

”והאיש הוא תפילה והוא חוט”:

כינון עצמיות וחווייה דתית בראי השירה העברית

מקצוע: ספרות

מוגש על ידי: יונתן גדות

ביתה הספר: הכפר הירוק על שם לוי אשכול

כיתה: י”ב 2

בהדרכת: דפנה מנור

פברואר 2016

אדר א' תשע"ו

תוכן עניינים

א	תוכן עניינים
1	הקדמה
3	מבוא
5	פרק 1 :
5	א. תיאור וניתוח החוויה הדתית.....
5	א. 1. הנחת הבסיס להבנת החוויה הדתית.....
7	א. 2. סקירה וניתוח של אפיוני החוויה הדתית.....
9	ב. כינון עצמיות דרך החוויה הדתית.....
9	ב. 1. לידה שנייה : תהליך כינון עצמיות
11	ב. 2. החוויה הדתית כנקודת מפנה בכינון העצמיות.....
12	ב. 3. בין כינון העצמיות דרך החוויה הדתית ובין החוויה ומרחב האלתיאה.....
14	ב. 4. ההתמקדות בחוויה הדתית.....
15	ג. סיכום.....
17	פרק 2 : על שירה ופירוק המטפיזיקה
17	א. אמצעים אומנותיים וכינון משמעות בשירה.....
17	א. 1. דפוסי כינון משמעות בשפה.....
17	א. 2. מבט מחודש על אמצעים אומנותיים.....
18	א. 3. התמקדות באילוזיות מקראיות.....
20	א. 4. בין השיר והטקסט המקראי.....
21	ב. תחביר השירה.....
21	ב. 1. התחביר ומשחקי שפה.....
22	ב. 2. "שיח מתוך" ו"שיח על".....
22	ג. סיכום.....
24	פרק 3 : ניתוח השירים.....
24	א. מנגד / רחל המשוררת
27	ב. רגע אחד / נתן זך.....
32	ג. בראשית ברא אלוהים / רבקה מרים.....
37	סיכום
41	בבליוגרפיה
42	נספחים השירים

הקדמה

גורד שְׁחָקִים

עֵינַיִם נֶעְצָמוֹת
מִכְפִּיפוֹת נִרְאָה לְמַרְגֵּשׁ
בְּרִז מְטַפֵּטֵף
זְמוּזִים מְכַנֵּי רְחוֹק
דוֹבְרִים עוֹד אֶת הַשֶּׁפֶה
מְבֹלְלִים פָּאֵב מְכָאֵב
אָדָם מְאֻדָּמָה.

אֶצְבָּעוֹת נִמְתַּחֲחוֹת בְּחֻדוֹת,
מִפְרָקִים נִבְלָעִים בְּבֶשֶׁר
הַגּוֹי אֶחָד וְדַבְרֵי אֶחָדִים:
נִחְרַט בְּשָׂמִים
אֶת צֶלְמָם בְּדַמוֹתֵנוּ
נִחְרַת בְּנוֹ שְׁתִּיקָתָם
לַעֲשׂוֹת לָנוּ שָׁם.

לְטַבֵּעַ בְּחוֹל
עַד קִדְשָׁה לֹא מוֹשְׁגָת
עַת מְרַחֵק הַמַּלְיָם נִגְמַר
נִגְאָל הַגּוֹי מֵהֶזֶר, אֶל
שְׁפָתוֹ הַשְּׂנֵינָה שֶׁל אֱלֹהִים
הִיא שְׁפַת הָאֵם שֶׁל הָאָדָם.

הַתְּפֹרָרְנוּ

אֶל תוֹךְ

זְרוֹת

בְּבָל.

בבסיס המקרא והדת היהודית עומדת השפה כמתווכת בין האדם ואלוהים. בסיפור הבריאה מוצגת השפה ככלי בעזרתו הרוח יכולה לברוא את החומר, ובהמשך היא מתפתחת כערוץ לקרבה בין האדם ואלוהיו. בשפה לובש האל את הייצוג המוחשי ביותר שלו – שמו – ובאמצעותה הוא מתגלה לבני האדם, והם פונים אליו. נדמה כי השפה פורשת מרחב בין הגשמי והרוחני שבו מכוון האדם את יחסיו עם אלוהיו, ואולי דרכם גם את יחסיו עם עצמו.

גם השירה מצאה את מקומה כחלק מיחסיהם המורכבים של האדם, השפה ואלוהים: החל משירה בתנ"ך, דרך תפילות ופיוטים ושירי הקודש של ימי הביניים וכלה בשירה העברית החדשה. הקשר בין השירה והדת נרקם בשני רבדים – מבחינת התוכן, נכתבו שירים רבים העוסקים בנושאים דתיים, בין אם בסיפורי המקרא או בחוויה הדתית האישית של המשורר; מבחינה

צורנית, אילוזיות מקראיות נעשו לאחד מהאמצעים האומנותיים הבולטים בהם נעשה שימוש בשירה העברית. השמירה על העברית כשפת קודש במשך שנים רבות (גם היום, מקורן של מרבית המילים במקורות היהודיים) טענה גם היא את המילים במשמעויות דתיות ורגשיות שמעצימות את הקשר שבין כל שיר או יצירה בעברית ובין המקרא והדת.

התחלתי לכתוב לפני חמש שנים, ומאז הפכו כתיבת וקריאת שירה לחלק מרכזי מחיי. מעבר לכך, הכתיבה הפכה עבורי לכלי שבעזרתו אני מתבונן על עצמי, מגיע למודעות עמוקה יותר לחוויות שאני חווה ולרגשות שלי. הכתיבה הפכה עבורי לכלי של כינון עצמיות, כאשר כל שיר מבקש לאתגר את השימוש בגוף ראשון ולעצב אותו מחדש. האהבה שלי לשירה רצופה רגעים שכלואים בשירים – חוויות שהצלחתי לבטא, ולחוות מחדש, רק דרך כתיבה או קריאה. כשניסיתי לכתוב את אותן חוויות, השתמשתי לעתים קרובות באילוזיות מקראיות. שיריי הביאו אותי לבחינה מחודשת של אותן חוויות כחוויות בעלות אופי דתי.

את השיר "גורד שחקים", המובא כאן בפתח ההקדמה, כתבתי לפני כשנתיים. כתבתי את השיר לאחר שמספר חוויות שחוויתי העניקו לי נקודת מבט שונה על הסיפור המקראי של מגדל בבל. בליל השפות לא נראה לי עוד כהסבר לקיומם של העמים השונים והשפות השונות, אלא כביטוי של חווית הנפרדות שאני מרגיש לעתים קרובות כל כך: המגע, הרגש, המחשבה שלא תמיד מתחברים עבורי לחוויה אחת. אולם, לרגעים אני מרגיש את השפות מתאחדות לכדי שפה אחת – שפת השירה. בשפה זו מתבטלת ההפרדה בין הגשמי והרוחני, בין הקודש והחול. אני חווה את עצמי כשלם, קרוב יותר לחויית האלוהות שלי, ורגע לפני שאני מתפורר שוב לריבוי השפות והרעשים אני יכול לראות את עצמי מנקודת מבט חדשה.

עבורי, בחינה של החוויה הדתית והביטויים השונים שהיא מוצאת בשירה היא קריאה לצאת לחיפוש אחר מקורות סגולותיה של השירה ותרומותיהן לתהליכי כינון העצמיות של הכותב. לחיפוש זה אני יוצא משתי נקודות מוצא מקבילות: הראשונה היא ניסיון להבין לעומק את אותן חוויות בעלות אופי דתי, ואת מקומן בכינון העצמיות; והשנייה היא ניסיון להבין את המאפיינים הייחודיים של המרחב הפואטי שנברא בכתיבה, שמעניקים לו את היכולת לתאר את אותן חוויות ולהחיות אותן. בסוף החיפוש, אני מקווה, אגיע לתפר שבין הרובד הצורני והרובד התוכני – אמצא את הקשר שבין תפקידן של אותן חוויות ותפקידה של הכתיבה בכינון העצמיות. דרך החוויות הדתיות, אנסה ללמוד על תפקידה של השירה בחיי המשורר וכחלק מהתרבות.

אני מודה למורתי דפנה, שמתחילת לימודי בכפר עודדה אותי לכתוב והנחתה אותי גם בכתיבתה של עבודה זו. תודות גם למחנך שלי בכיתות ז'-ט', רון קורדונסקי, שעודד אותי גם הוא לכתוב וליצור. וכמובן, לאמי; שעוזרת לי לחשוב בקול ולשמוע תמיד קולות נוספים.

מבוא

עבודה זו עוסקת בכינון עצמיות ובאופנים שכינון זה נקשר לחוויות דתיות וכתובת שירה. שאלות המחקר המנוסחות של עבודה זו הינן:

- מה מקומן של החוויות הדתיות בתהליכי כינון העצמיות של האדם, ומה מקום יחסייהם של האדם ואלוהיו כחלק מאותן חוויות דתיות?
- כיצד תהליכים אלו מתבטאים ומשתקפים ברובד התוכן של שיריהם של רחל המשוררת, נתן זך ורבקה מרים?
- כיצד התייחסות לאל ולמקרא (אילוזיות מקראיות) תורמת ברובד הצורני לכינון דמות הדובר בשיר בשיריהם של רחל המשוררת, נתן זך ורבקה מרים?
- האם ניתן לעמוד על דמיון בין דפוסי כינון העצמיות דרך החוויה הדתית ודפוסי כינון משמעות בשיח השירי?

כדי לענות על שאלות אלה, אציע בפרק הראשון את הגדרתי לחוויה הדתית, הגדרה הנשענת על חשיבתם של ויליאם גיימס ועמנואל קאנט. בהגדרה זו יודגשו שני מוטיבים: הפער בין חווית האדם את המציאות ובין תפישתו אותה, והיחסים המתהווים בין העצמיות והמושא האלוהי. בחלק השני של הפרק הראשון אסביר את תפקיד החוויה הדתית בכינון העצמיות תוך התייחסות לשבירת המבנים המחשבתיים של פנים, חוץ ורצפי הזמן כחלק מהחוויה הדתית. את הרגעות של החוויה הדתית, כמרחב שמנותק מהלינאריות של הזמן ושובר אותה, אסביר תוך הישענות על תיאור מרחב האלתיאה וחשיפת החוויה של היידגר.

בפרק השני של העבודה אפנה להתבוננות בשיח השירי, תוך הדגשת יכולתו לתאר את החוויה הדתית ולחקות תהליכים של כינון עצמיות. לשם כך אנתח את האופן שבו האמצעים האומנותיים השונים של השיר מכוננים משמעות באופן אנלוגי לאופן שבו החוויה הדתית תורמת לכינון העצמיות של האדם. את האמצעים האומנותיים, בפרט את המטאפורה והדימוי, אנתח תוך הישענות על מושג המסמן של דרידה. באילוזיות המקראיות אדון בהישענות על מושגים שהגדירה מלכה שקד. בנוסף לאמצעים אלה וכהמשך לדיון באפיוני השיח השירי, אציג את מושג התחביר השירי, אותו אגדיר תוך הישענות על מושגיהם של חומסקי וויטגנשטיין. את התחביר השירי אתאר כאותו דפוס חוקיות המאפשר להכיל את הסתירות המחשבתיות והרגשיות המאפיינות את החוויה הדתית.

בפרק השלישי אבקש להדגים את האופן בו חוברים הרובד התוכני והצורני בהעברת כינון העצמיות באמצעות החוויה הדתית. הדגמה זו תיעשה בניתוח שלושה שירים: "מנגד" מאת רחל המשוררת, "רגע אחד" מאת נתן זך ו"בראשית ברא אלוהים" מאת רבקה מרים. כל אחד מהמשוררים פעל ברקע תרבותי ובתקופה שונים.

רחל המשוררת נולדה בשנת 1890 ברוסיה למשפחה בעלת רקע אורתודוכסי (סבה היה הרב של קהילת יהודי קייב), ושם למדה והתחנכה. היא עלתה לארץ ב-1909, וכתבה שירה החל מנעוריה ועד מותה בשנת 1931. ניתן לשייך את רחל לזרם של השירה העברית הקלאסית המחודשת וכן למשוררי תקופת התחייה, שכן רבים משיריה עסקו בחוויות העלייה וההתיישבות. נתן זך,

לעומתה, נולד בשנת 1930 בברלין, עבר בגיל צעיר לארץ ישראל ובה התבגר. זך היה מהבולטים ממשוררי חבורת "לקראת", שפעלה בשנות החמישים וקראה להחליף את נאמנותו של המשורר למשקלים ומבנים בנאמנות לחוויה אותה הוא מתאר. שירתו של זך מתאפיינת כאישית יותר, שואפת לדייק את מהות המציאות מבלי לייפות אותה. בעבודותיו כמבקר ספרות הוא ביקר את המשוררים העבריים המוקדמים יותר על הפאתוס הלירי שבשירתם. ניתן לראות ברחל ובנתן זך מייצגים של תקופות והלכי רוח שונים בשירה העברית. גם את רבקה מרים, שנולדה ב-1952 והחלה לכתוב בשנות השישים, ניתן לראות כמייצגת של תקופה מאוחרת יותר של השירה העברית החדשה. לצד הכתיבה, הייתה מרים מראשוני בית מדרש אלול בירושלים, בית מדרש פלורליסטי פתוח ליהדות. היא מייצגת זהות יהודית מודרנית, מובחנת מהזהות הדתית אך שבה למקורות.

מההשוואה בין שלושת המשוררים ניתן לקבל נקודות מבט שונות, הן על השירה והן על הדת ואלוהים. על אף שאעמוד על השוני ביניהם, אדגים את המשותף – כיצד כול אחד מהשלושה קושר בין החוויה הדתית לבין כינון עצמיות באמצעות הכלים הייחודיים שמעמידה השירה.

את מסקנותיי אציג בסיכום.

הפרק הראשון – תיאור החוויה הדתית ומקומה בתהליך כינון העצמיות

במרכז שאלות המחקר עליהן אנסה לענות בעבודה זאת עומד היחס בין האדם לאלוהים. בכדי לרדת לעומק יחסים אלה יש לעמוד ראשית על פשר המושג של "האלוהי", ועל מקומו בחייו של האדם. אפתח דיון זה בהצגת תפישה של החוויה הדתית כערוץ בו האדם חווה את המושא הדתי ובא במגע אתו. תפישה זו תנוסח באמצעות מושגים שטבע ויליאם גיימס בספרו "החוויה הדתית לסוגיה: מחקר בטבע האדם" (גיימס 2010). לאחר שאגדיר ואאפיין את החוויה הדתית אדון בזיקתה לתהליכי כינון עצמיות. את כינון העצמיות אקשר לתהליך "הקונברסיה" שמציג גיימס בספרו, תהליך שמתואר כ"לידה מחדש" עקב חוויה דתית. אעמוד גם על קווי הדמיון בין תיאור החוויה הדתית של גיימס ובין מרחב האלתיאה וחשיפת החוויה כפי שתוארו על ידי היידגר. בעזרת מושגים אלה אנסח את הקשר בין חוויה דתית וכינון עצמיות. קשר זה יעמוד בבסיס ניתוח השירים.

א. תיאור וניתוח החוויה הדתית

א.1. הנחת הבסיס להבנת החוויה הדתית

בהרצאה השנייה בספר "החוויה הדתית לסוגיה: מחקר בטבע האדם" (גיימס 2010) – "הגבלת הנושא" – מגדיר גיימס את המושגים הבסיסיים בשיח על חוויה דתית.

גיימס מבחין תחילה בין "הדת האישית" ובין "הדת המוסדית". הדת המוסדית מתרכזת בפולחן ובחוקי עבודת האל, כפי שמכתיבים מוסדות הדת, ואילו הדת האישית מעמידה במרכז את האדם ואת יחסו לאלוהים ללא ערוצי תיווך. גיימס מתמקד בספרו בדת האישית, וכך אעשה גם אני בחיבור זה. גיימס מגדיר את הדת האישית: "רגשותיו, פעולותיו וחוויותיו של היחיד בבדידותו, במידה שהוא רואה את עצמו כנמצא ביחס אל האלוהי, יהי אשר יהיה הדבר שהוא חושבו לאלוהי" (שם, ע' 22). בציטוט זה יוצר גיימס הבחנה בין הדת כפי שהאדם חושב עליה ובין החוויה הדתית; ייתכן כי קיים קשר הדוק בין השתיים, אך הוא לא הכרחי. אין מניעה לחוות חוויה דתית במסגרת לא דתית, והחוויה הדתית לא פוקדת רק את האדם הדתי או המאמין.

הנחה מקובלת נוספת שמאתגר גיימס בפתח דבריו היא ההנחה כי הרגש הדתי הוא אחיד ושיש להתייחס אליו כאל חטיבה נפשית אחת. גיימס רואה בריבוי ובמגוון חלק אינטגרלי מהחוויה הדתית: "עצם מציאותן של דרכים שונות כל כך בתפיסתה [תפיסת חטיבת הרגש הדתי] יש בה כדי לעורר ספק בדבר, אם אמנם ייתכן כי חטיבה זו [חטיבת הרגש הדתי] היא דבר אחד מיוחד" (שם, ע' 22). גיימס מציע לבחון את הרגש הדתי על סמך מושא הרגש: "האהבה הדתית אינה אלא אמוציית האהבה הטבעית של האדם כשהיא מכוונת למושא דתי" (שם, ע' 22).

מעבר להבחנה זו, גיימס עומד על עוד מספר אפיונים של המושא הדתי ושל החוויה הדתית, אותם אסקור בהמשך. אולם, בדבריו הוא גם מכיר בכך שאין באפיונים אלו מספיק כדי לספק הבחנה נחרצת ובהירה של חוויה כחוויה דתית: "הדברים הם פחות או יותר אלוהיים, מצבי הרוח פחות או יותר דתיים, התגובות פחות או יותר כוללות, אבל הגבולות הריהם תמיד מעורפלים" (שם, ע' 36). את חוסר היכולת לנסח ולהמשיג באופן מדויק את החוויה הדתית ואת המושא הדתי

(המושא שביחס אליו נחוית החויה, כפי שגיימס הגדיר אותו) אקבל כנקודת מוצא לפרשנות האיטית שלי עליהם.

נקודת המוצא לפרשנות שלי היא ההבחנה שיוצר קאנט בין המציאות ובין תפישתנו וידיעתנו את המציאות. קאנט כינה את המציאות לכשעצמה, שאיננה תלוית תודעה, "הדבר-לכשעצמו". מציאות זו, הוא טען, איננה זמינה לאדם ועולם לא נדע אותה. לנו יש גישה לעולם התופעות – מעין תצורת פשרה בין הדבר לבין התודעה שלנו על אילוציה ומגבלותיה – והוא הדבר היחיד שנוכל לדעת ולחקור. אל כל תופעה ניתן להתייחס כאל "מושא ידיעה" (קאנט 2013).

במובן זה קאנט ביטל את המטפיזיקה כמדע שלומד את הדברים לכשעצמם, וראה בפילוסופיה את מדע ההכרה המציב במרכזו את מה שניתן לחקור – התופעות ותפישתן על ידי התודעה. בעבודה זו במקום לבטל את המטפיזיקה, אתייחס אליה כאל אותו מבנה המגדיר את תפישת המציאות של האדם. בתפישת המציאות שלנו אגדיר שני רבדים. הרובד הראשון, שאקרא לו "הרובד החויתי", מתייחס לעולם התופעות כפי שאנו קולטים אותו בעזרת החושים כאוסף של תחושות וחויות. הרובד הגבוה יותר, הוא החוקיות שהתודעה מוצאת בין התופעות החויתיות. חוקיות זו מאפשרת לעבד את התופעות ולהמשיג אותן כחלק ממערכת מאחדת בעלת סדר קוהרנטי. במערכת זו אנו מייחסים לתופעה או למקבץ תופעות שקיים ביניהן קשר סיבתי או מתאמי, לכאורה, "מקור", ואל התופעה מתייחסים כאל ה"מסובב". הניסיון של בני האדם להתאים לחויות מקורות הוא מענה לצורך במהות – אנו בונים מערכת קשרים המבוססת על דמיון או סיבתיות מדומה בכדי להסביר את העולם.

הרובד השני הוא למעשה הניסיון של התודעה ליצור את דמות "הדבר-לכשעצמו" על פי היגיון פנימי. גם העצמיות, העומדת במרכז עבודה זו, מתקיימת למעשה רק כחלק מרובד זה. האדם איננו יכול לחוות את גבולות גופו, את יכולותיו וכישוריו או את תכונות האופי ודפוסי ההתנהגות או המחשבה שלו. את כל אלו הוא מאגד מתוך אוסף חויות, מתוך ניסיון להסביר את המקור לאותן חויות ולהבין את פשרן.

את החויה הדתית אני מגדיר כאן, בזיקה להגדרותיו של גיימס, כחויה שאינה נגזרת מאף אובייקט מהאובייקטים המאכלסים את המטפיזיקה הפנימית שהאדם מכיר ומזהה כשייכת לו. החויה הדתית היא חויה מערערת, בלתי מוסברת, תמוהה לאדם. ברגע החויה הדתית האדם יכונן את המושא האלוהי. המושא האלוהי מוגדר כמקור לאותן חויות שאינן ניתנות ליחוס לאף אובייקט.

