

שובו של המלך שאול כמשיח: תאולוגיה מדינית בשירת אמיר גלבע

חיים א' רכניצר

וַיָּמָת שְׂאוּל, בְּמַעַלּוֹ אֲשֶׁר מָעַל בִּיהֲנֶה, עַל־דְּבַר יְהוָה, אֲשֶׁר לֹא־
שָׁמַר; וְגַם־לְשֹׂאֵל בָּאוּב, לְדָרוֹשׁ: וְלֹא־דָרַשׁ בִּיהֲנֶה, וַיָּמִיתָהוּ; וַיִּסַּב,
אֶת־הַמְּלוּכָה, לְדָוִד, בֶּן־יִשָּׁי (דברי הימים א' י, 13-14)

תאולוגיה מדינית היא מערכת אידאות ושיח הניזונה מתפיסת עולם דתית ומעולם דימויים דתי אשר דרכם מתוארת ומתפרשת המציאות ונקבעת תפיסת הטוב החברתי-מדיני. לעתים היא מביאה לא רק לדיון כללי בסוגיית הטוב המדיני אלא גם לדיון פרטני על מדיניות יומיומית, דוגמת שאלות של מלחמה ושלום, החזרת שטחי מולדת, חלוקת משאבים ותכניות חינוך. תאולוגיה מדינית יכולה להתפתח במודע בידי דובריה או להישזר בטקסטים שעל פניהם אינם דנים ישירות בסוגיה מדינית.¹ פילוסופים דוגמת ברוך שפינוזה כתבו תאולוגיה מדינית כדי להסדיר את יחסי הדת והמדינה במסגרת מה שהם ראו כסדר המדיני הראוי בעולם נאור. במערכת זו הם יצרו משנה שמייצבת את היחסים שבין התאולוגי לפוליטי באופן שהדת אמנם מוכלת תחת הרשות המדינית, אך בה בעת מטילה מגבלות מוסריות על הכוח הפוליטי.² בהקשרים של האידיאולוגיה הציונית לגוניה השונים ושל מדינת ישראל,

1 לדוגמה, הדיון בהגייה ה'נכונה' של השפה העברית (אשכנזית, ספרדית), היה בראשית המאה העשרים דיון אקדמי בעל משמעות היסטורית ותאולוגית ובעל השלכות פוליטיות חברתיות. הוראת שירת רבי יהודה הלוי בבתי הספר בישראל, דרכי הוראת השירים ובחירתם אף היא שאלה טעונה תאולוגית ופוליטית, ואת ההוראה עצמה וספרי הלימוד אפשר לנתח באופן תאולוגי-פוליטי אם הייתה זו כוונת כותבי תכניות הלימוד אם לאו. דוגמה ליישום של הגדרה זו ראו, חיים א' רכניצר, 'התיאולוגיה הרפורמית אל מול המפעל הציוני: עיון במצעי התנועה הרפורמית', בתוך: אבינועם רוזנק (עורך), היהדות הרפורמית: הגות, תרבות וחברה, תל-אביב 2014, עמ' 72-92.

2 יובל ג'ובני, 'התיאולוגיה הפוליטית של מדינת העברית הקדומה על פי שפינוזה', זמנים, חוב' 103 (קיץ 2008), עמ' 62-73.

מרכיבי היסוד של הלאום והפרוגרמה הציונית מתווכים דרך המסורת הדתית. הדוגמאות לכך רבות ומגוונות, וכאן נזכיר רק את השימוש במושגים תאולוגיים באידאולוגיה הציונית ובסמלי המדינה. לדוגמה, מושגים המזינים אתוסים מכוננים, כמו הגדרת התפוצה היהודית כ'גולה' והשאלת המושג המשיחי-דתי של גאולה ל'גאולת הקרקע', שימוש במושג 'קרן קיימת', שבמקורו התייחס לדיון בתורת הגמול ולשכר בעולם הבא אצל חז"ל, לשמו של הארגון הציוני שעסק בקניית קרקעות והתיישבות בארץ ישראל, מנורת המקדש כסמל המדינה, ועוד. לכך נוסיף את הבעיה הסכוכה של הגדרת גבולות המדינה כאשר הדין הפוליטי הקונקרטי שזור במושג התאולוגי 'הארץ המובטחת'. בהקשר של בניית האתוס הלאומי של מלחמות ישראל ושל הנופלים בקרב על הגנת המולדת אנו עדים לשימוש נרחב במיתוס העקדה. הלוחם הנופל בקרב מועלה לדרגת קורבן העקוד על מזבח האומה והמולדת. ההסמלה של המוות כעקדה באה לידי ביטוי בשירת המת-החי, המבטאת מיתוס של בחירה במוות האישי של הלוחם כמיצוי התקווה לחיים לאומיים.³ ההשגבה של המוות בקרב אינה ייחודית לאידאולוגיה הציונית ולחברה הישראלית. במהפכה הצרפתית ובמלחמות נפולאון, יד ביד עם גיבוש התנועות הלאומיות האירופיות, אנו עדים לטרנספורמציה של החייל מחייל מקצועי לחייל-אזרח: 'עם התגבשותו של פולחן הנופלים בקרב, [...] הפך מותו בשדה הקרב של אה, בעל או ידיד לקרבן; מעתה נהגו לומר, לפחות בפומבי, כי שכר ההישג יוצא בהפסד האבדה האישית. לא רק האמונה במטרות המלחמה נתנה צידוק למוות למען המולדת; המות עצמו קיבל דימוי טרסצנדנטלי, על-אנושי'.⁴

בעשור האחרון גבר העיסוק המחקרי וההגותי בתאולוגיה המדינית בתחום מחשבת ישראל ולאחרונה הוא חדר אל תחום חקר הספרות והשירה העברית. העיון ב'שירי שאול' של אמיר גלבע מוסיף נדבך חשוב לעבודות שהחלו להתפרסם בישראל ומחוץ לה.⁵ מלאכת פרשנות השירה העברית הלאומית, כמו מלאכת בחינתן של תנועות לאומיות מהפכניות,

3 ראו עוז אלמוג, **הצבר: דיוקן, תל-אביב 1997**, עמ' 73-75; חנן חבר, 'חי החי ומות המת', **סימן קריאה**, חוב' 19 (1986) עמ' 190.

4 ג'ורג' ל' מוסה, **הנופלים בקרב**, תל-אביב 1993, עמ' 46.

5 ראו, Haim O. Rechnitzer, 'From Honolulu via Mt. Gilboa to Tel-Aviv: The Rise and Fall of Shlonsky's Messianic Halutz', *Hebrew Studies*, Vol. 52 (2014), pp. 261-284 (להלן: רכניצר, הונולולו); Idem, 'To See God in His Beauty: Abraham Chalfi and the Mystical Quest for the Evasive God', *Journal of Modern Jewish Studies*, Vol. 10, No. 2 (2012), pp. 383-400; Idem, 'Haim Guri and Rabbi David Buzaglo: A Theo-Political Meeting Place of Zionist Sabra Poetry and Jewish Liturgy', *The Journal for the Study of Sephardic and Mizrahi Jewry*, Vol. 2, No. 1 (2008), pp. 37-62 (להלן: רכניצר, גורי ובוזגלו). לאחרונה פרסם חנן חבר אוסף מאמרים בנושא בספר **בכוח האל: תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית**, תל-אביב 2013 (להלן: חבר, בכוח האל). בספר מאמרים המנתחים יצירות פרוזה ושירה של יוצרים שונים מברדיצ'בסקי דרך אלתרמן וכלה ברננית מטלון. ספרו מצטרף אל מסתו פורצת הדרך מאמצע שנות התשעים, **בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ ישראל בין שתי מלחמות עולם**, שדה בוקר 1995.

והתנועה הציונית בתוכן, מחויבת לעיון בשבירת הרצף, המרד והחידוש כמו גם לבחינת רשת הקשרים שבהווה המהפכני אל העבר. שכן תנועות לאומיות מגדירות מחדש את מוקדי הזיכרון המשותפים לקבוצה, מפרשות ואף יוצרות ומציאות מחדש את המיתוסים העתיקים.⁶ אחד המאפיינים המרכזיים של הדרישה מחדש למיתוסים ישנים באה לידי ביטוי בשינוי היחס אל התנ"ך. בתרבות היהודית שנוצרה בגלות נדחק לימוד התנ"ך מפני התלמוד. מגמה זו השתנתה החל באמצע המאה התשע-עשרה והתנ"ך היה למקור ההשראה המרכזי של המשוררים העבריים.⁷ ההידרשות המחודשת של המשוררים והסופרים העבריים אל התנ"ך וגיבוריו הם חלק אינטגרלי מתהליכי החילון של המיתוס ורתימתו לבניית הזהות הציונית. אך תהליכי החילון של האידאות והדמויות התנ"כיות לא נטרלו את מטען התאולוגי והתאולוגי-מדיני.⁸ בכל מיתוס, מחולן ככל שיהא, האפשרות לזרימה הפוכה, מחילון להתקדשות, עודה עומדת. בהקשר זה ראוי להזכיר את מכתבו של גרשם שלום לפרנץ רוזנצווייג משנת 1926. שלום הזהיר שהשימוש המחודש בשפה העברית בניסיון לחלנה לא יצלח, כדבריו: 'אלהים לא יותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו'.⁹ תהליך ההיפוך מחול לקודש אינו בהכרח שחזור הערך הדתי הקודם. לכן בבואנו לתאר את השירה העברית המודרנית, נדרשת תשומת לב אף למורכבות המעברים מהחול אל הקודש, לעמידה על הממד התאולוגי שבשירה זו, ומעקב אחר ההפניות אל המקורות או הדהודן. קריאה מסוג זה לא רק מעשירה את הפרשנות של שירה זו אלא

