זרע

אסופת מאמרי הגות ומחקר במחשבת ישראל

מרים דרור

נושא "תרשיש" בשירת ש' הלקין

הכמיהה לתרשיש היא נושא חשוב בשירת הלקין, בשל המשמעות הסמלית שמייחס המשורר לתרשיש. שני מחזורי־שירים מרכזיים, משתי תקופות חשובות ביצירתו, עוסקים בעניין זה: "תרשישה" (תרצ"ה) ו"פוגה בדרך תרשישה" (תשכ"ח). מלבדם נמצא את הדי נושא הכמיהה לתרשיש (כשהוא בלתי מזוהה ישירות) בשירים שונים בתיאור מצבים שונים (למשל: בתיאור לבטיו של הבחור ב"דוממים"), ופעם אחת אף בזיהוי ישיר: בשיר י"ג של "מראות בנובה סקוטיא" (תש"ח) – בתיאור הפרידה מנוף־הצפון, שכה קשתה על הדובר:

"כֻּלָּךְ אֹתִי לוֹ, אַדְמַת צָפוֹן, כֻּלָּךְ רַק לוֹ אֹרַשְׁתְּ בְּאַהֲבָה
וְחֶטְא תַּרְשִׁישׁ תִּשָּׂאֲרִי לַלֵּב, עֵת מֵרָחוֹק לָךְ יְשַׁוֵּעַ:"
(שם, 319)[1]

מהי תרשיש זו, ומהי הכמיהה אליה?

תרשיש היא סמל למקום־מפלט, מתוך ידיעה שאין להשיגו ולהגיע אליו. היא מזוהה באורח מדויק למדי, בנופיה המיוערים של צפון־אמריקה, האהובים על הדובר־בשיר. במובן זה היא נושא־געגועים וכמיהה. אך לתרשיש יש משמעות נוספת בשירת הלקין: המשמעות של הבריחה עצמה, תוך המשך־הקיום האנושי:

"תרשיש היתה קץ הכדור בשביל יונה הנביא, כשברח לשם" – אומר הלקין[2] – "מקום המפלט הסופי שמשם קופצים אל הים. יונה ברח פני אלוהים, אבל הוא קיווה להגיע לתרשיש [...] אבל תזכרי את השיר על יונה. גם הוא מנסה לברוח *ואיננו* מוחק את ראשו בסלע. משתדלים, וכל זמן, כמו שאמרתי לך, גם אני לא איבדתי עצמי לדעת. אבל בורחים."

כפל־משמעויות זה: נושא־הגעגועים, והבריחה אליו – הוא המייחד את "תרשיש" כביטוי בעל משמעויות סמליות בשירת הלקין. הוא גם שמסביר את הכותרת "תרשישה" – שבה מופיע השם "תרשיש" בצירוף ה' הכיוון. ובשלו גם נמנעת האפשרות לזהות את תרשיש זיהוי מדויק, נוסח "תרשיש היא אמא טבע",[3] או "השליית מוצא שניה: החדלון, הנשיה, המוות",[4] וכיו"ב קביעות שקבעו מבקרים שונים. ניתוח מפורט של "תרשישה" יעמידנו אולי ביתר דיוק על אופיו של הסמל "תרשיש" בשירתו של הלקין. אבל גם הוא לא יוכל למצות נכונה את הדברים, שכן תרשיש בשירתו היא

תמיד "תרשיש שלי", וכל ריבוי משמעויותיה האישיות־פרטיות איננו ניתן לחשיפה שלמה ע"י הביקורת. לעניין פרטיות זו של תרשיש יש לשייך גם את הביטוי "*חטא* תרשיש" שב"מראות בנובה סקוטיא", שאמנם עיקרו הוא חטאו של מי שנוף־הצפון עדיף בעיניו על נופה של א"י (וראה גם "תרשישה" ג', 265, בית ב'), אך הוא נושא עימו גם משמעויות נוספות, פרטיות ולא־נחשפות.

להלן נבחן ביתר פירוט את שתי היצירות המרכזיות בנושא זה: "תרשישה" ו"פוגה בדרך תרשישה".

א. "תרשישה"

"תרשישה" הוא שיר־וידוי של אדם התוהה על נפשו ועל מקומו בעולם. השיר נכתב בתרצ"ה – בהיות המשורר בן 37 בלבד, אך כבר אז הוא שבוי בחוויית־יסוד של אדם העורך את חשבון חייו "בנטות יומו": אם לא על סף זיקנה, לפחות בתחושת הסוף לדרך־חייו: חוויה, שבה הוא מתחיל בשיר הראשון במחזור ("מַה כֵּן אֶפּוֹא נִרְעַשְׁתָּ בִּי, לִבִּי, בִּנְטוֹת יוֹמִי") ובה הוא מסיים בשיר האחרון במחזור ("נַפְשִׁי, נַפְשִׁי! עַתָּה תּוּכְלִי לָמוּת...").

בתוך חוויית־יסוד זו שזורים הנושאים המרכזיים שבהם עוסקת שירתו של הלקין: האדם בעולם ובמהלך־הדורות, האדם והטבע, האדם והאלוהים, האדם והאשה. אין כאן מיצוי רעיונות או סיכום, אלא עיצוב ציורי של חוויות רגשיות כמו געגועים ובדידות ופחד ואהבה – באופן המיוחד לראיית־העולם ההלקינית.

ארבעה שירים במחזור. הראשון מציג את הכמיהה לתרשיש; תרשיש המצטיירת כגעגועים לנוף־ילדות־ונעורים (בניגוד לנוף־הבגרות של ארץ־ישראל), אך לא־פחות מכך – כסמל למקום מפלט, מתוך ידיעה שאין להשיגו ולהגיע אליו.

השיר השני מעלה את המצב הבעייתי שבו נתון הדובר: מפגשו עם עולם־הטבע של תרשיש, מביאו להבנה חדשה של מהות האלוהים ושל משמעות החיים; ומתוך כך – להסתכלות מחודשת על גורלו כאדם במהלך־הדורות, כאדם הנזקק לאשה, וכאדם החרד מפני הגשמת גורלו באשה (אולי גם מפני בגידתה של האשה), ומפני האחריות שלא יוכל לשאת בה כלפי בִּתו.

השיר השלישי מנסח את בעיית היסוד של הדובר: "רָחַקְתִּי מֵאָדָם, עַל כֵּן יוֹתַמְתִּי מֵאֱלוֹהַּ, / וְלֹא תֵדַע נַפְשִׁי לְמִי וּלְמָה תְּשַׁלֵּם מִסָּה." ובמקביל לכך, הבת, שלעולם לא תבין ולא תדע את אביה.

השיר הרביעי ממיר את הכמיהה לתרשיש בהשלמה עם אי־השגתה. שלוות הטבע מקילה על תחושת האבדן הרצוי: "אַשְׁרֵי אִישׁ אֵין־תִּקְוָה וְאֵין־

אוֹנִים גַּם מְקוֹוֹת.״ התקווה והכמיהה הם כוחות מכבידים. כל עוד הם מצויים, אפילו ״בְּהֵמַת הָאָרֶץ בָּךְ תָּחוּשׁ אֶת הַמְּגוּדָה / מֵאֵל, מֵאֵשֶׁת־חֵיק וּמִתִּקְוָה נָעָה נָדָה.״ אך כאשר הם אינם, האבדון הוא בבחינת ריקנות גואלת.

״תרשישה״ הוא אפוא וידוי קשה של חווית־כמיהה שהיתה לחוויית־הָאַיִן.

שיר א׳.

שיר א׳ מציג את הכמיהה לתרשיש. שלושה שלבים להצגה זו, והם מוצגים בשלושת בתי השיר:

הבית הראשון מציג את סערת־הנפש שבה נתון הדובר־בשיר, ואת תמיהתו על הגורמים להתעוררותה, שאין הוא מודע להם אלא על דרך השלילה: ״[הרי] אֶלְגִּיָּה לֹא תְעַגֵּם קוֹלָהּ בְּשֶׁפֶךְ אוֹר דְּרוֹמִי,
לוּ גַם לוּט עָב תָּחוּחַ, דַּק כָּאֵפֶר הַדָּלִיל.״

וכן:

״בַּמֶּרְחַקִּים, בְּקֶצֵה הָאָרֶץ, יָשְׁקוּ אֲרָנִים [אבל לא כאן]
בַּמֶּרְחַקִּים, בְּקֶצֵה הָאָרֶץ, תַּמּוּ הַשָּׁנִים [אבל לא כאן]״.