מן הראוי לערוך בשלב זה את ההבחנה בין המושא האלוהי ובין "אלוהים" כפי שתופש אותו האדם. קיומו של המושא האלוהי מוגבל לזמן החויה הדתית עצמה, בעוד אלוהים יכול להיות אובייקט בתמונת המציאות המתקיימת בתוך התודעה ככל אובייקט אחר ולהפוך בכך לחלק מחיינו. כך, "אלוהים" יתפוס את מקומו במטפיזיקה שמעצב האדם בעיני רוחו – בהסבר לבריאה או ליכולת לראות ולחוש, או כחלק מתפישת תגמול ועונש. אולם, ברגע החויה הדתית עצמו אין למושא האלוהי קשר לאותו אובייקט יותר מכפי שיש לו קשר למנורה, לרצפה או לכל אובייקט אחר. החויה שנתפשת כחויה דתית לא תוסבר באותו הרגע כביטוי של אותו אובייקט אלוהי, בדיוק כפי שלא תזוהה כביטוי לאף אובייקט אחר הקיים בדימוי המטאפיזי של האדם. יחד עם

זאת, אין לשלול לחלוטין את הקשר שבין החוויה הדתית ותפישת האלוהות של האדם, להפך: כתגובה לחוויה הדתית, במבט לאחור, יכול האדם לשנות את תפישת האלוהות שלו או אף את התפישה המטפיזית כולה כדי לספק הסבר לאותה חוויה. המושא האלוהי בפני עצמו לעולם איננו חלק מהמטפיזיקה. הוא חלק בלתי נפרד ממה שמערער את המטפיזיקה מקיבעונה.

א. 2. סקירה וניתוח של אפיוני החוויה הדתית

התכונה הראשונה המיוחסת למושא האלוהי, כבר מהגדרתו, היא **מיקומו כחיצוני ופנימי לאדם גם יחד**. החוויה הדתית נוצרת כאשר מתערערת המטפיזיקה הפנימית של האדם, כלומר, בעת שהמבנה המגדיר את עצמיותו מתערער. החוויה הדתית מערערת את ליבת העצמיות, מאתגרת את העצמי כפי שהוא מכיר ויודע את עצמו, ובמובן הזה הופכת את האדם זר לעצמו. המושא האלוהי, כפי שנאמר, נתפס כסיבתה ומחוללה של החוויה הדתית. מהבחינה הזו, המושא האלוהי נתפס תמיד כחיצוני לעצמיות. יחד עם זאת, הוא גם לא מיוחס או מזוהה עם אף אובייקט חיצוני לאדם. מבחינה זו, המושא האלוהי לא מומשג כפנימי או כחיצוני לאדם, אלא נחוה כחיצוני ופנימי גם יחד. על כן, הוא מטשטש את גבולות הפנים והחוץ, ממוסס אותם ומתמקם במעין "תחום אפור" חדש, מתוכו יצמח בהמשך העצמי החדש.

תכונה בסיסית נוספת המיוחסת למושא האלוהי היא **הראשוניות** שלו: גיימס מציין ש"האלים מושגים כראשונים לכל מבחינת ההווה והכוח" (גיימס 2010, ע' 26). ראשוניותם של האלים אינה מתייחסת רק לראשוניות ההיסטורית המיוחסת להם במיתולוגיות השונות באופן כמעט גורף: "כדי להגיע אליהן יש לפנות אל מאחורי השטח החיצון של מציאות ולהעמיק עד אותה הרגשה תמוהה התופסת את כל שארית היקום כנוכחות תמיד — בין אם היא נוכחות קרובה ללב ובין אם היא זרה, בין אם איומה ובין אם משעשעת, בין אם ראויה לאהבה ובין אם שנואה — הרגשה שבמידת מה היא מצויה אצל כל אדם" (שם, ע' 26). כלומר, קדמוניות האלים מעוגנת ברובד בלתי נפרד מהחוויה של האדם, שנשאר נוכח גם כאשר שוללים את כל השאר.

השלילה, כמהלך מודע, מתרחשת גם היא בשני הרבדים. בעודכם קוראים עבודה זו ומתרווחים בכיסא, תמיכתו בגבכם, מגע ידכם בבד וקול החריקה שיוצרת המשענת הישנה כשמכבידים עליה מעובדים לאובייקט אחד המצטייר ככיסא עצמו. אם אבקש מכם עכשיו לחזור על התרגיל המחשבתי של שלילת המציאות אתם תתחילו בשלילת הכיסא כ"דבר", ומתוך שלילה זו תשללו את החוויות שנגזרות ממנו לדעתכם — המגע, המראה וקול החריקה. כלומר, בתהליך השלילה אנחנו שוללים רק את התופעות שאנחנו מזוהים עם אובייקט המתקיים בתמונת המציאות שלנו. כאן אפשר למצוא התאמה נוספת שבין ההגדרה שהצעתי ותיאוריו של גיימס: אותה "הרגשה תמוהה התופסת את כל שארית היקום" היא הרגשה שאיננה נגזרת מאף אובייקט מהאובייקטים המתקיימים בתמונת המציאות, כפי שכתבתי. תכונה זו מתקשרת גם לתכונה הראשונה שציניתי — המושא האלוהי נתפס כפנימי וכחיצוני יחד כי הוא מתחת להבחנות אלה, מתחת למטפיזיקה.

איפיון נוסף של המושא האלוהי הוא אחדותו. אחדות זו קשורה לתפיסת קיומו הנצחי של האל, קיום אשר נקשר גם לאמת מוחלטת: "מה שמתייחס אליהם הוא מלה ראשונה ואחרונה מבחינת האמת... דתו של אדם יכולה, אם כן, להזדהות עם העמדה, תהי אשר תהיה, שהוא נוקט כלפי מה שנראה לו כאמת המקורית" (שם, ע' 26-27). תיאור זה שם את הדגש על מוטיב של **אחדות** — זיהוי

האל, כבסיס ההוויה, עם אמת יחידה, מניח את היסודות לאפשרות לקיום שלם. תפישה זו מציבה את החוויה הדתית כערוץ שדרכו ניתן למצוא את ה"אלוהי", ולכונן עצמיות אשר חולקת את שלמותו. גם תכונה זו מתקשרת באופן דומה להגדרה של המושא האלוהי כקודם למטפיזיקה.

גיימס מניח קווי יסוד נוספים בתגובות וברגשות שמעורר המושא האלוהי באדם. כדי לתאר את אופיין המיוחד של התגובות המתעוררות במפגש עם המושא הדתי משתמש גיימס במונח חדש – "חגיגות": "כל עמדה שאנו מכנים אותה דתית, מן ההכרח שיהיה בה משהו חגיגי, רציני ועדין... האלוהי יהיה פירושו בשבילנו רק ריאליות מקורית כזאת, המכריחה את הפרט להגיב בחגיגות ובכובד ראש, ותגובה שאין עמה לא קללות ולא היתולים" (שם, ע' 26). בהמשך מתבהרת המשמעות של המושג: "החגיגות היא דבר שקשה להגדירו הגדרה מופשטת, אבל סימנים אחדים יש בו, שהנם גלויים למדי. מצב רוח חגיגי אינו לעולם דבר מה גלמי או פשוט: הוא כאילו מכיל תמיד במזיגתו שיעור מסוים של ניגוד" (שם, ע' 29). רעיון זה, בניגוד לרעיון הקודם שהצגתי, מדגיש דווקא ריבוי – החוויה הדתית מחייבת "ריבוי פנים" המתבטא ברגשות המנוגדים המתעוררים יחד באדם.

אותו מוטיב של רגשות מנוגדים, שבא לידי ביטוי בחגיגות ובמיקום המושא הדתי כפנימי וחיצוני יחד, בא לידי ביטוי גם בהרצאה השלישית בספר – "ממשותו של הנעלם". בהרצאה זו גיימס מציג מאפיין נוסף של המושא האלוהי **כממשי ונעדר בו בזמן**. הוא כותב: "יש שהרגשת הממשות מתקשרת לאובייקט של אמונתנו קשר חזק כל כך, שכל חיינו מתקטבים, אם אפשר לומר כך בהרגשת מציאותו של הדבר אשר בו אנו מאמינים, בעוד שהדבר עצמו – אם נאמר להגדירו ולתארו – אי אפשר לומר כלל שרוחנו רואהו כנוכח" (שם, ע' 39).

מחד גיסא, הוא מייחס למושא האלוהי ממשות ומתייחס ליכולתו של האדם להרגיש את מציאותו. מאידך, כאשר האדם מנסה להגדיר או לתאר את המושא האלוהי, הוא מגיע למסקנה שבעיני רוחו לא ראה אותו כנוכח מעולם. המתח בין הממשות וההיעדר מבטא את הפער שנוצר בין שני הרבדים בהם אנו תופשים את המציאות: הממשות מתייחסת לחוויה עצמה, בעוד ההיעדר מתייחס להיעדר היכולת לעבד את החוויה כחלק מהמטפיזיקה הפנימית המתקיימת בתודעה, ובה המושא האלוהי נדמה כ"נעלם", מוגדר על פי תבנית היעדרותו.

גיימס ממשיך לתאר את המתח בחוויה הדתית: "משל למה הדבר דומה? כאילו היה מוט ברזל, שאינו לא במגע ולא בראייה ואין לו שום כוח לצייר דברים לעצמו, ניחן בכל זאת במידה גדושה בכישרון פנימי להרגשה מגנטית; וכאילו המגנטים הנעים אנה ואנה בקרבתו ומפעילים בו את המגנטיות באופנים שונים גורמים לו למוט ברזל זה לנקוט מדעת עמדות שונות ולהראות נטיות מסוימות. לעולם לא יהיה מוט ברזל אשר כזה מסוגל לתאר לכם תיאור חיצוני את הגורמים שהייתה להם שליטה כה חזקה עליו לעוררו! ואף על פי כן הלא חוש יחוש בכל נימי ישותו בנוכחותם לגבי חייו" (שם, ע' 39-40). ההפרדה שנעשית כאן בין חושי הראייה והמישור שמזוהים עם היכולת ליצור את תמונת דמותם של המגנטים לבין "הכישרון הפנימי להרגשה מגנטית" ממחיש למעשה את ההפרדה בין שני רבדי הידיעה ותפישת המציאות. האדם משול לאותו מוט ברזל, והמושא האלוהי למגנטים המפעילים עליו את כוחותיהם. האדם חווה את השפעות המושא

הדתי, אך לא מסוגל לראות אותו בעיני רוחו או לדעת את מהותו כחלק מתפישת המציאות המטפיזית שלו.

בסקירה מחדש של החוויה הדתית, ניתן למצוא כי החוויה של רגשות סותרים, או ידיעות סותרות, עומדת במרכז רבים ממאפייניה. סתירות אלו נובעות מנטייתו של האדם לתפוש את המציאות דרך קטגוריזציה בינארית ("אמת" מול "שקר", "ירוק" מול "לא ירוק", "אני" מול "לא אני"), עליה מבוססת המערכת הלוגית שבבסיס החשיבה של האדם, וביסודה עיקרון הסתירה. תמונת המציאות שיוצר האדם ותפישתו המטפיזית מבוססות גם הן על אותן נטייה להבחנה דיכוטומית ומערכת לוגית. הן שעומדות בבסיס החלוקה ל"פנים" המזוהה עם העצמי אל מול ה"חוץ" המזוהה עם המציאות החיצונית לאדם, ומהן נובעת הסתירה שבחויית עצב ושמחה יחד.

ניתן לראות בבסיס המשותף של סתירות אלו מאפיין נוסף לחוויה הדתית, מאפיין שמקבל משמעות רבה לאור ההגדרה שהצעת. האדם חווה חוויה דתית כתוצאה מאי-התאמה בין חוייתו את עולם התופעות ובין המטפיזיקה שפיתח בניסיון לעבד את אותן תופעות ולהבין את המציאות. כתוצאה מכך, מבטל האדם באופן רגעי את התפישה המטפיזית ותמונת המציאות שלו, ויחד איתן שולל גם את הקטגוריות הבינאריות ואת ההיגיון שפועל במערכת המטפיזית בדמותו של עיקרון הסתירה. כך מתאפשר הן קיומם של רגשות מנוגדים זה לצד זה, והן טשטוש הגבול שבין הפנים והחוץ.

אפיון נוסף של תגובת האדם אל מול המושא הדתי היא **התמסרות מוחלטת מתוך אהבה וביטול עצמי**, המביאה לאושר וסיפוק. גיימס עומד על תפקידה המרכזי של חוויה זו כחלק מהבנת החוויה הדתית מכיוון שהיא מאפיינת את החוויה הדתית בלבד: "ישנו מצב רוח, והוא ידוע רק לאנשים דתיים ולא לאחרים, בו הרצון לקיום עצמנו ולהעמדה על שלנו מסר את מקומו לנכונות להיאלם דום ולהיות כאפס במערבל תהומותיו של האלוהים והמון גליו. במצב רוח זה, הדבר שמפניו יגורנו יותר מכל נעשה לנו לנווה בטחון" (שם, ע' 35); "היו קדושים שניזונו ממש מהיסוד השלילי — מהשפלת עצמם וממחסור, ומהמחשבה על ייסורים ומוות — ונפשם נעשתה מופלגת באושר בה במידה שמצבם הגשמי נעשה יותר מצב ללא נשוא. שום רגש אחר מלבד הרגש הדתי אין בכוחו להביא אדם למעמד מיוחד זה" (שם, ע' 34).

גם את אפיון זה ניתן להבין כביטוי של ביטול תפישתו המטפיזית של האדם. כחלק מביטול המטפיזיקה יש לבטל גם את העצמי, כפי שהמשגנו אותו בתודעתנו. עיקרון זה, יחד עם העיקרון של ביטול מבנה פנים-חוץ, ינחה אותי בהבנת החוויה הדתית ככלי לכינון עצמיות.

ב. כינון עצמיות דרך החוויה הדתית

ב. 1. לידה שנייה: תהליך כינון עצמיות

גיימס מקשר את החוויה הדתית לכינון עצמיות באמצעות מושג הקונברסיה. הקונברסיה היא "לידה מחדש" אשר מכוננת אחדות ואחידות בעצמיותו של האדם. גיימס מתאר אנשים בעלי "עצמי חלוק". אדם עם "עצמי חלוק" הינו אדם שתפישת המציאות שלו אינה תואמת את חווייתו. חוייתו את עצמו לא תואמת את הדימוי העצמי שלו המעוגן בתפישתו המטפיזית, ולכן הוא חווה את עצמו כבעל "עצמיים שונים". חויית הקונברסיה היא חוויה דתית אשר מערערת

את המבנה המפוצל ומביאה להאחדתו. סיום התהליך מזוהה עם "העצמי המאוחד", אדם שתפישתו את המציאות תואמת את חוויותיו. גיימס מזהה את האחדות שבתפישתו של העצמי המאוחד עם תפישת מהות העולם כטובה, ואת הניגודים שבתפישתו של העצמי החלוק עם אדם שחווה גם רוע לא מוסבר בחייו.

מכאן ואילך אתייחס לתיאורו של גיימס את תהליך ההתחדשות של העצמיות הכולל אימוץ אמונה דתית או תפישה מוסרית. לתהליך זה אתייחס כאל דוגמה פרטית לתהליך איחוד העצמיות, ובעזרת דבריו של גיימס אנסה לנתח את מקומה של החוויה הדתית בכל תהליך כינון עצמיות.

את "הלידה השנייה" מתאר גיימס בדברים אלו: "משהגיעה האכזבה למדרגה כזאת, שוב אין מקום *restitutio ad integrum* [חזרה למצב קודם] אלא לעתים רחוקות. כבר טעם האיש מפרי העץ, והאושר שבגן עדן לא ישוב אליו לעולם. האושר שיבוא... יהיה לא העדר פשוט של ידיעת הרע, אלא משהו מורכב הרבה יותר: מכיל הוא אז את הרע הטבעי כאחד מיסודותיו, אלא שהרע הטבעי הזה שוב אינו נראה כאבן נגף כזאת ובאימה, כיון שהוא מופיע מעתה מובלע בתוך הטוב שלמעלה מהטבע. הרי זה תהליך של גאולה, ולא חזרה גרידא אל הבריאות הטבעית, והאיש הסובל, אם נגאל — הרי נגאל על ידי דבר שנראה לו כלידה שנייה, כחויית הכרחית ממין יותר עמוק מכל אשר נודע לו עד כה" (שם, ע' 103).

המצב ההתחלתי בתהליך המתואר כאן הוא כאב ואכזבה – בניגוד לאדם "בריא הנפש" שחי בעולם שכולו טוב מוחלט, האדם בו עוסק קטע זה מודע לרוע, לסתירות בין תפישתו את המציאות ובין חווייתו אותה. אולם, הוא בכל זאת מצליח לחזור למצב של אושר. אותו רע הופך כעת לחלק מהאושר, מתוך הבנתו כחלק מסדר טוב עליון. כלומר, השינוי לא נעשה בחוויה – בדברים עצמם – אלא בהבנתם כחלק מהמטפיזיקה הפנימית שיוצר האדם, ובמסגרתה ממשיג את חווייתו ומעניק משמעות למושגים "טוב" ו"רע". שינוי תפישת המציאות של האדם מיישב את הסתירות שתיארנו וכך מחזיר אותו למצב של הוויה מאוחדת, של "בריאות נפש". כחלק משינוי תפישת המציאות משתנה נקודת המבט, וכמוה משתנה גם תפישת העצמיות עצמה, ועל כן שינוי זה יכול להיתפש כ"לידה שנייה" המאחדת את העצמיות המחולקת.

גיימס ממשיג את תודעת האדם כ"שדה כוח", שבכל רגע נתון מעמיד במרכזו מטרה שונה ומערכת אידאות הכפופה לה. את ה"קונברסיה" – תהליך הפיכת הלב שאנתח כתהליך כינון עצמיות – מגדיר גיימס כהצבה של מטרה ומערכת אידאות חדשות במוקד התודעה של האדם: "אם המטרה האחת נעשית יציבה כל כך שהיא דוחה מפניה בהחלט את כל שאר המטרות, העלולות להתחרות בה על חיי אדם, הרינו נוטים לציין תופעה זו כשינוי צורה" (שם, ע' 128), "ויש שמוקד ההתרגשות והחום, נקודת הראייה, שממנה נקבעת המטרה, קונה לה אחיזה קבועה בתוך מערכת מסוימת; ובמקרה זה, אם התמורה היא דתית, הרינו קוראים אותה קונברסיה, ביחוד אם היא באה מתוך משבר או לפתע פתאום" (שם, ע' 129). כל מטרה כזו משרה על תפישת העולם של האדם מטפיזיקה חדשה, שכן היא מגדירה מחדש את מהות האובייקטים על פי מערכת האידאות שעליה היא מתבססת. על ההשלכות של תמורות אלה על העצמיות של האדם כותב גיימס: "אבל 'כאן' יכול להיפך ולהיעשות 'שם', תחת 'שם' יכול לבוא 'כאן', ומה שהיה 'שלי'

יכול למסור את מקומו למה שהיה 'לא שלי" (שם, ע' 129). כלומר, הגבולות שהאדם מציב בין הפנים והחוץ משתנים, וכך גם התכונות שהוא מזהה כשייכות לו.

ב. 2. החוויה הדתית כנקודת מפנה בכינון העצמיות

מתוך אפיונו של גיימס הגעתי לכך שתהליך איחוד העצמיות דורש את פירוקה של המטפיזיקה הישנה בה החזיק האדם, ועזיבה של המערכת הלוגית עליה היא מבוססת. בחוויה הדתית עומד האדם מול הסתירות שבין תפישתו את המציאות וחוייתו אותה, במלוא עוצמתו. במעמד של החוויה הדתית, הוא למעשה מרפה מתפישת המציאות בה אחז ומהמערכת הלוגית שבבסיסה, וכך נפתח צוהר לכינון מטפיזיקה חדשה ובתוכה כינון עצמיות.

זכור, בדיון על החוויה הדתית הגדרתי את המושא האלוהי כמקור שמכונן האדם על מנת שניתן יהיה לייחס אליו את אותן התופעות שלא ניתנות לייחוס לאף אובייקט במטפיזיקה שלו. בנקודה זו חשוב לחזור ולהדגיש כי המושא האלוהי, מטבעו, אינו חלק מהמטפיזיקה של האדם – הוא מתקיים רק כאשר זו נכשלת בהסברת החוויות. אם את האובייקטים במטפיזיקה בפנימיות של האדם ניתן לראות כתשובות, את המושא האלוהי יש לראות כהמשגה של שאלה, תוך הכרה בהיעדר תשובה. לכן, המושא האלוהי לא עונה על הצורך לעבד את אותה חוויה ולהסביר אותה – כדי להסביר את אותה חוויה יש לערוך שינוי כלשהו במטפיזיקה הקיימת.

בדבריו על "לידה שנייה" מתייחס גיימס לנקודת מפנה כחלק מהתהליך: "זוהי הגאולה על ידי התייחסות עצמית, המיתה לשם הלידה האמתית... מן ההכרח לעבור תחילה, כרגיל, על נקודת משבר, לעבור מפנה פנימי. משהו צריך להיחרס, קשיות טבעית להתפרק ולהימוס" (שם, ע' 74). אותה "קשיות טבעית", כפי שאני רואה אותה, מתייחסת למטפיזיקה הקודמת בה החזיק האדם, עליה מוכרח האדם לוותר על מנת לגבש תפישת מציאות חדשה. יתרה מכך, בכדי לעשות את המעבר בין התפישות המטפיזיות השונות עליו לוותר על המערכת הלוגית שמונעת ממנו להאמין בסתירות, שכן כדי ליישב אותן בתפישת מטפיזית חדשה עליו להכיר בהן תחילה בפני עצמו.

