

חנן חבר

שירת הגוף הלאומי

נשים משוררות במלחמת השחרור

א. חללים כגושי בשר ודם

באחד מרגעי השיא של הפואמה *אחת*, האפוס הגדול שכתבה המשוררת אנדה עמיר-פינקרפלד על מלחמת העצמאות (עמיר-פינקרפלד 1952), מתוארים חללי הל"ה, פלוגת הלוחמים שיצאה ב-14 בינואר 1948 להביא הספקה לאנשי גוש עציון הנצור, ואנשיה נהרגו כולם לפני שהגיעו אל יעדם. כך מתארת עמיר את שרידי גופות הלוחמים שהוחזרו משדה הקרב:

השְלֵשִׁים וְחֲמִשָּׁה, בְּמִכּוֹנֵית הַמֶּשָׂא,
הוֹבְאוּ, רְטוּשִׁים. בְּיַד־מִי רְחוּמָה חֲלוּלִים נִתְכַּסָּה
בְּמִטְלֵית מִתְרַנָּה מְרָמִים.
רְחֵצָה פְּלִיטָתָם וּכְבֹדָה,
אֶף צִינָה, הַשְּׂכָכָה בְּשׁוֹרוֹת פָּנִים שׁוֹרוֹת. וְהִלְכָה חֲרָדָה
מִקְפִּיאָה בֵּין כְּתֹלֵי הַהֵיכָל הַקּוֹדֵר, הַכֵּילִם בְּתוֹכָיו.
הֵם מְלֵאוּ חֲלָלוֹ, וְאַלְמָם הַשְּׂתַמֵּעַ בְּזַעֲקַת תּוֹכְכָה.
(שם, 182)

תיאור הלוחמים שנקטלו באכזריות בדרכם להגיש עזרה לגוש עציון הנצור מתעכב באופן בוטה על פרטי הגופניות שלהם. בלב-לבו של אפוס הגבורה הלאומית שכתבה אנדה עמיר-פינקרפלד היא מדברת על הל"ה תוך התמקדות בגופותיהם המרוטשות, בחלקי הגוף המופרזים זה מזה, רוויי הדם. ייצוג הגיבור הלאומי הישראלי עובר בשירה זו רדוקציה בוטה לגופניות שלו, עד למרכיבים הפיסיים האלמנטריים ביותר שלה.

התרכוזות זו בצדדים הגופניים של הגבורה הלאומית במלחמה מופיעה בשירת הנשים העברית של תקופת מלחמת העצמאות אפילו בשיר תהילה ישיר כמו "מולדת שלי" מאת יפה קרינקין (1948). הדוברת-האשה פונה אל המולדת ואומרת לה:

אֶת אַחַת כְּמוֹ אֶמְת, אֶת – מוֹלְדָת.
חֲרוּלֶיךָ – פְּרָחִים לְעֵינַי וְדָמִי.
כֶּךָ טְלוּלִים כָּל שְׂדוֹתַי שֶׁהִצְחִיחוּ
כֶּךָ לִי סַעַר – דָּמִי.

* נוסח ראשון של המאמר הוצג בכנס "זהות נשית והשיח הלאומי בישראל", שהתקיים במכון ון ליר בירושלים, ב-1.12.1993.

מני אֶז לי קוראים רַבִּיךָ,
 כי שְׁלִי צְמֵאוֹנָם הַלוֹהֵט,
 עֲבוּרֶךָ בִּי נִטְעַת יְצוּרִים וְעֵינַיִם –
 הַיּוֹת לָךְ לְהַר.

הַרְיֵנִי הַהַר לְעָרְגוֹן-לֵילוּתֶיךָ,
 הַהַר לְנִפְלֵת כּוֹכְבֶיךָ,
 הַהַר לְאוֹנֶךָ הַמוֹלֵךְ
 בְּבִשׁוּר.
 בְּדָמַיִם.
 בְּלֵב.

(שם, 11)

גם שיר זה, שמתאר סיטואציה שבלונית לגמרי, מסתיים בבשר. גם השיר "דם בגיאות" מאת המשוררת חיה ורד, ובו תיאור מאדיר שמעניקה אשה לדמותו של הלוחם הגבר, מתרכז באחד מפרקיו בגוף הלוחם ובדמו השפוך:

אֶל הַנוֹפִים אֲשֶׁר עָוּ כּוֹעֵקָה, כְּלֵהֵט
 (לְהֵם גּוֹף הָיָה מִשְׁגֵּב, וְהַלֵּילוֹת מְכַשׁוֹל),
 אֶל גִּיאֵיוֹת-פְּתָאֵם, אֶל בְּקִיעֵי כּוֹר-מַעַד
 סִילוֹן דָּמַיִם שׁוֹעֵף כְּרָה מִשְׁעוֹל.
 וְעַל כְּתָפֵי יְלֵלוֹת נָשָׂאוּ אֶת נְעוּרֶיךָ
 פָּרֵץ מִבֵּט תְּמִה לְשַׁחַר הַכּוֹחַ.
 וְשִׁירֵי חֶרְדוֹ לְפִטְעַ אַחֲרֶיךָ,
 לְנֶשֶׁק עֲקָבוֹת דָּמָךְ בַּחוּל.

(ורד [תש"ח] תשט"ו, 48)

דפוסי ייצוג דומים אפשר למצוא גם בשירים של אלה אמיתן-וילנסקי (שהתגיסה לצבא הבריטי בימי מלחמת העולם), בת-שבע אלטשולר (שנהרגה בקרב על לוד ב־10 ביולי 1948), אראלה אור, צפיריה (גרבר) גר (שהשתתפה במלחמת העצמאות בירושלים) מרים ילן-שטקליס, עדנה קורנפלד, וגם בשירתן של משוררות בולטות כמו אנדה עמיר-פינקרפלד, פניה ברגשטיין ואסתר ראב. בדרך זו או אחרת, משוררות אלה כתבו על חוויות המלחמה תוך ניסיון לייצג באורח בלתי-אמצעי, לא סימבולי אלא ישיר ובוטה, את הדם והבשר ואת האלמנטים הפיסיולוגיים של הסבל במלחמה.

באנתולוגיה שירת רוסייה, שהופיעה ב־1942, בעריכתם של אברהם שלונסקי ולאה גולדברג והיתה לאחד ממקורות ההשפעה המרכזיים על השירה העברית משנות הארבעים ואילך, נכללו תרגומים משירי מלחמה של שלוש משוררות רוסיות. "יולי 1914" מאת אנה אחמטובה ו"תפילה" מאת מריה שְׁקֶסְקִינָה (גולדברג ושלונסקי 1942, 99–100, 103) נכתבו על מלחמת העולם הראשונה, ו"רוס מבכה את בניה", שירה של מרינה צבטאיבה (שם, 123–124) נכתב על מלחמת האזרחים ברוסיה. אצל שלושתן חזרת הדוברת ו/או המחברת אל הייצוג הבשרי-ודמי של מתי המלחמה. ב"יולי 1914" כותבת אנה אחמטובה על אנקתה של הרעיה ששכלה את אהובה החייל, ומסיימת בהתרסה כנגד האל. ההתרסה מנוסחת בלשון גופנית המרמזת לישו, בן האל, תוך מתיחת אנלוגיה בינו לבין החייל המת:

מֵה נְמוּךְ הֶרְקִיעַ וְרִיק הוּא,
 וְהוֹמָךְ קוֹל תְּפִלָּה וְשִׁפְלָה.
 אֶת גּוֹפֶךָ הֶקְדוּשׁ יִחַלְקוּ,
 עַל לְבוּשֵׁיךָ יִפְּלוּ גוֹרְלָה.

(שם, 100)

ב. בשירות הסובייקט הלאומי

בתקופת המאבק היהודי לעצמאות לאומית בארץ-ישראל מילאו המשוררות תפקיד בולט בשירת המלחמה העברית. שיריהן הופיעו בכתבי-עת ספרותיים, בממות כלליות מכובדות, בשבועון צה"ל במחנה ובספרי שירה שהופיעו מיד לאחר המלחמה. ולמרות זאת, מעמדן כנשים-משוררות כמעט ולא השתנה והן נשארו, למעשה, בשולי הקאנון הספרותי. כך, למשל, באנתולוגיה לזמן – פרקי שירה, שהופיעה ב-1948 מטעם מחלקת ההסברה של הוועד הפועל של הסתדרות העובדים ובעריכת הסופרת יהודית הנדל, נכללו רק שיריהן של יוכבד בת-מרים וחנה סנש (הנדל 1948); ובאנתולוגיה שירת מלחמה וגבורה בישראל, שהופיעה ב-1958 בעריכת ראובן אבינועם ושלמה שפאן, נכללו רק שיריהן של חיה ורד ואנדה עמיר-פינקרפלד (אבינועם ושפאן 1958). במיוחד בלטה דחיקתן של המשוררות לבמת נשים כמו דבר הפועלת, שבעת המלחמה הפכה לכלי מרכזי בטיפוח תודעה אידיאולוגית נשית של גיוס לאומי. מרבית המשוררות האלה נעלמו לאחר המלחמה מחיי הספרות, מקצתן קנו להן מוניטין בכתביה לילדים (אנדה עמיר-פינקרפלד, פניה ברגשטיין) ומקצתן התמסרו לתרגום (אלה אמיתן-וילנסקי, עדנה קורנפלד).

בתקופת המלחמה, כשהיו בשיא פעילותן כמשוררות מלחמה, ביטאו מרבית המשוררות רגישות גבוהה לסיטואציה ההיסטורית הקריטית של מאבק לאומי. המלחמה נתפסה אז ויוצגה כשיאו של מאבק לכינון לאומי, שהתנסח במונחים ברורים של מאבק לחיים ולמוות. כמו במגורים אחרים של העשייה התרבותית בת הזמן, גם המשוררות ראו עצמן, בדרך זו או אחרת, מחויבות לקחת חלק בשיח הספרותי של המלחמה, כדי להשתתף במאמץ הכללי שעיקרו ייצורה וביצורה של "הקהילה הלאומית המדומינת" (Anderson 1991). במונחי של לואי אלטוסר (Althusser 1971, 127-186) אפשר לטעון עוד, כי בעת מלחמה נתון הסובייקט הלאומי בסיטואציה של הסתכנות מרחיקת לכת, כיוון שהאינטרפליציה (interpellation) של הפרטים הקונקרטיים – המנגנון ההופך יחידים קונקרטיים לסובייקטים המפנימים את התפקוד ואת הערכים הקולקטיביים – עשויה להיכשל: חלקם עלולים לנשור מן המסגרת הנורמטיבית של הסובייקט הלאומי ולוותר על חלקם בלאומיות הזו. סיטואציה של מלחמה מעמידה, אם כן, במבחן את מידת האינטגרציה של הסובייקטיביות הלאומית, ומביאה את הסתירה בין המחויבות הבסיסית, האוניברסלית לחיי הפרט לבין התביעה להקרבה עצמית למען ערכים לאומיים קולקטיביים – לשיא חריפותה. היא מאיימת על שלמותו של הסובייקט האינדיבידואלי החווה את עצמו כשייך ללאום, והיא עשויה לערער גם את האינטגרציה של הסובייקט הלאומי שבמסגרתה רואה את עצמו היחיד כשותף לכלל לאומי שמעניק למעשיו ולעולמו האידיאולוגי משמעות וערך.

כדי להתקיים במסגרת ספרותית קאנונית בסיטואציה היסטורית קריטית כזאת נדרשו אפוא המשוררות להשתתף בשימור הסובייקט הלאומי ולהעמיד לרשותן את הפרקטיקה השירית שלהן. וכאמור, למהלך הזה של ביצור הסובייקט הלאומי חברו, למעשה, כולן – גם אלה שהצהירו כי הן מסייגות ממנו. אפילו משוררת בולטת כמו לאה גולדברג, שכבר מסוף שנות השלושים חזרה והכריזה כי גם בזמן מלחמה צריכה הספרות להתמיד בדרכה ובמחויבותה לאמיתות אסתטיות נצחיות (גולדברג 1939). פרסמה במחנה, בתקופת ההפוגה הראשונה בקרבות, מאמר שהעלה על נס את תפקידה של הספרות הקלאסית, הלא-מגויסת, לשמש מזון רוחני ונפשי לחייל בחזית (גולדברג 1948). עם כל הסתייגויותיה הבליטה שם גולדברג את חשיבות הספרות בעידן המלחמה, ובסופו של דבר אף הרחיקה לכת באומרה שאת ספרי הקריאה תספק ללוחם האשה, נערתו של החייל.

ג. גבולות ההצטרפות הנשית למעשה הלאומי

אבל עם כל רצונן להצטרף למהלך הלאומי, המשוררות אף פעם לא יכלו להשתתף בו באורח מלא, שכן כמו בתרבויות המערב, גם בתרבות הישראלית נתפסת המלחמה, ביסודו של דבר, כעניין גברי. חוויית המלחמה מכוננת תחת הגמוניה גברית כמעט מלאה, השולטת בייצוגי המלחמה. ההגמוניה הזאת כוללת כמובן גם מרכיבים נוספים של זהות אתנית ומעמדית ולכן ברור שההצטרפות לקאנון הספרותי כללה גם מרכיבי זהות נוספים. אבל עם זאת אין ספק שבין הכוחות הפועלים בזירה

הגמונית זאת נודע לגבריות מעמד דומיננטי. ההבניה של חויית הקרב מיוסדת בראש ובראשונה על הניגוד בין חזית (מרכז) לעורף (פריפריה), וההבחנה הברורה ביניהם מקלה מאוד על פעולת מנגנוני השליטה של ההגמוניה הגברית. הביטוי המובהק של ההגמוניה הגברית הוא במשקל המכריע שנודע לעדות הראייה ולהשתתפות בפועל במלחמה בביטוס סמכותו של הדובר על המלחמה. ולכן בתרבות לאומית מגויסת לא תקבל האשה לגיטימיות מלאה להופעתה כעדת-ראייה בלתי-אמצעית, שנכחה בחזית וראתה את הדברים במו-עיניה. בשירה המלחמה האנגלית במלחמת העולם הראשונה גבר מרכיב זה של עצם ההשתתפות בקרב בבניית דמותו של המשורר הגבר (Featherstone 1995, 14–18). לטענת סוזן שווייק, הדיון על יחסי חזית-עורף ומשקלם בעיצוב שירת המלחמה מעיד לא רק על סמכות הייצוג שניתנה למי ש"היו שם" – כלומר לגברים לוחמים (סמכות שירשו מחברי האנתולוגיות של שירת המלחמה האנגלית ומבקרי ספרות המלחמה מתקופת מלחמת העולם השנייה) – אלא, מעבר לכך, הוא מעיד גם על המאמצים להדחיק את "הנוכחות האקטיבית של נשים כסובייקטים בשירה של המלחמה" ולהיפטר ממנה (1987, 160–161). כן, למשל, מופנמת עמדה כזאת אצל משוררת כמו אלה אמיתן-וילנסקי, ששירתה בצבא הבריטי בימי מלחמת העולם השנייה, שאימצה בשירה "בצבא" נוסחה של "חילות עמלות", כשלשם כך היא גם מבחינה אותן מן המסורת של לוחמת מקראית:

עם עָרַב שָׁרִיקָה. אֶת לוֹעֵז שׁוֹב יִפְתַּח
הַמַּחֲסָן הַמִּיָּעֵז, וְנִצְעָדָה בְּפֶה
עֵיפֹת מַחֲמָסִין וּמִיּוֹם כִּי אָרָךְ:
חֵילֹת עֲמָלוֹת

וְלָמָּה תִּגְדְּדוּ: דְּמוּיֹת הַתֶּנֶךְ,
פָּרָק שִׁיר וְגִבּוֹרָה
שֶׁל יַעַל וְדָבוּרָה...
יִגְעוֹת שׁוֹב עִם עָרַב נִצְעָדָה בְּפֶה,
חֵילֹת עֲמָלוֹת.

