

ספרות ותחייה לאומית

'הדממה' ו'הרעש' בשירתו של חיים גורי

ראובן שהם

מילים כגון 'שקט', 'דממה', 'דומיה', 'שתיקה', 'חרש' ודומותיהן הן מילים שחוזרות פעמים רבות בשירתו של חיים גורי לתקופותיה ולרברדיה השונים; האידאה המשותפת לכל המילים הנרדפות הללו מתווה רבות מן הסיטואציות הספציפיות בטקסט, וגם קו אפי מרכזי באישיותו של הדובר האופייני לשירה זו. השקט הזה עומד בניגוד להיפוכו - לרעש, לסערה, ל'גוף ראשון רבים' - שהביקורת על גורי, המועטה יחסית והלא תמיד אוהדת, הרגישה עד כה - לעתים בגלוי, אך בעיקר במובלע. מי שקורא ביקורת זו (שרובה מעריכה ושופטת ורק מיעוטה מתארת) בטרם קרא שורה אחת משל המשורר,¹ עשוי להתרשם שלפניו שירת מקהלה, שירה רועמת, המבטאת את רעשי הוויית היחד של העת והמקום על חשבון חוויית היחיד וצקון הלחש הלירי שלו, שכביכול הולך בה לאיבוד. תשומת לכה של הביקורת הוקדשה - במידה רבה גם ב'אשמת' הטקסט - לרעשים 'המצויים בסכיכה', כפי שמעיד גיבור אחד השירים, עקיבא, שכמעט היה מלך:

אֲנִי־עַקִּיבָא כְּמַעַט הֵייתִי רַבֵּעַ מֶלֶךְ בְּחַרְת־אֶל־טֶאֱנָק. / [...] / עָשׂוּי מִן הַחֲמָרִים
הַמְּצוּיִים בְּסִכְיָכָה. / הֵייתָ בִּי מֵהוּמָה רַבָּה וְהַגְזָמָה מְרַבָּה וְרִכְבֵּ אֵשׁ בְּשָׁמַיִם. / [...] /
נִמְשַׁחְתִּי, / בֵּין מְגֵרְשֵׁי גְרוּטָאוֹת וּבְנִינִים בְּלִתֵּי גְמוּרִים. / [...] / כְּמַעַט הֵייתִי רַבֵּעַ
מֶלֶךְ. כִּי לִקְחִי / מִן הַפְּרָכָר וּמִן הַקִּיקְיוֹן וּמִן הַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹרְדֵת הַצְּבָעִים. / וגורי,
איומה, 1979, עמ' 34

התעלמות זו מן הדממה - שמקורה הן ב'ערותו' של 'עקיבא' והן בתוכנם של טקסטים

1. ביקורת קשה הטיחו בשירתו של גורי בעיקר זך, 1972, ובעקבותיו חבר, 1976; אבל אין ספק שהנטייה לכלול את שירת גורי כקטגוריה זו - של ספרות הנותנת מבע לקולקטיבי - מושפעת הן מהודאתו של גורי באמצעות דוברו הקובע: 'המפקד היה מלא. / אנשים דברו בגוף־ראשון־רבים. / ימי יחדו, / בתום הפסעות' (גורי, 1960, עמ' 97), והן משייכותו לדור שנתפס בעיני הביקורת כדור שלפחות בראשית דרכו נהג לעצב את יצירותיו מנקודת מבט קולקטיבית, הנענית ל'עלילת־העל הציונית', שאותה קיבל מדרור האבות המייסדים (שקרד, 1993, עמ' 14-18, 317-347. לביקורת תיאורית של שירת גורי ראה: שהם, תש"ן; מירון, 1992; שחם, 1997: 'שירת גורי בזיקתה לשירת אלתרמן - מ'מגעי שטח' לזיקת עומק', עמ' 174-204, וכן ראה שם, במפתח). בהקשר זה ראה גם רשימתו של גורי 'בעקבות הצעקה', דבר, 15.2.85, שנתפרסמה גם ברשימות מבית היין (גורי, 1991, עמ' 122-123).

אחרים, שאת חלקם נביא בהמשך - באה לידי ביטוי, למשל, במסכת הקטרוג של חנן חבר, שנכתבה בעקבות צאתה לאור של אסופת שירי המשורר עד קו נשר (1975). במסה זו טוען המבקר כי שירת גורי המוקדמת קשורה בטבורה לחוויות הווי המחתרת ערב פרוץ המלחמה, שהטיפוסיות שבהן הן המדורה, הבלורית, הרעות, ההכשרה, הפלמ"ח, הקיבוץ, האחריות, השכול והמוות, תחושת העשייה הכבירה המלווה כתחושת אובדן וכאב, המפגש עם שרידי השואה והמעבר הדרמטי מאין-אונות פוליטית למדינה של ממש (חבר, 1976, עמ' 263). חבר מבקר את גורי לא על העובדה ששירתו קשורה לחוויות האלה, אלא על כך שגורי נותן להן מבע פתטי, בנאלי, על שהוא כותב בגוף ראשון רבים או בגוף שני רבים, בהכללות גורפות וכדומה. ואולם, הקורא יכול לשים לב כי בשיפוטו המחמיר נמשך חבר אל המרכיבים הרועשים של הזמן והמקום ומחמיץ את הדממה הרקה. אפשר שהחמצה זו היא גם המקור לציון השלילי שמעניק המבקר למשורר.

הפניית תשומת הלב לברקים ולרעמים בשירתו של גורי נובעת כפי הנראה משלושה גורמים לפחות, המעניקים לשירה זו תרמית של פואטיקה שניתן לכנותה 'רועשת': א. המציאות ההיסטורית - מציאות של מלחמה נמשכת, שיש לה ביטוי אובססיבי בשירת גורי לאורך כל דרכו הפיוטית. מטבע הדברים, המלחמה ורעשי הקרב המתלווים אליה מושכים את תשומת לבם של הקוראים ושל הביקורת יותר משמושך אותם השקט שלפני או אחרי הסערה (כמורגם בביקורתו של חבר לעיל). ב. המודוס הספרותי - גורי כותב שירה שהיא בעיקרון שירה רומנסית (שהם, תש"ן). בחירה כמודוס זה (על-אף נסיונות טשטוש מוצלחים למדי בשושנת רוחות (1960)) - מודוס שעלילותיו המרכזיות הן עלילות 'המסע' ו'הקרב' (ולכן הן מתקשרות באופן טבעי לגורם א') - מתעלת את הקורא ביתר שאת אל רעשי המלחמה, המקבילים למציאות ועולים מחיקויה. ג. השפעות אסכוליות - השפעות אקספרסיוניסטיות ופוטוריסטיות, שעמדו 'בחלל האוויר' ומומשו ביצירותיהם של מספרים כמו הזו וביסטרז'קי, ובעיקר אצל משוררים כמו שלונסקי, למדן, פן, גרינברג ואחרים, ובמידה פחותה גם בשירת אלתרמן.² התפיסה הפואטית של אסכולות אלה - במקורה וכפי שמומשה ביצירות המשוררים שהוזכרו - גרסה פואטיקה רועמת ועיסוק בתופעות היסטוריות, חברתיות, לאומיות ואוניברסליות חובקות עולם, ולא הצטמצמות ביחיד הליירי ובעולמו הפנימי. ומכיוון שגורי נחשב לממשיך טבעי של המודרניזם של שנות השלושים והארבעים³ (ובשירתו יש עקבות אקספרסיוניסטיים, כפי שיפורט להלן, וגם כמה עדויות של המשורר על השפעות שספג מאורי צבי גרינברג), הרי תשומת הלב של הביקורת

2. סממנים אקספרסיוניסטיים ופוטוריסטיים ניתן למצוא אצל נתן אלתרמן בחלק ג' של כוכבים בחוץ (אלתרמן, 1972).

3. ראה: וך, 1972; חבר, 1976; מירון, 1992. בניגוד לנתן וך ולחנן חבר נותן דן מירון את דעתו גם להבדלים שבין גורי לאלתרמן (ונאת קו ההפרדה בין השניים מדגישה עוד יותר שחם, 1997).

הופנתה אל מה שציפתה למצוא אצל מי שכותב שירה מודרנית: אל הרעמים והברקים, תכתיבי האסכולות הללו, ולא אל השקט, הור לרוחן. העובדה שגורי פעל ויצר בסכיבה שבה הנורמות האקספרסיוניסטיות היו נורמות פעילות (גם בקרב משוררים נוספים מדור תש"ח, שהושפעו מן הדחף האקספרסיוניסטי של הדור הקודם) - עובדה זו חיזקה כמובן את הנטייה לשים לב אל הרעשים האקספרסיוניסטיים הלאומיים ולא אל השקט האינטרוברטי שבשירתו.

כפועל יוצא משלושת הגורמים הללו רווח אצל גורי השימוש בפואטיקה אינפלציונית.⁵ אבל הפואטיקה האינפלציונית אינה מתקשרת דווקא לרועם ולרועש; היא יכולה להתגלם גם בשותק וכדומם, ולמעשה היא חלה על כל מה שהתיבה 'מאור' מתארת אותו. אלא שכאן נוסף גורם שאינו מתחום הספרות דווקא, והוא מצבו הקוגניטיבי של הקורא. התודעה מבחינה קודם-כול ככולט, כמתבלט, כמתפרץ אל קרמת הבמה - גם אם הוא היוצא דופן, ואולי דווקא משום שהוא כזה - ורק בשלב מאוחר יותר נמשכת תשומת הלב, אם בכלל קורה הדבר, גם לרקע, לצורתו ולקולותיו. כל תינוק יודע שמי שצועק מושך תשומת לב רבה יותר מזה השותק, הנשכח בעריסה.

אין ספק שבשירתו של גורי ניתן למצוא יותר מהתפרצות רועמת אחת שאפשר להצמיד אליה את הלוואי האינפלציוני 'מאור', כפי שמעיד על עצמו עקיבא הנזכר לעיל: 'היתה בי מהומה רבה והגזמה מרובה'. ומכיוון שהתפרצויות הרעמים והברקים נמשכות לכל אורך שירתו, ומכיוון שהתפרצויות אלה כולטות, גם אם כדרך של סערות ברקים ורעמים הן אורכות זמן קצר בלבד - משום כך נמשכת תשומת הלב דווקא אליהן, ומהן מסיקים על הכלל, במקום לראותן בפרופורציות הנכונות. הנה-כי-כן, כמה וכמה גורמים - היסטוריים, פואטיים וקוגניטיביים - חברו יחדיו וגרמו לביקורת להטות את אוזניה לרעשים ולקולות המובנים מאליהם כתנאים החברתיים, התרבותיים והפואטיים שגורי, כמשורר, צמח מתוכם, ולאטום אותן מלהקשיב לשקט ולדממה, שכן גם אלה נתפסו בעיניה כצועקים מן האדמה עם שתיקת

4. נורמות אקספרסיוניסטיות ברורות למדי ניתן למצוא אצל ע' הלל הצעיר, בחלק משירי ארץ הצהרים (1956), וכן אצל אמיר גלבוע, בחלק ניכר משירי שבע רשויות (1949) ושירים כבוקר כבוקר (1953); אך בעיקר ניתן למצוא את הנורמות הללו אצל אבא קובנר בדף קרבי, שנכתב במהלך הקרבות של גבעתי בדרום הארץ, ובחלק מן הטקסטים המרכיבים את הפואמה פרידה מהדרום (1961). ועיין שקר, 1993, עמ' 18 ו-46, לעניין ההשפעות האקספרסיוניסטיות על מספרי דור תש"ח, וכן עמ' 41 ועמ' 368, הערה 95 - על דף קרבי של קובנר.

5. על הפואטיקה האינפלציונית ראה: Shroder, 1967. פואטיקה זו, שיש להסיר ממנה את כל הקונטציות השליליות (המתלות למושג 'אינפלציה' כאשר הוא משמש כעגה החברתית-כלכלית), היא חלק מן המסורת השורשית והבסיסית ביותר של ההיסטוריה של הספרות. הפואטיקה הזאת היא התשתית למודוס הדומנטי, שעל ברכיו צמח הרימון כבן זקונים שמרד ואימץ לעצמו פואטיקה הפוכה, דפלציונית. גורי במהותו הוא משורר רומנטי, ולכן שירתו מאופיינת כפואטיקה אינפלציונית. ראה: שהם, חשין.

המתים.⁶ עובדה זו מעניינת, מכיוון שהשקט בשירת גורי אינו פחות משמעותי, ועל רקע הדממה המשמעותית הזאת מובלטים הרעש והסערה. אך בטרם נעבור לדון בשקט, רצוני להתעכב דווקא על הרעש ועל משמעותו בשירת גורי, וזאת באמצעות דוגמאות משירתו המוקדמת והמאוחרת. בין הדוגמאות שיידונו מפרידות חמישים וארבע שנות פרסום.

ארץ הרעש

לגורי יצא - ובצדק - שם של משורר מלחמותיו של העם היהודי. שירתו, שראשיתה ב-1945,⁷ מספרת את דברי תלאותיו ומלחמותיו של העם היהודי ושל היישוב הארץ-ישראלי משלהי מלחמת העולם השנייה ועד ימינו, במסגרת הזדהותו של גורי עם 'עלילת-העל הציונית' שעליה מדבר שקד ושהוזכרה לעיל (ראה הערה 1). כאמור, בתורעה הקולקטיבית שלנו קשורות המלחמות ברעש ובהמולה דווקא. ואכן, דוברו של גורי רואה עצמו כחייל נצחי במלחמותיו של העם. אפילו כמה משמות ספריו קשורים במישרין להוויית הרעש והמהומה של המאבק והמלחמה: פרחי אש; עד עלות השחר; ותנועה למגע. שניים-שלושה טקסטים מספרו הראשון פרחי אש (1949), שהפכו כבר לחלק מתרבות הזיכרון הפולחנית של העם, ובהם 'תפלה' (עמ' 64) ובעיקר 'הנה מוטלות גופותינו' (עמ' 77), התנו גם הם את תגובתו האוטומטית של הקורא להמשיך לחפש ואף למצוא בשירתו של גורי את עלילת הקרב הרועמת. שירים כגון 'משלט הסוּדָנִים',⁸ הידועים פחות לציבור הרחב אך ידועים היטב לקוראיו של גורי, מגשימים את ציפיותיו של קהל הקוראים, ולכן גם מחזקים אותן ומדרבנים את הקורא להמשיך ולחפש עוד ועוד סיטואציות רועמות, שמרי פעם אכן מופיעות בשירתו. הדוגמאות שיובאו להלן לקוחות משני קבצים של גורי: מספרו השני, עד עלות השחר (תש"י), ומספרו האחרון עד כה, הבא אחרי (1994).

עד עלות השחר הוא קובץ שמרבית שיריו נכתבו במהלך הקרבות וראו אור סמוך מאוד לסיום המלחמה. הספר עצמו מורכב משני חלקים ז'אנריים: חלקו הראשון - שהוא עיקרו של הספר - הוא יומן מלחמה, יומן פיוטי של החייל חיים גורי, שהשתתף בקרבות השחרור של ארץ הנגב. החלק השני, שהוא גם שיאו של הספר, הוא מחזור השירים 'כלולות' (שהם, תש"ז, עמ' 278-279, 299-303), שצורף אחר-כך כשער רביעי

6. הכוונה לתבנית 'הדממה/ועקה', שעליה מרחיב מירון בספרו מול האח השותק (1992, עמ' 228, 315-378). בתבנית אוקסימורונית זו דווקא הדממה, דממת המתים, רועשת וזועקת יותר מכל צעקה או רעש.
7. שירו הראשון של גורי שראה אור הוא השיר 'מסע יום', שנתפרסם במשמר, 23.11.45, והוא שפותח את השער השלישי של פרחי אש: 'שירים מתוך ילקוט הצד'. ראה: מירון, 1992, עמ' 206.
8. נדפס תחילה כעד עלות השחר במחזור 'כלולות' (גורי, תש"י, עמ' 134), ואחר כונס עם מבוחר משירי מחזור זה אל המהדורה השנייה של פרחי אש (גורי, 1961, עמ' 79).

