'מַה שֶּׁתְּהוֹמָה מִמְּךָ':
קריאה מחודשת ב'עקבות' לדן פגיס

יעל תמיר

פתיחה

הזיכרון הוא אחד הנושאים המרכזיים שהעסיקו את חוקרי שירתו של דן פגיס לאורך השנים, על אחת כמה וכמה בכל הנוגע לשיריו העוסקים במפורש בזיכרון השואה. אומנם אין לערער על מעמדה של שירת פגיס כאחד הייצוגים האומנותיים החשובים ביותר של זיכרון השואה בעברית, אלא שקוראי שירתו ואוהביה חשים לא פעם לגונן עליה מפני אותו מעמד עצמו, בניסיון להטות קשב לפניה הנוספים, לכוחה הלירי או לחדות הבלתי רגילה שבה היא נדרשת לענייני דיומא. ובכל זאת, ברור כי העיסוק המתמיד בַּזיכרון ובעקבות שהוא מותיר בלשון השיר, הוא ממאפייניה המובהקים של השירה הזו וחיוני להבנת מהלכיה הפואטיים.

המאמר הנוכחי, הבוחן את מקומו של סיפור מגדל בבל בשיר 'עקבות',[1] מצטרף אפוא למחקרים הקודמים העוסקים בהיבטים שונים של הזיכרון ביצירתו של פגיס, וממשיך את הדיון באחת היצירות החשובות שכתב. הקריאה שאציע בשיר 'עקבות' מושתתת על הזיקות הטקסטואליות בין

* מאמר זה מבוסס על חלקים מתוך עבודת מוסמך שנכתבה בהנחייתה של ד"ר תמר הס. תודתי נתונה לד"ר הס על הליווי הנדיר בכל עת, ולאודי גור על עזרתו הרבה בתהליך הכתיבה. ולד"ר דינה ברדיצ'בסקי, פרופ' סדרה דיקובן־אזרחי, פרופ' אריאל הירשפלד פרופ' גלית חזן־רוקם ופרופ' אילנה פרדס – על שקראו גרסאות מוקדמות והעירו בחכמה.

1 ד' פגיס: כל השירים, ירושלים תשנ"ב, עמ' 141–146. כל הציטוטים להלן מתוך השיר 'עקבות' לקוחים ממהדורה זו.

[מחקרי ירושלים בספרות עברית, לא (תש"ף), עמ' 489-518]

השיר לבין הפיוט של יניי המצוטט בראשו כמוטו, פיוט אשר נועד ללוות את קריאת סיפור מגדל בבל בבית הכנסת.[2] בקריאתי זו אני מבקשת להתחקות אחר האופנים שבהם חומרי הבנייה הפואטיים של יניי, משורר ארץ ישראלי בן המאה החמישית–השישית, משמשים את פגיס בתיאור נפילתו של הדובר בשיר 'עקבות' מהשמיים לארץ.

השיר 'עקבות' ראה אור בקובץ 'גלגול',[3] המסמן בקרב חוקרי שירתו של פגיס את תחילת עיסוקו המפורש בשואה – בשל השירים המכונסים בשער ששמו 'קרון חתום' והשיר הארוך 'עקבות', אשר פורסם בשער נפרד. 'עקבות', הגם שהוא עוסק במובהק בזיכרון השואה, שונה באופן ניכר משירי 'קרון חתום' בהיקפו ובסגנונו.

למעשה 'עקבות' יוצא דופן בשירת פגיס ככלל. הוא חורג באורכו מגבולות השיר הלירי הקצר שאפיין את שירת פגיס עד אותה נקודה, והוא גם נבדל בבירור משירים ארוכים ומאוחרים יותר כדוגמת 'מוח' ואפילו 'רוח מכיוונים משתנים', הבנויים על חלוקה סדורה ליחידות שיריות נפרדות זו מזו. כך למשל השיר הארוך הנוסף שכונס בקובץ 'גלגול', 'שנים־עשר פנים של אזמרגד', עשוי 12 יחידות שיריות קצרות וגבישיות,[4] ולעומתן נראה המבנה של השיר 'עקבות' – המבוסס כפי שאַראה בהמשך על לשונה הציורית של הסערה – כפרוץ לכל רוח.

2 מחזור פיוטי רבי יניי לתורה ולמועדים, א, מהדורת צ"מ רבינוביץ, ירושלים תשמ"ה, עמ' 107–120. מספר חוקרים כבר דנו בקשרים הבין־טקסטואליים בין פגיס ליניי. דיקובן־אזרחי וזירלר התמקדו שתיהן בחלקו השמיני של הפיוט אשר מתוכו לקוחות שורות המוטו, ושסיפור מגדל בבל אינו מוזכר בו למעשה. ראו: S. Dekoven-Ezrahi, 'Dan Pagis – Out of Line: A Poetics of Decomposition', *Prooftexts*, 10 (1990), pp. 335-363; W. Zierler, 'Footprints, Traces, Remnants: The Operations of Memory in Dan Pagis' "Aqebot"', *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish life and Thought*, 41 (1992), pp. 316-333. חבר היה הראשון שהצביע על הקשר בין הרמיזה לסיפור מגדל בבל בשיר 'עקבות' ובין העובדה שהקדושתא של יניי שמתוכה לקוח המוטו לשיר ליוותה את קריאתו של סיפור מגדל בבל בבית הכנסת. ראו: ח' חבר, '"משמים לשמי השמים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס', הנ"ל (עורך), דן פגיס: מחקרים ותעודות, ירושלים תשע"ו, עמ' 190–191.

3 ד' פגיס, גלגול: שירים, רמת גן 1970.

4 לדיון נרחב בצורתו של האזמרגד בשיר ראו: א' הירשפלד, '"כתיבת סוד על דרך האמת": על צורה ומשמעות ב"שנים־עשר פנים של אזמרגד" לדן פגיס', מחקרי ירושלים בספרות עברית, י–יא (תשמ"ח), עמ' 137–151.

אולם השיר 'עקבות' הולך בגדולות לא רק ברוחב היריעה אלא גם בנושאים שאליהם הוא נדרש, בשאלות שהוא מעלה ובחומרים הלשוניים שהוא מזמן לשם כך. מהלכיו של הזיכרון חודרים בשיר אל עומק השפה העברית על מטעניה ההיסטוריים והתרבותיים, מעומתים עם סיפוריה המכוננים של התרבות העברית בארץ, ומעמידים לבחינה מחודשת את אמצעי הזיכרון של הלשון עצמה.

די בקריאה חטופה של השיר 'עקבות' על מנת להבחין בעושרו האינטרטקסטואלי, אך אין בכך משום הסבר לכוחו הפואטי. אופי הזיקות הנוצרות בין מקורותיו הטקסטואליים של השיר, ולא ריבוי המקורות כשהוא לעצמו, הוא המוביל ליצירתה של שפת זיכרון חדשה – אף על פי ששפה זו ניזונה משכבות שכבות של טקסטים קודמים, ואף כי הללו אצורים בה בחוש ובצליל, הרבה מעבר להוראתם הלשונית. בקריאה שאציע כאן אתמקד כאמור בזיקות העשויות להתגלות רק עם הכניסה לבניין ההקשרים הטקסטואליים בפיוטו של יניי.

שיבה מאוחרת אל העברית

הקובץ 'גלגול', שיצא לאור בשנת 1970, סימן כאמור נקודת מפנה ביצירתו של פגיס, מפאת העיסוק המפורש של כמה משיריו בשואה. פרסומם של אחדים מן השירים בפרוזה בקבצים 'מלים נרדפות' (1982) ו'שירים אחרונים' (1987), ועוד יותר מכך של פרקי הפרוזה האוטוביוגרפיים 'אבא' (1991), חיזק לימים את הרושם שיצירתו של פגיס נעה עם השנים לעבר הביוגרפי. אומנם מדובר בנקודות ציון משמעותיות ששינו את האופן שבו אנחנו קוראים את שירת פגיס כולה, ואולם דומה כי מיקומן ברצף אחד של התפתחות כביכול הביא עם הזמן להחמצת כמה מגילוייו האישיים ביותר של הזיכרון דווקא בשירה שקדמה לקובץ 'גלגול', ולטשטוש ההבדל שבין עצם העיסוק בשואה ובייצוגיה לבין כתיבה בעלת מאפיינים אוטוביוגרפיים.[5]

5 איני הראשונה להתייחס לנקודה זו. יעקבי ביקשה לחדד את ההבחנה בין העיסוק התמטי בשואה ובין הזיכרונות הביוגרפיים האישיים במאמרה העוסק בשירים מתוך 'גלגול'. ראו: T. Yacobi, 'Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis', *Poetics Today*, 26 (2005), pp. 209-255. גלוזמן דן במשמעויות הפואטיות

במאמר זה אקרא את השיר 'עקבות' בהקשר שונה במקצת מן ההקשר המיידי שבו הוא נקרא עד כה. השיר לא ייבחן לצד השירים מתוך הקובץ 'גלגול' העוסקים במפורש בשואה וסמליה, כי אם דווקא על רקע קובץ השירים 'שהות מאוחרת',[6] שקדם ל'גלגול', ושנותר במידת מה – לפחות בדיון שעניינו הזיכרון בשירת פגיס – בצילו.

שירת פגיס עוסקת ללא הרף באמצעֵי הייצוג שלה עצמה. הקובץ 'שהות מאוחרת', קובץ שיריו השני של פגיס, מציע בחינה נוקבת של הנורמות הפואטיות, של אפשרויות הדיבור הלירי וכן של יחסי הגומלין בין השירה הלירית ובין הזיכרונות האצורים בה.[7] בתוך כך קובץ השירים הזה שואב, כפי שנרמז משמו, מתוך המסורת הספרותית של השיבה המאוחרת, ומבקש לספר סיפור אחר תחתיה, כזה שאין לספרו כמדומה אלא בשירה. מצד אחד לרבים משירי הקובץ הזה זיקה לסיפורים מן המקרא, התלמוד וספרות העולם, ומן הצד האחר החזרה השירית, ההופכת לדומיננטית יותר ויותר לאורך הקובץ, משבשת לכאורה כל ניסיון ליצור רצף נרטיבי שיש לו התחלה, אמצע וסוף.[8]

השער הראשון ב'שהות מאוחרת' קרוי 'חמישה סיומים'. הראשון שבהם, 'אפילוג לרובינזון קרוזו', מספר מחדש את סיפור שיבתו של קרוזו לביתו. הסיפור הרוחש מתחת לשירי 'שהות מאוחרת' מתחיל אפוא בשיבה הביתה, ואינו מסתיים בה, אך גם אינו מניח לנו לשכוח כי המסורת הספרותית שאליה הוא מתייחס רואה בשיבה סיום. מכאן שהקובץ מתחיל ב'חמישה סיומים', ובראשם אפילוג דווקא במקום שבו ראוי היה לבוא פרולוג: 'מֵאֵי כְּבַד תְּכֵיִים וּשְׁכוּחַ דִּבּוּר / הוּא חָזַר, כְּאִלּוּ אֶתְמוֹל נִתְעַכֵּב / עַד בּוֹא רוּחַ טוֹבָה. חָזַר וְהִנֵּהוּ. /

וההיסטוריוגרפיות של המודוס 'המיתי ולא אישי', במילותיו, שבו נכתבו שירים אלה. ראו: מ' גלוזמן, 'זיכרון ללא סובייקט: על דן פגיס ושירת דור המדינה', חבר (לעיל הערה 2), עמ' 111–135.

6 ד' פגיס, שהות מאוחרת, מרחביה תשכ"ד.

7 לדיון מקיף בנושאים אלה ראו: י' תמיר, '"בכל שהות ושהות": שפה לירית וזיכרון בשירתו של דן פגיס', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשע"ה.

8 את התשתית לדיון במתח שבין השירה לנרטיב ביצירתו של פגיס הניחה דיקובן־אזרחי במאמר העוסק בפנייה של פגיס לפרוזה, מהלך שאזרחי הציעה לראות בו הסכמה מאוחרת לנרטיב ולנחמה הטמונה בו. ראו: ס' אזרחי, '"אתם שואלים כיצד אני כותב?": דן פגיס והפרוזה של הזכרון', אלפיים, 10 (תשנ"ה), עמ' 94–110.