״הָאוֹר הַדְּרוֹמִי״ ו״מֶּרְחַקִּים״ יזוהו בהמשך השירים כחלק מנופי אמריקה הצפונית, נוף־נעוריו של המשורר. אך הצגתם על דרך השלילה מרמזת, כי התרעשות הלב ויקיצתו ״עַד לֹא תְדֻמֶּה כָּלִיל״ מתרחשת בנקודת *הכאן*, שהיא (כמסתבר בהמשך) ארץ־ישראל. וליתר דיוק: חוף יפו. על עצמו אומר הדובר בשיר רק זאת, כי ״שֶׁוַּע שִׁיר [...] יְבַךְּ כֶּחָלִיל״ גרם להתרעשות ״לִבִּי, בְּנָטוֹת יוֹמִי״. אך ניסוחו של מידע זה הוא בדרך השאלה, שהשיר מוזמן לתת תשובה עליה בהמשכו.

הבית השני ממשיך בתיאור האוירה והוא מעוגן בתמונה ממשית: חוף־הים בשעת שפל, ביום של שרב־סיון, כאשר הים הנסוג חושף את ״הַיְרוֹקָה עַל שֶׁן־צוֹק נַעֲוָה״, וגם תיאור *הזמן* לפנינו: ״בְּאוֹר עַרְבַּיִם״. כאן, בשל התרעשות־הלב הידועה לנו עוד מן הבית הקודם, הופך אור הערביים להיות ״מְכוּשָׁף״, ודמותו של יונה הנביא מופיעה כמקבילה לדמותו של הדובר־בשיר (וזאת ע״י מלת הקישור *״גַּם הוּא לַיָּם עָרַג...״*) באמצעות דמותו של יונה והקונוטציות הכרוכות בה, מאפיין הדובר את הכמיהה שלו לתרשיש.

שני היבטים לכמיהה זו:

1. בריחה מ״אל מצמיא ולא ירווה״;
2. תקוות־שווא להגיע אל תרשיש (מקום המפלט), העומדת בעינה גם ״על פי תהום״.

1. העמדת הדובר־בשיר מול יונה מחריפה את התמונה. כי על אף הדמיון החיצוני, הסיטואציה הבסיסית שונה לגמרי: יונה בורח מפני אלוהים היודע את אשר הוא רוצה. יונה בורח דווקא מן הדרישה של האל ״לרוות״ את הצמאון: למלא את הייעוד. ואילו לגבי הדובר־בשיר האל הוא ״אֵל מַצְמִיא״

שאיננו מביא את האדם למצב של רווייה, אלא משאירו במצב של ״התרעשות לב״ מתמדת:

״גַּם הוּא לַיָּם עָרַג, דָּג הֶעֱלָתוּ הַחָכָה,
וְאֶת רֹאשׁוֹ יָגֵעַ אֶל הַסֶּלַע לֹא בָקַע:
תַּרְשִׁישָׁה, לֵב פּוֹתֶה, עַל פִּי תְּהוֹם עוֹד יְקַוֶּה!״ (שם, 262)

האדם מוצג כמי שערגתו לתרשיש היא ערגת דג שהועלה בחכה – אל הים.

2. הכמיהה, הקשורה בתקוות־השווא להגיע אל תרשיש, מבוטאת בפעילות המיוחסת ליונה (״אץ״, ״ערג״), ובאיזכור של הסיפור המקראי: ״ויאמר אליהם: שאוני והטילוני אל הים, וישתוק הים מעליכם. כי יודע אני כי בשלי הסער הגדול הזה עליכם״ (יונה א׳, 12). הסער של הים מעומת כאן עם סער־הלב של הדובר, שאליו התוודענו בבית הקודם. ולא ישקוט הסער, אלא אם כן יוטל יונה הימה; אלא אם כן יעבור הדובר בים אל ״תַּרְשִׁישׁ שֶׁלִּי״ (בית ג׳). ובאמצעות דמותו של יונה אנו יודעים גם את זיהוי המקום הגיאוגרפי בו מצוי הדובר בשיר: ימה של יפו, בארץ־ישראל.

הבית השלישי מציג את ״תרשיש שלי״. אין זו עוד תרשיש של יונה, או של פלוני. זו תרשיש אשר נרמזה בבית הראשון (״בַּמֶּרְחַקִּים, בְּקֶצֵה הָאָרֶץ״), והיא מוצגת באורח פיזי, ארצי לחלוטין: נופה הוא נוף צפון־אמריקה, אך אין לה סימן זהוי גיאוגרפי מסוים. עיקרה – תמונה מוחשית: יער ארנים, חורף שחור־כנפים, עב־שלג, זאב רזה במדרוני הרים, קיץ עגמומי וזר, עדר עגורים, סוף אגמים.

היא מחוז געגועים שחשיבותו היא בעצם היותו. מעין הבטחה שהתממשה: ״הֲלֹא יֵשׁ עַתָּה, בְּרֶגַע זֶה, / וְיַעַר אֲרָנַיִךְ בְּרֶגַע זֶה לִי יְפַלֵּל.״ תרשיש מאופיינת בשתי תקופות־יסוד: בחורף (שהוא ״שְׁחוֹר כְּנָפַיִם, בְּעַב הַשֶּׁלֶג״) ובקיץ (שהוא ״עֲגָמוּמֵי תָּמִיד וָזָר״), ובאמצעות בעלי־חיים מייצגים: ״זְאֵב רָזֶה... נוֹאָשׁ גַּם מְיַלֵּל״, ועדר עגורים.

תרשיש היא לפעמים גם תחושת נֵיכָר: הקיץ הוא ״זָר״ והדובר שב אל ״קוֹר חֵיקֵךְ״. אבל היא משאת־נפש: היער – ״לִי יְפַלֵּל״, ועדר העגורים החוזרים, שב ״בַּהֲרִיחוֹ רָחוֹק סוּף־אֲגַמַּיִךְ *הַמְמַלֵּל*״, הקורא כביכול.

לנוף הזה יש גם יכולת התבטאות והשמעת מעין־קריאה אל מי שזנחו אותו. הקולות הם של *הצומת* (המאפיין את תרשיש). בעל־החיים היחיד המשמיע קול – הזאב – *״נוֹאָשׁ גַּם מְיַלֵּל״*.

השיר, אשר מתחיל בהבחנה ברורה בין הדובר החוֹוֶה לבין הנוף הנחווה – מגיע לקראת סופו לעירוב־תחומים בין השניים, וזאת באמצעות *ההאנשה*. ככל שדמות הדובר־בשיר מוצגת באורח כללי יותר, כן מוצג הטבע באורח יותר מאונש. אם בבית הראשון הקול של האלגיה הוא ״עָגוּם״ והשיר

הנדרש הוא "צָעִיר" בלבד, הנה בהמשך ההאנשה מתרבה והולכת: "יָם חוֹלֶה"; "יַעַר־אֲרָנַיִךְ... יְפַלֵּל", "וְאֵב... נוֹאָשׁ", "קִיץ... עַגְמוּמִי.... וָזָר", "קֹר חֵיקֵךְ" (של תרשיש), "סוּף־אֲגַמַּיִךְ הַמְמַלֵּל".

ראויה לציון גם הצגת תרשיש *בדמות אשה*. וזאת, ע"י שהדובר פונה אליה כל הזמן בלשון נקבה, ואף מדבר בפירוש על "חֵיקֵךְ". אמנם, אפשר שיש כאן שימוש רגיל בקונבנציה של מולדת־אשה. אך העובדה ששימוש זה קיים בשלושת השירים הראשונים, ונעלם בשיר האחרון – אומרת דרשני.[5]

שיר ב'.