(אמיתן-וילנסקי [1949], 5)

לעומת זאת, גבר שלא היה בחזית יכול להופיע ואף להתקבל ככותב לגיטימי של המלחמה. למשל, סטיבן קריין, שכתב את התג האדום של האומץ (קריין [1895] 1989; *The Red Badge of Courage*) על סמך תיעוד של מלחמת האזרחים בארצות-הברית, ולאחרונה, בתרבות הישראלית, המשורר רמי דיצני, שכתב שירי מחאה מזועזעים על מלחמת לבנון מבלי שהשתתף בה (דיצני תשמ"ד).

הדברים נכונים אפילו במלחמה כמו מלחמת העצמאות, שבה ההבחנה בין חזית לעורף לא היתה תמיד ברורה דיה, שכן קרבות התנהלו גם ברחובות ובאזורי מגורים של אוכלוסיה אזרחית. גם במלחמה זו נשמרה כמעט תמיד תחושה ברורה של מרכז השולט בייצוגים באמצעי התקשורת, בספרות ובזירות ייצוג אחרות, ושנבנה כמרכז מדומיין – חזית המלחמה – של הקהילה הלאומית. אתרי קרבות בולטים, שבאמצעותם וסביבם סופרו סיפורי המלחמה המרכזיים, תרמו תרומה בולטת לפיתוח דפוסי הייצוג האלה. על-ידי הכפפת קטיגוריות הייצוג המרכזיות של תופעת המלחמה לטרמינולוגיה לאומית, שוכפלו האתרים שבהם התרחשו אירועי המלחמה כמייצגי הלאום. ההבחנה בין החזית הגברית לבין העורף הנשי חזרה ושוכפלה, ובכך חיוקה את ההגמוניה הגברית בתרבות הלאומית.

גם הדימוי ההרואי של נשים לוחמות, הנוטלות חלק פעיל בקו האש – פעילות שהופסקה כבר בחדש הראשון למלחמה – לא הועיל. המיתוס, שהפך לשם דבר בהיסטוריה של צה"ל ושל כוחות המגן העבריים, לא טשטש את העובדה שהמקום ה"טבעי" שיועד לאשה לא היה בחזית אלא בעורף או בכוחות העזר (סיון 1991, 35–39). גיוס נשים לתפקידי לחימה בפלמ"ח הוצג לעתים קרובות כתרומה חשובה להגשמת רעיון השוויון בין המינים, שהיה מרכיב בולט באידיאולוגיה המוצהרת של תנועת העבודה הארצישראלית. אך גם מחויבות זאת, שינקה את השראתה גם מגיוס

הנשים הסובייטיות לצבא האדום, לא עלתה בקנה אחד עם תהליך דחיקתן לתפקידי שירות, שהבליט את העדר השוויון במציאות (ברנשטיין 1987; קדיש 1995, 118–124, 234–241). בפועל רק בשנות השבעים, לאחר השבר הגדול שחוללה מלחמת יום הכיפורים בחברה הישראלית וביחסה המיתולוגי והשוביניסטי לשיח הצבאי, יכלה נתיבה בן-יהודה – "השדה הצהוב", ככינויה המיתי במלחמת העצמאות – לכתוב את האנטי-מיתוס הגדול שלה על עברה כלוחמת קרבית (בן-יהודה 1981).

ד. הצטרפות נשית אל המטאפורה של "המת-החי"

הרחקה זו של הנשים אל שולי השיח הלאומי ניכרה במיוחד בכינון כנשים המקוננות על הנופלים במלחמה וכאמהות שכולות. מיקום מיוחד זה מיוסד על הכפילות של הפרטי והלאומי – של מי שמצד אחד מבקשות להימצא במרכז ההוויה הלאומית, אבל מצד שני מורחקות ממנו; של מי שמצד אחד מתגייסות למעשה הלאומי תוך שימור מיקומן כאמהות, אבל מצד שני המיקום הזה הוא גם זה שמרחיק אותן מעמדת המרכז של הגיוס הלאומי. דבורה נצר, ברשימתה "האמהות בעורף" (נצר 1948, אצל כצנלסון-שו"ר 1964, 194–196) ניסחה אז את פניו הכפולות של כינון זה:

ואנו שואלות – איך לחיות במשטר האבלות: מה חייב הציבור לאם השכולה, איך לתמוך בה? וגם מי יבשר את הבשורה הרעה להורים? בשכונתי ראיתי איך ילדה צעירה, נרגשת וחרדה, צריכה היתה למלא שליחות זו – להודיע להורים על אסונם. לקחתי את הילדה ונכנסתי לבשר יחד אתה. האיך להטיל תפקיד זה על חברות קרובות למשפחה?
ומי יוציא את האמהות השכולות מבידודתן? אמנם האסון פוגע גם באב. אבל העבודה מחוץ לבית וחברת אנשים מקלות עליו. ובארץ חסרה לרוב גם המשפחה המנחמת והדואגת. לכן נחוץ להטיל את תפקידי המשפחה במקרה זה על החברות.
כשבנינו נשלחו לצבא, הם הלכו למרחקים ולא ידענו באיזה תנאים הם חיים. עכשיו הם בתוכנו. האמהות מרגישות את האחריות לתנאי חייהם, אבל אין כל אם יכולה לדאוג לבנה בלבד. לנו אין גם האמצעים הממלכתיים. ובכל פגישה ושיחה של אמהות מתעוררת השאלה: מה צריכה כיום להיות רמת החיים בעורף לעומת החזית.
והשאלה המנסרת בלב: מדוע רק הבנים ולא אנחנו? הלא בשנות המלחמה [מלחמת העולם השנייה – ח.ח.] הלכו נשים מבוגרות לשירותי עזר בצבא והועילו לפעמים יותר מהמתנדבות הצעירות (שם, 194–195; הדגשות המעתיק).

אך למרות שאין באפשרותן להשתתף במרכז הייצוג המלחמתי, בחרו המשוררות של מלחמת העצמאות להצטרף אל השיח הספרותי של המלחמה דווקא בדרך המלך של הספרות העברית בת הזמן: דרך המטאפורה המיתית של המת-החי, או הפרוזופיאה – הדומם המדובב (חבר 1986; מירון 1992). אחד הביטויים המובהקים והממצים ביותר למטאפורה זו מופיע בשירו הנודע והמצוטט בלי הרף של חיים גורי, "הנה מוטלות גופותינו" (גורי [1949] תשל"ו, 66–67), שהוקדש לחללי הלי"ה ובו החזיר אותם גורי לחיים, על-ידי כך שהפך אותם לדוברים הישירים, המודיעים במפורש:

עוד נשוב, נפגש, נחזר כפֶּרְחִים אֶדְמִים.
תפירונו מִיָּד, זו "מחֶלֶקֶת הָהָר" הָאֵלֶּמֶת.
אָז נִפְרַח, עַת הַדָּם בְּהַרִים וְעַת יִרְיָה אֶחְרֹנָה.

המטאפורה המיתית של המת-החי שימשה או כמנגנון שבאמצעותו אישרה תרבות המלחמה העברית את הנכונות להקריב קורבנות. קיום הפרט משועבד לקולקטיב ומות היחיד מאושר ומוצדק על-ידי כך שמוענקת לו משמעות לאומית כללית (חבר 1986). שירים רבים שנכתבו בתקופת מלחמת העצמאות מעמידים במרכזם את הדמות המיתית של המת-החי – הלוחם שגופו הפיסי, הפרטי נעדר ואילו נוכחותו הלאומית, המדומיינת, היא עזה ביותר. כזה הוא שירו הנודע של נתן אלתרמן "מגש הכסף" (אלתרמן [1947] תשכ"ב, 154–155), השיר "דבר החיילים האפורים" של ע. הלל ([1949] 1967, 55), ועוד שירים רבים אחרים מאורגנים סביב תבנית זו, שמקורה בשירה

הארצישראלית הוא במסורת הסימבוליסטית ובמיוחד בשמחת עניים, יצירתו של נתן אלטרמן מ-1941. שירתו של אלטרמן זוהתה לעתים קרובות כאחד המקורות הבולטים בעיצוב פרצופה הרוחני של תקופת המאבק לעצמאות בתרבות העברית בארץ-ישראל. גם המיתוס של המת-החי, התופס מקום כה מרכזי בשירתו, קישר לא אחת עם הצורך להעניק טעם ומשמעות לחיים שאבדו בשמה של האומה (צורית תשל"ד, 101). המנגנון העיקרי של תבנית פיגורטיבית זו הוא הצגת החלל, ההרוג הפרטי, כמי שחוזר לחיים במסגרת הזיכרון הקולקטיבי הלאומי, או כמי שמותו הפרטי בקרב נותר כעובדה לא סופית, לא חד-משמעית. כך ב"מגש הכסף", שבו נאמר על הנער והנערה – המסומנים האלגוריים של "מגש הכסף" שעליו מוגשת מדינת ישראל – כי "אין אות אם חיים הם או אם יריויים", וכך בשירו של ע. הלל על "דבר החיילים האפורים" האומרים "כי יש מפתן, אליו נגיע באחרית כל דם." / בגופותינו נגיע, או כבלי היותם" (הלל [1949] 1967, 55).

מנגנון תרבותי דומה מתקיים באתר של הקבר הצבאי המתבחן מן הקבר האזרחי ומסמן אותו כחלק מפולחן הנפלים המעניק לגטימציה למוות הפרטי של החייל באמצעות הצדקתו במישור כלל-לאומי. בכך עובר ייצוגו של המת הפרטי תהליך של טרנסצנדנציה וקיומו הפרטי נמחק לטובת מעמדו כמייצג של הקולקטיב. בעקבות הגל אפשר לטעון כי את השתתפות היחיד ואת נכונותו להקריב במלחמה אי אפשר להצדיק כמילוי של צורך להגן על חייו ועל אינטרסים פרטיים שלו שכן המלחמה היא מצב העניינים שבו חורג היחיד מצרכיו הפרטיים ואשר בו מתממשת האידיאליות של היחיד הפרטיקולרי (Hegel 1942, #324; ראו אבינרי 1975, 200–206). ולכן, הדימוי של המת הפרטי מומר בדימוי מיתי של חי קולקטיבי המעלה את הנפילה בקרב למישור של חוויה לאומית טרנסצנדנטית (מוסה 1993, 15–24; 44–61). על-פי היגיון תרבותי זה ניתן לומר כי ככל שמיטשטש הזוהר הפרטי של אובייקט הזיכרון כך יגבר כוחה של הזוהר הלאומי הקולקטיבי. ולכן, הגרסה המופלגת של מנגנון זה של טרנסצנדנציה לאומית של המת הפרטי תופיע בסימונו של המת כהעדר מוחלט. וכפי שהראה בנדיקט אנדרסון, השימוש האפקטיבי שעושה הלאום בחיילים המתים הוא דווקא באמצעות הקבר הריק של החייל האלמוני. הייצור של הקיום הלאומי המדומיין מיוסד על-פי אנדרסון דווקא על הקיום הסימולטני והמשותף של מי שאינם מכירים זה את זה אישית, פנים אל פנים. ולכן דווקא חוסר הספציפיות של הגוף הנעדר שבקבר החייל האלמוני הוא זה המפרה את הדמיון הקהילתי ומשמש כמוקד רבי-עוצמה להזדהות לאומית (שם, Anderson 1991, 9–11; 105–101).

אבל ההגמוניות הלאומיות של מטאפורת המת-החי היא בעיקרה הגמוניה גברית. ולכן, בחירתן של נשים במטאפורה של המת-החי לא ביטלה, בדרך-כלל, את המעמד הכפול של מיקומן הספרותי: אמנם היא אפשרה להן להיכנס ללב הייצוג הספרותי הקאנוני של התקופה, אבל עם זאת לא היה בכוחה לחלץ אותן מייצוגן כבעלות מיקום שולי בעורף, הרחק מקו האש. הכפילות הזאת של הריחוק מן החזית כנחיתות, שהפכה לסוג של עוצמה, ניכרת בלב לבה של הנוכחות השירית של המשוררות. בספר שיריה של עדנה קורנפלד עיני בלילות ניכרת כפילות זאת כבר במבנהו של הספר. מצד אחד מופיע בו השיר "אבל מתינו לא ידעו שנאה" (קורנפלד [1950] 1954, 14), המתאר בלשון הומניסטית את העליונות המוסרית של מתינו:

יבוא היום. סָבִיב רַק מְשֻׁטְמוֹת,
אֲבָל מִתֵּינוּ לֹא יָדְעוּ שְׁנָאָה.

בהמשך השיר הופך הבל המקראי לנציגו האלגורי, הקם לתחייה, של העם החלש הנלחם על חירותו. גם המטאפורה הבסיסית של המת-החי מוצבת כמסקנה סופית, במקומה הראוי בסוף השיר:

וְהָגַל קָם,
וְהוּא בּוֹדֵד מְאֹד,
וְהוּא צוֹעֵד
עַל אֶפֶר חֲלוֹמוֹת.
וְהוּא נֶצֶב, הַשְּׁלַח בְּיָדוֹ,
וְצֵעַר וְקִדַּשׁ אֶת צַעְדָּיו.