אַךְ בְּפֶתַח הַבַּיִת סוֹבְבוּ פִּתְאֹם / כָּל הַשָּׁנִים עַל צִירָן'.[9] מכאן ואילך עוסקים רבים משירי הקובץ בַּצרה לאחר שחלפה כביכול. השיבה אל הזיכרונות ושל הזיכרונות, הזרועה לכל אורכו של הקובץ, מכונה בכותרת אחד משיריו 'שיבה מיותרת', כעין תשליל של 'שהות מאוחרת': 'לְלֹא רַחֵם אֲנִי נָדוֹן, צַעַד צַעַד, / לָשׁוּב וְלִרְאוֹת. / וּכְבָר יוֹם, עוֹד מְעַט יִמְצְאוּ אוֹתִי חַי. / מַדּוּעַ נָטַלְתִּי אִתִּי מִשָּׁם / אֶת עֵינַי'.[10]

רובינזון קרוזו, חוני המעגל, יוסף המקראי, אפילו אלוהים בכבודו ובעצמו – כולם מתוארים באופן כזה או אחר כגיבורים של שיבה מאוחרת. אך ההתרחשות המרכזית הנוגעת למושג השיבה בקובץ מותקת מתחומן של העלילה והדמויות אל תחום הלשון. המילה שיבה חוזרת ונשנית לכל אורכו של הקובץ כמושג שהשירים השונים הופכים בו לפנַי ולפנים, כאילו טמונה במסמן עצמו תשובה על השאלה אם ניתן לשוב וכיצד. אגב כך נבחן מושג השיבה על גלגוליו בשפה העברית – בין שמדובר בשיבה לעפר, שעליה כתבה בהרחבה תמר יעקבי,[11] ובין שמדובר בשיבת ציון.

שירי 'שהות מאוחרת' מצביעים שוב ושוב על קיומם של הזיכרונות, בלי לספרם ממש. עם זאת בקובץ השירים הזה נבנית במידה רבה התשתית הרעיונית לתמורות פואטיות מאוחרות יותר בשירת פגיס הנוגעות לזיכרון.[12] כהקדמה לקריאה בשיר 'עקבות' די להזכיר כאן את הפער העולה בכמה וכמה משירי הקובץ בין ההגירה הפרטית לשיבה הלאומית, ואיתו את התחושה המלווה את הקריאה בקובץ כולו, שאין בו בית של ממש לשוב אליו.[13] זהו הפער המשתמע מדבריה של סדרה דיקובן־אזרחי, שכתבה על כלל שירתו

9 פגיס (לעיל הערה 1), עמ' 73.

10 שם, עמ' 95. לעניין הזיקה בין 'שהות מאוחרת' ל'שיבה מיותרת' ראו גם רשימה שפורסמה עם צאת קובץ השירים לאור: ש' זנדבנק, 'על שיריו החדשים של דן פגיס', אמות, יג (תשכ"ד), עמ' 97.

11 ת' יעקבי, 'הזמן כלשון וכמציאות בשירת פגיס: אשכול השיבה לעפר', מחקרי ירושלים בספרות עברית, י–יא (תשמ"ח), עמ' 77–100.

12 הירשפלד התייחס מכיוון אחר אל 'שהות מאוחרת' כאל קובץ שהתגבשו בו מגמות פואטיות שעתידות היו ללוות את שירת פגיס כולה. ראו א' הירשפלד, 'על שירתו של דן פגיס', ע' פגיס, לב פתאומי, תל אביב תשנ"ו, עמ' 153–154.

13 על ביטויים נוספים של חסרון הבית בשירת פגיס ראו: ו' קרתי־שם־טוב, 'שירה סדורה בלי בית: מרחב ופרוזודיה בשירת דן פגיס', חבר (לעיל הערה 2), עמ' 240–249.

של פגיס כי 'גלותו האישית של פגיס חבויה בתוך סמנטיקה קולנית של שיבה קולקטיבית'.[14] אחד מגילוייו החריפים ביותר של פער זה נמצא בשורות מתוך 'שהות מאוחרת' העוסקות, בזיקה לנבואת ירמיה,[15] בחזרתם הכפויה של הזיכרונות: 'כָּל הַצָּפוּי / מְחַכֶּה לִי, כָּפוּי עַל עֵינַי כַּחֲלוֹם, / וְהָרְשׁוּת נְתוּנָה לִי: אֵינֶנִּי חַיָּב / לְקַוּוֹת עוֹד. לוּ רַק הִבַּחְתָּ לִי, אָנָּא, / לָשׁוּב לִגְבוּלִי בְּשָׁלוֹם'.[16]

באופן הזה בוחנים שירי הקובץ את מושג השיבה אגב הצטלבותה של השיבה העברית, על פניה השונים, עם מוטיב השיבה המאוחרת כפי שהתפתח בספרות המערב. דוגמה מובהקת לנקודת הצטלבות שכזו יש בשיר 'חוני', שהדמות המפורסמת מן המדרש מצטיירת בו – ולא בפעם האחרונה באותו קובץ – כגיבורה של שיבה מאוחרת:

חוני

כְּשֶׁחָזַר וּפָקַח אֶת עֵינָיו וְעָמַד, לֹא קָרוּא,
בְּשׁוּלֵי הַכְּבִישִׁים, מְקֻמָּט בִּמְעִילוֹ הַיָּשָׁן
נִזְכַּר וְהִכִּיר אֶת הַלַּיְלָה וְלֹא הָיָה זָר:
עֲנָנִים גּוֹנְבֵי גְבוּלוֹת מִהֵרוּ, כְּתָמִיד,
וְגֶשֶׁם עִוֵּר חִזֵּר עַל פְּתָחִים וְקִשְׁקֵשׁ
בְּפַחִית לִנְדָבָה,
וְעִיר שֶׁל עוֹבְרִים וְשָׁבִים סוֹבְבָה
עִם אוֹרוֹת הַזְּכוּכִית כְּאִלּוּ בְּחֹשֶׁךְ אַחֵר.

וּבְכֵן, בְּשׁוּב הָאֵל שִׁיבָתוֹ, עוֹדֶנּוּ חוֹלֵם.

14 ס' דיקובן־אזרחי, 'קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס', זמנים, 53 (1995), עמ' 29. במאמר אחר היא זיהתה את ההתנגדות לאתוס השיבה הלאומית כמקור ומניע למה שכינתה פואטיקה של דה־קומפוזיציה, המאפיינת לטענתה את כלל שירתו של פגיס. ראו: דיקובן־אזרחי (לעיל הערה 2). במסגרת אותו דיון היא התייחסה לשיר 'חוני', שאעסוק בו כאן, וראתה בו דוגמה לתלישותם הרדיקלית של גיבורי שיריו של פגיס מן הטריטוריה והמרחב, עד כדי חריגה מגבולות הפיזיקה. ראו: שם, עמ' 338–339.

15 'כה אמר ה' מנעי קולך מִבכי ועיניך מדמעה כי יש שכר לפעֻלתך נאֻם ה' ושבו מארץ אויב: ויש תקוה לאחריתך נאֻם ה' ושבו בנים לגבולם' (ירמיה לא 15–16)

16 פגיס (לעיל הערה 1), עמ' 119.

הַשָּׁנָה אֵינֶנָּה דוֹחֶקֶת, הוּא אֵינוֹ מְאַחֵר.
עוֹד יוּכַל לַעֲלוֹת לָעַגּוּל שֶׁנִּפְתַּח מֵעָלָיו
וְלָשׁוּב וְלִישֹׁן
נִשְׁכָּח בְּתוֹךְ שְׁבִיל הֶחָלָב.[17]

באורח אופייני נושאת עימה דמותו של חוני בשירו של פגיס את סך סיפוריה, ומוסיפה עליהם סיפור חדש. המדרשים העוסקים בדמותו של חוני משמשים כאן בערבוביה: המדרש על העוגה שעג חוני סביבו בתפילותיו החוזרות לגשם והסיפור על נפילתו לשינה בת 70 שנה, שניהם מן התלמוד הבבלי, וככל הנראה מדרש נוסף מתוך התלמוד הירושלמי על סבו של חוני המעגל.[18]

למעשה החיבור בין דמותו של חוני לפסוק מתהילים עובר דרך המדרש: 'אמר ר' יוחנן: כל־ימיו של אותו צדיק היה מצטער על המקרא הזה: "שיר המעלות בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחלמים" – אמר: "וכי יש מנמנם שבעים שנה בחלום?"'.[19] הדימוי המקראי 'היינו כחולמים' מפורש במדרש על ידי חוני כפשוטו, כמי ששרויים בחלום ממש או שזה עתה הקיצו משינה.

אם כן חוני המעגל שבשיר – השב לעירו בחלומו – מצטייר כגיבור שמסעותיו מתרחשים בין שינה לערות ובין עבר להווה, לצד אלוהים שיצא למסע ארוך מדי – והלוא לא ניתן לקבוע בוודאות מי מהם הוא ש'עוֹדֶנּוּ חוֹלֵם'. הענגים גונבי הגבולות והתקיימותו של הזיכרון במרחב ביניים שבין תנומה לערות עתידים לעבור פיתוח נוסף בשיר 'עקבות', אך העניין העקרוני שלשמו

17 שם, עמ' 74.

18 ירושלמי, תענית ג, י (סו ע"ד; טור 722). תרדמתו של אבי אביו של חוני, הנושא אותו שם, ארכה אף היא 70 שנה, ובמהלכה נחרב בית המקדש ונבנה מחדש. כשהתעורר חוני משנתו ו'ראה עולם מוחלף', שאל את הדרך אל העיר (ירושלים), והלך לבית המקדש. בבית המקדש, המאיר לקראתו, קורא חוני: 'בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחלמים'. ביאור למדרש זה ודיון בו ראו: י' פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל אביב תשמ"א, עמ' 135–137.

19 בבלי, תענית כג ע"א. הנוסח המובא כאן לקוח מתוך: ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, ספר האגדה, תל אביב תשל"ג, עמ' קנו. על פי פרנקל מדרש זה מתוך התלמוד הבבלי הוא נוסח כלאיים, והופעתו של הפסוק מתהילים בפתחו מקורה למעשה במדרש שהוזכר לעיל על סבו של חוני, מתוך התלמוד הירושלמי. ראו: י' פרנקל, סיפור האגדה: אחדות של תוכן וצורה, תל אביב 2001, עמ' 61–62.

הובא כאן השיר 'חוני' הוא המתח העולה ממנו באשר לשיבה (המאוחרת) אל השפה העברית. שנים לאחר מכן כתב פגיס בעקבות מלחמת יום כיפור על שבר ההופך באחת שפה לעתיקה: 'אַתָּה מְדַבֵּר בְּשָׂפָה עַתִּיקָה מְאֹד. / מִלִּפְנֵי חֹדֶשׁ. מֵתָה. נִשְׁכַּחַת';[20] ואילו בשירים הנזכרים כאן מדובר בשפה עתיקה פשיטא ובחורבן הנוכח ביתר שאת בשירי הקובץ בלי שיתפרש בהם. השפה עצמה נעשית במובן הזה לגיבורה של שיבה מאוחרת, הפוגשת במציאות שונה לחלוטין מזו שעזבה כביכול.

דיונים העוסקים בשיבה אל השפה העברית תחומים על פי רוב לתקופות שבהן החייאת השפה הייתה סוגיה ציבורית בוערת. בבואנו לעסוק בשנות השישים של המאה העשרים, בתקופה של שירת דור המדינה, נדמה כי מדובר בנחלת העבר. לכאורה משוררי הדור הצעיר בארץ כתבו ופעלו במרחב שבו תפקדה העברית כשפה חיה – גם אם הם עצמם היו מהגרים שהעברית לא הייתה שפת אימם – וכעת ביקשו לתת ביטוי למציאות זו על ידי קירוב לשון השירה אל שפת היום יום. ואולם שירי 'שהות מאוחרת' מעוררים מחשבה נוספת על סיפור השיבה הלאומי אל העברית שנשלם כביכול, ומאפשרים לראות בפנייתם למקורות לא רק סימן לזיקה שהתחדשה ומתחדשת אלא גם חיפוש אחר זיקה כזאת ואף מבוכה מסוימת לנוכח הפערים והסתירות שמעמידה השפה בפני המחפשים. על הרקע הזה, אני סבורה, יש לקרוא גם את השיר 'עקבות'.

