

תבניות

אימאז'יסטיות
בשירת עמיחי

נילי סדן-לובנשטיין (ב)

ה

יש צורך להבדיל, כמובן, בין תבנית אימאז' סטאטי, שהיא מושלמת מראשיתה, גמורה, כדוגמת: "העץ בסתיו הוא היד הכותכת", או "העץ בסתיו הוא עורקי דמי" (מתוך "לוח הזמנים" שירים 62 – 48), או "האבק הוא עייפות האלוהים כתבל" (עמ' 129), אשר ברגע עיצובה בעזרת העמדה דמויית משוואה, ברור גם המסר המשמעותי שלה, לבין תבנית של אימאז' מתפתח, נתון בתהליך ובהשתנות, דוגמת הסוניטה הראשונה מתוך מחזור הסוניטות "אהבנו כאן" (שם, עמ' 43 – 42). תמונת האב שם מתפתחת, משתנה, מתנועעת וכן אף משמעותיה, בצירור כנווד-מלחמות. דמותו אינה נתונה בתוך מסגרת המשוואה או הדימוי הפיגורטיבי, אלא בתוך תיאור של תהליך: תחילה הריהו בונה את בנו משלוותיו, אותן הוא מלקט בין פצצות ועשן, אח"כ הוא אוספן בתרמילו הממורטט עם שארית עוגת אמו. בהמשך הוא אוסף בעניו מתים בלי שם, כדי להגן על בנו ממות-הזווה שפקדם. במלים אחרות, ארגון אימאז'יסטי של עליה מתפתחת, אשר דמויותיה מוצגות בפעילות כנגד סטאטיות, וכדומה. הפואטיקה של בניית האימאז' אינה אחידה, אם כן, ונמתחת בשירת עמיחי בין סכימת המשוואה הסטאטית לבין העיצוב המפתח את חומרי-הרקע בתוך תהליך. רושם שיש בו מעין-סינתזה של שתי הדרכים הללו בפואטיקה של האימאז' יוצרים שירים, אשר בהם נוצרת תחושת הזרימה עליידי רצף של אימאז'ים, שנקלטו בתודעה או בתחושה. כל אימאז' הוא אובייקט לעצמו אך כשהם באים בזה אחר זה, כשלהם ציר מרכזי, או אף בלעדיו, מתקבל ההרור בעל אטמוספירה אחידה. כך, למשל, בנויה הסוניטה "ובית סירה היה, בלי סירה..." מתוך "שירים" 62 – 48. העין קולטת את תמונת המעגן הריק, האוזן שומעת את שכשוך המים המדומה לבכי עצב, המדרגות היורדות מקבלות מימד מופשט של ירידה אל תחומי הזיכרון החולף. תמונת-השרשרת המחלידה תפושט הטבעת הריקה כידו של טנטולוס מדגישה את תחושת הריקנות. מכאן ואילך משתלטת אווירה מלנכולית, שהיא תוצאתם של רצף האימאז'ים, בדמות, בצבע ובצליל: "אך משהו, ידענו, לא ישוב יותר – סירה, אנחנו, הד עולם אחר".

מתוך קרבה אל עולמם של האימאז'יסטים, המדברים בשם קליטת תמונתו של רגע אגבי וחולף, יעביר עמיחי אף את הרגש הכבד ביותר דרך קליטת מראה חולף, ולו יתן תוקף של תמידיות-הצער. במקום לתאר את גודל-היגון את נטל-הרגשות, יאמר: "משלשה או ארבעה בחדר/תמיד אחד עומד ליד החלון" העמידה בדממה, בה נקלטת הדמות ברגע מסוים, כשפניה מוסוות ומופנות אל עבר החלון, מביעה את הצפייה הכבדה פנימה והחוצה יותר מכל התפרצות של רגשות, והיא הופכת לסיטואציה של "תמיד". הכפיייתיות העצמית, בה הוא שרוי לנוכח המוות, מועברת אף היא דרך הלשון הפיגורטיבית העושה סלקציות באובייקטים הנראים על-פי דרכה: "מוכרח לראות את העוול בין קוצים/ואת השרפות בגבעה/וכיצד אנשים שיצאו שלמים/מוחזרים בערב כמטבעות עורף לביתם". חלק מן המערכת האימאז'יסטית עוצב דרך קליטת הנופים, המבוררים על-פי סולם התחושות של האבל (קוצים ושרפות בגבעה), וחלקה דרך העיצוב האנאלוגי (המתים כמטבעות עורף). החזרה על מראה דמותו של האחד, המתבונן בעד החלון, מעמידה באופן דומיננטי לא רק את כובד האפיק שבציפייתו אלא אף את עצם אלמנט-ההתבוננות, כאקט הכרחי המשקף את האפשרות האימאז'יסטית. בכלל, עיסוקו של עמיחי בתופעה של קליטת המוות הוא רב מאד, אם בשל אופיה של התקופה ואם בשל אופיו של המשורר. מעניינת האמביוולנטיות של האפירות והמטאפורות למוות. בשירו "העננים הם המתים הראשונים" ("שירים" 62 – 48 עמ' 88) מעוצב המוות בהתגלותו הכפולה – הזורמת והקפואה. האימאז' הראשון יהיה בביטוי "העננים הם המתים הראשונים", והוא עומד על תכונות הכובד והמועקה (הענן הנמוך, הלוחץ) ועל הזרימה, החלופיות והאמורפיות שבתמונת הענן, באנאלוגיה למוות המשנה צורה, המעמיד הכול בסימן הארעיות וההתפוגגות. האימאז' השני, המהופך באופיו, יהיה בפיגורה של האבנים: "אבנים בשולי הוואדי הם האחרונים". האיבון והשיתוק שבתכונת האבן מציגים את הסטאטי ואת הקיפאון שבמוות. כך נמתח הזמן האנושי בין שתי הפיגורות הללו, הזורמת-הנעלמת והקפואה-הדוממת. לאמיתו של דבר, מציג עמיחי תפיסה קשה, דטרמיניסטית של חיי אדם! במקום לומר זאת במישרין הוא מעתיק את אופיו של הזמן האנושי, הנמדד בין המתים הראשונים למתים האחרונים אל גבולות המטאפורה של הקפוא והאמורפי, מטאפורות אשר לכשעצמן עומדות על פני הדואליזם של גילוי המוות.

