

'אפר שערך' – על פאול צלאן¹

יעקב הסינג*

לאחר הרצח השיטתי של יהודי אירופה נמתח בראשונה קו מפריד בספרות הגרמנית בין סופרים יהודים לאלה שאינם יהודים. כשסופרים כגון וולפגנג בורכרט (Borchert), היינריך בל (Böll), גינטר גראס (Grass) או זיגפריד לנץ (Lenz) מפנים את מבטם לשנות המלחמה, השואה עומדת בשולי שדה ראייתם, ולא בחזית. גם כשרולף הוכהות (Hochhuth), או מאוחר יותר, ברנהרד שלינק (Schlink), פונים אל אירועי השואה, הם מתרכזים פחות בקורבנות המוות ויותר במושעים ובשותפיהם מתוקף ידיעה. אחרי הכול, המחזה ממלא המקום והרומן נעו קריאה לא בלטו בזכות טיפולם בנושא השואה, המשמשת להם רק רקע היסטורי נתון, אלא בשל התהליכים השערורייתיים המתרחשים ביצירות האלה מן העבר השני של מחנות ההשמדה.

אבל בקרב הסופרים היהודים השואה היא – פעם יותר, פעם פחות – מרכז הכובד הגלוי של יצירתם. בין שזו רוזה אוסלנדר (Ausländer) ופטר וייס (Weiss), בין שזו אילזה אייכינגר (Aichinger), אדגר הילזנראט (Hilsenrath) ויורק בקר (Becker), ובין שזו אלפרידה ילינק (Jelinek) וגילה לוסטיגר (Lustiger); בין שהם משתייכים לדור הראשון ובין שהם מהדור השני, שירש את הטראומה: השפעת ההלם שאין להתגבר עליו מרביקה בסופו של דבר כל סופר וסופרת ממוצא יהודי בשלב זה או אחר של יצירתם, ומכופפת אותם "תחת זווית פעולתו המיוחדת של קיומם".

כך ביטא זאת פאול צלאן בשנת 1958, כשנשאל על אודות תוכניותיו הספרותיות על ידי חנות הספרים הפריזאית, פלינקר (Flinker), ותחת זווית פעולה

* החוג לשפה וספרות גרמנית, האוניברסיטה העברית בירושלים.

האלגורית המסורתית הוא האלוהים בכבודו ובעצמו. ואולם, בשנים שחלפו מאז הופעתה קיבלה "פוגת-מוות" של צלאן חיים משל עצמה. הקוראים הגרמנים לא רצו להכיר בצבעו של האפר, שבו נצבע שיערה השרוף של היהודייה. תחת זאת הם הפכו את הקינה על המתים לשיר "יפה" ושיבצוהו בספרי הקריאה שלהם.

הוא קורא המתיקו יותר לנגן את המות המות אמן מגרמניה
הוא קורא האפילו יותר לפרט על פגור ואחר תעלו כעשן באויר
יבוד קבר לכם בענן שם שוכבים לא צפוף³

בשכיל צלאן, שכנה "המוסיקליות" של הבתים האלה מעבר לכל אסתטיזציה, ואילו בגרמניה שמעו אותה כחפץ לב אחרת – כאותה "הרמוניה, אשר הצטלצלה לצד הנורא מכל, פחות או יותר בשוויון נפש".

במשך שנים מצא את עצמו צלאן בנסיגה מפני הקריאה המנכסת הזאת. האלמנך של חנות הספרים פלינקר הופיע בינואר 1958, ועוד באותו החודש קיבל צלאן את פרס הספרות של העיר ברמן. "הנוף שממנו אני בא – באילו דרכים עקיפות! אך האומנם יש כדבר הזה: דרכים עקיפות? – נוף זה שממנו אני בא אליכם", כך אמר בנאום התודה על קבלת הפרס על אודות מקום מוצאו, "מן הסתם אינו מוכר למרביתכם".⁴ חבל בוקובינה אינו רק זר לקהל המאזינים הגרמנים של צלאן, אלא



אילת כרמי, שמן על מיילר, 2011. באדיבות האמנית

זו שם לבסוף קץ לחייו. המונח גשלה כאן כבדרך אגב מיצירתו של צלאן, אבל כמו כל מילותיו הוא מזמין להיכנס אותנו לעולם שהשפה הגרמנית השתנתה בו לעתים קרובות ללא הכר. באותו העת חי צלאן זה עשר שנים בפריז. עם מוכר הספרים היהודי יליד 1895, מרטין פלינקר, הוא קשור בעבודות הגורל: גם מוצאו של פלינקר זה היה מצ'רנוביץ, ובווינה ניהל את חנות הספרים הראשונה שלו. הוא נמלט מפני הנאצים. רק את הבן הצליח להציל. אשתו, הוריו, אחיו ואחיותיו נרצחו. ה"ליבררי פלינקר" (Librairie Flinker), שפתח אחרי המלחמה, הייתה למוקד משיכה למפגשים תרבותיים, צרפתיים גרמנים. הוא התעניין בשירה מודרנית, וכך השיב צלאן לשאלתו באלמנך של חנות הספרים:

השירה (Lyrik) הגרמנית הולכת, על פי השקפתי, בדרך אחרת מזו הצרפתית. אפלה מכול בזיכרון, מפוקפקת מכול סביב עצמה, ככל שתשווה לנגד עיניה את המסורת שבה היא נמצאת, שוב אין היא יכולה לדבר את השפה, שנראה כי כמה אוזניים כרויות עדיין מצפות ממנה. שפתה נעשתה מפוכחת ועובדתית יותר, היא חושדת ב"יפה", מנסה להיות נכונה. זו שפה [...] "אפורה" יותר, שפה הרוצה בין היתר לראות את המוסיקליות שלה משוכנת במקום שבו שוב אין לה מן המשותף עם אותה "הרמוניה ערבה" שהצטלצלה לצדו של הנורא מכול, פחות או יותר בשוויון נפש.

עניינה של השפה הזאת, חרף ריבוי האיברים הבלתי נמנע של הביטוי, הוא הדיוק. היא אינה משגיבה, אינה "משוררת", היא קוראת בשם ומציבה, היא מנסה למדוד במדויק את מרחב האפשרי ומרחב הנתון כאחד. מן הסתם לעולם אין השפה עצמה, השפה פשוטה כמשמעה בפעולה, אלא האני הדובר כנתון תחת זווית הנטייה הייחודית של קיומו, שעניינו בקווי מתאר ובהתמצאות. מציאות איננה, מציאות רוצה שיתורו ויזכו בה.

יותר מהגרמני, הרי זהו היהודי שנושא אותה "אפלה מכול" בזיכרונו: האני הדובר כאן הוא פאול צלאן עצמו, ומאחורי האמירה על אודות השירה ה"גרמנית" בת תקופתו מתחבא קיבוע מרחב המחיייה שלו עצמו. אין הוא מייחס את השפה "האפורה יותר" לשפה הגרמנית, אלא לעצמו. הוא שחיבר אותה זה מכבר, ממש למן ההתחלה, וכך חתם את שירו המפורסם ביותר, "פוגת-מוות", בשורות האלה:

זהב שְׁעָרָה מְרָרִיטָה
אֶפֶר שְׁעָרָה שׁוֹלְמִית²

עוד בימי המלחמה – עוד תחת הלם הבשורה כי הנאצים רצחו את הוריו – שרטט את הקו המפריד בין שיער ראשן של צמד נשים, שעתיד להפריד מעתה והלאה בין הזיכרון היהודי לגרמני. מול הגרמניה הבלונדינית ומאהבה, שחתם על תווה עם השטן, עמדה שולמית משיר השירים, שמאהבה על פי הפרשנות

חקר הטופוי?

וראי! אך לאור מה שטעון חקירה: לאור האר־טופיה.

והאדם? ועולם היצורים?

לאור זה.⁷

האוטופיה, שהיא בתקופות מאושרות יותר מקום מפלט למשאלות מהרהורי הלב, נתפסת כאן באופן מילולי (אר־טופיה), ומשמעותה מתהפכת בביטוי של חסרון מקום. היא מקיפה גם את המטפוריקה של האור שתמיד ליוותה את משאלות הלב הללו. שעת לידתה של היהדות הגרמנית, בתקופת ההשכלה, הייתה נקודת השיא שלה; ואף כעת – בשעת המוות של היהדות הזאת, בנקודת ההצטלבות של המרידיאן וזווית הנטייה – עושה אותה צלאן לנושא השירה שלו.

בשיר מוקדם, שמקורו ככל הנראה בקיץ 1944, שנה לפני "פוגת־מוות", פונה אליו אמו. השיר נקרא "פתייתים שחורים":

שְׁלֵג יָרֵד, לְלֹא אוֹר. יָרֵד

או שְׁנֵים זֶה כָּבֵד, מֵאֵז שֶׁהִסְתָּו פַּחַת גְּלִימָה נְיִירִית

בְּשׁוֹרָה גַּם לִי הִבִּיא, עֲלֵעֵל מְעֻרָּה אוֹקְרֵאִינִית:

"חֲשׁוּב, שְׁגַם פֶּה חֲרָף, לְרִבְבַת־פְּעָמִים כְּעַת

בְּאַרְצִי, הֵיכֵן שְׁוֹרֵם הַנְּהַר הַרְחֵב בְּיוֹתֵר:

דְּמֹו הַשְּׁמִימִי שֶׁל יַעֲקֹב, מִבְּרַךְ בְּגִזְזִים...

הוּ קָרַח שֶׁל דְּמִדּוּמִים בְּלִת־אַרְצִיִּים – הַהֶסְמָאן שֶׁלָּהֶם מְדַרְדָּה

עִם חֵיל הַמְּשֻׁלָּח כְּלוֹ בְּשִׁמְשׁ הַמְּאַפִּילָה... בֵּן, אָבוֹי, אָרִיג,

שְׁאֲתַפְּסֶה בְּתוֹכוֹ, כְּשֶׁמְנַצְנֵץ מִקְסָרוֹת,

כְּשֶׁמְעִטָּה הַקָּרַח, הַיָּרֵד, מִתְנַפֵּץ, כְּשֶׁמְאַבְּיָקוֹת בְּמִשְׁלֵג עֲצָמוֹת

אָבִיךָ, מִתְפַּצֵּץ פַּחַת הַשְּׁלֵג

הַשִּׁיר עַל הָאָרֶז...

