה הרביעית לעומת זאת היא מופיעה בסוף המשפט, שהוא גם סוף שורה, עם אות גדולה בתחילתה (Niemand) ומתפקדת לכן כשם עצם, כישות. בשורה הראשונה והשלישית היא מופיעה בתחילת משפט (ולכן ממילא גם עם אות גדולה בתחילתה), ויכולה לכן להיקרא גם כמילת שלילה וגם כישות. יואכים שולצה כותב: "הבית הראשון של השיר מדבר על יצירה מחדש של האדם, אשר, ממבט ראשון לפחות, נראה שלא עלתה יפה, משום שהסובייקט שלה הנו אף-אחד. לאחר מבט חוזר על השיר "מנדורלה" מאפשר לנו ה-Niemand להיקרא כציון לאל, כשלילה של המישהו הפרסונלי, במקום וכהקבלה ל"אין", השלילה של המשהו הלא פרסונאלי".<sup>196</sup> אבל קריאה מדויקת יותר של השיר מצביעה על מורכבות רבה יותר בתוכו. כפי שראינו מופיע ה-Niemand בצורה כפולה, פעם כמילת שלילה של

---

<sup>195</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 225  
<sup>196</sup> Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, S. 22.

הסובייקט ופעם כציון לאל.<sup>197</sup> צלאן עובד עם הכפילות של השלילה כדי ליצור מקבילה תמונתית-שירית למקומו של האדם בתקופתנו: במתח שבין ה-niemand ל-Niemand, שבין אפשרות השלילה המוחלטת של האינדיבידואלי, לבין אפשרות פריחתו והפרייתו המחודשת במפגש עם האלוהי-ישותי הפתוח, מתרחשת הדרמה של השושנה:

לך למענך רוצים

אנו לפרוח.

לך

לקראתך.

אין

היינו, הננו, נהיה

נשאר לפרוח.

ורד האין,

ורד של אף-אחד.

כמו המילה בשיר "במפתח המתחלף" וכמו העין בשיר "מנדורלה", כך גם השושנה יכולה להגיע אל הלא-אמור רק מתוך תנועתה העצמית. היא יוצאת אל, לקראת. השושנה שבמסורת הקבלית מסמלת את השכינה, הספירה העשירית, שירדה אל בין הקליפות כדי לשוב ולהרימן בחזרה אל חיק האל,<sup>198</sup> עוברת בשיר של צלאן אינדיבידואציה, כאן היא מופיעה כנפש האנושית, זו שמוצאה מה"אין" במובנו האלוהי-ישותי, שמשתחררת ממנו והופכת לישות אינדיבידואלית במעבר דרך השלילה של ה"אין" במובנו המילולי, המהווה באינותו גם את האבסורד הקיומי(ראה שולצה הערה בתחילת הפרק על ה"אין"), ומחפשת את הקשר המחודש אליו, אל האלוהי שבה ובעולם, מבלי לאבד את מרחב החירות בו היא זכתה. היא פורשת את עלי הכותרת שלה ומפנה את עצמה אל העולם כשאלה. שאלת הפריחה המחודשת מתוך, דרך ולקראת ה"אין". ושאלת הפיצול הטראגי בין "אין" ל"אין". כך היא עומדת מעל "הקוץ", זה שכולו קשיות ושנינה,

---

<sup>197</sup> Vrg. Kurt Oppens, *Blühen und Schreiben im Niemandsland*  
Dietlind Meinecke, *Über Paul Celan*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1970.

<sup>198</sup> Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, S.31.

שמייצג כאן ודאי את כוחות המוות והרוע, הוא זה שמאפשר, דווקא בגלל תכונותיו אלה, את השחרור ההכרחי מהכוחות  
"הגנטיים" הכובלים של השורש והגזע, ופותח בכך את הפתח לתחילת גאולתם.

עם

עלי של בהירות-נפש

וחוט של אבק של שממון-שמים

בכתר אודם

של מילת ארגמן, אותה שרנו

מעל, הו מעל

הקוץ.

## 5. במו מוות חיים

### טרנספורמציה בין "אין" ל"אין"

דבר גם אתה,

דבר אחרון,

אמור דברך.

– דבר –

אך אל תנתק את הלאו מן הכן,

תן לדברך גם את הפשר הזה:

תן לדברך את הצל.

תן לו די צל,

תן לו כל מה שהוקצב ידעת, סביב בין

הצות ואור-יום וחצות.

הבט סביבך:

ראה איך חיים נעורים –

במו מוות חיים!

אמת אומר האומר צל.

אך הנה מקום עומדך מצטמק:

אנא תלך, המעורטל-עד-צל, אנא תלך?

עלה, גשש מעלה-מעלה.

הנה אתה הולך ורזה, ועלום, ודק!

ודק: חוט

שעליו רוצה הכוכב לרדת:

ולמטה לשחות, למטה,

שם הוא רואה את עצמו מהבהב בחולות

של מלים נודדות.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> פאול צלאן, סורג שפד, תרגום זנדבק, עמ' 18

השיר "דבר גם אתה" מכיל בתוכו באופן צלול ומורכב כאחת, את שאלת הקשר של השלילה, על שני היבטיה, אל תהליך ההתמרה, הטרגנספורמציה. השיר מתחיל בכורח לדבר, לדבר כ"אחרון", להעיד וליצור. מופיעה בו כבר בתחילתו פנייה אל ה"אתה" של השיר, שלא להפריד את "הלאו מן הכן", פנייה ליצירה של תפיסה אחדותית המכילה את הצל והאור כחלק מאחדות דינאמית המאפשרת התחיות. אך כדי להעיד, הווה אומר, ליצור שירה המאפשרת לבלתי ניתן לדיבור להופיע, על הדובר לוותר, להצטמצם, להפוך ל"חוט". דרך ההפיכה לחוט, יכולה שירה להופיע, "המילה" לדבר, יכול "הכוכב" לרדת.

## **5.1 אל תנתק את הלאו מן הכן**

הבקשה, שלא "לנתק את הלאו מן הכן", מחזירה אותנו אל הפרק הקודם, בו הצבעתי על שני היבטי השלילה בשירת צלאן: "שלילת הוויה" ו"שלילת מילולית". "שלילת הוויה" מופיעה כמו שהראיתי עם דמויים הלקוחים מצבע שחור ומלילה, ובשיר "דבר גם אתה" מופיעה גם כ"צל". "השלילה המילולית" מופיעה ברבים מהשירים, כפי שהראיתי, כ"לא-אמור", כ"אין", או באופן תמונתי כשלג, או לובן, או ובשיר "דבר גם אתה" כ"כוכב", דימוי בעל אופי בהיר. בשיר "תל מילים שפוכות" מדבר צלאן על יצורים הקשורים לספירת השלילה כעל "אנטי-ברואים":

אספסוף שוצף

של אנטי-ברואים:

דגל הניפו – בבואה וצלם

נגררים ריקם אל הזמן.<sup>200</sup>

הביטוי "אנטי-ברואים" מחייב עצירה, משום שצלאן חורג כאן ממנהגו ומדבר על "שלילת הוויה" במונחים נגטיביים. כפי שהראיתי בפרק הקודם מופיעים בדרך-כלל דימויי השלילה דווקא באופן פוזיטיביסטי. ה"אנטי-ברואים" הם ברואים, או "נמצאים", בשפתו של היידגר, המופנים כנגד הבריאה. ה"אנטי" יכול להיקרא כאן כ"נגד", או כ"מול". במובן זה הם

---

<sup>200</sup> שם, עמ' 71



מתחברים לאותו "ניהיל" של הניהיליזם ההיידגריני, אותו ביטול משמעות עליו הוא מדבר. כך בשיר של צלאן הם "נגררים ריקם אל הזמן".

"אנטי-ברואים" כאלה ניתן למצוא גם בקבלה בהקשר של עולם "הקליפות" ו"הסטרא אחרא". אותו אספקט הוויה ש"נשר" מתוך האלוהות והפנה לה עורף. אספקט הוויה זה נוצר דרך מה שנקרא בקבלה הלוריאנית, "שבירת הכלים", ומהווה את הסופיות והרוע העומדים בקוטביות ישותית ל"אינסוף" ול"אין".<sup>201</sup> בשיר "תל מילים שפוכות" עומד מול ה"אנטי-ברואים":

... ירח  
המילה, ומכוחו  
גאות הפלא מתחוללת,  
והוא מוליד מכתשים דמויי  
לב  
ערומים לבראשית,

"ירח המילה" של המשורר מוליד את "גאות הפלא" כתמונה של התמלאות. פעילות זו מונגדת ל"אנטי-ברואים" של הבית הקודם, ויוצרת מתוכה "מכתשים דמויי לב ערומים לבראשית". התנועה הנושמת של גאות ושפל מאפשרת יצירת מרחב שלילי, "מכתשים", כאן במובן החיובי, בו הוויית "לב" יכולה להיפתח "לבראשית", הווה אומר, למקור, לאותה ממשות "עירומה", ראשונית, טהורה כמו שלג.  
אך בשיר "דבר גם אתה" נאמר:

אך אל תנתק את הלאו מן הכן,  
תן לדברך גם את הפשר הזה:  
תן לדברך את הצל.

תן לו די צל,  
תן לו כל מה שהוקצב ידעת, סביב בין

---

<sup>201</sup> ראה פרק 2.2

הצות ואור-יום וחצות.

ישנה כאן קריאה לחיבור של שני הקטבים של ההוויה לאחדות אחת. יציאה כנגד הדואליזם המוסרני, ה"קתולי", שמהדהד עדיין בעוצמה לתוך התרבות המערבית, דרך תפיסת המציאות כמחולקת ל"טוב" ו"רע". צלאן קורא כאן לסוג אחר של התבוננות על יחסי אור וחושך, לראות אותם כמעין אחדות דינאמית של ניגודים: "כל מה שהוקצב ידעת, סביב בין הצות ואור-יום וחצות", גם הצל, "הרע", הוא חלק מהשלם. הממשות אינה שלמה עם מוצא ממנה "הצל". תפיסה דומה ניתן לראות גם בשיר "חלון סוכה", צלאן כותב:

הולך אל גטו ועדן, קוטף  
את גלגל המזלות, אשר  
אדם זקוק לו, למשכן, כאן,  
בין בני האדם.<sup>202</sup>

בשביל להביא את "גלגל המזלות", שהוא תמונת השלם השמימי, הדובר בשיר "הולך אל גטו ועדן". "גטו" מועמד בשיר, מתוך החילוף, כמקביל לגיהנום. את השלם הזה, אשר אדם "זקוק לו למשכן, כאן", מביא הדובר בשיר משני המחוזות ההופכיים של "גטו ועדן". השלם של "גלגל המזלות" מכיל בתוכו את שני ההיבטים המנוגדים של "הטוב" ו"הרע" ומוכל בהם. ובשיר "האורח" מופיע הקשר עם "החושך" מנקודת מבט אחרת:

זמן רב טרם ערב  
נכנס אל ביתך איש שהחליף ברכות עם החושך.  
זמן רב טרם יום  
הוא מתעורר  
ומצית, לפני עוזבו, שינה כלשהי,  
שינה מצוצלת-פסיעות:  
אתה שומע אותו מודד מרחקים  
ומשליך לשם את נפשך.<sup>203</sup>

<sup>202</sup> פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 81  
<sup>203</sup> שם, עמ' 38

ציר הזמן העיקרי שעליו נע השיר, הוא הציר של ערב ויום: "זמן רב טרם ערב" ו"זמן רב טרם יום", חושך ואור כמעין מעגל בסיסי של התרחשות. "האורח" שנכנס אל הבית, מתואר כמי ש"החליף ברכות עם החושך", קשר אתו קשר, קיבל אותו פנימה בברכה. המוטיב של קבלת החושך בברכה מצטלצל עם הכלתו כחלק מהשלם בשירים "דבר גם אתה", "האורח" ו"חלון סוכה". "האורח" מביא את האיכות הזאת לתוך הבית, ולפני עוזבו הוא מצית "שינה מצולצלת-פסיעות", הווה אומר, שינה בה הליכתו ממשיכה להדהד. ה"אתה" אליו מתייחס השיר "שומע אותו מודד מרחקים ומשליך לשם" את נפשו. אותה דמות עלומה הנוגעת באור ובחושך, מצטיירת כאן כמחוז חפץ וכמיהה.

כפי שהראיתי בפרק הראשון, רעיון ההכלה של הרוע, "הסטרא אחרא", כחלק מהאלוהות, מהווה רעיון מרכזי בקבלה. המקובלים ניסו להבין את מקורו, מקומו ותפקידו של הרוע בבריאה. התפיסה הבסיסית של הקבלה גורסת שני דברים שלכאורה סותרים האחד את השני: אחדות האל, וממשותו הישותית של הרוע. לפי תפיסה זו חייב למעשה הרוע להיות חלק מהשלם האלוהי, שאם לא כן לא תהיה האלוהות שלם אינסופי. הבעיה שנותרת היא איך ניתן להסביר את ניגודו של הטוב כחלק מהטוב. בפרק המבוא הראיתי שההסבר העיקרי לכך הוא מה שנקרא "ההסבר הקתרטני", הופעת הרוע כחלק מהיטהרותו של האל. כך נוצרת תפיסת בריאה של יצירת "סופיות" מתוך ה"אינסופיות", אשר מוכלת בו-זמנית ב"אינסופיות". "הקליפות" שנשרו מתוך האלוהות מוכלות בתוכה. כל התהליך הזה של הבריאה, הכרוך בשבירה, מוכל בתוך השלם של האלוהות ומתקיים דרכו. שלום כותב על כך: "אפילו במחשכי הרע מאיר ניצוץ של האור האלוהי. אין ניתוק גמור בין שני התחומים; הרע אין לו קיום עצמי כרע טהור בניגוד לטוב שממולו; אדרבא שניהם משתלבים זה בזה ... השתלבות זו של הטוב והרע ... בה טמון גם הסיכוי להשבת כל המעשים אל תחום הטוב ... אין לך דבר נידח עד כדי-כך שלא יוכל לשוב לביתו ולמקורו האמתי מכוח הניצוץ האלוהי שבקרבו".<sup>204</sup> כך גם צלאן מבקש להכיל את "הלאו" ו"הכן" כחלק של אחדות אחת. אחדות ניגודים זו היא המפתח להתמרה, כפי שאראה בהמשך.

---

<sup>204</sup> ראה פרק 2.2

## 5.2 במו מוות חיים

לידה וטרנספורמציה קשורים בשירת צלאן למתח הדינאמי הנוצר בין חושך לאור, שלילה וחיוב, וכפי שהראיתי בשיר "תהלים", בין שני היבטי השלילה: "שלילת הוויה" ו"שלילה מילולית". הדרישה להכניס לתוך הדיבור גם את ה"לאו" נלקחת צעד אחד הלאה בשיר "דבר גם אתה". ישנה כאן ממשות מחזורית, נושמת. כמו המעגל של גלגל המזלות בשיר "חלון סוכה", כך גם כאן, מתקיים מעגל רתמי המכיל בתוכו את הקטבים של היום והלילה:

תן לו כל מה שהוקצב ידעת, סביב בין  
חצות ואור-יום וחצות.