כחישוב בדרך האימאז' לשתי הפנים של המוות כך אף העיצוב האימאז'יסטי למעבר

מן החיים אל המוות דרך הפריחה והדעיכה בעולמו של הצמח. שוב מועתק מרכז הכובד אל אובייקט שמחוצה לאנושי, אך המיתאם בינו לבין האנושי לא רק נרמז, אלא אף מנוסח בדרך האנאלוגיה, עליה הרחבנו את הדיבור קודם לכן. נבדוק שני קטעים מתוך שני שירים שונים, אשר הקשר ביניהם מתבסס על נושא של האימאז' המתפתח:

ב. מתוך "העננים הם המתים"

א. מתוך "ראי, מחשבות וחלומות"

(שירים 62 – 48, עמ' 88) (שירים 62 – 48, עמ' 30)
ראי, גם אנחנו הולכים
בדרך הפרח ההפוכה;
להתחיל עם גביע מתרונן לאור,
לרדת עם הגבעול המרצין והולך,
להגיע לאדמה הסגורה ולחכות שם מעט,
ולסגסג פשרש, בחשך, בחיך.
נאני, כגבעולי פרחים באגרטל,
צוררים למטה באפלה
וצר לנו, ולמעלה, מעל לשפת הפלי
שמי פרחים פתוחים. ולכל אחד פרח
משלו, אך מי מאתנו ידע זאת, בצר,
באפלה, וזה ליד זה. וקורבים למות.

למעשה, שני העיצובים הללו נוקטים בצירוף שתיים מתכונות הפראקטיקה של האימאז' בשירת עמיחי, כפי שניסיתי להגדירן קודם לכן: האנאלוגיה עומדת בבסיס המערכת בדרך של סכימה ברורה – האדם כפרח. מכאן ואילך מתואר התהליך, השלבים בדרך החיים אל המוות בדוגמא א', והרחבת תמונות לצורך ביטוי אפשרויות החיים מול הסמיכות אל המוות, בדוגמא ב'. בשיר הראשון, נזכר היסוד המדומה, האדם, רק בראשית המערכת האנאלוגית, ומכאן ואילך מפותח האובייקט המדמה בלבד, ואילו בשיר השני נמסרים במעורב שני המישורים האנאלוגיים מראשית הבית ועד סופו. השוואת בני-אדם לגבעולי פרחים צוררים באפילה מדגישה את החנק שבקיומם מול שמים פתוחים, שאינם ברי השגה, שאף ידיעת מציאותם מנועה מן הצוררים בצרור החיים... גם ראייתם כ"הולכים בדרך הפרח ההפוכה" עומדת על המעבר הטראגי מן החיים אל המוות, או כפי שמכנה זאת רילקה "באלגיות דויונית": "אושר יורד".

1

הזכרתי את רילקה מתוך הנחה, כי העולם השירי של שני המשוררים רב בו המשותף. יותר מכל, אולי, בכל הנוגע לשאלת הזמן האנושי ותחושת הכאב והטראגיות, הממלאים את עצם העיסוק בו. אחד הקטעים היפים של עמיחי, עוד מראשית דרכו, הוא הקטע הבא מתוך "בדרך ציבורי": "ראו את פניו / על רקע ירוק, / מופנות לעולמי-עד / לענין רחוק / לא יוכל לשכוח / כל הגן נמלא ניחוח / זכירתו" (שירים 62 – 48, עמ' 133).

במקביל לדמות המתבוננת מעבר לחלון במוות ובמלחמה עומדת דמות אחרת ומתבוננת בחייה, בעברה, מרוחקת אליו בחבלי-קסם בלי יכולת להינתק ממנו. הענין הוא ענין רחוק, – הוא הוא קודם כל ירוק, גורם לגעגוע בלי תיכלה, לעולמי-עד. ניחוח הזכירה רק מביע את עומק ההתפעמות הרגשית בכיסופים אל העבר האבוד. עצם קליטת הדמות ברגע שכזה וציוורה כך, באורח כה פלאסטי ומוחשי, מעיד על הדרך האימאז'יסטית שהעמדת רגע הזיכרון העמוק, מעבר לכך, גם המימד של רגע-ההתבוננות עצמו, כפי שכבר הראינו במקום אחר, מעביר את אקט הקליטה החזותית, שהוא חלק חשוב מן העיצוב האימאז'יסטי. עדינות מופלאה קיימת בתיאור ממצא זה של ההתמכרות לזיכרון העמוק של עולם העבר. בדומה לכך, אגב, נמצא אצל רילקה בסוף האלגיה השמינית:

"מי הפקנו וכל מעשינו
נפנה אחורנית, משל להלך
עצב מולדתו? על גבע אחרון
ממנו כל העמק עוד נשקף לו,
שם ישתהה, יסב ויסתכל.
כן כל חיינו הם פרידה מתקדמת".