לחפש בגשם את חוט השני

'בַּיִם דרכֶּךָ ושביליך בְּמים רבים ועקבותיך לא נֹדָעו' נכתב בתהילים עז 20; 'וְאָורְחָךָ בְּסוּפָה / וְדַרְכָּךָ בִּסְעָרָה / וּשְׁבִילְךָ בְּמַיִם'[21] נכתב בפיוט של ייני ששני טורים מתוכו מופיעים כמוטו ל'עקבות'. השיר 'עקבות' עצמו נחלק לשלושה חלקים, משל היו פתיחה, גוף וסיום, אך הארגון הפנימי הזה, לכאורה על פי מיטב כללי הסיפור, רחוק מלהתגבר על מהלכיו הסבוכים של השיר, על שפתו החידתית ועל אווירת התוהו שבו. השיר מתאר את מסעם־שילוחם של המתים השמיימה, ומבוסס על הגיונן של שורות הפתיחה, אשר במסגרתו נעשים

20 בשיר 'נובמבר שבעים ושלוש'. ראו: פגיס (לעיל הערה 1), עמ' 214.

21 ייני (לעיל הערה 2), עמ' 119.

המתים לחומר מחומרי הסערה: 'עַל כָּרְחִי / הָיָה לִי הֶמְשֵׁךְ בֶּעָנָן הַזֶּה: בָּהוּל, אָפֹר, / מְנַסֶּה לִשְׁכֹּחַ בָּאֹפֶק, הָאֹפֶק נָסוֹג'. מסע ההיזכרות המעוצב בשיר עובר דרך עולם הפליטות של המתים בשמיים, ומסתיים, בחלקו השלישי של השיר, עם שוך הסערה והנפילה חזרה אל כדור הארץ. אף על פי שניתן לנו כביכול לתאר מסע חזרה מעולם המתים, מהלך מז'ורי שיש לו נקודת סיום ברורה, שירו של פגיס מערער על עצם האפשרות לראות בשוך הסערה סוף דבר.

פירוקו של המבנה הנרטיבי בשיר העסיק מספר חוקרים לפניי.[22] בניסיון להכניס סדר בשיר הסבוך הזה ניתן לומר כי את מקומם של האמצעים הנרטיביים בשיר תופסת במידת מה הלשון הציורית המארגנת של הסערה. הענבים הופכים קרונות, גרגירי הברד – פליטים: 'נְקִישַׁת הַשִּׁבַּיִם שֶׁל / הַבָּרָד הַנֶּקְשָׁה: גַּרְגִּירִים פְּלִיטִים נִדְחֲקוּ בִּזְרִיזוּת / אֶל תּוֹךְ אָבְדָנָם // בְּגִזְרָה אַחֶרֶת / עֲנָנִים שֶׁטֶרֶם זֶהוּ. / זַרְקוֹרִים שֶׁהִצִּיבוּ / צְלָבִים גְּדוֹלִים שֶׁל אוֹר לַקֶּרְבָּן / פְּרִיקַת קְרוֹנוֹת'.

חלקו הראשון של השיר 'עקבות' מוליך את קוראיו אל מרחב שירי שקשה לשאתו לא רק משום שהוא מזעזע, אלא גם, אולי בעיקר, משום שיש בו משום פנייה אסורה – הסגה בוטה של גבולות השיח – לעבר הגרוטסקי. מתוקף החוקים החדשים שמשתיתה לשון הסערה, הופך הגוף עצמו מענן לקרון חתום: 'אֱמֶת, הָיִיתִי טָעוּת, נִשְׁכַּחְתִּי / בַּקָּרוֹן הֶחָתוּם, גּוּפִי / בִּצְרוֹר הַחַיִּים. צָרוּר [...] אוּלַי יֵשׁ כָּאן אֶשְׁנָב, אִם לֹא קָשֶׁה לְךָ, / חַפֵּשׂ בְּצַד הַגּוּף הַהוּא, אוּלַי אֶפְשָׁר / קְצָת לִפְתֹּחַ. / זֶה מַזְכִּיר לִי, סְלִיחָה, אֶת הַבְּדִיחָה עַל / שְׁנֵי הַיְּהוּדִים בָּרַכֶּבֶת, הֵם נָסְעוּ לְ'. ואולם המשאלה המובעת בסיומו של חלק זה – 'הַאִם אוּכַל לַעֲבֹר מִגּוּפִי וָהָלְאָה – –' – מניעה קדימה והלאה את השיר כולו, ונכחה מתרחשת הפנייה ללשון הפיוט של ייני.

22 פרגר־וגנר היטיבה לתאר את עלילת היסוד של השיר: את הציר העלילתי המרכזי היוצר 'תחושה של התרחשות סיפורית', אך גם את אופיו המקוטע והאסוציאטיווי של השיר כ'מסע דמוי־חלום'. ראו: ר' פרגר־וגנר, 'ההתנכרות כלפי הקולקטיב היא זו המזהה אותו בשמו', ארץ אחרת, 7 (תשס"ב), עמ' 66–69. חבר ראה בפואטיקה של השיר ביטוי ליסודות הטראומטיים הדוחים מעליהם כל אפשרות של יצירת 'נרטיב נעול ומוגמר'. ראו: חבר (לעיל הערה 2), עמ' 188–191. ואילו דיקובן־אזרחי מצאה בשיר סימנים מקדימים, ראשוניים, ליסודות הנרטיביים שעתידים להופיע ביצירתו המאוחרת של פגיס. ראו: אזרחי (לעיל הערה 8), עמ' 99.

המוטו לשיר 'עקבות' לקוח מתוך קדושתא של יניי: 'מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם, מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל'. אותן השורות אף פותחות וחותמות את חלקו המרכזי של השיר. תפקידה הליטורגי של הקדושתא, כהגדרתו של עזרא פליישר, לעטר את תפילת העמידה של שחרית בשבתות ובחגים.[23] השורות המצוטטות במוטו לקוחות מחלקה השמיני של הקדושתא, המכונה סילוק, והכולל, על פי פליישר, 'דיון במלאכים ובקדושה שנאמרת מפיהם'. חלק זה מתפקד כהקדמה או חוליית מעבר לפסוקי הקדושה המופיעים בסיומה של הקדושתא.[24]

כפי שציין חנן חבר, פגיס נסמך בשיר זה על מסורת בתר־מקראית של תיאור מלאכים כגורם מתווך בין האל לציבור המתפללים.[25] אלא שאותה מסורת עצמה שימשה אותו בתיאור עלייתם של המלאכים השמיימה בארובות העשן של המשרפות: 'מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם, מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל / שַׁיָּרוֹת אֲרֻכּוֹת שֶׁל עָשָׁן'. כפי שאראה בהמשך, הופעתן הראשונה של השורות מאת יניי בגוף השיר שונה מאוד באופייה ונימתה מזו שתבוא אחריה.

דיקובן־אזרחי הצביעה על המטמורפוזה – או הגלגול, כשם הקובץ שבו מופיע השיר – שעוברים המלאכים בשיר, ושביטויה הנועז ביותר טמון בקונקרטיזציה של המילה שרפים – ממלאכים למי ששרפו אותם: שַׁיָּרוֹת אֲרֻכּוֹת שֶׁל עָשָׁן // הַשֹּׂרֵפִים הַחֲדָשִׁים שֶׁעוֹד לֹא הֵבִינוּ, / אֲסִירֵי הַתִּקְוָה, תּוֹעִים בַּחֹפֶשׁ הֲרֵיק / חַשְׁדָנִים כְּתָמִיד אֵיךְ לְנַצֵּל / אֶת הֶחָלָל הַפִּתְאוֹמִי הַזֶּה, אוּלַי תּוֹעִיל / הָאֶזְרָחוּת הַכְּפוּלָה, הַדַּרְכּוֹן הַיָּשָׁן, / אוּלַי הֶעָנָן? מֶה חָדָשׁ בֶּעָנָן, / גַּם כָּאן בְּוַדַּאי / לוֹקְחִים שֹׁחַד'.[26]

ההתרחשות הציורית של הסערה משמשת אפוא כעין ציר עלילתי בשיר, הרחוק מלהיות שיר אֶפִּי: עשן הארובות הופך ענן, מן הענן ירדו גשמים כבדרך הטבע. הבזקי זיכרונות מופיעים בשיר מבעד לערפילי סערה, ומגלים מעט מאוד מבחינת סיפור חיים. גם אם הם מבוססים על זיכרונות ביוגרפיים, הם אינם חושפים את עצמם כזיכרונות כאלה ממש; וגם אם הם מנוסחים בגוף

23 ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים 1975, עמ' 138–140.

24 שם, עמ' 150; יניי (לעיל הערה 2), עמ' 10–11.

25 חבר (לעיל הערה 2), עמ' 180–182.

26 דיקובן־אזרחי (לעיל הערה 2), עמ' 349, 354–355. עוד על מקומו של הגלגול בפואטיקה של פגיס ראו: ע' קינסטלר, 'כיסויים שקופים ושיקופים מכוסים: על שירתו של דן פגיס, עם הופעת המבחר "שנים עשר פנים"', מאזנים, נה, 3 (תשמ"ב), עמ' 10–15.

ראשון כזיכרונותיו של הדובר עצמו, הרי הללו מוצגים כזיכרונות שאינם שייכים לו על מנת לספרם:

בְּלֹא שׁוּם זְכוּת לִזְכֹּר, אֲנִי זוֹכֵר
אִישׁ צוֹעֵק בְּפִנַּת הַחֶדֶר, כִּידוֹנִים
שֶׁקָּמוּ לְמַלֵּא בּוֹ
אֶת תַּפְקִידָם

בְּלֹא שׁוּם זְכוּת לִזְכֹּר. מָה עוֹד
הָיָה? כְּבָר אֵינֶנִּי פּוֹחֵד
שֶׁאֹמַר

בְּלֹא שׁוּם קֶשֶׁר כְּלָל:
הָיָה לֵב כָּחֹל מֵרֹב חֹרֶף [...]

ועם זאת יש בשיר 'עקבות' שיח מתמיד עם הסיפור הן כאפשרות פואטית, כסוגה, והן כחלק בלתי נפרד מן המטען התרבותי שנושאת השפה. השיר רומז לסיפוריה המכוננים של התרבות העברית, מהלך על סיפם ומוביל אגב כך לבלילתם. בהקשר הזה הזיקה שהצביעה עליה דיקובן־אזרחי בין שם הקובץ 'גלגול' לפואטיקה של 'עקבות' פותחת פתח לדיון נוסף – שאליו רמזה במאמר מאוחר יותר[27] – בגלגול המתחולל בלשונו של השיר ככלל ולא רק בלשונו הציורית.

בשיאם של תיאורי הסערה, כשדומה שהמפגש בין שפת ההגירה לשפת השיר חומק מכל פתרון, פוסע הדובר צעד אחורה, כמי שמבקש שהות להתבונן במעשיו:

נָכוֹן, לִפְנֵי שֶׁאֶשְׁכַּח:
הַגֶּשֶׁם גָּנַב אֵיזֶה גְּבוּל, הִתְגַּנַּבְתִּי אִתּוֹ

27 ס' דיקובן־אזרחי, 'השיר כבועת אוויר בתוך העולם, וכבבואתו: קריאה מחודשת ב"רוח מכיוונים משתנים" של דן פגיס לצד קהלת', חבר (לעיל הערה 2), עמ' 154. במסגרת קריאה בשיר 'רוח מכיוונים משתנים' חזרה דיקובן־אזרחי והזכירה את הקדושתא של יניי, והעירה על ההקבלה הנוצרת בין 'גלגול החפצים והעצמים' ל'גלגול האינטרטקסטואלי' בשיר 'עקבות'.

בְּדַרְכֵי נְסִיגָה אֲסוּרוֹת, בְּתִקְוָה אֲסוּרָה,
וּשְׁנֵינוּ עָבַרְנוּ אֶת פִּי הַבּוֹרוֹת.

