

# יהודה עמיחי: כייטן של היומיום\*

סדרה דיקובן אזרחי

## שדה קרב או מסלול המראה?

מי שהתעטף בטלית בנעוריו לא ישכח לעולם:  
ההוצאה משקית הקטיפה הרכה ופתיחת הטלית המקפלת  
פרישה, נשיקת הצוארון לארכו (הצוארון לפעמים רקום  
ולפעמים מזהב). אחר־כך, בתנופה גדולה מעל הראש  
כמו שמים, כמו חפה כמו מצנח. אחר־כך לכרך  
אותה סביב הראש כמו במחבואים, אחר־כך להתעטף  
בה כל הגוף, צמודה צמודה, ולהתכרבל כמו גלם  
של פרפר ולפתח כמו כנפים ולעוף.  
וימדוע הטלית בפסים ולא במשבצות־שחור־לבן  
כמו לוח שחמט. כי הרבועים הם סופיים ובלי תקנה,  
הפסים באים מאין־סוף ויוצאים לאין־סוף  
כמו מסלולי המראה בשדה תעופה  
לנחיתת המלאכים ולהמראתם.  
מי שהתעטף בטלית לעולם לא ישכח,  
כשהוא יוצא מן הברכה או מן הים  
מתעטף במגבת גדולה ופורש אותה שוב  
מעל ראשו ושוב מתכרבל בה, צמוד צמוד  
ורועד עוד קצת וצוחק ומברך!

טלית, שמים, חפה, מצנח, גלם של פרפר, מגבת... אצל רוב כותבי העברית במאה ה־20, הסאקרלי והסקולרי מהווים אלטרנטיבות בכלכלת ההווה היהודית. הלקסיקון של הקודש

\* ברצוני להודות לחברי מערכת מכאן על הערותיהם והצעותיהם המעולות, וכמיוחד לעורכת הראשית, חנה סוקר־שווגר, ולקוראת, חמוטל צמיר; לשולמית ברזילי על ההערות הרגישות, ולמתי סנקמן על עבודות הבילוש ועל הקריאות הנבונות; למירי פלד על הקריאה המעמיקה והקפדנית; ומעל לכול לחנה קרונפלד, על השיחה והחברות המתמשכות (כן ירבו).

1 יהודה עמיחי, "אלים מתחלפים, התפילות נשארות לעד", שירי יהודה עמיחי, 1-5 (5): גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות; פתוח סגור פתוח), ירושלים: שוקן, 2002-2004, עמ' 155.

הוא לכל היותר מכרה שיש לחפור בו כדי לדלות את האפשרויות החילוניות הטמונות בו. דרך פריזמה זו, הטלית הממוחזרת כמגבת היא אִמְבִּלְמִטִית למפעלה הכולל של הרפובליקה העברית – משירי חיים נחמן ביאליק ועד חשבונות החנווני בעמק רפאים פינת רחל אמנו בירושלים החדשה. אך תהליך זה היה מאז ומתמיד מסוכסך ומבוסס על הדרה הדדית; ביאליק עצמו הגדיר את "נשמת האומה" כ"שדה קרב" שבו מתקיימים "שניות" או דואליזם מתמיד.<sup>2</sup>

טענתי היא שהטלית של עמיחי איננה שייכת לעולם דואליסטי זה; שהמשורר מסרב להוקיע מעולמו את אותם החומרים שהוצאתם מחוץ לשורה הכרחית לרטוריקה ולפרקטיקה הבלעדיות של קידוש זמן, מקום או ישות כלשהי. המרחב הפואטי שלו הוא מסלול המראה ולא שדה קרב או אף לוח שחמט. אך כדי להגיע לתובנה זו, עלינו לערוך מעקף דרך שדה הקרב. בנאומו בפני "גדוד מגיני השפה", טען ביאליק ש"כל ענין הדיבור העברי, כלומר השלטת הלשון בחיים, הוא להפוך את הקודש לחול".<sup>3</sup> קל לטשטש את העובדה שההבחנה בין קודש לחול חשובה לביאליק לא פחות מן האלכימיה שהופכת את האחד לאחר. אם לדעת ביאליק קיים הבדל סוגתי, קיומי ואף מטאפיזי בין שירה לפרוזה, או, כפי שנראה מיד, בין שפת הנפש לשפת הרחוב, עיקרון התשתית של הבדל זה הוא הדיכוטומיה בין קודש לחול – שניות שנועצה, לטענתו, "בפסיכיקה הישראלית". הם מעצבים וממשמעים זה את זה: "בלעדי קודש אין חול, כשם שבלעדי שבת אין טעם לכל ימי המעשה".<sup>4</sup> ההכרה האקטיבית בדיאלקטיקה זו משמרת גם את מקורותיה הראשוניים של השפה וגם את עקבות "הנפשות וצללי הנפשות ששכנו בתוכה מימי אברהם אבינו".<sup>5</sup>

עמדתו של ביאליק בעולם מפולג זה לא באה – ולא אמורה לבוא – לידי סינתזה או פתרון; נקודת התצפית המועדפת עליו היא על הסף, בין בית המדרש לעולם, בין קודש

2 ח"נ ביאליק, "על השניות בישראל", הרצאה ב"בית הועד" בברלין (1922), דברים שבעלפה (א), תל אביב: דביר, 1935, עמ' ל"ט.

3 ח"נ ביאליק, "על קדש וחול בלשון", בוועידת גדוד מגיני השפה, תל אביב (1927), דברים שבעלפה (ב), תל אביב: דביר, 1935, עמ' קכ"ח.

4 ח"נ ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, 1964, עמ' ר"ג-ר"ה. ביאליק, "על השניות בישראל", הערה 2 לעיל, עמ' ל"ט, ק"ל.

5 ביאליק, "על קדש וחול בלשון", הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ט. הדיונים על מעמדה של העברית ש"לפני" מגדל בבל, שדאנטה במסתו "על צחות הלשון" כינה "שפת החסד", קיבלו תאוצה בשיח הפילוסופי בעקבות דברי ולטר בנימין על "לשון האמת" – "Sprache der Wahrheit" – "השפה בהרתה" – "die reine Sprache" ועל בעיית התרגום; *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*, Rolf Tiedemann (ed.), Stuttgart: Reclam, [1923] 1992, pp. 50–64. ראו את הרהוריו של ז'אק דרידה על גלגוליו של "טקסט קדוש" בעקבות המעשה ה"דקונסטרוקטיבי" של מגדל בבל: "לפני הדקונסטרוקציה של בבל, שקרה המשפחה השמית הגדולה על ייסוד ממלכתה, רצתה שתהיה אוניברסלית, ועל לשונה, שאף אותה היא מנסה להטיל על התבל [...] מעמד ושם האלהים בתור שם האב ומקור הלשונות [מפנים את מקומם ל-] ריבוי הלשונות בעקבות מעשה מגדל בבל [...] מה שאנו מכנים ברגיל שפות אם"; ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 47; 75–76. ההדגשה שלי, סד"א.

לחול, בין הקולקטיבי לאישי, בין הריטואלי לחד-פעמי. אצל הסופר שניכס לעצמו את ה"קול הנבואי" החדש, אביר חיוניות השפה העברית המתחדשת, נשאר ניחוח חזק של אמביוולנטיות באשר ל"שפת היומיום" כמאגר של משמעויות חד-ממדיות לצד שפת הקודש שהיא "לשון חגיגית" הנושאת תהודות וניואנסים אין-סופיים – שפת קודש שהיא גם כלי ביטוי וגם מקבילה ליום השבת ולנשמתו ה"יתרה".

מבנה דיאלקטי או דיכוטומי זה עומד גם ביסוד הפער שבין שפת הנפש לשפת הרחוב. התיעוב שגילה ביאליק ביחס להצלחת הפרויקט שאליו חתר כל חייו – חילון השפה העברית – בא לידי ביטוי חריף ביותר בשיר "חֶלְפָה עַל-פְּנֵי" משנת 1917. השיר פונה ל"אֱלֹהִים", שכמו דרקון נושף-אש מצית את תאוותו. המשורר מצר על השפה הנגישה לציבור, שנטמאה תוך כדי חילונה:

חֶלְפָה עַל-פְּנֵי נְשֵׁמַת אֶפֶד, אֱלֹהִים, וְתִלְהַטְנִי,  
 וְקִצָּה אֶצְבָּעֶךָ הַחֲרִיד רִגַע מִיִּתְרִי לְבָבִי,  
 וְאֲנִי זַחְלָתִי וְאֶדָם וְאֶכְלָא הֶמֶת רוּחִי;  
 בְּתוֹכִי הִתְעַטֵּף לְבִי וְזִמְרָתִי לֹא-שָׁטְפָה פִּי:  
 בְּמָה אָבֵא אֶל-הַקֹּדֶשׁ וְאֵיכָכָה תִּטְהַר תְּפִלְתִּי? –  
 וּשְׁפָתִי, אֱלֹהִים, שְׁקִצָּה כְּלָה וְתָהִי כְשֵׁפֶת פְּגוּלִים,  
 וּמְלָה אֵין בְּקִרְבָּה אֲשֶׁר לֹא-נִטְמָאָה עוֹד עַד-שֶׁרָשָׁה,  
 וְנִיב אֵין אֲשֶׁר לֹא-הִתְעַלְלוּ בּוֹ שְׁפָתַיִם נֶאֱלָחוּת,  
 וְאֵין הִגִּיג אֲשֶׁר לֹא-נִסְחַב עוֹד אֶל בֵּית הַקְּלוֹן.  
 יוֹנֵי הַזְּכוּת, שִׁלְחָתֶיךָ לְעַת בְּקֶר שְׁמִימָה,  
 שְׁבוּ אֵלַי לְעַת עֶרֶב – וְהִנֵּן עֲרִיבִים מְלֻמְדֵי אֲשֵׁפֶתוֹת,  
 צוֹחָה נִתְעַבָּה בְּגִרוּנָם וּבִשְׁר נְבִלָה בְּפִיהֶם.  
 אֶפְפוּנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת, כְּעֵדֶת קִדְשׁוֹת כְּתוּרֵי,  
 נוֹצְצוֹת בְּעֵדֵי שׁוֹא וּמִתִּיפְפוֹת בְּחֶן רְמִיָּה,  
 חֲקִילוֹת הַפּוֹךְ בְּעֵינֵיהֶן וּרְקַב הַזְּמָה בְּעֵצְמוֹתָן,  
 וּבְכַנְפֵיהֶן יִלְדֵי נֶאֱפוּפִים, מִמְזוּרֵי עֵט וְרַעִיוֹן,  
 עֵתֶק וְשַׁחֵץ כְּלָם, לְשׁוֹן רֵהַב וְלֵב נָבוֹב,  
 עַם-הַקִּימוֹשׁ וְעַם-הַחוּחַ יִפְרוּ וְאֵין מִפְּנֵיהֶם מְנוּס.

7 בבואו לנתח את "לשון הרגש" אצל ביאליק, מציג אריאל הירשפלד את תבנית העומק הדואליסטית המתבטאת בכל כתיבתו: "ברוב שיריו הוא ביטא מצבי קונפליקט לא פתורים ביחס שבין יחיד לקהילה, או מצבים סובייקטיביים עד כדי כך שעצם ביטויים יוצר סתירה עזה בין עולם היחיד לעולם הרבים". אריאל הירשפלד, כינון ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל אביב: עם עובד, 2011, עמ' 12.

8 על "הקול הנבואי" ועל מקורותיו בספרות העברית לדורותיה וברומנטיקה האירופאית, ראו את דיוניו של הירשפלד, שם, עמ' 17; 181-160; 290-260; 241-252. הירשפלד מכנה את ביאליק "רומנטיקן מאוחר (שהוא רומנטיקן ביקורתי)", שם, עמ' 242.

9 ביאליק, "על קדש וחול בלשון", הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ח. התרגום האנגלי של "לשון חגיגית" – "ceremonial language" – מדגיש את המימד הפולחני. ראו Haim Nahman Bialik, "The Sacred and the Secular in Language", Jeffrey M. Green (trans.), *Revelment and Concealment: Five Essays*, Jerusalem: Ibis Editions, 2000, p. 90.

יום יום, עם גֶרֶף הַבִּיכִים וְעַם שֶׁפֶךְ הָעֵבֵיטִים,  
 יִבְקִיעַ בְּאֵשׁ עַד-אֶף כֹּל-נִסְגָּר בְּחֶרְרוֹ וְשׁוֹפֵךְ לְבוֹ,  
 לְטֵמֵא עָלָיו הַכֵּל פִּיּוֹ וְלַהֲשִׁבִית רוּחוֹ מִטְּהָרוֹ.  
 אָנָּה אֵלֶךְ מְרִיחֶם? וְאָנָּה מֵהֶמוֹנֶם אֶסְתֵּר?  
 וּמִי-הוּא הַשֶּׁרֶף אֲשֶׁר-יִגְעִיל פִּי בְרִצְפַת אִשׁוֹ?  
 אֶל צַפְרֵי הַשְּׂדֵה אֵצֶא, הַמְצַפְצְפוֹת לְפָנוֹת בְּקָר,  
 אוֹ אֶקוּמָה אֶלְכָה-לִי אֶל-הַיְלָדִים, הַמְשַׁחֲקִים לְתִמָּם בְּשָׁעַר,  
 אָבֵא אֶתְעַרֵב בְּקֶהְלֶם, אֶאֱלֶף שִׁיחַם וְלֶהֱגֵם –  
 וְטִהַרְתִּי מְרוּחַ פִּיהֶם וּבְנִקְיוֹנָם אֶרְחֵץ שִׁפְתֵי.<sup>10</sup>

שיר זה נכתב כשמונה שנים לפני שהגיע ביאליק לארץ-ישראל וחווה בפועל כיצד השפה ש"שְׁקֶצָה" מבטאת את מילותיו בבתי "הקלון" וראה בעיניו את היונים "הַזְכוֹת" שהפכו "עֲרָבִים מִלְמָדֵי אֲשֻׁפְתוֹת". השיר הוא גם אחד מקומץ השירים השוברים (אך גם המסבירים) את שיתקו של המשורר, שנמשכה מ-1911 עד למותו ב-1934.<sup>11</sup>

ההשלכות המסוכנות של אמביוולנטיות תמידית זו כלפי חילון לשון הקודש טמונות בזיהוי שבין "חולין" ו"טומאה", זיהוי הנובע מייחוס תביעות בלעדיות, אקסקלוסיביות לשפת הקודש.<sup>12</sup> בהקשר זה מעניין לציין שכאשר הדובר שואל "בַּמָּה אָבֵא אֶל-הַקֹּדֶשׁ", כוונתו היא שהמכשול מצוי בשפתו ש"שְׁקֶצָה" בשל שימוש יומיומי – ולא בעבירה על האיסור החמור על ייצוגים אנתרופומורפיים של האל ("נִשְׁמַת אֶפֶךְ [...] קָצָה אֶצְבְּעֶךָ").