הבט סביבך:  
ראה איך חיים נעורים –  
במו מוות חיים!

גרשם שלום מתאר את תהליך הבריאה כפי שהוא נתפס על-ידי המקובלים הלוריאניים, כתהליך של נשימה בין כוחות הצמצום בעלי טבע ה"דין", לבין כוחות ההתפשטות, בעלי טבע ה"חסד". האל מוליד את עולמו בתהליך של מעין גאות ושפל קוסמיים, של גילוי והסתרה. שלום כותב: "אם כך, כמו שהאורגניזם האנושי מיוסד על התהליך הכפול של שאיפה ונשיפה, והאחת אינה יכולה להיחשב בלי האחרת, כך מיוסד כל מכלול הבריאה על שאיפה ונשיפה של החיים האלוהיים".<sup>205</sup>

הנשימה כתנועת בין-לבין מהווה מוטיב מרכזי בשירת צלאן, ומופיעה כ"נתיבי-נשימה",<sup>206</sup> כ"קריסטל-נשימה"<sup>207</sup> וכ"מפנה-נשימה".<sup>208</sup> נשימת הקטבים הופכת בעבור צלאן למפתח לגאולה, כפי שכותב הורסט גוימן,<sup>209</sup> היא קשורה למרחב השיחה הפנוי, הריק, מתוכו יכול להיוולד דבר חדש. לכן בשיר "דבר גם אתה" מופיע, ישר לאחר המעגל הריתמי

---

<sup>205</sup> ראה פרק 2.2

<sup>206</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 258

<sup>207</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 72

<sup>208</sup> *Atemwende* (1967), ספרו החמישי של צלאן. המוטיב של "מפנה-נשימה" מופיע לראשונה בנאום ברמן משנת 1958.

<sup>209</sup> Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, S. 79.

של היום והלילה, מוטיב ההתחיות מתוך המוות: "ראה איך חיים נעורים, כמו מוות, חיים!". מוטיב הקימה לתחיה מתוך המוות יכול להפתיע אולי לגבי משורר שחצה את איימי השואה, איבד את משפחתו וחזה בהשחתת השפה והתרבות האנושית של מרכז אירופה. ועם-זאת סודה של שירת צלאן טמון דווקא כאן, בתנועה הטרנספורמטיבית, ה"אלכימית", ההופכת חושך לאור. בנאום "המרדיאן" שלו הוא מדבר על הפרספקטיבה הרחבה של כתיבת שירה, ככתיבה אל מול האוטופיה: "השירה, גבירותי ורבותי: אותה הכרזת אינסוף על כל התמותה והשווא!"<sup>210</sup> מוטיב הקימה לתחיה מופיע גם בשיר "בכל הרהורי". שיר זה נראה לי מרכזי להבנת שאלת מוטיב התחיה בשירת צלאן לכן הביאו במלואו:

בכל הרהורי יצאתי  
תמיד אל מחוץ לעולם, שם היית את,  
שלי החרישית, שלי הפתוחה, ואת –  
קבלת אותנו.

מי  
אמר שהכל כלה בנו,  
בשעת דעיכת העין?  
הכל נעור, הכל התחיל מחדש.

ושמש גדולה צפה ובאה, כנגדה  
נצבו באור נפש על נפש,  
קבעו בשתיקתן המלכותית  
את מסלולה.

חיקך  
נפתח בקלות, חרש  
עלתה אוושה אל תוך האתר,  
ומה שהתענן שם, האם  
לא הייתה זאת דמות, ומצדנו  
לא היה זה  
משהו כמו שם?<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> פאול צלאן, נאום המרדיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 139  
<sup>211</sup> פאול צלאן, שושנת האין, תרגום מנפרד וינקלר, עמ' 65

השיר מופנה אל דמות האם המתה, אך האם נתפסת כאן כאם גדולה ומכילה, אם כלל אנושית, כמעין מריה. הדבר מוחש דרך המעבר בבית הראשון מדיבור בלשון יחיד, לדיבור בלשון רבים, "ואת – קבלת אותנו." האם מתוארת כ"חרישית" ו"פתוחה".<sup>212</sup> המרחב החרישי הפתוח-נושם של האם מאפשר את ההולדה המחודשת דרך המוות התודעתי המוחלט: "בשעת דעיכת העין". כאן מופיע שורה המזכירה להפליא את תיאור ההתחיות בשיר "דבר גם אתה": ה"כל נעור, הכל התחיל מחדש". המשך השיר הוא למעשה תיאור של מעין התגלות העולה מתוך הקימה לתחיה דרך המפגש עם האם. שני דברים משמעותיים כאן: "השמש הגדולה" ש"צפה ובאה", מונעת במסלולה על-ידי נפשות בני האדם (אולי נפשות המתים, או השורדים, אותן נפשות שנקלטו לחיק האם יחד עם הדובר). ישנו כאן היפוך קוסמי, השמש נעה מכוחן של נפשות בני האדם: "קבעו בשתיקתן המלכותית את מסלולה". והדבר השני הוא התגבשותה של "דמות", שהיא גם, מצד בני האדם, "משהו כמו שם". דמות זו מופיע גם ביסוד התמונת-חזותי כ"דמות", וגם ביסוד המילה, כ"שם". מוטיב ההתחיות של היסוד המת, מופיע בשירים רבים של צלאן. ביחוד בולטת תמונת הצמיחה או הפריחה של האבן. בשיר "קורונה", המופיע בספרו הראשון של צלאן, מוטיב פריחת האבן מופיע עדיין כבקשה, או כוונה:

הגיע הזמן שידעו!

הגיע הזמן שהאבן תיאות לפרוה<sup>213</sup>

בשיר "פרח" המופיע בספר "סורג שפה", ספרו השלישי של צלאן, מופיע המעבר מהאבן לפרח, יותר במישור המילולי:

האבן.

האבן באוויר, אחריה הלכתי ...

היינו

ידיים,

דלינו את החושך עד תום, מצאנו

את המילה שעלתה מן הקיץ:

פרח. ...

<sup>212</sup> למוטיב "האחר" הפתוח-פנוי ראה פרק קודם  
<sup>213</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 37.

צמיחה.

הלב דופן על דופן,

מצמיחה עליהם.<sup>214</sup>

המעבר מתרחש כאן מהאבן, היסוד המינרלי המת, אל הפרח, היסוד הצמחי החי, מהקיץ אל צמיחת העלים. אך הפריחה עדיין במישור של השפה: "מצאנו את המילה". בשיר האבנים הבהירות, המופיע בספרו הרביעי של צלאן, "ורד של אף-אחד", מופיעה כבר התחיות ממשית של האבן:

האבנים

הבהירות הולכות באוויר ...

... הן

נפקחות כוורד הבר

הקטן, ככה הן נפתחות<sup>215</sup>

מוטיב ההתחיות של האבן מופיע במונחים של היפתחות, והפקחות. ניתן לזהות כאן מוטיבים אלכימיים ברורים, של התמרת חומרים, שינוי ומטמורפוזה שלהם ממצב למצב.<sup>216</sup> היסוד התהליכי עולה ומופיע מתוך היסוד הסטטי המהווה לו בסיס של התנגדות הכרחית. מוטיב הפריחה של המת מורחב בשיר "עין הזמן" ומובל לממד נוסף:

נעשה חם בעולם,

והמתים

מנצים ופורחים.

---

<sup>214</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 23

<sup>215</sup> שם, עמ' 59

<sup>216</sup> Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, S. 105-111

### 5.3 מקום עומדך מצטמק

אך מהם התנאים ללידה מחודשת זו המופיעה שוב ושוב בשירת צלאן? מה מאפשר את הטרנספורמציה וההופעה של "הכוכב" בשיר "דבר גם אתה"? איזו פעילות ישות בסיסית מאפשרת את ההתמרה ממצב נתון למצב התפתחותי גבוה יותר? התשובה על כך מופיע בשיר "דבר גם אתה" כתנועה של נסיגה וצמצום:

אך הנה מקום עומדך מצטמק:  
אנא תלך, המעורטל-עד-צל, אנא תלך?  
עלה, גשש מעלה-מעלה.  
הנה אתה הולך ורזה, ועלום, ודק!  
ודק: חוט  
שעליו רוצה הכוכב לרדת

מה שמאפשר את ירידת "הכוכב" הוא ההפכות ל"חוט". המרחב מצטמצם, "מקום עומדך מצטמק", האדם עצמו נעשה "רזה, ועלום, ודק". ישנה כאן מעין העלמות כלפי פנים, נסיגה מחוקי המרחב, תהליך שלילה עצמית זה מאפשר פינוי מקום למשהו חדש. בתנועה זו של נסיגה פנימה, למטה, של העלמות והצטמצמות ניתן לראות מחוות יסוד בשירת צלאן. בשיר "המילה על ההליכה לעומק" צלאן כותב:

המילה על ההליכה-לעומק  
אותה קראנו.  
השנים, המילים שנאמרו מאז.  
אנחנו עדיין אותם.  
  
את יודעת, החלל אינסופי,  
את יודעת, אינך צריכה לעוף,  
את יודעת, מה שכתב עצמו לתוך עינך,  
מעמיק בנו את המעמק.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 212.



"המילה על הליכה-לעומק" ממשיכה להדהד דרך השנים ועוברת כחוט השני דרך שירת צלאן. כיוון ההתחדשות הוא כלפי פנימה ומטה, "לעומק". אין צורך לחפש אי-שם במרחב, "לעוף" ב"חלל אינסופי", הדברים צריכים להתגלות דרך הליכה פנימה. מוטיב דומה מופיע גם בנאום "המרדיאן" שלו. כאן הוא מתייחס לשאלת הרחבת האמנות: "להרחיב את האמנות ? לא. אלא לך עם האמנות למקום הצר שבתוך תוכך. ושחרר עצמך".<sup>218</sup> התנועה הזאת פנימה, למקום הצר, מופיעה גם כתנועת חפירה. "החפירה" מהדהדת את ההתנסות הביוגרפית של צלאן בשנות המלחמה, אך הופכת אצלו מטונימית לסוג אחר של חפירה – קיומית. בשיר "הייתה בהם אדמה" הוא כותב:

הייתה בהם אדמה, והם

חפרו.

הם חפרו וחפרו, כך עבר יומם  
כך עבר לילם. והם לא היללו את אלוהים,  
שהוא, כך הם שמעו, רצה בכל זה.  
שהוא, כך הם שמעו, ידע על כל זה.

הם חפרו ולא שמעו דבר יותר.  
לא החכימו, לא המציאו כל שיר,  
לא שפה,  
הם חפרו.

ובאה דממה, וגם סערה באה,  
ובאו כל הימים כולם.  
אני חופר, אתה חופר, וחופר גם התולע,  
והשר שם אומר: הם חופרים.

הו אחד, הו אף אחד, הו אף-לא-אחד, הו את:  
לאן הלך, כל שהלך לשום מקום?  
הו את חופרת ואני חופר, ואני חופר עצמי אליך,  
ועל האצבע מתעוררת לנו הטבעת.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> פאול צלאן, נאום המרדיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 138  
<sup>219</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 211.

התנועה הגדולה של השיר, "תנועת החפירה" שלו, מובילה מהחוץ כלפי פנים ומשם אל "האתה" ו"האת". המעבר הזה דרך הנקודה האמצעית של הישות העצמית מאפשרת את ההתעוררות של "הטבעת". השיר מתחיל בבית קטן, שתי שורות, "הייתה בהם אדמה והם חפרו". היפוך הפרספקטיבה של הבית הראשון נוצר על-ידי הצבת האדמה "בתוכם". כך הופכת ה"אדמה" לתמונה לצד הכבד, "האפל" של האדם עצמו, דרכו הוא צריך לעבור. בבית השני הופכת החפירה לפעילות סיוזיפית, נטולת פשר, "הם חפרו וחפרו". כאן אנחנו מתחברים ישירות לשואה, בלי להזכיר באופן ישיר: "והם לא היללו את אלוהים, שהוא, כך הם שמעו, רצה בכל זה. שהוא, כך הם שמעו, ידע על כל זה". ה"זה" הזה, אותו דבר בלתי מבוטא, מהדהד בקונקרטיות שלו כהתנסות של מוות ורוע. בבית השלישי מעמיקה "החפירה" צעד אחד הלאה, "הם חפרו ולא שמעו דבר יותר, לא החכימו, לא המציאו שיר". כאן מתחיל להופיע שלב האין-אונים שהיידגר מדבר עליו בהקשר של ה-"Angst", הקשור לדבריו לנסיגת ה"נמצאים", ואשר לדבריו הכרחי בדרך להגעה אל ה"אין".<sup>220</sup> בבית הרביעי מעמיק תהליך ההעלמות שלב אחד הלאה, העולם החיצון נסוג, גם קריאת התגר על האלוהים דוממת: "ובאה דממה, וגם סערה באה, ובאו כל הימים כולם". במצב האין-אונים מתגלה ה"אין" כ"היות", ההוויה כאילו נפתחת מבפנים. ה"דממה" הופכת ל"סערה", ואז מגיעים "כל הימים כולם", ימים מלשון ים, ("es kamen die Meere alle"). מהדהד כאן "קול דממה דקה" התנ"כי, וכן אירוע הפנטקוסט של "לשונות האש" מ"מעשי השליחים", בו כאקט מקדים להופעת לשונות האש, מופיע "קול רעש מן השמיים כקול רוח סערה".<sup>221</sup> ואז מגיעים המים כתמונה של התרחבות והכלה אינסופיות. בשלב הזה בו ה"אין" בשני מובניו הווים בו-זמנית, מתאפשרת הפנייה אל האחר/אחרת ומתוכה התעוררות "הטבעת".

גם בשיר "קורצף", שהוזכר בפרק השני, ההגעה אל "גביש הנשימה" מחייבת כניסה לעומק:

עמוק

בנדיק הזמנים

ליד

יערת הקרה

---

<sup>220</sup> ראה פרק 2.3 הערות מס' 62-67

<sup>221</sup> מעשי השליחים ב' 2

מחכה, והיא גביש נשימה,

עדותך

הניצחת.<sup>222</sup>

ה"עדות הניצחת", השירה במובנה האמתי, האבסולוטי, מחייבת לפי צלאן את הצלילה הזאת פנימה אל "נקיק הזמנים", המקום בתוך הזמן שהוא זורם ועומד בו-זמנית, שהוא "גביש נשימה": הנשימה עצמה טרום גילוייה. מתוארת כאן צלילה דרך הזמן אל הבו-זמניות המוכלת בזמן, אל ה"היות" של הזמן כפעימה.