השיר השני מעלה את המצב הבעייתי שבו נתון הדובר: דרך עולמה של תרשיש הוא מגיע להבנה חדשה של מהות האלוהים ומשמעות החיים. והבנה זו מאלצת אותו להצטרף אל מעגל הדורות, ממנו ניסה לפרוש בדמותו עצמו לנזיר ואת נפשו ל"עֵין אֵל, עָקָר לָדַעַת". הצטרפותו ל"גּוֹרַל דָּמִים עוֹרְגִים" נעשית כאילו שלא ברצונו ("נְצוּדוֹתִי בְּמַעֲרְבוֹלֶת / הַחַשָּׁקִים הַמַּסְעִירִים אֶת צַנָּתֶךְ" – בית ד'), ואיננה בבחינת מעשה חד־פעמי. השיר נותן ביטוי ללבטים חוזרים ונשנים, שאין עימם השלמה, גם לאחר שנשמע הדובר לצו הגורל ונכתש ב"מַכְתֵּשׁ הַהַשְׁאָרָה" (בית ה', 264).

השיר בנוי בדרך של התקשרות אסוציאטיבית:

הוא פותח בתיאור קיצה של תרשיש ("קִיצֵךְ קִיץ הַהוֹדִים"), ובכך מתקשר אל סוף השיר שקדם לו: "וְקִיץ כִּי יָנוּב בָּךְ, עַגְמוּמִי תָּמִיד וָזָר" (שיר א', בית ג'). הלקין מסתפק בהערה: "קיץ ההודים – ראשית הסתיו בצפון אמריקה". אך עונה זו קשורה (בעולם האנגלי ובעולם הספרות האנגלית בכלל) במשמעות של עולם שליו, רפוי, שקט, עולם ללא סערות. הבית הראשון אכן מצייר תמונת־עולם כזאת (אך המשך השיר – מַפְרִיכה): אופק גָּבֵשׁ, דוֹק עשן כבדולח, צולה שקופה, עצי לִבנים, "צֶמֶן זִיו תְּכֵלְתֵּךְ בַּצָּהֳרַיִם", רעד לח, ואור לא ברור, המאופיין במטפורה מאונשת: "יְגוֹן אוֹר". תיאור הנוף בבית זה הוא ע"י *האור והאוויר*. ועל אף שהתמונה מדויקת למדי, היא מקבלת משמעות חלומית, לא־מציאותית, הודות למטפורות *המאונשות*: דֹּק הֶעָשָׁן מתבדלח מֵעוֹצֶר פֶּלֶא; צֶמֶן־זִיו־התכלת בצהרים מרעיף פְּרִיוֹן עָגֹם; הָרַעַד הַלַּח *יִתְנַחֵשׁ*; התכלת *רוּחֲצָה* בגשם לא נשמע; ויְגוֹן האור *נוֹשֵׁק* לעלי הלִבנים.

הקריאה העולה בבית *השני*: "הוֹ, מִי יִתְּנֵנִי *שׁוּב* טוֹבֵל עֵרֶן וּנְטוּל־בִּינָה / בְּיִגּוֹן אוֹרֵךְ" – היא קריאת הגעגועים לתרשיש הפיזית, שאי־פעם בעבר סיפקה לדובר חוויה דומה לזו שהוא חווה כאן. גם בכך נשמר הקשר האסוציאטיבי אל סוף השיר הקודם, אשר מצביע על קיומה של תרשיש מסוימת מאד, שאליה מבקש הדובר לחזור. התיאורים בבית זה ממשיכים בקו של הבית הראשון: מחד גיסא, הם מציגים עולם פיזי, מדויק למדי (חפרפרת,

עשב, עקבות באדמה, ארנבת, שביל); ומאידך גיסא, הם מטשטשים את המשמעות הזאת, באמצעות ההאנשה: יְגוֹן־אורך, חפרפרת *שְׁכוּרָה*, כף־הרגל *מכירה* את עקבה, הארנבת *רעבה*. מפגשו של הדובר בשיר עם הנוף הזה, הוא מפגש של התמזגות מלאה, המותנית במצב של *אבדן־חושים ובינה*: הוא מבקש לטבול "עֵרֶן וּנְטוּל־בִּינָה" באור, לכבוש פניו *בשכרות* בעשב, חושיו במצב של "עַד *הִתְעַלֵּף*", הנפש *תועה* בך, *נזהרת*, כף הרגל *כושלה*. כארנבת *רעבה* הוא מריח את "שְׁבִיל־אָבְדָנִי", ו"תִּסְתָּרְרֵנִי הָעַוֶּרֶת".

במצב זה הוא מסוגל להזדהות כזו עם הטבע הפיזי, עד שהוא חש כי "רְעַב־חַיִּים גּוֹנֵז קִרְבְּךָ כָּל רֶגַע מְרוּפָּז", והוא מבין את הופעת אלוהים בעולם, "כְּאִילוּ הִתְפּוֹרֵר הָאֱלוֹהִים בָּךְ לְפָרָדִים / וְרֶגַע רֶגַע יְעַלַּע אֶת יֵין גּוּפוֹ מֻקָּז". בעלי־החיים, המיוצגים כאן ע"י הזבובים המנוקדים והצפרדעים – מזדווגים, ובכך הם מאפשרים לאל לשוב ולהתאחד מחדש:

"וְשָׁבוּ אַט פְּרָדֵי הָאֵל לִהְיוֹת לַאֶחָדִים" (בית ג', 263)

זהו השלב שבו חש הדובר בשיר את היכולת – את הכורח – להיסחף במערבולת החשק בטבע. הוא, שהיה

"מְתְשׁוֹטֵט בְּמִבּוּךְ סִכְלוּת פְּתַלְתֹּלֶת
לְנָזִירֵי אֶרֶץ וְאֶת נַפְשִׁי דְּמִיתִי כָּל יָמַי
עֵין אֵל, עָקָר לָדַעַת," (4–263)

מוצא עצמו נצוד "בְּמַעֲרְבֹלֶת / הַחַשָּׁקִים הַמַּסְעִירִים אֶת צַנָּתֶךְ", והוא מודה: "רַמַּאי / נִתְפַּשׂ בִּרְמִיָּתוֹ". האל כפי שנגלה לו קודם, היה אכן "עָקָר לָדַעַת". אך האל המתגלה לו ב"קִיץ הַהוֹדִים", בהתמזגותו בטבע, מביאו אל תפיסה חדשה של מהות האלוהים: לפתע מקבלת ההזדווגות את משמעותה הקבלית: העשרת האלוהים. מבחינת העיצוב, חוזרת תופעת ההאנשה, ולעתים היא "הפוכה": על *האדם* מדובר כמו על *בעלי־חיים* (משוטט במבוך, נצוד במערבולת), ועל *בעלי־החיים* – כעל *האדם*: חרגול תאוותני, *שְׁאֲנָיָתוֹ* "אֶל בַּת־זוּגוֹ בְּאֹפֶל *תִּתַּנֶּה* גּוֹרַל דָּמָי".

שלושת הבתים הבאים בשיר, מפתחים את משמעותו של "גּוֹרַל דָּמִים" זה: הבית הראשון בהם (בית ה' בשיר) מציג את המעבר מן הכָּרֵת שגזר על נפשו – אל "מַכְתֵּשׁ הַהַשְׁאָרָה", שאבותיו מפעילים בתוכו. הבית ממשיך את דימוי הנלכד, הנצוד, שעלה בבית הקודם, ומעצים אותו ע"י הדגשת מטפורות הקשורות דוקא בקול, ולא באמצעים פיזיים מוגדרים יותר. "גּוֹרַל דָּמִים עוֹרְגִים" מיוצג כאן ע"י "נַחֲרַת בְּהֵמָה שְׁחוּטָה", ושוועתו של גורל זה, היא אשר לוכדת את הדובר־בשיר. שאלתו היא: "אֵיךְ לָכַדְתָּנִי שַׁוְעָתְךָ?", שהרי "כָּרֵת גָּזַרְתִּי עַל נַפְשִׁי, קִבַּרְתִּיהָ חֲנוּטָה"! אך מה שנדמה לו כהחלטה עצמאית "בְּנִכּוֹן יוֹמִי שֶׁלִּי" – מתגלה כחסר־ערך לעומת כוחם של כוחות גדולים ממנו, המאלצים אותו להצטרף אל מעגל הדורות. במרכז הבית עומדת תמונת המכתש, "מַכְתֵּשׁ הַהַשְׁאָרָה", שבתוכו האב הקדוש, הקדוש, כותש את מה

שנדמה לדובר כרצונו החופשי, ומאלצו להכיר בתאווה כבכוח הממשיך את הקיום. אין האדם חופשי אפוא לגזור כרת על נפשו.

