



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

04 גיליון  
2014 קיץ

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
רכזי המערכת חן אדלסבורג, נדב ליניאל  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב

על העטיפה: חיילים בשוחות, מלחמת יום הכיפורים, סני 1973 (אוסף התצלומים הלאומי, מחלקת צילומים,  
לשכת העיתונות הממשלתית)

כל הזכויות לפרסום הסיפור "ברמן, למה עשית לי את זה?" שמורות לאמנון דנקר, לדודו גבע ולהוצאת מודן

ot.kipp@gmail.com

© 2014 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

# מלחמת יום הכיפורים: השתיקה קריאה בשיר של תמיר להב־רדלמסר

אריאל הירשפלד

כָּל הַמְלַחְמָה דְּבַרְנוּ. כְּרוּר שְׁדַבְרָנוּ. בְּצַעֲקוֹת, בְּלְחִישוֹת, בְּתַנוּעוֹת יָדַיִם, בְּהִטְיֹוֹת  
רֹאשׁ, בְּמַבְטֵיִם. עֲשָׂרִים וְתִשְׁעַ שָׁנַיִם אֲנִי מְנַסֶּה לְהִזְכֵּר בְּדַבָּרִים שְׁאֲמַרְתִּי, שְׁאֲמַרוּ  
לִי. שְׁאֲמַרְנוּ.

בְּיוֹם כְּפוּר, בְּשִׁתִּים וְחִמְשׁ עֲשָׂרָה דְקוֹת, אֲמַרְתִּי:  
"טִפֵּל בּוֹ."

עַד כָּאֵן אֲנִי זוֹכֵר כָּל דְּבוּר. וּמִכָּאֵן – דְּבַר.

תמיר להב־רדלמסר, תמונת מחזורי

1. תמיר להב־רדלמסר, תמונת מחזור, עם עובד, תל־אביב 2003, עמ' 8.

מלחמת יום הכיפורים, הזכורה כקשה וכארוכה במלחמות שידעה מדינת ישראל מאז מלחמת השחרור, נותרה כהיעדר כמעט גמור בתרבות הישראלית. יצירות הספרות המעטות שנכתבו עליה נוצרו מאוחר מאוד ובמנותק ממנה, קרוב לשנות דור אחריה. הסרטים הספורים – מאוחר עוד יותר, משנת 2000 ואילך. הספרים והסרטים הללו נותרו כמעט זנוחים. העניין שעוררו כמה מהם שכך במהרה. מול הרישום העמוק שהותירה מלחמת השחרור ביצירת הדור שהקיף אותה והשתתף בה נראים הדברים תמוהים עוד יותר. יתרה מזאת, בעשרים השנים שלאחר 1973 ידעו הפרווה והשירה הישראליות פריחה גדולה, אך רק מעטים מן היוצרים הרבים שכתבו בשנים אלו הקדישו יצירות מיוחדות למלחמת יום הכיפורים, וגם אלו שנכתבו לא נחרתו בזיכרון התרבותי. הסופרים והמשוררים שהיו חיילים סדירים באוקטובר 1973 החלו להעיד על מראות המלחמה ההיא ועל ניסיונם בה רק מקץ עשרים וחמש שנים. מלחמת יום הכיפורים נותרה כמכה לא מפורשת; מכה שאין לה פתחון־פה.

הסופר הבולט ביותר שהקדיש ספר למלחמה זו היה דווקא זקן סופרי הדור, המובהק בסופרי דור תש"ח – ס. יזהר בגילוי אליהו (1999). יזהר, מי שכתב את הגדולות והמשפיעות ביותר מבין היצירות על מלחמת השחרור, מצא דרך משלו לכתוב על מלחמת יום הכיפורים. דווקא הוא ביקש לגשר על פני התהום שבין שתי המלחמות הללו, מעין ורגיליוס, המומחה לשאול העתיקה, הבא אל התופת החדש, אלא שלא נמצא לו דנטה – ללוותו, להסביר לו את הישן וללמוד באמצעותו את החדש. גילוי אליהו הוא בוודאי המעניינת והמעמיקה ביצירות הפרווה שסיפרו על המלחמה הזאת – אבל אני קורא אותו וחש שאף מילה בו אינה נכונה. האירועים, המראות, הקולות, כולם נכונים – נכונים מצד מסומניהם, כלומר, היו כמותם בעולם הממשי באותם ימים. אלא שהמילים אינן נכונות. כל הפאר המילולי הזה, כל עתרת השפעה המלאה הזאת, המלעיטה אותנו ממקור תענוגים קדמון: "[...] שכביכול היתה נעה כולה רק סביב רצועה אחת דקה וממולקה של איזה פס כביש אספלט נשכח שלא נשאר עוד ממנו שום ממשות בתוך האינסוף המפרכס הזה העולה על גדותיו עליו ועל כל סביביו [...]"<sup>2</sup> – כל זה אינו נכון למלחמת יום הכיפורים. לא משום שהמלחמה אינה יפה – מלחמת השחרור לא הייתה קלה או יפה ממנה – אלא משום שהשפה הזאת אינה תקפה עוד ככלי להתבוננות במלחמת יום הכיפורים. יותר מכך: מה שרוקן את העברית הספרותית העכשווית מן הרוח הקדמון שפיעם בה, והפשיט אותה מכל המחלצות הללו, היה מלחמת יום הכיפורים עצמה. הלשון הזאת, העברית של הספרות העברית הישראלית החדשה, העוגב האדיר הזה ההומה תחת ידיו הווירטואוזיות של יזהר, היא אחד התכלולים שחסמו את עיני הסופרים מלראות את מלחמת יום הכיפורים. עמוס עוז ואברהם ב' יהושע, ממשיכי דרכו של יזהר, וגם מאיר שלו ודויד גרוסמן הצעירים מהם, הם כולם אומניה של עברית הארגמן הזאת, כולם תלמידיה של התפיסה העברית שחובלה בימי הסימבוליזם הישראלי, בימי שלונסקי ואלתרמן, והגיעה לשיאה בכתבתם של יזהר ועוז. זו האידיאה של "היפה" הלשוני הישראלי. אין זו אידיאה עתיקה כלל וכלל, והיא גם אינה יורשתם של מנדלי מוכר ספרים וש"י עגנון. זוהי

2. ס. יזהר, גילוי אליהו, זמורה־ביתן, תל־אביב 1999, עמ' 8.

לשון אקסטרואגנטית, חושנית ומוזיקלית לעילא, המצהירה תדיר על עושרה הפיזי, לשון הבנויה על פער מכולכל היטב בין ממד ה"יופי" לבין ממד ה"מציאות" או ה"דברים". אין זה משנה כמה סתמי וזעיר יהיה המקום המתואר בפתחת גילוי אליהו (צומת טאסה שבסיני), כמה מאובק ואפור יהיה המראה כולו; הדיבור הספרותי הצומח עליו בונה תמונה אפית אדירת ממדים המקיפה במשיחת משפט ארוכה את המדבר האינסופי ואת השמים שמעליו וחומריה הלשוניים בונים קולוסוס מילולי מפואר העשוי אנאפורות ואפיפורות הפועלות כסרחי עודף של גלימות מלכות והוא משובץ מילים נדירות, "יפות", "עתיקות", שכיות חמדה של ספרות. אין זה משנה כמה קודר "השכול" או כמה אפל "החושך" בסיפור – הסיפורת העברית של הדור שאפף את מלחמת יום הכיפורים אנוסה הייתה לבנות עליו יופי טקסטואלי מלכותי. זוהי לשונה של הציונות בעידנה ההרואי ביותר, עידן "החזון וההגשמה". זוהי ספרות חצרנית שמלכיה אינם בשר-ודם. זהו עולמה המדומיין של מלכות ישראל החדשה.

## ב

השתיקה שהשרתה סביבה מלחמת יום הכיפורים בתודעת אלה שראו אותה מקרוב וחוותה בחייהם, ובעקבות זאת – בתרבות הישראלית כולה, אינה נעוצה רק בעצם קיומה של טראומה ובמהלכה של התגובה הפוסט-טראומטית אלא גם באיכותה העלילתית של הטראומה הזאת, עלילה סמויה שהתחוללה בבני הדור המסוים שנלחם בה מאז לידתם וילדותם ועד המלחמה, ובמה שחוללה המלחמה הזאת בעלילה הזאת.

מלחמת יום הכיפורים הייתה מלחמתם של הילדים הראשונים שנולדו במדינת ישראל או באו אליה כעולים בשנותיה הראשונות, אלה שהיו בני שמונה עשרה, תשע עשרה, עשרים ועד עשרים וחמש ב-1973. היו כמובן גם מבוגרים יותר, אלא שלהם לא הייתה זו המלחמה הראשונה. כאן עלי להוסיף מה שנרמז כבר קודם: אני כותב גם כעד. הייתי בדיוק בן עשרים כשפרצה המלחמה. הייתי חייל סדיר, חובש בחיל האוויר. שירתתי ביחידת פינוי בהיסט. הייתי בין אלה שקיבלו את הפצועים שהגיעו למרכז הארץ בימים הראשונים למלחמה. לפעמים רק רשמתי והעתקתי רשימות ענקיות של פציעות. לפעמים טסתי וטיפלתי בפצועים. בתחילת דצמבר הייתי בבית חולים שדה בפאיד, מעבר לתעלה, ב"אפריקה". לפעמים עבדתי כחובש ולפעמים אספתי גופות, ארותי אותן בשקי פלסטיק שחורים ורשמתי רשימות. גם אני כמעט לא דיברתי על המלחמה הזאת.