למהדורה השנייה של פרחי אש (1961), אם כי בתוך כך הושמטו רבים משיריו וקוצרו רבים מהשירים שזכו להיכנס למהדורה זו. בהקדמה לספר מסביר המחבר את נסיבות היווצרותו: 'אמרתי אל לבי: ספר על רעיך שעברו כדרך האש הארוכה בואך אילת, על חיל-הרגלים אשר כתב בשעליו את השיר הגדול על אדמת הנגב הכוערת, ועל אותו ליל-מרכרי אחרון, בהצטנן הקרב, בלכתך עם שמגר רעך צפונה'. על מבנה הקובץ, על היחס שבין השירים ליומן הפרוזאי, מעיר המחבר: 'ובספרי, כאו אלי השירים אשר נשאתי בילקוט-הצד וארחו עמי לעלילות ואמרו: הבה נראה-אור יחד עם אחינו לדרך ולמלחמה, כי על-כן מכור אחד נוקרנו ולב אחד נשאנו בהלמותו. אני נושא אותם, אפוא, בכפיפה אחת. אלה כן אלה, מתת הם לכל אשר עשו דרכם על פני ארץ הנגב, לנופלים ולחיים כאחד'.

בהקדמה פיוטית זו מרגיש גורי את הצורך הדוחק לספר את עלילות המלחמה של רעיו, כדי שלא ייעלמו אל תהום הנשייה. היומן הוא תרומה אישית של המחבר לתרבות הזיכרון שהלכה והתפתחה באותה תקופה ושנמשכת עד ימינו. מעבר לכך, בהקדמתו של גורי מתוארים הלוחמים לא כמי שנלחמו אלא כמי שכתבו בשעליהם את 'השיר הגדול על אדמת הנגב'. משמע, שדה הקרב הופך במטפורה זו לשדה קלף ענקי שעליו נכתבו בבלי דעת שירי המלחמה הגדולה, ולוחמי הנגב לא לחמו אלא כתבו שירת גיבורים. על-פי אותו היגיון, אם כי במהופך, שירי הקרב שנשא גורי בילקוט הצד,⁹ השירים שאירחו עמו לחברה בעת עלילות המלחמה - אלה אינם שירים אלא הם חלק ממעשה המלחמה שלו ושל רעיו. המלחמה היא שירה והשירה - מלחמה. 'מבור אחד' נוקרו מעשה המלחמה ומעשה הכתיבה 'ילב אחד' נשא אותם בהלמותו. המלחמה היא אפוא שירת גיבורים אפית שהשירים מנסים לחקותה. שירת 'כלולות' היא לכן אפופיה - שירת גיבורים לכל דבר, שעיקרה הקרב, האש והעשן: היא 'דרך האש', כשם הכותרת שניתנה לחלק היומני של הספר ולאחד השירים המרכזיים במחזור. גורי מממש כאן, אולי מבלי משים, את האיראל של אורי צבי גרינברג - להפוך את השירה לחרב, לא כמשאלה וכמטפורה אלא כראליזציה של המטפורה, כפועל ובאופן ממשי.¹⁰ השירה היא אכן חרב בעולם המעוצב, ויש לה תפקיד ממשי במלחמותיו של העם על חירותו ועל עצמאותו. שתים-שלוש הדגמות יבהירו מיד שהמובטח בהקדמה אכן ממומש בשירי 'כלולות'.

אחד השירים היותר ידועים במחזור שירים זה הוא השיר 'משלט הסודנים', שלו שלושה חלקים. בסיטואציית האמירה של השיר מדווח הדובר לאם 'הרחוקה' המצפה מאחור על הקרב האכזרי שבו השתתף ובו אף נפצע, בהתלהבות וכמידה לא מבוטלת של התפארות. הוא אינו חוסך ממנה עדויות קשות, המרוכזות כולן בחלקו הראשון והאקספרסיוניסטי של השיר:

9. ולפיכך הם המשך ל'שירים מתוך ילקוט הצד' של פרחי אש, ואותם, כאמור, צירף גורי למהדורה השנייה של ספרו הראשון.

10. על השירה כחרב ביצירת גרינברג ראה: שהם, 1997, עמ' 173-180.

ולילה, והתגרה הומה בהלם ובאור / והשמים המולה גוברת. / ומשברי חיי
הרקיעו וגאו, / ולידי חולפת העופרת. / ומסכיבי רעי, וממולי ההוא, / והוא
מכה-שכין ונשימתו נחרת. // ואור... הבונגלו דבר - צנור הט. נ. ט. / נבלת
גדרות התיל הנרמסת. / פרוץ: התר רסני כלבינו השוטים! / שסם, ויזנקו אל
צוארים ולסת. / סודני גבה קומה עובר אל המתים. / דו-שיח סכינים, צללית
אדם קורסת. // קשתות הזקוקין - תפארת חלומות. / הגה קרעה כחתף הנטרפת.
/ הנסוגים נופלים כדרך האימות, / רכבי האש עוברים, מגלדיהם - שוטפת. /
מונרים מלויים מקהלת מרגמות. / השחר מתקרב, גונו כגון האפר. ותש", עמ'

[134

בחלק השלישי של השיר, שאינו אלא סטרופה קצרה שהושמטה מההדורת 1961 של פרחי אש, מופיעה הפנייה הישירה אל הנמענת, האם:

את לא ראית אותי אמי הרחוקה. / כליל הפרעון בפחד ובחשך. / את לא ראית
אותי ברוח חזקה, / כפרע שערי, ככתר התחבשת, / בכתם מאדם מתחת לרקה, /
בדמע הזולג על לחיי, מאשר. (שם, עמ' 135)

הדובר, שבסגנון דבריו מזכיר את דפי הקרב הלוהטים, האקספרסיוניסטיים, של אבא קובנר, הוא לוחם ש'יצא' לקרב 'בכתונת הפסים' של יוסף הנער (כך הוא מתאר את עצמו בחלק ב' של השיר), וסיים אותו כיוסף שעמד בהצלחה בקרב החניכה. הוא חווה את אימתו של הקרב הנורא, אך שרד; הוא הפליא במעשיו (על-פי הסטנצה המסיימת) ויצא ממנו בשלום. עתה שוב אין הוא יוסף המפונק, בעל החלומות, אלא יוסף הנבחר, הגיבור המנוסה, שעמד במבחן וכעת הוא מדווח לאמו על הצלחתו. אין כמעט טור אחד בשיר שאין בו מילת רעש או אימו' ווקלי הפונה אל חוש השמע של הקורא כדי להלום באוזניו. מבנה השיר, על שלושת חלקיו, משקף את התהליך הבא: א - סערת קרב לילית הנמשכת עד עלות השחר ('השחר מתקרב'); ב - השחר עלה, ולכן מתאפשר תיאור שדה ההתרחשות לאחר תום הקרב ('אני רואה עתה את קו הרקסים. / אילת כהיה צופה פרידת הלילה'); ג - תגובתו הרגשית של הלוחם שעדיין לא עיכל את חוויית הלילה, תגובה ספונטנית של מי ששרד, בניגוד לאותו 'מוכה-שכין' ש'נשימתו נחרת'. הדובר, שיצא חי מן האש, חש עצמו כגיבור סולרי שניצח את המפלצת הסודנית ('סודני גבה קומה עובר אל המתים' בסטרופה הראשונה; 'סודנים אפלים רובצים על האבנים' בסטרופה השנייה). השיר כולו הוא המחשה ותרגום של כותרתו המחייבת של הספר כולו: עד עלות השחר, שהוא צייטוט מתיאור מלחמתו של יעקב במלאך: 'וינתר יעקב לברו ויאבק איש עמו עד עלות השחר' (בראשית לב:כה). בחלק המסיים מבטא הדובר תחושה של קבלת ברכה ואישור עצמי לגבורתו שלו, בדומה לברכה ש'סוחט' יעקב מן המלאך לאחר ששרה עמו במשך כל הלילה (שם, פסוקים כז-כט).

בשיר כולו, אך בעיקר בחלק א' שלו, אנו עדים למהומת אלוהים של קרב אמיתי. הריתמוס מבוסס על טורים בעלי הקסמטר ימבי (עם גיוון של טורים הפטמטריים

ופּנְטַמְטְרִיים), ועל בתים משושים בעלי חריזה מסורגת בחזרים שחלקם מדויקים וחלקם מודרניסטיים בלתי מדויקים (שבורי סיומת), עם הרבה רגליים פיריכיות.¹¹ כל אלה יוצרים חיקוי - תוך כדי סטייה מודרניסטית קטועה, חריפה - של ההקסמטר האפי, הַדְקֵטִילִי, רחב הנשימה.¹² הקורא נתקל בטקסט המבקש לממש מימסיס כפול: מחד - חיקוי חוויית הקרב המתוחה והרעשנית שחווה המחבר ושאותה הוא מנסה כעת לשחזר בכתב בצורה אותנטית, ומאידך - חיקוי המיתוס הפרדיגמטי של יעקב־ישראל, אבי האומה, ששרה עם 'אלוהים ואנשים' 'עד עלות השחר', ויוכל.

הקורא אינו מבחין בכל נימה של היסוס, בשמץ של הרהור שני על מהותו, על צדקתו או על נחיצותו של הקרב. הרובר אינו חושש לתאר באוזני אמו אפילו את העובדה שהוא עצמו נפצע; פציעה זו הפכה את כעל 'כתונת הפסים', את הפלמ"חניק בעל הבלורית, לנזיר שמשוני המגדל 'פרע שער ראשו' (במדרב ו:ה-ו, פרשת 'נזיר'; שופטים יג:ה), שעל ראשו 'כתר התחכשת', ש'כתם מאדם' מבצבץ מתחת לרקתו. שמשון זה אפילו מכריז כי דמעת אושר זלגה על לחייו עם עלות השחר על שדה הקרב, וזאת מיד לאחר שהמתים 'נלקחו לעורף, לקבורה'. הדובר נתפס כעיני הקורא כדמות אקסטרוברטית, המשתמשת בפואטיקה אקספרסיוניסטית, רועמת, ההולמת את שירתו המוקדמת של אורי צבי גרינברג ואת דף קרבי ופרידה מהדרום של קובנר.¹³ המתים אינם מהווים נטל פסיכולוגי, לפחות לא בשיר זה, הנוהג בהם בעובדתיות כמעט יבשה: 'סורני גבה קומה עובר אל המתים'. ובחלק ב' של השיר, שלא הובא כאן, אמנם מנגיד המשורר בין 'אילת השחר' ה'צופה' את 'פרידת הליל' לבין המתים והגוססים: 'עד בקר יאלם אחרון הגוססים / ורק החי ילך מתחת השמים' - אך הוא מבטא זאת בעובדתיות יובשנית, בלא מילת רגש אחת שתלווה את החללים הנאלמים והנעלמים. חסכנות רגשית זו כלפי המתים, שאינה אופיינית לשירת גורי, מדגישה את ההקלה שחש מי שנותר בחיים, או מבטאת אקט של הדחקה בלתי מודעת. בשני הטורים המסיימים את החלק הזה מגיעה העובדתיות הטכנית לשיאה: 'סודנים אפלים רובצים על האבנים / שלנו נלקחו לערף, לקבורה'. אין מילת צער, אין ביטוי לרגשות אשם; יש כאן אמירה טכנית, עוברתית, ותו לא.

הדברים מתוארים כעיניים של מי שזה עתה נחלץ מ'קשתות הזקוקין - תפארת הלומות', מתוך חגיגת הקרב, לאחר שראה את המוות פנים אל פנים, ולכן מתקשה ואולי אף מסרב פסיכולוגית לתת למראה המתים לפגום במצב רוחו - לא למראה מתיו, וודאי

11. רגל ווגית, שהקורא אינו מטעים בה את ההברה שאמורה היתה להיות מוטעמת באופן מלאכותי, לצורכי המשקל הימבי.

12. אנב, במהדורת 1961 של פרחי אש השמיט גורי את הטורים המסיימים של בית א' ושל בית ג' - אולי כדי להימנע מפתיות יתר.

13. למרות השוני העקרוני בין דף קרבי של קובנר לבין פרידה מהדרום שלו. מעניין להשוות שיר זה לשירים מסוימים בפרידה מהדרום, כגון 'מות דמבם' (קובנר, 1961, עמ' 38-42). תרועת מנצחים מעין זו לא תימצא כפואמה של קובנר, לא בין החיים ולא בין המתים, אך היא תימצא בדף קרבי, שהפואמה פרידה מהדרום מבקשת לעשות לו דה־לגיטימציה (שהם, 1994, עמ' 82-86; Shoham, 1997).

שלא למראה מתיו של האויב. אין הוא מוכן, ואולי אף אינו מסוגל עדיין, במועד סמוך כל-כך לקרב, לאפשר לידיעה על המתים להשתלט על מצב רוחו המרומם, משהתחוויר לו כי הצליח לשרוד ואף לנצח. הדובר מסרב לפגוע בתחושת הגבורה השמשונית שלו, שנרכשה במהלך הקרב: 'ומשכרי חיי הרקיעו וגאו' - וקיבלו גושפנקה רשמית משהונח על ראשו 'כתר התחכשת'. אלה הן העובדות החשובות והמשמעותיות, ולא ייסורי המצפון ורגשי החרטה. הדובר חוגג בלי בושה והצטרפות את חייו שניתנו לו לשלל ואת גבורתו שנתגלתה במהלך הקרב האכזרי.

במחזור השירים 'דרך האש'¹⁴ כבר מדבר הדובר בשם הלוחמים כולם - החיים והמתים כאחד - ומתנבא בגוף ראשון רבים על יום המחר שיבוא:

הוא יבוא, / והשמים יהלכו על ההרים, / ואזרחי היום נהא אנחנו, / המתים והחיים
עד יום. / / / קברים אז יפערו פיות עפר נחר, / והשלדים כבנבואה שוב יעלו
בשור, / ולקול תף-ענקים / ננוע לפנים. ביום נואר בלפירי השמש הגדולה, /
ולילה - אבוקות עשן ואדמדמות / ירוצו לפנים כבטקס המלוכה. / אש תאחז, /
והמשוורים כשכורים ונחרי גרון / ירעימו רעמים / ואנו נענה בקול: / אשרי
היום, אשרי היום / אשר הופענו אל האור. // פצענו הקדושים / יזוכו דם בראש
חוצות הומים. / ופרחי האש ילדי הקרב, / פרחי האש האדמים / ינצו רבאות זרים
קסומים / אלי המון! / / / והמולה והלולה תעור כזפת לפירים / [...] // וחרב
עתירת ימים בחיק הארץ הברוכה / ננעץ דומעים ומזמרים / לאות מצבת ושכר.
/ ויום מחר קרב נשא בראש הראל, / אני רואה אותו, חיי, אני רואה! ותשי, עמ'
15 | 148-147

השיר 'משלט הסודנים' מתאר חוויית עבר קרובה; השיר הנוכחי מתאר חוויית עתיד הקרוב לבוא. ב'משלט הסודנים' המתים הודחקו; ב'דרך האש' הם חוזרים כדי לכבוש את מרכז הכמה. בשני השירים חוגג הרעש, אבל בשיר האחרון אין מדובר ברעש הקרב אלא בקולות הרעש של חג עתידי, אפוקליפטי - חג שחווה דובר גלייני שהמתים אינם מרפים ממנו ולפיכך הוא נזקק ל'חזון העצמות' של הנביא יחזקאל. כביכול מסוגל חזון התחייה המידי לשחרר אותו מאחיזתם הלופתת של המתים ומרגש האשמה שלו כלפיהם. לפיכך הוא מתנבא כי הקברים יפערו את פיותיהם 'והשלדים כבנבואה שוב יעלו בשור'. את תהלוכת ה'אנחנו' האזרחית, שכוללת בתוכה את 'המתים והחיים עד יום', ילווה 'קול תף-ענקים' אקספרסיוניסטי ורעשני. תהא זו תהלוכה חוגגת, מוארת 'כלפירי השמש הגדולה' ביום ובאבוקות עשן אדומות כלילה. היא תהיה מן הסתם תהלוכה ארוכה, שתצער במשך יום ולילה, שכן המתים רבים. מצעד חזוני זה של החיים והמתים

14. מחזור בן ארבעה שירים, שכותרתו זהה לכותרת שנתן גורי ל'יומן המלחמה'. כותרת זו שונתה במהדורה השנייה של פרחי אש ל'בדרך', והשירים שכתבו אליה הוכאו שם בקיצורים משמעותיים.

15. הקטעים הממוסגרים בסוגריים מרובעים מודגשים הושמטו במהדורת 1961; הסימון / / משמעותו שבאותה מהדורה נפתח כאן בית חדש; הסימון: [...] משמעו השמטה שלי, ר"ש.