תנועת יסוד זו של שירת צלאן, הפונה פנימה למטה, מהדהדת עם "הצמצום" הקבלי, כפי שמדבר עליה יצחק לוריא. לפי הקבלה הלוריאנית, מצמצמת עצמה האלוהות בתהליך של ריכוז, או הסגה עצמית לתוך עצמה. תהליך זה מאפשר יצירה של "חלל בראשיתי" שלתוכו יכול כעת להתחיל תהליך של בריאה. התנועה הראשונית של הבריאה היא אם כן תנועה "פנימה", האל מצמצם את עצמו "כלפי מטה, מרכז את עצמו לתוך עצמו ... המעשה הקודם לכל הוא אם כן, לא מעשה של התגלות, אלא מעשה של הסתרה והגבלה".<sup>223</sup> רק כשלב שני יכולה להתחיל ה"האצלה", תהליך הבריאה המתחולל בתוך אותו "חלל בראשיתי" שנוצר.<sup>224</sup>

אך בניגוד לתיאור הקבלי, בשיר "דבר גם אתה" קשור הצמצום, לא באלוהות, כי-אם באדם עצמו. האדם עצמו מצמצם עצמו, נהיה "רזה, ועלום, ודק", הופך ל"חוט", כדי לאפשר בריאה עצמית בחלל החדש שנוצר. יש כאן מעין היפוך, המעמיד את האדם עצמו במרכז של פעילות יוצרת-בוראת, שתחילתה בצמצום עצמי של האדם את עצמו.

צמצום עצמי זה, קשור בשיר "דבר גם אתה" ליכולת לדבר. להפוך את הדיבור לשירה. השיר הרי מתחיל בפנייה: "דבר גם אתה, דבר אחרון, אמור דברך". לאחר מכן מופיע תהליך ההתחיות, עליו דובר בחלק הקודם כקשור בתפיסה אחדותית של "החושך" ו"האור": "ראה איך חיים נעורים". ואז, באופן מפתיע על-פניו, מופיעה הצטמצמות, הפיכה ל"חוט", וירידת "הכוכב". עולה כאן שאלה, למה לאחר ההתחיות מתוך המוות, צריכה להתרחש הצטמצמות, מעין מוות נוסף, וירידת "הכוכב". התשובה קשורה לדיבור. הבית הראשון של השיר הוא למעשה פנייה לדיבור. שלושת הבתים שאחריו

<sup>222</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 72

<sup>223</sup> ראה פרק 2.2

<sup>224</sup> שם.

עוסקים ב"מה" של הדיבור: "תן לדברך די צל..." ו"ראה איך חיים נעורים". אבל בבית האחרון מתרחש מפנה הקשור ל"איך" של הדיבור.

השירה, לפי היידגר, אינה הדיבור הרגיל, היומיומי של המשורר, אלא הדיבור של "המילה", של השפה. בשיר "דבר גם אתה" ניתן לזהות "מילה" זו עם "הכוכב". אך כדי שהשפה, "המילה", תוכל לדבר, על המשורר לוותר. השפה הרגילה, האינפורמטיבית, לפי היידגר, היא מערך של סימנים המצביע על מערך של מושאים. שפה כזאת לא יכולה לגלות לנו את ה"היות" של הדברים, אלא רק לספר לנו על אופני "נמצאותם". השפה שדרכה יכולה האמת של ה"היות" להיות פעילה, היא "המילה". אך רק דרך "הוויתור" יכול המשורר לעבור משפה "מספרת" לשפה "משוררת". המשורר מוותר על "היומרה של שלטון השפה", למען קשב המאפשר למילה לשרור. אך הוויתור מצריך השגה לאחור של המשורר את עצמו כ"נמצא", עם כל הקשריו ושפתו המורגלת, כדי לפנות מקום לדיבורה של "המילה". השגה זו לאחור כרוכה בחוויית אימה, עמידה מול הריק. הוויתור אינו אמירת-לא, כי-אם שלילה לשם חיוב, נסיגה לשם יצירת מרחב בו "המילה" יכולה להופיע ולאפשר לדברים לדבר. הוויתור, לפי היידגר, הופך את השפה לשירה.<sup>225</sup>

#### **5.4. הפיכה לחוט וירידת הכוכב**

בהתייחס לדברים שנאמרו בחלק הקודם של הפרק, ניתן לומר שה"אין" מאפשר את הולדת ה"יש". שלילת ההוויה מאפשרת היווצרות של הוויה ממקום חדש, אוטנטי, גבוה, או עמוק יותר. היא מהווה את התנאי המקדים הכרחי להיווצרותו של משהו חדש. שבירה, הרס, מוות, מאפשרים פנוי מקום לחיים חדשים. כך אצל צלאן גם חוויית חוסר הפשר, הפיצול של הממשות, מהווים סף הכרחי לטרנספורמציה:

עולם לא  
קריא. הכל כפול.

---

<sup>225</sup> ראה פרק 2.3

השעונים החזקים  
מאשרים את השעה המפוצלת,  
בקול ניחר.

אתה, הממועך במעמקיך,  
עולה מתוכך  
לעולם.<sup>226</sup>

הזמן מפוצל, "השעונים החזקים מאשרים" זאת. ולכן העולם לא ניתן לקריאה. הפיצול נמצא כאן גם בממשות עצמה, וגם ביחס שבין הממשות להכרה. הפיצול כשהוא מובל אל הקצה, מוביל למצב של אבסורד קיומי. אבל צלאן לא נעצר כאן. מתוך המקום הזה של שלילה ושבר, מתרחש ההיפוך, "אתה, הממועך במעמקיך, עולה מתוכך לעולם". אם האבסורד קשור קודם כל למישור האונטולוגי, להתנסות בממשות כנטולת פשר, הרי שבשיר "אחר כך יהיה משהו" מודגש השבר במישור הנפשי-תודעתי:

אחר כך יהיה משהו,  
שמתמלא בכך  
ומתרומם  
אל פה

מתוך הטרוף  
מנותץ  
אני קם  
ומסתכל בכף ידי,  
כשהיא מצוירת  
את המעגל האחד  
ויחיד<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 105  
<sup>227</sup> שם, עמ' 118

ציר ההנגדה המרכזי כאן נמתח בין "הטרופ המנותן" לבין "המעגל האחד ויחיד". מצד אחד ניתוח של אחדות חיי התודעה, מן הצד האחר שרטוט של שלם אפשרי, של "האחד". בין שניהם נמצא ה"אני הקם". מקורו של הניתוח לא מוזכר בשיר, מקורו של השלם קשור ליד המציירת. ה"אני" בשיר, במעבר דרך נקודת האפס של "הטרופ המנותן", בורא לעצמו אחדות מחודשת. ה"משהו" הזה, "שמתמלא בכך", אותה שלילה שמובילה להתמלאות, יכולה להיות מובלת אל הפה, "להתרומם אל פה", להפוך לדיבור, לשירה.

מתרחש כאן תהליך המקביל במובנים רבים למה שראינו בשיר "דבר גם אתה", הפיכה ל"חוט שעליו יכול הכוכב לרדת". דרך צמצום הישות, יכול להתגלות השלם. תמונת ה"חוט" היא מעין פרפרזה על המשפט מהברית החדשה: "נקל לגמל לעבור דרך קוף של מחט, מאשר לעשיר לבוא במלכות השמיים". במלים אחרות, כדי לעבור דרך קוף של מחט, עליך להפוך לחוט. כך מתנה ה"אין" במובנו כ"שלילת הווייה" את אפשרות הטרנספורמציה, ומתוך כך מקבל המשפט "אל תפריד את הלאו מן הכן", משמעות נוספת. ה"אין" הכרחי לתהליך ההתפתחות.

אך גם במובנו האחר, הקבלי-ישותי, קשור ה"אין" לתהליכי התמרה. הוא מהווה, לפי שלום, את תהום הטרנספורמציה של האלוהות. שלום כותב: "מקובלים, שחשבו את המחשבות הללו של הזוהר צעדו צעד אחד הלאה ... הורו שבכל שינוי של הממשי, בכל מטמורפוזת של צורה, בכל מעבר של דבר מסוים ממצב למצב, אותה תהום של ה'אין' נחצה מחדש ... שום דבר לא יכול לעבור טרנספורמציה, בלי שיבוא במגע עם אותו מחוז של חוסר-הקשר, של הווייה טהורה, שהמיסטיקאים מכנים 'אין'<sup>228</sup>. ה"אין" נתפס כאן כאספקט ההתמרה של האלוהות. כזה המאפשר לדבר להעלם, ולהפוך לדבר אחר. הוא עצמו התנועה המעלימה והמגלה, ההורסת והמחיה, ובשירת צלאן, מופיעה הווייה זו כאותה הווייה המאפשרת ייחוד, אינדיבידואציה:

**פעם,**

שמעתי אותו,

הוא רחץ את העולם,

לא-נראה, כל הלילה,

ממשי.

---

<sup>228</sup> ראה פרק 2.2

אחד ואינסופי,

מכחיד

ומייחד.

אור היה. גאולה.<sup>229</sup>

את החשיבות הגדולה שמייחס צלאן לשיר "פעם", ניתן לראות מתוך מקומו המיוחד בספר בו הוא מופיע, *מפנה נשימה* (1967), *ספרו החמישי של צלאן*. השיר שבנוי מתשע שורות בלבד, הוא השיר החותם את הספר ומקבל, בנוסף לכך, שער מיוחד לעצמו. דבר דומה עושה צלאן רק במקרים נדירים, לדוגמה בשיר המונומנטלי "פוגת המוות" (מתוך הספר *פרג וזיכרון* 1952), ובשיר המחזור הארוך, "הצרה" (מתוך הספר *סורג-שפה* 1959). השיר "פעם" מרכז לתוכו את שאלת ה"אין", ומוביל אותה לשאלת הטרנספורמציה והאינדיבידואציה. הוא מהווה מעין תמצית של שירת צלאן. הדובר בשיר אומר: "שמעתי אותו, הוא שטף את העולם" ובהמשך: "ממשי". רק התואר "לא נראה" חורג כאן מצורת התיאור הפוזיטיביסטית, ומאשר לנו את התחושה שמדובר במעין חיזיון, בהתנסות "פנימית" של שמיעה, אולי מוסיקה, אולי שירה, ממשי. מיהו ה"הוא" הזה שצלאן מדגיש את ממשות קיומו באופן נחרץ כל כך? מיהו זה "שרחץ את העולם (...)" כל הלילה? על איזה לילה מדובר? מיהו אותו "אחד ואינסופי"?

שלוש מלים בשיר מקבלות שורה משל עצמן (מלבד השורה הראשונה המהווה גם את הכותרת לשיר), "ממשי" (שורה חמישית), "מכחיד" (שורה שביעית) ו"מיחד" (שורה שמינית). העמדה של מילה כשורה בפני עצמה יוצרת הדגשה של המילה והצבעה על חשיבותה. שלושת המלים הללו מתייחסות אל מושא השיר, אל ה"הוא" שבשיר. צלאן אומר לנו משהו כמו: למרות שהוא לא נראה, הוא ממשי, והוא בעל התכונה הכפולה של הרס ויצירה, ולא סתם יצירה כי אם הולדת אניות. "מכחיד ומייחד". בתרגום המילה *ichten* בחרתי במילה "מיחד" מתוך התפשרות מודעת על המורכבות והדיוק של המקור הגרמני. את המילה *ichten* צלאן יוצר מהמילה *ich* (אני) על-ידי הסבתה לפועל. בגרמנית מצלצל נאולוגיזם זה בקרבה מסוימת לפועל *lichten* (להאיר), *dichten* (לכתוב שירה), *richten* (לכוון, לכוון), ועוד שורה שלמה של פעלים בהם אפשר למצוא באופן מובלע את המילה *Ich*. כמו כן מהדהד כאן ה-*nichten* של היידגר, אותה

---

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd.2. S.107.<sup>229</sup>

פעילות "איון" שאינה הכחדה.<sup>230</sup> העמדה של ה- Vernichtet (מכחיד, הורס, משמיד, הופך לאין) ליד ה-ichten (להפוך לאני) מצביעה על הקשר ההדוק שרואה צלאן בין אפשרות הלידה והגאולה של האני, לבין ההרס וה"אין". אותו "הוא" סמוי מעין, עומד מאחורי לידת האני דרך ה"אין". הוא זה ש"רוחץ" את העולם במשך "הלילה", שמבחינה ביוגרפית והיסטורית אפשר ליחסו לקטסטרופה של 1933-1945. מאחורי הצל הגדול של חשכת המלחמה מתגלה לצלאן האור של האני המייחד. בשיר "דבר גם אתה" כותב צלאן, "אתה נעשה רזה ועלום ודק! דק: חוט שעליו רוצה הכוכב לרדת." האם אין כוכב זה אותו "הוא" שמדבר דרך הלילה, אותו אחד שעומד גם מאחורי ההרס וגם מאחורי הייחוד?

ה"אין" כספירה הראשונה הופך ל"אני". זוהי, לפי התפיסה הקבלית, הפרסוניפיקציה של האל.<sup>231</sup> ה"אין" כהוויית ההתמרה, הופך בפרסוניפיקציה שלו ליסוד ה"מות והתהווה" (כפי שכינה אותו גיתה) של ה"אני". ה"אחד ואינסופי" הוא זה ש"מכחיד ומייחד". משמעותה של הטרנספורמציה כאן היא ההפיכה ל"אני". ה"אחד" עצמו מתייחד באדם דרך תהליך זה של "מות והתהווה". ואניות היא חירות: אינדיבידואציה של ה"אחד" דרך השתחררות במעבר דרך "הלילה". חירות זו קושר היידגר באופן ישיר ל"אין": "ללא התגלות מקור של ה'אין' לא הייתה עצמיות ולא חירות".<sup>232</sup> על מרחב זה של חירות מדבר צלאן ב"מרידיאן" כעל "הפתוח והריק והחופשי" אליו נעה השירה.<sup>233</sup> המעבר דרך הלילה מופיע גם בשיר "הצרה":

באה מילה, באה,

באה דרך הלילה,

בקשה להאיר, בקשה להאיר<sup>234</sup>

ה"מילה" (הלוגוס), באה דרך הלילה ומבקשת להאיר. ובשיר "מה שהושאר בעבורי" הוא מדבר על חידת ה"אחד" שנצלב:

<sup>230</sup> Wilhelm Höck, *Vom welchem Gott ist die Rede*, נמצא ב:

Dietlind Meinecke, *Über Paul Celan*, S. 265. כמו כן ראה פרק 2.3

<sup>231</sup> ראה פרק 2.2

<sup>232</sup> ראה פרק 2.3

<sup>233</sup> פאול צלאן, נאום המרידיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 137

<sup>234</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 38



מה שהושאר בעבורי

האחד

צ'לוב קורות:

את חידתו עלי לפתור<sup>235</sup>

האם ה"אחד ואינסופי" שעבר דרך הלילה מהשיר "פעם", הוא אותו "אחד צ'לוב קורות" כפי שטוען ויליאם הוק?<sup>236</sup> כי אז ניתן אולי לזהות גם את "המילה" מהשיר "הצרה", וגם את "הכוכב" שירד על ה"חוט" מהשיר "דבר גם אתה", עם אותה ישות. מחשבה זו מחזירה אותנו אל מושג ה"אף-לא-אחד" (Niemand) שתואר בפרק הקודם כפרסוניפיקציה של ה"אין", וככזה, כאחר הפתוח והפנוי. ה"אף-לא-אחד" מופיע בשיר "תהלים" כזה שיברא את האדם מחדש מתוך חורבנו. אקט בריאה זה יכול להיתפס עכשיו כמעשה טרנספורמטיבי של הולדת "אני" במעבר דרך ה"אין".