הילדים הראשונים של מדינת ישראל, ילידי שבע השנים הראשונות לקיומה או הילדים שעלו אליה בשנים ההן, היו ילדי תור הזהב של הציונות. אלו היו השנים הספורות שבהן התקיימה הציונות קיום מוגשם, תקף, מלא הוד, ספוג ודאות בדבר הצדקתו הקיומית, המוסרית, ההיסטורית והעל-היסטורית – המשיחית. בעבר הקרוב של חיי הוריהם עדיין נראו היטב חשרות העשן של השואה ושל מלחמת השחרור או טלטלות הדרך וההגירה של העולים – הן ממזרח אירופה והן מארצות ערב. כמובן, אינני משווה את חיי הבאים זה מקרוב, העקורים, במעברות, לחיי הוותיקים יותר, שכבר מצאו בתים ופרנסות, אבל היה ממד המשותף לכולם: הידיעה כי המדינה הציונית קיימת וכי היא הוקמה כדי להיות בבחינת "ציון" – משאת

נפש, סוף התלאות. הרבה מן הפגום נסלח לה לציין החדשה מכוח התקווה האדירה שנראתה כמתגשמת בפועל ממש.

להיות ילד בשנים הראשונות לקיומה של המדינה היה שונה מלהיות ילד בארץ-ישראל בשנות השלושים או הארבעים. ההבדל אינו נעוץ במינון האידיאולוגיה הצינונית בחינוך בבית, בגני הילדים ובבתי הספר, ברדיו וברחוב, אלא במצב רוח שאפף את ההוויה התרבותית כולה. נראה לי כי אין מילה אחרת לתיאור מצב הרוח הזה זולת אושר. חיי היומיום היו רצופי סבל, כמוכן, כבכל דור ודור, ובכל בית כמעט היו אבלים על שכול נורא מן השואה, ממלחמת השחרור או ממסעי ההגירה והקריעה ממחוזות החיים הקודמים בארצות המזרח. אבל המדינה הייתה נוכחות מוחשית של אושר מוגשם החופה על האדם היחיד, והילדים צמחו אל תוך הנוכחות הזאת כאילו הייתה אמת גמורה.

המפגש הראשון עם הצינונות כמחוז של אושר מוגשם היה, כמעט תמיד, בגנון. בחגים שנחגגו ברצינות גדולה. בהדגשה החמורה, שנשמרה בתום לב על ידי הגננות של אותם ימים, של הזיקה בין החגים של היום לבין אלה של ימי קדם וחגי בית המקדש. חג החנוכה היה בבחינת טקס קומוניון הקושר את הילד החדש אל הקדמוניות הנשגבת, האלוהית, של בית המקדש, באמצעות הסופגנייה, אותו מאכל אהוב על הילדים שהוסבר שוב ושוב כעשוי, אמנם בגלגול סימבולי, מהשמן של אותו כד קטן – נס פך השמן. טקס הבאת הביכורים היה ביצוע סימבולי של הבאת הביכורים בבית המקדש. הגננת הייתה גילומו העכשווי, החי, של הכוהן הגדול.

בעיני בני השלוש והארבע של שנות החמישים במדינת ישראל לא היה דבר שיסתור את הרצף התיאולוגי בין הגן, הגננת, המדינה כגילום מוגשם של "ציון" הקדומה, לבין בית המקדש והאלוהים. איש לא גיחך על דברי הגננות או המורים וטקסי החגים והרְגָלִים נחגגו בגנים ובקיבוצים ברצינות שלמה, בפאתוס שאיש לא הטיל בו ספק. הרצף התיאולוגי הזה, שיצר אמון כה עמוק ביצירי התרבות של המדינה הצעירה, ובכלל זה בתרבות הפופולרית, בכיור, בתעשיית המזכרות או באמנות התעשייתית שהתפתחה באותן שנים, היה לבני הדור ההוא בבחינת עובדה ממשית וודאית. הטלטלות הפוליטיות והקיומיות של שנות החמישים ("הפרשה", מבצע סיני) לא נגעו בעולם הילדים. המבוגרים מהם כבר ראו יותר מדי מכדי לחוש את התום הקיומי הזה של הגאולה המתגשמת, אבל הם, בני השלוש והארבע, ידעו שהם עצמם, בגופם, הם חלק מן השמחה הזאת המכונה "מדינת ישראל". במושגים פסיכולוגיים התרחש כאן, בפרק הקצר והמייוחד הזה בתולדות הצינונות, סימביוזיס, רקמה רצופה של זיקות בין היחיד הילדי לבין האם והמדינה.

רבים מן ההורים מוכי הסבל והשכול, בני כל ערות ישראל, היו חוזרים ואומרים לקטנים ההם "אתם צברים, אתם אחרים...", ומתכוונים בכך להיותם רחוקים מן "הגלות", מוגנים ממוראותיה. באותן שנים הייתה ההבטחה בדבר סופה של הגלות בשיא כוחה הקיומי-נפשי, הנבדל הבדל עמוק מקיומה כמניפולציה תעמולתית. הסבל המחריד בעברם הקרוב של ההורים קבע בתודעתם את רעיון הגאולה כרעיון קיומי פשוט וארצי לחלוטין. זו בוודאי הסיבה העמוקה ביותר לכוחה הסוגסטיבי של השמחה שאפפה את חיי הגנים ובתי הספר בכל האמור בזיקתם אל המדינה והמסורת היהודית בעיבודה הצינוני. אבל אֶזְכוּרָה של הגלות, כמעין "באסו אוסטינאטו" מוזיקלי ביצירה פוליפונית, קשור לממד אפל, מלנכולי וטרגי בתודעת בני הדור הזה. אגיע אליו בהמשך.

המפליא הוא שהרצף התיאולוגי הזה בין ה"אני" לבין המדינה, העם והאלוהים לא נפגע ולא נפגם בחיי בני הדור הזה עד סתיו 1973. ההפך. הוא הלך והתעצם. ניתן היה לצפות שלקראת גיל ההתבגרות, באמצע שנות השישים, ילך ויתפוגג האמון העמוק, הילדותי, של בני הדור הזה בערכה הסגולי של המדינה כמייצגת של רעיון הגאולה, והנה, ברגע שבו אמור היה להינעץ הספק הראשון בדברי הגננות והמורים, ב"שירי העם" הציוניים ובספרי הלימוד, בא חיזוק מוחץ לכל דימויי הילדות הללו: מלחמת ששת הימים. המלחמה ההיא, על החרדה שקדמה לה, על דמותו של גמאל עבד אל-נאצר שצמחה בתודעה הישראלית לממדי "הרע" המיתי, יורשו של היטלר, חזרה, בזעיר אנפין, על עלילת השואה והתקומה, ובעולם הילדים והנערים נאצר אכן ירש את היטלר בפועל באותה שרפה פולחנית בל"ג בעומר, שלקראתה נבנתה בובה בצלמו כדי להעלותה כאש המדורה.

המעבר המהיר, הפלאי, שארך למעשה שעות מעטות בבוקר אחד ביוני 1967, מחרדה קיומית מוחשית וקרובה לניצחון מזהיר, היה חוויה של פורקן ואושר שאיש לא היה אדיש לה. גם המבוגרים, ואפילו הזקנים, חרושי זיכרונות מרים מכול, צחקו בקול. אני זוכר זאת היטב. אבל למי שהיו בני ארבע עשרה או חמש עשרה, מי שהיו מקץ שש שנים חייליה של מלחמת יום הכיפורים, היה הניצחון של מלחמת ששת הימים ביצוע ממשי, ריאלי, אוכייקטיבי עד קצה האפשרות, של האגדה שהם צמחו עליה ובה. מלחמת ששת הימים עיכבה, ואולי הפרה כליל, את תהליך ההתבגרות החיוני, הרעיוני-פוליטי, של ילדי המדינה ואולי אף של דור רחב הרבה יותר. היא החזירה במלוא הכוח את הממד הסימבולי-אסכטולוגי שפיעם במחשבה המטא-פוליטית בשנים ההרואיות של הציונות ובעת הקמתה של מדינת ישראל. מה שהבינו רבים מן המבוגרים מהם על מהותה הפוליטית המעשית של המדינה, ככל מדינה, על מהותו הכוחנית של משטר, כל משטר, לא יכול לחדור אל תודעת בני הדור ההוא בגיל הנכון לכך. אני זוכר היטב את הזרות שעורר בי וברבים מבני גילי המחזה של חנוך לוין מלכת אמבטיה (1970). לוין היה יליד שנות הארבעים, וגם הוא היה בבחינת חלוץ נועז ונדיר. דווקא בני גילי, הצעירים מלוין בכחצי-דור, היו שמרנים ממנו, ובעצם – רוויי אמון במדינה ובערכיה. התבגרותם של ילדי השנים הראשונות של המדינה, המרדנות האדיפאלית שלהם, נגעה בתחומי הרגש, המין, הסגנון המוזיקלי המועדף עליהם, אבל לא בסדרי העולם. הדבר בלט מאוד ברוק הישראלי, שיצר גרסה מעניינת ביותר של צירוף והפרדה בין המרד, הבא מן המהפכה התרבותית המערבית, לבין התווך המקומי, הביתי, המשמר רבים מערכי האבות. לא מקרה הוא שכמה מן השירים הבולטים ביותר של להקת "החלונות הגבוהים" בתקליטה שהופק ב-1967, זמן קצר לפני המלחמה, הם שירים החותרים ביודעין לנסיגה בזמן ובגיל, כמו "זמר נוגה" למילים של רחל ושיר הילדים "הבובה וזהבה" למילים של מרים ילן-שטקליס. שירים אלה היו מהפופולריים והאהובים ביותר בשנים שקדמו למלחמת יום הכיפורים – והם בוצעו והוקלטו לצד "חייל של שוקולד" מאת חנוך לוין!

