



ההרצאה השנתית לספרות גרמנית  
על שם מרסל רייך-רניצקי  
2105

מרידיאן נגד הזמן:  
פרנץ קפקא ופאול צלאן  
על שפה ועל גורל

מאת  
ויויאן ליסקה



ההרצאה השנתית לספרות גרמנית  
על שם מרסל רייך־רניצקי  
2016

מרידיאן נגד הזמן:  
פרנץ קפקא ופאול צלאן  
על שפה ועל גורל

מאת  
ויויאן ליסקה

תרגום מגרמנית: דפנה שטרית  
עריכת תרגום: ניב סבריאגו  
הגהה: אורי גנני



כאשר המשורר הרומני אלפרד מרגול־שפרבר, מנטור מוקדם של פאול צלאן, כינה את החול מן הכדים (*Der Sand aus den Urnen*), אוסף השירים הראשון של צלאן, "התליון הלירי היחידי מבין העבודות הקפקאיות",<sup>1</sup> הוא לא יכול היה עדיין לשער עד כמה משמעותית תהיה דמותו של קפקא בעולמו של צלאן. כפי שאושש לאחרונה, קפקא ויצירתו ליוו את צלאן מאז תרגומו המוקדמים לטקסטים אחדים של קפקא לרומנית<sup>2</sup> ועד לרמיזות בדבר קריאותיו בכתבי קפקא המופיעות במכתבים שכתב לפני מותו.<sup>3</sup> בשנות החמישים צלאן אף השתעשע לזמן קצר ברעיון לכתוב עבודת דוקטורט על קפקא,<sup>4</sup> ובהתכתבויות מאוחרות הוא מדווח על הכנותיו לקראת סמינר קפקא באקול נורמל סופרייר בפריז, שם לימד שפה וספרות גרמנית.<sup>5</sup> כבר בשלב מוקדם במחקר על צלאן נזכרו התייחסויות אחדות של המשורר לקפקא, אך רק כעת, לאחר שספרייתו של צלאן נעשתה נגישה למבקרים בארכיון מרבאך לספרות גרמנית, נחשפה ביתר שאת האפשרות להתחקות אחר עקבות הקריאה של צלאן בספרי קפקא שלו, וכך להניח תשתית חדשה לקריאות פוריות.<sup>6</sup> עד כה העיונים הללו התמקדו בעיקר באיתור התייחסויות

1 מתוך מכתב אשר פורסם כאן:

Alfred Margul-Sperber, *Plan 2* (1948), No. 6, p. 423.

2 והשוו:

Israel Chalfen, *Paul Celan: eine biographie seiner jugend*. Vol. 913. Suhrkamp 1983, p. 175.

3 והשוו למכתב שכתב צלאן לאילנה שמואלי שישה ימים לפני מותו, בתאריך 12 באפריל 1970. ראה אור כאן:

Paul Celan/Ilana Schmuely, *Briefwechsel*, Shurkamp 2004, p. 140.

4 Paul Celan/Gisele Lestrang, *Briefwechsel*. Bd. 2. Shurkamp 2001, p. 576.

5 John Felstiner, *Paul Celan. Poet. Survivor. Jew*. New Haven, London 1995, p. 283.

6 המחקרים הקודמים החשובים ביותר על עקבות קפקא בעבודתו של צלאן: Christoph Perels, Zu Paul Celans Gedicht "Frankfurt September". In *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 23 (1973), pp. 56-67; Thomas Sparr, Celan und Kafka. In: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), pp. 140-154; Amy Colin, Words as Weapons. *Celan Reading Kafka*. In: Alan Udoff, *Kafka's contextuality*. Gordian Pr Inc, 1986, pp 145-175; Elke Günzel "Das wandernde Zitat." *Paul Celan im jüdischen Kontext, Würzburg* (1995); Amir Eshel, *Von Kafka bis Celan: Deutsch-Jüdische Schriftsteller und ihr Verhältnis zum Hebräischen und Jiddischen*. na, 2002; Dieter Lamping, *Von Kafka bis Celan: jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Vandenhoeck & Ruprecht,

שוונות החושפות את משמעותו של קפקא עבור צלאן, כמו גם בהצגתן של זיקות כלליות בין יצירותיהם.<sup>7</sup> בשעה שבשנת 1988 אפשר היה עדיין לכתוב כי "סימנים חיצוניים להתקבלות של קפקא אצל צלאן מוגבלים לשיר אחד ולכמה מוטיבים",<sup>8</sup> כעת, כאשר העיזבון של צלאן נעשה נגיש יותר, לפחות בחלקו, ולאחר פרסומם של שירים נוספים פרי עטו, שלא היו מוכרים עד כה, מתאפשר מבט רחב יותר על רשת ההקשרים; מבט המיטיב לגלות את חותמתו של קפקא הטבועה בעבודתו של צלאן.

פאול צלאן נחרט בתולדות הספרות המודרנית כמשורר הנותן ביטוי בשירתו לזיקה בין שפה אפלה לבין גורל אכזר, ותפקיד המפתח שקפקא ממלא בעבודתו של צלאן קשור בוודאי לזיקה זו. בקפקא ראה צלאן מקור השראה ובן-שיח דמיוני בעיתות מצוקה. בטיוטה של מכתב לקלאוס וגנבאך, צלאן מתאר את תחושת השותפות שלו עם קפקא:

ביומן של קפקא כתוב – באיזה צד (Seite)? ודאי בצד הצפוני – ששמו הפרטי העברי של ק[פקא] הוא אַמְשֶׁל [Amschel]. אמשל – וכך אנו שבים במהרה לדרום – הינו הצורה המקורית של שם המשפחה שלי אַנטְשֶׁל [Antschel], ועקרונית זוהי המילה בגרמנית עלית אמצעית [mittelhochdeutsch] לַאֲמֶזֶל [Amsel], שחרור. (אתה רואה, גם הציפור הזאת שחורה, אבל אינה עורב!)<sup>9</sup>

דרך שם משותף, שם יהודי ממקור גרמני, שמה של ציפור, משרטט כאן צלאן מרידיאן, קו אורך בינו לבין קפקא. זהו אותו קו חיבור שזכה לביטוי בנאום של צלאן לרגל קבלת פרס ביכנר, קו שהוא טופוגרפי כשם שהוא אוטופי, המזמן מפגש בין שתי נפשות נפרדות אך קרובות, ומבוסס על שותפות של גורל ושל שפה.<sup>10</sup> במכתב שלו לווגנבאך, צלאן מייחס משמעות גורלית לאותו דמיון מקרי בין השמות הפרטיים. העובדה שצלאן מדמה שהשם העברי של קפקא נמצא בצד הצפוני, כלומר בצד של הצל, ושאת שמו אנטשל (שבכתיב הרומני [Ancel] מאפשר את שיכולות השם "צלאן" [Celan]), הוא משייך לצד הדרומי, נוגעת למיקומה הגיאוגרפי של צ'רנוביץ, עיר הולדתו של צלאן, הנמצאת מדרום לפראג, עיר הולדתו של קפקא. בקריאה מטפורית של מצב עניינים זה, צלאן מתאר כיצד האטמוספירה מתלהטת ומצטללת בדיוק היכן ששמו שלו ושל קפקא נפגשים. באור הנאצל ממפגש השמות הזה, צלאן מבחין בין העורב, ציפור

1998; Barbara Wiederman, In: Paul Celan, *Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Suhrkamp, 2003, pp. 559-986.

7 תומאס שפאר (Sparr) מבחין בין עקבות קריאה שאפשר להוכיחן ובין מקבילות כלליות וספוקליטיביות. רשימת עקבות הקריאה של צלאן בספרי קפקא של אלקה גנצל (Günzel) איננה שלמה.

8 שפאר (ראו הערה מספר 6), עמ' 140.

9 Wiedemann (ראו הערה מספר 6), p. 746.

10 פאול צלאן, "המרידיאן", בתוך: סורג-שפה, תרגום שמעון זנדבנק, מוסד ביאליק, 1994, עמ' 141-127.

צפונית המסמלת מוות, לבין הציפור המצוינת בשמם המשותף, השחרור (אמזל), ציפור שיר המסמלת תקווה וחיים. מפגש מדומיין ומיוחל זה משמש נושא מרכזי בשירתו של צלאן, והוא מרבה לעסוק בו בשיריו.

Vom Anblick der Amseln, abends, למראה השחרור, לעת ערב,  
 durchs Unvergitterte, das דרך הלא־מסורג אשר  
 mich umringt, סובב אותי,

versprach ich mir Waffen.<sup>11</sup> נשבעתי להתחמש.

באופן ההולם את הפואטיקה המסתמנת בנאום המריריאן, בשיר זה אין ציטוטים ישירים של קפקא, כי אם תיאור של הפגישה עצמה. מתוך האפלה והעמימות של שירה המתמקמת בשולי השתיקה, צלאן פונה אל קפקא ומעלה אותו באוב כשותף לחיפוש אחר מילים שיאירו את החשכה. שורות הפתיחה של שיר זה, שנכתב בשנת 1965 בתום תקופת שהותו של צלאן בבית ההבראה בלה וזינט, שם טופל בגין דיכאון, מתיישבות היטב עם פסקה ממכתב של צלאן לאישתו מאותו היום, ובו מתואר רגע אידילי ושלו של צפייה בשחרור המדלג על מדשאה לאור השמש. אך השיר עצמו, הכולל דימוי של כלי נשק, מוביל לנתיב פחות שליו. ה"אני" בשיר חוזה בציפורים, השחרורים (Amseln), המשמעותיים כל כך למערכת היחסים הפואטית של צלאן עם קפקא, וזאת דרך פתח לא־חסום, כנראה חלון, אשר בשונה משאר החלונות בבית ההבראה, אינו מסורג. כבסיום סיפורו של קפקא "בשורה קיסרית", כשה"אתה" של הסיפור יושב לחלון "בבוא הערב" בציפייה לבשורה, ולכסוף מקבל בחלומו את הודעת הגאולה מן הקיסר,<sup>12</sup> כך גם הסובייקט הלירי של צלאן מצוי בחיפוש אחר סימן להצלה אפשרית. היעדר הסורגים (Gitter), אשר גם כאן, כמו במקומות אחרים בשירת צלאן, מסמנים את סורג השפה (Sprachgitter), מגדיר את תקוות השחרור: ללא הסורג הקודם והמשתק של משמעויות קודמות, מתאפשר מבט מביטיח יותר. המבט של ה"אני" מכוון לציפורי השחרור, שמעוררים כאמור תחושת שותפות עם קפקא. מבט זה אינו מסורג, אך ה"לא־מסורג" סובב אותו כביטוי המסמן סביבה משחררת. קשר זה מאפשר את ההבטחה ל"כלי נשק" של עוצמה, של תמיכה והגנה: הוא מהדהד את התקווה שקפקא מייחס לעצמו במשפט האחרון של היומן שלו, פסקה שצלאן סימן בנחרצות בעותק שלו:

Paul Celan, "Vom Anblick der Amseln," in *Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe* 11 in einem Band. Hg. Barbara Wiedemann. Suhrkamp 2003, p. 209.