תגובת הדובר בשיר: "אָרוּר אַתָּה, כִּי נִנְעֲרָה / בִּי אַוָּתְךָ לִהְיוֹת" – היא תגובה של מי שנאלץ להיכנע, אך עדיין איננו משלים עם עובדת היותו חלק פעיל במערכת הדורות. כביכול, התאווה לא שלו היא, אלא של "אָב מֵאָבוֹת קְדוֹשִׁים", וההכרה בה איננה שלו, אלא כפויה עליו.

הבית *השישי* ממשיך את קו ההתפתחות הפסיכולוגי: "מִי אָנֹכִי כִּי אֶקָלֵל וּמִי כִּי אֲבָרֵךְ?" כאשר נשמע הדובר בשיר לגורל הדמים הכפוי עליו, אין הוא רואה את עצמו כמי שמפעיל את עצמו, אלא כמי שמופעל ע"י כוחות גדולים ממנו: אלה שעוררו בו את האווה, אלה שכתשוהו במכתש ההשארה. לכן לא הוא, בצמאונו, דבק באשה; אלא מישהו מאבותיו הוא אשר פועל כביכול באמצעותו. ולא את ראשו היוקד שדה הסמוי מצנן; וכאשר הוא חש ב"רַחֲמֵי־יָדִי לְקִרַאת חַמּוּק יָרֵךְ" – לא שלו התחושה ("וּבְכִי מִי זֶה רִגֵּן / בְּפַחַד..."), אלא של מישהו אחר.

"נָהָר דָּמַי רַק יֶקֶב הַמַּשִׁיק יֵינוֹת־קְדוּמִים" – אומר הדובר בשיר. הקשר הנרמז כאן בין הדם ויין־הקדומים, מסכם את התפתחותם של שני עניינים אלה בשיר, ולא במקרה דווקא בבית זה, בו הדובר מגשים את גורל־הדמים שלו. לראשונה מופיעה המלה "דם" בבית השני, כאשר הדובר־בשיר שואל לעצמו את הישנות החוויה של השתלבות בטבע עד כדי התמזגות בו: "כַּף־רַגְלִי כּוֹשְׁלָה תָּשׁוּב תַּכִּיר אֶת עֲקֵבָהּ / *עָקֹב מְדָם* בְּאַדְמָתֵךְ" – אומר הוא. מדוע "עקוב מדם"? ומדוע בהמשך: "...כְּאַרְנֶבֶת רְעֵבָה / אָרַח שְׁבִיל־אָבְדָנִי וּתְסַחְרְרֵנִי הָעֲוֶרֶת"? אך הדברים יסתברו, אם נשים לב להתפתחותם של מוטיב הדם והיין שבשיר, ולקשר שביניהם. כבר בבית הבא, המתאר את אלוהים, נאמר:

"כְּאִילוּ הִתְפּוֹרֵר הָאֱלֹהִים בְּךְ לִפְרָדִים
וְרֵעַ רֵעַ יְעַלַּע אֶת יֵין *גּוּפוֹ מֻקָּז*." (263)

הביטוי "יֵין גּוּפוֹ מֻקָּז" אינו אלא ביטוי מטונימי לדם. אולי ל"דם" האל. ובאותו בית נאמר גם, כי באמצעות ההזדווגות שבים פרדי האל "לִהְיוֹת לַאֲחָדִים".

בבית הבא מכיר הדובר בטעותו, טעות הנזירות, ותוך היסחפות במערבולת החשקים של קיץ ההודים, הוא מתנה את "גּוֹרַל דָּמַי" דרך קולות התאווה של החרגול אל בת זוגו. "גורל הדם" מקבל אפוא משמעות מינית. הבית הבא (ה') ממשיך במשמעות זו, וכורך בה גם משמעות נוספת: "גּוֹרַל דָּמִים *עוֹרְגִים*" ובהמשך: בְּנַחֲרַת בְּהֵמָה *שְׁחוּטָה*". משמעותו של דם נשפך, דם ממש, ניכרת לצידה של המשמעות המינית. וכאשר מתרכזים כל אזכורי הדם בשיר למשפט: "דָּמַי־דָּמַי רַק יֶקֶב הַמַּשִׁיק יֵינוֹת קְדוּמִים" (בית ו') – מגיע המוטיב לשיאו: גורל הדם הפיזי הופך להיות לחלק ממהותו של אלוהים אשר

"רֵעַ רֵעַ יְעַלַּע אֶת יֵין גּוּפוֹ מֻקָּז" (בית ג'). זוהי גם המשמעות של "מכתש ההשארה": הצגת עצמו כקרבן־כפייה של תהליך מתמשך, שבו מין ואלוהים חד הם.

אך הדברים שנאמרו בבית השני, בדבר "כַּף רַגְלִי כּוֹשְׁלָה תָּשׁוּב תַּכִּיר אֶת עֲקֵבָהּ / *עָקֹב מְדָם* בְּאַדְמָתֵךְ", ואח"כ הזיהוי של "שְׁבִיל־אָבְדָנִי" ו"תְּסַחְרְרֵנִי *הָעֲוֶרֶת*" – מעידים שהחוויה המינית לא השיגה את החוויה האלוהית. האדם שחווה את החוויה המינית בקיץ ההודים של תרשיש, מכיר במשמעויות השליליות שלה לגביו, כפי שנבין עתה נכונה מתוך השוואת הבית השישי עם מקורותיו בבתים השני והשלישי.

ואז לא נתמה גם על סיומו של השיר, שכולו תמונת־סיוט: "האב הקדום", שתבע את קיום "גורל הדם", מתחלף בדמות מוחשית־אוטנטית: "סָבָתִי". היא מתה כבר: שפתה כחולה, גוויתה "קְטַנָּה תְּזֻחַל אֶל מַאֲפֵל זְבוּלָהּ". אך היא מופיעה "צְחוֹרָה *תְּתַכְרִיכֶיהָ כְּכַלָּה* / עוֹטֶפֶת הִינוּמָה". היא־היא הכלה האמיתית. והיא זו אשר שומעת את קולו: "מַאֲזִינָה לַיְלָלָה / הַמְצַטַּנֶּפֶת בְּגִרוֹנִי". האור הקסום, שנרמז ב"יגון אור" בבית הראשון והשני, מקבל עתה את משמעותו האמיתית: "עוֹד רֵעַ וְאָסַף / יָרֵחַ שְׁכוֹל נָגְהוֹ". ושורת הסיום של השיר מחזירה את הדובר אל הבלתי נמנע:

"וְקָב אֶל הַמַּכְתֵּשׁ יָטִיל נַפְשִׁי הַנִּבְהָלָה".

הנפש שהוצגה במהלך השיר כ"תּוֹעָה", "נִזְהֶרֶת" (בית ב'); מדמה עצמה ל"עֵין אֵל, עָקֹר לָדַעַת" (בית ד'); שנגזר עליה כרת, ואשר "קִבַּרְתִּיהָ חֲנוּטָה" (בית ה') – נותרת בסיכומו של הנסיון האנושי שעבר עליה, והיא "*נִבְהָלָה*". הצגת תרשיש במטפורה של אשה נמשכת בשיר זה ביתר שאת. תיאור הנוף עשוי להתפרש כמטפורי לתיאור האשה. תורם לכך גם הדיבור המפורש בלשון "אַתְּ" ("צוּלָה שְׁקוּפָה אַתְּ") על כל כינויי השייכות ("קִיצֵךְ", "אָפְקֵךְ" "תְּכֶלְתֵּךְ", "עֲלֵי־לִבְנַיִךְ", "יְגוֹן־אוֹרֵךְ", "עִשְׁבָּתֵךְ", "אַדְמָתֵךְ", "קִרְבֵּךְ", "בָּךְ", "צִיָּנֵךְ"). דיבור, המגיע לשיאו בבית השישי, כאשר הפנייה אל הנמענת נעשית מפורשת:

"פִּי מִי מֵאֲבוֹתַי בְּצַמְאוֹנִי יָנַק בְּשָׂרֵךְ,
אִשָּׁה, מָתוֹק עַד מְסוֹף עִוְעִים, בְּסַעַר־עֲלוּמִים
לֹא לִי, לֹא לִי?"