- 6 על תנועות לאומיות ויחסן היצירתי, כלומר הבונה והמכונן את העבר, לשירת הבניית זהות בהווה ראו, Anthony Smith, *The Origins of Nations*, New York: Basil Blackwell 1986. Idem, *National Identity*, Reno 1993. בהקשר היהודי ציוני ראו לדוגמה אהוד לוז, *מקבילים נפגשים*, תל-אביב 1985, עמ' 9-19; שלמה אבינרי, 'הציונות והמסורת הדתית היהודית: הדיאלקטיקה של גאולה וחילון', בתוך: שמואל אלמוג, יהודה ריינהרץ ואניטה שפירא (עורכים), *ציונות ודת*, ירושלים 1994, עמ' 9-18; Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago 1995 (להלן: זרובבל, שורשים).
- 7 על התנ"ך בספרות התחיה ראו לדוגמה אניטה שפירא, 'התנ"ך והזהות הישראלית', התנ"ך והזהות הישראלית, ירושלים 2005, עמ' 1-37; מלכה שקד, *לנצח אנגנך: המקרא בשירה העברית*, תל-אביב 2005 (להלן: שקד, *לנצח אנגנך*), כרך ב, עמ' 9-26; Gershon Shaked, *The New Tradition: Essays on Modern Hebrew Literature*, Cincinnati 2006, pp. 21-24. כמו כן ראו את דבריו של הלל ברזל על מחלוקתו עם מורו ברוך קורצווייל, שראה בדרכה של הספרות העברית החדשה התנעורות מן הקודש, מרידה וחילון: הלל ברזל, 'מונולוג של חוקר שירה', *פסיפס*, חוב' 86 (2012), עמ' 13.
- 8 ראו לדוגמה חמוטל בר יוסף, 'קדושת הארץ בשירה הארץ-ישראלית', בתוך: הנ"ל, *קריאות ושריקות: מסות ומאמרים*, ירושלים 2005, עמ' 165-178; הנ"ל, *מיסטיקה בשירה העברית במאה העשרים*, תל-אביב 2008 (להלן בר יוסף, *מיסטיקה בשירה*); חנן חבר, *בכוח האל; רכניצר, הונולולו; הנ"ל, גורי וכווגלו*. על המשכיות ממד המיתוס במערכות חילוניות מובהקות לכאורה, דוגמת המדינה המודרנית, ראו את קובץ המאמרים בעריכת כריסטוף שמידט, האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל-אביב 2009.
- 9 גרשם שלום, 'הצהרת אמונים לשפה שלנו', בתוך: הנ"ל, *עוד דבר*, תל-אביב 1989, עמ' 59-60.

ממקמת אותה ואת תרומתה לשיח התאולוגי והתאולוגי-מדיני היהודי לדורותיו והופכת אותה לחלק בלתי נפרד של התחום הנקרא 'מחשבת ישראל'.

שני שירים כתב אמיר גלבע על המלך שאול: 'שואל' ו'רבי שואל והנכד'.¹⁰ עד כה המחקר על שירת אמיר גלבע ודמותו של שאול בשירה העברית התייחס רק לראשון שבשני השירים.¹¹ היעדר זה גרע מהבנתנו את המאפיינים התאולוגיים והתאולוגים-מדיניים בשירתו של גלבע ומתיאור דמותו של המלך שאול בשירה העברית החדשה. רק בקריאת שני השירים יחדיו, ובקריאת השיר הראשון גם בהקשר למחזור המוקדש לדמויות תנ"כיות אחרות, כמו יצחק, משה ורחב, אפשר לחשוף ולהעריך את הייחוד שבאמירה התאולוגית-מדינית בשירת אמיר גלבע ולהוסיף ממד לנדבך חשוב זה של התרבות העברית המתחדשת. הלל ברזל עמד בהרחבה על 'המורשה התנ"כית' בשירת גלבע, על הממדים של התגלות נבואית בתפיסתו את 'האני השר' ועל ההתלכדות הסינופטית בינו לדמויות תנ"כיות. אך הוא לא חרג מהתיאור אל ניתוח ההשלכות התאולוגיות של הדברים.¹² אידה צורית הקדישה דיון נרחב בהיבטים תאולוגיים, בעיקר אלה הקשורים לקבלה ולחסידות, בשירת גלבע. אכן, כפי שהראתה צורית, שירת גלבע משוחחת עם הקבלה והחסידות ומושפעת מהן, אך צורית לא עמדה על שני השירים יחדיו וההיבט התאולוגי-מדיני נעדר לחלוטין מדיונה בשירתו.¹³ קריאת שני השירים על שאול יחדיו מאפשרת לנו לעמוד על גישתו השונה של גלבע לשירת המת-החי, המאפיינת את אתוס הגבורה וההקרבה של היחיד למען האומה כפי שמתבטאת בשירת העלייה השלישית ואחריה בזו של דור הפלמ"ח.¹⁴ בעוד המנגנון האיראולוגי של

10 אמיר גלבע, כל השירים, א, תל אביב 1987 (להלן: גלבע, כל השירים), עמ' 216 ועמ' 348-349. השיר 'שואל' פורסם לראשונה בספר שירים בבוקר בבוקר, תל-אביב תשי"ג (1953) והשיר 'רבי שואל והנכד' בספר שלשה שערים חזורים, [תל-אביב] 1963, שהוקדש לרעייתו גבריאלה (מהדורה חד-פעמית לא למכירה, 150 עותקים). 'רבי שואל והנכד' נכלל שוב בספר כחולים ואדומים, תל אביב 1963.

11 בפרק המוקדש לשואל המלך באנתולוגיה שבעריכת מלכה שקד, לנצח אנגנר, כללה שקד רק את השיר הראשון, עמ' 222. ראו גם הלל ברזל, שירה ומורשה (חלק ב), תל-אביב 1971, עמ' 16-23; רבקה גורפיין, עם שיר, תל-אביב 1967 (להלן: גורפיין, עם שיר), עמ' 38-43, חזר ונדפס בספר אברהם בלבן (עורך), אמיר גלבע: מבחר מאמרי בקורת על יצירתו, תל-אביב 1972, עמ' 86-180; וכן 'שואל', שם, עמ' 183-186; רחל עפר, "המלך נפל על חרבו": השינויים במושג הגבורה והשתקפותם השירים על שאול', בתוך: ציון עוקשי, סיגלית רוזמרין וישראל רוזנסון (עורכים), במשעולי עבר יהודי: ספר צבי נסטרויט, ירושלים 2006 (להלן: עפר, המלך נפל על חרבו), עמ' 352-357; אידה צורית, החיים, האצילות: עיונים בשירתו של אמיר גלבע, תל-אביב 1988 (להלן: צורית, החיים, האצילות); Warren Bargad, 'To Write the Lips of Sleepers': The Poetry of Amir Gilboa, Cincinnati, OH 1994, pp. 140-143 (להלן: ברגד, לכתוב שפתי ישנים).

12 הלל ברזל, שירת ארץ ישראל: מהפכות צורניות – אסתר ראב, אבות ישרון, אמיר גלבע, יהודה עמיחי (תולדות השירה העברית מחיבת ציון עד ימינו, כרך ח), בני ברק 2007 (להלן ברזל, שירת ארץ ישראל: מהפכות צורניות), עמ' 347-397.

13 צורית, החיים, האצילות.

14 רחל ויסברוד, בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך, רמת אביב 2002, עמ' 27-26; חנן חבר, פתאום מראה מלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות הארבעים, תל-

המת־החי מעניק חיי נצח לחייל שנפל בקרב על ידי הפיכת המוות הגופני־פרטי לסמל חי לאומי, 'שאול' של גלבע נתבע לשוב חזרה מן הסמל (ומן המוות) אל העולם: 'שָׁאוֹל שָׁאוֹל בּוֹא! / בְּבֵית־שָׁאֵן בְּנֵי־יִשְׂרָאֵל יוֹשְׁבִים'.¹⁵ אמנם דמותו של המלך שאול אצל גלבע מייצגת אתוס משיחי המדגיש את הריבונות, את הלוחמה ואת הגאולה הלאומית, אך שיריו מתייחדים דווקא בהפיכת דמותו של שאול המלך לסמן של משיח פנימי ולסמל של גאולה אישית הבאה לתמוך בגאולת החברה. בשיריו על שאול משלב גלבע במעשה ההגשמה הציוני הקולקטיבי רמז למסורת חסידית של גאולה אישית הנסמכת על יסודות תאולוגיים כמו הטנספורמציה המאגית בין 'אני' ל'אין' או 'ביטול העצמיות' לשם התעלות לדרגת קיום גבוהה יותר.¹⁶ על פי גלבע, על העברי החדש ללכת בעקבות שאול ולפול על חרבו' לא כדי להפוך לסמל אלא כדי להיוולד מחדש כשאוּל. כדבריו, 'כי לא מַת / הַנּוֹפֵל עַל חֶרֶב'.¹⁷ הוא מתאר מודל אפשרות מורכבת יותר משתי גישות שהיו שכיחות בחברה הישראלית בשנות פעילותו כמשורר: האתוס הציוני של הקרבת חיי היחיד למען הקולקטיב (דוגמת המת־החי) מחד גיסא ותפיסת עולם של אינדיווידואליזם מאידך גיסא.