12 פרנץ קפקא, "הודעה מן הקיסר," בתוך: רופא כפרי, תרגום אילנה המרמן, עם עובד, 2000, עמ' 236-235.

"טוב מנחמה: גם לך יש כלי נשק"<sup>13</sup>. כמו אצל קפקא, גם אצל צלאן כלי הנשק האלה הם כלי-הכתיבה עצמה. בשיר, צלאן הופך את קפקא לאחיו לנשק במאבק על השפה. גורלה של השפה טמון בלב מערכת היחסים של צלאן ושל קפקא. "מפתח לקפקא עצמו?"<sup>14</sup> כך נכתב בעיפרון אפור ודהוי, אך גם ברור וקריא, בשולי עמוד באחד משבעה-עשר הספרים של קפקא שבספרייתו של צלאן. רוב הספרים הללו מכילים סימונים רבים, ולעתים רשימות של ממש, שצלאן שרבת בשוליים. הערתו של צלאן "מפתח לקפקא עצמו?" מתייחסת לפסקה בסיפורו של קפקא "חקירותיו של כלב" בה מהרהר הדובר ביחסו לאבותיו:

איני מוצא כאן אלא הידרדרות בלבד, כלומר, לא שהדורות הקודמים היו טובים יותר במהותם, אלא שהיו צעירים יותר, זה יתרונם הגדול, כוח-זכרוןם עדיין לא היה עמוס כל-כך, עדיין נקל היה יותר לדובבם, ואף אם לא עלה הדבר בידי איש, מכל-מקום קיימת הייתה אפשרות רבה יותר, ואפשרות זו היא שמפעימה את לבנו לשמע אותם סיפורים ישנים ותמימים, לעצם-הדבר. מדי פעם קולטים אנחנו רמוז כלשהו, עוד רגע והיינו קופצים ממקומנו, אלמלא אותו עול של מאות השנים, המכביד עלינו.<sup>15</sup>

הרעיון כי אותו עול של מאות השנים, עול ההיסטוריה, הוא בבחינת עול על הזיכרון, ושעודפות זמן זו סותמת את הגולל על האפשרות לדיבור אותנטי, נעשה, לפחות מאז ניטשה, נקודת מוצא משותפת להוגי המודרניות. באותו האופן, הדעה שגם הדורות הקודמים לא דיברו בצורה "אמתית", אלא אפשרויות הדיבור הלכו והתרוששו עוד במהלך הדורות, מקורה ברומנטיקנים הראשונים והמשכה במרטין היידגר ובממשיכי דרכם האחרים. כפי ששורות אלו בסיפורו של קפקא מראות, ההידרדרות של השפה, שאותה מגנה כלבו המדבר של קפקא, איננה קשורה למעשה לפונקציה התקשורתית שלה (מה למסור), אלא לכוח הטרנספורמטיבי שלה (כיצד למסור). פעם, ממשיך הדובר, כלבים לא היו עדיין –

איך אומר? – כלביים כל כך, מסכת האומה הייתה רופסת יותר, המילה האמתית יכולה הייתה עדיין להיכנס ולבוא, לכוון את דרך הבנייה, לשנותה, להטותה כרצונה,

13 סומן בשולי הדף על ידי צלאן בעותק שלו של יומני קפקא:

Franz Kafka, Tagebücher 1910-1923, ed. Max Brod, Fischer, 1951, p. 585.

14 הקטע מ"איני מוצא כאן אלא הידרדרות בלבד" ועד ל"מפעימה את לבנו" סומן בקו יחיד בשוליים. והקטע מ"מדי פעם קולטים אנחנו רמוז כלשהו" ועד ל"עול של מאות השנים המכביד עלינו" סומן בקו משולש בשוליים. בקצה התחתון של אותו העמוד נכתב: "X מודלים לחיקוי? אילו?", ומתחת: "X מפתח לקפקא עצמו?"

15 פרנץ קפקא, "חקירותיו של כלב", בתוך תיאור של מאבק: סיפורים, פראגמטיים ואפוריזמים מן העזבוך, תרגום שמעון זנדבנק, שוקן, 1971, עמ' 207.



לגלגלה בניגודה המוחלט, ואותה מילה הייתה שם, אך קרובה הייתה מכל-מקום, מרחפת על קצה הלשון, כל אחד יכול למצוא מהי; ועתה היכן היא, אפילו תפשפש בכנייה-מעיים לא תמצא כלום.<sup>16</sup>

ה"מילה האמתית" תעתה בדרך, ומה שאבד אתה הוא לא משהו מאפשרויות הביטוי של השפה, אלא הכוח של השפה עצמה לפעול על המציאות. לעול ההיסטוריה והזמנים כולם הייתה השפעה משתקת ושוחקת, והיא שהביאה לכסוף להיעלמות של אותה זיקה לשונית למאורע – זיקתה השברירית מלכתחילה, של השפה, או לפי הפרשנות הרדיקלית יותר של ולטר בנימין, זיקתה של שפת השמות, האבודה מתמיד, ההולמת את הדיבר הבורא של האל, לעולם.<sup>17</sup> מבחינת צלאן, הטרוניה (Klage) של הכלב הקפקאי מבטאת בהכרח ניסיון היסטורי מובהק של כריעת הדורות תחת עול הזמנים והידרדרות השפה מאז הבריאה. כנאום לרגל קבלת פרס לספרות מטעם העיר ברמן, צלאן מרמז לנסיבות שגרמו לשפה לצלוח רק "עתה" את "אלף האפלות של הדיבור הממית", קטסטרופה שלאחריה, "שוב ניתן לה לצאת לאור היום, 'מועשרת' מכל זה".<sup>18</sup> בפסקת המפתח שהוא סימן בטקסט של קפקא, נראה שצלאן זיהה את לב הפואטיקה שלו עצמו, את אבדן האפשרות לדבר "באמת" כתוצאה מכריעה תחת עול הזמנים. אך מבחינתו, עול זה הכביד על השפה והכריע אותה בדיוק בתקופה ההיסטורית שחוצצת אותו מקודמו, מקפקא. בעבור צלאן, מילותיו של קפקא אכן מבשרות על גורלה של השפה, ולכן גם על מקור שירתו שלו.

בין פרנץ קפקא לפאול צלאן מונח אותו משא של המחצית הראשונה של המאה העשרים, ולפחות מנקודת מבטו של צלאן, השבר בנקודת הזמן ביניהם הוא שמערער את האפשרויות של השפה – את אפשרות הדיבור עצמה. בשעה שצלאן הוא עד מפתח להתרחשות זאת בשפה, קפקא מתואר לא פעם כמבשרה. קביעתו של צלאן: "המפתח לקפקא", הולכת לכן מעבר לקריאה הפילוסופית והפילולוגית ולמחלוקת שקשורה באירוע ההיסטורי ובשבר הזמן,<sup>19</sup> ומובילה לאפורה מאימת. מבחינת צלאן, דבריו של הכלב של קפקא אינם מייצגים רק חלק מהותי במחשבתו של קפקא; משעה שהם משמשים "מפתח לקפקא עצמו", הם מוסכים גם על מערכת היחסים בין צלאן לבין קודמו. מתוך ההזדהות של צלאן עם דברי הכלב החוקר, נעשה קפקא במערכת יחסים

16 שם, עמ' 208

17 ולטר בנימין, "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם", בתוך: הרהורים כרך ב', תרגום דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 284-295.

18 צלאן, "נאום לרגל קבלת פרס העיר ברמן לספרות" בתוך: סורג-שפה (ראו הערה מספר 10), עמ' 125-126.

19 על מחלוקת זו, ראו:

Ron Rosenbaum, *Explaining Hitler: The search for the origins of his evil*. Da Capo Press, 2014, pp. 239-251.

זו למייצג הדור הקודם, דור שהיה ער להידרדרות השפה, אבל החזיק למרות זאת ב"אפשרות גדולה יותר" של דיבור, זו שמבחינת צלאן כבר אבדה ואיננה. זהו הפרדוקס שעליו עומד צלאן: קפקא אמנם תופס את ההכרח ההיסטורי בדבר התרוששות השפה ואבדנה, אבל נותרה בידו עדיין האפשרות לתאר את ההתרוששות ואת האבדן האלה בצורת סיפור. בשעה שלקפקא עומדת עדיין האפשרות לתאר את הקשיים ואת חוסר האפשרות הגובר של הדיבור בסיפור (שאינו פשטני במיוחד), המסופר כמונולוג של כלב, לצלאן נותר רק ניסיון החיפוש אחר שפה שאין ביכולתו לתאר אלא באמצעות חוסר אפשרותה, ניסיון המתבטא בהיסוסים, בגמגומים ובחצאי-מילים אוטוריות, אליפטיות. בהקשר זה, בהוראה זו של השפה, צלאן קורא בשירתו לקפקא כשותף למאבק נגד האלם ונגד היעדר השפה שלו עצמו. בה בעת צלאן מתריס כאן כנגד עולם שאינו עומד עוד על חוסר האפשרות העכשווית של דיבור "שירי", ואינו מכיר בטרגדיה ההיסטורית שגרמה לכך.

צלאן אינו מזהה בכתיבתו של קפקא הטרמה בלבד של ניסיונו האישי עם השפה, אלא גם בשורה של גורלו האישי. עקבות הקריאה של צלאן בספרי קפקא מובילות לעניין מרכזי אחר של עיסוקו בקפקא: המוטיב של גראככוס הצייד.<sup>20</sup> צלאן סימן דפים רבים בסיפור זה של קפקא, שקרא בו בגרסאותיו השונות: זו המצויה בבניין חומת סין וזו המופיעה בתיאור של מאבק, וכן משפטים אחדים מתוך "פראגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'", המופיע באחרית הדבר של אותו כרך. צלאן גם סימן פסקאות רבות ביומנים, במכתבים ובטקסטים אחרים של קפקא שנקראו על ידו כהתייחסויות לסיפור הצייד ולמוטיבים העולים ממנו. סיפורו של קפקא מספר על צייד מהיער השחור, אשר נודד בעולם מאות שנים בסירה ישנה, לאחר שנפל מסלע ומת בניסיון לצוד יעל. הוא ממשיך כך לשוט ולשוטט בעולם, בלא אפשרות להגיע לעולם הבא. הרעיון שהשפיע באופן ברור על צלאן הוא זה של חימת, אותו מצב של "מוות בחיים" המתחולל בעקבות אסון – כעין מוות-למחצה מייסר, חשוך מרפא – או שמא, חיים למחצה. בעותק של "גראככוס הצייד" צלאן סימן בעיקר את אותן פסקאות המתארות את הדמיון בין חייו של השורד למוות. דוגמה לשורה מסומנת בעותק זה הינה תשובת הצייד לשאלתו של ראש העיר של ריבה: "אך הלא אתה גם חי", שעליה השיב הצייד: "במידת מה, במידת מה הריני גם חי".<sup>21</sup> צלאן גם מעיר על גראככוס בשולי אחד ממכתביו של קפקא לפליקס ולטש מספטמבר 1913, בעת ששהה הסופר במהלך מסעו באיטליה

20 השוו: Günzel (ראו הערה מספר 6), עמ' 119.

