

'מותו של דיקי': הטקסט הטראומטי של יהודה עמיחי

מיכאל גלזמן

המאמר מוקדש לעדה ירדני,
בתו של דיקי

א. פתיחה

שירתו של יהודה עמיחי, שראשיתה בפרסומים של חבורת 'לקראת' בתחילת שנות החמישים של המאה העשרים, זכתה לפופולריות עצומה כבר לאחר פרסום ספר הביכורים שלו, 'עכשיו ובימים האחרים', בשנת 1955. גם מבקרים שהסתייגו מאוד משירת דור המדינה נאלצו להודות בכישרון השיירי המובהק של עמיחי. ברוך קורצווייל, המבקר רב ההשפעה ששטם את שירת נתן זך ומצא דופי בעמדתם האידיאולוגית והספרותית של בני הדור הצעיר, כתב בשנת 1963 רשימה על ספרו של עמיחי 'שירים 1948–1962' ובה שיבח את זיקתה של שירת עמיחי לליטורגייה ולתנ"ך. אף על פי שסבר כי רבים מן השירים חלשים, קורצווייל שב והשתמש בתואר מחונן כדי לתאר את כישרונו השיירי של עמיחי: 'עומד אני ומשתאה: משום מה כותב אדם מחונן דברים כה ריקים ובנליים; ובמקום אחר: 'וכך יש אך להצטער על שהדפסת "כל השירים", ללא סלקציה נכונה, מכשילה משורר מחונן'.¹ דן מירון, אשר שלא כקורצווייל היה בן דורם של משוררי דור המדינה, פרסם בעיתון היומי 'זמנים' – ביטאונה של ה'מפלגה הפרוגרסיבית', מפלגת מרכז ליברלית שפעלה בישראל בשנות

1 ב' קורצווייל, 'שירה אוטוביוגרפית "במדבר הגדול"', הארץ, 12 ביולי 1963. כונס בתוך: 'צוויק (עורכת), יהודה עמיחי: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב 1988, עמ' 79–94.

החמישים – סדרת רשימות ביקורת קטלניות למדי על משוררי 'לקראת'. עם זאת על ספר הביכורים של עמיחי כתב באהדה יחסית:

אין ספק שאסופה זו היא הפרי האכיל ביותר שהעמידה שירת 'לקראת' עד עתה. אמנם, גם שירה זו רחוקה מן הביטוי המלוטש ומבחינת משמעת הלשון והריכוז החרוזי נופלת היא, ללא ספק, מחטיבות בשירתם של בני החבורה [...] ואף על פי כן יש בו אותו הלך נפש בוגר, ועם זה בעל חיות ורעננות, המפכה בספר זה כדי לחפות על הרבה מגרעות חיצוניות ופנימיות, ולהביא לידי הכרה באישיות פיוטית מקורית ומעניינת.²

בהסתייגויות אלה לא היה כדי לפגום בהתקבלותה של שירת עמיחי בקרב בני הדור הצעיר. בנימין הרשב – שאף הוא נמנה עם חברי 'לקראת', ושהיה עד לקשיים שבהם נתקל עמיחי כשביקש לפרסם את שיריו הראשונים – תיאר במאמר מאוחר את הפופולריות יוצאת הדופן שלה זכתה שירתו: 'היום עמיחי הוא משורר פופולרי וידוע ברחבי העולם. שיריו תורגמו לשלושים שפות. עמיחי אהוד על קהל רחב, כי הוא כותב על הכול, על ענייני דיומא קטנים ועל המאה העשרים הנוראה, על הוריו ובניו, והרבה על אהבה ומין, ונדמה שהוא נגיש לכל קורא. כדי להבין את שיריו, אינך צריך לדעת שירה, רק התנסות בעולם, קריאה בעיתון, או כושר הסתכלות בפרטי היומיום'.³ האהבה לשירת עמיחי השתקפה גם במחקר, והיא זכתה – ועודנה זוכה – לתשומת לב ביקורתית ולעיונים פרשניים נרחבים. בניגוד לשירת זך, שזכתה לעיונים מחקרניים מעטים יחסית, על שירת עמיחי נכתבו מונוגרפיות מקיפות, הן בעברית והן באנגלית.

עם זאת עמיחי כתב לא רק שירים. הוא פרסם לאורך השנים קובץ סיפורים, שני רומנים, תסכיתים ומחזות וספרי ילדים, שרובם נשכחו כמעט לחלוטין. מפתיעה במיוחד השכחה של ספר הסיפורים של עמיחי 'ברוח הנוראה הזאת', שעם הופעתו, בשנת 1961, עורר תשומת לב רבה. גרשון שקד, שהיה אף הוא חבר ב'לקראת', ראה בעמיחי את אחד המספרים החשובים של דור המדינה, ובספרו המשפיע 'גל חדש בסיפורת העברית', שפורסם בשנת 1971, הקדיש

2 ד' מירון, 'הווה המשקיף אל תוך הימים האחרים', זמנים, 17 ביוני 1955.

3 ב' הרשב, 'זרהורים אישיים על עמיחי – השירה והמדינה', אלפיים, 33 (תשס"ט), עמ' 122.

לפרוזה של עמיחי פרק שלם, ותיאר ברגישות את הזיקות בין שירתו לבין קובץ הסיפורים. בהמשך פרסם עמיחי את הרומן רחב היריעה 'לא מעכשיו לא מכאן' (1963), ולאחר מכן יצא לאור 'מי יתנני מלון' (1971), שהתקבלותו הייתה צוננת. מנקודה זו ואילך זנח עמיחי את הפרוזה.

במאמר זה אני מבקש לשוב אל קובץ הסיפורים 'ברוח הנוראה הזאת' על מנת לעמוד על ההבדלים העקרוניים בין שירת עמיחי לבין סיפוריו.⁴ הבדלים אלה ייבחנו בטקסטים השונים – בשירה ובפרוזה – העוסקים במותו של מפקדו וחברו חיים לקסברגר, המכונה דיקי, במלחמת השחרור. הטקסט הראשון של עמיחי שהתייחס בגלוי למותו של דיקי היה השיר 'גשם בשדה קרב', שפורסם ב'עכשיו ובימים האחרים' (1955), והוקדש לזכרו; בשנת 1957, פורסם בעיתון 'מבפנים' הסיפור 'מותו של דיקי',⁵ שכונס בקובץ הסיפורים 'ברוח הנוראה הזאת' (1961); עמיחי שב לעסוק בנושא במחזור 'קינוח על המתים במלחמה', שהופיע בספרו 'מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול' (1974), וכן ב'חוליקאת – השיר השלישי על דיקי', שנכלל בספרו 'גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות' (1989). השיר 'מאז', שפורסם בקובץ 'שלווה גדולה: שאלות ותשובות' (1980), אומנם אינו נוקב בשמו של דיקי אך מזכיר אותו בעקיפין. זהו אולי השיר הגלוי ביותר של עמיחי על הטראומה שחווה במלחמה, שבעטייה אמר על עצמו: 'נִפְלְתִי בְּקֶרֶב בְּאֶשְׁדּוּד / בְּמִלְחַמַת הַשְּׁחָרוֹר'.⁶ בספרו האחרון, 'פתוח סגור פתוח' (1998), שב עמיחי אל זיכרון הקרב שבו מת דיקי, ובמונחים של כפיית החזרה אמר: 'אֲנִי מְכַרְחַת תְּמִיד לְחֹזֵר לְחֹלוֹת אֶשְׁדּוּד'.⁷ ההשוואה בין הסיפור 'מותו של דיקי' לשירים המעלים את זכרו לא תתמקד בהבדלים

4 הולצמן טען כי מרבית המבקרים הדגישו את קווי הדמיון בין השירה לפרוזה של עמיחי, וכי דווקא עמיחי עצמו הדגיש בראיונות את ההבדלים ביניהם. ראו: א' הולצמן, אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, ירושלים תשס"ו, עמ' 567–574.

5 'עמיחי, 'מותו של דיקי', מבפנים, יט, 2–3 (1957), עמ' 290–293. חוברת זו עמדה בסימן מבצע קדש, וייתכן שהמלחמה – הראשונה מאז מלחמת העצמאות – היא שעוררה אצל עמיחי את הזיכרון הטראומטי של מותו של דיקי.

6 שירי יהודה עמיחי, ג: מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול, הזמן, שלווה גדולה – שאלות ותשובות, ירושלים ותל אביב תשס"ד, עמ' 269.

7 מתוך השיר 'בחי, בחיי', ראו: שירי יהודה עמיחי, ה: גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, פתוח סגור פתוח, ירושלים ותל אביב תשס"ד, עמ' 245.

ז'אנריים גרידא אלא באופן שבו הטראומה של המלחמה באה לידי ביטוי בכל אחד מהם.

לעומת זך, שברשימה על קובץ הסיפורים טען כי 'עמיחי של השורות הארוכות הוא למעשה עמיחי של השורות הקצרות',⁸ אני מבקש לטעון כי השירה והסיפורת חושפות שני פנים שונים של עמיחי. בעוד שבשירים עיצב עמיחי קול שירי מפויס, שהטון שלו מושג באמצעות שליטה עצמית ווירטואוזיות לשונית, הסיפור 'מותו של דיקי' – וסיפורים נוספים בקובץ – בנויים פעמים רבות כחלום או כסיוט, והם חושפים שיבוש בעולם הבדוי המנגע את ייצוגו הלשוני. בניגוד לבהירות הרגשית המאפיינת את השירים, הסיפורים חושפים את היסודות הביוגרפיים הטראומטיים של יצירת עמיחי, המתגלים באמצעות עודפות או שארית שניתן לראותן כצורות של הפגן טקסטואלי (acting out), המוכר מטקסטים העוסקים בטראומה.⁹ אהרן אפלפלד, שכל כתיבתו הספרותית עוסקת בטראומה, חש בעודפות הקיימת בסיפוריו של עמיחי. אף על פי שכתב על הקובץ באהדה רבה, מצא פגם ב'גודש המטאפורות בכתיבה זו' – 'ליקוי גדול בכתיבת עמיחי הוא אותו גודש מיותר של סמלים ומראות רבים'.¹⁰ אולם גודש זה, שהטריד את אפלפלד, הוא מפתח עקרוני וחשוב להבנת הפרווה של עמיחי.¹¹

בשירו של עמיחי 'הבלדה על השער הארוך והשער הקצר', המתאר את הפער הבלתי ניתן לגישור בין החייל ששב משדה הקרב לבין אהובתו, אומר הדובר:

- 8 נ' זך, 'סיפוריו השיריים של יהודה עמיחי', יוכני, ב (1961), עמ' 26.
- 9 ק' קרות, 'חוויה ללא דורש: טראומה, נרטיב והיסטוריה' (תרגם ע' וולקשטיין), נ' רותם (עורכת), רעידת אדם (קטלוג תערוכה), ירושלים 2008, עמ' 136–152; ד' לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תרגם י' פרקש, תל אביב 2006.
- 10 א' אפלפלד, 'סיפורי יהודה עמיחי', צוויק (לעיל הערה 1), עמ' 189, 190.
- 11 גודש זה הגיע לשיאו ברומן 'לא מעכשיו לא מכאן', שבו שזר עמיחי שתי עלילות ושתי מלחמות. התופעות הטקסטואליות המאפיינות את סיפורי 'ברוח הנוראה הזאת', מפותחות מאוד ברומן, שיצא לאור שנתיים מאוחר יותר, בשנת 1963. בן־דב תיארה את הגיבור החצוי־הכפול של 'לא מעכשיו לא מכאן' כמי שמלחמת העולם השנייה ומלחמת השחרור 'מתעבות אצלו לגוש מלחמתי אמורפי אחד, והוא נמצא בכל הזמנים ובכל המקומות במצב נפשי פוסט־טראומטי, שיש לו גילויים שונים, ולפעמים סותרים [...]'. (נ' בן־דב, חיי מלחמה: על צבא, נקמה, שכול ותודעת המלחמה בפרווה הישראלית, תל אביב תשע"ו, עמ' 114).

'חֲזַרְתִּי אֶלְיָךְ. אֲבָל הָיִיתִי אַחֵר',¹² משפט המגלם את החוויות הטראומטיות של המלחמה, שהשיר מקפיד שלא לפרטן. בריאיון שהעניק לחנה קרונפלד בשנת 1973 נדרש עמיחי לדיבור הלקוני של החייל בשיר: 'אם יש משהו דרמטי בשיר, זה אולי רק שורה אחת: "חֲזַרְתִּי אֶלְיָךְ. אֲבָל הָיִיתִי אַחֵר"'. הוא לא מפרט [...] הוא חוזר ושוק ואומר "אני עכשיו אחר", במלוא מובן המילה, ומאחורי המילה "אחר" נמצאים כל שדות הקרב וכל ההרג והשריפות האלה של שם'.¹³ אפילו בריאיון זה, שבו דיבר עמיחי בגילוי לב על הרקע הטראומטי שהפך את הנער הדובר לאחר, הוא לא פירט לאילו אירועים כיוון באופן ספציפי; ההכללה 'של שם', אשר מצביעה על המלחמה באשר היא מלחמה, היא למעשה שתיקה באשר לאירועים הקונקרטיים שגרמו לדובר להיות אחר. ואכן שירי עמיחי מכילים בתוכם פעמים רבות גרעין שתקני, הימנעות מלמסור פרטים על מהותה של חוויית המלחמה. למילה 'אחר', שבה השתמש עמיחי בכלדה, משמעויות טעונות. כבר בגמרא כונה אלישע בן אבויה אחר משום שהתפקד, ובשירו של עמיחי מילה זו מסמנת את התהפוכות הפנימיות – שהן נפשיות ואידיאולוגיות – שהחייל אינו יכול להסבירן אפילו לעצמו. המלחמה פורמת את הקיום בשניים ששירת עמיחי מעלה על נס, והיא יוצרת זרות לא רק בין החייל לאהובתו אלא גם בין האני לעצמו.¹⁴ את השתיקה של עמיחי, במיוחד בשירים המוקדמים, אפשר להסביר

12 שירי יהודה עמיחי, א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב תשס"ג, עמ' 163.