אוּלַי עַכְשָׁו אֲנִי
מְחַפֵּשׂ בַּגֶּשֶׁם הַהוּא אֶת חוּט הַשָּׁנִי

שתי השורות האחרונות טומנות בחובן את תמצית המהלך שתואר עד כה: הן מספרות על הניסיון ליצור סדר פואטי מחומרי הסערה, ובאותה נשימה יש בהן משום הודאה במגבלותיו של הניסיון הזה והרפיה ממנו.[28] ברגע הזה מופיע סיפור מגדל בבל בשיר.

שפת תפילה ולשון בלולה: מגדל בבל אצל פגיס ואצל ינאי

השיר 'עקבות' בנוי בראש ובראשונה על תנועה אל נבכי הנפש וחזרה אל העולם. אין טעם לעסוק ברמיזות טקסטואליות או בלשונו הציורית של השיר בלי להתייחס לאווירה דמוית החלום האופפת אותן,[29] והמתגלה לקראת סיומו של השיר כחלום בלהות של ממש. עם זאת השיר 'עקבות' אינו מניח את קיומו של מרחב נפשי פרטי לחלוטין, חף מכוח השפעתו של הסיפור הקולקטיבי. זוהי יצירה שנכתבה לא במטרה להתנער ממטעניה הקודמים של השפה, אלא מתוך זיקה לַמטענים של נכסי השפה העברית ומתוך חיפוש אחר קרבתם המחודשת דווקא במקומות שהללו יוצרים צרימה ופער חריף בין האישי לקיבוצי או בין זמניה השונים של העברית.

28 זירלר התייחסה במאמרה לסיפור רחב והמרגלים הנרמז בצירוף 'חוט השני' כשהוא מושם בפי הדובר המחפש מוצא בעולם הפליטות השמיימי של השיר: 'הִנה אנחנו באים בארץ את תקות חוט השָׁני הזה תקשרי בחלון אשר הורדתנו בו ואת אביך ואת אִמך ואת אחַיך ואת כל בית אביך תאספי אליך הביתה' (יהושע ב 18). ראו: זירלר (לעיל הערה 2), עמ' 330. במסגרת זו די להצביע על החייאתו של הביטוי השגור חוט השני במובן של קו יסוד או רעיון מנחה כדוגמה נוספת לאופן שבו לשון היום יום בשירתו של פגיס יוצאת מידי פשוטה.

29 על כך עמדה פרגר־וגנר בהתייחסה ל'מסע דמוי־חלום' שעובר הדובר בשיר. ראו: פרגר־וגנר (לעיל הערה 22), עמ' 68.

קריאה מקרוב בפיוט של ינאי לסדר 'ויהיה כל הארץ',[30] שנועדה ללוות את קריאת סיפור מגדל בבל בבית הכנסת, משנה מעיקרה את האופן שבו מובנת הופעתו של מגדל בבל בשירו של פגיס ואת האופן שבו נקראים בתי השיר הבאים לאורו. לכאורה סיפור מגדל בבל נרמז בקטע אחד קצר בשיר גדוש רמזים טקסטואליים, אך למעשה ניצב סיפור מגדל בבל בליבו של השיר, בעוד סיפורים אחרים נדחקים בו מן המרכז לשוליים – דווקא הסיפור הזה, סיפור בלילת השפות והתפוצה, החותר תחת עצם הניסיון לכונן מרכז כלשהו.

אֵיפֹה לְהַתְחִיל?
אֲפִלּוּ אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ לִשְׁאֹל.
בְּפִי נִבְלְלוּ לְשׁוֹנוֹת רַבּוֹת מִדַּי. אֲבָל
עַל פָּרָשַׁת הָרוּחוֹת הָאֵלֶּה,
שֶׁקְּדָן מְאֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כֻּלִּי
בְּחֲקֵי הַבַּלְשָׁנוּת הַשְּׁמֵימִית וְלוֹמֵד
נְטִיּוֹת, פְּעָלִים, שֵׁמוֹת
שֶׁל שְׁתִיקָה.

מרחק שורות רבות מתחילתו של השיר נשאלת השאלה 'אֵיפֹה לְהַתְחִיל?'. ניתן היה לראות בזה התחלה של ניסיון לחלץ מבין השיטין עדות קוהרנטית, אך מרגע שהדובר מזהה את עצמו עם הבן שאינו יודע לשאול, מסומנת השאלה 'אֵיפֹה לְהַתְחִיל?' כשאלה רטורית המתריעה כי סיפור בנוסח 'והגדת לבנך ביום ההוא' לא יהיה כאן. מן הרגע הזה אין לו לסיפור יציאת מצרים אלא לפנות את מקומו לסיפור מגדל בבל: מנרטיב־על של גאולה לאומית, העובר מדור לדור, לסיפור על ריבוי שפות ואי הבנה המסתיים בחורבן ותפוצה.[31]

על אף רישומן המהדהד של השורות העוסקות בחוקי הבלשנות השמיימית, אין מדובר בסוף פסוק. המפנה החשוב מתחולל בשורות הבאות, המופיעות בבית חדש, מוזחות פנימה, כאילו בקעה השאלה ממקום אחר, מטעמו של קול

30 בימיו של ינאי הייתה נהוגה בארץ ישראל חלוקה של קריאת התורה לסדרים תלת־שנתיים ולא לפרשות כמנהג בבל. ראו: ינאי (לעיל הערה 2), עמ' 5; פליישר (לעיל הערה 23), עמ' 34.

31 לדיון נוסף בהופעתו של הבן שאינו יודע לשאול בשורות הללו ראו: זירלר (לעיל הערה 2), עמ' 330–331.

אחר: 'מִי הִרְשָׁה לְךָ לְהִתְלוֹצֵץ? / מַה שֶּׁלְּמַעָלה מִמְּךָ אַתָּה יוֹדֵעַ. / אַתָּה הִתְכַּוַּנְתָּ לִשְׁאוֹל / עַל מַה שֶּׁפְּנִימָה, עַל מַה שֶּׁתְּהוֹמָה מִמְּךָ. / אֵיךְ לֹא רָאִיתָ'. דווקא כאן מופיע הקול, ולא למשל אחרי הבדיחה על שני היהודים ברכבת: 'מִי הִרְשָׁה לְךָ לְהִתְלוֹצֵץ?'. למעשה יותר משהאמירה הזו יוצאת כנגד הלצון, היא מסייגת את השתיקה. לכאורה על פי חוקי הבלשנות השמיימית של השתיקה, יכול היה השיר להסתיים כאן. עם הופעתו של הקול הנוסף, נסתם הגולל גם על בניית המגדל הזה, שהשתיקה היא שפתו האחת. מכאן ואילך מתקדם השיר בהדרגה אל הנפילה מהשמיים לארץ, אך גם פנימה ותהומה, בלי להתגדר בחוקיה של שום בלשנות שמיימית, גם לא זו של השתיקה.

השתיקה נותרת בראש ובראשונה נחלתם של המתים. אם יש בנפילה מן השמיים לכדור הארץ משום חזרה מעולמם של המלאכים המתים לתחומם של החיים, הרי זו כרוכה בנפילה אל חיק השפות הארציות. אכן אל מול הרעיון שמקורו במדרש שהעברית היא השפה האחת שקדמה לבלילת השפות,[32] עם הצגתה של שפת השתיקה כשפה שמיימית יחידה, מצטיירת העברית שוב כשפה החשופה לסכנות הרובצות לפתחן של יתר השפות.

קודם שאמשיך בקריאת השיר 'עקבות' אפנה לפיוט של יניי שממנו לקוח המוטו לשיר – קדושתא שכאמור נועדה ללוות את קריאת סיפור מגדל בבל בבית הכנסת. אומנם מגדל בבל אינו נזכר בסילוק שבקדושתא, שמתוכו לקוח המוטו, ואולם הפיוט של יניי כולו נסוב על הסיפור המקראי, בהתאם למסורת הפייטנית שבה נכתב.

השפה היא נושא מרכזי בקדושתא של יניי. כפי שהסבירו יאיר זקוביץ ואביגדור שנאן – שהתבססו בדבריהם על ביאורו של צבי מאיר רבינוביץ – הנחת היסוד בקדושתא היא שעל פי העיקרון של מידה כנגד מידה, העונש שהתרחש בשפה נועד לענות על חטא שהתרחש בשפה.[33] ואכן בניגוד גמור לשיר המאוחר של פגיס, ההלימה בין חטא לעונש טומנת בחובה הבטחה של סדר אלוהי, וסדר זה בא לידי ביטוי לאורך הקדושתא, ובייחוד בחלקיה הראשונים, בסדר פואטי מוקפד וסימטרי – בין סיבה למסובב ובין מעשיו של

32 כך למשל במדרש תנחומא, נח כח (מהדורת בובר, דף כח ע"ב) ובפירוש רש"י לבראשית יא, א.

33 י' זקוביץ וא' שנאן, גם כך לא כתוב בתנ"ך, תל אביב תש"ע, עמ' 86–98. כאמור הם התבססו על ביאורו של רבינוביץ. ראו: יניי (לעיל הערה 2).

העם לגמולו:

הוֹלֵילוּת רָע שִׁפָּתֵימוֹ בִּיטוּ [ביטאו] // וְכֶאֱוִיל שִׁפָּתַיִם הִילְבִּיטוּ[34]
כַּנַּת גָּוְבָהָם נִסְחָפָה // לְעֵת כִּי הִיגְבִּיהוּ פִּתְחֵי שָׂפָה[35] (פיוט א, המגן)
גְּבוֹהָה גְבוֹהָה עַל כִּי עָנוּ // מִגְּבוֹהַּ הַגְּבוֹהַּ נַעֲנוּ (פיוט ד)
עַל עֲנוֹתָם נְבָלָה בִּשְׂפָתָם // בַּעֲבוּר כֵּן נָבְלָה שִׂפָתָם (פיוט ו)

הטקסט המקראי מציג את אחדות השפה כגורם לחטא: 'ויאמר ה' הֵן עַם אחד ושפה אחת לְכֻלָּם וזה הַחִלָּם לעשות ועתָה לא יבצר מהם כל אשר יזמו לעשות' (בראשית יא 6). ועל כך הוסיף יניי בפיוט ב, המחיה:

מִקַּדְמוֹנִים לא לָמָדוּ // נַעֲוִוים אֲשֶׁר לְרָעָה עָמָדוּ
שִׂיחוֹתָם עֵת נֶאֱחָדוּ // עָתָק עָנוּ וְלֹא נִפְחָדוּ

פִּילְגָתַם הַשְּׁוָיָתָם[36] // צִימְמָתַם מְשׁוּבָתָם
קִילְעָתַם יְשִׁיבָתָם[37] // רְדָפָתַם שַׁלְוָותָם

כפי שהסבירו זקוביץ ושנאן בעקבות רבינוביץ, עצם העובדה שאנשי דור הפלגה 'שוחחו ודיברו שפה אחת ("שיחותם עת נאחדו") היא שגרמה להם לדבר דברי חוצפה ומרד ("עתק") בלא חשש ומורא'.[38] זאת ועוד, השורות הבאות מוסיפות על השפה האחת את הישיבה במקום אחד ואת שלוותם היתרה של אנשי דור הפלגה כמקורות נוספים לעונש התפוצה. אם כן אחדות השפה

34 על פי זקוביץ ושנאן 'הִילְבִּיטוּ' פירושו נכשלו בדיבורם. ראו: זקוביץ ושנאן (שם), עמ' 91; וכן: יניי (שם), עמ' 107.

35 על פי רבינוביץ: מגדלם הגבוה נפל ונסחף בעת שהביעו דברי חוצפה כלפי הבורא. ראו: יניי (שם), עמ' 108.

36 'הַשְּׁוָיָתָם' על פי רבינוביץ פירושה אחדותם, והיא שהביאה דווקא לפילוגם. ראו: יניי (שם), עמ' 109.

37 'קִילְעָתַם יְשִׁיבָתָם' על פי זקוביץ ושנאן: הישיבה במקום אחד היא שגרמה לאנשי דור הפלגה לפוץ על פני כל הארץ, כדבר שמשליכים אותו למרחק בתוך כף הקלע. ראו: זקוביץ ושנאן (לעיל הערה 33), עמ' 93.