אָרִיג, אָרִיג־נְעִיר וְלוֹ צֵר, שְׁאֲשֻׁמֵר

עֲכָשׁוּ, כִּי אַתָּה לּוֹמֵר לְכַבּוֹת, לְצַדִּי

אַתְּ צְרוּת הַעוֹלָם, שְׁאִינֹו מוֹרִיק לְעוֹלָם, בֵּן שְׁלִי, לְבֵן שְׁלֵךְ!"

דָּמַם לִי, אֵמָא, הִסְתָּו הַרְחֵק, שְׁרָף אוֹתִי הַשְּׁלֵג:

חֲפִשְׁתִּי אֶת לְבִי, שְׁיִכְבֶּה, מְצַאֲתִי אֶת הַבְּלוֹ, אָבוֹי, שֶׁל הַקִּיץ,

הִיָּה הוּא כְּמוֹךְ.

בְּאוֹ לִי הַדְּמָעוֹת. אֲרַגְתִּי אֶת הָאָרִיג.

בכותרת השיר עומד השחור כנגד הלבן, צבעם של הפתייתים. הצבע הזה נראה מן

הוא נגזר לחלוטין, נעלם מעל מפת אירופה. מולדתו (Heimat) של צלאן, כמו שהיו מכנים זאת בגרמניה, הייתה להלל ריק. כשקיבל את פרס ביכנר שלוש שנים לאחר מכן הוא נזקק לנושא הזה פעם נוספת. בנאומו הפעם הוא דיבר על לניץ (Lenz), המשורר שעל אודותיו כתב גאורג ביכנר (Büchner), ועל פרנצו (Franzos), היהודי שגילה מחדש את יצירתו של ביכנר. "אני מחפש את מחוז מוצאם", אמר צלאן, "של ריינהולד לניץ וקרל אמיל פרנצו [...], וכן מחפש אני – שהרי אני שרוי שוב כאן, במקום שבו התחלתי – את מקום מוצאי שלי". מוצאו של לניץ היה באסטוניה, ואילו פרנצו, כמו צלאן, בילה את נעוריו בצ'רנוביץ: אלה הם אתרי השקיעה והאבדון, וצלאן ידע כי חיפושיו היו לשווא. "מקומות אלה הם כל ימצא, אינם נמצא, אבל אני יודע היכן צריכים היו להימצא, ומה גם עכשיו, אני... מוצא משהו!" במשפטים החותמים את הנאום תיאר צלאן את אשר מצא:

אני מוצא את מה שמקשר ומוליך, כמו השיר, לפגישה.

אני מוצא משהו – כמו הלשון – בלתי חומרי, אבל ארצי, אדמתי, משהו מעגלי, משהו העובר על פני שני הקטבים ושב אל עצמו, ובתוך כך למרבה השמחה, מצטלב אפילו עם הטורפים.

אני מוצא... מרידיאן.

אתכם, ועם גאורג ביכנר ועם מדינת הסן שבתו ונגעתי בו, כמדומה, זה עתה.⁵

על שמה של המילה הזאת, "מרידיאן", קרוי נאום קבלת הפרס של צלאן מאוקטובר 1960, משום שהיא משל לשירתו. כמו שהמקומות הממשיים על מפת העולם מחוברים זה לזה באמצעות קו צהריים מלאכותי משורטט, כך משרטט גם הוא קו מחבר בין המקומות האבודים באטלס זיכרוננו. "בלתי חומרי" ובכל זאת "ארצי" – כך עשוי הקו בצלמה של השפה, עומד בין הקיים לבין הלא קיים. כמו השפה שעמה יוצא צלאן לחיפושיו אחר האבוד והנגזר, בתקווה לגעת בו בדרכה של שירתו, כך הופך השיר להליכה על חבל דק, המאיימת לכלות את עצמה ללא הרף, והוא מכנה זאת "העדיין הזה":

העדיין הזה של השיר הן ימצא רק בשירו של מי שאינו שוכח כי הוא מדבר מזווית [הנטייה של] קיומו...⁶

על "זווית נטייה" זו דובר כבר לפני שנים באלמנך של ה"ליבררי פלינקר", וכך מזדקק לו מאפיין ייחודי בשפתו של צלאן. היא אינה נגישה בקלות, אבל כשנוספים לה מלבושיה של שירתו, מתבהרת היא לאיטה מתוך ההקשרים שבהם היא נתונה. בסביבתו המיידית של המרידיאן נחשפות להן הקונוטציות האסטרונומיות של המילה. זווית הנטייה, שבה מקיף כדור הארץ את השמש, קובעת את נפילת קרני האור על הארץ, שלהם אנו חבים את היותנו כרואים. שירתו של צלאן היא חיפוש מקום, היכול עם זאת למצוא רק שום מקומות, ונאומו מדגיש זאת היטב:

הסתם רק באור, אבל השלג יורד "ללא אור". בתחילה דומה הניגוד הזה לסתירה, ואז מסתיימת שורת הפתיחה במילה "ירח", שנדמה כי היא מסירה את חשכת התמונה. רק בשורה הבאה מתברר כי צלאן אינו מתכוון לגוף השמים, ללבנה, אלא ליחידת זמן שחלפה מאז שהמשורר קיבל את ה"עלעל מערבה אוקראינית": הדף הנרשא את הידיעה על מותו של האב.

צלאן שם בשורת איוב זו בפיה של אמו. בחלוף הירחים פורצת החשכה, אוקראינה כבר "חורפת", האם כותבת לכן תחת "שמשות מאפילות". כשנוצר השיר הוא כבר יודע, ככל הנראה, שאמו נרצחה בירייה בעורף בחורף 1942. אלה הן מילותיה האחרונות אליו, וכל עונות השנה – קיץ, סתיו, חורף – נוכחות שוב בשיר עצמו.

כל העונות – מלבד האביב שאינו מוזכר. צבע אחד בלבד מייצג אותו – "העולם שאינו מוריק" – ואל מול הלא מוריק הזה עומד "הקרח של דמדומים בלתי-ארציים". "הנהר הרחב באוקראינה נתן לו את צבעו: לא נהר הבוג, שמעבר לגדותיו נרצחו הוריו של צלאן, אלא בני ישראל הנרצחים – "דמו השמימי של יעקב", שתחת מימי הקרח כבר נעשה "ורוד". אבל לא הידוק והאדום יוצרים את הניגוד הכרומטי של השיר, אלא השחור והלבן, שמעירובם ייווצר אחר כך האפור בשירתו של צלאן. בבית החוזר של "פוגת-מוות" – "חלב שחור של שחר" – מזהה הוא שוב מיד לאחר מכן, ועוד יעידו על כך תחריטיה של אשתו, הציירת ג'יזל לסטרנג' (Lestrange), שליוו את שיריו בשנות ה-60.

אמו מתארת את סיפור הייסורים של דורות היהודים, "עולם, שאינו מוריק אף פעם, בן שלי, לכן שלך". ובסדר הזה של הדורות משיב לה המשורר. הוא מאמץ את מילותיה של האם – את הדם ואת הדמעות – אך יותר מכול את בקשתה לאריג: "בן, אבוי אריג, / שאתכסה בתוכו". היא מבקשת הגנה מפני הנורא, שעליה לחוות סביבה, היא מבקשת "אריג, אריג-זעיר ולו צר, שאשמור / [...] את צרות העולם", שבאובדנו היא חוזה, והבן ממלא את משאלתה. "באו לי הדמעות. ארגתי את האריג": השיר שהוא כותב הוא הטקסט במובן המילולי, "מסכת" – מארג של חוטים, שבו הוא מכסה את המתים ותופס את דמעותיו.

"פתיתים שחורים" הוא טקסט מוקדם של פאול צלאן, וכבר אפשר להבחין בו בדברים רבים שמוצאים את ביטויים לאחר מכן ב"מרידיאן": מוטיב האור או הצל, העובר כחוט השני בשירתו; ההליכה אל המתים; וגם המילה על אודות "צרות העולם" (Die Enge der Welt). כך נאמר ב"מרידיאן" על חיפוש המקום לקראת סוף הנאום:

להרחיב את האמנות?

לא. אלא לך עם האמנות למקום הצר שבתוך תוכך. ושחרר את עצמך.⁸

בשיר האבל המוקדם על ההורים הוא שם בראשונה כפי אמו את הדיבור על אודות "צרות העולם", והמילה הזאת רב-משמעית. מבחינת האם, המילה מציינת את המקום הקטן של עולמה, שאותו היא רוצה לשמור כשכוחות זרים הפולשים מבחוץ הורסים אותו; מבחינת הבן, לעומת זאת, השם את המילה הזאת בפיה של האם רק כדי לשמור אותה בשירו, היא מסמלת את האם עצמה, את גופה, שבו היא פעם מוגן מפגעי העולם.

ואף על פי כן, ההגנה המדומיינת של גוף האם תיוותר דו-ערכית. "צרות" קרובה ל"פחד", וכבר ב"פוגת-מוות" צצה המילה הזאת פעם נוספת: "ואחר תעלו כעשן באוויר / ובור קבר לכם בענן שם שוכבים לא צפוף (eng)". מילותיו של צלאן אורגות אריג משלהן, וכך הוא עתיד לתת לשיר אחר על אודות המתים את הכותרת "הצרה" (Engführung).

במרצת מלחמת העולם השנייה מילאה רומניה שני תפקידים סותרים. צ'רנוביץ שכנה בגבולותיה בזמן שצלאן נולד בה בשנת 1920. ב-1918 נעלמה הקיסרות ההבסבורגית מעל המפה, ורומניה סיפחה לשטחה את חבל בוקובינה, לשעבר ארץ הכתר של חצר הבסבורג. שני עשורים לאחר מכן נקלעה בוקובינה לקו האש בין הנאצים לסובייטים. הרומנים תמרנו בין שני הצדדים וכתרו בריתות עם כל אחד מהם, עד שנכנעו לרוסים באוגוסט 1944 וויתרו על בריתם עם הגרמנים. רשמית נמסרה צ'רנוביץ לידי אוקראינה בהסכם השלום של 1947, אבל זמן רב קודם לכן כבר השתנו סדרי עולמו של צלאן מהיסוד.