13 שרף-גולד דנה בממד הטראומטי של שירת עמיחי וזיהתה את ההדחקה וההסוואה כיסודות מרכזיים בחייו ובשירתו. בפתח המונוגרפיה שלה על עמיחי היא תיארה את פגישתה עם רות ז', אהובתו של עמיחי בשנת 1948, שעזבה אותו והיגרה לארצות הברית. רות ז' חשפה בפני שרף-גולד מכתבים רבים שעמיחי כתב לה לניו יורק, ובהם פרטים רבים על חייו בראשית דרכו כמשורר. שרף-גולד העירה כי עמיחי כמעט לא כתב – ולמעשה הסתיר – את פרשת מותו של דיקי, והיא ראתה בהסוואה ובהסתרה, בנושאים אלה ואחרים, ביטוי להתמודדות של עמיחי עם עברו הטראומטי, הן כילד בגרמניה והן כעולה חדש בארץ. התיאור שלה את מה שכנינתה פואטיקה של הסוואה אכן מיטיב להציג ממד של כיסוי בשירת עמיחי. עם זאת כפי שאני מבקש להראות כאן, הממד הטראומטי מתפרץ באלימות בסיפורים, ובכך נסדקת ההסוואה המאפיינת את קולו השירי. ראו: N. Scharf-Gold, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, Waltham, MA 2008

לגרסה עברית של סיפור פגישתה של שרף-גולד עם רות ז' ראו: נ' שרף-גולד, 'מכתבים בקופסת פח: יהודה עמיחי ואהבת נעוריו', הארץ, 19 בפברואר 2016.

באמצעות זיקתו הכפולה לדור תש"ח ולדור המדינה. כרונולוגית, הן מבחינת גילו והן בשל מקומה של מלחמת השחרור בביוגרפיה שלו, היה עמיחי נציג מובהק של דור תש"ח. בהקשר דורי זה ציינה אניטה שפירא כי רבים מהחיילים ששבו מן המלחמה היו מוכי אבל, שאותו לא יכלו לבטא: 'הם התנזרו משיחות נפש, ובמיוחד נרתעו מנושאים המחייבים חשיפת רגשות. המעטה הציני שעטו לוחמי תש"ח היה חלק מן המארג הנפשי שנועד להקל עליהם להתמודד עם האובדן של חברים, עם השכול'.¹⁵ שפירא הוסיפה כי מבנה ההדחקה שלהם לא היה שונה במהותו מאופן התמודדותם של ניצולי השואה עם עברם. אף שכרונולוגית וביוגרפית השתייך עמיחי לדור הפלמ"ח, מבחינה ספרותית הוא היה מהמשוררים המובילים של חבורת 'לקראת' ושל דור המדינה, שהאמינו במינימליזם לשוני ובאיפוק רגשי. מילותיו הידועות 'אני, שְמֵשֶׁתְּמֹשׁ רַק בְּחֶלֶק קָטָן / מִן הַמְּלִים שְׁבַמְלוֹן', שהופיעו בשיר 'אל מלא רחמים', סימלו את הרתיעה של משוררי דור המדינה מביטוי רגשי רווי פתוס. לא מקרה הוא שאמירה ארס-פואטית זו של עמיחי הופיעה דווקא בשיר שבו תיאר את עצמו כמי שחוה את מוראות המלחמה: 'אני, שְהִבְאֵתִי גְוִיּוֹת מִן הַגְּבָעוֹת, / יוֹדֵעַ לְסַפֵּר שְהַעוֹלָם רִיק מִרְחָמִים'.¹⁶ השימוש של עמיחי 'בְּחֶלֶק קָטָן מִן הַמְּלִים שְׁבַמְלוֹן' לא נבע רק מהעדפה אסתטית או ממשיכה למינימליזם לשוני. זו הייתה תגובה על זווית המלחמה, שהוא תיאר באיפוק רב.

הזיקה הדורית הכפולה חיסקה אפוא את עמיחי פעמיים. אף שהמלחמה מופיעה כנושא וכרקע ברבים משיריו המוקדמים, אין בשירים אלה חשיפה מפורטת של חוויותיו האישיות במלחמה. אולם מה שהושתק או רק נרמז בשירים, במסגרת הפואטיקה המינימליסטית שעיצב עמיחי, התפרץ בעוצמה בקובץ 'ברוח הנוראה הזאת', שכמה מסיפוריו, על האווירה הסיוטית שבהם, לא רק מספקים את התשתית הביוגרפית של השירים, אלא חושפים טפח מן השבר הפנימי שההדחקה הטראומטית טשטשה והסתירה. עמיחי עצמו הסביר: 'השירים לגבי הינם מעין ראשי פרקים, והפרוזה – תיאור התהליך שהביאני לידי כתיבת השיר'.¹⁷ במילים אחרות, הסיפורים הם גרסאות מורחבות

15 א' שפירא, 'חרבת חזעה: זיכרון ושכחה', אלפיים, 21 (תסס"א), עמ' 29.

16 שירי יהודה עמיחי, א (לעיל הערה 12), עמ' 86.

17 ר' איתן, 'בין העט לנייר', הארץ, 1 בינואר 1965.

ומפורטות שמהן זיקק עמיחי את השירים, המוסרים בקיצור נמרץ, 'מעין ראשי פרקים', את החוויה הביוגרפית שהביאה לכתיבתם.

עמיחי נקט אפוא בשנות החמישים ובראשית שנות השישים שתי אסטרטגיות כתיבה, ומקריאתן זו כנגד זו מתברר כי הן מגלמות עמדות נבדלות באשר לעבר הטראומטי של המלחמה. בשירים הטראומה שתוקה ברובה, והטקסטים מכסים יותר מאשר מגלים, ואילו בסיפורים נחשפת התשתית הביוגרפית של טראומת המלחמה, ונוצר גודש לשוני שהוא ההפגן הטקסטואלי שלה. כותרת הספר 'ברוח הנוראה הזאת' רומזת לא רק לתופעה אקלימית עוצמתית ומאיימת אלא גם למצבו של הסובייקט המתגונן מפניה. הכותרת עצמה מיטלטלת בין משמעותה המילולית לזו המטפורית, ורבים מסיפורי הקובץ מתארים סובייקט המתמודד עם זיכרונות טראומטיים.

עמיחי התמודד אפוא כל חייו עם זיכרון הקרב שבו מת דיקי, ובכל עשור שב וכתב על האירוע, אם בפרוזה ואם בשירה. אך בעוד הפואטיקה של השירים מאופקת וחושפת אך טפח מהטראומטיות של אירועי המלחמה, הסיפור נותן ביטוי לפואטיקה טראומטית פורעת סדר, הממחישה הן את ההצפה הרגשית המגולמת בטראומה והן את היותה בלתי ניתנת להכלה. ובעוד בשירים הממד הטראומטי מתגלה בעיקר באמצעות כפיית החזרה, שגרמה לעמיחי לשוב ולכתוב על מותו של דיקי לאורך כל חייו, בסיפור הממד הטראומטי מגולם בפואטיקה גדושה ומסויטת, שניתן לקרוא אותה כסוג של הפגן טקסטואלי. ייתכן שהבדלים אלו בין השירה לפרוזה עשויים להסביר את ההבדלים בהתקבלותם. אף על פי שהשירים מכילים עקבה טראומטית הם עשויים להיות מובנים – בשל האיפוק מרחיק הלכת שלהם – כביטוי של אבל תקני; ואילו הפרוזה החשופה והמוצפת מנכיחה באופן גלוי את הממד החווייתי הטראומטי של המלחמה. לאור זאת עולה השאלה אם השכחה של סיפורי 'ברוח הנוראה הזאת' קשורה לאופן שבו מוצגת בהם מלחמת השחרור כאירוע מתמשך, בלתי ניתן לתיחום, נטול סוף.

ב. הממד הטראומטי בשירת דור המדינה

בריאיון שהעניקה דליה רביקוביץ לעיתון 'מעריב' בשנת 1963 נשאלה מדוע אינה כותבת על השואה והתקומה. רביקוביץ השיבה תשובה ארוכה, מורכבת

ומעט מפותלת, שתיארה את שירת בני דורה – משוררי שנות החמישים – כשירה מלנכולית: 'הדור הצעיר בספרות העברית החדשה אינו עוסק עוד בשואה אחת, הוא צבר לעצמו שרשרת שואות עד שהוא אינו נוקב עוד בשמה של אף אחת מהן. לכאורה, כל איש כותב על יגונו הפרטי בלבד. אבל מאין נפערו לאנשים בארות יגון כאלו?'¹⁸ רביקוביץ התייחסה בדבריה לאחת ממסכמות היסוד על שירת דור המדינה, שהובנה כשירה הנותנת ביטוי לקולו של היחיד. בדרכה הנועזת ערערה רביקוביץ על המוסכמה הזו והצביעה על תשתית קולקטיבית, 'שרשרת שואות', המזינה את היגון הפרטי של כל אחד ממשוררי דורה.

בסיום דבריה הוסיפה רביקוביץ: 'מכל מקום נדמה לי שאיש לא יוכל לגעור בנו כשם שגער הקב"ה במלאכי השרת בטבוע פרעה וחילו בים-סוף, לאמור: "מעשי ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה?". השירה האחת והיחידה שיש לנו היום היא שירה של טבועים'.¹⁹ רביקוביץ רמזה בדבריה למדרש שמות רבה, שבו האל נוזף במלאכי השרת הצוהלים על מות המצרים, שהרי גם הם מעשי ידיו של האל. רביקוביץ נטעה את משמעויותיו של מדרש זה בישראל בשנות החמישים ותיארה את שירתה ואת שירת בני דורה לא כשירת ניצחון אלא כשירה המבטאת שרשרת שואות. דווקא לאחר הניצחון במלחמת העצמאות והשגת הריבונות ראתה רביקוביץ את השירה כמבטאת הוויית מוות ורמזה לטראומטיות שבמעשה השירי עצמו, שהרי הטובעים, שפיהם מתמלא מים, אינם יכולים לשיר.

הבחנותיה של רביקוביץ, שנאמרו לכאורה כלאחר יד בריאיון עיתונאי, הציעו היסטוריוגרפיה חלופית של הספרות הישראלית הצעירה בכלל ושל שירת דור המדינה בפרט. כידוע זך תיאר את הפואטיקה המועדפת עליו ועל בני דורו בסדרת מאמרים רבי השפעה שפורסמו בשלהי שנות החמישים ובראשית שנות השישים.²⁰ הדגש במאמרים אלה היה צורני מובהק, והם

18 ד' רביקוביץ, 'התקומה אכן עוד לא נתחווה לי די הצורך', מעריב, 2 באוקטובר 1963.

19 שם.

20 ראו למשל: נ' זך, 'הרהורים על שירת אלתרמן', עכשיו, 3-4 (1959), עמ' 109-122; הנ"ל, 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו', הארץ, 29 ביולי 1966; הנ"ל, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל אביב 1966. המאמרים כונסו בתוך: הנ"ל, השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973, בני ברק תשע"א,

התמקדו בדחיית הערכים השיריים של הדור הקודם, ובמיוחד של נתן אלתרמן. זך קרא לשימוש בצורות פתוחות, התנגד למשקל ולחרוזה הסדורים של שירת אברהם שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג, והסתייג מן הפיגורטיביות המועצמת של שירתם. לכאורה ההתמקדות של זך בצורה וקריאתו למינימליזם אסתטי נבעו מהשפעתם של ט"ס אליוט ועזרא פאונד, שהובילו מהלכים דומים בשירה האנגלית בראשית המאה העשרים; גם זרמים ביקורתיים חדשים כגון ה'ביקורת החדשה' (New Criticism) האנגלו-אמריקנית עיצבו את תפיסת השיר של זך, ותרמו לעיון המדוקדק בפרוודיה ובטקסטורה הלשונית של השיר. אולם בתשומת הלב המופלגת שהעניק זך לצורה השירית היה גם משום הסתמכות מהמציאות החברתית בישראל בשנות החמישים.²¹ בהקשר זה טען חנן חבר כי כבר במניפסטים של חבורת 'לקראת' המבט מופנה 'אך ורק קדימה, לעתיד, ועל כן גם כשהוא מתבונן בתלאות היהודים מן העבר, במאה העשרים ועד להקמת מדינת ישראל, הוא פונה משם מיד הלאה וקדימה כשהוא מותיר אותן מאחוריו. המסע הטראומטי של המאה העשרים היהודית מעומעם ולעתים קרובות אף נדחק ומושכח'.²² דבריה של רביקוביץ הציעו אפוא ביקורת נוקבת – גם אם נאמרה בעקיפין – על תפיסותיו ההיסטוריוגרפיות של זך. היא הדגישה במפורש את הסבל ההיסטורי והיאיאוש החברתי – שרשרת שואות – שהעכירו את המציאות בשנות החמישים. מובן שזך, שהיה בן להורים מהגרים שלא הצליחו להתערות בישראל וחיו בה מובסים ומושפלים, היה ער לסבל זה. אולם הוא נתן לו ביטוי שירי רק בדרכי עקיפין, באמצעות פואטיקה של מחיקה, שייצגה את הסבל בלי לדבר על תכניו.

כקורא רגיש מאין כמוהו, זך זיהה את היסודות הטראומטיים בשירת עמיחי, אולם הוא גם עמד על היסוד מחייב החיים שבלב שירתו. ברשימה דקת הבחנה על קובץ השירים הראשון של עמיחי כתב:

'עמיחי הוא משורר אהבה מובהק, שכן זו משמשת לא רק הדחף למרבית

עמ' 43–58, 165–171, 65–126, בהתאמה.