אבל בן זוגו של השיר, הממוקם בספר לפניו, מערער במקצת את הנחרצות שבה מתקדם השיר מתיאור המשטמה והרוע שמסביב לנו אל הקורבן הטהור היוצא להילחם בהם. בשיר זה, "חזה מבכה את בניה" (שם, 11-13), הדוברת היא חזה, האם המקראית המוחלטת. ניתן היה לצפות כי האם הזאת תתגייס כולה לטובת העם הנתון במצוקה נוראה, שכן האלגוריה המשפחתית של אומה הנלחמת על חייה מועידה בדרך-כלל לאם תפקיד ראשון במעלה כאומנת הבנים הלוחמים והדואגת לשלומם ולרווחתם. אבל בשיר זה מתברר כי האם הזאת איננה בהכרח אמו של הלוחם הישראלי בלבד. תוך סימון של מרחק ברור מן ההתרחשויות היא מיוצגת בשיר כאמם של קין והבל, שני הנצים גם יחד. לאחר מונולוג מתריס כלפי האל, מונולוג שבו היא מאיימת על האל שאם לא יחדל משתיקתו היא תמית אותו, מספרת חזה את סיפור המלחמה באמצעות האלגוריה המקראית של קין והבל. אבל, כאמור, בניגוד לצפוי על-פי האלגוריה הקבועה של האם שהיא גם האומה, כאן, מוצבת האם בעמדת יתרון הנמצאת הרחק ומעל לקונפליקט הלאומי:

עֲמַדוּ הַשְׂתִּיקוֹת בְּדְרִיכוֹת סִפְיָנִים.
 עֲמַדָה הָאֵם וְצַפְתָּה לְפָנַיִם,
 נִצְבָה חָזָה בְּצַדִי הַנְּתִיב
 וְיִקְרַב הַבְּכוֹר אֶל אִמּוֹ וַיִּשָּׁח.
 וְתֹאמַר חָזָה: אֵיךְ הָאֵחַ?
 וַיֹּאמֶר: אֲנִי הֶרְגֵתִיו.
 (שם, 13)

כיצד בדיוק התמודדו המשוררות עם סיטואציה כפולת פנים זאת? מהם המנגנונים שבאמצעותם הן הציבו עצמן בסיטואציה של גיוס לאומי קאנוני מזה והרחקה מזה? בעיקרו של דבר, הן העמידו לעומתה עמדה כפולת פנים משלהן. אך כדי לעמוד על טיבה של אסטרטגיה נשית זו המכוונת כלפי ההגמוניה הגברית יש לחזור אל מטאפורת המת-החי הגברית ההגמונית ולבחון את המבנה שלה ואת דרכי השימוש בה מנקודת מבט נשית: עד כה נקראה המטאפורה של המת-החי מנקודת המבט הגברית ההגמונית; אך קריאה ג'נדרית של המטאפורה יכולה לגלות כי הסילוק, ההרחקה (exclusion) של נשים שמבצע הייצוג המטאפורי של המת-החי הוא לא רק כפול אלא אף משולש.

ההרחקה הראשונה של הנשים משירת המלחמה מיוסדת על כך שהנשים אינן יכולות לכוון בעצמן את מטאפורת המת-החי, כלומר לייצג את המת הפרטי כחי לאומי. הסיבה להעדר יכולת זה היא שהן אינן יכולות לדבר בשמו של המת-החי, שכן לשם כך הן צריכות להתמקם כנוכחות בחזית, כמתבוננות לוחמות, מיקום שאינו זוכה לגיטימיות מלאה. לעולם יישאר פער בלתי-ניתן לגישור בינן כמחברות ו/או דוברות של השיר לבין קולו של המת-החי. ואילו הכינון השלם, הסמכותי, של המת-החי שמור לגבר, הלוחם, הרע, אשר היה בחזית, או לגבר-באשר-הוא, שמותר לו להתמקם כמייצג סמכותי של המלחמה, כאילו היה בחזית.

אך כאשר בכל אופן משתתפת האשה בסיפור של מטאפורת המת-החי מתחוללת ההרחקה השנייה: היא אינה מממשת באורח מלא לא את יצירת המת-החי ולא את הפיכת עצמה למת-חי: היא עצמה מוצבת במקום משני, בעוד שהמת-החי הוא בדרך-כלל הגבר – בעלה, אהובה או אביה; כך יוצג המת-החי של אשת הנעורים בשמחת עניים של נתן אלתרמן, הטקסט המכוון של התקופה. האהבה והמסירות של הבעל לאשת נעוריו ניוונות מהיותו של הבעל מת-חי, מי ששילם בגופו בעבור סבלם המשותף, שלו ושלה, אבל בכך רק הגביר את כוחו ואת תשוקתו אליה. סבלם המשותף ובעקבותיו מותו שלו מעניקים לו סמכות של קורבן. זהו מוות פרטי, גופני, המעניק לו עוצמה ומשמעות רוחנית שבזכותן הוא ניצב כלפי אשתו בעמדה סמכותית הדוחה את "הכל הבל" ומכוונת חיים בעלי ערך:

לֹא הִכַּל הַכְּלִים, בְּתִי,
 לֹא הִכַּל הַכְּלִים וְהַבֵּל.
 גַּם לְקֶסֶף הַפְּרִתִי בְּרִיתִי,
 גַּם זְרִיתִי יְמֵי לְהַבֵּל.

רק אחר־ךְ הִלַּכְתִּי בְּתִי,
כַּצֹּאֵר אַחֲרֵי הַחֶבֶל.

[...]

וְהִבֵּה הֶחְלִי, בְּתִי,
וְהֵעֵנִי כִּסֵּה פְּנֵינוּ.
וְאָמַר לְחִלִּי בֵּיתִי,
וְלֵעֵנִי קְרָאתִי, בְּנֵנוּ.
וְנִדַּל מִכְּלָבִים, בְּתִי,
וַיִּנּוּסוּ כְּלָבִים מִפְּנֵינוּ.

אִז עָלָה הַבְּרָזֵל, בְּתִי,
וְהִסִּיר גַּם רֹאשִׁי מֵאַלְיָךְ.
וְדָבַר לֹא נֹחֵר, בְּלִתִּי
עֲפָרֵי הַמְּרֹדֶף וְעֵלְיָךְ.
כִּי בְּרָזֵל, יִשְׁבֵּר, בְּתִי,
וְצִמָּאֵי לֹא נִשְׁבֵּר אֶלְיָךְ.

לֹא לִפְנֵי יֵשׁ קָץ, בְּתִי,
רַק לְגוּף הַנִּשְׁבָּר בְּחֶרֶס.
לֹא פְקָדָה הַשְּׂמֵחָה בֵּיתִי
וְתַצַּע אֲדָמָה לִי עָרֶשׁ.
אֶף בְּיוֹם בּוֹ תִגִּיל בְּתִי
גַם תִּגְלָנָה עֵינֵי מֵאָרֶץ.

עוֹד זָבֵא יוֹם שְׂמֵחָה, בְּתִי,
עוֹד גַּם לָנוּ בּוֹ יָד וְחֶבֶל.
וְצִנְחָתָךְ עַל אֲדָמַת בְּרִיתִי
וְאֵלֵי יוֹרִידוּךָ בְּחֶבֶל.

לֹא הֶבֶל הֶבְלִים, בְּתִי,
לֹא הֶבֶל הֶבְלִים וְחֶבֶל.

(אלתרמן [1941] 1972, 151–152)

יום השמחה המשותף של בני הזוג יחול אם כן כשתורד האשה אל הקבר. רק עם מותה היא תגיע למקומו של הגבר ותאפשר את שמחתם המשותפת. ואכן, כבר ב־1944 עמדה מבקרת הספרות ומנהיגת הפועלות רחל כצנלסון־שז"ר, במאמרה על שמחת עניים (1941) ועל שירי מכות מצרים (1944), על התפקיד המשני שהועיד אלתרמן לדמותה של "אשת הנעורים", כמפיחת התקווה הקולקטיבית. בלשון זהירה ומרומזת המצביעה המבקרת על דחיקת האשה מן הזירה הלאומית. שכן, בתהליך הסמלי, שבו "המשל והנמשל אחוזים זה בזה", ושבמסגרתו הופכת האהבה הפרטית של האב לאהבה לאומית, משולבת האשה מבלי שאהבתה תזכה לשוויון ערך במישור הלאומי:

אבל לא רק אבי־הפרט הוא האב הזה, הוא גם אבי־הכלל, האב "שלא ימות", שאהבתו תלווה תמיד. ומאליה מצטרפת דמותו אל דמות האם – היא אשת־הנעורים, החובקת בסודרה את הבן שמילטה מחורבן ל"ישועה גדולה", האם זוהי נחמת עם נרדף ומושמד – רק אהבת האב וה"גור" שניצל? ותקוה אחרת איה בשירים האלה? (כצנלסון־שז"ר [1944] תש"ו, 181).

ההרחקה השלישית של האשה מייצוג המת־החי ניכרת כאשר מצרפים לקריאה גם את נקודת המבט של הג'נרל. הלאום כקהילה מדומיינת משיב לתחייה את האינדיבידואל המת על־ידי מיוזגו למהלך של התפתחות רציפה המובילה אל עתיד האומה. המוות הפרטי מבוטל על־ידי שילובו בתהליך של תחייה לאומית. בדומה לדת, גם הלאומיות "מעסיקה עצמה בקשרים שבין המת לבין

זה שעדיין לא בא לעולם, המסתורין של ההתחדשות והשיבה לתחייה [...] קסמה של הלאומיות טמון בכוחה להמיר את המקרי בתופעה חדורת ייעוד" (Anderson 1991, 11-12). אבל קריאה ביקורתית של עמדה זו תגלה כי באמצעות ניסוח זה של מוות פרטי ולידה לאומית חוזר אנדרסון ומשכפל את הסיפור הלאומי כסיפור הומוגני של התקדמות לינארית של מצבים סינכרוניים. אלא שההומוגניות והסינכרוניות של סיפור הזמן הלאומי של הקהילה המדומיינת על-פי אנדרסון היא רק כסות ומראית-עין לסיפור הטרוגני וקונפליקטואלי של סדרי זמנים שונים שאינם מתיישבים זה עם זה (Bhabha 1994, 157-161). באמצעות מראית-עין זאת יכול הסיפור הלאומי ההומוגני של אנדרסון להדחיק סיפורים אלטרנטיביים כמו הסיפור העדתי האתני, המעמדי ואחרים. עם זאת נראה כי באמצעות התבנית של המת-החי מדחיק הסיפור הלאומי ההומוגני בעיקר את הסיפור הנשי שמספר את הסיפור הלאומי כסיפורו של כוח הלידה. לספר את הסיפור הלאומי כסיפור של תחייה-מחדש שמסופרת באמצעות המטאפורה המיתית של הלוחם המת השב לתחייה הוא סיפור גברי-הגמוני המפקיע מן הנשים את כוח הלידה ומנכס אותו לטובת סיפור לאומי הומוגני. ייצוג הקיום הלאומי כסיפור של מת במלחמה שקם לתחייה במסגרת הזיכרון הקולקטיבי הלאומי מייחס אם כן את כוח הענקת החיים לגוף הגברי. המעבר הטרוסצנדיטי מגוף פרטי מת לגוף לאומי חי מצומצם לתחומי הגוף הגברי ואילו הענקת חיים במסגרת הלאומית מפקיעה מן הנשים את הלידה. מיקומן הגנרלי המשני של הנשים בזירת ייצוגי המלחמה מביא לכך שגם הלידה תופקע מהן. כך שכניסתן לתוך תרבות המלחמה הלאומית ההגמונית כבעלות מיקום משני ומתווך על-ידי הגברים, מביאה בעקבותיה את הרחקתן משליטתן בלידה.

כאשר הייצוג נשלט כך על-ידי ההגמוניה הגברית, השתתפות פעילה במלחמה ואמהות הן שתי אופציות המיוצגות כמוציאות זו את זו: "ילדות" – כותבת ננסי יוסטון – "לומדות שרק האמהות תהפוך אותן לנשים; בנים, לעומת זאת, לומדים שרק מלחמה תהפוך אותם לגברים" (Huston 1986, 132). עשיית מלחמה ועשיית ילדים עומדות זו מול זו באנלוגיה מהופכת, ולכן אי-אפשר לעשות את שניהם; וכיוון שהאשה יולדת ילדים, הרי שהתפקיד האנלוגי של הלוחם הוא נחלתו של הגבר. כלוחם, המת-חי הוא אפוא הגבר המנכס לעצמו את השיבה-לחיים, כלומר, את הלידה-מחדש. ולעומת זאת – ובמקביל – אם אשה הופכת ללוחמת, היא נשאר בתולה כשהדוגמה המובהקת לכתולה הלוחמת היא ז'אן ד'ארק או האמונה שהיא האשה הלוחמת שלא תינשא ואשר תנטוש את צאצאיה הזכרים.

ייצוגו של המת-החי הוא ביסודו של דבר ייצוג אמביוולנטי, שנועד לפתור את הסתירה הבסיסית בין המחויבות לחיים הפרטיים לבין המחויבות לקולקטיב, ללאום. המטאפורה של המת-החי "פותרת" את הסתירה על-ידי כך שהיא מטשטשת את הגבולות בין עולם המתים לבין עולם החיים. המת-החי הוא אוקסימורון שמאחד את הניגודים: הוא הקורבן הפרטי, אבל כזה שיש לו גם משמעות ותוחלת חיים קולקטיבית-לאומית; אך גם בכך הוא נשען על מסורת גברית מובהקת, שבין מקורותיה התרבותיים נמצאים יצחק שניצל מן העקדה וישו שנצלב וקם לתחייה. זוהי מסורת של גברים-קורבנות שסופיות החיים שלהם עוברת תהליך של טרוסצנדיציה. הסובייקט של הקורבן הוא תוצר של מנגנון של טרוסצנדיציה שבמסגרתה מומר העדר המשמעות של המוות הפרטי, הגופני, במשמעות חליפית, נעלה. בדרך זו או אחרת ניצל הגבר מן המיתה ודמותו עוברת מטאמורפוזיס. לאחר מותו הוא חוזר אל החיים בתהליך שיש לו צידוק אלוהי, מטאפיסי, דתי או לאומי. בסופו של דבר מעניקים הדת או הלאום לגיטימציה למוות ולקורבן במלחמה. המוות הספציפי הפרטי מסמן משמעויות קולקטיביות כלל-לאומיות ומעניק לחידלון הפרטי מימד מטא-היסטורי המעמיד את המת-החי הקונקרטי כמסמן של מכלול גדול, לאומי. כמוהו בדיוק גם האומה היא מת שקם לתחייה, מתייסרת אך לא נכחדת, ישות שהמוות הוא חלק ממנה אך הוא לא יכול לה.

