

תרבות

תרומתו של זאב ז'בוטינסקי לשירה העברית המודרנית

דן מירון

'גליון שירים, אילן מצל בנאי,
פת לחם נך, נאד יין קל וחי' -
זאב ז'בוטינסקי, 'קהלת פרס'

א

בשנים 1923-1924 התהוותה מעין אתנחתא בפעולתו הציבורית הסוערת של זאב ז'בוטינסקי. בראשית 1923 התפטר - בעצם 'התפטר' - מההנהלה הציונית, שאליה צורף בשנת 1921, לאחר יציאתו הכפויה מארץ-ישראל. התפטרות זו נעשתה בלתי נמנעת עקב חילוקי דעות מחריפים והולכים בינו ובין מנהיג ההסתדרות הציונית, חיים וייצמן, בעניין האסטרטגיה של התנועה הציונית נוכח מעשיה ומגמותיה המדיניות של ממשלת בריטניה בארץ-ישראל. ז'בוטינסקי מצא עצמו לפתע ללא עיסוק קבוע וגם ללא מקורות פרנסה, והוא החליט להתמסר לענייני ספרות והוצאה לאור. הוא הצטרף לידידו ומוקירו הוותיק, שלמה זלצמן (שסייע בידו בשעתו בפרסום ספר התרגומים לרוסית של שירי ח"נ ביאליק), ונעשה שותפו בהוצאת הספרים העברית 'הספר', שזלצמן ייסד בברלין זמן קצר קודם לכן. הוא אף פרסם בהוצאה זו, עוד קודם שנעשה לעורך הראשי שלה, קונטרס קטן של תרגומי שירה לעברית. הקונטרס ראה אור בראשית תרפ"ד, שלהי 1923, וזכה עם הופעתו להוקרה ולהערצה של קוראים בעלי טעם טוב. עם הצטרפותו לזלצמן, הגה ז'בוטינסקי תכנית ספרותית-מו"לית רחבת היקף, מבוססת על השגות מוצקות וברורות בכל הנוגע לעברית הספרותית ולכיוון שבו היתה צריכה, לדעתו, להתפתח, ולצורכי הקורא העברי בן הזמן, בייחוד זה הצעיר המתלמד. הוא אף ניגש בתנופה למימוש תכניתו, ומחשבות בענייני התרבות והספרות ובמיוחד בענייני התאטרון העברי מילאו את לבו והעסיקו את מחשבתו. בחשק מיוחד הכין עצמו לקידום ואולי גם להשלמת הפרויקט הספרותי הגדול שנטל על עצמו - תרגום מחורז ושקול של הקומדיה האלוהית, פרי עטו של דנטה (Dante). לידידו, ד"ר שמואל פרלמן, שהגיע באותם ימים מירושלים לברלין, והיה עתיד לטרוח בה עמו בחיבור האטלס העברי

* המאמר הוא מתוך קובץ שירים ותרגומים של ז'בוטינסקי שעומד לצאת לאור על ידי מסדר ז'בוטינסקי ובאדיבות המסדר.

הראשון, מפעלה היומרני והמצליח ביותר של הוצאת 'הספר', אמר ז'בוטינסקי: 'לא עוד מדיניות לי. אם וייצמן ייצא – או יאולץ לצאת – יש לו "שעשוע": כימיה. ואני, ה"שעשוע" שלי ואת ספרות. במקרה כזה אעסוק בדנטה. אני מטבעי יושב אוהל, והבריות תמיד סחבו אותי לפוליטיקה'.¹

כמובן, מותר לנו להתייחס בספקנות לדבריו שהעיסוק בפוליטיקה כאילו נכפה עליו בידי זרים. רגליו של אדם מוליכות אותו למקום שאליו הוא חפץ ללכת, והעיסוק בקידום ענייניה הפוליטיים של הציונות ובהכנות הדרושות למימוש מטרתה – הקמת מדינה יהודית עצמאית בארץ-ישראל – ביטא את נטיית לבו ורצונו העמוקים. לא במקרה ולא בדרך של היגררות, למרות רצונו, הקדיש ז'בוטינסקי לעיסוק הזה את מיטב זמנו וכוחותיו מאז היה בן עשרים וחמש, לכל המאוחר, עד מותו בהיותו בן שישים ואחת. האתנחתא הספרותית המו"לית של 1923-1924 היתה בבחינת 'מנגינת ביניים' בחייו ובפעולתו, וגם במהלכה לא חדל מפיתוח החשיבה הציונית האופוזיציונית שלו במאמרים פוליטיים-פובליציסטיים. אלה ראו אור בכתב העת הציוני ברוסית ראזסווייט (עמו היה קשור בראשית דרכו ועתה, אחר שלוש עשרה שנות נתק, חודש הקשר; ז'בוטינסקי אף קיבל על עצמו את עריכת כתב העת). לא זו בלבד אלא שעד מהרה גם החל בפעילות ארגונית ופוליטית נמרצת מזו שידע אפילו בימי ההכנות להקמת הגדוד העברי – תחילה בעת ייסוד תנועת הנוער 'בית-ר' (שלהי 1923) ואחר כך בעת כינון התנועה הציונית הרוויזיוניסטית (ב-1925), ובתוך שנתיים הגיע לעמדת מנהיג האופוזיציה האנטי-וייצמנית בהסתדרות הציונית.

עם זאת זיקתו ליצירה ולפעילות הספרותית נבעה מתשתית אישיותו, והיתה עמוקה ומתמדת. ראוי לזכור כי יצא לאוויר העולם הציבורי (בטרם מלאו לו עשרים) לא כעסקן או מדינאי אלא כסופר. הסיפורים, הפיליטונים והרשימות ששלח לעיתון האודסאי אודסקיאי נבוסטי ממקומות לימודיו בברן וברומא קנו לו, שלא מדעתו, עדת מעריצים והוציאו לסגנונו 'הקל', החיוני והנמרץ מוניטין עד שנעשה לשם דבר (ז'בוטינסקי נחשב בעיני רבים לאחד ממייסדי ה'נוסח הדרומי' או הים-תיכוני בספרות הרוסית).² גם בהמשך דרכו, ולאחר ששיקע עצמו בפעילותו הציונית והעיתונאית, ניסה בכל דרך אפשרית למצוא שעות חסד שיוכל להוסיף ולפתח בהן את חלקה הספרותי של מורשתו. כך שבסופו של דבר הניח אחריו קורפוס ספרותי ניכר ומסוים בכמותו ובגיוונו: שני רומנים, צרור סיפורים קצרים, סדרות של פיליטונים ומאמרי ביקורת ספרותית, מחזות, סצנריו לסרט קולנוע, שירים ברוסית ובעברית; ועוד יותר מזה הוא ניכר באחדותו, למרות ההבדלים בז'אנר הכתיבה, בנושאים ובהדגשים, ואף על פי שיצר בלשונות שונות; אחדות זו מקורה באישיות ספרותית מגובשת בעלת השקפת עולם תרבותית מוצקה והעדפות אסתטיות ופואטיות מורכבות אך ברורות. העדפות אסתטיות ופואטיות אלו, אילו נחקרו והובנו כל צורכן, היו מלמדות על אישיות

1. ש' כץ, ז'בו – ביוגרפיה של זאב ז'בוטינסקי, ב, תל-אביב 1993, עמ' 593.
 2. ראו עדותו של ז'בוטינסקי עצמו בעניין פרסומו הספרותי ה'פתאומי', שהוא נעשה מודע לו רק עם שובו לאודסה לחופשת קיץ בשנת 1901, בסיפור ימי. ז'בוטינסקי, כתבים: אבטוביוגרפיה, ירושלים תש"ז, עמ' 34.

של ז'בוטינסקי לא פחות מדעותיו ומהכרעותיו הפוליטיות. אבל הן עדיין לא נחקרו ולא הובנו במסגרת הרחבה של תרבות זמנן. חקר מורשתו של ז'בוטינסקי חולץ בעשורים האחרונים מן ההקשר הפוליטי הפולמוסי, שהיה סבוך בו במשך תקופה ארוכה למדי אחרי פטירתו של המנהיג הסופר. חקר זה הסתעף והתעשר, אך עדיין הוא נתון כמעט כולו בידי היסטוריונים העוסקים בתולדות התנועה הציונית מצדן האידאולוגי, הפוליטי והארגוני ולא בציונות כתנועת תחייה תרבותית וספרותית.³ ממילא נבצר מחוקרים אלה להגיע לאינטגרציה של הפן המדיני עם הפן התרבותי-האמנותי שבמורשת ז'בוטינסקי, והמחקר המסועף הדרוש לשם כך עודנו מצפה לחוקר, ואולי לא לאחד בלבד אלא לכמה חוקרים, מומחים בתחומים שונים, שיוכלו לבדוק את מורשתו הספרותית והעיתונאית של ז'בוטינסקי לפחות בארבעה הקשרים שונים ומשלימים זה את זה: הקשר הספרות הרוסית הכללית במפנה המאה העשרים, על המסורות ששיקעה בה המאה התשע-עשרה, מזה, ועל הזרמים המודרניים שהתעוררו בה במפנה המאה (בעיקר הסימבוליזם וכמה מיריביו הפוסט-סימבוליסטיים, כגון האקמאיזם [Acmeism] והקלריזם [Clarism]), מזה; הקשר הספרות הרוסית היהודית במעברה מעידן הראליוז והסנטימנטליזם האפולוגטיים שלה במאה התשע עשרה לעידן המודרני של ראשית המאה העשרים; הקשר הספרות העברית בימי שלטונו של ה'נוסח' הביאליקאי ובימים שבהם נחלש שלטון זה וכמה פואטיקות אלטרנטיביות יצאו חוצץ נגדו; והקשר המודרניסטי האירופאי הכללי, בייחוד זה שהתבסס על מורשתו ההגותית והאסתטית של פרידריך ניטשה (Nietzsche). מאמר זה אינו מתיימר לתקן את המעוות שתיארנו אלא באורח חלקי ומוגבל, והדברים שלהלן יתרכזו אך ורק בהבהרת ממדיה ומשמעותה של התרומה שתרם ז'בוטינסקי להתפתחותה של השירה העברית החדשה, ותרומה זו אינה אלא חוליה אחת בלבד בשרשרת הישגיו הספרותיים. למראית עין זוהי תרומה דלה ומצומצמת – לעומת ההישגים המגולמים, למשל, בשני הרומנים, שמשון וחמשתם. הרי לשירה העברית תרם ז'בוטינסקי 'רק' צרור לא גדול של תרגומי שירה וקומץ המנונים ושירי זמר ציוניים שאינם מבקשים לעצמם מעמד של שירה 'טהורה'. לא מקרה הוא שחוקרי תולדותיה של השירה העברית התעלמו כמעט לגמרי מז'בוטינסקי.

אבל התעלמות זו יסודה בטעות ובהשגות קהות, שכבר הגיעה השעה לפנותן מן השטח. בראשן אי-הבנת השיבות של התרגום ותפקידו ברצף הדינמי של האבולוציה הספרותית, כביכול הוא רק מעשה תיווך ואינו מוסיף ערכים חדשים לאוצרה של הספרות המקורית. אולם כמו כל ז'אנר בספרות המקור, התרגום נתון במתח מתמיד בין דפוסים פואטיים קיימים ובין הדחף לשבור את הדפוסים הללו ולפתוח את הזירה הפואטית לאפשרויות מבע חדשות. בתקופות ובמקרים מסוימים התרגום משמש מעין ראי המשקף את ההעדפות הפואטיות הרווחות (ולפעמים אף מבצר ומפתח אפשרויות פואטיות שמרניות), אבל בתקופות ובמקרים

3. יוצא מן הכלל מן הבחינה הנדונה הוא חיבורו של מיכאל סטניסלבסקי על הקשר בין הציונות ובין האווירה התרבותית והאמנותית של 'סוף המאה'. וראו הפרק המוקדש בחיבור זה לז'בוטינסקי: M. Stanislawsky, *Zionism and the Fin de siecle, Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, Berkely CA 2001

אחרים התרגום מפלס דרך לפני ספרות המקור, משמש לה זירה שהיא יכולה לבחון בה את האפשרויות להתחדשות ולהיענות לרגישויות שעדיין לא מצאו בה ביטוי ברור. תפקיד כזה ממלא התרגום בעיקר בספרויות הרואות עצמן כאילו התפתחו לא במרכז של זירת הספרות העולמית אלא בשוליה. הדימוי העצמי הפריפריאלי, בין שהוא מוצדק ובין שאינו מוצדק, מעניק לתרגום מן הספרויות ה'מרכזיות' מעמד תרבותי וספרותי גורמטיבי, כאילו היה מורה הדרך של ספרות המקור. זה היה המצב בספרות הרוסית במאה התשע עשרה, מולדתו הרוחנית של ז'בוטינסקי. זו הועידה למשורר כוואסילי ז'וקובסקי (Zhukovsky), שעיקר תרומתו בתרגום ולא ביצירה מקורית, מעמד מכובד מאוד בתולדות השירה הרוסית, כמי שיצר לשירה הרוסית את ה'פרסונה' הרומנטית וכמי שפילס את דרך המעבר מהעידן הסנטימנטלי של סוף המאה השמונה עשרה ל'תור הזהב' הפוסקיני ולרומנטיזם של לרמונטוב (Lermontov) וטיוצ'ב (Tjutchev).

הדבר נכון על אחת כמה וכמה בספרות העברית המודרנית. הלוא אחד ממאווייה העיקריים היה להדביק את הספרויות האירופיות המרכזיות במהלכיהן ההיסטוריים ולאמץ לעצמה, באמצעות התרגום, את נכסי צאן הברזל שלהן. בספרות זו, שהיתה נתונה בתהליך מהיר של 'מתחת' יכולת הקיבול האמנותית שלה, התפרסמו תרגומים רבים, בפרוזה ועוד יותר בשירה, ואלה מילאו תפקיד פואטי חלוצי, וחידשו צורות, תכנים וסגנון. כאלה היו, למשל, תרגומי שקספיר בידי יצחק זלקינסון, תרגומי קין של ביירון (Byron) וכה אמר זרתוסטרא של ניטשה בידי דוד פרישמן ותרגומי האפוסים ההומריים בידי שאול טשרנחובסקי. כאלה הם תרגומי השירה של ז'בוטינסקי.