השירה החדשה על מלכי ישראל הראשונים, שאול ודוד, הייתה חלק מהניסיונות לחידושם של יסודות לאומיים וריבוניים על בסיס מיתוסים עתיקים וחילונים. הסיפור התנ"כי על המלכים הראשונים מצביע על מוסד ריבוני העומד לצד הסמכות הנבואית והכהנית ובעימות עמה. בהקשר זה לא הרי מלכותו של דוד כהרי מלכותו של שאול. החל בספרות חז"ל ובמרוצת הדורות שלאחריה, זוהתה דמותו של המלך דוד יותר ויותר עם האיראליים התלמודיים עד כדי העלאתו מדרגה והעמדתו לצדו של משה.¹⁸ דוד הוא אבי אבי של

-
- אביב 2001 (להלן: חבר, פתאום מראה מלחמה), בעיקר עמ' 36-37, ועל אמיר גלבע עמ' 144-156; דרובכל, **שורשים: Ruth Kartun-Bloom, Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry**, Cincinnati, OH 1999, pp. 17-65
- 15 על המרידה של גלבע באיראולוגיה של המת־החי עמד חנן חבר בפרשנותו לשיר 'אחי שותק'. חבר, **פתאום מראה מלחמה**, עמ' 153-155. בדיונו אין קישור בין התנגדותו של גלבע לאתוס המת־החי לבין התפיסה החסידית של ביטול היש, כפי שאני מבקש לטעון.
- 16 משה אידל, **החסידות בין אקסטאזה למאגיה**, ירושלים ותל־אביב 1991 (להלן: אידל, החסידות), עמ' 187-261, בייחוד 204-207; רחל אליאור, **תורת אחרות ההפכים: התיאוסופיה המיסטית של חב"ד**, ירושלים 1982 (להלן: אליאור, תורת אחרות ההפכים), בעיקר עמ' 54-95; הנ"ל, 'יש ואין: דפוס יסוד במחשבה החסידית', בתוך: מיכל אורון ועמוס גולדרייך (עורכים), **משואות: מחקרים בספרות הקבלה ובמחשבת ישראל מוקדשים לזכרו של פרופ' אפרים גוטליב**, ירושלים תשנ"ד, עמ' 53-74.
- 17 **גלבע, כל השירים א**, עמ' 349. את היחס של גלבע למסורת החסידית ניתן לבסס על פרשנות שיריים רבים פרי עטו. ראו, צורית, **החיים, האצילות**.
- 18 'מי הוא המשובח שבנביאים, והמשובח שבמלכים; המשובח שבנביאים, זה משה, שנאמר ומשה עלה אל האלהים' (שמות יט, 3), 'המשובח שבמלכים, זהו דוד, את מוצא כל מה שעשה משה עשה דוד, משה הוציא את ישראל ממצרים, ודוד הוציא את ישראל משעבוד גליות, משה עשה מלחמה בסיוון ועוג, ודוד עשה מלחמה כל סביביו [...] 'משה בנה מזבח, ודוד בנה מזבח, זה הקריב וזה הקריב, משה נתן חמשה חומשי תורה לישראל, ודוד נתן חמשה ספרים שבתהלים לישראל' [...] משה בירך לישראל באשריך, ודוד בירך את ישראל באשריך", מדרש תהלים (מהדורת בוכר), מזמור א, ב.

המשיח, משורר, ענו, תלמיד חכם ובמסורת הקבלה הוא אף מזוהה עם 'כנסת ישראל', היא ספירת מלכות.¹⁹ דוד מסמל את המשיח אשר לכוּאו מייחלים ומחכים שלומי אמוני ישראל. ניכוסו וחילונו בתרבות העברית המתחדשת לא היו כרוכים בהתכחשות לערכו המיתי אלא בהדגשות שונות במסורות עליו. לדוגמה, הדגשת מהלכיו המדיניים, גבורתו כסמל והעמידה של 'מעטים אל מול רבים' (דוד וגלית). לעומתו שאול הוא דמות טרגית של המלך החוטא והנעזב בידי האל. ההרואיות הקשורה בדמותו של שאול המלך מסומלת בתבוסה ובאובדן עצמי. תהליך ניכוסו של שאול לאתוס הלאומי המתחדש חייב שיקום והאדרה של דמות נחותה וגאולתה מידי המסורות התנ"כית והרבנית המתארות אותו באופן שלילי. המשמעות של עמידה לימינו של שאול היא לעמוד נגד שמואל נביא האלוהים, נגד דוד ונגד האלוהים שמאס בשאול ונשבע לקרוע את הממלכה מעליו,²⁰ להפוך את המגונה למופתי, את בעל הרוח הרעה, המובס והנרדף, לגיבור לאומי, ולהעלות את הטרגי לאידאל. ניכוס דמותו של שאול המלך משמעו להפוך את המשיח בשם ה', גם אם זה רחוי על ידו, למנהיג בשר ודם, לראות בו מודל גבורה שדרכו אפשר לגאול את סיפורי התנ"ך ממעטפת הקדושה ולרתמם אל התרבות העברית המתחדשת.²¹ הבחירה בשאול כמודל מעידה על עמדה לעומתית למסורת הדתית על המשיח המזהה אותו כמשיח בן-דוד. אך בניגוד לניסיון לטעת מסורת חלופית חדשה בנרטיב הלאומי, הבחירה בשאול מאפשרת מהלך כפול: השתחררות מנרטיב-על מסורתי תוך הצגת נרטיב חלופי אשר נבנה מתוך הקנון המקודש של העם.

עם זאת, ראייה דיכוטומית ובינרית המעמידה קדושה ורת כנגד ריבונות מחולנת אינה מתארת את התמונה בכל מורכבותה. לצד המגמה המחלנת, המבליטה את האנושי שבדמות שאול, נמצא לדוגמה בשירי שאול טשרניחובסקי מגמה לגאול את 'המשיח המורד' לא רק כזה המייצג את דמות הריבון המדיני אלא כדמות משיחית מיתולוגית הקשורה בחזון אחרית הימים. בניחוח השיר 'על חורבות בית-שן', כתב הלל ברזל:

שאול טשרניחובסקי החליף את המשיחיות של דוד בזו של המלך האהוב עליו, שאול. טשרניחובסקי אף תלה את מעשה 'הגאולה בחרב' כסמל של אקטיביות לוחמת ונוקמת. הנקם הוא מוטיב ראשי [...] שבו תלוי שובם של המלך וחילו [...] לזירת המערכה על פני הארץ. בסיום מהופך, מופיעה

19 ראו לדוגמה בבלי, סוטה י, ע"ב; פסחים קיט, ע"ב; וכן בזהר ובספרות הקבלה מוזהה דוד עם ספירת מלכות. ראו גם, יאיר זקוביץ, 'דוד מרעה למשיח', ירושלים תשנ"ו (1995), עמ' 148-160. James A. Diamond, 'King David of the Sages: Rabbinic Rehabilitation or Ironic Parody?', *Prooflexes*, Vol. 27, No.3 (2007), pp. 373-426. דיימונד מראה שבמקומות רבים בתלמוד הבבלי אפשר לקרוא את מדרשי חז"ל על דוד כביטוי של אירוניה וביקורת ולא דווקא כהשגתו.

20 שמואל א טו, 25-29.

21 ראו ארבע הבלדות שהקדיש שאול טשרניחובסקי למלך שאול: 'בעין דוד' (1893), 'המלך' (1925), 'על הרי גלבוע' (1929) ו'אנשי-חיל חבל' (1936); 'הקינה לבית שאול' של זלמן שנאור, ושירים של נתן אלתרמן, חיים גורי, אמיר גלבע, מאיר ויזלטיר, נתן זך, יהודה עמיחי, דן פגיס, אסתר ראב, טוביה ריבנר, ועוד. חלקם כונסו בספרה של שקד, **לנצח אנגנך**, כרך א, עמ' 214-237.

האלוהות, שלה המשפט האחרון בזירה, ומשליטה את חזון אחרית הימים
שהושמע מפייהם של ישעיה ומיכה, חזון השלום וביטול כוחה של החרב:
'לא ישא גו אל גוי חרב'.²²

כך מאחד למעשה טשרניחובסקי בדמותו של שאול את 'משיח בן יוסף' הנלחם את מלחמת
גוג ומגוג ומת בה, יחד עם משיח בן־דוד הפותח את עידן אחרית הימים.²³
לכאורה שני שיריו של אמיר גלבע המוקדשים לשאול המלך הולכים בתלם שקבע
טשרניחובסקי. כלומר, לא רק האדרה של גבורתו של שאול או עיסוק בפן הטרגי של
אופיו, אלא הפיכתו לדמות מיתית והצבתו כמשיח במקום משיח בן־דוד. אך בניגוד
לשירו של טשרניחובסקי 'על חרבות בית־שן', גלבע מעמיד את שאול לא רק כמשיח
המוביל את ישראל לגאולה אלא אף כמשיח פנימי של האדם היחיד, ולא של היחיד סתם
אלא של היחיד הצעיר העומד כנגד דור הזקנים. שאול הופך לסמל תהליך גאולה אישי
הכרוך במרד נעורים. 'שאול' של גלבע פועל פעולה משולשת: מבקר את האתוס הציוני
הקולקטיבי בהישענו על המסורת המיסטית־חסידית של גואל אישי ואת החברה המסורתית
אשר נמנעת ואף שוללת אקטיביזם לאומי, מצפה לבואו הנסי של משיח בן־דוד ולאחרית
הימים, ומגייס דמויות מיתולוגיות (דוד ושאול) המשותפות לכל שדרות התרבות היהודית,
הן זו המסורתית הן הציונית, כחלק ממרד בשתייהן. דרך הדובר השירי עומד גלבע בה בעת
כנגד הציונות המתחלנת וכנגד חברה מסורתית־דתית הקופאת על שמריה.
הדברים הבאים יוקדשו להבנת המהלך של גלבע. נפתח בקריאת השיר 'שאול' מתוך
ספרו שירים בבקר בבקר (1950-1953):

שאול
שָׁאוּל! שָׁאוּל!
אֵינְנִי יוֹדֵעַ אִם בּוֹשָׁה זֹאת הַיְתָה
אִם פָּחַד מִפְּנֵי רֹאשׁ נְטוּל־גּוֹף –
אֲךָ בְּעֵבְרִי עַל פְּנֵי חוֹמַת בֵּית־שָׁאן
הַסְּבוּתִי אֶת רֹאשִׁי.