אספקט נוסף של טרנספורמציה הייחוד שתוארה, קשור לשפה עצמה. תהליך הטרנספורמציה של השפה קשור ל"וויתור", כפי שמתאר זאת היידגר, המאפשר את הופעתה של השפה כ"מילה". ב"מרדיאן" צלאן כותב: "השיר מכריז על עצמו בשולי עצמו – כדי שיוכל להתקיים, הוא קורא עצמו ומחזיר את עצמו בלי הרף מן הכבר-לא שלו אל העדיין-שלו. העדיין הזה הן יכול להיות רק דיבור. כלומר לא סתם לשון ... אלא לשון מוצאת-לפועל, משוחררת בסימן אינדיבידואציה..."<sup>237</sup> המתהווה-תמידית הוא זה שמשיל מעליו בתהליך של וויתור את "הכבר-לא שלו". רק כך יכול הוא להתנשא מעבר לפרסונאלי-תרבותי, ולהפוך לאינדיבידואלי-אוניברסאלי, אך ככזה, לדבר בתוך התרבות וההיסטוריה. תהליך זה של אינדיבידואציה של השפה, שפה מדוברת על-ידי מישהו אל מישהו, מתוארת למעשה בשיר "דבר גם אתה" בתמונת הכוכב שירד על החוט. האדם שהפך לחוט מאפשר ל"כוכב" לרדת עליו ולדבר "למטה":

ולמטה לשחות, למטה,

שם הוא רואה את עצמו מהבהב

בחולות של מילים נודדות.

---

<sup>235</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd.2. S. 289.  
<sup>236</sup> Wilhelm Höck, *Von welchem Gott ist die Rede*. נמצא ב:  
Dietlind Meinecke, *Über Paul Celan*, S. 265.  
<sup>237</sup> פאול צלאן, נאום המרדיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 136

ה"כוכב" רואה את עצמו "מהבהב", משתקף באותם "חולות", דיונות, של "מילים נודדות". הפולאריות כאן ברורה: מצד אחד ה"כוכב", מן הצד השני "מילים נודדות". בתווך האדם שהפך עצמו ל"חוט". הניגוד כאן הוא חזרה על ניגוד שהוזכר כבר בפרק השני בין ה"מילה" ל"מילים" בשיר "קווצה"<sup>238</sup> ומופיע בהקשר נוסף בשיר "קול נהם":

קול נהם: הנה  
האמת עצמה  
באה בין הבריות,  
באמצע  
סופת המטפורות.<sup>239</sup>

כאן מונגדת "האמת עצמה" עם "סופת המטפורות". ה"כוכב", "המילה", "האמת עצמה" מצד אחד, ומן העבר השני "חולות של מילים נודדות", "מילים", "סופת מטפורות". ה"כוכב", "המילה", "האמת עצמה" קשורים ל"עדיין" של הדיבור ה"אניי" המחייה. "חולות של מילים נודדות", "מילים", ו"סופת מטפורות", שייכים ל"כבר-לא" של הדיבור הממית.<sup>240</sup> "היא, השפה", כותב צלאן בנאום ברמן שלו, "נותרה לא אבודה, כן, למרות הכל. אבל עתה הייתה צריכה לעבור ולצאת ... מתוך היאלמות נוראה, מתוך אלף האפילות של הדיבור הממית. היא עברה ויצאה ... דרך ההתארעות הזאת. עברה ויצאה ושוב ניתן לה לצאת לאור היום 'מועשרת' מכל זה".<sup>241</sup> כאן חורג כבר צלאן מעבר לרעיון ה"תיקון" הקבלי, המושתת על החזרתה בלבד של המציאות שנשברה אל מקומה האלוהי.<sup>242</sup> טרנספורמציה, להבדיל מ"תיקון", מכילה בתוכה את ההתרוממות למצב חדש, שלא היה אפשרי לולא השבר והחורבן. לדבר שירה לאחר אושוויץ, ניתן רק לזה ש"מדבר אחרון", זה שהפך את עצמו ל"חוט עליו יכול הכוכב לרדת". הוא לוקח פנימה את ה"לאו והכין" כאחדות דינאמית מתמירה, בתנועה מתמדת מ"הכבר-לא שלו, אל העדיין שלו".

---

<sup>238</sup> ראה פרק 3.3

<sup>239</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 77

<sup>240</sup> Peter Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, S. 73.

<sup>241</sup> פאול צלאן, נאום ברמן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 126

<sup>242</sup> לרעיון ה"תיקון" בקבלה ראה פרק 2.2

## 6. הלדרלין, רילקה, צלאן

"השיר מראה, אין לטעות בכך, נטייה עזה להיאלמות"<sup>243</sup>

בפרק זה אנסה להוביל את ההכרות שעלו מתוך ההתבוננות בשירת צלאן, בהקשרה להגותו של מרטין היידגר ולמחקר הקבלה של גרשם שלום, לתוך ההקשרים הפואטיים המרכזיים בהם מתרחשת שירתו. שני המשוררים המרכזיים להבנת שירתו של צלאן הם פרידריך הלדרלין (1770-1843) וריינר מריה רילקה (1875-1926). הלדרלין פועל בתקופה הרומנטית, אך כתיבתו, בתחביר מנפץ התבניות שלה, נחשבת על-ידי רבים כמבשרת את המודרניזם.<sup>244</sup> רילקה שכותב בתחילת המאה העשרים, שייך למשוררים הגדולים של תחילת המודרנה. צלאן מופיע ברצף פואטי זה לאחר השבר הגדול של מלחמת העולם השנייה והשואה, ומוביל למפנה רדיקאלי שאלות שהדהדו כבר דרך שירתם של שני קודמיו הגדולים. בפרק זה אנסה לעמוד על הקשר פואטי זה מנקודת המבט של פואטיקת השלייה של צלאן, אותה פיתחתי בפרקים הקודמים.

### 6.1. הלדרלין – צלאן

את השיר "טיבנגן, ינואר" כתב צלאן לאחר ביקורו בבית בו חי הלדרלין את 37 השנים האחרונות של חייו, לאחר התפרצות מחלת הנפש שלו. הבית הראשון של השיר מתאר צלילה פנימה, על-ידי איבוד ראייה מרצון, כמו אדיפוס, כדי לזכות בראיה גבוהה יותר:

עיניים שהשתכנעו

להתעורר.

---

<sup>243</sup> פאול צלאן, נאום המרידיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 136  
<sup>244</sup> ראה "סוף-דבר" של שמעון זנדבנק בתוך: פרידריך הלדרלין, מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק, חרגול, תל-אביב 2005

"חידה הוא מה  
שמוצאו טהור" שלהן,  
זכרון צריחיו של הלדרלין הצפים  
שלהן, המוקפים  
משק כנפי שחפים.<sup>245</sup>

העיוורון החיצוני, הוויתור על הראיה האשלייתית, החושית, הופך לתנאי לראיה הפנימית, ומאפשר מבט אל "מה שמוצאו טהור". כך מתחבר צלאן, דרך ציטוט הלקוח משירו של הלדרלין, "הרייך", למוטיב מרכזי בשירת הלדרלין: הלא-נראה כמקור של טוהר. "עיני הבשר שלו" משתכנעות" להתעורר כדי לזכות בעיני הרוח, בהצצה אל חידת הדברים "שמוצאם טהור", כפי שכותב זנדבנק בהערות לתרגומו לשיר זה.<sup>246</sup> בהמשך השיר הוא כותב:

אילו בא,  
אילו בא אדם,  
אילו בא אדם לעולם, היום, ולו  
זקן-אור של פטריארכים; לא היה רשאי,  
אילו דיבר על התקופה  
הזאת, לא היה  
רשאי  
אלא  
למלמל ולמלמל,  
הלאה והלאה,  
הלהלהלאה

("פלקש, פלקש")

אם היה חוזר הלדרלין לעולם של ימינו, לא היה בידיו אלא למלמל "הלאה הלאה" ולומר "פלקש, פלקש". במילה נטולת פשר לשוני זו, השתמש הלדרלין החולה, לפי עדות מארחיו, לציון "כן" ו"לא" כאחד.<sup>247</sup> צלאן נוגע כאן בשתי נקודות

---

<sup>245</sup> פאול צלאן, סורג שפה, תרגום זנדבנק, עמ' 52

<sup>246</sup> שם, עמ' 156

<sup>247</sup> שם, עמ' 156

חשובות נוספות הקושרות את הלדרלין עם שירתו שלו. הראשונה שבהן היא שאלת היחס שבין השפה לממשות, והקושי של השפה, השירה, למלל אותה. הלדרלין שבשיר יכול רק למלמל, לא להשתמש בשפה בעלת מילים ותחביר. השניה קשורה למלה "פלקש", החוזרת בשיר בצימוד, כמעין מילה שפרושה בו-זמנית גם "כן" וגם "לא". הווה אומר, הראיה של העיוור מרצון, זה שנגע במקור הדברים הטהורים, אינה יכולה יותר להיאמר במונחים דואליים של כן ולא. היא מכילה, כמו בשיר "דבר גם אתה", את החיוב והשלילה כאחדות גבוהה יותר של הווייה, שלתודעה הרגילה, המפצלת, נתפסת כשיגעון.

בהמשך הדברים, אביא שלושה היבטים של יחסו של הלדרלין אל הווית ה"מעבר" כפי שתארתי בקצרה ביחס לשירת צלאן בסוף הפרק השני<sup>248</sup>: ההיבט התמונתי, התנועתי, והיבט השלילה, או השתיקה בהקשרו של הלדרלין. אנסה להביאם מתוך הקבלה והנגדה לשירת צלאן.

### מה שמוצאו טהור

"חידה היא מה שמוצאו טהור" כותב הלדרלין בשיר "הריין"<sup>249</sup> המצוטט אצל צלאן, ומצביע על חידת מקורם של הדברים הנגלים בעולם. הוא ממשיך: "גם הזמר אינו רשאי כמעט לחשוף". החיפוש אחר "הטהור", והניסיון להביאו לידי הופעה בשפה מהווה מוטיב מרכזי בשירת הלדרלין. "הזמר אינו רשאי כמעט לתפסו". מה משמעותו של "כמעט" זה? האם אין הוא מצביע כמו בשירת צלאן על סף ההיאלמות של השפה? תמונה שעולה בשירת הלדרלין בהקבלה ליחס שבין הדברים הנגלים ומוצאם, קשורה ליחס שבין השלג והקרח לבין המים המפכים מהם כתוצאה מהתחממות על-ידי קרני השמש:

ורכסי האלפים של שוויץ מטילים צלם השכן  
גם עליך...  
... מקערות-נסך של כסף  
מפכפך המעיין מתוך

---

<sup>248</sup> ראה פרק 3.3

<sup>249</sup> פרידריך הלדרלין, מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 87

ידיים טהורות, עת גבישי קרח

לטופי קרניים חמימות  
והפסגה המושלגת,  
הפוכה מן האור הנוגע בה קלות,  
מציפים את האדמה  
במים טהורים שבטהורים.<sup>250</sup>

כאן מתאר למעשה הלדרלין הן את "מה שמוצאו טהור", בתמונת המים המופיעים ומפכים מתוך מעיינות ההרים המושלגים. המים ה"טהורים שבטהורים" הם תולדת הנמסותו של שלג האלפים. "הטהור" כפי שהוא מופיע בעולם הזה, הוא שינוי מצב צבירה של הוויית הגבהים, הרי הקרח והשלג של האלפים. מעיינות העולם הזה מקורם בהווייה גבוהה, המופיע, ממש כמו אצל צלאן, בתמונת הלובן והצחות של השלג. בשיר נוסף כותב הלדרלין:

... ותמיד  
הגעגועים אל הלא-מוגבל. ...

כי שלג, המסמן כפעמוניות-אביב  
את מקומה של אצילות הנפש,  
מנצנץ למחצה על כרי דשא  
של האלפים הירוקים<sup>251</sup>

"הלא-מוגבל" מתחבר עם תמונת "השלג המנצנץ למחצה על ... הרי האלפים הירוקים", והופך לסינונימי ל"מוצאו טהור" של הדברים, מהשירים שהובאו קודם לכן, ובכך הופך דימוי ל"אצילות הנפש". גם כאן המבנה התמונתי הבסיסי קשור ליחסים של למעלה ולמטה, ולתמונת הלובן של השלג כדימוי לנשגב. תמונה דומה להפליא מופיעה גם בשיר "שיבה הביתה":

---

<sup>250</sup> שם, עמ' 81  
<sup>251</sup> שם, עמ' 117

שם באלפים, בפנים, עוד לילה בהיר...  
... הלא אינסופית יותר צומחת שם השנה,  
השעות הקדושות, הימים, ביתר עוצמה נמזגו שם.  
אך שומר את הזמן עוף הסער, תלוי  
באוויר הגבוה, בין הרים, קורא לבוקר. ...  
... בתוך כך בוהקים שלווים הגבהים הכסופים,  
השלג, כולו שושנים, מאיר שם מעל.  
ועוד גבוה מזה גר טהור על האור  
האל יתברך, מתענג על משחק קרני קודש.<sup>252</sup>

מתוך האינסופיות של הגבהים, חולש "עוף הסער" על הזמן. ההרים ניצבים אם כך מעל הזמן כספירה על-זמנית, מתוכה מתהוות השנים, הימים והשעות. לספירה זאת נקשר גם השלג, "ועוד גבוה מזה גר טהור על האור האל יתברך". הלדרלין יוצר כאן מעין תמונה של שכבות הווייה, בה מעל השלג, הלובן, גר האל עצמו כ"טהור" עצמו, וכמקור כל טוהר. הרובד הראשון של הדיבור על ה"מעבר", אם כן, הוא הרובד התמונתי. כמו אצל צלאן, מופיע גם כאן כתמונה מרכזית להוויית "מעבר" זו, תמונת השלג. היא נקשרת אצל הלדרלין לגבהים, לטוהר, לאור, ולבסוף לאלוהות עצמה. עם זאת עולה גם הבדל בולט בטיפול של שני משוררים אלו בתמונת השלג. אצל הלדרלין הוא מעוגן עדיין, כמו חטיבות נרחבות בשירתו, בתיאורים של טבע קונקרטי, האלפים, הגבהים, ונתפס כחלק ממלאות של טבע מפעפע וגדוש. תמונת השלג אצל צלאן (ראה פרק שני) מתנתקת מהקשרי הטבע החיצוני ומתגבשת למעין תמונה פנימית בעלת אופי מטאפורי-דימויי מובהק: "שם מנשב השלג הלא-אמור", ואף ניתקת משלגיותה כדי להפוך לעיתים, כפי שהראיתי בפרק השני, ללובן טהור: "אמרי כאילו הייתי אני זה הלבן שלך".<sup>253</sup>

"השענות" זו של שירת הלדרלין על הטבע, מתחברת לשני משענים נוספים המופיעים רבות בשירתו: יוון, ומה שהוא קורא: "הישן". שירתו של הלדרלין מתגעגעת ליוון, כפי שמראה היידגר,<sup>254</sup> ורואה בה את השלב הגבוה האחרון לפני ירידת החושך והסתרת פני האלים מן האדמה. "הישן" מופיע בשירתו למשל בשיר "שיבה הביתה":

---

<sup>252</sup> שם, עמ' 72

<sup>253</sup> ראה פרק 3.1

<sup>254</sup> Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann: Frankfurt a.M., 1971, S. 160-161

כן הישן עוד ישנו, וגדל ומבשיל, וכל מה  
שחי ואוהב שם לא יטוש אמונים לעולם.<sup>255</sup>

"הישן" נקשר כאן לכל אותן מסורות ומנהגים הקשורים לחיים בעלי זיקה לאדמה ולטבע בכללותו, ומתפקד ככזה כמעין דבר בעל חיים וישות משלו. יוון במוכן זה היא מופת של חיים "טבעיים" בהרמוניה בין שמים וארץ, בין אדם ואלים, חיים שמקומו ויעודו של האדם בתוכם מוכר ומובנה כמעין חוק טבע. הלדרלין חש כבר בעוצמה את הנתק של האדם הארצי, ושלו עצמו כמשורר, מאותם עולמות(למשל ב"שיר הגורל של הפריון": "אך לנו לא ניתן / לנוח באשר ננוח / למודי סבל בני אנוש / שוקעים, נופלים / כסומים..."<sup>256</sup>), אך עדיין נקודת ההתייחסות האידאלית קיימת שם בעוצמה. בשירת צלאן כבר אין זכר לכך. כמשורר שחי וכותב אחרי שתי מלחמות העולם, שירתו ניתקה את עצמה לחלוטין ממשעני "העולם הישן", וחצתה דרך הסף של "ההיהפכות לחוט" להתנסות אדם-עולם אנושית ופואטית חדשה בתכלית, המבוססת על הולדת "אני" מתוך ה"אין".