38 זקוביץ ושנאן (שם); וכן: יניי (לעיל הערה 2), עמ' 108–109. עוד על כך ראו שם בהקדמה לקדושתא: 'גאוותם, אחדותם, לשונם האחת, אמונתם בכוחם ועוצם ידם ופחדם ממבול שני, המריצום לשאוף לשלטון גם בשמים' (שם, עמ' 107). חבר ציטט את דבריו אלה של רבינוביץ בהקשר דומה. ראו: חבר (לעיל הערה 2), עמ' 190.

ואחדות המקום מוצגות הן כגן עדן שהאנושות גורשה ממנו בעקבות החטא שחטאה והן כמקור וגורם לאותו חטא עצמו.

מפתיע למצוא אצל יניי את רעיון הסכנה הטמונה באחדות השפה, לא רק משום שאנו נוטים לייחסו לשיח מאוחר יותר, אלא בעיקר בשל הפרדוקס שהוא חושף לכאורה בפרשנותו של יניי, שהעמיד חזון של חזרה לשפה האחת, עם נפילתה של מלכות רומי־ביזנטיון ('מַלְכוּת דּוּמָה'[39]). זהו חלקה השלישי של הקדושתא, המשלש, המורכב מארבע סטרופות ושרשרת פסוקים:

יָשַׁבְתָּה בַסֵּתֶר שׂוֹחֵק עַל כָּל גָּלוּי // כִּי כָל שְׂחוֹק סֵיתֶר לְפָנֶיךָ גָּלוּי
נְתוּשׁ נָא מֵאֲדָמָה / מַלְכוּת דּוּמָה // וְתַפִּיל אֵימָה / עַל כָּל אֻמָּה
יִקְרְאוּ בִשְׁמָךָ / כֹּל לֹא קָרְאוּ בִשְׁמָךָ // יִקָּרֵא שְׁמָךָ / עַל קוֹרְאֵי שְׁמָךָ
יָהּ כְּמוֹ בְעַמָּךָ הוּא יִיחוּדָךָ // הֲפוֹךְ עַל כָּל עַמִּים שָׂפָה בְרוּרָה לְיַחֲדָךָ

ככתוב: כי אז אהפֹּך אל עמים שפה ברורה לקרֹא כֻּלם בשם ה' לעָבדוֹ שְׁכם אחד (צפניה ג 9)
ונאמר: ה' שפתַי תּפתח ופי יגיד תּהִלתך (תהילים נא 17)
ואתה קדוש יושב תּהִלות ישראל (שם כב 4)

על פי מוסכמות התקופה, הפסוק הפותח את שרשרת הפסוקים הוא הפסוק הראשון מתוך ההפטרה של השבת שלכבודה נכתבה הקדושתא,[40] ובמקרה הזה מדובר בפסוק מתוך ספר צפניה. בבואו לשזור את הפסוק מתוך ההפטרה בפיוטו נסמך יניי על מדרש תנחומא, המעמיד את ריבוי הלשונות בעולם הזה כנגד אחדות הלשון בעולם הבא: '"הבה נרדה [ונבלה שם שפתם]" (בראשית יא 7), שעירבב הקב"ה את לשונם ולא היה אחד מהם יודע לשון חבירו, מה היה אותו הלשון שהיו מדברים בו, לשון הקודש היה, שבו נברא העולם, בעולם הזה היו האומות והבריות חולקין על הקב"ה, אבל לעולם הבא כולן שוין כתף אחד לעבדו, שנאמר "כי אז אהפוך אל עמים שפה ברורה [לקרוא כלם בשם ה' לעבדו שכם אחד]"' (צפניה ג 9)'.[41] ביסוד הפיוט של יניי מתקיים מתח אינהרנטי בין העברית כשפה הנתונה עדיין לגזרת הגלות ובלילת השפות ובין חזון אחרית

39 יניי (שם), עמ' 110.
40 פליישר (לעיל הערה 23), עמ' 143–145.
41 תנחומא, נח כח (מהדורת בובר, דף כח ע"ב).

הימים של שפה ברורה ומשותפת לכל העמים. אומנם תהום פעורה בין פגיס ליניי הן ביחסם לאל והן ביחסם לשפה, אך המתח שבין שפת תפילה אוטופית לזו הממשית לא נולד עם כניסתו של הטקסט של יניי לשירו של פגיס. שורשיו נטועים כבר במפגש המובנה בין הסֵדר מספר בראשית שעליו נכתב הפיוט של יניי להפטרה של אותה השבת מתוך ספר צפניה.[42]

מתוקף המוסכמה הפורמלית המורה על שילוב הפסוק מן ההפטרה במשלש, ניצבים סיפור מגדל בבל ונבואתו של צפניה זה מול זה: סיפור בראשית כנגד חזון אחרית הימים. כך נפגשות השפה האחת, שפת כל הארץ של קדמת הימים, עם השפה הברורה של אחריתם, וכך מצטייר החזון מתוך צפניה כגאולה שלאחר החורבן שבא על בוני מגדל בבל: 'כי אז אהפֹּך אל עמים שפה ברורה לקרֹא כֻלָּם בשם ה' לעָבדוֹ שְׁכֶם אחד'. אם כן דרכו של יניי לנסות ליישב את המתח בין השפה השסועה לשפה הברורה, האחידה, היא למקמן על פני ציר זמן שיש בו ראשית ואחרית – משפה החותרת תחת האל לשפה המשמשת לעבודת האל.

מכוח שילובו של הפסוק מתוך ההפטרה העמיד יניי אפשרות נוספת של דיבור בשפה אחידה, שהיא למרות הכול נקייה מחטא – שפת תפילה, שנועדה לעבוד את האלוהים תחת לנסות ולהעפיל לגבהיו. בעוד אנשי דור הפלגה חטאו בבקשם לעשות לעצמם שֵׁם ('ונעשה לנו שם פן נפוץ על פני כל הארץ'), בפסוק מספר צפניה ניצב שמו של האל במרכז, והעמים כולם שותפים בייחודו.[43]

42 אליצור עסקה בהרחבה באתגר שמזמנת מוסכמת שילובו של הפסוק מן ההפטרה בפיוטים אשר במרכזם ניצב הסדר, ובדרכים השונות שבהן התמודד יניי עם אתגר זה. ראו: ש' אליצור, 'לעיצובו של המשלש בקדושתא היניית', מחקרי ירושלים בספרות עברית, י–יא (תשמ"ח), עמ' 399–417.

43 לדעת דרידה כאן טמון חטאם הבראשיתי והבלתי נמנע של בוני מגדל בבל: 'האם הוא מענישם על שרצו לבנות בגובה השמים? על שרצו להעפיל גבוה ביותר עד לגבהי מרומים? אולי, ללא ספק גם, אך ודאי על שרצו כך לעשות להם שֵׁם, לתת לעצמם את השם, לכונן בעצמם למענם את שמם שלהם, להתאסף שָׁם ('פן נפוץ') כבתוך אחדות מקום שהיא לשון ומגדל באחת, זו גם זה' (ז' דרידה, נפתולי בבל, תרגמה מ' בן־נפתלי תל אביב 2002, עמ' 48 [ההדגשה במקור]). סיפור מגדל בבל נבחן בחיבורו של דרידה מבעד למחשבה על תרגום – בין שפות ובתוך אותה השפה עצמה. בניית המגדל הופכת למשל על ניסיונות הנעשים בלשון. המניע לבניית המגדל, הדגיש דרידה, נעוץ בשפה, ובדבריו

הפסוק השני בשרשרת הפסוקים של המשלש: 'ה' שפתַי תפתח ופי יגיד תהִלתך' מופיע בהקשר הנוכחי כהתגלמות שפת ההלל המשותפת: שפה אחת ללא מגדל פיזי שראשו בשמיים.[44] אותו פסוק עצמו מהדהד בתיאור הנפילה בשיר 'עקבות'. אולם לעת עתה די בקביעה כי הסדר וההפטרה מחזיקים בפיוט של יניי שתי אפשרויות קוטביות של שפה אחידה: פורענות וחטא ומנגד חזון אחרית הימים של עבודת האל. לכאורה עצם קיומן של שתי האפשרויות הללו כחלק מרצף אחד יוצר סתירה פנימית בגוף הפיוט. למעשה התנועה הזאת שבין הכמיהה לאחדות לבין האימה שהיא מטילה מאפיינת את השפה באשר היא.

זקוביץ ושנאן הדגישו כי אחד מתפקידיה החשובים של הקדושתא הוא 'העלאת המתח הדתי' לקראת אמירת הקדושה בסיומה,[45] וכאמור הפיוט השמיני בה, הסילוק, מוביל לקדושה. בסילוק שמתוכו לקוח המוטו ל'עקבות' מתגשמת העלאת המתח הזו כעלייה ממש, בתוכן ובצורה – שורותיו של הסילוק נעות מעלה דרך הרקיעים, מן הרקיע הראשון לשני, מן השני לשלישי וכן הלאה: 'מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם / מִשְׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל / מֵעֲרָפֶל לִזְבוּלָה / מִזְבוּלָה לִמְעוֹנָה / מִמְּעוֹנָה לִשְׁחָקִים / מִשְׁחָקִים לַעֲרָבוֹת / מֵעֲרָבוֹת לְרוּם כִּסֵּא / וּמֵרוּם כִּסֵּא לְמֶרְכָּבָה'. גם למי שאינו קרוב אצל התפילה קל להיווכח בכוחן הסוחף של המילים הללו. אפילו בד' אמות החדר, כל שכן בקרב ציבור המתפללים, האופן שבו המילים מצטרפות זו לזו כשהן מושמעות בקול רם, יוצר תחושה של עלייה בפועל, וביתר שאת עם התגברות הקצב בשורות הבאות: 'מִי יִדְמֶה־לָּךְ / מִי יִשְׁוֶה־לָּךְ / מִי רָאָה / מִי הִגִּיעַ [...]'.[46]

ישנו הבדל בולט בין הפואטיקה של הסילוק לבין זו של חלקי הפיוט הראשונים:

אלה מתקרבים המגדל והלשון עד כדי איחוד כמעט: 'אחדות מקום שהיא לשון ומגדל באחת'. לעניין זה ראו גם את פתח הדבר לחיבורו של דרידה בעברית מאת בן־נפתלי, שבו כתבה על סיפור מגדל בבל כ'תמונה קמאית' של הפילוסופיה והדה־קונסטרוקציה. ראו: שם, עמ' 7–43.

44 וראו גם את הערתו של רבינוביץ: 'הפסוק הובא בהקשר לפסוק הקודם על שפה ברורה' (יניי [לעיל הערה 2], עמ' 111).

45 זקוביץ ושנאן (לעיל הערה 33), עמ' 89.

46 יניי (לעיל הערה 2), עמ' 118–120.

אֶרֶץ אֲשֶׁר נֶאֱנָשָׁה // בִּשְׁנֵי מַבּוּלִים נֶעֱנָשָׁה
גַּם עַד לֹא נֶחְבָּשָׁה // דָּרֶיהָ בִּיקְשׁוּ בוּשָׁה

בפתח הקדושתא של יניי מתוארת התבל כמי שטרם החלימה מן הפורענויות שקדמו למגדל בבל.[47] החריזה חותמת, סוגרת, מגדירה את גבולותיה של כל צלעית בנפרד. לעומת זאת בקטע שמתוכו לקוח המוטו ל'עקבות' שמות הרקיעים מובילים זה אל זה – כל צלעית נובעת מקודמתה וממשיכה אל הבאה אחריה. כך עשויות המילים לתפוס את מקומו של המגדל – מילים שלרגע ראשן בשמיים. אותן המילים ששימשו את יניי וציבור המתפללים בכוונם לגובה, כלפי מעלה, מלוות את הנפילה ב'עקבות' מן השמיים לארץ.

בחזרה ל'עקבות': נפילה משמיים לשמי השמיים

הֲרֵי לֹא יָדַעְתִּי שֶׁאֲנִי חַי.
מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל נִטְרְדוּ
מַלְאָכִים, לִפְעָמִים הֵעִיף מִי מֵהֶם
מֶבֶט לְאָחוֹר, רָאָה אוֹתִי, מָשַׁךְ בִּכְתֵפָיו,
הִמְשִׁיךְ מִגּוּפִי וָהָלְאָה.

קָפוּא וּפָקוּעַ, קָרוּשׁ,
מְזֻלָּל,
חָנוּק מְעֻקָּם.