גם בדבריו על קונברסיה גיימס מתייחס לנקודת מפנה כמניע לקריסה של תפישת המציאות של האדם, שהיא שלב הכרחי בדרך לבנייה מחודשת: "יש שמערכת רוח מתרועעת או מתרופפת, ממש כבניין זה, על ידי התמורות שבין הדבקים, ואף על פי כן היא מוסיפה לעמוד בעינה במשך זמן מה, מתוך הרגל סתם. ברם, די בראייה חדשה אחת, בזעזוע פתע שברגש, או במאורע אחר שיש בו כדי לחשוף את השינוי האורגאני – ומיד יתמוטט כל הבניין ויקרוס תחתיו! ואז ישקע מרכז הכובד אל תוך עמדה קבועה יותר, משום שהאידיאות החדשות שהגיעו אל המרכז עם המידור החדש, כאילו נכלאו מעתה שם והמבנה החדש זוכה ליציבות" (שם, ע' 130).

לצד שינוי נקודת המבט, מונה גיימס את החוויה הדתית כמניע נוסף לאותו תהליך התחדשות: "ייתכן שיהא נובע מתוך חידוש שבהסתכלות השכל וייתכן שיהא נובע מתוך חוויות כאלה, שבדברינו הבאים נצטרך לציין כימיסטיות" (שם, ע' 116). לדעתי, אין להפריד בין שני גורמים אלה – חידוש תפישת המציאות מתאפשר מתוך החוויה הדתית, והיא אותו מאורע שחושף את השינוי האורגני.

כדי להבין את תפקיד החוויה הדתית כחלק מכינון העצמיות, יש להיזכר בביטול העצמי כאחד מהמוטיבים אליהם התייחסנו בניתוח החוויה הדתית. תיאורו של גיימס את נקודות מפנה אלה כנקודות של הכנעה מתיישב עם הביטול העצמי שבחוויה הדתית.

גיימס מבחין, לכאורה, בין שתי דרכים להגיע לקונברסיה: "יש אפוא שתי דרכים, שבהן אפשר להשיג תוצאות מחשביות: דרך ההכרה והרצון ודרך שלא מרצון ושלא מדעת... ומתוך כך יש לפנינו שני טיפוסים, שסטארבוק מכנה אותם: 'טיפוס הרצייה' ו'טיפוס ההכנעה'" (שם, ע' 136). אולם, הוא מסתייג מהבחנה דיכוטומית זו: "אף על פי כן ישנן כאן תמיד נקודות משבר, שבהן כמו תואץ הרבה תנועת ההתקדמות" (שם, ע' 136), "ישנם שלבי ביניים של הכנעה חלקית; וכמעט בכל המקרים, לאחר שהרצון עשה ככל יכולתו, כדי להביא את האדם עד סוף האחדות הגמורה שאליה הוא שואף, נראים הדברים שאת הצעד האחרון ממש יש להניח לכוחות אחרים: צעד זה מוכרח להיעשות בלי עזרתה של פעילות הרצון. לשון אחר, ההכנעה נעשית אם כן הכרחית" (שם, ע' 137). כלומר, ניתן לזהות שינוי בעצמי שמונע מתוך האדם עצמו, וכנגד שינוי בעצמי שמונע דווקא מתוך כניעה או פסיביות – אך בשתי הדרכים מוכרח האדם לחוות גם רגעים של ביטול עצמי.

על המשמעות של הביטול העצמי כותב גיימס: "נראה כי סטארבוק נוגע בשרשי העניין, באמרו כי כל זמן שאדם מפעיל את רצונו האישי הרי עודנו חי באותו תחום, שבו האני הבלתי מושלם הוא המודגש ביותר" (שם, ע' 138). הוא מוסיף על כך מתוך דבריו של ד"ר סטארבוק: "מעשה-הווייתו פירושו – להתמסר לחיים החדשים ולעשותם למרכזה של אישיות חדשה ולהפוך לחוויה פנימית את האמת שבהם, שעד עתה נצטיירה רק בדרך אובייקטיבית" (שם, ע' 138). כלומר, **הביטול העצמי הוא צעד הכרחי כחלק מכינון עצמי חדש**. כל עוד מודע האדם לקיומו כנפרד מהעולם (מודעות המתבטאת בקטע זה בהפעלת הרצון האישי), הוא נאחז באותה עצמיות ובאותה תפיסת מציאות ומסרב להרפות מהן. יתרה מכך – אין לו את היכולת לפרק אותן בכוחות עצמו, אלא על ידי חוויה חיצונית. העצמיות היא כחומה החוצצת בין הפנים והחוץ, וכדי לאמץ את אותו "עצמי חדש" – שנתפש עד כה כחיצוני (אובייקטיבי) – כאמת פנימית וחלק מהעצמי, יש לשבור אותה.

ב.3. בין כינון העצמיות דרך החוויה הדתית ובין ההוויה ומרחב האלתיאה

כהמשך לפרשנות החוויה הדתית כחוויה של שבירת המטפיזיקה והרכבתה מחדש, אבקש כעת לחקור את הקשר שתיאר היידגר בין פירוק תפישה מטפיזית וחשיפת אמת ועצמיות אותנטית. אשתמש במושגים שתבע כדי לנסות להעמיק את ההסבר לחוויית כינון העצמיות כפי שזו נחוות במסגרת החוויה הדתית.

היידגר תופש את האמת כאירוע אשר נתון בתנועה, אירוע שבמסגרתו מתאפשר להוויה לחשוף את עצמה – כאשר מושג "ההוויה" מתייחס במשנתו של היידגר למהות האותנטית של הדבר, שלהשגתה יש לשאוף ולחתור (Heidegger 1996). מוטיב התנועה הוא הכרחי עבור חשיפת ההוויה, שכן ישות יכולה להתגלות רק במהלך תנועה של יציאה מהסוואה ולפני המשך התקדמותה הלאה. את מושג ההוויה ניתן לקשור עם מושג העצמיות, שכן גם ביסודו עומד החיפוש אחר מהותו האותנטית של העצמי. מרחב האלתיאה (המושג היווני הקדום לאמת),

המרחב שנפרש ברגע בו נחשפת ההוויה, הוא גם הערוץ שדרכו יכול האדם להגיע אל עצמיותו: "הנוכחות במובנה הראשוני כ'אלתיאה' היא אירוע של גילוי והסתרה, אירוע ההופעה של הנוכח, שבהופעתו מביא את עצמו אל עצמיותו" (מתוך "חלום הטוהר", פימנטל, ע'56).

בנקודה זו אערוך הבחנה בין שתי משמעויות שונות שמקבל מושג "העצמיות": בחלק הראשון של עבודתי התייחסתי לעצמיות כאל תפישת העצמי המעוגנת בתפישה המטפיזית של האדם, ואילו בדבריו של היידגר העצמיות לא מבטאת תפישה או דימוי, אלא אופנת – ההוויה האותנטית לא תלויה באופן שבו האדם תופש את עצמו, בשונה מהעצמיות כפי שאני הגדרתי אותה. בעבודה זו אינני מבקש לדון בעצמיות באופן מהותי, כלומר לענות על השאלה מה היא העצמיות האמתית של האדם – תפישתו את עצמו או החוויה האותנטית שלו את עצמו כפי שהיא נחשפת לעתים. אני דן בתיאור החוויה עצמה, ולכן לצורך העניין אתייחס לתפישת האדם את עצמו כעצמיות. את מושג "העצמיות" שמזהה היידגר עם התגלות ההוויה אזהה עם החוויה הדתית וחווית כינון העצמיות, ואעמוד על המאפיינים הדומים שלהם. עם זאת, העובדה כי היידגר מתייחס לחוויה זו כחווית העצמי האותנטי נותנת תוקף למשקל שאני מעניק לחווית כינון העצמיות בעבודה זו.

כמרחב של כינון עצמיות, ניתן להשוות את מרחב האלתיאה של היידגר לאירוע החוויה הדתית כפי שתיארתי אותו בהתבסס על דברי גיימס. בבסיסה של השוואה זו עומד מוטיב התנועה, הרגעיות. בחוויה הדתית נוטש האדם תפישה מטפיזית אחת ומכוון אחרת. כדי להבין את פשר התנועה בתיאור מרחב האלתיאה ואת הדמיון האפשרי בין השתיים יש להתעמק "בהסוואה" ממנה יוצאת ואליה חוזרת ההוויה. מביקורתו של היידגר על אפלטון ואריסטו עולה כי מקורה של אותה הסוואה בניסיונו של האדם לכפות על העולם תפישה מטפיזית. על פי אריסטו ואפלטון האמת מזוהה עם נצחיות, ומטרתו הנשגבת של האדם להבין את אותם חוקים נצחיים אליהם כפוף האדם. תפישתו של היידגר מנוגדת לתפישתם: הוא רואה בכל קיבוע של הנוכח את הפיכתו למגונה, שקרי, לא אותנטי. בהתייחסו לקיבוע הנוכח, מתייחס היידגר לניסיון לזהות את מהותם של הדברים כמהות סטטית כחלק מתפישה מטפיזית של העולם. אם כן, גם החוויה הדתית וגם מרחב האלתיאה נחשפים בפני האדם כאשר תפישה מטפיזית אחת נשברת, ואילו זו העוקבת לה טרם כוננה.

נקודת דמיון נוספת בין החוויה הדתית ומרחב האלתיאה היא מקומו של האדם כחלק מהחוויה – החוויה מתוארת מצד אחד כפנימית, ומנגד כיחסים בין האדם ובין קיום חיצוני לו. למרחב האלתיאה אין קיום במנותק מהאדם, כאילו האדם הוא צופה חיצוני לו. מרחב האלתיאה הוא מרחב ההתכוונות האנושית, המקום שבו האדם והוויה מובאים לעצמיותם בהיותם פונים זה אל זה (פימנטל, 74-78). כלומר, כפי שהחוויה הדתית הייתה כרוכה במושא האלוהי, היחשפותה של ההוויה הכרחית לחוויית מרחב האלתיאה. עם זאת, מרחב האלתיאה גם אינו חיצוני לאדם, והאדם צריך לצאת מנקודת המבט הרגילה שלו על העולם, כ"צופה חיצוני", ולאמץ נקודת מבט חדשה כחלק מאותו מרחב. ניתן לראות בכך דרישה להדדיות – בכדי להפסיק לראות בדבר מה את עצמו ולהיחשף להוויה שלו, האדם מוכרח להפסיק לראות בו אובייקט. המבט במובנו המקורי כלל איננו שייך לאדם, אלא להוויה, להפצעה ולהזדהרות במרחב האלתיאה (Heidegger 1992). בזירת המבטים של מרחב האלתיאה על האדם הפוגש להיות נכון לפגוש את ההוויה, כלומר עליו להציע את מבטו כאתר חשיפה של מהות המפגש (שם). בכך בא לידי ביטוי טשטוש גבולות העצמי

והעולם, הפנים והחוץ, כפי שהוא בא לידי ביטוי כמאפיין מרכזי גם בחוויה הדתית. מתיאור זה של מרחב האלתיאה כיחסים בין האדם וההוויה ניתן להקביל את ההוויה למושא האלוהי.

עם זאת, ניתן להצביע גם על הבדלים בין תיאור החוויה הדתית ותיאור מרחב האלתיאה. ראשית, בעוד המושא האלוהי נחוה כמתאפיין בנצחיות שלו ומתואר כראשוני וכקודם להוויה, היידגר מגנה את הנצחיות והניסיון לקבע את הנוכח. מבחינתו ניתן לחוות את האמת והוויה רק כרגעיות. אולם, גם כאן נגלה כי ייתכן והבעייתיות נובעת רק מהזווית המהותית של הדיון, ולא בתיאור החוויות עצמן. הנצחיות, כחוויה של האדם שחיו זמניים וידיעתו מוגבלת, אינה אלא בגדר תחושה סובייקטיבית. על כן יש לנסות ולהבהיר את ההבדלים בין מושג הנצחיות בדבריו של גיימס ובין מושג הנצחיות בדבריו של היידגר. הנצחיות של היידגר מתאפיין בסטאטיות – הוא ניסיון לקבע את ההווה. לעומתו, הנצחיות של גיימס מבליח לרגעים יחד עם המושא האלוהי, ובכל פעם משנה את תצורתו. אין עוגן לאותה "נצחיות" מלבד הרגש הסובייקטיבי של האדם. אם כן, נראה שההבדל הוא לא בתיאור החוויות, אלא בעיבודן.

מלבד זאת, קיים גם הבדל מהותי יותר בין תיאור החוויה הדתית של גיימס לתיאור מרחב האלתיאה של היידגר. בספר "החוויה הדתית לסוגיה" מתמקד גיימס בחוויה הדתית כאמצעי, ככלי לשינוי המיחול, לקונברסיה אותה הוא מתאר כהפיכת לב האדם. הסיבה לעיסוק בחוויה הדתית היא השאיפה להבין את אופי השינוי שמתחולל באדם. לעומתו, היידגר רואה את המעבר כתכלית, כגישה היחידה של האדם למהות: "היידגר מבקר את אפלטון שזיהה את היש האמיתי עם הוויה וראה בהתהוות (כתהליך) את ה'לא יש' או את היש הקלוש" (ע' 25). כלומר, ע"פ היידגר דווקא ההוויה הנחשפת בתנועה – בכינון העצמיות – היא האותנטית. הדגש הוא על התנועה, ולא על נקודת המוצא או היעד – אותם הוא רואה כהסוואות שקריות בחסות המטפיזיקה. ההוויה שנחשפת בתנועה היא זו שצריכה להיות מושא המחקר של האדם. רק בה ניתן למצוא מענה לצורך של האדם באמת, סיפוק לכמיהה שלו לדעת את עצמו. את התפישה הזו אאמץ בעבודת המחקר שלי, ובניתוח השירים אתמקד בכינון עצמיות כפי שהיא באה לידי ביטוי ברגע החוויה הדתית עצמו, נחשפת כחלק מתנועתה מתפישת עצמי מודעת אחת לאחרת.

ב.4. ההתמקדות בחוויה הדתית

במסגרת החוויה הדתית שחוה האדם כחלק מתהליך כינון העצמיות הוא מבטל את העצמיות עמה הזדהה וכך מסוגל לחוות לראשונה עצמיות חדשה, אחרת, בגוף ראשון. אולם, כשבלב ביניים בין הדקונסטרוקציה של תפישת המציאות בה החזיק וכינונה של אחת חדשה מתמסר האדם לחוויית ההווה שלו תוך וויתור על מבנה של פנים-חוץ. באותו הרגע הוא אינו חווה את עצמו כנפרד מהעולם, אך גם לא כחלק ממנו, וחוויות היסוד של העצמי החדש לא יזוהו עם אף אובייקט בתפישת המציאות של האדם. על כן, כפי שתיארתי מוקדם יותר, הוא מכונן את המקור לחוויות אלה כמושא אלוהי. היחס למושא האלוהי, אם כן, הוא הבסיס להזדהות עם העצמיות החדשה.

בביטול העצמיות מבטל האדם את אותו עצמי-מודע המקושר למטפיזיקה הפנימית שלו ומזוהה עמה, אך הוא עדיין משמר במלואה את פרספקטיבת גוף ראשון יחיד המאפשרת לו את זיהוי חוויותיו ורגשותיו. אותה פרספקטיבה מאפשרת למשורר לכתוב על חוויותיו, להתחקות אחריהן או לנסות לברוא אותן מחדש בין השורות. באותו רגע חולף מאבד האדם גם את תפישת הזמן

שלו: הוא לא יבקש לעסוק עוד בעבר או בעתיד, בעצמיות שקדמה לחוויה הדתית, או בעצמיות שתחליף אותה. גבולות החוויה שלו הם גבולות ההווה, אך הם רחבים יותר משהיו אי פעם – מאפשרים לו לחוות את העולם באופן שאי אפשר לחוות באף דרך אחרת.

ג. סיכום

בפרק זה הצבתי את הבסיס לניתוח תוכן השירים והבנת החוויה הדתית כחלק מתהליך כינון עצמיות.

בעזרת מושגים שתבע קאנט ערכתי הבחנה בנוגע לתפישתו של האדם את העולם. הבחנתי בין המציאות לבין חוויותיו של האדם את העולם וניסיונותיו לסדר אותן כחלק מתפישת מציאות מטפיזית פנימית. האדם מנסה לזהות קשרים של דמיון או סיבתיות מדומה בין החוויות, ובעזרתם מתאים לכל חוויה מקור (אובייקט בתפישת המציאות), יוצר קשרים בין המקורות ומנסה לכונן תפישת עולם שתסביר את מהות ופשר החוויות. כחלק מאותה תפישת מציאות מכונן האדם גם את העצמיות שלו.

השתמשתי בהבחנה זו כדי להסביר את החוויה הדתית. ראיתי את נקודת המוצא של החוויה הדתית כרגע בו חווה האדם חוויה ולא מצליח לזהות אף אובייקט בתפישת המציאות שלו כמקור החוויה. ברגע זה, טענתי, מכונן האדם את המושא הדתי או האלוהי כמקור לחוויה זו. הגדרה זו מתיישבת עם המשגת המושא האלוהי כחלק ראשוני, קדום ונצחי מהחוויה. בנוסף, טענתי כי במסגרת החוויה הדתית מוותר האדם על התפישת המטפיזית שלו ועל עיקרון הסתירה שעומד בבסיסה. בעזרת וויתור זה הסברתי מספר ממאפייני החוויה הדתית שמתאר גיימס: "החגיגות" שמתבטאת בחוויית רגשות מנוגדים זה עם זה, ביטול העצמי אל מול האל והקושי לזהות את החוויה הדתית כחוויה חיצונית או פנימית.

תהליך כינון העצמיות מחייב להרפות מהמטפיזיקה שבה החזיק האדם ושחרור מעקרון הסתירה, כדי לאפשר אימוץ תפישת עצמי חדשה. יתר על כן, מדבריו של גיימס הגעתי לכך שתהליך איחוד העצמי כולל רגעי כניעה וביטול עצמי. כל עוד מודע האדם לעצמו ולקיומו כנפרד מהעולם הוא ממשיך להחזיק באותה תפישת עצמי, שכן רק בעזרתה הוא יכול לחשוב אודות עצמו. על כן, הביטול העצמי הכרחי כדי לפרוץ את ההפרדה בין פנים וחוץ, ולאמץ תכונות או חוויות שנתפשו כחיצוניות לאדם כחלק מהעצמיות החדשה שלו.

החוויה הדתית מאפשרת, כפי שהסברתי, את פירוק תפישת המציאות ואת הביטול העצמי ובכך פותחת צוהר לכינון מחודש של העצמיות. החוויה הדתית מגדירה את המושא האלוהי, ואין לו קיום במנותק ממנה. אי אפשר לראותו כחלק מהמטפיזיקה הפנימית: את האובייקטים במטפיזיקה בפנימית של האדם ניתן לראות כתשובות, אך את המושא האלוהי יש לראות כהמשגה של שאלה ללא תשובה. על כן, אותן חוויות לא מזוהות ייחוסו תחילה למושא אלוהי, ועם כינונה של מטפיזיקה חדשה ייחוסו לאובייקט אחר.

בהמשך הצגתי שני מושגים מרכזיים בהגותו של היידגר – מרחב האלתיאה והחוויה. על פי היידגר, מרחב האלתיאה (מרחב האמת) נפרש כאשר עצם מסוים חושף בפני האדם את החוויה – מהותו האותנטית. עמדתי על הדמיון בין מרחב האלתיאה ובין החוויה הדתית. מרחב האלתיאה

נפרש כאשר החוויה נחשפת בתנועתה בין הסוואה להסוואה – בין תפישה מטפיזית אחת לאחרת. לכן, מרחב האלתיאה נפרש למעשה בין פירוקה של תפישה מטפיזית אחת לבין כינונה של אחרת, כמו החוויה הדתית. כמוה, גם הוא מתאפיין ברגעיות ובתנועה. בנוסף, מוטיב הטשטוש של גבולות העצמי והעולם בא לידי ביטוי בכך שהאדם משנה את מבטו על העולם מזה של צופה חיצוני על העולם לזירת מפגש, אתר לחשיפת החוויה. אימצתי את נקודת מבטו של היידגר, המבקשת להתמקד ברגע התנועה, ברגע כינון העצמיות, ולא בתפישת העצמיות שקדמה לו או שהחליפה אותה.

מכלול התיאורים והאפיונים שהצגתי בפרק זה, בהתייחס לחוויה הדתית ולמרחב האלתיאה, הוביל אותי לגיבוש תפישה מובחנת אודות החוויה הדתית וכינון העצמיות. רגע החוויה הדתית פורש מרחב של חוויות שאינן ניתנות לייחוס או הסבר באמצעות המטפיזיקה שקדמה להן. בפרט, אותן חוויות לא נתפשות כחלק מהעצמי של האדם, אך גם לא נתפשות כחיצוניות לו. כפי שכתבתי, האדם מתייחס למקור של אותן חוויות כאל "המושא האלוהי". לכן, בניתוח השירים אתייחס למושא האלוהי כייצוג המקור של הוויה חומקת, המתגלה מבעד לסדקים הנפערים במטפיזיקה עד פירוק מוחלט. בניתוח שלי אבקש לחקור את כינון העצמיות כחויית עצמי שאינה כפופה למבנים מחשבתיים של פנים וחץ ושל זמן – חוויה שמתפוגגת עם אימוצה של עצמיות חדשה.