### האמצע

מבנה בסיסי מופיע וחוזר על עצמו בשירת הלדרלין: אדמה, שמים ומה שביניהם. ההרים המושלגים למעלה, המים המפכים למטה. האלים למעלה, האדם למטה (ראה "שיר הגורל של הפריון" המצוטט למעלה). בשיר "יוון" מתאר הלדרלין את הקשר אדמה-שמים כמעין אורגניזם כמו אנושי:

כי איתן טבור  
האדמה. כלואים בחופים מדושאים  
להבות האש ויסודות  
ארץ. ואילו למעלה, כולו דעת צרופה,  
חי האתר.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> פרידריך הלדרלין, מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 75

<sup>256</sup> שם, עמ' 16

<sup>257</sup> שם, עמ' 124



טבור האדמה מתואר כ"איתן", ואילו למעלה, האתר, "כולו דעת צרופה". לאדמה נקשרים היסודות הפעילים והיוצרים, "להבות האש ויסודות הארץ", כמו ספירת הפעילות והעשייה של רצון האדם. לשמים, ל"אתר", נקשרת הוויית "דעת צרופה", צלילות של התבוננות וחשיבה. בשיר "האדם", מתאר הלדרלין את האדם כמעין מרכז, כחיבור בין הקטבים של האב, האל הליוס, לבין אמא אדמה. בפנותו אל אמא אדמה הוא אומר:

... לא לך ידמה  
ולא לאביו. יחיד ונועז

החיבור בו בין נפש אב רמה  
ושמחתך, הו אדמה, ועיצבונך;  
לאם כל האלים, לטבע  
חובק-הכל רוצה הוא לדמות.<sup>258</sup>

האדם מופיע כאן כאמצע, כ"חיבור" בין האב, האל, לבין האם אדמה. אך חיבור זה הוא "יחיד ונועז", הווה אומר נוצרת כאן מעין נקודת התחלה חדשה,<sup>259</sup> ששמה לעצמה לתכלית את השלם עצמו, בדמות "אם כל האלים", ה"טבע חובק-הכל". האדם מופיע כאן כאמצע שהוא גם נקודת התחלה של היווצרות שלם חדש. על הוויית האמצע בשירת הלדרלין כותב היידגר:

האדמה היא אדמה רק כאדמתם של השמים, שהם רק שמים בכך שהם פועלים על האדמה.... אדמה ושמים והיחס שביניהם שייכים ליחסים עשירים יותר ... אינסופיות משמעו כאן שהסופים והקצוות, הניגודים של היחס, אינם חתוכים, עומדים באופן חד-צדדי לעצמם, אלא נשאים מעבר לחד-צדדיות ולסופיות, שייכים אחד לשני אין-סופית ביחס, האוחז אותם ההדדית באופן מתמיד מתוך המרכז. האמצע, התווך, נקרא כך משום שהוא מתווך, הוא לא האדמה, גם לא השמים, לא האל, גם לא האדם. מה שנחשב כאן כאין-סופי שונה באופן יסודי מחסר-הסוף בלבד, אשר עקב מבנהו האחיד אינו מאפשר צמיחה.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> שם, עמ' 14  
Vrg., Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, S. 171.  
<sup>259</sup>  
<sup>260</sup> שם, עמ' 161-163

היידגר יוצא כאן מהדואליות אדמה – שמים, אדם – אל, ומצביע על השלישי שחי ביניהם כהוויית ה"יחס". ה"יחס" מהווה אמצע סמוי אך ממשי, בכך שהוא נותן לכל אחד מהם את ממשותו מתוך הקשרו לאחר. כך השמים הם שמים רק ביחס לאדמה ולהפך. אמצע זה הוא אינסופי בכך שהוא מתגבר בתמידות על החד-צדדיות שבנטייה להפרדה של הקצוות, ולתפיסתם בסופיותם ככאלה. הוא זה ש"אוחז אותם ההדדית באופן מתמיד מתוך המרכז", ומהווה את החיבור האינסופי שבין הקצוות. היידגר מבדיל את האינסוף מסתם חוסר-סוף. האינסופי במובן זה הוא דינאמי, ולכן מאפשר צמיחה. אמצע זה מכונה בשירתו של הלדרלין גם "הפתוח". הוא הבין-לבין הנושם אליו נושא האדם את מבטו כאל "טבע":

... כי זה ימים רבים עומד פתוח  
כמו עלים, להשכיל, או קווים וזוויות,  
הטבע<sup>261</sup>

אותו טבע שתואר בשיר "האדם" כ"חובק-הכל" אליו נושא האדם, כחיבור בין שמים לאדמה, את מבטו, הנו בעצמו אמצע בין שמים לארץ. והוא, לדברי הלדרלין באותו שיר, "אם כל האלים", הווה אומר: האמצע מהווה מקור והתחלה, וככזה הוא "פתוח", לא מעוצב עד הסוף, מאפשר הפריה, "כאוטי". בשיר "לחם ויין" כותב הלדרלין:

... בוא, נביט לפתוח,  
נבקש את שלנו, רחוק ככל שיהיה.  
אחת נדע: אם בשעת צהריים או בחצי  
הלילה, תמיד יש מידה, והיא משותפת  
לכל, אך לכל אחד גם הועד מה ששלו...  
על כן בוא אל האיסתמוס. שם, במקום שהים הפתוח  
סואן לרגלי הפרנסוס...<sup>262</sup>

"הפתוח" נתפס כאן כדבר אליו האדם צריך להביט. הוא גם ה"מידה" שהיא משותפת לכל ואישית כאחת, הנתפסת בתנועה הנושמת שבין צהריים לחצות, ומופיע בתמונת "הים הפתוח", שגם הוא בשטיחותו האופקית, מהווה מעין קו

---

<sup>261</sup> פרידריך הלדרלין, מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 125  
<sup>262</sup> שם, עמ' 66

חיבור בין שמים וארץ. מצב זה של היות פתוח, מופיע גם בשיר "הלך נפש המשורר", כמצב הבסיסי שממנו צריך לפעול

המשורר:

אם כן, לך לך לא-חמוש  
אל תוך החיים, אל תחשוש. ...

... משוררי העם, ששים להיות  
במקום שהחי נושם וגואה שם<sup>263</sup>

המשורר עצמו צריך להיפתח, להיות חשוף, "לא-חמוש", ללכת לתוך החיים ללא חשש. ללכת אל הפתוח, אל ה"מקום שהחי נושם וגואה שם". המרכז האינסופי עליו מדבר היידגר בהקשר לשירת הלדרלין, הוא גם הטבע אליו רוצה לדמות האדם. הטבע שבמרכז הווייתו התחדשות מתמדת המופחת כל פעם מחדש על-ידי האל, כדי להפיח חיים גם באדם:

בעוד הוא, הבורא, מחדש זמנים, מסעיר  
לבבות שתוקים של אנשים מזדקנים,  
ויורד ופועל לעומק, פותח, מאיר  
באהבה, והנה שוב חיים מתחילים,  
חן מלבלב, כמאז, ורוח נוכח בא,  
ואומץ עליו שב פורש כנפיו.<sup>264</sup>

ניתן לראות כאן את הקשר האינטימי לשירת צלאן, המעמיד כמוטיב מרכזי וכבסיס לשירתו את הנשימה והתנועה שבין הקטבים. ביטויים כמו "גביש נשימה", "נתיבי-נשימה" או דבריו של צלאן ב"מרידיאן" שלו על תנועתו המתמדת של השיר "מהכבר לא שלו, אל העדיין שלו", מצביעים על כך.<sup>265</sup> עם זאת אצל צלאן כבן המאה העשרים, מופיע "הפתוח"

---

<sup>263</sup> שם, עמ' 42

<sup>264</sup> שם, עמ' 73

<sup>265</sup> ראה בהקשר זה סוף פרק 3.3 סעיף 2, וכן מוטיב ההתמרה בפרק 5.2

יותר בהקשר של המעבר דרך המוות והמצוקה ("שם היית את, שלי החרישית, שלי הפתוחה, ואת – קבלת אותנו"<sup>266</sup>) ואינו נתמך או נקשר לטבע או לאלים. "האמצע" של הלדרלין, כפי שראינו, הוא הוויית התיווך שבין שמים וארץ, וככזה הוא מהווה את האינסופי, הלא מעוצב, "הפתוח", שחי כטבע, וכאדם העומד בין שמים לאדמה. מרכז נושם זה מתגלה גם כהוויית ההתחדשות והתמורה. גם כאן, כמו בשאלת "הטהור", ה"שלג", עליה דובר בסעיף הקודם, ניתן לראות כיצד צלאן מוביל מוטיב זה עמוק לתוך הספירה האנושית והבין-אישית. הוא צומח מתוך נכונותו של האדם "להיעלם" דרך המפגש עם המוות והרוע ולהיות מותמר דרך מפגש עם הווייה גבוהה יותר החיה בתוכו ובעולם. אם אצל הלדרלין ניתן לדבר על תמורה, במובנה הטבעי של התחדשות הטבע במעגל עונות השנה, הרי שאצל צלאן התמורה הופכת להתמרה: לידת אניות במעבר דרך ה"אין". "אין" זה הוא גם הספירה הפתוחה המאפשרת מפגש: "ולעתים, כשרק האין עמד ביננו, מצאנו את כל הדרך כולה זה אל זה".<sup>267</sup>

### היאלמות

תחום משותף שלישי לשירת צלאן ולשירתו של הלדרלין, הוא האלם, השתיקה, הקשור הדוקות למה שתיארתי בפרקים הקודמים כפואטיקה של שלילה. מבנה העולם הבסיסי של הלדרלין, או יותר נכון תפיסת הזמן וההיסטוריה הנגזרת מתוך שיריו, קשורה להעלמות האלים, שחיו בעבר בשיתוף עם האדמה והאדם, כדי לחזור בזמן כלשהו בעתיד, לאחר שליל-העולם יגיע לשיאו, ויתהפך בחזרה לחיים משותפים של האדם עם האלים.<sup>268</sup> כאל המרכזי, כזה שהלך ויחזור, רואה הלדרלין את כריסטוס, שאת היעלמותו הוא מתאר בשיר "פטמוס" כ"תנופת הזורע", אותה תנופה לאחור הבאה לפני המזרה:

ויהי במות

מי שדבק בו יותר מכל

היופי, עד שדמותו

---

<sup>266</sup> פרק 5.2

<sup>267</sup> פרק 4.3

<sup>268</sup> Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann: Frankfurt a.M., 1952, S. 248-249

הייתה לפלא והשמימיים הצביעו  
עליו ...  
... ולא רק החול  
וערבי הנחל מסתחפים ומקדשים  
נתצים, וכבוד  
ילוד האל ואנשיו  
נידף עם הרוח, ועל כן אף את פניו  
אל עליון מסתיר,  
עד כי בשום מקום  
אין בן-אלמוות נגלה עוד בשמיים או  
על אדמה ירוקה – מה זה ?

זו תנופת הזורע, החופן  
דגנו במזרה

ומטיל אותו, לעבר החלל הבהיר, בקשת על הגורן<sup>269</sup>

במספר שורות, ובתנועה שירית גדולה, מתאר כאן הלדרלין את מהלך הזמן כולו כהליך של העלמות ושיבה, שבמרכזו עומד "ילוד-האל". העלמות זו הקשורה למותו של "ילוד-האל", סוחפת איתה את כל הבריאה, "החול וערבי הנחל מסתחפים ומקדשים נתצים", ומשום שבני אדם מפנים עורף ל"ילוד האל ואנשיו" גם האל עצמו מסתיר את פניו. אך היעלמות זו נתפסת על-ידי הלדרלין כמעין צזורה קוסמית, שלאחריה, דרך התעצמות שבשתיקה, יופיע שלב חדש של התפתחות: "זו תנופת הזורע, החופן דגנו במזרה ומטיל אותו". ומה תפקיד השירה בתקופת לילה זאת? הלדרלין שואל ועונה בשיר "לחם ויין":

... ומה למשוררים בימים של מחסור ?  
אבל הם דומים, כך תאמר, לכוהני אל היין  
אשר נדדו בעולם בלילה קדוש. ...  
ועל כן לא קל-דעת הוא שיר תהילות אל היין,

---

<sup>269</sup> פרידריך הלדרלין, מבחר שירים, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 105

ולא ריק צליל ההלל באזני הקדמון. ...  
... שהוא בן-קיימא ואת עקבות האלים שאבדו  
מביא למחוסרי אלוהים באופל למטה.<sup>270</sup>

המשוררים, כמו כוהני אל-היין, דיוניסוס, תפקידם להביא לבני האדם את "עקבות האלים שאבדו". המשורר עצמו לפי הדרלין יכול להגיע אל עקבות אלו, אך לא אותם "מחוסרי אלוהים באופל למטה". תפקידו להכין בצורה זו את הופעתם המחודשת של האלים. היידגר כותב על כך: "המפנה של העידן העולמי לא יקרה על-ידי כך שבזמן מסוים אל חדש פשוט יופיע, או האל הישן ירד מטה ממקום משכנו. לאן עליו לשוב בבואו, אם לא יוכן לו על-ידי בני האדם מקום משכן?"<sup>271</sup> המשוררים הם אלו שאמורים להכין משכן זה בלבבות בני האדם. לחשוף את האלוהי ולהביאו דרך השירה לבני האדם. כאן נכנסת שאלה חדשה המלווה באופן אינטנסיבי את שירת הדרלין, עמה בצורה שונה, מתמודדת גם שירת צלאן: שאלת אפשרות התפיסה של האלוהי ותיאורו, דיבורו, דרך השפה. כיצד המוגבל יכול לתפוס את הלא-מוגבל והאינסופי. השיר "פטמוס" מתחיל בשורות הללו:

קרוב הוא

וקשה לתפוס, האלוהים.<sup>272</sup>

האל הוא קרוב ורחוק בעת ובעונה אחת. הוא קרוב משום שהוא נוכח בכל ורחוק משום שנסוג בעבור התודעה האנושית שהפכה ארצית וחיזונית יותר ויותר. אך צריך לשים לב כאן למילה "קשה". לא נאמר שאינו ניתן לתפיסה, אלא שקשה לתפוסו. מוטיב זה מופיע גם במקומות אחרים. למשל בשיר "הריין" כותב הדרלין במשפט שצוטט כבר למעלה:

חידה היא מה שמוצאו טהור. גם

הזמר אינו רשאי כמעט לחשפו.