(אלגיות דויונית)

הגורל האנושי, לפיו נמצא האדם כפות ללא מוצא בפקר לעברו, המושכו אל המרחק האבוד מאחוריו וחוסם אותה פתיחות פשטנית וטבעית קדימה, כלפי העתיד, משותף לאלגיות של רילקה ולרבים משירי עמיחי. ההכרח להפנות את הראש לאחור, ושוב, בהדגשת אימאז' המפתח של "אשת לוט", של האדם הזוכר, המתגעגע, הכמה לעבר עולם שעבר וחלף זה מכבר, הופסד והוחמק, הוא מוטיב חוזר הן בשירת רילקה והן בשירת עמיחי. שורות מקבילות ממש מופיעות בסיפור "פגישת הכיתה" (עמ' 20): "פניו היו במרחק אחר. אילו היה לנו זמן, כדאי היה לסייר במרחק-של פניו המופנות. כל אדם יש לו מרחק כזה ולא כולם יודעים זאת... כמו בשרשרת של סוס הקשור במרעה כן קשורים אנו, כל אחד אל מרחקו הפרטי... וכן בשיר האימאז'יסטי היפה "שער ברזל נמס לתוך הערב" (מתוך "שלושה גדולה"): "אבל אם תבטיח אתה, הפנים שם שוב תהום". מעבר לתמונתו של המתבונן עומדת סכנת-העומק ותהום הזיכרון, שאינו רק פודה ומציל, אלא גם הורס וממית.

על דרך העיצוב האימאז'יסטי, המבכר את הקונקרטי על-פני המופשט, מנסח עמיחי אפוריזמים המתדיינים עם שאלת הזמן האבוד כעם מקום אבוד. קליטת המקום היא פלאסטית, מוחשית, תופסת נפח ושטח, חללית. קליטת הזמן היא, כמונחים מושגיים, מופשטת. את מצב הגעגועים לעבר הוא מנסח כגורדין, כמצב אבסורדי וחסר-מוצא: "ואת אשר לעולם לא אשוב לראות, עלי לאהוב לתמיד. רק זו יחזור אל מקומי". ("המקום שלא הייתי בו", 153). השיבה המאוחרת אינה אלא מצב של זרות, ניכור וריחוק. חווית המקור של הזמן האבוד מתמצית כאן בצירוף מקומות-שהיה אהובים לעד, ואין לה תקנה. המקום אליו נכספים הוא, אם כן, עיצוב פיגורטיבי של הזמן שלא יחזור שנית. בספרו "הזמן", שנים מאוחר יותר, יאמר עמיחי: "... מורגל בנסיעות אני עומד ליד כל דלת / ופונה לאחור, אם לא שכחתי דבר / כך אני מאריך את שהותי" (61, שם). האימאז' של ההשתהות ואייסגירת הדלת במלונות אורחים, כביכול, תוך כדי ההתבוננות האובססיבית לאחור, מקיים

כאן את ההמחשה הקונקרטית של הצורך לחיות בתוך מה שלא ניתן, בתוך זה אשר חלף-עבר. ההשתתפות בתוך מחוזות-הזיכרון, בעבר, מחזיקה את האני-השר לבד יאבד עצמו בתוך השינוי, הגורם לאבדן הזהות העצמית. חרדת השינוי, שהוא פועל-יוצא של ההתרחקות הכפויה מן העבר ומן ההווה ההופך כל רגע ורגע לעבר, היא נקודת-מוצא לשיר כמו "לטף", מתוך "בגנה הצבורית" (שירים 62-48, עמ' 145). תמונת הסמכות האבהית של האל, הנושא עמו מוות, נובעת מהתבוננות זהירה מאוד ורגישה בסצינה אפשרית של המפגש האחרון: "לטף לחיים ליד הבכי האחרון / אל נא בחרון. השאר להם לפחות העתק / של ילדותם / הסתפק במוותם / הטם, בזהירות, בכל הזמנים וראם משתנים בחסד". ניתוח פילוסופי של הזמן האנושי אין כאן, אך צילום רגיש מאוד של המצב האנושי ברגע הפרידה מעמיק את מימד הטראגיות, מה גם שהמשורר מעמיד עצמו בעמדת-על יודעת-הכל, הצופה בסיטואציה אנושית ארכיטיפית של השתנות, פרידה ומוות. המפגש הדראמטי בין האדם לאל, הנמסר כאן כבתוך תפילה לחסד אחרון של השתנות איטית, הדרגתית, מוצא לו הד אירוני, אכזרי פייכמה בשיר אחר, "אל תתכונן למחר":

אל תתכונן למחר. פנו פניך לסמטה חזרה,
התכונן לחלום, מדרגות יובילוך, פסה תכנית
בחול. קדם שפוף, ושבר את הדרכים
עוד לפני הספוכ החד, שממילא שוכרם.