## "הַעוֹקֵץ הַבּוֹקֵלִיבִי" מוֹל ה־"Profanatory Jouissance"

הסכנה הגדולה הטמונה בדחפים דיאלקטיים עמוקים – הסכנה של (והתשוקה ל-) "שיבת

10 חיים נחמן ביאליק, "חֶלְפָה עַל-פְּנֵי" (1917), שירים תרנ"ט-תרצ"ד (2), מהדורה מדעית, דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: דביר, 1990, עמ' 351.

11 נושא זה נידון בפורומים רבים. לדיון בהשלכות של שתיקה זו על הפרוזה של ביאליק, ראו את מחקרה של שילה ג'ילן הנפתח בשאלה: "עד כמה המסות של ביאליק ביטאו את תמיכתו האינטלקטואלית בחינוניות הדיבור העברי כחלק מהתנופה הלאומית והתרבותית של העם היהודי, כאשר כתביו הפיקטיביים – כמוהו בחיי היומיום – מסרבים 'לדבר' עברית"; Sheila Jelen, "Bialik's Other Silence", *Hebrew Studies Journal*, 44 (2003), p. 65. מתברר, אם כן, שהסתמנה רתיעה מהדיבור בעברית גם בפרוזה וגם בשירה של ביאליק (ראו למשל את "צַנַח לוֹ זֵלְזֵל"). בכל זאת, את "חלפה על-פְּנֵי" אפשר לפרש לא רק כתגובה להטמעת הקודש בשפת הדיבור, שבי-1917 קשה היה לעמוד על התפשטותה, במיוחד מרחוק. בשיחה פרטית אתי, טען אורי אלטר שהמטרה של ביאליק בשיר זה היא דווקא הרטוריקה הפוליטית המטמיעה את שפת הקודש. אינני רואה סתירה מהותית או תבניתית בין שתי המשמעויות הסמויות, שהרי ה"חילון" הוא האקט ההכרחי אך גם הבעייתי ביותר בפרויקט הציוני.

12 ראו את דיונו של זלי גורביץ' בשיר זה ובנושא הדואליזם באחרית הדבר שכתב לתרגום לאנגלית של מסות נבחרות של ביאליק: *Revelment and Concealment*, "Eternal Loss: An Afterword", הערה 9 לעיל, עמ' 105-140.

המודחק" – הפכה מקור לדאגה נרחבת בעשורים האחרונים, כשהמוקד או השורש הנו, כמו אצל ביאליק, השפה העברית עצמה. הגילוי מחדש, ב-1985, של מכתבו של גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג משנת 1926,<sup>13</sup> שבו מבטא שלום את חששותיו שהתשתית הרליגיוזית המודחקת של העברית תחזור ותתבע את נקמתה, ודיוניהם של שטפן מוזס וז'אק דרידה באותו "וידוי" של שלום – חושפים את שורשי פריחתה של הציונות המשיחית בשלהי המאה ה-20.

המעקף שלנו דרך שדה הקרב של ביאליק מתרחב לכלל סיבוב גלובלי אשר, במקרה או שלא במקרה, מתקזז בשנת 7-1926. נאומו של ביאליק בתל אביב בפני "גדוד מגיני השפה" התקיים באותה שנה שבה סופרים בכל העולם, כולל גרשם שלום בירושלים, חגגו את יום הולדתו ה-40 של רוזנצוויג החולה בפרנקפורט – כל אחד במילים ספורות היוצאות מן הלב (באותה שנה חגג את יום הולדתו השני בוויזצברג, גרמניה, ילד בשם לודוויג פויפר – אשר כעבור תשע שנים יהגר עם הוריו לארץ-ישראל ולימים יהפוך ליהודה עמיחי). מה שיוצא מהמכתב מירושלים ומהנאום בתל אביב הוא שבאותו רגע ובאותה תרבות – אם ירושלים ותל אביב היו אי-פעם אותה תרבות – התריע גרשם שלום מפני אותן התוצאות שניחמו את ביאליק: שלמרות הטמעתו ברחוב, ישאר היסוד הסאקרלי כתשתית ההיולית של השפה העברית. שני סופרים אלה, הבאים משתי מסורות פואטיות ופילוסופיות שונות אך משלימות, חולקים – האחד בראשית דרכו והאחר קרוב לסופה – את תפיסת הלשון כאקט שאמאניסטי. על אותם מגיני השפה העברית כתב שלום (בגרמנית!):

סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי, אבל זאת איננה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא [façon de parler], מליצה בלבד. אי-אפשר, למעשה, לרוקן את המילים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הפקרת השפה עצמה. [...] אם נמסור לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור-המעבר, נחייב בקרבם את שפת הספרים הישנה על-מנת שתתגלה להם מחדש – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה, נגד דובריה? [...] הם הלכו – עדיין מהלכים – כמרותקים על פי תהום. [...] לפעמים נחרדים אנו עכשיו למשמע מלה אחת מתחום האמונה בנאום חסר-חשיבות של פלוני [...] גם כשמלה זו נועדה אולי לנחם אותנו. העברית הזאת היא הרת-פורעניות.<sup>14</sup>

העברית הזאת היא הרת-פורעניות, דובריה תלויים על פי התהום (או, בלשונו של ביאליק, על "בלימה"<sup>15</sup>). כעבור כ-85 שנה, אותם הילדים שחזה גרשם שלום במכתבו עשויים לשאול, בשפתם, "האם כבר הגענו?"

רוב הפרשנות של מכתב זה מתמקדת בכוח האפוקליפטי המשויך לשפה העברית. "לפני

13 מכתב זה, יחד עם טקסטים יקרי ערך אחרים, כגון מכתבו של ש"י עגנון לרוזנצוויג, ראה אור שוב כשמוסד ליאו בק הוציא עותק של *Die Gabe* לציון 100 שנה להולדת רוזנצוויג.

14 גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", מכתב לפרנץ רוזנצוויג מ-26/12/1926, מגרמנית: אברהם הוס, עוד דבר: פרקי מורשה ותחיה (ב), אברהם שפירא (עורך), תל אביב: עם עובד, עמ' 59-60.

15 ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 4 לעיל, עמ' ר"ג.

הנקמה של השפה", מפרש דרידה, "יש שפת נקמה החוצה את הדורות ומדברת מעבר להם" [speaks beyond them]. הוא מכנה תופעה זו "השיגעון הקדוש, הקדושה המשועתת" [la folie sacrée... la sacrée folie], וטוען כי מכתבו של שלום לרוזנצוויג "מונע בכפייתיות על ידי המשאלה הפטלית שהפורענות תתרגש ושהאפוקליפסה תתרחש ושעם זאת הן לעולם לא תתרחשנה".<sup>16</sup> בהערותיו על המכתב, מזכיר שטפן מוזס את מחקריו של שלום ואת התמסרותו לקבלה ולרעיון המשיחי ביהדות; הוא מבקר את "התיאוריה המיסטית של [שלום] [...] המתגשמת כאסכטולוגיה", וטוען לעומתה שהשפה התנ"כית עשירה בהרבה מהמניפולציות האסכטולוגיות של המיסטיקנים היהודים, ו"טומנת בחובה אין-ספור פרשנויות אפשריות".<sup>17</sup> אך למרות השגותיו, נראה שמוזס מסכים עם שלום בנקודה אחת עיקרית: ששפת הרחוב היא "חיקוי גס' לשפת הטקסטים הקדושים"; ש"העברית המודרנית רוקנה את המילים העתיקות ממשמעותן הסמלית והדתית כדי להופכן למסמנים גרידא של המציאות המטריאלית".<sup>18</sup> המשותף, אם כך, לביאליק, לשלום ולמוזס, גם אם במינוחים שונים, הוא מעין תיעוב ליומיום, לשפת המסחר, לשיח הפוליטי ולתרבות הפופולארית. דרידה, לעומת זאת, מציע לנו מהלך אחר, המתחיל בדמיון הנסיבות שבהן חיבר גרשם שלום את אותו "וידוי":

[תארו לכם את אותו] האינטלקטואל הברלינאי הזה מן הגלות, החי בשתי תרבויות, הבקי, כאחרים למכביר, בטקסטים קדושים לא-מדוברים השמורים ללימוד ולליטורגיה, והשומע לפתע פתאום, בפלשתניה של 1920, את השמות הקדושים הללו ברחוב, באוטובוס, אצל התגרן בקרן-זווית, בעיתונים המפרסמים מדי יום ביומו רשימות של מילים חדשות שיש לכתבן בקוד של העברית החילונית. עלינו לדמיין את התשוקה והאימה נוכח הגלישה הזו, הפזרנות המופלגת הזו, מחול שדים שהציף את חיי היומיום בשמות קדושים, השפה המתמסרת בעצמה כמין פלאי אך גם כפיתוי של התענגות מחללת [profanatory jouissance], שלמולת נסוגה מבעתה מעין תאוה דתית.<sup>19</sup>

16 Jacques Derrida, "The Eyes of Language: The Abyss and the Volcano", *Acts of Religion*, Gil Anidjar (ed.), New York: Routledge, 2002, pp. 206; 207; 215. המאמר רואה אור בעברית בגיליון זה, בתרגומה של מיכל בן-נפתלי: ז'אק דרידה, "עיני השפה", כאן עמ' 330-358. ה"מקור" כתוב באנגלית משוכצת בצרפתית מכיוון שמאמר זה התפרסם לראשונה בתרגומו לאנגלית של גיל אניג'אר. המתרגם/העורך העיר גם שבלייל השפות שייך לעניין – שהרי גרשם שלום כותב בגרמנית על השפה העברית, "כאשר הדברים נכתבים ונקראים לסירוגין בין גרמנית, עברית וצרפתית, על ידי דרידה ומתורגמים לאנגלית אשר נופלת בין הכיסאות ונכשלת בכך. המצב התהומי של התרגום משאיר אם כן מקום מועט לוודאות, ואין דבר שהוא דומה לו פחות מאשר 'כינוס שפות'". שם, עמ' 189, התרגום שלי, סד"א.

17 Stéphane Mosès, "Langage et Secularization chez Gershom Scholem", *Archives de Science Sociales des Religions* 60.1, (July-September, 1985), pp. 92-93. מצוטט אצל גיל אניג'אר בהקדמה לספר *of Religion*, הערה 16 לעיל, התרגום שלי, סד"א. לדיון עכשווי בנושאים אלה, הכולל ריאיונות עם סופרים והוגי דעות, ראו את סרטת של נורית אביב, *Langue Sacrée, Langue Parlée*, (לשון הקודש, שפת חזל, 2008) וגם את הערותיה של הלן סיקסו על הסרט: [http://nurithaviv.free.fr/langsac\\_files/langsac.htm](http://nurithaviv.free.fr/langsac_files/langsac.htm) <http://www.youtube.com/watch?v=HwilGbgqjSQ>

18 *Acts of Religion*, הערה 16 לעיל, עמ' 225, התרגום שלי, סד"א.

19 דרידה, הערה 16 לעיל, כאן, עמ' 344. תרגום אפשרי אחר לצירוף profanatory jouissance: שמחה אורגזמית מחלנת.

*Profanatory jouissance*... בביטוי זה – המאותת למרחב שבו העונג והכאב מתנגשים ומתערבבים זה בזה – מרמז דרידה אף על העמדה האמביוולנטית או הרב-משמעית שלו עצמו כלפי כל המפעל. כפי שמעירה שולמית ברזלי: "דרידה מגיע (או נדמה שמגיע) למונח profanatory jouissance דרך הדימוי הקודם שלו, המתאר את השפה כמעניקה את עצמה בחופשיות פראית [même la langue se donnant elle]. כאן הקונוטציות המיניות של jouissance (במובן של "אביונה") משתלטות, ומסבירות את הרתיעה הדתית מלאת האימה והחרדה"<sup>20</sup>.

עם זאת, דרידה משליך את כל העניין קדימה, אל העתיד, ומעורר את השאלה שאני רוצה להתייחס אליה כאן – הגם שהוא מותיר אותה ללא מענה. בהתייחסו לדורות הבאים, שעליהם נסבו חרדותיו של שלום, כותב דרידה: "ניתן לדרוש או לעיין בניחותא בפיגורה המוחשית שהעניק שלום, בתוך תוכו, לאפשרויות האלה, בדומות בין הפיגורה הזו למה שאירע באופן ממשי, למה שבני הנוער דאז נהיו, למשל עם ישראל דהיום"<sup>21</sup>.

ובכן, מה באמת נהיה מעם ישראל דהיום? הזמן דוחק ואין כבר אפשרות "לעיין בניחותא" בדברים ולהשתמש מן השאלה... בנוסף על האלימות הדתית והשיגעון האפוקליפטי שהיו מְסַמְרִים את שערוותיו של שלום, מאימת (ואולי אף מעונג) התגשמות נבואתו – אי-אפשר להתעלם גם מאותו נס של העברית המדוברת והשוּפֶעֶת-גולשת-עודפת (jouissante?) בזירה הספרותית-תרבותית, אשר יורשיו של ביאליק (ושל שלום) הגשימו בצורה כה מופלאה – ויותר מכולם: יהודה עמיחי.