---

<sup>270</sup> שם, עמ' 69-70  
<sup>271</sup> Martin Heidegger, *Holzwege*, S. 249.  
<sup>272</sup> שם, עמ' 99

הזמר, השיר, אינו רשאי כמעט, אך דרך המעט רשאי הוא. ישנו כאן מעין קו דק, סף של השפה המאפשר לחשוף את הבלתי ניתן לתפיסה. קו זה קשור בשירת הדרלין לשתיקה. השתיקה היא השפה שבה מדברים האלים, שבה מדבר הטבע, ושבה יכול גם המשורר לדבר אותם. בשיר "עוד אני נער" הוא כותב בפנותו אל האלים:

אך ידעתי אתכם יותר  
משידעתי את האנשים,  
הבנתי את שתיקת האתר,  
מילות אדם לא הבנתי.<sup>273</sup>

האל לא-נודע ונודע כאחת. מסתתר ומגלה עצמו באחת, כך בשיר "יוון":

מדי יום, אך כפלא, למען האדם,  
עוטה אלוהים שלמה.  
ופניו מסתרות מפני ההכרה  
ומכסות את האוויר באמנות.<sup>274</sup>

ובדומה לכך בשיר "מהו אלוהים":

מהו אלוהים? לא נודע, אך  
מלאו פני השמים  
סגולותיו. כי הברקים  
חרון אל הם.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> שם, עמ' 18

<sup>274</sup> שם, עמ' 125

<sup>275</sup> שם, עמ' 127

תופעות הטבע עצמן מופיעות בעבור הלדרלין כהתגלויותיו של האל המסתתר. וכך באופן פרדוקסאלי לכאורה האל גם לא נתפס וגם נתפס. הוא מכסה את השמים באמנות, שהיא מעין תמונת ישותו אך לא עצם הווייתו. אל עצם הווייתו ניתן להגיע כפי שראינו, רק דרך השתיקה. וכך תפקיד המשורר "בימים של מחסור" הוא לגלות את הנסתר דרך השירה:

ומה שקרה קודם בלי שהורגש,  
הנה עתה נתגלה,  
והם שעבדו את אדמתנו בפנים שוחקות,  
בדמות עבדים, עכשיו נודע מי הם:  
החיים-מכל-חי, כוחות האלים.

אתה שואל להם? בשיר רוזם נושבת...<sup>276</sup>

תפקיד חשוב אם כן בשירת הלדרלין לשתיקה. אבל לא רק לשתיקה במובנה הצר, אלא לכל מה שאינו מילה: למרווחים, לצורות, לאותו אמצע שבין הדברים המדוברים. אוטו לורנץ כותב על שירת הלדרלין כך "מתקיים הניסיון, להפוך את המקומות הריקים, את הצורות נטולות השפה של הטקסט השירי, למדיום של הבלתי ניתן לתיאור".<sup>277</sup> השירה היא תנועה מתמדת בין דיבור לשתיקה.

גם כאן ניתן לראות את הקרבה הגדולה של צלאן לשירת הלדרלין, אך בו-זמנית גם את השוני. אם נחזור לתמונת העלמות של האלים, והמפנה המיוחל דרך המעבר של חצות הלילה שתואר, שיא החשכה והריחוק, המוביל להופעתם מחדש, ניתן לומר שהלדרלין נמצא עדיין במורד, בדרך לשיא החשכה, בעוד שצלאן חווה את עצמו כזה שחצה את הלילה האפל של האנושות ומתחיל לחזות באור. בהקשר זה כדאי לציין את השירים "פעם" ו"דבר גם אתה" שהובאו בפרק הקודם. הלדרלין כזה שיוורד במדרון חווה עדיין בחזקה את העולם הישן ש"מאחוריו". השירה מחפשת אחר "עקבות האלים". צלאן השיל מעליו במעבר דרך קוף המחט של השואה את שאריות האחיזה ב"ישן" ומצליח לחוות, מתוך הכאב הנורא, תחילתה של התמרה, של אנושיות חדשה. שירתו, מביאה, בנקודות מסוימות, למשל בשיר "פעם", מפגש ממשי, עם

<sup>276</sup> שם, עמ' 30

<sup>277</sup> Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin - Rilke - Celan*, Vadenhoeck & Ruprechtv., Göttingen 1989. S.29.



האלוהי. במובן זה ניתן לראות הבדל מהותי גם בין היידגר לצלאן. היידגר לא ראה במלחמת העולם השנייה והשוואה שלב משמעותי בהתפתחות התודעה האנושית, אלא רק פועל יוצא של תודעה שהתפתחה כבר קודם לכן.<sup>278</sup> אצל צלאן, דרך השירה, משתקפת חציית סף, מעבר דרך ה"אין" המוחלט, אישית ותרבותית: היהפכות ל"חוט" וקימה לתחיה בתהליך של אינדיבידואציה.

בעוד שאצל הלדרלין ניתן לראות יסודות של האלם, החוזרים את שירתו ביחוד דרך מוטיב השתיקה, צלאן יוצר כבר מה שניתן לכנות "פואטיקה של שלילה", המבוססת בעיקרה על מושג ה"אין". המרווחים והשתיקות כמו גוברים בהדרגה על השירה שלו והופכים להיות יותר ויותר דומיננטיים ביחס ליסודות הטקסטואליים המילוליים. תהליך זה של היאלמות השיר, עליו מדבר צלאן עצמו בנאום "המרידיאן" שלו, גובר בהדרגה: שיריו המאוחרים<sup>279</sup> הופכים מצומצמים, מרוכזים, עם נטייה למילה הבודדת. מרווחי השתיקה הריקים שבין המילים גדלים, עד לסף ביטולו של השיר.

## **6.2. רילקה – צלאן**

ריינר מריה רילקה הוא המשורר שהשפיע ביותר על צלאן בתחילת דרכו. עקבות השפעה זו ניתנים לקריאה בשיריו המוקדמים של לפני המלחמה, בגודש התמונטי-צלילי ובמבנים הריתמיים המחורזים והסדורים. דרך תקופת עבודת הכפייה ואבדן הוריו בשואה, משתחרר צלאן מהשפעה זו ויוצר בהדרגה בתקופה שאחרי המלחמה את קולו האישי (ראה חלפן עמ' 65 ו-99).<sup>280</sup> אך, כפי שאנסה להראות בדברים הבאים, הקשר, ואולי הקשר ההופכי, לשירת רילקה נשמר.

---

<sup>278</sup> טימותי קלרק, מרטין היידגר מבוא, עמ' 51-55.  
<sup>279</sup> ראה ספריו המאוחרים שמשות-חוט (1968), כורח-אור (1970), חלק-שלג (1971) וחווה-זמן (1976).  
<sup>280</sup> Israel Halfan, Paul Celan, Eine Biographie seiner Jugend, S. 65 und 99.

## התמורה מהנראה ללא נראה

בחר בתמורה. הו היה נאמן לשלהבת  
שחומק בה ממך מן דבר הזוהר מתמורות;  
אותה רוח בוראת, מתכנת הארץ, אוהבת  
מכל את נקודת המפנה בתנופת הצורות.<sup>281</sup>

בבית זה הלקוח מסונטה 12 מ"הסונטות לאורפאוס", מצביע רילקה על יסוד מרכזי בתפיסת ההווה שלו, ומרמז על העיקרון הפואטי המרכזי שבשירתו: התמורה. הוויה היא תמורה, ו"שירה היא הוויה"<sup>282</sup> כפי שהוא כותב בסונטה השלישית. "הרוח הבוראת", הוא כותב, "אוהבת מכל את נקודת המפנה בתנופת הצורות". לא את הצורות המוגמרות, המביאות סגירות וקשיות, כי אם את נקודת ההתהוות ממנה נולדות הצורות. האדם הוציא את עצמו מתוך הווייה חיה ונושמת זו, ויצר לעצמו עולם סגור, המעמיד אותו מחוץ לדברים:

בכל עיניה הבריאה רואה  
את הפתוח, רק עינינו-אנו  
כמו מהופכות סוגרות סביב-סביב כמלכודות  
על פתח היציאה.<sup>283</sup>

רילקה מתאר כאן למעשה שתי תודעות, השונות מהותית זו מזו: תודעת הבריאה, ה"רואה את הפתוח", (ראה בהקשר זה גם "הפתוח" של הלדרלין) ותודעת האדם, שענינו "סוגרות סביב-סביב כמלכודות על פתח היציאה". האדם יצר תודעת פירוד, הוא מחלק את הממשות האחת, הנושמת, לשניים, לאדם ועולם. על המשורר והשירה להכיל מחדש את הווייה כולה. במכתב אל ויטולד הולביץ', מתרגם האלגיות לפולנית, הוא כותב: "המוות הוא אותו צד של החיים המופנה מאתנו והלאה ואינו מואר על-ידינו; שומה עלינו לכלכל אותה מודעות מוגדלת של קיומנו, שביתה בשתי הרשויות הלא-תחומות

---

<sup>281</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עם עובד, תל-אביב 2007, עמ' 48

<sup>282</sup> שם, עמ' 11

<sup>283</sup> ריינר מריה רילקה, *אלגיות דואיני*, תרגום שמעון זנדבנק, הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 1999, עמ' 35

ושתייהן כאחת זנות אותה מתוך מלאי שאינו נדלה".<sup>284</sup> עלינו להתגבר על הדיכוטומיה של חיים ומוות, לקחת את המוות פנימה כחלק מהשלם של ההווה, בדברו על אורפיאוס הוא כותב:

וכי מכאן הוא? לא, רחב ידיים  
צמח טבעו משתי הרשויות.  
מי שידע שורשי ערבות הנחל,  
יטיב יותר את ענפיהן לקשות.<sup>285</sup>

תהליך זה של פיצול תודעתי-הווייתי הולך ותופס תאוצה, לפי רילקה, עם התפתחות הטכנולוגיה, "המכונה", המובילה לכיליון הדברים. באותו מכתב להולביץ' הוא כותב: "פעולה זו נתמכת ונדחפת מוזרות על-ידי כליונם של דברים רבים כל-כך מאלה הנראים לעין, אשר שוב אין מחליפים אותם באחרים. עוד לסבינו הייתה משמעותם של דברים כגון "בית", "באר", מגדל שבסמוך או אף בגד או מעיל שלהם עצמם רבה לאין ערוך יותר וקרובה לאין ערוך יותר. כמעט ולא היה חפץ של מילא תפקיד של כלי, שבו מצאו ואליו יצקו דברים אנושיים. עתה נדחפים מכיוון אמריקה דברים ריקים, אדישים, דברים מדומים, חיים לכאורה"<sup>286</sup>:

כל מה שהושג מאימת עליו המכונה,  
הנושאת את ראשה אל הרוח במקום לציית.<sup>287</sup>

וכאן נכנסת השירה ותפקידה הגדול, לפי רילקה, ביחס לדברים. שירתו של רילקה מכונה לפעמים גם "שירת הדברים". המשורר לפי רילקה צריך לפנות את עצמו ולתת לדברים עצמם לדבר. כבסיס לשיר מוצב אובייקט מסוים כנקודת מוצא לתיאור השירי. רילקה לא מגביל את עצמו במובן הצר לתיאור ראליסטי, אלא מנסה כאילו לדלות מתוך האובייקט

---

<sup>284</sup> עדה ברודסקי, ריינר מריה רילקה, דרכו של משורר, כרמל, ירושלים 1994 כרך ב' עמ' 527

<sup>285</sup> ריינר מריה רילקה, הסוגנות לאורפאוס, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 14

<sup>286</sup> שם, עמ' 527

<sup>287</sup> שם, עמ' 46

מציאות נסתרת, סמויה מעין, הקושרת אותו גם עם עולמו הפנימי של המתבונן.<sup>288</sup> כיוון פואטי זה מופיע למשל בשירו

של רילקה "טורסו ארכאי של אפולו":

אנחנו לא ידענו את ראשו  
האגדי שתפוחי עינים  
בו הבשילו. אבל עדיין  
גופו בוער כנר, ומבטו

דולק שם עוד, ורק כמו הוכחה.  
ולא, כיצד היו קשתות חזהו  
מכות אותך בסנוורים, ...

הלא גוש אבן, גוף ונעווה,  
היה מוטל אז לעיניך  
מתחת למפולת הכתפיים<sup>289</sup>

השיר מתחיל מעמידה מתבוננת בפסל של אפולו, בו הידיים הראש והרגליים חסרות. ההתבוננות בדבר הקונקרטי מסיבה את המבט דווקא אל מה שחסר, שכמו הופנם אל תוך הפסל. מה שנמצא חיצונית זה "גוש אבן, גוף ונעווה", אך המתבונן רואה לנגד עיניו את מה שלא נמצא, המשווה לפסל את יופיו: "ראשו האגדי, שתפוחי עיניים בו הבשילו". "כלומר", לדברי זנדבנק, "מה שכל כך מרשים ביצירה האמנותית, הוא הצד הרוחני המופנם שלה, ולא הצד הפיזי החיצוני".<sup>290</sup> עולה מכך ש"שירת הדברים של רילקה אינה מנסה לתאר ולומר את הדברים בצורתם החיצוני-פיסית בלבד אלא להתחבר דרך המבט אל מה שרילקה קרא חלל-פנים-עולם.<sup>291</sup> לדברים יש מעין חלל פנימי, המשותף, באופן פוטנציאלי, גם לנפש האדם. את חלל-פנים-עולם זה מחפש המשורר לחשוף דרך שירתו. חשיפה זו אפשרית משום שהנפש והדברים שותפים לאותו מרחב פנים-חוץ של העולם:

---

<sup>288</sup> שמעון זנדבנק, *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, משרד הביטחון הוצאה לאור, תל-אביב 1990, עמ' 84

<sup>289</sup> שמעון זנדבנק תרגום, *הגרזן הפורח, מבחר שירה גרמנית מודרנית*, כתר, ירושלים 1985, עמ' 40

<sup>290</sup> שמעון זנדבנק, *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, עמ' 84

<sup>291</sup> שם, עמ' 84

ברוך הרוח המלכד אותנו,  
שכן חיינו לאמיתם טמונים  
בסמל ותמונה....