אנו יכולים לקבוע בבהירות ובביטחון כי פרסום החוברת תרגומים של ז'בוטינסקי בהוצאת 'הספר' בברלין בשנת תרפ"ד היה מאורע היסטורי ראשון במעלה בתולדות השירה העברית המודרנית; מאורע שאינו נופל בחשיבותו מפרסומיהם של קובצי השירה העבריים המקוריים הכוללים ביותר. עובדה זו לא הובנה עד עתה וממילא גם לא נקלטה בתודעתם של ההיסטוריונים של השירה העברית אם, כאמור, משום הטעות הרווחת שבהערכה מופחתת של דבר תרגום, ואם מחמת אי־הבנה כוללת יותר של הסיטואציה הספרותית שז'בוטינסקי יצר בתוכה את תרגומיו לעברית ומחמת אי־הבנה של המאבקים הפואטיים שהתנהלו אז ותרגומיו נטלו בהם חלק חשוב ואף השפיעו השפעה מרחיקת לכת על תוצאותיהם. אנו טוענים כי תרגומי ז'בוטינסקי הם שעוררו מהלך פואטי, או הציבו מעין דגם פואטי חדש. בשנות העשרים גדלה השפעת תרגומיו, ובסופו של דבר בשנות השלושים הם קבעו, הלכה למעשה, את הדפוס הפואטי הדומיננטי בשירה העברית המודרניסטית.

ב

כדי לעמוד על חשיבותם ההיסטורית של תרגומי ז'בוטינסקי עלינו לשבח את שירי החוברת משנת תרפ"ד ב'מפה' הפואטית של השירה העברית בת הזמן. מיד יתגלה לנו הממד המהפכני

שבשירים המתורגמים. התכונות והמגמות המסתמנות בהם משתלבות ברשת ענפה של מתחים ותמורות שהתחוללו בשירה לאחר מלחמת העולם הראשונה. השירים המתורגמים אמנם משתלבים במערך הכולל של שירת התקופה, על תכונותיה ומתחיה, אך אין הם עולים בקנה אחד עם המגמות המרכזיות בה, אפילו עם אלה שאפיינו את חטיבותיה הצעירות והחדשניות ביותר באותם ימים. רק כעבור שנים אחדות, במחצית השנייה של שנות העשרים, מבצבצות המגמות שהסתמנו בתרגומי ז'בוטינסקי ובאות לידי ביטוי בבירור בשירה המקורית, בייחוד בשירתם של משוררים 'מתחילים'. זו נושאת סימנים ברורים המעידים בוודאות על הקשר בינה ובין תרגומי ז'בוטינסקי, ובמיוחד תרגומי 'העורב' ו'אנבל-לי' מאת אדגר אלן פו (Edgar Allan Poe). תרגומים אלה מתהדהדים בעשרות ואולי במאות שירים שכתבו משוררים-נערים בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים, בין ששירים אלה ראו אור ובין שנגנזו כיצירות בוסר. המעקב אחר ה'משקעים' שהותירו תרגומי פו בידי ז'בוטינסקי תובע מחקר נפרד, אך דיינו שאנו נתקלים בין שירי הגימנסיה של נתן אלתרמן הנער בבתים מעין:

וְשׁוֹב אֶת עֹבְרָת, וְשׁוֹב אֶת חוֹלְפֵת
כְּקָרֵן אוֹרָה, כְּכֹכֵב מִתְנוֹצֵץ,
שֶׁהָאֵיר לְרַגְעִים אֶת הַלַּיִל הַשְּׁחוּר
וְכָבֵה.
וְשׁוֹב אֶת עֹבְרָת, וְשׁוֹב אֶת חוֹלְפֵת
כְּתֵלוֹם תְּרִישִׁי, כְּשִׁירָה דוֹמְמָה
מְלֵאָה גְעֻגוּעִים, גְעֻגוּעִים נְעֻלְמִים
וְאֶהְבֶּה.⁴

ומיד מספרים לנו המקצב והמשקל, מבנה הבית, ההרכב הסגנוני שלו ואווירת היגון הרומנטי האופפת אותו על התקסמותו של הנער המשורר מתרגומי פו של ז'בוטינסקי; אנו למדים על כך, עוד ביתר תוקף, משיר אהבה שכתב משורר נער אחר לנערה בעלת השם הרומנטי אמטול:

הִיא עֲמָדָה, צֵל בְּרֻקֵת וְזֶהָר,
וְשִׁעְרָה עוֹד בְּאֶפֶל טְבוּל.
כִּה עֲמָדָה, צֵל קוֹרֵן מְנִי זֶהָר,
עֲדוּיָה לִבֵּן רֵךְ, לִבֵּן טֶהָר,
כְּאֲשֶׁר תְּזִיתֶיהָ מִנְעֵר,
אֲמֵטוּל הַנוֹגָה, אֲמֵטוּל.⁵

4. ראו: מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, תל-אביב 1991, עמ' 63.

5. 'לוריא, משנה אהבה, ענבר, ירושלים תש"י, עמ' 11.

מבעד לטקסט המקורי אפשר למשש בידיים את איברי הגוף השירי של 'אנבל-לי' בתרגומו של ז'בוטינסקי.

ענייננו הוא בז'בוטינסקי ולא במחקיו, ומשום כך לא נתפתה לצייד מובאות מעין אלו שהבאנו, היכול להשתרע על פני עשרות עמודים. תחת זאת ננסה להבין את ההרכבה האמנותית שהקנתה לתרגומים את השפעתם הממושכת. תחילה עלינו לקבוע את המתחם ההיסטורי שנבחן בתוכו את התרגומים ולחדד את ההתמקדות בראשיתו, שנת 1923. בעצם ז'בוטינסקי החל לתרגם דברי שירה לעברית כבר בימים שלפני מלחמת העולם הראשונה. או היה ידוע בעיקר כמתרגם בכיוון ההפוך – מעברית לרוסית. 'העורב', ספינת הדגל של תרגומו הן לרוסית הן לעברית, התפרסם בנוסח עברי ראשון כבר בחוברת סתיו 1914 של הירחון מולדת (בעריכת יעקב פיכמן). התרגום נמסר לביאליק לשם תיקון ושיפור, והוא הרעיף עליו שבחים וכמעט שלא שינה מן הנוסח שקבע המתרגם הצעיר. מאמריו הראשונים של ז'בוטינסקי בשפה העברית ראו אור רק שנים ספורות קודם לכן.⁶

כבר אז זה היה תרגום מהפכני, יוצא דופן לחלוטין הן על רקע השירה המקורית בת הזמן הן על רקע תרגומי השירה הבולטים של עידן ה'תחייה' העברית של ראשית המאה העשרים (תרגומי פרישמן, טשרניחובסקי ואף צעירים מהם כגון יעקב פיכמן ודוד שמעונוביץ. ראו, למשל, תרגומי השירה בקובצי יפת, שראו אור בשנים שלפני המלחמה). היתה לו השפעה מיידית על סופרים בני הדור הצעיר, ואחדים מהם ראו בו מעין גאולה מוזיקלית משבי העברית ה'גלותית' (כך למשל המשורר-המספר צבי שץ, אשר במאמרו 'גלות שירתנו הקלאסית' משנת תר"ף ציין את תרגום 'לעולם לא' – הוא 'העורב' – כ'הסנונית היחידה שתעתה עד עתה אל רחובנו' ובישרה את בואו של אביב פיוטי-מוזיקלי משהה).⁷ אולם התרגום לא חולל מפנה, לא רק משום שבהיותו שיר בודד היה בבחינת סנונית ראשונה, יחידה, שאינה מביאה את האביב (שץ התלונן: 'הסנונית השניה עוד טרם באה'), אלא בעיקר מפני שעדיין לא נוצרו התנאים לכך שתרגום זה יוכל 'לפעול' פעולה פואטית מוחשית. המגמות החדשניות שהסתמנו בו עדיין לא היו יכולות לחתור תחת אשיותיה של פואטיקה שלטת תקיפה, שזה עתה החלו להסתמן קווי סדק דקים ראשונים במבנה הנורמטיבי היציב שלה; ולפיכך היה התרגום, יותר מכל דבר אחר, בבחינת קוריוז, מעין מעשה פלא שעשה 'מוזיק' רבי-כישרון, אשר ב'שלושים' מילים עבריות שעמדו לרשותו⁸ השכיל להריק לשפה העברית את אחד השירים המוזיקליים ביותר בשפה האנגלית. הנוסח הראשון של 'העורב' הופיע אפוא, מבחינות מסוימות, 'לפני זמנו'.

6. ראו בעניין זה בספרו של שמואל כץ, לעיל הערה 1, כרך א, עמ' 81, וראו מאמרו של מ' אונגרפלד 'ביאליק וז'בוטינסקי', מעריב, 3.7.1964.

7. צבי שץ, על גבול הדממה, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 105.

8. במילים אלו נהג ביאליק (מבחינתו לא היה ז'בוטינסקי אלא 'גר צדק' של השפה העברית) להביע את התפעלותו משליטתו האמנותית של הסופר הרוסי הצעיר בשפה שלא היתה שפתו. וראו הביוגרפיה שחיבר שמואל כץ, לעיל הערה 1, כרך ב, עמ' 597.

לא כן היו מעמדם ומצבם של השירים שראו אור בשנות העשרים הראשונות. הללו הצטברו עד לשנת 1923 ל'מסה קריטית' שכבר היה בה כדי לחולל שינוי בגוף שאל תוכו הוזרקה. בשנות ישיבתו בארץ-ישראל אחרי מלחמת העולם הראשונה (1919-1921) תרגם ז'בוטינסקי את מרבית היצירות שנכללו בחוברת של הוצאת 'הספר'. המוויקלי והמופלא שבהם, תרגום 'אנבל-לי' של פו, אף ראה אור בשנת 1920 בעיתון חדשות הארץ. באותה שנה אף נדפס (בכתב העת מעברות שבעריכת יעקב פיכמן) הנוסח העברי של י"ז מתוך ה'מרובעים' שכתב המשורר האנגלי הוויקטוריאני אדוארד פיזג'רלד (Fitzgerald) בעקבות עומד כיום הפרסי. בה בשנה הוחל גם מעשה התרגום של התופת של דנטה, אשר ארבעה מזמורים מתוכו (א, ג, ה, לג) פורסמו לראשונה בכרך יט של התקופה, שראה אור אף הוא בשנת 1923, כמעט במועד אחד עם פרסום חוברת התרגומים. קורא השירה העברי בן הזמן הוצב אפוא כמעט בבת אחת אל מול תופעה פואטית חדשה ובלטת.

חשוב מכך, בינתיים השתנו מן הקצה אל הקצה התנאים הפואטיים ששררו במרחבה של השירה העברית. השינויים הפקיעו את התופעה החדשה באורח חד-משמעי מתחום הקוריוז או ה'קונץ' האמנותי והקנו לה מעמד ברור של אופציה פואטית ראלית ומאתגרת. כאמור, קוראים בני הזמן, בייחוד הצעירים שבהם, הגיבו על התופעה בהתלהבות. נאמנה עלינו בעניין זה עדותו של השחקן שמעון פינקל. הוא שהה ב-1923 בברלין כפרח-שחקנים בקרב החבורה המייסדת של התאטרון הארץ-ישראלי, שהשתלמה בתאטרון של ריינהרט. הופעת קונטרס השירים המתורגמים בהוצאת 'ספר' עשתה עליו ועל חבריו, השחקנים הארץ-ישראליים הצעירים האחרים, רושם בל יימחה. 'למדנו את הספרון על פה', העיד ממרחק של שנים על עצמו ועל חבריו, והוסיף: 'עד היום [הדברים נכתבו בשנת 1974] כלולים ברפרטואר שלי בהופעות יחיד כקריין "העורב" ו"אנבל לי" בתרגומו המצוין של ז'בוטינסקי, שעדיין לא עלה עליו שום תרגום אחר...'

תרגומי 'העורב' ו'אנבל-לי', כמו תרגום 'נשיקת רוקסנה' של אדמון רוסטן (Rostand) ו'קְהֵלֶת פָּרָס' (מבחר ה'מרובעים' של פיזג'רלד-עומר כאים) נלמדו על פה, הוקראו ואף 'הוצגו' בידי שחקנים וקריינים בערבי קריאה, 'דוקלמו' בעשרות בתי ספר עבריים בני הזמן, מגימנסיה הרצליה שבתל-אביב, דרך רשת בתי הספר העבריים של 'תרבות' בפולין ועד הגימנסיה העברית של משה שוואבה בקובנה שבליטא. השפעתם המחשמלת לא פגה בשנות השלושים. קרוב לוודאי שלא קם מתחרה לחוברת התרגומים של ז'בוטינסקי מבחינת העומק וההיקף של השפעתה עד להופעת הספר שירת רוסיה בעריכתם של אברהם שלונסקי ולאה גולדברג בשנת 1942.

חוברת התרגומים ראתה אור ברגע היסטורי הרה משמעות. בארץ-ישראל הגיעה לשיאה הגאות של העלייה השלישית; מכוחה, ומכוח המנדט שנתן חבר הלאומים לבריטניה (1922) על מנת שתקים בארץ-ישראל בית לאומי לעם היהודי, נעשה ברור כי בארץ-ישראל מתהווה והולך יישוב יהודי מודרני ודינמי, והוא צפוי להתפתח למרכז יהודי שישווה בעצמתו ובחיותו

9. ראו מאמרו של שמעון פינקל, 'ז'בוטינסקי עם התיאטרון העברי', האומה, 9 (1974), עמ' 111-115.

למרכזים הגדולים במזרח אירופה ובצפון אמריקה; במרכז הזה בעיקר תפתח התרבות העברית על בסיס חדש – בסיס של לשון אם מדוברת, שלא כמו התרבות העברית במזרח אירופה, שהיתה בבסיסה תרבות של 'לשון אב' שנקניתה אם באמצעות החינוך היהודי המסורתי של ה'חרר' והישיבה ואם באמצעות לימוד עברית על פי 'מתודות' מודרניות, בשיעורים פרטיים או בבתי ספר עבריים מודרניים מסוגים שונים. במזרח אירופה הסתמן בבירור תהליך שקיעתה של העברית. בברית-המועצות נאבקה השפה על הזכות לקיום רשמי וסופה שהוחרמה וירדה למחתרת. במדינות אחרות במזרח אירופה דחקו השלטונות את רגלה של העברית והכבידו על בתי הספר שבהם שימשה לשון הלימוד והדיבור. למרות ההתחייבויות הרשמיות שקיבלו על עצמם לטפח את התרבות האוטונומית של המיעוטים, שאפו הממשלות של פולין, ליטא ורומניה 'להלאים' את החינוך ואת שפת החינוך, ומחאותיהם של עסקני התרבות בני המיעוטים בפני ממשלותיהם ובפני חברי-הלאומים לא הועילו. לעומת זאת בארץ-ישראל עמד החינוך העברי בסימן התרחבות והשתרשות. מהתפתחות זו התחייבה המסקנה שהספרות העברית, אשר התפתחה עד אז בעיקר במרכזי התרבות היהודית במזרח אירופה (בציר אודסה-ורשה), תמצא את מרכזה העיקרי מעתה בארץ-ישראל; שם גם נוצר והלך קהל הקוראים החדש וה'טבעי' שלה.