בחברותא אחת הוא טקס מלכותי המלווה באש של זיקוקין די-נור, טקס קדוש, שבו יקומו המתים מקברותיהם, כמו ישו לפניהם, כשפציעהם הקדושים זכים דם. תפקידם של המשוררים בטקס זה הוא לשיר ולזמר באקסטוזה, בגרון ניחר, 'כשכורים', שירי הלל סקרליים שאינם אלא רעמים - כיאה ליום הנורא והרועם שיבוא. הם יתחרו במראות וילהיבו את ההמונים, וההמון, שגם הוא מאוכלס בחיים ובאלה שזה עתה שבו לחיים, יענה להם בקול ובחזרה כפולה ורעשנית: 'אשרי היום, אשרי היום / אשר הופענו אל האור'. בעתיד ההיפותטי של הסיטואציה המעוצבת, המתים החוזרים לתחייה שבים ומבטיחים לממש הבטחה קודמת, שאותה הבטיחה מחלקת ההר מפרחי אש: לחזור 'כפרחים אדמים' (הנה מטלות גופותינו, 1949, עמ' 78) לאחר ש'תדם בהרים וצקת יריה אחרונה'. 'פרחי האש ילדי הקרב / פרחי האש האדמים' ינצו ויפרחו שוב, ויהיו 'זורים קסומים'. הדובר, החווה את העתיד המזהיר הזה, כבר מכניס את עצמו ואת שומעיו לאקסטוזה של שחוק וככי, 'בכי האשר הקדמון', בתוך המולה והילולה בכחנלית כמעט.¹⁶ ובסיום השיר מתחזר לקורא כי הדובר אינו מציג לפניו חזון האמור להתגשם באחרית הימים אלא דבר מה העומד ממש על הסף: 'אני רואה אותך, חיי, אני רואה!' מבטיח הדובר לעצמו ולמאמיניו, ומנסה לשכנע אותם ואת עצמו שהחזון עומד להתגשם מידית.

כשיר מאוחר יותר, שהתפרסם בספרו האחרון של גורי, הבא אחרי, וכותרתו 'תצפית מאחרת', צופה הדובר ממרחק של עשרות שנים באותו קרנבל אפוקליפטי שהובטח, והוא מעיר בעצב וביותר משמץ של אירוניה עצמית:

אשפה ובקבוקים ריקים / וחגיגה שנגמרה. / צרודים מצעקה, נמשך עם השותקים. / מי יזמין אותנו אל משה אחר. // תענוג להזכר. / [...] // אפלו למתים הבטחנו שישוכו, / שישארו; / שיהיו אתנו קצת פחות מתים. // המשכנו כמו יותר מדי, / כמו מכשפי ההלאה. / כאלו עוד נוכל לשוב, לתקן. 1994, עמ' 117

הדובר, שבגר והרחיק נדוד מאותה מלחמה ומאותם מתים, מתכונן בחיך מריר על ריוקנו הרעשני מאז, שידע להבטיח הרים וגבעות מתוך רצון כן ותמים להשיב את המתים הביתה ולתקן את הכלים השבורים. אבל כל שנותר מאותה חגיגה הוא מה שנותר לאחר כל נשף: 'אשפה ובקבוקים ריקים', ולכן יש להמשיך 'עם השותקים' ולא עם הצרודים מצעקה'.

סיטואציה רעשנית דומה מעצב המשורר בשיר 'יום ההג' (תש"י, עמ' 159-160), אלא ששם תהלוכת הניצחון הרעשנית מוציאה את המתים אל מחוץ לסיטואציה המסופרת, ומתנהלת בלעדיהם. ואולם, למרות חסרונם המורגש, שהדובר השירי מודע

16. בשיר כ' של המהזור מרוכר על מימוש סקרלי של 'אהבת נשים' / וסעדת פרה באש וחלילים' (תש"י, עמ' 144-145).

לו, תהלוכת הניצחון הרועמת עוברת לה ברחוב 'בִּבְטָקְסֶדֶת חוֹגֵג עֵתִיק־יּוֹמִין'. גם שם הצועדים הם 'נַעֲרֵי הָרְעָמִים' שחוצים את הכיכר, מאושרים בחייהם: 'הִבִּיטוּ בְנוֹ' - הם זועקים אל העומדים בכיכר - 'כִּי חַיִּים עוֹרְנֵנוּ', והם מבקשים מ'אֵילוֹת הָאֱהָבִים' לרגום אותם בוורדים, לקרוע למטליות את שמלותיהן 'צחורות האביב' ולהניפן על ראשי החניתות מול הרוח כ'נֶס לְגִבּוֹרִים', 'נֶס לְגִבּוֹרִים אֲשֶׁר נוֹתְרוּ' בחיים - וכל זאת מתוך תחושה עמוקה של הוויה גיבורית מיתית. הדוברים הם הגיבורים אשר הצילו את המולדת העתיקה, 'שְׁגוּיָהּ בְּתֶרֶה בְּמִקּוּלִין / נִתְחִי מִמְּכָר וְאֶתְנַנִּים'.

שיר זה לא כונס למהדורת 1961. השמחה האגוצנטרית - התמימה אבל גם האנושית כל-כך - היא שמחתם של אלה שנותרו בחיים, והיא מוכעת כאן בקולי קולות; ומי שאוזניים לו ישמע כאן שוב הר ברור לאקספרסיוניזם הלוהט, הלאומני, של אורי צבי גרינברג. ייתכן שבשל שתי הסיבות האלה השמיט גורי את השיר ולא כינסו למהדורה המתוקנת של פרחי אש. בסיום מהדורה זו מצייין המשורר כי חש 'במרחק מסוים' כינו לבין 'האיש שכתב אותם שירים', ולכן הרשה לעצמו 'למחוק ולהשמיט מילים, שורות, בתים ואף שירים שלמים' (1961, עמ' 96). מכל מקום, סילוקם של המתים מתהלוכת הניצחון הטקסית הפולחנית הזאת והזכרתם בתהלוכה האפוקליפטית של 'דרך האש' מעידים על נפשו החצויה של הדובר ועל חוסר יכולתו לקבוע באותה עת עמדה ברורה כאשר ליחסו לשמחת הניצחון ולאבל על המתים. הדובר נראה כמי שפוסח על שתי הסעיפים. ובאשר לרעש - בין שהוא רעש הקרב ובין שהוא רעש החגיגות שלאחר הקרב, תפקידו להחריש את השסע, לדחות אותו. כשהתותחים רועמים והגרונות צרודים מצעקה, האמביוולנטיות אינה דורשת הכרעה. ניתן להתעלם ממנה לפי שעה. תפקידו של הרעש מחריש האוזניים להשתיק צעקה גדולה ממנו - את שתיקתם הרועמת של המתים.

אנו רואים אפוא כי עד עלות השחר עומד בסימן הרעש. מרבית שיריו כתובים בסולם מז'ורי. אמנם פה ושם נזכרת הדממה, אך זאת אינה אלא מנגינת ביניים הנבלעת בתוך ההמנונים הגדולים לאם הגדולה, לחרב, לחנית ולסערת הקרב. על משמעותו של השקט הזה בעד עלות השחר נעמוד בהמשך.

* * *

מעיון בספרו האחרון של גורי, הבא אחרי (1994), מתברר כי לכאורה מאום לא נשתנה, וגם כאן עריין מלכה שירתו של המשורר את הרעש ואת המלחמה. כזה הוא השיר 'בְּתֵב הַחִידָה', שהסיטואציה המתוארת בו קשורה למלחמת יום הכיפורים ול'מדבר ההוא', מרבר סיני, שאליו מגיע גם הלוחם בשירי 'כלולות' שבעד עלות השחר, בשירים כמו 'עֲנָה' (תש"י, עמ' 9) ו'מול הר האֱלֹהִים' (שם, עמ' 153):

כָּתַם הַמַּנֵּן הַחֲמִישִׁי לְחַיִּיו, בְּמִדְבַּר הַהוּא, / קְרוֹב לְיוֹם הַלְדָתוֹ. / אֶחָד מִרְבֵּבָה וְלֹא דָגוּל בְּמִיָּחָד בְּצִיר 'עֶכְבִּיש', מְעַרְבָה. / וַיֵּם הַחֹל יוֹצֵא מְרַעְתּוֹ. / 'הִיָּתָה שָׁם מִתְכַּת יוֹתֵר מִשְׁהִיָּתָה בְּקוֹרְסֵק, לְמִטֵּר רְבוּעַ, לְגִלְגֵּלֶת', / וּבַחֲשֶׁךְ חֲנָגָה 'מִיסוּרִי' כְּמוֹ רוֹמָא

/ בְּצֶהָב וּבָאֲדָם. / וְהֵם עוֹמְדִים בְּחֶמֶס תַּחַת כַּפַּת הַשָּׁמַיִם הָאֵלֶּה / כַּחֲתָן בַּחֲפָתוֹ. /
 וְשֵׁם גַּם אֶפְרַי וַחֲרוֹשֵׁי תִרְפָּפִי, נְאוּפֵי קָטָב, / מִתְנַנִּים, צְרוּרֵי סִיגְרִיּוֹת, צָקוֹן עֵשֶׁן
 אֶל שְׁתִּיקָתוֹ. / וְרִבִּים הַקְּרוֹאִים וְרִבִּים הַנִּבְחָרִים, יוֹמֵם וְלַיְלָה, / רִכְבֵּי־אֵשׁ הַשָּׁמַיִמָּה
 כְּאַלְיָהוּ בְּשַׁעֲתוֹ. / וְאִין יוֹדֵעַ לָמָּה בָּחַר, הַמְּבָרָךְ, בְּיוֹם הַהוּא לְיוֹם הַצּוֹפֶרֶת / כִּי לֹא
 דִּרְכֵינוּ דִּרְכֵי וְלֹא דִּבְרָנוּ / מִחֲשֻׁכְתוֹ. / וְהַפּוֹר נוֹפֵל כְּמוֹ כַּעֲץ אוֹ פִלְשְׁתִּין / אוֹ
 כְּמוֹ קִבְיָהּ מְכַרְפֶּרֶת / וְהוּא עוֹדְנוּ בִּינְתִים וּגְנוּבְתוֹ בִּידוֹ. / וְהוּא פּוֹנֵה אֶל מִקְדָּשׁ
 הַמִּקְרָה הַעוֹר, מְצַרֵף עוֹר מְדוּעַ, / אֲךָ בְּשֵׁל הַרְעֵשׁ לֹא נִשְׁמַעַת שְׂאֵלְתוֹ. / וְהֵם
 דוֹבְרִים בְּרִדּוֹ כְּמוֹ בְּאֲנֵדְרִסְטִיטְמֵנֵט / כְּנִהוּג תְּמִיד בְּשִׁיחַת הַרְשָׁתוֹת. / אִם יִכְבוּ,
 יִכְבוּ אַחַר כֵּךְ, בְּשַׁעַת הַפְּסִנְתָר שְׁתַּבּוֹא, / כְּמִנְהַג הַשֶּׁבֶט, / כְּמוֹ גּוֹף מִתַּחַת
 לְחֻלְצָתוֹ. / וְהוּא שֵׁם רוֹדֵף נְעוּרֹת אַחַר חֲמִישִׁים, / בֵּין בְּאֵי בְּאֵשׁ וּכְמִים / וְאִין
 מְלִים בְּפִיו. רַק מִקְטָרְתוֹ. // אֱלֹהֵי בְּרוּל עוֹשִׂים לָהֶם, אֱלֹהֵי אֵשׁ אוֹכֵלֶת, / מְעַרְבָה
 מִסְפּוּרֵי הַסּוּף הַטּוֹב. / כִּי עֵשֶׁן יִגִּיד עֵשֶׁן / וְעֵשֶׁת יוֹלִיד עֵשֶׁת / וְהַעֲפָר יָשׁוּב וְיִכְסֶה
 כְּרִדְךָ הַעֲפָר מְרֵאשִׁיתוֹ. [1994, עמ' 52-53]

במבט ראשון נראים הדברים כ-*déjà vu*; כביכול, מה שהיה ב'כלולות' הוא שישנו גם ב'כתב החידה'. מקום העלילה הוא שוב מדבר סיני, שבו שוב מתלקח הקרב, אם כי ב'ציר עכביש' ולא ב'משלט הסודנים'; הדובר הוא שוב חייל נצחי הנלחם על חייו בשירות העם והמולדת, בדומה לנער מפרחי אש וללוחם הגיבורי מער עלות השחר, ושוב המתים נזכרים רק ברמז בלהט הקרב; ועדיין, גם לאחר חמישים וארבע שנים, אין הדובר רואה עצמו אנוס להיות 'גיבור חובה' בנוסח דוברו האנטי-גיבורי של עמיחי ודוכריהם של הבאים אחריו, שנאנסו, בעל-כורחם, להיות לגיבורים משום שחוק שירות חובה כפה אותם לכך.¹⁷ גם בזקנתו - כשהוא מתקרב לשנתו השישים - נדמה כי זה עתה התגייס לשירות העם והמולדת, לפחות מבחינת נכונותו הנפשית, כדי לממש בגופו את 'עלילת-העל הציונית'. הקורא מצפה למצוא ואף מוצא שוב ושוב, גם בשיר הזה, את דיוקן הלוחם הגיבור, הנתון ברגע זה בקרב קיומי נוסף - אחר מני רבים שהיו, שהווים ושיהיו. האוויר מלא כמילות אש ועשן ישירות ובקונוטציות של עשן ואש העולות מן המציאות המאוזכרת, הירועה לקורא הן מן המציאות החוץ-טקסטואלית והן מן העולם הברוי של גורי - מן האימוז'ים, מן המטפורות ומן הדימויים הפוורדים לאורך השיר. הגיבור (אותו 'הוא' שעליו מדובר בסיטואציה המסופרת) ויתר הלוחמים מגולמים כגיבורי רומנס, למרות ההקטנה המשולבת בטקסט. הוא 'אחד מרכבה ולא דגול במיחר', והקרב, בעיניו ובעיני האחרים, הוא מעין חגיגה או יום 'כלולות', ולא זוועה של תופת: 'ובחשך חגגה "מיסורי" כמו רומא'; 'והם עומדים בחמם תחת כפת השמים האלה / כחתן בחפתו'. הדובר, שהוא גיבור רומנטי, אולי אינו מאוהב במלחמות - ויעיד על כך השיר 'עסקת חליפין' (1994, עמ' 56) - אך הוא אינו מרשה לעצמו להיעדר ולו

17. ועיין בשירו של עמיחי: 'אני רוצה למות על מטתי' (חשכ"ג, עמ' 82-83).

ממלחמה אחת, וכמובן גם לא מן המלחמה שבה הוא נתון כרגע, למרות גילו המתקדם. נראה כאילו כוח עליון כופה עליו להשתתף במלחמותיו ההרואיות של העם הנלחם על חייו כבר עשרות שנים.

אותו 'הוא', כמו סוס קרבות ותיק, אינו מוכן להפקיד את המלחמה בידיהם האמונות של הצעירים ממנו. פרישה מעלילת המלחמות פירושה נטישת מעיין הנעורים, ולכן הוא 'דודף נערות אחר חמישים' (ושמא גם נערות - בחולם) דווקא בציר 'עכביש', שהוא מלכודת, רשת מוות לרכים מן הלוחמים. לפיכך רכב האש של אליהו,¹⁸ המאיים לקחת אותו ואת רעיו השמימה, אינו מרתיעו מלהיות 'בין באי באש ובמים'; הסכנה רק מגבירה את שמחת ה'כלולות' (גורי, תש"י, עמ' 131-167), שכרגיל אצל גורי מתקשרת לזמן הקדוש ולהתמזגות הטוטלית עם המולדת, האם הגדולה. אותו חייל ותיק אינו יחיד ואינו 'יוצא דופן'. הוא אחד מעדת לוחמים, 'אפרי וחרושי תרפפ"ו', המכורים לקרב ולמלחמה, למפקדים הכריזמטיים ה'דוברים ברדיו כמו באנדרסטיטמנט / כנהוג תמיד בשיחת הרשתות', דיבור שהוא 'השקט' היחיד במהומת המלחמה. הוא אפילו מכור לטקסי האבל, שיערכו כדת וכדין, 'כמנהג השבט', לאחר שיסתיים הכול.