21 ראו בעניין זה: מ' גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, תל אביב 2018.

22 ח' חבר, אהנונו שברי חרוזים: פוליטיקה של טראומה בספרות הישראלית, ירושלים תשע"ז, עמ' 4.

שיריו, אלא אף עומדת במרכז ראייתו את העולם ומעצבת את דמות ניבו השירי. רק בעזרת ביטחון בלתי מעורער זה בתוקפו של ה'שנינו ביהד' עשויות אימה וזוועה להיתרגם כדרך שהן מיתרגמות כאן; רק בעולם מחסה זה של השניים עשויות היריות ליהפך ל'פסיקים ונקודות' מסודרים במשפט ויכול אדם לומר בהומור טוב־לב: 'גם עתה, תחתנו, העולם קו שָׁבֵר – / אֵל תִּירָאִי, הַבִּיטִי אֵיךְ מֵעַבֵּר / לְאוֹתוֹ הַקּוֹ פָּרַח לָנוּ עֲכָשׁוּ / הַמְּכַנֶּה הַמְּשַׁתֵּף'. האהבה הינה ערך מוחלט ואיננה בעייתית בשביל עמיחי – ואף בכך חלקו עם המיעוט שבין משוררי דורו.²³

קריאה משפיעה זו עומדת על האהבה כיסוד העולם בשירת עמיחי ומציינת, בצדק רב, את ההומור ואת טוב הלב כמאפיינים של קולו השירי. אף שזך אמר במפורש כי 'אימה וזוועה' הן חוויות היסוד של שירת עמיחי, הוא הדגיש כי הן עוברות טרנספיגורציה באמצעות המבט המאוהב. מבט זה מרכז את הרושם של החוויות הטראומטיות הנרמזות בשירים, שהדובר השכיל לכאורה להתגבר עליהן בכוח דבקותו בחיים ובאהבה. לא מקרה הוא שזך הדגיש כי יכולתו של עמיחי לאהוב – ואימוצה של האהבה כאבן יסוד – הפכו אותו לחריג בקרב משוררי דורו.

גם שקד, שכאמור היה אף הוא חבר ב'לקראת', עמד על השבר והריק שבלב שירת עמיחי, ותיאר אותה כשירה ה'מעדיפה את תוגת היחיד חסר־האונים על תחושת הכוח שמקנה ההוויה הקיבוצית'. שקד היטיב להבין את מחירה הכבד של האינדיווידואליות, וציין כי שלילתם של הערכים הלאומיים כערכי יסוד מותירה 'מין הרגשת ריקנות ומין תוגה, שמקורן בחיפוש אחרי תכנים אנושיים שימלאו את החלל הריק וכן בתחושה כי ההוויה הקיבוצית אינה מניחה לו לאדם להימלט ממלעותיה ורודפת אחריו בעל־כרחו'.²⁴ כמו זך לפניו אפיין שקד את האהבה – הפעם בסיפורי עמיחי – כקוטב הגואל את הסובייקט: 'האהבה היא כמין מקלט של האוהב בפני המציאות המודרנית של שואה, מלחמה ומוות'.²⁵

קוראים כזך ושקד – שהכירו את עמיחי ואת יצירתו כבר בראשית שנות

23 נ' זך, 'שירי יהודה עמיחי', על המשמר, 29 ביולי 1955.

24 ג' שקד, גל חדש בסיפורת העברית,² תל אביב תשל"ד, עמ' 89–90.

25 שם, עמ' 97–98.

החמישים – חשו מייד כי הוא נוגע ביסודות הטראומטיים של ההווה הישראלית לאחר מלחמת השחרור: ה'אימה והזוועה' בלשונו של זך, 'התוגה הגדולה של האני הניצב מול חלל ריק חברתי' בניסוחו של שקד.²⁶ אולם כל אחד מהם גם טען שהאהבה הארוטית היא הכוח המרפא המאפשר לעמיחי לעבד את העבר הטראומטי ולהתמירו בהווה הזוגי. פרשנות זו, המדגישה את מקומה של האהבה, נעשתה כה מקובלת, עד כי ממרחק השנים כבר קשה לראות את האימה והזוועה שנוכחותן הכתה בתדהמה את קהל הקוראים עם הופעת השירים. קריאות מסוג זה, רגישות ומעניינות ככל שיהיו, הבליטו את ההתגברות של הדובר על אימת המלחמה. בהקשר זה טענה קרונפלד כי הקנוניזציה של שירת עמיחי, שהפכה אותו למעין משורר לאומי, אינה מאפשרת עוד לראות את הרדיקליות הפואטית והפוליטית שחשו קוראיו בשנות החמישים והשישים.²⁷

בדיוק בנקודה זו ניכר ההבדל בין שירת עמיחי לבין סיפוריו, הנעוץ בין השאר באופן שבו מתפקדת המטפורה בכל אחד מן הז'אנרים.²⁸ שקד כבר עמד על כך כאשר טען כי 'בשיריו נוטה עמיחי למטאפורה המכתמית הממצה השקפה עיונית שלמה בשורה שירית. ובעטיו של הקיצור המתחייב מן המבנה (המרובעים, הסונאטות) יצר לעתים קרובות מכתמים מטפוריים מגובשים ומבריקים. סייג זה אינו תופס לגבי הסיפורת'.²⁹ לעומת המטפורה המכתמית בשירים, בסיפורים המטפורה 'ממצה מהלכי עלילה (וממלאת במקרה זה את תפקידה), או גדלה כגידול פּרע [ההדגשה שלי] שאינו קשור כלל אל המבנה הסיפורי ומפורר אותו'.³⁰ זוהי אחת ההבחנות החשובות באשר לפואטיקה של עמיחי, אולם שקד נימק את ההבדל בין המטפורה המכתמית בשירה למטפורה שגדלה כגידול פרע בפרוזה אך ורק במונחים ז'אנריים. בעיניו, הקונבנציות הז'אנריות הן שמכתיבות את השימושים השונים במטפורה, ולכן בסיפורת יכול

שם, עמ' 91.

Ch. Kronfeld, *The Full Severity of Compassion: The Poetry of Yehuda Amichai*, Stanford, CA 2016, p. 30

28 על מורכבות המטפורות בפרוזה של עמיחי כתב א' בסן מאמר שטרם פורסם: 'Interpellation, Metaphorization, and the Time of the Subject: The Politics of Yehuda Amichai's Fiction'

29 שקד (לעיל הערה 24), עמ' 93.

30 שם.

עמיחי לתאר ביתר הרחבה את הנסיבות הביוגרפיות שהובילו לכתיבת השירים: 'החוויות שנתמצו ונתגבשו בשירים נפרשו, נומקו ופורשו בסיפורים'.³¹

בעיני קרונפלד המטפורה בשירי עמיחי מתארת מצבי ביניים החיוניים להישרדותו של הסובייקט וליכולתו להתנגד לכוחות האידיאולוגיים המאיימים למחוז אותו. לטענתה העיקרון המרכזי של עמיחי – הן בלשון הפיגורטיבית והן בתפיסת האהבה – הוא 'שנינו ביחד וכל אחד לחוד', עיקרון המודגש באמצעות המקף המחבר את האיברים השונים של המטפורה.³² טענה זו נסמכת על שירו של עמיחי 'חתונה מאוחרת', המתאר את המקף המפריד בין תאריך הלידה לתאריך המוות ליד שם של מלך מת. עמיחי הפליג אל המטפורה, והפך את הסימן הטקסטואלי הטיפוגרפי לממשות חומרית ולקרש הצלה: 'אָנִי מְחַזֵּק בְּמִקְוֵה הַזֶּה בְּכָל מְאֹדִי, / כְּמוֹ בְּקֶרֶשׁ הַצֵּלָה, אָנִי חֵי עֲלִיו'.³³ המטפורה המבריקה הזו מכילה סיפור שלם, שכן המקף מסמן תאריכי לידה ומוות התחמים את חייו של אדם, ואילו קרש ההצלה מציג את הדובר כטובע בים הנאבק בכל כוחו להישאר בחיים. הקריאה המבריקה של קרונפלד מדגישה את השליטה הווירטואוזית של עמיחי במטפורה, שליטה המעידה לא רק על מיומנות שירית מוחלטת אלא אף על שליטה עצמית.

מה קורה למטפורה בסיפורים כאשר היא הופכת לגידול פרע, בלשונו של שקד? וכיצד היא מתפקדת כאשר עמיחי אינו מצליח להיאחז בשני חלקיה כבקרש הצלה? בסיפורי עמיחי הלשון הפיגורטיבית עולה על גדותיה ומייצרת הצפה – לשונית ורגשית – המעניקה לחלק מסיפורי הקובץ את אופיים המסויט. הסובייקט בסיפור אינו שולט במטפורה, אלא במידה מסוימת נשלט על ידה. בעוד שבשירים המקף בונה גשר בין איברי המטפורה ומסייע לייצבם, בסיפורים המספר מצוי פעמים רבות על פי תהום. לקריאה המחודשת ב'מותו של דיקי', ובסיפורים נוספים בקובץ 'ברוח הנוראה הזאת', יש אפוא תפקיד כפול: היא מאפשרת להתוודע מחדש אל קובץ הסיפורים שנדחק לשולי הזיכרון התרבותי, וחשוב מכך – היא אולי מאפשרת לשחזר את האפקט טורד המנוחה והמאיים שהיה לשירת עמיחי בשנות החמישים והשישים, עד כי הוא

31 ש.ם.

32 קרונפלד (לעיל הערה 27), עמ' 225.

33 שירי יהודה עמיחי, ד: שעת החסד, מאדם אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל אביב תשס"ד, עמ' 202.

תואר באוזני דוד בן-גוריון כ'משורר מצוין, אבל מסוכן עד מאוד'.³⁴ אפקט זה של שירת עמיחי, שהיה כאמור כה ברור לבני דורו, הלך ונשחק ככל שנעשתה פופולרית יותר.³⁵

ג. השירים על דיקי

חיים לקסברגר (דיקי), שהיה מפקדו של עמיחי בפלמ"ח ומבוגר ממנו בכארבע שנים, נהרג ב־18 ביולי 1948, בהתקפת נגד של המצרים בנגב. דיקי, כמו עמיחי, היה יליד גרמניה, ואף שהפרש השנים ביניהם לא היה גדול, ראה בו עמיחי דמות אב. כאמור 'גשם בשדה קרב', שפורסם בספרו הראשון של עמיחי, היה השיר הראשון שהזכיר את דיקי במפורש. עם זאת ייתכן שעמיחי כתב על מותו של דיקי כבר בשנת 1948, כפי שעולה משיר גנוז שחשף גדעון טיקוצקי. שיר זה – השני בצמד שכותרתו 'שני שירים בנגב המנותק' – אומנם אינו מזכיר את דיקי במפורש, אולם טיקוצקי שיער כי נכתב בעקבות נפילתו. השיר מציג את הדובר כבעל שתי פנים, כפילות המטשטשת בין החי למת: 'שָׁנִים מְתַלַּחְשִׁים בְּחוֹל לֹהֵט: / הָאֶחָד חַי, הַשֵּׁנִי מֵת. / וְאֵלֶּה אֲנִי!'.³⁶ תמה זו זכתה לפיתוח בשיר 'גשם בשדה קרב', שכאמור הוקדש 'לזכר דיקי'. בשיר הגנוז העמיד עמיחי את עצמו במרכז כמעין מת-חי, ואילו ב'גשם בשדה קרב' צומצמה נוכחותו לכדי מתבונן ברעיו:

גֶשֶׁם יֵרֵד עַל פְּנֵי רַעִי;
עַל פְּנֵי רַעִי הַחַיִּים, אֶשֶׁר
מִכְסִּים רְאִשֵׁיהֶם בְּשִׁמְיָהּ –

34 ציטוט זה לקוח מתוך תרשימי שיחות שניהל בן-גוריון עם צעירים מן התנועה הקיבוצית של מפא"י, 'איחוד הקבוצות והקיבוצים'. בין המשתתפים בשיחות היו עמוס עוז מחולדה, יעקב לוינסון מראש הנקרה ומוקי צור מעין גב. הדברים המצוטטים לעיל נאמרו על ידי אמנון ברזל. ראו: ר' מן, 'עמיחי הוא משורר מצוין, אבל מסוכן עד מאוד', הארץ, 22 באוקטובר 2010.

35 קרונפלד כינתה אפקט זה shock value. ראו: קרונפלד (לעיל הערה 27), עמ' 30.

36 ג' טיקוצקי, "'בעזבי את חיי, קראתי בו וטוב לי": יהודה עמיחי הצעיר כותב ללאה גולדברג', אות, 1 (2010), עמ' 221–222.