מתוך הכרה בכך ששפתו של ביאליק, ביציאתה מבית הקלון, היתה מועמדת מושלמת לנקמה האפוקליפטית שחזה שלום ול-*profanatory jouissance* שדרידה חגג אותו וגם התריע מפניו, נוכל עתה לפנות עורף לשדה הקרב ולנחות על מסלול ההמראות והנחיתות האין-סופיות של עמיחי. השיר שפתחנו בו מובנה מדו־שיח בין פרקסיס לרטוריקה. תיאורי העשייה הפרקטית-ריטואלית תופסים כמחצית השיר: "מִי שֶׁהִתְעַטֵּף בְּטִלִית [...] / הֶהוּצָאָה מִשְׁקִית הַקְּטִיפָה הַרְכָּה וּפְתִיחַת הַטִּלִית הַמְקַפֶּלֶת / פְּרִישָׁה, נְשִׁיקַת הַצְּאֵרֹן לְאַרְכּוֹ [...] / אַחֲר־כֵּן, בְּתַנּוּפָה גְדוּלָה מֵעַל הָרֵאשׁ [...] / אַחֲר־כֵּן לְהִתְעַטֵּף / בָּהּ כָּל הַגּוּף, צְמוּדָה צְמוּדָה [...] / כְּשֶׁהוּא יוֹצֵא מִן הַבְּרָכָה אוֹ מִן הַיָּם / מִתְעַטֵּף בְּמַגְבֵּת גְּדוּלָה וּפּוֹרֵשׁ אוֹתָהּ שׁוֹב / מֵעַל רֵאשׁוֹ". ריבוי הדימויים (המילה "כמו" מופיעה שמונה פעמים בשיר זה) ומיעוט או אף העדר המטאפורות, משמרים את חירות הדמיון אך גם את מהותנות הפרט החומרי, המציאותי. כשאנו נאחזים בציציות הטלית, הממוחזרת כמגבת, כגלם של פרפר, כחֶפֶה, כמצנח וכשמים עצמם – אך בלי לאבד את מהותה ה"טליתית" – אנו חווים את התמורה הרדיקלית שחלה בתהליך שאנו עוקבים אחריו: את הפיכת אותם האימונים המוצהרים או המובלעים בשיבה נקמנית של העוקץ הקדוש, האפוקליפטי, למשהו אחר. בנוף של עמיחי אין מקומות טמאים לא מכיוון שהם נמחקו או שנבלעו או שהועברו לספֶּרה אחרת, אלא כי יוניו הוטבעו באשפתות לצד העורבים מבלי להטמא. האתר של השיר הוא שוק פתוח וגם בית קלון; הצווחה, בשר הנבלה וילדים משחקים

20 שולמית ברזילי, שיחה פרטית, 12/03/2011.

21 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 347.

הם כולם תושבים שווים זכויות, ו"עמק רפאים" הוא רחוב של אנשים המשתדלים לחיות בשלום עם רוחות הרפאים – או, שוב בלשונו של ביאליק, עם "הנפשות וצללי הנפשות ששכנו [...]בתוך השפה] מימי אברהם אבינו".<sup>22</sup>

### מול טריטוריאליזציה של הדימוי: בין ביזור לויתור

קוראים רבים הסבו את תשומת הלב למופעים של הנגדת הֶסְקוּלָרִי והסאקרלי, ששירת עמיחי עמוסה בהם. בולטת ביותר הקריאה האירונית של ההצמדות הרבות, שהמפורסמת ביניהן מופיעה בשירו המוקדם "אֵל מְלֵא רַחֲמִים": "אֵל מְלֵא רַחֲמִים/אֵל מְלֵא הָאֵל מְלֵא רַחֲמִים/הָיוּ הָרַחֲמִים בְּעוֹלָם וְלֹא רַק בּוֹ".<sup>23</sup> האירוניה מושתתת לכאורה על אותה צורת תודעה בינארית שאנו עוקבים אחריה. על פי פול דה מאן, האירוניה היא ביטוי הנובע מכפילות העצמי, מהתבוננות חסרת פניות באני הקונטיגנטי: "Irony originates at the cost of the empirical self", הוא טוען. על פי תפיסתו האירונית, כמו האלגוריה, מכילה מודעות לזמניות ולסופיות של הקיום, שחסרה בשפת הסמלים אשר מוחקת את השוני בין הדברים שהיא מרכיבה:

It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament [allegory or irony] and a defensive strategy [symbol] that tries to hide from this negative self-knowledge.<sup>24</sup>

עמדתי כלפי מה שאני מכנה "האירוניה המדומה" של עמיחי, שמפנה את מקומה לשפת הסמלים, ובעיקר לדימויים, דומה לזו של חנה קרונפלד, המגינה על הפואטיקה של עמיחי מפני ההתקפות של אסכולת דה מאן:

המטאפורה עבור דה מאן היא "פיגורה מעוותת" (the figure that disfigures), "לוציפר של אור" המוחק כל שונות בהצהירו שדבר אחד הוא למעשה אחר [...]. תפיסת העולם השירית של עמיחי, שבה ממלאת הלשון הפיגורטיבית תפקיד חיוני לחלוטין, מספקת דוגמה נגדית למתקפה הניאוריניטשיאנית והדקונסטרוקציוניסטית על המטאפורה. [...] יצירת עמיחי לתקופתה עומדת על מסירות ללשון פיגורטיבית כחלק מ(מה שאני מכנה) הפואטיקה של

<sup>22</sup> ביאליק, הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ט. ברוך קורצווייל היה בין הראשונים לזהות את הציוריים האלה של קודש וחול בשירת עמיחי, אך הוא עשה זאת תוך כבייה על מה שהוא כינה "משחק אסוציאטיבי בלבד", אותם שיבוצים או קישורים אינטרטקסטואליים היוצרים לדידו "אפקט גרוטסקי". קביעה זו הופיעה בעיתון הארץ ב-1963, השנה שבה פרסם עמיחי את אוסף שיריו 1948-1962; ברוך קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית: מסות ומאמרים, צבי לוז וירידיה יצחקי (עורכים), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בראיילן, 1982, עמ' 243; ראו על כך את אברהם באנד, "חילון הקדש? סוגי הביטוי האינטרטקסטואלי בשיר של עמיחי", על בריאה ועל יצירה במחשבה היהודית, רחל אליאור ופטר שפר (עורכים), טיבינגן: מוהר סיבק, 2005, עמ' 193-196.

<sup>23</sup> יהודה עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1: (1962-1948), הערה 1 לעיל, עמ' 86.

Paul De Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 216, 208



המקף [...], שבה נועדה דרגת בולטות גבוהה לדימויים, לאנלוגיות ולהשוואות מפורשות – כולן פרקטיקות פיגורטיביות שבסיסן העמדת מקף גלוי בין שני תחומים. [...] שירתו מדגישה בעקביות את נפרדות התחומים שהמטאפורה עומדת מולם. [...] המטאפורה עבורו היא אמצעי גישור או קישור טנטטיבי בין תחומי שפה וחוויה הנבדלים באופן כאוטי זה מזה, והוא אינו מנסה לכונן הרמוניה ביניהם. המטאפורה השירית שלו, אם כן, מונעת על ידי מעין מתח דיאלוגי תת־קרקעי.<sup>25</sup>

המילה "דיאלוגי" (ולא דיאלקטי) חשובה כאן, כפי שנראה בהמשך, ביחס לשורה הפותחת את "אֵל מְלֵא רַחֲמִים". גם אם שני הצדדים נתפסים כאלטרנטיבות אקסקלוסיביות, גם אם על פני השטח הם מדירים זה את זה, חושפים פיצול פנימי של האני ומתחברים רק לצורך החירות הפואטית של יוצרם – הם למעשה חייבים דין וחשבון תמידי זה לזה. בעיני הקשר בין שני חלקי הדימוי בשירת עמיחי הוא לא "משחק [...]" פארודי על הרוב ואירוני לעתים", אמצעי ל"הנחיית תובנות לקורא", כמאמרו של בועז ערפלי,<sup>26</sup> אלא קשר של השהיה, של צירוף שובבי ומשא־ומתן נצחי.

למעשה, קיים אצל עמיחי מהלך המחקה את האירוניה, ולפיכך קל לטעות בזיהויו. לדחף הדיאקטי או האירוני מציע עמיחי אלטרנטיבה מכילה. לכוח המשיכה הפועל לאיסוף, לקיבוץ אנשים וסיפורים, להדרת האחר והטמא, לרה־אינטגרציה של טקסט וטריטוריה – שביאליק, על פרויקט ה"כינוס" שלו, היה אחד מהסוכנים והמיישמים העיקריים שלו –<sup>27</sup> מציע עמיחי חלופה פואטית של דיפוזיה. שירו המוקדם, "לא כְּבָרוּשׁ", מציג את אחד מניסוחיה הנדירים של ארס־פואטיקה זו:

לֹא כְּבָרוּשׁ,  
לֹא בְּבַת אֶחָת, לֹא כְּלִי,  
אֶלָּא כְּדָשָׁא, בְּאֶלְפֵי יְצִיאוֹת זְהִירוֹת־יְרֻקוֹת,  
לְהִיּוֹת מְסַתֵּר כְּהִרְבֵּה יְלָדִים בְּמִשְׁחָק  
וְאֶחָד מְחַפֵּשׁ. וְלֹא כְּגִבֹר הַיְחִיד,  
כְּכֹן־קִישׁ, שְׂמִצָּאוֹהוּ רְבִים  
וְעָשׂוּ אוֹתוֹ לְמֶלֶךְ.  
אֶלָּא כְּגִשְׁם בְּהִרְבֵּה מְקוֹמוֹת

25 Chana Kronfeld, *The Full Severity of Compassion: The Poetry of Yehuda Amichai*, Stanford: Stanford University Press, forthcoming, Chapter 5. התרגום של המחברת.

26 "המשחק העמיחי, פארודי על הרוב ואירוני לעתים [...] הוא בעל משמעות רצינית ביותר כשמדובר בהנחיית הקורא לתובנות חדשות בתפיסת המציאות שלו בכלל, ובתפיסת המציאות הפוליטית שלו במיוחד", טוען ערפלי, ומפתח גישה זו לגבי כל כתביו על עמיחי. בועז ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", קשת החדשה 23 (אביב 2008), עמ' 212. ראו גם: בועז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת יהודה עמיחי 1948-1968: מבנה, משמעות, פואטיקה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986; בועז ערפלי, חדות ההשוואה: תמורות בתולדות השירה העברית המודרנית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 296-342.

27 ראו ח"נ ביאליק ו"ח רבניצקי, "מבוא", ספר האגדה, תל אביב: דביר, 1948.

מְעַנְנִים רְבִים, לְהַתְחַלֵּחַל, לְהִיּוֹת שְׂתוּי  
 פִּיּוֹת רְבִים, לְהִיּוֹת נָשׁוּם  
 כְּאִוִּיר בְּשָׁנָה וּמְפָזֵר כְּפָרִיחָה כְּאָכִיב.  
 לֹא הֶצְלָצוּל הַחֵד, הַמְעוֹרֵר  
 בְּשַׁעַר הָרוּפָא הַתּוֹרָן,  
 אֶלָּא בְּדְפִיקוֹת, בְּהֶרְבֵּה אֲשַׁנְבִּים  
 בְּכִנִּיסוֹת צְדָרִיּוֹת, בְּהֶרְבֵּה דְפִיקוֹת לִב.  
 וְאַחַר־כֵּן הִיִּצִיָּאָה הַשְּׁקִטָּה, כְּעֶשֶׂן  
 בְּלִי תְרוּעָה, שֶׁר מִתְפַּטֵּר,  
 יְלָדִים עֵיפִים מִמְשָׁחָה,  
 אֶבֶן בְּגִלְגּוּלִים הָאֲחֵרוֹנִים  
 לְאַחַר הַמּוֹרֵד הַתְּלוּל, בְּמָקוֹם שְׁמַתְחִיל  
 מִיִּשׁוּר הוֹתוֹר הַגָּדוֹל, אֲשֶׁר מִמֶּנּוּ,  
 כְּתַפְלוֹת הַמִּתְקַבְּלוֹת,  
 עוֹלָה אֶבֶק בְּהֶרְבֵּה רְבוּא גְרָגְרִים.<sup>28</sup>

לא בבת אחת, לא שלם, לא במקומות של התכנסות בלבד אלא גם ביציאות שבהן מתחוללות הפרידות, לא אסוף או מכונס אלא מפוזר ודיפוזי, לא בולט כברוש או כמלך אלא נפוץ – ונחוץ – כדשא או כגשם. מבחינה רטורית מנהל שיר זה – ושירתו של עמיחי בכלל – דיאלוג עם מה שאני מכנה "הפואטיקה של השלם",<sup>29</sup> אותה סגירת מעגלים המאפיינת את האוטופיה הציונית בגלגוליה הדתיים והחילוניים כאחד – והזוכה לבלוטות יתר מאז מלחמת 1967. למשיכה הצנטריפטאלית הבולענית-מחקנית או הדיאלקטית המניעה את המפעל העברי המודרני, והמתבטאת כאן ברטוריקה של השלילה או ליטוטס (litotes): "לא כ... אלא כ...", ("מזיע "לא כְּבְרוּש" כוח־נגד צנטריפוגאלי, המשליך את האני הפואטי לכל פינות העולם המוכר.<sup>30</sup>

כפואטיקה פוליטית, או פוליטיקה פואטית, פיזור זה מהווה יריעה אינקלוסיבית ולא התפשטות קולוניאלית או ביטוי לצו אלוהי חסר גבולות. במאמר "להבנת הרעיון המשיחי בישראל" (1975) – שבמידה רבה ממשיך את הטיועונים שהעלה במכתבו לרונצוויג מ־1926, שם גרשם שלום דגש לא על השפה אלא על היסוד המשיחי ב"שיבת ציון". הוא שואל האם ה"היסטוריה היהודית" יכולה "לעמוד בכניסה לתוך המציאות הממשית בלי לכולת עצמה בתביעה המשיחית שהועלתה ממעמקה".<sup>31</sup> אמנון רז־קרקוצקין מותח ביקורת על

28 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 98-99.