הלוחמים, ותיקים כצעירים, מתקדשים אם כן להיות חתני דומה הנכונים להקריב את חייהם בזרועותיה של 'האם הגדולה', המיתית, בלא לחוש כל מרירות או להסתייג מכך שהם הקורבן לעולה.¹⁹ הדובר יודע שהם 'הקרואים', 'הנבחרים' לעלות ב'רכב-אש השמימה כאליהו בשעתו'. הוא אמנם מנסה להגניב איזו שאלת 'מדוע', אך בשל הרעש לא נשמעת שאלתו המהוססת. עם זאת, טועה מי שרואה בנסיון נפל זה - הניסיון לשאול 'מדוע' - מעין זעקה כבושה של פקפוק בצדקת הדרך, בצדקתה של המלחמה הנוראה הזאת. הדובר אינו מפקפק בצדקת הקרב הזה או בצדקתם של הקרבות האחרים; ה'מדוע' מצטמצם לשאלה 'למה נפל זה שלידי ואילו אני נשארתי בחיים?!'. הלוחמים זוכים בחיים או כמוות כהגדלה: 'הפור נופל כמו ב"עץ או פלשתין" / או כמו קביה מכרורת'. מה שמדובב את הדובר לשאול 'מדוע' תוך כדי קרב אינו איזו תהייה או מבוכה עקרונית, אלא רגש האשמה של מי שעדיין חי 'וגנבתו בידו'. עם זאת, שאלת ה'מדוע', כשהיא נשאלת בעיצומו של הקרב, מעידה על תודעה של ותיק-קרבות מנוסה ולא של לוחם טירון; שהרי הטירון בדרך-כלל שואל שאלות כאלה רק לאחר סיום הקרב, ולא בעיצומו - כפי שאכן ראינו בעד עלות השחר, שבו רעש הקרב אינו מאפשר למתים לעלות ולהשתלט על תודעתו של הדובר בעיצומו של הקרב, ואפילו לא מיד לאחריו. השוואת כמות הברזל שהיתה ב'ציר עכביש' לזו שהיתה ב'קורסק', בקרבות המדבר של פילדמרשל מונטגומרי במלחמת העולם השנייה, מעידה גם היא על טווח

18. רכב האש המטפורי מופיע גם בעד עלות השחר. ראה למשל: 'משלט הסודנים', א, תש"י, עמ' 134; 'מוֹאֵב', שם, עמ' 157; וכמו כן נרמז רכב האש גם בשיר 'מול הר האלהים', שם, עמ' 153.

19. בניגוד לנימה הנשמעת בשיר 'ירוש'ה' שבשושנת רוחות (גורי, 1960, עמ' 28), בשיר זה חוויית העקדה גלויה ובוטה.

הזיכרון החווייתי של הדובר, המתחיל במלחמה ההיא ונמשך עד קרבות מלחמת יום הכיפורים ב'ציר עכביש'.

בקטע המסיים את הסטנצה הראשונה והעיקרית של השיר מזהה הדובר את הלוחם הוותיק, את ה'הוא' שבו מדובר, כאיש המעשן מקטרת 'ואין מלים בפיו. רק מקטרתו'. טור זה מסגיר את היות הגיבור איש של מילים, ולכן אולי משורר, אדם הרגיש למילים, וכחיים גודי - איש המקטרת, שבשבילו ההשתתפות במלחמה, בקרב ובהקרבה היא חלק מרדיפת הנעורים ומיכולתו להרגיש שותף בהוויה הישראלית העקרונית ביותר.²⁰ עם זאת, טור מזהה זה גם מבהיר כי הדובר, אף שהוא נמצא כשדה הקרב, אינו משתתף בו באופן פעיל (ללוחם אין זמן ואפשרות לעשן מקטרת). מכאן נובע גם הטון המעורב של מי שמתבונן בקרב מקרוב אך - כיאה לרמות משנות התרפ"ו - אינו משתתף בו ממש, ולפיכך יש לו זמן לשאול שאלות של 'מדוע', שללוחם עצמו אין זמן ואפשרות לשאול אותן.

הפואטיקה האינפלציונית גם היא באה לידי ביטוי בשיר, המנסה להתחרות בסיטואציה הממשית שהתחוללה ב'ציר עכביש' ומערכה ממנו הן במישור התיאורי, המימטי, כמתואר לעיל, והן במישור המטפורי, הפנטסטי. הדובר משתמש במטפורות מיתיות: 'ובחושך חגגה "מיסוריי" כמו רומא' הכוערת של נירון קיסר המשוגע - מטפורה המעניקה למחזה תדמית סהרורית של שיגעון מלכותי; או 'רכב אש' של אליהו (מלכים ב, ב:יא) - מטפורה פנטסטית המגביה את אלה שבשרם נקרע בנפץ הפגזים, ועקב כך מעניקה להם הילה של נביאים-שליחים. הלוחמים עוסקים בפעילות פולחנית, אך לא רק כחתני דומה. הם משתתפים בטקס האלה: 'אלהי ברזל עושים להם, אלהי אש אוכלת' - מטפורה לכלי המלחמה ולאש הקרב, שבה עוברים הלוחמים על צו מפורש בתורה: 'אלהי ברזל לא תעשה לך'.²¹ מטפורות אלה מאדירות את המציאות בהציגן את הקרב כפולחן, כעבודת אלוהים שלכאורה היא אסורה אך כאן היא לגיטימית. הליטורגיקה של הקרב מעלה אותו אל מעל ומעבר למציאות, אף שהקרב כשלעצמו מעוטר כבר בהילה הרואית. הדובר ורעיו, חתני הדומה, משועבדים לזמן הגדול, הקרוש, האינפלציוני. הוועה נרמות, אך לא יותר מכך: הדובר אינו מראה לנו את המתים; הוא מזכיר אותם, מדבר עליהם אך אינו מראה את הבשר הקרוע; הוא אינו נותן לנו לנשום את העשן המחניק, אלא רק מספר לנו עליו: 'כי עשן יגיד עשן'. אצל גורי פועלת ההגזמה בשירותה של הרומנסה והפנטסיה, ולא בשירותו של המימסיס הראליסטי או הנטורליסטי, ככשירת גרינברג לפניו ובשירת עמיחי במקביל לו.

התפרצות רועמת נוספת, אם כי לא בהקשר מלחמתי, מעוצבת בשיר 'גֶשֶׁם חֶזֶק', המתאר ליל סערה באזור הצ'ק-פוסט והכרמל (1994, עמ' 30). השיר משחזר כפי הנראה חוויית נעורים של הדובר האוטוביוגרפי מתקופת הפלמ"ח: הירטבותו עד לשד

20. שיר זה כמובן אינו יוצא דופן, ועיין למשל בשיר הסינים של מראות גיתוי, 'אָנָא סֶלְחָנִי' (גורי, 1975, עמ' 67), שגם בו עולה הסיטואציה של מלחמת יום הכיפורים.

21. ועיין: שמות כ"ד, ל"ד; דברים ה"ח.

עצמותיו בליל גשם סוער.²² בשיר יש אזכורים מפורשים וסמויים של פרשיות מיתיות והיסטוריות כגון פרשת המבול, מלחמת רבורה מול ברק (שהסתיימה בהטבעת רכבי סיסרא במי הקישון) ופרשת הגשם שהוריד אליהו על הכרמל בתחרות מול נביאי הבעל. אף נפטון, אל הים הזועף, לא נשכח כאן, ובעקבותיו נזכרים גם מסעותיו של אודיסאוס, שנרדף בידי אותו נפטון כשהוא נודד על פני המים וכמעט שנכנע לשירת הסירנות, המורידות את המתפתים להן חיים אל מצולות הים. אל אזכורים מיתיים מפורשים אלה עשוי הקורא לצרף גם את ליל הסערה האקספרסיוניסטי המתואר במערכה השלישית של 'המלך ליר'. את הסערה הזאת אין הדובר מזכיר משום מה, אך היא כאילו עולה מאליה לנגד עיני הקורא למקרא תיאורי הסערה בשירו של גורי. וכך, אל שני האלים, המקראי והיווני, שהם גורמי הסערה, אל שלושת המלכים, סיסרא, אחאב ואודיסאוס, קורבנות הסערה או גיבוריה, הנזכרים בשיר במפורש או במובלע, ואל נח הצדיק המצטרף אליהם - אל כל אלה מצרף הקורא, על אחריותו שלו, מלך רביעי מוכה סערה, את המלך ליר. אינטרטקסטואליות זו מגבירה את העוצמה הפנטסטית של הסערה שבה נתון הדובר ואת עוצמת הרעש המלווה אותה, ונוצר הרושם שהרעש הוא יסוד העולם, ואם יש שקט, הרי הוא רק מעין אינטרמצו בין סדרת רעמים אחת לרעותה, הנמשכות לעד.

לאור כל האמור לעיל אין זה אלא טבעי למצוא את ההצהרה הבאה של הדובר בשושנת רוחות, ספרו הרביעי של גורי, בשיר החותם את השער הראשון של הספר ושממנו נלקחה גם כותרתו של שער זה, 'אָנִי וְהַשֶּׁקֶט':

שְׁמַעְתִּי עַל הַשֶּׁקֶט. / לֹא פָגַשְׁתִּי בּוֹ עֲדֵינִי. // הוּא שֶׁיֵּן לְאַרְץ / שָׁאֵת שְׁמָה אִינִי יוֹדֵעַ. // הוּא קָשׁוּר בְּעִיר / שְׁלֹא עֲכַרְתִּי בְּרַחוּבָה. // הוּא שׁוֹכֵן בְּכִית - / לֹא נִשְׁעַנְתִּי בְּחִלּוֹנֹתָיו. // נִרְמָה לִי, כִּי הַשֶּׁקֶט / הוּא כְּכֹלֹת. // וְאִנִּי בְּטָרָם. / כְּמוֹ רָעַב. (1960, עמ' 124)

לכאורה, ושוב בצורה מוגזמת, מנמק הטקסט הזה את היעדר השקט בעולמו של הדובר כעניין מקרי: 'לא התמזל מזלי לפגוש את השקט בדרכי'. הוא אמנם יודע על קיומו כאופציה, אבל את שמה של אותה ארץ שקט אין הוא יודע. כביכול, רק ביש מזלו גרם לכך שהשקט יימצא תמיד בעיר אחרת, שברחובותיה לא פסע ובבתיה לא שהה, למרות היותו הלך ותיק ומנוסה. אלא שמקריות זו אינה מקרית כלל ועיקר, וקורא שיקבלה כפשוטה יתעלם מן הסיפא של הרברים. העובדה שהדובר עדיין לא פגש את השקט אינה מקרית ואינה נובעת מרעש העתים בלבד. על-פי המוצהר בטורים המסיימים, הדובר כלל אינו מעוניין לפגוש בשקט, וזאת כנראה (אם נאמין לדובר) הסיבה האמיתית לכך שמעולם לא פגש בו. שהרי השקט 'הוא ככלות', הוא מה שבא לאחר הכול, ואילו הדובר מבקש להיות 'בטרם' / כמו רעב. החיים הם רעש בלתי פוסק,

22. ועיין ברשימה האוטוביוגרפית 'ספור בגשם', י'-א, עמ' 105, בתוך: גורי, 1969, עמ' 96-108.

ואילו המוות הוא השקט הגדול. לכן רעב הדובר לרעשי החיים - לא לרעשים סתמיים, אלא לרעשים בעלי משמעות, לחוויות מרעישות - ואין הוא מבקש למצוא את השקט שבא לאחר הרעש, לאחר החיים. הדובר אינו מכיר אפוא את ארץ השקט, משום שעדיין לא שבע את רעש החיים. עדיין הוא רעב לפעולה, ואת הפעולה האינטנסיבית והרעשנית אך המשמעותית ביותר הוא מוצא דווקא בשדה הקרב, שם נמצא האדם מסכן את חייו בהיותו סמוך כל-כך לשקט הסופי, סמוך כל-כך אל ה'ככלות'.

בשיר 'מַעֲשֶׂה בְּשֵׁלֶל', הלקוח גם הוא מן השער 'אני והשקט' שבשושנת רוחות, מודה הדובר כמפורש: 'שָׁם אָנִי / גְבוּר יָרוּע לְתֵהָלוֹת, / לִיד הַשְּׁקֵט הַנִּקְוָה בֵּין חַפְצִים וְרוּעִים, / לִיד שְׁאֵרִיּוֹת נְסִים וְנִפְלְאוֹת' (1960, עמ' 21), וב'צְלִיחַת הַנְּהָר', גם הוא באותו מחזור שירים, הוא מדבר על גבורת הצולחים את הנהר. בשיר זה השקט קשור עם ה'כְּכָלוֹת', עם 'שְׁנַת הַעֵיפִים הַמְתוֹקָה', כאשר את הנופלים 'לֵאֵט וּבְחֶשְׂאִי' יכסו 'הַיָּמִים הַקּוֹשְׁרִים אֶת קֶשֶׁר הַשְּׂתִיקָה' (שם, עמ' 22). הקרב, יותר מכל חוויה אחרת, מחדד אפוא את תחושת הגבול שבין החיים למוות, ולכן גם את תחושת החיים. ומי שנותר בחיים לאחר שנפל הפור 'כְּמוֹ בְּ"עֵץ אוֹ פֶלֶשְׁתִּין"' (כתב החידה, 1994, עמ' 52), לומד להכיר ולהוקיר מחדש את חייו, שניתנו לו במתנה או כשלל, כפי שראינו לעיל ב'מְשַׁלֵּט הַסּוּדָנִים' וב'יוֹם הַהֶגָּ'; הוא לומד להכיר מקרוב, בכל פעם מחדש, את החוויה הנכספת - להיות כעוף החול האגדי, השורף עצמו לדעת כדי לקום לתחייה מן האפר ולחדש את נעוריו. ואולם, אם אין בררה, אם הכרח הוא להגיע אל ארצות השקט, אזי מוטב להגיע אליהן ברעש גדול, או באמצעות 'השקט הנקווה [...] ליד שאריות נסים ונפלאות', ולא באמצעות השקט הנגרם בגלל 'צנרת סתומה' של דרכי השתן (החקירה, 1980, עמ' 80). דוברו של גורי יעדיף תמיד את רעש הנסים והנפלאות, גם אם מדובר בשרידים בלבד שנותרו מן הסחורה הזאת. משום כך, למרות האבל על המתים, למרות רגש האשמה על כך שהוא חי ותופס את מקום המת, שמת כביכול במקומו,²³ הרי הצער על המתים במלחמה מלווה תמיד בתחושת הערצה אמיתית כלפיהם ובנחמה שהם מתים קדושים: הם השליכו את חייהם מנגד למען מטרה קדושה והתמסרו לזרועותיה של האם הגדולה; הם לא מתו כך סתם מרלקת של דרכי השתן, במין מוות ששייך לזמן החולין הלא-הרואי, חסר המשמעות.

* * *

עד כאן כאשר לדובר. ומה בקשר לנמען החוץ-טקסטואלי? לקורא מציעה שירת 'הרעש' של גורי לחוות את מיתוס ההתחדשות והעמידה על הסף בשני מישורים: במישור האחד, היא מציעה לו לחוות את מיתוס התחייה הלאומית כחוויה הרואית - לא כתסכול מתמשך פרי מאמצים דיפלומטיים ארוכים, מייגעים ולעתים מכוערים; גם לא מתוך ההרואיות האפורה שקידשה תנועת העבודה, 'הרואיות' של יום הקטנות העקשני

23. ועיין למשל: גורי, 1985, עמ' 35; 1994, עמ' 20.

בנוסף הקרן הקיימת לישראל: דונם ועוד דונם, עז ועוד עז. שירתו של גורי מציעה לקורא את ההרואיות הלאומית של כובשי כנען בסופה, של ספר יהושע, של המכבים; לא עוד הרואיות פסיבית, של מרטירים המוסרים את חייהם בשל עלילות דם, על קידוש השם או בפוגרומים בנוסף 'בעיר ההריגה'; לא עוד!

כמישור השני מציעה שירה זו לקורא להתנסות בחוויית מילוי המשאלה הכמוסה של חלומות בהקיץ: היא מציעה לו להשתייך אל 'הגיבורים אנשי השם' בלא לסכן את ה'אני' - כמו במעשייה, בבלדה, ברומנס ובסיפור ההרפתקאות, הו'אנרים הפנטסטיים האילוזיוניים והחזוניים, המזמינים את הקורא להפליג מן המציאות והלאה לעבר עולם טוב, טהור, חזק, גברי וגבוה יותר מזה המוכר לו במציאות שלו (Hume, 1984, pp. 55-101).