אָז, בְּמֵאן נַעֲרֵךְ לְהַגִּישׁ לְךָ הַחֶרֶב לְפִי שְׂצוּיָה

22 הלל ברזל, 'הפיגוראליות כעיקרון כינון פואטי: שירי שאול המלך מאת טשרניחובסקי ו"וידוי" מאת
שלונסקי', בקורת ופרשנות, חוב' 27 (תשנ"א), עמ' 45.
23 בחלק המוקדש לשירים על שאול באנתולוגיה לנצח אנגנך, לא כללה מלכה שקד את השיר 'על חרבות
בית שאן', של טשרניחובסקי אלא רק את שיריו 'בעין דור' ו'על הרי גלבע'. שני השירים נושאים אופי
חילוני יותר ומתאימים למגמה הכללית של המחברת לראות בשירים על מלכי ישראל חלק ממגמה
מחלנת המציגה את המלוכה 'בתורת ישות מדינית לאומית שקמה חרף התנגדותה של הישות הדתית'.
ראו שם, חלק א, עמ' 289. על מסורת משיח בן יוסף ראו לדוגמה במקורות הבאים: תלמוד בבלי, סוכה,
נב; ספר זוהר, חלק א, כה; חלק ב, ככ, קנג, קצד, רנג; חלק ג, רמו, רנב; מדרש תהלים ומדרשים אחרים
מתייחסים אליו כ'משיח בן אפרים'. פסיקתא רבתי מכנה אותו בשם 'אפרים משיח צדק'.

עֲמַדְתִּי אֶלֶם, נְטוּל הַדְּבַר
 וְדָמִי זָב מִלֵּב.
 אֲנִי בְּאֵמֶת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לְאֹמֹר מָה אֲנִי בְּמִקְוֹמוֹ
 אִם נֶעְרַךְ הֵייתִי.
 וְאַתָּה הַמֶּלֶךְ.
 וְאַתָּה כְּבוֹד הַמֶּלֶךְ בְּמִצְוֹתֶיךָ.
 וְאֲנִי בְּאֵמֶת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לְאֹמֹר מָה אֲנִי בְּמִקְוֹמוֹ.
 שְׁאוּל שְׁאוּל בּוֹא!
 בְּבֵית־שָׁאן בְּנֵי־שָׁרְאֵל יוֹשְׁבִים.

הפרשנות הענפה לשירו של גלבע 'שאוּל'²⁴ התעלמה משירו השני על שאול, והותירה מרחב רב לחשיפת הממד החתרני שבו ולהעמקה בתפיסתו המשיחית-ציונית. השיר 'שאוּל' (שירו הראשון) הוא חלק ממחזור שירים ללא שם. המחזור כולל את השירים הבאים: 'יצחק', 'משה', 'רחב', 'שאוּל', 'במצור', ו'על נהרות בבל'. לא כאן המקום לנתח כל שיר ושיר במחזור. עם זאת ברצוני לעמוד על כמה מאפיינים של שירי המחזור.²⁵ אין מכנה משותף בולט לעין המלכד את המחזור: רק חלקו נושא שמות אישים מן התנ"ך ואין בזיכרון הספרותי והפרשני הקולקטיבי הד לקשר עניינים בין יצחק, משה, רחב ושאוּל. רחב ושאוּל הם אולי דמויות בעלות פגם בולט מבחינת המספר התנ"כי, אך מה פגם נפל ביצחק ומהו המשותף למשה, לרחב ולנהרות בבל? על הקורא לחפש זאת בקול המייחד את השירה הזו.

ראשית, כפי שתואר הלל ברזל, התייחסותו של גלבע לתנ"ך 'משוחררת מכל ניגוד, או איבה'. כלומר משוחררת מתחושת ניכור לתנ"ך. אם נובעת ביקורת מהדרך שבה הוא שזור את התנ"ך ביצירותיו, היא מופנית למסורות הפרשות ולא לטקסט התנ"כי. כפי שציין הלל ברזל, יחסו של גלבע אל התנ"ך, אל דמויותיו, אישי, 'והתלכדות החוויה הספציפית, הפרסונאלית, עם האחרת, [עם מה שאירע בימים רחוקים] מתרחשת כמסתברת-מאליה'.²⁶ על כך נוסף שהמייחד את המחזור שלפנינו הוא שבכל השירים הדובר חש חוסר אונים והיבלעות בתוך החוויה. היבלעות זו כמדה ככניסה אל מציאות אלטרנטיבית המאפשרת דיאלוג 'כאן ועכשיו' עם הדמות התנ"כית או עם האירוע התנ"כי וקריסה בין זמן הווה

24 הלל ברזל, שירת ארץ ישראל: מהפכות צורניות, עמ' 354-355; גורפיין, עם שיר, עמ' 38-43; עפר, המלך נפל על חרבנו, עמ' 355-365; גרשון שקד, 'חמישה שירים על המלך שאול', למרחב, משא לספרות אמנות וביקורת, מאמר ב, 23.5.1958 (להלן: שקד, חמישה שירים), עמ' 10; ברגד, לכתוב שפתי ישנים, עמ' 140-144.

25 בדברי כאן אני נעזר בפרשנותו של הלל ברזל לשירים אלה בספרו שירה ומורשה, כרך ב, תל-אביב 1971 (להלן: ברזל, שירה). ברזל לא דן בשירים אלה כמחזור מלוכד אלא כחלק מאוסף רחב של שירים העוסקים בדמויות מן התנ"ך או מה שהוא מכנה 'צירופים תנ"כיים'. שם, עמ' 13-15.

26 שם, עמ' 13.

לזמן עבר. בשיר 'יצחק' מתברר לדובר, המזוהה עם יצחק, שלא הוא העולה לעולה אלא דווקא האב. כאן אנו רואים שינוי מהקו הבולט הקיים בשירי העקדה בשירה העברית ברור היישוב ודור הפלמ"ח. מוטיב מרכזי בשירי עקדה אלה הוא הקרבת הבנים על מזבח האומה. פרדיגמטי לעמדה זו הוא שירו של יצחק למדן 'על המזבח', שבו אנו קוראים 'פה בלנו עקדנו ובמו ידינו הבאנו הלום העצים, / ואל שאל וחקר אם תרצה העולה! [...] נפשיל, אפוא, דומם צנאר על המזבח', וכן השיר 'ירושה' של חיים גורי, משורר בן דור הפלמ"ח. השיר מסתיים בשורות: 'אבל את השעה ההיא הוריש לצאצאיו. / הם נולדים / ומאכלת בלבם'.²⁷ בשיר 'יצחק' מהלך העקדה הושלם בהיפוך, כלומר האב אובד ולא הבן: 'זה אני הנשחט, בני, / וכבר דמי על העלים'. ועוד, אתוס העקדה אינו מופנה בשיר אל הקולקטיב ואל בניית האומה, אלא נשאר סובב בקשר האישי-משפחתי. מוטיב זה נמצא בכל שירי המחזור שבו כלול השיר 'יצחק', מבליט את חוסר יכולתם של דור 'הבנים' להושיט עזרה ל'אבות', ומדהדה את תחושת האינ-אונות של היישוב בארץ, בעיקר זו של הדור הצעיר הלוחם, כלפי אסון השואה: 'ורצייתי לצעק, מפרפר לא להאמין / וקורע העינים. / ונתעוררתי. / ואזלת-דם הייתה יד ימין'. הדובר פותח את השיר 'משה' בתחושה של עוצמה וחוזקה: 'נגשתי אל משה ואמרתי לו: / ערוך את המחנות כך וכך. / הוא הסתפל בי / וערך לפי שאמרתי. / ומי לא ראה אז בכבודי! אך כוחו אוזל ושוב הדובר נחלש עד לחוסר אונים של ממש ומסיים בקול ענות חלושה: 'משה משה הנחה את העם. / ראה, אני פל-כך עיף ורוצה לשון עוד / אני עודי נער'. כך גם בשיר 'רחב'. קסמיה ויופייה של רחב כובשים את לב הדובר והוא סוטה מן הפעולה שיועדה לו, כיבוש הארץ. בשיר 'במצור' הדובר פונה לירמיהו הנביא שינקום בגויים, שכן הוא אינו יכול לעשות זאת. בשיר 'על נהרות בבל' הוא מציג עצמו כילד רדוף בעל 'כינור קטן' לעומת 'הגדולים' שיכולים היו לשיר את שירי הקינה על נהרות בבל. כך גם בשיר 'שאול'. מבחינה צורנית מתאפיין השיר בהבעה אישית וביחס אינטימי אל המלך שאול, בעת ש'הזמן התנ"כי' חודר אל ההווה של הדובר. השיר מתחיל בפנייה הישירה: 'שאול! שאול!', המעידה כי הדובר חווה את נוכחותו של המלך המת כמציאות בהווה. לכך נוספת 'הסבת הראש' של הדובר אל ראשו הכרות של שאול, פעולה המנכיחה את האירוע התנ"כי בתוך ההווה השירי ומטשטשת את הבדלי הזמנים בין הזמן המיתי-תנ"כי לזמן השירי.²⁸ לא רק שהדובר 'רואה' את תוצאות הקרב האבוד של שאול, אלא הוא אף נוכח במעמד שבו נופל שאול על חרבו: 'אז, במאן נערך להגיש לך החרב לפי שצוית

27 שמעון הלקין (עורך), כל שירי יצחק למדן, ירושלים 1982, עמ' 119; חיים גורי, שושנת הרוחות, תל-אביב 1960, עמ' 28.

28 רחל עפר כתבה כי 'התחושה הנוצרת היא כי בזמן שהדובר עבר על פני החומה, הראש נטול הגוף עוד היה שם!' עם זאת, עפר מצטטת את הפסוקים מספר שמואל המתארים את תליית גופו של שאול על החומה (שמואל א לא, 11-13), בעוד גלבע מתייחס לראש בלי גוף לפי תיאור המעשה בספר דברי הימים. עפר, המלך נפל על חרבו, עמ' 353.