בתחילת 1944 הוא שוחרר ממחנה העבודה שהיה כלוא בו במשך קרוב לשנתיים. הוא חזר לצ'רנוביץ, אז כבשו חיילים סובייטים את העיר, ושנה לאחר מכן נסע לבוקרשט. בחזקתו של צלאן היו כל התנאים הדרושים להתחלה חדשה בתקופה שלאחר המלחמה: הוא כתב וחיבר שירה ברומנית, ובין היתר תרגם ארבעה סיפורים של קפקא לשפה זו. הוא רכש לעצמו את השפה הרוסית, וכתור מגיף ומתרגם באחת מהוצאות הספרים שהקימו הסובייטים, היה יכול למלא במהרה תפקיד של מתווך בין הכוח הכובש ובין תרבות המקום.

אלא שבדיוק בזה הוא לא חפץ. "מכיוון שלא יכולתי למצוא את מקומי במערכת הפוליטית", כך כתב בבקשת ההתאזרחות שלו לצרפת, "עזבתי ב-1947 את רומניה בחשאי ונסעתי לאוסטריה". עם זאת, היה זה יותר מאינסטינקט בלבד של האמן, שבאמצעותו ניסה להתגונן מפני השאיפה הטוטליטרית של האידאולוגיה. הייתה זו החוויה הקיומית וההיסטורית שלו כיהודי, שעכשיו, לאחר החורבן, באה לידי ביטוי בהחלטות חייו הגורליות.

הדבר כבר בולט ב"פתיתים שחורים", שיר האבל המוקדם שנוצר עוד לפני

עזיבתו לכוכרשט. על גדות "הנהר הרחב ביותר" הוא נותן לאם לקונן על "דמו השמימי של יעקב", שדרכו מרדה הקטמאן. הכוונה בדרגה צבאית-פוליטית זו היא לבוגדן המלניצקי, מנהיג מרד הקוזקים האוקראינים נגד האצולה הפולנית במאה ה-17, שאיחד בין אוקראינה לרוסיה ותוך כדי כך החריב עד היסוד מאות רבות של קהילות יהודיות. בזיכרון הקולקטיבי היהודי נמנה הטבח הזה, שנגרם על ידי המלניצקי ומוכר לנו בשם גזרות ת"ח ת"ט, עם האסונות האיומים ביותר בתולדות עם ישראל. וכאשר צלאן שוב מקבל "מערכה אוקראינית" את החדשות בדבר מות אביו, מתעבה לה האימה בשבילו "לרכבת-חורף" של ייסורים אין קץ. שכן לא רק הנאצים ביצעו את הרציחות, אלא גם משתפי הפעולה האוקראינים, וכשאלה סיפחו אליהם עכשיו את עיר מולדתו הוא פנה ממנה. חבל בוקובינה היה למקום אבוד בשבילו, שבו היה יכול לגעת שוב רק באמצעות המרידיאן של שירתו.

אבל לאן היה עליו לפנות? כשהסובייטים גיבשו את כוחם ומסך הכרזל צנח באחת על גבולות האימפריה שלהם, נשארו ליהודי רומניה שהצליחו להימלט מהדיקטטורה הסטליניסטית שני נתיבי מילוט אפשריים. האחד הוביל מזרחה, לאוניות ההגירה המחתרתית הציונית, בנתיב תנועת "הבריחה", שהובילה את יהודי מזרח אירופה דרך הים השחור אל פלסטינה בעלייה בלתי לגלית; ואילו השני הוביל מערבה, לווינה.

צלאן פגש בציונות כבר בבית הוריו. אף שהוריו דיברו ביניהם גרמנית, מוצאם היה ביהדות מזרח אירופה האורתודוקסית. האב נטה לתנועה הלאומית היהודית, שלח את הבן ללמוד בבית ספר עברי עממי במשך שנים רבות, ונראה כי צלאן סבל מכך. בהכוונתה של אמו הוא פנה בשלב מוקדם אל התרבות הגרמנית ובחר בשפה הגרמנית לשפת אמו, תרתי משמע. הוא היה מסויג ביחס לציונות, וגם בשיר "פיתיתים שחורים" השאיר הדבר עקבות. האם מבקשת שם להתכנסות באריג, "כשמעטה הקרח, הורוד, מתנפץ, כשמאביקות במושלג עצמות / אביך, מתפצפץ תחת הטלף / השיר על הארז..." לא זו בלבד שהאב נהרס כאן עד היסוד, אלא אף שירו הציוני, השיר על הארז, הד לחזון יחזקאל, פרק י"ז. אפילו בשעות השחורות ביותר של חייו מתנגד צלאן לחלום היהודי על אודות גאולה לאומית, ובמבט ראשון אין זה מובן כלל וכלל. הקטסטרופה של השואה נתנה לציונות, שמעמדה היה זמן רב שולי, את כוח השכנוע הפוליטי שלה, הלכה ולמעשה, כשיהודים עקורים רבים קיבלו אותה עתה כפתרון לשעת חירום. לעומת זאת, צלאן בחר בדרך ההפוכה: לאחר צעדה של שבועות אחרים דרך רומניה והונגריה הוא בא בדצמבר 1947 לווינה.

מה קיווה. להשיג בכך? השירים שכתב בשנים שלפני מנוסתו כבר החזיקו

כרך שלם, שאותו ביקש עכשיו לפרסם, וזאת היה יכול לעשות רק במרחב הדובר גרמנית. הנימוק נראה סביר למדי, ויש שראו בתקופה שעשה צלאן בווינה, בהחלט לא בלי סיבה, את נקודת המוצא של קורות חייו כמשורר גרמני. אבל לאחר כמה חודשים בלבד נסע שוב בלי להמתין להופעתו של ספר שיריו. ביולי 1948 הוא עזב לא רק את וינה, אלא אף את המרחב הדובר גרמנית כולו, כשנסע לפריז וביילה בה את שארית חייו.

ההתחלה הזאת היא כולה דר-משמעת האומרת דרשני, ועל כן יש להתעכב עליה. מקורה בצ'רנוביץ הרומנית בתקופה שקדמה למלחמה, בזמן שצלאן הקדיש את עצמו לתרבות גרמנית שכבר הגיעה לשלבי דעיכתה. הדבר הזה משותף לו עם יהודים רבים של האימפריה ההבסבורגית השוקעת – עם פרנץ קפקא ועם החוג של פראג, ולא פחות מכך עם מורו הרוחני, המשורר הבוקוביני אלפרד מרגול-שפרבר (Margul-Sperber), שסלל לו את הדרך לכניסה לחוג הספרות הווינאי ב-1947. אלא שצלאן וסופרים יהודים גרמנים אחרים בני הדור הזה שבין המלחמות נפגעו מהדעיכה הזאת ביתר שאת, מכיוון שקץ התרבות הזאת כאילו השיג את התחלותיהם-שלהם והפילם בלי רעת במלכודת האנכרוניזם.

כשצלאן הכריע בהחלטות חייו הגורליות הוא כבר היה ער לחלוטין לבעייתיות הזאת. זמן קצר לאחר בואו לפריז הוא כתב במכתב לקרוביו בישראל כי "אין בעולם דבר, אשר בעטיו יותר המשורר על שירתו, אף לא אם הלה יהודי הוא ושפתו היא הגרמנית"; ובאותו מכתב: "אפשר שאני אחד מן האחרונים שהייתם לקבל על עצמם את גורל הרוחניות (Geistigkeit) היהודית באירופה עד קיצה".

אכן, שוב לא במרחב הדובר גרמנית, אך בה בשעה בכל זאת באירופה. גם כעת השפה הגרמנית היא השולטת בחייו, ולא בכרי מזהיר הוא במכתב על נאמנותו זו הכפולה בפני קרובי משפחתו בישראל. כאשר היהודים החלו לנכס לעצמם את התרבות הגרמנית הם לא הצטרפו לאף רעיון לאומי, כי אם לזה האוניברסלי. או בלשונו של המכתב – "לקבל את גורל הרוחניות היהודית באירופה עד קצה" – המעידה כי צלאן יודע שהוא עדיין כבול למורשת היהודית-גרמנית זו שכבר נגוזה. אמנם ייתכן כי הוא "אחד מן האחרונים", אך הוא אינו היהודי הכותב גרמנית היחיד השרוי במצב העניינים הנה לאחר המלחמה. רבים מהסופרים האלה נשארו בגלות לשונית – נלי זק"ש (Sachs) ופטר וייס בשוודיה, אריך פריד (Fried) באנגליה, ז'אן אמרי (Améry) בבלגיה – ואיש לא היגר לישראל. נהפוך הוא: כמה מהם, כגון ארנולד צווייג (Zweig), וולפגנג הילדסהיימר (Hildesheimer) ואדגר הילזנראט, שרדו את המלחמה בפלסטינה ועזבו את הארץ לאחריה. הרי ביסודו של דבר, ביקשו היהודים האלה לקשור את נפשם בתרבות הגרמנית, להפוך אותה לביתם ולסיים בה את גלותם; ואילו לאחר השואה לא נותר להם שום תקווה לגאולה חלופית, אף לא הציונות.

לשיחה עם המתים בשיריו של צלאן. מעט מאוחר יותר הוא כתב את "פוגת-מוות" וצבע את שיערה של שולמית בצבע האפר. כאן, לעומת זאת, המתים השרופים הם עדיין חול. "אם יוכל איש למנות את עפר הארץ", מבשר אלוהים בפני אב האומה בבראשית י"ג, ט"ז, "גם זרעך ימנה" – האם החול בצנצנות האפר של צלאן מסמל את בני ישראל, שעליהם התבשר אברהם ושכעת נרצחו? האם החול הוא משל? יש לתת לשפתו של צלאן שהות ממושכת יותר לפעול את פעולתה כדי לענות על שאלה זו. עוד בווינה, מעט לפני נסיעתו לפרז, הוא כתב את הבתים הבאים, שאפשר לכנותם שיר-סוף, משום שהן נמצאות על הגבול בין עבודתו המוקדמת לזו האמצעית. שיר זה נקרא "בְּמַסְעוֹת".