שתי משאלות אלה, בתחום הלאומי וכתחום האישי, כאות לידי ביטוי בשיר 'בְּקֶשָה', הלקוח מספרו האחרון של גורי, הבא אחרי; בשיר זה יש התייחסות מעניינת לשירת רחל, הנוגעת לענייננו במישורין. הרובר בשיר אינו 'מוכר' לקורא את חזונה של רחל מן השיר 'אֶל אֶרֶץ': 'לֹא שָׁרְתִי לָהּ אֶרֶץ, / וְלֹא פָאֲרַתִי שְׁמֶךְ / בְּעִלְלוֹת גְבוּרָה, / בְּשִׁלְל קְרִבּוֹת'. לא די לו בנטיעת עץ על 'חופי יַרְדֵּן שׁוֹקֵטִים', או בפתיחת 'שביל' ש'כבשו' רגליו 'במסתרים' - כאלה אין דוברו של גורי מסוגל להסתפק.²⁴ עם זאת, הוא מנסה להתחבר אל הרוברת באמצעות חזון ה'נבו' שלה, שאותו הוא מצטט בשיר. בטקסט הזה שב ומופיע מוטיב הרעב לחיים, והוא גם הציר שסביבו נעה 'הקרוסלה' ההרואית של הלוחמים, שבשעת הצורך ידעו להתנשא, להתעלות ולהתהלל 'בְּגִבּוּרִים אֲנָשֵׁי הַשָּׁם, / בְּשׁוֹהַ פְּרוּטָה'. הרברים נאמרים בהקשר של מלחמת הקרבה ושל רעב לחיים, על סף המוות - הן של הלוחמים והן של רחל. הרובר מבקש מאלוהיו סליחה על שהנשמה שנתן בנו מתקשה לשאת 'אֶת בְּשָׁרְנוּ הָרְעוּב וְהַפְּלֵה' בעולמו אשר ברא כרצונו 'לְכָל הָאֱהָבוֹת. / כִּי אִישׁ וְנָבוּ לוֹ עַל אֶרֶץ רַבָּה, אָמְרָה רַחֵל לְפָנַי יָמִים רַבִּים, / חוֹלָה מְאֹד, בּוֹדְדָה מְאֹד' (1994, עמ' 14). רחל צמצמה את מיתוס 'נבו' בהעבירה אותו מן המישור הלאומי של משה ושל ספר דברים למישור האישי, האינטימי כביכול, של האישה הקטנה;²⁵ דוברו של גורי מחזיר את הרגש מן ה'נבו' האישי, הצר, למישור הלאומי בלא לשלול את המישור האישי. הוא רק מקנה למיתוס איזון ברור יותר בין הלאומי לבין האינדיבידואלי. יתר-על-כן, במקרה של משה, וגם אצל רחל, חוויית ה'נבו' עומדת בסימן 'כי מנגד תראה את הארץ ואליה לא תבוא', ואילו בשירת גורי מגיע הקורא - עם הרובר (ועם יהושע) - מהר נבו אל הארץ המובטחת. זו אינה נשאר ארץ טנטלית בלבד, ארץ שלא ניתן להגיע אליה אלא רק להושיט את היד לעברה.

24. ברשימתו 'בין הקיר האחרון לילדי האר. פי. ג'י' (גורי, 1983) עומד גורי על הניגוד שבין שירה של רחל 'אל ארץ' (תשי"א, עמ' נד) לשירו הרועם של טשרניחובסקי 'מנגינה ליי' (טשרניחובסקי, תשי"ז, עמ' 277), וראה בשני שירים אלו ביטוי ל'מערכת הסתירות המאפיינת את האתוס הציוני' שבתוכה אנו חיים 'מראשיתה ועד היום, בחיים ובספרות'.

25. ועיין בשירי רחל 'מְנַגֵּד' (תשי"א, עמ' קיד); 'רַק עַל עֲצָמֵי לְסַפֵּר יְדַעְתִּי' / צַר עוֹלָמִי כְּעוֹלָם נְמָלָה, שם, עמ' קכד.

אין פלא אפוא שהביקורת הלכה שכי אחר הרעש האקספרסיוניסטי, המיתי הזה, שגורי הגיש ועדיין מגיש לה על מגש (של כסף?). והזניחה את הרממה בראותה בה תופעה משנית, אם ככלל הקרישה לה תשומת לב. ואולם, קריאה קשובה של שירה זו לתקופותיה מוכיחה כי דובריו של גורי הכירו את ארץ השקט וערגו אליה לא פחות ואולי אף יותר משערגו אל ארץ הרעש. על-פי-רוב אין שירתו של גורי מכתירה את הרעש אלא את השקט, את קול הרממה הדקה; את הרממה הזאת מפטיק הרעש מפעם לפעם, בדומה להתפרצות של הר געש שהיה כבוי במשך שנים, ולפתע הוא מתעורר לחיים והתפרצותו הרועמת מורגשת שבעת מונים. השאלה הנשאלת היא, כמובן, מה טיבו של השקט הזה.

ארץ השקט

לאור כל הנאמר עד כה, מפליא עד כמה שירתו של גורי לא רק כמהה אל השקט אלא גם יודעת אותו הלכה למעשה. כשדוברו בשושנת רוחות מצהיר כי רק שמע על השקט אך אינו יודע היכן הוא, כל שעל הקורא לעשות הוא להיזכר ב'שְׁדֵרַת הַיָּסְמִין', השער הראשון של פרחי אש. כבר בשיר הפותח, 'טִיּוּל בְּלִיָּה' (עמ' 7), מוצגת סיטואציה של שקט, ולא סתם שקט אלא דממה אינפלציונית, שלתוכה צועד צמד האוהבים התמים: 'כְּבִיד סוּדִית מְאֹד, דְּמָמָה תוֹלִיד דְּמָמָה'. דרגת ההפלגה במקרה זה אינה רק כפולה ומכופלת, כפי שהראינו במקום אחר,²⁶ אלא היא אינטנסיבית לא פחות מן הרעש של שירי הרעמים והברקים. ועל רקע דממה זו, שמתעצמת עוד יותר כאשר 'הַעֲרַפֵּל יִגְבֵר' ו'יָדַיִם לוֹ צְעִיפִים', מתנהל הרומן הלילי התמים בין הנער לנערתו. היער והרממה עוטפים אותם ומרפרדים את קיומם בעולם עדני קסום או כמו ברחם פסטורלי ששורשיו נעוצים ברחק בטופוס של ה'מקום הנחמד', ב-locus amoenus (Curtius, 1973, pp. 183-202). משמע, נקודת המוצא שממנה מתחיל דוברו של גורי את הליכתו הבלתי נלאית בעולם, במסע החיפוש הנצחי שאליה הוא משועבד, היא דווקא בארץ השקט.

בשיר הבא, 'מִסַּע הָעֲרַפֵּל' (עמ' 8), כבר הופכת הדממה ל'דממות', כדי לשוב ולהדגיש את האינטנסיביות שבה מדובר. וכאילו אין די בלשון הריבוי, מתברר שמדובר ב'דְּמָמוֹת קְדוּשׁוֹת שֶׁל זְמַן עוֹבֵר וְשֵׁט', הנוטל את הדובר עמו אל אי-אן שטיבו עדיין אינו ברור לו עצמו. הכול עדיין מעומעם, מכוסה בערפל ממשי וסמלי כאחד. אך אין לטעות: מדובר בלילה סתווי המעלה לנגד עיני הקורא תמונה לילית של 'המקום היפה'. המקום מאופיין בכל האביזרים הדרושים לתיאור ה-locus amoenus כפי שהוא נראה בלילה. אל הראליה של המקום מתוודע הקורא דרך צעיף הערפל (ש'נמשך' לכאן

²⁶ ראה דיון מפורט בשיר זה במאמרי שפורסם ב-*Prooftexts* וכותרתו: 'From the Naive to the Nostalgic in the Poetry of Haim Gouri' (ראה להלן בכיכילוגרפיה).

מן השיר הקודם, 'טיול בלילה'); צעיף זה מחתל את המראות ומצעף אותם בארשת חלומית של קסם ומסתורין. הדממות הקדושות תורמות את תרומתן שלהן למסתורין, ואחר־כך, לאו דווקא על־פי סדר הופעתם בטקסט, מתוודע הקורא אל אוכייקטיים שהערפל משנה את צורתם, נוטל מהם את קווי המתאר האופייניים להם ומעניק להם נופך של מסתורין, הפונה אל עולמו הרגשי של הקורא ולא אל עולמו הקוגניטיבי: 'עמעום גגות. צמרת ברזש נגדעת'; 'אילן עיף מכרע'; 'ירח... טל נופל. / דרכים...'; 'צריף ואור מנורה ושכך־היונים'; 'אם צחורת־פנים'; 'אד בשמים עולה בפרס אושת תוגות'; 'ואור־מה על הגגות, / וכוכבים לוטים מזמר ומשתה'. ב'מקום היפה' הלילי הזה ניצב הדובר, והוא כרואה, 'עמוס מראות', ספק מודע ספק אינו מודע לעצמו ולמראות, שהם ספק כפשוטם, ספק שלא כפשוטם. את 'המקום היפה' הלילי הזה ניתן אמנם לראות כתיאור מימטי של מציאות כפרית לאור הירח ובערפל הלילה, שהרי המראות הם ראליים לכל דבר, אך בהשראת הערפל והדממות הקדושות מקבלים אותם מראות ראליים גם ממד פנטסטי, לא ראלי. ובין המראות, שהם ספק ראליסטיים ספק סוראליסטיים, שמור מקום של כבוד לדמות האם.

לראשונה היא נזכרת מיד לאחר שהדובר מציין כי לילו 'עמוס מראות'; המראה הראשון הוא מראה האם, שדיוקנה הוא אימו' מעורב - הוא פונה גם אל חוש הראייה, אך בראש ובראשונה הוא פונה אל חוש הריח: 'כריח לא נמר של אם צחורת־פנים'. בפעם השנייה נזכרת האם בתוך הצירוף הכבול המטפורי והסטנדרטי 'אם כל חי', שהוא מוליך מטפורי (vehicle) לאדמה. הנושא (ה־tenor) עצמו - אדמה - אינו נזכר. אמנם את דמויותיהן של שתי האימהות ניתן לפרש במישור הראלי, כלא להעניק להן כל נופך נוסף - את האחת כדמות אם ממשית ואת השנייה כמטפורה שכיחה לאדמה הכפרית של הנוף הלילי או למולדת; אך ניתן גם לפרש את שתי הדמויות - כמו את כל המציאות הלילית הזאת - כחלק מפנטסיה לא־מציאותית. ה'אם' המטפורית 'דוממת' ומסתורית, בדומה ל'אם צחורת הפנים', וכמוה היא קשורה לאימו' של ריח: 'אד בשמים עולה בפרס אושת תוגות'. מעניין לציין גם כי האם צחורת הפנים שנוכרה בתחילה היא בעצם חסרת פנים, כמו מרבית האוכייקטיים האחרים שאיברו את צורתם האופיינית בעולם הלילי הערפילי הזה. הדובר רואה רק את צבע פניה הלבן או נזכר בצבע זה, שבו אולי צובע אותה הערפל, והוא המעניק לה את חוורון המתים ואת דממתם.

לא פחות מן הצבע הלבן מאפיין את דמות האם הריח, המפצה את הקורא על אוכדן המוחשיות במישור של חוש הראייה, לאחר שטושטשו תווי פניה המוגדרים. האם נתפסת כישות מכושמת, בלתי מוגדרת, שיש בה גם מן המסתורין של רוח רפאים, וככזו היא משתלבת באווירה הקסומה של הלילה הערפילי, החיזוריין. ולבסוף - האם 'צחורת הפנים' היא אחד 'המראות' שרואה הרואה, שהראשון בהם הוא ה'ירח', הלבנה, שאולי גם היא תורמת מצבעה החיזוריין לגון פניה של האם. לכאורה, האזכור המטפורי של 'אם כל חי' ה'דוממת' בהמשך אינו קשור לאם צחורת הפנים, ועם זאת, אימו' הריח המתלווה להופעתה הדמומה של אותה 'אם כל חי' ('אד בשמים עולה בפרס אושת

תוגות') מקשר אותה, ולו בעקיפין, לריח הבלתי נשכח של האם 'צחורת הפנים'. אד בשמים זה מנמק אולי את העובדה שריחה של האם צחורת הפנים לא נמד וגם לא יימד. אימו' הריח והלבנה, המאחד את שתי 'האימהות', מחזק את ההנחה שהשתיים הן 'אם' אחת. האם צחורת הפנים אינה 'אימא' פרטית של הדובר, אלא דמות אוניברסלית, שהתיבה 'אם' מגביהה אותה מעל למעמד של אימא פרטית זו או אחרת. כתור שכזאת הולמת אותה המטפורה 'אם כל חי', היא 'האם הגדולה' - 'The White Lady' או 'The White Goddess' - הקשורה קשר כל יינתק ללבנה,²⁷ שאליה קשורה, כזכור, גם האם חיוורת הפנים. הערפל, שצבע היסוד שלו לבן, תורם את תרומתו המימטית לנימוק הופעתה של האם צחורת הפנים כתופעה ראלית, ובו בזמן הוא מצעף אותה בצעף המסתורין של האלה הלבנה, שגם היא מופיעה כרממה ומתוך הרממה.²⁸

השיר מתחיל ב'סְתוֹ הַטְּשֻׁטוּשִׁים' ומסתיים ב'לִיל נִסְן עוֹלָה מְכַל הַמְשֻׁעוּלִים'. שמירה על הזמן הראלי מחייבת שהשיר יסתיים באחד מחורשי הסתיו - אלול, תשרי או חשוון. האם לפנינו חוסר תשומת לב לאחדות הסיטואציה, למבנה, לפרטים, עדות לכך שגורי מזולזל כביכול בממשותם של העצמים והתמונות - או שמא רישול לשוני לפנינו (חולשות שבהן מאשים זך את גורי |1972, עמ' 295-296)? רומני שהתשובה על כל אלה שלילית. בכונת מכוון מטשטש גורי את המראות כדי ליצור אווירה לא ראלית, מכושפת, של 'מסע הערפל'. המסע, שראשיתו בערב סתווי וסיומו בליל ניסן, אינו מוצג כמסע במקום אלא כמסע בזמן. הדילוג הבלתי ראלי בזמן אינו מקרי, והטור השני של השיר אף מצהיר על כך במפורש: מסע הערפל הוא מסע של 'דממות קדושות של זמן עובר ושט'. העובדה שהמסע מתחיל בסתיו ומסתיים בליל ניסן היא חלק ממשמעותו של השיר. כשם ששיר הפתיחה, 'טיול בלילה', מתחיל בלילה ומסתיים סמוך לשחר: 'הִנֵּה קִרְבָּה פְּרַצַת הַלַּיְלָה כְּתַנּוֹ / וְהַשְּׁעָה תְּהִי קְדוֹשָׁה וְאֶבְיוֹנָה' (עמ' 7), כך גם 'מסע הערפל' מסתיים בליל ניסן, המציין את האביב - את שחרור הטבע מזרועות החורף והמוות ואת השחרור משעבוד לאומי. הלילה העולה מכל המשעולים מגשים את הציפיות שמעוררות כל 'הדממות הקדושות' של הזמן העובר ושט אל עבר השחר, אל עבר חג החירות.

הזמן והדממות אינם ניטרליים; השהייה במקום היפה אינה שהייה של תייר מזרמן שאמור ליהנות מיופיו של המקום ולהמשיך הלאה. השיר מתחיל באור היורד, הגוע, ומסתיים בליל ניסן, העומד בסימן עלייה. הדממות קשורות אפוא בטבורן לזמן הקדוש העומד בפתח, הוא הזמן הרועם, שבו משליך הלוחם את חייו מנגד בנפלו בזרועותיה של 'אם כל חי'; זו האחרונה מופיעה בתחילה כמטפורה 'ראלית' לאדמה, ואחר מתגלה כ'גברת הלבנה', כ'אם כל חי' העולה באד הבשמים, ב'אושת תוגות', עם 'כוכבים לוטים

27. הרחיבו עליה את הדיבור: נוימרקט, תשכ"ח; Graves, 1948; Neuman, 1974.

28. מעניין לציין שגם בשיר הראשון, 'טיול בלילה', שלובים הערפל והירח זה בזה: 'הַעֲרֵפֶל יִגְבֹר, יִדְמִים לוֹ צִעִפִּים, וְיָרֵם סְהַרֵר יַעִיר נִצְנוֹץ טִלְלִים'.

מזמר ומשתה'. אם זו עוקבת אחריו; היא אורבת לדובר, המצוי ב'מסע קדוש' כבר מראשית צערי; היא מחתלת אותו ואת דרכו בערפל ומצפה לו בקצה הלילה, בתוך 'הדממות הקדושות', כדי שבכוא הזמן ישליך את נפשו בכפה־רחמה. הדממות הקדושות הן האינקובטור או הרחם שבו צומח הגיבור לפני שהוא יוצא אל ארצות הרעש, לפני שהוא מגיע לפרקו ויוצא אל 'מסע החיפוש והגאולה' כדי להושיע את עמו בליל ניסן, בדומה למושיעים הגדולים לפניו, ובהם משה.