21 קפקא, "גראככוס הצייד" בתוך: תיאור של מאבק (ראו הערה מספר 15), עמ' 83. סומן בקווים בשוליים בעותק של צלאן:

Franz Kafka and Max Brod, *Beschreibung eines Kampfes: novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem nachlass*. Schocken Books, 1946, p. 102.

בבית ההבראה בריכה. בצדו של המשפט פרי עטו של קפקא, "לפעמים אני מאמין כי כבר אינני בעולם", רושם צלאן את שמו של "גראככוס הצייד".<sup>22</sup> ואילו בפרגמנט של קפקא "מי שהיה פעם מת מדומה",<sup>23</sup> סימן צלאן פסקאות הקשורות להבחנה בין חוויית כמו-מוות שחוזרים אחריה לחיים לבין החוויה המבעתית בהרבה של חיים שהם עצמם כמו המוות. בשורות אלו, בפרגמנט פרי עטו, קפקא אינו עוסק במישהו הנראה כמת (אך למעשה – חי), אלא בעיקר במישהו הנראה כחי (Scheinlebenden) (אך למעשה – מת). זה המוסיף לחיות לאחר מותו, נותר על פני הארץ ומהלך בה כצל. ראוי לציין שצלאן הדגיש בעותק סיפוריו של קפקא גם את השורות הראשונות של הסיפור "גראככוס הצייד", המציגות מבעד להתרחשויות יום-יומיות כנמל ריכה את שוויון הנפש ואת אדישותו של העולם לנוכח הגעתו של החייהמת המבעתית, הנטר גראככוס. צלאן, אשר חזר ושילב מרכיבים מסיפור זה בעבודתו הפרטית, זיהה ללא ספק בתיאור זה את מצבו ואת גורלו שלו. גם ביחס למוטיב גראככוס הצייד, שירתו של צלאן נכתבה למענו, עבור אותו "אתה", השותף לסבל, המגורש מן העולם, שאינו חי ואינו מת; כצלאן עצמו, הפונה נגד העולם האדיש, המיואש, ונעשה מעתה עד לאותו אזור דמדומים ששירתו, כספרות קפקא, היא לו ביטוי מפורש.

בשני מקומות אפשר לעמוד על קשר מובהק בין מוטיב גראככוס הצייד לבין פסקת המפתח שצלאן סימן בחקירותיו של כלב. ב"פראגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'", הצייד אומר בתחילה: "שפות למדתי די והותר במשך מאות השנים, ויכול הייתי לשמש מתורגמן בין האבות ובני הדור הזה".<sup>24</sup> כאותו הכלב המדבר ב"פסקת המפתח" – שסומנה על ידי צלאן בסיפור "חקירותיו של כלב" – המצליח לשרוד ולספר את סיפורו, למרות הידרדרותה של השפה, גם גראככוס מתואר כמתווך בין דורות קודמים לבין ההווה. עם זאת, כאשר הוא נקרא על ידי ראש העיר לספר את סיפורו בצורה סדורה, "מתוך הקשר-דברים", גראככוס מציין את הדברים הבאים, אשר סומנו על ידי צלאן: "שאל

22 הערה בסיפור "גראככוס הצייד", בעותק צלאן של תיאור של מאבק, המצוי בכרך המוזכר לעיל בהערה 21 בשולי עמ' 104: "השוו למכתבים מאת ריכה לברוד ולולטש!"; בצד המכתב למקס ברוד מה-28 בספטמבר 1913 מבית ההבראה: "ג. הצייד"; ובקרבת מקום: "חון מזה לדבר אין משמעות ואני נוסע למעשה רק סביב-סביב במחילות אלו"; ופעם אחת: "גר.צ.", עם חץ למשפט: "אני לא יכול לחיות אתה (המציאות), ולא יכול לחיות בלעדיה". נמצא כאן:

Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*. Fischer, 1958, p. 122.

באותו העמוד תחת המשפט הראשון של המכתב לפליקס ולטש מספטמבר 1913, שנשלח גם הוא מבית ההבראה בריכה, כתוב: "'הצייד גראככוס'. סימונים בשוליים גם בעותקי צלאן של 'הכנות לחתונה בכפר':

Franz Kafka, and Max Brod. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass: Gesammelte Werke*. Schocken Books, 1953, p. 81.

23 פרנץ קפקא, "מי שהיה פעם מת מדומה", בתוך: היונה שעל הגג מכתב אל האב ועוד כתבים מן העיזבון, תרגום אילנה המרמן, עם עובד, 2007, עמ' 84-85.

24 קפקא, "פרגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'", בתוך תיאור של מאבק (ראו הערה מספר 15) עמ' 256.

את ההיסטוריונים. לך אליהם, ואחר־כך תחזור. ימים רבים כל־כך עברו מאז. כיצד אשמור את הדבר במוחי העמוס לעיפה".<sup>25</sup> כאותו זיכרון הכורע תחת עול ההיסטוריה בחקירותיו של כלב, כך גם ב"פוגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'", המוח הכורע תחת עול מונע את ה"דיבור" האמתי מן העבר. רק להיסטוריונים העוסקים במסירת מידע פשוט על המתרחש ללא יכולת למסור את עצם מהותה של ההתרחשות, רק להם יש "פה פתוח", רק להם יש לכאורה אפשרות לדבר. לעומת זאת, גראככוס הצייד, האמור לשמש "פרשן" ו"מתרגם" ספונטני להתרחשות ההיסטורית, מגיב לבקשה זו לספר היטב את ההיסטוריה, בצורה סדורה ומתוך "הקשר־דברים": "אה, הקשר־הדברים. אותו מעשה ישן־נושן".<sup>26</sup> הוא מסוגל "לספר", ואולם אך ורק על מוצאו ועל סיבת מותו – נפילתו ביער השחור – אך ההקשרים שבורים, ולכן צורה זורמת והרמונית של סיפור איננה אפשרית עוד מבחינתו. "אל תוסיף לשאול", אומר הצייד, "הנה אני כאן, ואני מת, מת, מת".<sup>27</sup> בסמוך לשורה זו בסיפורו של קפקא כתב צלאן: "אם כן, איך מת?" תיאורו של קפקא את אותם החיים המתים, אותו הגורל – גורלו של השורד את מותו שלו, ותיאורו את חוסר האפשרות להעמיד נרטיב קוהרנטי במתכונת "הסיפורים הישנים", כלומר ברוח הנרטיב ההיסטורי, מצטרפים ליצירת הדגש העיקרי בקריאתו של צלאן. בכל מקום ששאלת גורל ההאדם, גורלו של אדם ששרד לאחר מותו, מצטלבת בכתביו של קפקא עם סוגיית השפה המוסיפה להתקיים אחרי אבדנה, הופך קפקא לאלטר־אגו של צלאן – ובאופן פרדוקסלי, גם לממשיך דרכו כמי שעדיין ניחן, בניגוד לצלאן, ביכולת הבעה שוטפת. בשירים אחדים פרי עטו, בשפה הלוקחת בחשבון את "חוסר האפשרות הגדול יותר" של הדיבור, צלאן חוזר לאותו "מפתח לקפקא" ומשלב אותו במאבקו האישי למען "המילה האמתית" אשר אבדה בדרך. אך בה בעת, הוא גם שואל דימויים ומטפורות מקפקא ודוחק אותם בשירתו עד לכדי מצב אבסורדי,<sup>28</sup> הממחיש כך – בעומק רב של מחשבה – את חוסר האפשרות של הדיבור. מבחינתו של צלאן, המילה, זו המופיעה, אך תמיד מיד שבה וחומקת, משמשת כעת להעברת המסר בלבד – המסר הרחוף, אך הכושל בהכרח. והרי מה המסר הזה? מה נמסר בו? בדומה לקפקא – מדובר בכישלון המתמיד של הדיבור, בחוסר האפשרות של הדיבור עצמו. המרידיאן אשר צלאן מתווה, נע לכן בנתיב החוזר לקפקא ולשפה – שפה המאפשרת עדיין להגות את חוסר האפשרויות שלה. העובדה שנתיב זה עצמו, הנע במנוגד לזרם הזמן – גם במנוגד לזמן המוביל חזרה לקפקא – נותר בגדר משאלת לב, בבחינת אוטופיה פואטית, מבטאת בצורה מופתית את חוסר האפשרות הזאת.

25 שם, עמ' 259.

26 שם, עמ' 258.

27 שם, עמ' 259.

28 והשוו: צלאן, "נאום המרידיאן" (ראו הערה מספר 10), עמ' 138.

קשה להכריע מתי בדיוק מצא צלאן את "המפתח לקפקא עצמו" או מתי קרא את הסיפור "גראככוס הצייד". בצדה הפנימי של כריכת הספר בניין החומה הסינית, שבו מקובצים הסיפורים "חקירותיו של כלב" לצד גרסה של "גראככוס הצייד", רשם צלאן בצרפתית: "בפריז על המזח ב־23 בנובמבר 1951". עם זאת, מרבית השירים שמכילים ארמזים ברורים לקפקא נכתבו במהלך שנות השישים דווקא, בתקופה שצלאן היה שרוי בתחושת רדיפה הולכת וגוברת; בהרגשה שהעולם עוין כלפיו ושנטיות אנטישמיות מורגשות בו כעת ביתר שאת. חוץ מהטראומה של שנות המלחמה, שהגדירה את כל קיומו של צלאן וגם את שירתו, פרשת איוואן גול, שצלאן הואשם במסגרתה בפלגיאט, הייתה ללא ספק גורם משמעותי למצבו העגום באותן השנים. הוא הרגיש כי חבריו הקרובים, שמהם הוא ציפה לתמיכה ולהגנה ללא תנאים, אכזבו אותו. הוא חש נבגד ושקע בחרדות שבאו לידי ביטוי בדרכי התנהגות שנדמו לעתים פתולוגיות, כגון שיגעון רדיפה ועיסוק אובססיבי בתיאוריות קונספירציה. כמו כן, צלאן חש כי הקוראים בני זמנו אינם מבינים את שירתו. באמצעות הארמזים, ובאמצעות ציטוטים שונים בשיריו, סימן כאמור נתיב, דרך ומרדיאן, כמו גם קריאה לשותפים לגורל. באותן שנים קשות, פתח צלאן בדיאלוג שירי עם משוררים עמיתים, דיאלוג המבוסס על חוויה משותפת של שיגעון, של כאב ושל אבדן. קפקא, הדרלין, אוסיפ מנדלשטם ונלי זק"ש נעשו לו אז בני־שיח. בחלק גדול משירתו בתקופה זו, צלאן מבקש לחבור לקפקא בקרב משותף נגד הזמן. הקרב נערך בשלוש חזיתות: בראש ובראשונה, נגד חוסר האפשרות של הדיבור בשל הטראומה של המלחמה; שנית – נגד השיכחה של אלו שמתו במוראות המלחמה; ושלישית – נגד האדישות והצביעות של בני זמנו, המעמידים פנים שלא ידעו דבר על המתרחש. עם קפקא לצדו, צלאן נלחם נגד ההשפעות מרפות הידיים של הטראומה, וכן נגד הסכנה של שיכחת מקורותיה. ואולם עם האויבים שלחיתו בהם הייתה חריפה מכול נמנים עמיתיו המשוררים, המעמידים פנים שאינם יודעים את הסיבות לסבלו שלו: מבחינת צלאן הם כעדר של בוגדים, והוא מכנה אותם בשם משוררי־פמה (Feme-Poeten),<sup>29</sup> מחברי מזמורים וחידי ההרמוניה, הממשיכים לדבר, לשורר ולכתוב כאילו דבר לא אירע. ב"ארס פואטיקה 62", שיר שנכתב בסוף 1962 ופורסם רק לאחר מותו של צלאן, קפקא מסתמן גם כתמונת התשליל של אותם משוררים בוגדים, ובאופן ברור גם כאלטר־אגו של צלאן עצמו.