החלה הגירת סופרים עברים ממקומות מושבם באירופה (ואחר כך גם בארצות-הברית) לארץ-ישראל. הצעירים שבהם עלו כ'חלוצים', המבוגרים ניסו למצוא אחיזה כלכלית וחברתית בעיקר בפעילות עיתונאית ומו"לית, שהחלה להתפתח ולהתעצם, וכן ברשת המתרחבת של מוסדות החינוך וההוראה. לכול היה ברור כי בארץ נוצרת והולכת ה'רפובליקה' הספרותית העברית החדשה. אולם תהליך היווצרותה של 'רפובליקה' זו לא היה הרמוני כלל. עצם ריכוזם המצופף של סופרים בני דורות, קבוצות ותרבויות מוצא שונים בחלל הארץ-ישראלי הקטן והלוהט הביטיח חיכוך שכמותו לא ידעה הספרות העברית המתחדשת עד כה. יתרה מזו, דווקא ההנחה המשותפת לכול, שבארץ נוצרות והולכות התרבות והספרות העבריות של העתיד, הלהיטה מאבקי טעם ומגמה, העניקה לוויכוחים הספרותיים אופי דרמטי וגורלי הרבה יותר מזה שהיה להם קודם לכן. ויכוחים אלה התריפו במיוחד על רקע התחושה הכללית שהמערך הרוחני-פואטי שתמך במבנה ההיררכי של התרבות והספרות בעידן 'התחייה' העברית שלפני מלחמת העולם, המערך הזה מיצה את יעילותו ואין הוא הולם עוד את תנאי הזמן החדש בעולם היהודי והלא יהודי, שנתהוו מכוח הזעזועים האדירים של מלחמת העולם והמהפכות ומלחמות האזרחים שבאו בעקבותיה, ומכוח הסטת נקודת הכובד של החיים היהודיים במזרח אירופה לארצות-הברית, מזה, ולארץ-ישראל, מזה. ביאליק, שהגיע לארץ-ישראל בשנת 1924, עדיין היה המנהיג הלא מעורר של התרבות והספרות העבריות. זה עתה (1923) נחגג יובל החמישים שלו בכל רחבי העולם היהודי בדרך שהפכה את יוקרתו למעין 'מוסד' לאומי רשמי. גם בארץ הוא עתיד להיות חוד הפירמידה התרבותית, לפחות עד סוף שנות העשרים, אף כי מיעט מאוד בפרסום דברי שירה והיה שרוי, כמפורסם, במה שנחשב ל'שתיקה' מתמשכת. אולם הפואטיקה הביאליקאית, על הנורמות התרבותיות והסגנוניות המובהקות שלה, זו ששימשה עמוד התווך של ההיררכיה הספרותית

במזרח אירופה, כבר לא נתפסה כמחייבת, ורבים לא רק שלא ראו עצמם מחויבים לכלליה אלא אף יצאו נגדה בריש גלי וקבעו בפירוש 'שצריך להיות כבר חילוף משמרות גם בשירה העברית' (א"צ גרינברג).¹⁰

במצב זה התהוותה סדרה של מתחים פואטיים, שהעמידו בפני השירה בררות חדות: האם עליה להמשיך להיכתב במסגרת פרוזודית מסורתית של בית, חרוז ומשקל או לפחות בוז של 'חרוז לבן' לא מחורז אבל שקול, או שמא עליה למרוד בתורת הצורות ה'קלסית' הזאת ולפנות אל טור השיר החופשי, המשוחרר מחריזה, ממשקל ומהשתלבות במסגרת סטרופית קבועה? האם על השירה להיכתב בהטעמה ובהגייה של העברית המלעילית ה'אשכנזית', זו שהגיעה להישגיה המוזיקליים הגדולים בשירת ביאליק וטשרניחובסקי ובני דורם הצעירים מהם, או שמא עליה להתבסס על העברית המלרעית ה'ספרדית' או הארץ-ישראלית, שהתאחזות בה רוקנה את מיטב שירת 'התחייה' העברית מקסמיה המוזיקליים? האם יש טעם להמשיך את ההפרדה המסורתית בין שירה לירית, העוסקת בעיקר בעולמו הרגשי האישי של היחיד, ובין שירה אפית-פואמתית, שיש בה אלמנט מימטי חזק ותיאור מציאות אובייקטיבית? האם סגנונה של השירה חייב להישאר צמוד למקורות העתיקים – המקרא, המשנה, המדרש – ולחזור להדהוד אינטר-טקסטואלי שלהם בהקשר מודרני, כמו בשירת ביאליק וההולכים בעקבותיו, או שראוי לה לשירה שתנתק מן הזיקה ההדוקה למקורות אלה ותשאב השראה מן העברית המדוברת? האם ראוי שתתמיד בזיקתה האמיצה לנושא הלאומי ותיתן ביטוי לרגשות הקולקטיב היהודי הסובל או הנגאל, ואולי אפילו תעטה על עצמה אצטלה 'נבואית' ומכוחה תפנה אל הקולקטיב בתביעה ואף בתוכחה נמרצת, כמו בחטיבות מרכזיות בשירתם של ביאליק וכמה מתלמידיו, או שראוי לה לשירה שתניח לנושא הלאומי, תתנער מן האצטלה הנבואית ותתמקד בהוויות אישיות-אוניברסליות? האם ראוי שתהיה 'בהירה', שתציע לקוראיה קשרי זמן ומרחב 'דמויי מציאות' ומהלכים עלילתיים קשורים אלה באלה קשרים סיבתיים ברורים, – כזו היא שירת ביאליק ותלמידיו – או שראוי לה – בהתאם לרוח הזמן המסוערת ולשבירת הכלים של התרבות הליברלית-הבורגנית שמלפני מלחמת העולם – להיות אטומה, 'קשה', אסוציאטיבית, מקוטעת, מתנכרת לקשרים סיבתיים ונמנעת מארגון מימטי ברור של הזמן והמרחב?

התשובות שניתנו לשאלות אלו וכן לשאלות אחרות שמתחייבות מהן היו מגוונות ולא פעם מפתיעות. מי שחלק על היבט מסוים בשירתו של ביאליק היה יכול למצוא עצמו מגן בלהט על היבט אחר שלה (כגון אורי צבי גרינברג; מצורותיה ומסגנונה של שירת ביאליק הסתייג, אך דבק בשליחות הלאומית הנבואית שנטלה על עצמה והתמיד בזיקה ללשון המקורות היהודיים, אף כי הוסיף עליהם לעזים, יידישיזמים וגינוני שפת הדיבור). מי שראה עצמו, כגון א' שלונסקי, מורד מובהק בביאליק, מכל הבחינות, מצא עצמו בסופו של דבר חוזר אל המתכונת הפרוזודית ה'קלסית' ודבק בבית, במשקל ובחרוז אף יותר מביאליק. אל תוך הקלחת המבועעת הזו, שמוקד רתיחתה היה אמנם ארץ-ישראל אך מעגליה

10. ראו ההקדמה לספר אימה גדולה וירה, כל כתבי אורי צבי גרינברג, א, ירושלים 1992, עמ' 7.

התפשטו על פני כלל 'עולם' הספרות העברית בן הזמן, הטיל ז'בוטינסקי את חוברת התרגומים שלו, ובה, כמו שאפשר להוכיח, ביטא עמדה ברורה מאוד כלפי כל אחת מן השאלות הפואטיות שהעלינו. תכונותיו המהותיות של ז'בוטינסקי – בהירות, נטייה לקביעת עמדות מנומקות אך חד-משמעיות, יכולת הכרעה, הליכתו במישרין בדרך שקבע לעצמו – כל אלה התגלו כאן לא פחות משהתגלו בהחלטותיו ובפעולתו הפוליטיות. עם זאת העמדות הפואטיות המסתמנות בתרגומיו לא זו בלבד שאינן פשטניות אלא לעתים הן גם אינן צפויות, וכאילו אינן עולות בקנה אחד עם עמדות מובהקות שלו בתחומים אחרים. בשל ריבוי העניינים השנויים במחלוקת סספר תרגומיו מגיב עליהם, הלכה למעשה, עלינו לבדוק את מכלול רכיבי הפואטיקה שלו, בלי שנעדיף אחד מהם, יהא בולט ומזדקר לעין ככל שיהיה. כל אחד מרכיבים אלה חייב להיות מוצג על הרקע המתאים לו. מכאן שעלינו להעלות על הפרק עניינים שונים, שלכל אחד מהם הקשר משל עצמו (אף כי העניינים והקשריהם מצטרפים זה לזה ואף משלימים זה את זה, כמובן).

העניין הגלוי והבולט ביותר, זה שז'בוטינסקי עצמו הצביע עליו בדבריו הנחרצים בהקדמתו הקצרה לחוברת, הוא הכרעתו לטובת ההגייה וההטעמה ה'ספרדיות' הארץ-ישראליות כבסיס הפונטי והריתמי של השירה העברית החדשה. אבל לא בו נפתח. חשיבותו של עניין זה מרובה, כמובן, אך בדיונים העוסקים ביחסו של ז'בוטינסקי לעברית המתחדשת ניתן לו פירוש צר ומוגבל, שאינו מעמידו על עיקרו הספרותי. נדמה לנו שראוי כי הדיון בו יידחה ויעשה בתוך הקונטקסט הרחב שיקבע דיון מקדים העוסק בעניינים אחרים.

ג

נפנה תחילה לעצם המבחר שהציג ז'בוטינסקי לפני הקורא בחוברת התרגומים. שירים מעטים הוא כינס בה. אך לא היה זה מבחר מקרי וסתמי של שירים מתורגמים שהצטברו תחת ידיו. אילו זה היה הרקע ליצירת התרגומים, לא היה ז'בוטינסקי רואה צורך לכנסם בספר מיוחד. אין להניח שהמבחר נעשה על פי תכנית סדורה מראש ושלא היו יכולים להיכלל בו שירים נוספים אילו עלה בידי המתרגם להשלים את תרגומיהם במועד (למשל, תרגום 'שיר סתו' של פול ורלן [Verlaine]), שז'בוטינסקי טרח עליו במשך שנים, אך סבר שלא הגיע בו לשלמות המצדיקה פרסום.¹¹ אלמלי כן היה השיר יכול, ללא ספק, להיכלל בחוברת, למרות זאת, המבחר שיקף לא רק טעם ספרותי מוגדר מאוד אלא גם כוונה. אפשר ללמוד עליה הן מן השירים שנבחרו הן מצירופם זה לזה ואפילו מסדר הופעתם בחוברת: תרגומי פו בפתח, התרגומים מאדמון רוסטן בסיום, ובאמצע זוג הסונטות של ד'אנונציו (D'Annunzio) וסוקרי

11. ז'בוטינסקי פרסם תרגום רוסי של 'שיר סתו' כבר בשנת 1902. התרגום העברי נמצא בעיזבונו בכמה נוסחאות. אחד מהם ראה אור בספרו שירים, ירושלים תש"ז, עמ' סג. כל המובאות שלהלן מתרגומי ז'בוטינסקי ושיריו הן ממהדורה זו.

(Soulayr), שז'בוטינסקי העניק להן כותרת משותפת – 'משירי הנְלָאָה', וי"ז המרובעים שכונו בחוברת בשם 'קהלת פרס' (במעברות נתפרסמו המרובעים כ'משירי עומר כָּאָם הפרסי'). על טעמו של סדר זה עוד נעמוד בהמשך.

נציין שהמשוררים שיוצגו היו לא מוכרים או כמעט לא מוכרים לקורא העברי בן הזמן. היחיד בהם שתורגם לעברית קודם לכן היה עומר כיאם בעיבודו של פיצג'רלד. תרגמו תרגום מליצי נפתלי הרץ אימבר, המשורר העברי מחבר 'התקווה', איש חיבת ציון. השיר ראה אור בחוברת בשם הכוס בניו יורק בשנת 1905,¹² אולם תרגום זה לא הגיע לידי קוראי השירה העברית במזרח אירופה ולא הותיר אחריו שום רושם. השם עומר כאים נותר לא ידוע לקוראים, וכשפרסם ז'בוטינסקי את מרובעיו היה צריך להציגו הצגה ראשונה כ'משורר פרסי בן דורו בקירוב של יהודה הלוי'.¹³

שְמָעוּ שֶׁל פּוּ אֹלֵי הַגֵּיעַ לְאוֹזְנֵי מִי שֶׁקֵּלֵט מִשְׁהוּ מִתְהַלְתּוּ הַנֶּרְחַבֵּת בְּאִירֹפָה (דוּקָא בְּאִמְרִיקָה מוֹלְדֵתוֹ הִיָּה שְׁמוּ יְדוּעַ פַּחֹת). נוֹשְׂאִיהָ וּמְפִיצֶיהָ שֶׁל שִׁירָתָּה פּוּ הִיוּ הַמְשׁוֹרְרִים הַסִּימְבּוֹלִיסְטִיִּים הַצְּרַפְתִּים וְהַרוֹסִים, וְאֹלֵי הִיוּ מִי שֶׁקֵּרְאוּ אֶת שִׁירָיו בְּתַרְגוּם לְלִשׁוֹן שְׁנֹקֶקוּ לָהּ (כְּגוֹן הַתַּרְגוּמִים לְרוֹסִית שֶׁל 'הַעוֹרֵב' בְּיַד קוֹנְסְטַנְטִין בִּלְמוֹנְט וְז'בוֹטִינְסְקִי), אֲבָל הַהֲתוֹדְעוֹת אֵל פּוּ בְּעֵבְרִית נֶעֱשְׂתָה בְּאִמְצָעוֹת ז'בוֹטִינְסְקִי. שְׁמוֹ שֶׁל ד'אֲנוֹנְצִיו אֹלֵי הִיָּה יְדוּעַ בִּזְכוּת מִסַּע הַכִּיבוּשׁ שֶׁל פִּיוֹמָה בְּשָׁנַת 1919, שֶׁהוּא יִזְמֹ וְעַמֵּד בְּרֵאשׁוֹ, אֲבָל שׁוּם שִׁיר מִשִּׁירָיו לֹא תוֹרְגָם לְפָנֵי הוֹפְעַת חוֹבֶרֶת הַתַּרְגוּמִים שֶׁאֵנּוּ דִּנִּים בֵּה. קָרוֹב לוֹדְאֵי שֶׁאֲדַמּוֹן רוֹסְטֵן, לְמִרְוֹת הַהַצְלָחָה שֹׁכְחָה לָהּ מִחֻזְהוּ סִירְנוּ דֵּה בְּרִזְ'רֵק (1897), הִיָּה שֶׁם לֹא יְדוּעַ לְמִרְבִּית הַקּוֹרְאִים הָעֵבְרִיִּים, וְכֹזֶה הִיָּה (וְנוֹתֵר) הַמְשׁוֹרֵר סוֹלְרִי.