למעשה, בכל שירי 'שדרת היסמין' מלבד אחד - 'מִסַּע עִם הַזְּמַן הַחֹלֵף' (במהדורת 1949, עמ' 17) - מופיעות הדממה או מילים נרדפות לה (ואם נאמץ את מהדורת 1961 (עמ' 21-22) אזי נמצא גם בשיר זה את השקט ואת הדממה).²⁹ משמע, לא זו בלבד שדוברו של גורי פגש את השקט, אלא שהשקט הוא אף נקודת המוצא של מסעו. אמת, אין זה שקט של חולין אלא שקט של דממות קדושות, אבל דווקא משום כך הוא בן־זוגו העקרונני, האוקסימורוני, של הזמן הקדוש הרועש. לפיכך, כאשר מזהיר הדובר בשושנת רוחות, בשיר 'אני והשקט' (1961, עמ' 24), כי רק שמע על השקט אך לא פגש בו עדיין, אין הוא 'משקר'. כוונתו, כנראה, לשקט של זמן החולין, שאותו לא הצליח לפגוש או לא רצה לפגוש; וייתכן שכוונתו לשקט שככלות, שאת נשמת אפו חש ברעש הקרב ומיד לאחריו 'בין חפצים זרועים / ליד שאריות נסים ונפלאות' (מעשה בשלל', 1960, עמ' 21).

עלילתם של מרבית שירי 'שדרת היסמין' מתרחשת בערב או בלילה. ה'ערב' הזה (1949, עמ' 9) הוא חשאי, 'אֶפֶל וְאֶפְרָר' כמו הערפל, שבו מולכת מלכות הצללים ולא מלכות החולין; בו פיקוס 'רֵב־עֲנַף' 'נֶס דוּמָס', בו 'דְמוּמָה אִמַּת הַיָּם'. אך אותו ערב רודם, דמום, פסיכי, לפתע 'קָם נִרְעַד עִם רוּחַ מִתְחַלְחֵלֶת, / לְנַעַל אֶת הַדְּרָכִים אֶל הַדְּמָמוֹת'. משמע, הרכים נעולות וקשורות אל הדממות הקדושות, וכדי להבטיח שהדממות וההולכים בהן לא יימלטו מציב הערב 'זְקִיפִים' ש'הַשְּׂבִיעִים בְּלַחַש' אל מול הלילה והרוחות, אל מול הפחד והצללים. עמו, עם הערב, הולכת 'יָד בְּיַד שְׂתִיקָה' 'לְתַעוֹת שְׂבוּיֹת לְכַב בְּמִשְׁעוּלִים'. השתיקה שבוית הלב מנותקת כביכול מן הגוף או מן התודעה השותקים אותה; אך היא אשר היא בעליה של שתיקה זו, גם הוא שבו ל כמורה, וכמורה תועה במשעולים, שאינם אלא הרכים שננעלו אל הדממות.

הבית המסיים נפתח כך: 'אַחַר, נִשְׁק אָדָם בְּדָמֵי כְּה־יָד חֹרֶת'. ידה של מי? את זאת אין הדובר מפרש, אך המילה 'בדמי' והתואר 'חיוורת' הולמים יפה את תוארה של האם החיוורת מ'מסע הערפל'. הנשיקה הצנועה על כף היד החיוורת היא מחווה אצילית של האביר הרומנטי, היוצא לדרכים או חוזר מהן בטרם יצא בשנית, ובלבבו הוא נושא את דיוקן הגבירה הנעלה שלמענה הוא מוכן להקריב את חייו. לא ככדי נזכר הדובר דווקא כאן, לאחר הנשיקה הגלנטית, בעוכרה שאליו 'בָּאִים שִׁירִים יָפִים וְעֲצוּבִים'. השירים

²⁹ במהדורה זו איחד גורי את השיר 'מסע עם הזמן החולף' עם שיר אחר, שנפתח במילים 'הכו בי הרוחות' (גורי, 1949, עמ' 20-21).

היפים והעצובים האלה אינם שירים שחיבר, אלא שירים שהשפיעו ומשפיעים על חייו. ואם אמור הקורא לנחש באילו שירים מדובר, הן לא יתקשה לשער שמדובר ברומנסות ובבלדות רווקא. וכסיום, פעם נוספת, מעיד הדובר על עצמו כי הוא 'רואה': 'אני רואה, שעה צנועה עוברת / למסך גון אפל בלהקות עבים'. שוב הזמן הוא שנמצא במסע ומסיע עמו את הרובר, הדורך עדיין במקום כל עוד לא הגיע לפרקו. הערפל מתחלף בעבים, והדובר חווה בו ורואה את הגוון האפל, המאיים, שמוסכת ה'שעה' הצנועה בלהקות העבים המאפילות, אשר מאז ומעולם הן סמל לחזות קודרת. השיר 'ערב' מסתיים אפוא בחזות קשה; בכך הוא מנוגד, לכאורה, לשני השירים הקודמים, אך למעשה זו גם החזות שמבשרים ליל ניסן והשחר בשירים אלה - חזות של הליכה אל זרועותיה המחבקות, הלבנות, של האם הגדולה.

לפיכך אין זה מפליא שבשיר הבא, 'ירח בקרים', עולה הירח 'גדול ואדמוני' בהרים, 'הזוה בליל חמסין חצי-החדש'. לכאורה אין זו האלה הלבנה, החיווריינית, אלא ירח זכר, אדמוני ומלא חיים - אך גם הוא עולה בדרך שבה 'לבינו הקברים'. הצבע הלבן, צבע המוות, עבר מן הלבנה אל הקברים שבצדי הכפרים, ו'אש מרורות על אקמת הקדש'; את הדממות הקדושות מחליפה עתה ארמת הקודש. את המישורים מאפיינת הדממה, 'דממה במישורים', שהיא, כפי שראינו, דממה קדושה. ובתוכם ומתוכם של המישורים עולה 'זכרון-דמים קדמון' של פרש שסוסו ייפול על הסף, של איזו אשת אוב ש'תצחק בעלטה'. מיהו אותו פרש קדמון שזכרנו עולה עתה - את זאת אין הדובר מפרש, אך הקורא מקשרו, אינטרטקסטואלית, אל סיפור שאול ובעלת האוב ואל סיפור מותו של המלך בגלבע. זכרון דמים קדמון זה הוא שכופה עצמו על העלם המהלך בשדרת היסמין הקדושה, בדממות הקדושות, בשירותה של האם הגדולה, הזוכה כאן להאנשה כבעלת אוב מסתורית העולה מתוך החשכה כמו הירח האדמוני בדרך הקברים. בהמשכה של סצנה מיתית זו, בבית הבא, פונה הדובר אל איזו נמענת שאולי היא בעלת האוב עצמה - אל הגברת הלבנה:

את תעלי עוד בו, בקל יפוך / קדושה וניחוחית, / טמירה ואפלת-עינים. / ורב
האור, ירח בדרכים. / שאי עמך, אחות, / משא חיינו הזרחים, / עת שמך נלחש
בחריקת שנים.

ה'את' שעתידה לעלות בעתיד ההיפותטי תהיה חלק מן הירח האדמוני,³⁰ וכו' בזמן היא גם תהיה 'קדושה וניחוחית'. בכך היא מתקשרת לאם חיוורת הפנים, אם כל חי, מן השיר 'מסע הערפל'. עם עלייתה מתרכה גם אורו של הירח. בידיה של 'אחות' זו, שהיא ספק אחות ממש, ספק 'אחותי כלה', מפקיד הרובר את 'משא' החיים 'הזרחים' שלו ושל רעיו, אף שהוא יודע כי את שמה המסתורי, שאותו אין להגות, 'נלחש בחריקת שנים'. בהמשך מתברר כי הנערים 'מסממים מדם' ומנעורים, וחיים בה 'עד ליל יעבנו'.

30. במהדורת 1961 מחק גורי את התיבות 'עוד בו', ובכך טשטש את הויקה בין הירח לבניה.

הנערים הם אם כן נערים מסוממים, תוססי דם ונעורים, ולכן הם מוכנים לסכן את נפשם בחיקה ללא היסוס; כי בה ורק בה הם מגשימים את חייהם במלואם - הגשמה שהיא מוות, שרק הוא מבטיח את מלוא פוטנציאל החיים. ולכן, כאשר הירח עולה בהרים 'גדול ואדמוני', הוא ממלא 'בְּתִירוֹשׁוֹ הָעוֹ' 'נֹאדוֹת וְחִמָּת', והכול הופך להילולה של השלכת החיים מנגד. הדובר הוא 'אֶחְרוֹן הַפִּיטְנִים' (לפי שעה) 'אֲשֶׁר אָנֹה נִנְגָה' (1949, עמ' 10-11), אשר איווה לספר את תהילתה-מוראה של האם-האחות בארצות החיים והמתים.

אמור מעתה, הדממה של 'שדרת היסמין' מצעיפה מאחוריה הווייה חמורת סבר. קורא המזוהה בשירים אלה רק את הצד הבהיר, הקליל והיסמיני של 'המקום היפה' מחמיץ את משמעותה האמיתית של השדרה, המוליכה את הדובר בתוך הזמן, בתוך הדממה הקדושה, אל השחר, אל האכיב השחור והמאיים במישור האישי, אף כי אולי מלא אור במישור הלאומי. וכך מסתיים השיר 'דֹּרוֹן הָרוֹחַ':

לִיל הַסְּתָו לְחִלּוּחֵי וְרֻטֵב, / גּוֹפְתִי עַד מוֹתוֹ מֵהֶלְכֵת. / עֲרַפֵּל מִתְמַר וְעוֹלָה, וְאוֹפֵף
חֲרִישִׁית דְּיוֹקְנָה. (1949, עמ' 16)

שורות אלה ממצות יפה את שנאמר עד כה: גם כאן שומר הדובר על עמעום רב-משמעי. כיצד יכולה גופתו של הדובר להלך, ומדוע דווקא עד מותו של ליל הסתיו? ומיהי זו המופיעה ממש במילה האחרונה של השיר וללא כל אזהרה מוקדמת בערפל המיתמר? דומה שגם כאן, כמו בכל שירי 'שדרת היסמין', הכול עומד בסימן הלילה, בסימנה של הלבנה, האם והמאהבת הגדולה, העולה כלילה ומוסכת בלב הדובר ובלב רעיו את המיתוס העתיק שלא נס לחו - המיתוס של הגברת הלבנה היולדת ומקברת כל חי. הדובר עדיין אינו מודע למשמעותו של המיתוס הזה שנמסך בעורקיו - הוא רק חש אותו בקצות אצבעותיו; אך מיתוס זה הוא המושך אותו לצאת לדרכים, להתנתק מן המקום היפה, העדני, שבו הוא מצוי עדיין, כדי להיות לחייל וליפול כחייל, עם שחר, ברחמה של האם הגדולה. לכן הוא כבר בחזקת גופה עתידית.

מימוש של התמסרות טוטלית זו לאלה הלבנה ימצא הקורא כמחזור 'כלולות' שבעד עלות השחר, שם כבר מקבלת האלה את השם המפורש 'עֵנָת', כשם השיר הפותח את הקובץ כולו (תש"י, עמ' 9-10). כיוון שהרחבתי את הדיבור בעניין זה במקום אחר (שהם, תש"ן), רק אזכיר כאן בקצרה דברים הקשורים לדיון שבו פתחנו - הדיון במקומו של הרעש בעד עלות השחר.

בשיר 'כלולות' ב' מצהיר הדובר:

בְּתוֹלָה הָאֶרֶץ, / [...] / בְּעֵלְנוֹהָ סְעָרָה וְכַח. / בְּעֵלְנוֹהָ עַד קִנְיָן, בְּחָרֵב וְגִזּוֹן. // לִיל
כְּלוּלוֹת... מַעַל חֶפֶת רְקִיעַ רוֹטְטָה עֲלֵינוּ, / [...] / לֵב אֵל לֵב נוֹשֵׁם... בְּלִילָה
הֶרְחַב. ותש"י, עמ' 132

העלם הפך ללוחם, וכתור שכזה הוא אינו רק ממלא את חובתו שלו ואת חובת הלוחמים

שהוא להם לפה, אלא הוא גם בועל את הארץ הבתולה, כחוק הגיבורים מאז ומעולם. כשיר שלאחריו, הנפתח במילים: 'ותקח את ראשו בידה', מתוארת אותה סיטואציה, אך הפעם מנקודת מבטו של דובר כל-יודע; הדובר מתכוון בגיבור וכאם הגדולה ממרחק מסוים, לא גרול, ודבריו משתלבים בשתיקה וכרממה הגדולה והקדושה המאפיינת את מהותה של האלה הלבנה, כהימסרם בסגנון פסידו-מקראי, תוך כרי שימוש מועצם בו"ו ההיפוך, המהפכת את העבר לעתיד:

ותקח את ראשו בידה, וראשו תלתלים / ויטמן את פניו בחיקה. / ותראה איך
 השחר קרב, ותשתק איז מלים. / ותהי הרממה חזקה. // ויקם מלא קומתו, ויגבה
 עד מאד, / ויבט אל ראשה הלבן. / ותסב, פי חזרו לסורן הדמעות. / ותפנה לו
 גבה. // ויאסוף תרמילו, ויטען פרזלו על גופו, / ויקרב, ויגע בראשה. / ותקם
 מלא קומתה וראשה הלבן על כתפו. / ותרא פי צנכה לנפשה. // ותרא: פי ילך,
 פי הבקר צחור, / והרוח עובר על ידם. / ותגע בשפתים סדוקות במצחו, / ויפרח
 על מצחו פרח דם. (תש"י, עמ' 133)

הקורא סבור לתומו, לפחות עד אמצע הבית השני, כי מדובר באישה, אהובה צעירה, הנפרדת כצער מאהובה הולך למלחמה. הראש המתולתל של הנער, שאינו אלא סינקדוכה של הצבר הפלמ"חי, מסייע בהטעיית הקורא. אבל בטור ב' של הבית השני מתחוויר לקורא כי אין מדובר באהובה אלא באם זקנה שממנה נפרד הלוחם, אשר כינתיים גבה 'עד מאד'; וכבית השלישי שוב נדרש הקורא לשנות את תפיסת הסיטואציה המתרחשת לנגד עיניו, שכן לא רק הלוחם גבה מאוד אלא גם האם הזקנה, שבהתאם למוסכמות נתפסת כנמוכה דיוקא. מסתבר שגם לה יש קומה ותואר: 'ותקם מלא קומתה' למרות 'ראשה הלבן'. ואם עדיין לא השתכנע הקורא כי הרמות שבה מדובר משנה את מעמדה (בעודה נשארת היא עצמה), הרי לנוכח שני הטורים החותמים את השיר אין לו בררה אלא לתפורס את ה'את' לא כסתם אם אלא כאלה לבנה. שפתיה הסדוקות של הדמות הנקבית, המשתנה וצומחת מבית לבית - מאהובה לאם ומאם לאם הגדולה - מפריחות על מצחו פרח דם; ככך נחתם גורלו של הגיבור.

כל הדברים האלה מתרחשים בתוך שתיקה גרולה, בלא מילים, ב'דממה חזקה' המאפיינת, כפי שכבר ראינו, את הופעתה של הגברת הלבנה, המניחה את ראשה הלבן על כתפו של הגיבור ונוגעת בשפתיים סדוקות במצחו. לסדר השירים יש היגיון פנימי, שכן לאחר הטקסט הזה בא השיר שדנו בו לעיל, 'משלט הסודנים', המסתיים בפנייה של האני הדובר אל אמו, שעתה ניתן אולי לראותה לא רק כאם ביולוגית אלא גם כאם הגדולה. כזכור, בסיום שיר זה מתגאה הדובר לפני אמו על מעללי הקרב שבו היה נתון. הוא מדבר שם על 'ליל הפרעון' שבו פרע את חובו לאם, 'כפרע' שערו (ביטוי המזכיר את תלתליו של גיבור השיר הקודם) ו'בכתר התחבשת', שהונח על הכתם המאורם שמתחת לרקה - תאומו של פרח הרם שפרח על מצחו של הלוחם הנפרד מן האם הגדולה כשיר הנדון כאן.

* * *

אבל פרשת השקט והדממה בשירת גורי אינה מתמצית רק בדממת הזמן הקדוש ובמסתורין האופף את האם הלבנה, או בדממה כהקדמה לעלילות הקרב הרועשות. ככל שמתבגר גורי כמשורר, כך רבות ומגוונות יותר הפונקציות שהוא מעניק לשתיקה. ראשית לכול, יותר ויותר מתגבשת בשיריו התפיסה כי השקט הוא-הוא צבע היסוד - ולא הרעש, שבהדרגה הופך לשיאו של השקט או להפרעה זמנית שלו, ולאחריו חוזרת הדממה להשתלט על היקום. לא הרממה משתיקה את הרעש הנצחי אלא היפוכו של דבר. השקט, כך מתברר, הוא מהותו האמיתית של היקום - ואין פלא בכך, אם מקבלים את ההנחה שהאם הגדולה, הדמומה, היא העומדת מאחורי השקט הקיומי הזה.