"חייל של שוקולד" ראוי כאן למבט שהוי יותר, כי הוא קשור לאותו ממד אפל העקרונותי להבנת הדור ההוא. השיר אמנם צונזר להשמעה ברדיו משום החתרנות שבו, אבל הוא נודע היטב לכל מעריצי "החלונות הגבוהים" – דרך התקליט, שהיה להיט סוחף. השיר הזה, בשונה ממלכת אמבטיה, לא הובן כלל כפונה נגד המדינה ואושויותיה הרעיוניות אלא כמבטא את סבלו של הצעיר הישראלי העומד לפני גיוס והסכנה להיהרג. בתודעת הצעירים, האירוניה

הבוטה של השיר לא פנתה כנגד המדינה אלא כלפי גורלו של הצעיר הישראלי, יורשו של היהודי הנצחי. גם השיר הזה, בזמן שנוצר, גויס אל כוחו של המיתוס המרטירי האופף את קיומה של המדינה הציונית. ממד המרד הצפון בשיר פעל כשסתום ביטחון ולא כזרוז לפיצוץ ולקריעת חבל הטבור – ועובדה היא שהשיר היה מעין בן זוג לשיר "הבוכה זהבה"! גם הווריאציה האירונית שהוסיפו הצעירים המתבגרים בשנות השבעים, ממש אחרי מלחמת יום הכיפורים, לשורה משירו הנודע של אריק איינשטיין "אגדת דשא" (מתוך התקליט סע לאט, שיצא ב־1974), מ"יש ערמה של חברה על הדשא" ל"יש ערמה של דשא על החברה", לא באה לקרוע את חבל הטבור הזה. אבל כאן אני מקדים את המאוחר.

הממד המרטירי של הגאולה ושל אלה המאפשרים אותה – החיילים, חיילי צה"ל – היה צפון באושר של שנות המדינה בראשיתה כצל המאדיר את האור. אני זוכר היטב את עצמי קורא בעל פה בכיתה ו, ביום הזיכרון, בפני בית הספר כולו, בפני המיקרופון הכסוף, המחורץ, את "דו־שיח" של נתן אלתרמן ואת "הנה מוטלות גופותינו" של חיים גורי. השירים האלה נקראו בטקס הזה מדי שנה. איש לא הקשיב ממש לכל הנאמר בהם. גם אני עצמי לא הבנתי הכול. היה חם. חששתי שאשכח מילה או שורה. אבל הדברים עברו בנו, עמוקים יותר מפירושם הגלוי. דיברנו מפי המתים. המשכנו אותם. גם טקסי יום הזיכרון, שמוקמו באורח מזור, אולי דמוני, על סף יום העצמאות, היו טקס קומוניון.

בני הדור של ראשית המדינה לא דמו לדור הפלמ"ח. הם גדלו בשלום הקצר, הארוך ביותר שידעה המדינה. הם לא חונכו להיות "גיבורים". ההפך, הם גדלו כ"חי על המת" (כשם ספרו הנודע של אהרן מגד, שראה אור ב־1965 ונלמד מיד בבתי הספר), כלומר כ"צברים", כמי שנולדו לחיות במחיר מותם של "הגיבורים" ו"הקורבנות" שהועלו לעולה על מזבח המולדת. הקול החוזר ומנסר כמעין drone, שעל פיו החיים בארץ חיים את חייהם בזכות מותם של אחיהם ואבותיהם, נתן כמובן משמעות כלשהי למותם הנורא של חללי המלחמות הקודמות ואפילו של נרצחי השואה, אבל הוא קבע בתודעת בני הדור הזה אשמה מתמדת על חייהם ואושרם. ושוב, יש לזכור: הדיבור על "גבורה" ו"קורבן" לא היה רק ססמה בפי מנהיגים ומצביאים. הוא היה חלק ממשא ומתן חי, אותנטי לחלוטין, של אבות ואמהות, אחים ואחיות, עם אסונם בארץ הזאת. מונח על שולחני כרגע, במקרה, ספר שקיבלתי מאלמנת חברו הטוב של אחי שנפל במלחמת השחרור; ספר של אחי שניתן כמתנת זיכרון מאבי לחברו. אני מעתיק מתוכו את ההקדשה: "[...] בתור מזכרת לעזרא אשר נפל במלחמת שחרור העם. מאת אביו [...]. 16.8.1948" – כלומר שבועיים אחרי מותו.

כל אחד מבני הדור היה אפוא, אי שם בנבכי תודעתו, החי הקם מן המתים.

## ג

אושר ואשמה אינם אלא שמות כלליים, סמליים, למערכת תרבותית־נפשית סבוכה שקטביה הם אושר ומוות. כלליותם של סמלים אלה והבנאליות שבעצם הניגוד ביניהם מסתירות את נדירותם. אין בתרבויות העולם המודרני, ובוודאי לא בתולדות היהודים בעולם המודרני, נתח כזה, פיסת מקום וזמן, כרונוטופ שלם שיספיק ליצירת דור, שאחד מקטביו



הרגשיים והסגנוניים הוא "אושר". תפקידה הקיומי, הדרמטי, האוטנטי של המדינה כ"אם גדולה" בילדותם של ילדי השנים הראשונות למדינת ישראל נראה לי יחיד במינו, והוא אינו דומה כלל לעולם שנוצר באמצעות החינוך ושטיפת המוח התעמולתית של המשטרים הפשיסטיים למיניהם משום שהסבל הממשי, החמור והקיצוני מעבר לכל תקדים שעמד ברקע הקמתה בפועל של מדינת ישראל נגע בתשתיות קמאיות בקיום האנושי, הקודמות לכל מחשבה פוליטית ולכל מערכת רעיונית מודעת.

אושרם של האבות והאמהות במדינת ישראל בעשור הראשון לקיומה, אושרם על חייהם ועל הסיכוי שילדיהם עומדים בפתחו של עידן אחר, חדש ושונה בתכלית מכל מה שהם עצמם ראו בחייהם, לא היה בדיה תקשורתית. שותפותן של הגננות, כמשל וכסמל למערכת החינוך כולה, כמערך ההורי הזה, הקושר את האמהות במדינה בקשר הרמוני שלם, הייתה מעשה החורג הרבה מעבר להזדהות רעיונית-תנועתית. זו הייתה שותפות רגשית כנה, חזקה יותר מכל מילה או רעיון. מושגי היופי והחג של חיי הילדים נקשרו אפוא בקשר עמוק וראשוני לשפה העברית ולמדינה האם. הדבר המוזר, המפליא אפילו, הוא שהמדינה עצמה הייתה כרוכה ברעיון האושר, ומשום כך היא עברה מעין האנשה, קירוב אינטימי, משהו הגדל מן האם והגננת, ובקצהו העליון, מופשט מכל ישות, קרוב לאלוהים, נמצא האב – דוד בן-גוריון. היה זה אפוא אושר ארוך להפליא. אושר ארוך עד התשת השכל הפועל. מעין ילדות ארוכה מדי, או פסיחה על שלב חיוני בהכרת האדם המתבגר. פסיחה על ההכרה כי האב הוא השליט הקודם וכי הוא חומס את חירותו של בנו, על ההכרה בשקר האימננטי שבמערכת השלטונית. הפסיחה הזאת לא הייתה כרוכה רק באישור המחודש, המוחץ, שסיפקה מלחמת ששת הימים, אלא גם בזיהוי העמוק של המדינה עם היסוד האמהי; היסוד הממשיך את היהדות, הכורך אושר באשם. מלחמת ששת הימים לא הייתה אפוא רק אישור של כוח, של יכולת צבאית או של "צדק" בעימות בין ה"טובים" ל"רעים"; היא הייתה אישור מחודש של הילדות, של מושגים השייכים לחגי ישראל של הילדים, של "באנו חושך לגרש" – ומתוך כך, אישור מחודש של הזיקה אל המדינה כאל אם גדולה.

## ד

כך עמדו החיילים בני התשע עשרה והעשרים באותו יום שבת בצהריים, שהיה גם יום הכיפורים, 6 באוקטובר 1973, מול הרעה שבאה עליהם מארבע רוחות השמים. והם לא דיברו על כך שנים על שנים.

בהיעדר מושג קולע יותר אגדיר זאת כשבר קוגניטיבי; שבר עמוק, תהומי. הם ידעו, ככל ישראלי, שיום הכיפורים הוא "יום הדין". המניפולציה המכוללת היטב של מדינות ערב, לפתוח במלחמה כוללת על ישראל בחג הקדוש, החמור והמפחיד ביותר בלוח השנה הפולחני היהודי, פעלה את פעולתה בעוצמה אדירה דווקא על אותם בני תשע עשרה ועשרים, גם אם היו חילונים. כי אין המדובר כאן בדת הפורמלית אלא באושיות המטאפיזיות של הקיום הלאומי-פוליטי ושל מאבקי הדתות מאז מכות מצרים, דרך מלחמות הקודש האסלאמיות ועד השואה. המניפולציה הזאת יצרה ממד של חרדה במישור הנפשי,

בדיוק במקום שבו התרחש הקשר המיוחד, הסימביוטי, של בני הדור הוא עם המדינה. האל קם מתרדמתו הדוגמטית בתודעת הצעירים האלה וחזר להיות נוכחות ארצית-תנ"כית. שבתי פסוקים מספרי שופטים ומלכים טסו בראש: "ויעשו הרע בעיני אדוני". עולמה של הילדות קיבל כאן אישור מחודש שני, אדיר וחזק לא פחות מקודמו במלחמת ששת הימים. אלא שהפעם היה זה אישור שלילי מחריד.