29 ראו את מאמרי בענין זה: "Placeless", *When Exiles Return: Jerusalem as Topos of the Mind and Soil*, Bernhard Greiner (ed.), Tubingen: Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile, Max Niemeyer Verlag, 2003, pp. 39-52.

30 ראו גם אמירה דומה ב"מסעות בנימין האחרון מְטוֹדִיָּלָה": "ההיסטוריה היא סְרִיס" הגורם לכך ש"אֶהִיָּה מְפָזֵר וּמוֹפָן"; יהודה עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2 (עכשיו ברעש; ולא על מנת לזכור), הערה 1 לעיל, עמ' 130.

31 גרשם שלום, "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", דברים בגו (א), תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 190.

גישה זו, ומעיר ששדה הרפרור של שלום ל"מציאות הממשית" אינו כולל אזכורים להר הבית, וששלום מתעלם בכך לא רק משאלת בית המקדש (החסר או העתיד להיבנות) אלא גם מקיומם של המסגדים במקום – ובכך מטרים את השיח הישראלי העכשווי, שגם הוא מתעלם מהמרחב האחר ומן הלגיטימיות של הקיום הערבי-מוסלמי במקום.<sup>32</sup>

המציאות הממשית של עמיחי, לעומת זאת, מפגינה שייכות ללא בעלות, וכוללת אנשים, עצמים ומקומות בירושלים שהיו ונשארים סמויים מן העין. כוחו המכיל של הזיכרון הכללי הולך וגובר לקראת סוף חייו של המשורר, בד בבד עם עמעום זיכרונו הפרטי:

רְאִיתִי בְּחֶצֶר יְרוּשָׁלַיִת, רְאִיתִי גְרַעֲיָנִים  
מְפֹזְרִים עַל בֵּד פְּרוּשׁ לִיבוּשׁ בְּשִׁמְשׁ וְאִמְרָתִי,

אֶהְיֶה לָהֶם לְהִיסְטוֹרִיּוֹן וְאֶסְפֵּר לָהֶם עַל הָאֲבָטִיחִים  
וְהַדְּלָעוֹת שֶׁמָּהֶם יֵצְאוּ. אֲנִי דוֹרֵשׁ מִן הַחוּל  
לְזַכֵּר אֶת הָאֶבֶן וּמִן הָאֶבֶן לְזַכֵּר אֶת הַסֶּלַע הַגָּדוֹל  
וּמִן הַסֶּלַע אֶת הַגַּעַשׁ וְהָאֵשׁ.  
וּבְעֶצְמִי אֲנִי שׁוֹכַח מֶה שֶׁהָיָה בְּקִיץ הָאֲחֵרוֹן  
וְאֶפְלוּ מֶה שֶׁהָיָה אֶתְמוֹל, בְּיוֹם רְבִיעִי, אֲבָל אֲנִי זוֹכֵר  
אֶת הַשִּׁיר שֶׁהָיוּ שָׂרִים אוֹתוֹ הַלְלוּיִים  
בְּבֵית הַמִּקְדָּשׁ בְּיוֹם רְבִיעִי.<sup>33</sup>

ההר בירושלים זוכר כאן גם את בית המקדש וגם את מה שהיה לפני שנבנה עליו בית מקדש – את העקדה, ואת כל הבנים שנעקדו במקום הזה: "ישמעאל", "יצחק" – והבן ה"שלישי" ש"אף אחד" לא שמע עליו – "יבנה [...] הקטן והאהוב שהעלה לעולה בהר המזריחה", יבנה שאותו "לא הציל אף אחד",<sup>34</sup> שנעקד ואף נשחט. מה שנשכח בסכסוך הקורבני-רצחני הזה, הממוקד בהר המזריחה, הוא יסוד החמלה. היהודי עומד נוכח הקיר הבכיני ("The Wailing Wall") ולבו אבן. במקום לדובב את הדומם בהאנשה או prosopopeia פתטית, מפנה דוברו של עמיחי את מבטו מהכותל ומעלה באוב את הבכי האנושי שנרצח.

בישראל שלאחר מלחמת ששת הימים, עם תביעותיה הבלתי-מרוסנות על ירושלים ה"שלמה" ועל ארץ-ישראל ה"שלמה" שמועלות אגב מחיקה שיטתית של הנוכחות הערבית

32 אמנון רז-קרקוצקין, "בין 'ברית שלום' ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", תיאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 87-112. על מקומו ה"מובלע" ולכן המחוק של הערבי בתרבות הישראלית ראו: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley: University of California Press, 2000, p. 22.

33 יהודה עמיחי, "דיוק הכאב וטשטוש האשור; מגע געגועים בכל", שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 240-241. על התבנית "רְאִיתִי... וְאִמְרָתִי...", השאולה משירת ימיה הביניים, ראו בהמשך.

34 עמיחי, "תִּנְיָה תִּנְיָה, אֶתְךָ אֶתְךָ וּמְדַרְשִׁים אֲחֵרִים", שם, עמ' 171. ראו גם, מתוך הפואמה הכומר-אוטוביוגרפית, "מסעות בנִימִין הָאֲחֵרוֹן מְטוֹדִילָה": "אֲנִי יוֹשֵׁב עֲכָשׁוּ כָּאֵן עִם הָעֵינִים שֶׁל אֲבִי/עִם הַשַּׁעַר הַמְּאֹפֵיר שֶׁל אֲמִי עַל רֹאשִׁי, בְּבֵית/שֶׁהָיָה שֶׁל עֲרָבִי שֶׁקָּנָה אוֹתוֹ/מֵאֲנִגְלִי שֶׁלְקַח אוֹתוֹ מִגְרַמְנִי, / שֶׁחֶצֶב אוֹתוֹ מְסַלְעֵי יְרוּשָׁלַיִם שֶׁהָיָה עִירִי". עמיחי, שם, עמ' 142.

במרחב, יכולה הפואטיקה המתפשטת, הדיפוזיית אך הלא-בלעדית של עמיחי להצטמצם גם לקטן שבמקומות, למקום שבו מתחיל "מישור היתור הגדול". הצעד הראשון בכיוון זה הוא נטישת הדיאלקטיקה המחניקה והבולענית. כפי שכותבת חנה קרונפלד על סיום "לא כְּבוֹשׁ", הדובר "יוצא סוף-סוף ממעטה האנטייתזה והליטוטס – הגדרת משאלותיו על ידי היפוכן – ונותן לקטלוג הרב-גוני של הדימויים להגיע למנוחה ולנחלה במטאפורה המורחבת של מישור היתור הגדול".<sup>35</sup> במידה מסוימת אפשר להגיד שהמטאפורה היא גם הפתרון – וגם המסמן – של הויתור הגדול על ממלכת הדימויים.

כל מי שמתבונן בשירתו של עמיחי שם לב לריבוי הדימויים ולמיעוט המטאפורות. "הַפֶּל מִתְחִילִים לְהִיֹּת דּוֹמִים זֶה לָזֶה: / אֶחַ וְאֶחּוֹת, אָדָם וְכִלְבוֹ [...] פָּרַח וְעָנָן, רוּעָה וְכַבֵּשׁ [...] מוֹשֵׁל וּמְשׁוּל, / יוֹרְדִים לְדַמְיוֹן", אומר הדובר ב"מסעות בנימין האחרון מטודילה".<sup>36</sup> "לא מקרה הוא", כותב שמעון זנדבנק, "שכלי האנלוגיה המובהק אצל עמיחי הוא דווקא הדימוי ולא המטאפורה [...] [הדימוי] אינו 'עושה' כלום ללשון, אינו מבקש לחלץ את המילים ממובנן הרגיל. הדימוי הוא עניין של משמעות (meaning) ולא של מובן (sense): הוא בבחינת היגד על העולם, לא על הלשון".<sup>37</sup> אמת היא שהדימוי של עמיחי אינו "עושה" כלום לעולם אלא ממשמע אותו, כדברי זנדבנק. אך כפי שנרמז מהדיון עד כה, וכפי שנרחיב בהמשך, אין הבדל מהותי באתיקה הפואטית של עמיחי בין דימוי ומטאפורה. גם אם נראה שהדימויים הרבים החוגגים את העולם הנברא ואת הדמיון האנושי הגיעו ל"מנוחה ולנחלה" רגעית על מישור הויתור המטאפורי הגדול בשיר מוקדם כמו "לא כְּבוֹשׁ" (שהתפרסם ב-1958), המישור הזה מטרים ויתורים גדולים ורדיקליים יותר שעוד יבואו. במהלך מפתיע שעשה המשורר בספר שיריו האחרון, אשר התפרסם ערב אינתפיאדת אל-אקצה – הוא הגיע עד לויתור על הדימוי עצמו:

משוֹרֵר שִׁיר הַשִּׁירִים מֵרַב שֶׁחֶפֶשׂ אֶת זוֹ שְׁאֵהָבָה נִפְשׁוֹ,  
נִטְרָפָה דַּעְתּוֹ וְיֵצֵא לְמִצָּא אוֹתָהּ לְפִי מִפֶּת הַדִּמּוּיִים  
וְהִתְאַהֵב בְּדִמּוּיִים שֶׁבְּעֵצְמוֹ דָּמָה. הוּא יָרַד לְמִצְרַיִם  
כִּי כָתַב "לְסִסְתִּי בְּרַכְבִּי פָּרְעָה דִּימִיתִיךָ", וְעָלָה לְגִלְעָד  
לְרֵאוֹת אֶת שְׁעָרָה הַגּוֹלֵשׁ, שֶׁכָּתַב "שְׁעָרָךְ כְּעֵדֶר הַעֵזִים  
שֶׁגִּלְשׁוּ מֵהַר גִּלְעָד", וְעָלָה כְּמִגְדָּל דָּוִד כְּכָתוּב,  
"כְּמִגְדָּל דָּוִד צִוְּאָרָךְ" וְעַד הִלְכֵנוּן הִגִּיעַ וְלֹא מִצָּא  
מְנוּחָה, כְּמוֹ שֶׁנֶּאֱמַר, "אִפְּךָ כְּמִגְדָּל הִלְכֵנוּן צוּפָה  
פְּנֵי דְמִשְׁק", וּבִכְהָ בְּמִפְּלֵי הַמַּיִם  
שֶׁל עֵינֵי-גְדִי כִּי כָתַב, "מַיִם רַבִּים לֹא יוּכְלוּ לְכַבּוֹת  
אֶת הָאֵהָבָה הַזֹּאת", וְחֶפֶשׂ יוֹנִים בְּכִית-גּוֹכְרִין

35 Chana Kronfeld, "The Wisdom of Camouflage": Between Rhetoric and Philosophy in Amichai's "Poetic System", *Prooftexts* 10 (1990), p. 477. התרגום הוא של המחברת. קרונפלד סוקרת את הפירושים הרבים המתייחסים לשיר זה כארס-פואטיקה. לצרכינו, השיר מותח ביקורת ומציג חלופה לנורמות שכוחות – דיאלקטיות, אירוניות, צנטריפטאליות.

36 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 134.

37 שמעון זנדבנק, "לשאלת השיר הקל", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 333.

וְעַד וְנִצְיָה הַגִּיעַ כִּי כָתַב, "וְנָתִי בַחֲגוּי־הַסֵּלֶע." וְרָץ לְמַדְבָּר כְּמוֹ שְׂאֵמֶר, "מִי זֹאת עוֹלָה מִן הַמְדַבֵּר כְּתִימְרוֹת עֶשֶׂן". וּבְכַדוּיִם חֲשָׁבוּהוּ לְאַחַר הַנְּבִיאִים הַמְשַׁעְעִים וְהוּא חָשַׁב שֶׁהוּא הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה. וְעַדִּין הוּא נֹדֵד נֶעַ וְנָד וְאוֹת הָאֶהְבָּה עַל מִצְחוֹ. וְלִפְעָמִים הוּא מְגִיעַ אֶל הָאֶהְבּוֹת שֶׁל אַחֵרִים בְּזִמְנִים אַחֵרִים וְהַגִּיעַ גַּם אֶל בֵּיתֵנוּ שֶׁגָּוַר שָׁבוֹר עַל הַגְּבוּל בֵּין יְרוּשָׁלַיִם וְיְרוּשָׁלַיִם. וְלֹא רָאִינוּ אוֹתוֹ כִּי הָיִינוּ חֲבוּקִים, וְעַדִּין הוּא נֹדֵד וְצוּעֵק "הַנֶּךְ יָפֵה רַעֲיָתִי" כְּמוֹ מֵתוֹךְ שֶׁקַּ עָמַק שֶׁל שִׁכְחָה. וּמִי שֶׁכָּתַב "עֲזָה כְּמוֹת אֶהְבֶּה" רַק בְּסוּף הַבֵּינן אֶת הַדְּמוּי שְׁדֵמָה וְהַכִּין וְאָהַב וּמֵת (הַנְּמָשֶׁל הַתְּפוּצֵץ עִם הַמְּשָׁל).<sup>38</sup>

מגילת שיר השירים, שאֵתה מתכתב עמיחי לאורך כל השנים, מעניקה לגיטימציה לדימויים הממריאים אפילו בשירים מאוחרים כמו "מי שֶׁהִתְעַטֵּף בְּטָלִית". השיר "אשר לשלמה" היה כמעבדה של הדמיון הפואטי וסיפק מודל אנתרופוצנטרי לשירה העברית לדורותיה ואתגר גדול למפרשים לדורותיהם. חגיגת העיר ירושלים כמושא לדמיונות המופלגים והססגוניים ביותר; סיפור אהבה בתוך ירושלים לצד התשוקה הארוטית אל ירושלים, שהיא נפוצה בטקסטים אחרים מן התנ"ך; תיאוריה הארכיטקטוניים והבוטניים של העיר ששלמה מלך בה, ללא כל אזכור של בית המקדש אשר בנה – כל אלה מעמידים בקדמת הבמה לא את אתרי הקדושה אלא את הדרמה האנושית כישות המתווכת בין כל ייצוגיה ומסמניה של העיר.<sup>39</sup> שיר השירים ממשיך לספק את המקור הראשון והעיקרי למה שדרידה ראה, כזכור, בעברית המודרנית, אותה "הפזרנות המופלגת", אותה "השפה המתמסרת בעצמה כְּמִן פְּלִאִי".<sup>40</sup> אך הסכנה של הדימוי, שלא כמו המטאפורה, טמונה בכך שהקשר בין שני חלקיו הוא מותנה ולא הכרחי. הדימויים בשיר השירים, שהרבנים קרקעו אותם דרך משלים ונמשלים – בניסיון לשלוט במשמעויותיהם ולשלוט את חירותם הפואטית – חוזרים בימינו ותובעים את מעמדם הליטראלי-טריטוריאלי: את החזקה הבלעדית על הר גלעד, על מגדל דוד ועל עין גדי...