הפרק השני – על שירה ופירוק המטפיזיקה

בפרק זה אנסה לתאר את השיח השירי כשיח המאפשר לחקות את דפוסי פירוק וכינון המשמעות והעצמיות המאפיינים את החוויה הדתית. לשם כך אראה את הדמיון בין התהליכים המאפיינים את החוויה הדתית, כגון שבירת המטפיזיקה הפנימית של האדם, ובין מבנים שפתיים מעצבי משמעות המאפיינים את השירה, כמו מטאפורה ואילוזיות מקראיות. אדגים את האופן שבו התוכן, תיאור החוויה הדתית האישית, משתקף ברמה המופשטת של הצורה השירית.

אשתמש במושגים שהניח דרידה כדי להסביר את שבירת המטפיזיקה באמצעות הגדרה מחודשת של יחסי שפה-עולם, מסמן-מסומן. אדגים בעזרתם כיצד אפקט זה מתעצם בשימוש במטאפורות, דימויים ואילוזיות מקראיות, תוך השוואה בין דפוסי כינון המשמעות של השפה ודפוסי כינון העצמיות של החוויה הדתית. לאחר מכן, אחקור את מקומו של התחביר כחלק משיח נתון, ואנסה להסביר את התחביר בשיח השירי כתחביר שמאפשר תיאור של שבירת מטפיזיקה וכך גם חוויה דתית.

א. אמצעים אומנותיים וכינון משמעות בשירה

א.1. דפוסי כינון משמעות בשפה

על פי תפישת המפנה הלשוני של ויטגנשטיין, עליה התבססו גם היידגר ודרידה, כל משמעות נבראת על ידי השפה ומתקיימת במסגרתה. תפישה זו היא נקודת מוצא לחיפוש הדמיון בין יכולתו של המשורר לכוון משמעות בשיר ובין כינון העצמיות בחוויה הדתית. כאשר המשורר מכוון את עצמיותו בכתיבה, הוא מכוון אותה כמסמן – הוא מעצב מתוך השיר משמעות חדשה למילה "אני", או לכל מילה אחרת המכילה בתוכה גוף ראשון.

דרידה מתאר את תהליך יצירת המשמעות באמצעות תיאור היחס בין סדר המסמן וסדר המסומן. על פי דרידה, המסמן מתווסף על הנוכחות עצמה (המסומן), אך המסמן לא רק נוסף על הנוכחות, אלא גם מחליף אותה. יחסים אלה בין המסמן והמסומן מתקיימים זה לצד זה, ועל כן נוכחות המסומן אובדת ולא אובדת בו בזמן. היא נוכחת במסמן כ"עקבה", כאשר העקבה מגלמת את נוכחות המסומן במסמן, אך גם את היעדרו (דרידה 2015).

הדינמיקה של עיצוב המשמעות בין מסמן ומסומן מבטאת את עקרון הטשטוש בין פנים וחץ שמאפיין גם את כינון העצמיות בחוויה הדתית. המסומן – כחוף – נוכח תמיד במסמן, במשמעות שלו. ומנגד, אין למסומן קיום ללא המסמן לאחר שזה החליף אותו.

א.2. מבט מחודש על אמצעים אומנותיים

שניים מהאמצעים האומנותיים המרכזיים ביותר בשירה, המטאפורה והדימוי, מדגימים את אותו מהלך שמתאר דרידה ככינון משמעות דרך השפה. בעזרת המטאפורה מבקש המשורר ליצור חפיפה בין שני מסמנים, אך גם להבחין ביניהם. לדוגמה, בשיר "בראשית ברא אלוהים" מאת רבקה מרים – אליו אתייחס בהמשך עבודתי – היא כותבת "שהאיש הוא תפילה והוא חוט". לכאורה, מבקשת מרים לזהות את האיש כתפילה וכחוט. האיש, התפילה והחוט הופכים לאחד. אולם, השימוש הלשוני במטאפורה הוא חידוש – המשוררת מבקשת לייחס לאדם תכונות שאינן

מיוחסות לו בדרך כלל, אלא מזוהות עם חוט ותפילה. היא מאירה את ההבדל ביניהם דרך התייחסות לתכונות המובחנות של כל אחד, אך מבקשת לחשוף את הדמיון בין האדם לבנים כפי שהוא נחשף ברגע מסוים.

המטאפורה מגדירה את האיש כמסמן חדש עבור התפילה והחוט, שכל אחד מהם הוא "מסומן נרכש" עבורו. אותו מסמן מקורי לא יחפוף לעולם למסומן הנרכש. הבחירה במילים שונות והשימוש במסומן הנרכש כמסומן מחדש – לעולם לא זהה – מעגנים את הנפרדות שלהם במרחב השירי. עם זאת, המטאפורה "משאיפה" את המסמן המקורי למסומן הנרכש, מעניקה לו משמעות דינמית שמתקרבת לזו של המסומן הנרכש לנצח, אך לא מגיעה אליה לעולם. המשמעות החדשה של המסמן המקורי מוגדרת על פי תנועה – וזו, כאמור מוגדרת על פי הנוכחות וההיעדר של המסומן הנרכש (המסומן הנרכש אסימפטוטי למשמעות, מגדיר את הכיוון הנצחי שלה בנוכחותו ואת תנועתה הנצחית בהיעדרו). המסומן הנרכש מותיר עקבה במסמן המקורי, כמו שהמסומן מותיר עקבה במסמן על פי דרידה.

כינון המשמעות בשפה כתהליך דינמי כפי שדרידה מציג אותו מגיע לביטוי מזוקק בשירה. הניסיון למצוא קשר חד ערכי בין מסמן ומסומן מבטא עדיין את החיפוש אחר מסומן טרנסנדנטי, והוא ניסיון לקבע את מהותו של המסומן על ידי קיבוע משמעות המסמן. לעומת זאת, השימוש בריבוי קשרים משתנים בין מסמנים ומסומנים – בעזרת דימוי או מטאפורה – מכיר בכינון המשמעות כמרחב הנפרש בין מספר נקודות אחיזה. ניתן למצוא בכך ביסוס נוסף לאיכותה של השירה בתיאור חוויה דתית או הווייה, הנחשפת בתנועתה בין ניסיונות של האדם לקבעה.

אפיון נוסף של כתיבה שירית הוא שינוי היחס למילה, ושימוש בה תוך התייחסות למשקל ולמצלול שלה, וכן למבנה השיר (לשורות ולבתים). נקודת מבט זו מפרקת את הקשר שבין המסמן והמסומן. היא מבקשת לראות במילה כמסומן לכשעצמו – לחקור את הצלילים של האותיות, את הדומה והשונה בין מילים או לפרק מושגים ומטבעות לשון עד שיאבדו ממשמעותם המוסכמת. באופן זה מקדש המשורר את שרירותיות המילה, ודרך השימוש מעניק לה תפקיד מעבר לתפקידה כמסמן. המסומן, משמעות המילה, "משתחרר" כאשר נקודת האחיזה של הטקסט במילה היא בצליל או במבנה. הטקסט לא מקבע אותו, אלא מאפשר לו לקבל משמעויות נוספות.

א. 3. התמקדות באילויות מקראיות

בכל תקופה בה נכתבה שירה עברית, היו האילויות המקראיות לאמצעי אומנותי מרכזי בשירה – זיקות לשוניות ותוכניות למקרא המתבטאות למשל באמצעות דמות, מוטיב, אירוע, צירוף לשוני או רעיון. במבואות לכרך העיוני ולכרך האנתולוגי של ספרה "לנצח אנגך – המקרא בשירה העברית החדשה" מטווה מלכה שקד (שקד 2009) את תשתיות היסוד לניתוח ספרותי של שירים המכילים אלוזיה מקראית – הן בהצגת המושגים הבסיסיים והן בשרטוט המגמות המרכזיות ביחס למקרא בשירה העברית המודרנית.

בהתייחס לאילויות מקראיות בטקסטים פואטיים, שקד מציעה לשימוש את מערכת המושגים המגדירה את האנטר-טקסטואליות. המונח "טקסט" יתייחס אל היצירה המנותחת; כדי להצביע על רמיזה ספציפית לטקסט אחר נשתמש במושג "אלוזיה" והטקסט הנרמז ביצירה יקרא

"אינטרטקסט". המושג "קונטקסט" ישמש כדי לדון בהקשר בהם נתונים הטקסט והקונטקסט. ההקשר מתייחס גם ליחס לאינטרטקסט המובלע בטקסט, וגם להקשר ההיסטורי או הספרותי בהם נכתבו הטקסט והאינטרטקסט. הקונטקסט מאפשר לקורא להבין לעומק את משמעות השימוש באינטרטקסט, ואת משמעות היצירה עצמה – שנטויות מתוך הטקסט, האינטרטקסט והקונטקסט, ושלמה מסך חלקיה.

בהמשך משרטטת שקד באופן סכמתי שתי גישות של שירים המתייחסים למקרא – שירים צמודי-מקרא ושירים צמודי-משורר. השירים צמודי המקרא הם אלה העוסקים במקרא באופן ישיר, ומתמקדים בתיאור או מתן פרשנות ומדרש ללא הנכחה מפורשת של דמות המשורר בתוכם. הם בדרך כלל יתאפיינו בדובר יודע כל אך נעדר גוף ראשון, או בנקודת המבט של אחת הדמויות. גם בשירים אלו, כמובן, מובלעת פרשנותו האישית של המשורר ונקודת מבטו. מאידך, שירים צמודי משורר משתמשים באילוזיות מקראיות כדי להנכיח את המשורר עצמו ואת ההווה. ברובד פוליטי-חברתי, שירים אלו יכולים לתאר במודע את עמדת המשורר אל מול הטקסט התנכ"י, או לשמש כמרחב להבעת עמדה על המצב הקיים. ברובד האישי, המשורר משתמש בטקסט המקראי כדי לתאר את רגשותיו ומחשבותיו או כדי להעצימם מתוך המשמעות שנושא בחובו הטקסט המקראי. בשירים אלו המשורר יבחר לרוב בדיבור בגוף ראשון, או בפניה בגוף שני אל הדמויות המקראיות. מרבית השירים נעים על הרצף בין שתי גישות אלו ומעטים השירים שמשתייכים לאחת הקטגוריות באופן מוחלט. עם זאת, האבחנה בשתי גישות אלו תקל עלינו בניתוח השירים השונים והבנת האילוזיות המקראיות והשימוש בהן.

בעבודה זו אתמקד בשירים צמודי משורר, בהם האילוזיות המקראיות וההתייחסויות לאל משמשות כדי לתאר את החוויה הדתית שחווה המשורר. בשירים אלו השימוש באילוזיות המקראיות דומה לשימוש במטאפורות. המשורר מחפיף את האינטרטקסט כמסומן נרכש למסמן מקורי הנוגע לחייו, על מנת לייחס לו את המשקל הרעיוני והרגשי שנושאים עמם דמות או אירוע מקראיים. למעשה, האינטרטקסט עצמו (קטע מסוים מתוך המקרא) מותיר עקבה בטקסט השירי – נוכח בו ונעדר ממנו, מאפשר לו תנועה חופשית אך מעניק לה מערכת ייחוס יציבה.

היחס בין החוויה האישית של המשורר והאירוע המקראי אליו הוא מתייחס מתאפיין גם בהדדיות: כפי שהאירוע המקראי מאפשר לחוויה האישית של המשורר לעצב משמעות במרחב הדינמי שנוצר על ידי חפיפת המסמן והמסומן, גם החוויה האישית של המשורר מאפשרת לאירוע המקראי להיטען במשמעות חדשה – היא הופכת למסומן חדש עבורו, כפי שהוא הפך למסומן חדש עבורה. האירוע המקראי מעוגן בטקסט המקראי, אך נע בתנועה מתמדת למסומן החדש שהציב לו השיר.

יחסים הדדיים אלה בידי ביטוי בשתי מגמות ביחס למקרא עליהן מצביעה שקד. המגמה הראשונה היא סקולריזציה (חילון) – מתן מדרש מודרני מנקודת מבט חילונית והטענת מונחים, תפישות או אירועים מקראיים במשמעות חדשה ורלוונטית, לרוב חילונית. מגמה זו מתאפיינת לעתים קרובות בדה-מיתזציה. מנגד, האילוזיות המקראיות משמשות כחלק ממגמה של סקרליזציה – שימוש במטען הדתי של התנ"ך כדי ליצור תהליך של קידוש ומיתזציה של חוויות חילוניות.

א. 4. בין השיר והטקסט המקראי

כאמור, השימוש באילוזיות מקראיות מכונן את היחס שבין השיר והטקסט המקראי באופן אנלוגי ליחס של המסמן למסומן. אולם, בשירים המשתמשים באילוזיות מקראיות כדי לתאר חוויה דתית שעבר המשורר, הדמיון עליו דיברתי בין יחסי שיר-טקסט מקראי ויחסי מסמן-מסומן לא בא לידי ביטוי רק ברובד הצורני אומנותי, אלא גם ברובד התוכני. כלומר, הדמיון נטוע מעבר לשיר כמכלול אמצעים אומנותיים – הוא נטוע כבר במציאות החוץ-טקסטואלית ומתייחס אל אלמנטים חיצוניים הן לשיר והן למשורר.

התרבות היהודית הציבה את הטקסט המקראי כמסמן הראשוני לחוויית ההתגלות האלוהית, ובפרט השיח עם אלוהים. עם סיום תקופת הנבואה, הפך הטקסט המקראי לתחליף הקרוב ביותר לנבואה עצמה. הוא מתאר נבואות ואת דברי האלוהים, ועל פי האמונה עשרת הדברות הוענקו לעם ישראל על ידי אלוהים עצמו. אלוהים מתגלה לבני ישראל שוב ושוב בניסים ובפלאי טבע. מעבר לכך, המקרא מציג השקפה על פיה כל קשר של אדם עם האלוהים מתווך על ידי המילה. למשל, בית המקדש לא מוצג כמקום משכנו של אלוהים, אלא המקום בו הוא משכן את שמו. כפי ששמו של אלוהים הפך למסמן של האלוהים עצמו עבור האדם, כך הפכו המילים לתחליף לנבואה עצמה עם סיום הנבואה. יתר על כן, המילים – תפילה ולימוד כתבי הקודש – החליפו את הקורבנות כעבודת קודש לאחר חורבן בית המקדש. לכן, עם אובדן השיח הישיר עם האל כמסומן טרנסנדנטי, מחליף את מקומו המסמן הסמוך אליו ביותר – כתבי הקודש.

כשמשורר מתאר בשיר חוויה דתית שחוה, הוא מבקש למעשה להעניק מסמן חדש לשיח עם אלוהים. בפרק הראשון של עבודה זו ביקשתי לערוך את ההפרדה שבין המושא האלוהי ואלוהים, שכן בשונה מהמושא האלוהי, אלוהים יכול להיות אובייקט בתפישה המטפיזית של האדם. למרות הבחנה זו, עמדתי על כך שייתכן והאדם יקשר את החוויה הדתית שחוה לאלוהים כאובייקט במסגרת התפישה המטפיזית החדשה שיכונן. אני מאמין שההקשרים התרבותיים והתאולוגיים של המשורר העברי מביאים אותו לזהות את המושא האלוהי כאלוהים המקראי.

מהות החוויה הדתית, כפי שתיארתי אותה בפרק הראשון, היא החוויה של שבירת המטפיזיקה. אותה חוויה מזוהה בתודעת המשורר עם אלוהים המקראי, שכן התנ"ך שתופס מקום מרכזי בתודעה הקולקטיבית של העם היהודי כולו מזוהה את האל המקראי עם שבירת המטפיזיקה המקובלת – השנה שבער ואינו נשרף, ים סוף שנחצה לשניים, הצתת העצים הרטובים במעמד הר הכרמל, ומעבר לכל זה בריאתו של העולם מתוהו ובוהו. על כן, כשהמשורר מתאר את החוויה הדתית האישית שלו כחוויה של שבירת מטפיזיקה, הטקסט המקראי נוכח בתיאור החוויה הדתית שלו כעקבה.

אחזור על מנת להבהיר: ברגע החוויה הדתית עצמו מתקיים האדם רק מול המושא האלוהי, התגלמות שבירת המטפיזיקה שאינה מבקשת או זקוקה להסבר. לאחר רגע החוויה הדתית עצמו, כאשר המשורר ניגש לחוויה הדתית שעבר על מנת לכתוב אותה, הוא ניגש אליה מפרספקטיבה של תפישה מטפיזית חדשה. המטפיזיקה החדשה שלו יוצרת אובייקט השואף לגלם את המושא האלוהי הנקשר לחוויה דתית – "אלוהים" כלשהו. אלוהים זה, כאובייקט במטפיזיקה הפרטית של משורר עברי יחיד, נושא תכונות של האלוהים המקראי המתקיים בהקשר התרבותי-דתי

בתוכו הוא חי ויוצר. מכאן, שהאלוהים הפרטי של המשורר יזוהה עם ייצוג האלוהים המקראי בהקשר החוויה הדתית. משום כך, כאשר המשורר מתאר את החוויה הדתית, תיאורו יכיל בהכרח עקבה של הטקסט המקראי כמסמן הסמוך ביותר של האלוהים המקראי והשיח עמו.

ב. תחביר השירה

ב.1. התחביר ומשחקי שפה

כל תפישה לשונית לאחר המפנה לשוני מניחה עיקרון מבני המעניק לשפה את משמעותה. מערכת הסימנים מתאפיינת בהיעדר נקודת ייחוס חיצונית לה, כאשר המשמעויות דינמיות ומתעצבות מתוך היחסים שבין כל מילה ומילה. לעומתה, נועץ המשפט התחבירי שלוש נקודות ייחוס בחלל הקיום השפתי שלנו: גוף, זמן ופעולה המוגדרים על ידי התחביר – הנושא, הנשוא ומילות היחס. בעוד כל מילה אוצרת בתוכה אינסוף משמעויות, המשפט התחבירי מקבע מבנים. ההבחנה בין התחביר והתוכן מבוססת מיסודה על תפישת האוטונומיה של התחביר, שהופיעה לראשונה בסטרוקטורליזם האמריקאי ופותחה על ידי חומסקי (לנדו 2011). תפישת האוטונומיה של התחביר רואה בתחביר את הרכיב הדקדוקי המשמש כגורם מכונן משמעות ומצרף מילים לכדי משפטים שלמים. תפישה זו טוענת שלתחביר, כמערכת לשונית, יש אוטונומיה מסוימת. כלומר, תקינותו התחבירית של משפט אינה תלויה בתוכן שלו, אלא במבנה. ניתן לקחת משפט קיים ולהחליף שם עצם אחד באחר, תואר בתואר ופועל בפועל שמשמעותו שונה לגמרי – המשפט יחליף את משמעותו, ואולי אף יאבד אותה לחלוטין. עם זאת, ניתן יהיה לזהות כי המשפט תקין מבחינה תחבירית, והמבנה שלו מחזיק ביכולת ליצור משמעות.

רעיון האוטונומיה של התחביר מופיע גם בספר "טרקטטוס לוגיקוס" של ויטגנשטיין. ויטגנשטיין מרחיק לכת אף יותר, ומרחיב את השיח בתחביר משיח העוסק בשפה לשיח העוסק בתפישת האדם את העולם. הוא מעמיד את התחביר כמבנה של שיח ושל מחשבה, ולא רק כמבנה של שפה. ויטגנשטיין, מקובע עדיין בתפישה מטפיזית, האמין כי המשמעות שאנו מזהים עם התחביר נובעת מהתוקף שמעניק לו הדמיון בינו ובין הדפוסים והמבנים הטבועים בעולם. את דמיון זה הוא מייחס לחוקי הלוגיקה, שלכאורה עומדים גם בבסיס המבנה התחבירי וגם בבסיס חוקי המציאות. בסעיף 4.121 של הטרקטטוס כותב ויטגנשטיין: "המשפט מראה את הצורה הלוגית של המציאות" (ויטגנשטיין 1994).

מדבריו של ויטגנשטיין עולה כי תבניות החשיבה המטפיזיות טבועות בשפה, ובנו דרכה. אם כן, השפה כולאת אותנו בתווך שבין המטפיזיקה והיעדרה. המילים, כפי שטען דרידה, גוזרות עלינו חיים ללא טוהר, כאשר כל רעיון מזוהם באחרות שלו. התחביר, לעומתן, גוזר עלינו להכפיף כל ניסיון ליצור משמעות לחוקי המטפיזיקה. כיצד נוכל לחצות את הפער בינינו ובין חוויות העבר, לגשת מחדש אל ההווה מבלי לאבד ממהותה?