והמלחמה לא הסתיימה לאחר שישה ימים וגם לא לאחר שישים יום. וכשהיא הסתיימה היה ברור, לא במילים אלא בהוויה כולה, שדבר לא הסתיים ולא יסתיים לעולם.

רוב החיילים פעלו ולחמו היטב. רבים נהרגו ורבים עוד יותר נפצעו. הרבה יותר משבעת אלפים פצועים. וכמעט כל החיילים הללו, גם אלה שלא נפצעו בגופם, נותרו פצועים בנפשם. על מראות המלחמה בקרבות או בבתי החולים בשדה לא אדבר כאן. משהו מהם יעלה בשיר שאביא להלן. אנסה להגדיר משהו כללי יותר שעלה ממראותיה היומיומיים וממהלכה של המלחמה, משהו שיצר את השבר הקוגניטיבי העמוק שאלה שהיו בה נפלו בו ואולי גם נותרו בתוכו מרבית חייהם.

אותו ממד של "מלחמת יום הדין" היה, כאמור, אישור נוסף של הראייה הילדית, המיתית, הקושרת את המדינה אל הישות האלוהית. אלא שכאן, עוד לפני כל דבר אחר, התרחש קרע נורא בראייה הילדית הזאת: לא עוד מדינה המוליכה אל האל או מעידה על קיומו (האוהד) עלי אדמות אלא אל הניצב נגדה להחריבה ביום הדין, האל הנוקם, הצועק בשירת "האזינו": "לִי נֶקֶם וְשָׁלוֹם [...] כִּי קָרוֹב יוֹם אֵיךְם" (דברים לב לה). איש מבין הצעירים ההם לא היה בכוחו להינתק מן החרדה, רחוקה וערטילאית ככל שתהיה, מן האימה שמא יש משהו אלוהי בהתרחשות הקרובה והאדירה הזאת וכי על פי הגיונה הפנימי של העלילה הילדותית הזאת, האל עצמו שותף בהתרחשות הארצית הזאת.

אלא שלא בכך הסתיים הניסיון; הסיפור המיתי התאשר מכיוון נוסף ומחריד עוד יותר: הצבא כולו, בימי המלחמה הראשונים, כמעט קרס. תוהו ובוהו שרר בבסיסים הגדולים, והתמונות שמתאר יזהר אינן אלא אפס קצהו. מערכות קשר קרסו. יחידות ניתקו זו מזו. יחידות שלמות אבדו במרחב. ראיתי כל זאת מקרוב מאוד. מערכת הפינוי בהיטס הייתה חלון הצצה קרוב ומקיף מאוד לנעשה בחזית כולה. הכאוס היה חזק כנחשול המאיים לכבות את התודעה כליל. הצבא, כשליחה של המדינה, התגלה כחסר כוח מוביל, חסר תבונה והבנה. דומה היה שהמדינה מתפוררת כליל, מאבדת במהירות כל ממד של אמינות. "הנוכחות האמהית", "השכל הגדול" שנרמזה היה שפעל אי שם מגבוה, נחשפו כפוחלצים ריקים. שמות כמו "דיין", "דרור" ו"גולדה" נשמעו כתיפוף על פח ריק. הטבחה בתעלה, חורבן "קו בר-לב", דיבורים על שחיתות ו"מתעשרי קו בר-לב" – כל אלה הצטרפו לארשת פניה של גולדה מאיר ולמבטאה המוכר שנעשו בבת אחת ישנים, בלים מזוקן, קטועים מכל קשר להתרחשות. הכול ניתק.

התקיימותו של הסיפור המיתי במלחמת יום הכיפורים גם הרסה אותו באחת. מהר, בלא כל הכנה. מיד, למעשה. שנים על שנים לפני שהוכן כאן משהו כבר נהרסו כליל שנות הילדות ההן, האמון, היופי הנמשך מן האמון הזה, יופיין של מילות השירים הנמשך מ"יפה את ארצנו" (שמו של ספר לימוד לכיתה א בשנות החמישים). בלא תהליך של גמילה וגם בלי ידיעה, בלי להכין תחליף ובלי למצוא אותו.

אלא שגם בכך לא הסתיים הניסיון הזה, וכאן צומח צדו השני של השבר הקוגניטיבי: החיילים של מלחמת יום הכיפורים לא היו מוגי לב ולא אובדי עצות ואובדי דרך יותר מקודמיהם במלחמת השחרור. רובם מצאו כוחות להמשיך ולעשות את המוטל עליהם גם בתוך השבר הנורא וגם בתוך הכאוס הגדול וגם בתוך החרדה הגואה לעצם קיומה של המדינה. אינני יודע אם ניתן להגדיר במדויק את המישור שבו התנהלה המלחמה באמת לאחור שקרס בה אותו "קו", המסומל אולי ב"קו בר-לב", "קו" של אמון בסדר העולם הציוני הקיים. היה בו ממד ריאלי מאוד, הכרה מפוכחת מאוד, שהצבא והחיילים שבו הם המופקדים על חייה ועל קיומה העתידי של המדינה, אלא שהצבא אינו עוד גוף אחד וגם המדינה אינה עוד ישות אחת. הדברים נעשו במסגרות קטנות, מתוך תכנון נקודתי. נמצאו פתרונות לבעיות ספציפיות. מנהיגותו האישית, הפרטית למעשה, של אריק שרון, היא מן המפורסמות. אבל רבים, ובעצם הרוב המכריע, פעלו כך. הייתי עד לכך שקבוצה של טייסים ונווטים ניהלה במערכת הקשר פרק ארוך של פעולות בשפה הפולנית: כדי להתגבר על הסכנה שבמערכת הקשר הפרוצה עברו כמה מהם, בנים להורים מפולין, ללשון הוריהם והשתמשו בה כלשון צופן. המדינה והצבא, כרעיון וכנוכחות, התפרקו, ובמקומם צמחו קבוצות, גופים, תת-גופים שפעלו כדי לפתור בעיות גזרתיות. אינני אומר זאת כהיסטוריון צבאי אלא כמי שאוסף זיכרונות על מעשים ויוזמות פרטיות שנעשו אז בלא כל סדר ובהיעדר יד מכוונת עלינו, לרבות יוזמות אזרחיות בתוך הצבא, ספק פעולות של אנשי מילואים, ספק פעולות עסקיות למטרות רווח מהיר. אני זוכר כמה יזמי קייטרינג שפעלו במקומות שונים במרכז ובסיני באותה תערובת מוזרה של מלחמות ישראליות – דאגה הורית לחיילים ודאגה לכיסם – כשהם מנצלים את קופת המדינה שנפרצה פתאום בלא כל רישום וסדרי מנהל.

חיילים רבים מצאו עצמם במשך פרקי זמן לא מבוטלים שכוחים ומנותקים, איש לא ידע דבר עליהם ועל מקומם. אינני מדבר על נעדרים אלא על חיילים שרצו בכסיסי סיני או נסעו לביתם וחזרו וחיפשו את מקומם. רבים מאוד חיפשו את מקומם, מתוך אחריות ומחויבות, ולפעמים מצאו להם תפקיד על דעת עצמם. הרושם שהלך ונוצר לאורך המלחמה היה שהצבא פועל "מלמטה", מכוח היחידים שבו.

אחרי מפולת הימים הראשונים הלך והצטייר עולם אחר שאיש מבני הדור ההוא לא שיער את קיומו. לא כולו היה עוין ומאיים. ההפך. איים רבים ומרתקים של דאגה, אחריות וערכות הדדית, של נדיבות ויוזמה חכמה, התגלו בכל מקום. פתרונות טכניים של גאוני הנדסה לא מדופלמים אפשרו מעבר במקומות שנדמה כי נחסמה בהם הדרך. וכמובן, ההארה הגדולה של התקופה היא הייתה להקת כוורת, שנכחתי באחת מהופעותיה באמצע המלחמה. אבל העולם הזה לא ניתן היה לתיאור. הוא לא דמה לעולם של סרטי המלחמה האמריקאיים כמו  $M*A*S*H$  של רוברט אלטמן או של ספרים כמלכוד 22 של ג'וזף הלר, ומאז ועד היום לא נמצאה לו שפה שתוכל להחזיק ספר הנכון למלחמה היא. לא היה אפשר לספרו כי דבר בו לא התחבר לדבר אחר לכדי תמונה אחדותית ומובנת מעבר להקשר הסגור של הצבא, שגם בו נותק כל סיכוי לבניית נרטיב אחיד איזשהו.