בשיר 'עַד הַשְּׁחָר' שבשער השלישי של פרחי אש, 'שירים מתוך יַלְקוּט הַצֵּד', הלילה הוא השולט, הוא ה'הַנְסִיךְ הַשְּׁחֹר שְׁעֵינֵי הַזְּוִיּוֹת דוּמְיָה', ובליילה הזה מתחוללת 'חַתְנָה שֶׁל דְּמִים', שפשרה כפול הפנים כבר ברור לקורא - קרב לחיים ולמוות והשלכת החיים כחיקה של האם הגדולה. בחתונת דמים זו טוען הרובר: 'מִסְתַּבֵּר כִּי אֶבְרְנֵנוּ לְעַד. אֲנִימָה קְדוּמָנִית וְדוּמָמָת. / תִּהְפַּכְנִי בְּחֶסֶד, הָאֵל, כְּאֹרַח הַשְּׁוֹה בֵּין שְׁוִים... (עמ' 174). הארמה הקדמונית, אימא ארמה ('אם כל חי' מן השיר 'מסע הערפל'), היא אימא דוממת, והיא שתהפוך את חתן הדמים שלה - לאחר חתונת הדמים הרעשנית - לאזרח מן השורה במלכות הדומייה שלה; היא, ולא הכרזת המקרי שירטט את לבו. ועם המוות, בסיום הקרב, תחזור לשלוט בעולם הדממה הקדמונית, בציפייה לחתונת הדמים הרעשנית הבאה. התיבות 'בחסד, האל' אמנם מדגישות את ההכרחיות המיתית של הדברים, אך הן כבר מיותרות.

אפילו בעד עלות השחר המזורי אפשר לגלות את ניצני השקט הקדוש הזה. בשיר 'ענת', הפותח את הספר כולו, הרובר הוא צליין לוחם העולה לרגל אל 'הַר הָאֱלֹהִים' כדי למצוא שם לא את אלוהיו של משה (ושל אליהו אחריו) אלא את ענת. באזוניה של 'ענת' - אלת הפיריון והמוות הכנענית, האם הגדולה והצברית הפלמ"חאית - הוא מתוודה: 'בְּעַת דְּמָמָה, פֹּה אֵין יוֹרִים, רַק כּוֹכְבִים אוֹרִים מְלִיל / וְלְמוֹלֵם אוֹכֵר מְלִים, נֶצֶב הָאֵלִים הַהוֹנֵה... (תש"י, עמ' 10). בשיר 'מול הר האלהים', הקשור תמטית ל'ענת', מתחזק האלם הזה והופך מפרץ של שקט בתוך הרעש הנצחי לגורם דומיננטי. גם כאן עולה הרובר לרגל כצליין, וגם הפעם כדי לפגוש את 'ענת'. הר האלוהים הוא מקום קדוש שבו דומייה נצחית, ורק הרוח מפריעה בו את 'דומיית מקדש האבן האלם' (שם, עמ' 153). הקדושה באה כאן לידי ביטוי בדממה מוחלטת. אך למעשה, הדממה של מקדש האבן האילם אינה דממה, כי 'דְּמָמָה גְּדוּלָה שׁוֹמְעוֹת אֲזוּיֵנוּ' (שם, עמ' 154). זאת הדממה ששמע אליהו למרגלות הר סיני: לא ברעש נגלה לו ה' אלא בקול דממה דקה. משמע, ההתגלות המשמעותית היא בדממה, בין שמדובר כאם הגדולה ובין שמדובר כאב הגדול. הדומייה, אם כן, אינה ריקה מתוכן רועש, והיא נשמעת יותר מן הרעש מחריש האזוניים, שבעת הישמעו כבר אין שומעים דבר. לפיכך זהו שקט אוקסימורוני, התובע את כל-כולו של הדובר ומקדש אותו לייעודו הנבואי בשירותה של האם הגדולה. בדממה קדושה זו, שהיא סיטואציה של הקרשה נבואית, אין מקום למתים,

ואפילו לא לזכרם ולרגשי האשם כלפיהם. זהו שקט המגייס את כל כוחות נפשו של הדובר למען המטרה העליונה: 'האיש הַלֵךְ עַד כִּי צָנַח נוֹשָׂא יָדָיו אֶל צוּק הַשָּׁחַם. / וְקוֹל אָדָם עָלָה מֵאוֹכ: אָבִי, אָבִי! (שם, עמ' 153). הרמיזה היא לסיפורי הסתלקותם הדרמטית של אליהו ושל אלישע תלמידו, והם העולים כאן באוב. לפנינו ציטט מתגובתם האקספרסיבית של אלישע ושל המלך יואש על מותם המתקרב של אליהו ושל אלישע עצמו, כשכל אחד מהם זועק אל מול המראה הנורא, איש-איש בתורו: 'אבי אבי, רכב ישראל ופרשיו'.³¹ כל אלה עולים בשתיקה הצועקת שב'מול הר האלהים'. יתר-על-כן, בשני המקרים הנזכרים מתמנים המקוננים על מות הנביא לשליחות אלוהית: אלישע מתמנה לנביא תחת אליהו, ויואש מתמנה בירי אלישע למושיע הממלכה מידי ארם. משמע, מותר לקרוא להניח כי האלוויה שבשיר מרמזת גם על ייעוד מרחיק-לכת של נבואה או של ישועה הנוגע לדובר.

אנו למדים אפוא כי השקט בשירתו המוקדמת של גורי אינו שקט של חיי חולין קטנים ואפורים, אלא שקט הטעון בקדושה יתרה. קדושה זו אופפת את הצליין בהר האלוהים או במערה הקדושה המתוארת בשיר 'אֲבִי טָפִין', השיר הפותח את שירי חותם (עמ' 9) ומשמש פתיחה לעלילת ההמשך של החייל-הצליין הוותיק, החוזר מן המלחמה הרועשת ומחפש את ייעודו כימים שלאחריה (שהם, 1996, עמ' 68-69). עם זאת, למרות רגעי השקט האלה, ניתן לומר כי עד עלות השחר הוא ספר הרעש המוכק של גורי המוקדם.

לעתים קרובות, בעיקר בשלושת ספריו הראשונים של גורי, נקשרת הדממה בצבע הכחול או הכחלחל, בצבעם האיין-סופי של השמים והים. הכחול מעניק לרממה לא רק צבע אלא גם מהות. הוא צובע אותה בעצבות הליטורגית של ה-'Blues' האפרור-אמריקני, הכנסייתי, שדרכו היא מתחברת גם אל הזמן הקדוש, הפולחני, אל המסתורין המאיין והמיילר של האם הלבנה ואל המרחב האיין-סופי של הים והשמים. מרחב זה מעניק לרממה את תחושת האיין-סוף הנצחי, הכחול, שבו הרעש - גם רעש הסערות, גם רעש הגלים - נבלע ואובד. בשיר 'שָׁעָה בְּנוֹף-הָרִים' שבפרחי אש מדובר על נוף:

אֲדָמָה יִרְקָה וְשָׁמַיִם אוֹבְדִים כְּעֵלְטָה. / דְּכִים שֶׁל גְּלִים מִתְנַפְּצִים אֶל צוּקִים
הַנוֹפְלִים אֶל הַיָּם / וְדָמָה כְּחִלְחָלָה, הָעוֹלָה מוֹל פְּנֵי וְאוֹבֶרֶת [1949, עמ' 113]

בתמונה המשורטטת לפנינו מופיעים אדמה, שמים, ים ודממה כחלחלה; הדממה אוספת את הכחול הן מן הים והן מן השמים האיין-סופיים, שהם כשלעצמם אינם מתוארים במונחים של צבע. כביכול נטלה הדממה האיין-סופית את תכלת השמים והים לעצמה והשאירה אותם נטולי כחל. רעש הגלים נבלע בדממה הזאת ובאווירה מסתורית, כנסייתית כמעט. גם בשיר 'הכו בי הרוחות' קשורה הדממה הכחלחלה והשקופה לנופי מים שנהם הרוחות טובע בהם, ואפילו גליהם דמומים (שם, עמ' 20).

31. מלכים ב, כ: - אלישע על אליהו; מלכים ב, יג: - יואש על אלישע.

וגם כשכבר מנותק התואר 'כחלחלה' מן הים או מן השמים, כמו בשיר 'סְתוֹ' (שם, עמ' 52), הרי המפגשים הקודמים מאפשרים לקורא לשוב ולקשרו למקווה המים ולשמים, גם משום שהוא עדיין קשור ל'זמן עֶצֶב וְדָלוּחַ', והתואר 'עֶצֶב' מתקשר, כאמור, לכחול.³² בשיר 'שְׁתִיקַת הַיָּם', המופיע במחזור 'אני והשקט' שבשושנת רוחות, שוב מחבר הדובר בין השתיקה לבין הים הנצחי, ואף בינה לבין 'שְׁנוֹת הָאוֹר' ו'הַמּוֹת' (1960, עמ' 19).

המרחב האינ-סופי של הדומייה ואופיה המלנכולי אינם מוגבלים רק לצבע הכחול ולמרחבי הים והשמים. השיר 'הָרוּחַ שׁוֹטְטָה', החותם את 'שדרת היסמין', נפתח כך: 'הָרוּחַ שׁוֹטְטָה עַל פְּנֵי הַיַּעַר / בְּדוּמְיָהּ נוּגָה שֶׁל בֵּין עֲרְבִים' (1949, עמ' 22). הרוח הרומנטית, חסרת קווי המתאר הברורים,³³ היא גם חסרת גבולות ולכן בעלת קונוטציות של אינ-סוף. היא משוטטת לה ביער - שגם הוא, כמו הים והשמים, מעורר קונוטציות של מרחבי אינ-סוף - וכביכול היא חסרת מטרה ברורה, מרחפת לה בתוך דומייה נוגה של בין השמשות. אבל בבית השני, החותם את השיר, מתבהרים הדברים. הרוח מקבלת את התואר השמור בדרך כלל לדומייה. הרוח היא 'כחלחלה', והיא מעלה סליל עשן המיתמר מן הבית אל-על. לכאורה זהו סליל עשן ביתי, יומיומי, של זמן חולין אינטימי, אך הדובר חותם את הטקסט בפנייה אל נפשו כאל נמענת: 'גַּם אַתְּ, נְפִשִי שְׁלִי, פָּרְקִי אֶת תְּרַמְלִיךְ / וְתַעֲלִי עִמּוֹ שׁוֹתֶקֶת לְעוֹלָה'. הרוח הנצחית, שהיתה קיימת עוד בטרם ברא אלוהים ארץ ושמים, כרוח אלוהית 'המרחפת על פני המים', מעלה את עשן הבית ממעמד של עשן המסמן זמן חולין למעמד של עשן פולחני של קורבן עולה. הדובר, מתוך נכונות להתמסר לזמן הקרוש, מתנדב למסור את נפשו לעולה (לעקדה) בידי הרוח הזאת, המרחפת 'על פני היער' הכאוטי. ומאחר שהדומייה כבר קיבלה את התואר 'נוגה', וכדי לא להשתמש פעמיים באותו תואר, מעניק המשורר את התואר 'כחלחלה' לרוח (האלוהים) הנצחית, המשייטת לה כביכול בלא שתהיה לה מטרה מוגדרת ליטול את נפשו ולהעלותה אל-על. כל חמשת השירים החותמים את 'שדרת היסמין' נפתחים בהזכרת הרוח: 'הָרוּחַ עֲבָרָה כְּדוֹרוֹן הַגְּשֵׁלֶחַ וְאוֹבֵד' ('דוֹרוֹן הָרוּחַ', עמ' 16); 'הָיָה יָמֵי מוֹכֵי-רוּחוֹת' ('מִסָּע עִם הַזְּמַן הַחוֹלֶף', עמ' 17); 'הָרוּחַ נָם. מְעַבְרוֹ הַדּוּמְיָהּ. וּמְעַבְרָה חַיִּי. / הַזְּמַן הוֹפֵךְ תְּכַלְכֵּל' ('אֲשֶׁמְרֵת הַתְּרַנְגוּל', עמ' 18); 'הָיָה בִּי הַרוּחוֹת. הָיָה זֶה מְחוֹלֵם שְׁלֹא פָּסַק עַד לַיִל. / מִתְכַלֵּת עֲרָמָה, מְעַנְנִים שְׁטִים' ('הָיָה בִּי הַרוּחוֹת', עמ' 20); וכמוכן, השיר האחרון, 'הרוח שוטטה', שנדון לעיל. בכלום מופיעה הרוח כמרכיב מרכזי בעולם המעוצב ומתוך זיקה עמוקה לאני הדובר, ההלך הנערי של 'שדרת היסמין', אשר הופך להיות חלק מן הרוח הרמומה, הכחלחלה, המתחילה מן הדממה ואוברת ברממה, שגם היא כמוכן כחלחלה, בזמן החולף שאף הוא כחלחל, מתחת לתכלת העירומה. הרממה המסתורית, הכחולה, מקרינה על היקום כולו.

32. ועיין גם בשירים: 'בְּחֻזָּה', גורי, 1949, עמ' 85; 'אבני ספין', השיר הפותח את שירי חותם, וכו' מתוארת המערה כמעין מקדש שבו 'תָּלִים. וְכֵה כְּחֻלְחַל הַשְּׁקֵט' - גורי, 1954, עמ' 9; וכן 'בְּתִגְלִים', שם, עמ' 21; 'סְמוּיִם', ב', שם, עמ' 60.

33. על הרוח הרומנטית עיין: Wimsatt, 1967; Abrams, 1969.

אך לא רק הרממה והרוח כחולות, אלא גם ה'את'. השיר 'בשוב' נפתח בתמונה המוכרת של הלבנה: 'יהי זה בודאי בפרח הלכנה'. ביתה 'המתאפלל' של האהובה 'לוטה' בוילונות, הסוגרים על בית מסתורי, 'סוגר על נחוחה של עת גרושת צללים'. שוב חוזר מוטיב הריח הבשום בהקשר של ה'את' ושל הלבנה. צל גופה של ה'את' נופל על הדובר ועל פניו, וכל זאת כמובן כאשר 'פה הדממה רבה. קרבת על בהונות, / תכלה וחרישית. [...] / ואת עולה, עולה במדרגות מתוך העלטה'. והיא, האהובה, 'בלתי עלמה בטרם בעל' (1949, עמ' 14-15). האלה הלבנה המצפה לבעל, וליתר דיוק - לכוּעל, עולה ועולה במדרגות (של מקדש?) מתוך העלטה, כמו הלבנה הפורחת כטור הפתיחה. הכול מתרחש בתוך 'דממה רבה', מסתורית, ועלייתה של ה'את' הירחית היא 'תכלה וחרישית'.

* * *

אם נשמור על סדר הדיון שקבענו כאשר השוינו בין הרעש והסערה בספרו הראשון של גורי לרעש ולסערה שבספרו האחרון, הרי מעניין יהיה להשוות גם בין השקט והדממה שבשני הספרים. ההשוואה תגלה את העיקרון הבא: אם הדממה של פרחי אש היא דממת ה'בטרם', הרי הרומייה שבה מצוי הדובר בספר הבא אחרי היא דומיית האחרי, הסמוכה לרומייה הסופית שממנה חשש הדובר בשובנת רוחות, בשיר 'אני והשקט' (1960, עמ' 24). מכאן נובע, כמובן, המבט הנוסטלגי אל רעש החיים הדרמטי, שביטויי הממצה ביותר הוא רעשי הקרב והשלכת החיים מנגד. הדובר העייף 'מוכיר' לעצמו 'לנדר גמלא, מצלש' ('אש תמיד', 1994, עמ' 11), הנמצא 'כמו במסיבת פרידה', עייף, 'חוגג אותך כמו במסיבת פרידה: / הנאומים, הכרנדי, הדמעה'. וכגיבור מסיבת הפרידה הוא מכריז: 'אני אותו אחר כל כך, המשך הצעקה היא. / ושכ מהתלון, שגריר הלילה, / להיות עם הבדיחות המכרות, השקופיות והשתויים. // עד שיקראו גם לנו להחזיר ציוד' (שם, עמ' 90). הדובר של הבא אחרי הוא אם כן 'לודר גמלא', ולודרים, כידוע, חייבים היו להשתתף בקרבות - אך הלודר הזה, שהשתתף בקרבות החובה הללו, יצא מהם 'מצלש'. ואולם, תהא אשר תהא מידת האירוניה העצמית שיחס הקורא לדברים, ברור שאין כאן שלילה מוחלטת של דמות הלודר וגם לא שלילה מוחלטת של הקרבות שבהם השתתף.