(264)

ולאחר הפנייה הישירה הזו, אין עוד מקום לתיאור מטפורי במונחים השייכים לנוף. ואכן, הבית האחרון (המציג את כשלונו של הדובר־בשיר במפגשו עם האשה) איננו ממשיך בתיאורי נוף, אלא בתיאור הסיוט הכרוך בהכרת־ההכתשות ב"מכתש ההשארה": במקום האשה מופיעה הסבה המתה. מרחב החיים האפשרי בין בגדי־הכלה לתכריכי־הגוויה – לא נרמז ולא פוֹרַשׁ. הכוח היחיד שממשיך לפעול הוא כוחו של "מכתש ההשארה": "וְקָב אֶל הַמַּכְתֵּשׁ יָטִיל נַפְשִׁי הַנִּבְהָלָה."

שיר ג׳.

השיר השלישי מנוסח בלשון של הבעת משאלה (״לוּ שַׁבְתִּי עוֹד הַפַּעַם, בַּעֲרוֹב יוֹמִי, לִרְאוֹת / אֶת צְלָלֵי עֲצֵיךְ, הָהּ, תַּרְשִׁישׁ שֶׁלִּי, עִם עֶרֶב״; וכן גם נוסח הבית האחרון, המצטיין בריבוי פעלים בעתיד); אך עיקרו הוא ניסוח בעיית־היסוד של הדובר־בשיר: ״רָחַקְתִּי מֵאָדָם, עַל כֵּן יֻתַּמְתִּי מֵאֱלוֹהַּ, / וְלֹא תֵדַע נַפְשִׁי לְמִי וּלָמָה תְּשַׁלֵּם מִסָּה״. המשאלה לשוב אל תרשיש קשורה בהכרה העצמית של הדובר, אשר ההתבוננות ב״תְּהוֹם קִיּוּמוֹ הַהֶכְרָחִי״ מביאה אותו להכרה במקומה של תרשיש בחייו. לצידה של בעיית הבדידות (מאדם ומאל גם יחד), מועלית בעיית ההמשכיות וההשתייכות, אשר נכפו על הדובר בשיר הקודם (ע״י ״מכתש ההשארה״) ושפירותיהם מובאים בשיר זה ע״י תיאור הקשר המיוחד שבין האב לבתו. למעשה, עוסק שיר זה *בחוויית־בדידות* קשה, של אדם שנותר ללא *מולדת* (הוא מתגעגע למולדת שעזב, ושלא היתה שלו, ומבקש את סליחת מולדתו האמיתית על שלא יוכל להתמזג בה – ראה בית ב׳); ללא קשר לאל (״לֹא בְּחִיר הָאֱלֹהִים אָשׁוּב״; ״יוּתַּמְתִּי מֵאֱלוֹהַּ״; ״דַּל לֹא־נָכָר וְלֹא־חַנָּן״); וללא קשר חיובי לרצף *הדורות*, אל משפחתו: ה״הָכְתָּשׁוּת״ ב״מכתש ההשארה״ נכפתה עליו ע״י דור־האב; והקשר עם דור־ההמשך – הבת – הוא פרובלמטי, קשה, ולמעשה – בלתי אפשרי, משום שהבת מבקשת בו חסות שהיא מדומה, והאב רואה את עצם הולדתה כחטא שלא ימות לנצח (בית ד׳).[6] הסיכוי היחיד להציל את הבת הוא ע״י ניתוק הקשר עם האב, דבר שהדובר־בשיר לא הצליח לעשותו לאבותיו, בשיר הקודם:

״סָגוּף אָבִיךְ, בְּטֶרֶם זָר צַלְמוֹ יְבַהֲלֵךְ,
וּמִלְבַּךְ יְמוֹג כְּפַחַד־לַיְלָה לֹא הָיָה.״ (בית ה׳ 266)

ולהמחשת המרחק ביניהם, בא גם תיאור הבת המלקטת צדפים, ״פְּרַח־יָם אֶבֶן״, על החוף – למול תיאור האב המתבודד על ״הַר צָפוֹנִי״, ולפני ההשלמה עם המוות האפשרי. המרחק בין האב לבת מתואר גם בדרך נוספת: הבת מבחינה בין שחור־הלילה לאור־היום. אך לגבי האב אין הבדל ביניהם, והוא מוצא את הלילה גם ביום:

״רָחוֹק, רָחוֹק הַלַּיְלָה, רַק אַבָּא, בַּת אוֹנִי נָאוָה,
הֲדָיו שְׁחוֹרִים יִקְלֹט בְּנַהֲרַת־יוֹם עֵירָמָה.״ (266, בית ד)

הקשר המשפחתי הוא אפוא, לגביו, מקור־כאב־ובדידות. שכן אם נבחן את השיר על רקע הקשר לקודמו, נראה את שרשרת האכזבות והבעיות הנמשכת: חוסר קשר עם האשה (שאהבתו אליה נעשית כאילו בידי אחר), קשר מעוות אל סבתו (המופיעה ככלה), קשר מעוות אל בתו (אשר ״חוֹרֶגֶת אֶל בְּשָׂרִי מִן הַמְצוּלוֹת הָאֲפֵלוֹת״, ותגובתו על כך: ״אֵילִילָה: עֲנוּתִי עַד נֶצַח לֹא תִּתַּם לְגֹעַי״, ו״לֹא יָמוּת חֶטְאִי לָנֶצַח, כִּי יְלָדְתִּיהָ״). גם מבלי להזדקק לפירושים פסיכולוגיים, מדברת כאן המציאות השירית בעד עצמה.

גם תיאור נופה של תרשיש בשיר זה משתנה, בפרט כאשר נראה אותו על רקע התיאורים בשירים שקדמו לו. בשיר הראשון הופיעה תרשיש בדמות ״יַעַר אֳרָנִים״. בשיר השני מקבל הנוף פירוט־יתר: ״עֲלֵי־לִבְנִיךְ מַקְלִישִׁים בִּיגוֹן־אוֹר יְשָׁקֵם״. ואילו בשיר הזה:

״צְלָלֵי עֲצֵיךְ, הָהּ, תַּרְשִׁישׁ שֶׁלִּי, עִם עֶרֶב
לוֹטְפִים כְּאֻצְבָּעוֹת צַלְעֵי־הָרֵיךְ מַשְׁחִירוֹת״ – (בית א׳ 265)

בולט התיאור המדגיש את הצללים, את מה שנובע מריאליה מסוימת (העצים), אך איננו אלא ביטויה האפל, המותנה. גם משאלתו של הדובר, ״הָרֵיחַ גְּשֶׁם בַּצָּפוֹן״, היא הדגשת הפן *הפחות מוחשי* של הגשם. ובעלי־החיים הנזכרים בו, בניגוד לשירים הקודמים, שם הם הופיעו במלוא חיותם – מופיעים פה בבחינת סמלים: ״לַיְתוּשׁ יְבוֹשׁ מִקְרוֹא: אָחִי״, ״צְדָפַיִךְ, זִקִּיּוֹת אִלְמוֹת״ ו״סוּס בָּאֹפֶל יְהַלֵּלְךְ״.

הצגת נופה של תרשיש בדמות אשה בולטת כאן בבית הראשון, במיוחד בתמונת צללי העצים ה״לוֹטְפִים כְּאֻצְבָּעוֹת צַלְעֵי־הָרֵיךְ מַשְׁחִירוֹת״. באמצעות התואר ״מַשְׁחִירוֹת״ (ברבות) מודגשות יותר הצלעות המלוטפות מאשר עובדת היותן חלק מן ההרים. התמונה המצטיירת היא תמונת אשה שוכבת, אשר העצים לוטפים את גווה. והמלים: ״אֵלַיִךְ אֲנָהָה״ בסוף הבית הראשון, עוד מדגישות את עוצמת המשיכה אל האשה־הנוף שלפניו.