במהלך השנים חיקיתי בדריכות להופעתה של יצירה ספרותית על מלחמת יום הכיפורים. הספר המסרן הראשון שנכתב על אודותיה היה אש מאת יובל נריה (1989), אבל נריה לא ניסה ליצור גילום ספרותי לטראומה של קצין שריון בקרבות הפתיחה של המלחמה אלא הציע מעין היסט סיפורי לווידוי האישי-ביוגרפי של מחברו, כמעט ללא כל מודעות לשוני-תרבותית.<sup>3</sup> לשונו, ועמה עמדתו האנושית והרגשית המשתקפת בה, הן לשון ועמדה קונפורמיות צבאיות האופייניות לשיח הצבאי הישראלי. לעמדה זו ולמושג הגבריות הכרוך בה ספקטרום לשוני מוגבל בכוונה, והמנעד הרגשי שהם מאפשרים אינו מבקיע את מושגי ההכרה והתפיסה המוסכמים. למרות עמדתו הביקורתית המוצהרת על עמדת "הצבא" (וליתר דיוק, חיל השריון), נריה כותב את ספרו מתוך הפנמה נרגשת של הלשון הצבאית והאתוס הגברי-גיבורי הנמשך ממנה. היוצא מכך הוא שהספר אינו חורג ממסגרת של סיפור גבורה, פציעה וריפוי המשרת בלא כל חריקה את הסדר הקיים ונכשל בניסונו לגעת בתהליכים נפשיים החורגים מן המוכר בשיח הקיים.

היצירה הראשונה שפגשתי בה את תחילתו של גילום מעמיק, נוקב ומסוכן של מכלול הטלטלות שעבר החייל בן הדור ההוא במלחמת יום הכיפורים הייתה שירו הגדול של תמיר להברדלמסר "מזמור לדוד", שראה אור לראשונה בחוברת הליקון ב-1997 ולאחר מכן בשניים מספריו.<sup>4</sup> מן השיר הזה התחלתי להסיק את המסקנות הכתובות כאן כמבוא לקראתו.

מְזֹמֵר לְדָוִד:

הִבֵּט בְּשָׁמַיִם דָּוִד / הִבֵּט / כְּחַלְיִם / שִׁבְתָּ / שְׁקוּפֵי־הַשָּׁמַיִם / כְּחַלְיִם אֲפָרִים / בְּשִׁבְתָּ / כִּי יָכַל אֱלֹהִים / נָשַׁב / כָּאֵן / עַל גְּבַעַת הַחֹל / וַתַּחֲזִינָה עֵינָיו / בְּשָׁמַיִם / בַּחֹל / מְלֵא הָעֵינַי חֹל / זָמִין וְשָׁמַאל / נִסְתַּכַּל / נְעֹשֵׂן סִיגְרָה / נִבְיֵט בְּשִׁקְטָא / (צִפּוֹר לֹא צִיָּן) / וְנִבְיֵט / שָׁמַיִם לְמַעְלָה / חֹל לְמַטָּה / נִבְיֵט / הִבֵּט בְּשָׁמַיִם / דָּוִד / הִבֵּט לְמַטּוֹסִים / מְטוֹס אַחַד / דָּוִד / מְטוֹס שְׁנַיִ / דָּוִד / וְשִׁלְיֵשִׁי / וְרִבְעִיעִי דָּוִד / הִבֵּט כְּמָה יָפִים / כְּמָה הַדּוֹרִים / כְּסוּפֵי־חָגִים / עֲגוּלִים בְּאֵוִיר / מְטוֹס עוֹקֵב אַחֲרֵי מְטוֹס אַחֲרֵי מְטוֹס אַחֲרֵי מְטוֹס / שָׂא עֵינָיְךָ דָּוִד וְרָאָה / נְדִים כְּכַנְפֵיהֶם / הִמְטוֹסִים / חָגִים וְנְדִים / זֶה בְּזַנְבוֹ שֶׁל זֶה / דָּוִד / הִנֵּה הֵם מְנַמְיָכִים / מְנַמְיָכִים / חָגִים וּמְנַמְיָכִים / רָאָה דָּוִד / כֵּל כָּךְ נְמוּכִים / לוֹחְכִים חֹל / הִמְטוֹסִים / הִנֵּה הֵטִיס בְּחִפְתּוֹ / וְהִשְׁנִי וְהִשְׁלִישִׁי וְהַרְבִּיעִי / דָּוִד / הִנֵּה אֲנִי מְסַתְרִים בְּסִתְרֵיהֶם / הִבֵּט דָּוִד / הִבֵּט / אֵשׁ אֵשׁ בְּכַנְפֵיהֶם / אֵשׁ / הִבֵּט / אֵשׁ נִשְׁלַחַת מְשָׁמַיִם / אֵשׁ / אֵשׁ מְשָׁמַיִם / אֵלֶיךָ דָּוִד / אֵלֵי / אֵשׁ נִשְׁלַחַת / קוֹם וְרוּץ / דָּוִד / קוֹם וְרוּץ / הִבֵּט דָּוִד / הִנֵּה הִמְקַלֵּעַ / הִנֵּה שְׁלִי / שָׁכַב עַל הַגֵּב / דָּוִד / שָׁכַב / קָנִים

3. יובל נריה, אש, זמורה-ביתן, תל-אביב 1989.

4. תמיר להברדלמסר, "מזמור לדוד", הליקון, 24, 1997, עמ' 61; הנ"ל, רמז / איך אתה / אוהב / להתחזר, שופרא, תל-אביב 1998, עמ' 9-10; הנ"ל, תמונת מחזור, לעיל הערה 1, עמ' 9-10.

לְשָׁמַיִם / קָנִים לְשָׁמַיִם / לְחֵץ דָּוָד / לְחֵץ / אֲנִי לֹחֶץ / אֵשׁ מִשְׁמַיִם / אֵשׁ הַמִּקְלָעִים /  
 אֵשׁ בְּאֵשׁ בְּאֹרֶךְ / הִנֵּה הֵם חָגִים / שׁוֹב / חָגִים / אֶחָד וּשְׁנַיִם וּשְׁלִישִׁי וּרְבִיעִי / חָגִים /  
 אֵשׁ בְּכַנְפֵיהֶם / אֵשׁ וְרַעַם / בְּכַנְפֵיהֶם / לְחֵץ עַל הַהֲדָק / דָּוָד / לְחֵץ / אֵל תִּרְפָּה / אֵל  
 נִרְפָּה / אֵשׁ עוֹלָה לְשָׁמַיִם / אֵשׁ יוֹרֶדֶת / שָׁמַיִם וָאָרֶץ / יוֹרֶדֶת אֵשׁ / רַחֲמוּ שָׁמַיִם / רַחֲמוּ  
 שׁוֹכְנֵי שָׁחֲקִים / אֵשׁ בְּאֵשׁ נֹגַעַת / הִנֵּה עֵינֵי הַטַּיֵּס / הִנֵּה עֵינֵי בְעֵינָיו / הִנֵּה אֵשׁ פּוֹרֶצֶת  
 בְּכַנְפָיו / פְּגַעְנוּ דָּוָד / פְּגַעְנוּ / אֵל תִּרְפָּה / אֵל נִרְפָּה / פְּגַעְנוּ / דָּוָד / לֹא פְגַעְנוּ / הִנֵּה  
 הָרַעַם / הִנֵּה נִמְשָׁכִים נְהַרִי אֵשׁ / אֵשׁ אוֹכֵלָה אֵשׁ / בְּנֵי הָאֵשׁ / הִנֵּה הַחֹל בְּאֹרֶךְ / הִנֵּה אֲתָה  
 נוֹחַת / דָּוָד / נוֹחַת / עָלִי / נוֹחַת / דָּוָד / קוֹם דָּוָד / קוֹם / אֲתָה כְּבֹד דָּוָד / קוֹם / דָּוָד /  
 וּלְחֵץ עַל הַהֲדָק / גִּלְגַּל עֲצָמָךְ מִמֶּנִּי / דָּוָד / דָּוָד / דָּוָד / קוֹם וּנְצַא מִהַחֹל / מִהַעֲשָׂן /  
 מִהָאֵשׁ / דָּוָד / קוֹם אִישׁ חַמּוּדוֹת / טַלְלֵי אוֹרוֹת רֹאשְׁךָ נִמְלֵא / קְצוּתֶיךָ רִסְסֵי לֵילָה /  
 גּוֹפֶךְ נְקִבִים נְקִבִים / חֲלוּלִים חֲלוּלִים / גּוֹפֶכְךָ כְּבֹד עָלִי / קוֹם אֲמַרְתִּי / קוֹם אֲמַרְתִּי / תִּכְּפֵךְ  
 וּמִידְךָ / קוֹם / אָנָּה דָּוָד / עוֹדָה נָא / הִתְעוֹרֵר נָא / עֲמוֹד נָא / הִתְנַצֵּב נָא / קוֹם נָא / דָּוָד /  
 קוֹם / תִּכְּפֵךְ וּמִידְךָ / נִקְשִׁיב לְשִׁקֵּט / נִתְבּוֹנֵן בְּשָׁמַיִם / שִׁקּוּפֵימָה שְׁמַיִם / כְּחֻלִּים אֲפָרִים /  
 אֵשׁ בְּשִׁבְתְּךָ / כִּי יִכַּל אֱלֹהִים / נִקְשִׁיב לְשִׁקֵּט / דָּוָד / כֹּל כֶּךָ שִׁקֵּט כָּאֵן / וְחֵם / אוֹקְטוּבֶר  
 וְחֵם / דָּם חֵם / דָּם חֵם / אֲצַבְעוֹתַי בְּנִקְבֵיךָ / בְּחֻלְיֵיךָ אֲצַבְעוֹתַי / חַמּוֹת חַמּוֹת / אֲצַבְעוֹתַי  
 בְּנִקְבֵיךָ / שְׁלֵא יִשְׁטַף דָּמְךָ / שְׁלֵא יִצִּיף / שְׁלֵא יִהְמוּ מַעֲיָךְ עָלֵינוּ / שְׁלֵא תִאָּוֶל / דָּוָד /  
 שְׁלֵא תִחְדַּל / אֲבִינוּ מִלְכֵנוּ עֲשֵׂה לְמַעַן כְּאִי בְּאֵשׁ / לְמַעַן כְּאִי שִׁרְפָה הָרֵג חֲנֹק / עֲשֵׂה /  
 לְמַעַן יִשְׁנֵי עֶפֶר / עֲשֵׂה / תִכְּפֵךְ וּמִידְךָ / עֲשֵׂה / עֲשֵׂה אֲמַרְתִּי / עֲשֵׂה / עֲשֵׂה עֲמָנוּ לְמַעַן  
 שְׁמֶךָ / לְמַעַן יֵאָרִיכוּ יָמֵינוּ / עֲשֵׂה / מִידְךָ עֲשֵׂה / מִידְךָ / עֲשֵׂה / הַחֹל מִבְּעֵבֶע / הָאֵשׁ  
 מִתְגַּבְּהַת / הָרוּחַ / הָרוּחַ / עֲנִינִים אֵין / גֶּשֶׁם אֵין / רוּחַ אֵין / דָּם / כְּכָר אֵין