יש לזכור כי רוב הקוראים העבריים בני הזמן, להוציא הקבוצות הקטנות שנתהו באנגליה ובארצות-הברית בתקופה זו של הגירה מוגברת, לא נזקקו ללשונות שז'בוטינסקי תרגם מהן – אנגלית, צרפתית ואיטלקית – ומה שלא תורגם מלשונות אלו ללשונות המוכרות להם (בעיקר רוסית וגרמנית) נותר כספר החתום בפניהם. ז'בוטינסקי תרגם אפוא בעיקר מלשונות לא מוכרות אלו (תרומתו לתרגום מן השירה האיטלקית התגלמה כמובן, בראש ובראשונה, בתרגום עשרת המזמורים מתוך התופת). ברור כי ביקש להופיע כמי שמבקש להשמיע בשירה העברית קול ממערב: קול לא מוכר. לכאורה היה אפשר לצפות ממי שהיה בעצמו סופר רוסי ספוג מסורותיה של השירה הרוסית שיכלול בספר תרגומיו שיר של משורר בן ארצו; ואולם ז'בוטינסקי בחר לתרגם אך ורק מיצירותיהם של משוררים מערביים מובהקים.

כלל זה חל אפילו על עומר כאים הפרסי, שהרי 'קהלת פרס' תורגם לא מן המקור הפרסי או מתרגומים מדויקים מעשי ידי מלומדים איראניסטיים אלא מעיבוד אנגלי חופשי מאוד. בספר ההיסטוריה של הספרות האנגלית בהוצאת קיימברידג' מתואר נוסחו הראשון (משנת 1859) כ'יצירת שירה אנגלית בת שבעים וחמישה בתים מרובעים, אשר אמנם הסתמכה על

12. הביבליוגרפים מכירים גם תרגום נוסף של יהודי אנגלי בשם יוסף מזל, שנדפס במנצ'סטר בשנת 1907.

13. מעברות, כרך ב, חוב' ז-יב (תר"פ), עמ' 330.

מבחר וצירופים של שירים מתוך ה"רובעאיית" ואף שחזרה את הצורה של המקור, אך עם זאת טוותה את הקטעים המבודדים למסכת הגותית אחת' משל עצמה. בנוסחים המאוחרים והארוכים יותר (1868, 1872, 1879) נעשו 'תיקונים דרסטיים' (בנוסח האנגלי המקורי) ושאר מעשי עריכה מרחיקי לכת, שהוסיפו והדגישו את זהותה של היצירה כשיר מקורי; בעצם זוהי אחת מאבני החן הקטנות אך המשובחות בנזר השירה האנגלית הוויקטוריאנית.¹⁴ ז'בוטינסקי ידע היטב שהוא מביא לקורא העברי נכס מאוצרה של השירה האנגלית יותר מאשר של שירת המזרח (בהערה לתרגומו הסתמך על 'מומחים' שקבעו כי תרגומו האנגלי של פיציג'רלד 'עולה ... על המקור הפרסי ביופיו ובכוחו; על כל פנים נחשב הוא לאחת המרגליות היקרות ביותר בכל הספרות האנגלית'¹⁵).

עלינו לשאול עצמנו אפוא, בין השאר, מדוע ריכז ז'בוטינסקי את מאמציו בתרגום מתחמו של המערב, ולא מן 'המערב' בכללו אלא ממערב מסוים מאוד. הקוראים העבריים בני הזמן הכירו את השירה האנגלית בעיקר מתוך כמה תרגומים של מחזות שקספיר ומתוך דוגמאות בולטות משירת הרומנטיקונים הבולטים. ה'מנגינות העבריות' של ביירון תורגמו עוד בתקופת ההשכלה ("ל גורדון ואחרים). בתקופת ה'תחייה' קבע את דמותו העברית של ביירון ביחוד 'קין' בתרגומו הקלסי של פרישמן. כמה משירי ברנס (Burns) ושלי (Shelley) תורגמו בידי שאול טשרניחובסקי. 'גשר האנחות' מאת תומס הוד (Hood) ו'שירת הספן הזקן' של קולריג' (Coleridge) תורגמו עוד בשנות העשרים בידי שמעון גינזבורג. השירה האמריקנית היתה מיוצגת כמעט רק על ידי ה'היוואתה' (The Song of Hiawatha) של לונגפלו (Longfellow), שתרגומה בידי טשרניחובסקי (1913) זכה לפופולריות. השירה הצרפתית והאיטלקית הרומנטית היתה מוכרת מתוך דוגמאות בודדות, ולמרות מאמרו החלוצי של פרישמן על בודליר¹⁶ (Baudelaire) ותרגומים ספורים (ופלגיאט בולט אחד) משירי ורלן, כל אלה לא יצרו תמונה רצופה.¹⁷

אפשר לומר שבמירוץ שהחלה בו השירה העברית בשלהי המאה התשע-עשרה, מתוך כוונה 'להדביק' באמצעות התרגום הפיוטי את שירת העולם בהתפתחותה ההיסטורית, היא הגיעה בראשית שנות העשרים של המאה העשרים, עד לרומנטיקה ועד בכלל, אך לא מעבר לה, להוציא מקרים מבודדים אחדים (כגון תרגומי שירים של ריכארד דיהמל [Dehmel] בידי טשרניחובסקי וכן תרגומי רבינד'רנט טגור [Tagore] של פרישמן). עולמה של השירה

14. A. W. Ward & A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English Literature*, XIII, Cambridge 1933, p. 145.

15. מעברות, לעיל הערה 13.

16. ראו: ד' פרישמן, 'שרל בודליר', כל כתבי דוד פרישמן ומבחר תרגומיו, ד: על הספרות, ורשה תרע"ד, עמ' 105-120.

17. הפלגיאט נעשה בידי המשורר יעקב שטיינברג. השיר השלישי במחזור שיריו 'שלכת' (הנערה אומרת: לכל עת וזמן) איננו אלא תרגום עיבוד של שירו המוקדם של ורלן 'שיחה נסטימנטלית', P. Verlaine, 'Colloque sentimental', *Oeuvres Poétiques Completes*, Paris 1962, p. 121

המערבית (וכן זו המזרח אירופית) מן המחצית השנייה של המאה התשע עשרה ובעיקר מ'סוף המאה' היה חתום בפני מרבית הקוראים העבריים. והנה דווקא לעולם זה החליט ז'בוטינסקי לוודע קוראים אלה. הוא נטל את השירים שתרגם בעיקר מאוצרה של הרומנטיקה המאוחרת של המחצית השנייה של המאה התשע עשרה, וגם מתוך האוצר הזה בחר לא בשירה של מקצבים נמרצים, ריגוש פעיל, הגות ממוקדת, אירוניה או גם סרקוזם צורב, כזו שניתן למצאה הן בשירה האנגלית הוויקטוריאנית הן בשירת הפרנס החדש (Le Parnasse contemorain) ובשירת אבות הסימבוליזם בצרפת. לא בשירה כזו בחר אלא רק בשירה שסימניה העיקריים היו ריגוש יגוני שמתוך פסיביות, מקצבים רכים, 'מתנגנים', חושניות מגולמת בעיקר במוזיקליות מודגשת מאוד, מבוססת על שקילה וירטואוזיות, על 'עודפי' חריזה (כגון בשירים המוסיפים על החרוזים שבסופי הטורים חריזות פנימיות מרובות) ועל מצלולים ממוקדים, אך גם מאופיינת באטמוספירה ארוטית מעודנת, ובעיקר - בתמטיקה של עייפות מסוימת ('משירי הנלאה'), בנסיגה מן החיים, בהרהורי יגון גלויים (כמו בשירת פו) או מוסתרים ומרוסנים (כמו בשירת כאים-פיצג'רלד), בעיסוק במוות הוודאי ובאהבה כישות מסופקת, עילאית אך רחוקה מאוד, בלתי מושגת, 'הדפסת אלתגיע' (כך גם בסצנה הקומית מסירנו דה ברז'רק שבה סירנו, המצליח לעורר את אהבתה של רוקסנה בדיבורו הרומנטי השגון, לא יזכה בה לעולם בגלל חוטמו הארוך והמכוער), או גם כרוח רפאים הרודפת את האדם וגוזרת את דינו לחיי יגון עד מוות (כמו ב'העורב' ו'אנבל-לי'). כל הקומפלקס הזה, המצרף חושניות, שנייה, עייפות, פסימיות ופסיביות, לא היה מוכר לקרוא העברי אלא במידה מסוימת, דווקא מן השירה העברית המקורית, זו שהדקדנס קנה לו שביתה בכמה מחלקיה בעידן ביאליק. ז'בוטינסקי בא עתה למלא חסר זה.

שני השירים של פו, הלזו של החוברת כולה, היו מביחנה זו 'נותני הטון' וקובעי הקו. פו היה אמנם בן המחצית הראשונה של המאה (1809-1849), אך הרומנטיקה ה'גותית' שלו, המשוחררת מכל נימה דידקטית ו'קונסטרוקטיבית', הקדימה את זמנה והשפיעה על משוררים בעיקר במחצית השנייה של המאה, למשל על רוזטי (Rossetti) וסווינבורן (Swinburne) באנגליה ועל בודליר ומאלראמה (Mallarme) בצרפת (הן היה זה פו שנשא את קולו כבר באמצע המאה התשע עשרה נגד 'הכפירה של הדידקטי' וקבע כי מטרת השירה אינה חשיפת אמת אלא הפעלת הרגישות ליפה, 'אינסטינקט נצחי החבוי עמוק ברוח האדם'¹⁸). פו הוא שהביא את הרגישות הרומנטית אל סף הדקדנס, הסימבוליזם ופולחן ה'אמנות לשם אמנות', ונתן ביטוי מושלם למה שמריו פראז (Praz) תיאר בפירוט כ'המכאוב הרומנטי'. קומפלקס רב-סעיפים ושלוחות, המצטרפים לעמדה נפשית אחדותית בניגודיה: חושנית-יגונית-פסיבית-אסתטיסטית.¹⁹ ז'בוטינסקי בחר בשני שירים שבהם מיוצג הקומפלקס ייצוג טוטלי. אילו

E. A. Poe, 'The Poetic Principle', *Literary Criticism of Edgar Allan Poe* (ed.: R. L. Hough), Lincoln 1965, pp. 38-39

M. Praz, *The Romantic Agony*, New York 1956 .19

רצה, היה יכול למצוא גם בתוך המבחר הקטן של שירת פו (פחות מחמישים שירים כתב פו) דברי שיר שמיזגו את הווירטואוזיות הטכנית ואת עושר המצלול האופייניים למשורר זה עם הלכי רוח רומנטיים דיכאוניים פחות, דוברים ליריים פסיביים ו'אבודים' פחות מאלה של 'העורב' ו'אנבל-לי', כגון 'הפעמונים', 'יולאלי' או 'להלנה' (בארצות הדוברות אנגלית צוטט השיר האחרון וכונס באנתולוגיות לא פחות מאשר 'העורב' ובוודאי הרבה יותר מאשר 'אנבל-לי'; 'הפעמונים', אגב, היה השיר השלישי של פו שתורגם לעברית בעקבות תרגומי ז'בוטינסקי. התרגום, מעשה ידי שמעון גינזבורג, נעשה בהטעמה ובהגייה המלעיליות-ה'אשכנזיות' ובסגנון שז'בוטינסקי דווקא ביקש לעקור מן השורש). אבל ז'בוטינסקי בחר דווקא שירים שמצא בהם את הצירוף המושלם של חושניות מצוללית, וירטואוזיות טכנית, מלוס 'מתנגן', הניסוחים השניתיים האפיגרמטיים, הרומנטיים ה'אתרי' והפסיביות של הדובר האבוד, השפוט ליגון נצח בשל מותה של האהובה, וארוכה לא תעלה על פצעיו לעולם, 'אל-עד-אין-דור', Nevermore.

הוא הדין בקהלת פרס' שהעלה ז'בוטינסקי מתוך השירה האנגלית הוויקטוריאנית. אדווארד פיציג'רלד (1809-1883), משורר משני שקנה את עולמו בעיקר במעשי תרגום-עיבוד של יצירות שנכתבו בשפות הספרדית והפרסית, לא היה קרוב לרומנטיקה האנגלית המאוחרת, ששמרה על מסורות המרד ההגותי והחברתי ועל זיקה לעם הפשוט ולאורחות חייו וביטאה את אי-השקט הפנימי של היחיד המיטלטל בין יצר לכיבוש, בין זיקה לאנרכי מכאן ובין זיקה אל התרבות וההיסטוריה מכאן, בין צער עולם 'אוקיאני' לאמונה מילנרית בגאולת העולם והאדם. כל אלה התקשרו אל מפעליהם של האבות המייסדים של הרומנטיקה האנגלית: ביירון, וורדסוורת (Wordsworth), קולריג', שלי.