את התשובה לשאלה זו אתחיל לחפש בכתביו המאוחרים יותר של ויטגנשטיין. בספרו "חקירות פילוסופיות", מחליף ויטגנשטיין את תפישת התחביר היחיד שהציג בטרקטטוס בהכרה במגוון הפנים שלובשת השפה כפי שאלו באים לידי ביטוי בצורות שונות של שיח אותן הוא מכנה "משחקי שפה". את מושג התחביר האוניברסלי הוא החליף במושג של חוקי דקדוק, שמקורם

בהסכמות חברתיות שעומדות בבסיס השיח. כלומר, ויטגנשטיין עדיין מגדיר את הדקדוק ככללים המכוננים את השיח, אך הוא רואה את המקור שלהם בחברה ולא בתודעה – אלו כללים של שפה פרטיקולרית בזמן ובהקשר תרבותי, ולא כללים אוניברסליים הטבועים בטבע או באדם (ויטגנשטיין 1995).

חוקי התחביר המחשבתי מוגדרים למעשה מתוך מהות השיח הנתון, ניתן להבין את אופן פעולתם רק במסגרת צורת חיים נתונה (שם, ס' 23). חוקי הדקדוק מתוארים כמתווכים בין השפה והמציאות, או כאמת המידה שניתן להניח אל מול המציאות – החוקים התחביריים הם אלו שמסדירים את המציאות בשפה, כמערכת שבה האדם חושב וחווה את החוויה.

ב. 2. "שיח מתוך" ו"שיח על"

לאחר שעמדתי על תפקידו של התחביר והשלכותיו על השיח והמחשבה, אבקש להבחין כעת בין שני סוגים של שיח. אל הסוג הראשון אתייחס כאל "שיח על", בעוד אל הסוג השני אתייחס כאל "שיח מתוך". "שיח על" הוא שיח שמעצם הגדרתו עוסק בחשיבה על אובייקט חיצוני, שהנחת קיומו העצמאי עומדת למעשה בבסיס השיח – ועל כן בבסיס התחביר. שניים ממשחקי השפה שמביא ויטגנשטיין כדוגמה, השיח המדעי והשיח הדתי, הם דוגמאות טובות לשיח שמנסה לתאר את העולם. למעשה, השיח הפילוסופי כולו, מעצם הגדרתו, הוא שיח המבקש להגות "על", בין אם הוא עוסק בהגות אודות העולם, האדם או השפה. בשיח כזה, הנחת קיומו של אובייקט עצמאי מקבעת תפישה מטפיזית כבר בחוקי התחביר. במסקנה זו ניתן לראות הסבר לטענה שהצגתי קודם, כי החשיבה הפילוסופית נידונה לקרוס לתוך תבניות החשיבה המטפיזיות. "שיח מתוך", לעומת זאת, הוא שיח שלא מבקש לתאר מחשבה או חוויה, אלא להיות ערוץ שדרכו אלו יוכלו לבוא לידי ביטוי. חוקי התחביר של "שיח מתוך" לא יעמידו במרכז את הנחת קיומו של אובייקט חיצוני, אלא את התמסרות הדובר לחוויה.

מהגדרת המושגים "שיח מתוך" ו"שיח על" מובן כי "שיח מתוך" ייטיב לדייק את החוויה מ"שיח על". "שיח על" נוטה מטבעו לקבע את החוויה וכך לרוקן אותה ממשמעות, לשמר תפישות מטפיזיות וכך לאבד את מהות החוויה הדתית. מנגד, "שיח מתוך" מסוגל להעניק להוויה ולחוויה הדתית מרחב משמעות דינמי יותר, מבלי לכפות על אלו תפישות מטפיזיות. הבנה זו עומדת בבסיס עבודתי, והיא זו שהובילה אותי לחקור את הקשר ההדוק שבין החוויה הדתית והשירה – אותה אני רואה כדוגמה אידיאלית ל"שיח מתוך". בהמשך פרק זה אסביר את השירה כ"שיח מתוך", ואתמקד באמצעים אומנותיים בהם אזכורים מקראיים והתייחסויות דתיות.

ג. סיכום

בפרק זה ניסיתי לעמוד על איכות השיח השירי בתיאור החוויה הדתית וכינון העצמיות.

בחלק הראשון של פרק זה, ניסיתי להציג את הדמיון שבין דפוסי כינון המשמעות והעצמיות שבשירה ובין תהליך כינון העצמיות דרך החוויה הדתית – כאשר כינון העצמיות בשירה נעשה על ידי עיצוב המשמעות של המילה "אני", או כל מילה המכילה בתוכה גוף ראשון. לשם כך אימצתי את תהליך כינון המשמעות בשפה כפי שתיאר אותו דרידה: המסמן מתווסף על המסומן ומחליף אותו בו בזמן, והמסומן נוכח במסמן כ"עקבה" – כאשר העקבה מגלמת תמיד גם את נוכחות

המסומן במסמן, אך גם את היעדרו. הראיתי את הדמיון שבין כינון המשמעות בשפה ובין כינון העצמיות דרך החוויה הדתית תוך הדגשת המוטיב של שבירת ההפרדה בין הפנים והחוץ. הצגתי את האמצעיים האומנותיים של מטאפורה ודימוי כייחוס "מסומן נרכש" למסמן מסוים. כך המטאפורה מגדירה לאותו מסמן משמעות דינמית, מתעצבת מתוך תנועתה במרחב שפורשת בו עקבת המסומן – בין נוכחות המסומן בו להיעדרו, בין החפיפה להבחנה ביניהם.

לאחר מכן, עברתי להתבונן באילוזיות מקראיות בפרט. הנחתי על פי מלכה שקד את המושגים המרכזיים הדרושים לניתוח שירים המכילים אילוזיות מקראיות: טקסט, אינטרטקסט וקונטקסט לדיון על היחסים בין השיר והטקסט המקראי; שירים צמודי משורר ושירים צמודי מקרא להבנת אופי ההתייחסות למקרא בכל שיר; סקרליזציה וסקולריזציה להבנת ההשפעות ההדדיות של עולמי התוכן זה על זה במפגש ביניהם. המשכתי בניתוח האילוזיות המקראיות על פי ניתוח המטאפורות שהצעתי – התייחסתי לאירוע המקראי כ"מסומן הנרכש" שהמשורר מייחס לחוויה הדתית שעבר, וכך מעצב את המשמעות שלה.

הסברתי כיצד יחסי המסמן-מסומן בין השיר והטקסט המקראי באים לידי ביטוי לא רק ברובד האומנותי-צורני, אלא גם ברובד התוכני. המשורר העברי מזהה את "האלוהים" שבעזרתו הוא מסביר לעצמו את החוויה הדתית שעבר עם האלוהים המקראי, ורואה את החוויה הדתית כמעין התגלות שלו או שיח עמו. לכן, תיאור החוויה הדתית של המשורר יכול בהכרח עקבה של הטקסט המקראי כמסמן הסמוך ביותר של האלוהים המקראי והשיח עמו.

בחלק השני של הפרק, עברתי לבחון את מאפייני השיח השירי מנקודת מבט שונה והמתמקדתי בחוקי התחביר שלו כבסיס ליכולתו לתאר שבירה מטפיזית. השתמשתי במושג התחביר ובהגותו של ויטגנשטיין אודותיו. חוקי התחביר הם המבנים השפתיים המשמשים כאמת מידה להבנת המשמעות של משפט, ולמעשה הם אלו שמעניקים לו משמעות כשלם. הצגתי את רעיון האוטונומיה של התחביר ע"פ חומסקי, הרעיון על פיו ניתן לזהות משפט כבעל משמעות או חסר משמעות לפי המבנה שלו ובלי קשר לתוכן. הסברתי בעזרת ויטגנשטיין כיצד חוקי התחביר משתנים בין "משחקי שפה". כלומר, הם משתנים בין שיח אחד לאחר, ובכל שיח משקפים את הכללים החברתיים המוסכמים שעומדים בבסיסו.

ברעיונות אלה השתמשתי כדי לערוך הבחנה בין "שיח על" ל"שיח מתוך". "שיח על" הגדרתי כשיח שמעצם מהותו עוסק בחשיבה על אובייקט חיצוני, שהנחת קיומו העצמאי עומדת למעשה בבסיס השיח ובבסיס התחביר. על כן, בשיח כזה תבנית החשיבה המטפיזית מעוגנת כבר בחוקי התחביר. בפרט, ראיתי את הפילוסופיה כ"שיח על", וניסיתי להסביר כך את חוסר היכולת שלה לתאר חוויה שחורגת מגבולות החשיבה המטפיזית כמו החוויה הדתית. מנגד, הגדרתי "שיח מתוך" כשיח שלא מבקש לתאר מחשבה או חוויה, אלא להיות ערוץ שדרכו אלו יוכלו לבוא לידי ביטוי. חוקי התחביר של "שיח מתוך" לא מקבעים את החשיבה המטפיזית ומעמידים במרכזם את התמסרות הדובר לחוויה, ולכן הם מתאימים לתיאור החוויה הדתית. השיח השירי, לדעתי, הוא דוגמה ל"שיח מתוך".

הפרק השלישי – ניתוח השירים

א. מנגד / רחל המשוררת

השיר "מנגד" של רחל המשוררת מתאר ציפייה שנועדה לאכזבה, כמיהה עזה שלעולם לא תבוא לידי מימוש. המשוררת משתמשת באזכור המקראי של סיפור הר נבו כדי לתאר חוויה של מרחק וקרבה הצומחים זה מתוך זה, מתקיימים זה לצד זה יחד במסגרת חוויה דתית. היא משתמשת באמצעים ספרותיים כמו מטאפורות, דימויים ואילוזיות מקראיות כדי לבטל את הניגודים שבין מרחק וקרבה ובין ריבוי ואחדות, ומתוך המרחב הפואטי שהיא יוצרת היא מתארת תהליך של השלמה וכינון עצמיות חדשה המתבססת על אותה חוויה דתית וצומחת מתוך הפער בין המרחק והקרבה.

השיר נפתח בשורות "קשוב הלב, האוזן קשבת: / הבא? היבוא?". מילים אלה מבקשות להגדיר את חווייתה של המשוררת כציפייה. הלב והאוזן מטונימיים לדוברת בשיר, ומבטאים את חוויית הקשב הדרוך כחוויה חושית ורגשית כאחד. המטונימיה מצמצמת את המשוררת כולה לכדי האוזן והלב, וכך מצמצמת את עצמותה של המשוררת לאותו רגע יחיד, לאותה ציפייה שמגדירה כעת את גבולות עולמה. השורה הראשונה נגמרת בנקודתיים, והגלישה שאחריה מעבירה לקורא מעט מחווייתה של המשוררת: גם הוא מצפה כעת להמשך; המילים מושטות קדימה, להמשך השיר, ומחפשות נקודות אחיזה כמו שהמשוררת מושיטה עצמה קדימה בציפייתה לעתיד לקרות.

החזרה על השאלות הרטוריות בשורה השנייה – "הבא? היבוא?" – מעצימה את המתח, את השתוקקותה של המשוררת לאירוע לא ידוע. בשורות הראשונות של השיר ניטעים לצד הציפייה גם כמיהה עוצמתית, אך גם רמזים ראשוניים להתפכחות. השאלה הראשונה – בלשון הווה – מציבה את השאלה כשאלה של זמן: האם הוא בא עכשיו, או שאולי יבוא רק מאוחר יותר? לעומתה, השאלה השנייה מעמידה בספק את התגשמותו של האירוע: האם הוא יבוא אי פעם? ניסוח השאלות בעזרת פעלים אנושיים מאפשר כבר מתחילת השיר שני צירים של משמעות. האחד רואה בציפייה של המשוררת ציפייה לאירוע נחשק, ואילו השני רואה בה ציפייה לבואו של אדם יקר. שתי המשמעויות נרקמות זו לצד זו לאורך השיר.

בשורות המסיימות את הבית הראשון ממשיכה התפכחות הדוברת, חריפה יותר. היא כותבת: "בכל ציפייה/ יש עצב נבו", אך למעשה משתמשת בהכללה כדי לבטא את תחושותיה שלה, את המטען הרגשי שנושאת עמה הציפייה. בדיבור הכללי, המפוכח, ניתן למצוא מן ההזרה. המשוררת משנה את הפרספקטיבה שלה. בעוד בפתחת הבית היא כתבה מתוך הציפייה, כעת נדמה שהיא כותבת עליה. היא משתמשת בהרמז המקראי לסיפור הר נבו, סיפורו של משה שחלם להגיע לארץ המובטחת ולבסוף נגזר עליו רק לראותה מבלי להיכנס אליה ולמות על הר נבו. המשוררת משתמשת בהרמז המקראי כדי לבטא את תחושת הוודאות שלה בנוגע לסוף הידוע מראש של חוויית הציפייה, ומקנה לידיעה זו אופי דתי. ההזרה מבטאת את הקושי להסביר את הציפייה הבערת, המסרבת להיכבות גם נוכח הוודאות בנוגע לאכזבה שתלויה בסופה. השבר המטפיזי שבא לידי ביטוי ברגשות המנוגדים הוא הבסיס לחוויה הדתית של המשוררת.

הבית השני ממשיך לתאר את היווצרות החוויה הדתית של המשוררת כשירת תפישה מטפיזית, באמצעות היחס המתואר בין המושגים "קרוב" ו"רחוק" (בהם ניתן לראות צורה שלובשת ההפרדה בין פנים וחוץ, אליה התייחסתי בפרקים המוקדמים יותר) ובהצגת תפישה המשלבת אחדות וריבוי. המשוררת מתארת את חוויית הציפייה בעזרת שני חופים, כאשר התחום הסמנטי ממנו המטאפורה לקוחה שומר על הקשר ההדוק של השיר עם סיפור הר נבו (הארץ ודפוס נוף). בשורה הראשונה של הבית השני מציגה את "החופים השניים" – היא עורכת ביניהם הפרדה ומכירה בקיומם כנבדלים זה מזה, כאשר גם המקף הארוך המתוח במרכז השורה נועד להדגיש את רעיון ההפרדה. אולם, הגלישה בין השורה הראשונה לשנייה משמשת את המשוררת כדי להסתייג מהבחנה חד משמעית זו. בשורה השנייה היא מכירה בשני החופים כחופיו של נחל אחד, כבעלי מהות אחת. חופים אינם חופים אלא בשל הנחל שעובר ביניהם. כאשר אותו נחל עובר בין שני חופים, הנפרדות שלהם היא גם זו שהופכת אותם לבלתי נפרדים במהותם.

לאחר שכתבה על קרבתם של החופים, הן במישור הפיזי והן במהותם, כותבת המשוררת בשתי השורות הבאות על המרחק ביניהם: "צור הגזרה: / רחוקים לעד". גם כאן יש שימוש בגלישה כדי להדגיש את רעיון המרחק וכדי לתת לקביעת המרחק בין החופים נופח דרמטי. המרחק הבלתי ניתן לגישור מתואר כנצחי – "לעד". את הוודאות אודות המרחק מתארת המשוררת בעזרת המילה "צור". המשמעות הברורה של מילה זו היא כאבן, הידיעה מוצקה ומוחשית כסלע. אולם, ניתן לראות בבחירה במילה זו גם אזכור לביטוי "צור ישראל וגואלו", המתייחס לאלוהים. מזווית זו המשוררת מייחסת לאל את גזירת המרחק בין החופים, ובינה ובין מושא הציפייה שלה. כך היא מניחה נקודת דמיון נוספת לסיפור המקראי על משה והר נבו, שבו אלוהים הוא זה שגזר על משה לראות את הארץ אך לא להיכנס לתוכה. ניתן לראות בכך גם ביטוי נוסף לחוויה הדתית כפי שתיארתי אותה, בה החוויות הלא מוסברות מיוחסות תחילה למושא האלוהי, ומאוחר יותר לאל.

בשלב זה הקורא מבחין כבר במבנה החרוזה המאפיין את כל הבתים של השיר – א/ב/ג/ב. גם מבנה זה מביא לידי ביטוי את הרעיון המרכזי של השיר: הדמיון במצלול בין השורות השנייה והרביעית יוצר ביניהן קרבה, אך המבנה שקובע ביניהן שורה נוספת גוזר עליהן מרחק.

הבית האחרון נפתח בפנייה בגוף שני – פנייה של הדוברת אל הקורא, אל משה או אל עצמה: "פרוש כפיים. ראוה מנגד/ שמה – אין בא". בעוד את הבית השני ניתן לראות כתיאור של פירוק התפישה המטפיזית במסגרת החוויה הדתית, הבית השלישי מבטא אפיון אחר של החוויה הדתית – ההתמסרות לחוויה הדתית ולמושא האלוהי. המשוררת קוראת לנמען לפרוש כפיים – מחווה של כניעה מחד גיסא, ומאידך מעין וריאציה אנושית לפרישת כפיים, קריאה לעזוב את הארץ ולעלות מעלה. הארץ מייצגת את נקודת המבט האנושית ואת התפישה המטפיזית בה אחזה המשוררת, ולעומתה המעוף מציע פרספקטיבה חדשה ומזוהה עם החוויה הדתית. הדוברת בשיר קוראת להתבונן בארץ שמנגד, לדעת שלא תגיע ולקבל את הקרבה והמרחק יחד. היא יודעת שהיא לא יכולה להגיע לארץ המובטחת שלה, אך היא עוזבת בכל זאת את הר נבו לטובת המרחב שבינו ובין הארץ – המרחב שנפרש על ידי המתח בין הקרבה והמרחק.

בשורות אלה ניתן לראות שיבוץ מקראי המתייחס לדבריו של אלוהים אל משה בדברים ל"ב פסוק נ"ב: "כִּי מִנְגִד, תִּרְאֶה אֶת-הָאָרֶץ; וְשָׁמָּה, לֹא תָבֹא--אֶל-הָאָרֶץ". את שיבוץ זה מעמידה המשוררת

במרכז השיר, כאשר היא מעגנת אותו בשמו – "מנגד". גם הבחירה בביטוי זה כשם השיר מעצימה את המתח שבין הקרוב והרחוק. מצד אחת, המילה כנגד מתפרשת כ"ממול", כקרבה פיזית. אולם, היא כבר אוצרת בתוכה כבר את הניגוד – את המרחק.

בסיום הבית האחרון – "איש ונבו לו/ על ארץ רבה" – ממשיכה המשוררת עם הקבלה וההתמסרות לחוויה הדתית שלה, וניתן לראות בנקודה זו אף את חתימת החוויה הדתית עם קבלתה של תפישה מטפיזית חדשה המיישבת את הסתירות שמנכיחה המשוררת בשיר מתחילתו. היא מכירה בכך שלכל בן אדם יש נבו, יש ציפייה שלא תמומש לעולם. לכאורה, הבנה זו מותירה פתח לנחמה שבהתמודדות משותפת, הנחמה שבחברה. אולם, הביטוי "ארץ רבה" רומז על המרחבים עצומים – על המרחקים – שבין אדם לאדם, למרות גזירת הגורל המשותפת. גם השימוש בשייכות, במילה "לו", מדגיש את חווית נבו של כל אדם כמשא שעליו לשאת לבדו. מנקודת מבט זו, ניתן לראות את הציפייה בתחילת השיר כציפייה לבואו של משה, לקרבה ביניהם מתוך ההבנה ששניהם חופים של אותה חוויה ושל אותה גזירה אלוהית.

בסוף לעומת זאת, מקבלת המשוררת את התמודדותה כהתמודדות אישית מצד אחד, ומצד שני מציבה את הדמיון בינה ובין משה כעמוד תווך מרכזי בכינון העצמיות שלה. במובן מסוים, גם המשוררת ומשה הם שני חופים של אותו הנחל – חווית נבו שמגדירה את שניהם. יחסים אלה באים לידי ביטוי גם ברובד הצורני, דרך השימוש בהרמז המקראי של סיפור הר נבו, בו המשוררת מעמידה את משה כמטאפורי לדמותה. כך, היא מכוננת את דמותה שלה כשואפת לזו של משה, אך גם מובחנת ונבדלת ממנה לעד. ההרמז המקראי עצמו מעמיד בשיר שאיפה לא ממומשת נוספת, מעצם היחסים שבינו ובין חווייתה האישית של המשוררת.

ברובד של התוכן, המשוררת מתארת חוויה של ציפייה וכמיהה, מעורבת בתחושת וודאות אודות היעדר יכולתה להביא את אלו לידי מימוש או הגשמה. חוויה זו מקבלת בשיר את מאפייני החוויה הדתית כפי שהגדרתי אותה בחלקים המוקדמים יותר של עבודה זו, ומבטאת את כינון העצמיות של המשוררת דרך החוויה הדתית שלה. השיר מתחיל בתיאור השבר המטפיזי בתפישת עולמה של המשוררת, קרבה ומרחק המתקיימים בו בזמן ופותרים סדק לקיומם של ריבוי ואחדות יחד, לשבירת הפרדה בין פנים וחוץ. מוטיב השבר בא לידי ביטוי גם באופן מוחשי בתיאור תמונת הנוף של שני החופים.