השיר כתוב במרקם מורכב של שכבות לשונית ואזכורים אינטרטקסטואליים מן המקרא, אגדות חז"ל והתפילה היהודית. המרקם הצפוף הזה אינו קשור בתפיסת הלשון הספרותית אלא במצבו של הדובר, החייל, ביום הכיפורים שחל בשבת שבה פרצה המלחמה. הממד האלוהי של התגלות המלחמה בתודעתו של דובר ישראלי צעיר ביום ההוא, כפי שלהבידל מסדר בונה אותו בשיר, אינו קשור באיזו זהות דתית פורמלית אלא בעלייתם של חומרי הלשון הללו מכוחה של האימה שהופעה על ידי הסמל של "יום הדין". דווקא חילוניתו הגמורה של השיר היא היוצרת את האימה שבו: לא מסורת שגורה עולה כאן אלא זכרי לשון הנתלשים מכל עבר, משיעורי בית הספר, מקידוש ליל שבת, מתהלים ומשיר השירים, והם מצטרפים למערבולת הדיבור. השיר פונה לדוד, חייל שנהרג לעיניו ובידיו של הדובר עשרים וארבע שנים קודם לכן. הפנייה בזמן הווה ערטילאי היא המחוללת את הכניסה אל "הזמן האבוד": הזמן שבו אירע הדבר, הקרב, הרגעים האחרונים בחיי דוד. ואכן, חלק מכוחו הבלתי רגיל של השיר נובע מטיפולו המורכב בממד הזמן. הפסוקיות הקטועות, שאינן מצטרפות למשפטים סדורים, יוצרות, עוד לפני כל הבנה שהיא של השיר, חיבור עז לפעולת הדיבור בסיטואציה ההיא בעיצומו של הקרב. גם אם ברור שהטקסט בדוי וגם אם ברור שנכתב (ככל טקסט) זמן רב אחרי התרחשות הדברים מצליח המחבר לשכנע כי הדיבור הקטוע, הכבול בנשימות חטופות, מגלם את הרגשה העומדת ביסוד התיאור. בשל מעמדן כפחותות משפט שלם יוצרות הפסוקיות הקטועות ברצף הזה משך אחר, משך שאינו יכול להיסגר באמצעות המערכת התחבירית. (השוו למשל את המהלך הזה למבנה הנוצר במשפט הארוך של יזהר, שחלק ממנו הובא לעיל, משפט שלמרות

אורכו הכביר הוא עשוי קשתות־קשתות הנסגרות כל אחת באתנחתא צפויה). ערעור המערכת התחבירית אינו בא כאן כמניפולציה מודרניסטית־פוטוריסטית אלא כמה שמצביע על מישור אחר החולש על פעולת הדיבור, המבנה והריתמוס: מישור החיים הגופניים, וליתר דיוק, חיי שני החיילים שבשיר, הדובר הקורא אל הפצוע, והפצוע שחיי אוזלים עם דמו. עצירת השיר מקבילה למותו.

זמן ההווה של השיר אינו אפוא רק בגדר "זמן החוויה" או "הזמן האבוד" אלא הוא זמן יחיד במינו, טעון ומתוח עד קצה גבול האפשר, וברור כי עיצובו מבקש להמחיש חוויית זמן אחת בלבד – זו של המלחמה הזאת בקרב המסוים הזה. ודאי, יש לא מעט סמלים אוניברסליים של תיאורי קרבות גם בטקסט הזה – הקריאות אל הנשק, הריתמוס הקטוע המחקה צעקות קרב, ריתמוס הנמצא כבר ב"שירת הים" התנ"כית, ה"מערבולת" הטקסטואלית והמוזיקלית כאונוטופיאה של רעשי המלחמה, המרושתת בסטקאטו של העיצורים, ועוד ועוד – אבל המחבר הצליח להטעינו ברושם עז של חד־פעמיות העשוי מן המארג המזור של זכרי הלשון היהודיים בתוך החוויה המחרידה של סכנת המוות והתרחשותו המעשית, שבמרכזה התגלות האלוהים בדמות מטוסי קרב היורים "אֵש מְשָׁמִים".

ההובלה לקראת ההתגלות – "הַבֵּט בְּשָׁמַיִם [...] וְתַחֲזִינָה עֵינֵינוּ [...] (צִפּוֹר לֹא צִיֵּץ) [...] בְּסֹתֵר כַּנְפֵיהֶם [...] אֵש מְשָׁמִים [...] אֵש אוֹכֵלָה אֵש [...]]" – היא מלאכת מחשבת מרשימה ביותר של אריגת המישורים הלשוניים השונים, העתיקים והנשגבים, בדיבור העכשווי מצד אחד ובמקום הגיאוגרפי מצד אחר, מקומו של מתן תורה – "עוֹף לֹא צִיֵּץ" (שמות רבה כט); ומכיוון אחר – אריגתם של קטעי תפילות הכרוכות בתקווה ובאושר ("ותחזינה עינינו" מתוך ברכת העבודה) ותפילות הקשורות ברחמי האל כלפי המתים ("בסתר כנפיו" מתוך "אל מלא רחמים") ביחד עם "אש משמים" הרומזת לאש האלוהית שירדה אל המשכן במדבר כמתואר בספר ויקרא, "אש אוכלת אש", היא השכינה (ילקוט שמעוני קט"ז). ההתגלות האלוהית מוקפת בשני אזכורים של הפסוק "וַיִּכַּל אֱלֹהִים בַּיּוֹם הַשְּׁבִיעִי" (בראשית ב א) המזכירים את ההתרחשות – יום השבת – ונוטעים את התיאור בזמן המדויק של התרחשותו, שהוא מעשי והיסטורי ומיתי בעת ובעונה אחת.

הנפח הרגשי שלהבי־רדלמסר מצליח להביא אל הדיבור בשיר "מזמור לדוד" אינו מותנה בעצם רקימתם של הפסוקים הללו בתוך הטקסט, שהרי זהו פרקסיס עברי קלסי הפועל לא פעם כמחליש את המטען הרגשי בשל היותו שגור ומקודש או "למדני" ונודף זה כבר קור של קלסיקה. העוצמה הרגשית באה מצד אחד מן הצירוף החתרני והמפתיע בין אש המטוסים לבין הטענה הרצינית לחלוטין שבה, באש זו, בפועל ממש, התגלה האלוהים, מן התנועה הרגשית המחזיקה בחובה פחד כה רב אך גם משהו מזיכרונות הילדים שלמדו את סיפור מתן תורה, שבו "עוֹף לֹא צִיֵּץ, שור לא געה" וגו', ומן התקוות הנצחיות לגאולה המבוטאות בתפילת העמידה, ומצד אחר – מן האירוניה הטרגית המצרפת את הביטוי "בסתר כנפיו" מתפילת האשכבה עם התגלות כנפי המטוסים ומצליחה להכיל עומק פסיכולוגי אדיר. ובעיקר, השיר ספוג בהכרה שהדיבור הוא דיבור של חייל ישראלי רגיל לחלוטין ברגע הנורא ההוא. זכרי הלשון הללו אינם בבחינת "שיבוצים" ואין להם ממד של יופי הנבדל מתפקידם האקספרסיבי (ואין להמעט, כמובן, מממד ה"יופי" של השיר, וראו על כך להלן). זכרי הלשון הללו הם־הם סימניו המובהקים של בן הדור המיוחד של מלחמת יום הכיפורים, ושימושיהם המיוחדים, הבלתי רגילים, לא יובנו

בלי ההכרה המקדימה כי דווקא בני הדור הזה ספגו את הממד התיאולוגי הכרוך בקיומה של המדינה, ולכן הם קיבלו את פניו של יום הכיפורים בסתיו 1973 כ"יום הדין" ברצינות נוראה. זכרי הלשון הללו אינם בבחינת השכלה אלא הם מישורי תודעה חיוניים ואותנטיים העולים ממעמקים מכוח החרדה. וזה אולי עיקרו של הכוח הרגשי הצפון בשיר: היותו בנוי בריתמוס של התרחשות חרדתית ויכולתו להעירה מחדש תוך כדי הקריאה. הטקסט הזה מבדיל באורח נחרץ בין תיאור של חרדה לבין גילומה.