פיציג'רלד היה קרוב יותר לשירה שהיה בה עידון אריסטוקרטי, אלגנטיות, ברק טכני ושליטה באפשרויות המוזיקליות של השפה, פסימיות מהורהרת, פסיביות והדוניזם מרוסן. את הרובעייאת' שלו כתב, לדבריו, כמשחק פיוטי-אינטלקטואלי 'בשדה דשא אפוף פרפרים וסרוק רוח בוקר מתוקה, שעה שסיחה מעודנת דוהרת --- ניגשה מופתעת כדי לתהות ולרחח סביבו', בעוד הוא יוצק את מרובעיו של עומר תחילה לחרוזים בלטינית של ימי הביניים ורק אחר כך לאנגלית, ומתייחד עם 'הצל' של המחבר הפרסי - אחד מן הבהירים יותר, אולי, שבקהל הצללים, שלוקרטיוס הזועף-כה הוא העומד בראשם' - וחש כיצד הוא 'מנשים לתוכי סוג מסוים של תנחומים'.²⁰

ז'בוטינסקי בתרגומו שחזר להפליא את האווירה הנרקמת בתיאור זה. הוא התמקד באותם שבעה עשר מן המרובעים של פיציג'רלד (מתוך המאה ושניים שבנוסח הסופי של הרובעייאת) שניתן בהם הביטוי התמציתי ביותר הן לפסימיות הקיומי שבמקור, לעיסוק הכפיייתי בקוצר החיים ובוודאיות המוות, הן להדוניזם ולאסתטיזם שבו, לנכונות להסתתר מפני תלאות הקיום בצל אילן בגיא, עם גיליון שירים, פת לחם נך, נאד יין קל וחי' והנערה המשמיעה

את קול שירתה. בה בעת ז'בוטינסקי התאמץ לאזן את האמיתות הקודרות ביותר שהשירים משמיעים על ידי משחק צלילים שכולו תענוג חושני לא משכר (ראו, למשל, המרובע שמתוארת בו היד הכותבת על הכותל את דין המוות שנגזר על הכול – כתובת אשר אין צער צום וצחוק' העשויים למחוק אותה [עמ' לז]. היופי של המצלול הממוקד כאילו מפצה על האמת המרה שבדברים).

גבריאלה ד'אנוצציו (1863-1938), המשורר האיטלקי הייצוגי של סוף המאה התשע עשרה, תיעל את שירתו החושנית-הוויטואונית לאפיקים אחדים. בין השאר נתן ביטוי לאמונתו הניטשיאנית באידאל ההרואי של המשורר כמנהיג (אמונה זו הביאה אותו כידוע גם לעשייה פוליטית וצבאית: הוא קרא לאיטליה להצטרף למלחמת העולם, הנהיג מסע עממי לכיבוש פיומה בשנת 1919 והצטרף לתנועה הפשיסטית). אבל ז'בוטינסקי בחר לתרגם דווקא אחד משיריו הממליץ על פסיביות מוחלטת לאדם ששבע מ'משחק הקלע והקשת', ואפילו את פרות האילן הוא מסרב 'לצוד' אם הדבר כרוך בטרחה כלשהי. תמתק לו רק תאנה 'בוגרת', בשלה עד כדי נשירה, 'הפורשת מיחורה' ומעצמה כמו תבוא אל פיו, ואף בה 'לא ישוך עמוק' שמא במקום עסיס תתגלה בחובה מרירות. משל פרות התאנה מייצג, כמוכן, את כלל תענוגות החיים, לרבות התענוג הסקסואלי, שאינם ראויים שנתאמץ להשיגם. עלינו ליטול מן העולם רק מה שזה ייתן לנו מעצמו. מוטב לאדם שיחיה ללא עשייה ובשוויון נפש: 'בנחת, לא עצוב ולא שמח' (עמ' לא), משלים עם מגבלות קיומו וצופה בלי חרדה למותו ('שירו היה קצר – שירו נגמר').

אדמון רוסטן (1868-1918) היה ממשכה האפיגוני של מסורת המחזה הפיוטי הרומנטי הצרפתי (מסורת ויקטור הוגו או 'ארנבי' – שם המחזה הפיוטי של הוגו, שקבע את הטון של הדרמה הפיוטית הצרפתית הרומנטית). הוא הוסיף לה הטעמות של סנטימנטליזם, פטריטיזם והומור, אבל ז'בוטינסקי, כאמור, בחר מיצירתו (הן מן המחזה סירנו דה ברז'רק משנת 1897 הן מהנסיכה המרוחקת מ'1895) רק אותם קטעים המציגים את האהבה האמתית כיעד שאין מגיעים אליו ואף אין מבקשים להשיגו; יעד שקסמו באי-התממשותו. ב'נשיקת רוקסנה' מוצג המאהב הפשטני כריסטיאן, המבקש להפיק מהדו-שיח הריגושי-השנינית-הפיוטי של רוקסנה וסירנו נשיקה כפשוטה, מגע שפתיים בשפתיים, כ'הדיוט' שאינו ראוי לאהבה, ובמרמה הוא משיג אותה. הטרובדור גודיפרד רודל מ'הנסיכה המרוחקת' מבקש מארוס שיעניק לו אהבה, שאי-אפשר לממשה עלי אדמות משום שהוא חי את המציאות כחלום, והיקצה ממנו פירושה הרס ושממה. 'אֶהְבָּהּ הִיא סִיג עוֹפֶרֶת, / אִם נִגְעַת בְּתַפְאֶרֶת, / הִיא 'מוֹיֵן וְאֶפֶר, / אִם שׁוֹחֵק לָהּ פִּי-שֶׁפֶר', ויד נשלחת לעברך 'מִסְכָּמֶת, לֹא-מוֹאֶסֶת'. לא, את האהבה האמתית ניתן לכוון אך ורק לעבר 'הַדְּכֶסֶת אֶלְתֵּגִיע' (שם, עמ' נט).

עם זאת ז'בוטינסקי מצא ברוסטן חיוב חיים. על כן הקצה לו את המקום המתאים לו בחתימתה של החוברת, הרחק ככל האפשר, במסגרת ממדיה המצומצמים של החוברת, מעיקרה – משירי פו. הצבה זו של רוסטן כמאסף וכאנטיפוד של פו, החלוץ, מבחירה את הכוונה העיקרית במבנה של חוברת התרגומים. רוסטן מוצב כאן כניגודו של פו, הפותח את החוברת, ומייצג ההומור והרוח הקלה. היגון הסוער העובר טרנספורמציה אסתטית בשיריו

של פו הוא עמדת הפתיחה של ז'בוטינסקי. יגון זה עובר צינור ניכר בשתי הסונטות של 'הנלאה', ומגיע בהן למשהו מעין 'מידת השתוות' פסיבית-נרגעת. מכאן הוא מתגלגל בסטואיות ההדוניסטיות של כאיים-פיצג'רלד ה'קהלת'. רק אחר כך מותרת לו השנינה הקומית של רוסט, וגם זו נותרת בתחום הפסיביות והעידון הממירים את תעצומות היצר באלגנטיות של האיפוק והוויתור.

מכל אלה חייבים אנו להסיק מסקנה אשר לכאורה אינה מתקבלת על הדעת כלל: באמצעות חוברת התרגומים 'הצביע' ז'בוטינסקי חד-משמעית 'בעד' אופציה של שירה שהיתה מהרבה בחינות לא מקובלת על דעת מרבית המחנות המרכזיים בזירה הפואטית העברית בת הזמן: שירה לירית אמנותית-וירטואוזית בעלת אופי אישי-אינדיבידואלי ואוניברסלי ובעלת הלך רוח יגוני-פסיבי; שירה שנעדרו ממנה לחלוטין כל מוטיב ציבורי, כל נימת תוכחה או עידוד לקבוצה אנושית כזו או אחרת, וכן כל סימן לכך, שהדובר הלירי שלה, כמייצגו של אתוס אוניברסלי, אמור לשאוב מתוכו כוחות לשם שינוי מצבו בעולם. אדרבה, הדובר הלירי של מרבית השירים היה 'הנלאה', האיש שהתייגע ממלחמת החיים ולא בטח עוד בכדאיותה או בסיכויה, והאתוס שבשמו דיבר היה אתוס הוויתור, ההשלמה וההתבצרות מדעת במובלעת חיים קטנה של נהנתנות מרוסנת, שיווי משקל נפשי, במידה שניתן להשיגו, ולכלל היותר התרפקות על אידאל רומנטי רחוק, שהוא בבחינת 'אלתגיע', ולכן אין בו כדי לעורר לפעולה, למאבק, לחתירה למימוש.

תמטיקה כזו, בלבוס לשוני מוזיקלי משוכלל היתה מצויה, כאמור, בשירה העברית של ראשית המאה העשרים, ובמיוחד באותה חלקה שנלכדה, כמו שנהגו לומר, בקסמי ה'דקדנס', כגון בשירים מסוימים של יעקב שטיינברג הצעיר, של יהודה קרני בראשית דרכו, של יעקב פיכמן בשיריו האימפרסיוניסטיים, ואף של ביאליק עצמו, בייחוד ערב השתתקותו כמשורר²¹ (שירים כגון 'היה ערב הקיץ', 'צנח לו זולל', 'הציץ ומת').

אולם בשום שלב בהתפתחות הרומנטיקה העברית לא נעשתה האופציה השירית הזאת עיקר ומרכז בה. תמיד דחקו אותה אל השוליים הן האתוס הלאומי-נבואי הן תחושת הקשר האורגני-הקוסמי בין 'נשמת' המשורר ל'נשמת' הטבע, היקום, הן, מדי פעם, פיכתון 'פרקטי', כמעט ציני (כגון זה שהשתקף בסיומים ה'מתהפכים' של שירי ביאליק, כגון 'הקיץ גווע'), שקרע במחי יד את רשת הקסמים של החלומות הפסיבית ורוך המוזיקה והמצלול. ואם בעידן 'התחייה' בספרות העברית של ראשית המאה, שהיה גם עידן של תהייה וייאוש, לא יכלה האופציה הנדונה לרכוש לעצמה מעמד דומה לזה שנועד לה בשירת הרומנטיקה האירופית המאוחרת, ודאי שלא היה מקום לאופציה כזאת בעידן המודרניסטי של שנות העשרים, עידן מוצלף רוחות מלחמת העולם, מהפכת אוקטובר והעלייה השלישית, ומתווז פואטית בזרמים פוסט-סימבוליסטיים ואנטי-רומנטיים כגון האקספרסיוניזם, הפוטוריזם והאימז'יניזם (imaginism).

21. בעניין משקעי הדקדנס בשירת ביאליק ראו: ח' בר יוסף, מגעים של דקדאנס - ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, ירושלים, 1997, עמ' 45-233.

חוברת התרגומים של ז'בוטינסקי היתה מנוגדת ניגוד גמור לשירה העברית המודרנית בת הזמן, הן זו שנוצרה בארץ-ישראל (א' שלונסקי, יצחק למדן, ומ' 1924 גם אורי צבי גרינברג וכן רבים אחרים) הן זו שנוצרה באירופה ובארצות-הברית. אפילו נקודות הקרבה בינה ובין שירה יגונית-אוניברסלית מהוסה, כגון שירת דוד פוגל, אינן אלא נקודות קרבה מדומות לגמרי. שכן נשמת אפו של האקספרסיוניזם ה'שקט' של פוגל הוא הריתמוס החופשי, זה שאינו חוזר במהלך השיר הקצר על שום דגם מתקבע ואינו מניח לשום רכיב צורני של השיר להסות את הטונליות של השיחה החרישית, אותה שיחה שכל משפט בה קובע מעין יחידת שיר עצמאית, והשתיקות שבין משפט למשפט חשובות בה כמעט לא פחות מהדיבור השירי כשהוא לעצמו. ואילו תרגומיו הווירטואוזיים של ז'בוטינסקי הם ההפך הגמור משיריו של פוגל ב'לפני השער האפל', בגלל קסמי החריזה והמשקל שבהם, מפני שהם מגבשים את טור השיר הבודד ואת הסטרופה השירית הנורמטיבית (ולא את המשפט) כיחידות מושלמות ושוות זו לזו בתוך רשת מהפנטת של חזרות ודמיות, המתפתחות למסכת השבעות מגיות. מצאנו ניגוד בין התסמונת התמטית השירית בתרגומים ובין השירה העברית בת הזמן, אבל ניגוד זועק ממנו, מבחינתנו, הוא הניגוד בין תסמונת זו לדימוי ה'קלסי' של זאב ז'בוטינסקי, האדם והמנהיג.

הייתכן? האיש בעל רצון הברזל והאקטיביזם הבלתי נלאה, אדם שלא חדל מעשייה נמרצת גם במקרים שדרכו נראתה חסומה מכל צד, בין שהעשייה נשאה פרי (כגון בפעולתו למען הקמת הגדוד העברי, הוצאת העם היהודי מן ה'ניטרליות' שלו והעמדתו לצד בריטניה במלחמת העולם הראשונה – בניגוד גמור לדעת מרבית חברי ההנהלה הציונית וגורמים רבי עצמה בממשלה הבריטית) ובין שעלתה בתוהו (כגון מאבקו למען 'אבקאציה' של יהודי פולין בשנים האחרונות של חייו) – האיש הזה, שתבע לכל אורך דרכו שיקול דעת בהיר המוליך לעשייה, וכאילו לא ידע ייאוש וויתור מה הם, מעדיף שירה של רזיגנציה מלנכולית, של משחק אמנותי חושני הבא לפצות על יגון מתמיד שאינו מנסה להטות עצמו לאפיק של תקווה ופעולה? והרי גם ביצירתו הספרותית הוא האיש שניסח את צוואת שמשון לעם ישראל (איסוף ברזל [כלי נשק]), המלכת מלך מאחד ומלכד את השורות ולימוד הצחוק), שכתב את 'שירי ציון' הלוהטים ('תָּגֵר – / עַל כָּל־מַעְצוֹר וּמַצָּר; / אִם תֵּעַל אוֹ תִּדְרַד – / בְּלֶהֱב הַמְּרִד / שָׂא אֵשׁ לְהַצִּית, אֵין דְּבָר; / כִּי שֶׁקֶט הוּא רַפֶּשׁ, / הַפְּקֵר דָּם וְנַפֶּשׁ / לְמַעַן הַהוֹד הַנְּסֻתָּר; וכו' [שיר ביתר, 'עמ' רה-רו]), התפעל מתוכחתו הרועמת של ביאליק ב'בעיר ההרגה' והוסיף לתרגומה לרוסית שיר הקדמה רם צלילים, שנפתח בקריאה: 'עורה, קום מחנה עמנו!' (עמ' רלא). הייתכן שבחוברת תרגומיו של ז'בוטינסקי, שיצאה לאור בעיצומה של פעילותו הפוליטית, בזמן הקצר שבין פעילותו בהנהלה הציונית ובין התייצבותו בראש האופוזיציה הציונית, ביקש המחבר להעביר מסרים הנראים כה מנוגדים לפעילותו זו?!