המנגנון האידיאולוגי המרכזי של המת-החי הוא מנגנון המיטשטש בין תחום המוות לתחום החיים, על-ידי פעולתו בשניהם: מצד הוא אחד מייצר מימד של חיים – אמנם חיים לאומיים קולקטיביים רוחניים וכבר לא קונקרטיים – לחייל הפרטי שנפל בקרב, ובכך מכניס אותו לפמליית קדושי האומה; מצד שני – ובדומה למנגנון המיתי של בחירת התיבה וניתוחו הפסיכואנליטי (פריד

[1913] תשכ"ו, 93–101) – הוא גם מכניס את המוות לתוך החיים. הבחירה של בסאניו, המחזור השלישי של פורשיה, בתו של שילוק בהסוחר מוונציה של שקספיר, בתיבה השלישית מתוך השלוש – הזוהב, הכסף והעופרת – מעניקה לו אותה לאשה. ואילו היפוכה של בחירה זאת בסיפור המיתי היא בחירתו השלילית של המלך ליר בקורדליה, בתו הצעירה, המודרת מנכסיה, בחירה הממייטה אסון עליו ועל כולם. המשותף לבחירה זאת ולבחירות דומות מן המיתולוגיה ומאגרות האחים גרים – טען פרויד – היא שהבחירה ברמות הנחשקת והגואלת היא גם בחירה באלם ובמוות. הקשר בין מוות לבין נשיות מתקיים גם מעבר להבדלים תרבותיים (Bloch 1982) ועל כן אפשר לראות בהופעת מוטיב הבחירה במיתוס של שלוש האחיות מימוש של מנגנון של חילוף המשאלה:

בחירה משמעה כורח, גורל. כך מתגבר האדם על המוות, שבלבו פנימה כבר הכיר בו. קשה לתאר ניצחון גדול יותר של מילוי משאלת-הלב. נמצא אדם בוחר במקום שלמעשה הוא משועבד לכורח – והוא בוחר לא בגוראה מכל, אלא ביפה ובנכספת מכל. [...] ליר נושא אל הבמה את גופת קורדליה המתה. קורדליה היא המוות. בהפכנו את הסיטואציה, נעשית היא לנ קרובה ומובנת. זו אלת המוות הנושאת בזרועה משדה-הקרב את הגיבור המת. כמעשה ואלקירה במיתולוגיה הגרמנית. חוכמת-עולם בלבשו של מיתוס עתיק. עצתה לאיש הזקן היא לוותר על האהבה ולבחור במוות – להשלים מרצון עם כורח המוות. (פרויד [1913] תשכ"ו, 99–101. הדגשת המעתיק).

את נטייתם של משוררי תקופת מלחמת העצמאות לייצג בשיריהם את המוות-בתוך-החיים אפשר אם כן לתאר כהפעלת מנגנון שרידה וגאולה שבאמצעותו המוות שנבחר מרצון הופך את הלוחמים החיים למתים מראש: כדי להתגונן מפחד המוות הם מפנימים את המוות אל חייהם, הופכים אותו לחלק מהחיים. המטאפורה המיתית של המת-החי מיזגה, אם כן, את תרבות המוות עם החיים. אך כמו שניתן להבחין בתיאורו של פרויד למבנה המיתוס של הבחירה במוות, גם כאן תצביע נקודת המבט הג'נדרית על הבחירה במוות כדרך לגאולה כבחירה באשה תוך ניכוס כוחה כילודת, כמעניקת חיים וכגואלת כדי שתשרת את ההתמודדות הגברית-לאומית עם המוות. מנגנון ההמרה המיתי שעליו מצביע פרויד מתגלה כמנגנון של המרת אלת המוות באלת האהבה המשרתת את נקודת המבט והאינטרס הגברי-לאומי. היתה זו נתיבה בן-יהודה שבספרה על מלחמת העצמאות כתבה את דברי ההקדשה הבאים:

לכבוד החברה ש"הרגישו צורך" ו"חשו חובה", ו"הם איתנו", ו"תמיד יהיו איתנו" (= ההרוגים שמתו),

ולכבוד החברה ש"נתנו הכל" (= ההרוגים שנשארו בחיים),
ולתפארת מדינת ישראל – (בן-יהודה 1981, 37. הדגשת המעתיק)

ממיקומה הנשי חשפה נתיבה בן-יהודה את המנגנון האידיאולוגי של מיתוס המת-החי, שעל-ידי הניכוס המטאפורי של הלידה מן הנשים מיזג את המוות אל תוך החיים.

ה. ביקורת המיתוס של המת-החי

על רקע תרבות המוות הזאת, ולעומת שלושת המנגנונים שבאמצעותן הורחקו נשים משירת המלחמה, אפשר לחזור אל נקודת המוצא ולהסביר כיצד מיקמו עצמן הנשים ביחס לשירת התקופה וביחס למטאפורת המת-החי. כאמור, משוררות מלחמת העצמאות הפעילו בשירתן מנגנון כפול: מצד אחד הן לקחו חלק פעיל בעשייה הספרותית הקאנונית וייצגו בשירתן את דמות הלוחם המת-החי; מצד שני הן גם ביקרו את הדמות הזאת ושינו אותה, וכך מיקמו את עצמן בעמדה מיוחדת שממנה תבעו את שנלקח מהן: את הלידה. לשם כך הפעילה שירת הנשים של מלחמת העצמאות סדרה של מהלכים ביקורתיים כלפי שירת הגברים ההגמונית, ובכך הצטרפה, למעשה, לערעור כללי יותר שהתפתח בתוך כלל שירת מלחמת העצמאות על הכוח והסמכות המיתיים של מטאפורת המת-החי (חבר 1986; מירון 1992).

ביקורתן של המשוררות כלפי המיתוס של המת-החי לא היתה היחידה, אבל היא היתה שונה שוני עירוני מוזו של המשוררים הגברים. הפירוק המרדני שפירקו הגברים את מיתוס המת-החי נעשה ברוב המקרים בתוך גבולות הייצוג המטאפורי של המת שהוא גם חי: למשל, על-ידי פארודיה שהציבה את המת-החי כנקודת מוצא, אבל ערערה על תוקפה המיתי באמצעות קונקרטיזציה שלה, כלומר, הראתה שהיא רק מטאפורה, מיתוס, ובכך ערערה על סמכותה וגם הצביעה על המחירים הנפשיים הכרוכים בה. טקטיקה זו הצביעה על גבולות הייצוג המטאפורי לאורך ציר זמן דיאכרוני, כלומר, על כך שהייצוג המטאפורי של המת-החי איבד את תוקפו עבור הלוחם המת, שכן עם מותו כבר סיים את סיפורו. מבעד למחלצות המטאפוריות מראה הפארודיה של המת-החי כי בסופו של דבר, הלוחם באמת מת, ולא הותיר אחריו כל המשכיות של קיום טראנסצנדנטי אלטרנטיבי.

דוגמה אופיינית למהלך ביקורתי זה מהווה שירו הידוע של אמיר גלבע "ואחי שותק":

אָחִי חָזַר מִן הַשָּׂדֶה
בְּכָנֶד אָפֵר.
וְאֲנִי חֲשֵׁשְׁתִּי שְׂמָא חִלּוּמֵי יִתְבַּדֶּה
וְהַתְחַלְתִּי מִיָּד אֶת פְּצָעֵי לְסָפֵר.
וְאָחִי שוֹתֵק.

אֲחֵר חֲשַׁטְתִּי בְּכִיסֵי הַסֶּגֶן
וּמְצָאתִי אֶסְפֻּלְנִית שְׂוֵבֶשׁ כְּתֻמָּה.
וּבְגָלְיָה שְׁחֹקָה אֶת שְׂמָה
תַּחַת לְצִיּוֹר שֶׁל פְּרָגִים.
וְאָחִי שוֹתֵק.

אָז הִתְרַתִּי אֶת הַצֵּרוֹר
וְהוֹצָאתִי חֲפָצָיו, זָכַר אֲחֵר זָכַר.
הֵיךְ, אָחִי, אָחִי, הַגְּבוּר
הֵנָּה מְצָאתִי אוֹתוֹתֶיךָ!
הֵיךְ, אָחִי, אָחִי, הַגְּבוּר
אֲשִׁיר גְּאֻנָּה לְשִׁמְךָ!
וְאָחִי שוֹתֵק.
וְאָחִי שוֹתֵק.

וְדַמּוּ מִן הָאֲדָמָה זוֹעֵק.

(גלבע [1950] 1953, 18)

זהו מונולוג של מי שמתאר את אחיו השב שותק מן המלחמה. שתיקתו של האח מסתברת כיופמיוס, "לשון נקייה" לדממתו של מת והיא מיוסדת על התבנית המטאפורית של המת-החי. אבל השימוש הפארודי שעושה בה גלבע כאן, כמו בשירים נוספים שכתב אז, מערער על המטאפוריות המיתית של המת-החי תוך שימוש בכלים הסמנטיים שלה, וכך מצביע על מגבלותיה ומערער עליה מבפנים (חבר 1986). המהלך העיקרי של גלבע, כמו גם של משוררים אחרים שנקטו מהלך דומה, הצביע על המובן מאליו: שאי-אפשר להחיות מתים באמצעות מטאפורה, ושביסודו של דבר מדובר בהמצאה אידיאולוגית, בעלת פונקציה מניפולטיבית, של התרבות הלאומית. בשיר אחר שכתב גלבע באותן שנים, "על סגנון" (גלבע 1953, 72), הוא פירק את האוקסימורון של המת-החי למרכיביו:

חַי הַחַי וּמַת הַמַּת
וְאִם צוֹעֵק וְאִם שוֹתֵק.

דוגמה אחרת, גם היא ידועה מאוד, היא שירו של יהודה עמיחי "גשם בשדה קרב":

גֶּשֶׁם יוֹרֵד עַל פְּנֵי רְעִי;
 עַל פְּנֵי רְעִי הַחַיִּים, אֲשֶׁר
 מְכַסִּים רְאֵשֵׁיהֶם בְּשִׁמְיָהּ –
 וְעַל פְּנֵי רְעִי הַמְתִּים, אֲשֶׁר
 אֵינָם מְכַסִּים עוֹד.

(עמיחי תשל"ב, 21)

השיר, שנכתב בסמוך למלחמת העצמאות, הוקדש לזכרו של דיקי, חברו של עמיחי שנפל בקרב. הדובר בשיר מייצג את הזיכרון באמצעות הבחנה בין החיים, שמכסים את ראשיהם בשמיכה, לבין הרעים המתים, שאינם מכסים עוד. עמיחי מפריד בין שני צירי זמן: ב"זמן החיים" החיים נמשכים, וב"זמן המתים" החיים חדרו. כך מערער השיר את המטאפורה הבסיסית של המת-החי מבפנים, ומראה שהיא איבדה את מעמדה כייצוג טרנסצנדנטי, המתקיים מעל לצירי הזמן הנפרדים ומגשר ביניהם כדי לאפשר את קיומם הברזומני של המת ושל החי. אך גם הטרנסצנדנטיה של הזמן הכוללת בשירי המלחמה המיתיים וגם הפארודיה על הטרנסצנדנטיה הכוללת בשירה האנטי-מיתית אינן חורגות מכלליו ומהעדפותיו של עולם גברי. זהו עולם גברי שבו ביחסים בין עולם המוות לבין עולם החיים לא ממלאת האשה תפקיד פעיל. בשירו של גלבע נמדד היחס בין מוות לחיים רק בין שני האחים ואילו שמה של האהובה רק נמצא רשום על גבי גלויה תחת ציור של פרגים. ובשירו של עמיחי נבחן הזיכרון של החבר שנפל במונחי יחסו של הדובר הגבר אל הרעים הגברים.

ככלל נראה כי בתגובות השיריות הביקורתיות האנטי-מיתיות שבשירת הגברים נותר הסובייקט של הלוחם הגברי כנתון קבוע שאין תוהים על מעמדו ועל סמכותו. לעומת זאת בייצוג הביקורתי של המת-החי בשירת הנשים ננקטה לעתים קרובות אסטרטגיה שונה לחלוטין: ביסודו של דבר אפשר לומר כי אם המשוררים הגברים הסתפקו בדינמיקה ביקורתית לאורכו של ציר הזמן ומחו כנגד הרציפות המיתית שבין ציר החיים לבין ציר המתים הרי המשוררות עברו מציר הזמן לציר המרחב והגוף. במקרים רבים נראה כי הן מערערות לא רק על מעמדו של שני צירי הזמן – זה של הלוחם החי וזה של הלוחם המת – ועל היחסים ביניהם, אלא גם על עצם מעמדו של הלוחם המת כסובייקט פסיי שלם. הן אינן מקבלות אותו כסובייקט נתון, כאינדיבידואל מת או חי, אלא בוחנות מחדש את קווי המתאר הפיסיים שלו. לשם כך הן יוצרות איתו מגע בלתי-אמצעי, אינטימי, מגע שמפרק את גופו למרכיביו.