38 "תִּנְנֶךָ תִּנְנֶךָ, אֶתְךָ אֶתְךָ וּמְדַרְשִׁים אַחֵרִים", עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 182-183. ראו דיון בעניין זה במאמרי "ציון הלא תשאלני" ירושלים כמטפורה נשית", רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, חנן חבר (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 674-685.

39 טענתי כאן היא שההתעלמות של משורר שיר השירים התנ"כי מבית המקדש ומהר העקידות הרבות היא לא אקט של מחיקת האחר אלא להיפך: היא מאפשרת ומציגה (performs) הומניזציה של העיר. ראו את המבוא לתרגום החדש של שיר השירים לאנגלית מאת חנה בלוך ואריאל בלוך, וגם אחרית דבר מאת אורי (רוברט) אלטר: Ariel Bloch and Chana Bloch (trans.), *The Song of Songs*, Robert Alter (Afterword), New York: Random House, 1995.

40 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 344.

כאשר גם הדימויים שדימה "המלך שלמה" מגויסים ומתקבעים בתודעה לא כסמנים בדמיון אלא כמקומות במפה הגיאוגרפית, כשאהבת העיר ירושלים מעוותת את המבט המופנה כלפי "אֶהְבוֹת שֶׁל אַחֵרִים" ב"גְּבוּל בֵּין יְרוּשָׁלַיִם וְיְרוּשָׁלַיִם", מגיב המשורר בוותור על היקר לו ביותר, על חירות העשייה הפואטית עצמה, כדי לאותת על הסכנה הגדולה. ואולי כציון דרך ליעד הרחוק הזה, התחיל המשורר הצעיר את הוותור כבר ב"לא פְּרוֹשׁ".

## האיקונוקלסט הדיאספורלי

עמיחי עמד מאז ומתמיד, אם כן, במקום שמעטים עמדו בו – מקום שהדמיון היה כפוף בו למנגנון מצפוני ומוסרי סמוי. אם בשנותיו האחרונות התקומם המשורר כנגד הגיאוגרפיה של הפואטיקה, בשנותיו הראשונות הוא ניצב כנגד עמיתיו ואף כנגד בני בריתו בשירה העברית בת-הזמן. נגישותיו, נוכחותו ה"מפוזרת", ה"מבוזרת", או ה"דמוקרטית", חרגה אפילו מדרכה של "לקראת", אותה קבוצה של משוררים וסופרים צעירים שעמיחי נמנה עם מייסדיה בתחילת שנות ה-50. על פניו נראה שהשוני הוא צורני, חיצוני ולא ענייני – אך לא כך הם פני הדברים. במחקרה על המודרניזם בשירה העברית, מצביעה חנה קרונפלד על אותה חריגה המעמידה את עמיחי ב"שולי המודרניזם": עמיחי מתפקד כ"כל-אדם, ומחזיק בתפיסה שוויונית של השפה הפואטית". הוא "מצליח ליצור קול פואטי פופולארי אמתי, שיש בכוחו להגיע לאנשים בעולם העמל היומיומי".<sup>41</sup> לדידה של קרונפלד, הבחירה שעמיחי עמד בפניה היא בין מודרניזם לאנטי-מודרניזם, או בין שירה "קשה" לשירה "פופולארית" ונגישה. אני מבקשת לטעון שההימור הוא גבוה עוד יותר: בפני אותם קוראים שעמיחי משמש עבורם "קול דממה דקה" ברעש הקרבות על הבכורה העברית, מדגים המשורר אסתטיקה לא-דיאלקטית שהיא דמוקרטית ושקופה (לכאורה), ומהווה למעשה סותרן או נסיוב לאותו "עוקץ אפוקליפטי" ולאותה "עוצמה דתית" שהיו טמונים עמוק בתשתית הדמיון העברי-הציוני ואשר משתוללים במקומותינו בתחילת האלף השלישי לספירה. קרונפלד מראה לנו את הדרך לתובנות אלו בהצביעה על הקשר בין המישורים השונים: "עמיחי מקטין גם את האל וגם את המוזה הקדושה לממדים אנושיים; הדימוי היומיומי שלו הוא בר-זמנית גם פופוליסטי וגם איקונוקלסטי".<sup>42</sup>

41 Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 143; 152. התרגום של המחברת. כדאי להתבונן במניפסט ה"אנטי-מניפסטי" של "לקראת", היוצא נגד עצם ההעמדה של עקרונות פואטיים. כפי שמציינת קרונפלד, עורכי "לקראת" שמו דגש על הדרך ולא על המטרה. כך בלשונם: "לא יכולנו ואף לא רצינו להופיע עם סיסמאות חדשות. באנו ואמרנו רק: לקראת. לקראת – בלי קו, מלבד זה המדגיש את שמו של השיר או הספור שאנו כותבים, בלי כיוון, מלבד כיוון התפתחותו האישית של כל אחד מאתנו בנפתוליו עם עצמו ועם סביבו. לקראת – בצוותא, מתוך הרגשת-יתר של הדרך, דווקא משום שאין סופה ידוע. לקראת – בלי כרזות, בלי מניפסטים. במקום להאמין – נשתדל להבין". לקראת: ביטאון חוג סופרים צעירים 1 (אדר תשי"ג), עמ' 2. הצהרה זו תואמת, על פניה, את פואטיקת המסלולים האינרסופיים של עמיחי. אך התברר שהיו מכשולים ומבואות סתומים פהליכה ביחד, ושדי מהר נפרדו דרכיהם של אנשי לקראת. ראו דיונה הנרחב של קרונפלד בנושא: Kronfeld, הערה 25 לעיל.

42 שם, עמ' 143-144.

אך באיזו מידה שפה פופוליסטית, נגישה, יכולה להיות גם "איקונוקלסטית"? לצורך העניין הייתי רוצה להגדיר איקונוקלזם במובנו התנ"כי (והשפינוזיסטי) של המונח, כשירת איקונוט במטרה להכיר באלוהות נצחית ובלתי-נראית המתגלה ומתגלמת בפרטי היקום עצמו.<sup>43</sup> אך בשירת עמיחי ה"אלוהים" עצמו בכל זאת שורד – כאחרות פמיליארית, כמקור לנורמות אתיות, כמחוקק זקן למשפט ולפולחן היהודי, ויותר מכול ככתובת לתפילות אנושיות ("אֵלִים מִתְחַלְפִים, הַתְּפִלוֹת נִשְׁאָרוֹת לְעַד").<sup>44</sup> הפופולזים נובע מדימויים הלקוחים מהעולם המצוי והנגיש; כמוהו האיקונוקלזם, שיוצר חפיפה בין מרחבי הקדושה והחולין, מתוך (כמעט) השוואה במעמדם (השארית חשובה לא פחות מאזור החפיפה, כפי שנראה בהמשך). אפשר למצוא ראייה לאופיו היומיומי של המפגש בין האדם לאל או של ההמרה ביניהם, במרובע שמתחיל ב"מְרַחֵק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת", שבו משמשים בערבוביה מלחמה, התגלות ואהבה אנושית:

בְּמֶרְחֵק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת מִן הַקֶּרֶב, חֲזִיתִי שְׁלוֹם.  
 ראשִׁי הָעֵיף מְכַרְח לְלֶכֶת, רְגְלֵי חוֹלְמוֹת חֶלֶם.  
 הָאִישׁ הַשְּׂרוּף אָמַר: אֲנִי הַסֵּנָה שֶׁבָּעַר וְאָפַל, גִּשְׁהָ הָלֶם,  
 מִתֵּר לָהּ, הַשָּׂאֵר נֶעְלִיף עַל רְגְלֶיךָ. זֶה הַמָּקוֹם.<sup>45</sup>

במרחק שתי תקוות. המרחק הוא לא פחות חיוני לפרויקט של עמיחי מאשר שתי התקוות. מרחק ממרכז הקדושה – מהסנה הבוער, מהכותל ה"בכייני" – הוא המדיום שבתוכו מפליג הדמיון הפואטי הדיאספורי.<sup>46</sup> המשוררים העבריים שלמדו במשך אלפי שנות גלות ליצור, להמריא על כנפי דימויים חפשיים מכוח הגרביטציה, לצחוק ולשחק במקומות הזמניים, ה"לא חשובים" שהוקצו להם אל מול האופק הגאולתי הרחוק, לימדו את יהודה עמיחי את הערך הפואטי והמוסרי של עמידה במרחק-מתווך מן הקודש – ואת הסגולה הזו הוא ייבא לתוך הפואטיקה שלו, דבר שהתבלט במיוחד בתקופת הסחרור שלאחר 67. אין משורר אשר הגיב בצורה יצירתית יותר לאתגר של הקרבה הפיזית המחודשת אל הקודש ממי

43 ראו את מחקרו של אנתוני יוליוס על אמנות יהודית כפרויקט איקונוקלסטי מתמשך: Anthony Julius, "The Second Commandment does not (or does not just) inhibit; it mobilizes. It enlists Jews in a project of idol-breaking", *Idolizing Pictures; Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, New York: Thames and Hudson, 2001, p. 41.

44 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 147-160. כאן אפשר לזהות את אחד ההבדלים הדקים בין שירתו של עמיחי ובין זו של זך ועמיחי: בהגדרו את "אקלימה הסגנוני" של שירת שנות ה-50 וה-60, מצביע זך על אפיונים רבים, ביניהם "קריעת חלון לעצמי העולם המודרני, למראותיו ולנופיו", וכן התפיסה ש"אין מילה או עצם בלתי-פיוטיים מטבעם". הוא מביא את שורת השיר של עמיחי – "אלוהים נטל את התנועות והשאיר לי רק עיצורים" – ורואה בה תופעה של "ניכור". לטענתי יש כאן תופעה אחרת, לא (או לא בעיקר) ניכור ולא אירוניה. ראו נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ (29/07/1966); מופיע גם בנתן זך, השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 168.

45 עמיחי, "בְּזוֹיֵת יִשְׂרָהּ; מְחֹזֵר מְרַבְּעִים", שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 183.

46 זהו טיעון מרכזי בספרי *Booking Passage*, הערה 32 לעיל.

שהוכתר על ידי תושבי העיר כ"משורר ירושלים". לא זאת בלבד שהשלום הוא "במרחק שתי תקוות", אלא התקווה, כמו השלום, היא-היא המרחק.<sup>47</sup>

יש, אם כן, מהלך איקונוקלסטי כפול בהשגבת האנושי והיומיומי ובהקדשתם, וביצירת תְּנִיךְ פואטי ממוקדי הקודש. המרובע "בְּמִרְחָק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת" גם מדגים את נוכחותה של המלחמה כטופוס קבוע בשירתו של עמיחי. אם הגדרתי את הפואטיקה שלו כמסלול המראה ולא כשדה קרב, הרי זהו מסלול המראה הממוקם בדיוק "שתי תקוות מן הקרב". בעצם, אף יותר מאשר אצל משוררים אחרים בני דורו, המלחמה היא בת לווייתו הנאמנה ביותר של עמיחי – והיא שנותנת הזדמנויות חוזרות להגדרה מחדש של אתר הקדושה. הדובר במרובע זה הוא, כפי שכותבת קרונפלד, "חייל רגלי עייף, ההוזה על שלום המתמש במרחק שתי תקוות בלבד מן הקרב. האפיפאניה שלו היא אנטי-הירוואית ביותר, כי הוא לא משה ואין אלוהים המדבר מתוך הסנה הבוער. אדרבה, הסנה מוחלף בחבר הנשרף באמת. אך גם אם אין כאן נס [...] ואין נוכחות טראנסצנדנטית, מקודשת, אשר בפניה על החייל שניצל לחלוץ את נעליו [...] הרי שהוא וחבריו הם-הם המהווים את הקודש: כוח האפיפאניה קיים בתוכם".<sup>48</sup> עמיחי פועל כאן כמו האיקונוקלסט ה"רך" המופיע בכה אמר זרתוסטרה ובשקיעת האלילים של ניטשה. ה-Stimmgabel שלו הוא גם פטיש המנפץ את הפסל וגם מזלג הקול (tuning fork), כלי החושף את קולו החלול של האיקונון – ובמקרה הזה, של הסנה הבוער.<sup>49</sup>

47 משולבת כאן גם האמירה הברואית המודדת מרחקים לפי עישון סיגריות, והמשמשת כאפיגרף לאחד הפרקים בערבסקות של אנטון שמאס: "מה המרחק לשם?"/"עישון סיגריה"/"שיח כפריים". ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 135.