גם בדברו אל המולדת, בבית השני, נשמר נוסח הדיבור אל אשה: ״אַל תַּרְשִׁישִׁעִינִי״, ״אוֹרֵךְ זָגִיג״, ״לִבֵּךְ דַּוָּי״. ומהשוואת הבתים עולה מעין השוואה בין שתי נשים: זוֹ הַמְאוּוָה (״תרשיש שלי״) הקרובה על אף ריחוקה, וזו הקיימת (״המולדת״) אך מרוחקת בשל אופייה:

״אַל תַּרְשִׁישִׁעִינִי, כִּי אוֹרֵךְ זָגִיג רוֹטֵט כַּחַיִן
בֵּינִי וּבֵין לִבֵּךְ דַּוָּי בְּעֶצֶם יְקָרוֹ).״ (בית ב׳ 265)

רק בבית השלישי מופיעה אשה אמיתית – הבת – והופעתה כאילו ״מגרשת״ את התיאורים הנשיים האחרים. מכאן ואילך עוסק השיר ביחסים שבין הבת לאב (הדובר בשיר) וכל כינויי־השייכות הנשיים מוסבים על הבת. הנוף (והטבע) מופיע רק בדמות הצדף שעל החוף (שהוא ״פְּרַח־יָם אֶבֶן״!), הים והשחק – כל אלה מאפייניה של הבת. ו״ההר הצפוני״, עליו כורע הדובר בהשיגו את תרשיש (״אָרַח לֵחוֹ, אַקְשִׁיב לְסוּס בָּאֹפֶל יְהַלֵּלְךְ״) – מאפיין את האב.

כפשוטו, הכריעה על ההר הצפוני, באיפיון של ״דַּל לֹא־נָכָר וְלֹא־חַנָּן״, היא שלב ההשלמה עם המציאות, או הגשמת פגישתו המחודשת של הדובר עם תרשיש. אך אפשר אולי לראות זאת גם כ״סגירת״ המטפורה: נוף תרשיש = אשה: הכריעה על ההר הצפוני היא מעין הגשמת־עצמו באשה, כשהוא מפעיל רק שניים מחושיו: הֵרִיחַ (״אָרַח לֵחוֹ״) והשמיעה (אַקְשִׁיב לְסוּס בָּאֹפֶל יְהַלֵּלְךְ״). הופעת הסוס המהלך באופל מקבלת משמעות של סמל

מיני רק אם נראנה על רקע זה של מטפורת הנוף כאשה.

הדובר בשיר עבר דרך ארוכה מן השיר הראשון, בו יצר אצל הקורא זהות בינו לבין דמותו של יונה הבורח מפני אלוהיו. איש האלוהים בו נרמז בשיר הראשון, והופך להיות משמעותי יותר בשיר השני:

"וְאָנֹכִי, הַמְּחַשׁוֹטֵט בִּמְבוֹךְ סְכָלוּת פְּתַלְתֹּלֶת
לְנַוְּרֵי אֶרֶץ וְאֶת נַפְשִׁי דִּמִּיתִי כָּל יָמַי
עֵין אֶל, עָקֹר לָדַעַת [...]" (בית ד', 4–263)

אין הדובר מפריד בין האל לבינו, אך הוא לומד מן הטבע את עובדת עקרותו, ועל כן הוא מציג את השאלה הכנה: "מִי אָנֹכִי כִּי אֲקַלֵּל וּמִי כִּי אֲבָרֵךְ?" (בית ו', 264). בשיר ג' דומה כי ניתנת התשובה לכך. הוא שב לתרשיש

"לֹא בְחִיר הָאֱלֹהִים אָשׁוּב אֲשֶׁר לָמַד, בְּלִי סֵרֶב
בְּלִבָּבוֹ, הַבֵּט תְּהוֹם קִיּוּמוֹ הַהֻכְרָחִי." (בית א', 265)

ובהמשך:

"רָחַקְתִּי מֵאָדָם, עַל כֵּן יַחַמְתִּי מֵאֱלוֹהַּ" (בית ג' 265)

ובסוף השיר הוא אומר על עצמו: "דַּל לֹא־נָכָר וְלֹא־חַנָּן" (בית ה', 266). המרחק בינו לבין יונה הולך וגדל. שכן יונה השיג את השלב של "לָמַד בְּלִי סֵרֶב בְּלִבָּבוֹ, הַבֵּט תְּהוֹם קִיּוּמוֹ הַהֻכְרָחִי", ולאחריו *התקרב* אל אלוהים, ואילו הדובר בשיר עושה את הדרך ההפוכה: הבריחה מן האל נמשכת כל הזמן, ללא מהפכים, ובסופו של דבר הוא מגיע למעמד הנמוך ביותר, של "אִישׁ צְלוּלוֹ לֹא יַכִּירוֹ" (בית א', 265).

בחינת *מוטיב האור* בשירים, ובשיר ג' בפרט, מדגישה את הניגוד שבין "שתי המולדות": ארץ־ישראל (יפו) ותרשיש. "אוֹר עֲרֻבַּיִם מְכוּשָׁף" הוא אשר הצית את "אֱלֶגְיָה לֹא תַּעֲגֻם קוֹלָהּ בְּשֶׁפֶף אוֹר דְּרוֹמִי" (שיר א'). בשיר ב' מאופיינת תרשיש "בְּיִגּוֹן־אוֹר". ובשיר ג', בקריאת־בקשת התנצלות אל המולדת, מסביר הדובר מדוע לא יוכל למצוא בה את מקומו:

"אַל תַּרְשִׁיעֵינִי, כִּי אוֹרֵךְ זָגִיג רוֹטֵט כַּחַיִן
בֵּינִי וּבֵין לִבֵּךְ דַּנִּי בְּעֻצָּם יְקָרוֹ.)"

מוטיב נוסף מקשר את שיר א' ו־ג': *המרחקים*. בשיר א' הם הביטוי לתרשיש הרחוקה. בשיר ג' הם הביטוי למשאת־הלב:

"לִבִּי, דַּנִּי גַּם הוּא, לֹא כְּהוֹמֶה אֶל הַמֶּרְגּוֹעַ
אֶת פְּלֶטָתוֹ דַּלָּה *לַמֶּרְחַקִּים* תְּרוּמָה יִשָּׂא." (בית ג' 265)

סופו של השיר משאיר את הדובר במצב של התמזגות פיזית עם תרשיש ("אֶכְרַע עַל הָר צְפוֹנִי") – ורק השימוש *בפעלים בזמן עתיד* מרמז כי לפנינו לא מצב מוחשי, אלא איווי שטרם הושג. זה מחזירנו גם אל תחילת השיר:

"לוּ שָׁבְתִּי עוֹד הַפַּעַם, בַּעֲרוֹב יוֹמִי, לִרְאוֹת" וגו', ומתברר כי מה שנתפס כהגשמה אפשרית של משאלה – לא הוגשם למעשה. תרשיש לא הושגה. אך משאלת־השגתה אפשרה לדובר־בשיר להציג את מערכת הבעיות שסביבה נסבים חייו.

שיר ד'.