זו שְׁעָה, היא עוֹשֶׂה אֶת הָאֵבֶק לְפִמְלִיחָה,
בֵּיתָךְ בְּפָרִיז לְמִזְבַּח יְדִיךְ,
עֵינֶךָ הַשְּׁחֹרָה לְעֵינֵי הַשְּׁחֹרָה בְּיוֹתֵר.

זו חוּה, שֶׁם עַל בְּשָׂבִיל לְבָךְ.
שְׁעָרֶךָ רוֹצֵה לְהִתְנוּפֵךְ, כְּשֶׁאֲתָה נוֹסֵעַ – זֶה אֶסוּר עָלַי.
הַנּוֹתָרִים מְאֹחֹר מְנוֹפְפִים, אֵינִים יוֹדְעִים זֹאת.

האם הכותרת "במסעות" ומילת הפתיחה של השיר קשורים זה לזה, האם זו "שעה" שבה מתחיל המסע? נראה כי התמונה בשורה הראשונה מאששת זאת. רכב הפוצח בנסיעה, אולי כרכרה, מערביל את האבק מעלה, והוא מנשב אחר הנוסע. ואולם, שתי השורות הבאות מחזירות את התנועה אל אותה שעה "בפרז", שם הופך ביתו של הנוסע ל"מזבח", עינו הופכת ל"שחורה ביותר", התנועה כולה קופאת על מקומה. הנסיעה מסתכמת בפולחן אבל טקסי, ובלי משים מועתק המשקל מהשורה הראשונה אל השנייה ונותן גם ל"אבק" משמעות אחרת. שוב אין הוא אבק מתערבל אלא מטפורה למתים; ב"פמליית" הנוסע נוכחים גם הם ב"מזבח". המטפורה הזאת כבר מוכרת לנו מיצירתו המוקדמת של צלאן. זהו החול שהמשורר מילא בו את כדי האפר כדי לשמור אותו בבתי שיריו. עולם הלשון של צלאן מכתוב לעצמו את המשך דרכו, הוא מסתעף מהסימבוליקה השקופה עדיין של תחילת הדרך, ועל ידי יצירת תמונות קליטות הוא נעשה דו-ערכי: הוא מזמן באסוציאציה את המדבר לפני הארץ המובטחת, את החול על נעלי היהודי הנורד; ואת העפר, תרתי משמע, כהבטחה אלוהית וכהתגלמות תמונת האדם בן התמותה, "כי עפר אתה ואל עפר תשוב", כמאמר המקרא בבראשית, ג ט"ט. הדו-ערכיות נעוצה יותר במבנה הלשוני של השיר מאשר ברבי-משמעיות של האסוציאציה המקראית. תמונת הכרכרה הפוצחת בנסיעה, שאותה דמיינו לעצמנו בשורה הראשונה, אינה כתובה בשום מקום במפורש, אלא קיימת רק בדמיונו של

השירים שעל פרסומם עמל צלאן בווינה הופיעו בראשונה בספטמבר 1948, בזמן שכבר שהה בפרז. הוא לא ליווה עוד את תהליך הדפסתם, וכשהם הגיעו לידו שלח מיד הודעה לווינה כדי לאסור על מכירת הספרים. הללו הכילו יותר מדי טעויות דפוס מעוותות משמעות. מיד לאחר מכן הורה לגרוס את המהדורה כולה. כרך השירה הראשון שלו, שלמענו עשה ככל הנראה את הדרך לווינה, היה לו למפח נפש גדול, למעשה של הרס עצמי, שחתם באופן סמלי את נסיגתו מהמרחב הדובר גרמנית.

צלאן צירף חלק מתוכנו של כרך השירה הזה למחזור הראשון של "פרג וזיכרון" (*Mohn und Gedächtnis*) ב-1952. עם החלק הזה נמנה בין היתר השיר שנתן לכרך הראשון את שמו: "החול מכדי-האפר".

יְרִק־טַחֵב גִּוֹן בֵּית הַשְּׂכִיחָה.
לְפָנַי כָּל שְׁעַר מִתְנוּפֵךְ מִכְחִיל הַשְּׂפִילְמָאן כְּרוֹת הָרֵאשׁ שְׁלֶךְ.
הוא מִפָּה לֶךְ בְּתֶךְ עֲשׂוּי אֲזוּב וְשְׁעַר עֲרוּה מְרִיר;
עַם בְּהוֹן מִתְפַּיֶכֶת מְשֻׁרְטֵט הוא בְּחֹל אֶת גְּבִינֶךָ
אֶרֶץ יוֹתֵר מְשֻׁרְטֵט הוא אוֹתוֹ מִפְּפִי שְׁהִיָּה, וְאֵת הָאָדָם שֶׁל שְׂפִתֶיךָ.
אֲתָה מְמַלֵּא כָּאֵן אֶת בְּרִי-הָאֶפֶר וְזוֹן אֶת לְבָבְךָ.

השיר מציג עוד את עקבות הסוריאליזם שבו פגש בבוקרשט ואחר כך בווינה; "השפילמאן כרות הראש" עם ה"תוף עשוי אוזב ושיער ערווה מריר" מצטיירים כתמונות מתוך חלום שבו המתים קמים לתחייה מבורתת איברים. אבל צלאן פנה במהרה מהתנועה האמנותית הזאת, בסירובו לקבל דינמיקה לא מודעת כזאת, ובמקום להתמסר באופן סביל לחלום הוא מבנה אותו במודע אל תוך הפואטולוגיה שלו. כך, למשל, בשירו "כפל-דמות" (*Zwiegestalt*), שנכתב ב-1954: "צא לפני ביתך/ רתום את חלומך המנומר, / תן טלפיו לדבר/ לשלג שהורדת בנשיפה/ מפסגת נשמתי". השפה של צלאן לובשת צורה: החלום הופך לסוס, וזה בתורו חייב לשמוע בקול אדונו ומושכו בשלג של דרך הזיכרון המיוסר, שכבר מוכר לנו מ"פתיים שחורים".

סוס ומרכבה, הגשמה כבית מושלג – בלא יגע צלאן מעלה באוב תמונות, מצמיח אותן כמו יש מאין. בשיר המוקדם "החול מכדי-האפר" עוד לא עולה הדבר בידו לגמרי. הסימבוליקה של "בית השכיחה" והצבע "ירוק-טחב", השפילמאן וצירי החול שלו עוד עושים רושם מטולא משהו. עם זאת, נושא מרכזי של השירה הזאת, הזיכרון ומצוקתו, מתבלט כבר כאן. ה"אתה" שאליו פונים כאן מתחלף בין שורה לשורה. בתחילה זהו המשורר עצמו, שבשכילו מכה השפילמאן בתוף; לאחר מכן, אדם מת שגבתו ושפתו מצוירות בחול; ולבסוף, שוב המשורר הממלא בחול את כדי-האפר וזן בו את לבו: שוב ושוב נפגוש בערכוביה זו בין שיחה עצמית

שממנו לקוח השיר "במסעות", פרג וזיכרון, ניצבים שכחה וזיכרון זה מול זה. ב-1958, שלוש שנים לפני קבלת פרס ביכנר, נקט צלאן עמדה פומבית בעניין הזה. העיר ברמן העניקה לו את פרס הספרות, וכך הוא החל את נאום התודה שלו:

"לחשוב" (denken) ו"להודות" (danken) – שתי מילים ששורשן בשפתנו אחד. מי שמתחקה על פשרן, מוצא עצמו בתחום המשמעויות של "להיזכר" (gedenken), "לשאת את זכר" (eingedenk sein), "זיכרון" (Andenken), "יראת שמים" (Andacht). מתוך כל אלה הרשוני להודות לכם.¹⁰

צלאן מעמיד את החשיבה לפני התודה ומבסס את עבודת הזיכרון שלו על גזירה אטימולוגית. התודה והזיכרון, כך הוא אומר, "שורשן בשפתנו אחד", וכברמן נרמה כי הדובר והמאזינים מתכוונים לגרמנית משותפת. ואולם, האם צלאן אכן מזהה את השפה שיצר עם השפה של קהל מאזיניו, או שמא לא? האם הוא מעלה בואב את ה"אנחנו", שבשמו כתב בעבר את "פוגת-מוות", האם הוא מזדהה באמצעותו עם הנרצחים שבשירתו? הוא מתאר את בוקובינה האבודה – "היתה זו סביבה שאנשים וספרים חיו בה" – ואז הוא אומר בפירוש ממש:

היא, השפה, נותרה לא אבודה, כן למרות הכול. אבל עתה צריכה הייתה לעבור ולצאת מתוך היעדר-התשובות שלה עצמה, לעבור ולצאת מתוך היאלמות נוראה, מתוך אלך האפלות של הדיבור הממית. היא עברה ויצאה ולא היו לה מילים למה שאידע, אבל היא עברה דרך ההתארעות הזאת. עברה ויצאה ושוב ניתן לה לצאת לאור היום, "מועשרת" מכל זה.¹¹

כאמור, כשצלאן נשא את נאום ברמן שלו הוא חי כבר עשר שנים בפריז. הוא נסוג ממרחב השפה הגרמנית בשביל ליצור שפה משלו ולשמור עליה. רבים משיריו, כגון "פתיתים שחורים" ו"החול מכדי האפר", מנסחים פואטיקה, ואחד מאלה, מתוך הספר מסף אל סף (Von Schwelle zu Schwelle 1955), קרוי "דְּבֵר גַם אֶתָּה":¹²

דְּבֵר גַם אֶתָּה,
דְּבֵר אַחְרוֹן,
אֲמֹר דְּבָרְךָ.

דְּבֵר –

אֵךְ אֵל תִּנְתַּק אֶת הַלְאוּ מִן הַפֶּן,
תֵּן לְדְבָרְךָ גַם אֶת הַפֶּשֶׁר הַזֶּה:
תֵּן לְדְבָרְךָ אֶת הַצֵּל.