1. המהלך הכפול

ייצוג המלחמה בשירת הנשים במלחמת העצמאות מיוסד, אם כן, על מהלך כפול: הצעד הראשון, הגלוי לעין, הוא ייצוג של המת-החי ברמת המטאפורה הלאומית – היינו, חבירה לשיח ההגמוני וייצוג הלוחם כמת-חי. כך, למשל, בשיר "לוויה" של אסתר ראב:

כָּל מְתֵינוּ הִיָּקְרִים;
 הַחַיִּים וְהַמְתִּים –
 אֲחֵרֵינוּ הוֹלְכִים בְּסֶף!
 וְנֶאֱרָגִים הָרֵי פְעֻמֵיהֶם
 בְּהַמְנֵת צְעָדֵינוּ הָרוֹטְטִים

(ראב 1988, 99)

אבל בהיבט, מצד שני, הדוברת מגיבה גם למיקומה האחר כמי שנחקה אל מחוץ למרכז הקאנוני. מיקומה הקונפליקטואלי כאשה – הכותבת בלשון המרכז הקאנוני אבל גם מורחקת ממנו; המעידה על אירועי המלחמה אבל מנועה מלהיות עדה לגיטימית שלהם – מיקום זה מוביל אותה לנקוט פרקטיקה שירית מיוחדת במינה, המציעה ייצוג אלטרנטיבי של מטאפורת המת-החי. הכפילות הבסיסית של הדוברת בשיר ניכרת בכך שהיא מתבוננת במטאפורה של המת-החי גם כבייצוג מטונימי, כלומר לא רק כמטאפורה המקשרת בין משמעויות רחוקות (המת לעומת החי)

אלא גם כחלק מוכר מתוך רצף של מציאות מוכרת, קיימת ונוכחת, המתפרקת לעיניה למרכיביה הפיסיים. ואכן, בהמשכו של אותו שיר כותבת ראב:

יְדֵי גְרוּמָה שְׁלוּחָה –
בְּאוֹת תְּלוּיָה מְעֵל:
וְעוֹרֵק אֶחָד, דֶּק, אָדָם
בְּזִיקֵית נִפְעָמָה –
הַאֲפִיר פְּתָאם
וְחָל אֵט לְחִבּוּנִים חֲמִים. – – –
(שם, שם)

מן המטאפורה של המתים-החיים הצועדים בלוויה, בתחילת השיר, עוברת ראב אל המטונימיות של הבשר הפיסי עצמו. ההליכה אל הבשר, אל הגוף, מתבררת כמנגנון הפוך, למעשה, מזה של המת-החי. כאמור, המטאפורה של המת-החי, הפועלת בשירות ההגמוניה, מעלה את המת האינדיבידואלי אל הנצחי והפוכת אותו לנשמה בת-אלמוות. אבל בשירה של ראב עוברת הדוברת מתיאור קולקטיבי של מצעד רגליהם של המתים-החיים לא אל מישור טרנסצנדנטי ונשגב אלא דווקא אל איברים בגופם המת-החי: יד אחת בודדת, ואחר-כך מצטמצמת יותר ועוברת מן היד אל עורק אחד, תוך תיאור מפורט של תהליך ההשתנות הקונקרטי והפתאומי שעובר העורק מאדום לאפור: סימון מטונימי של המעבר מחיים למוות. כפילות דומה מופיעה ב"באברן", מחזור שירים שכתבה אראלה אור לזכרו של אברהם דובנו, שנפל במלחמת השחרור, שבו מתואר המת החוזר לחיים תוך פירוט מרכיביו הגופניים:

וְקוֹל דוֹבָב.
מִמְשָׁנֵי עֶבֶר.
וְהוּא יוֹשֵׁב, כְּלוֹ עוֹד חַי,
כְּמוֹ בְּיָוִם אֶתְמַל.
אוֹתָהּ הִיָּד, אוֹתוֹ הַקּוֹל,
אוֹתוֹ אֹר בְּעֵינָיִם.
אוֹתוֹ רְצוֹן לְחַיּוֹת לְעַד,
וְעוֹד לְשִׁמְעַת כְּנוֹרוֹת
בְּהַשְׁתַּפְּכָם בְּמִים...

(אור תשי"ב, 29)

זהו, אם כן, אקט כפול של אישור ושל פירוק גם יחד: אישור התפקוד ההגמוני של מטאפורת המת-החי, שעיקרה ביצורו וחיזוקו של הסובייקט הלאומי באמצעות הכפפת המוות הפרטי להישארות נפש לאומית; וגם, במקביל, פירוק של המטאפורה המייצרת את קו הרצף שבין המוות לחיים למטונימיות של הבשר, המדגישות את המוות הפיסי, החרד-פעמי והפרטי אשר אינו מומר בהישארות נפש סמלית לאומית. המשוררות מיקמו עצמן אפוא כחלק מן הייצוג הנורמטיבי של שירת מלחמת העצמאות, ובר-בזמן יצרו לעצמן פינה משלהן, מיקום מיוחד שממנו יכלו לכתוב כנשים בתרבות של מלחמה לאומית, שמשק הייצוגים שלה מתקיים תחת הגמוניה גברית מלאה. ולכן, גם משוררת כמו בת-שבע אלטשולר, שכאמור השתתפה בקרבות כלוחמת, כתבה את שירה "הוא היה טנקיסט" שהוקדש "לקרב ביהודיה, לזכרו של מ. ז". תוך שהיא ממקמת עצמה במיקום כפול של ייצוג נורמטיבי של מת-חי תוך הבלטת בוטה של הגוף המת:

רַק עוֹד אֶחָד שָׁאָר
שְׂכּוּב בְּתַעֲלָה.
זֶה גּוֹף בְּבֶשֶׂר עֶצֶב.
וּמִי מִהַשְׁחוּרִים דִּאָג
תְּלוּץ גַּם נְעִלְיוֹ.
הַגּוֹף שְׁחוּר, נִקְוֵד בְּדָם

סביב עֵטָה הָאֵלֶם אֵינְנוּ.
אֵי זֶה־בְּאֵשׁ הַלֹּחֲמִים?

אֵי זֶה־בְּאֵשׁ הַלֹּחֲמִים?
מִתְעַלָּה,

הוּא הַעֲלָה,

תּוֹנֵת הַמִּזְנֵה דְמִית.

נָפַל לוֹ בְּנוֹפְלִים

וְהוּא הָיָה טְנָקִיסְט.

(אלטשולר תש"ט, 35)

בשיר "ירושלים עירי" של מרים ולן-שטקליס (1978, 189–192), שנכתב ב-1948, מועתק הייצוג המטונימי של הנופלים והנפגעים בקרבות על ירושלים אל העיר ירושלים עצמה:

יְרוּשָׁלַיִם אוֹר חַיִּי!

פְּצוּעָה יְרוּשָׁלַיִם,

שׁוֹתֶתֶת דָּם עִירִי.

שְׁמַעְתִּי אֶת קוֹלְךָ בְּדְמֵי הַלֵּיל –

לְבִיָּאָה פְּצוּעָה שׁוֹאֶגֶת

נָקָם עַל מוֹת גּוֹרֵיךָ,

מְלַכַת מְדָבֵר הַמִּתְבוֹסֶסֶת בְּדְמִיָּה

תִּשְׁאָג

וְיַעֲנֶנּוּ לָהּ רַבּוֹת לִועֵי פְלָדָה.

במקום לסמן את החיילים כפצועים – ירושלים היא הפצועה. במקום לדבר על המתים במלחמות – הם מתוארים בלשון נקייה כ"גורים", ואילו ירושלים, בנוסף לתיאורה המטאפורי כלביאה פצועה, היא גם "מלכת מדבר המתבוססת בדמיה". בהמשך, המטאפורה המרכזית של ירושלים הופכת לממשות וירושלים היא כבר לא רק לביאה פצועה אלא גם לביאה ששואגת. אלא שאז, כאשר עלילת השיר מוסיפה להתרחק ממקורה המטאפורי, ולכאורה מגיע שלב נוסף במימושה של המטאפורה, שבו לשאגת הלבאייה הפצועה יש גם מענה, בדיוק אז מתפתח הדיאלוג המטאפורי עם השאגה באמצעות ייצוג מטונימי המוחדר לתוכו והופך לחלק ממנו. הלוחמים העונים לשאגה המטאפורית מיוצגים כ"רבבות לועי פלדה" שמציינים אותם באמצעות מטונימיה של חלקי גוף ושל חלק מכלי נשקם. המטונימיה המפרקת של גופות הלוחמים – הנופלים והנפגעים בקרב – אמנם מבודדת ומייחדת אותם בתוך התהליך המטאפורי אך בסופו של דבר היא גם משלבת אותם בתוך התהליך הנורמטיבי של שירת המלחמה הלאומית, המנכסת את המתים לטובת ירושלים המטאפורית.

דוגמה מאלפת במיוחד לעמדה כפולה זו אפשר למצוא בשירה של חיה ורד "שעת האפס", שנכתב כפארודיה על "מגש הכסף" של נתן אלתרמן (ורד תשט"ו, 158–162). מצד אחד ורד משתמשת ישירות בדגם של שיר ההמנון שכתב אלתרמן, ומצד שני, בהגדירה מחדש את "מגש הכסף" היא מערערת על תוקפו המיתי, באמצעות פירוק לרכיבים פיסיים של איברי אדם. גם כאן מתפתח השיר במסלול של ביקורת המיתוס של המת-החי באמצעות קונקרטיזציה ואקטואליזציה בוטה שלו:

אֵת,

אֶרֶץ כְּתָם דָּם שְׁבִמְפָה,

אֵת הַבְּלוּיָה וּמִתְבוֹסֶסֶת כְּפִיחַ וּבְאֶפֶר,

כְּבָרַת אֶרֶץ קֶטְנָה לְחַיִּים,

וְעֵדִים הַגְּלֻעִדִים

בְּכָל מַפְנֵי דְרָכִים וּבְצַדֵי דְרָכִים,

וְהַרְחֵק, הַרְחֵק מִדְרָכִים.

[...]

והחיים שקודים על אכול ושתה,
נשוא נשים והולד ילדים.
והזמן מידים נגר,
מבין אצבעות המדנייות,
והם לא ירצו לדעת,
כי יש לחפר מתוך האדמה
את הלב
אשר מנה זמנים על חד שניה,
וזכר, זכר את שעת האפס.

המתים,
מדוע מתם?
מדוע לא מתם לבדכם,
אתם, אתם בלבד?

אבל הקונקרטיזציה אינה נעצרת בגבולות הסובייקט האינדיבידואלי ואינה מייצגת אותו כנתון אלא מפרקת אותו לאיבריו. גם המת-החי וגם הסמל של מגש הכסף עוברים תהליך של פירוק:

האקבה אשר על קצות אצבעותיה המתות
נשא מגש-הכסף,
מגש-כספו של עם:

שער פתוח על כחול ימנו שלנו,
ואחים
רבואות, כנים נגרש;
פאות תימן,
עגות חן יוצאי חוף הדוד,
עיני האש ליהודי מרוקו, טוניס ואלג'יר,
מכות האש בזרוע יהודי ליטא, הולנד ופולין,
רבואות! מפת עולם בלה!

(שם, 158–159)

שני מנגנוני הפירוק מתמוזגים יחדיו. מזה הקונקרטיזציה של המת-החי ברמותם של הנכים ומוזה הכסף הסימבולי ההופך לכוח קנייה מוחשי:

מגש הכסף:
לבבות כמו נימי-עונג,
רגלים תמות לוטפות לאבן,
לצוק, לנתיב הדרך.
נעורים
נדיבים, מעניקים, מבזבזים

[...]

גדמים פוסעים ברחובות,
עיני אימה אל הפקידים,
עורים אשר זכו בכלב.
והעינים הרואות רואות אך כסף,
ואצבעות חופרות אך כסף,
ועל מגש הכסף:

בְּעֵלִים וְשׁוּמִים וְדוּדֵי הַבָּשָׂר,
 וְעַל מִגַּשׁ הַכֶּסֶף:
 פְּרִיגֵי־דָרִים, דְּהֵלִיבְקִים.
 רָקַב וּפְגָרוֹ שֶׁל מִצְפּוֹן.
 וְאֵת,
 תִּינַקֶּת בַּת חָמֵשׁ פְּצוּעָה,
 בּוֹכָה עַל נַפְשׁ
 וְעַל הָרוּחַ הַמְכָּה בְּמַפְרָשִׁים.
 (שם, 160–161)

ז. סמכות ועוצמה נשית

מהלך כפול זה של כתיבה נשית על המלחמה הגיע לביטוי המובהק בכתיבתן של אמהות שכולות על בנייהן שנפלו – ז'אנר שנפוץ בשנים שלאחר המלחמה. גם בז'אנר זה, שהוא במובהק ז'אנר כתיבה לא פרופסיונאלי, שהסמכות העיקרית של הכותבות בו היא של אמהות ונשים ולא של סופרות מקצועיות, מיקמו עצמן נשים כותבות באמצעות כפילות דומה. דפוס חוזר בכתיבתן הוא הבלטת הקשר האינטימי הבלתי־אמצעי של האם עם גופו של בנה, המסתמך על הקשר הבלתי־אמצעי, הגופני של האם עם העובר. בספר חברים מספרים על ג'ימי, אחד מספרי הזיכרון הנודעים ביותר בתרבות השכול הישראלית, כתבה אמו של ג'ימי:

היינו בין ההורים הנדירים שזכו לראות את בנם המת בעצם ימי הקרבות וללוותו אל דרכו האחרונה. מהחטיבה שלחו אחרינו. למען ג'ימי עשו זאת. [...]
 באתי לאבו גוש. הורדתי את השמיכה מעל פניו החיוורים, פני שיש. הם היו יפים וגאים כפני נשר צעיר. כאילו היה גאה על מוות זה שמת. [...] רק עיניו הפתוחות למחצה הביטו מתחת לריסים הארוכים בהבעה קפואה, עמוק עמוק פנימה, אל תוך תהום אימה [...] כזה נחרט בזכרוני בחרט עמוק, וכזה היה הולך ומתהלך עמי לכל אשר הלכתי. רושם פנים אלה שראיתי באבו גוש דחק לזמן רב בזכרוני את דמותו, דמות אהרון החי. לא יכולתי להעלותו לפני שלם ואחיד. היה מופיע בדמיוני איברים איברים, בתנועות מקוטעות, אבל לא בשלמותו. את עיניו ואת חיוך שפתיו והם היו מרחפים מתוך חלל ערטיילאי, מנותקים מכל. לאט לאט החזיר הזמן את דמותו החיה אל זכרוני, ולפעמים הייתי כה חשה אותו, את חום גופו, כשהוא יושב על ידי על הספה, ונושם על שערותי; הייתי חוששת לזוז שלא לאבד את האשליה; או שהיה צועד אחרי ברחוב. (חברים מספרים על ג'ימי 1952, 228–229).