... בלי דעת מקומנו,  
אנחנו פועלים מתוך זיקת  
ממש.<sup>292</sup>

המשורר פועל "מתוך זיקת ממש" כדי להתמיר את הדברים הנראים שבחוזן, לדברים לא-נראים, לשירה. רילקה כותב על כך באותו מכתב מצוטט להולביץ': "הטבע, הדברים שאנחנו מתהלכים עמם, ומשתמשים בהם, הם דברים ארעיים וצפויים לכליה; אבל כל עוד אנחנו כאן הם שלנו, הם קנייננו ורעינו, שותפים בידיעה של מצוקתנו ושמחתנו, כדרך שהיו בני סודם של אבותינו. על-כן לא זו בלבד שאל לנו להטיל דופי בדברים שבכאן או לזלזל בהם, כי אם דווקא מפאת הארעיות שהם מחלקים אתנו, עלינו להחזיק בהם מתוך הבנה נפעמת ולהתמיר אותם. להתמיר? כן, כי משימתנו היא להטביע בתוכנו את הארץ החולפת, הרופפת הזאת בדרך כה עמוקה וכה עזת רגש, עד שהיא חוזרת וקמה בתוכנו תקומה "בלתי-נראית". אנו הדבורים של הבלתי נראה .... הננו, נשוב ונדגיש את הדבר, מתמירים אלה של הארץ; כל ישותנו, כל ההמראות והנפילות של אהבתנו, מכשירות אותנו לתפקיד זה (אשר בצידו לא קיימת, למעשה, כל משימה עיקרית אחרת)".<sup>293</sup> מחשבות אלו מנוסחות באופן שירי באלגיה התשיעית:

אלא מפני שלהיות פה זה הרבה, ומפני שכל  
מה שכאן, מסתבר, זקוק לנו, כל המתפוגג הזה,  
הנוגע לנו באופן מוזר. ...  
... כי לא אדמה מלוא החופן, אדמה אין אומר,  
מביא אתו הנווד ממורד ההר אל הגיא, אלא  
מילה שכבש לו, טהורה, את פריחת הערב  
הצהוב וכחול. אולי אנחנו פה כדי לומר ...  
לומר את הדברים בכל מאודם, כדרך שהם עצמם  
לא חשבו מעודם להיות. ...

<sup>292</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 20  
<sup>293</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 528

...הם תולים בנו בני החלוף מכולם, תקווה שנושיע אותם.

רוצים שנמיר אותם עד אין קץ בלבנו הלא-נראה  
לכלל הו לכלל עצמנו! ונהיה אשר נהיה.

אדמה, הלא זה מה שבקשת: לקום אי-נראית

בתוכנו? – לא זה חלומך:

להיות יום אחד אי-נראית? – אדמה! אי-נראית!

מהו צווח המפגיע עם לא התמורה?<sup>294</sup>

ההתמרה של המשורר מאפשרת לדברים החולפים לא רק להשתמר, רילקה לא מדבר כאן על "הנצחת החולף", אלא להוות את עצמם דרכו, כפי שלא יכולים היו להוות עצמם מתוך ודרך עצמם כמציאות חיצונית וחולפת. המשורר חושף בדברים, ולהם, דרך התחברות "עזת רגש", את הוויית הפנים שלהם, הפתוחה. הוא קורא לדברים בשמות, כמו אדם הראשון, ובכך מאפשר להם להיות הם עצמם. זוהי בקשתם של הדברים וזוהי בקשתה של האדמה: התמרה מ"חוי" ל"פנים", מנראה ללא-נראה. המשורר מאפשר לדברים ההולכים ונעלמים מהעולם להמשיך להוות. כמו דבורה הוא מלקט את צוף ההוויה הארצית כדי להפכו לדבש, לשירה.

רילקה מהווה, כמו שנאמר, את ההשפעה השירית החשובה ביותר על צלאן הצעיר. בחינה של היחס ביניהם, מתוך הדברים שנאמרו כאן לגבי שירתו של רילקה, מראה ששאלות היסוד של שירת רילקה: ההוויה כתנועה וההתמרה, והשירה כהוויה, מהוות שאלות מרכזיות גם אצל צלאן, אך יחסו אליהן שונה בתכלית. אם אצל רילקה המוקד של ההתמרה הוא מהנראה אל הלא-נראה, אצל צלאן התהליך הוא הפוך: מהלא-נראה אל הנראה. פואטיקת השלילה שהוא מפתח מנסה להביא לידי הנכחה את הבלתי ניתן להנכחה. כך מטרתה של "המילה" בשיר "במפתח מתחלף" לחדור אל "הבית בו מנשב השלג הלא-אמור", כדי להפכו לאמור, לדבר אותו.<sup>295</sup>

ההתמרה אצל צלאן קשורה בראש ובראשונה להתמרת ישות, ורק לאחר מכן לשירה. החיים מועמדים מעל השירה, בעוד שאצל רילקה השירה היא במובן מסוים הספירה היחידה שהתמרה אפשרית בה. העולם אצל רילקה מותמר דרך השירה,

<sup>294</sup> ריינר מריה רילקה, אלגיות דואיני, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 39-41

<sup>295</sup> ראה פרקים 2.1, ו-3.3

אך בלי שהמשורר מתמיר את עצמו לשם כך. אצל צלאן האדם חייב להפוך ל"חוט", קודם שיוכל "הכוכב לרדת". במובן זה ניתן לומר, בעקבות הורסט נוימן, שהמוטיב העיקרי בשירת צלאן הוא אתי ולא פואטי.<sup>296</sup> בעוד שאצל רילקה השיר מכוון קודם לכל אל עצמו, או כפי שזנדבנק מנסח זאת בסוף-דבר לתרגומו לסונטות לאופיאוס, "הוא סגור בעצמו ומספיק לעצמו ממש כמו יצירה מוסיקלית או ציור מופשט".<sup>297</sup>

דבר נוסף שכדאי לשים אליו לב בהקשר זה הוא תפיסת השלם של רילקה ביחס לזו של צלאן. רילקה חי בתחושה של העלמות הדברים, בעולם, שכמו אצל הלדרלין, נמצא בתהליך של החשכה הולכת וגוברת. ניתן לדבר באופן מאוד כללי על הלך נפש פסימי (להבדיל מהלדרלין שרואה את החשכה כחלק מתהליך התפתחותי גדול שבסופו יגיע מחדש האור). הוא לוקח אמנם פנימה את המוות, אך מסרב לקחת פנימה את "המכונה", סמל הקדמה וההרס. צלאן כזה שחצה דרך ההרס הגדול, מכיל לתוך האחדות גם את "הצל", ומאפשר לו, כפי שהראיתי בפרק הקודם, להפוך לחלק הכרחי בתהליך ההתמרה. ההתמרה אינה רק שחרור מן הסופיות בעבורו, כי אם הולדת אניות דרך המוות.

### שתיקה והעלמות

המעבר המתמיר מהנראה אל הלא-נראה, עליו מדבר רילקה, מצריך סוג אחר של שפה. שפה זו היא שפת הדממה, או השתיקה. ישנה מעין דממה נשמעת, המהווה את הקשב הדרוש לשמיעת דיבורם הסמוי של הדברים. כך בסונטה העשירית בחלק השני של ה"סונטות לאורפיאוס", רילקה כותב:

אך לנו היש עוד קסום, והוא עוד גואה  
מאלף מבוע. משחק של כוחות טהורים  
לא יגע במ אלא הקד משתאה.

עוד כלות המילים במקום שאין לו מילה...  
והמוסיקה שוב מנדבך אבנים רועדות  
בונה בחלל שאין-לו-שימוש את זבולה.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Peter Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, S. 41.

<sup>297</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפיאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 69

<sup>298</sup> שם, עמ' 46

המרחב הפנימי של היש", שבו מתרחש ה"משחק של כוחות טהורים", הוא "מקום שאין לו מילה".

העמידה בתוך ה"יש" היא עמידה נטולת מילים. הווייה טהורה שרק המוסיקה יכולה לבנות בה את "זבולה". אבל חלל זה "אין-לו-שימוש", הווה אומר, הוא לא פונקציונאלי, כי אם חלל של אמנות טהורה.

החיפוש אחר שפה זו של שתיקה מוביל את רילקה אל דימוי הדגים בסונטה עשרים של החלק השני:

דגים אילמים הם... היו שסברו. האמנם?  
אולי יש בסוף מקום שמה שהייתה יכולה  
להיות שפתם, מדוברת שם בלי הדגים?<sup>299</sup>

רילקה מתאר כאן את האילמות כשפה אפשרית. מה שנראה לנו דומם כאן, "הדברים", יכול להתגלות במקום אחר כמדבר. ה"מקום" הזה שרילקה מדבר עליו פעם אחר פעם, קשור לאותו "חלל-פנים-עולם" בו מתרחשת השירה ואליו היא מובילה. שירה במובן זה היא שפת הדברים האילמים. היא מדברת את שפת הדגים "בלי הדגים" עצמם, בקיומם הפיסי. הצד האחר הוא הקשב ההכרחי לשם מימושה של השירה. גם קשב זה הוא דממה, שרק דרכה יכולה השירה לפעול את פעולתה הממשית בעולם. זהו המוטיב המרכזי בסונטה הראשונה:

ועץ זינק. זינוק טהור לעבר!  
אורפיאוס שר! באוזן עץ תלול!  
הייתה דממה, והדממה דובבת  
ראשית ורמז וגלגול.

חיות של שקט גחו ממאורו  
היער הצלול שנתפתח;  
ולא מרוב ערמה ולא מרוב  
אימה היו מסוגרות כל כך,

אלא מקשב. קול צניפה וילל  
היה בתוך נפשן כמו בטל.

---

<sup>299</sup> שם, עמ' 56



ובאותו מקום שלא היה

אלא מפלט אפל פעור לבלוע  
כל זאת – בנית אז מקדש גבוה:  
בתוך האוזן הכרויה.<sup>300</sup>

השירה של אורפיאוס, הנגן המיתולוגי, נקלטת לתוך הדממה שמעוררת גם את מקור הדברים, ה"ראשית", וגם את השתנויותיהם, ה"גלגול" (במקור הגרמני: *Wandelung*, תמורה, שינוי). זו אם כן דממה פעילה, מאפשרת התהוות. החיות, שלפי המיתוס היו קרבות לשמוע את נגינתו של אורפיאוס, מתוארות כאן כ"חיות של שקט". החיה מופיעה בשירת רילקה כהיפוכה של "המכונה", היא פתוחה להווייה, נטולת תודעת מוות, שהיא גם תודעה של עצמיותה הצרה.<sup>301</sup> "חיות שקט" אלו מביאות אל שירתו של אורפיאוס "קשב", מרחב פתוח, "אוזן כרויה", שבה יכולה שירתו לבנות "מקדש גבוה". המקדש בתוך הדממה של הקשב הוא המרחב האולטימטיבי של השיר. הדממה אם כך משותפת גם לשיר וגם למרחב אליו מהדהד השיר. בסונטה הראשונה של החלק השני מופיע החילוף שבין פנים לחוץ כנשימת הווייה:

נשימה, שיר סמוי! חלל עולם מוחלף בלי-הרף  
עם הוויית חי.<sup>302</sup>

הווייה ונשימה מקבילות בשירת רילקה. "כאן / הכל ריחוק, ואילו שם היה הכל / נשימה",<sup>303</sup> הוא כותב באלגיה השמינית. "חלל-פנים-חוץ" הוא חלל נושם, הוא החילוף הבלתי פוסק בין אדם לעולם. ונשימה זו היא "שיר סמוי", המתקיים באופן נסתר דרך כל הדברים. "שירה היא הווייה", הוא כותב בסונטה השלישית, שצותתה כבר, וממשיך,

<sup>300</sup> שם, עמ' 9

<sup>301</sup> ריינר מריה רילקה, אלגיות דואיני, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 36

<sup>302</sup> ריינר מריה רילקה, הסונטות לאורפאוס, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 37

<sup>303</sup> ריינר מריה רילקה, אלגיות דואיני, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 37

"שירת אמת היא הבל-פה אחר. / היא הבל כלום. משב באל. רוח."<sup>304</sup> מרחב דומם זה של נשימה מבקש גם מהמשורר לדומם את עצמו, להעלם. המשורר כמו מגיע למצוי ייעודו דרך התאחדותו עם ההוויה, עד לכדי מחיקת שמו. כך מסתיימת הסונטה האחרונה במחזור, סונטה עשרים ותשע של החלק השני:

ואם מאדמות שמך נמחק,  
אמור לאדמה: אני זורם.  
למים החופזים: אני הויה.<sup>305</sup>

מוטיב זה של העלמות, "מחיקת השם", מתקשר לתפיסתו של רילקה את מקומו של המשורר ביחס לדברים. המשורר צריך להשיג את עצמו לאחור ולאפשר לדברים עצמם לדבר. במכתב שכתב סמוך למותו למשורר הצרפתי ז'יל סופרוויל, כותב רילקה: "כמעט כל אחד מדגיש יותר מדי, ומתוך כך משאיר את טביעת אצבעותיו הנלהבת בחומר; זה מעיד, כביכול, על כוחו. אבל מה שמעיד על כוח גדול יותר הוא לדעת, בבוא העת, לכתוב כאילו היית שום-איש".<sup>306</sup> ("שום-איש" בגרמנית: Niemand) רילקה מכוון כאן לכתיבה מהמקום הלא פרסונאלי, מהמקום שבו התודעה הרגילה, המצומצמת נסוגה ומפנה עצמה לתודעת רחבה נטולת גבולות. לתודעת שום-איש כזו מתייחס היידגר בדברו על המפגש עם הוויית ה"אין" דרך ה-Angst: "לכן ביסודו של דבר אין "לך" ו"לי" ... אלא "מישהו". רק האדם הטהור ... נותר שם".<sup>307</sup> מוטיב השום-איש חוזר על עצמו פעם נוספת בכתובת המצבה שחיבר רילקה לעצמו והורה לכתבה על מצבתו:

ורד, הו סתירה טהורה, העונג  
להיות שנתו של שום-איש מתחת לכל-כך הרבה  
עפעפיים.<sup>308</sup>

---

<sup>304</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 11  
<sup>305</sup> שם, עמ' 65  
<sup>306</sup> שם, "סוף דבר", עמ' 70  
<sup>307</sup> ראה פרק 2.3  
<sup>308</sup> ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, "סוף דבר", תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 70

ניתן לראות קשר בין מוטיב הדממה והשתיקה אצל רילקה, לבין פואטיקת השלייה של צלאן. המרחב הפתוח הנושם, אותו מרחב של קשב אליו מכוון רילקה, מופיע אצל צלאן כ"אין", המאפשר בשיר "מנדרולה" את התגלותו של "המלך". ה"אין" של צלאן מקביל במובנים רבים ל"פתוח" של הלדרלין ול"דממה" של רילקה, לאותה הווייה אמצע נושמת המאפשרת מפגש. אם זאת אצל צלאן ניתן לראות מעין העמקה וחידוד של הווייה פתוחה זו על-ידי הכנסת הניגוד שבין שני מובני ה"אין" עליהם דיברתי בפרק השלישי.