48 Kronfeld, *On the Margins of Modernity*, הערה 41 לעיל, עמ' 157. התרגום של המחברת.

49 פרידריך ניטשה, שקיעת האלילים, מגרמנית: ישראל אלדר, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ג; Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Götzendämmerung; Der Antichrist, Gedichte*, Leipzig: A. Kroner, 1930, p. 80 בעניין תפקידו הכפול של הפטיש כהורס וכמרכיב את העולם החומרי, ראו: Elliot Lyons, *Bending: Calypso: A Search for Meaning in Friedrich Thus Spoke Zarathustra*, American University, 2008, p. 12; Graham Parkes, "The Dance from Mouth to Head", *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*, Clayton Koelb (ed.), Albany: SUNY, 1990, pp. 127-142 ועל צורותיו המשתנות של האיקונוקלסום, בלטה גישתם של משה הלברטל ואבישי מרגלית; ספרם, *Idolatry*, מתמקד בתפיסות של עבודת אלילים כאקטים של הגדרה עצמית על דרך השלילה, על פי הדבר שאותו מדירים. ספר זה הוא עוד ביטוי למבנה העומק הדיאלקטי שאנו עוקבים אחריו. Moshe Halbertal and Avishai Margalit, *Idolatry*, Naomi Goldblum (trans.), Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 236. אך ראו בעניין זה את דיונם פורץ הדרך של ג'וש אלנבוגן ואהרן טוגנדהאפט, אשר שם דגש על הסוגיה של אלוהות אימננטית לעומת אלוהות טרנסצנדנטית כמשתנה מכריע: "השאלה האם האלוהי מחזיק בתפקיד הבורא הטראנסצנדנטי, במובן זה שהוא יצר עולם גשמי שהוא אינו חלק ממנו, או האם הוא חולק את אותו יקום עם האדם ועם עצמים חומריים, היא בעלת השתמעויות לגבי השאלה אילו צורות של יצירה אנושית יופיעו כמאיימות במיוחד. טענה זו תקפה לא רק לגבי אוֹבֵיִיקָטִים אשר מבקשים לייצג את האלוהי אלא גם לגבי אלה המבקשים לייצג את הארצי, היומיומי". Josh Ellenbogen and Aaron Tugendhaft (eds.) "Introduction" *Idol Anxiety*, Stanford: Stanford University Press, 2011, p. 9. סד"א. במובן הזה, האקט של הגבתה האנושי והנמכת האלוהי בשירתו של עמיחי נראה על פניו איקונוקלסטי, אך הוא איננו כזה בעולם ספוג אלוהות. קלמן בלאנד עורך דיון מאלף על האספקטים הפילוסופיים והאמנותיים הקשורים לאיסור



כדאי לזכור שהנגדות או הרכבים כאלה – שקוראים רבים תופסים כאירוניה וקרונפלד תופסת כ"דפליציה של הנסי" או כהיפוך תפקידים בין הסאקרלי לסקולרי<sup>50</sup> – מושרשים באתיקה כמו בפואטיקה העברית.<sup>51</sup> שוב ארחיק לכת ואטען שאין כאן אירוניה אלא הכלה, ושעמדתו דמוית-האירוניה של עמיחי קשורה – במידה הולכת וגוברת במהלך כתיבתו – בתשתית הדמיון העברי. דמויות וסיפורים מספר בראשית, שעמיחי מאזכר שוב ושוב במחזור שיריו האחרון, מהווים את ההקשר העיקרי לאתיקה של "החלפת הדברים" (תרת-משמע) בין האל והאדם. בסיפורי בראשית יש ציווי אָתִי גם במובן של "הקשבה" (attention) – כאשר האלוהים שומע את קול בנו בכורו של אברהם, קולו של ישמעאל המגורש "באשר הוא שָׁם" (בראשית כא, 17), וגם בגילויי ההיענות ובקריאה לנטילת אחריות (accountability) – כאשר אלוהים דורש מקין דין וחשבון על היעלמותו של אחיו (בראשית ד, 9). בראשית המצפון העברי האלוהים מלמד תורה: תשומת לב לפרטים, לעולם באשר הוא שָׁם. "Attention must be paid", כדבריה של אשתו של וילי לומן במות הסוכן; וההיענות הזו – עליה להיות מופנית לאחיק, לבניך (כל בניך), לחברך, ולזולתך. אצל עמיחי אלוהים גם מלמד קאנט. כבר מאותו מחזור מרובעים בשירתו המוקדמת, במודוס ה"וידוי" שיהפוך שכיח אם כי יישאר חידתי, עלום או פרטי עד סוף חייו, פותח הדובר של עמיחי ב"כָּל מְלוֹתַי וּמַעֲשֵׂי אֲבֹדוּ בֵּין קָרִי וּבֵין כְּתִיב"; ומסיים ב"וְלִמְדַתִּי לְהִקְשִׁיב".<sup>52</sup>

אפשר לאתר מצע אתי בראשיתי של הקשבה והיענות שנוכח לאורך כל שנות התכתבותו של עמיחי עם התנ"ך – וביתר שאת בספר שיריו האחרון. ההסמכה הפואטית מושתתת הן על המרחב האנושי של שיר השירים והן על המרחב הקוסמי של ספר תהילים. שירת עמיחי, כמוה כספר תהילים, מגייסת את כל תופעות הטבע כעדות לבריאה. אורי אלטר מזמין השוואה זו באומרו ש"יכול להיות שעמיחי הוא המשורר המתורגם ביותר מאז המלך דוד". אלטר גם טוען, בפירושו המוקדם לספר תהילים, ש"בספר תהילים אין 'שירת טבע'; יש 'שירת בריאה'".<sup>53</sup> כך, העולם הנברא הוא מושא האשור בפואטיקת היומיום-המקודש של עמיחי. המשורר המודרני ממזג את מהלכיו של ספר תהילים עם אלה של שיר השירים – אם כי תמיד מתוך הערת אזהרה הדומה כל כך לאירוניה...

מתברר שה"פזרנות המופלגת" שדרידה דיבר עליה נמצאת כבר בשיר השירים, עמוק בבסיס הקאנון העברי, נשללת אך גם משומרת בנפטלין האלגוריציה.<sup>54</sup> כדי להתנער מהקריאה

על עשיית פסל ומסכה בטקסטים מהתקופה העתיקה וגם מימי הביניים ומהמאה ה-19: Kalman Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton: Princeton University, 2000.

50 Kronfeld, *On the Margins of Modernism*, הערה 41 לעיל, עמ' 157.

51 אני מאמצת כאן את המשחק הלינגוויסטי-פילוסופי של זלי גורביץ' בהרהור שלו על ספר קהלת. זלי גורביץ', חשבוננו של קהלת, תל אביב: בבל, 2008, עמ' 180-181.

52 שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 176. ההרגשה שלי, סד"א. אזהרה באותו כיוון באה מלאה גולדברג: "אֵיךְ נָשִׁיר שִׁיר צִיּוֹן עַל אֲדָמַת צִיּוֹן / וְעוֹד לֹא הִתְחַלְנּוּ לְשִׁמְעַ?" לאה גולדברג, "משירי ציון", שירים, 2, תל אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 219.

53 Robert Alter, *Modern Hebrew Literature*, 13, 1994; Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, New York: Basic Books, 1985, p. 117. התרגום שלי, סד"א.

54 על כך ראו אורחי, "ציון הלא תשאלי", הערה 38 לעיל.

האלגורית, מפצצת הזמן הטמונה בנמשל, וכדי להגיע אל "ההתענגות המחללת" (profanatory jouissance) – היתה העברית צריכה לעבור דרך ספרד והמאות ה-11 וה-12; וכדי להבין את ההרכבות שעושה עמיחי כאקט שאיננו אירוני ביסודו (גם אם הוא מכיל יסודות אירוניים מובהקים), עלינו ללכת באותה דרך. הפצרותיו של דן פגיס לגשת למשוררי "תור הזהב" בלי המשקפיים הבינאריות של קודש וחול או של שירה כללית מול שירה לירית,<sup>55</sup> עשויות לסייע לנו לוותר על הקטגוריות הדיאלקטיות, הפילוסופיות והפסיכואנליטיות, המניעות את חרדתנו מ"שיבת המודחק" האפוקליפטי (ו/או האלגורי) ולהחליפן בפואטיקה של גודש, בזבזנות, jouissance. שיר השירים, ספר תהלים וספרי חוכמה כמו קהלת המריצו את התעוזה הפואטית של משוררי אנדלוסיה. הדו־שיח עם הטקסטים האלה מבלית את הדיאלוגיות שמחליפה את הדיאלקטיקה,<sup>56</sup> ואף את הפואטיקה של הצנטרופוגאלי והמכיל המחליפה את התנופה ל"כינוס" צנטרופטאלי, בלעדי, המאפיינות את מפעלו של ביאליק ויורשיו. כפי שנראה בהמשך, עמיחי הופך, בקריאה כזו, ממשורר אירוני המספק "תשובה חילונית לדתיים"<sup>57</sup> – או, לחלופין, מהבן שלא התבגר, לא התמודד עם הדחפים האדיפליים שלו ולא חווה את חרדת ההשפעה שתקפה את בני דורו – למשורר ששירתו מתמודדת בצורה הרדיקלית ולכן היסודית ביותר עם מחוללי הפואטיקה העברית.

## מאירוניה למטאפיקה

כשנשאל בשיחות עם דן עומר בשנת 1978 על המשוררים שהוא חש קרבה אליהם, מנה עמיחי, בין השאר, את דילן תומאס ואת שמואל הנגיד.<sup>58</sup> ואכן, כמו אצל ג'ון דון, המשורר האנגלי בן המאה ה-17, או המשוררת האמריקאית אמילי דיקנסון בת המאה

55 דן פגיס, השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים, ירושלים: מאגנס, 1993.

56 בספרו, דיאלקטיקה ודיאלוג, טוען דמיטרי ניקולין שהמסורת הדיאלקטית, המתחילה באפלטון, נטועה עמוק בתוך העשייה הדיאלוגית, המבוססת על ההיגד והדו־שיח. הסיפור שעולה מתוך סיורו במחזות הפילוסופיה הדיאלקטית מסוקרטס ועד קאנט, הגל וגדמר, "הוא סיפור הולדת הדיאלקטיקה מתוך רוחו של הדיאלוג [...] הדיאלקטיקה [מתגלה] כמבוססת על שיחה פשוטה ולא יומרנית והחלפת דברים דיאלוגית אוראלית". Dmitri Nikulin, *Dialectic and Dialogue*, Stanford: Stanford University Press, 2010, p. ix. התרגום שלי, סד"א.

57 בנקודה הזו נעוצה המחלוקת העיקרית ביני ובין בועז ערפלי, אחד ממעצבי הגישה שאני מנסה לחשוף כאן. למרות הקרבה בין תפיסתנו, והזדהות של שנינו עם העמדה האתית (והפוליטית הרחבה) של עמיחי, במיוחד לגבי ירושלים – קריאתי חולקת באופן יסודי על קריאתו של ערפלי, הוואה בעמיחי משורר הפועל בצורה "דיאלקטית", "על דרך ההיפוך", ויוצר "שירה חילונית"; בועז ערפלי, "ירושלים חתרנית: ירושלים כצומת מיתוסים בשירת יהודה עמיחי", דפים למחקר בספרות 14-15 (2005), עמ' 293-294. ראו גם בועז ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", הערה 26 לעיל. הצד השני של החרדה מ"העוקץ האפוקליפטי" הוא החילונית הלוחמת שרואה בעמיחי את אבירה העיקרי.

58 "בארץ הלוהטת הזאת, מילים צריכות להיות צל": עדותו של יהודה עמיחי על עצמו ושירתו בשיחות שנערכו ביולי 1978 עם דן עומר, פרוזה 25 (ספטמבר 1978), עמ' 4-11. מובא במאמרה של טובה רוזן, "כמו בשיר של שמואל הנגיד: בין שמואל הנגיד ליהודה עמיחי", מחקרי ירושלים בספרות עברית טו (1995), עמ' 83.

ה-19 – שדילן תומאס הוולשי מהמאה ה-20 הוא יורשם – בבואנו להגדיר את היריעה הפואטית של יהודה עמיחי התואר המתבקש הוא "מטאפיזי". בשירתו המוקדמת זוהו כשכיחים במיוחד מרובעים, קונסיטים (conceits) וצורות מיושנות או מסורתיות אחרות שלא שייכות בדרך כלל למודרניזם העברי.<sup>59</sup> בין שירה אנגלית "מטאפיזית" לשירת ימי-הביניים בעברית ובערבית – למשל, בין ג'ון דון ובין שמואל הנגיד, שלמה אבן גבירול ובמיוחד אברהם אבן עזרא – יש קווי דמיון וגם ערוצי השפעה.<sup>60</sup> עמיחי הצליח לפלס את דרכו אל משוררים אלה למרות מכשולי החינוך היסודי הישראלי. לאחר ששרד את אותם שיעורים בבית הספר אשר "השמיטו את שירת ימי-הביניים האמיתית, את שירי האהבה של יהודה הלוי, את השירה האכסיסטנציאלית הנפלאה של שמואל הנגיד", מעיד עמיחי, היה עליו לגלות את השירים האלה בהיותו סטודנט באוניברסיטה העברית ולאחר מכן בלימוד עצמאי; הוא מצא כי הצורה שהיא גם המהות מתגלה "במרובעים, ואפילו בראיית החיים [של שמואל הנגיד], ובטכניקה הנעשית במובנה העמוק ביותר סגנון השירה שלו, שבמהלכו אתה רואה תופעה כלשהי במציאות והופך אותה לפילוסופיה אכסיסטנציאלית שעוזרת לך לחיות".<sup>61</sup> לא פחות. הקונסיט פועל כמגנט שמושך את האלמנטים הצורמים והשרירותיים ביותר דרך היגיון אסוציאטיבי פרטי אך עקבי, ומפעיל כך את קסמו כאחד היסודות הרטוריים הארכאיים ואף המפתיעים ביותר בשירה המטאפיזית בכלל ובשירת עמיחי בפרט.<sup>62</sup> השנינה – wit – שמאפיינת צירופים מפתיעים אלה וחירות הדמיון שלוחת הרסן, אשר לעתים מתחזות שוב לאירוניה – הן ביסוד הפליאה המטאפיזית בכל תקופותיה.<sup>63</sup>

59 בין המבנים שמשוררי שנות ה-50 וה-60 הדירו משירתם, מונה נתן זך את "הבית המרובע", ומודה ששירת עמיחי היא ה"יוצא מן הכלל" העיקרי לעיקרון זה – ויחד עם זאת גם אצלו "נשברת חריפותה של הסימטריה שביסוד הריבוע". ראו נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", השירה שמעבר למלים, הערה 44 לעיל, עמ' 166.