תֵּן לוֹ דֵּי צֵל,
תֵּן לוֹ כָּל מֵה

הקורא. השורה אינה ניתנת לפרפרזה, מילותיה – "שעה", "אבק", "פמליה" – אינן מאפשרות תיווך לוגי, אלא תיווך פיגורטיבי בלבד. כך גם פתיחת הבית השני מציבה את הקורא לפני משימה דומה.

"זו חווה, שם עול בשביל לבך": שורות הפתיחה של שני בתי השיר מקבילות במבנה שלהן, וכך נרמה תחילה כאילו הכרכה המדומיינת על ידי הקורא מהבית הראשון מוצאת את מקבילתה ב"עול" של הבית השני. אבל האם זה באמת כך? "שיערך רוצה להתנופה, כשאתה נוסע": עוד נראה כי מנשבת רוח הנסיעה שערכלה מעלה את האבק בבית הראשון, וכבר מגיע ההמשך – "זה אסור עליו" – ומיד מתברר כי התנועה שהושבתה למעשה מתחילתה אינה מגיעה למימוש גם בבית השני. אפשר לקרוא את הצירוף "עול" (Gespann) כ"עול בשביל לבך" בכחינת "כרכה של הלב", שבאמצעותה יוצא אדם ל"מסעות" ערגה.⁹ אך ברגע שמוזהים את הקיפאון שבשורות אלה, מיד משתנה לה התמונה. בחווה לא ממתנינים אפוא סוסים כדי לקחת את הלב למסעות; משמעות המשפט מילולית: ה"עול" הוא מכשיר עם רתמה ומושכות, שבו רתום הלב עצמו; שוב אין הוא יכול לעזוב את המקום ש"העין השחורה ביותר" ראתה – חווה של זיכרון כואב, שהיה למזכח, למפלט ולתחנה סופית של כל מסעותיו.

הכותרת "במסעות" היא רבבים משום שהיעד שאליו הם מובילים אינו ידוע. האם הם מובילים לפריז, לבית ה"מזבח", או שמא הם מתחילים שם? האם הפין הנוסע להגיע לפריז כדי להתחיל בריטואל הזיכרון, או שמא הוא חפץ לנסוע הרחק מפריז כדי לסיים אותו? כך או כך, "זה אסור עליו" לנסוע, הכרכה לעולם אינה מתחילה בנסיעתה, ו"הנותרים מאחור-מנופפים, אינם יודעים זאת".

מי הם אותם מנופפים לשלום? האם אלה החיים, המאמינים כי הוא יוצא אל המזבח; או שמא אלה המתים, המאמינים כי הוא חוזר לחיים לאחר ביצוע הריטואל? לשאלה הזאת השיר אינו משיב דבר, שהרי השאלה היא היא השיר עצמו: צלאן ישתהה תמיד על הגבול בין המתים ובין החיים, תמיד יחוש בשירתו השתייכות לשני העולמות. מאוחר יותר, בנאום פרס ביכנר, הוא ניסח מחדש את המקומות ושום-המקומות של גופו הפואטי; כאן, בשיר משיריו המוקדמים, אנו יכולים להבחין כיצד הוא יוצר אותם. הזמן והמקום של הבתים האלה, "שעה" ו"חווה", שוכנים על החיץ שבין יש לבין אין, הם "בלתי הומריים אבל ארציים", כמו מרידיאן: בית בפריז ונקודת מפגש עם המתים – מקום ושום-מקום בעת ובעונה אחת.

ביצירתו של צלאן אפשר לזהות על נקלה את עקבות הזיכרון המברילים בין מחברים יהודים לגרמנים מאז מלחמת העולם השנייה. כבר בכותרת כרך השירה

שְׁהֶקְצֵב, יִדְעָה, סָכִיב בֵּין
חַצוֹת וְאוֹרֵי־יוֹם וְחַצוֹת.

הַבֵּט סָכִיבְךָ:

רְאֵה אֵיךְ חַיִּים נַעֲרִים –
בְּמוֹ מוֹת! חַיִּים!
אֲמַת אוֹמֵר הָאוֹמֵר צַל.

אֵךְ הִנֵּה, מְקוֹם עֲמֻדָה מְצַטְטֵמֶךָ:

אֵנָה תֵּלֵךְ, הַמְעַרְטֵל-עַרְצֵל, אֵנָה תֵּלֵךְ?
צֵלָה, גֶּשֶׁשׁ מַעְלָה-מַעְלָה.

הִנֵּה אֲתָה הוֹלֵךְ יְרֵנָה, וְעֵלֹם, וְדַק!
וְדַק: חוּט

שְׁעָלִיו רוֹצֵה הַכּוֹכֵב לְרֵדֶת:

וְלִמְטָה לְשַׁחֲוֹת, לְמִטָּה,

שֶׁם הוּא רוֹאֵה עֲצָמוֹ מִהֶבֶה בְּחֹלוֹת
שֶׁל מְלִים נוֹדְדוֹת.

האני הדובר מהשירה המקובלת מתחלף שוב ושוב ב"אתה". המסורות, שמהן הוא היה פעם יכול לדבר, אברו ואינן. רק ההנחיות הפואטיות לאותו "אתה" – הוא ממלא את כרי האפר בחול, הופך את ביתו למוכת, רותם את החלום המנומר – יוצרות את התנאים ההכרחיים לשפתו האישית של צלאן. רק לאחר שכל האחרים כבר דיברו מגיע זמנו של אותו "אתה" לדבר, ו"דיבורו" נמצא תחת ציווי כפול.

בתחילה "דיבורו" שלילי: "אך אל תנתק את הלאו מהכך". פעמים רבות ציינו את הדו-ערכיות בשפתו של צלאן, וכאן הוא מעלה אותה לדרגת חוק. עליה לקיים מתח מתמשך, ואסור לה לכחור בצד מהצדדים, עליה להשתהות על קו גבול כמו הנוסע למסעות הנוסע בלי לנסוע למעשה. אבל עליה לעקוב לא רק אחרי הלא, אלא גם אחרי הכן: "תן לדיבורך גם את הפשר הזה: / תן לדברך את הצל". השפה מראה אפוא שוב את הניגודיות שלה, שהרי אין צל ללא אור. במשך יממה אחת הוא מתחלק סביב ה"אתה", "בין חצות ואור-יום וחצות". המושגים שבאמצעותם תיאר צלאן את שירתו מאוחר יותר – זווית הנטייה, אור האוטופיה, מרידיאן – מבשרים על בואם שלהם.

ב"דבר גם אתה" הוא משרטט בשבילנו את תמונת עולמו ונותן למילים פשר אחר משלו. המשמעות הזאת אינה חייבת להיות חדשה, ולעתים קרובות היא נובעת משכבות קדומות של השפה כמו בשורה "תן לדברך גם את הפשר הזה". המילה "פשר" בגרמנית, Sinn, בדומה ל"כוונה" בעברית, משמעותה גם כיוון, כמו

בביטוי "כיוון השעון", וכך הוא השתמש בה מאוחר יותר אף בברמן. על המילים "לחשוב" ו"להודות" נאמר שם, "מי שמתחקה על פשרן (Sinn), מוצא עצמו בתחום המשמעויות: של 'להיזכר' [...]", וברומה לזאת, הוא מנחה כאן את ה"אתה" לתת לדיבורו כיוון. כמו המילה "כוונה", כך גם מחוגו של שעון השמש הזה, ה"צל" של ה"אתה", מקבל מחדש משמעות קדומה ומורה על ממלכת המתים. השורה "במו מות! חיים!" היא אם כן לבו של השיר, היא מציינת את הגבול האחרון בין הלאו ובין הכן, שעליו חייב המשורר להציב את עמדתו. ואולם, מה קורה בלילה, כשהשמש שוב אינה זורחת, כשה"אתה" אינו יכול לתת לדברו את הצל?

"אנה תלך, המערטל-עד-צל, אנה תלך?" – התשובה לשאלה זו היא הנחיה נוספת ל"אתה": "עלה, גשש מעלה-מעלה". בחשכה, כשחלוקת הצללים האופקית אינה בגדר האפשר עוד, על ה"אתה" להתפשט באופן אנכי, עד שיהפוך לדק ביותר, "ודק: חוט" – המגיע עד לשמים. התמונה יוצרת רושם סוריאליסטי, אלא שצלאן השאיר מאחוריו את הסוריאליזם זה מכבר, וכאן באה העובדה הזאת שוב לידיעתנו. שהרי לא ה"אתה" הוא כותב שורות אלה, אלא ה"אני" העומד מאחוריו, שרק הציב בפומבי את ה"אתה" כפרויקציה, כרמות מושלכת של משאלותיו הפואטיות. צלליה של הרמות אמורים להצביע על הנרצחים, להחיות את ממלכת המתים, להיות לחוט "שעליו רוצה הכוכב לרדת", פנימה [ואל] חולות/ של מלים נודדות" – פיסת אמת בים של אמירות ריקות בטרם דיבר ה"אתה" כ"אחרון": "אמת אומר האומר צל".

בשלהי העשור, באוגוסט 1959, נכתב הסיפור "שיחה בהרים", יצירת הפרוזה היחידה של צלאן. כדרכם של רבים משיריו, כך גם נבנה הסיפור מפגישה בין "אני" ובין "אתה", ומקנה לנו ידיעות על העולם שיש לדמיינו ברקע יצירתו השירית. כך נפתח הסיפור:

ערב אחד, השמש, ולא רק היא כבר שקעה ואיננה, הלך, יצא מביתו והלך, הייד, ייד ובן בנם של יידן, ואתו הלך שמו שאינר-ניתן לכיטוי, הלך ובא, בא מדדה, קולו נשמע, בא במקלו, בא על-פני האבן, הערסט דו, אתה שומע אותי, אני הוא, אני, אני וזה שאתה שומע, שנרמה לך שאתה שומע, אני והאחר – ובכן הלך, קולו נשמע, הלך ערב אחד, בשכמה וכמה דברים כבר שקעו ואינם, הלך תחת העננים, הלך בצל, בצילו הוא ובצל הזר – כי הייד, הלוא אתה יודע, מה כבר יש לו שבאמת שלו, שלא שאול עמו, שאול בלי שיוחזר – הלך איפה ובא, בא בדרך, בדרך היפה שאין דומה לה, הלך כלנץ בהרים, הוא שנתנו לו לגור למטה, ששם מקומו, בתחתיות, הוא, הייד, בא ובא.¹³

המילה "יהודי" או כל אחת מצורותיה וצירופיה נדירה בשירת צלאן. עד כה

השתמש בה פעם אחת ויחידה בלבד ב"פוגת-מוות". אף לאחר מכן, בכתיבתו משנות ה-60 כמעט לא השתמש בה. הנאצים ביזו אותה, ובגרמניה שלאחר המלחמה נמנעים ממנה – ואילו כאן צלאן מביאה ללב הטקסט שלו, כאילו ביקש לשבור איזה טאבו.