מושג ה-Niemand של רילקה מעמיק את הקשריו בשירת צלאן. צלאן כפי שראינו בשיר "תהלים",<sup>309</sup> משתמש בו בו-זמנית בשני מובנים הופכיים: כפרסוניפיקציה של ה"אין" האלוהי, וכביטוי של שלייה. היבט נוסף וחשוב להבנת ההבדל בשימוש במושג ה-Niemand אצל שני המשוררים מתמצה בכך שאצל רילקה ה-Niemand מתייחס בראש והראשונה למשורר עצמו, בעוד שאצל צלאן ה-Niemand מופיע יותר כמושא ההתייחסות, "האחר" הפתוח אליו פונה הדובר: "הוא אחד, הוא אף אחד, הוא אף-לא-אחד, הוא את".<sup>310</sup> המעבר הזה מהעיסוק ב"אני", גם אם באני הלא-פרסונאלי נוסח רילקה, לפניה אל "האחר", משקף את היחס שדיברתי עליו למעלה בין הפואטי לאתי, שהוא עוד אחד מסממניה של אותה חציית סף אליה מכוונת שירת צלאן. זה גם המעבר מצלאן הצעיר של שנות המלחמה, המבקש במכתב לרות לנקר להדפיס את שיריו ללא שם מחבר<sup>311</sup>, לצלאן המאוחר, המעביר את הדגש של הדיבור אל נמען.<sup>312</sup>

"השיר", אומר צלאן בנאום המרידיאן שלו, "מראה, אין לטעות בכך, נטייה עזה להיאלמות ... השיר מכריז על קיומו בשולי עצמו, כדי שיוכל להתקיים, הוא קורא עצמו ומחזיר עצמו בלי הרף מן הכבר-לא שלו אל העדיין שלו".<sup>313</sup> השיר במובן זה נמצא באותה תנועה תמידית בין היווצרות וקמילה. הוא חייב לסגת תמידית מה"כבר-לא שלו", אותו חלק בו שהפך לעבר, שהתקשה, שהפך לקליפה, ולנוע אל "העדיין שלו", אותו יסוד שבו שהוא תמיד פוטנציאל של התהוות והתחדשות. הנטייה הזו של השיר אל האלם הנה במובן זה התנועה של המילה אל "השלג הלא אמור" בשיר "במפתח

---

<sup>309</sup> ראה פרק 4.4

<sup>310</sup> ראה פרק 4.3

<sup>311</sup> ראה פרק 2.1 הערה מס' 3

<sup>312</sup> פאול צלאן, נאום המרידיאן, סורג שפה, תרגום זנדבק, עמ' 137

<sup>313</sup> ראה מוטו לפרק הנוכחי

מתחלף", התנועה של העין אל ה"אין" ו"המלך" בשיר "מנדורלה", והתנועה של השושנה לעבר ה"אף-לא-אחד" בשיר "תהלים".

השירה של צלאן זקוקה לכן בשביל להיקרא ל"מפתח מתחלף". פענוח "סופי" של השיר על ידי הבהרת כל מרכיביו, אינו מביא אותנו אל השיר עצמו, אלא רק אל עקבות תנועתו מה"כבר-לא שלו אל העדיין שלו". השיר כבר לא שם. הוא נמצא תמיד בתנועה הלאה. הוא בדרך אל "האחר" שלו, אותו הוא מחפש תמיד בשולי עצמו.

## 7. סיכום

במהלך העבודה בדקתי את המושגים Niemand ו-Nichts בשירתו של פאול צלאן, בהקשרם לתהליכי שלילה וטרנספורמציה. כפי שהראיתי צלאן מפתח פואטיקה של שלילה, המנסה לייצג את ה"יש" במונחים נגטיביים. העבודה מצביעה על המשמעויות השונות של מושג ה"אין", ועל הקשרו לתהליכי צמיחה והתמרה, מתוך התבוננות בשירתו של צלאן משלוש פרספקטיבות: הגותו של מרטין היידגר, מחקר הקבלה של גרשם שלום, ולבסוף ההקשר הפואטי שבמרכזו פרדיך הלדרלין וריינר מריה רילקה.

העבודה פותחת בניסיון לתת מעין רקע ביוגרפי שמהווה תשתית להבנת שירתו של צלאן: צלאן כזה שעבר דרך ה"אין" המוחלט של השואה מתמודד עם שאלת ה"אין" והצמיחה מתוכו בשירתו. מבואות להגותם-מחקרם של שלום והיידגר הובאו כדי ליצור יסודות קבליים ואונטולוגיים לקריאה של שירת צלאן. כפי שהראיתי גם בקבלה וגם בהגותו של היידגר, משני כיוונים שונים, מונגדים שני היבטים של שלילה: בקבלה ה"אין" האלוהי הטרנספורמטיבי מועמד אל מול "הקליפות" וה"סטרא אחרא". אצל היידגר ה"היות" כ"אין" מועמד אל מול ה"ניהיליזם".

בהמשך מודגשת מרכזיותה של מה שניתן לכנות "חציית הסף" בשירתו, כהתנסות של הרחבת ספקטרום התודעה, ומתוארים ה"פצע" וה"מפתח המתחלף" כתנאים ההכרחיים לכתיבה מתוך מצבי סף אלה. מתואר אותו מרחב התנסותי ותמטי שמהווה את התשתית להבנת מושגי השלילה בשירתו של צלאן. שאלות סף אלו נבחנו בתחילה מתוך שירתו של צלאן עצמה, כדי לפנות משם למחקר שירתו על רקע עבודתם של שלום והיידגר.

ההתבוננות במושג ה"אין" בשירתו של צלאן, לאור עבודתם של שלום והיידגר, מעלה שני דברים: ה"אין" מופיע הן כשלילת הוויה, הווה אומר, בקוטב ההרס והמוות, והן כשלילה במובנה המילולי, שמשמעותה הפנימית הפוכה: דיבור על ה"יש" במונחים של שלילה. צלאן, כפי שהראיתי בעבודה, מבקש להכיל את שני המישורים הללו, "החיובי" ו"השלילי" בתוך אחדות דינמית אחת. המפגש ביניהם, המתח שנוצר בין "היות" לשלילה, יוצר את אפשרות התמרה. כמו שניתן לדבר על ה"אין" בשני מובניו, כך ניתן לדבר גם על ה"אף-לא-אחד" בשני מובניו: האחד כשלילה של הייחודי, האחר כפרסוניפיקציה של האלוהי, כ"אחר" הפנוי-פתוח. צמצום הישות והמעבר דרך קוף המחט של ה"אין" מוביל לאינדיבידואציה. כך מעביר צלאן את הדגש בתהליך הצמצום והבריאה מהאלוהות אל האדם עצמו, שבתהליך של

צמצום עצמי מוליד מתוכו אניות חדשה ודיבור חדש. המחקר של שירת צלאן הדגיש עד כה, כפי שהראיתי, רק אחד מהיבטי השלילה הללו, ולכן לא יכול היה לתת את הפוקוס הראוי למוטיב הטרנספורמציה בשירתו.

העבודה מסתיימת בהפגשה של ההכרות שעלו מתוך התבונות בשירת צלאן לאור שלום והיידגר עם שני משוררים שלשירתם הייתה השפעה מכוננת על שירתו של צלאן: פרידריך הלדרלין וריינר מריה רילקה. נבחנה יחסה של שירתם אל שירת צלאן מנקודת המבט של פואטיקת השלילה. היאלמות ושתיקה כשפת האלים, אצל הלדרלין. דממה והעלמות כשפתו של חלל-פנים-עולם, אצל רילקה. ניתן לראות אצל שני משוררים אלה מעין נבטים לפואטיקה נגטיבית. רק אצל צלאן מבין שלושתם, כזה שחצה דרך סף האלם המוחלט של השואה, מתגבשת השירה לכלל פואטיקה של שלילה.

## 8. ביבליוגראפיה

### ספרות מקור בעברית

1. פאול צלאן, *סורג שפה*, תרגום שמעון זנדבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994.
2. פאול צלאן, *שושנת האין*, תרגום מנפרד וינקלר, ספרית הפועלים, תל-אביב 1983.
3. גרשם שלום, *פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה*, מוסד ביאליק, ירושלים 2003.
4. ישעיה תשבי, *תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י*, אקדמון, ירושלים תשכ"ח.
5. פרידריך הלדרלין, *מבחר שירים*, תרגום שמעון זנדבנק, חרגול, תל-אביב 2005.
6. ריינר מריה רילקה, *אלגיות דואינו*, תרגום שמעון זנדבנק, הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 1999.
7. ריינר מריה רילקה, *הסונטות לאורפאוס*, תרגום שמעון זנדבנק, עם עובד, תל-אביב 2007.
8. שמעון זנדבנק, תרגום, *הגרזן הפורח, מבחר שירה גרמנית מודרנית*, כתר, ירושלים 1985.

### ספרות עיון בעברית

1. ג'ורג' שטיינר, *מרטין היידגר*, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב 1988.
2. טימותי קלרק, *מרטין היידגר מבוא*, רסלינג, תל-אביב 2007.
3. פלוטינוס, *אנאדות*, מוסד ביאליק, ירושלים 1978.
4. מרה פרידריך – גאורג גלצר, *פרפר ופרח*, ניצת השחר, 2008.
5. עדה ברודסקי, ריינר מריה רילקה, *דרכו של משורר*, כרמל, ירושלים 1994.
6. שמעון זנדבנק, *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, משרד הביטחון הוצאה לאור, תל-אביב 1990.

### ספרות מקור לועזית

1. Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1986.
2. Gerschom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*: Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1957.
3. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer: Tübingen 1964.
4. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Günther Neske: Pfullingen 1959.
5. Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Vitorio Klostmann: Frankfurt a.M. 1949.
6. Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vitorio Klostmann: Frankfurt a.M., 1971

7. Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann: Frankfurt a.M., 1952

ספרות עיון לועזית

1. John Felstiner, *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press: New Haven 1995.
2. Joachim Schulze, *Celan und die Mystiker*, Bouvier: Bonn 1976.
3. Dietlind Meinecke, *Über Paul Celan*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1970.
4. Israel Chalfan, *Paul Celan, eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1983.
5. Peter Horst Neuman, *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1990.
6. Michael Eskin, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam and Celan*, Oxford University Press: Oxford 2000.
7. Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Atheneum: Frankfurt a.M. 1984.
8. James k. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger*, Johns Hopkins University Press: Maryland 2006.
9. Gerhard Buhr, *Celans Poetik*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1976.
10. Georg Michael Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Max Niemeyer: Tübingen 1977.
11. Klaus Voswinckel, *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt*, Lothar Stiehm: Heidelberg 1974.
12. Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin - Rilke - Celan*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1989.
13. Winfried Menninghaus, *Paul Celan: Magie der Form*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1980.
14. Peter Szondi, *Celan-Studien*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1972.
15. Shira Wolosky, *Language Mysticism*, Stanford University Press: California 1995.
16. Sanford Budick and Wolfgang Iser, *Languages of the Unsayable*, Columbia University Press: Oxford 1989.
17. Irene Fußl, *Geschenke an Aufmerksame*, Max Niemeyer: Tübingen 2008.



**"Nichts" and "Niemand" "Nichts" and "Niemand"  
negation and transformation in Paul Celan's poetry**

**Iftach Ben Aharon**

**Abstract**

The goal of this thesis is the exploration of the terms *Nichts* and *Niemand* in Paul Celan's poetry, in the context of negation and transformation processes. Celan, who was influenced by Martin Heidegger's philosophy and Gershom Scholem's Kabbala studies, developed negativity poetics, attempting to represent the "Being" in negative terms. By exploring the different and sometimes contradicting connotations of *Nothingness* in the context of growth and transformation processes, we review Celan's poetry from three perspectives: philosophic, mystic-religious and poetic.

We begin with laying biographic information relevant to understanding Celan's poetry, as someone who went through the absolute *Nothingness* of the Holocaust. We continue with introducing the theme of *Nothingness* in Gershom Scholem's Kabbala studies, and Martin Heidegger's philosophy.

The second chapter describes the experimental and thematic space necessary to understanding the negation concepts in Celan's poetry. It discusses the significance of *threshold crossings* in Celan's poetry, as consciousness widening experiences as well as discussing the essential conditions for writing from within threshold situations. It concentrates on the meaning and usage of the "Transcendent" concept in Celan's poetry, its essentiality to understanding the terms – *Nichts* and *Niemand* and developing negativity poetics in general.

The third chapter focuses on the question of *Nichts* and *Niemand*. the place of mystical experiences in Celan's poetry leads to the affinity between his poetry and Kabbala, specifically regarding the divine nothingness (Ayin). The chapter explores Celan's poetry's association with the *Being* (Sein) philosophy of Martin Heidegger and particularly the *Nothingness* term he developed. The term *Nichts* in Celan's poetry inspires two interpretations - the negation of being, to the ends of destruction and death, and literal negation, the representation of "Being" in negative terms. We can find the two interpretations of *Nothingness* in both the Kabbala and Martin Heidegger's philosophy. In the Kabbala, the tension between divinity as *Nothingness* and the negative and opposing forces of "Sitra Achra" is emphasized,

while Heidegger concentrates on the tension between "Being" as "Nothingness", and the existential emptiness, which he names *Nihilism*. Literary research has focused on only one of these interpretations. Understanding the two interpretations of *Nothingness* and their associations leads to a new understanding of Celan's poetry.

The fourth chapter shows how the encountering of the two opposing aspects of *Nothingness*, the tension between "Being" and negation, leads towards the possibility of transformation. The entity diminution and passage through the minuscule threshold of *Nothingness* leads to individualization.

Transformation, according to Celan, is not only growth and resurrection, but above all, it is the birth of self out of impersonality and anonymity. These processes of transformation, so essential to Celan's poetry, have not received a proper focus in studies of his poetry.

The final chapter is dedicated to examining the relation between Celan's poetry and the poetry of Friedrich Hölderlin and Rainer Maria Rilke, whose influence on his work is most noticeable. The perspective of negativity poetics is used to explore the relations between their poetry and Celan's. Seeds of negativity poetics are recognizable in both these poets' work but only Celan, as one who has passed through the absolute speechlessness of the Holocaust, has developed his poetry into negativity poetics.

**"Nicht" and "Niemand"**

**Negation and Transformation in Paul Celan's Poetry**

**By: Iftach Ben-Aharon**

**Supervised by: Dr. Julia Matveev**

**THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF THE  
REQUIRMENTS FOR THE MASTER DEGREE**

**University of Haifa**

**Faculty of Humanities**

**Department of Comparative Literature**

**November, 2011**

**"Nicht" and "Niemand"**

**Negation and Transformation in Paul Celan's Poetry**

**Iftach Ben-Aharon**

**THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF THE  
REQUIRMENTS FOR THE MASTER DEGREE**

**University of Haifa**

**Faculty of Humanities**

**Department of Comparative Literature**

**November, 2011**