כבר נאמר לעיל דבר על ממד היופי של השיר, אבל יש לדייק מאוד באבחון איכותו. יש כאן ממד מוצהר של יופי רב: השיר מכונה "מזמור", והרמיזה למזמורי תהלים אינה רק אירונית, שהרי מזמוריו של דוד המקראי, ובעיקר המזמור הגדול המיוחס לו בפרק כב בספר שמואל ב ובפרק יח בתהלים, נוגעים באימת המלחמה ובהתגלות האלוהים מתוך מופע אימים מן השמים: "מוֹסְדוֹת הַשָּׁמַיִם יִרְגְּזוּ וַיִּתְגַּעְשׂוּ כִּי חָרָה לֹ. עֲלֶה עֲשׂוֹן בְּאֶפֶס וְאֵשׁ מִפִּי תֹאכַל גְּחָלִים בְּעָרוֹ מִמֶּנּוּ. וַיֵּט שָׁמַיִם וַיִּרְדּוּ וַעֲרַפֵּל תַּחַת רַגְלָיו. וַיִּרְכַּב עַל פָּרוֹב וַיַּעֲף וַיֵּרָא עַל פְּנֵי רוּחַ" (שמואל ב כב ח-יא). ואין צריך לומר כי מושג ההתגלות האלוהית עצמו, כמופע תיאטרלי-מיתי, נושא עמו סוג של פאר ספרותי קדמון, וגם החומרים הריתמיים והאונומטופיאים כרוכים במסורת האסתטית של השירה האפית. אלא שכל החומר האסתטי העשיר הזה רתום לדיבור חטוף, נשנק, רדוף וניחר, הנאמר בריתמוס של עווית וחרדה גואה, ולתבנית המתאימה לתהליך גסיסתו של דוד הפצוע הגווע ומסתיימת עם מותו.

זהו יופי בארוקי מובהק, לא במוכח הרווח בביקורת הישראלית דווקא, הרואה בבארוק בדרך כלל רק שפע קישוטי הבא מן העולם החצרני של המאה השבע עשרה, אלא במוכח הייחודי לבארוק כמנוגד לקלסיציזם: החיפוש אחר ההבעה העזה הכרוכה בגוף ובריתמוס הביולוגי שלו; החיפוש אחר ייצוג הגוף האנושי בחולשתו הנוראה מול הכוחות האלוהיים המכלים אותו; החיפוש אחר אמצעי הבעה שיפעילו את ממד היופי לא כהגנה מפני עוצמות הרגש אלא כמאיץ חושים והכרה. מי שיעלה על דעתו את דמויות הגברים הנהרגים ביצירותיו של רובנס (ב"נפילת פֶּאֶתוֹן", למשל), את דמות ישוע המורדר־נשטמט מן הצלב, יבין מיד. מי שיראה את תמונות הקרב של רובנס ("תבוסתו של סנחריב", למשל), יבין את הזיקה בין הפואטיקה המסורתית של תיאורי קרבות (ובמקרה הזה – בלוויית התגלות אלוהית מרהיבה!) לבין העצמת האימים וחולשת הגוף האנושי. החושניות העזה שבתמונת ה"פיאטה" של הדוכר וחברו הגווע בזרועותיו, הטעונה רגשה ארוטית מובהקת, שייכת גם היא לממד הבארוקי הזה, שאולי יש לאפיינו אפילו כממד אופראי. רגע המוות הוא גם רגע של חיבור גופני ארוטי מחירי המוחש גם כתשליל של חיבור ארוטי מאושר, כנהוג ברגעי סיום אופראיים בארוקיים ורומנטיים. אלא שלהבידרלמסר יצר בארוק עכשווי שפארו הרב מוצנע בריאליזם פסיכולוגי מעורן ובהנמקה חד־פעמית גורלית: הרגע הזה, תחילתה של מלחמת יום הכיפורים, לגבי חייל בן עשרים, בן הדור הראשון של ילידי מדינת ישראל הצעירה וחניך חינוכה המיוחד, בן ונכד למהגרים, לשכולים ולניצולי השואה, היה התגלות האלוהים במוות. הפשטות שבקישור הגלוי בין השיר לנשימות החי ולנשימות הגווע, החשיפה הבוטה של הגופניות כְּמָה שמוליך ובונה את השיר, הן יסוד בארוקי מובהק הכרוך ברגע המסוים הייחודי למלחמה זו בלבד.

היסוד המרטירי שבמוות במלחמה, כפי שהוא צמח בעולמה של מדינת ישראל הצעירה, מופיע כאן בנימה אחרת מאוד מזו המזוהה בדרך כלל עם מוטיב עקדת יצחק, וכאן אולי טמון

עיקר משמעותה של האיכות הבארוקית בשיר. כמוטיב עקדת יצחק יהיה לעולם גם אברהם: האב הוא העומד נוכח בנו העקוד, האב כסמל לקשר הרחב, ההייררכי, בין הבן לבין האלוהים ובין לבין "העם". זהו המיתוס האופף את מלחמת השחרור. יצירותיו הגדולות של יזהר, ובייחוד ימי צקלג, הן ביצוע טקסי רחב ומדיטיבי של המבט הקהילתי-אבהי בכך העקוד. ואילו "מזמור לדוד" אינו ביצוע של עקדת יצחק. לסיטואציה בשיר אין צופים אלא רק מציעים. השיר מתרחש בקרב החיילים לברם, הם לבדם רואים את האל העוין. התמונה מוצגת בפני "העם" כפרק שלא נודע ושלא ייודע לעולם ל"אב" ול"עם". האדם, החייל, הבן, בודד ועוזב לנפשו. המדינה, האב והאם, נטשוהו.

האיכות ההומוסקסואלית הנרמזת מן החושניות העזה שבדיבור אל דוד הגוסס אינה עובדה שולית בהקשר הזה. "אהבת דוד" אינה זיקה בין בן לאב אלא זיקה בין בן לבן (ואין לשכוח כי מזמור תהלים יח הנזכר נאמר בעת הבריחה משאלו!). איכות זו, שהייתה טמונה בכוח גם בימי צקלג ובכלל היצירה שהקיפה את מלחמת השחרור, כמוטיב "הרעות" המפורסם, משנה כאן את משמעותה מן הקצה אל הקצה. "הרעות" הייתה אתוס ששמו נישא ברמה; מילה שנעשתה להימנון. הארוס הצפון בה היה רצסיבי ומוכחש. ואילו ב"מזמור לדוד" הארוס ההומוסקסואלי גלוי והוא מוליך רגשי מרכזי בשיר. יותר מזה: הוא העיקר בהוויה המרטירית שבו. "מזמור לדוד" מעלה על הדעת כי יש קשר סיבתי סמוי בין אותו צד אפל של החינוך הסנטימנטלי והרעיוני הישראלי, הקושר את בניו אל מות הנופלים בבחינת תמורה ותחליף, לבין הארוס ההומוסקסואלי. ב"מזמור לדוד" הקשר הזה מזדהר בהחלפה המצמררת בין פצעיו הרבים, המדממים, של דוד, לבין "נקבים נקבים / חלולים חלולים" מתוך ברכת "אשר יצר". החלפה זו, הרומזת גם על הפרקסיס המיני ההומוסקסואלי, מובנת כאן לא כבחירה ארוטית מאושרת אלא כתוצאה של מצוקה נוראה של מי שמוצא עצמו לבדו מול "המלחמה החזקה", מופקר להיות הרוג. הבדידות הנוראה, האינסופית, של מצוקת החיילים בסיטואציה העולה בשיר, הניתוק שבהינטשות על ידי האב, הם המובילים אל הבחירה האינסטינקטיבית בארוס ההומוסקסואלי, ארוס המובן כאן כביצוע שלם של הצל המלנכולי שבהכנה הישראלית להיות הרוג. ביצועו של הייעוד הזה, רגע "הנישואין" שבו, הוא המוות שבהרג המובן כאיחוד ארוטי. האיכות הבארוקית של השיר, היופי הרב האופף את החורבן הגופני והנפשי, האוקסימורון החד המפגיש "נקבים נקבים" עם ארוס ופצעים, כל אלה הם שיקופו הסגנוני הספרותי של הניגוד המיוחד לאותה כמות תרבות של הילדות בימי ראשית קיומה של מדינת ישראל – "אושר ומוות"; מעין ביצוע רציני עד אימה של תמונות הקיטש הפלדיות של אלתרמן הטקסיל-לאומי ב"מגש הכסף" ובעיקר ב"דר-שיח".

ז

"מזמור לדוד" הוא פתח לדיבור אחר על אודות דבר אחר, דבר שלא נאמר עד היום כצעקתו. אין כאן הכתבה של פואטיקה אלא הצעה עשירה מאין כמותה לדיבור על זמן מלחמה, זמן מלחמה בכלל, ובפרט – הזמן של מלחמת יום הכיפורים. למרות קוצר הידיעה של השיר, מטבע הז'אנר, כל הקורא ב"מזמור לדוד" חש בקיומה של דיספרפורציה מרתקת בין קוצר



היריעה לבין הרושם הארוך מאוד, המתיש ממש, של הזמן המעוצב בו. זהו טקסט המטפל בריכוז הקיצוני של התודעה בזמן קרב. הטיפול הזה מנוגד לדרכו של יזהר בימי צקלג אבל הוא מתייחס לאותו אתגר עצמו שיזהר הציב לפניו: עיצוב הריכוז התודעתי האדיר של האדם בקרב. יזהר עושה זאת באמצעות פירוק ופרישה של כל שכריר זמן על פני פרק טקסטואלי ארוך ביותר, עד כדי הפרה גמורה של אומדן הזמן הספרותי הריאליסטי. אלא שהמהלכים הלשוניים של יזהר אינם מפורקים כלל. ההפך, הם עשויים תבניות אדריכליות שהגיונון הצורני גלוי ומוחשי ביותר. להבדל מסר, לעומתו, מפרק את הדיבור לפסוקיות־פסוקיות שאינן מתחברות למבנה לשוני קוהרנטי. המהלך הרגשי והעלילתי של השיר קוהרנטי מאוד, אבל הוא פועל מעבר למבנה הלשוני והוא ניבט מבעד לשבריו.