כשהוא אומר "הייד", Jud במקור הגרמני, מיד חשים בחוסר נוחות בזיכרון השפה של דר שטידמר, אלא שמילותיו תמיד מציגות פנים כפולות. אין הוא מפריד את הלאו מהכן, וכך הוא משמיע בשפת האנטישמים גם את שפתם של היהודים עצמם. ביידיש פונים היהודים זה לזה בקריאה "ייד". צלאן נותן לכינוי העצמי הזה צליל גרמני כאמצעות השימוש במילה "Jud", במקום המילה התקנית Jude, ויוצר כך צורה מעורבת של שתי השפות. צורה זו קובעת גם את התחביר של הסיפור – כמו, למשל, בשאלה הכפולה "הערסט דו, אתה שומע אותי" (במקור: hörst du mich, du hörst mich) – ומתחקה אחרי עקבות הזיכרון העוברים כחוט השני ביצירתו.

בצירנוביץ גדל צלאן על הגבול בין יהודי מזרח אירופה ובין התרבות הגרמנית, שאליה הרגיש את עצמו נמשך ושממנה לא היה יכול עוד להשתחרר לאחר השואה. כמו שכתב במכתב מ-1948 לקרוביו בישראל: "אין בעולם דבר, אשר בעטיו יותר המשורר על שירתו, אף לא כשהוא יהודי ושפתו היא הגרמנית". עם זאת, בסיפור הפרוזה היחיד פרי עטו הוא ניצב בנקודת המבט של יהודי מזרח אירופה, מביט בעיניו שלו בעולם הזה שהגרמנים החריבו עד עפר. "ערב אחד, השמש, ולא רק היא, כבר שקעה ואיננה": מנקודת מבט מזרחית נראית ההתחלה של הסיפור כהרמז לספרו של אוסוולד שפנגלר (Spengler) שקיעת המערב, אחד מטקסטים רבים שאפשר לייחס להם קשר עם הסיפור "שיחה בהרים". המערב הרס את עצמו ואילו היהודי, שתמיד היללו כאידאל תרבותי, מטפס מ"התחתיות" שאליהן היה מגורש אל הגבהים כדי להתמצא בנכביו של עולם שקוע ואבוד.

ואולם, הדבר הזה בלתי אפשרי. זוג הפעלים השליטים במשפט הארוך, "ללכת" ו"לבוא" מציינים תנועות מנוגדות, אלא שכאן נדמה כי אפשר להחליפם הדדית. אין ל"ייד" מקום כלשהו שממנו הוא "הולך" או שאליו הוא "בא". הוא חי בשום-מקום, שעליו דיבר צלאן שנה לאחר מכן בנאום המרידיאן. זהו היהודי הנורד, הנצחי, שאינו בן גאולה, אשר "בא במקלו [...] על פני האבן". הוא הולך כמו "לנץ בהרים", שגם בפיו שם גאורג ביכנר דברים כגון אלה: "אתי נגמר העניין! גשמת, ארוך לנצח, אני היהודי הנצחי". בנאום התודה שלו על פרס ביכנר יצר צלאן את ההקשר עם לנץ:

ולפני שנה [...] העליתי על הכתב סיפור קטן, בו הולכתי אדם בהרים, "כמו לנץ". בשתי הפעמים כתבתי את עצמי מתוך 20' בינואר, מתוך ה-20' בינואר שלי.

נפגשתי... עם עצמי.¹⁴

"לנץ הלך בהרים ב-20 בינואר" – במילים האלה נפתח הסיפור של גאורג ביכנר, "לנץ". השנה היא 1778, יעקב מיכאל ריינהולד לנץ (Lenz), משורר "הסער והפרץ", כבר חולה בנפשו ונמצא בדרכו לעמק שטיין (מילולית: עמק האבן) כדי להתאכסן תחת קורת הגג של הכומר אוברלין; וב-20 בינואר 1942 התכנסה ועידת ואנזה, שבה סוכמו פרטי הפתרון הסופי לשאלת היהודים: אלה שני התאריכים ש"מהם" כתב צלאן.

בשנת 1779, כשהארמה תחת ריינהולד לנץ כבר היטלטלה, פרסם לסינג את נתן החכם, שיר ההלל שלו לתבונה, ובה בעת הטקסט שבאמצעותו נדמה כי התרבות הגרמנית כורתת את בריתה עם היהודים. המועדים המכוננים, שביניהם התהווה צורתו של הסיפור "שיחה בהרים", ממחישים את המלנכוליה האירונית של הסיפור, כך שהיידיש החבויה תחת הגרמנית אינה מקנה ליהודי למעשה כל ביטחון או הרגשת ביתיות. לא מתרחשת כאן שיבה אל השורשים האבודים, נהפוך הוא. "אהבתי את הנר שבעד שם", כך יאמר הייד של צלאן לאחר מכן על סמל הביטחון המטאפיזי לשעבר – על נרות השבת, "[...] לא אותה, בן-דוד, אהבתי, את שרפתו אהבתי [...]". שכן לא רק יהדות גרמניה אברה, אלא גם יהדות מזרח אירופה; ולא רק שעת הזוהר של נתן החכם של לסינג שקעה בצל, אלא גם סמלי האור של המסורת היהודית. מיהו בן-דוד זה, שאליו מכוון הייד את דבריו? "נפגשתי... עם עצמי" צלאן אומר ב"מרידיאן". האם לפיכך, בן-דוד זה הוא בן-השיח שבו מתפצל האני שלו בשביל לממש את הפגישה העצמית הזאת? בשלב מוקדם צף העניין הזה מעלה, בסמיכות למשפט הפותח:

ומי נדמה לך, בא מולו? בן-דודו בא מולו, בן-דודו הקשיש ממנו ברבע חיי-יהודים, בא גדול, בא אף הוא בצל, בצל השאול – כי מי, זאג מיר, מי מאלה שאלוהים הניחם להיות יהודי, יבוא עם משהו משלו? – בא, בא גדול, בא אל מול אחר, בא גרוס מול קליין, וקליין, היהודי, ציווה על מקלו לשתוק מול מקלו של היהודי גרוס.¹⁵

כך נפתח הדיאלוג:

"ביסט געקומען פֿון ווייט, עד הלום באת..."

"באתי. כמוך באתי."

"וייס איך."

"וייסט דו [...]".¹⁶

"וייס איך" ו"וייסט דו" – אני יודע, אתה יודע – פעמים רבות חוזרות הרפליקות הללו במשך הסיפור. שניהם באו "מרחוק", חיים שלמים מאחוריהם, וידיעתם

המשותפת על כך, בלי להזדקק למילה, יוצרת את עקבות הזיכרון ביצירתו של צלאן, הזיכרון המשפחתי של "בני-דודים" אלה.

ווייסט דו. אתה יודע ורואה: האדמה התקפלה שם למעלה, התקפלה פעם ופעמיים ושלוש פעמים, ונפערה במרכזה, ובמרכז עומדים מים והמים ירוקים, והירוק לכן, והלכן בא מעוד למעלה מזה, מן הקרחונים הוא בא, אפשר היה לומר – אבל לא צריך לומר – שזוהי כאן השפה, הירוק עם הלבן שבתוכו, שפה שאינה לא בשבילך ולא בשבילי – שכן, אני שואל אותך, למי היא נועדה, האדמה, לא לך נועדה, אני אומר, אף לא לי – שפה, אכן, בלי אני ובלי אתה, רק הוא ולא יותר, רק זה, אתה מבין, רק הם, ולא יותר מזה.¹⁷

התקפלות האדמה, שהיהודי גרוס מתאר היא שחזור מדעי מדויק של התהליכים הגאולוגיים המובילים ליצירת ההרים, אבל בשפתו של צלאן נודעת לה משמעות נוספת. המשפט הכמו יידי במקור, "האדמה התקפלה [...] פעם ופעמיים ושלוש פעמים", מהדהד מהשילוש הנוצרי, סיפור בריאה בסימן המערב, ובתוך כך מהדהד מרחייתם של היהודים. מה ש"בא מעוד למעלה מזה" הוא הקרח, שפה קפואה, לא נגישה ליהודים כמו האדמה כולה: "לא בשבילך ולא בשבילי".

האם היהודי הנודד פוגש כאן את בן דמותו וצלמו? האם היהודי גרוס כבר בין המתים? מוטיב הצל, המיוחס לעולם המתים כבר בשיר "דבר גם אתה", מרמז על כך, ושפתו של צלאן מאפשרת פרשנות כזאת או אחרת, אבל אין זה הכרחי. אחרת מדוע לא נמנה גם את היהודי קליין, שאף הוא "הלך בצל", בין המתים? ואם כך הדבר, כיצד רעיון הפגישה העצמית שצלאן מביים כאן עשוי בכלל להחזיק מעמד? חלק הארי של הדיאלוג שמור ליהודי קליין. לקראת סוף הטקסט הוא מספר לכן שיחו על עברו:

– על האבן הייתי מוטל אז, אתה יודע, על מרצפת האבן; ועל ידי מוטלים היו הם, האחרים, שהיו כמוני, האחרים, שהיו אחרים ממני וממש כמוני, הבני דודים; [...] והם לא אהבו אותי ואני לא אהבתי אותם, כי הייתי אחד, ומי אוהב אחד, והם רבים, רבים יותר מאלה שהיו מוטלים סביבי, ומי יכול לאהוב את כולם [...] אהבתי את הנר שבער שם, כפינה שם משמאל, אהבתי אותו על כי בער ונשרף...¹⁸

כאן הוא מדבר על הנר, שבעירתו אוהבה עליו, ומקדים וידוי: הוא לא אהב את "הבני דודים" שלו, היהודים שלצד הם היה מוטל: "אז, אתה יודע, על מרצפת האבן". האם צלאן מתכוון לעצמו, האם זו מרצפת האבן שבמחנה העבודה, האם כפו עליו הנאצים מחדש את המשפחה שממנה רצה להימלט לזרועות התרבות הגרמנית? האם הוא מתגלגל חזרה בדמות ה"ייד" שהיה פעם, האם הוא מוציא לפועל מעין מסע שיבה הביתה בסיפורו?