ועל פני רעי המתים, אשר
אינם מכסים עוד.³⁷

שיר איקוני זה נתפס מייד עם פרסומו כמגלם את הפואטיקה החדשה של שירת דור המדינה: שיר קצר ומאופק הכתוב בריתמוס חופשי, נמנע לחלוטין מפתוס, ומשתמש 'רק בחלק קטן מן המילים שבמילון', כפי שהצהיר עמיחי בשיר אחר. הוא גם נתפס, כפי שכתב מנחם פרי, 'כאנטיתזה בוטה לעשרות השירים של דורות ספרותיים קודמים על הנופלים במאורעות ובמלחמת העצמאות, שהמפורסמים שבהם היו "מגש הכסף" של אלתרמן ו"הנה מוטלות גופותינו" של גורי'.³⁸ מי שקראו את השיר עם הופעתו תיארו בדיעבד את החידוש הרדיקלי שהיה מגולם באיפוק של השיר הזה. פרי סיפר כי כשקרא את השיר לראשונה בשנת 1957 הופתע מתמציתיותו: 'בסך־הכל חמש שורות, כמעט שתיקה'.³⁹ והרשב ציין: 'קשה לראות איך שירתו חוגגת את המדינה. לכל היותר היא מבכה את קורבנות מלחמת העצמאות – אם־כי גם שם זה לא הוזכר בשירים ישירות: דיקי נפל, וזהו. או: המשורר אוסף גוויות מן ההר, בלי להסביר למה הם מתו'.⁴⁰

חבר כבר תיאר את 'גשם בשדה קרב' כשיר המהפך את הפיגורה של המת־החי, שקנתה לה אחיזה חזקה הן בשירת אלתרמן והן בשיח השירי של מלחמת השחרור. בניגוד לנער ולנערה ב'מגש הכסף', הנושאים דברים גם לאחר מותם – 'אַנְחֵנוּ מִגֶּשׁ הַכֶּסֶף / שְׁעָלְיוֹ לָךְ נִתְּנָה מְדִינַת־הַיְהוּדִים' – המתים בשירו של עמיחי דוממים. בכך נמנע עמיחי מלאחות את החיים ואת המוות באמצעות סמל המת־החי, והדגיש את החיץ הבלתי עביר ביניהם.⁴¹ אף על פי שהשיר אכן שולל, ללא כל ספק, את האקסטטיות של שירת המת־החי, ובכך ממקם עצמו בשרשרת מסמנים ספרותית, מעניין להדגיש את עמדתו האפקטיווית,

37 שירי יהודה עמיחי, א (לעיל הערה 12), עמ' 24.

38 מ' פרי, 'נוכח המתים: הפואטיקה החדשה של יהודה עמיחי הצעיר', ו' שמיר ומ' פרי (עורכים), הנאמן: מנחת הוקרה וידידות לעוזי שביט, תל אביב 2016, עמ' 193.

39 שם, עמ' 193.

40 הרשב (לעיל הערה 3).

41 ח' חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירת שנות הארבעים, תל אביב 2001.

את הימנעותו מכל חיווי רגשי. עמיחי סיפר בהרחבה בראיונות על נסיבות מותו של דיקי – גופתו נותרה מעבר לקווי האויב ונקברה על ידי המצרים בקבר אחים עם עוד כ-20 חיילים, שהובאו לקבורה בישראל רק כחודשיים מאוחר יותר. על רקע זה בולט העיצוב השירי הנמנע מפרטים ביוגרפיים ומקונקרטיזציה של האירועים.

בהקשר זה ציינה גלנדה אברמזון כי 'למרות תביעתו לזיכרון והצורך ליצור אקטואליזציה של המלחמה בתכיפות מפתיעה, עמיחי אינו מספר בשיריו דבר על העובדות: על דרגתו הצבאית, על היחידה ששירת בה, על הקרבות שהשתתף בהם, על חבריו שם'.⁴² ברוח זו תיאר בעז ערפלי, את האני בשירת עמיחי כאני ריק,⁴³ ונילי שרף-גולד ציינה כי למרות הביוגרפיות המובהקת של שירת עמיחי האני בה נותר אמורפי ופרטים רבים בחייו, במיוחד על עברו בגרמניה, נותרים מודחקים ומוסתרים.⁴⁴

מאחר שהפרטים על נסיבות נפילתו של דיקי ועל מאורעות אותו קרב נותרים עמומים, מותו הוא מעין סינקדוכה: רסיס טראומטי המייצג את השלם של המלחמה, את האימה והזווועה, שהשיר מקפיד שלא לתאר. אומנם ניתן – ואף מקובל – לראות בהימנעות הזאת היענות לציוויים הפואטיים של המודרניזם האנגלו-אמריקני נוסח פאונד ואליוט. במניפסט האימאג'יסטי, שכותרתו 'A Few Don'ts by an Imagiste', כתב פאונד למשורר: 'Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something'.⁴⁵ 'גשם בשדה קרב' אכן תואר במחקר כשיר אימאג'יסטי. הראשון שאפיין אותו ככזה היה נתן זך, חברו של עמיחי עוד מימי "לקראת", שבמאמר שכתב ב-1961 על האימאז'יזם הישראלי כתב זך כי השיר עושה שימוש ב'לאקוניות עוקפת [...]' דווקא משום שאינו רוצה לומר את הדברים בצורה הישירה, הפאתטית.⁴⁶ לטענת זך הטכניקה האימאג'יסטית מאפשרת להעתיק את 'מרכז הכובד מן

42 ג' אברמזון, 'עמיחי ואוטוביוגרפיה', אלכסון <http://bit.ly/2JopRPk>.

43 ב' ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת יהודה עמיחי, 1948–1968, תל אביב תשמ"ז, עמ' 210.

44 שרף-גולד (לעיל הערה 14), עמ' 12.

45 E. Pound, *Literary Essays*, New York 1918, p. 4

46 נ' זך, 'הערות בשולי האימאז'יזם הישראלי', יוכני, א (1961), עמ' 10–11.

הסובייקטיביות ה"פואטית" המופרות של הרומנטיקה אל עולם אובייקטיבי יותר, "יבש" וענייני יותר.⁴⁷

עם זאת את הסטת 'מרכז הכובד מן הסובייקטיביות', בלשונו של זך, שתוצאתה היא כמעט הימנעות מרגש, צריך אולי להבין לא רק בהקשר של הציוויים המודרניסטיים של אליוט ופאונד, אלא גם בהקשר של שיח הטראומה, המציג את האירוע הטראומטי כאירוע שאפשר להבינו רק ממרחק הזמן ובאמצעות חזרה. מקורו של שיח הטראומה בעבודתו של זיגמונד פרויד עם חיילים ששבו משדות הקטל של מלחמת העולם הראשונה, ושחוו בה חוויות שלא הצליחו לעבד. במאמרו 'מעבר לעקרון העונג', המגלם 'רפלקסיה עצמית על השיח הפסיכואנליטי, ובה בשעה מהווה רפלקסיה על משמעות מלחמת העולם הראשונה',⁴⁸ המשיג פרויד את כפיית החזרה ומיפה את מופעיה במשחקי ילדים, בחלומות, בניירוזות טראומטיות ובהתנסות הטיפולית עצמה. לדברי רינה לזר ושמואל ארליך, פרויד סיפק הסברים שונים לכפיית החזרה, והמושג עצמו נתון לפרשנויות שונות.⁴⁹ עם זאת מאמרו של פרויד הפך לנקודת המוצא להבנת תיאורטית של המבנה הטראומטי. אירוע טראומטי יוצר גירוי עודף שהנפש אינה מסוגלת להכילו בזמן התרחשותו. הנפש מנסה להתגונן מפני הטראומה, אך הגנה זו גורמת לכפיית חזרה – שבאמצעותה הסובייקט שב וחווה את הטראומה פעמים רבות בלי שיהיה מודע למבנה החזרה. חקר הטראומה זכה לפיתוחים רבי השראה לא רק בהקשרים פסיכואנליטיים וטיפוליים אלא גם במחקר הספרות. למשל שושנה פלמן (עם דורי לאוב) וקתי קרות התבוננו באופן שבו טקסטים ספרותיים מייצגים אירועים טראומטיים שרישומם בנפש עקיף, מעוכב ומקודד.⁵⁰

'גשם בשדה קרב' נכתב ופורסם כשבע שנים לאחר המלחמה, אולם בשנת

47 שם, עמ' 11. מעניין לציין כי אף על פי שפרי הדגיש אף הוא את האימאג'יום של 'גשם בשדה קרב', הוא ראה בו שיר חריג בקורפוס של עמיחי. ראו: פרי (לעיל הערה 38), עמ' 196.

48 ג' שחר, 'המכונה התיאולוגית', זמנים, 103 (2008), עמ' 80.

49 R. Lazar and Sh. Erlich, 'Repetition Compulsion: A Reexamination of the Concept and the Phenomenon', *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 19, 1 (1996), pp. 32-33

50 קרות (לעיל הערה 9). שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תרגום דפנה רז, תל אביב: רסלינג, 2008.

1955 כתב עמיחי על האירוע מתוך ריחוק רגשי ובלי לחשוף את מרכיביו הביוגרפיים. הכתיבה החוזרת ונשנית על האירוע היא שאפשרה לעמיחי לעבדו ולמקם אותו כאירוע גורלי שהשפיע על מהלך חייו. מועדי החזרות, כלומר השיבה של עמיחי לכתיבה על האירוע, אינם מקריים: עמיחי שב לכתוב על דיקי לאחר שמלחמות מאוחרות יותר טלטלו מחדש את עולמו ודרשו עיבוד מחדש של הזיכרון הטראומטי. למשל בספר שיריו ‘מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול’, שפורסם בשנת 1974, מייד לאחר מלחמת יום הכיפורים, כתב עמיחי מחזור בשם ‘קנינות על המתים במלחמה’, ובו שב לכתוב על מותו של דיקי.

המחזור נפתח בתיאור אב שכול ‘אָדוֹן בְּרִינְגֶר שְׁבָנוּ / נָפַל בְּתַעֲלָה,⁵¹ הרומז לקרבות בסביבת תעלת סואץ במלחמת יום הכיפורים. אולם עד מהרה מתברר שעמיחי ממזג במחזור הווה ועבר, ואף על פי שהקובץ הופיע בסמיכות למלחמה, יש בו התייחסות למלחמות אחרות, בעיקר למלחמת השחרור, שבה נהרג דיקי. בשיר הרביעי במחזור מתואר לפתע ספר גרמני שבו עיין עמיחי כילד, ובו תמונות של ציפורים:

מִצְאָתִי סֵפֶר יֶשֶׁן עַל בְּעֵלֵי חַיִּים,
 בְּרָהֶם, כֶּרֶךְ שְׁנֵי, צְפוּרִים:
 בְּלִשׁוֹן מְתוּקָה, תֵּאוֹר חַיִּי זְרֻזִירִים,
 קִיכְלֵי וְסִיס. טְעִיּוֹת לְרֵב בְּכֶתֶב גּוֹתִי
 מִיֶּשֶׁן, אֶבֶל הַרְבֵּה אֶהְבֶּה. ‘יְדִידֵינוּ
 הַמְכֻנְפִים’, ‘תִּדְדֵי מֵאֲתָנוּ אֶל אֲרָצוֹת הַחֵם’
 קֵן, בִּיצָה מְנַמְרֵת, פְּלוּמָה דְקָה, הַזְמִיר,
 הַחֲסִידָה, ‘מְבֹשְׂרֵי הָאֲבִיב’,
 אָדָם־הַחֹזֶה.

שְׁנַת הַהוֹצָאָה, 1913, גְּרַמְנִיָּה,
 בְּעֶרֶב הַמְּלַחְמָה שֶׁהֵיְתָה עֶרֶב מְלַחְמוֹתֵי:

חֲבָרֵי הַטּוֹב שְׁמַת בְּנְרוֹעוֹתֵי וּבְדָמוֹ
 בְּחֹלוֹת אֲשֶׁדוֹד. 1948, בִּיוֹנֵי.

51 שירי יהודה עמיחי, ג (לעיל הערה 6), עמ' 105.

הוי, תְּבִירִי
אָדָם־הַחַוָּה.⁵²

המחזור 'קינות על המתים במלחמה' מציג את המלחמה כהוויה מתמשכת שעיצבה את חייו של עמיחי עוד בטרם נולד. אביו של עמיחי לחם בשורות הצבא הגרמני במלחמת העולם הראשונה, עובדה שעמיחי הזכיר במקומות שונים, למשל בפתיחת המחזור 'אהבנו כאן': 'אָבִי הָיָה אַרְבַּע שָׁנִים בְּמִלְחָמָתָם, / וְלֹא שָׁנָא אוֹיְבָיו וְלֹא אָהַב. / אָבֵל אֲנִי יוֹדֵעַ, כִּי כָּבֵד שָׁם / בָּנָה אוֹתִי יוֹסֵי־וֹם מְשֻׁלוֹתָיו // הַמְּעֻטּוֹת כָּל־כָּף, אֲשֶׁר לָקַט / אוֹתָן בֵּין פְּצָצוֹת וּבֵין עֶשֶׂן, / וְשָׁם אוֹתָן בְּתַרְמִילוֹ הַמְּמַרְטֵט / עִם שְׂאֲרֵית עוֹגַת־אֲמוֹת הַמִּתְקַשָּׁה'.⁵³ אף על פי שהאב מקווה להגן על הבן מהוויית המלחמה שהוא נאלץ לחוות, השיר נחתם באמירה הנוקבת 'אֵל כָּל מִלְחָמוֹתַי יוֹצֵא אֲנִי'.⁵⁴ ואכן עמיחי לחם בבריגדה היהודית במלחמת העולם השנייה, ולאחר מכן השתתף במלחמת השחרור, שבה נהרג דיקי. את מלחמת העולם הראשונה הוא תיאר בשיר 'הַמִּלְחָמָה שֶׁהֵיְתָה עָרַב מִלְחָמוֹתַי', ובכך הציג את הספר שהודפס בשנת 1913, שנה לפני שפרצה המלחמה ההיא, כשייך להוויה התמימה של הילדות. עם זאת עמיחי רמוז שעבורו אין הוויה שקודמת למלחמה, שכן אביו בנה אותו במהלך מלחמת העולם הראשונה, שכמו נמזגה מתודעת אביו אל הבן, שנולד בשנת 1924. עמיחי תיאר בשיר הפתיחה של המחזור 'אהבנו כאן' את ההעברה הבין־דורית, את האופן שבו הוא מכיל את סבלו של אביו באותה מלחמה המשפיעה על בני הדור הבא כ'נשורת רדיואקטיבית', בלשונה של יולנדה גמפל.⁵⁵ השיר מסווה את האמירה המזעזעת המגולמת בו הן באמצעות הפסיונות ('מְשֻׁלוֹתָיו // הַמְּעֻטּוֹת') והן באמצעות ההדגשה של האהבה: אהבת האם לבנה החייל, אהבת האב לבנו העתידי. למרות זאת אין ספק שהשיר מתאר העברה בין־דורית של התרחשות טראומטית.