/ עֲמַדְתִּי אֵלֶם, נְטוּל הַדְּבַר / וְדָמִי זָב מִלֵּב. / וְאֲנִי בְּאֶמֶת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לֵאמֹר מָה אֲנִי בְּמִקוּמוֹ / אִם נֶעְרַךְ הַיִּיתִי'.

הביטוי 'וְדָמִי זָב מִלֵּב' בשיר 'שאול' מהדהד את הביטוי 'אֶזְלַת־דָּם' המופיע בשיר 'יצחק'. בשני השירים הדם האוזל מעיד על מחדל, על שיתוק ובעתה. בשני המקרים גם אם הדובר איננו הנושא העיקרי באשמה (כאן למותו של האב וכאן למותו של שאול), מחדלו ואוזלת ידו היא כעין הודאה באשמה או לפחות שותפות בה. החיבור בין העקדה בשיר הפותח את המחזור להתאבדותו של שאול בשיר 'שאול' מציב את שאול כנעקר. שאול הוא השעה לעולה. היציאה אל הקרב שאחריתו ידועה מראש כמוה כיציאה אל הר המוריה, והנפילה על החרב בהר הגלבוץ כמוה לכאורה כעקדה עצמית, כאיחוד אברהם ויצחק במעשה שאול. אך מהי המשמעות של מהלך זה וכיצד הוא נבדל מהאידיאולוגיה של המת-החי? נקדים ונאמר שהביטוי 'וְדָמִי זָב מִלֵּב' מעורר אותנו לשאול מה היה אמור הדובר בשיר לעשות אם היה בכוחו למנוע משאול להתאבד.

נוכחותו של הדובר השירי במעמד המיתולוגי מאפיינת את ששת שירי המחזור. אך רק בשירים 'יצחק' ו'שאול' הדובר חווה מעין מצב הכרה אחר. בשיר 'יצחק' הוא מתעורר מחלום בלהות 'וְרָצִיתִי לְצַעֵק, מִפְּרַף־לֹא לְהֶאֱמִין / וְקוֹרֵעַ הַעֵינַיִם. / וְנִתְעוֹרַרְתִּי. / וְאֶזְלַת־דָּם הֵיטָה יָד יָמִי'. בשיר 'שאול' מעמד מותו של שאול מכניס את הדובר לחוויה דומה למוות מיסטי, המתבטאת בשיתוק רגעי של פעולת מחזור הדם: 'עֲמַדְתִּי אֵלֶם, נְטוּל הַדְּבַר / וְדָמִי זָב מִלֵּב'. במסורת המיסטית הקבלית, בחסידות ואף בטכניקות מיסטיות אחרות כמו זו של הטנטרה בבודהיזם, מוות מיסטי ולידה מחדש מתבטאים בהעצמת כוחו של המיסטיקן.²⁹ ואכן, בשיר 'שאול' השיתוק הרגעי הוא רגע טרנספורמטיבי של הדובר שבו הוא הופך מצופה פסיבי למשתתף פעיל העומד בקשר ישיר עם שאול. אם במהלך השיר הדובר מודה שאינו יודע מה היה עושה אילו היה במקום נערו של שאול, לאחר הכניסה למצב של מוות מיסטי (דמו מתרוקן מגוף – קיפאון הלב) הדובר הופך לבעל עוצמה ומקים את המלך המת לתחייה. בכוחות מחודשים הוא פונה אל המלך בגוף ראשון יחיד, 'אתה', וקורא לו לשוב ולמלוך שנית: 'וְאַתָּה הַמֶּלֶךְ. / וְאַתָּה כְּבוֹד הַמֶּלֶךְ בְּמִצְוַתְךָ'. נוכחותו החיה של 'המלך המת' והפנייה הישירה והסמכותית אליו נמשכת עד המשפט החותם את השיר: 'שָׂאוּל שָׂאוּל בּוֹא! / בְּבֵית־שָׂאן בְּנֵי־שָׂרְאֵל יוֹשְׁבֵי־ם'. לאורך השיר הדובר נע הלוך ושוב בין פנייה אינטימית אל המלך שאול למבע חברתי לאומי. באופן זה השיר משמר את הפן האישי גם נוכח הפן הלאומי-קולקטיבי ולא מתבטל לפניו.³⁰ לצד האופי האישי והפנייה האינטימית אל שאול,

29 Jonathan Garb, *Shamanic Trance in Modern Kabbalah*, Chicago and London 2001, pp. 33-34
על המיסטיקה בשירת אמיר גלבע ראו צורית, החיים, האצילות; בר יוסף, מיסטיקה בשירה, עמ' 233-237, ועוד.

30 דבר זה מייחד את שירו של גלבע לעומת שיריהם של טרניחובסקי או אלתרמן. פרשנותי כאן מנוגדת לזו של גרשון שקד, שטען כי 'מבנה השיר ומגמתו מגלים שהיחס האישי נעלם בפני היחס החברתי המתעצם בסוף [השיר]'. כמו כן שקד תיאר גישה כפולה זו כמאפיינת את שירת דור מלחמת השחרור:

גלבע מקפיד על רוממותו של שאול המלך ובכך משמר את הפוטנציאל המיתי שבדמות שאול לטובת מסר תאולוגי-מדיני.³¹ אין כאן, כפי שטוען גרשון שקד, רק 'הערצה אישית [...] עד כדי הזדהות', אלא צירוף של הממד האינטימי יחד עם הכתרה של שאול כמלך על ישראל. כפי שבשיר 'יצחק' ישנו היפוך, ולמעשה סירוב לקבל את אתוס המת-החי, כך גם בשיר 'שאול'. גלבע מסרב לקבל את מעשה ההקרבה העצמית של שאול. המשפט 'אני באמת אינני יודע לאמר מה אני במקומו', חוזר פעמיים. חזרה זו ממקדת את תשומת לבו של הקורא בסיפור המקראי ובפתיחת אפשרויות שונות לסופו, כלומר הצבת סימן שאלה על עצם ההקרבה העצמית, על עצם העקדה. השיר מסתיים בהפיכת סימן השאלה לסימן קריאה, לבחירה בחיים: 'שאול שאול בוא! / בבית-שאול בנני-ישאול יושבים'. כלומר לא להתאבד, לא לקבל את אתוס המת-החי.

בנקודה זו ראוי לחזור ולעיין בביטוי 'ראש נטול-גוף'. בספר שמואל מתואר שהפלשתים כרתו את ראשו של שאול ותלו את גווייתו, לא את ראשו, בחומת בית שן (שמואל א לא, 10). הסטייה מהמסופר בספר שמואל שולחת את הקורא לגרסתו של ספר דברי הימים א י, 9-10: 'ויפשיטהו וישאו את-ראשו, ואת-כליו; וישלחו בארץ-פלשתים סביב, לבשר את-עצביהם--ואת-העם. וישמו, את-כליו, בית, אלהיהם; ואת-גלגלתו תקעו, בית דגון'. כך גלבע מחדר את הניגוד בין השיר למקורות אשר מאדירים את מלכות דוד ומנמיכים את מלכות שאול. סופר דברי הימים מרומם את מלכות דוד ומתאר אותה כאידאל ליחסים בין עם ישראל לאלהיו. מנגד הוא מתאר את ממלכת שאול כממלכה מתפוררת אשר ימיה היו ימים קשים לישראל. הניצחון הצבאי היחיד שנזכר בימי שאול מיוחס לא למלך שאול אלא לבני ראובן ונפקד מקומם של ניצחונות שאול במלחמות עם הפלשתים והעמלקים. סופר דברי הימים מוסיף להשפיל את דמותו של שאול וטוען שגם בני בנימין, בני שבטו של שאול, תמכו בדוד והצטרפו אליו בצקלג (דברי הימים א יב, 17), ואילו בשירו מספר גלבע שכל שבטי ישראל מחכים לשאול בבית שאן. כמו כן סופר דברי הימים מתאר באופן חד משמעי את שאול כמלך המת בחטאו – 'וימת שאול, במעלו אשר מעל ביהנה, על-דבר יהנה, אשר לא-שָׁמַר; וגם-לשאול באוב, לדרוש ולא-דרש ביהנה, וימיתהו' (דברי הימים א י, 13). לכן השורה בשיר 'ואתה המלך. / ואתה כבוד המלך במצנתך', מנוגדת למסורת של דברי הימים הרואה בדוד את המלך הנבחר. זאת ועוד, השיר מסתיים בקריאה 'שאול שאול בוא! / בבית-שאול בנני-ישאול יושבים', שמקבלת בהקשר הזה נופך נוסף, לא רק קריאה לשאול לא לשים קץ לנפשו אלא להמליכו מחדש על ישראל. מכאן שההפניה הישירה אל ספר דברי הימים באמצעות אזכור ראשו התלוי של שאול, ולא גופו כפי שמסופר בספר

³¹ 'הערצה אישית להירוואיזם עד כדי הזדהות עמו [עם שאול] מחד והתיחסות חברתית הנובעת מהווייה הירוואית בשותפות של כל הקולקטיב מאידך'. שקד, 'חמישה שירים'.

דבר זה בולט אף על רקע הזדהותו של הדובר עם נערו של שאול, ואף הנמכת ערכו לעומת אותו נער שהתעלה לגבורה ונפל על חרבו לצד המלך: 'אני באמת אינני יודע לאמר מה אני במקומו / אם נערך הייתי'. גורפיין, עם שיר, עמ' 38-43.