כך הוא מבטא זאת שנה לאחר מכן בנאום ה"מרדיאן". הוא מחפש את

המקומות של מוצאו בעקבותיהם של לנץ וקארל אמיל פרנצו ומפרש את שירתו לאור החיפוש הזה:

[...] פגישות, דרכי קול אל אתה קולט וחש, דרכים יציריות, אולי שרטוטי קיום, משלוח עצמך אל עצמך בחיפוש אחר עצמך... כעין שיבה הביתה.¹⁹

תמיד, בשיריו וגם כסיפורו היחיד, אפשר לשמוע את הדרישה עם בן השיח שממול. גם הייד שבהרים הולך ב"דרכי קול אל אתה קולט וחש", ולבסוף יתברר כי גם הוא, כמו קולות רבים אחרים ביצירתו של צלאן, נמצא בחיפוש אחר עצמו. כך מסתיים הטקסט:

[...] אנחנו, היידן, שהלכנו כלנץ בהרים, אתה גרוס ואני קליין [...], אנחנו במקלותינו, אנחנו ושמותנו, שאינם-ניתנים-לביטוי, אנחנו וצללינו, צללינו-אנו וצללים זרים, אתה פה ואני פה –

– אני פה, אני; אני שיכול להגיד לך כל זה שיכול הייתי להגיד לך; שאינני אומר לך ולא אמרתי; [...] אני עם השרוף, עם הנר [...] אני פה ואני שם, אני שאולי מתלווית לי – עכשיו! – אהבתם של הלא-אהובים, אני בדרך אלי, פה למעלה.²⁰

המאזין בדקדקנות יבחין כי בחלק האחרון של הסיום הזה מתחלפת לה שוב נקודת המבט. השורה נפסקת ללא התראה, והאני המדבר עכשיו אינו עוד היהודי קליין, אלא אחר. פתאום נאמר "שאינני אומר לך ולא אמרתי". כמו ב"דבר גם אתה" יוצא המשורר קדימה בסופו של השיר ומגלה כי היהודי, שנדמה שם כמדבר, לא היה אלא דמות מושלכת; שהשיחה בהרים לא התקיימה מעולם, משום שהמתים הם מתים; ושהבני-דודים, הלא-אהובים לשעבר, דווקא מלווים עכשיו את המשורר – בטקסט.

מוטיב המשפחה בסיפור טבוע בו כבר מהמשפט הראשון. האדם בהרים הוא "ייד ובן-בנם של יידן", וכנגדו בא "בן-דודו" (במקור: Geschwisterkind). הביטוי לא קיים ככזה בשפה הגרמנית המקובלת, אלא בנוי מצירוף המילים Kind, ילד, ו-Geschwister, אחים ואחיות. כמו רבות ממילותיו של צלאן, הביטוי הזה אינו מאפשר הבנה סמנטית חריג-משמעות. האם היהודי גרוס הוא בנו של אח או אחות של היהודי קליין? האם הוא אחיינו? קשה להניח, שהרי הוא מבוגר מהיהודי קליין, מה גם שהיהודים האחרים "על מרצפת האבן" קרויים בפי קליין "בני-דודים" (Geschwisterkinder). קרבה משפחתית נרמזת אפוא בלי שתיקבע, אבל מקורה קל לבידור.

היהודים רואים את עצמם צאצאים של משפחה עתיקה: זהו מיתוס המקור שלהם. אבי האומה הוא אברהם, וכבר בשיר "פתיתים שחורים" צלאן מדבר על

היהודים הנרצחים כעל "דמו השמיימי של יעקב". גם בשיר "החול מכדי האפר" אפשר להבחין בעקבות המקראיים. אלא ששם, במקרא, המשפחה הקדומה עמדה תחת השגחת האל, ואילו כאן, ב"שיחה בהרים", סמלה של השגחה זו, נר השבת, כלה באש זה מכבר.

ההרמוזים המקראיים אינם יכולים עוד לשמש משלים, שכן לא השמש לברה שקעה בעולם ההרים הקר והריק מאדם הזה. במשפט הפותח צלאן משאיר שאלה פתוחה: האם הייד הולך עם האל? "ואתו הלך שמו שאינרנייתן לביטוי". השם הוא כמוכן שמו של בורא עולם, השם המפורש. אבל המילים האלה יכולות גם להתפרש פירוש אחר, חילוני: היהודי נושא שם יידי שקשה להגותו בגרמנית. אי אפשר להכריע איזה מהפירושים הוא הנכון, אבל צלאן חוזר על הנוסחה הזאת במשפט הסיום, וזה בהחלט מאיר עיניים. הנוסחה חוזרת בהכדל אחד חשוב: "אנחנו ושמותינו, שאינם ניתנים לביטוי", ובצורת הרבים הזאת אי אפשר שוב להתכוון לשם האל כמונותאיוזם.

בשנת 1959, על הגבול בין העשורים, יש לקרוא גם את "שיחה בהרים" כטקסט של סף, כשבשנות ה-60 גבר והלך משקל היהדות בפואטיקה של צלאן. בייחוד ניכר הדבר בספר השירה שוננת שום איש (Die Niemandrose, 1963), משם לקוח השיר "פרקתהילים"²¹.

פרקתהילים

שום איש שוב יוצר אותנו עפר מאדמה
שום איש משביע את עפרנו
שום איש.

יתגדל שמה, שום איש.

למענה

נפרח

נגד

פנייה.

אין,

היינו, הויים, נהיה

תמיד, פורחים:

שושנת האין,

שושנת שום איש.

וְלֵה
עֲלֵי בְהִיר נֶפֶשׁ
אֶבְקָן שׁוֹמֵם־שָׁמַיִם
כְּתִר־פָּרַח אֲדָם
מִמְלַת־אֲרָגְמָן
שְׁשָׁרְנוּ עַל־פְּנֵי הוּ עַל־פְּנֵי
הַחֹחִים.

נדמה כי הכותרת ממקמת את בתי השיר עמוק בתוך מסורת חד־משמעית, אבל האומנם זה כך? "יתגדל שמך, שום איש" – למי פונה השורה הזאת? האם "שום איש" הוא שמו של אלוהים במזמור ההלל של צלאן? "שיחה בהרים" כבר מעלה את השאלה בדבר שמו של אלוהים, ושם גם נמצא ניסוח דומה: "כי אל מי הוא מדבר, המקל?" שואל היהודי גרוס, "אל האבן הוא מדבר, והאבן – אל מי היא מדברת?" וכך עונה היהודי קליין:

ואל מי היית רוצה שתדבר, בן־דוד? אין היא מדברת (spricht), אלא דוברת (reden), ומי שדובר, בן־דוד, אינו מדבר אל איש, הוא דובר, כי איש אינו שומע אותו, לא איש (niemand) ולא־איש (Niemand), ואז הוא אומר [...]: הערסט דו?

שוב משתכפלת המילה לא איש, ונכתבת כמה פעמים בלא מקף ופעם אחת עם מקף, בתרגומו של זנדבנק, ולבסוף האבן אומרת לשום־איש: "הערסט דו?" האם זו שאלה נגדית מיוסרת לאלוהים, הפונה ב"שמע ישראל" אל היהודים ומטיל עליהם באמצעותו את הצהרת האמונים בדבר ייחודו? גם המשמעות הזאת טמונה במילתו של צלאן, אבל בשום אופן אין היא עומדת לבדה, ובשיר "פרקתהילים" מעמיק ריבוי המשמעויות שלה.

"שום איש שוב יוצר אותנו עפר מאדמה": האם נכתבת כאן המילה Niemand באות גדולה, במקור הגרמני, ועם מקף בתרגום, משום שמדובר בשם עצם,²² כלומר בשמה של ישות שאי אפשר לנקוב בשמה, או רק משום שמדובר בתחילת משפט, ובעצם יש לקרוא כאן, "niemand" באות קטנה, כמו בשורות הבאות? זו שאלה מכרעת, משום שמשמעותה של שורת הפתיחה משתנה על פי התשובה: אם שום־איש (עם מקף), כלומר "Niemand", "שוב יוצר אותנו עפר מאדמה", אזי מתרחש כאן מעשה בריאה חדש; לחלופין, אם מדובר בשום איש (ללא מקף), כלומר "niemand", אף אחד, אזי המתים נשארים מתים.

שלוש פעמים חוזרת המילה בבית הראשון, אבל צלאן משאיר את השאלה פתוחה. רק בשורה הרביעית, שורת ההלל, נראה כי הוכרעה השאלה לטובת שום־איש, "Niemand", אך ייתכן כי הכוונה כבר אירונית, בחזקת השתחוות לעגנית בפני ההיעדר. בבית השני משתנה גם נקודת המבט, האנחנו־הדוברים עוברים

למרכז הבמה. "למענך / נפרח", הם אומרים, "נגד / פניך". הם לוקחים לידיהם את היוזמה, ובמילה "נגד" נרמזת אפילו סתירה לא אופיינית לפרקתהילים. מעתה ואילך הם מדברים על אודות עצמם: בבית השלישי הם חושפים את עצמם, וכך הבית הזה הוא לא רק מרכז השיר, אלא גם מרכזו של כרך השירה כולו.