29 Paul Celan, "Huhedibluh" (ראו הערה מספר 6), p. 156.

בתי המשפט הפמיים נהגו בדרום גרמניה למן המאה הארבע־עשרה כסמכויות משפטיות עצמאיות ונפרדות מההליכים המשפטיים המדיניים. במהלך משפטים כאלה השופטים עוטים מסכה, ולכן הם אנונימיים. אלו היו מעין משפטי לינץ' רשמיים, שזכו אחר כך גם לשבחים של הנאצים, כביטוי לצדק עממי.

**Ars Poetica 62**

Das große Geheimnis – beim Bärlapp, da  
stands, auf der Wiesen.

Ich hätte es pflücken können, leicht, mit  
zwei Zehen.

Aber ich hatte zu tun, ich brachte  
Hyperion die Sprache bei,  
auf die es uns Hymniker ankam.

Er lernte gerne und brav. Beim Wort  
Hure  
Wuchs ihm der brauen  
Loorbeer schnell um Taktstock und Klaue:  
er hatte Was man zum Reimen braucht, nach  
Pindar und einigen  
Ungarn, Finnen und Pruzzen.

In seinem Vers  
stand die Zeit, im Licht ihrer schwäbischen  
Stunden,  
schnurrbärtig, jung und gesamtstumm.

Sinnig,  
hört ich mich sagen,  
sinnig –: meinem  
andern, gestern  
im Schwarzwald halbierten Nachbarn, dem  
Mann  
mit der Dohle (und der vernähten Zäsur!)  
fehlte noch dieses Schatzwort.  
(Sonst wär auch  
die zweite Hälfte gestorben  
und aus-  
leg-  
bar.)<sup>30</sup>

**ארס פואטיקה 62**

הסוד הגדול – ליד כף-הזאב, שעמד שם,  
באחו.

יכולתי לקטוף אותו, בקלות, בשתי בהונות.

אבל היו לי דברים לעשות, הוריתי  
להיפריון את השפה  
שאנו, מחברי המזמורים, הסתמכנו עליה.

הוא למד ברצון ובסקרנות. במילה  
זונה  
צמחה לו הדפנה  
החומה מהר סביב שרביט וטלף: היה לו  
כל הדרוש כדי לחרוז, לפי  
פינדרוס וכמה  
הונגרים, פינים ופרוסים.

בשורת השיר שלו  
עמד הזמן, לאור שעותיו השְׁנָאִבִּיּוֹת,  
משופם, צעיר ואילם כולו.

הגיוני,  
שמעתי את עצמי אומר,  
הגיוני... : לשכני  
האחר, שנחצה  
אתמול ביער השחור, לאיש  
עם הקאק (והצזורה המאוּחָה!)  
חסרה עוד מילת אוצר זו.  
(אחרת הייתה גם  
המחצית השנייה מתה  
ואפשר  
לִפְרֹ-  
שָׁה.)

כפי שמסגירה הכותרת – בהתייחסותה לשיר "על אמנות הפיוט"<sup>31</sup> (מלטינית: Ars Poetica) מאת המשורר הרומי הורטיוס ולשנת חיבורו – השיר מתמודד עם מצבה של השירה בשנות השישים המוקדמות. השיר ממקם את שירתו של צלאן כנגד המצב הזה וכנגד המסורת הלירית שבה נקשר, וכן בניגוד לשיריו המוקדמים. שהרי אז, כפי שחזר צלאן וטען, עדיין כתב שירה "מוזיקלית"<sup>32</sup>. עניינו של השיר, אפוא, לסמן קשרים בין התאריך ההיסטורי לבין ההרמוניה הצלילית והלירית הנרמזות במקצב, בחריזה ובמשקל. אפשר לשער כי ה"אני" שבתחילת השיר אינו מוגבל רק לדובר הלירי, צלאן עצמו: השימוש בקיצור הרווח (stands במקום: stand es, "הוא עמד") ובצורת הדיאלקט Wiesen (במקום: Wiese, "אחו") בשתי השורות הראשונות, מסגיר דובר שלמד לכתוב ולחרוז מזמורים בסגנון פינדרוס. כמו כן, בשיר זה ניתן קול למשורר השוואבי פרידריך הלדרלין, מחבר הרומן הלירי היפריון – ובין השאר גם מתרגם שירת פינדרוס לגרמנית.<sup>33</sup> בימי המשטר הנאציונל-סוציאליסטי הוענק להלדרלין עיטור ה"דפנה החומה" והוא נתפס כהתגלמות המשורר הגרמני. בשיר גם ארמזים אחדים למרטין היידגר, שנודע בפרשנותו להלדרלין, כמו גם בשפמו המפורסם. כמו כן, נרמזים בשיר חוקר הספרות וידידו של צלאן, פיטר זונדי "ההונגרי", וכן מחבר האלגיה הפרוסית (Pruzzischen Elegie) יוהנס בוכרובסקי, שנמנה עם חבריו של צלאן שאכזבו אותו בעת פרשת גול.<sup>34</sup>

צלאן משתמש במילה "זונה" לציון המעריצים של הצורה הפואטית של שירת ההלל ושל שבחי ההרמוניה העולמית בחרוז ובמשקל, ומתאר אותם כבוגדים ומושחתים. בעיניו הפצועות של צלאן, הם אינם אלא חסידים מאוחרים של מסורת שקיבלה את השקר מההיסטוריה, או במילים אחרות, הם נציגיה של הארס פואטיקה נקיית הלשון, שבשנת 1962 הוסיפה להיות שירה מלודית, ולכן עיוורת לעבר, ונאמנה עדיין לניסיונות השיקום של מסורת אנכרוניסטית של שירה לירית, שצלאן מייחס לה כאמור גם את השירה ה"מוזיקלית" המוקדמת שלו עצמו.

אל מול השלמות החלולה של התפיסה ה"זנותית" של השירה, המפותחת עדיין על ידי אותם בוגדים, שבשל היעדרה של מודעות היסטורית ותביעת הערך הפואטי הנצחי גורמים לזמן "לעמוד" מלכת, ניצב קפקא בשורות השיר האחרונות. צלאן קורא לקפקא בשפת צפנים מסתורית, שפה שתוכל להתפרש, כפי שהבית הראשון רומז, רק

31 הורטיוס, על אמנות הפיוט, תרגום דבורה גילולה, מאגנס, 2004.

32 ראו הערתו של צלאן בשירו "Bei Wein und Verlorenheit" ("עם יין ואבדן"): "אתה יודע גם שאני שרתי", בתוך: Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 126.

וראו גם הערתו: "גם איני עושה עוד מוזיקה כמו בתקופה של פוגת המוות.", בתוך:

Hugo Huppert, "Spirituell" Ein Gespräch mit Paul Celan." *Paul Celan* (1988): pp. 319-324.

33 פרידריך הלדרלין, היפריון, או, הפרוש ביוון, תרגום שמעון זנדבנק, בבל, 2003.

34 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 934.

בעזרת הסוד החבוי ב"כף הזאב". לפי אגדה מזרח-אירופית, כף הזאב הוא שמו של ה"עץ האחרון" ששרד לאחר חורבן היער.<sup>35</sup> האגדה מספרת על סופה אדירה שהכחידה את הנהדר והמרהיב שביערות המחוז, בסמוך לגבול מורביה-אוסטריה. לאחר האסון, "במחוזותיה של אירופה בת-ימינו", מסתיימת האגדה: "ניצב רק כף הזאב זקוף ובודד, בשממת האבן", עד שגם העץ נפל לארץ והפך אף הוא לאבן. גם היום, מוסיפה האגדה, "המתבונן היטב יכול להבחין בשרידים של עץ זה". עץ כף הזאב, בסביבה זו שה"סוד הגדול" יכול להתגלות בה, הוא הניצול היחיד – והעד – של אסון מרכז אירופי.

בשורות הפתיחה של השיר, היוצאות נגד אלה הממשיכים לגמור את ההלל על המזמורים ההלדרליניים ועל התהילה ה"חומה" שלהם, צלאן מתייחס לחורבן ההיסטורי. שורות השיר האחרונות מנגידות את הבגידה הפואטית הקולקטיבית לקולקטיב אחר, ולפואטיקה אחרת. אל מול מחברי המזמורים ה"אילמים כולם" (gesamstummen) של ההרמוניה ושל השלמות, ה"אני" שבשורות אלו הינו מפוצל. האני אומר את המילה "הגיוני" (sinnig) לאלטר-אגו האחר, הספרותי, שכעת, אחרי הדרלין בתחילת השיר, מכונה "השכן האחר". צלאן כותב את המילה הזאת ("הגיוני") כפרשנות מנוגדת למצבה הנוכחי של השירה, שהוקע לפני כן על ידו.

ה"אחר" שממוען במילה הזאת הוא ללא ספק קפקא, שכנו הגיאוגרפי של צלאן, שמשמעות שמו בצ'כית מרמזת לציפור הקאק, ושדמות גראככוס הצייד שלו ממשיכה לחיות כמת למחצה אחרי התאונה ביער השחור. היער השחור של היידגר עומד כאן בניגוד ליער השחור של גראככוס הצייד של קפקא כמקום ההתרחשות של פציעה קשה. באופן דומה, הצורה השקולה של הדרלין מובאת כאן בניגוד לקרע ההיסטורי – שאין לו איחוי, הנרמז בפצע של גראככוס המת למחצה. צלאן מצביע על נקודה היסטורית של כאב ושל הרס שהחיים נעשו לאחריה בבחינת מוות למחצה, וזאת בניגוד לשלמות לכאורה של מחבר המזמורים הדרלין ולפואטיקה של מערציו.