התחינה לשינוי האיטי והזהיר מתחלפת במודעות מרה של המשורר, המציע לכל שומע לשבור את הדרכים, הנשברות בלא-הכי. כאן אין כל רחמים או אף אשליית רחמים. הכול מופיע כתמונה סוריאליסטית של כמעט-רצח וכיסוי-הדם בחול. אף כאן משתלטות על המסר הרעיוני תבניות אימאזיסטיות של דרכים, רחובות, מדרגות וליליות סימטאות צרות וסיכוכים חדים, כביטוי לעקמימותה של דרך החיים המסוכנת. רק הדיבור על "מחר" ו"תכניות" מעלה את הקונקרטי, התמוני, לרמת-ההפשטה המבוקשת.

2

ההתבוננות בתבניות אימאזיסטיות מחייבת מעקב אחר התייחסותן של התבניות הבולטות, המדריכות מבחינת מרכזיותן, אל האינוונטר המילולי של השיר ואל עיצובם של חומרים אחרים בו, שאינם מדברים בלשונה של התבנית המרכזית. תפיסה אימאזיסטית בשיר יכולה להתבטא בפיתוחה של תבנית אחת, או ביצירת רצף של אימאזים שיש לבדוק את הקשרים ביניהם. מרכזיותה של תבנית מסוימת תתקיים אם אין היא מופיעה באורח אנכי או יחידאי, אלא נקשרת, מילולית או קונוטטיבית, אל תבניות הקרובות אליה ומשתייכות לעולם המובע בה. שיר כמו "והגירת הוריי", מתוך שירים 62-48 (עמ' 157), פותח בנושא ההגירה, אשר הוא כשלעצמו אינו בגדר תמונה, אך מערכת האסוציאציות שהוא מעלה מקרבת את הפרצפציה של הקורא אל תגובה חושית מאוד בהפעלת דמיונו. לכן בטיבים בהמשך השיר, כמו "רוחות זמן רב על אבנים", או "האדמה שוכחת צעדי דורכים בה", או "עניי שהסתכלו זמן רב לתוך מדבר גדול", או "על אם הדרך, בה אני תמיד יתום בלי אם" ... או "מעצמים מרים למדתי שפות מרות למען שתיקתי בין הבתים, אשר דומים לאניות תמיד" — כל אלה הם ביטויים אשר ערכם הפיגורטיבי נמדד קודם כל בקשרים האסוציאטיביים או הקונוטטיביים, שנוצרים בינם לבין התבנית המרכזית של ההגירה, עליה בלבד הוא חוזר בשיר חמש פעמים. בכול הביטויים הללו חוזרת הקליטה החושית, המתגוננת מדי-פעם, של ההליכה בדרך. כך אם מדובר ברוחות, כאבנים, במדבר גדול, בכליל-שפות, בבתיס דמויי-אניות וכדומה.

התפיסה האנאלוגית, העומדת במרכז התבנית האימאזיסטית של שירי עמיחי, מתגוננת בתוך השיר לא רק בשל העושר הפיגורטיבי של הדימיון, לעתים דימיון פרוץ, אלא גם בשל הכוח המישחקי של המשורר. העיצוב האנאלוגי אף הוא, למעשה, חלק מן המישחק, אך כאשר שורות שלמות של שיר נבנות על רצף של אימאזים כביכול מנותקים זה מזה, ואילו בסיכומם של השיר מסתבר ההקשר הפנימי של הרצף הזה על-ידי יצירת תבנית עלילתית אחידה לכל הגורמים שהיו עד אז בנייתו על קו-הרצף, מגיע התחכום המישחקי לשיאו, כמעט לשיאו הלולייני. נתבונן לדוגמה בשיר "לוח הזמנים" (שירים 62-48, עמ' 163). תחנת הרכבת ולוח-הזמנים שבה הם האימאז' הראשון, העץ בסתו הוא השני, והילד הבוכה לתוך הקיר הוא השלישי. המימד הטראגי שבראית האפשרות שהוחמצה: "אבל יכולנו גם לשיר", המסיים את הבית, מעניק לשיר אפקט חדש, שלא בתחומי האימאז'. הבית הבא מביא בהיפוך הסדר אותם אימאזים שהופיעו בבית הראשון, אך חורג מתחומי האימאז' אל עבר פירושו הרעיוני, הווה אומר: עושה שימוש במימד האנאלוגי: "העץ בסתו הוא עורקי דמי, / על לוח הזמנים לא כתוב שמי". למעשה, מבהיר את המשמעות של הזמן האנושי, שהיא בעצם המסר הרעיוני של השיר, ואשר בבית הראשון הועתק כולו לגבולות-האימאז' האובייקטיבי והוטותה בו כך המשמעות הסובייקטיבית האנושית.

הסתתפות ענפיו העירומים מעלים של העץ בסתו מזכירה ל"אני השר" תבנית של הסתתפות עורקים. השם, בקיומו או באי-קיומו על לוח הזמנים, מעלה אסוציאציות לא נוחות של גזר-דין חתום על הקיר, תמונתו של הילד הלבן היא בוודאי לילית, בודדה מאד. הרושם הכללי הוא של התפתחות המימד האימאזיסטי הפראגמנטארי של הבית הראשון לכלל תפיסה רחבה יותר, אך עדיין מקושטת, בבית השני. המוטיב המנחה של תחושת-ההחמצה הטראגית מופיע שוב בסוף הבית השני, ללא כל שינוי ומבירח אותו בחזרה מתבוננת הרמטית. הבית השלישי הוא כאמור התחכום במלואו. כאן נבנית המערכת לכלל עלילה שלמה עם אריגתם של כל המוטיבים יחד: "הילד בסתו בתחנת הרכבת, / לאן הוא נוסע? מה היד כותבת / בזמנים של הלוח, של העץ, של הקיר?" מסתברת כעת חוקיותן של תבניות האימאז', אשר בוודאי אינן מקריות או אסוציאטיביות. מתקבל מארג של כידות, נטישה, נשירה, קור, גדודים, גזר-דין חתום, אי-ודאות עמומה והרגשת-החמצה אובססיבית של אפשרות למצות את היופי.