כאן טמונה אולי האירוניה באזכור ספר הילדות משנת 1913. ספר ילדות זה, שמקורו בגרמניה – שהייתה מולדתם של לודוויג פויפר (יהודה עמיחי)

52 שם, עמ' 106–107.

53 שירי יהודה עמיחי, א (לעיל הערה 12), עמ' 57.

54 שם.

55 'גמפל, ההורים שחיים דרכי: ילדי המלחמות, תרגמה ת' מישור, ירושלים 2010.

ושל חיים לקסברגר (דיקי) – הוא ספר שיצא לאור לפני המלחמה. הוא מתאר באופן דידקטי סוגים שונים של ציפורים. העלעול התמים בדפי הספר מעלה בדובר זיכרונות ילדות נעימים, אולם כאשר הוא רואה את התמונה של אדום החזה, צפה ועולה בזיכרונו תמונתו של דיקי, שהרסיס שפגע בו 'האדים' את חזהו. כל הזמנים מתחברים, ואת כל המלחמות שזור חוט אחד, עד שאפילו השנה שלפני מלחמת העולם הראשונה – שפרצה כעשור לפני לידתו – נכרכת בהווה הנצחי של המלחמה במאה העשרים. המילים 'הוי, קְבֵרִי / אָדָם־הַתְּחֵנָה', הכוללות את האפוסטרופה 'הוי' (פיגורה של פנייה אל נמען נעדר), הן הביטוי הרגשי הגלוי ביותר שעמיחי הרשה לעצמו להעלות בשירתו באשר למותו של דיקי. המטפורה היוצרת השוואה בין אדום החזה לבין דיקי, מציבה מעין אימאז' של דיקי, שחזהו אדום מדם. הזיקה לספר הילדים היא המאפשרת את האנחה הוי, שהיא ביטוי ישיר של צער, אולם אף שביטוי הצער כאן ישיר יותר מאשר ב'גשם בשדה קרב', המטפורה גם יוצרת אסתטיזציה של המוות, מציגה אותו כ'מוות יפה', ובכך מאפשרת לעמיחי להגן על עצמו מפני הפרטים מעוררי הזוועה שהיו כרוכים בקרב בחוליקאת, בהם נטישת הגופות, קבורתן בקבר אחים וחילוץ שרידיהן המתפוררים מספר חודשים מאוחר יותר על מנת להביאם לקבורה בישראל.⁵⁶ המטפורה מאפשרת לעמיחי שליטה עצמית באמצעותה הוא נוגע רק בצדדים האסתטיים של מותו של דיקי, אף על פי שתיאור זה מאפשר לו לבטא כאב ישיר על מות חברו.

'קִינֹת עַל הַמַּתִּים בַּמַּלְחָמָה' מרחיב על נסיבות מותו של דיקי גם בשיר הבא במחזור:

דִּיקֵי נִפְגַּע
 כְּמַגְדֵּל הַמַּיִם בְּיַד־מְרֹדְכִי.
 נִפְגַּע. חֹר בְּבֶטֶן. הַכֵּל
 זָרָם מֵתוֹכוֹ.

אָבֵל הוּא נִשְׁאָר כֶּף עֹמֵד

56 על קרב חוליקאת בזיכרון התרבותי ובכלל זה שירת עמיחי ראו: Y. Shenker and O. Herzog, 'The World is Filled with Remembering and Forgetting: Poetic Commemoration of the Battle in Huleikat', *BGU Review*, 5 (2017), pp. 1-38

בְּנוֹף זְכוּרֹנִי,
כְּמַגְדֵּל הַמַּיִם בְּיַד מְרַדְכִי.

לֹא רָחוֹק מִשָּׁם, נָפֵל
קֶצֶת צְפוּנָה, לְיַד חוֹלֵיקָאָת.⁵⁷

גם בשיר זה הלשון הציורית יוצרת תמונה מאופקת. עמיחי דימה את דיקי למגדל המים ביד מרדכי, והאנלוגיה מבוססת על כך שבכל אחד מהם נפער חור: דיקי נפצע – 'חור בִּבְטֵן. הפל / זרם מתוכו', ואילו מגדל המים שעמד בלב הקיבוץ נפגע במהלך המלחמה וחורר לגמרי. כידוע מגדל המים של יד מרדכי עמד על תילו גם לאחר נסיגת הלוחמים מן הקיבוץ, אולם נפל ביום שבו כבשה אותו מחדש חטיבת גבעתי. האנלוגיה בין דיקי למגדל מקבלת ממד נוסף שכן שניהם נפלו: דיקי נפל – ביטוי מטפורי המציין מוות במלחמה; ואילו המגדל נפל באופן מילולי, התמוטט.

לעמיחי היו סיבות נוספות לשימוש במגדל המים של יד מרדכי, אף שכפי שנאמר בשיר, דיקי כלל לא מת ביד מרדכי, אלא כמה קילומטרים משם, בחוליקאת. כפי שהראה מירון, עמיחי דימה בשירתו את הסובייקט למכל העומד להיסדק או להישבר. הסובייקט של עמיחי נאבק לשמור על שלמותו של אותו גוף או מכל. כך כתב בשירו החשוב 'אוטוביוגרפיה בשנת 1952': 'וְעֵלִיתִי בְּמַעְלֵה רְחוּבִי, / כְּשֶׁהַמָּאָה הַעֲשָׂרִים הָיָה הַדָּם בְּעוֹרְקִי, / דָּם שֶׁרָצָה לְצֵאתָ בְּהַרְבֵּה מִלְחָמוֹת / וְדָרְךָ פְּתָחִים רַבִּים, / לִכְן הוּא דוֹפֵק עַל רֵאשֵׁי מִבְּפָנַי / וּמַגִּיעַ בְּגִלְיָם כּוֹעֲסִים אֶל הַלֵּב'.⁵⁸ נראה שתפיסה זו של האני כמכל נובעת מן החוויה הטראומטית של החור בבטן של דיקי, שהכול זרם מתוכו. מגדל המים של יד מרדכי הוא מכל שחורר במלחמה, כמו דיקי, ולכן חוליקאת ויד מרדכי מתמזגים זה בזה.

שנים מאוחר יותר, בשנת 1989 – כ־40 שנה לאחר מותו של דיקי וכ־34 שנים לאחר שכתב עליו לראשונה – שב עמיחי לכתוב עליו. בקובץ 'גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות', שנכתב בתקופת האינתיפדה הראשונה, כלל עמיחי את השיר 'חוליקאת – השיר השלישי על דיקי':

57 שירי יהודה עמיחי, ג (לעיל הערה 6), עמ' 107.

58 שירי יהודה עמיחי, א (לעיל הערה 12), עמ' 16.

בְּגִבְעוֹת הָאֵלֶּה אֶפְלוּ מִגְדְּלֵי קְדוּחַ הַנֶּפֶט
 הֵם כְּבָר זָכְרוֹן. כָּאֵן נִפְל דִּיקִי
 שְׁהִיָּה גְדוֹל מִמְּנֵי בְּאֶרְבַּע שָׁנִים וְהִיָּה לִי כְּאֵב
 בְּעֵת צָרָה וּמְצוּקָה. עִכְשָׁיו אֲנִי גְדוֹל מִמְּנֵו
 בְּאֶרְבָּעִים שָׁנָה וְאֲנִי זוֹכֵר אוֹתוֹ
 כְּמוֹ בֶן צְעִיר וְאֲנִי אֵב זָקֵן וְאֶבֶל.⁵⁹

ארבעה עשורים לא עמעמו את חשיבותו של דיקי כאדם וכפיגורה של אובדן, אך כעת כמו התהפכו היחסים: בעבר היה דיקי מעין אב לעמיחי, אך בחלוף השנים – כשהוא כבר בשנות השישים של חייו – ראה עמיחי את עצמו כאב שכול השרוי באבל נצחי. השיר מתאר תהליך מחיקה שמשנה את הנוף – 'אֶפְלוּ מִגְדְּלֵי קְדוּחַ הַנֶּפֶט / הֵם כְּבָר זָכְרוֹן' – אך אינו יכול למחות את זכר האירוע הטראומטי. אף על פי שהחזרה בשירים לאורך השנים אל מותו של דיקי יצרה מבנה מובהק של כפיית חזרה, המאפיינת תודעה טראומטית, הלשון המאופקת של עמיחי משקפת עמדה צלולה ובהירה, השומרת – למרות הכאב – על שליטה עצמית, ורומזת בכך כי האבל הזה עבר – ועודנו עובר – תהליכים מתמידים של עיבוד. בשיר זה כבר נמנע עמיחי משימוש במטפורות, ואף השימוש בכ"ף הדימוי ('כְּאֵב', 'כְּמוֹ בֶן') יוצר דימוי שקוף לחלוטין.

ד. העודפות הפיגורטיבית בסיפור 'מותו של דיקי'

כאשר יצא לאור קובץ הסיפורים 'ברוח הנוראה הזאת' פרסם קורצווייל מאמר מקיף ב'דבר' ובו מתח ביקורת חריפה על סיפוריו של עמיחי – הוא מצא בהם את כל החולשות שתלה בספרות של המשמרת הצעירה. אף על פי ששיבח שלושה מתוך 18 הסיפורים שבקובץ – 'מיתות אבי', 'מותו של דיקי' ובנימה מסויגת אף את 'ציאת מצרים' – הוא הסתייג מהעדר ממד אפי בסיפורים:

העדר הקאטיגוריה האובייקטיבית וחוסר העמדת הסובייקט המספר מול האובייקט המסופר הם מסימני ההיכר של השתלטות הסחב הלירי על הסיפורים, שברובם הגדול אין עמיחי מגיע להתגבשות הגרעין

59 שירי יהודה עמיחי, ה (לעיל הערה 7), עמ' 14.

האפי כלל. הילדות, הנעורים, פגישות עם נופי אירופה ואמריקה, אלה הם ה'נושאים'. בכוונה אני כותב נושאים במרכאות כפולות, משום שלמעשה מרכז אחד ויחיד לכל הסיפורים גם יחד: האני המספר.⁶⁰

קורצווייל תפס את הסיפורים כחסרי נושא וכאסוציאטיביים. לדבריו זיקתם למציאות רופפת והם נגררים לעיתים 'ללקט של "חכמות" בנאליות ביותר והתפלספויות הממלאות את החלל האפי הריק'.⁶¹ קורצווייל הוטרד לא רק מהיעדר הנושאים בסיפורי עמיחי אלא מתפיסת העולם שעולה מהם, שאותה תיאר כמעט בדחייה: 'האגוצנטריות הפאסיבית, שהיא נשית כמעט, היא כוח הדחיפה. התרשמויות לפעמים עדינות ויפות לפנינו, אבל הן מפוזרות בתוך בליל דיבורים טפלים, שהמכנה המשותף שלהם: אובדן, שקיעה'.⁶²

איני מבקש להתווכח עם קורצווייל ממרחק של יותר מחצי מאה על שיפוטי הערך שלו. נהפוך הוא, אף על פי שאיני מקבל את שיפוטי, אני מבקש לעשות שימוש בחלק מהבחנותיו ובעיקר בתיאור של 'האגוצנטריות הפאסיבית, שהיא נשית כמעט', המאפיינת לטענתו את סיפורי עמיחי. קורצווייל זיהה היטב את האובדן והשקיעה המאפיינים את הכתיבה של בני הדור בכלל ושל עמיחי בפרט, אבל הוא עמד על תכונה עקרונית וחשובה יותר של סיפורי עמיחי, הקשורה לעמדה הנפשית המגולמת בהם. מה שקורצווייל תפס כאגוצנטריות פסיונית, כמעט נשית, אינו אלא עמדה עקרונית של חוסר שליטה שעמיחי המחזו בסיפורים. בריאיון שהעניק לפני מותו לאבירמה גולן סיפר עמיחי על מלחמת השחרור: 'הייתה הפוגה. היו הפוגות, ואחרי זה, מהתאריך הזה והזה, שוב מתחילה המלחמה. משחו סיוטי [ההדגשה שלי]. כי אף אחד לא רוצה להיהרג'.⁶³ מה שבולט במשפט של עמיחי הוא היעדר סיבתיות, היוצר רצף רופף ולא מנומק: הפוגה, הפוגות, מלחמה, סיוט. את היסוד הסיוטי, העולה גם מהיעדר הסיבתיות, הבלטי עמיחי בפרוזה, לא בשירה. במרכז סיפוריו של עמיחי עומד הסובייקט הזוכר, אולם פעולת הזיכרון

60 ב' קורצווייל, 'סיפורי יהודה עמיחי', דבר, 21 באפריל 1961.

61 שם.

62 שם.