60 בעניין זה ראו: Raphael Loewe, "Ibn Ezra, Peter Abelard and John Donne", *TAR* 1 (1988), pp. 190-211; Chanita Goodblatt, "Abraham Ibn Ezra in Seventeenth Century England", *ANQ* 22.2, (Spring 2009), pp. 18-24.

61 מתוך הריאיון של דן עומר עם עמיחי, "בארץ הלוהטת הזאת", מצוטט אצל טובה רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 84.

62 בעניין קרבתו של עמיחי למשוררים מטאפיזיים מהמאה ה-17, ראו גם: David Fishelov, "Amichai: A Modern Metaphysical Poet", *Orbis Litterarum* 47 (1992), pp. 178-191; שמעון זנרבנק, "לבעית השיר הקל", הערה 37 לעיל, עמ' 331-334; וגם זיה שמיר, "ה'קונסיט' (Conceit) – יחידת הטקסט האופיינית ליצירת עמיחי", עם ספר – בטאון ברית עברית עולמית ט, (חורף 1995) עמ' 132-141. כולם מזהים אצל עמיחי את היסודות המטאפיזיים, וקובעים את השימוש בצורת הקונסיט כאחד מסימני ההיכר של שירה זו. אך בעמידתם על "המודרניות" וה"דיאלקטיקה" של עמיחי ועל ה"פארודיה" וה"הנמכה" של "המונחים הרליגיוזיים" ה"גובלות בגרוטסקה" (Fishelov, עמ' 188) – שפה המזכירה את ביקורתו של קורצווייל על שיריו המוקדמים של עמיחי – הם אינם מובילים את הדיון אל מעבר למה שמתפרש כאירוניה שטמונה במבנה הדיאלקטי, להכרה בהיבטים התיאולוגיים שכפואטיקה המטאפיזית של עמיחי. בספרו האחרון מחזיר המשורר בלשונו השנונה את הרטוריקה של הנשגב ה"בית"ה אל "מְגֵרֶשׁ הַמְשַׁחֲקִים" – שהוא היסוד הילדותי ואף התשתיתי ביותר: "תיאולוגיה יהודית, תיאור, תיאור... "אלים מתחלפים, התפלות נשָׁאוֹת לְעֵד,"; שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 148.

63 על נושא זה ראו Goodblatt, הערה 60 לעיל, עמ' 20-22.

על קרבתו של עמיחי לשירת ימי-הביניים ובמיוחד לזו של שמואל הנגיד כתבה טובה רוזן בהרחבה. כמו עמיחי בירושלים של המאה ה-20, "הנגיד" מגרנדה של המאה ה-11 היה חייל ומשורר שמחסן הדימויים שלו מורכב ממבחר אקלקטי של חפצים מצויים. במיוחד בשירתו המוקדמת שואל עמיחי תבניות מהמשורר הספרדי: הוא משבץ פראזות ומילים מהלקסיקון של הנגיד ו"חורז" אתו גם מבחינה תמטית (ראו למשל שירים מתוך הספר הזמן) וגם מבחינה מבנית, באופן מפורש בהתכתבותו עם מחזור שיריו של שמואל הנגיד "בן קהלת". אך הדבר המרשים במיוחד הוא שכל אחד מהמשוררים, שכ-900 שנה מפרידות ביניהם, מביא באופן עקבי את היומיום כהוכחה כאילו שרירותית אך גם חיונית לאמנות מטאפיזיות – או, כפי שטוען עמיחי עצמו, ל"פילוסופיה אכסיסטנציאלית שעוזרת לך לחיות". בשיר המתחיל בשורה "אַצֶּפֶה אֶלַי שַׁחַק וְכוֹכְבָיו", כותב הנגיד:

וְאֵבִיט בְּאַרְץ אֶת רְמֵשִׁיָּהּ,  
וְאֵבִין בְּלִבִּי כִּי יִצְרֵתֶם  
יִצְרֵה מְחַכְמָה בְּמַעֲשֵׂיָּהּ.  
רְאוּ אֶת שְׁמַי מְרוֹם כְּמוֹ קֶבֶה,  
תְּפוּרִים בְּלוּלָאוֹת קְרִסֵּיהּ.  
וְסֹהַר וְכוֹכְבָיו כְּמוֹ רוּעָה,  
תְּשַׁלַּח בְּתוֹךְ אָחוּ כְּבִשֵּׂיהּ.

טלית, שמים, חפה, מצנח, גלם של פרפר? ... בעצם, לא. רוזן מראה כיצד הדמיון בין שני המשוררים אף מדגיש את ההבדל העיקרי ביניהם: עמיחי למעשה הופך על פיה את הפרדיגמה של קודמו. בסוף אותם שירי *ubi sunt* הנגיד מרוקן את היומיום ממשמעותו הטרוויאלית לנוכח פני המוות והתהום הנפערת, ומול תפארת האל והוד יום הדין:

וְכֵלָם יְנוֹסוּן מִחַתַּת מוֹת  
כִּיּוֹנָה אֲשֶׁר הִנֵּץ, יְנִיסָהּ,  
וְסוֹפָם לְהַדְמוֹת לְצִלְחַת  
אֲשֶׁר שִׁבְרוּ כְּתִית חֲרָסֵיהּ.<sup>64</sup>

עמיחי, לעומתו, מחלץ את הסובבים אותו מהסופיות הזו. בועז ערפלי טוען שהגישה של עמיחי, אשר שמה דגש על "הכאן והעכשיו", הופכת את "האדם העמיחי" ל"אנטי-היסטורי". מתוך תפיסה זו, הוא קובע, "ההיסטוריה היא ניגודה של החוויה החיה ושל הרגע הממשי".<sup>65</sup> רוזן מקבלת טיעון זה, אף על פי שרוב מובאותיה משירת עמיחי מצביעות על גישה היסטורית מובהקת גם אם סמויה מן העין. טענתי היא שהפואטיקה האתית של עמיחי היא לא "אנטי-היסטורית" אלא שההיסטוריה אצלו, כמו הטבע עצמו, מצטברת בהווה, מתגשמת בו ואף מחויבת אליו, ושההיסטוריה של העולם היא מחסן של אקטים

64 שמואל הנגיד, בן קהלת, מהדורת ש' אברמסון, תל אביב, תשי"ג, עמ' 11.

65 בועז ערפלי, "מלים 'שלא מכאן ולא מעכשיו': על מעמדם של ערכים בשירת יהודה עמיחי", הספרות (1979), עמ' 51. מצוטט אצל רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 95.

עתידיים אין־סופיים של מחזור – מתוך הקשבה והיענות. כמו בשיר שהוזכר קודם, המתחיל בשורה "רְאִיתִי בְּחֶצֶר יְרוּשָׁלַיִת", שהדובר ממנה בו את עצמו ל"הִיסְטוֹרִיוֹן" של האבטיחים והדלעות – השירה כאקט הוֹי העתיד להפוך לעבר תופסת בקיבוע רגעי את המחזור־שחזור של החומר העולמי:

אָז יִרְדְּתִי לְנֶמֶל הָעֵתִיק: מַעֲשֵׂי בְּנֵי אָדָם  
מְקַרְבִּים אֶת הַיָּם לַחֹף, מַעֲשֵׂים אַחֲרָיִם  
מִרְחִיקִים אוֹתוֹ. אֵיךְ יֵרַע הַיָּם מֵה  
הֵם רוֹצִים. אֵיזוֹהוּ מִזַּח הָאוֹחֹז כְּמוֹ בְּאֶהְבָּה  
וְאֵיזוֹהוּ מִזַּח הַרוֹחַף וְהַמְּשַׁלַּח.

בְּמֵים הַרְדּוּדִים מִנַּח עֲמוּד רוֹמִי.  
אֵךְ זֶה לֹא מְקוֹמוֹ הָאֶחָרוֹן. גַּם אִם  
יִקְחוּ אוֹתוֹ מִכָּאן וְיִשִּׂימוּ אוֹתוֹ בְּמוֹזָאוֹן  
עִם שְׁלֹט קֶטָן וּמִסְבִּיר, גַּם זֶה לֹא  
מְקוֹמוֹ הָאֶחָרוֹן: הוּא יוֹסִיף לִפְל  
דֶּרֶךְ רְצָפוֹת וְשִׁכְבוֹת וּזְמַנִּים אַחֲרָיִם.

אֲבָל עֲכָשׁוּ, רוּחַ שְׁנֵשֶׁבֶה דֶּרֶךְ הָאֲשָׁלִים  
הַפִּיחָה לְהֵט אֲדָם אַחֲרוֹן בְּפְנֵי הַיּוֹשְׁבִים  
כְּמוֹ בְּרִמְצֵי מְדוּרָה דוֹעֶכֶת. אַחֲר־כֵּן לֵילָה וְלִכְן.  
הַמְּלַח אוֹכֵל אֶת הַכֹּל וְאֵנִי אוֹכֵל  
מְלַח עַד שְׁגָם אוֹתִי.  
וּמֵה שְׁנַתָּן לִי, שׁוֹב נִלְקַח מִמֶּנִּי וְשׁוֹב  
נִתַּן, וּמֵה שְׁהֵיָה צְמָא רְוָה מֵאֹז,  
וּמֵה שְׁרָוּה נַח מִזְמַן בְּמָוֶת.<sup>66</sup>

אֲבָל עֲכָשׁוּ... זוהי שירה רוויה במודעות היסטורית, ואף אם, כמו שירתו של הנגיד, היא מסתיימת כביכול במוות – הרי "מה שרונה" רק נח מפאת הזמן במוות, כשהזמן עצמו כפוף לממד ההוֹי המתחדש. הבורר האולטימטיבי איננו, אם כן, התמותה או יום הדין (או, בלשונם של המשוררים המטאפיזיים האנגלים, ה־Grim Reaper, מלאך המוות או אף התולעים)<sup>67</sup>: בוררי ושופטי נוכחותנו בעולם הזה הם אלה שִׁרְשוֹ אוֹתָנוּ. המשורר יכול, אם כן, להתהלך במסלול ההיסטורי הלוך ושוב – נגד הטליאולוגיה המתובנת של העברית

66 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 3, הערה 1 לעיל, עמ' 264.

67 ראו שירו של ג'ון דון, "Death be not Proud" (בערך 1610), שבו יש פנייה אל מלאך המוות, אך גם התגברות עליו כיום הגאולה: "Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men, \And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell, \And poppie, or charmes can make us sleepe as well, \And better then thy stroake; why swell'st thou then; \One short sleepe past, wee wake eternally, \And death shall have no more; death, thou shalt die". והשוו גם דילן תומאס: "no dominion"

המשיחית והציונית – כמו המבקר המתהלך "בנגוד לתקופות" בחדרי המוזיאון לתדהמת  
 ה"השומרים המדאגים" בפואמה "מסעות בנימין האחרון מטוידלה"<sup>68</sup>.

### וְהֵינּוּ תַחִית הַמְתִּים שֶׁל הַתֵּל/וְגַם הִיא זְמַיִת כְּאֵבִיב הָזֶה, וְנִצְחִית כְּמוֹהוּ

כל המסלולים מובילים אל הילדים. בפנייתו אל צאצאיו מזמין עמיחי את קוראיו (נמעני  
 המשניים) להבחין בין ירושתו-צוואתו שלו ובין זו של המשוררים וההוגים אשר פגשנו  
 בדרך, משמואל הנגיד, דרך ביאליק ועד לשלום. הרהוריו של שמואל הנגיד במוות מתחילים  
 כשהוא מלין את חייליו ללילה "בבירה/הרסוה ימי קדם קצינים. /וישנו עלי גבה וצדה /  
 ותחתינו בעליה ישנים. /ודברתי ללבי: אי קהלם/ועמים שכנו בזאת לפנים?". בשירו של  
 עמיחי, "תל-גת", הדובר מאזכר באופן ישיר את השיר הזה מהמאה ה-11:

הבאתי את ילדי אל התל  
 וישכנו "עלי גבה וצדה"  
 כמו בשיר של שמואל הנגיד  
 איש תל ואיש מלחמות כמוני  
 ששר שיר ערש לחיליו לפני הקרב.  
 אך לא דברתי אל לבי, כמוהו,  
 אלא אל ילדי. והיינו תחית המתים של התל  
 וגם היא זמנית כאביב הזה, ונצחית כמוהו.<sup>69</sup>

כפי שמעירה רוזן, עמיחי נאמן כאן ל"שלד הרטורי" של שמואל הנגיד, והוא אף מחויב  
 לפיגום הרטורי של ספר קהלת – למעבר בין חוויה לתובנה ("עברתי... שחתי", "הלינותי...  
 ודברתי ללבי") – "אך זאת רק על מנת לשלול אותו [...] מי שמשיח עם ילדיו ממתן את  
 תודעת המוות בנחמת המשכיות"<sup>70</sup>.