בהתאמה לגורל זה, האני מדבר גם בחצאי מילים. באופן אניגמטי, האני הזה מעניק את המילה "הגיוני" ל"איש עם הקאק" על מנת לשמר את שארית המשמעות האצורה בו עדיין. החלק ה"מת", המחצית השנייה, מרומז אף הוא במילה "הגיוני" (Sinnig), שהוראתו אינה רומזת על היגיון ומשמעות בלבד אלא על סף-שיגעון (Wahn, "אשליה"; Wahnsinn, "שיגעון"; wahn-sinnig, "משוגע"). הרמיזה הפואטית של צלאן לסוגיית השיגעון, מתכתבת עם תיאור הצייד המת למחצה של קפקא. במקום פואטיקה של ישים טוטאליים, צלאן מציע שפה פרגמנטרית, מוצפנת ומבותרת, המשמרת את התודעה מטריפת הדעת של המצב הכתר-מלחמתי, כמו גם את הוויית החיים-המתים.



כשצלאן מפצל את המילה *auslegbar* ("שאפשר לפרשה"), המתקשרת ל"הגיוני" בתחילת הבית, הוא מביע את התודעה הזאת באופן פואטי ומסגיר במרומז את המניעים של שפת השירה שלו, זו הנדמית נעדרת מובן ומוצפנת. התפיסה הדוגלת במילים פואטיות "הגיוניות" או "מובנות" מתכחשת לכך שרק מבע השיגעון הולם את החורבן שהשיר רומז לו. מילים פואטיות שההיגיון מושל בהן אפשר לא רק לפרש אלא גם לנכס, ולבסוף הן מתאינות. ה"סוד בכף-הזאב", השארית האחרונה מן העדות לחורבן, יאבד וייסתם (*aus*), ולבסוף רק ישכב שם (*läge*), שרוע ללא התנגדות על הקרקע, עירום וחסר הגנה (*bar*). הוא יופקר וייחשף בפני האויבים שלו, האויבים שצלאן יוצא לקרב נגדם. בקרב זה הוא זוכה לתמיכתו של קפקא ומבקש, במילים שלו: לפעור את ה"צזורה המאוחה", את הריפוי השקרי של הפצע. צלאן קורא לקפקא "האיש עם הקאק", ועל דרך זו הוא מבטא את החלופה היחידה ל"מילה האמתית", זו שנותרה מאז ועדיין: חצי המילה נעדרת המובן של המוות-למחצה. זו התגובה לחורבן. באישוש של השיגעון כמצב היחיד של חיים ושל דיבור שיש לו מובן לאור מה שקרה, צלאן גם חוזר בו מהאישוש של ה"שכן האחר" שלו, ה"לדרלין", משורר הסימן שאי-אפשר לפרשו, אשר בילה את העשורים האחרונים של חייו כשהוא מעורער בנפשו. עם ה"לדרלין" ועם קפקא לצדו, שני שכנים כה שונים, צלאן מזמן לו כלי זין נגד אויביו שלו. בתקופה של בידוד מוחלט, דכדוך ושפה שנמנעת מכל פן תקשורתי "הגיוני", יצר לעצמו צלאן קהילה מדומיינת של בני ברית שונים, שקפקא הוא הבולט והסודי שבהם.

והרי כבר החוקר הכלבי של קפקא חיפש לו בן-ברית: "ואולם איה הם בני-סוגי?"<sup>36</sup> הוא שואל, בפסקה שצלאן סימן בעת קריאתו בסיפורו של קפקא, ועודו חולם על שכן שיבין את המילים חסרות המובן שלו על יסוד ההיעלמות של המילה האמתית. בתחומה של הצזורה ההיסטורית, בזמן המושהה, צלאן מגיב לקריאת הכלב ומשיב קול של תקווה למפגש כזה. בשיר "מהאורכידיאה לכאן", שנכתב כשנה לאחר מכן, מתקיימת חזרה לקראת המפגש המיוחל עם קפקא:

36 קפקא, "חקירותיו של כלב", (ראו הערה מספר 15), עמ' 206. סומן על ידי צלאן עם קו בשוליים. הפסקה ממושיכה:

"הנה זו תלונתי העיקרית. איה הם? בכל מקום ולא בשום מקום. שמא שכני הוא, במרחק שלושה דילוגים ממני, מרבים אנחנו לקרוא זה לזה [...] האם בן-סוגי הוא?" ליד משפט זה מופיעה הערה בשוליים: "ברור". הערות אלו בעותק של צלאן:

Kafka, "Forschungen eines Hundes." In: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, published by Max Brod and Hans Joachim Schoeps. Kiepenheuer, 1948

**Von der Orchis her—**

geh, zähl  
die Schatten der Schritte zusammen bis zu  
ihr  
hinterm Fünfgebirg Kindheit--,  
von ihr her, der  
ich das Halbwort abgewinn für die  
Zwölfnacht,  
kommt meine Hand dich zu greifen  
für immer.<sup>37</sup>

Ein kleines Verhängnis, so groß  
wie der Herzpunkt, den ich  
hinter dein meinen Namen  
stammelndes Aug setz,  
ist mir behilflich.

Du kommst auch,  
wie über Wiesen,  
und bringst das Bild einer Kaimauer mit,  
da würfelten, als  
unsre Schlüssel, tief im Verwehrten,  
sich kreuzten in Wappengestalt,  
Fremde mit dem, was  
wir beide noch immer besitzen  
an Sprache,  
an Schicksal.<sup>38</sup>

**— מהאורכידיאה לכאן<sup>37</sup>**

לך, מנה  
את כל צללי הצעדים עד אליה  
מאחורי הילדות מחומשת ההרים –  
ממנה לכאן, ממנה  
שזכיתי במחצית המילה למען  
הלילה השנים-עשר,  
ידי מושטת לאחוז בך  
לעד.

אסון קטן, כה גדול  
כמו נקודת הלב, שאני  
מניח תחת עינך,  
המגממת את שמי,  
הוא לי לעזר.

גם אתה בא,  
כמו דרך אחר,  
ומביא עמך את תמונתו של קיר מזה,  
שם הטילו קוביות, בעת  
שמפתחותינו, במעמקי הדחוי,  
הצטלבו בדמותו של מגן גיבורים,  
זרים, שיחקו עם מה  
שעוד נותר לנו שנינו  
מן השפה,  
מן הגורל.

השיר נפתח בארמז למשחק ילדים, ספירת הצעדים, שמציגה בתורה משחק של מספרים: ה"לילה השנים עשר" (Zwölfnacht) לא מסמן רק את שעת החצות, אלא מתייחס גם לקומדיה השייקספירית הלילה השנים-עשר, שבה ניצול מאונייה טרופה מקווה למצוא את אחיו, אשר אכן מגיע בלילה השנים-עשר. גם השיר של צלאן רומז לפגישה כזו אחרי אסון. הוא מדבר על ילדות אבודה, על מקור ועל עבר, ומצייר מקום קסום ורחוק שנעלם, מקום שאפשר יהיה לזכות בו, בשעת חצות הגורלית, במילים לשיר. כמו באגדות ילדים, מקום רחוק זה נמצא בינות להרים והוא משונה ומרוחק בדיוק כמו מקום מוצאה של האורכידיאה, שמתקשרת גם היא לתקופת הילדות בשמה הגרמני

37 במקור הגרמני, המילה Orchis משמשת לציון פרח הסחלב, אבל גם לאשך, כמו במקור היווני (ὄρχις). השם ניתן לפרח על שום הדמיון של פקעת הסחלב לצורה זו.

38 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 195.

העממי Knabenkraut ("עשב הנער"), ושמשמשת את צלאן גם כסמל זן<sup>39</sup> הלקוח מעולם ספרות "חמשת ההרים", גוזאן-בונגאקו.<sup>40</sup> ואולם כאשר השיר פותח באתר אקוטי בלתי מושג כזה, ובה בעת גם נע לקראתו, מומחזות בו פגישה עם "אתה" מוכר אשר עשוי היה לסייע למצוא את "מחצית המילה", באותה שעת חצות קסומה. הזהות של אותו "אתה" הבא לעזר נחשפת בשורה "תחת עינך, / המגמגמת את שמי", שם מונחת "נקודת הלב" של המפגש, המרמז, בשמם המשותף של צלאן ושל קפקא, לגורל משותף, לחריצת גורל הדרדית. אמנם כן, ה"אתה" של צלאן הוא תמיד ממילא גם "אני", ופגישה עם ה"אתה" היא גם פגישה עם ה"אני".<sup>41</sup> כאשר ה"אתה" הזה פונה גם לקפקא בחלק האחרון של השיר, מתברר שמילותיו של אותו ה"אתה" "ניתנו" לצלאן זמן רב לפני ה"פגישה" שלהם. בתחילת הבית השלישי, מי ש"גם בא" מביא אתו את התמונה של "קיר המזח", שזרים משחקים עליו כבקוביות ברכוש של ה"אני" וה"אתה". דימוי זה, שהעין של ה"אתה" יוצרת בו את השם, את הזהות של ה"אני", מתקשר למשפט שפותח את "גראככוס הצייד": "שני נערים ישבו על המזח ושיחקו בקוביות".<sup>42</sup> בעזרת דימוי זה, שקפקא מציג באמצעותו את האדישות של העולם להגעתו של גראככוס המת למחצה, צלאן מצייר את העוינות של העולם שאל מולו נערכת פגישתו עם קפקא.

הדימוי של הילדים המשחקים בקוביות טעון משמעות גם מבחינה אחרת: צלאן רומז בשורות האחרונות של השיר לצליבתו של ישו, נושא שמצוי כבר אצל קפקא. כפי שהחיליים הרומים הטילו גורלות לאחר צליבתו של ישו וחילקו ביניהם את בגדיו בהימורים על שארית רכושו של הצלוב, כך גם הזרים בשיר של צלאן גוזלים, מכפיישים ומוסרים כסחורה את שארית הרכוש המשותף של ה"אנחנו" של השיר: שפה וגורל. ה"אנחנו", שמתמודדים עם האויבים הבוגדניים, מאחדים את ה"אני" שכותב את השיר עם המחבר של "גראככוס הצייד", אשר מספק ל"אני" הלידי את התמונה של חומת המזח. משפט נוסף שצלאן סימן בעת קריאתו ב"פרגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'" של קפקא הינו: "עולם בדרכו הולך, ואתה בדרכך, ומעולם לא הבחנתי כי דרכיכם נפגשות".<sup>43</sup> מבחינת צלאן, "העולם" הוא האויב שאל מולו נרקם בשיר הקשר עם קפקא באמצעות דימוי משותף, "בעת שמפתחותינו... בדמות של מגן גיבורים". המפתחות האלה שקולים לסוד הגדול שחבוי ב"מעמקי הדחוי", אותו מקום בלתי נגיש, נמנע ודחוי, של

39 והשוו: Otto Pöggeler, *Spur des Worts*. Karl Alber, 1986, p. 265.