אחד מאפייני החוויה הדתית בהתבסס על הדמיון בינה ובין תיאור חשיפת ההוויה של היידגר, היה הצטמצמות הווייתו של האדם ברגע החוויה הדתית לגבולות החוויה, במנותק מתפישת העצמיות שקדמה לה או מזו שתבוא אחריה. בשיר, כל הווייתה של המשוררת מצטמצמת לכדי חווית הציפייה. המקום בו היא נמצאת והמקום אליו שאפה, שהיו הבסיס להגדרת העצמיות שלה קודם לכן, מתוארים כעת רק כהר נבו וכארץ המובטחת – ניטלת מהם כל משמעות מלבד זו המגדירה את הציפייה. ייתכן וכמיהתה של המשוררת הייתה לאושר, לאהבה או להכרה, אך בשלב זה אין לאלו עוד משמעות כאושר, כאהבה או כהכרה אלא רק כמושא הציפייה. התפישה המטפיזית מקבעת, היא מגדירה כיוון ומיקום אך נוטלת תנועה. לעומתה, הציפייה היא מרחב בו ההוויה יכולה לחשוף את עצמה בתנועה במושגיו של היידגר, החוויה הדתית של המשוררת היא המרחב בו ניתן לה החופש לכונן את עצמיותה. במהלך השיר היא מגיעה להגדרה עצמית חדשה,

המבוססת על הכמיהה והעצב. בסיום השיר – "איש ונבו לו" – באה לידי ביטוי תפישתה של המשוררת כי "הנבו" של כל אדם מגדיר אותו.

ברובד הצורני, ניתן למצוא בשימוש המשוררת באמצעים אומנותיים שונים בשיר דפוסי יצירת משמעות הדומים לדפוסי כינון העצמיות שתוארו מעלה ברמת התוכן. ראשית, היא משתמשת באילוזיות מקראיות כדי ליצור מרחב בין הסיפור המקראי ודמותו של משה ובין חייה האישיים – מרחב שבמסגרתו היא יכולה לתאר את החוויה הדתית ואת דמותה שלה, וכך להקנות לדמות שלה בשיר משמעות דינמי ומשתנה, בדומה לעצמיות המתעצבת ומשתנה שהיא חווה במסגרת החוויה הדתית. המשמעויות הדינמיות שהמשוררת יוצרת בשימושה בשפה באות לידי ביטוי גם במעבר בין גופי דיבור (המעבר מגוף ראשון לגוף שלישי) ופרספקטיבות.

המשוררת משתמשת במילים, במבנה השיר ובסימני הפיסוק לא רק על בסיס הסמנטי, אלא גם על החוויה הצלילית-חושית שהם יוצרים. למשל, בבית הראשון היא משתמשת בחריזה "היבוא?!" – "נבו", כדי לקשור בין הציפייה הבאה לידי ביטוי בשאלה ובין האכזבה הצפויה בסופה, עליה רומזת האילוזיה המקראית של הר נבו. היא משתמשת בחריזה כאמצעי להבעת קרבה מסוימת, ולעומת זאת בגלישה ובסימני פיסוק כדי ליצור בקורא חוויית מרחק. שימוש זה בשפה מעניק לה נקודת אחיזה נוספת בחוויה, וכך מאפשר למילים ולסימני הפיסוק להתרחק מעט מהמשמעות המובנית שלהם, ולעצב משמעות חדשה.

מבחינת התוכן, כינון העצמיות של המשוררת נעשה מתוך חוויית ציפייה יחד עם וודאות אודות היעדר היכולת שלה להתגשם. חוויה זו מתוארת כחוויה דתית, במסגרתה הדוברת בשיר חווה קרבה ומרחק יחד, והתפישה המטפיזית המפרידה ביניהם נשברת. האמצעים האומנותיים בהם היא משתמשת כדי לכונן את העצמיות שלה ולתאר את חווייתה, מבקשים גם הם לשבור את ההפרדה בין קרבה ומרחק. המטאפורות והאילוזיות המקראיות מחפיפות את דמותה של הדוברת למסמנים חדשים, אך גם מעגנים אותה בשיר כנפרדת. מוטיבים של קרבה ומרחק באים לידי ביטוי באמצעים צורניים של חריזה, גלישה וסימני פיסוק. כך, גם ברובד התוכני וגם ברובד הצורני מכוננת המשוררת את דמותה מתוך החוויה של קרבה ומרחק הנחווים יחד, ומגלמים את השבר בתפישה המטפיזית ואת החוויה הדתית.

ב. רגע אחד / נתן זך

השיר "רגע אחד" מאת נתן זך עוסק ביחסיו של הדובר עם אלוהיו ובהתפתחותם לאורך מספר חוויות שונות של האלוהות ומקומה אל מול האדם. הדובר מכונן בשיר את יחסיו עם האל תוך שימוש במוטיבים של *שבירה* – שבירה של תבניות קבועות ותפקידים מוגדרים ביחסים בין האדם ואלוהיו, שבירה של ההבחנה בין יש ואין וקרבה ומרחק, וכינון מחודש של דמויותיהן של אלוהים והאדם מתוך מרחב חדש של שותפות ועל-זמניות.

שירו של נתן זך נפתח בפנייה אל הקורא, אל העולם, בבקשתו לשקט: "רגע אחד שקט בבקשה. אנא. אני / רוצה לומר דבר מה". הבקשה לשקט, מנכיחה את המצב שבתוכו היא מתרחשת: המולה; המולה של רגשות ומחשבות, הצפה של נוכחות. בתוך הצפה של נוכחות ורעש המשורר מבקש מקום, מבקש ליצור שקט כדי לשוב ולהפיר אותו מחדש. הפרה זו כבר לא תהיה הפרה של

המולה, אלא הפרה של השקט באמצעות אמירתו שלו: "אני רוצה לומר דבר מה". בגוף ראשון יחיד מצהיר המשורר על הסטה של השרירותיות המציפה אותו והתחלתה של פעולת כינון העצמיות. ניתן למצוא כאן אנלוגיה לתוהו ובוהו ששרר בבריאת העולם, קודם לבריאה, כאשר המילה מכוננת בו בזמן הן את העצמיות (של האלוהים, המשורר) והן את המציאות סביבה (עולם, מטפיזיקה).

בשורה השנייה השיר ממשיך כשיתוף של זיכרון, של אירוע שהיה וחלף: "הוא הלך / ועבר על פניי. יכולתי לגעת בשולי / אדרתו. לא נגעתיו". המשורר עושה שימוש בגלישה ביו שורות השיר כדי לקטוע את משפטיו באיבם, וכך יוצר עבור הקורא את החוויה של מהלך מחשבתי בעת התרחשותו, חוויה של וידוי מהורהר. גלישה זו מבטלת הבחנות ברורות, בין משפטים ובין רעיונות, וכך גם בין האין והיש, הריק והמלא. בקשת השקט יצרה ריק, והגלישה מדגימה את משיכת היש אל הריק, כפי שהמשורר נמשך בכוח לא מוסבר אל השורה הבאה, אל הדף הריק הפרוש לפניו. דבר מוחלף בדבר. ריק איננו מתקיים אלא כהרף עין. הוא תמיד ימשוך אליו התהוות.

בשורה השנייה מופיעה דמות מובחנת נוספת: **הוא**. וכך, מנכיח זך בשיר דמות. לא ברורה, אך מובחנת מהאני. הגלישה בין השורה השנייה והשלישית יוצרת דואליות ביחסי המרחק והקרבה בין האני של המשורר ובין הדמות שהתווספה לשיר. הדמות חלפה על פני המשורר, והליכתה נקשרת תחילה לעזיבה ולהתרחקות. עם זאת, בשורה הבאה אפקט המרחק מוחלף בהתקרבות, עם יכולתו של הדובר כמעט ולגעת באותה דמות, ושוב מיד ההיפוך: לא הדמות עצמה, אלא אדרתה. כעת, לא רק הדואליות של הווה-עבר מונכחת, של קרבה-מרחק, אלא גם הדואליות של המוחשי-מופשט: המילה אדרת אוצרת שתי משמעויות, כמעיל מהודר או כתפארת, הדר ויופי.

המילה אדרת במשמעותה כמעיל מתייחסת ללבוש שזוהה עם הנביאים המקראיים, ומקנה לדמות העלומה הילה דתית של קדושה. ניתן לראות בקטע זה ארמז מקראי לסיפור אליהו ואלישע. כאשר בא אליהו למשוח את אלישע לנביא במקומו בהוראת האל, הוא הפיל מעליו את אדרתו והעביר אותה לאלישע: "ויעבור אליהו אליו, וישלך אדרתו אליו" (מלכים א' פרק י"ט, פסוק י"ט). גם שימוש של המשורר בפועל "עבר על פניי" מחזק את הקשר של השיר לטקסט המקראי. אולם, בעוד אלישע מרים את אדרתו של אליהו, ובאופן סמלי מקבל את יכולת הנבואה, הדובר אפילו לא נוגע באדרתו. ניתן לראות כאן את החמצת האפשרות להתנבא, לחוות התגלות.

מנגד, משמעות המילה אדרת כתפארת או הדר, מרמזת על הדמות הנוספת כאלוהיו של הדובר. לפרשנות זו ניתן למצוא סימוכין בארמז מקראי לספר ישעיהו: "ואראה את אדוניי יושב על כיסא רם ונישא; ושוליו, ממלאים את ההיכל". הנגיעה בשוליים מרמזת על התגלות אלוהים לישיעיהו, ומציגה את הדמות אותה פגש המשורר כאלוהים. גם הנגיעה באדרת – אדרת מלכות – מזכירה את בקשתו של משה לראות את כבודו של האל: "ויאמר: הראני נא את כבודך" (שמות פרק ל"ג, פסוק י"ח). ייתכן והמטאפורה "שולי אדרתו" מבקשת להעניק לדמות האלוהית גוף וממשות, שקיימים רק במרחב השירי. בעזרת המשמעות הכפולה של המילה יוצר המשורר את האפשרות לגעת בכבוד או בתפארת של האל. אולם, גם המגע הזה – בין אם מוחשי ובין אם לא, בין אם במסגרת הזיכרון או במסגרת הכתיבה שלו – לא בא לידי מימוש.

בשורות אלה המשורר משרטט שני ייצוגים לאובייקט האלוהי, כאשר כול אובייקט מגדיר מטפיזיקה אחרת, ובהתאם הגדרה אפשרית של עצמיות המשורר. הדמות הראשונה היא דמות נביא, והשנייה היא דמות האל המקראי. הוא מעמיד שני ייצוגים ומניח את היסודות ליחסים הדינמיים שיתפתחו ביניהם בהמשך. האילוזה המקראית לאלישע ואליהו ולהחלפה המתרחשת ביניהם מכינה את הקרקע לחילופי התפקידים שיתחרשו בי המשורר ובין האל, כלומר – לשינוי שיתרחש בעצמיותו.

בסיום הבית מנסח המשורר את האפשרות שהחמצה בשאלה, שניתן לראות בה גם רמז של הצדקה והתגוננות בהתייחס לאותה החמצה: "מי יכול היה / לדעת מה שלא ידעתי". משורות אלו עולה השאלה מה המשורר לא ידע, מה לא יכול היה לדעת. נדמה כי הפער בין האפשרי והמציאותי מעסיק את הכותב ורודף אותו בהתבוננותו המחודשת על זיכרונותיו – הן בהחמצת ההזדמנות למגע, והן בידעה. החריזה הפנימית "נגעתי"- "ידעתי" קושרת את המגע והידעה יחד, וניתן לראות בה התייחסות מובלעת של המשורר למשמעות המקראית של הידעה כידיעה גופנית. במובן זה, מתייחסת גם הידיעה לאינטימיות הלא ממומשת שבין הדובר ואלוהיו. משמעות נוספת של הידיעה נובעת מסיפור עץ הדעת. השגת הידיעה באמצעות אכילת הפרי האסור הדירה את האדם מגן העדן, בו הוא התהלך לצד האלוהים, ומנגד היא קנתה לו את שכלו ואת היכולת האלוהית להבחין בין טוב ורע. הידיעה אמנם הרחיקה את האדם מאלוהים, אך היא הגשימה את תכליתו כאדם שנברא בצלם, ועיגנה את אלוהים בתוכו. היא כוננה את עצמיותו, במחיר פרידה מבוראו. כאן מקושר גם אקט הכינון של העצמיות להרס ולזמן: על מנת לכוון עצמיות יש למוטט מטפיזיקה אחת, להיפרד ממנה, לקבוע מערכת יחסים חדשה ביחס אליה, לנוע אל עבר ידיעה חדשה – מטפיזיקה חדשה, ובה עצמיות חדשה.

בבית השני ממשיך המשורר בתיאור דמותו של אלוהים: "החול דבק בבגדיו. בזקנו / הסתבכו זרדים. כנראה לך / יום קודם בתבן". בתיאור זה מבקש המשורר להעצים את האפיונים הגשמיים בדמותו של אלוהים. לאחר שהעניק לדמותו גוף מטאפורי, הוא מבקש כעת לתת לגוף זה תוקף מוחשי בתיאור החול הדבק בבגד והזרדים המסתבכים בזקן. גם האנשת דמותו של אלוהים מגיעה לשיא בשורות אלה, כאשר מתוארת לינתו בתבן. תיאור החול הדבק בבגדים מתקשר להבטחתו של אלוהים לאברהם, שזרעו ירבה "כחול אשר על שפת היס". החול מייצג את הביטוי המוחשי של ההבטחה, שנועד לבסס את אמונתו של אברהם – ההבטחה דבקה בדמות הגשמית שלובש האל. גם כאן, ממשיך המשורר לטוות את יחסיו עם אלוהים בשני צירים מקבילים: האחד מייצג את האפשרי ואת ההבטחה, והשני מייצג את מציאות חייו של הדובר.

אך יש לשים לב לנקודה נוספת בתיאור דמותו של האלוהים: הזרדים והתבן, מקום לינתו, ממוטטים את הדרת ה"אדרת" והופכים את אלוהים לנווד, נע ונד, ייתכן ואפילו אביון. כאן ממשיך משחק הקרבה-מרחק בין המשורר ואלוהיו. האל כאן איננו כול יכול, אלא בנוסף על גשמיותו יש בו מהפגיעות של עוני ומחסור אנושיים. המשורר בורא את העולם, האלוהים שותף בעוניו. כך, ממשיך המשורר בטשטוש המובחנות, בגלישות, ביצירת קווים וטשטושם – חוזר ומגדיר את אקט היצירה, את האופן שהמטפיזיקה נבנית ומתערערת, מובחנת ומטשטשת.

בחלק השני של הבית השני חוזר המשורר לשאלה שהעלה בסיום הבית הראשון, מעמיד רמז ראשון לפשר הידיעה ואי הידיעה אליהן הוא התייחס: "מי יכול היה / לדעת שבעוד לילה יהיה / ריק כמו ציפור, קשה כמו אבן". זך חוזר לתחושת ההחמצה, ומבאר אותה מתוך נקודת מבט מפוכחת, על השינויים שלובשת דמותו של אלוהים. את הדמות החדשה שלבש אלוהים למחרת אותה התגלות מתאר הדובר כריקנית וקשה, תוך שימוש בדימויים מנוגדים לכאורה של ציפור ואבן. גם משמעות הציפור כדימוי לריקנות אינה פשוטה ומידית. ניתן לראות את הריקנות המיוחסת לציפור כקלות שלה, או כשרירותיות והסתמיות שלה מתוך נקודת המבט היומיומית דרכה היא מוצגת. בין הריקנות של הציפור והקושי של האבן נוצר דיסוננס, צרימה בדימויו הגשמיים של האל, שאולי מבטאת את אובדן הגשמיות שיוחסה לו בתיאור הזיכרון הראשון. מהדימוי האנושי של האל עובר זך לדימוי חיתני, ולאחר מכן לדימוי דומם. במעבר זה ניתן לראות ביטוי נוסף למרחק שהחליף את הקרבה.

בו בזמן, ניתן לראות בדימויי האל השונים גם את המלבושים השונים שיכול האלוהים לקבל בתפישות המטפיזיות השונות. כמושא אלוהי של החוויה הדתית, האל איננו אלא רגע חולף, מערער, עוצר הכול, בורא ויוצר. כאובייקט בתפישות המטפיזיות השונות הנבנות בעקבות החוויה הדתית, יכול האלוהים ללבוש צורות שונות. אולם, בסמיכות לחוויה הדתית נדמה שכל דמות שילבש האל במסגרת תפישה מטפיזית חדשה היא מקרית, שרירותית במידת מה, מורחקת מחוויית הכינון והבריאה.

בשורות הראשונות של הבית השלישי עונה זך על השאלה שהציב קודם לכן: "לא יכולתי לדעת. אינני מאשים / אותו". הגלישה מאפשרת לקורא להמשיך את השורה בעצמו – משאירה את האשמה תלויה באוויר, מופנית לא רק כלפי האל אלא גם כלפי הדובר עצמו, ושוב מטשטשת את ההבחנה בין השניים. השיח על אשמה והשלמה מעמיד שוב את מה שיש ומה שיכול היה להיות זה מול זה, ביטויים של היש ושל האין. כבר לא ברור מי חזק ומי חלש, מי נזקק ומי תומך, מי הבוגד ומי הנבגד.

בשורות הסיום של הבית נדמה שהמשורר מפייס בין המוצק והנוזלי, המופשט והגשמי, בר הנגיעה ומה שלא ניתן לאחוז בו: "לפעמים אני מרגיש אותו קם / בשנתו, סהרורי כמו ים, חולף לידי, אומר / לי בני. / בני. לא ידעתי שאתה, במידה כזו, איתי". דבריו של אלוהים בשורות האחרונות נשמעים כדברי פיוס. הדיבור הוא ביטוי של קרבה רבה יותר מזו שהתקיימה קודם לכן – ביטוי של קרבה מכוונת ומודעת. הפניה "בני" מעצימה את הקרבה, מעניקה ליחסים ביניהם ממד חדש כיחסי אב-בן. ניתן לראות בכך התייחסות לפן הרגשי והאוהב יותר ביחסי אלוהים ועם ישראל, שפעמים רבות תוארו כאנלוגיים ליחסי אב ובן. אולם, ניתן לראות בכך מבט חדש על השיר בו המושא האלוהי מזהה בתפישתו המטפיזית של הדובר עם אביו. ייתכן והמשורר מבקש להכיר בצורות השונות שהוא מעניק למושא האלוהי בתפישה החדשה שהוא מכוון: לעתים דמותו מופשטת, מבוססת על המקרא, לעתים הוא מומשג כאביון ולעתים הוא מתמזג בדמות אביו, מתוך היחסים הבינאישיים שביניהם. היפוך נוסף מתקיים כאן בתוך ממד האב והבן. כאן, ברובד המסמן נשמרים אותם היחסים. אולם, ברובד מערכת היחסים בין השניים – כלל לא ברור אם היחס איננו מתהפך, שכן נראה שהאל נשען על המשורר.

מתוך הופעתו בדמות אביו של המשורר, מכיר אלוהים בדמיון ביניהם, בנוכחותם זה בזה. ייתכן והייתה זו ההכרה שחפש הדובר כשעבר אלוהים על פניו. אלוהים נדמה כמתנצל. גם הוא, כמו הדובר, לא ידע. גם הוא מרגיש אולי החמצה. ואולי הוא מרגיע אותו: דבר אחד אני יודע כעת שלא ידעתי קודם – אני יודע שאתה, במידה כזו, איתי.

מעבר לכך, הפיוס בין היש והאין – האפשרי והקיים – עולה מתוך תיאור אלוהים עצמו, ולא רק מדבריו. אלוהים מתואר קם בשנתו, ועולה השאלה האם גם הדובר ישן, או נמצא על סף השינה. אלוהים מגיע סהרורי, מטשטש את הגבול שבין המציאות והחלום. הדימוי של היס מבקש להסתייג מההאנשה שנעשתה לו, לשבור מעט את תיאור דמותו הגשמית בעזרת היס, המוחשי אמנם אך חסר הגוף.

החוויה הדתית המתוארת בשיר זה מתארת את שבירת המטפיזיקה על ידי הנכחת היש והאין זה לצד זה, ובריאתם זה מתוך זה. ביש אפשר למצוא ייצוג למטפיזיקה של האדם, תמונת המציאות הכוללת את כל מה שקיים, מבחינתו. האין לעומת זאת, הוא הרגע החולף המתקיים בעת השבירה של אותה מטפיזיקה. חוויית האין והנכחתו היא חוויה שלא נמצא לה אף מקור בתפישה המטפיזית – היא הבסיס לחוויה הדתית. בעוד שהשיר כולו עוסק במתחים בין קטבים, בהיפוכים ובטשטוש בין קטבים אלה, סיומו של השיר נוגע בנימה של פיוס וקירבה. בשורות "אומר / לי בני / לא ידעתי שאתה, במידה כזאת, איתי" מוצא המשורר פתרון שהוא מעבר לדמותו החדשה של אלוהים במטפיזיקה שהוא מכונן: מהניגוד של אני והוא, עולה ומתהווה הקשר. לראשונה מופיע גוף שני יחיד **אתה**, ובסמיכות אליו – **איתי**. המשורר כבר איננו אשם בפני אל שזנח אותו. האל איננו אשם בפני האדם שהשליך אותו לתוך המולת חייו. השניים חולקים בעוני ובעושר, נחלצים מהקיטוב אל תוך קירבה – יחסים שאין בהם ניכור, שיש בהם **שותפות** של מהות ואמפתייה.

במזיגת דמותו אל דמותו של אלוהיו עושה המשורר את הפעולה האחרונה של כינון העצמיות. הוא איננו נמלט יותר מעוני ומשרירותיות, מעומס ומאשמה. הוא מקבל את האחריות על עצמו, על עולמו, על כינונו העצמי. את הנחמה והמרגוע הוא מוצא בשותפות ובקירבה.