פירוק המבנה הלשוני מקביל לפירוק העולם הפנימי, עולם התודעה. אלא שהפירוק אינו הרס גמור המביא את הדובר עד עלילות גמורה או עד היעדר יכולת לתקשר. הפירוק הוא המצב שבו מתרחשת הדרמה הדרורית עצמה: עצם היסדקות המבנה, עצם הקריעה של תמונת העולם, הן המצב שהטקסט מבקש לבטא ולגלם.

## ח

ניסיונו המעניין של יזהר בגילוי אליהו מלמד הרבה: הוא מבין את יסוד ההתפרקות של המבנה הרעיוני, הארגוני והמיתי, והוא מנסה, בכישרון רב מאוד, לייצג את הכאוס הגדול בממדים רבים של הקיום האנושי־חיילי, אבל הוא אינו יכול להבין את התפרקות המבנה התחבירי הכולל, את התפרקות הלשון הכרוכה בסיפור־העל של הגאולה הציונית. המלחמה לא ערערה ולא יכלה לערער את אמונו בלשון הגדולה של הציונות, באוצר המילים שלה ובמהלכה הדיסקורסיביים. ואילו חיילי מלחמת יום הכיפורים איבדו את שפתם באחת. והם איבדוה באמת, כלומר – יש להם "מילים", אך לא לשון; אין להם לשון למה שאבד להם ולמה שבא במקומו. היכולת לספר סיפור כמו "שיירה של חצות" או "חרבת חזעה" מותנית בקיומו היציב של סיפור־על המפעם בעולמם של קוראי הסיפור כקהילה, אבל לספר את סיפורה של מלחמת יום הכיפורים פירושו לספר דבר שאדרת העולם שאחזה בו ניטלה ממנו.

מדוע הם שותקים? והרי גם אני שותק. אני מעלה על דעתי שתי סיבות, והן כרוכות זו בזו. האחת: המספרים את סיפורם, גם הסופרים, חשים, באותו חוש נסתר של קשב תרבותי שהם ניחנים בו, כי יש משהו הרוצה להקשיב לסיפורם וכי סיפורם עשוי להיות רלוונטי ואף רצוי לנמעניהם. אינני מדבר דווקא על הכותבים העוסקים בייצור רבי־מכר, המגלים בחוש מסחרי דרוך מה מסקרן את נתח הקהל הגדול ביותר, אלא על סופרי־אמת החיים את תרבותם לעומקה. אלה שעברו בחייהם את מלחמת יום הכיפורים יודעים בוודאות שאיש אינו רוצה לדעת את סיפורם. חמור מזה: הם עצמם חברו לקהילה המקיפה אותם באירצון הזה. הם עצמם אינם רוצים לספר לעצמם את הסיפור הזה.

הסיבה השנייה קשורה בממד הסימביוטי המיוחד של הקשר הילדי עם המדינה האם. ככל קשר סימביוטי, אם הוא אינו מותר לאטו, בדרך ההתרה הטבעית של הגמילה, אלא מנותק

באלימות ובאחת, הוא אינו מותר כלל אלא מחולל נסיגה, וזו הופכת למעין קיבעון, כפי שניסח זאת אלתרמן בשירו הגדול "האסופי":

וְעַל בֶּן עַד אַחֲרֵיתִי לֹא הִסִיר אוֹתִי אֵל  
מֵעַל לֵב הוֹרְתֵי הַצּוֹעֵק  
וְאֵנִי – שְׁנַתְקֵתִי מִבְּלֵי הַגָּמֶל –  
לֹא נִגְמַלְתִּי וְלֹא אֶנְתָּק.  
וְאֵנִי שְׁנַתְקֵתִי מִבְּלֵי הַגָּמֶל  
נִכְנָס אֶל בֵּיתָה וְהִשְׁעָר נּוֹעַל.<sup>5</sup>

השיבה אל המדינה האם, שהייתה כרוכה בהכחשת המשמעות הקשה של מלחמת יום הכיפורים, יצרה אפוא מעין קנוניה עם התוקפן; הסכמה עמו. הסכמה לשתיקה. המסקנה הרעיונית המתבקשת ממלחמת יום הכיפורים הייתה אולי קרובה למלכת אמבטיה, ובמונח מאוחר יותר – פוסט-ציונות. אלא שהדרך הזאת לא הייתה אפשרית באמת לבני הדור הזה בשל איכותה המיוחדת של חוויית הסימביוזיס היא. במעבר הסימביוטי הילדי של בני השנים הראשונות של המדינה נוצר קשר אימננטי בין דמויות האם והאב הממשיות, הביוגרפיות, דמויות האב והאם שנשארו את כאב השכול, השואה וההגירה כמקור ראשון לאושר הלידה והחיים של ילדיהם, לבין ישותה של המדינה. היוצא מכך הוא שגם אם המדינה הוצגה ככלי ריק וכוזב במלחמת יום הכיפורים, לא היה אפשר למחוק את דמותם של ההורים שהזינו את הזיקה הזאת בתוכן חיוני, עמוק ובלתי כוזב. ההורים הממשיים, הלא-כוזבים, היו אלה שגם לא יכלו לשמוע את הסיפור של בניהם. ובניהם עשו הכול כדי לשתוק את הסיפור הזה. לשתוק אותו כדי לא לשבור את לבם השבור.

וכך מסיים להבי־דלמסר את הספר הנפתח ב"מזמור לדוד":

רפואה נכונה

אֲנִי אֶחָד הָעוֹרְקִים  
שְׁנַסְתָּמוּ בְּלֵב אָבִי  
בָּאוּ הַכִּירוֹדִיגִים  
חֶתְכּוּ בִי  
וּפְתָחוּ לוֹ.<sup>6</sup>

ניסוחו של הסימביוזיס בין הבן לאב מדבר בעד עצמו, ובכל זאת יש טעם להתבונן היטב במורכבות המטאפורה הפותחת את השיר. הבן אינו רק בבחינת חלק מלבו של האב; הוא מקום הכאב, מקור המחלה. הוא הצינור המוליך חיים אל הלב והוא גם המחזיק את הפגימה הגורלית. הוא "כאב הלב" של האב. הוא הנושא באשמת מותו. המסכים לפתוח ולדבר את ה"דבר" שנשתק מסתכן, על פי תפיסת העצמי של בן הדור הזה, בחשיפת אשמתו על מות האב.

5. נתן אלתרמן, עיר היונה, מחברות לספרות, תל-אביב 1957, עמ' 225.

6. להבי־דלמסר, רמוז / איך אתה / אוהב / להתחזר, לעיל הערה 4, עמ' 118.

סיומו של מאמר זה נעוץ בתחילתו, במוטו שלו, הנטול משיר אחר של להברדרלמסר המתייחס לתחילת המלחמה ולאותה סיטואציה המהווה בסיס ל"מזמור לדוד". המוטו מסתיים במילים:

עד כָּאן אֲנִי זֹכֵר כֹּל דְּבַר. וּמִכָּאן – דְּכָר.

כוח רב מופק כאן מכפל המשמעות של המילה "דבר". מה שהוא מצד אחד בבחינת לא-דבר, לא-כלום, לא-דיבור, הוא מצד אחר "דבר" במלוא מובנה של המילה העשירה הזאת: עובדה, חפץ, דיבור, דרך (=לוגוס), עולם. מכאן שכל ה"דבר" הזה צפון בביטולו. סיום זה רומז לכמה מקורות המגיבים לו מכיוונים שונים – לסיום דבריו של המלט במוטו, "the rest is silence" (סיומו של השיר הוא למעשה תרגום מדויק ומעניין של המשפט במחזה), לסיומו של טרקסט לוגי-פילוסופי של לודויג ויטגנשטיין, הרומז מצדו גם הוא לדבריו של המלט בסיום המחזה: "את מה שאי אפשר לומר, אותו יש לשתוק", ולשירו של נתן זך הפותח את ספרו שירים שונים: "רַגַע אַחַד שֶׁקֵּט בְּבִקְשָׁה. אָנָּא. אֲנִי / רוֹצֵה לִזְמַר דְּבַר מֶה. הוּא הֶלֶךְ / [...]".

ה"דבר" של להברדרלמסר קרוב לדבר הנשתק של המלט ושל ויטגנשטיין, וכמותם הוא רומז לממד אחר של קיום הכרוך במיתה. אבל הוא מנוגד מאוד ל"דבר מה" של זך. זך הופך את "דבר מה" לפתיחה לדיבור המסוגל לאחוז "דבר מה" מקיף וגדול, עולם של בן, אב ואל. להברדרלמסר הופך את ה"דבר" ליסוד המסתיר וחוסם אותו כליל. אין זה ביטולו של הדבר אלא שתיקתו.

15-17 במאי 2013