רק לאחר שתיארה את גופו כמפורק לחלקים חוזרת האם וחוברת אל המטאפורה המיתית: כדי לתבוע מחדש שליטה על ייצוג הבן שנפל היא חייבת לספר מחדש את הסיפור של המת־החי. גם היא, כמו המשוררים הגברים, מספרת סיפור שממיר את המת הפרטי בדימוי לאומי חי. אך להבדיל מן ההגמוניה הגברית היא מספרת מחדש את סיפור המת־החי כדי לנכס לעצמה מחדש את המת הפרטי, כאשה וכאם. היא עושה כן על־ידי פירוקו לרכיביו הפיסיים הבסיסיים, ורק אחר־כך היא בונה אותו מחדש – כלומר, סימבולית, היא יולדת אותו מחדש מחוץ לשליטתה של ההגמוניה הגברית – כמת־חי, באופן שמאפשר לה לחבור אל הייצוג ההגמוני, הפעם תחת שליטתה:

יש אומרים, אנשים נכים אומרים זאת, שלעתים הם מרגישים את האיבר הקטוע, את היד ואת הרגל, כאילו עודן אתם. עצבים אלו שהפעילו את האיברים הקטועים עדיין קיימים ופועלים והם שיוצרים אשליה זו. כמה עצבים ונימים, דקים שבדקים, עוד קושרים ומרתקים את האם אל הבן שאיננו. ועם הסתלקותו הם מתעוררים או לפעולה מוגברת להחיות אותו בתוכה מחדש, להולידו כאילו שנית. ואם נגזר שהמוות הוא חידלון מוחלט וסופי – הרי חידלון סופי זה בא על הבן עם מות האם. ורק אז הוא בא על שניהם יחד. (שם, 299. הדגשת המעתיק)

גברים שביקשו לערער את המטאפורה של המת־החי ולנסחה מחדש עשו זאת באמצעות קונקרטיזציה מיידית שלה, שהפקיעה אותה מתחום המיתוס בהתבססה על עמדת היתרון הגברי

של מי שהיה בחזית (או לפחות, כאמור, יכול היה להיות שם), ועל כן, בשם הקשר הבלתי-אמצעי והקונקרטי שלו עם המוות, הוא יכול גם לבטל את המיתזיציה שלו: הסמכות שלו היא אותה סמכות. גם יהודה עמיחי כתב את "גשם יורד על פני רעי" מאותה נקודת מבט של הלוחם, עד הראייה למוות רעיו המתאר אותם במהלך הקרב או מיד לאחריו, כשהגשם יורד עליהם. עמדה זו היא שהעניקה לו את הסמכות לדחות את המטאפורה של המת-החי כמיתוס שקרי. הדילמה הניצבת בפני האשה הכותבת שונה, אפוא, שכן היא, כאשה וכאם, אינה יכולה לדבר באופן ישיר מעמדה של עדת ראייה, ולכן הקונקרטיזציה שהיא עושה לייצוג של המת-החי אינה שואבת את סמכותה מאותו מקור: היא לא ראתה את הקרב ואת סיטואציית המוות, ולכן אין היא יכולה לדבר עליה. תחת זאת היא מדברת על הבן המת עצמו, כפי שראתה אותו כשהלכה לזהותו אחרי המוות, או – כמו שעשתה דבורה דיין, אמו של זוהר (זוריק) – כשהדריכה שליחים מטעמה להתבונן בשמה ועבורה בגופו של בנה:

[...] וכאשר הלכו לזהות את גופו אמרתי להם: "לא קשה למצוא סימנים בגופתו של זוריק, צלקות [...] וגם על פניו צלקת גדולה. מתוך שובבות ונסיונות נעזים הן באו לו. פעם בהתחרות של קפיצה על שער-ברזל גבוה נפצע קשה. כעסתי על זוריק מאוד ומתוך תוכחה אמרתי לו: "הרי ראית כבר שלא תצליח לעבור את השער, מדוע לא חזרת כך?" אז אמר לי ברצינות ילדותית: "לא יכולתי, לא רציתי לסגת". ו"לא יכולתי, לא רציתי לסגת" הוזה ליווה אותו הרבה פעמים בחייו הקצרים, גם אז כאשר ידע שידו לא תהיה על העליונה. "לא יכולתי לסגת" – כזה נשאר עד שעתו האחרונה בשדות רמת יוחנן (שם, 259).

באמצעות השליחים הופכת דיין לעדת ראייה. אמנם עדה מתווכת, אשר מאשרת את המיתוס הגברי באמצעות הציטוטים מפי בנה. אבל דווקא התיווך הוא שמאפשר לה, מצד שני, להיאבק בו, בתיווך, וגם, במידה מסוימת, לגבור עליו. ההתחברות התרבותית שלה איתו היא לא בתוך המרחב המשותף של חזיונות המלחמה הלאומית, וכוחה בא לה לא מחיקי מבט העדות של הלוחם, הגבר – אלא מן המגע שלה שנוצר באמצעות שחזור סימני גופו. על כך כנראה הצביעה גם יהודית מלץ, אמו של רפי מלץ שנהרג בקרב נבי סמואל בי"ד בניסן תש"ח, ברשימתה "לבן" בביקוד, ספר הזיכרון לבנה:

הרחק נפל בני – וידי לא זכו לגעת בו. הנה אף זאת זכייה גדולה, לגעת בגוף המת של הבן לפני הקבורה, להתרפק עליו, לשטפו בדמעות (מלץ תש"ט, 191).

דבריים שכתבה רעיה גולני, אימו של איתמר גולני, שנהרג בתאונת צניחה, היא שיחזרה את מות בנה מבלי שהיתה עדת ראייה לו. האירוע המזעזע מסופר על ידיה תוך עיגונו בסמבוליקה מקראית של העקיפה. אבל בעשותה כן היא גם הכפיפה אותו לייצוג הגופני של הבן:

מאות ואלפים היו עדים למאורע: המצנח נסתבך באווירון. העיניים המלוות את המראה ראו את מאמצי הגוף התלוי בחלל, נזרק מצד אל צד לתפוש את קצה האווירון.

עשרים דקות ארוכות עברו והבן מפרפר בסבכי החבלים, נתון בין שמים וארץ.

על מה חשב בעת ההיא? הידע כי קץ הוא? העברו לפני עיניו פנים יקרים וקרובים? הן תמיד שאף אל על. ומה אהב את ים המרי והסער! אך הנהו האווירון המשוטט בחלל ובני נאחו בסבך, נאבק והתהום תחתיו.

בנפשי עיצבתי תמונה זו, בלבי חתמתי. (גולני תש"י, 159)

את דבריה היא מסיימת בהבלטת עצם מעשה הייצוג. בכך היא חותמת ומאשרת את סמכותה ואת שליטתה על ייצוג מות הבן, ייצוג שאותו – כמי שלא היתה עדת ראייה – היא ייצרה בעצמה. רעיה גולן, דבורה דיין ויהודית מלץ אינן רק מסתכלות או מייחלות להסתכל, אלא גם מייצרות ייצוג של הבן המת תוך שהן מטעימות את המגע בגוף הבן, ובתוך כך מפרקות את נוכחותו כסובייקט לוחם נתון ומייצרות את המרכיבים לקראת יצירתו-לידתו-מחדש. השיבה אל השלב שלפני הלידה היא שיבה אל שלב שבו ההגמוניה הגברית, נטולת הרחם, אינה יכולה להפקיע ממנה את הילד. הדרך שלה אל הסמכות של "עדת ראייה", מסוג "הייתי שם" היא, אם כן,

באמצעות גופו של החלל. מכיוון שהיא אינה יכולה לשאוב את סמכותה מנוכחותה בשדה הקרב היא יונקת אותה מנוכחותה בשדה הגוף. בשירה "במדבר" משחזרת אלה אמיתן-וילנסקי את מותו של חייל במדבר באמצעות שפה שירית המנטרלת את לשון שדה הקרב ובמיוחד את המונח "נפל", וממירה אותם בתיאור מותו כשקיעת הגוף בחול:

חַיִל אֶלְמוּנֵי בְּיָרְפְתִי הַמְדָּבָר.
שָׁם רוּחוֹת־זִלְעָפוֹת הַשְּׁתוּלָלוּ:
כִּי סָגַר הַמְדָּבָר מְבוֹאוֹת הָעוֹלָם,
וְכַחוֹת הַחַיִל אֶפְסוּ-כָלוּ.
עוֹד גָּשָׁשׁ – הַתְּאוּשָׁשׁ,
בְּיָם חוֹל עוֹד גְּלָחָם –
עַד נָפַל הַחַיִל – וְלֹא קָם.

רַק גַּלְעָד בַּמְדָּבָר
יִסְפֹּר אֵיךְ חָתַר
בְּחוֹלוֹת-בְּרֵאשִׁית, אֵיךְ גְּלָחָם
חַיִל סָתָם.

(אמיתן-וילנסקי 1949, 11)

חויית הגוף השוקע, המטונומיה שבאמצעותה היא יכולה להתחבר אל המת – ובמיוחד דרך חויית העובר, והמגשש, – מיוצגת על-ידיה כתחליף לחויית המלחמה הלאומית. בשירה "תפילה" שנכתב על מלחמת העולם הראשונה (ב-1915) ונכלל בקובץ שירת רוסייה, הציבה מריה שקפסקיה דיכוטומיה חדה בין דם האם בלידת הבן לבין הדם האחר, דם מותו של הבן במלחמה, הדם שבשלו היא תובעת מן האל שימית אותה:

אֱלֹהֵי, בְּשָׁנוֹת זַעַם וְאָבָל,
בְּשָׁנוֹתֵינוּ כְּבוֹדֹת הַזְּעֵדָה,
זְכוֹר בְּנֵךְ שֶׁהוּמַת בַּסֶּבֶל,
וְשָׁמֹר עַל כָּל אֵם עֲצוּבָה.
זֶה הַבֵּן הַרַךְ שֶׁאֵלֶיךָ
רֵאשׁוּנָה כּוֹנֵן עֲעֲרִיו
הַכוֹשְׁלִים, – אֵל תְּרַאֲיֶנָּה עֵינֶיךָ
מִפָּרֶפֶר בְּחָבֵל צְרִיו.
"בְּדַמֶּיךָ תִּלְדֵּי!" – כֹּה אָמַרְתָּ, –
אֵל יִקְתִּים אוֹתוֹ דָּם אַחֲרַי...
וְאִם דָּמִים עַל הַבֵּן גִּזְרְתָּ,
הֵהָ, אֱלֹהֵי, קְחֵנָּה מִהָרָא!

(בתוך גולדברג ושלונסקי 1942, 103)

התבנית התרבותית של המלחמה הלאומית הומרה, אם כן, בשירה זו בתבנית התרבותית של הגוף בשלב שלפני כניסתו לשיח של המלחמה הלאומית: גם השיר הגברי וגם השיר הנשי מדברים על הגוף המת, אבל האחד מדבר עליו בתוך שדה הקרב הלאומי ואילו השני מדבר עליו בתוך השדה של הגופני, ולשם כך מחזיר אותו לרגע לידתו.

בדברים שכתבה יוכבד בת-מרים לאחר נפילת בנה זוזיק היא ניסחה מהלך זה בחדות נדירה. בת-מרים – המשוררת הבכירה ביותר בשירה העברית הארצישראלית – עימתה בדבריה את מיקומה הספרותי עם מיקומה כאם:

זוזיק
אילו ניתן לי להעלות את כל אשר כתבתי באש!
אילו יכולתי למחוק את שמי מהספרות!
[...]

והספרות. הספרות בכללה בפרכוסיה החן המוצגת לראוה, קישוטי מלים, נוי מליצות, והם ככחל ושרק על פניה שבלו, וההתחרות התחרות של תגרים – את מי הם מוכרים – רבנו של עולם? רבנו של עולם –

ועבירה גוררת עבירה – גם הכתיבה הזו לי – חטא בה, אך מכיוון שאיני יכולה לעקור את שמי הייני כותבת – כותבת לבן, לזוהיק שלי – על זוהיק בני זוהיק, אך אין גדולה חוץ ממנו, אין אמת בלעדי האמת שלו, הצדק שלו והיושר – זוהיק

בפעם זו האחרונה מצא על השולחן מכתב שנשלח מאגודת הסופרים, בו שואלים אותי אם אתרצה לנסוע לאחד המחנות – קרא הבן את המכתב ואמר: אם תוכלי לנסוע סעי, כי זה חשוב מאוד, הם הטפשים שולחים כל מיני סמרטוטים לחיילים ואינם מבינים כי החיילים רוצים דווקא מהמוכרח. ענית ל: זוהיק, אינני עכשיו בת־מרים, אני רק אמא של זוהיק (בת־מרים [1948] בתוך יפה 1989, 28).

בהמשך דבריה הביאה בת־מרים שיר משלה:

להט להב דְּחוּס, רִיחַ מִים נְחוּל
רִיחַ גוֹף הָאָדָם לִיבְשֵׁת.
רְקִיעִים, רְקִיעִים מִתְאַבְּכִים בְּמִשְׁעוֹל
לְאִים מְלֻמְנוֹעַ לְגִשֵׁת.

קוּם וְחֻצֵה! גַּם אִם תַּעֲמוּד
כָּל הַמֶּכָּר הַיְדוּעַ לְבָטָח
יַעֲטֶפֶף פְּתָאם בְּנִרוֹת וּבְסוּד
כְּעֶקֶר הַמִּבְקֵשׁ בְּשִׁטָּח.

וְאִתָּה שְׁתַּהֲיֶה מְקַדֵּשׁ וְחֻצוֹת
עֲנֵי הַנְּצֵב בְּפִתָּח.
נְגוֹן הַחֲבוּי בְּנִבְכֵי הַמְּרָאוֹת
כְּפָנִים מִן הָרְאִי לְפִתָּע.

עַד תִּשָּׁח לְעֶפֶר, מַעֲרִירוֹת וְדִמְמָה
כְּמַעֲזֵן בְּהַרְרֵי הַקְּרָח
אֵל הַיָּם יִשְׁתַּפֵּךְ לְשׁוֹף הָאֲדָמָה
אִי צַעֲדָךְ חוֹצָה אֶת הַדֶּרֶךְ.
(שם, 30)

ומיד אחר־כך היא מוסיפה וגם מפרשת את השיר:

הנגיעה הזו בפנים – גם הנגיעה עכשיו כנגיעה באבן צוננת שלצדי הדרך. חדה ואילמת ועקתה מבפנים, כתלחיה על פני תהום. הנה הנה תישמט ותצנח – מעליה פנרפנות פני הבן זוהיק – הפה פתוח ועל העיניים, מכוצות, צופות, מבחינות מה במרחק – הנה החיוך – "נו, אז מה את אומרת?" – כסוגר על מחשבותיו. קולו – בני בני – אני קורעת את עיני. קריעת עיניים זו, כמטפסת להשיג, לתפוס שזוהיק איננו! – כנקרעת אני מאחיות הרגל וצונחת לתהום – בני

אהבה גדולה ויוקדת לעולם, לאמונה, לאמת ולטוב – מוצאה, שורשה, אפיקה, אינם אלא אהבה לבן. היא היסוד למסירות, להתקדשות. "ציונות" – שומעת אני מבפנים את קולו של זוהיק. הוא מחיך, כי חצוב היה מהיסודות האלה. על כן שתק הרבה, משל רעיון הנשלח לבטא את עצמו והוא אינו רואה שלא מטרתו בלבד שביקש להשיג את העיקר, אך הוא, הוא עצמו – ההגדרה המושלמת ביותר, הברורה והמופלאה ביותר לשאיפותיו – בני, הבן זוהיק שלי – קריאה זו ללא תשובה – "כ - - ן" – קולו זה מבפנים הנשמע ללא קול – פניו הצפים בעיני העצמות עד – עד לקולי קול צירי הלידה – עליהם הנני מתמתחת בדבקות של כאב ושכול – הנה, זה הוא המוקד.