שמואל, חותרת תחת עיצוב דמותו של דוד באור אידאלי כפי שנוהג סופר דברי הימים. זאת ועוד, אוכור הראש הכרות של שאול מהדהד את האירוע שבו החלה ההתדרדרות במעמדו של שאול עם כריתת ראשו של גלית הפלשתי בידי דוד.³² לא רק שהשיר מעלה על נס את שאול אלא הוא מכון לכך שהתדרדרות ממלכתו ומותו של שאול בקרב בהר הגלבוע כרוכים במעשיו של דוד. הזדהותו של גלבע עם דמותו של שאול ויחסו הביקורתי אל דוד עולה אף בדבריו בראיון עם המשורר חיים גורי: 'דמותו של שאול העסיקה אותי הרבה. רחשתי לה אהבה [...] גם שמי מקורו באהבה אליו. אחת הסיבות; זה אחד שנלקח מאחורי המחרשה, אחד מן העם, תום ליבו, יופיו, יושרו. והנה בא אחד ג'ינגי ומערים עליו, ולוקח ממנו את המלוכה'.³³ במסגרת השיח התאולוגי המסורתי שאול של גלבע אינו בתפקיד 'משיח בן יוסף' לוחם מלחמת גוג ומגוג אשר מת בקרב האחרון, הקרב שהכין את הבמה לבואו של משיח בן-דוד. שאול הוא משיח אלטרנטיבי לדוד. לא מדובר רק בחילופי גברי על כס המשיח; דרך דמותו של שאול גלבע פותח פתח להשקפה חתרנית למסורת המשיחיות היהודית. עמדה תאולוגית-פוליטית זו תבוא לידי ביטוי מלא יותר בשירו שופיע לאחד כעשור 'רבי שואל והנכד' (מתוך 'שלושה שערים חוזרים' 1963):³⁴

הוא כל היום יושב בְּחֶדְרוֹ וְלוֹמֵד
וְאֲנִי מִפְעֵם לְפֵעֵם מִתַּחַת לְחֶלְוֹנוּ
מְצוֹתָת.
אֶחָת יֵצֵא נִכְדוֹ וְאָמַר:
בֹּא נִשְׁחַק בְּעָרִים וְשִׁמּוֹת,
שְׁמַעְתָּ שֵׁם עִיר אֲמִשְׁטֶרְדָּאם?
אֲמַרְתִּי, לֹא הָיִיתִי שָׁם
וּבְנֵי־שְׂרָאֵל הָלְכוּ בִּיבְשָׁה
בְּתוֹךְ הַיָּם.
אָמַר, לֹא, אִם – סוֹס
שְׁטֶר – וְרוֹכְבוֹ
דָּאם – קֵמָה בָּיָם
וְסָבִי מְזִמֵּן מְזִמֵּן
אֲמַנֵּם הָיָה שָׁם.
אֲמַרְתִּי, וְשֵׁם סֶבֶךְ מֵהוּ.

32 בשלב ראשון שלחו הפלשתים את ראש המלך בכל רחבי ארצם על מנת לפאר את גודל ניצחונם. כך נהג אף דוד בראשו של גלית אשר נכרת ונלקח לתצוגה ולמשמרת בירושלים (שמואל א ז, 51) וכליו וחרבו הושמו לעדות באוהל ה'. עניין זה הדגש אף בפרשנותה של רבקה גורפיין, אל מילים ומעבר להן, רמת גן 1975, עמ' 40.

33 מצוטט בהרחבה אצל צורית, החיים, האצילות, עמ' 72.

34 גלבע, כל השירים, עמ' 348-349.

אָמַר, וְלָמָּה אַתָּה שׁוֹאֵל.
 אָמַרְתִּי, לֹא שׁוֹאֵל
 כִּי שָׂאוּל
 כְּשֵׁם אֱהוּב מַלְכִי.
 אָמַר, וְהֵלֵא דָוִד
 מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל חַי
 וְקַיִם שָׂאוּל, אָמַרְתִּי,
 כִּי לֹא מָת
 הַנּוֹפֵל עַל חֶרֶב.
 וּנְפֹתָחָה הִדְלֹת וַיֵּצֵא עֶרֶב
 וַיִּזְקַן כְּפּוֹף גּוֹ, רָגְלוֹ בְּגִבֹּר,
 מֵעַל סֶף
 הוּא שׁוֹאֵל:
 שָׂמָא יְלָדִים, שְׂמַעְתֶּם
 צְעָרִי הַגּוֹאֵל?
 סָבִי, אָמַר הַנֶּכֶד, אֲזַנְיוּ כְּבִדּוֹת
 עַל כֵּן שׁוֹאֵל.
 (אָמַרְתִּי, אֵלּוּ שָׂאוּל –
 גָּאוּל.)

בשיר 'רבי שואל והנכד' מחודד הניגוד בין האתוס המשיחי הנשען על דמות שאול לבין זה של דוד. דמותם של שאול ודוד עולה כשני ארכיטיפים משיחיים אשר הסתירה ביניהם הולמת את השסע העמוק בין האידאה הציונית של אקטיביזם אישי ולאומי לזו המסורתית-גלותית של אמונה פסיבית בבואו של המשיח. זאת ועוד, הצבת דוד ושואל זה לצד זה לנוכח שלוש הדמויות בשיר כולאת את 'הנכד' בין שני העולמות – הציוני למסורתי. הנכד נותר על הסף, בין חדר הלימוד בבית סבו לעולם של הנער (הדובר בשיר), שעמו החל במשחק המילים 'ארץ-עיר'. הסף שעליו ניצב הנכד מהדהד את הפואמה הגדולה של ביאליק 'על סף בית המדרש'. ביאליק מכיר בהתמוטטות העולם הישן 'מְקַדֵּשׁ אֶל נְעוּרֵי, בֵּית-מִדְרָשֵׁי הַיֶּשֶׁן! / סֶפֶךְ אֲשֶׁר רָקַב שְׁנִית עֲלֵי נִקְרָה, / אֶרְאֶה שְׁנִית כְּתֹלֵךְ הַנִּמְלָחִים פְּעֵשׂוֹ, / אֶת-סִחֵי קִרְקָעַךְ, אֶת-פִּיחַ הַתְּקָרָה'. ביאליק נרתם כלוחם להציל אוד עשן מהתרכות שחרבה לפני שתיעלם כליל. מלחמתו איננה מלחמת החייל נושא הנשק: 'לֹא חוֹנְנֵתִי בְּמַתְלְעוֹת וּבְצַפְרָנִים – / כָּל-כַּחֲזֵי לְאַלְהִים, וְאַלְהִים – חַיִּים!' כליו הם כלי התלמיד המשורר והפייטן חרוז החרוזים: 'לֹא הִבּוֹת בְּאֶגְרָף אֶת-יָדֵי לְמַדְתִּי [...] לְשִׁיר יָדֵי בְּתַבֵּל נוֹלְדָתִי, [...] זְמֶרֶת נְעִים זְמִירוֹתֵי – כְּפִי

כַּל־הַנְּשָׁמָה / לְמַקְצָה הַשְּׁמַיִם וְעַד קְצֵיהֶם.³⁵ אך בשיר של גלבע הנכד אינו מצליח לגבור על הדובר במשחקי המילים למרות כישרונו בחריזה. הוא נותר על סף חדרו של הסבא־הרב כמו על סף בית המדרש. כישלונו במשחקי המילים נראה כרמז לביקורת על הגישה הביאליקית שנצבעת כאן כפסיחה 'על הסף' בין שני העולמות – עולם החדר וחלומותיו על גאולה נסית (דרך משיח בן־דוד) והחוויה הציונית המעשית.

השיר פותח בתיאור סביבת ההתרחשות ומציב קטגוריה של פנים וחוץ – מן העבר האחד, בתוך החדר, הסבא לומד בדבקות 'הוא [הסב] כֵּל הַיּוֹם יוֹשֵׁב בְּחֶדְרוֹ וְלוֹמֵד'. מן העבר השני, מחוץ לכותלי בית המדרש, ניצב הדובר אשר רק 'מִפְּעַם לְפַעַם מִתַּחַת לְחֻלוֹנוֹ / מְצוֹתָת'. הדובר שייך־לא־שייך, שומע־לא־שומע, נמשך – אולי בעבותות נוסטלגיה – אל קולו של הסב הלומד. אך למרות המשיכה אל החדר ואל קול הלימוד, הדובר ממקם את עצמו מחוץ לחדר הלימוד. עצם החציצה בין פנים לחוץ מנכיחה את העמידה על הסף. מתוך כך אנו עדים לקשרים אינטימיים וטעונים בין הדובר לחדר כמשל לבית מדרש וללימודי הקודש. נוסף על כך הדינמיקה של פנים וחוץ מאפיינת את כל שינויי המיקום של הדמויות בשיר: הדובר מתקרב אל החדר אך נותר מחוץ לו, הנכד יוצא אל הדובר ולאחריו יוצא אף הסב־הרב. מבחינה מסוימת נוחל הדובר הצלחה מפני שבגין התמקמותו מחוץ לבית כל הדמויות יוצאות מן החדר. אך יציאתם של הסב והנכד, ועמידתו של הנכד מחוץ על מפתן החדר, איננם מניבים אצלם מעבר מתודעה אחת לשנייה או מפגש בין השקפת עולמם ובין זו המיוצגת על ידי הנער. זירת ההתרחשות נותרת זירת 'הסף' עצמו ללא חיבור בין מה שבא לפניו או אחרי, הפנים (החדר) והחוץ. הדו־שיח אינו מפשר אלא מחדד את ההבדלים בין כל אחד מהדוברים. החיץ בין המחנות, מחנה משיח בן־דוד ומחנה המשיח שאול, נותר בעינו. הסב אמנם יוצא מן החדר אל החוץ, אך יציאתו אינה מסמלת פתיחה אל המציאות שמחוץ לעולמו המסורתי־תלמודי. תיאור דמותו הוא תיאור טרגי־קומי של זקן כבד שמיעה, תלוש מן המציאות הסובבת את עולמו. תלמודו לא מועיל ואף מכשיל אותו בניסיון להבחין בין קולות משחק הילדים להד 'צעדי הגואל'. לאורך השיר כולו הנכד אינו מזוהה בשם פרטי אלא מוזכר בגוף שלישי יחיד או מכונה בפשטות 'הנכד'. כך הוא מוגדר רק בקשריו אל הסבא, הרב המייצג את מסורת העבר. לממד זה נוסף פן אירוני־טרגי, שכן הנכד חש מבוכה בגלל סבו ומנסה לתרץ את הופעתו המבולבלת: 'סְבִי, אָמַר הַנְּכַד, אֲזַנְיוּ פְּבֻדוֹת / עַל פֶּן שׁוֹאֵל'. המבוכה שחש הנכד סודקת את הזרימה בין הדורות ויוצרת קרבה בינו לנער העומד מן העבר השני. אך אין בהתקרבות רגעית זו אל הנער כדי להמיר את מצבו הקיומי והנכד נותר אחוז בלפיתת מסורת העבר. אלא שמאותו רגע ההמשכיות התרבותית בין הסב לנכד נסדקת. כך, באמצעות אירוניה דרמטית המשורר מעמיד את הסבא, את הדמות הרבנית, באור טרגי־קומי ושאלתו המזורה בעקבות המשחק בין הנערים מעלה לפני הקוראים את

35 חיים נחמן ביאליק, 'על סף בית המדרש', בתוך: הנ"ל, כל שירי ח. נ. ביאליק, תל־אביב 1963, עמ' לו-לט.