אִם נִגְזַר עָלַי לַעֲקֹר מִכָּאן,
אֲנַסֶּה לָרֶדֶת שָׁלָב שָׁלָב
אֲנִי אוֹחֵז בְּכֻלָּם בִּזְהִירוּת – –
אֲבָל אֵין סוֹף לַסֻּלָּם וּכְבָר
אֵין פְּנַאי, רַק לִפֹּל עוֹד אוּכַל
אֶל תּוֹךְ הָעוֹלָם

47 המבול מימי נוח (ספר בראשית) והמבול מימי אנוש (תנחומא נח [מנטובה שכ"ג, עמ' ז]). וראו גם: יניי (שם), עמ' 107.

מתחומם של המתים יש לעקור ממש, כאילו היה מולדת. האירוניה הבוטה הנובעת מהחלת שפת ההגירה על המלאכים המתים שעלו השמיימה (אזכיר למשל את התואר פליטים לגרגירי הברד ואת השוחד הנדרש בעבור נסיעה בענן) אינה תובעת הסברים מיוחדים. אולם מבעד לאירוניה זו אפשר לשמוע רמזים דקים להמרתה של עלייה ארצה בעלייה השמיימה, כמו הייתה זו העלייה היחידה האפשרית ואין בלתה: 'מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם, מִשְׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל / שַׁיָּרוֹת אֲרֻכּוֹת שֶׁל עָשָׁן'. לנוכַח המפגש עם שפת ההגירה המודרנית מפליגה שיירת המלאכים המתוארת בשיר הרחק מעולמו הפייטני של יניי, מתקרבת לעולם ההקשרים של העלייה לארץ ישראל, ונסוגה גם ממנו. ואכן בניגוד לתנועה הקיבוצית, התכלית והמאורגנת של השיירה, עזיבת עולם המלאכים לטובת כדור הארץ היא נפילה ארעית – גזֵרה של יחידים הנפרדים מן הציבור שאליו הם משתייכים, והנענים במשיכת כתף.

תחילה מנסה הדובר להימנע מן הנפילה הזו. עדיפה לו מן הסתם ירידה הדרגתית: 'אִם נִגְזַר עָלַי לַעֲקֹר מִכָּאן, / אֲנַסֶּה לָרֶדֶת שָׁלָב שָׁלָב'. אולם העקירה, כך מתברר, אינה יכולה להיעשות בהדרגה, ומכאן שיש ליפול בבת אחת: 'אֲבָל אֵין סוֹף לַסֶּלָּם וּכְבָר / אֵין פְּנַאי, רַק לִפֹּל עוֹד אוּכַל / אֶל תּוֹךְ הָעוֹלָם'. לכאורה הכתיבה על אודות הנפילה מתבצעת אף היא שלב אחר שלב, או ליתר דיוק – בשלושה שלבים: 'כָּךְ רוֹמְזוֹת לִי עֵינַי', 'כָּךְ אוֹמֵר לִי גְּרוֹנִי', 'כָּךְ אוֹחֲזוֹת בִּי יָדַי / וְרֹאשִׁי הֶהָפוּךְ נֶאֱמָן לִי'. החזרה השלישית, כנהוג, מוסיפה, משלימה וסוגרת.

הצעתי לראות בחלקה השמיני של הקדושתא של יניי שמתוכה לקוח המוטו לשיר 'עקבות' דוגמה אחת, יפה במיוחד, לאופן שבו עשוי להיבנות מגדל באמצעות מילים – רקיע רודף רקיע, נדבך על גבי נדבך, שלב אחר שלב. אך האם ניתן לפרק מגדל באמצעות מילים בלי לסדרו באותה נשימה במבנים פואטיים ולשוניים חדשים? במילים אחרות, אם השפה מעצם טיבה בונה מבנים, כיצד נוצרת פואטיקה של נפילה, פירוק או תפוצה?

אביא כאן שתי דוגמאות לדרכי העיצוב של הרס המגדל מתוך פיוט ד בקדושתא של יניי – שתיהן ממחישות היטב כיצד עשויה השירה ליצור סדר חדש במבנים הרוסים. הראשונה מעמידה עלייה כנגד ירידה: 'גְּבוֹהָה גְבוֹהָה עַל כִּי עָנוּ // מִגָּבוֹהַּ הַגָּבוֹהַּ נַעֲנוּ'.[48] המענה ניחת על דור הפלגה מלמעלה למטה,

48 יניי (שם), עמ' 111.

מענה מדויק לגבהות ליבם, ועקרון מידה כנגד מידה העומד בבסיסו מתגשם בשורות הללו בפואטיקה היוצרת שיווי משקל בין שתי הצלעיות ('גְּבוֹהָה גְבוֹהָה' כנגד 'מִגְּבוֹהַּ הַגְּבוֹהַּ'; 'כִּי עָנוּ' כנגד 'נַעֲנוּ'). הדוגמה השנייה חורגת מצורת היסוד העשויה שתי צלעיות:

כִּי מִגְדָּל הַגְּבוֹהַּ אֲשֶׁר בָּנוּ // שְׁלִישׁוֹ נִשְׁקַע / וּשְׁלִישׁוֹ נִבְקַע / וּשְׁלִישׁוֹ קַיָּם
כִּי דְּבַר חַי וְקַיָּם / לְעוֹלָם יִתְקַיָּם / וְעַל כֹּל מְקֻוָּיִם דְּבָרְךָ קָדוֹשׁ.[49]

יניי נסמך בשורות הללו על מדרש מתוך בראשית רבה שעל פיו נותר שליש מן המגדל עומד על תילו.[50] הצלעית השנייה מתרחבת לשלושה חלקים כנגד שלושת חלקי המגדל. לכמה רגעים חובר המצלול הדחוס של מילותיו של יניי לתחושת ההרס המתואר בהן: שְׁלִישׁוֹ נִשְׁקַע / וּשְׁלִישׁוֹ נִבְקַע', בדומה אולי לבית הקצר מתוך 'עקבות': 'קָפוּא וּפָקוּעַ, קָרוּשׁ, / מְצֻלָּק, / חָנוּק, מְעֻקָּם'. אלא שבחלק השלישי והאחרון נהפך המצלול על פיו: 'שְׁלִישׁוֹ נִשְׁקַע / וּשְׁלִישׁוֹ נִבְקַע / וּשְׁלִישׁוֹ קַיָּם'. ההיפוך הזה – המתחולל עם הופעתה של המילה קיים בסוף הטור – מתחוור למעשה רק עם קריאת הטור הבא. הטור הבא בנוי כל כולו על מילה זו, כעדות נוספת לתוקפם של דברי האל, המכונה כאן 'חַי וְקַיָּם': 'כִּי דְּבַר חַי וְקַיָּם / לְעוֹלָם יִתְקַיָּם / וְעַל כֹּל מְקֻוָּיִם דְּבָרְךָ קָדוֹשׁ'.

חומרי הבנייה מן הפיוט של יניי משמשים את פגיס בתיאור הנפילה ב'עקבות', תיאור שהוא בעיניי שיאו של המפגש בין הפיוט הקדום לשיר המאוחר:

וּבְדַרְכִּי חֲזָרָה
כָּךְ רוֹמְזוֹת לִי עֵינַי:
הָיִיתָ, מָה עוֹד רָצִיתָ לִרְאוֹת?
עֲצֹם אוֹתָנוּ וּרְאֵה:
אַתָּה הוּא הָאֹפֶל, אַתָּה הוּא הָאוֹת.

כָּךְ אוֹמֵר לִי גְּרוֹנִי:
אִם עוֹד אַתָּה חַי, פְּתַח לִי, אֲנִי
חַיָּב לְהַלֵּל.

49 שם, עמ' 111–112.

50 שם, עמ' 111; וכן ראו: זקוביץ ושנאן (לעיל הערה 33), עמ' 94.

כָּךְ אוֹחֲזוֹת בִּי יָדַי
וְרֹאשִׁי הֶהָפוּךְ נֶאֱמָן לִי:
אֲנִי נוֹפֵל נוֹפֵל
מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל

פירוק, אי סדר ושתיקה – לכל אלה, על מנת שיתרחשו בשיר, נחוצה נקודת ייחוס.

הבית הראשון מבין אלה המובאים כאן מתפקד כנקודת ייחוס כזאת, בהציגו תבנית שלמה וסדורה – שתי שורות כנגד שתי שורות, דומות במבנה ובהיגיון הפנימי: 'כָּךְ רוֹמְזוֹת לִי עֵינַי: / הָיִיתָ, מָה עוֹד רָצִיתָ לִרְאוֹת?' כנגד 'עֲצֹם אוֹתָנוּ וּרְאֵה: / אַתָּה הוּא הָאֹפֶל, אַתָּה הוּא הָאוֹת' – שאלה רטורית ותשובה כנגדה נחרזות.

בבית השני הדיבור מתמעט והולך, כאילו ממאן הפה לדבר. אלא שהמילה 'לְהַלֵּל' מעמידה כנגד הכחכוח המהוסס שקדם לה – 'אִם עוֹד אַתָּה חַי, פְּתַח לִי, אֲנִי / חַיָּב [...]' – את צלילי ההלל המסורתיים, התגלמות שפת התפילה המשותפת אצל יניי, ודווקא הם שמלווים, על דרך החריזה והמצלול, את תיאור הנפילה, המגיעה לשיאה בבית הבא. הקו הנמתח כאן בין שירו של פגיס לספר תהילים עובר אף הוא דרך הפיוט של יניי. בדומה למהלך שבשיר 'חוני', הרמזים המקראיים בשירת פגיס מתווכים לעיתים קרובות על ידי טקסט שלישי, מדרש או פיוט, כממשיכים שושלת של קוראים ודורשים.

הבית השלישי מצטרף בתחילה למהלך הסדור שהחל בבתים הקודמים: 'כָּךְ אוֹחֲזוֹת בִּי יָדַי / וְרֹאשִׁי הֶהָפוּךְ נֶאֱמָן לִי:'. אולם בשורות הבאות שואב המצלול את כוחו מן המילה 'לְהַלֵּל' שבבית הקודם – הנחרזת כעת עם 'נוֹפֵל' ו'עֲרָפֶל' – וכמו יוצר בכך שירת הלל חדשה והפוכה, אירונית ורצינית מאוד בה בעת, כאילו ברגע מסוים נעזב הסולם, והקול חולף במרוצה על פני השלבים: 'אֲנִי נוֹפֵל נוֹפֵל / מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל'.

כוחם הסוגסטיווי של הבתים הללו עשוי להשכיח מאיתנו לרגעים שהדובר נופל נגד כיוון הנפילה, כלומר מרקיע אחד לרקיע גבוה ממנו: 'מִשָּׁמַיִם לִשְׁמֵי הַשָּׁמַיִם מִשְּׁמֵי שָׁמַיִם לַעֲרָפֶל'. למעשה עם ראשו ההפוך של הנופל מתהפך גם הכיוון 'תְּהוֹמָה' והלאה; כאילו היה סידורם של הרקיעים כולם כפוף למצבו של הדובר ולנקודת מבטו. כל הכוחות המושקעים בעלייה ובהתרוממות כלפי

מעלה בקדושתא של ייני, מנותבים בשירו של פגיס אל הנפילה הזו, שסופה – בחלקו השלישי של השיר – בחזרה לכדור הארץ.

במסתו 'משימתו של המתרגם' כתב ולטר בנימין: 'מעצם הימשכותם המאוחרת של חייו – שלא הייתה ראויה להיקרא כך אילולא הייתה בבחינת התחדשות וגלגול של יציר חי – מתחוללים שינויים במקור. גם מילים שנקבעו במסמרות יודעות הבשלה מאוחרת'.[51] כוחם של הדברים הללו, האמורים על תרגום משפה אחת לאחרת, יפה גם למעבר בין שפות שבתוך אותה שפה: מן המקרא למדרש, מן המדרש לפיוט וממנו לשיר המאוחר. קשה לחשוב על דוגמה מובהקת יותר למילים שנקבעו במסמרות מאשר הפסוק מתוך מזמור תהילים נא 'ה' שפתַי תִּפתח ופי יגיד תְּהִלתך', הפותח את תפילת העמידה. בקדושתא של ייני הפסוק מופיע כהתגלמות השפה הברורה מנבואתו של צפניה, ואילו בשיר 'עקבות' הוא מתהווה לכדי שירת הלל הפוכה.