ח

כמה אימאזים עוברים ביצירתו של עמיחי כחוט השני, בתקופות שונות של כתיבתו. אחד-הבולטים שבהם הוא "עיר השעשועים", המתחלפת בדמות "עיר הרוח" בשירים. בספור "כרוח הנוראה הזאת", שקובץ בספר הסיפורים הפיוטי, זה שקרבתו לשירים בעושרו של העולם הפיגורטיבי ובגודש המטאפורי בה בולטת, הוא אומר על "עיר השעשועים": "פניתי מהם ללכת אל עיר השעשועים. עיר מזוזה של פיגומים ואופני ענק. וכמו מגדלי-קידוח וכמו סולמות חלום-יעקב וכמו גלגלי עולם. והיו שם מסלולים לגלישות מפותלים ועקלקלים. ורוב הבנינים מכוסים בד והרוח עוברת בכל ואינה מוצאת לה התנגדות של ממש. נכנסתי לתוך העיר המכושפת. מדבר אינו נורא ושומם כמקום שעשועים בלי בני-אדם. היו שם רכבות צבעוניות ומפלשים ומינהרות-הפחד ומקומות שקולעים למטרה ומקומות בהם מחטיאים. ומקומות הצחקו הגרוע והצחקו המשגע. עכביש השעשועים עשה הרבה קורים ורובם נקרעו בסתו. והכל עכשיו נטוש והופסק ומת פתאום כשבכך. בלי השלווה הנסוכה על פני מתים, אחרי התמהון הראשון, היה עוד הכל מעוות ומעוקם וקרוע. וכלבי הרוח עברו בסימטאות" (עמ' 121).

במקביל, השיר "עיר הרוח" מתוך "שירי עיר" ("שירים" 62-48): א. "עיר שאורותיה / נשארו דולקים / גם בשעות הבוקר והצהריים/היא כעיר חרבה ועזובה / וכן אנחנו / שנשארו לחיות. ב. עיר שהרוח הנושבת / דרך רחובותיה / היא, כמו שלד עצמות / להחזיק אותה מבפנים. עיר הרי הזיתים / עיר הרוח". השממון, העזובה, הריקנות מקבלים בשני הקטעים ממשויות הסופגות הן מן הקונקרטי והן מן האטמוספירי-רוחני. אלמנטים הנראים לאור-היום חלק מנוף ידוע, מוכר ואף מלא חיים וצחקו, מקבלים בתוך הלילה משמעויות דמוניות. כל היסודות המוזכרים יש להם שייכות מסתברת כחלק מאבזורה של עיר השעשועים. עם רדת-החשכה והתרוקנותה של העיר הם נעשים בלתי-סבירים לחלוטין ומאבדים את הקשרם הטבעי. כל אוריינטציה נורמאלית אינה תופסת לגביהם, והריהם לפתע חלק ממערכת עיוועים משובשת. מכאן ואילך הופכים האימאזים הקונקרטים הידועים לתופעות מפלצתיות, שהעולם הריגושי המופשט בולט מתוכם יותר — הצחקו המטורף, הפחדים, הרגשת העיוות והעיקום וכדומה. הוא הדין בהתבוננות בעיר שאורותיה נשארו דולקים בשעות בלתי-סבירות. אף כאן עולה מיד הרגשת החורבן והעזובה, והאנאלוגיה לאנושי עולה מיד. הסמיכות בין כינויה כ"עיר הרי הזיתים" בהקשר מידי לאימאז' של "שלד העצמות" אינו מותר מקום לספק באשר לרצף הקונוטציות העולות מן המתואר. משתלטת, בר-זמנית, תחושת פחד מעיר שתדמיתה כעיר רפאים ומן הגורל המשותף האנושי, האישי, שאינו שונה מן השבץ האוחז את העיר. אי-היכולת לנתק את תדמיתה של העיר מתדמיתו של האדם בה, הוא תוצאה של התפיסה האנאלוגית בפואטיקה של עמיחי. בשיר "יותר מדי" ("שירים" 62-48) חוזר מוטיב הרוח האכזרית כחלק מן המערכת האימאזיסטית, בה מופיע "האני השר" ככלב-חצוצות נודד: "חיי נסגרים מאחורי ואני בחוץ, כלב / לרוח האכזרית והעיוות, שתמיד / דוחקת בגבי. אני מאולץ / קם ויושב / ומחכה להוביל אותה דרך הרחובות של שיכלו להיות חיי האמיתיים". אף שהרוח היא חלק מן המרכיבים הקונקרטיים של התמונה הקשה, חלק עיקרי באלימות המצטיירת ועולה מן הכתוב, הריה, לאמיתו של דבר, מרכיב חשוב באטמוספירה של כיליון ואבדון, של תחושת סוף-הדרך. להרגשה הפאטאלית של סגירת החיים בפניהם נוספים הנחיתות, ההפסד, האומללות וחוסר-האונים. תנועותיו האוטומאטיות של האני, ככלב המאולץ ("קם, ויושב ומחכה"), אמנם מתדירות לסצינה גם מימד גרוטסקי, אך הטראגיות של הידיעה כי רחובות חיי האמיתיים (שוב פיגורה אימאזיסטית על גבול הסימבולי) נפתחים לפניו מאוחר מדי, רק בסיום, כאשר החיים נסגרים מאחוריו והרוח העיוורת מכה בגבו, טראגיות זו מעיבה על כל האלמנטים האחרים. עיר מרוקנת ורוח משתוללת ברחובותיה השוממים היא אחת התבניות החוזרות בשירי עמיחי, להדגשת עולם הנכר של "האני השר".