40 והשוו: Marian Ury, *Poems of the five mountains: an introduction to the literature of the Zen monasteries*. Vol. 10. University of Michigan Center for Japanese Studies, 1992.

41 צלאן, "נאום המרדיאן" (ראו הערה מספר 10), עמ' 137.

42 קפקא, "גראככוס הצייד", בתוך תיאור של מאבק (ראו הערה מספר 15), עמ' 81.

43 קפקא, "פרגמנט מתוך 'גראככוס הצייד'", בתוך תיאור של מאבק (ראו הערה מספר 15), עמ' 258.

האורכירדיאה שמוזכר בפתחה: המרחב של הילדות, של המקור, של הגורל וגם – של הקריאה (Berufung) להיעשות למשורר. בהתמזגות הזאת, צלאן זוכה בחצאי המילים הפצועות של השירה שלו מתוך ה"אפשרות הגדולה יותר" של קפקא. בשיר "בפראג", שנכתב גם הוא בשנת 1963, צלאן הוגה מפגש עם קפקא המופיע לאור כלי הנשק המשותפים של השפה:

**In Prag**

Der halbe Tod,  
grossgesäugt mit unserm Leben,  
lag aschenbildwahr um uns her –

auch wir  
tranken noch immer, seelenverkreuzt, zwei  
Degen,  
an Himmelssteine genäht, wortblutgeboren  
im Nachtbett,

größer und größer  
wuchsen wir durcheinander, es gab  
keinen Namen mehr für  
das, was uns trieb (einer der Wieviel-  
unddreißig  
war mein lebendiger Schatten,  
der die Wahnstiege hochklomm zu dir?),

ein Turm,  
baute der Halbe sich ins Wohin,  
ein Hradschin  
aus lauter Goldmacher-Nein,

Knochen-Hebräisch,  
zu Sperma zermahlen,  
rann durch die Sanduhr,  
die wir durchschwammen, zwei Träume  
jetzt, läutend  
wider die Zeit, auf den Plätzen.<sup>44</sup>

**בפראג**

המוות למחצה,  
שינק וגדל בחיינו,  
שכב כתמונת אפר־אמת סביבנו...

גם אנחנו  
שתינו לעד, צלובי נשמה,  
שני סִיפִים  
תפורים לאבני שמים,  
ילודי דם מילים  
במיטתו של הלילה.

עוד ועוד  
גדלנו טרופים זה בזה, לא היו  
עוד שמות  
לזה שהניע אותנו (אחד מהשלושים  
וכמה  
היה הצל החי שלי  
שהעפיל במדרגות השיגעון עד אליך?)

מגדל,  
בנה החצוי לעצמו אל הלאן,  
הרדצ'ין אחת  
מְלָאו אלכימאים טהור,

עברית־עצמות,  
טחונה לזרע,  
זרמה בשעון החול,  
שחצינו בשחייה, כעת שני חלומות,  
המצלצלים  
נגד הזמן, בכיכרות.

בשורות אלו, חייו של קפקא וכתובתו מוזכרים במידות שונות של ישירות. לכד מעיר הולדתו של קפקא המופיעה בכותרת, מופיע גם רמז לשדרת האלכימאים ברובע הרדצ'ין בפראג, שם התגורר קפקא בתקופות שונות בחייו. הביטוי "ילודות דם מילים" (wortblutgeboren) מזכיר קטע מפורסם מהיומן של קפקא, שסומן על ידי צלאן בעת קריאתו בו, המתאר את ה"לידה" של המשפט. מצטייר כאן מגדל בבל, שמופיע בסיפור "סמלה של העיר", וכן מצודת הרדצ'ין בפראג כטירה של שפה. אבל חשוב מכל, חוזרים ונשנים כאן דימויים מ"גראככוס הצייד": המת למחצה אשר ניזון מהחיים, "מדרגות האשליה" ו"הצללים החיים" המעפילים בהן מרמזים לאותה דמות קפקאית של הצייד המת למחצה, שלעולם "שרוי על גרם-המעלות הגדול המוליך לשם".<sup>45</sup>

בשיר זה, צלאן שב ומנסח את הדימוי של כלי זין משותפים; כמו המפתחות המצטלבים, הפגישה עם קפקא בשיר נערכת בצורה של ההצטלבות של מגן הגיבורים; מי ש"צלובי נשמה" כאן הם "שני סִיפִים תפורים לאבני שמים", הצופים את אותה "עברית-עצמות" של הבית האחרון. הדימוי הזה מציע, באופן מוצפן, את הזהות של כלי נשק משותף כסמל התנגדות לסבל יהודי. אותם "סִיפִים צלובי נשמה" מתחברים ונתפרים ל"אבני שמים". אבני השמים האלה הן כוכבים עמומים שכלי הנשק יכולים להתחבר ולהיתפר אליהם; הן מסמלות את הכוכבים נטולי הזוהר שנתפרו בעבר למעיליהם של היהודים חסרי ההגנה בפראג ובמקומות אחרים.

לזכרם של הקרבנות האלה, השיר מחולל מעין טרנספורמציה אלכימית, שהמגדל של בליל השפות והטירה הבלתי מושגת נעשים בזכותה מרחבים של לידה מחדש. וכך, השיר מחולל, הלכה למעשה, היפוך של הזמן: "זרמה בשעון החול, / שחצינו בשחייה, כעת שני חלומות, / המצלצלים / נגד הזמן, בכיכרות". להבדיל מהזרם האנכי, השוטף מטה, של הזמן בשעון החול, אותה "עברית-עצמות", השפה המרוסקת של המתים היהודים, עתידה להיעשות לזרע ולשוב לחיים. חלום פואטי זה על מי ש"מצלצלים / נגד הזמן", על תחיית המתים בזכות התעוררות הזיכרון, מצליח בזכות ה"אנחנו", בזכות חלומם המשותף של צלאן ושל קפקא על התנגדות לזרם הזמן המפריד ביניהם. הזרע מעניק החיים שוחה נגד הזרם של שעון החלון אל המקום של תחילת השיר, מקום הולדתו מתוך "דם מילים". בשורה העוקבת, הוא ניזון ויונק על מנת שחויית החיים בתור "מת למחצה", אותו רגע שהשיר מהדהד מקפקא, תוכל לזכות בדיבור. המילים לדיבור זה מצויות איפוא ב"לאו האלכימאים" של קפקא, בשלילה שנהפכה לזהב פואטי, אשר מבטיחה את המודעות למצב של החיה-מת. על מנת למצוא את המילים שקפקא "העניק" לו, נשלח הזרע רב האון של השיר של צלאן כמו בחלום, חלום שנחלם עם קפקא ועליו. עם קולו המדהד, המתעורר מתוך נתיבו הדומם של הזמן,

45 פרנץ קפקא, "גראככוס הצייד", בתוך תיאור של מאבק (ראו הערה מספר 15), עמ' 83.

זורם נתיב חלימה זה של השיר לאורך המרידיאן, נגד הכיוון של שעון החול, ומצטלב עם קפקא בזמן האקטואלי של השיר. במילים החותמות, נהפך הזמן של המרחב למקום ומאפשר כך לקיים, בפראג של השיר, את הפגישה שמכריעה את הזמן. במקום אחר ובזמן אחר, בשיר "פרנקפורט, ספטמבר", פוגש צלאן חיקוי-קפקא, קאק "תפור" וממולא. באמצעות הווידוי על ההונאה הזאת, מילותיו של צלאן, השאלות מקפקא, מעניקות חיים מחודשים לבן בריתו האמתי הפצוע. בשיר זה, שנכתב בפרנקפורט ב-1965, מופיעות ההתייחסויות המפורשות ביותר לקפקא בעבודתו של צלאן, והוא גם הראשון שחוקרי צלאן זיהו בו התייחסויות כאלה. אך הערותיהם מעידות על מיעוט ידיעותיהם בדבר הנסיבות המוזכרות בשיר, וכן על האופי הספקולטיבי של פרשנויותיהם להתייחסויות אלו.<sup>46</sup> התפתחויות הקשורות בגילויים נוספים במסמכי צלאן מאפשרות, לא רק להעניק פשר חדש לשיר, אלא גם לשפוך אור על חשיבותו של קפקא לצלאן במהלך אותן שנות המצוקה של צלאן בעולם שנעשה לפי חווייתו עיין ובוגדני יותר ויותר.

46 בדיון המפורט המוקדם ביותר בשיר זה, כריסטוף פרל מדגיש את האופי הניסיוני של מאמצי: Perel, 1973 (ראו הערה מספר 6), עמ' 58. בחיבור שהופיע מאוחר יותר, בשנת 1988, תומאס שפאר, הרואה בשיר "פרנקפורט ספטמבר" את "השיר היחיד המכיל עקבות חיצוניות להתקבלותו של קפקא אצל צלאן, מדגיש כי חיבורו "חסר ידע מוצק והוא זמני באופיו": Spar, 1988 (ראו הערה מספר 6), עמ' 141. אף ריינר נאגלה, המציע פרשנות עשירה לשיר, כותב כי "אפשר רק לשער מה ידע צלאן על מערכות יחסים אלו [מערכת היחסים בין אב לבן המושפעת מפרויד שהוא חשף] כאשר כתב את השיר, אך ההסתייגות שלו צנועה פחות מזו של פרשנים אחרים, והוא מסכם בטענה כנגד ההתחקות הפילולוגית בכלל, אשר: "ככל ביקורת ספרותית, המבארת את הטקסט הספרותי בדרך של המוטיבציות ושל הכוונות המרומזות של המחבר, יכולה רק להפיק קאק־דמה". לגיטימציה זו של הגישה הספקולטיבית שלו עצמו, גורמת לו לוותר מהר מדי: "העובדה שקאק ספציפי זה אוכל ארוחת בוקר, ממקמת אותנו בסופו של לילה שעל אודותיו איננו יודעים דבר".

Rainer Nägele, "Paul Celan: Konfigurationen Freuds", In: *Argumentum e Silentio*, Ed. Amy D. Colin. W. de Gruyter, 1987, pp. 237-265.

## Frankfurt, September

## פרנקפורט, ספטמבר

Blinde, licht-  
bärtige Stellwand.

מחיצה עיוורת,  
מזוקנת אור,

Ein Maikäfertraum  
leuchtet sie aus.

חלום חיפושית-מאי  
מאיר אותה.

Dahinter, klagegerastert,  
tut sich Freuds Stirn auf,

מאחוריה, מרושת בקינה,  
נפתח המצח של פרויד,

die draußen  
hartgeschwiegene Träne  
schießt an mit dem Satz:  
«Zum letzten-  
mal Psycho-  
logie.»

מבחוץ  
הדמעה מְקִשִּׁית-הַשְּׁתִּיקָה  
פורצת במשפט:  
"בפעם האחר-  
ונה פסיכו-  
לוגיה".

Die Simili-  
Dohle  
frühstückt.

קאק  
הַדְּמָה  
אוכל פת שחרית.

Der Kehlkopfverschlußlaut  
singt.<sup>47</sup>

העיצור הגרוני  
מזמר.