התשובה על שאלה זו חייבת להיות חיובית במודגש. ז'בוטינסקי, כמו שהוא מוכר לנו מפעולתו ומכתביו כאחד, היה אישיות מרובת פנים ולא חסרת סתירות פנימיות. גישתו לאמנות היתה אסתטית ולא דידקטית. הוא העריך בה את משחק היופי, וייחס לו ערך אוטונומי, בלתי תלוי במגמותיה הציבוריות. הוא היה ציוני נלהב ונמרץ, ותוך כך גם נשא

עמו את אשכול הטעמים וההעדפות הספרותיות שהביא מן ה־fin de siecle. מבחינות רבות ה־fin de siecle היה מולדתו התרבותית (הראה זאת לאחרונה מיכאל סטניסלבסקי²²), והוא ינק ממנו הן את מסורת 'הרצון לעצמה' הניטשיאנית הן את היפוכה ה'דקדנטי'. מי שאינו מכיר בכפילות הזאת ישטח בהכרח הן את תמונת אישיותו של ז'בוטינסקי הן את הבנת תרומתו לחיים היהודיים החברתיים והפוליטיים, ובה בעת גם לא יבין את משמעותה של מורשתו הספרותית. העובדה שהמנהיג המשורר כתב את המנוניו הציוניים כמו שכתבם היא הנותנת. אופיים ומבניהם של המנונים מעידים על הבחנה חדה בין השירה ה'טהורה' לז'אנר השירה הציבורית הדידקטית. לפחות בחלקה הבוגר של יצירתו, לא פרץ ז'בוטינסקי את הגבול המפריד בין שתי אלה. השירה הציבורית הדידקטית היתה בעיניו ז'אנר בעל כללים משלו, ובעיקר ז'אנר המשעבד את האמצעים הצורניים המשוכללים למדי גם בשירים אלה למטרה שהיא מחוצה להם: לעורר נפשות ולדחוף לפעולה פוליטית. בשירתו ובתרגומיו מעולם לא ניסה ליצור זיקה כזאת בין האסתטי לאתי ולפוליטי. אדרבה, כאן הוא היה קרוב מאוד לאסכולת האימנות לשם אמנות, שרווחה בחוגים רחבים בימי נעוריו במפנה המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים.

אף ברומנים, הגם שנוצרו על פי הכללים המיוחדים לז'אנר, ייגע הקורא בפני השטח בלבד אלא אם כן יחוש בתשתית הרוחנית שלהם, המצדיקה את האסתטי לשם עצמו ותובעת מן האדם יכולת רוחנית להתנשא מעל לענייניו האישיים והלאומיים כאחד ולעמוד מול העולם שווה נפש ופטליסט, כמו הפלשתיים העומדים במקומם בעת נפילת מקדש דגון או כמו שהם יודעים להפוך את תרבותם הדקדנטית למשחק אמנותי מפליא באחדותו ובגיוונו כאחד. העליונות של שמשון על בני עמו העבריים נובעת במוכן מסוים מאישיותו הכפולה, מהיותו 'פלשתי' לא פחות משהוא עברי, מיכולתו להבחין הבחנה ברורה בין מפעלי הגבורה הלאומיים שלו או חכמת השיפוט שהוא מגלה כשהוא נקרא לשפוט בין עברים מסוכסכים מצד אחד ובין יכולתו להתמכר כליל להנאות הרגע ולתענוגות החשק במסיבת רעיו ורעותיו בפלשת מצד אחר. שמשון לא היה שמשון אלמלי דבק בו יותר משמץ מן האסתטיזם, הפטליזם והדקדנטיות שבגינם, כמו שהוא עצמו אומר באופל בור פלאו לסרן של עזה, יאבדו הפלשתיים בסופו של דבר את אחיזתם בארץ כנען ויוכרעו במאבקם בעברים.

יתר על כן, הוא מאמין שאף העברים עצמם, אם לא יסגלו לעצמם שמץ מן התכונות האלו, לא ירחיקו לכת במאבקם; זהו עניינו של הסעיף השלישי בצוואתו, הנמסר בנפרד משני הראשונים, ולאחר מחשבה נוספת, שלא היתה כלולה במסר הלאומי האקטיביסטי המקורי: בני ישראל לא יתגברו על אויביהם רק בכוח הברזל, המשמעת והאחדות. עליהם גם לדעת לצחוק בינם לבין עצמם ובינם לזולתם, ולראות בכל מצב – אפילו במצב העיוורון וההשפלה של שמשון עצמו – את הצד הקומי שבו ולהיות בגרעין נשמתם אדישים לעצמם ולגורלם כאילו היו מתבוננים בעצמם מבחוץ.

בחמשתם, המופלאה בין יצירות הפרוזה של ז'בוטינסקי, מאפיינת ההתבוננות ה'חיצונית'

22. ראו לעיל הערה 3.

הזאת של האדם בעצמו ובזולתו את כלל הסיפור, את עיצוב גיבוריו ובעיקר את תיאור פרשת ה'רומן' הבלתי ממומש בין המספר לגיבורה הראשית, מרוסיקה, ואפילו את תיאור מותה הטרגי באש, כשהיא נעשית קרבן לאל השמש הים תיכוני השולט ברומן כולו (כמו בשמשון). אף כי הרומן, כמו שאומר המספר בפתחתו, מציג 'דוגמה מאלפת', כמו מתוך ספר לימוד, של 'התבוללות היהודים ברוסיה' ותוצאותיה, אין בו כל כוונה ביקורתית-ציונית (המספר מבטיח לספר אותו 'כהווייתו, בלי תואנות וצדיות'²³ ואפילו מתוך אהבה בלתי מוסתרת לעולם המתואר בה). לא במקרה סיים המחבר את הפתיחה בציטוט משירו המוקדם 'Piazza di Spagna' (הוא שילב אותו פעם נוספת גם בפרק הסיום), שיר אהבה לרומא על ארמונותיה, סמטאותיה המרופשות, בנותיה הגנדרניות, המתלבשות והמתנועעות בצורה שיש בה כדי לשפוך 'רעל גלי המדה' על הגברים המתבוננים בהן, והדובר הלירי בכללם. דובר זה יודע היטב שהתרבות שצעירות אלו מפגינות היא מלאכותית ושקרית, וייתכן ש'תחת פה קר, דולק תלום-זוּנָה'. הוא מקבל את המציאות הדקדנטית של רומא ושל תרבות דורו הבורגנית בכללה ואינו מבטא בשיר שום רצון לשנותן. הוא אף מעיד ברורות על הקשר הנפשי העמוק בינו ובינן:

יְמֵי-דוֹרִי, בְּנַכְּם אֲנִי מְבֹטָן.
אֶרְאֶה בְּכֶם גַּם זֶהָר, גַּם רֶקֶב.
בְּנַכְּם אֲנִי – אֶהֱבֶם כָּל כְּתָם,
כָּל אֶרְסָכֶם אֶהֱבֶ.

(תרגום חנניה רייכמן, עמ' רסח).

כמו שמשון שלו, ז'בוטינסקי היה בעל אישיות כפולה המסוגלת לנאמנויות שאינן עולות בקנה אחד. יתר על כן, כשמשון גם הוא חתר להוסיף דבר מה לגוף הלאומי. על ארבע טיפות דם שר ב'שיר הדגל': על הטיפה הכחולה המסמלת חירות, שאיפה למרומים; הלבנה – טיפת הזיעה של העמל היוצר; הזהובה – הצדק המאיר כשמש לכל עשוק; האדומה – טיפת הדם של הגבורה וההקרבה העצמית. ונוסף עליהן ביקש להזריק אל תוך הגוף הלאומי גם טיפה כסופה-ירקרקת, בוהקת בעירוב צבעיה המפליא, טיפה של אסתטיזם טהור, המאפשר לנפש לשחק את המשחק החופשי של הרוח ולהשתחרר השתחררות מוחלטת (לשעה) מכל התחייבות ונאמנות לזולת. מי שלא יבין זאת, לעולם לא יבין את ז'בוטינסקי ואת זרותו המהותית ל'מחנה הלאומי' שהנהיג.

אם היה אפוא מסר לאומי וציבורי בחוברת התרגומים – ודומה כי מסר כזה אכן היה, ואולי מוטב לדבר על מסרים אחדים ולא על מסר יחיד דווקא – הרי זהו המסר: החברה היהודית החדשה זקוקה גם למשחק האמנותי לשמו, לריגוש שאינו מעורר לפעולה, לתענוג האסתטי הטהור שאין עמו לא צו ולא שליחות ולא חזון ולא שום נגיעה לענייני הדוחקים של הפרט או הציבור. העברים הקדומים (והיהודים בני זמנו של הסופר) היו זקוקים לנשק,

23. ז'בוטינסקי, חמשתם (תרגום י"ה ייבין וחנניה רייכמן), ירושלים תש"ז, עמ' 9-10.

למלך, לאחדות, לתיאום פנימי ולהנהגה לוחמת, אך הם נזקקו נואשות גם לצחוק, שינתק אותם במידה מסוימת מכל הצרכים הדחופים הללו. ובה במידה הם נזקקו גם למגיה של צלילי 'העורב', לפטליזם של 'אנבל-לי', ללאות של הסונטות של ד'אנונציו וסולרי, לחכמת ההנאות הקטנות והוויתור הגדול של עומר כיאם ולאידאליזם ה'טרובדורי' התמים של 'נשיקת רוקסנה' ו'הדכסת אלתגיע'. גם אם סיפוקם של צרכים אלה לא היה בבחינת השליחות היחידה של השירה העברית, הוא בוודאי היה – לפי ז'בוטינסקי – אחת משליחותיות העיקריות. לולא כך סבר המשורר המתרגם, לא היה מפרסם את חוברת תרגומו.

עמדתו זו של ז'בוטינסקי נגדה ניגוד בוטה למגמותיה של השירה העברית המתחדשת בארץ-ישראל. בייחוד בולט הניגוד בין עמדתו לזו של אורי צבי גרינברג הן לפני עלייתו ארצה (בשלהי 1923) ובייחוד אחריה, בשנות העשרים. שניים אלה אמנם עתידים להגיע בשנות השלושים לשיתוף פעולה מלא (אם כי לא נוח ולעתים מתוח) בתנועה הרוויזיוניסטית ובהסתדרות הציונית החדשה שהקימה, אבל מבחינה רוחנית ופואטית הם היו דבר והיפוכו. אמנם איש מהם לא אמר דבר בגנות יצירתו הספרותית של רעהו. גרינברג שיבה את תרגום 'העורב' וראה בו ראיה ברורה לכך שז'בוטינסקי היה משורר בשרש נשמתו.²⁴ ואילו וז'בוטינסקי ידע להעריך, כפוליטיקאי, את גודל הזכייה הציבורית שנפלה בחלקה של תנועתו עם הצטרפותו של המשורר הכריזמטי ובעל המוניטין לשורותיה. עם זאת, אנו רשאים לנחש שמי שיצר את תרגומי 'העורב' ו'אנבל-לי' לא יכול להתפעל

24. ראו תגובתו של גרינברג על תרגום 'העורב' במאמרו 'ז'בוטינסקי בספירת השיר', הארץ, 10.7.1964. הדברים הופיעו גם כמבוא לקונטרס שהכיל את 'העורב' ו'אנבל-לי' בתרגומי ז'בוטינסקי, הוצאת ספרים 'רנסנס', חיפה תשכ"ד, עמ' 11-14.

25. מאלף מבחינה זו היה יחסם של ז'בוטינסקי וגרינברג לאדגר אלן פו. שניהם העריצו את יצירתו, אבל הבינוה באורח שונה וניגודי. בעיני ז'בוטינסקי היה פו בראש ובראשונה קוסם מוזיקלי, אשף של העלאת הלכי רוח מלנכוליים ותאורטיקן מובהק של תורת האימנות לשם אמנות. הוא הרבה לצטט את מאמרו של פו 'הפילוסופיה של החיבור', שבו סיפר המשורר האמריקני על גישתו השכלתנית הקרה וההגיונית לבניית השיר ולהפקת מרב האפקטים האסתטיים מן החומרים שלו, בייחוד מן המצלול. הוא הסכים בכל לב עם פו התאורטיקן בקביעתו (במאמרו 'העיקרון הפיוטי') כי אין לשירה קיום ללא הפעלול המוזיקלי ו'הזרימה הריתמית', וכן למחאתו הנמרצת על מה שהוא כינה (באותו מאמר) 'הכפירה של הדיקטטי'. נותרו בידינו עדויות לכך שהוא ניסה לשכנע בכל אלה גם את בנו המתמטיקאי, ערי, שלא השתכנע ולא 'קנה' את אמונותיו האסתטיסטיות של אביו. אורי צבי גרינברג לא ראה בפו וביצירתו אף שמץ מכל אלה. בעיניו פו היה נביא האימה והפלצות המודרניות, איש ששבר את כל המוסכמות הרומנטיות מפני שנגלתה לו התהום שמתחתיהן. גרינברג התעלם לחלוטין מכל מאפייניו של פו שלא התאימו להשקפתו הפואטית האקספרסיוניסטית, כגון ההקפדה העצומה של פו על הצורה הפיוטית וההדגשה העודפת לפעמים של המלודיות והמוזיקליות של השורה השירית או השכלתנות והתכנון האסתטי. וכך פנה אל פו בפואמה היידיית שלו 'מפיסטו' בטורים שפו עצמו היה בוודאי מונע מהם הכרה כדבר שירה: 'פון מיין רעפלעקטאר-דמיון שיק איך בליציק און פארציטערט / ווערטערשטראלן דריי אין חושך: ע ד ג א ל א ר א ל א פ א... / ס'איז האלבע נאכט; און ס'טראגן מיינע בליצנווערטער אדלערבליקן ווייטע / איבער דען אוקינוס קין אמעריקע; / דו גרויסער / גרוילן-דיכטער, אפיום-עסער, הייליקער בארוישטער, / גייער מיט דעם פחד-לאמפ אין היילן און פאלייען! / ס'רופט דיר האלבע נאכט א יידיש קינד, דיין שרעקן ברודער'. אורי צבי גרינבערג, געזאמלטע ווערק, צווייטער באנד, ירושלים תשל"ט, עמ' 362-363.

לא מ'אימה גדולה וירח²⁵ ואולי גם לא מספר הקטרוג והאמונה. מרבית פרקיו של ספר זה היו חייבים להיראות בעיניו דברי שיר לשעתם, שהיו צריכם להיווצר במסגרת של פואטיקה פלקטית של המנון או שיר תוכחה פוליטיים. שירת אורי צבי גרינברג (וכן ההגות הפואטית שנתלוותה לה) העמידה דגם הפוך לזה שהסתמן בדברינו על ז'בוטינסקי; דגם של שירה 'אנטי-מוזיקלית' ואנטי-צורנית, שביטלה את החיץ בין הפיוטי לדיסקורסיבי, ולכן גם בין השירי לפוליטי, חייבה את המיזוג של המבע האישי עם המבע הקולקטיבי-ה'נבואי' והפכה את הייאוש – נקודת המוצא שלה – לנקודת זינוק לעבר חיוב המציאות ותיקונה המשיחי. אנו חייבים לקבוע כי בתחרות בין שני הדגמים הללו ניצח בסופו של דבר – לימי דור ויותר – דווקא הדגם של ז'בוטינסקי.