כזכור, גם ביאליק פונה אל הילדים כבני השיח האולטימטיביים שלו, אך הוא עושה זאת  
 לשם תכלית אחרת. בסוף השיר "חלפה על פני", לאחר שהוא מקונן על ששפתו נטמאה  
 ברחובות ובבתי הקלון, פונה הדובר לשפת הילדים שעודנה טהורה. כמו רוב המשוררים  
 הרומנטיים בני המאה ה-19, באמצעות הילדים הוא מבקש להחזיר לחיים את יסודות  
 השפה הטהורים:

אקומה אלכה-לי אל-הילדים, המשחקים לתמם בשער,  
 אבא אתערב בקהלם, אאלף שיחם ולהגם –  
 וטהרתי מרוח פיהם ובנקיונם ארחץ שפתי.

68 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 128-129.

69 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 11-12.

70 רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 99.

גרשם שלום, כפי שראינו, פונה אף הוא אל הילדים כנמעניו העיקריים – אל אותם צאצאים מקוללים אשר יאכלו את פירות ההדחקות הגורליות של אבותיהם. אותם הילדים, כפי שכותב דרידה, "העלולים להיות מוקרבים הלכה למעשה בשל אשמתנו, על ידי אבותיהם פשוטו כמשמעו, אם ירצה אלוהים, [...] וב'חיל ורעדה' הזה של שלום אין לדעת אם אלוהים יניח להקריב ילד באומרו או בלי לומר, בהחרישו או בעשותו שקולו יישמע".<sup>71</sup>

לפנייתו הרומנטית של ביאליק אל הילד הגנרי כאבי האדם הגנרי,<sup>72</sup> המכיל את תמימותו האבודה, מתווספת, אם כן, פנייתו של שלום לחזון האפוקליפטי בדבר ילדים הקוצרים את פירות הבאזשים של מעשי אבותיהם הפזיזים. לכך מוסיף דרידה את הר המוריה דרך המסנתת הרטורית של העקידה (חיל ורעדה של קירקגור). לכל זה תורם עמיחי את שיחתו השקטה עם יוצאי חלציו. שיחה זו מתקיימת לא על פי התהום ולא על ההר הרטורי והגיאוגרפי של העקידות הרבות אלא ב"בְּיַיִנִים הַצָּרִים", במעברים ובפסקי-הזמן של החיים, בהווה העומד בסכנת טחינה מתמדת של "אֲבָנֵי רְחִים פְּבַדוֹת", בין "גְּעֻגֻעִים לְעֶבֶר וּבֵין גְּעֻגֻעִים לְעֵתִיד".<sup>73</sup>

בסדרת מאמרים לציון חמש שנים למות המשורר, אפיין דן מירון את האבהות הטובה בשירת עמיחי כמובדלת מן ה"ניכור", המרד ו"האנומיה" של בני דורו (בהגזמת-מה הוא קובע כי "בשירה הישראלית הקאנונית של שנות החמישים והשישים האבהות היא אסון, טראומה הרסנית [...] או שטח מת, מתחם צחיח, ריקות מוחלטת"). הוא מציין את היסוד האבהי אצל עמיחי לא רק ככוח-נגד להלך-הרוח של התקופה, אלא גם ככוח-נגד לפרטיות שירתו שלו: "עמיחי, שלא כמשוררים שבאו אחריו, אמנם היה חדשן ואפילו מהפכן, אבל הוא היה מהפכן 'רך', מהפכן עם אבא; בן מורד שלא ניתק מעולם את הקשר העמוק והמזין עם דמות אב מעניק חסות ושופע טוב." כל זה, מסכם מירון, אפשר "למשורר להיות לאב תרבותי ופיוטי אמיתי. מי שיש לו אב, יוכל להיות אב – בספרות כמו בחיים".<sup>74</sup>

71 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 344.

72 בדיונו של מנחם ברינקר בנושא מקומה של הרומנטיקה האירופאית בספרות העברית המודרנית, הוא מצביע על "ההתגלות הרליגיוזית" כפי שהיא מופיעה בשירה ובפרוזה של ביאליק, הקיימת בצורתה ה"טבעית" בילדות והחוזרת כ"ניצוץ" אצל האדם המבוגר; מנחם ברינקר, "הרומנטיקה האירופאית והספרות העברית", זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני, 3, ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם (עורכים), ירושלים: כתר, 2007, עמ' 68. ראו בעניין זה גם את שירו המכונן של ויליאם וורדסוורת: "My heart leaps up when I behold/A rainbow in the sky:/So was it when my life began:/So is it now I am a man:/So be it when I shall grow old./Or let me die!/The Child is father of the Man;/I could wish my days to be/Bound each to each by natural piety"

73 "בְּיַיִנִים", שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 37; "אני נביא של מה שהיה", שם, עמ' 187. ראו על כך: Chana Kronfeld, "Hyphenated States: Metaphor as Poetics of Survival in the Work of Yehuda Amichai", *Yearbook of Comparative and General Literature* 50 (2004), pp. 23-43.

74 דן מירון, "ילד טוב ומלא אהבה", הארץ: תרבות וספרות (2006/10/14), עמ' 2. הפיסה זו מתעלמת מסדרת הרמויות האימהיות בשירה (ובפרוזה) של עמיחי – הכוללות לא רק את אמו ואת "רות הקטנה" אלא גם את לאה גולדברג, אלוה לסקר-שילר ואחרות – וגם את הנשים מן הצד השני של המחיצה בבית הכנסת: "לְמַדְתִּי אֶהְבֶּה בְּיַלְדוּתִי בְּבֵית הַכְּנֶסֶת שֶׁל יַלְדוּתִי/בְּעֶזְרַת הַנְּשִׁים בְּעֶזְרַת הַנְּשִׁים שֶׁמְאַחֲזִי הַמְּחַצֵּה/שֶׁפְּלָאָה אֶת אִמִּי עִם כָּל הַנְּשִׁים וְהַנְּעֻרוֹת". עמיחי, "אלים מתחלפים, התפילות נשארות לעד",

מירון מקדיש דיון נרחב לדובר של עמיחי כאב וכבן, וגם כחבר צעיר לדמויות אבהיות כמו דיקי – מפקדו שמת בקרב הקשה בחולייתו ושזכה להנצחה בכמה שירים.<sup>75</sup> בכך נמנע מירון מדבר על אלוהים-האב, אם כי בהזכירו את העולם האורתודוקסי, שהוא משאב מרכזי בשירה זו, כותב מירון שעמיחי "היה ספוג לשון תפילה ובית הכנסת, שעשתה את האלוהים (שבו לא האמין) בן בית בשיריו". ואמנם על פניו נראה שבדרכם של האבות מבית הכנסת לבית השיר התהפכו התפקידים: "אָבִי הָיָה אֱלֹהִים וְלֹא יָדַע", כותב המשורר באחד השירים החותמים את מפעל חייו.<sup>76</sup> "החלפת הדברים" בין האל והאדם עשויה לשמש, כפי שנאמר קודם, מקור לאתיקה של הקשבה והיענות; אם, כפי שטוענת קרונפלד, "כוח האפיפאניה" טמון בחייל שנשרף ובמשורר ששרד כדי להעיד – אז כמוהו גם הצדק והרחמים. האלוהים לא נעלם (או "מת"), גם אם כמקור לשכר ועונש, לחלוקה צודקת של משאבי העולם הזה, פרש האל זה מכבר מן הזירה, יחד עם שאר משחקי הילדים. מה שנשאר אצל עמיחי כשהאלים "מִתְחַלְפִּים" הוא האלוהות ככתובת לתפילות שנשארות.<sup>77</sup> ויש עוד משוהו: האלוהים שמופיע כמכונאי של העולם, שידו בעולם היא "כִּיד אֲמִי בְמַעֵי הַתְּרַנְגוּל הַשְּׁחוּט/בְּעֶרְב־שֶׁבֶת",<sup>78</sup> נמצא גם ב"חֲלָקֵי-הַחֲלוּף" עצמם,<sup>79</sup> ומתגלה בעולם הנברא – ונכל זאת שרידי האלוהות אינם מתורגמים באופן מלא לעולם. האחר הפמיליארי נשאר כזולת האולטימטיבי: "ובגופי/שְׁמֵתְכֹפֵף לְהָרִים דָּבָר שֶׁנִּפְל/אֲנִי מִשְׁתַּחֲוֶה לְאֱלֹהִים. זוֹ אֲמוּנָתִי, זוֹ דְתִי".<sup>80</sup> ההשתחוות, כמו הטלית, ממוחזרת כמחווה לעולם הנברא באשר הוא, תוך הכרה בשרידי האלוהות הנמצאים מעבר ל"חלקי החילוף" ולחלקי ה"חלוף".<sup>81</sup>

שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 158. כפי שטוענת קרונפלד, "מעבר לכיורגפיוס הפשטני, [עמיחי] היה משורר מהפכן עם אמא – עם כמה וכמה אמהות" (שיחה פרטית). ראו גם קרונפלד, *The Full Severity of Compassion*, הערה 25 לעיל.

75 אחד מהשירים המוקדמים, "גשם בשדה הקרב", שהוא לכאורה שיר לחיל האלמוני, מוקדש "לזכר דיקי" (חיים לקסברגר). שהיה מפקדו וגם חברו של עמיחי ושנהרג במלחמת 48; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 24. זכרו של דיקי שזור כחוט השני ביצירתו של עמיחי, ובשיר המאוחר "חולייתת – השיר השלישי על דיקי", כתוב: "כָּאֵן נִפְל דִּיקִי/שֶׁהָיָה גְדוֹל מִמֶּנִּי בְּאַרְבַּע שָׁנִים וְהָיָה לִי כְּאֵב, בְּעֵת צָרָה וּמְצוּקָה. עֲכָשִׁיו אֲנִי גְדוֹל מִמֶּנּוּ/בְּאַרְבַּע שָׁנָה וְאֲנִי זֹכֵר אוֹתוֹ/כִּמוֹ בֶּן צָעִיר וְאֲנִי אֵב יָזָן וְאָבֵל"; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 14.

76 "מְלוֹן הוֹרִי", שם, עמ' 197.

77 "אֱלִים מִתְחַלְפִּים, הַתְּפִילוֹת נִשְׁאָרוֹת לְעַד", שם, עמ' 147.

78 שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 80.

79 כדברי הפתגם "האלוהים נמצא בפרטים" – *le bon Dieu et dans le detail* – שמקורו מיוחס לגוסטב פלובר.

80 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 187.

81 "נִשְׁאָרְתִּי בְזַמְנִים שׁוֹנִים, הַרְפֵּכְתִּי מִחֲלָקֵי חֲלוּף, מִחֲקָרִים/מִתְבָּלִים, מִמְּלִים מִתְכַּלּוֹת. וּכְכֹּךְ עֲכָשׁוּ, בְּאֲמִצְעֵי חַיִּי, אֲנִי מִתְחַלֵּל לְהַחְזִיר אוֹתָם לְאֲט־לְאֲט."; עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודילה", שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 142. הדיון ב"אלוהים של עמיחי" עדיין לא הגיע למיצויו. ערפלי קובע שה"מטאפיזי" "מסולק" משירתו של עמיחי, שהוא נוהג ב"ביטול או אירוניזציה של אותן משמעויות תוך כדי העברתן מהקשר דתי או מטאפיזי להקשר יומיומי חילוני", ושהמשורר "מתבונן בעולם, וניסיון החיים מלמד אותו כי בעולם הזה 'אלוהים' – כפי שהוגדר במסורת ומצוי בספרים ובתורת אביו – איננו קיים. ניתוח של 'וְהָיָה תְהִלָּתְךָ' עשוי ללמדנו כי החיפוש אחרי סימני קיומו של אלוהים בעולם הזה מעלה חרס"; ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", הערה 26 לעיל, עמ' 203; 205; 207. בחירתו של ערפלי בשיר זה דווקא להדגמת טיעונו נראית לי תמוהה ביותר, במיוחד בהתחשב



במקום סיכום, אפנה לגרסתו של עמיחי לחזון אחרית הימים, הגאולה שתבוא כשהילדים יתעייפו ממשחקי המלחמה של הוריהם:

### מעין אחרית הימים

האיש תחת תאנתו טלפן לאיש תחת גפנו  
 "הלילה הם בהחלט עלולים לבוא.  
 שריון את העלים סגר היטב את האילן,  
 קרא למתים הביתה, והיה מוכן."

הכבש הלכן אמר לזאב:

"בני אדם פועים ולבי כואב:  
 הם יגיעו שם לידי קרבות כידון  
 בפגישה הבאה בינינו הענין ידון."

כל הגויים (המאחדים) ינהרו לירושלים  
 לראות אם יצאה תורה, ובינתים  
 היות ועקשו אביב  
 ילקטו פרחים מסביב.

וכתתו חרב למזמרה ומזמרה לחרב  
 וחזר חלילה ושוב בלי הרף.  
 אולי מכתותים והשחזות הרבה  
 ברנול הריב בעולם יכלה.<sup>82</sup>

האוניברסיטה העברית בירושלים

במושג-בנמנעת השיר, ה"מוציאה דבר מן המקור, מוארת מתוכו באור שמעולם אחר"; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 88-89. ראו את מאמרה המוקדם והחשוב של גלנדה אברמסון, Glenda Abramson, "Amichai's God", *Prooftexts* 4:2 (1984), pp. 111-126. למרות ההבדלים בין גישותינו – למשל, הדגש ששמה אברמסון על היסוד האירוני וקריאה שונה לחלוטין של שירים כמו "יד אלהים בעולם" ו"היא תהלתך" – אני רואה במאמר זה, שבמידה רבה חזה את ההתפתחויות המאוחרות בשירת עמיחי, את אחד הפירושים הנכונים ביותר להופעות המורכבות של האל בשירתו.

82 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 87.