השיר הרביעי, החותם את מחזור השירים, מתחיל בנקודה בה מסתיים קודמו: ההתמזגות הפיזית בנופה ואווירתה של תרשיש, שאיננה בבחינת מצב מוחשי, ריאלי, אלא בבחינת איווי שלא הוגשם, משאלה שלא הושגה. הכמיהה לתרשיש, שהיתה עיקר נושאו של מחזור השירים עד כה, מגיעה לנקודת־רוויה שלאחריה אין היא אפשרית עוד. ועל כן חל בשיר הרביעי תהליך של המרת הכמיהה לתרשיש בהשלמה עם אי־השגתה. אין זו השלמה חיובית של קבלת דברים כעובדות המציאות. זוהי השלמה שמסקנותיה הן אבדון, שלווה של ריקנות גואלת, המאפשרת את ניתוקו של הדובר בשיר מעולמו ומכמיהותיו לתרשיש. שלוות הטבע המתוארת בשיר זה, "שלוות תרשיש" בהתגשמותה, מקילה עליו את ההשלמה עם האבדון. הדובר, שהציג עצמו בשיר הראשון כמי ש"אֶת רֹאשׁוֹ יָגֵעַ אֶל הַסֶּלַע לֹא בָקַע: / תַּרְשִׁישָׁה, לֵב פּוֹתֶה, עַל פִּי תְּהוֹם עוֹד יְקַוֶּה!" – מגיע עתה אל מסקנת החדלון:

"אַשְׁרֵי אִישׁ אֵין־תִּקְוָה וְאֵין־אוֹנִים גַּם מַקְוּוֹת.
אַשְׁרֵי מִי רֵיק הַצַּג וְלֹא יֹאכְלֶנּוּ הַקָּלוֹן." (בית ג' 267)

התקווה והכמיהה הם כוחות ממלאים, מחייבים, מכבידים. המשוואה שנוצרה ע"י האנאפורה "אַשְׁרֵי", מסבירה כי "אִישׁ אֵין־תִּקְוָה" הוא זה אשר "הוּצַג רֵיק". אך אפילו במצב זה הוא איננו *מתנפל* אל האבדון, כפעולה מודעת והחלטית. הוא מעיד על עצמו כי הוא "נִכְאָב מִבְּרוֹחַ מִן הַכְּאֵב, מִשְּׁאוֹף לַחְדָלוֹן". האבדון הרצוי לו מנוסח בלשון משאלה: "לוּ גַּם פִּחַם הַשֶּׁמֶשׁ בָּאָגָם אֹבַד, בַּסּוּף" – בהתמזגות סופית עם נופה של תרשיש, שפירושה: אם לא בחיי – לפחות במותי.

היכולת למצוא את האושר בעצם חוויית הקיום, היא אשר מושגת ומתוארת בשיר זה:

"נַפְשִׁי, נַפְשִׁי! עַתָּה תּוּכְלִי לָמוּת, כִּי בֵן רָאִית
הַחֲסִידָה מַנְעֲרָה הַסַּל מֵעַל כְּנָפָהּ." (בית א' 266)

והיכולת להתמזג בחוויית־קיום זו, עד כדי אמירת דברים מפורשים, לראשונה, על מצבו האישי והמשפחתי:

"נַפְשִׁי, נַפְשִׁי! אַשְׁרַיִךְ כִּי הָיִית פֹּה גַּלְמוּדָה,
עַד בֶּהֱמַת הָאָרֶץ בָּךְ תָּחוּשׁ אֶת *הַמְּנוּדָה*
מֵאָל, מֵאִשָּׁת־חַיִק וּמִתִּקְוָה נָעָה־נָדָה." (בית ב', 266)

לא עוד דיבור באמצעות סמלים ורמזים. מה שנרמז בשיר ב׳ (״פִּי מִי מֵאֲבוֹתַי בְּצִמְאוֹנִי יָנַק בְּשָׂרְךָ / אִשָּׁה, מָתוֹק עַד מְסוֹךְ עוֹעִים, בְּסַעַר עֲלוּמִים / לֹא לִי, לֹא לִי?״) ובשיר ג׳ (״שַׁפְחָה תִּשְׁכַּח בִּתִּי בְּחָסוּתָה בִּי הַמְּדוּמָה / וְלֹא יָמוּת חֻטְאִי לָנֶצַח, כִּי יִלְדְתִּיךָ.״) – נאמר כאן עתה במפורש. והדברים כה גלויים, עד כי אפילו בהמת הארץ חשה את עוצמתם ויודעת לאבחן את *״הַמְּגוּדָה מֵאֵל, מֵאֶשֶׁת־חַיִק וּמִתְּקוֹנָה נָעָה־נָדָה״*.

תיאור הטבע שבתוכו משיג הדובר את ״שלוות תרשיש״ שלו, הוא תיאור מורכב. לכאורה, זוהי תמונה של טבע אידילי: שדה חרוש ורווה, דממת נוף, שמש דמומה, אגם בצל סוף: צבעי השחור והשקוף, האורי, ורימוזי ירוק. אך למעשה מקבלת תמונת נוף זו משמעות קשה של ניכור, וזאת בעיקר באמצעות תגובות בעלי־החיים הנזכרים בשיר, ותגובתם על הופעת הדובר ביניהם. הדובר מעיד על עצמו כי יוכל למות בשלווה לאחר שראה את״הַחֲסִידָה מְנַעֶרָה הַטַּל מֵעַל כְּנָפָהּ״. אך החסידה מגיבה על הופעתו בדרך של הערכה: ״וַחֲסִידָה צְלוֹ אָרוֹךְ *מוֹדֶדֶת* חֲשָׁאִית.״ פגישתו עם הפרה השחורה חריפה עוד יותר: ״בְּךָ תְּזוֹרֵר לְפִי תּוּמָהּ״ – אך כאשר תעמוד על טיבו, כביכול, ״לְפֶתַע תִּתְעַשֵּׁת, *תֶּשֶׁט מֵעָלֶיךָ כְּדָאָגָה*.״ – והוא יודע כי בהמת־הארץ שטתה מעליו משום שעמדה על טיבו ועל היותו גלמוד.

ובתוך כל אלה מופיעים יסודות אובייקטיביים, כביכול, אשר מעניקים לתמונה את הפרופורציה הנכונה. כזוהי, למשל, ההכרזה על

״רִאשׁוֹן אָדָם, יִגְחַן אִכָּר עִם שַׁחַר לַקָּמָה,
רִאשׁוֹן אָדָם תָּמִיד בְּמַגָּעוֹ בָּאֲדָמָה,״

ולא ניתן להבין אמירה־הכרזה זו, אלא כהעמדת ״האדם האחר״ (זה אשר איננו ״אִישׁ אֵין־תִּקְוָה״) למול הדובר־בשיר, ועי״כ להדגיש עוד יותר את בדידותו של הדובר.

יסוד אובייקטיבי אחר הוא תיאור *הצומת* בשיר זה. הצומח בוקע מתוך ״שַׁלְוַנוֹת־מֻגְרָפוֹת עֲלָאִית״. אח״כ הוא מיוצג ע״י ה״אֹרֶן עוּל יָמִים, הוֹמֶה מְלֵיָלָה, יְרַגַּע״. ולבסוף, ע״י הסוף העוטר את האגם, שהוא אובייקטיבי *ואדיש* לחלוטין – למרות שבחיקו מתרחש אקט האבדון האנושי, שיאו של השיר! (וכדאי לשים לב לכך, שבכל המקומות בהם מופיע הצומח, הופעתו מלווה *בתיאור* כלשהו: *שלווה* במענית־התירס, האורן *ירגע*, מגרפות השדה *רוות*; ורק הסוף עומד לעצמו, כציון עובדה, ללא תיאור נלווה.)

על סף האבדון, במצב של טשטוש ההכרה (״אֻזְכָּרָה־לֹא־אֻזְכָּרָה״), הוא נאחז בתמונת הצדפים על חוף חשוף, שהיא סמלה של הבת: ״בַּת תּוֹעָה וְלֹא תֵּדַע דַּרְכֵי אָב נַעֲוֹוֹת״. הזכרת הצדפים והבת מחזירה אותנו לשיר ג׳ שבו הוצגו

בעיותיו של הדובר, בצירוף המשאלה: ״סוֹף אָבִיךְ בְּטֶרֶם זָר צַלְמוֹ יְבַהֵלְךָ״ (שיר ג׳, בית ה׳). ודומה שבכך הוא מצביע על ״הכתובת הנכונה״ ועל המשמעות האמיתית של בריחתו לתרשיש.