פרשנים שונים כבר זיהו התייחסויות רבות לקפקא בשיר זה, שהמפורשת והברורה בהן היא הציטוט המפורסם "לא עוד פסיכולוגיה" מתוך האפוריזמים של קפקא "רפלקסיות על חטא, סבל, תקווה ודרך האמת" – שסומן בכברות על ידי צלאן בעותק של הכנות לחתונה בכפר<sup>48</sup> שברשותו. הציורף "קאק הדמה" (Die Simili-Dohle) מאזכר במפורש את משמעות שמו של קפקא בשפה הצ'כית, ומבחין בין הכותב האמתי לבין חקייניו. בנוסף לכך, זוהו גם התייחסויות פחות מפורשות: החלום על החיפושית, שאפשר למצוא גם בפשר החלומות של פרויד וב"הכנות לנישואין בכפר" של קפקא.<sup>49</sup> ההנגדה של הציפור שאוכלת פת שחרית לעיצור הגרוני רומזת הן לשחפת של קפקא, שהייתה שחפת של הגרון, והן לעיצור ק' של קפקא ושל יוזף ק'. כמו כן, עיצור זה מפנה אותנו לפסקת מפתח בסיפור של קפקא "אמן צום". בפסקה זו, אמן הצום, שמזמר בשארית כוחותיו, מתעמת עם השומרים, שבדיוק קיבלו "ארוחת בוקר דשנה".<sup>50</sup> הדימויים

47 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 221.

48 Franz Kafka, "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg." In: 48 *Beim Bau der chinesischen Mauer* (see note 36), pp. 213-236; here p. 232.

49 והשוו לשפאר (Sparr) (ראו הערה מספר 6), עמ' 142.

50 קפקא, "אמן צום", בתוך רופא כפרי (ראו הערה מספר 12), עמ' 281.

והמילים בעימות זה בין האמן האמתי, המיוסר, לבין השומרים של בית הסוהר, אשר חושדים בו ומנצלים אותו, נשאלים על ידי צלאן ומשמישים כלי נשק במאבקו האישי למען דיבור אמתי וכואב, בניגוד לשפה השבעה של אויביו ה"מרושנים".

כך אפשר אפוא להבין את השורות הראשונות של השיר. כפי שהראו כבר תומס שפאר וריינר נגלה, את הציטוט מקפקא יש להבין כפשוטו, כלומר כדחייה של הפסיכולוגיה.<sup>51</sup> למעשה, השיר מציג טופוגרפיה שהולמת כל כולה את התיאוריה הפרודיאנית. "המחיצה העיוורת" היא קודם כל מסך, קיר ללא חרכים, המשמש לרוב להסתיר אי-סדר כלשהו שנמצא מאחוריו. בהתאם לתפיסה הפסיכואנליטית, קיר זה מכסה על לא-מודע, שלמרות היותו אפל וחסר סדר, אפשר להאיר אותו בעזרת חלומות. המחיצה של צלאן, המוארת כך בעזרת חלום, נעשית "מזוקנת אור". למילה זו, המופיעה גם בשירו של צלאן "טיבינגן, ינואר" בתור "זקן-אור של פטריארכים"<sup>52</sup> (Lichtbart der Patriarchen), בהתייחסות לדמותו של הלדרלין המגמגם והמטורף כאל מושיע אפשרי, יש בשיר גם תפקיד סמכותי של "דיבור אמתי". אצל פרויד, האור מוביל ל"חלום חיפושית-מאי", העוסק בהתאכזרות לחיפושיות לכודות, שאחת מהן נמלטת, ואילו האחרת נמעכת.<sup>53</sup> ב"הכנות לחתונה בכפר" של קפקא, מדובר בחלום על העצמאות המשחררת של הגוף דמוי-החיפושית, אשר אף על פי שהמודעות דוממת בו, "ידאג ביעילות לכול בזמן שאנוח".<sup>54</sup> בשני המקרים, החלום על החיפושית טראומתי ובה בעת משחרר. במובן דומה, אפשר לבחון חלום זה גם עם החיפושית שצלאן מצטט בשירו "באוור" (In der Luft) מתוך שיר ילדים ישן, "חיפושית-מאי, עופי" (Maikäfer, flieg). מדובר שם על -

ein Pommer, zuhause	פּוֹמֶרְנִי אַחַד, בְּבַיִת
im Maikäferlied, das mütterlich blieb,	בשיר חיפושית-מאי, שנותר אמהי,
sommerlich, hell-	קיצי, בהיר-
blütig am Rand	דם בשולי
aller schroffen, winterhart-kalten	כל ההברות הבוטות,
Silben. <sup>55</sup>	הקרות-קשות
	חורף

ב"פרנקפורט, ספטמבר" נעשה שיר החיפושיות העליז לחלום המאחד את אסון אבדן הבית עם החלום על שירה של האם. החלום על החיפושית הפצועה, שמשתוקקת לשיר

51 השוו שפאר (Sparr) (ראו הערה מספר 6), עמ' 142, ונגלה (Nägler) (ראו הערה מספר 6), עמ' 237-265.

52 צלאן, סורג-שפה (ראו הערה מספר 10), עמ' 52.

53 זיגמונד פרויד, פירוש החלום, תרגום רות גינזבורג, עם עובד 2007, עמ' 294-296.

54 Franz Kafka, and Max Brod. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass: Gesammelte Werke*. Schocken Books, 1953, p. 12.

55 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p.166.



עליו, משחרר, שופך אור על הלא-מודע שמאחורי המחיצה והופך אותו כעת למודע. אף על פי כן, אנו ניצבים בפני הלא-מודע, המודחק של הטופוגרפיה הפרוידיאנית גופא. שנאמר: "לא עוד פסיכולוגיה"; ברם, ציטוטים אלו רומזים שאפשר לפנות לפסיכולוגיה גם בפעם זו, האחרונה, כדרך שצלאן פונה לתיאוריה של פרויד עצמו.

חלום החיפושית על שיר משחרר ומעודד חושף את המצח של פרויד "מרושת בקינה", מוקף סורגים של שפת אבל. חשיפה זו מלמדת שהניתוח של שורשיה של הפסיכולוגיה על ידי פרויד נובע בעצמו מהדחקה. מה שמודחק, על פי שורות אלו, במסגרת חיפושיו של פרויד אחר מוטיבציות לא-מודעות, הוא ה"דמעה מְקִישִׁית-הַשְּׂתִיקָה" שעל פני השטח, "בחוי". הקריאה של קפקא לשים קץ לפסיכולוגיה משחררת את מה שנותר בלתי מדובר "בחוי", ומאפשרת לדמעה המודחקת לנבוע. צלאן רומז בשיר שהתיאוריה של פרויד, המצדיקה ומסבירה סבל בעזרת הנמקות פסיכולוגיות, מדחיקה סבל אחר, "ישיר" יותר, ומונעת ביטוי של זעם ושל מאבק באי-צדק. במכתב לקורט הירשפלד, שמעולם לא נשלח ושמתוארך ל-8 בינואר 1961, צלאן ממקם את הציטוט מקפקא בהקשר של פרשת גול בטענתו התקיפה: "לא עוד פסיכולוגיה!" מה שחשוב הוא לא התיאור של מוטיבציות ושל שיקולים, אלא החשיפה של השפלות (ושל מסייעיה)<sup>56</sup>. במכתב זה, צלאן מתנגח ביריביו כשהוא מסתייע בציטוט מאת קפקא, והוא מסרב להסכין עם הנסיבות המקלות של מקור פסיכולוגי – הסברים כגון קנאה, עלבון או פשוט נפשם המעורערת של אויביו – ששאר חבריו מבקשים לפייס את דעתו בעזרתם. צלאן אינו דוחה את התיאוריה של פרויד כהדחקה רק של צער ושל כאב, אלא גם של כעס ושל התנגדות לעיונות. היכולת לבטא את ההתנגדות לפסיכולוגיה, שקפקא מעניק לו, משחררת את הצער של צלאן ומשמשת לו לשחרר גם את כעסו בשורות האחרונות של השיר. עם אזכור שמו של קפקא ומילותיו, ולבסוף, עם הצליל של איבר הדיבור האילם והחולה שלו, דמעתו של צלאן, שהוסתרה עד עתה, פורצת בשורות האחרונות; הדמעה משתחררת מרשת הקינה, מן ההדחקה, היא משתחררת בכוח, כמו ירייה מכלי נשק. בהתאם לכך, היא מוצאת ביטוי בהאשמתו של הקאק ה"מזויף", אשר – כמעשה הסוהרים לעומת סבלו של אמן הצום – פשוט אוכל "ארוחת בוקר", כאילו נהוג לעשות כך באמצע הלילה. בשורה האחרונה בשירו של צלאן, גם זמרתו של אמן הצום משמשת הוכחה לאמתות אמנותו וכלי נשק נגד החשדות של אויביו. אך בשעה שאמן הצום של קפקא מצליח רק בקושי, ברוב מאמץ, להפיק מתוכו שירת אמת, הביטוי המשוחרר של צלאן בשורות האחרונות של שירו אינו אלא הצליל החנוק והאילם ק'. ברשותו של קפקא עצמו, אשר צלאן חב לו גם את המבע האחרון הזה, עוד היו אכן "אפשרויות גדולות יותר".

56 מצוטט בהערה של ברברה וידרמן (Wiedermann), בתוך: Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 752.

מנקודת המבט של צלאן, קפקא עודנו בר-מזל, כמי שעמדו לרשותו אפשרויות גדולות יותר לא רק של דיבור, אלא גם של חיים. בשיר קצר שנכתב בשנת 1968, שנתיים לפני שהתאבד, צלאן כותב על אפשרויות אלו.

**Sprüchlein-Deutsch:****גרמנית-לחשונים:**

entdinglichte Welt, er-  
fürchtet, erwirklicht,

עולם סר־דבר, מת-  
ירא, מתממש

Konstanze, heute,  
wäre ein Tag,

קונסטאנצה, היום,  
אולי יהיה יום,

Dora Dymant, heute,  
ein Leben.<sup>57</sup>

דורה דיאמנט, היום,  
חיים.