63 א' גולן, 'הראיון האחרון: יהודה עמיחי מדבר על הכל', https://www.youtube.com/watch?v=9BoF_nqh_WU

מתגלה כרבת סתירות, והמספר מציג סוגי זיכרון שונים, המתגושים ביניהם על הבכורה. בסיפור 'יציאת מצרים' מתאר המספר את המתח בין הזיכרון הפרטי לזיכרון הקולקטיבי:

את חג הפסח ואת ליל-הסדר אני זוכר בכמה דרכים. המחשבות רצות לאורך הפרוזודורים האפלים של הדם. היה צלצול בדלת. איש עני עמד ומכר שרוכי-נעליים, או אולי היה זה עינר שהציע מברשות ומטאטאים. זוהי דרך הזיכרונות. אני זוכר את פסח כפי שזוכר התנ"ך. לעיתים קרובות מדי מזכיר התנ"ך את יציאת מצרים, את היציאה מבית עבדים. לא נעים הוא לשמוע בלי הרף על הטובות שעשו לך. זוהי זכירה של אלוהים ושל עם. זכירה טורדנית, זכירה מחייבת, הדורשת ממך לשנות את חייך.⁶⁴

בלב הזיכרון קיים גרעין של אי ודאות ('איש עני עמד ומכר שרוכי-נעליים, או אולי היה זה עינר שהציע מברשות ומטאטאים'), ומלווה אותו המתח בין ציווי הזיכרון הקולקטיבי לזיכרונו הפרטי של המספר, הנודד אל הילדות ואל האב, שהיה סוכן נוסע במקצועו ונהג 'לשעשע את לקוחותיו בסיפוריו ובמשליו'.⁶⁵ תכונה זו אפיינה גם את התנהלותו גם בליל סדר, עת המשיל משלים לבני המשפחה ולאורחים. המספר מרחיב בתיאורי ההגדה המצוירת שקרא בילדותו, ומתאר מגוון אירועים משפחתיים בלילות סדר שונים, אולם בהמשך הסיפור הוא מתמקד ביציאת מצרים ממשית, שהתרחשה בשנת 1945, כאשר פעל כמשה והבריח בזהות בדויה קבוצה של 60 יהודים מצרים לארץ, שהייתה תחת שלטון המנדט הבריטי. הסיפור נע בין הזמנים השונים – הילדות המוקדמת, הפעולה במצרים, ההווה הסיפורי שממנו משקיף המספר על האירועים – וממחזי את הממד האסוציאטיבי של הזיכרון. למשל בפסקה המצוטטת לעיל נקשר אולי הצלצול בדלת למקצועו של האב כסוכן נוסע שהתדפק על דלתות, ומצרים הבדיונית של ההגדה מתמוזגת עם מצרים ה"ריאלית" של שנת 1945, שבה מבוימת יציאת מצרים חדשה, הכרוכה בהתחפשות ובהזות שאולה. בדיונו בפרויד הדגיש מישל דה סרטו כי הזיכרון הוא זירה שמתגושים

64 י' עמיחי, ברוח הנוראה הזאת, ירושלים ותל אביב תשמ"ה, עמ' 247 (הספר נדפס לראשונה בשנת 1961).

65 שם.

בה שני כוחות: השכחה, שלעולם אינה פעולה סבילה אלא פעולה כנגד העבר, והזיכרון, שהוא עקבה המאפשרת למה שנשכח לחזור, גם אם באופן מוסווה.⁶⁶ דומה שהסיפור 'מותו של דיקי' ממחזיז את ההתגוששות בין זיכרון לשכחה, בין חשיפה להסוואה, ואלה קשורים בהכרח לתפיסת הזמן המשובשת שהסיפור נותן לה ביטוי. שיבוש הזמנים הוא אחד הגורמים המקנים לסיפור ממד מסויט, שכן החוקיות של התנועה הנרטיבית היא כשל חלום. פרויד כבר הראה כי לחלום, שלעולם מבטא תכנים לא מודעים, מבנה סבוך ביותר: 'כל מהלך מחשבה מלווה כמעט תמיד בקו מקביל לו הסותר אותו, הקשור אליו על ידי אסוציאציות נוגדות'.⁶⁷ מבנה סבוך זה נובע הן משיבוש הזמנים בחלום, שאירועים מרוחקים בזמן יכולים להופיע בו כסמוכים זה לזה, והן משום שמלאכת החלום מוחצת את מחשבות החלום. כתוצאה מכך המסה של מחשבות החלום מתפוררת, וחלקיה 'מסובבים, מפוררים, מצופפים, בדומה למערבולת של גושי קרח'.⁶⁸ מערבולת זו נוצרת גם משום שהחלום משמית את הקשרים ההגיוניים בין מחשבות החלום, ואין לו אמצעים להמחשתם. מילים כמו 'אם', 'מפני ש...', 'כשם ש...', 'הגם ש...', 'או-או', שבלעדיהן לא ניתן להבין משפט, אינן קיימות בחלום. לכן קבע פרויד כי 'על פירוש החלום מוטל התפקיד לכונן מחדש את הקשרים שנהרסו על ידי מלאכת החלום'.⁶⁹

תיאור זה רלוונטי ל'מותו של דיקי', המשבש את הליניאריות, את הרצף הסיבתי ולעיתים אף את הקשר הלוגי בין משפט למשפט. ללשון הפיגורטיבית תפקיד מרכזי ביותר בערבוב הזמנים ובתנועה האסוציאטיביות המאפיינים הן את 'מותו של דיקי' והן את סיפורי הקובץ האחרים. הפיגורות כמו מקבלות עצמאות, 'מתנפחות', ומערערות בכך על ההיגיון הרפרנציאלי של הלשון. לדוגמה כבר בפסקה הפותחת של הסיפור הראשון, 'פגישת הכיתה', המספר מדגיש את קיומם של סוגי זמן שונים ומפנה תשומת לב לתפיסת זמן סובייקטיביות המשבשת במכוון את הזמן הליניארי, המשותף לכאורה לכול: 'רק למחשבתי היה זמן איטי ופרטי כמו לזוג אוהבים ההולכים בתוך העיסוק

66 בעיני דה סרטו זהו הגילוי הגדול של פרויד. ראו: M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. B. Massumi, Minneapolis, MN 1986

67 ז' פרויד, פירוש החלום, תרגמה ר' גינזבורג, תל אביב תשס"ח, עמ' 312.

68 שם.

69 שם.

הרועש של העולם. אוהבים משמשים זה לזה מגן, קיר, בידוד ועוגן וחומר מאיט. בכימיה משתמשים בחומר מזרז שקוראים לו קטליזטור. אוהבים מאיטים את תהליך העולם ודוחים את בוא הקץ.⁷⁰ המספר מדגיש את איטיות מחשבתו, המעניקה לו מרחב פנימי נבדל מהזמן הקולקטיבי המקיף אותו. זהו זמן המחשבות הפנימיות, הרודפות זו את זו על פי היגיון אסוציאטיווי, המעוגן בחשיבה מטפורית אינטנסיווית. המספר מתאר את עצמו כמי שלמחשבותיו זמן איטי ופרטי כמו לזוג אוהבים. הדימוי הולך ומתרחב, מקבל ממשות, עד כי כבר קל לשכוח שמדובר בדימוי, ושלמעשה המספר צועד לבד ולא עם אהובה. לכאורה הפיתוח הפיגורטיבי של זוג האוהבים מזכיר את האוטונומיות של הדימוי ההומרי, המאפשר הפלגה תיאורית ולעיתים סיפור עלילה פנימי של ממש.⁷¹ אך בעוד שהדימוי ההומרי שב תמיד לנושאו, עמיחי העניק לעיתים ללשון הפיגורטיבית קדימות ואוטונומיות, המשבשות את היחסים בין העולם לבין ייצוגו הלשוני.⁷²

המוות, כמו האהבה, יוצר מעין שיבוש בממד הזמן, שיבוש הקשור בטבורו לפיגורטיביות המועצמת של הטקסט. שיבוש זה מומחז בסיפור 'מיתות אבי', שבו האב מת וקם לתחייה, מת פעמים רבות נוספות, ואף מת באופן רציף והמשכי: 'אבי מת פעמים רבות ועדיין הוא מת מדי פעם. לפעמים אני נוכח ולפעמים הוא מת לבדו';⁷³ 'במשך ארבע שנים מת אבי במלחמה';⁷⁴ 'הוא מת כשבאו לאוסרו', 'הוא מת כשהעמידו זקיפים לפני חנותו, שלא יקנו בה משום

70 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 7.

71 כך למשל דימה הומוס את צבא האכאים באיליאדה: 'כאש מכלה שמתלקחת במרחבי יער / על רכסי הר, וממרחק רואים את הנגה, / כך כאשר צעדו, הארד מרהיב העינים הקרין זוהרו שנישא באויר ועלה לרקיע. / וכמו צפורים כנופות, להקות במספר רב, / אנוי בר, עגורים, ברבורים ארוכי צוואר, / מעל אחו באסיה סמוך לשטף קאיסטרוס, / עפים לכאן ולכאן, מניעים בגאון את כנפיהם, / ואז נוחתים בצריחות ומהדהד קול האחו, / כך מספינות וצריפים בהמון, שבט־שבת / נהרו אל מישור סקרמנדוס, והארץ מתחת / לרגליהם ולרגלי הסוסים הרטיטה ברעם' (הומוס, איליאדה, תרגם א' שבתאי, תל אביב תשע"ו, עמ' 80–81).

72 'סגלוביץ הציעה ניתוח מבריק של ריבוי המטפורות בסיפור זה במאמר שטרם פורסם: "All I Do Is Distract the Minds of People": Yehuda Amichai and Tumor-Metaphors'

73 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 133.

74 שם, עמ' 134.

שחנות יהודית היא', 'הוא מת כשעזבנו את גרמניה כדי לעלות', ו'הוא מת הרבה פעמים, כי היה עשוי מחומרים שונים, לפעמים כמו ברזל, לפעמים כלחם לבן, לפעמים עץ עתיק'.⁷⁵ מות האב מטשטש את היחסים בין הליטרלי למטפורי. עמיחי המחיה ביטויים שחוקים ומטפורות מתות על מנת לתאר את מות האב לא כאירוע אחד אלא כשרשרת אירועים, חלקם חטופים וחלקם מתמשכים, המציגים את המוות כאירוע הממשיך להתרחש גם לאחר מותו של אדם. ואכן לאחר מותו של האב כתוצאה מהתקף לב חולם הבן כי הוא נושא את אביו על כתפיו בויא אפייה העתיקה ברומא. כאשר נשמט ראשו של האב, חושש המספר כי אביו עומד למות. הוא מניח אותו לצד הדרך ורץ להזעיק מונית, וכאשר הוא סב לאחור הוא רואה את אביו מביט בו, ספק חי ספק מת; כאשר הוא מסב את פניו לכיוון השני הוא שוב רואה את אביו, רחוק מאוד, מעבר לשער סאן סבאסיטיאן. הרגע הסיוטי בסיום הסיפור ממחיש כי האב המת נוכח בכל רגע, וכי אי אפשר להסב ממנו את המבט.

גם ב'מותו של דיקי' עוסק המספר בהתמשכות ממד הזמן של המוות, מוות הרודף את המספר לאורך שנים. כאשר משחזרים את עלילת הסיפור מתקבל רצף אירועים פשוט למדי: המספר, המשרת בגדוד אחר, עובר לגדוד של דיקי; הוא מתקרב לדיקי, שלו 'עיניים בטוחות ומלאות אבהות טובה'; דיקי משתף את המספר בחייו, ומספר לו על בתו העומדת להיוולד; יומיים לפני סיום ההפוגה עולה דיקי לצפון, לראות את בתו שנולדה בגבעת ברנר; עם חזרתו לגדוד הוא יוצא עם כמה חיילים, נקלע למארב ונהרג בקרב; גופתו וגופות חייליו נקברות בקבר אחים; המלחמה מסתיימת בניצחון; עם החזרה מהנגב צפונה המספר מבקר את אשתו של דיקי על מנת להביע את השתתפותו בצערה, אך בסופו של דבר היא זו המנחמת אותו. ואולם סיכום העלילה חוטא למורכבות הסיפור, שכן העלילה משוקעת ברצף דמוי חלום, עמוס מאוד מבחינה פיגורטיבית, המייצר עימות או מיזוג בין זמנים.

בסיפוריו עשה עמיחי תמיזציה מתמדת של תפיסותיו הפואטיות, וכך העמיד בסיפור אחד מעין מדרש המאיר סיפור אחר. בסיפור 'תענוגות קיץ קטנים' אומר המספר, היושב על שפת בריכה בירושלים: 'שני השעונים על הקיר מראים זמנים שונים. האחד מפגר והוא של בית המלון, והשני ממחר

75 שם, עמ' 136.

הוא של חברת "אל על", ושתי כנפיים נתונות עליו, ורק אני שומר בי את הזמן האמיתי בין שני השעונים, הזמן האמיתי של דמי ועורקי ושערוטי ומחשבותי.⁷⁶ הנאמנות לזמן הפנימי, השונה מהשעונים החיצוניים – שהם כשלעצמם אינם זהים זה לזה – הוא אחד הגורמים לדרך המסירה של 'מותו של דיקי', המערבב את הזמנים במכוון. עבר, הווה ועתיד מופיעים יחדיו, מוסרים את הזמן הפנימי של המספר.

רצתי יד ביד עם הנערה מעל להפירות ובתוך התעלות. בימים יבואו ישימו בהן צינורות. עכשיו אנחנו רצנו שם. הים היה רחוק ומצוי רק בחלומות הנגב. רצנו אל המקום שבו ניגנו. לא היה לנו קל להתקדם כך. הנה הקפיצות, הנה השוחה, הנקע ברגל, והלילה שיבוא עוד יקשה עלינו. דיקי, לעומתנו, הלך בטוח ובשקט, כמו אניה שלה מיתקן ראדאר. הלך בין שורות האויבים, לראות את בתו שנולדה לו. מדוע רצנו, הנערה ואני, באותו יום הפוגה בנגב המנותק? רצינו להגיע אל הבית החרב למחצה, שמשם נשמעה נגינת רביעייתו של שוברט 'המוות והעלמה', גם הם שניים, כמונו, בעולם. היינו דם צעיר וכל הארץ היתה זקנה ועורקיה סתומים ומלאי ססתומים. האנחות יצאו אל הים ואל הרקיע והרוחות נשבו והדרכים היו מנותקות וסלעים חסמו את השבילים. שוברט ישב כפוף עם מנגניו בתוך תיבת העץ של הראדיו, בחורבת הבית אשר ליד התעלות. אלמלא צעירים כמונו המתרוצצים ממקום למקום בארץ הזקנה, בדומה לדם בעורקים, היתה הארץ חדלה להיות.⁷⁷

האם הנערה אכן ליוותה את המספר ביום הפוגה בחזית? האם הבית החרב למחצה קיים באזור הקרבות? האם המספר ונערותו אכן שמעו את 'המוות והנערה' מאת שוברט במרחב הקרבות שבנגב? המציאות המתוארת דמוית חלום, אך החלום עצמו מוסט באמצעות מטפורה אל המרחב, המוצג כחולם ('הים היה רחוק ומצוי רק בחלומות הנגב'). ההיסט של החלום מן החולם אל המרחב מלווה בהיסטים נוספים, שההיגיון שלהם מילולי או תמונתי. כך למשל המספר אומר: 'החולות הנוודים של אשדוד נודדים ומגיעים אל שנתי ושנתי

76 שם, עמ' 243.