אמנם באווירה הגועשת, המשיחית למחצה, של ימי העלייה השלישית לא יכלה להיות לו לדגם הזה השפעה מיידית; אולם הזרעים שהטמין ז'בוטינסקי צצו ופרחו בסוף שנות העשרים ובשנות השלושים. נוצרה התאמה – ואולי אין היא ברורה במבט ראשון – בינו ובין המציאות התרבותית שהשתררה אחר המשבר של המפעל הציוני בארץ במחצית השנייה של שנות העשרים ובעיקר בימי ה'פרוספריטי' וההתעצמות של היישוב במחצית הראשונה של שנות השלושים.

ככל שגדל היישוב היהודי בתקופת המנדט, ככל שהתמסד וגברה הדיפרנציאציה בתוכו, כן הבשילו התנאים לקבלת הדגם של ז'בוטינסקי ולהיותו זמין ושימושי. עמידתו של היישוב במשברים קשים, כגון המשבר הכלכלי של 1926-1927 ופרעות תרפ"ט, חיזקו את ביטחונו העצמי; המבנה הפוליטי והחברתי שלו הלך והתגבש; מפלגות הפועלים שמקורן בתקופת העלייה השנייה התאחדו בשנים 1929-1930 למפלגה הגמונית אחת (מפא"י).

אלה וגורמים רבים נוספים הבטיחו ליישוב יציבות והתעצמות, הביאו עמם תפיסה חדשה של תפקיד חיי הרוח והאמנות במפעל הציוני. גם עתה לא היה לאיש ספק שחיי הרוח והאמנות חייבים להיות חלק בלתי נפרד של המפעל. אבל שלא כמו בימי העלייה השנייה והעלייה השלישית, השתרשה עתה דעה אחרת על דרך התרומה של התרבות למאמץ הכולל של יצירת חברה חדשה. בין השאר החלו לחשוב שעליה לתרום את תרומתה בדרך ההתבדלות (הדיפרנציאציה) דווקא, כלומר בדרך ההתרכזות בייחודה, בהיותה מה שהיא צריכה להיות על פי טיבה המיוחד רק לה. כשם שיש ליישוב מנהיגות פוליטית כתיקונה, מעין ממשלה שבדרך (הנהלת הסוכנות היהודית), וכשם שיש לו מעין צבא ('ההגנה') וגרעין מתפתח של כלכלה עצמאית, פרטית בחלקה וקואופרטיבית בחלקה, כן נחוצים לו ספרות שהיא בראש ובראשונה ספרות יפה מובהקת, אמנות פלסטית שתמזג את המקומי-הארץ-ישראלי עם עולם האמנות הכללי (כלומר האירופי), תאטרוני אמנותי מודרני, אקדמיה שתקבל על עצמה את חומרות המחקר האקדמי התובעניות ביותר וכולי. דווקא בהיות כל אחד מאלה נאמן גם

ובתרגום עברי מילולי: מזרקור דמיוני משגר אני רוטטות ובורקות / שלוש קרני מילים אל תוך החושך:
א ד ג א-ל ו-פ... // שעת חצות היא, / ומילות הברק שלי סוקרות במבטי שר / את האוקיאנוס עד
אמריקה. / אתה, משורר / הפחדים הגדול, זולל האופיום, הקדוש ההלום, / הנווד עם פנס האימה
במערות ובהיכלות! / באמצע הלילה קורא לך נער יהודי, אחיך לחרדה.

לחוקיות הפנימית שלו עצמו ולא רק למכנה משותף של העשייה הציונית המתעצמת ביישוב, הם יוכלו להכין ביתר יעילות את הרכיבים של מה שנתפס כבר אז בתור 'מדינה שבדרך', קהילה עצמאית המכילה לעצמה את כל כלי החיים והתרבות של חברה מודרנית מתוקנת. היישוב התאזן אפוא והתייצב בהדרגה, וכבר היה יכול לזהות את העצמה התרבותית הטמונה בחלוקת המרחב התרבותי להרבה חללים ממודרים, מובחנים וכמעט אוטונומיים. תודעה זו היתה זרה מאוד לחזונו החד־מרחבי של אורי צבי גרינברג, שחייב ליכוד של העשייה התרבותית כולה ואף ויתור על הייחודיות של רכיביה לטובת המכנה המשותף של קידום 'מהפכה העברית'. במציאות היישובית נוצר לפיכך מקום מתרחב והולך לחזון התרבות של ז'בוטינסקי, חזון שהיה מנוגד וזר לזה של א"צ גרינברג. מסוף שנות העשרים התבלט וגבר הרצון בשירה המקדישה תשומת לב מלאה ל'פונקציה הפואטית' שלה, אם אפשר להפרידה מן הפונקציה ה'רפרנציאלית'; כלומר לשירה בעלת סממני 'יופי' ועידון מובהקים – משקל רהוט, חריזה עשירה, מְלוּס מתנגן, וירטואוזיות טכנית.

המשורר הבולט שחש בהתפתחות זו יותר מן האחרים היה אברהם שלונסקי; חושי הלשוניים והמוזיקליים הכשירו אותו לתפקיד מחדשה של המגמה הפונה אל הפונקציה הפואטית בשירה העברית שלאחר עידן ביאליק וטשרניחובסקי. בהדרגה הוא חרג מן הפואטיקה הפוסט־סימבוליסטית של יצירתו מתקופת העלייה השלישית, זו של 'השיר הפרוע' הנתון להשפעתם של זרמים כמו האקספרסיוניזם, הפוטוריזם ובעיקר האימז'יניזם, ויצר ניב פיוטי מהוקצע ומנוגן, שהתבסס על דגמים שיריים סימבוליסטיים. בזכות המפנה הזה נעשה שלונסקי למורם ולמדריכם של הכישרוניים בקרב המשוררים הצעירים של שנות השלושים: נתן אלתרמן, לאה גולדברג ויונתן רטוש.

אולי לא כל תלמידיו אבל ודאי רובם אימצו לפחות שלושה כללי יסוד פואטיים: הפעלה מרבית של הפונקציה הפואטית על ידי יצירת שירה 'יפה', מלודית, שקולה וחרוזה ברהיטות, ובשירת אחדים – אלתרמן הצעיר ובעיקר רטוש – שואפת גם למעמד מְגִי, ליכולת תאורגית להפנט במצלוליה העשירים החוזרים על עצמם; הפרדה חדה בין שירה 'טהורה' לשירה שהומן גרמה; העמדת השירה ה'טהורה' על העיקר האישי־האוניברסלי ולא על הקולקטיבי־הדידקטי, ולענייני הציבור ייחדו ז'אנר מיוחד – ז'אנר שירת העת והעיתון של נתן אלתרמן ('רגעים', 'הטור השביעי') וז'אנר 'שירי החרב' הלאומניים של יונתן רטוש; והיסוד העיקרי בשירת תלמידי שלונסקי היה קשירת זיקה מובהקת – במסגרת השירה הלירית ה'טהורה' – למסורת היגונית של המשוררים ה'מקוללים' של ה־fin de siècle האירופי.

כך החזיר שלונסקי את השירה העברית מתזוית המהפכה ומאקסטזת הגלבוץ של שירתו המוקדמת לשירת הייסורים של הפייטן האיובי הנווד ברחובות פריז ב'אבני בוהו'; אלתרמן המתחיל העלה מן המרתף של תאטרון התרבות את כל הגיבורים והגיבורות המיסורים והמייסורים, הפוגעים והנפגעים, המתעוותים והמעוותים של 'המכאוב הרומנטי'; ויונתן רטוש יצר ב'חופה שחורה' את 'מְפַחֶרֶת' (פנתאון) הארכיטיפים הטרגיים הצועדים 'בטוחות' לעבר גורל של הרס עצמי המתחייב מנאמנותם לחוקים הנצחיים של מהותם – גברים,

נשים, גיבורים, אבות שבת ונוודים בשממה הקיומית של 'קורחות עולם רזה'. גלוי לעין קשר ההמשכיות המחבר בין מורשת תרגומיו של ז'בוטינסקי ובין תבנית מרובעת זו של סדר פרוזודי, 'יופי' מלודי, הפרדה בין הפיוטי-האינדיבידואלי לדיסקורסיבי-הקולקטיבי וחזרה אל 'המכאוב הרומנטי' בגלגול מודרני נאו-סימבוליסטי. וכאמור, אף אפשר להוכיח את ההמשכיות על ידי חשיפת העקבות של התרגומים – בעיקר תרגומי פו – בכלל מרחבה של השירה העברית במעבר משנות העשרים לשנות השלושים. לא במקרה נעשה פו, במקצביו ה'בוטינסקאיים', לאחד מגיבורי המעבר הזה. הדבר משתקף בשיירי 'אבני בוהו' של שלונסקי.²⁶ במסגרת התפתחות זו נהיה אפוא הכיוון שז'בוטינסקי הצביע עליו בחוברת התרגומים שלו לדרך המלך הפואטית, ואילו הכיוון שפנה אליו אורי צבי גרינברג הוליך למשעול צדדי ואפילו מבודד. בעוד היריבים הפוליטיים המושבעים הן של ז'בוטינסקי הן של גרינברג מסתמכים יותר ויותר על הדגם הפואטי ה'בוטינסקאי', נותר גרינברג מבודד פואטית הרבה יותר משהיה בימים שראה עצמו יחיד העומד 'אל מול תשעים ותשעה'. רק עם הקריסה של תרבות היישוב בשנותיה הראשונות של מדינת ישראל הוסטה נקודת הכובד הפואטית מן המוקד שסימן ז'בוטינסקי כבר בראשית שנות העשרים ומימשהו בשנות השלושים בעיקר שלונסקי ואלתרמן; נקודת כובד זו נעה במידה מסוימת לעבר מוקדים שקבעו באותן שנים שני נציגיו העיקריים של האקספרסיוניזם העברי – דוד פוגל, נציג האקספרסיוניזם ה'שקטי'-השיחתי, ופחות ממנו אורי צבי גרינברג, אביר האקספרסיוניזם ה'קולני'-הנאומי, ששירתו הכילה גם פרקים מהוסים של צ'קוין לחש שיחתי ('אנקראון על קוטב העיצובון'). בימינו ה'פוסט-מודרניים' שבים כמה משוררים בבירור אל הדגם ה'בוטינסקאי' (שירת דורי מנור ותלמידיו אנשי אסכולת 'אב').

ד

ובעוד עניין אחד נחל ז'בוטינסקי, באמצעות חוברת ה'תרגומים' הצנומה שלו, ניצחון תרבותי-פואטי רב-משמעות שנתקבע למשך ימי דור ויותר; ואף עניין זה אינו מגולם כל-ככול בהכרעתו הנחרצת בתרגומיו לטובת ההטעמה המלרעית וההגייה הארץ-ישראלית ה'ספרדית' ונגד ההטעמה וההגייה המלעיליות ה'אשכנזיות' ששלטו בשירה העברית בת הזמן; אלא שהעניין שדברינו מכוונים אליו קשור קשר בל יינתק באותה הכרעה גורלית; אפשר לומר שהוא אפילו מתבסס עליה, ומשום כך ראוי שנפנה אליה קודם שאנו באים לדון בעיקרו. אין ספק כי אחת המטרות העיקריות (אם לא העיקרית שבכולן) שעמדו לנגד עיניו

26. ראו, למשל, השיר 'ינשוף' בבאלה הימים, המתייחס צורנית, ריתמית ותמטית ל'העורב' (באלה הימים, תל-אביב תר"ץ, עמ' 10ט), וכן הופעתו של העורב כדמות מלווה במחזור 'שעות שרופות' מ'כרכיאל' שבאבני בוהו: 'אף למה הוא עומד על קצה גגו של בית / הוא – נביא תקן בגלגולו של עיט / ובחרטמו יניע את טרפו? / ולי נדמה, פי זהו אדגר פו' וכו' (אבני בוהו, תל-אביב תרצ"ד, עמ' 101).

כשהחליט לפרסם בספר את קומץ תרגומיו היתה השאיפה להנחיל ניצחון ספרותי להטעמה ולהגייה ה'ספרדיות' במאבקן עם אלו ה'אשכנזיות'. מאבק זה עמד באותם ימים בשיא להטו והעסיק משוררים, חוקרים, מורים ועסקני תרבות. אילו נאספו המאמרים שנכתבו עליו בכתבי העת של הזמן הם היו יכולים למלא כרכים אחדים. המאבק החל עוד לפני מלחמת העולם הראשונה; את האות לו נתן שאול טשרניחובסקי במאמרו החשוב 'שאלת המבטא והנגינה'.²⁷ הוא יצא להגן בו על ההטעמה וההגייה ה'אשכנזיות' לא רק בטענה שהן אינן פחות 'נכונות' מאלו ה'ספרדיות' (העברית ה'אשכנזית' הואשמה בכניעה להשפעות גרמניות וסלאביות, שלא כעברית ה'ספרדית', שלא הושפעה מהן, ומשום כך נשארה נאמנה כביכול למסורתה העתיקות של השפה) אלא גם בטענה שהשירה העברית החדשה, ובייחוד זו שנכתבה במשקל הטוני, תאבד את תכונתה השירית המוזיקלית אם יחלפו ההגייה וההטעמה שלה. 'שיר ייאמר לדבר מוסיקלי שיש לו מידה קצובה', טען טשרניחובסקי. אפילו שירה שאינה שקולה ואינה חרוזה מפעילה ריתמוס 'שיש לו יחס גדול כל כך אל כל הנעשה בנפשנו פנימה: אל התנועה, הדיבור והשמיעה', ואף ריתמוס זה יאבד עם החלפת המערכת הפונטית של השפה. 'טוב לי שלא תקראוני כלל מאשר תשחיתו את דברי', הכריז המשורר בחתימת מאמרו.