השיר 'עקבות' נכתב בעברית על שבר שלנכחו נדמה כי 'ארגז הכלים' של השפה איבד מן הרלוונטיות שלו. אך תשומת הלב לתמורות המתרחשות בשפה מבטאת עמדה עקרונית העולה משירתו של פגיס באשר לשפה: מטעניה הקודמים של השפה – הקשריה התרבותיים וההיסטוריים – פועלים ככוח עצמאי אדיר שאיננו סר בנקל למרותו של המשורר. שירת פגיס בוללת, מפגישה מקורות רחוקים, מסכסכת מרכז ושוליים, יוצקת משמעות חדשה במילים 'שנקבעו במסמרות', ויש שהיא הופכת אותן על פיהן פשוטו כמשמעו.[52]

בעצם הבחירה לכתוב על השואה במישרין ובגלוי נדרש פגיס לאתגרים

51 ו' בנימין, 'משימתו של המתרגם' (תרגמה נ' מירסקי), דרידה (לעיל הערה 43), עמ' 131.

52 בנקודה הזו אני שואבת מהגותו של בחטין, שעסק ביחסים הדו־כיווניים המתקיימים בין שני סוגי כוחות הפועלים בשפה, הריכוזיים והביזוריים: 'כל אמירה משתתפת ב"לשון האחידה" (במגמות ובכוחות הצנטריפטליים) ועם זאת ברב־דיבוריות החברתית וההיסטורית (בכוחות הצנטריפוגליים והריבודיים). זוהי לשונו של יום, לשונה של תקופה, של קבוצה חברתית, לשונו של ז'נר, של זרם וכדומה. אפשר לנתח ניתוח מוחשי ומפורט כל אמירה, ולגלות בה אחדות של מתח וניגודים בין שתי מגמות החיים הלשוניים הנאבקות זו עם זו' (מ' בחטין, הדיבר ברומן, תרגם א' אבנר, תל אביב תשמ"ט, עמ' 61). מכיוון אחר כתבה בן־נפתלי בהתייחסה למושג הדיפראנס של דרידה על 'משמעויות שמשליכות שכבות מצטברות של העבר על המרכיבים הלשוניים', עיקרון המוביל בהמשך הדברים לקביעה: 'עברית זו שכולנו כביכול מדברים בה או עליה אינה זהה לעצמה, אינה אחת ואחידה' ראו: דרידה (לעיל הערה 43), עמ' 27, 40.

שמציב השיח על אודותיה. עם זאת יחסו של השיר 'עקבות' למקורותיו, ובמיוחד לפיוט של יניי, איננו בשום פנים יחס מבטל, שכן גם לנוכח הפערים הגדולים והצורמים ביותר שחושף המפגש בין פגיס ליניי, עולה ממנו זיקה עמוקה לשפה המשותפת וכמיהה להפוך אותה לרלוונטית ותקפה.

מובן כי כל עיסוק באי סדר בשיר נבחן אל מול סדר קיים – סדר נרטיבי או סדר פואטי. חבר טען בצדק כי ההתנגדות החריפה ביותר בשיר מופנית כלפי הניסיונות לרתום את אירועי השואה לנרטיב לאומי של שואה ותקומה.[53] ואכן הצבתו של סיפור מגדל בבל – הסיפור המכונן של התפוצה ובלילת השפות – בליבו של השיר 'עקבות' יש בה משום התנגדות לאחיזה שקנו בתרבות הישראלית סיפורים אחרים בזיקה לשואה. סיפור מגדל בבל כפי שהוא מופיע בשירת פגיס מסרב לבוא על פתרונו ולפנות את מקומו לטובת סיפור חלופי של שיבה לאומית מן הגלות.

לאור הדברים הללו יש לבחון את המפגש בין סיפור מגדל בבל לבין ההגדה של פסח, המתרחש למעשה בשני חלקים. תחילתו כאמור באימוץ עמדתו של הבן שאינו יודע לשאול, והמשכו בתיאור הנפילה, הפעם בזיקה לתשובה שמספקת ההגדה באותו עניין עצמו: 'כְּךָ אוֹמֵר לִי גְּרוֹנִי: / אִם עוֹד אַתָּה חַי, פְּתַח לִי, אֲנִי / חַיָּב לְהַלֵּל'. כפי שקורה לא פעם בשירת פגיס, הבקשה 'פְּתַח לִי' עומדת בזיקה לשני מקורות שונים. המקור הראשון הוא הפסוק הנדון כאן מספר תהילים, 'ה' שפתַי תִּפתח ופי יגיד תְּהִלתך'. המקור השני לקוח מתוך ההגדה של פסח: 'ושאינו יודע לשאל. את פתח לו, שנאמר: "והגדת לבנך ביום ההוא לאמר בעבור זה עשה ה' לי בצאתי ממצרים"'. והלוא עם הנסיגה מן הבלשנות השמיימית של השתיקה, משעה שנפתחים הפה והגרון, מאיימים לצאת כל אותם סדרים מוכרים, נרטיבים בנויים לתלפיות, ויציאתם מזמנת פערים בלתי נסבלים בין הזיכרון הפרטי לזיכרון הקיבוצי, כפי שהודגש במאמרים השונים שעסקו בשיר.[54]

מפגש נוסף המעמת את סיפור מגדל בבל עם סיפור מכונן של התרבות העברית בארץ מקופל ברמיזה דקה לחלום יעקב שורות אחדות קודם לכן, רגע לפני הנפילה: 'אִם נִגְזַר עָלַי לַעֲקֹר מִכָּאן, / אֲנַסֶּה לָרֶדֶת שְׁלָב שְׁלָב / אֲנִי אוֹחֵז

53 חבר (לעיל הערה 2), עמ' 195. חבר התייחס במאמרו למאמרה של דיקובן־אזרחי (לעיל הערה 2), וראו במאמרה בפרט עמ' 337, 345, 356.

54 דיקובן־אזרחי (שם); זירלר (לעיל הערה 2); חבר (שם); פרגר־וגנר (לעיל הערה 22).

בְּכֶלֶם בִּזְהִירוּת — / אֲבָל אֵין סוֹף לַסֶּלֶם וּכְבָר / אֵין פְּנַאי, רַק לִפֹּל עוֹד אוּכַל / אֶל תּוֹךְ הָעוֹלָם'. בחירתו של הדובר לפרוש מציבור המלאכים באמצעות סולם מעלה בדעתנו את סולם יעקב, ואליה מצטרפות המילים 'כְּבָר עֵר' לקראת סיומו של השיר. מילים אלה עשויות לגרום לנו באחת לראות את חלקו השלישי והאחרון של השיר כיקיצה, ואת חלקיו הקודמים – כחלום בלהות, סיוט התוקף את בעל הזיכרונות בשנתו:

(לֹא לִזְכֹּר עַכְשָׁו, לֹא לִזְכֹּר)

וְלִפְנֵי שֶׁאַגִּיעַ
(וְעַכְשָׁו לְהוֹשִׁיט עַד הַסּוֹף, לְהוֹשִׁיט)
כְּבָר עֵר, נִפְרָשׂ עַד קְצוֹת כְּנָפַי [...]

אפשר שרק עם הופעתן של המילים 'כְּבָר עֵר' נשים לב לצירוף 'כְּבָר תְּנוּמָה' שקדם להן ('בְּשַׁעַר עָנָן כְּבָר תֹּם מָתוֹק שֶׁל תְּכֵלֶת, / אוּלַי יְרַקְרַק. כְּבָר תְּנוּמָה. שָׁמַיִם מִתְחַדְּשִׁים'), או נזהה בפרישת הכנפיים של הדובר את מתיחת הזרועות של המקיץ משנתו. אם נחזור ברגע הזה לשורות שבטרם נפילה, אנו עשויים לגלות כי חלומו של יעקב חובר לחלום הבלהות של השיר, על מנת לשוב ולפנות את מקומו לסיפור מגדל בבל, שכן אלוהים אינו ניצב בראש הסולם שממנו מבקש לרדת הדובר־המלאך ב'עקבות' ואינו מבטיח דבר.

העמדתם של מגדל בבל וחלום יעקב זה כנגד זה איננה חדשה כשלעצמה. הזיקה הראשונית בין הסיפורים נוצרת מתוקף הדמיון הלשוני בין תיאור המגדל כ'מגדל וראשו בשמים' (בראשית יא 4) ובין תיאור הסולם בחלומו של יעקב, אשר 'ראשו מגיע השמימה': 'וַיִּחלֹם וְהִנה סֻלָּם מֻצָּב ארצה וראשו מגיע השמימה והנה מלאכי אלהים עֹלים וירֹדים בו' (שם כח 12). זקוביץ ושנאן הראו כי זו נקודת דמיון אחת מתוך כמה נקודות הקושרות בצורה, בלשון ובתוכן את שני הסיפורים זה אל זה, והסבירו כי שניהם מתפלמסים עם המסורת הבבלית הרואה בבבל את מקום משכנו של האל: הסיפור מבראשית יא מציג באור שלילי את בניית המגדל בבבל (מקדשו של האל מרדוך על פי סיפור הבריאה הבבלי), ואילו הסיפור מבראשית כח הוא סיפור חלופי על שער השמיים, אשר מקומו בארץ ישראל, ושהאל המתגלה בו הוא אלוהי ישראל.[55]

55 י' זקוביץ וא' שנאן, לא כך כתוב בתנ"ך, תל אביב 2004, עמ' 67–72.

חלום יעקב ומגדל בבל עמדו שניהם במרכזם של שירים מוקדמים יותר מאת פגיס – 'הסולם' ו'המגדל'.[56] בשיר 'עקבות' מובאים יחד שני הסיפורים הללו, אך גזרת התפוצה עומדת בעינה ללא הבחנה בין מוקדם ומאוחר. על כן העלייה והירידה בסולם שמיימי שמורות למלאכים מחלום יעקב, בעוד שעל הדובר בשיר נגזר ליפול ולפוץ כאנשי דור הפלגה.

השיר 'עקבות' נחתם עם שוך הסערה, ובשובו של הדובר־המלאך חזרה לכדור הארץ מן השמיים. אילו ניתן היה לדבר על השיר במונחים של התפתחות עלילתית, היינו רואים בחלקו השלישי משום התרה. אולם הקטיעה והפיצול המאפיינים את המעברים בין חלקי השיר השונים – רשמיה של הנפילה תלויים ועומדים ברקע – יוצרים פער משונה בין זיכרון הסערה ל'שָׁמַיִם מִתְחַדְּשִׁים': 'וּבְכֵן עוֹלָם. / הָאָפֹר מְפֻיָּס בַּכָּחֹל. / בְּשַׁעַר עָנָן כְּבָר תֹּם מָתוֹק שֶׁל תְּכֵלֶת, / אוּלַי יֵרָקְרַק. כְּבָר תְּנוּמָה. / שָׁמַיִם מִתְחַדְּשִׁים, מְנַסִּים אֶת כַּנְפֵיהֶם, / נִמְלָטִים מִפָּנַי עַל נַפְשָׁם. לֹא עוֹד אֶתְמַהּ'.[57]

בעוד השמיים עשויים להתחדש, על כדור הארץ חלים כללים אחרים, והצלקות שנותרו מפצעיו מעידות על שקדם להן:

כְּבָר עֵר, נִפְרָשׂ עַד קְצוֹת כְּנָפַי,
עַל כָּרְחִי מְנַחֵשׁ שֶׁקָּרוֹב מְאֹד,
בִּפְנִים, שָׁבוּי בְּתִקְוֹות, מְהַבְהֵב לוֹ
כַּדּוּר הָאָרֶץ הַזֶּה
מְצֻלָּק, מְכֻסֶּה עֲקֵבוֹת.[58]

כך מופיע כדור הארץ המצולק בשורות הסיום של 'עקבות' כנגד ארץ שטרם נרפאה בשורות הפותחות את הקדושתא של יניי. על אף ההבדלים התהומיים בין כדור הארץ של פגיס לארץ של יניי – בשניהם טבועים סימני האסונות שהביאה האנושות על עצמה:

אֶרֶץ אֲשֶׁר נֶאֱנָשָׁה // בִּשְׁנֵי מַבּוּלִים נֶעֱנָשָׁה
גַּם עַד לֹא נֶחְבְּשָׁה // דָּרֶיהָ בִּיקְשׁוּ בוּשָׁה

56 פגיס (לעיל הערה 1), עמ' 36, 88 בהתאמה.
57 שם, עמ' 146.
58 שם.