המוות – בכל נָשָׁם מנשימותיך – הבל פיו של הכליון – ואת קמה, מסרקת שערותיך, מתבוננת בראי – מרחוק רחוק מבעד, מאחורי גופת בני – צפים פניך – הלחם, המים בפה כטעם העפר מקברו. קבר? קבר של זוזיק? ואני אני הקבר, בי צפון בני – בי, ועל כן צועדת אני לאט לאט ובמתנינות – כהולכת, כמלווה את גופי אני לקבורה. –

בני זוזיק עד מלוא היותרך איתי כאן, עד פניך ראשונה שהועלו או בארבע בבוקר בבית-היולדות בפאריס – זוזיק זוזיק שלי עד מלוא השתיקה של אימה וצרע – ולא יגע קולי בראשך שהזדקף לזרוק את הרמון – הזדקף וצנת, לא יפקח עיניים לראות את פניך שכבו, לא ילטף למחות את הדם, דם הפצע – בני בני אף את לילךך ששלחת לי במכתב, "העבודה קשה ומעייפת, האוכל לא מספיק והליל קר" – בני! החטא, הפשע בעצם קריאתי זו, בעצם אהבתי זו אליך שעמדה מרחוק אין אונים ועיוורת –

ארורה אני! בפתח הליל הזה אשאר ניצבת ועומדת עד שיאספני החושך. אמהות בעולם, אמהות, אם גם קטן ופחות יושרכן, אמיתכן – את הרמו הזה, את השמץ מה הזה יטלו בניכם להגדיל ולהאדיר פי שבעים ושבע, פי שבעים ושבע, עד כי מתנוצץ וקורן יורח לעיניכם כאילו היה מרחוק גנוז וצפון באחרית הימים, יסוד האגדה, שורש המופלא והתקווה

–

אמהות, אמהות בעולם – כחומה עמודנה לשמור ולהגן על ילדיכן, כי בלעדיהם אין ולא כלום – בלעדם המוות מהלך בגופכן הצונן, האילם. –

זוזיק זוזיק, על שמך אני נופלת ומשוועת באלם דומיה – זוזיק בני, זוזיק זוזיק שלי – בני זוני לכל מלוא מעמקיו של גזע דורי דורותיהם של אבותי, ועד מלוא החלל הריק של חיי מְלַפְּנִי, הנני קוראת זוזיק, זוזיק שלי, בני, ואין הקול אלא חצות הליל המחריש ומקשיב ליללת הזאב, היללה היא גופי על בשרי ועצמותיו חלול ומהלך, יללה נואשת, בני! אחר עקבותיך בליל ההוא הוא רץ, מרחרח, חוזה ומלפת כל רישום וחותם של צערך, חזר ומשנן לפניו כל רגע כל דקה המתקרבת אל התהום – זוזיק זוזיק מה זכרת, מה הבהיק באחרונה בעיניך? בני, את טביעת גופך בחול הריני לובשת. בני, בני לי, הבן שלי –

גם אם יימשכו חיי כהנה וכהנה לא אמרק לא אכסה לא אכפר על אימת לילך האחרון – "יִמְשֵׁחַ הַחוֹשֶׁךְ", "וימש החושך". גם זה שחזרתי על פסוק זה, אינו אלא שלוחותיו של החושך העולות ופושטות ממני, כי גדול רוב הוא. וימש החושך – לעומתו איוב ופלפוליו רק בכי תינוק עת לקחו ממנו את שעשועיו. וימש החושך זה הוא השאר, הדיוק, המסגרת ממנה צופות פניך, בני, זוזיק! (שם, 30–32. הדגשות המעתיק)

הניסוח הסימבוליסטי המערפל של השיר מתגלה עתה, בעקבות דברי הפרשנות של בת-מרים, כצופן לייצוג ישיר ולמגע בלתי-אמצעי של האם בגופו של הבן המת. הנגיעה שלה מוצגת כתחליף למרחק הבלתי-מגושר החוצץ בינה לבין נפילת הבן בחזית. הפירוש שהציעה בת-מרים לשירה מפותח על-ידיה כמאמץ של שליטה בפירושים שיינתנו לשיר שכתבה על בנה, כשבמרכזם היא משרטטת מתווה של סיפור המחבר את המוות הגופני של הבן עם לידתו.

ח. אבל פופולרי ואבל קאנוני

כתיבתן של אמהות שכולות בספרי הזיכרון לנופלים היתה למרכיב אופייני וממוסד של תרבות פופולרית. כתיבתה ופרסומה בימי המלחמה ובסמוך להם קרבה אותה גם לשירת המלחמה הנשית שנכתבה במודוסים של התרבות הגבוהה. ככלל נראה כי ככל שהז'אנר היה פופולרי יותר ומרוחק יותר מן הקאנון הספרותי הלאומי, כך הוא נחשף יותר לפרקטיקות פוליטיות חתרניות. ולעומת זאת, ככל שהטקסט יותר קאנוני, כך הוא התקרב יותר לייצוג הקולקטיבי של המוות, ושטש את הגבולות בין המוות לחיים: הלידה, המופיעה בטקסטים נשיים פופולריים כחלק גלוי וישיר של התיאור, זוכה בטקסט ה"גבוה" והקאנוני לייצוג פיגורטיבי. המוות הקולקטיבי מיוצג באורח פיגורטיבי כאקט של לידה קולקטיבי. כמו, למשל, בשירה של צפיריה (גרבר) גר "מוות" (בתוך יפה 1989, 351–352):

מִן הַגָּדוֹל וְכִבֵּד אֶרְשָׁת
מִן הַיּוֹרֵד מִן הַהָרִים
תֵּן לָנוּ פְּנֵה קָטְנָהּ שֶׁל שְׁקֵט
תֵּן לָנוּ לְנוֹחַ וְלִנְשֹׂם.

מִן הַיּוֹרֵד מִן הַהָרִים
נִשְׁכָּב עַל הַשְּׁלֵפִים הָאֲפְרִים
תֵּן לָנוּ לְחֵלֶם שְׂדֵה וְיַעַר
תֵּן לָנוּ וְעַל סוּסִים נִדְהַר.

מִן הַגָּדוֹל מֵעַל יוֹרֵד
חַיֵּינוּ מְרִוּים אֶת הַקֶּן־קַע
בְּחִיקָה פְּלִים וְנִגְרִים
מִן הַגָּדוֹל עַל הַהָרִים.

תֵּן לָנוּ לְמוֹת בְּלֵנוּ יַחַד
וְלֹא נְמוֹת שְׁחִים בְּתַעֲלָה
הַבָּה וְנִמְוֹתָהּ בְּלֹא פֶחַד
כִּי לָנוּ זֶה הַיָּא רַק – הַהֲתַחֲלָה.

מִן הַגָּדוֹל – אָנוּ קְטָנִים
קָרָא לָנוּ בְּקוֹל – אָנוּ עוֹנִים.

בניגוד זה שבין הייצוג הקאנוני של האבל לבין הייצוג הפופולרי שלו אפשר לראות כיצד הפופולרי חושף את הצד הפומבי של האבל, בעוד שהקאנוני מייצג את האבל כחוויה חשאית. האם השכולה מוציאה את האינטימי, הפרטי והחבוי אל הפומבי, והופכת בכך את אבלה הפרטי לחוויה רוויית סתירות: בה־בעת היא פרטית ופומבית, פנימית וחיצונית, אישית ומגויסת בשירות הלאום.

אמהות שכולות ניווטו בכתיבתן בין התחומים הסותרים האלה ושילבו ביניהן על־ידי כך שמצד אחד הן בנו סיטואציה ציבורית לחלוטין, אבל מצד שני הן שימרו בתוכה את החשאיות האינטימית והחסויה של הרחם. בז'אנר הפופולרי של ספר הזיכרון מנכסות לעצמן הנשים מחדש את הלידה באמצעות הפרטי והחשאי אבל גם תוך מחויבות לפומביות של התהליך. הסמכות שבשמה כתבה דבורה דיין היא הסמכות של אם המכירה היכרות אינטימית את גופו של בנה הלוחם מקטנותו. אבל כשמדובר במת־חחי, אזי בדומה ל"מגש הכסף", השיר הפופולרי והתיאטרוני של אלתרמן, גם האם השכולה הופכת את האינטימי הקטן והחבוי לפומבי. בדרך זאת הופכת העמדה הסמכותית של האם לדרך שבאמצעותה דווקא העמדה המשנית, השולית, החלשה והחשאית של האשה מתגלה כעמדה של כוח פומבי ומוחצן.

כפילות זאת של פנימיות מוצנעת שהופכת לאמירה ציבורית פומבית מתגלגלת בסופו של דבר לשיטת ייצוג שבה המייצגת מבליטה שוב ושוב את שליטתה במעשה הייצוג. היא לא רק מייצגת אלא גם מודיעה בפומבי על מעשה הייצוג שלה. במובן זה מקביל תיאורה של דבורה דיין לדברי אמו של גימני, אשר בדבריה שצוטטו לעיל מתארת את בנה כמת־חי תוך הבלטת תפקידה כמייצרת של ייצוג זה. הן כמת־חי אינו מופיע כמטאפורה טבעית ומקובלת, מובנת מאליה, אלא כמבנה מחושב, תוצר מובהק שלה, מעשה ידיה. המטאפורה של המת־חחי מופיעה אם כן כבר כתוצר מלאכותי נשלט ומובנה על־ידי האם המייצרת את המטאפורה וגם קובעת את גבולותיה. שכן, כדבריה, החידולן הסופי של הן יבוא רק עם מות האם.

ט. הסוד והעוצמה הנשית

ההבדלים בין הכתיבה הנשית הפופולרית לזו הקאנונית מבטאים את הסתירות הפנימיות של שיה הנשים בעתות מלחמה. בז'אנר הפופולרי שואבת הכותבת את כוחה מן הפומביות המוחצנת. בשירה הקאנונית, לעומת זאת, שבה היא שואבת את כוחה מן הניכוס־מחדש של הלידה, היא

עושה כן במידה רבה תוך היצמדות ללשון הפיגורטיבית, שבמסגרתה מפתחת הכותבת את עוצמתה בתהליך חשאי וחבוי יותר. גם בשירה מתגלה המת-החי כפונקציה של מעשה האם: היא המכוננת אותו ואיתה קיומו גם יחדל, וגם בשירה היא צוברת כוח באמצעות הוצאתו לאור של החבוי. אך בשירה ייצוג האבל כמעשה של צבירת עוצמה מתרחש מאחורי פרגוד לשוני אינטנסיבי, הניכר לעתים קרובות בחשאי של הסיטואציה הנמסרת בשיר. כמו, למשל, בשיר "אחותי", שפרסמה פניה ברגשטיין בעצם ימי-המלחמה (ברגשטיין [1948] 1954, 224), שהופך את הסוד לסמל לשוני בזכות עצמו:

א.

אחותי הטובה, את פוסעת לאור,
אחותי אהובה, צעדיך מזמור.

את חוצבת זיקים מן השחור האבל,
נשולת אזיקים מול היום הגמל.

אחותי האחת, כמה טוב להלך
אתך במצעד ולחסות בצלך.

ב.

שלום אחות! אני קולך שומעת.
דברת ובשורתך אלי מצעת.

ולא אשאלה כלל, האם תדעי
כי לקולך יקשיב כל מאדי.

כי בכל אות וניב אשר הגית,
מבלי לשאול תשובה ענית.

זה סוד, אחות, בין שתינו,
זה סוד עלום מאד בינינו.

ואם גם אין מנחשה את,
די לי אם אני יודעת.

הסוד הנשי הוא הסוד המשותף לשתי הנשים, ולמעשה לכל הנשים. הוא נקודת הכוח הנשית המשותפת. זהו המקום שבו יש להן עוצמה למרות שאינן נוכחות בשדה הקרב, למרות שהן נעדרות ו"רק" מתאבלות – ועוצמה זו גם מעניקה להן מידה של חירות. הסוד הוא הכוח שמשחרר אותן למעשיהן ומעניק להן כוח בחשאי. התהליך הנשי של צבירת עוצמה מתוך הפרטיות החשאית של האבל הנעשית על-ידי "הוצאתו לאור" והפיכתו לעניין ציבורי, ניכר לעין גם בפואמה "אחת" של אנדה עמיר-פינקרפלד. עדה, האם, מקוננת על רחל בתה שנפלה בקרב על ירושלים. אך העובדה שרחל נפלה כלוחמת (עמיר-פינקרפלד 1952, 197) אינה משנה, בסופו של דבר, את מיקומה הנשי בשיח המלחמתי. בסופו של האפוס, בפרק "נעילה, אחת" מממשות האם ובתה את אפוס התקומה והגבורה הציוני בכלל, ואת האפוס של מלחמת העצמאות בפרט, כאפוס של נשים גיבורות שכוחן בא להן מהתמודדותן – כלומר, מן האבל על הנופלים ומן הסוד המשותף להן והמאחד אותן. לשם כך מוגדר השכול של האם על בתה כפרטי ביותר אך גם כנדיר ומיוחד במינו:

לא בכתה.

נתאבנה. ננעלה בדרךך שוממה. רק עתים
ישמע קולה: "ילדתי, מה עוללת? מה עוללת לי, בתתי?"
ונקמה לפעמים כי הטיחה לבתל ראשה.

אף שךה

לא העזה לקרע תחומים של אבליה, להפר את סגורה.
שכול השכול, אין עוד שכול בשכולים בשכולה של עדה.

נִכְתְּדָה עִם רַחֵל, שְׂרָשִׁיָה עָקְרוּ, עִם אַבְדָּה הִיא אַבְדָּה.
לֹא שָׁמְעָה אוֹהֶבֶיהָ, וְשָׁבוּ רִיקָם כָּל בָּאִים לְנִחְמָה;
כָּל מִבְּט רַחֲמִים לֹא חָדַר לְמַחְצַת הַהֶלֶל שֶׁל דְּמָה.