המוטיב האחרון שאתייחס אליו בשיר זה הוא מוטיב הזמן, המונכח הן בכותרת השיר והן בשורה הראשונה שלו באמצעות המילה **רגע**. בשם השיר, ובבקשה המובאת בשורה הראשונה, מדגיש המשורר **רגעינות**, רגעיות המתייחסת לפעולת הכתיבה עצמה או אולי לזיכרון החוויה הדתית אותו הוא מבקש להעלות. אולם, מתוך אותו הרגע נפרש מרחב חדש של זמן דרך הזיכרון. ייתכן וגם חווייתו של המשורר הייתה רגעית, אך הוא מעניק לה נפח של זמן בהתייחסותו להתפתחות ביחסיו עם אלוהים.

נדמה שבפעולה זו מבקש המשורר לטשטש את גבולות החוויה הדתית שלו: האם החוויה הדתית נגמרת למעשה בתום המפגש המתואר בבית הראשון – המפגש בו חוויית האל הופכת למוחשית, והקירבה ביניהם כמעט יכולה להתרגם למגע? האם ההמשך מתאר עיבוד של אותה חוויה – איבוד של אותה מוחשיות, חרטה על החמצה וכמיהה לשוב ולחוות את האל, שמגיעה להגשמה חלקית בסוף הבית השלישי? או שאולי השלבים השונים ביחסיו של האדם עם אלוהים – ההבטחה מול החמצה, הדמות המוחשית והיעדרה, אי הידיעה והידיעה – מתקיימים כולם יחד,

באותו הרגע? בבית האחרון מתאר המשורר את האל בתיאור של הווה מתמשך: "לפעמים אני מרגיש אותו קס". בתיאור זה הוא מעניק לחוויה האחרונה, בה ניגש אליו אלוהים מתוך שנתו ומדבר עמו, תוקף נצחי. ניתן לראות בכך ביטוי לשבירת הלינאריות בחוויה הדתית, לאופן שבו הרגע של החוויה הדתית מנותק מהזמן, וככזה הוא נחוה כהווה נצחי, כהווה מתמשך.

הגלישה, כפי שכתבתי, מעידה על הכתיבה כמשיכתו של המשורר אל האין: ניסיון למלא אותו ביש קיים או לברוא מתוכו יש חדש. ייתכן ורק השיר, כיש שנברא מתוך האין, יכול להכיל את היש והאין של הדובר ביחסיו עם אלוהים – את החוויה הדתית ואובדנה, ומתוך אלה צמיחה של תפישה חדשה במסגרתה רואה האדם את עצמו כנוכח באל, ואת האל כנוכח בו. ייתכן גם והשיר, שומר את הזכות לא לציית ללינאריות הקשיחה של הזמן, ומאפשר לקורא לנוע בין דימויי אלוהות ואדם מעת המקרא, דרך המשורר בהווה, ועד לגלגוליהם האפשריים בכינונים עתידיים.

ג. בראשית ברא אלוהים / רבקה מרים

השיר "בראשית ברא אלוהים" מאת רבקה מרים מציג תמונת בריאה ששורשיה בסיפור הבריאה המקראי מחד גיסא, ובחוייתה של המשוררת בעולם מאידך. השיר מבקש להגדיר מחדש את מהות הבריאה, ודרכה את מהותם של השמיים והארץ, ומיקומו של האדם במתח שנפרש ביניהם. דרך הגדרות אלו מפגישה המשוררת את הקורא עם הפערים והחפיפות שבין חוויה, ייצוג ותפישה ומאתגרת את היחסים שבין שלושת רובדי ידיעה אלו במעברים שבין מציאות ושירה. קריאת השיר מנקודת המבט המוצעת בעבודה זו מלמדת על הכתיבה כהגשמת החוויה הדתית ועל החיאתה במרחב הפואטי.

בשורה הראשונה של השיר – "בראשית ברא אלוהים" – משתמשת המשוררת בשיבוץ מקראי ידוע מבראשית פרק א' פסוק א': "בְּרֵאשִׁית, בָּרָא אֱלֹהִים, אֶת הַשָּׁמַיִם, וְאֶת הָאָרֶץ". השיבוץ המקראי מציב במרכז השיר את בריאת העולם, ויוצר זיהוי ראשוני בין בריאת העולם ותחילת השיר, זיהוי שבהמשך יהיה הבסיס לאנלוגיה שבין העולם והשיר ובין אלוהים והמשוררת בפעולת הבריאה. בשורות הבאות המשוררת שוברת את הציטוט הידוע, ובעזרת הגלישה מעצימה את השבר מהמקורות. דרך שבר זה נובעת חווית הבריאה האישית שלה – היא שומרת על מבנה הפסוק, אך מוסיפה עליו ומחליפה את המילה "ארץ" במילה "אדמה", שנושאת עמה משמעות פשוטה ומוחשית יותר: "את השמיים שבעצם אינם/ ואת האדמה שרוצה בס לגעת".

השורה השנייה בשיר מעלה שאלה: מה המשמעות של אותם שמיים, של אותה בריאה, אם השמיים בעצם אינם? סיפור הבריאה המוצג בבראשית מבקש לקדש את השפה ככלי הבריאה, או יותר מכך – כחומר היסודי ממנו יצק אלוהים את העולם החדש: "וַיֵּאמֶר אֱלֹהִים, יְהִי אור; וַיְהִי-אור" (פסוק ג'). בחינה מעמיקה של סיפור הבריאה תעיד אף יותר על הכפפת הקיום לשפה. ישנה הבחנה בין הבריאה בעזרת השפה, ובין הענקת השמות. לאחר בריאת האור, למשל, מעניק אלוהים ליום את שמו: "וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאור יוֹם" (פסוק ה').

ההבחנה בין הבריאה בעזרת השפה ובין הענקת השם מדגישה כי השפה לא רק יוצרת מציאות, אלא יש לה לכאורה קיום נפרד מהמציאות. יש בכך ביטוי לתפישה אידאית המציבה את השפה מעל המציאות: אלוהים לא העניק לאור את שמו עם בריאתו, אלא ברא אותו באמצעות שמו. אם

ניגש לקרוא את השיר מנקודת מבט זו, נמצא שמה שנותר מבריאת השמיים שבעצם אינם, היא בריאת ייצוג השמיים. השיר מעמיד במרכזו את המתח שבין הייצוג והמציאות, שמקבל נופח ומשמעות נוספים כאשר הוא נתון בשיח על מקרא ועל שירה – ייצוגים שמנסים גם הם לברוא מציאות חדשה.

בשורה השלישית מתייחסת המשוררת לבריאתה של הארץ: "ואת האדמה שרוצה במ לגעת". האנשת האדמה מאירה באור חדש את שתי השורות האחרונות, ומעידה על האדמה כמטונימית לאדם או לעולמו (ייתכן ומקור הבחירה במילה "אדמה" על פני "ארץ" היא בדמיון שלה למילה "אדם"). באופן אנלוגי, השמיים מוצבים כמטונימיים לאל. האדמה הגשמית מבקשת לגעת בשמיים, אך כבר בכמיהה זו למגע טבוע אופייה הגשמי, שימנע ממנה להגשים את שאיפתה. ובכל זאת, השמיים כמושא שאיפתה, כמושא המגע שלה, מוכרחים להיות מוחשיים. שורה זו מעניקה פרשנות אחרת לקיומם של השמיים על אף "אינותם" – ייתכן והשמיים נבראו כמושא תשוקתה של האדמה.

את השורה הבאה פותחת המשוררת כפי שפתחה את השיר, עם פעולת הבריאה, אך החזרה משמשת כדי לבאר בפני הקורא ערוץ חדש שנפתח בין השמיים ובין הארץ, כחוטם שנמתחו ביניהם: "בראשית ברא אלוהים/ חוטים מתוחים ביניהם/ בין השמיים שבעצם אינם/ ובין האדמה המשוועת". בעזרת המטאפורה של החוטים מעניקה המשוררת תוקף מוחשי נוסף לקיומם של השמיים, שכעת משמשים כעוגן ונקודת אחיזה. ייתכן והחוטים מטאפוריים לכמיהתה של האדמה, מביאים אותה לכדי ממשות.

בשורות האחרונות של השיר המשוררת מעמידה את האדם, ודרכו את עצמה, כאותו קשר בין השמיים והארץ: "ואת האדם הוא יצר/ שהאיש הוא תפילה והוא חוט/ נוגע במה שאיננו/ במגע של רוח ודקות". מרים מתארת את בריאת האדם כבריאה מתוך המתח שבין האדמה והשמיים, מתוך המתח שבין המוחשי ונעדר הקיום הממשי. האדם הוא הצורה שלובשת כמיהתה של האדמה לשמיים, הערוץ דרכו יכול להתאפשר המגע באופן שיבטל את ההפרדה בין הגשמי והרוחני. בסיפור הבריאה משלימה בריאת האדם את העולם, ובשיר משתמשת המשוררת בבריאת האדם כדי להשלים את התמונה אותה היא מציירת לאורך השיר. השיר כולו עוסק בהתבוננות ובייצוג, כאשר ביסודותיהם כבר מובלעת נקודת מבטה של המשוררת כנקודת מבטו של האדם. אולם, רק עם סיום השיר מתואר חלקו של האדם בבריאה, ועם גילוי זה מתגלה מחדש גם תמונת הבריאה עצמה.

בקריאה מחודשת של השיר, דרך נקודת המבט המוצגת בסופו, ניתן לראות את השיר באור חדש כתיאור חוויית ההתמודדות של המשוררת עם הפערים שבין חווייתה ובין התפישה המטפיזית דרך הכתיבה. נזהה בשיר שלושה חלקים: החלק הראשון, בו קיימים רק האדמה והשמיים, החלק השני בו קיימים גם חוטים המגשרים ביניהם והחלק האחרון בו אותם חוטים מזוהים עם האדם.

בחלק הראשון של השיר, שלוש השורות הראשונות, ניתן לזהות את האדם עם האדמה, ולמצוא ביטויים למאפיינים של חוויה דתית ושבירה מטפיזית. ראשית, השמיים מתוארים כלא-קיימים, אך מוחשיים מספיק כדי להיות מושא כמיהתה של האדמה. תיאור זה מתאים לאפיון החוויה הדתית עם חווית "ממשותו של הנעלם": המשוררת, והאדמה שמטונימית לה, חוות את השמיים

ואת המשיכה אליהם כממשיים ולמרות זאת מתארת את השמיים כאינם. השמיים נעדרים מתפישת המציאות המטפיזית, אך נוכחים בחוויה. הם למעשה הייצוג של המושא הדתי, המייצג את מושא החוויה שלא מוסברת על ידי אף אובייקט בתפישת המציאות של האדם. אולם, אחרי ביטול השמיים לכשעצמם נותר מהבריאה ייצוג השמיים, ואותו למעשה בוראת המשוררת בכתיבה.

אף על פי שהמושא האלוהי לא קיים בתמונת המציאות המטפיזית שבראשה של המשוררת, היא מנכיחה אותו בשיר על ידי קביעת ייצוג חדש. את ייצוג זה היא מעניקה למושא האלוהי על ידי השימוש במטאפורה – המטאפורה מאפשרת לה לעגן את החוויות שפורצות את המטפיזיקה במרחב הפואטי שנפרש בכתיבה, מבלי להבין או להגדיר את מהותם. כלומר, אם להשתמש במושגיו של היידגר, המטאפורה מאפשרת להנכיח את החוויה (המקבילה למושא האלוהי) על ידי ייצוג מבלי לקבע את המשמעות שלה וכך להסוות אותה בתפישה מטפיזית חדשה. האנלוגיה שנוצרת בין כתיבת השיר ובריאת העולם מרמזת על יכולתו של מערך הייצוגים הנוצר בשיר לכוון מציאות חדשה – אמנם המשוררת לא מגדירה את מהותו של המושא האלוהי, אך היא מייצגת אותו בשיר וכך תוכל בהמשך לכוון את עצמיותה ביחס אליו מבלי לחזור למגבלות התפישה המטפיזית הישנה שלה. מעבר לכך, ניתן לראות באדמה את הייצוג לעצמיות הקודמת שלה, וגם ביחס אליה היא תוכל לכוון את העצמיות החדשה שלה.

בחלק השני של השיר, ארבע השורות הבאות, מציירת המשוררת תמונת בריאה חדשה הכוללת שוב את השמיים שאינם ואת האדמה השואפת לגעת בהם, אך מוסיפה עליהם את החוטים המתוחים ביניהם. בהמשך לאנלוגיה בין אלוהים למשוררת, עולה כי המשוררת היא למעשה זו שבראה את החוטים, והחוטים נבראו על ידי הכתיבה – עם קביעת הייצוגים, המטאפורות, לה ולמושא האלוהי. על ידי הענקת הייצוג, המשוררת מעניקה נוכחות מוחשית למושא האלוהי וכך שוברת את התפישה המטפיזית ומבעד לסדקה יוצרת ערוצים המחברים בין האדמה והמושא האלוהי – ערוצי הכתיבה.

הכתיבה מציבה את המשוררת במקומו של אלוהים. מלבד האנלוגיה הנוצרת ביניהם כבר מתחילת השיר, הדמיון בא לידי ביטוי ביכולתה של המשוררת לברוא על ידי הייצוג, להעניק נוכחות ממשית לחוויה. המשוררת מעצימה את מוחשיות השמיים בעזרת מטאפורת החוטים, שכן אחיזת החוטים מוכרחה להיות מוחשית. גם אם איננו מסוגלים לדמיין זאת, החוט נקשר בשמיים כפי שהוא נקשר אל וו ברזל חומרי. כך החוויה, שאינה יכולה לבוא לידי ביטוי בתפישת המציאות המטפיזית (היא התמונה שאנחנו מעלים במוחנו בניסיונותינו לדמיין את החוט הקשור לשמיים), יכולה לבוא לידי הגשמה מוחשית בשירה. החזרה על שורת הפתיחה יחד עם החרוזה בין השורות השלישית והשביעית ("לגעת"- "המשוועת") מדגישות בפני הקורא כי מדובר בתיאור של אותה החוויה – השינוי נוצר מהתבוננות מחדשת, או בעצם מהעלאתה על הכתב.

בחלק האחרון של השיר מקבלת המשוררת ייצוג נוסף בשיר – האדם, שמייצג את מקומה בסדר החדש שבראה בשיר. בשלב זה באה לידי ביטוי יכולתה, כאלוהים, לכוון את עצמיותה דרך בריאת אדם חדש. חלק זה, כמו שני החלקים הראשונים, מובחן מאלה שקדמו לו על ידי חזרה לפעולת הבריאה, אך בשורה התשיעית הבחירה בפועל יצר במקום ברא מערערת את החזרה שנבנתה בשיר

ומבקשת לבשר על שינוי. הקשר בין המשוררת לייצוגים שלה בשיר – ראשית כאלוהים ואחר כך כאדם שהוא יוצר – מתעצם לנוכח מוטיב בריאת האדם "בצלם". האדם, על פי סיפור הבריאה, נברא כייצוג ממשי של האל, ובאופן אנלוגי משתמשת המשוררת בבריאת האדם כדי ליצור ייצוג ממשי של עצמה, דרכו היא תכונן עצמיות חדשה.

ואכן, בשורה הבאה המשוררת מתארת את האדם שיצרה: "שהאיש הוא תפילה והוא חוט". בתיאור זה היא ממשיכה את מטאפורת החוטים, ובעזרת אותם חוטים היא טווה כעת את דמותה. החוטים היו התגשמות כמיהתה של האדמה – הערוץ שנפתח בין האדמה והשמיים, בין המשוררת ובין המושא האלוהי שלה בחוויה הדתית, דרך הכתיבה. כעת היא מגדירה את עצמה על פי אותו חיבור שמצאה בינה ובין המושא האלוהי. גם מטאפורת התפילה, מגדירה את האדם מחדש על פי הקשר בינו ובין אלוהיו, וגם היא עושה זאת בזיקה לשפה. השימוש בשתי המטאפורות מגדיר את האדם על פי המתח שבין שני הייצוגים – החוט שנושא עמו משמעות מוחשית והתפילה שנושאת עמה משמעות רוחנית יותר, דתית. הגדרת האדם על פי שתי המטאפורות האלו ממחישה ברובד הצורני של השיר את הגדרתו ברובד התוכני כמגשר בין ניגודים, כנברא מתוך הפער. גם ברובד הצורני, הכתיבה היא זו המאפשרת את הגישור בין שתי המטאפורות, כפי שהיא מאפשרת את החיבור בין האדמה והשמיים ובין האדם והשמיים.

בשורות האחרונות של השיר – "נוגע במה שאיננו/ במגע של רוך ודקות" – משלימה המשוררת את תמונת הבריאה, ובכך משלימה את תמונת האדם ואת תהליך כינון העצמיות האישי שלה. השיר התחיל בשאיפה למגע כשאיפה שלא יכולה להתגשם, אך בסיומו, עם זניחת העצמיות המזוהה עם האדמה וכינונה של עצמיות אחרת, המשוררת נוגעת לבסוף במה שאיננו דרך האדם שבראה. עם המגע, מאשרת המשוררת את נוכחותו המוחשית של המושא הדתי, שתחילה קיומו הוגבל רק לרובד הייצוג או הוטל בספק. המושא האלוהי מיתרגם לאובייקט בתפישה המטפיזית החדשה של המשוררת עם כינון העצמיות החדשה שלה. תיאור המגע בסוף, "במגע של רוך ודקות", הוא התיאור היחיד בשיר הנושא עמו אופי ממשי ולא מטאפורי. ניתן לראות בכך תרגום של התמונה שטוותה המשוררת עם חוטי-הכתיבה לתפישת מציאות מטפיזית מוחשית. המוחשיות באה לידי ביטוי גם בחריזה "חוט"- "דקות", שמצד אחד שוברת את החריזה שקדמה לחלק האחרון של השיר, ומצד שני מבליטה את האיכות הצלילית של השיר.

גם בניתוח השיר הזה, כמו בניתוח "מנגד" מאת רחל, ניתן לראות כיצד תהליך כינון העצמיות מתמקד בחוויה הדתית עצמה, בתנועה כפי שהיידגר תיאר אותה, ולא בעצמיות ובתפישת המציאות שקדמו לה. האדם מתואר כחוט, ומהותו של החוט היא באופן בו הוא נמתח ומגשר על הפער, במנותק משני הצדדים אליהם הוא קשור. אותם צדדים נעדרי אפיון בפני עצמם, ומתאפיינים רק על ידי הניגוד ביניהם. האדמה מזוהה רק עם החומריות ועם תפישת המציאות המטפיזית המוחשית, ואילו השמיים מזוהים רק על ידי "אינותם" באותה תפישת מציאות ועל ידי הזיהוי שלהם עם המושא האלוהי. החשיבות היא במתח ביניהם, היוצר את החוויה הדתית ומאפשר את כינון העצמיות של המשוררת כחוט המתוח ביניהם.

השיר "מנגד" מאת רחל הדגים את האופן בו שירה מיטיבה לתאר את החוויה הדתית ואת כינון העצמיות דרכה. השיר "בראשית ברא אלוהים" מאת רבקה מרים מוסיף על כך – הוא מדגים

כיצד כתיבת השירה לא רק מתארת את החוויה הדתית ואת כינון העצמיות, אלא *לוקחת בהם חלק*. פעולת הכתיבה כפעולה של התבוננות ויצירה מאפשרת אימוץ נקודות מבט שונות והענקת משמעות חדשה למסמנים שונים. השיר פרש מערך ייצוגים חדש, שבו השתמשה המשוררת כמתווך בין הרובד החווייתי והרובד המטפיזי. הכתיבה השירית, תוך שימוש במטאפורות, אפשרה להעניק למקור החוויה ייצוג מבלי להגדיר את מהותו. היא מסוגלת להעמיד ייצוג של נוכחות לנעדר. הייצוג מעניק לחוויה הדתית נוכחות ממשית שאין לה בתפישה המטפיזית, וכך מאפשר למשוררת לאחוז בה בחיפוש אחר עצמיות חדשה.

השימוש באילוזיות מקראיות מסייע גם הוא לטשטוש הגבולות שבין מערך הייצוגים, המציאות החווייתית מתוכה הוא כונן והמציאות החווייתית אותה הוא מכונן. ראשית, הטקסט המקראי עצמו הוא מערך ייצוגים שכונן את אופני האמונה של היהודים, ואת החוויה הדתית של המשוררת בפרט. השיר, בכך שמציע ייצוג חדש לסיפור הבריאה, מעמיד את סיפור הבריאה המקורי כחלק מהמציאות ולא כייצוג. שנית, כפי שתיארתי קודם לכן, הסיפור המקראי מעניק לייצוג את היכולת לברוא ומוטיב זה ממלא תפקיד מרכזי בשיר.

הייצוג אמנם נגוע בתפישה המטפיזית, אך גם שומר על החוויה הדתית כעקבה מבלי לקבע אותה על ידי הגדרתה. המשוררת, שעד החלק האחרון של השיר נקטה עמדה חיצונית לשיר (כאלוהים, ככותבת) או עמדה פנימית בתוכו (זיהויה עם האדמה) מגלה את יכולתו של השיר להכיל את השבר בתפישה המטפיזית ואת החוויה הדתית כאחד במערך ייצוגים חדש. מתוך גילוי זה, היא מגלה למעשה את *יכולתה שלה* להכיל את הניגוד בחוויה הדתית בין קיומו הממשי של המושא האלוהי בחוויה ובין היעדרותו מהתפישה המטפיזית. לאחר שזיהתה את יכולת זו כשלה, היא מזהה את עצמה עם הכלה זו – עם השיר ועם פעולת הכתיבה. היא מגדירה את עצמה על ידי יכולת זו ("והאיש הוא תפילה והוא חוט"), וכך מכוננת עצמיות חדשה תוך איחוי השבר שנוצר בה בחוויה הדתית.