אותו פנסינור מנסה להיות המשך 'לצעקה היא', להיות אות-אחר של פעם, אך הוא נמצא במסיבת פרידה רעשנית, מסיבת שיכורים שבה משתתפים גם רעיו הלודרים (לוחמי התרפפ''), והוא יודע כי בקרוב יוזמנו הוא והם 'להחזיר ציוד'. משמע, ימי הסוף העליונים, הרעשניים, הם ניסיון פתטי אחרון לשמור על אש התמיד של הרעש, של הצעקה, המתחילה לדעוך אל השקט. המטפורות של הלודר כלוחם ותיק ושל החזרת הציוד כיום המוות הן מטפורות הלקוחות מעולם המלחמה והקרב ומן העגה הצה"לית. גם בשיר שכבר נזכר לעיל, 'תצפית מאחרת', שב ומופיע מוטיב 'החגיגה שנגמרה'. שמו של השיר אכן מבטא את תוכנו - יש בו תצפית מאוחרת על מהלך חייו של הדובר

(ובכלל זה הערה אירונית ומפוקחת על ההבטחה שהוא עצמו הבטיח למתים בקלות רעת - ההבטחה שיחזרו אל ארצות החיים). הדובר מביע צער על כך שכפי הנראה כבר איש לא 'זמין אותנו אל משה אחר', ולפיכך 'צורדים מצעקה, נמשך עם השותקים' (1994, עמ' 17). ההליכה עם השותקים אינה הליכה מרצון אלא מאונס. השותקים הולכים אל השתיקה, אל הסוף, וה'אנחנו', שגרונם צרוד מצעקה, מבטאים את הניסיון הנואל לבטל את השתיקה בצעקה אין-סופית, שסופה צרידות. הרעש הוא תמיד זמני, וניסיונו הפתטי של האדם לשמר אותו בצעקות מעורר רחמים.

הרעש מנקורת התצפית החדשה, המאוחרת, הוא כבר זיכרון בלבד: 'אני זוכר את הרעש', מודיע הדובר, בשעה שהוא עצמו כבר נמצא סמוך לאזור ה'שקט' ויכול לשמוע בו 'גם את הקולות הלא נחשבים', שאולי למד להחשיכם במשך הזמן - כמו בשיר 'אני חושב שהרוחתי בישראל' (עמ' 20). הדובר, כמי שמנהל 'קרב הישרדות' אחרון, מודיע לאלתר-אגו שלו:

אתה עוד פה וקצת כבר שם. / שולח עוד סוכנים סמויים לחפר את הארץ
 המבטחת. / הנה הם שבים אליה, נושאי בשנים שתיקות ואכזבים. // יפה, גנבת
 עוד כמה שנים. או שתק, המשך לנוע. / רק אל תנוח לי. // [...] // קצת משנה
 לי איך לא נשארתי מאחור באחת התחנות. / פה מי שמאריך ימים חשוד כמשהו,
 / הוא לא היה רגמה אישית. // רבים פגשו בדרך מחלות שונות ומשנות /
 שמשכו אותם אל חדריהן המוצלים. / אחרים פגעו בנחילי הפדורים שעברו את
 התקופה היפה. // מישהו, כמוך, נהנה מן הספק. / או שתק, המשך לנוע. לד לה.
 // במנהרות גופה האפלות זורם דמה, כבר, מרעל במשפטי התנאי / של
 ההיסטוריה שלך. / מן האפק האדם שבות אליך עוד ועוד פנים - / ומה תשיב
 כבוא יומה? // אז שב על אחד מספסלי הערב עם כל הרחמים העצמיים: / מבט
 רחוק, / מקטרת הרהורים. // רצוי ששוב תודה לאשתך. (שם, עמ' 31-32)

הדובר - שאמנם נמצא עדיין 'פה', בארצות החיים, אך כבר נמצא גם 'קצת שם', בארץ השקט הנצחי - שולח, כאיש צבא מנוסה, 'סוכנים סמויים לחפר את הארץ המבטחת', כמשה בשעתו. וכמו בפרשת המרגלים (כמדבר יג:כד) חוזרים השליחים כשהם נושאים במוט, 'בשנים', לא אשכול ענבים אלא 'שתיקות ואכזבים'. זהו המסר: הארץ המוכטחת היא ארץ השקט הנצחי, ארץ המוות, והאכזבים הן לגל מצבה למי שכבר נמצא 'קצת שם'. ולכן, דווקא עתה, על הסף ולקראת הסוף, מדרבן הדובר את עצמו: 'או שתק, המשך לנוע. / רק אל תנוח לי' [...] 'או שתק, המשך לנוע, לך לך' - למרות העייפות, למרות רגשי האשם כלפי המתים, למרות משפטי התנאי מרעילי הדם. רק ההליכה האין-סופית, על-פי הצו הקדמון: 'לך לך' (בראשית יב:א; כב:ב) - הצו המדרבן אל ההלאה, להתקרמות ללא מנוח - רק הליכה זו היא הערובה להמשכותם של החיים בצורה זו או אחרת ולמוות משמעותי. הרחמים העצמיים, מקטרת ההרהורים הפסיבית, הם מושאים לאירוניה. ה'לך לך' הוא הצו המפורש, והוא המחייב - כאז כן עתה - גם

כשהדובר בעל המקטרת מצוי כבר סמוך לארצות השקט.³⁴ מי שימלא אחר צו זה ימשיך אולי 'להתקיים', ובדרך ערטילאית כלשהי יזכה להישארות הנפש, גם כשיהפוך תוך כדי הליכתו הנצחית למת - כפי שניסח זאת אלתרמן בשיר 'בְּדֶרֶךְ הַגְּדוּלָה'.³⁵ בשירו של אלתרמן כלל לא ברור אם היקום, המתואר על-פי המודל של 'המקום היפה', נמצא כאן - או שם, בארצות הרממה, שעליה רומזות 'דומיית' הכארות הירוקות וקרכתו לעולם המתואר ב'בְּהַר הַדּוּמִיּוֹת' (שם, עמ' 65). הדרך הגדולה המתחילה כאן, בארצות החיים, נמשכת שם, בארצות המתים - ולהפך. ההלך מתחיל בדרכו כאן ועובר ל'שם' בלא להיתקל בחציצה, כמו דרך קרום חצי חדיר, מוקסם מן הדרך ומן המראות הפסטורליים; והוא ימשיך ללכת בדרך הגדולה, המוליכה מכאן ל'שם' ובחזרה, שכן המוות אינו מהווה גבול אלא המשך, ואין הבדל מהותי בין ארצות החיים לארצות הדומה והדומייה.³⁶ הטיוול הלילי התמים שפותח את פרחי אש ('טיול בלילה', 1949, עמ' 7), טיוול שהופך למסע של חיפוש ותלאה ושל מסירת הנפש בחתונת הרמים ב'כלולות' (תש"י, עמ' 131-167), עם 'ענת' (שם, עמ' 9-10), האלה הלבנה - טיוול זה עומד לפני סיומו. החגיגה מגיעה לטיומה, הרעש נרם, והלודר הגמלאי המצולל הולך לפגוש סופית את ארצות השקט. אבל הוא, כחייל ותיק, עדיין מסרב להיכנע לרממה, מסרב להפסיק את מסע החיפוש המיתי, את ה־Quest. גם הפגישה עם השקט הסופי חייבת להתרחש ברעש גדול, משמעותי.

תאווה זו לחיים על סף המוות סוחטת את ההתבטאות הבאה בשיר 'אולי זה יהיה' (1994, עמ' 93). הדובר פונה אל 'ההם' ומציע להם שלא יודרוזו ללכת אל 'הַדְּמָמָה, לְפָנָי'. 'לֹא שָׁכַחוּ אֲתֵכֶם', הוא מזכיר להם, ומנסה בכל כוחו להשיב להם את האמונה בנס המשיב את המתים אל החיים, כמנותו סדרת נסים מן המקרא ומן הברית החדשה ורונגמאות מפתיעות מן החיים עצמם. בלא מעט אירוניה הוא נאחז בנסים ובנפלאות, כי רק הם עוד יכולים להצילו מן הדממה שלפני הסוף. בשיר החותם - שעל שמו נקרא הקובץ כולו - 'הַבָּא אַחֲרַי' (שם, עמ' 94), כבר מופיע הדובר באופן שגורם לנו להעלות על הדעת שהוא כבר 'שם' ומדבר אלינו מארצות השקט: 'כְּכֹר אֵינִי הָאִישׁ שֶׁהָיָה. אֲנִי הוּא הַבָּא אַחֲרַי, / הַמֶּשֶׁךְ מִשְׁעָר לְאוֹתָן הַפְּנִים. // אֲנִי מִמְּשִׁיךְ לְלֶכֶת בְּלִעְדָיו. לְפַעְמִים

34. וראה גם רשימתו של גורי 'מכור על התקווה': 'או לך לך באור ולך לך בחשכה, כמהמר מכור על התקווה הזאת. מתקבל על דעתי שלא פעם בינתך תלך ותסתלק ממך ואתה תמשיך שם הלאה בלעדית [...] מוכן ומוזמן כל עוד... אסור לך לשוב ריקם. [...] מה מושך אותך להתמכר עוד ועוד כמו אל קול קורא אליך כמו אל אוטופיה משונה, שתהיה, מוכר את חולצתך האחרונה' (גורי, 1991, עמ' 228-230, בעיקר עמ' 228).

35. 'עֲנֵלִים בְּמַרְעָה וְשִׁירָיוֹת / וְשָׂרָה בְּזָהָב עַד עָרֵב. / דּוּמִיּוֹת בְּאֵרוֹת יְרֻקוֹת, / מְרַחֲבִים שְׁלֵי וְדָרָה. // הָעֵצִים שֶׁעָלוּ מִן הַשָּׁל, / גּוֹצְצִים כְּזִכְכִּים וּמִתְכַת. / לְהַבִּיט לֹא אֲחֻדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֲחֻדֵל / וְאֶמִּית וְאוֹסִיף לְלֶכֶת'. (אלתרמן, 1972, עמ' 111).

36. לפחות לא בשיר הזה וב'זכוכים בחוץ'. על כך שניתן לשוב מארצות הדומייה אל ארצות החיים מלמדת הפואמה 'שמחת עניים'. אלא שכפואמה זו הן עולם החיים והן עולם המתים הם עולמות דיסטופיים בעיקרם, ואילו העולם של 'זכוכים בחוץ', בחלקיו הגדולים, הוא בעיקרו אוטופי, גם כאן וגם שם.

רץ בלילה'. כמובן, מי שירצה לראות כאן איזו התבוננות דמוית מציאות של האני באלתר-אגו של עצמו על סף השקיעה, יהא רשאי לעשות כן; הטקסט אינו שולל אפשרות זו. אך מי שירצה לראות כאן את ההלך שחצה את הגבול והוא מדבר אלינו מארץ השקט, יכול גם הוא למצוא את הביסוס לכך בטקסט. ההלך, שמימש את הצו הקדמון - 'לך לך' - ממשיך ללכת בלעדיו, כשהוא חוצה את הקו הדק המפריד בין שם לכאן, קו שלאורכו צעד כלוחם במשך כל שנות חייו. ומשם הוא מספר לנו:

קראתי בעברית וגם משפוח אחרות נודע לי / איך שערי החכמה נפתחים ופא
איזה יפי שקט, / התרגעות פסנתרית בין ערבים, / פצוי מאחר.

גם הפעם, קורא המבקש לראות במתואר סיטואציה ראלית לא יוכל לטעות, ויצדק גם מי שירצה לראות כאן רמזים ברורים למדי לכך שהדובר כבר מדבר אלינו מארצות השקט: שערי החוכמה הנפתחים, היופי השקט וההתרגעות הפסנתרית, המאפיינת כזכור את טקסי האזכרה השכטיים למתי המלחמה, כפי שמציין הדובר במפורש בשיר 'כתב החידה' שנדון לעיל:

אם יבכו, יבכו אחר כך, בשעת הפסנתר שתבוא, / כמנהג השקט, / כמו גוף
מתחת לחלצתו. (שם, עמ' 152)

כל אלה רמזים ברורים למדי לאפשרות שהדובר כבר מתאר את הדברים מצדם האחר של החיים. והמת-החי הזה, אף שהגיע אל שערי החוכמה, אל היופי השקט, ממשיך 'וממתין לאויבים' / וממשיך לקוות / עד שנתן להכחין, גם מרחוק, בשני האויר מסכיבי' (שם, עמ' 94). הלוחם הנצחי, גם לאחר מותו או כרגעי חייו האחרונים, מתוך הרגל או מתוך צורך נפשי עמוק לצפות לאויבים, ממשיך לקוות. למה? אולי לכך שהרעש והמלחמה יימשכו גם שם, בארצות השקט הנצחית?

ביבליוגרפיה

- נ' אלטרמן, 1972. 'כוכבים בחוץ', שירים שמכבר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
נ' אלטרמן, 1972. 'שמחת עניים', שירים שמכבר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
רחל בלובשטיין, תשי"א. שירת רחל, דבר, תל-אביב.
ח' גורי, 1949. פרחי אש, ספרית פועלים, מרחביה.
ח' גורי, תשי"י. עד עלות השחר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
ח' גורי, 1954. שירי חותם, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
ח' גורי, 1960. שושנת רוחות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
ח' גורי, 1961. פרחי אש (מהר' שנייה), תרשיש, ירושלים.
ח' גורי, 1968. תנועה למגע, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

- ח' גורי, 1969. רפים ירושלמיים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1975. מראות גיחזי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1975. עד קו נשר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1979. איומה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1980. החקירה: סיפור רעואל, עם עובד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1983. 'בין הקיר האחרון לילדי הארץ. פי. גי', משא, 28.3.83.
 ח' גורי, 1985. מחברות אלול, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ח' גורי, 1991. רשימות מכית היין, זמורה ביתן, תל-אביב.
 ח' גורי, 1994. הבא אחרי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 א' גלבוץ, 1949. שבע רשויות, ספרית פועלים, מרחביה.
 א' גלבוץ, 1953. שירים בבוקר בבוקר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 ע' הלל, 1956. ארץ הצהרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב (מהדורה ראשונה: 1950).
 נ' זך, 1972. 'התמימות, האחריות והשירה (על "שירי חותם" מאת חיים גורי)', סימן קריאה, 1, עמ' 295-297. נדפס לראשונה במבואות, 15 (1954).
 ח' חבר, 1976. 'שירת חיים גורי: הערות לסיכום ביניים (עם הופעת המבחר: עד קו נשר)', עכשיו, 33-34, עמ' 263-268.
 ש' טשרניחובסקי, תש"י. שירים, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
 ד' מירון, 1992. 'הזמן הצועד והמוות המבוטל', מול האח השותק, האוניברסיטה הפתוחה וכתר, ירושלים ותל-אביב, עמ' 197-234.
 פ' נוימרקט, תשכ"ח. 'הילולת הוויתור העצמי', קשת, לט, עמ' 63-74.
 י' עמיחי, תשכ"ג. שירים 1948-1962, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
 א' קובנר, (ללא תאריך). דף קרבי (חוברת סטנסיל).
 א' קובנר, 1961. פרידה מהדרום, ספריית פועלים, מרחביה (מהדורה ראשונה: 1949).
 ר' שהם, תש"ן. 'כסימן כתונת הפסים - עיון בדיוקנו של הדובר כפרחי אש ובעד עלות השחר של חיים גורי', מחקרי ירושלים בספרות עברית, יב, עמ' 277-304.
 ר' שהם, 1994. המראה והקולות: קריאה קשובה כ'פרידה מהדרום' לאבא קובנר, ספרית פועלים, תל-אביב.
 ר' שהם, 1996. 'חיים גורי - שירי חותם', רפים למחקר בספרות, 10, עמ' 67-86.
 ר' שהם, 1997. סנה בשך ודם: עיונים בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של א.צ. גרינברג, המרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון כנגב, קריית שדה-בוקר.
 חיה שחם, 1997. הדים של ניגון: שירת דוד הפלמ"ח וחבורת 'לקראת' בזיקתה לשירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת חיפה, תל-אביב וחיפה.
 ג' שקד, 1993. הסיפורת העברית, 1880-1980, ד, כחכלי הזמן, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב.