77 שם, עמ' 256.

כבדה בלילות רבים',⁷⁸ ובכך יוצר קשר בין שתי מטפורות מתות (חולות נודדים, שנתי נודדת), והן עוברות החייאה באמצעות חיבורן, היוצר ויזואליזציה של נדידת החולות אל שנתו של המספר, שאיננו מוצא מנות. דווקא לאחר המוות, המגולם בחולות אשדוד – החולות שבהם מת דיקי – עוברת המטפורה המתה, חולות נודדים, החייאה באמצעות נדידתה מהעולם הריאלי (אשדוד) אל העולם הנפשי של החלום. לכל אורך הסיפור נוצרים אפוא קשרים פיגורטיביים בין פרטים סמוכים. למשל בפסקה הנזכרת לעיל, נוצרת אנלוגיה בין התעלות באדמה לבין עורקי הגוף ('כל הארץ זקנה ועורקיה סתומים'), ובין המוות כפיגורה ("המוות והנערה") לבין המוות כממשות.

אווירת הסייט מוטענת באמצעות שיבוש והתכה של זמנים: הסיפור מסופר בדיעבד, מתוך ידיעת העתיד להתרחש, וכך כל רגע ורגע בהווה הסיפורי כבר צבוע בהתרחשות העתידית, האסונית, שעוד תגיע: 'הלילה שיבוא עוד יקשה עלינו'. עמיחי אמר, בראיון שעסק בין השאר בחברת ילדותו רות: 'אצלי אין מוקדם ומאוחר. הזמן הוא חלל שאני נע בו קדימה ואחורה בקלות',⁷⁹ ואכן תפיסת זמן זו מומחזת בסיפורים. נוסף על כך, אל תוך התיאורים הריאליסטיים חודרים רגעים פנטסטיים במובהק. למשל הגיבור ונערותו מנסים להגיע אל בית חרב שמתוכו נשמעת מנגינת 'המוות והעלמה', שם המעוות את סדר המילים בשם יצירתו של שוברט – 'העלמה והמוות'. מדוע הפך עמיחי את סדר המילים של שם היצירה? האם רמזו פה לעמודי הסיום של 'אצל' לאורי ניסן גנסין, שבהם מתוארת הגעתו של אפרים בלילה לבית נעול שמתוכו נשמע 'מרש המוות' של שופן? כשם שאצל גנסין המוות שוכן בפנים ובחוץ, כך ב'מותו של דיקי' המוות הוא נוכחות ממשית המאיימת לא רק על הצעירים אלא על הארץ עצמה.

דיקי הלך לבדו. בלילה עלה לבדו מן הנגב, בין גבעות האויב. כולנו, האויבים ואנחנו, היינו ילדים נוראים שהרגו זה את זה מתוך ילדותיות. דיקי היה היחיד שהיה מבוגר בינינו והלך, יומיים לפני מותו, לראות את שנולד לו. קם ואמר: הלילה אני עולה לגבעת-ברנר. המטוסים שהיו מלאכים, הירבו לבוא באותו יום אחרון של הפוגה והביאו הרבה דברים.

78 שם, עמ' 256–257.

79 ד' קרפל, 'מחכה לנובל', העיר 3 בנובמבר 1989.

המלאכים שהיו המטוסים היו לבנים ונחתו ליד הלב, ליד החורשה, בואדי, בין סוף וגעגועים, לא הרחק מן הנערים ומן הנערות.⁸⁰

הדחיסות הפיגורטיבית של סיפורי עמיחי מופיעה פה במלוא עוזה. הפיגורטיביות נוכחת גם בביטויים חלשים מבחינה מטפורית, למשל במשפט 'היינו ילדים נוראים שהרגו זה את זה מתוך ילדותיות' או בביטוי 'לראות את שנולד לו', שמשחק עם הניב לראות את הנולד, שמשמעו ראיית העתיד. האם המספר רומז כי דיקי ראה את הנולד, כלומר את מותו, ולכן מיהר אל בתו? או שמא האמירה הזו ספוגה באירוניה מרה, שלפיה דיקי הצליח לראות את שנולד לו, את התינוקת, אך לא ראה את הנולד? החזרה על הפיגורה של המטוסים-המלאכים ממחישה כיצד הפיגורות בפרוזה של עמיחי עוברות תהליך של שגשוג יתר: המשמעות של המילה מלאך כפולה – יצור אלוהי ושליח. כאשר המספר אומר 'המטוסים שהיו מלאכים [...] הביאו הרבה דברים', דומה שהוא מייחס למטוסים תכונות של שליחים המביאים אספקה לחיילים. אולם כדרכו של עמיחי, הפיגורה מקבלת חיים משלה ומתהפכת עד כי הישות הלא ריאליסטית של המלאכים הופכת לריאלית בדמות מטוס לבן, הנחת ליד הלב. הריבוי המטפורי הזה, בפסקה קצרה זו, ממחיש כיצד פועלת הפרוזה של עמיחי: מטפורה מובילה למטפורה, והריבוי הופך לשפע, שמטרתו לתאר את זוועת המלחמה ואת אסון מותו של דיקי. אך האם שפע זה אינו גם עדות לקוצר ידה של הלשון לתאר את הזוועה? והאין בשגשוג הפיגורטיבי הזה המחשה ליתר הטראומטי של חוויית המלחמה?

דומה שבשירת עמיחי המטפורה מסמנת מיומנות (mastery) ושליטה: שליטה וירטואוזית במלאכת השיר, אולם כאמור גם שליטה עצמית של הדובר, שהשנינה והמשחקיות הפיגורטיבית מסמנות את יכולתו לשמור על מרחק, לשרוד בעולם. לכך כנראה כיוונה קרונפלד כאשר טענה כי המטפורה מגלמת פואטיקה של הישרדות.⁸¹ ההבחנה של קרונפלד באשר למרכזיות המטפורה בעולמו של עמיחי מקבלת לכאורה חיזוק בסיפורים, אך הגודש הפיגורטיבי בסיפורים יוצר תחושת הצפה. אם בשירה עמיחי שולט במטפורה,

80 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 257.

81 קרונפלד (לעיל הערה 27), עמ' 233.

בפרוזה נראה שהוא נשלט על ידה – וזו העמדה הפסיבית, נשית, שקוממה את קורצווייל למקרא קובץ הסיפורים. בהקשר זה אפשר אולי להסביר את הפסימיות העמוקה של הסיפורים:

באתי לגיבעה ונכנסתי למזכירות. הביאו אותי למרפאה. השארתי את התרמיל בריח המרפאה והלכתי אל אשתו של דיקי, ליד הפרחים ובתוך הצריף. לא הוצאתי מלה והחלה היא לנחם אותי ולהסיח את דעתי: בית החרושת גדל, כלומר האם סבל הרבה בטרם מת? אני מאמינה בחינוך, ופירושו, רסיס קרע את חזהו. התכניות הן שהמשק יתפשט לצד הואדי, משמע, מה חשב ברגע האחרון? עכשיו נתוסף אחד הממשיך ללכת ולצעוק בעולם. כל ספרי ההיסטוריה העבים לא יסתמו את פיו ואת פצעו. לפי שעוני, הוא צריך להיכנס הלילה. יש לו חוקים כמו לכוכבים.⁸²

המספר בא לגבעת ברנר, שבאמצעות תיאורה כגבעה נדמית כמקום מקראי.⁸³ הדיאלוג שובר הלב בין המספר לאשתו של דיקי מבוסס כולו על הלא-נאמר. קרונפלד הראתה עד כמה מטפורת התורגמן מרכזית בשירת עמיחי, אך גם קטע זה מבוסס כולו על תרגום של הלא-נאמר. חלקו של המספר בדיאלוג לא נמסר. מה שנמסר הוא דבריה של אשתו של דיקי וה'תרגום' הלא מילולי שמעניק להם המספר. כך למשל מילותיה 'אני מאמינה בחינוך' 'מתורגמות' על ידו למילים 'רסיס קרע את חזהו'. במובן מסוים האמירה הליטראלית של אשתו של דיקי מובנת על ידי המספר כמטפורה. אך בהיעדר זוגיות רומנטית כבר אין 'שנינו וכל אחד לחוד' אלא 'שנינו לבד וכל אחד לחוד'. ובהיעדר המכנה המשותף מתגלה השפה כעמוסה בחסר.

השיר המוקדם 'גשם על פני רעי' שלל את הפיגורה של המת-החי, אך הסיפור שב לאחוזו בה – תוך רמיזה לשירו של אלתרמן 'האם השלישית': 'כשנפצע דיקי בלילה שאחרי-כן, המשיך ללכת והפצע בחזהו. ולמעשה לא הפסיק ללכת ועתה נוסף אדם בעולם שהולך וצועק'.⁸⁴ בתיאור זה מהדהדים דבריה של קרות, שהגדירה את הטראומה, בעקבות פרויד, 'כקול אנושי הזועק

82 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 261.

83 ראו: שופטים כ.

84 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 257.

מן הפצע'.⁸⁵ הממד הטראומטי של מותו של דיקי נחשף בהתמשכותו האינ־סופית:

יומיים לפני סיום ההפוגה יצא דיקי לצפון. הלך לראות מה שייוותר אחר מותו. כבר לא היה שייך לארץ־החיים והסתכל מעבר לחומה. בודאי הושיט אצבע ונגע בלחי התינוקת. ולא היה מוות ולא היתה עלמה, אלא התינוקת הקטנה. למחרת בלילה חזר ומיד החל לתכנן את הפעולה. הפלוגה נחלקה לשניים. חלקם יצאו למקום אחד וחלקם, ובראשם דיקי, למקום אחר. החלק שיצאו עם דיקי הלכו למות על כל גבעה רמה ותחת כל עץ רענן. כשהלך אל התינוקת לא טעה. עכשיו רץ בין הגבעות ונכנס למלכודת ויצא משם ועדיין הוא יוצא לילה לילה. אבל הוא מת. עכשיו, כשיש פעולה, מצרפים צלמים בשביל העיתונים. מה צילם דיקי בעיניו האמיצות ומי פיתח את מה שראה?⁸⁶

עמיחי רמו לנבואת החורבן בספר יחזקאל באמצעות הביטוי 'על כל גבעה רמה ותחת כל עץ רענן', שהוא וריאציה על הפסוק 'וידעתם כי אני ה' בהיות חלליהם בתוך גלוליהם סביבות מזבחותיהם אל כל גבעה רמה בכל ראשי ההרים ותחת כל עץ רענן ותחת כל אלה עבֶתה מקום אשר נתנו שם ריח ניחח לכל גלוליהם' (יחזקאל ו 13). אך בעוד שהנביא מזהיר מפני מוות עתידי, דיקי וחבריו כבר מתו 'על כל גבעה רמה ותחת כל עץ רענן'. כך מתגלה המוות כנצח: 'עדיין הוא יוצא לילה לילה', אומר עמיחי על דיקי, ובכך ממחיש את ההמשכיות של המוות, המתרחש עבור המספר הלא־מנוחם מדי יום, ללא הרף. דומה שבאמצעות השרשרת הפיגורטיבית מבקש עמיחי לתת ביטוי ליסוד הבלתי מסתיים של המוות. בלשונו של מוריס בלאנשו, זוהי 'כתיבת האסון',⁸⁷ ועמיחי מנסה לשחזר בדמיונו את התמונות האחרונות שראה דיקי, ובכך מקבל עליו לפתח את סרט הצילום שצורבות בו התמונות שחברו ראה.

85 קרות (לעיל הערה 50), עמ' 136

86 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 260.

87 Maurice Blanchot, *The Writing of Disaster*, trans. Ann Smock, Lincoln: The University of Nebraska Press, 1995

ה. החזרה לשירה

מדוע הפרווה שונה מן השירה? בסיפור 'ערב קריאת שירה' בקובץ 'ברוח הנוראה הזאת' המספר הולך לערב ספרותי בניו יורק כדי לשמוע את ו"ה אודן קורא משיריו. הסיפור מבוסס על אירוע ביוגרפי שהתרחש בשנת 1955, כשעמיחי שהה בניו יורק. האירוע גורם למספר אכזבה עמוקה: 'שמיעת שיריו עשתה אותי עצוב. יפות היו השורות שבהם. ומקוריים הרעיונות. אך שאלתי את עצמי, מה עשה אודן מעצמו. ולכן לא צחקתי, כי לעתים תכופות היו האנשים שבאלם פורצים בצחוק קצר ועצבני'.⁸⁸ לאחר ההפסקה נדמה היה כי אודן חוזר לעצמו. הוא קרא שני שירי זיכרון קצרים, ואלה ריגשו את המספר: 'כששמעתי את אלה, אמרתי לרודי, הנה אודן שלנו'.⁸⁹ אולם עד מהרה הקסם פג והמספר אומר: 'הרבה שירים כתב אודן. אך נראה, כי עוד אינו יודע מה ייעודו'.⁹⁰ למרות האכזבה המספר מנסה להסביר לעצמו את תגובתו על אודן ועל שיריו:

[אודן] דיבר במהירות ובשקט ולא הסתכל בקהל בקוראו, והיה קורא כמו בעל-כורחו. עברו הרבה שעות עד שהדברים נתחלחלו לתוכי. היתה זאת העלאת הרהורים כדרך שאדם מעלה עשן מתוך מקטרתו אגב חשיבה. ילדים שוכבים באחו על גבם ורואים מיני צורות בעננים. אף אני החילותי לראות בהרהוריו המתאבכים, צורות שונות של שירה. רוצה אודן להרגיע אותנו בשיריו. כך עשה בשירים משנות השלושים. שירה טובה צריכה להרגיע. כמו שיר ערש, להרדים, לישן, לנחם, לחזור הרבה פעמים על שורות שלוות, לעשות סיומים שקטים. להיות בית חם, מעון, מיקלט, עמדה מוגנת, מיכלא צאן, סינור-אם, ידי-אב.⁹¹

התפיסה המטא-שירית הזו, העולה מתוך הרהור על אודן, מעידה על רצונו של עמיחי שהשירה תנחם, תרגיע, תפייס, ותהיה 'סינור-אם, ידי-אב' לקוראים-ילדים. לעמיחי לא הייתה תפיסה כזו של הפרווה, ולכן סיפוריו חשופים ופגיעים

88 עמיחי (לעיל הערה 64), עמ' 218.