עצמיות זו לא מנציחה את החוויה הדתית – החוויה הדתית כן מגיעה לסופה עם כינון של תפישה מטפיזית חדשה, והמושא האלוהי מיתרגם לאובייקט כחלק ממנה. בתפישה מטפיזית זו ישנה הכרה ביכולתה של המשוררת, דרך הכתיבה, להכיל סתירות ולגשר בין ניגודים. לכן, עצמיותה של המשוררת תנצור את השברים שבתפישת המציאות המטפיזית הקודמת ואת זיכרון החוויה הדתית, ובכל זאת תהיה חלק מתפישה מטפיזית חדשה. *בעזרת החוויה הדתית מכוננת המשוררת את עצמיותה ככותבת, ובעזרת הכתיבה היא נוצרת את החוויה הדתית כחלק מעצמיותה.*

סיכום

לעולם לא תהיה לאדם גישה למציאות לכשעצמה, לאובייקטים המרכיבים אותה. גישתו של האדם היא לעולם התופעות, תצורת הפשרה הנוצרת בין המציאות ובין תודעתו. אולם, הצורך של האדם במהות וחיפוש אחר ההיגיון הפנימי השולט בעולמו מביא אותו לכונן תפישה מטפיזית, שתוקפה בעיניו שווה ערך למציאות לכשעצמה. את התפישה המטפיזית אנחנו יוצרים בניסיון לשייך כל חוויה למקור (שיהיה אובייקט במטפיזיקה של האדם), ובניסיון לבנות מערכת קשרים המבוססת על דמיון או נסיבתיות מדומה בכדי להסביר את העולם. העצמיות של האדם – תפישתו את עצמו – קיימת כחלק מהתפישה המטפיזית שלו.

כאשר האדם חווה חוויה מבלי לזהות אובייקט כלשהו בתפישתו המטפיזית שיכול לשמש כמקור שלה, הוא חווה אותה כחוויה דתית. החוויה הדתית נחוות כמערערת ובלתי מוסברת, וברגע החוויה הדתית מכונן האדם את המושא האלוהי כמקור לאותן חוויות, שאינן ניתנות ליחוס לאף אובייקט במטפיזיקה הפנימית של האדם. אולם, בעוד את האובייקטים במטפיזיקה בפנימית של האדם ניתן לראות כתשובות, את המושא האלוהי יש לראות כהמשגה של שאלה, תוך הכרה בהיעדר תשובה. החוויה הדתית מביאה את האדם לפירוק התפישה המטפיזית שלו ולנטישה של העקרונות הלוגיים העומדים בבסיסה, ביניהם עקרון הסתירה. האדם מבטל את ההבחנה הדיכוטומית בין פנים וחץ, ודרכה למעשה נוטש את העצמיות שהייתה חלק מהתפישה המטפיזית הקודמת בה החזיק. על בסיס הגדרה זו של המושא האלוהי ניתן להסביר את אפיונו: תפישתו כפנימי וחיצוני יחד וכן כממשי ונעדר יחד, תפישתו כראשוני לכל. הגדרה זו מסבירה הן את רגשותיו המנוגדים ביחס למושא האלוהי והן את נטייתו להתמסר לו.

בבואו של האדם לכונן תפישה מטפיזית או עצמיות חדשות, יהיה עליו ראשית לנטוש את אלו שקדמו להן. עצמיותו של אדם מתבטאת בפרספקטיבת גוף ראשון שמבטאת את זרם מודעותו. מודעות זו תלווה את האדם בכל פעולה שיעשה מרצון, ועל כן ניתן להבין שתהליך כינון העצמיות מחייב זעזוע חיצוני, רעד שיביא אותו לנטוש את העצמיות הישנה ולפרק את תפישת העצמיות שלו. אותו זעזוע מגיע בדמות החוויה הדתית, שמביאה לפירוק. ברגע החולף של החוויה הדתית מאבד האדם גם את תפישת הזמן שלו: הוא לא יבקש לעסוק עוד בעבר או בעתיד, בעצמיות שקדמה לחוויה הדתית, או בעצמיות שתחליף אותה. גבולות ההווה שלו הם גבולות ההווה, אך הם רחבים יותר משהיו אי פעם – מאפשרים לו לחוות את העולם ואת עצמו תוך פריצה של המבנים המחשבתיים של פנים, חוץ וזמן ליניארי. מיחסו של המשורר אל המושא האלוהי ניתן ללמוד הן על חווייתו והן על העצמיות החדשה שיכונן.

בשירה משתמש המשורר באמצעים אומנותיים כדי להעניק לפרספקטיבת גוף ראשון של הדובר בשיר משמעות חדשה, וכך לכונן את עצמיות שלו. על כן, כדי להבין את הקשר שבין כינון העצמיות בחוויה הדתית ובין כתיבת השירה, יש להבין את דפוסי כינון המשמעות בשפה, אותם מתאר דרידה בדבריו על המסמן. על פי דרידה, המסמן מתווסף על הנוכחות עצמה (המסומן), אך הוא לא רק נוסף עליה, אלא גם מחליף אותה. יחסים אלה בין המסמן והמסומן מתקיימים זה לצד זה, ועל כן נוכחות המסומן אובדת ולא אובדת בו בזמן. היא נוכחת במסמן כ"עקבה", כאשר העקבה מגלמת את נוכחות המסומן במסמן, אך גם את היעדרו. כך, עיצוב המשמעות של המסמן

מבטא את עקרון הטשטוש בין פנים וחוץ שמאפיין גם את כינון העצמיות בחוויה הדתית. המסומן – כחוץ – נוכח תמיד במסמן, במשמעות שלו. ומנגד, אין למסומן קיום ללא המסמן לאחר שזה החליף אותו.

את המטאפורה והדימוי ניתן לראות כהענקת מסמן חדש למסמנים קיימים (שביחס לאותו מסמן הם כמסומן). הבחירה במילים שונות והשימוש במסומן הנרכש כמסומן מחדש – לעולם לא זהה – מעגנים את הנפרדות שלהם במרחב השירי. עם זאת, המטאפורה "משאיפה" את המסמן המקורי למסומן הנרכש, מעניקה לו משמעות דינמית שמתקרבת לזו של המסומן הנרכש לנצח, אך לא מגיעה אליה לעולם. המשמעות החדשה של המסמן המקורי מוגדרת על פי תנועה – וזו, כאמור מוגדרת על פי הנוכחות וההיעדר של המסומן הנרכש (המסומן הנרכש אסימפטוטי למשמעות, מגדיר את הכיוון הנצחי שלה בנוכחותו ואת תנועתה הנצחית בהיעדרו). המסומן הנרכש מותיר עקבה במסמן המקורי, כמו שהמסומן מותיר עקבה במסמן על פי דרידה.

אותו מבנה כינון משמעות נוצר על ידי האילוזיות המקראיות ביחסן למקרא. המשורר מחפיף את האינטרטקסט כמסומן נרכש למסמן מקורי הנוגע לחייו, על מנת ליחס לחוויה האישית שלו את המשקל הרעיוני והרגשי שנושאים עמם דמות או אירוע מקראיים. למעשה, האינטרטקסט עצמו (קטע מסוים מתוך המקרא) מותיר עקבה בטקסט השירי – נוכח בו ונעדר ממנו, מאפשר לו תנועה חופשית אך מעניק לה מערכת ייחוס יציבה.

מעבר לאמצעים האומנותיים באמצעותם מכונן המשורר את המשמעויות השונות בשיר, יש ליחס את יכולתו של השיר להיטיב לתאר חוויות דתיות גם לתחביר של השיח השירי, המגדיר את היחסים בין אותן משמעויות. חוקי התחביר הם המתווכים בין השפה והמציאות, ניתן לראות בהם את אמת המידה שניתן להניח אל מול המציאות. על כן, התחביר מגביל למעשה את גבולות החשיבה במסגרת שיח נתון. למשל, "שיח על" (כגון השיח המדעי, הפילוסופי או הדתי) עוסק מעצם הגדרתו בחשיבה על אובייקט חיצוני, שהנחת קיומו העצמאי עומדת בבסיס השיח – ולכן שיח כזה מקבע תפישה מטפיזית בבסיס התחביר שלו, ואותה תפישה מטפיזית תגביל כל מחשבה הנהגית במסגרתו. לעומת זאת, בשיח השירי ניתן לראות "שיח מתוך" – שיח שלא מבקש לתאר חוויה או מחשבה, אלא להוות ערוץ שדרכו אלו יוכלו לבוא לידי ביטוי. על כן, התחביר של השיח השירי לא מקבע בבסיסו תפישה מטפיזית, אלא מעמיד בבסיסו את התמסרות הדובר לחוויה. ניתן לראות בכך סיבה נוספת לכך שהשיח השירי מצליח להכיל את שבירת התפישה המטפיזית של המשורר, ולתאר את החוויה הדתית. הדבר מתבטא צורנית ברישיון שניתן לשיר לקטוע מילים, משפטים וצלילים, להעניק למצלול קדימות על משמעות. רישיון זה כולל את הפרת הליניאריות של הזמן, את האכלוס הבו-זמני של מספר מרחבי משמעות בהקשר אחד ואת ההכלה של פרדוקס.

בשיר "מנגד" מתארת רחל המשוררת ציפייה שנידונה לאכזבה. הקרבה והמרחק מקוננים בה זה לצד זה, נחשפים במבנה ובמצלול של השיר, מגלים עצמם בכינון דמותה של המשוררת מתוך האילוזיה המקראית למשה. גם היא ומשה ניצבים כעת כשני חופים של אותה חוויה דתית – מוגדרים מתוך אותה גזרת גורל אלוהית, אך נבדלים על ידי מרחקי הזמן ומעוגנים בטקסטים נפרדים. בניגוד למשה שסיפורו נכתב ונחתם, רחל כותבת את עצמה. הוא לעולם לא יגשים את

מהותו, ועל כן נבו מזוהה גם עם מותו. היא, לעומת זאת, הופכת את אותה כמיהה ואת אותו כאב למהות חדשה – באמצעות הכתיבה היא מגלה בהם יופי ונחמה, היא מגלה בהם את עצמה, ואולי חוזרת במידת מה להיות שלמה. הר נבו שלה יזוהה לעד עם יצירה.

השיר "רגע אחד" של נתן זך מתמקד ביחסיו של המשורר עם אלוהים, ובצורות השונות שאלו לובשים. את מרבית השיר מוביל זיכרון של חוויה דתית בודדת, הצרובה בשיר דרך הגשמיות שמעניק המשורר לדמות האל באמצעות גופו המטאפורי ובאמצעות האנשתו. אולם, נדמה כי אותה חוויה צרובה בדמותו של המשורר יחד עם תחושת החמצה, ואולי אף אשמה – הוא יכול היה לגעת, אך הוא לא נגע. עם זאת, האנשתו של האל היא גם נקודת מוצא של תהליך הפוך, בו המשורר נחשף דרך הכתיבה לחולשותיו של האל ולדמיון ביניהם. בסיום, אלוהים הוא זה שמביע חרטה על כך שלא ידע, אך נדמה שהן אלוהים והן המשורר מוצאים נחמה בקרבה שבכל את קיימת בהם, דרך נוכחותו של המשורר באל. נדמה כי חלק מנחמתו של הדובר בסיום, היא ביכולתו להיות מקור הנחמה לאלוהיו. השותפות ההדדית ביניהם מחליפה את האשמה שחש המשורר כלפי האל. עצמיותו של המשורר כוננה מחדש דרך חוויה של לקיחת אחריות על חייו ועל האחר. הוא מתרחק מהאילוזה המקראית של אדם חסר אונים מול אל כל יכול, ומטמיע במרכזה את האדם הבוחר והיוצר. שירתו, כבריאה, מנציחה את עצמיות חדשה זו.

בשיר "בראשית ברא אלוהים" מבקשת רבקה מרים לחשוף את הכמיהה הלא ממומשת הטבועה בעולם, ודרכה לגלות מבט חדש על הבריאה ומקומו של האדם בתוכה. בכתיבתה חוזרת המשוררת לרגע הבריאה, לרגע בו כוננה לראשונה השפה את מציאות חייה – את השמיים שנדמים כלא קיימים, את האדמה שמוגדרת על ידי משיכתה אל האין. בחזרתה אל ראשית הזמן, מגלה המשוררת את השפה ככלי בריאה בידיה. המשוררת מתאחדת עם אלוהיה עת הכתיבה, הגילוי והבריאה הופכים פעולה אחת של יצירה. היא מגלה את יכולתה להעניק ייצוג מוחשי לנעדר, להגשים את הכמיהה שהייתה אצורה בה בדמות החוטים שהיא טווה בינה ובין השמיים. אולם, המשוררת מזהה את יכולתו של השיר להכיל את ניגודי החוויה הדתית *כ יכולתה שלה*. היא לא צריכה עוד לכבות את להט האש הבוערת בה, מכיוון שכעת האש לא מאיימת עוד לכלותה אלא מעניקה לה חיים חדשים.

השיר "מנגד" של רחל מדגים את האופן בו המבנה השירי המוקפד, הבא לידי ביטוי בשמירה על דפוסי חריזה ומשקל, מהווה עוגן עבור המשוררת לצורך פירוק מבנים מחשבתיים, פירוק וכינון מחדש של משמעות. תפישת השירה הקלאסית בה החזיקה באה לידי ביטוי גם בנאמנותה לטקסט המקראי אליו היא מתייחסת, ועובר כחוט לאורך כל השיר והחוויה המתוארת בו. לעומתה, שירו "רגע אחד" של נתן זך מבטא את תפישתו השונה את השירה, לפיה יש לקדש את הנאמנות למהות החוויה, ולא את המבנה השירי. על כן, האילויות המקראיות בשירתו מרומזות יותר, מפציעות ומתפוגגות במרחב השירי. הוא לא נאמן לסיפור מקראי יחיד לאורך כל השיר או החוויות המתוארות בו, והתמסרותו המוחלטת לחוויה מובילה אותו לאירועים מקראיים שונים, השלובים זה בזה ובשירו. כך, מציג שירו של נתן זך את האפשרות לכונן מספר אובייקטים אלוהיים מתוך החוויה הדתית והמושא האלוהי, ומתוכם לכונן את עצמיות במספר צירים ומערכות יחסים. שירה של רבקה מרים, "בראשית ברא אלוהים", מוסיף על שני אלה את היסוד הארס-פואטי. מתוך כך עולה כי הכתיבה לא רק משקפת את החוויה הדתית, אלא שהכתיבה

והחוויה הדתית שזורות זו בזו. שזירתם מולידה את תהליך כינון העצמיות, והעצמיות מוגשמת ומודגמת בכתיבה השירית.

מניתוח השירים עלתה מסקנה שהבהירה אף יותר את הקשר שבין החוויה הדתית, כתיבת השירה וכינון העצמיות. לא רק שהשירה מיטיבה לתאר את כינון העצמיות דרך החוויה הדתית הן ברובד התוכן והן ברובד הצורני, כתיבת השירה מאפשרת להחיות את החוויה הדתית וכך לעצב אותה מחדש – לנקוט חלק פעיל בכינון העצמיות. האדם פותח מחדש את החתך שהגליד, כדי לבחון אותו מנקודת מבט מפוכחת ולאחות אותו ביד בוטחת של יוצר, במילים בוטחות של בורא. על אף הדמיון בין המרחב הנפרש בשירה והמרחב הנפרש בחוויה הדתית, עולה כי יש ביניהם גם הבדל מהותי – בעוד בחוויה הדתית נוטל האדם עמדה פסיבית אל מול המושא האלוהי הנחוה כאקטיבי, בפעולת הכתיבה יכול האדם לחוות מחדש את החוויה הדתית אך למלא בה גם את תפקידו המכוון של אלוהים. הכתיבה מאפשרת למשורר לפרוש מרחב אקטיבי של כינון עצמיות.

מעבר למסקנות אודות הקשר בין השירה והחוויה הדתית, עולה מעבודה זו מסקנה חשובה נוספת על תפקידה של השירה לא רק בחייו הפרטיים של המשורר, אלא גם כחלק מהתרבות והחברה. דרידה זיהה את המטפיזיקה כמקור האלימות: כל תפישה מטפיזית מבקש לקדש איזו נוכחות טהורה, ובכך כבר מוטמעת בה הדרתו של הזר (דרידה 1978). השירה, אם כן, עולה מעבודה זו לא רק כמרחב החושף חוויות שאי אפשר לתאר בדרך אחרת, ולא רק כמרחב של כינון עצמיות. השירה עולה מעבודה זו כמרחב בו יכול האדם לפגוש את האחר מבלי לזהות אותו ככזה ולהדיר אותו, כמרחב שהוא בסיס להיכרות שלנו זה עם זה וליכולת שלנו לחיות יחד בשלום.

בבליוגרפיה

- גיימס, ויליאם (2010[1902]). *החוויה הדתית לסוגיה*. תרגום: יעקב קופליביץ. ירושלים: מוסד ביאליק.
- דרידה, ז'אק (2015). *על הגרמטולוגיה*. תרגום: משה רון. תל אביב: רסלינג.
- ויטגנשטיין ל., (1994). *טרקטטוס: מאמר לוגי – פילוסופי*. הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ויטגנשטיין ל., (1995). *חקירות פילוסופיות*. מאגנס.
- לנדו, עידן. (2011). "הייצוג הדקדוקי של חוויות נפשיות: לשאלת האוטונומיה של התחביר" שפה ומוח, 10, 35-64.
- קאנט, עמנואל (2013). *ביקורת התבונה הטהורה*. תרגום: יובל, י. תל אביב: רסלינג.
- שקד, מלכה (2009). *לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית החדשה*, עיון. תל אביב: למשכל.
- שקד, מלכה (2009). *לנצח אנגנד: המקרא בשירה העברית החדשה*, אונתולוגיה. תל אביב: למשכל.

Bibliography

- Derrida, Jacques (1978). "Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas". In *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin (1992). *Parmenides*. Translated by Schuwe, A. and Rojcewicz, R. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, Martin (1996). *Being and Time*. Translated by Stambough, J. Albany: State University of New-York Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1974). "Philosophical Grammar". Rush Rhees ed. Kenny, A. Trans. Oxford: Basil Blackwell. In *The Collected Works of Ludwig Wittgenstein* (1998) Blackwell Publishers Blackwell Publishers.

נספח א'**מנגד / רחל המשוררת**

קשוב הלב. האזן קשבת:

הבא? היבוא?

בכל צפיה

יש עצב נבו.

זה מול זה – החופים השנים

של נחל אחד.

צור הגזרה:

רחוקים לעד.

פרש כפים. ראה מנגד

שמה – אין בא,

איש ונבו לו

על ארץ רבה.

נספח ב'

רגע אחד / נתן זך

רגע אחד שקט בבקשה. אָנָא. אָנִי
 רוֹצֵה לומר דְּבַר מָה. הוא הַלֵּךְ
 וְעָבַר עַל פְּנֵי. יְכַלְתִּי לַגַּעַת בְּשׁוּלֵי
 אֲדָרְתוֹ. לא נִגְעַתִּי. מי יְכוּל הִיָּה
 לַדַּעַת מַה שְּׁלֹא יִדְעַתִּי .

החול דְּבַק בְּגִדָיו. בְּזִקְנוֹ
 הַסֵּתֵבְכוּ זְרָדִים. כְּנֶרְאָה לֵן
 לִילָה קָדָם בְּתֵבָן. מי יְכוּל הִיָּה
 לַדַּעַת שְׁבַעֲוֹד לִילָה יְהִיָּה
 רִיק כְּמוֹ צְפוּר, קֶשֶׁה כְּמוֹ אֶבֶן.

לא יְכַלְתִּי לַדַּעַת. אֵינְנִי מֵאֲשִׁים
 אוֹתוֹ. לַפְעָמִים אָנִי מְרַגֵּשׁ אוֹתוֹ קָם
 בְּשִׁנְתוֹ, סְהַרְוֵרִי כְּמוֹ יָם, חוֹלְף לְיָדִי, אוֹמֵר
 לִי בְנִי .
 בְּנִי. לא יִדְעַתִּי שְׁאֵתָה, בְּמִדָּה כְּזֹאת, אֲתִי.

נספח ג'

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים / רבקה מרים

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים

אֶת הַשָּׁמַיִם שְׁבַעֲצָם אֵינָם

וְאֶת הָאָדָמָה שְׁרוּצָה בָּם לְגַעַת.

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים

חוּטִים מְתוּחִים בִּינֵיהֶם

בֵּין הַשָּׁמַיִם שְׁבַעֲצָם אֵינָם

וּבֵין הָאָדָמָה הַמְשֻׁנְעַת.

וְאֶת הָאָדָם הוּא יָצַר

שֶׁהָאִישׁ הוּא תַפְלָה וְהוּא חוּט

נוֹגַע בָּמָה שְׂאֵינָנוּ

בְּמִנְעַ שֶׁל רֶךְ וְדִקּוֹת.