(שם, 201)

אלא שהסתגרות זאת של האם השכולה מתגלה כנקודת מוצא לחבירה מחודשת אל המרחב הציבורי של המערכה הצבאית הלאומית הנשלטת על-ידי הגברים. האבל מועתק אל זירה פומבית של הבכי המשותף:

עַד יָבוֹאוּ "בְּנֵיהָ", חֲזִילִי הָעֵמֶדָה שֶׁבִּסְפָּר, כְּמוֹ אֵל אִם;
יַעֲמְדוּ רַחֲבִים, מְגִדְלֵי בְּלוּרִיּוֹת וּשְׁפָמִים. וְתֵרָאֵם.
נִתְרַעַד בְּתוֹם הַגְּבָרִי עֵבֹוע אֵלֶם וְעֵמוֹם,
נִתְנַמְנָם מִפִּיהֶם הַכְּלִי-בְּמֵלִים מִיַּן-גְּמֹגוֹם וְהֵמָּהוּם;
אֶלְמָלֵא הַתְּבִישׁוּ בִּי עֵתָה כְּרַעוּ מִרְגְּלוֹתֶיהָ בּוֹכִים,
כְּמוֹ עוֹלָיִם שֶׁנִּטְרָף עוֹלָמָם; אֵךְ עָמְדוּ לְמוֹלָה נְכוּחִים,
נִתְנַמְכוּ אֵךְ מַעֵט.

עַד הֵעָז הָאֶחָד בְּקוֹלוֹ הַדְּבִי
וּפְתַח: "אֲנִי בָּאֵנוּ לְקָרָא לָךְ: תְּשׁוּבִי. מַחֲפִים לָךְ רַבִּים.
"הָעֵמֶדָה בְּלַעֲדֶיךָ קָרָה. אֵל בְּנֵיךָ תְּבוֹאִי, הָאֵם.

[...]

אָז אֵךְ אָז נִתְפָּרֵץ רֵאשׁוֹנָה וְגָלַשׁ מַחְבָּה בְּכִי אִימִים,
וְכֹלֶם לָהּ עֵנִי, לֹא עָצְרוּ דְּמַעוֹתָם; וְקָרַעוּ אֶת הַדְּמִי.
וּבְכּוֹ כֵּה זְמַן רַב. אֵט לֹאֵט נִתְרַנְּעַ הַבְּכִי. הַחֲשׂוּ.
גַּם עָדָה נִתְרַנְּעָה, וְאָמְרָה: "עוֹד יָמִים מַעֲטִים וְאֲשׁוּב".
(שם, 201–202)

ההתמודדות עם האבל היא שלב לקראת כינונה של ה"אחת" כסמל לאומי שממוזג לתוכו את האם ובתה ואת הנשים בכלל. הקיום המשותף, הציבורי, שלהן הוא זה שמאפשר להן לשלב שילוב אורגני, פרטי וציבורי, את ארמת הארץ כחלק מן הסמל הלאומי של ה"אחת". בסיומה של הפואמה חוזרת האם אל כתבי בתה ומנסה להשיב אותה בכך לחיים. רחל הופכת בידי האם למתה-חיה, נשית, אשר ממלאת, עם הגברים, את תפקיד לידתו מחדש של הלאום:

כִּי אֶבֶן לֹא חָנָם. בְּכַנְפוֹת כָּל הָאָרֶץ שׁוֹפְעִים, נוֹשָׂאִים פְּרִי
וְצִצִּים חַיִּיהֶם שֶׁל רַחֵל, וְשֶׁל גֵּד, שֶׁל נְעוֹרוֹת וַיְנַעְרִים;
וְהָאֵם בְּעֵקְבוֹת תְּהַלֵּךְ, תִּאֶסֶף אֶת רַחֵל מִשְׁבִּילִים;
אֶת חַיֵּיהָ תֵּאֲדִיר, בְּחַיִּים תֵּאֲשֶׁרם.

וְתִבְיִן:

לֹא תִכְחַד

עוֹד רַחֵל, כִּי הָאָרֶץ הִזְאֵת, וְהָאֵם, וְהַבֵּת – הֵן אַחַת.

(שם, 204)

נוכחותן של השתיים יחד היא מקור לעוצמה. אבל העוצמה הזאת היא סודית משום שהיא אמורה להיות עוצמתה של מי שאינה נוכחת בשדה הקרב, ומשום שאבל הוא עוצמה שראוי להסתירה. האשה שהובסה כמעט מראש בקרב על השפה – המת-החי כמטאפורה – מנצחת בשפת הגוף, ובמגעיה עם סובייקט גופני ורשת הסימנים הגופנית שנרקמת סביבו. באמצעות המגע הגופני, שאינו מתקיים אצל הסובייקט הגברי, הלוחם, היא מייצרת סמכות שנולדת מן המגע עם הבשר, שהוא ייחודי לאשה-האם, שאיננה האשה-הלוחמת. ואילו לעומת המגע הנשי עם הבשר – שהוא העוצמה הסודית, הפרטית במהותה, מייצר הגבר את המלחמה, את מגע המוות ולקחת החיים, ואת דמות הלוחם הגברי, המת הנולד מחדש, כחלופה לחסר שלו את המגע המוליד, מעניק החיים, מגע הרחם עם העובר.

אבל, כאמור, החלק השני – וההכרחי – בתהליך צבירת העוצמה הנשית הוא הפיכת הסוד הפרטי לעניין ציבורי. אחרי המוות של הבשר הפרטי, העוברי, התוך-רחמי, הוא מוצג לראווה באופן פומבי – שורות-שורות של גופות נופלים הפרושות לראווה, כבראשית הפואמה של אנדה עמיר-פינקרפלד. כך קורה שהמקום והתפקיד שמקצה התרבות הגברית לגוף הנשי – גוף המוצג לראווה, כאובייקט, ולכן גם נטול כוח – מתהפכים על פיהם: עתה האשה-האם היא המביטה, ובידיה הכוח. היא זאת שמניחה את איברי הגוף שורות-שורות לראווה, באופן פומבי, לעין כל, במרחב הציבורי, והיא שנותנת פומבי לפרטי ביותר ולזה שאינו ניתן לניסוח מילולי: למגע הבלתי-אמצעי שלה עם הבשר שהיה פעם עובר בבטנה. בכך היא עושה מה שאסור לה, בדרך-כלל, לעשות: היא מחברת את מה שמופרד בתרבות – את הפרטי (תרתי משמע: הייחודי לה, והגופני-פנימי שלה) עם הייצוג הציבורי, הפומבי שלו; כעת, כשהבן או הבת מתים, מותר לה לייצגו. מכאן באה עוצמתה, זהו הסוד המשותף לה ולנשים-האמהות של החיילים. מכאן היא שואבת את כוחה לעשות מעשה של ייצוג שהגבר הנוכח בשרה הקרב אינו יכול לעשותו: לגעת בבשר, ולהפגין לראווה את הנגיעה הזו, שהיא לבי-לבה של קיומה האמהי.

כל זה נותר כמובן בסופו של דבר בתוך השיח הלאומי ומבטיח את השותפות הנשית בשיח הזה. ייצוגי ההתנסות הנשית במלחמה בשירת הנשים העברית במלחמת העצמאות נערכים בתוך מסגרת של שיח לאומי יהודי מגובש ומתוחם. החריגה הנשית משפתו של שדה הקרב אל שפתו של שדה הגוף אמנם הסיטה את תהליך השותפות הזאת למסלול חתרני שאפשר לה להשמיע את קולה שלה. אבל באותה עת היא גם מותירה על כנם ואף מבצרת זהויות נוספות, כגון הזהות העדתית, שקאנון השירה העברית מנע בקפידה כל חריגה מהן. ואכן, בסופו של תהליך זה, ה"פמיניזציה" של המוות, הפנייה אל הגוף, הנוכחות הבוטה והמוחשית של הגוף ושל המוות – כל אלה אינם הופכים ערכים אוניברסליים ואינם פוגמים בקדושת המלחמה, אלא אדרבא: אחרי הכל הם מביאים ל"הלאמה" של הנשיות ומלמדים את האשה להשלים עם הקורבן ובכך ממלאים את תפקידם במשק החירום הלאומי – הגברי – של ייצוג המלחמה.

החוג לתורת הספרות הכללית, אוניברסיטת תל-אביב

ביבליוגרפיה

- אבינועם, ראובן ושלמה שפאן, 1958. שירת מלחמה וגבורה בישראל, צבא ההגנה לישראל, מערכות, תל-אביב.
- אבינרי, שלמה, 1975. תורת המדינה של הגל, ספרית פועלים, תל-אביב.
- אור, אריאלה, תש"ב. מן הענף, מחברות לספרות, תל-אביב.
- אלטשולר, בת-שבע, תש"ט. יום ירוק, מחברות לספרות, תל-אביב.
- אלתרמן, נתן, [1947] תשכ"ב. "מגש הכסף", דבר, 19.12.1947.
- , תשכ"ב. הסור השביעי, כתבים בארבעה כרכים, כרך ב', הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- , 1972. שירים משכבר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- אמיתן-וילנסקי, אלה [1949]. לך ולך, שירים, מסדה, תל-אביב.
- בן-יהודה, נתיבה, 1981. 1948 — בין הספריות, כתר, ירושלים.
- ברגשטיין, פניה, [1948] 1954. "אחותי", אסיף, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב. פורסם לראשונה בדבר הפועלת, יולי 1948.
- ברגשטיין, דבורה, 1987. אשה בארץ ישראל, השאיפה לשוויון בתקופת היישוב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- גולדברג, לאה, [גראנט, עדה], 1939. "על ארתו נושא עצמור", השומר הצעיר, 8.9.1939.
- [גראנט, עדה], 1948. "שיחות קטנות", במחנה, 12.6.1948.
- גולדברג, לאה ואברהם שלונסקי (מתרגמים ועורכים), 1942. שירת רוסייה, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל-אביב.
- גולני, איתמר, תש"י. נפש ותהום, פרקים מן העיזבון, הקיבוץ המאוחד וקיבוץ אפיקים, תל-אביב.
- גורי, חיים, [1949] תשל"ו. פרחי אש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- גלבע, אמיר, 1953. שירים בבקר בבקר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- דיצני, רמי, תשמ"ד. משרי מדור נכות רוח, דומינו, [ירושלים].
- הלל, ע. [1950], 1967. ארץ הצהריים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- הנדל, יהודית (עורכת), 1948. למגן — פרקי שירה, מחלקת ההסברה של הוועד הפועל, ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל, תל-אביב.

- ורד, חיה, תשט"ו. שירים על חרב ומיתר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 חברים מספרים על ג'ימי, 1952. הביאו לדפוס: ההורים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 חבר, חנוך, 1986. "חי החי ומת המת", סימן קריאה, 19 (מארס): 188-195.
 ילן-שטקליס, מרים, 1978. חיים ומלים, קרית-ספר, ירושלים.
 יפה, א.ב. (עורך), 1989. נכתב בתש"ח — מבחר שירים וסיפורים שנכתבו בימי מלחמת העצמאות, רשפים, תל-אביב.
 כצנלסון-שו"ר, רחל, [1944] תש"ו. "מכות מצרים" ו"שמחת עניים" לנ. אלטרמן, מסות ורשימות, עם עובד, תל-אביב, עמ' 177-181.
 — (עורכת), 1964. עם פעמי הדור — ילקוט מחצית היובל של דבר הפועלת, כרך ראשון, ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל, תל-אביב.
 מוסה, גזר, ל., 1993. הנפלים בקרב, עיצובו מחדש של זכרון שתי מלחמות העולם, עם עובד, תל-אביב.
 מירון, דן, 1992. מול האז השותק, עיונים בשירת מלחמת העצמאות, האוניברסיטה הפתוחה וכתר, תל-אביב וירושלים.
 מלך, רפי, תש"ט. ביקוד, מכתבים מאת רפי מלך, משק עין-חרוד והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 סיון, עמנואל, 1991. דור תש"ח: מיתוס, דיוקן וזיכרון, הוצאת מערכות, צה"ל, משרד הביטחון — ההוצאה לאור, תל-אביב.
 עמיחי, יהודה, תשל"ב. שירים, 1948-1962, שוקן, ירושלים ותל-אביב.
 עמיר-פינקרפלד, אנדה, 1952. אחת, פואימה, תל-אביב.
 פריד, זיגמונד, [1913] תשכ"ו. "מוטיב בחירת התיבה", כתבי זיגמונד פריד, מסות נבחרות, א, כרך שני, תרגם אריה בר, דביר, תל-אביב.
 צורית, אידה, תשל"ד. הקרב והברית: עיונים בשירת נתן אלתרמן, דביר, תל-אביב.
 קויש, אלון, 1995. למשק ולנשק, ההכשרות המגויסות בפלמ"ח, תג הוצאה לאור, [תל-אביב].
 קורנפלד, עדנה, 1950. "מתינו לא ידעו שנאה", במחנה, 7.9.1950.
 —, 1954. עיונים בלילות, ספרית פועלים, מרחביה.
 קריין, סטיבן, [1895] 1989. התג האדום של האומץ, תרגם: צבי ארד, משרד הביטחון — הוצאה לאור, חמורה ביתן, תל-אביב.
 קרינקין, יפה, 1948. "מולדת שלי", במחנה, 19.8.1948.
 —, 1966. האי האחד, אגודת הסופרים ומסדה, גבעתיים ורמת-גן.
 ראב, אסתר, 1988. כל השירים, זמורה ביתן, תל-אביב.

- Althusser, Louis, 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London and New York: Monthly Review Press.
 Anderson, Benedict, 1991. *Imagined Communities*. London and New York: Verso.
 Bhabha, Homi K., 1994. *The Locations of Culture*. London and New York: Routledge.
 Bloch, Maurice, 1982. "Introduction," in *Death and the Regeneration of Life*, ed. Maurice Bloch and Jonathan Parry. Cambridge: Cambridge University Press.
 Featherstone, Simon, 1995. *War Poetry, An Introductory Reader*. London and New York: Routledge.
 Hegel G. W. G., 1942. *Hegel's Philosophy of Right*, tr. T. M. Knox. Oxford: Oxford University press.
 Huston, Nancy, 1986. "The Matrix of War: Mothers and Heros," in *The Female Body in Western Culture*, ed. Susan Suleiman. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 119-136.
 Schweik, Susan, 1987. "Writing War Poetry Like a Woman," in *Politics and Poetic Value*, ed. Robert Von Hallberg. Chicago and London: The University Press, 159-183.