השאלה על מה בעצם נסוב השיר. כמו במחזה שקספירי השוטה הוא שופר לאמת. גם אם לרב אין מפתח לפענוח הקולות, לקוראים יש ויש. הצעדים הם צעדי הגואל, והשאלה שעומדת על הפרק היא זהותו ודמותו של המשיח: דוד או שאול?

אם הסב מוצג כדמות תלושה טרגית-קומית, אולי תבוא תקומה מנכדו הצעיר? ואכן, כאן ישנו דיאלוג ישיר בין הדמויות דרך משחק מילים אסוציאטיבי דרשני דמוי המשחק 'ארץ-עיר'. אך למרות נכונותו של הנכד לצאת מר' אמות החרד: 'אַחַת יָצָא נְכֵדוֹ וְאָמַר: / בֵּא נִשְׁחַק בְּעָרִים וְשָׁמוֹת', הדיאלוג מנכיח את הזרות בין השניים. הבחירה בשם העיר 'אמסטרדם' איננה מקרית. היא עיר בת הזמן הזה ולא שייכת לעולם התנ"ך, לכן ההתייחסות של הדוברים בשיר לאמסטרדם מרחיקה בין שני הנערים. העיר רחוקה מהוויית שניהם ומייצגת מבחן ליכולתם לגעת במציאות ההווה בכלים תאולוגיים מעולמם המסורתי המשותף. משחקי השפה של 'הנכד' נותרים קשורים ללשון התנ"ך. האסוציאציות שלו תלושות מההתמצאות הגאוגרפית הנדרשת במשחק המתייחס להווה, לא כל שכן לגאוגרפיה פוליטית שהיא תנאי יסוד ליוזמה ולגאולה כאן ועכשיו. הנכד שואל: 'שְׁמַעְתָּ שֵׁם עִיר אֲמִשְׁטֶרְדָּאם?', הנער מזהה את שם העיר כשם של מקום בהווה. הוא מודה שלא היה 'שם' ומצליח לחרוז פסוק מן התורה מ'שירת הים', היא שירת הגאולה של בני ישראל 'כִּי בָּא סוֹס פָּרְעֹה בְּרִכְבוֹ וּבִפְרָשָׁיו בָּיָם וַיִּשָּׁב יְהוָה עֲלֵהֶם אֶת מֵי הַיָּם וַיִּכְנֶה הַיָּם בְּיַבְשָׁה בְּתוֹךְ הַיָּם' (שמות טו, 19). כלומר, אצל הנער הידיעה וההתמצאות הכללית-חילונית שזורה בידע המסורתי. הנכד לא מקבל את מדרש השם של הנער ומפרק את השם 'אמסטרדם' לשלוש הברות נפרדות: 'אָמַר, לֹא, אֵם – סוֹס / שֶׁטֶר – וְרוֹכְבוֹ / דָּאם – רָמָה בָּיָם // וְסָבִי מִזְמַן מִזְמַן / אָמְנָם הָיָה שֵׁם'. היחס לסב שהיה 'שם' נותר לא ברור. מרחב האסוציאציה של 'הנכד' נטוע כולו במסורת. למרות כוחו היצירתי בחריזה הנכד אינו מסוגל לחרוג מעבר לאופק הדרשני, מעבר לשיח המסורתי. האם הסב היה באמסטרדם העיר או במעמד יציאת מצרים ושמע את 'שירת הים'?

האם אנחנו שרויים במחוזות הזמן המיתי או ההיסטורי?

הדינמיקה בין שני הנערים נוגעת לשאלת זיהוי דמות המשיח הנערץ על כל אחד מהם. הדובר מצהיר ששאול המלך הוא הדמות הנערצת עליו. הנכד תמה, אולי אף נחרד, שכן כילד הבקיא במסורת הוא יודע ששאול אינו המשיח ואומר: 'יְהֵא דָּוִד / מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל חִי'. על כך משיב הדובר במשחק מילים הלקוח דווקא מהאמרה התלמודית על דוד, 'דוד מלך ישראל חי וקיים', ומייחסו לשאול: 'יָקָם שָׂאוֹל, אָמַרְתִּי, / כִּי לֹא מֵת הַנּוֹפֵל עַל חֶרֶב'. כך מוקצנת האלטרנטיבה בין דוד לשאול. שאול (ולא דוד) הוא המלך שְׂקָם, כאילו שר הדובר – 'שאול מלך ישראל חי, חי וקיים!'. לצלילי שיחה זו יוצא הסב־הרב מחדרו ושואל 'שְׁמָא יְלָדִים, שְׁמַעְתָּם / צַעְדֵי הַגּוֹאֵל?'. מנקודת מבטו של הקורא, שאלתו איננה תמימה כל כך, זו אכן שאלה שלמשרר יש עליה מענה. השאלה של הסב־הרב נשמעת כהד המאשר את התשובה שנתן הנער לנכד: 'יָקָם שָׂאוֹל'. הנכד, נבוך מהופעתו ההזויה של סבו, מנסה לתרץ אותה ומחמיץ את האירוניה הדרמטית. הנכד נותר לכן אף הוא מחוץ לציבור השומעים את פעמי המשיח, מחוץ לקהל הנגאלים, ואינו שותף למחזה שנפרש

לפני הקוראים. הנכד נאמן לדוד מלכו ומחכה לגאולה נסית: 'אָמַר, וְהָלֵא דָּוִד / מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל חַי'. לכן המשפט המסיים את השיר נכתב בתוך סוגריים וכמו במחזה הנער 'שוכר את הקיר הרביעי' ופונה כממתיק סוד עם הקהל: 'אָמַרְתִּי, אֵילוּ שְׂאוּל – גְּאוּל'. משפט מפתח זה אינו חלק מהדיאלוג בין 'הנער' ל'נכד' ול'סב'. הנכד והסב אינם בין ציבור הגאולים. גלבע מציג משחק מילים כפול ומכופל סביב שמו של הרב. שמו של הרב 'שׂאוּל' הוא שיבוש הגיה יידי לשם שׂאוּל. כך מובלטת הן הקרבה והן הצרימה בין הרב לגיבור הגואל, המלך שׂאוּל, שאותו חפץ המשורר להאדיר כחלק מהאתוס העברי המתחדש. זו קריצה מלווה בסרקוזם, שהרי אילו היה הסב משנה את הגיית שמו מהגייה יידיית גלותית להגייה של העברית המתחדשת, בוודאי היה כבר 'גְּאוּל'.³⁶

מוטיב נוסף הגלום בשם שׂאוּל הוא מדרש השם במשמעות של דבר מְשָׂאֵל. גורלו של שׂאוּל פְּמִשְׂרָת וכמשיח לעמו רמוז (כמו במקרים רבים אחרים בתנ"ך: שמואל, יוסף, משה ועוד) במדרש שמו. משמעו שהאדם אינו נתון בלעדית לעצמו אלא הוא כלי בידי כוח גדול ממנו, האל. השם שׂאוּל מציין מעבר מתודעה גלותית (המשותפת לנכד ולסב) המעוגנת בשאלה 'מתי יבוא משיח', אל מצב שבו האדם הופך משׂאוּל לשׂאוּל, כלומר נתון את עצמו, מבטל את עצמו למען הגאולה ובוחר מחדש בחיים – 'כִּי לֹא מֵת / הַנּוֹפֵל עַל חֶרֶב'. זהו לב הפרשנות של גלבע לרעיון הגאולה דרך העקדה העצמית. תפיסת גאולה זו פונה נגד המסורת המשיחית הפסיכית המיוצגת על ידי הסב והנכד, ולמרות קרבתה אל האתוס הציוני של המת־החי, היא עומדת אף כנגדו. גלבע לא נרתע מלעבור מהתחום ההיסטורי אל המחוזות של המיתי, מהספרה החילונית אל זו המיסטית ולקיים את חיי הנצח בתוך הגבורה הטרגית. הבחירה במלך שׂאוּל כמודל משיחי מיסטי דתי חורגת אף ממחוזות השיח הלאומי אל תאולוגיה־פוליטית חלופית. בניגוד לאידאולוגיה של המת־החי גלבע אינו מקדם אידאולוגיה או מיסטיקה של מוות וגאולה דרך מוות אל חיי נצח. לא נמצא בשיר זה או בשירו הראשון של גלבע על שׂאוּל, ואף לא במכלול שירתו של גלבע, האדרה של המוות ושל ההקרבה האישית. אין אזכור למיתוס הציוני־חילוני, שמייצג את החוויה הקולקטיבית של האומה הנושעת ונולדת מחדש דרך מותו הפיזי של היחיד.³⁷ גלבע חורג מהאתוס הציוני־חילוני של לחימה עד מוות והקרבה עצמית למען האומה, דוגמת זה שכונן במעשה תל חי או בא לידי ביטוי ממצה בשירו הקנוני של אלתרמן, 'מגש הכסף'.³⁸ מהי, אם כן, חרבו של שׂאוּל? מהי משמעות המשפט הפרדוקסלי 'כי לא מת הנופל על חרב'?