בדרכים שונות יוצר המשורר קשר בין שיר זה לבין קודמיו. הקישור *לשיר הראשון* הוא (בין השאר) ע״י פיתוח משפט הסיכום של בית ב׳ בשיר הראשון: ״תַּרְשִׁישָׁה, לֵב פּוֹתֶהָ, *עַל פִּי הַתְּהוֹם עוֹד יְקַוֶּהוּ*״ – *אשר הופך בשיר האחרון ל״אַשְׁרֵי אִישׁ אֵין־תִּקְוָה וְאֵין־אוֹנִים גַּם מְקַוּוֹת״*: מה שהיה נראה בשיר הראשון כאפשרות חיובית, אף כי של ״לֵב פּוֹתֶהָ״, הופך בשיר האחרון לעובדה שלילית שמועצמת ע״י אישורה החיובי: ״אַשְׁרֵי אִישׁ אֵין־תִּקְוָה...״

או באמצעות תיאור *הסוף והאגם*: ״אָשׁוּב אֶל קֹר *חֵיקֵךְ*, עִם עֶדֶר עֲגוּרִים חָזַר / בַּהֲרִיחוֹ רָחוֹק *סוֹף־אֲגַמַּיִךְ הַמְמַלֵּל*״ (שיר א׳). החזרה היא אל *חֵיק* (מטפורת האשה!), גם אם הוא קר; והסוף *ממלל*, איננו אדיש ויש לו מה לומר. ובשיר האחרון: העגורים התחלפו בחסידה, מטפורת האשה נעלמת לגמרי, *החיק* התחלף *באגם* סתם, שבו יאבד הדובר. *והסוף אינו ממלל* עוד דבר, למרות (או בגלל) שהאבדון מושג בחיקו.

הקישור *לשיר השני* הוא גם בתוכן וגם בצורה. בתוכן: תיאור ״קִיץ ההודים״ של תרשיש מעלה תמונה דומה לזו של נוף הבית האחרון בשיר ד׳. על רקע התמונה הדומה בולטים הניגודים שבין השירים: בעוד שבשיר ב׳ הדברים מתרחשים תוך כדי מאבק ושכרון – הרי בשיר האחרון בולטת השלווה של ההשלמה: אותו נוף עצמו, אך ללא מאבק, ללא שכרון, בדממה. אפילו האורן נרגע. ועם זאת, נרמז הסיום הצפוי של שיר ד׳ כבר בבית השני של שיר ב׳, שבו חש הדובר את שביל־אבדנו לקראת המוות; והביטוי ״עָקֹב מִדָּם״, שקשה להבינו במקומו, מקבל עתה משמעות מובנת.

ובצורה: גם שיר ד׳ שומר על אותה חריזה קבועה: א ב א ב ג ג א – להוציא את הבית השני, שבו חל שינוי בחריזה: א ב א ב ג ג ג. ואכן, שלוש השורות המודגשות ע״י השינוי בחריזה הן ליבו של השיר, ואולי אף של מחזור־השירים כולו:

״נַפְשִׁי, נַפְשִׁי! אַשְׁרַיִךְ כִּי הָיִית פֹּה גַּלְמוּדָה,
עַד בֶּהָמַת הָאָרֶץ בְּךָ תָּחוּשׁ אֶת הַמְּגוּדָה
מֵאֵל, מֵאֶשֶׁת־חֵיק וּמִתְּקוֹנָה נָעָה־נָדָה.״
(שיר ד׳, 266)

והנה, שינוי כזה בדיוק בחריזה מצוי רק עוד פעם אחת במחזור השירים כולו: בשיר ב׳, בית ז׳:

״[עוֹד רֶגַע וְאָסַף]
יָרֵחַ שְׁכוֹל נָגְהוֹ, סָבָה, מֵעַל שְׂפָתֵךְ כְּחוּלָה,
גְּוִיָּתֵךְ קְטַנָּה תּוּזַחַל אֶל מַאֲפֵל זְבוּלָה –

וְסָב אֶל הַמַּכְתֵּשׁ יָטִיל נַפְשִׁי הַנִּבְהָלָה."
(שם, 264)

באמצעות מבנה צורני (במקרה: של חריגה מכללי חריזה קבועים), נרמז ע"י המשורר הקשר שבין המוות המתואר בשיר השני, לבין תחושת־הנידוי אשר סופה אבדון – בשיר האחרון. ואולי נרמז גם הקשר של מעגל הדורות: סבה – אב –בת.

על הקשר שבין שיר הסיום *לשיר השלישי* כבר נאמרו כמה דברים. ראוי עוד להדגיש את הקשר התוכני שביניהם:

א. הקביעה: "רָחַקְתִּי מֵאָדָם, עַל כֵּן יוּתַמְתִּי מֵאֱלוֹהַּ" (שיר ג', בית ג'), המתאשרת בקביעה: "נַפְשִׁי, נַפְשִׁי [...] הַמְּנוּדָה / מֵאֵל, מֵאֵשֶׁת־חַיִק..." (שיר ד', בית ב').

ב. הבת, האוספת צדפים על החוף, אשר "לֹא יָמוּת חֶטְאֵי לָנֶצַח, כִּי יְלָדְתִּיהָ" (שיר ג', בית ד'), המופיעה שוב בשיר האחרון, בהקשר לחטאי אביה: "וְאֶזְכְּרָה... צְדָפִים עַל חוֹף חָשׁוּף / וּבַת תּוֹעָה וְלֹא תֵּדַע דַּרְכֵי אָב נַעֲוֹת." (שיר ד', בית ג').

ולבסוף: מטפורת הנוף־אשה, ששלטה בשלושת השירים הראשונים, נעלמה כליל בשיר הרביעי, המסכם. אפשר שאף זו אחת הדרכים שבאמצעותן מדגיש המשורר את תחושת הגלמודות והנידוי שמביע הדובר בשיר זה: *הצבת הנוף ללא משמעויות מטפוריות*, מצמצמת את התמונה ומכריחה להדגיש את העובדות הממשיות. אנו רואים את הנוף כגורם היציב והאובייקטיבי שבשיר, ואת חוויית האבדון מרוכזת רק מלת המשאלה "לוּ" המרמזת לכך שייתכן והמציאות האמיתית, החוץ־שירית, היא קשה עוד יותר.

במחזור השירים "תרשישה" מגיע הדובר־בשיר למסקנה:

"אַשְׁרֵי אִישׁ אֵין־תִּקְוָה וְאֵין־אוֹנִים גַּם מְקֻוּוֹת".

אך *המשורר* לא יכול היה להשלים עם קביעה זו. שנים רבות מאוחר יותר (בתשכ"ח), הוא שב ומתמודד עם מסקנה זו במחזור שירים אחר: "פוגה בדרך תרשישה".

ניתוח מפורט של מחזור זה אביא במקום אחר. כאן אומר רק, ששני מחזורי־השירים קשורים ביניהם גם ע"פ הנושא וגם ע"פ חומרי־השיר. גם הדובר בשני מחזורי השירים הוא אחד. אך אם הגדרנו את המחזור "תרשישה" כתיאורה של "חוויית־כמיהה שהיתה לחוויית־האַין", הרי המחזור "פוגה בדרך תרשישה" משנה את סדר הדברים, בזכותה של חוויית־אהבה מאוחרת המתוארת בו: חוויית־הכמיהה *עוצרת* את חוויית־האַין ומונעת בעדה מלהתגשם. בזכותה, פורח פרח ציץ הצבר בחשכת יערו של "אִישׁ אֵין־תִּקְוָה", והיא שעוצרת אותו, "סַהֲרוּרִי עַל פְּנֵי תְּהוֹם", "מִדְרְדוּר אַחֲרוֹן וְגוֹאֵל".

הערות

1. ציטוטי השירים הם ע"פ הספר: ש' הלקין, *שירים*, מוסד ביאליק, תשל"ז. המספר הוא מספר העמוד בספר הנ"ל. כל ההדגשות – שלי (מ"ד).
2. דברי הלקין בשיחתו עימי ביום 18.7.78, בירושלים, ההדגשה – של הלקין.
3. ראה: רות קרטון־בלום, "וראיציות על ים ואהבה", *מאזנים*, כרך מ"ה, מס' 5 (אוקטובר 1977), ע' 293.
4. ראה: ט. כרמי, "מ'סנטה ברברה' ועד 'תרשישה'," *במבחר מאמרים* על שירת הלקין, ע' 93–94. וראה גם: Huss, Abraham, "To Tarshish", in Stanely Burnshaw [ed.], *The Modern Hebrew Poem Itself*, Schocken, 1965, pp. 71-73.
5. על כך ראה בניתוח השיר האחרון.
6. ראה בבית זה (ד) גם את האקרוסטיכון "צפירה" (בחמש השורות האחרונות של הבית), שהוא זהה לשם הבת.