השורות "אין / היינו, היים, נהיה / תמיד, פורחים": בניויות על פי הדגם של הקדשת משה בסיפור הסנה הבווער. כאן המקום להביא כמה פסוקים מספר שמות:

א ומִשָּׁה, הָיָה רֵעָה אֶת־צֶאֱן יִתְרוֹ חֲתָנוּ־כֶּהֱן מִדִּין; וַיִּנְהַג אֶת־הַצֶּאֱן אַחֵר הַמִּדְבָּר [...] ב וַיֵּרָא מִלְאָךְ יְהוָה אֵלָיו, בְּלַבַּת־אֵשׁ־מִתּוֹךְ הַסֶּנֶה; וַיֵּרָא, וַהֲנֵה הַסֶּנֶה בְעֵר כָּאֵשׁ, וְהַסֶּנֶה, אֵינֶנּוּ אֶפֶל. ג וַיֹּאמֶר מִשָּׁה־אֶסְרֶה־נָּא וְאֶרְאֶה, אֶת־הַמַּרְאֶה הַגָּדֹל הַזֶּה: מְרוֹעַ, לֹא־יִבְעַר הַסֶּנֶה.

מתוך הלהבות אלוהים מבשר לו על הצלתם של בני ישראל, ואילו משה שואל לשמו:

יג וַיֹּאמֶר מִשָּׁה אֶל־הָאֱלֹהִים, הִנֵּה אֲנִכִּי בָא אֶל־בְּנֵי יִשְׂרָאֵל, וְאָמַרְתִּי לָהֶם, אֱלֹהֵי אֲבוֹתֵיכֶם שְׁלַחְנִי אֵלֵיכֶם; וְאָמַרְתֶּלִּי מַה־שְּׁמוֹ, מַה אָמַר אֱלֹהִים. יד וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל־מִשָּׁה, אֲהִיָּה אֲשֶׁר אֲהִיָּה;

אלוהים מזדהה כנצחי, והסנה הבווער ואיננו כלה הוא התגלמות נצחיותו. אבל צלאן הופך את היוצרות: כאן אלו הם אומרי התהילים הנושאים את עצמם מחוץ לזמן. אמנם הם מתים ויש ליצור אותם שוב "עפר מאדמה", אבל גם הם, כסנה הבווער, צמח בן אלמוות. "אין / היינו, היים, נהיה / תמיד, פורחים": אף הם, בדרך האין, נצחיים – אולי יהודים נצחיים, שאינם יכולים למות גם כשרוצים אותם. ביותר מדרך אחת הופך "פרקתהילים" של צלאן על פיו את מעמד ההתגלות של הסנה הבווער. המקרא מדבר על האל בתורת נצחי, ואילו השיר מייחס לעצמו את הלעולם־לא; הנצחי מציל את בני ישראל, ואילו שום־איש נתן להם לאבד; ולא האלוהים, כי אם המתפללים דווקא מזדהים בסופו של דבר כ"שושנת האין, / שושנת שום־איש", צמח מן הריק ובה בעת הספר הקרוי על שמם – הקנון של צלאן על הגבול בין חיים למוות. פעם, במקרא, נברא האדם בצלם אלוהים. זה היה המשל הראשון מכולם, ואילו כעת, ב"פרקתהילים", הופך אותו צלאן על פיו. בבית האחרון של השיר מוצגת השושנה והיא הכול – התגלמות האדם, צמח וטקסט – בגוף אחד. העלי שלה, Griffel, הוא מכשיר כתיבתו של המשורר ואיבר הרבייה של הפרח; האבקן שלה הוא מוטיב המוות של צלאן ונושא החיים של השושנה; הכתר שלה הוא מוצג הראווה של יופייה, תכשיט מגילת התורה, שבה

מופיעים פסוקיו של אלוהים: "אדם/ ממלת־ארגמן" – ובו בזמן של הפצע המדמם שפצע בה החוח.

לא רק את השיר "פרקתהילים" ניסו לפרש לאורו של ספר תהילים, אלא גם שירים אחרים של צלאן; אבל המסורת שעולה כאן כאוב כבר הייתה בשברונה בלתי מזוהה עד כדי כך, שיש לשאול האם באמת אפשר למוצאה בטקסטים האלה, או שמא נותרה רק באסוציאציות שבאמצעותן הקורא מנסה לפענחם.

שיריו הם "פגישות, דרכי קול אל אתה קולט וחש", כפי שצלאן אומר ב"מרידיאן", וה"אתה" הזה הוא לעולם גם הקורא. "פרקתהילים" פונה אליו, לקורא הזה, ומוריד אליו את שורותיו כמו פנסים אל חשכת היוכרון, שורות הדורשות ממנו לשלות את הנשכח הצף לו שם מתהום הנשייה. אמור לי, כך נדמה השיר כאומר לקורא, כיצד אתה מבין אותי – ואומר לך מי אתה.

שיריו של צלאן הם לעתים קרובות דיאלוגים, ואחד מאלה הוא מקדיש לנלי זק"ש. מאז 1954 הם התקשרו באמצעות מכתבים, אך ב־1960 הכירו אישית. המשוררת, שחיה בגלות בשוודיה, הייתה לכלת פרס דרוסטה מטעם העיר מרסבורג, אבל לא רצתה ללון על אדמת גרמניה לשם קבלת הפרס, ועל כן התאכסנה במלון בציריך. שם נפגשו השניים ודיברו על יהדותם המשותפת ועל מושג האלוהים, שבעניינו נחלקו. צלאן כתב ביומנו בעניין הזה ב־26 במאי:

פונדק החסידה

שעה 4 נלי זק"ש, לבר. "אני אכן מאמינה". כשאני משיב על כך, כי אני מקווה שאוכל לחלל־קודש עד הרגע האחרון: "איש לא יודע הרי מה תופס".

שירו המוקדש לנלי זק"ש מתאר שיחה ובה בעת מביא את הלא נאמר לידי שמיעה. 26 במאי 1960, יום שלישי, היה "חג העלייה". צלאן קרא בשם לנושא שלו, אלוהים, ומיקם אותו בתמונות שאינן יהודיות בלבד. הן נוצרו חודשים מעטים לפני השיר "פרקתהילים" וכותרתן הייתה המלון שהמשוררת שהתה בו: על גדת נהר הלימאט, באלכסון ממול, על הגדה השנייה של הנהר, מזדקרים צריחי הקתדרלה הגדולה.

ציריך, פונדק החסידה²³

לנלי זק"ש

על היות־מדי דבר שם, על הפחות־מדי. על האמה ושוב־אמה, על

הנעֵכר מֵרַב בְּהִירוֹת, עַל
יְהוּדוֹת,
עַל
אֱלוֹהֵיָךְ.

עַל
כָּל זֶה.

בַּיּוֹם שֶׁל עֲלִיַּהּ הַשְּׂמִימָה, הַקְּתָרְרָלָה
עֲמִדָּה מְעַבֵּר מִזֶּה, בָּאָה
עִם מִשְׁהוֹ זָהָב עַל פְּנֵי הַפְּמִים.

עַל אֱלוֹהֵיָךְ דָּבָר, אֲנִי יִצְאָתִי
נִגְדוּ, אֲנִי
הַנְּחָתִי לְלֵב (כַּמָּה שֶׁהִיָּה לִּי)
לְקוּוֹת:
לְדָבָרוֹ
הַנְּעֵלָה מִכָּל, הַמְּחַרְחָר,
הַמְּנַגַּח –

עֵינַי הַבִּיטָה בִּי, פְּנֵתָה הַרְחֵק,
פִּיךָ
פִּילֵס דְּבָרִים אֶל הָעֵזוֹ, שְׂמַעְתִּי:

אֲנַחְנוּ
הָרִי לֹא יוֹדְעִים, נִכּוֹן?
אֲנַחְנוּ הָרִי
לֹא יוֹדְעִים
מָה
תּוֹפֵס.

הערות

1. מגרמנית: אוהר קאהן. קטעי השירה, הפרוזה והנאומים בגרמנית מתורגמים מתוך פאול צלאן, סורג־שפה: שירים וקטעי פרוזה, תרגום שמעון זנרבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד: 1994. התרגומים החסרים מראי מקום מפורש הם פרי מתרגם המאמר [א.ק.]. תודה ליהונתן ורדי על עזרתו בהגהת התרגומים וניקודם [א.ק.].
2. סורג־שפה, עמ' 10.

3. שם, עמ' 9.
4. שם, עמ' 125.
5. שם, עמ' 1-140.
6. שם, עמ' 136. זנרבנק מתרגם במקור "זווית קיום" – תרגום שבהחלט יש לו מקום, אבל חסר חלק מהמטען הסמנטי המקורי שהוא קריטי לדיון הנוכחי [א.ק.].
7. שם, עמ' 138.
8. שם, עמ' 138.
9. המילה "עול" במקור הגרמני, מ־"Gespan", יכולה להשתמע הן כמכשיר המשמש לרתימת הבהמה או הסוס והן כמכלול כולו, כלומר החיה הרתומה והמכשיר גם יחדיו. בבית הראשון, משמעותה קרובה לכוונה המטפורית המקובלת בעברית (מעמסה מעיקה ורובצת); בבית השני, משמעותה קרובה אסוציאטיבית לעגלה רתומה לסוסים. כך משמשת המילה ציר סמנטי משותף היוצר הקבלה בין שני הבתים [א.ק.].
10. שם, עמ' 125.
11. שם, עמ' 126.
12. שם, עמ' 18.
13. שם, עמ' 142.
14. שם, עמ' 139.
15. שם, עמ' 142.
16. שם, עמ' 143.
17. שם, שם.
18. שם, עמ' 144.
19. שם, עמ' 139.
20. שם, עמ' 144.
21. שם, עמ' 51. המקפים במילה שום־איש אינם מופיעים בתרגומו של זנרבנק והוספו על ידי המתרגם, ראו על כך בהמשך [א.ק.].
22. בכתיב המקובל בשפה הגרמנית נהוג להתחיל שם עצם באות גדולה, כמו שנהוג במילה הפותחת משפט [א.ק.].
23. שם, עמ' 8-47.