ציון שמה של דורה דיאמנט, שותפתו האחרונה לחיים של קפקא, אשר עמדה לצדו עד מותו, אומנם הופכת את ההתייחסות לקפקא לבעלת אופי מפורש, אבל רובו של השיר מעורר תמיהה בקריאה ראשונה. למעשה, כבר המילה המורכבת הראשונה, "גרמנית-לחשונים" (Sprüchlein-Deutsch), מרמזת על השבעה או חידה. רושם זה מתעצם בזכות המקצב של השיר וההישנות הצלילית, אבל גם בגלל השדות הסמנטיים של המילים העוקבות: "סר-דבר, מת- / ירא, מתממש". ארבע השורות האחרונות, שנרמזות חסרות קשר במשמעותן לתחילת השיר, מעמידות יחס של ניגוד בין השמות של שתי הנשים, שכל אחד מהם מיוחס לסוג אחר של משך-זמן. שמה של דורה דיאמנט הוא המרכיב המציאותי היחידי שאפשר לזהות באופן ישיר. באשר לשם השני, קונסטאנצה, "לא זוהה בו עד כה ארמו לאדם ממשי".<sup>58</sup>

את המילה המורכבת הראשונה, "גרמנית-לחשונים" (Sprüchlein-Deutsch) אפשר לקרוא כהתייחסות לשפה של "אמרות קטנות" (Sprüchlein כצורה מוקטנת של Spruch), דהיינו כצורה לשונית מוגדרת של הגרמנית. הנקודתיים אחרי מילה זו בכותרת מרמזות שהגדרה, או תיאור של שפה זו, יבואו בעקבותיה. שתי השורות הראשונות מתארות בתמציתיות שלושה שלבים של תהליך המתרחש בתוך השפה ובכוחה: הסרה של "דבריות" (entdinglich), התחדשות המתעוררת בזכות פחד (erfürchtet) ויצירה מחדש של מציאות (erwirklicht). "גרמנית-לחשונים" מרמזת גם לשירה הגרמנית העתיקה ביותר ששרדה, הלחשים הגרמאניים. המוקדמים בלחשים אלו – שני הלחשים ממרסבורג המתוארכים לפני שנת 750 לפני הספירה – נתפסים בדרך כלל כנקודת ההתחלה של

57 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 509.

58 Celan, *Die Gedichte* (ראו הערה מספר 6), p. 953.

הספרות הגרמנית. שאריות אלו מפרקטיקות ריטואליות פגאניות נחשבות ביטוי של שפה מאגית המבקשת להתערב במציאות ולהשפיע עליה. השיר "גרמנית-לחשונים" מתייחס לכוח הכישוף של שפה זו, והוא מגייס ובוחן אותו בו זמנית. הראשון מבין הלחשים ממרסבורג עוסק בהתרה ובשחרור של אסירים מכבלים.

Einst sassen Frauen (Disen),	פעם ישבו נשים (דיסיר <sup>59</sup> ),
setzten sich hierher [und] dorthin.	ישבו פה ושם.
Einige banden Fesseln,	אחדות אסרו באסורים,
einige hielten das Heer auf,	אחדות עצרו את הצבאות,
einige lösten ringsumher	אחדות התירו את האסורים:
die (Todes)Fesseln:	קומו מאסורכם,
Entspringe [dem] Fesselband,	החלצו מצריכם!
entflieh den Feinden! <sup>60</sup>	

לחש הקסם מתאר כיצד אותן אלות משחררות לוחמים מהשלשלאות. הוא מסתיים בלחש שאמור לשחרר בפועל את האסירים: "קומו מאסורכם, / החלצו מצריכם!" הן הצורה והן התוכן של לחש זה משמשים נקודת פתיחה ל"גרמנית-לחשונים" של צלאן. החזרה הבולטת על התוספת התחילית ent (Entspringe dem Fesselband, / entflieh den feinden!) אמורה ליצור השפעה משחררת ומתירה. הברות אלו מתכתבות בשיר של צלאן עם התחיליות השונות של שלוש המילים מהבית הראשון: סר-דבר, מתיירא, מתממש (entdinglichte; erfürchtet; erwiklicht).

בשעה שהלחש המקורי מבקש לחולל טרנספורמציה במציאות בעזרת צורות הציווי של הפעלים, מילותיו של צלאן, בנוסף להדים הצורניים של לחשי הקסם, בוחנות גם את ההשפעה שהן מבקשות לחולל. התהליך המתואר בשלוש מילות ה"לחש" של צלאן משקף במידה רבה את הבנתו את השירה באופן כללי. "המציאות איננה, יש לחפש אחריה ולהשיג אותה"<sup>61</sup>. דחייתה של המציאות הקיימת מתכתבת ב"גרמנית-לחשונים" עם ה"עולם סר-דבר" (entdinglichte Welt), אשר – לפי הגדרתו של צלאן לפואטיקה הפרטית שלו – הוא המצב המאפשר יצירה פואטית של מציאות חדשה, יצירה של עולם "ממש": עולם זה "מתמש", מובא לכדי קיום דרך השירה. ולכן, אם עולם הדברים (Dinge) הקונקרטי הוא עולם השבי, העולם המנוכר, אזי היות העולם "סר-דבר" בשירו של צלאן מכוון לשחרור מציאות דכאנית באופן כללי. צלאן כותב

59 במיתולוגיה גרמאנית קדם נוצרית, הדיסיר הן דמויות שלעיתים מופיעות כמזינות ורודפות שלום, ולעיתים כמזיקות ומעוררות מדון.

Rothmann Klaus V., *Kleine Geschichte der deutschen literature*, Stuttgart 1978 p. 12. 60

"Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein". Paul Celan, 61  
Gesammelte Werke, Bd. 3, Schocken Books, 1983, p. 186.

בנאום ברמן שהשירים שלו הם מתווים של מציאות, ואולם כתיבתו מבטאת בה בעת את החוויות הטראומטיות שלו ב"אותן השנים", במציאות שבה השפה, ובמיוחד השפה הגרמנית, הוחשכה ב"אלף האפילות של הדיבור הממית"<sup>62</sup>.  
 ב"גרמנית-לחשונים", צלאן פונה בחזרה אל עולם הקדם של השפה הגרמנית, על מנת לשוב ולהתוות באמצעותו מציאות חלופית. מה שנעשה בשיר "סר-דבר", כלומר העולם הנוצר באמצעות לחש הכישוף, הוא במקרה הטוב אוטופיה, ובמקרה הרע אשליה. אמביוולנטיות זו משתקפת בפיצול של המילה מתיירא (er-fürchtet), שהמקף במרכזה מציין את שבירת השורה. כלומר, סימן מקף זה אינו רק חיבור, אלא בה בעת הוא גם הצורה העמוקה שבין ביטול לבין יצירה מחדש של המציאות.  
 לו שפה זו הייתה עוד קיימת "היום", כפי שמודגש בשיר פעמיים, היה אז הלחש מצליח לאלץ את הנשים-האלות לשחרר את הלוחמים הכבולים. בתודעתו של צלאן, הצטמקה אפוא שפת הלחש, נעשתה "לחשון", ואין היא יכולה להיות אלא צורה תלויה (צורת הקוניונקטיב בגרמנית), המעלה באוב מציאות חלופית והצלה מדומיינת על ידי נשים מושיעות.

Konstanze, heute  
wäre ein Tag

קונסטאנצה, היום,  
אולי יהיה יום,

Dora Dymant, heute,  
ein Leben.

דורה דיאמינט, היום,  
חיים.

כמו בכישוף ממסרבורג, גם שירו של צלאן מתאר דמויות נשיות שניחנו בכוח לשחרר מכליאה. האלילות של הכישוף הגרמאני העתיק מתוארות כמדריכות שמסייעות ללוחמים הגוססים, ושולחות אותם לחיי נצח. שמות הנשים בשיר של צלאן מעוררות תקווה מסוג דומה. אפשר לשער שהשם "קונסטאנצה" אינו מתייחס בפועל לשם של אישה ממשית, אלא אולי רק מבקש לרמוז לאישתו הבוגדנית של מוצרט, שבמקום להימצא לצדו ביום מותו, שהתה במרחצאות המרפא שבבאדן. משמעותי יותר לעניין השם הוא הניגוד בין מה שצלאן מקשר לשם קונסטאנצה לבין המשמעות הנגזרת ממקורו במילה הלטינית constans: "קבוע, עקבי, נאמן". במקום להעיד על עקביות גואלת, קונסטאנצה של צלאן מצילה רק יום אחד בודד. בהתאם למחדל זה, קסמו של השם, הדורש התכתבות בין המילה לבין המהות, פוסק גם הוא. אבל המשמעות האטימולוגית של "קונסטאנצה" והמשך הקצר של הנאמנות שלה מצביעים על מקור ספרותי אחר: חוסר העקביות המגונה של הנאמנות הנשית בשיר "נאמנות האישה"

<sup>62</sup> צלאן, "נאום לרגל קבלת פרס העיר ברמן לספרות", בתוך סורג-שפה (ראו הערה מספר 10), עמ' 126-125.

(Women's Constancy) מאת המשורר המטפיזי ג'ון דאן, אשר צלאן תרגם משיריו לגרמנית. הנה השורות הראשונות של השיר:

Now thou hast love me one whole day,  
Tomorrow when thou leavest me, what wilt thou say?<sup>63</sup>

בניגוד לקונסטאנצה ההפכפכה ולהתייחסויות המגומגמות לשמה, דורה דיאמנט יכולה להיות שותפה לחיים. גם שמה טעון משמעות מטפורית – "יהלום" (Diamant), החומר העמיד ביותר בטבע – ואמנם אי-אפשר להתכחש לזהותה האמתית, לתפקידה בחייו של קפקא ולנוכחותה בהם בעיקר לפני מותו. בשורה המזכירה את שמה, הפועל נותר תלוי, אך בלתי מפורש: "דורה דיאמנט [...] חיים". בהעמדה המנוגדת הזאת, הקסם של הלשון מחולל את ה"מילה האמתית", אשר שם ומשמעות דרים בה בכפיפה אחת. הגשר שנבנה בין הנערה היהודייה ממשפחה חסידית מזרח אירופית לבין אלילה גרמאנית הוא מהאפשרויות הבלתי צפויות של שפת הקסם הסודית של צלאן. החיים שדורה דיאמנט העניקה לקפקא לפני מותו, הסיוע שהיא הגישה לנציג זה של דור מוקדם יותר, טראומתי פחות, נשאר מבחינת צלאן בבחינת חלום על תשוקה, שהוא, הפצוע והמת למחצה, יכול רק לכתוב עליו את שירתו. אין ספק שקפקא היה שרוי, כמו צלאן, במאבק בעולם עוין; אין ספק שמבחינתו, כמו מבחינת צלאן, מילים היו כלי הנשק היחיד; אולם קפקא, שלא כמו צלאן, עוד היה מסוגל לכתוב: "במאבק בינך ובין העולם, נהג כמשני לעולם"<sup>64</sup>. בכריעתו תחת עול ההתנסויות שלו, צלאן אינו מסוגל עוד להעניק את התמיכה הזאת לעולם, אפילו לא בעזרת גיוסו של קפקא כבן ברית במאבקו לתת שם לניסיונות אלו. בשקיעתו שלו במימי הסיין, נחפז צלאן אחר גראככוס בתקווה להגיע לחוף, בזמן שאנחנו, קוראיו, ממשיכים לשחק, להטיל קוביות, ולהכריע על מה שנותר מן הרכוש שלו – השפה והגורל.

John Donne, "Songs and Sonnets." In: *Poems of John Donne*, Vol I, Ed. E. K. Chambers. 63  
Lawrence & Bullen, 1896, p. 12.

Kafka, "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg", (see note 64  
50), p. 222.