36 יש כאן הד למאבק על ההגייה של העברית בשירה העברית בארץ ישראל בין הגייה אשכנזית להגייה פרוטו־ספרדית, מאבק שבראשו עמד המשורר שלונסקי ואנשי חוגו בני חברת 'חדרי' נגד אנשי ביאליק. על כך ראו, Miryam Segal, *A New Sound in Hebrew Poetry: Poetics, Politics, Accent*, Bloomington and Indianapolis 2010, pp. 11-19, 100-138

37 זרובבל, שורשים, עמ' 45, 93.

38 וראו אף לדוגמה את השיר 'לְטֶשֶׁה צְרִי' של יעקב כהן, 'לְטֶשֶׁה, לְטֶשֶׁה, צְרִי שְׁלִי, / לְטֶשֶׁה חִישׁ! אֶת־הַחֶרֶב לִי! / כֵּל עוֹד הַחֶרֶב בִּידִי – / דְּרוֹר לִי, דְּרוֹר לִי, דְּרוֹר לִי! [...] [ובית שלישי] מֵר הוּא הַמּוֹת, אֵךְ לֹא מֵר / לְנַפֵּל חָלַל עַל חִלְלֵי צַר; / קָר הוּא, אוֹלָם לֹא קָר לְמוֹת / שְׁטוּף דָם שׁוֹנָאִים חָסִים; / אֲשֶׁרִי הַאִישׁ, לֹא מֵת

זהו ביטוי לתפיסה שמהותה בגאולת האדם היחיד, הפרטי, בחזקת הדבר השאול השב אל בעליו והופך לגאול. המודל של שאול מציין מעבר תודעתי ממצב של שואל אל שאול, בחזקת אדם הנותן עצמו או מחזיר עצמו אל מקורו במובן של גאול – מקבל את עצמו בחזרה. התיבה 'גאול' מהדהדת את המילה 'גאולה', שמופיעה בפרקי המקרא (ויקרא כה, 23-24; רות ב, 21) במובן השבת דבר לבעליו, בין שהוא אדם בין שהוא האלוהים, ובמובן של פדות ושחרור ממצב עבדות. בחקר החסידות אנו מוצאים מודל מיסטי מאגי של עליית הנשמה אל האלוהות. פרקטיקה מיסטית זו כרוכה בטרנספורמציה של האני על ידי ביטול העצמיות, התאיינות ודבקות באלוהים.³⁹

הדבקות באלוהות תוך 'ביטול האני' מאפשרת לאדם להשתתף ב'תיקון העולם'. עוד בראשית החסידות, החל בבעש"ט ובתלמידו ר' יעקב יוסף מפולנאה, מתוארת טכניקה של תפילה שבה האני עובר טרנספורמציה לאין. האני המזוהה עם ספירת מלכות נכלל או נבלע באין, המזוהה עם המחשבה שכאן מסמלת את הספירה העליונה. כדברי ר' יעקב מפולנאה, 'ובזה ממשך שפע מאין-סוף על ידי צדיק למלכות ומשם לכל העולמות'.⁴⁰ המקובל או הצדיק פועל כמגיב המוריד כוח אלוהי אל העולם דרך אילן הספירות. ה'איון' אינו ביטול האגו 'אלא תהליך שבו נגלית למיסטיקון המהות הפנימית ביתר של עצמיותו, כלומר היסוד האלוהי האימננטי לאדם'.⁴¹ האדם הופך לבעל עוצמה אלוהית בכך שהוא מבטל את היסודות המוגבלים בפרטיות שבו ומתחבר אל האינסופי האלוהי שבו. בלשון השיר, האדם הופך לשאול, לנתון בידי האל, ולכן לגאול, בעל עוצמה. עוצמה זו מאפשרת לו להיות שותף בתיקון העולם. אם להשתמש בפרדיגמה התאולוגית שלעיל, המעשה הציוני הנדרש אינו הקרבה עצמית דרך מוות, אלא ביטול העצמיות הפרטית בהזדהותו של היחיד עם דבר מה גדול מעולמו הפרטי. כלומר הזדהות עם האומה היא למעשה חיים למען הפרט ולמען חיייה כאחד.

דברים אלה מהדהדים את שירו המפורסם של גלבע 'שיר בבוקר בבוקר', הפותח בשורה 'פתאם קם אדם בבקר ומגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת'.⁴² השיר המבטא שמחה ואופטימיות

לשוא, / הכיר חרבו על שדה-קרב / עם! השיר מובא ומנותח במאמרה של מימי חסקין, "ברם ואש יהודה תקום": ההצדקה הלאומית של המוות בקרב בספרות העלייה השנייה, בתוך: סנדרה מאירי, יעל מונק, עידית מנלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לנורית גרץ, רעננה 2013, עמ' 299.

39 'מטרת העבודה בביטול היא משולשת: פריצת גבולות היש על ידי התודעה והתאיינות כלל הווייתו של האדם; מעבר מזווית-הראייה האנושית המוטעית לזו המיתית האלוהית והשגת האיחוד המיסטי; סיוע במימוש מימד אלוהי שלא התממש בזמן הבראיה ונטילת חלק בדיאלקטיקה האלהית של התוות והתאיינות'. אליאור, תורת אחדות ההפכים, עמ' 135.

40 דברי ר' יעקב יוסף מפולנאה, מצוטטים אצל אידל, החסידות, עמ' 204.

41 שם, עמ' 207.

42 גלבע, כל השירים, עמ' 281. שיר זה נושא את שם ספר השירים כולו שירים בבקר בבוקר, תל-אביב 1953. ספר זה מקבץ שירים שנכתבו בין השנים 1950-1953 ובו כלול אף השיר הראשון על שאול.

של האינדיבידואל המתחבר אל הטבע סביבו ואל ההיסטוריה של עמו – 'הַטְּלָלִים רוֹסְסִים וְהָרִים רְבּוֹא קְרָנִים – הֵם יוֹלִידוּ חֶפְת־שֶׁמֶשׁ לְכָלוֹתָיו. / וְהוּא צוֹחֵק גְבוּרַת דּוֹרוֹת מִן הַהָרִים / וְנִכְלָמוֹת מִשְׁתַּחֲוֹת הַמְּלַחְמוֹת אַפִּים / לְהוֹד אֶלֶף שָׁנִים מִפְּכוֹת בְּמִסְתָּרִים'. כעת יכול שאול, כל שאול, כלומר כל אדם, כל ציוני 'הנופל על חרב', לשוב אל העם כשהוא טעון כוחות כמו הצדיק הטעון שפע מן 'האין'. כך, ולא בדרך המוות הפיזי, יכול היחיד לתרום לקולקטיב. השאלה ששואל את עצמו הדובר בשיר הראשון – 'וְאַנִּי בְּאֵמַת אֵינְנִי יוֹדֵעַ לְאֹמֵר מָה אֲנִי בְּמִקוּמוֹ [?!]' – נענית בקריאה לחיים, לחיי מעורבות וערכות הדדית

'בְּבֵית־שֶׁאֵן בְּנֵי־יִשְׂרָאֵל יוֹשְׁבִים'.⁴³

גלבע מעביר את מרכז הכובד של אתוס ההקרבה מקידוש המוות של הנופל בקרב למען הבטחת קיומה של האומה דרך הבחירה בחיים. הוא עומד חמוש בכלי המסורת היהודית-חסידית בנקודת השבר שבין העבר לעתיד, בין הגלות לגאולה, בין הציונות המתחללת לעבר המסורתי. בכך ייחודו. הוא איננו מורד אלא יוצר מתוך המסורת ומעלה אל הבימה מחדש את בית שאול המודח. הוא אף אינו דוחה ישירות את אתוס הציוני של ההקרבה אלא משנה את תוכנו מבפנים. זוהי פרשנות מכוונת תודעה ומדריכה לחיים של הגשמה גם במישור האישי וגם במישור הלאומי, באמצעות מדרש חדש על דמותו של שאול והפיכת האידאולוגיה של העקדה ושל המת-החי להנחיה לשינוי פנימי והתקדשות למען הכלל. המהפכה של אמיר גלבע איננה הריסה אבל היא הרת גורל, חדה כחוד החרב ועדינה כמעבר מחולם לשורוק – משואל לשואל.

43 מרכיב זה עובר כחוט השני הן במחזור השירים העוטף את השיר 'שואל' שדנו בו למעלה הן בשירים אחרים שפרסם בשנות פעילותו הספרותית בעיקר בשירים כמו 'כי אז אצעק', גלבע, כל השירים, עמ' 10-13, והן בשירים שכתב במלחמת העולם השנייה ומיד לאחריה. חלק מהשירים הובא בתוך הקבצים 'שבע רשויות' ו'שירים בבוקר בבוקר' ולאחרונה קובצו שירים נוספים שלא באו בדפוס עד כה בספרה של חגית הלפרין (עורכת), הנה ימים באים: שירים 1942-1946, תל-אביב 2007. ראו גם דבריה של אידה צורית, 'מהרגשת הזדהות סוציאלית – לאומית זו נובעת גם אפים המיוחד של שירי השואה של גלבע [...] שיריו של גלבע אינם כתובים על השואה, כלומר על הפורענות שפקדה את האחרים, אלא שבהם השואה פוקדת אותו עצמו'. אידה צורית, 'יצירת אמיר גלבע', בתוך: אברהם בלבן (עורך), אמיר גלבע: מבחר מאמרי בקורת על יצירתו, תל-אביב 1972, עמ' 59.