ט

תבנית חוזרת אחרת היא שיקוף-הדמות המתבוננת בערגה באבזורה-העבר, בלי-יכולת לאחוז בהם שנית. כששתי התבניות הללו, קיום מנוכר בתוך שיממון וריקנות, וגעגועים עד כלות לעבר, כל אחת מהן בעלת תדירות הופעה גבוהה בשירים, חוברות יחדיו, מתקבל אפורים אימאזיסטי, מן היפים בשירי עמיחי:

"בְּשֶׁאֶם בְּלִילָה נִזְכָּר פֶּתָאם, הוּא מִתְעוֹרָר.
אִוֹרֹת נִזְלָקִים, אִוֹר קֹפֶץ נְעוֹבָר
מִתְלַן אֶל תְּלוֹן, זִכְרִים וְזִכְרִים, נֶאֱתָה הָרָר
אֶשֶׁר בְּחוּץ, אַחֵר תְּצוֹת תְּרָאָה, נֶאֱוֵר עוֹזָר". ("שירים" 62-48, עמ' 262).

כבר הצבענו על האובססיביות שבהתמכרות לזיכרון העמוק, ועל הקירבה הנפשית לעולם פיגורטיבי סימבוליסטי-רומנטי. במקרה שלפנינו עולה אסוציאציה נוספת לאופן ההיזכרות העמוקה באחד מן הקטעים המשמעותיים של "בעקבות הזמן האבוד" לפרוסט. האחרון מתאר את החשיכה האטומה העוטפת את האדם חסר-האוריינטציה וחסר-הקשר לעבר כלשהו. רגעי-החסד של ההיזכרות העמוקה, בזכותם הוא מסוגל לבנות מערכות אינטגרטיביות בין חלקיקי-עולמו וזמניו השונים, אשר איבדו זה כבר את משמעותם האחידה, רגעי-החסד אלה מתוארים כהידלקות אורות בחשכה, אשר כפתאומיות הופעתם כן גם תאומיות היעלמותם. ברגעי-ההתלקחות מוארים אותם שמם חשוכים ואילמים, ולפתע, כבקסם, מדובב כל עולם-העבר, וחוטם נקשרים בין חלקיקי המנותקים. נמצאת לו, ל"אני המספר", הזהות האישית, אותה סבר כי איבד לתמיד. בזכותם של רגעי-ההתלקחות אלה נפקחות לפניו תקופות עלומות ושקועות, צפות ועולות שנית מן האפילה, ונותנות משמעות של ממש לחייו.

לא נרחיב כאן את כוונתנו לגבי עמיחי והקטע שצוטט. האנאלוגיה במערכת המטאפורית מעלה בעיות דומות וגישה דומה אל האפיון הרגיש של ההתפעמות הפנימית. אך מענינת אף המסקנה הסופית, שהיא כה שונה אצל שני היוצרים, על אף



של שירת אלתרמן עדיין ניכרת. אך מאמצעו של הבית השלישי מסתמנים אופני ביטוי אחרים, כגון: "אני מאבד לאט, באובדן הולך וגובר, כאילו היית מאבד אדם אהוב לא בבת-אחת, אלא תחילה פניו, אחר כך ידיו, דיבורו, ועיניו, עיניו...". כוונתי כאן לאיטרופסקציה שעושה המשורר בתהליך הפנימי, כאשר אינו מבטא אותו בכליותו, לאחר ככלות הכל, אלא בעת השתנותו והתפתחותו. זהו ניסיון לתאר היתכנות ואובדן בצורה המדויקת ביותר, פרט, פרט, תוך דבקות בלתי-מתפשרת, ואף קשה מבחינה נפשית, במציאות הכאובה של אקט השיקפה. תיאור התרחקות-הדמות מן הזוכר ההופך לשוכח, במקרה זה דמותו של דילן תומס, עם כל היותה ביטוי לתהליך, הוא אף אימאזיסטי מאד, בהעמידו במרכז את פרטי המבודדים של הגוף המתרחק: פנים, ידיים, דיבור, עינים. מכאן ואילך, תוך כדי העמידה בבית-הקברות, נמסר האיננוטר של המקום בצילום רגיש מאד, הקולט את כל המערך הסביבתי בתמונות-הקברים, האשה, מגדל-הכנסייה, המפרץ, המצבה והשורות החרות בה, צמרת-העץ הכרות, הצפורים. כל אלה מעמידים את המציאות עצמה, ולא את פרשנותו של המתבונן בה. אין ספק, כי בכך צמוד עמיחי למיטב השירה האימאזיסטית. לעתים נדירות נמצא אצלו קטעים כה נקיים וצורפים מן הצורך הפנימי לבטא מיד איטרופטציה אישית לסובב אותו. איטרופטציה מעין זו תבוא בשירת עמיחי בדרך-כלל בשירותו של המבע האנאלוגי, כפי שכבר הוזכר, אך דרכיה עשויות להיות מגוונות מעבר לסוג זה של הבעה, באופן עקיף. כשעמיחי מתאר את ירושלים, למשל, הוא מערב תופעה אובייקטיבית של מציאות קונקרטית עם אופן הבנה אישית של התופעה. זוהי כבר פרשנות סובייקטיבית אותה הוא מרכיב בשיר בתפקיד של לוואי מתאר, ועליו הוא בונה היפותזה מורכבת, שאף בה מעורבים היסודות הקונקרטיים עם התגובה האישית. כך מופיעים הדברים במרובע י"ט, מתוך מחזור שירי "שער ירושלים":