סגירה

השיר 'עקבות', שפורסם בישראל בשנת 1970, נדרש לסיפוריה המכוננים של התרבות העברית, תוך הדגשת הריבוי המתקיים בשפה העברית עצמה. אחדות השפה ואחדות המקום נותרות בו סיפור רחוק על קדמת הימים או אחריתם ולא קיום בהווה.

הקדושתא של יניי מקבצת את המדרשים השונים העוסקים בסיפור מגדל בבל לכדי יצירה גדולה בעלת מרכז תמטי ברור, בלי לבודד את המקור התנ"כי מגלגוליו המאוחרים, ואילו פגיס המשיך וצירף את שכבותיו של סיפור מגדל בבל זו לזו, אך נטע אותן בהקשר היסטורי שונה מעיקרו, לצד סיפורים נוספים, אחרים בתכלית. במובן הזה הפואטיקה של 'עקבות', הבוללת זמנים ומקרבת סיפורים רחוקים מתוקף 'הימשכותם המאוחרת' של פסוק או צירוף מילים, חוזרת ושואבת מן המסורת הפרשנית של מדרשי האגדה את כוחה המוביל של הלשון.[59]

לסיפור מגדל בבל הוקדש כאמור שיר מוקדם יותר מאת פגיס, המופיע בקובץ 'שהות מאוחרת', שבו פתחתי את הדיון ב'עקבות':

המגדל

לֹא רָצִיתִי לִגְבֹּהַּ, אֲבָל זִכְרוֹנוֹת זְרִיזִים
שֶׁהִנִּיחוּ נִדְבָּךְ עַל נִדְבָּךְ, כָּל אֶחָד לְנַפְשׁוֹ,
נִבְלְלוּ בַּהֲמוֹן שָׂפוֹת זָרוֹת,
הִשְׁאִירוּ בִּי מְבוֹאוֹת פְּרוּזִים,

59 בפרקי דרבי אליעזר, מדרש המתוארך למאה השמינית, מתוארת נפילה מן המגדל עוד בטרם נחרב: 'שִׁבעים מיל ומעלות היו לו [למגדל] ממזרחו וממערבו. אלו שהיו מעלין את הלבנים היו עולים ממזרחו ואלו שהיו יורדין היו יורדין ממערבו ואם נפל אדם ומת לא היו שמים את לבם עליו ואם נפלה לבנה אחת היו יושבין ובוכין ואומרין אוי לנו אימתי תעלה אחרת תחתיה ועבר אברם בן תרח וראה אותם בונים את העיר וקללם בשם אלהיו ואמר "בַּלַּע ה' פַּלֵּג לשונם" (תהילים נה 10)' (פרקי דרבי אליעזר כד). המדרש מזמן למקום בנייתו של מגדל בבל את אברהם, והוא מטיל קללה על בני דור הפלגה בלשונו של ספר תהילים. מעבר לשאלת הזיקה בין הנפילה שבפרקי דרבי אליעזר לבין זו של השיר 'עקבות', זוהי דוגמה מובהקת למעשה הבלילה המדרשי המוטמע בכלל שירתו של פגיס ולא רק ב'עקבות' – אם באיסופם של סיפורים שונים הנקשרים בדמות או בנושא ואם במפגש שמזמנת לשון השיר בין מקורות רחוקים.

מַדְרֵגוֹת שֶׁלֹּא הוֹבִילוּ, פֶּרְסְפֶּקְטִיבוֹת שְׁבוּרוֹת.
לְלֹא תֶרְגְּמָן לְעַצְמִי, לֹא גָּמוּר
נֶעֱזַבְתִּי סוֹף סוֹף.
רַק לִפְעָמִים בִּפְרוֹזְדוֹר מְעֻקָּם
עוֹד קָם בִּי וְרָץ
כְּמוֹ רוּחַ פְּרָצִים לַחַשׁ קָטָן בְּלִי אֹמֶר,
וְנִדְמֶה לִי שֶׁאֲנִי מְעַרְבֹּלֶת אָבָק, שֶׁלְּרֶגַע
רֹאשָׁהּ בְּשָׁמַיִם,
וְלִפְנֵי שֶׁאֲנִי מִתְעוֹרֵר
מִתְפּוֹרֵר בִּי גּוּשׁ לְבֵנֵי הַשְּׁרוּפוֹת
וְשָׁב אֶל הַחֹמֶר.[60]

בהיעדר אפשרות לתרגם את הזיכרונות (למילים? לשירה?) נעזב המגדל 'לֹא גָּמוּר'.[61] תנועה זעירה ועקשנית ('לַחַשׁ קָטָן' 'כְּמוֹ רוּחַ פְּרָצִים') – ולא סערה גדולה – היא המובילה בסופו של דבר לנפילתו של המגדל: 'רַק לִפְעָמִים בִּפְרוֹזְדוֹר מְעֻקָּם / עוֹד קָם בִּי וְרָץ / כְּמוֹ רוּחַ פְּרָצִים לַחַשׁ קָטָן בְּלִי אֹמֶר'. סופו של הניסיון הזה 'מְעַרְבֹּלֶת אָבָק' ש'רֹאשָׁהּ בְּשָׁמַיִם', במקום שאליו אמור היה להגיע המגדל, והתאיינות – שיבה אל העפר באבחה אחת מלמעלה למטה, מן הרוח (אפילו היא רוח פרצים) אל החומר.[62] הסיום של 'המגדל' והסיום של 'עקבות' שניהם מתרחשים במעבר משינה לערות, אך בעוד הדובר בשיר המוקדם שב אל העפר, הדובר בשיר המאוחר שב לתחומם של החיים דווקא ולא לזה של המתים – לכדור ארץ אנוש ומצולק. שלא כהתעוררותו של חוני, ש'עוֹד יוּכַל

60 פגיס (לעיל הערה 1), עמ' 88.

61 שבת־נדיר כתבה במסגרת קריאה בשיר 'המגדל' על הצורך לתרגם את זיכרונותיו של הכותב למציאות הישראלית, והתייחסה אל מה שאינו ניתן לתרגום בשיר כאל חלק מהדיון ביסודות הטראומטיים בשירת פגיס. ראו: ה' שבת־נדיר, 'אפקט ישורון ו"תרגומו" בשירת שנות השבעים: על אבות ישורון, דן פגיס וארז ביטון', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כו (תשע"ג), עמ' 302–304.

62 יעקבי התייחסה להתאיינותו של הדובר בסיום השיר וכן לממד הגשמי של החומר כחלק ממוטיב השיבה לעפר שבו עסקה. ראו את קריאתה: יעקבי (לעיל הערה 11), עמ' 93; וכן ראו: קינסטלר (לעיל הערה 26), עמ' 10–15.

לַעֲלוֹת לָעִגּוּל שֶׁנִּפְתַּח מֵעָלָיו / וְלָשׁוּב וְלִישֹׁן / נִשְׁכָּח בְּתוֹךְ שְׁבִיל הֶחָלָב', בסיומו של השיר 'עקבות' מושלך הדובר אל המציאות בהווה, ולא החוצה ממנה.

רבות דובר ונכתב על השתיקה בשירתו של פגיס, בייחוד בשירתו המוקדמת.[63] שירת פגיס עצמה מרבה להעיד על שתיקותיה, אך בבואנו לדון בתמורות שהתחוללו בה יש להדגיש כי בשום שלב אין השירה הזו מזמנת זיהוי חד־משמעי בין שתיקה לשכחה או בין דיבור וכתיבה לזיכרון. אדרבה, את נטייתם של השירים המוקדמים לעסוק שוב ושוב בעצם קיומם של הזיכרונות בלי לפרשם ניתן להבין לא כניסיון להפחית מכוח השפעתם אלא כיחס רדיקלי לזיכרון: דבקות במה שאינו ניתן לתרגום ושיותיר בהכרח – כלשונו של השיר 'המגדל' – מבואות פרוזים, מדרגות שאינן מובילות, פרספקטיבות שבורות.[64]

השורות החותמות את השיר 'אפילוג לרובינזון קרוזו', שיר הפתיחה של הקובץ 'שהות מאוחרת', נוגעות באחת הסכנות העיקריות הרובצת לפתחו של הדיבור השירי על פי פגיס, והיא שהדיבור עצמו יהפוך דיבור משכיח החוטא למושאיו: 'חָכָם מִלִּחְיוֹת, שָׁדוּף וְדַק שֵׁיבָה הוּא חַי / עִם מִקְטֶרֶת סִפּוּרָיו, וְדִבֵּר – / כְּדֵי לְהַחֲרִישׁ אֶת תִּקְתּוּק מֵתָיו / וְאֶת צִלְצוּלָם – דִּבֵּר וְדִבֵּר / עַל אִי שֶׁלֹּא בָּא בְּמִנְיַן הַקּוֹרוֹת'.[65] בתחילת דבריי כתבתי על בחינתם הגלויה של אמצעי הייצוג כאחד מתווי ההיכר המובהקים של שירת פגיס, והדברים אמורים הן באשר למגבלות הטבועות באמצעים אלה והן באשר להשפעתם מרחיקת הלכת על תפיסתנו את מושאי הייצוג. זוהי שירה שאינה מניחה לנו לשכוח כי התולדות לעולם מתווכות על ידי סיפור תולדות; והלוא אותו 'אִי שֶׁלֹּא בָּא בְּמִנְיַן הַקּוֹרוֹת' עשוי להיות אי שלא היה ולא נברא אך גם אי שטרם סופר עליו.

אכן בעוד השיר 'המגדל' מתוך 'שהות מאוחרת' עוסק בגבהות הלב הכרוכה בניסיון לדבר, בשיר 'עקבות' מזוהה ברגע מסוים הגבהות דווקא עם הבקשה להתבצר בחוקי הדקדוק של השתיקה. אין כאן סתירה של ממש: המעבר מ'המגדל' ל'עקבות' מסיט מעט את המוקד משאלת ייצוגם של הסיפורים שלא

63 ראו למשל: גלוזמן (לעיל הערה 5); וכן: ש' זנדבנק, '"מפני אֵימת הריק": על קריסת המימזיס בשירי פגיס', חבר (לעיל הערה 2), עמ' 11–20.

64 ברוח זו הדגיש גלוזמן את העמדה הפואטית העקרונית שממנה נבעה אותה שתיקה, להבדיל ממה שכינה עמדה פסיכולוגית או אישית־ביוגרפית. ראו: גלוזמן (שם), עמ' 111–135.

65 פגיס (לחעיל הערה 1), עמ' 73.

באו במניין הקורות לכיוון השאלה בדבר ההצטרפות לשיח ציבורי קיים, על סמליו ותווי ההיכר שלו ועל הסיפורים שכבר מוכלים בו ומבנים אותו.[66] זאת בידיעה שלא ניתן לעקוף או לעמעם סדרים ומשמעויות שנטמעו בשפה מכבר, כי אם לצרפם מחדש – שפת החלום ושפתו של הקנון בכפיפה אחת – לבל תהפוך היצירה השירית דיבור מחריש, משכיח, המכסה יותר משהוא מגלה.

יעל תמיר, החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים, הר הצופים,
ירושלים 9190501
yael.tamir@mail.huji.ac.il

66 הנוכחות כבדת המשקל של המתים וזכרם בשירת פגיס מורגשת היטב מתחילתה, ואין עוררין על כך שקדמה לעיסוק המפורש בשואה. קינסטלר היטיבה לתאר זאת במסה שכתבה בשנת 1982 על שירתו. ראו: קינסטלר (לעיל הערה 26). ההבחנה בין העיסוק המפורש בנושא השואה לבין חוויית החיים המשוקעת בשירת פגיס לכל אורכה רווחת בקרב חוקרי שירתו של פגיס, ונוסחה בחדות ברשימתו של א׳ אפלפלד ׳הבהירות האחרונה׳, מחקרי ירושלים בספרות עברית, י–יא (תשמ״ח), עמ׳ 11–15.