89 שם, עמ' 221.

90 שם, עמ' 222.

91 שם, עמ' 217.

מהשירים, והסובייקט נראה בהם פרום, חסר אונים מול כוחות היסטוריים המאיימים לכלותו, כפי שכתב בסיפור 'הקרב בגבעה': 'עברתי ליד קיר קשה. רצייתי להילחץ אל הקיר הנורא של ההיסטוריה, כמו אמו של רש"י. רצייתי שיהיה לי כוח מוגן בתוך ההיסטוריה הקשה. רצייתי שיקרה לי נס ולא אהיה נמחץ ומוטל קרוע על הגבעה'.⁹²

בשיר 'מאז', שנכלל בספר 'שלווה גדולה: שאלות ותשובות', לא נזכר כאמור שמו של דיקי, אך השיר רווי בנוכחותו. אפשר שעמיחי פיתח כאן את התיאור שלו עצמו כמת-חי, שהופיע לראשונה בשיר הגנוז שנכתב בשנת 1948.⁹³ בשיר הגנוז הציג עמיחי את עצמו כמי שמתרוצצים בו שניים, 'האָקד חי, הַשְּׁנַי מֵת', ואילו בשיר 'מאז' הוא כבר הציג את עצמו בתור מי שנפל בחולות אשדוד, כלומר ככפילו של דיקי:

נִפְלְתִי בְּקָרֵב בְּאֶשְׁדוֹד
בְּמִלְחַמַת הַשְּׁחֵרוֹר
אֲמִי אֲמָרָה אֹז, הוּא בֶן עֲשָׂרִים וְאַרְבַּע,
וְעֵכָשׁוּ הִיא אוֹמֶרֶת, הוּא בֶן חֲמִשִּׁים וְאַרְבַּע,
וּמְדַלֶּקֶה גַר וְזָרוֹן
כְּמוֹ גֵרוֹת שֶׁל יוֹם הַקֶּלֶת
גֵרוֹת עַל עוֹגָה לְנִשְׁיפָה וְכַבּוּי.
וּמֵאֵז אָבִי מֵת מֵרֵב כְּאֵב וְצֶעַר
וּמֵאֵז אֲחֵיֹתִי הִתְחַתְּנוּ
וְקִרְאוּ לִילְדִים בְּשֵׁמִי,
וּמֵאֵז בֵּיתִי הוּא קִבְרִי, וְקִבְרִי – בֵּיתִי.
כִּי נִפְלְתִי בְּחוֹלוֹת הַחֹרִים
שֶׁל אֶשְׁדוֹד.

וּמֵאֵז כָּל הַבְּרוּשִׁים וְכָל עֲצֵי הַפְּרָדְסִים

92 שם, עמ' 121. עמיחי התייחס בדבריו לאגדה העממית על אימו של רש"י, שלפיה נלחצה אל הקיר בסמטה צרה מאימת פרש נוצרי שדהר לעברה. באופן פלאי נוצרה גומחה בקיר וכך ניצלה. על אגדה זו כתב שאול טשרניחובסקי את השיר 'קיר הפלא אשר בוורמיוה'.

93 ראו לעיל ליד הערה 36.

בֵּין נִגְבָה וּבֵין יַד מְרֹדְכִי
 הוֹלְכִים בְּמִצְעַד אֲבֵל אֲטִי,
 וּמֵאֵז כָּל יְלָדֵי וְכָל אֲבוֹתַי
 הֵם יְתוּמִים וְשֹׁכְוֵלִים
 וּמֵאֵז כָּל יְלָדֵי וְכָל אֲבוֹתַי
 הוֹלְכִים יַחְדָּו שְׁלוּבֵי יָדִים
 בַּהֲפָגְנָה נֶגֶד הַמּוֹת.
 כִּי נִפְלֵתִי בְּמִלְחָמָה
 בַּחֲלוֹת הַרְכִּים שֶׁל אֲשֶׁדוּד.

נִשְׁאַתִּי אֶת חֲבָרִי עַל גְּבִי.
 וּמֵאֵז אֲנִי חָשׂ אֶת גּוֹפּוֹ הַמֵּת תָּמִיד,
 כְּמוֹ רִקִּיעַ כְּבֹד עָלַי,
 וּמֵאֵז הוּא חָשׂ אֶת גְּבִי הַמְּקַמֵּר תַּחְתָּיו,
 כְּמוֹ קִטֵּעַ מְקַמֵּר שֶׁל כְּדוּר הָאֲדָמָה
 כִּי נִפְלֵתִי בַחֲלוֹת הַנּוֹרְאִים שֶׁל אֲשֶׁדוּד, וְלֹא רַק הוּא.

וּמֵאֵז אֲנִי מִפְצָה אֶת עֲצָמַי עַל מוֹתִי
 בְּאֶהָבוֹת וּבְמִשְׁתָּה אֶפֶל,
 וּמֵאֵז אֲנִי זְכוּרֹנִי לְבִרְכָה,
 וּמֵאֵז אֲנִי לֹא רוֹצֶה שְׂאֲדֹנִי יִקָּם אֶת דְּמִי.
 מֵאֵז אֲנִי לֹא רוֹצֶה שְׂאֲמִי תִבְכֶּה עָלַי
 בְּפָנֶיהָ הַיְפִים וְהַמְדִיקִים
 וּמֵאֵז אֲנִי נִלְחָם נֶגֶד הַכָּאֵב,
 וּמֵאֵז אֲנִי צוֹעֵד נֶגֶד זְכוּרֹנוֹתִי
 כְּאֲדָם נֶגֶד הָרוּחַ,
 וּמֵאֵז אֲנִי מִבְּכָה אֶת זְכוּרֹנוֹתִי
 כְּאֲדָם אֶת מֵתוֹ,
 וּמֵאֵז אֲנִי מִכְּבָה אֶת זְכוּרֹנוֹתִי
 כְּאֲדָם אֶת הָאֵשׁ,
 וּמֵאֵז אֲנִי שֹׁקֵט.

כִּי נִפְלְתִי בְּאֲשְׁדוּד

בְּמִלְחַמַת הַשְּׁחֵרוּר.⁹⁴

כיצד התרחשה ההמרה הפיגורטיבית בין דיקי, שנפל בחולות אשדוד, לבין דמות הדובר, שנותר בחיים? מדוע עמיחי, המוכר כמי שלכאורה שלל את הפיגורה של המת-החי, הציג את עצמו בשיר המאוחר כמי שמת במלחמת השחרור? כיצד שבה פיגורה זו, שדומה היה שמוצתה זה כבר, מן המתים? בסיפור 'מותו של דיקי' הופיעה פיגורה זו בהקשר של צעקה: 'כשנפצע דיקי בלילה שאחרי-כן, המשיך ללכת והפצע בחוהו. ולמעשה לא הפסיק ללכת ועתה נוסף אדם בעולם שהולך וצועק'. בשיר זה הפיגורה כרוכה בשקט, המבטא הן היעדר ויטאליות והן השלמה עם המוות. במלחמה 'נִגְד הַכָּאֵב' מגויסים האיפוק והשקט כאמצעים רטוריים ונפשיים לקידומה של עבודת האבל התקנית, המתאפיינת בקבלת האובדן ובהשלמה עימו. גם בשירתו המאוחרת, שבה חזר שוב ושוב לנושא הזיכרון, הדגיש עמיחי את הממד המרפא של הזמן, שאינו משכיח את הטראומה אך מאפשר להכילה. בספרו האחרון, 'פתוח סגור פתוח', כתב:

אֲנִי מְכַרְח תְּמִיד לְחֹזֵר לְחֹלּוֹת אֲשְׁדוּד
שְׂבָהֶם הָיָה לִי קֶצֶת אֲמִץ בְּקֶרֶב הַהוּא, בְּמִלְחָמָה הֵיִא,
גְבוּר רַךְ בְּחֹל הַרֶךְ. אֵת כָּל מַעַט גְּבוּרָתִי בְּזַבְנֹתֵי אֹז,
לְכֵן אֲנִי תְּמִיד חוֹזֵר לְחֹלּוֹת אֲשְׁדוּד, עֲכָשׁוּ שָׁם
חֹלּוֹת גּוֹפְשִׁים וּמְתַרְחֲצִים בֵּיָם וּלְדֵיִם מְשַׁחֲקִים
וּדְגָלִים וּמְצִיל. וְאִז לֹא הָיוּ דְגָלִים וְלֹא הָיָה מְצִיל.⁹⁵

המילה 'מְכַרְח' בשורה הראשונה מעידה על כפיית החזרה. כ-50 שנה לאחר הקרבות בנגב מוכרח עמיחי לחזור לחולות אשדוד, השבים ומופיעים לכל אורך כתיבתו. גם כאן דיקי אינו מוזכר בשמו, אך המילים 'בְּקֶרֶב הַהוּא, בְּמִלְחָמָה הֵיִא' רומזות לקרב שבו מת דיקי. הנימוק שהדובר נותן לפעולת החזרה אינו מסביר דבר, והחזרה חושפת את אי האפשרות לחזור, שכן כעת

94 שירי יהודה עמיחי, ג (לעיל הערה 6), עמ' 269–270.

95 שירי יהודה עמיחי, ה (לעיל הערה 7), עמ' 245.

חולות אשדוד הם חוף רחצה שמשחקים בו ילדים, ושיש בו דגלים ומציל. אף על פי שהמשפט האחרון, 'וְאֵז לֹא הָיוּ דְגָלִים וְלֹא הָיָה מְצִיל', ממחיש את הממד הטרגי של העבר, השיר הבא ברצף, המזכיר אף הוא את חולות אשדוד, מוהל את זוועת המלחמה ומערב אותה בחוויות אחרות, חיוביות יותר: 'שֶׁלֶשׁ פְּעָמִים בָּאוּ לִי עֲוִיתוֹת נוֹרְאוֹת בְּשׁוֹק רַגְלִי, / בְּנִסְיָה בְּחֹלוֹת אֲשֶׁדוֹד, בֵּין פְּגָזִים מְתַפּוֹצְצִים, / בָּיִם קִיסְרִיָּה, כְּשִׁשְׁחִיתִי הֶרְחַק מִן הַחוֹף / וּבְמַטָּה עִם אִשָּׁה בְּאֶהְבֵּת לֵיל קִיץ'.⁹⁶ בשלוש פעמים אלה חשב הדובר כי מותו קרוב: 'אֲבָל הַמְשַׁכְּתִי לְהִלָּחֵם וְהַמְשַׁכְּתִי לְאֶהֱב / וְהַמְשַׁכְּתִי לְשַׁחֹת בְּחַיִּי. בְּחַיִּי'.⁹⁷ דומה שכאן מגיע לשיא תהליך ההשלמה עם העבר הטראומטי, שהדובר הצליח להתגבר עליו ולהמשיך 'לשחות'. למילים 'בְּחַיִּי. בְּחַיִּי' משמעות כפולה: המילה הראשונה מכוונת לחייו של הדובר, והמילה השנייה היא מילת השבעה ושכנוע. בין שהניסיון הוא לשכנע את נמעני השיר, ובין שמדובר בניסיון לשכנוע עצמי, הנקודה בין שתי המילים הזוהות יוצרת את ההבדל ביניהן: טריז, צוורה, בין סכנת המוות להישארות בחיים. אולם כעת, סמוך למותו, הציג עמיחי המפויס את הרגע הזה – ממרחק הזמן – באמצעות שנינה, המדגישה את המשחק הלשוני ואת ההתגברות על חוויית המלחמה. האנלוגיה בין שלושת המצבים שבהם חווה הדובר עוויות בשוק – המלחמה, השחייה בים ומעשה האהבה – מרככת את הטראומטיות של המלחמה.

לא כך הדבר בסיפור 'מותו של דיקי', שיש בו יסוד לא מנוחם: 'על חיים אפשר לסיים בדברי-סיום לאגדות: ואם לא מתו, חיים הם עדיין. על המתים ועל דיקי נצטרך לומר: ואם לא קמו לתחייה הרי מתים הם עדיין. וכך הוא כנראה'.⁹⁸

פרופ' מיכאל גלזמן, מרכז לחקר הספרות והתרבות העברית ע"ש לאורה ושוורץ קיפ, אוניברסיטת תל-אביב, ת.ד. 39040, רמת אביב, תל-אביב 6997801
gluzman@tauex.tau.ac.il

96 ש.ם.

97 ש.ם.

98 עמיחי (לעייל הערה 64), עמ' 262.