"ירושלים בגיה על יסודות קמורים
של צעקה מאפקת. אם לא תהיה סבה
לצעקה, ישברו היסודות, תתמוטט העיר,
אם תצק הצעקה, תתפוצץ ירושלים לשמים".

("עכשיו ברעש", עמ' 18). נקודת-המוצא היא בתאור קונקרטי של ירושלים. לפני המתבונן בה מתגלה עיר שיסודותיה קמורים. מזרחיותה ועתיקותיה בולטים דיים מתוך הסקיצה הקצרה הזאת. אך מכאן ואילך מתחילה הפרשנות האישית של המתבונן. היסודות הקמורים מכסים ומאפקים את הצעקה. הרגשתו של המשורר, כי דינה של ירושלים נחרץ לאחד משני הכיוונים-להתמוטטות, כלפי מטה, בדרך של קריסה תחתיה, או להתפוצצות, כלפי מעלה, לשמים. כך או כך, תביא הצעקה, אם תדעך ואם לאו, לכליונה של העיר, שאת המתח בה חש עמיחי באופן מוחשי ביותר. האיטרופטציה האישית למראה העיר היא, אם כן, עיקרו של המרובע, דינה הנחרץ של ירושלים, על-פי תחושתו הסובייקטיבית של המתבונן. אך השיר עצמו, פותח בתאור מציאות ארכיטקטונית, שרירה וקיימת במציאות, בתבניות הקמורות של העיר. האימאז' יכול להיות נקודת-מוצא לשחרור של פוטנציות ריגושיות העולות במתבונן בו בעת ההסתכלות, ולא רק ביטוי לפרויקציות מן האיש אל הלא-איש.

יא

בארגון התבניות האימאזיסטיות בתוך השיר יש להבחין בין תבנית העומדת לרוב על בסיס של דימוי, לבין תבנית שהיא עצמה אימאז' ישיר, ללא כל מרכיב עזר פואטיים. תבנית על בסיס של דימוי היא, למשל, זו:

"פעם חיינו יחדו בשורת חגלים במטבח,
אשר אחר היירות קמים ללכת
אל המטרת...
אחדים לא קמו ונשארו שוכבים בקו היורים,
אחדים נפגעו בעצמם פמטרת נקובות..." (מתוך "שלוה גדולה" עמ' 29).

כמעט כל השיר "פגישת כיתה אחר הרבה שנים" בנוי על אימאז' יסודי שהוא דימוי-החבורה לכיתת יורים. לעומת זאת, שונה היא בניית השיר על האימאז' עצמו כפי שנראה להלן, שהיא תוצאת התבוננות ישירה, ללא שימוש באמצעי-עזר פואטיים. כך, למשל, את תחושת ההתחלפות והמעבר, העמידה בין תחומי זמן והשתנות בתוכם, יתן עמיחי בביטויים אימאזיסטיים מוקנים מאד ומצמצמים, שתמציתם היא קודם-כל בקיימם של האלמנטים הנראים לגבי המתבונן בהם. אלה, אמנם בעלי משמעות מעבר לאימאז' עצמו, אך המשמעות לא תימסר, לא על-ידי הרהור, לא על-ידי איטרופטציה של דימוי, אנאלוגיה או מטאפורה, ולכן היא נשארת בתוך תמונת האימאז' עצמו:

"אני חושב שראיתי היום את שארית
השלג האחרון בפינת חומה, במעבר בין מעברים.
במים המעטים בין סוף חורף ותחלת אביב."
("שירי אביב בהרי האפאלצ'ים", שיר ב', "עכשיו ברעש").

גם ההתרחקות בזמן קונקרטי ("אני חושב שראיתי היום"), וגם ההתרחקות במקום קונקרטי ("בפינת החומה", "במעבר בין מעברים") מעמידות אימאז' חד-פעמי. ההסתכלות בפינות הדחוקות תוך תשומת-לב לממשות הקטנה ביותר, השארית שבמעבר, היא עצמה התגלמות של פואטיקה אימאזיסטית.

יב

מטבע הדברים, הפך נושא-המלחמה לאחד הבולטים בשירה החדשה. כמו כן, העיסוק בתגובות הנפשיות של החיים על תופעת המוות במלחמה. עמיחי הוא אחד המשוררים שנושא זה שב וחוזר בשיריו כחוש השני, מיצירותיו הראשונות ועד האחרונות. בשעתו, היה השיר "גשם בשדה קרב" דוגמת מופת לתגובה אימאזיסטית על מאורע שהותיר צלקות עמוקות. דובר הרבה על כך, כי במקום לשחרר ריגושים פאתטיים, מציב עמיחי תמונות מאופקות המותירות משקע כבד פי-

הקירבה בעיצוב הפיגורטיבי. לגבי פרוט, קיומם של רגעים כגון אלה היא תכלית-החיים, הענקת-משמעות לאכזיסטנציה, שהיתה יכולה להיות חסרת-תוחלת וטראגית. רגעים אלה הם הצלה. לגבי עמיחי דווקא רגעים אלה הם הבאת הטראגיות לשיאה. אצל עמיחי עולה הכאב שבזיכרון העמוק. כגודל-אפשרויותיו כן גודל-האכזבות והשברונות. "זהירות, איזור געגועים!" קורא עמיחי בשירי "שלוה גדולה: שאלות ותשובות" (עמ' 40). אפילו המינוח של הגעגועים כאיזור סכנה היא הפיכת המופשט לקונקרטי. התלקחותם של רגעי-הזכר והארת תמונות מן העבר הרחוק, בעוד "האני השר" הוא כ"גר בחור", עומד מנגד לאורות ולא בתוכם, רק מדגישה את כאב אי-ההשגה מחדש ואת שברון האשליה-של-קיום-התמונה כאותן שניות בהן היא עולה. "אין עורר" לעומד מחוץ לחייו, אחר חצות, ומתבונן בעולם-העבר שנדלק ומואר, כביכול, בהארה אינטואיטיבית של התעוררות מחשבת-חלום. האומללות שבחוסר-האונים לחזור היא הבולטת אצל עמיחי. כאב ההיזכרות, מבחינה זו, אינו פחות לירי, אולי יותר בעייתי, מן האושר הטמון בה, קרובה מאד לתחושת הכאב והחמצת העבר אף תחושת הקץ מתוך אי-היכולת להשיב את הגלגל לאחור או לעצור את מירוצו. ניסיון להעביר מצב נפשי זה הוא השיר היפה "כנסיעה שיר אחרון" (מתוך "עכשיו ברעש", 179):

"אפים בסוסים ביער חרף
מרחוק, כדרך צעף אני עובר בפיכיים
שלעולם לא אעבר בהם שוב. זהו
הפאב אשר מתחת לכל הפאבים...
קיויתי לשלג ומצאתי
שקוף. יער, שדות שלף תיך
נעיפות גדולה של עשב שעיניו נקרו
ולא נקבר..."

דרך אימאז'ים נופיים, חלקם יוצאי-דופן במיכלול שירתו מבחינת אופיים, מעביר המשורר מצב מהורהר של דכדוך אישי ותמונות נופ של יער חורפי, שדות ועשב מת, העומדות במקום פירוטם של תהליכים פנימיים. יש והדברים נשמעים כמו מלים העולות מחלום, כביכול בהיית-עניים פנימה והחוצה ורשימה אסוציאטיבית של תמונות מן החורף, אנאלוגיות למצבים פנימיים. כך הסוסים ביער חורפי, שקיפות של היער, ומוותו של העשב. השיר כולו נועד להעביר הרגשה של מכה, "מכה ישר אל הלב", של התמוטטות ונפילה. גם המעברים מתמונות המבטאות כאב מדוכא, שתוק, אל תמונות של השתוללות היסטורית ("אקדע את הבגדים מגופי / כמו בשריפה, אקדע מכתב: קרע / נייר מתעופפים כנוצות ברוח") מהירים מאד, מעידים על התנודדות נפשית קיצונית.

בספריו האחרונים של עמיחי, מתאזנת הנטייה להעמיד תאורי-מצב אנושי מוכללים ומסקנות אפוריסטיות לגבי כלל-החיים, עם התייחסות לסיטואציות קונקרטיות, חולפות בזמן. לפניכן, בעיקר בשני הספרים הראשונים, היוותה הסיטואציה הקונקרטית בסיס להרחבה מופשטת, נקודת-מוצא להתבוננות, שבתכליתה הגדרות ומסקנות כלליות. בספרים המאוחרים יותר נמצא יותר ויותר שירים, שנדמה כי אינם חורגים מן הגבולות של סיטואציה לירית, קשורים לרגע מסוים שיש לו ביטוי-מקום וצבע ותחושות מתחושות שונות, ואשר אינו קיים כדי לשמש קרש-פיצה לביטוייה של השקפת-עולם. שיר שיש בו מעין-איזון בין התכונה לקבוע הפשוטות ומסקנות לבין היכולת לעצב את הרגעי והחולף מתוך כושר התבוננות בממש, בקונקרטי של רגע מסוים, במציאות הסובבת או במציאות הפנימית הוא השיר "קברו של דילן תומאס" (מתוך "מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול", 122).

חלקו הגדול של השיר, בעיקר ארבעת בתיו הראשונים, נאמר מתוך מה שזף היה מכנה: "כשהרגש דועך השיר הנכון מדבר". ישנה הרגשה של התבוננות בדברים המשמעותיים ביותר בהיבט לאחור, מלא-תבונה. אותה תבונה היא שמביאה את עמיחי לומר משפטים כמו "מה שהביא לחות לעין לפני עשרים שנה, / עכשיו מיבש אותה", או "אני נתון לחסדו / הקללה והברכה, עונות אחרות, נשב שונה", או "הפרידה והשיבה, הציד והדג / כל אלה הם חלקי האלוהים". גם השפעת הפאתוס