הדברים נאמרו במסגרת ויכוח על לימוד העברית ב'חדרים המתוקנים'; באותה עת עדיין לא התעוררה חרדה של ממש לגורל השירה העברית, שנכתבה רובה ככולה בהגייה ובהטעמה ה'אשכנזיות'. אולם בארץ-ישראל הדיבור העברי אימץ סופית את ההטעמה וההגייה ה'ספרדיות', והיה שרוי בעניין זה בנקודת אל-חזור, ועם התבססות היישוב העברי בארץ אחרי מלחמת העולם נכנס אפוא הוויכוח לשלב קריטי. הטענות הכמו-בלשניות נעשו אז למסויים שקופים למאבק בין מרכזי התרבות העברית בארץ ובחו"ל. מחד גיסא מעמדה המיוחד של ארץ-ישראל בסולם ההעדפות הציוניות, וההכרה בעובדה שרק בארץ תוכל הספרות העברית להוסיף ולהתפתח, שעה שבארצות האחרות תביא ההתבוללות הלשונית לקמילתה אם לא להכרתתה, העניקו לעברית הארץ-ישראלית את משקלה ותמכו בטענתה ל'כתר'. בוויכוח הועלתה הטענה שעל השירה להתאים עצמה למציאות החיה של 'העם העובד' (כלומר החלוצים בארץ-ישראל); שכן השפה היחידה אשר תושר בה השירה הקלסית האמיתית הלוא היא שפת 'העם העובד'; וכן שעליה 'להיגאל' מגלות ההטעמה וההגייה הזרות לארץ ולבניה.²⁸ מאידך גיסא נאבקה הספרות העברית, ובמיוחד השירה העברית של עידן ה'תחייה', על חייה המוזיקליים. היוקרה של שירת ה'תחייה' בכללה ושל שירת ביאליק וטשרניחובסקי במיוחד היתה כה גדולה באותם ימים (בימינו כמעט שאיננו יכולים לדמות לעצמנו את מעמדה הציבורי של השירה אז) עד כי עצם תלותה בהטעמה ובהגייה ה'אשכנזיות' היו בבחינת נימוק כבד משקל להתמדה בנאמנות להן. המשוררת אלישבע ביכובסקי, רוסייה שלמדה עברית בהטעמה ובהגייה ה'ספרדיות', נעשתה חסידה מובהקת שלהן ובסופו של

27. נדפס בהשפה - ירחון מוקדש לתחיית שפת עבר והתפתחותה, שנה א, חוב' א (מאי 1912), עמ' 27-31. במשך כל שנת קיומו של כתב העת לא חדלו בו התגובות על מאמר זה.

28. כך במאמרו של צבי שץ, 'גלות שירתנו הקלאסית', על גבול הדממה, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 99-107.

דבר כתבה את שיריה על פיהן. עם זאת סיפרה כי בשעת המעבר שלה מכתבת שירה ברוסית לכתובה בעברית סברה שעליה לאמץ לעצמה, בדרך מלאכותית, את העברית ה'אשכנזית' משום הכבוד למשוררי הזמן הגדולים.²⁹ לטענה שאוצר השירה העברית החדשה עלול לאבד את כל 'הונו' המוזיקלי אם תשתלט העברית ה'ספרדית' לא רק על הדיבור אלא גם על הספרות, נוספה הטענה הנמרצת, שהושמעה עתה מפי משוררים אחדים, בעניין 'דלותה' המוזיקלית העקרונית של העברית ה'ספרדית', על הדגשות המלרע שלה; ניצחונה של העברית ה'ספרדית' לא זו בלבד שימוטט את התשתית המוזיקלית של שירת 'התחייה' אלא גם יביא לדלדול מוזיקלי קטסטרופלי של השירה העברית שתיכתב בעתיד; שהרי ההטעמה וההגייה של עברית זו אינן מאפשרות רוך מלודי, והן בכחינת פטיש הדופק על הראש ועל האוזן.

ז'בוטינסקי יצא להפריך טענה זו הלכה למעשה. לכאורה עירום ועריה יצא לקרב זה. מה היה משקל דעתו הפרטית 'כי שפת שירתנו החדשה היא העברית הספרדית'³⁰ לעומת משקל דעותיהם של טשרניחובסקי, שניאור, שטיינברג וחבריהם? (ביאליק ידע כבר בראשית המאה העשרים, ואולי גם קודם לכן, כי ההטעמה וההגייה ה'אשכנזיות' סופן להיעלם, ואף ניסה לקדם את פני הרעה במעבר אל המשקל המקראי³¹). מה יכול להיות כוחה של 'טענה' או דעה לנוכח המציאות המוזיקלית של שירי ותיקים ואף צעירים? יש לזכור כי גם צעירי השירה הבולטים של אותם ימים – שלונסקי, אורי צבי גרינברג, פוגל, יצחק למדן – כתבו שירים בעברית ה'אשכנזית' (המעבר של שירתם אל העברית ה'ספרדית' חל בשלב מאוחר יותר; בשירת אצ"ג – לא לפני 'אנקריאון על קוטב העיצוב' של 1928, וגם שם במהוסס). הן בעברית ה'ספרדית' כתבו אז רק כמה ממשוררי העלייה השנייה, אלה שמשקלם הספרותי-הציבורי היה מועט ביותר. רחל בלובשטיין היתה הבולטת שבהם, ואכן שירתה נעשתה לימים מקור הראיה סגנוני ומוזיקלי לרבים, אבל בתחילת שנות העשרים היא היתה רק בראשית דרכה כמשוררת עברית ועדיין לא נמצאו לה לא הבימה ולא הקהל שהקנו לה לימים נוכחות בולטת, עם היעשותה ל'משוררת הבית' של דבר שנוסד בשנת 1925.

ז'בוטינסקי ידע מה עצמת הנשק הטמון בצרורו. הוא בטח בקוראים שידחו מעליהם את כל טענות הסרק בעניין אי-מסוגלותה של העברית ה'ספרדית' להפיק מקרבה מוזיקה מעודנת ברגע שיטעמו בלשונם מן המוזיקה של טורים, כגון:

זְכוּרָנִי: לַיְלַעֲצָבֶת - סוּפַת־הַרְף מִיַּבְבַּת -
אֵש פִּירִים, נְעֻזָּבֶת, גּוֹסְסָה בְּאוֹר חוֹר;
(מתוך 'העורב', עמ' יז)

29. ראו בעניין זה רשימתה האוטוביוגרפית של אלישבע בקובץ אלישבע: א זאמלונג פון ארטיקלן וועגן די דיכטערין, תל-אביב תר"ץ, עמ' 3-7, וכן ראו במאמרי 'שעתה של אלישבע', עיונים בתקומת ישראל, 12 (2002), עמ' 531, 541.

30. מן ההקדמה לחוברת התרגומים, ראו: שירים, עמ' יג.

31. ראו בעניין זה הפרק 'המעבר לריתמוס החופשי המקראי' בספרו של ע' שביט, הבלי ניגון, תל-אביב 1988, עמ' 72-123.

או:

זֶה הָיָה לְפָנַי וְלְפָנֵי שְׁנָיִם,
בְּמַלְכוּת עַל יָם עַרְפֵּלִי,
שֵׁם דָּרָה יְלֻדָּה – שְׁמָה לֹא תִדְעַ;
קָרָאתִי לָהּ אֲנִבֵּל-לִי.

(מתוך 'אנבל-לי', עמ' כה)

או:

מָה אָנוּ? צַל – מִשְׁחַק הַצְּלֻמָּנֵעַ
בְּיַדִּי כְּשֶׁף מְנִיעַ: לְבָנָה –
פָּנֵס קִסְמוֹ, לִיל-נִצַּח – בֵּימָתוֹ
וּמִזְמָתוֹ – נִסְתָּרָת וּטְמוּנָה...

(מתוך 'קהלת פרס', עמ' לו)

או:

אֶהְבֶּה הִיא סִיג עוֹפְרָת,
אִם נִגְעַת בְּתַפְאָרָת,
אִם נְשַׁקֶּת שְׁפִתֵי-וָרֵד
עַל הַכֶּסֶת,
או טַפְסֶת עַל יָצִיעַ
הַרְמוּנָה בְּמַעַט-יָגִיעַ:
לֹא, לְבִי לְאֶלְתֵּי-יָעַ
הַדְּכָסֶת.

(מתוך 'הדכסת אלתייע', עמ' נט)

אחרי טורים כאלה היה ברור שאי-המסוגלות לא היתה אלא אי-המסוגלות האישית של אותם משוררים ובני דורם שהעברית ה'אשכנזית' קבעה את המערכת הפונטית המייצרת והקולטת שלהם. כמעט בכל אחד מן השירים שתרגם הפגין ו'בוטינסקי את יכולתה של העברית ה'ספרדית' להסתגל בנוחות למתכונת משקל שונה – משקל של שמונה טרוכאים ב'העורב' (ממש כמו במקור האנגלי); משקל של שלושה אַמפִּיבֶּרְכִים (עם הרבה תוספות וחוסרים) ב'אנבל-לי', פְּנִטְמֶטֶר יִמְפִּי ב'אהיה כאיש שנח בצל אילן' של ד'אנונציו לעומת הַקְּסֻמְטֶר טרוכאי ב'תנו לי ניר קטון' של סולרי; טְטֶרְמֶטֶר יִמְבִּי ב'קהלת פרס', המשקל האלכסנדרוני (הקסמטר ימבי פצול ציזורה באמצעו) ב'נשיקת רוקסנה', וטרמטר טרוכאי ב'הדכסת אלתייע'. מספר השירים שנשקלו ברגל המוטעמת בראשיתה או באמצעה, ומשום כך היא פחות נוחה כביכול למי ששוקל בהטעמה המלרעית, היה גדול ממספר השירים שנשקלו ברגל המוטעמת בסופה (ארבעה לעומת שלושה). מלבד זאת הכריעו הטבעיות המוזיקלית, היעדר סימני המאמן או רסיסי הזיעה הפואטית שהיו ניכרים כל כך בשירתם של מרבית המשוררים שהחלו לנסות את כוחם בשקילה ובחריזה המבוססות על העברית ה'ספרדית'. מאלה בעיקר

נבע הקסם שהילכו השירים המתורגמים מניה וביה על דור שלם של קוראים צעירים ומבוגרים, והוא שהוכיח כי ז'בוטינסקי לא טעה. הוא גם היה אולי זה שהכריע את הכף במאבקן ההיסטורי של העברית האשכנזית וה'ספרדית' על כתר השירה העברית.

ז'בוטינסקי ידע כאמור מהי עצמת הנשק המוזיקלי שהיה באמתחתו; באמצעות פנה, מעל ומעבר לכל הטענות והמענות האפשריות, אל האוזן עצמה, והודות לה חגג את ניצחונו. ביטחונו בכך ש'דעתו תנצח' השתקף היטב בטון האירוני של הקדמתו הלקונית. הוא הצהיר שם כי 'מי שתרגם את השירים האסופים בחוברת זו איננו משורר' והשווה את עצמו ל'חרון' הרוסי בן המאה השמונה עשרה ואסילי טרדיאקובסקי (Trediakovsky), 'משורר מחוסר כשרון וטעם', ש'בימיו לעגו הכל לשיריו, וגם היום לועגים להם' (עמ' יג), אבל מאבקו נגד המשקל הסילבי ובעד המשקל הטוני-סילבי בשירה הרוסית הוכתר בניצחון. את דבריו אלה של ז'בוטינסקי צריך לטעום בלוויית גרגר מלה. טרדיאקובסקי (1703-1769) לא היה משורר מחוסר כישרון וטעם אלא הנציג המובהק של הקלסיציזם הצרפתי בתרבות הרוסית של המאה השמונה עשרה והוגה דעות כבד משקל. הוא שהכניס לשירה הרוסית את שירת האהבה ה'סלובנית' וחדש בה את הז'אנר של האודה המהללת והמשל בנוסח איזופוס-לה-פונטיין, ועם זאת תרגם לרוסית מודרנית את מזמורי תהילים כדי לגלות לקוראיו את יופיה של 'שפת האלוהים'. תרגומו מן הספרות הצרפתית הלהיבו את הקוראים בני הזמן והרגיזו את חוגי החצר של קתרינה השנייה (משום הסתירה השנונה על הדספוטיות ברומן האוטופי הרפתקאות טלמכוס מאת פרנסואה פנלון, שתרגומו היה מפעלו הספרותי האחרון). חוגים אלה הם שהביאו לעולם את מסורת הלעג לטרדיאקובסקי, שהציגה אותו כאילו היה 'חרון' ופדנט. אבל לעג זה לא היה בו כדי להעמיד סכר בפני השפעתו כתאורטיקן של הספרות הרוסית, הבולט בדורו בצד מיכאיל לומונוסוב (Lomonosov), ובעיקר של השירה ושל הפרוודיה שלה. בתחום הפרוודי אכן היה ניצחונו שלם,³² ובלשונו של ז'בוטינסקי: 'לשיריו לעגו, אבל שיטתו ניצחה'. קוראים בני הזמן לא היו יכולים שלא להבין את פשר האוכור של פרשת טרדיאקובסקי, שהרי רבים מהם היו בקיאים בשירה הרוסית ובתולדותיה. כך העמיד ז'בוטינסקי את עצמו כנגד גדולי המשוררים של זמנו, כאילו אמר: גם אם אינני אלא טרדיאקובסקי, העתיד הוא שלי. המעבר מן המשקל הסילבי למשקל הטוני-סילבי, שהתרחש בשירה העברית רק ארבעים שנה קודם לכן (בתקופת חיבת-ציון), אמנם יצר את הבסיס ל'תור זהב' ראשון בשירה החדשה (עידן ביאליק וטשרניחובסקי), אולם עתה, עם המהפך הפרוודי החדש משירה טוני-סילבית 'אשכנזית' לשירה טוני-סילבית 'ספרדית', חזקה על כך שיווצר בסיס לתקופה גדולה חדשה בשירה; ז'בוטינסקי הוא שיכשיר את הקרקע לפריחה הזאת כשם שמשוררי חיבת-ציון (מאנה, דוליצקי) הכשירו את הקרקע לביאליק ולטשרניחובסקי וכשם שטרדיאקובסקי הכשיר אותה לפושקין, לרמונטוב ולטיוצ'ב.

32. ראו בעניין זה: E. Bristol, *A History of Russian Poetry*, New York 1991, pp. 48-52.

אולם יש לדווק בדברים ולגלות בהם לא רק את הגלוי לעין – הקביעה בעניין ניצחונה העתידי של העברית ה'ספרדית' כשפת השירה – אלא גם את מה שאין נותנים עליו את הדעת בדרך כלל. ו'בוטינסקי קובע בחוברת התרגומים שלו כי בעתיד תיכתב השירה העברית לא רק בעברית 'ספרדית' אלא גם במשקל טוני-סילבי. בקביעה זו הוא יוצא הוצף לא רק נגד חסידי השירה השקולה טוני-סילבית במתכונת העברית ה'אשכנזית' אלא גם – ובאותה מידה של תוקף – נגד חסידי השירה הכתובה שלא במשקל טוני-סילבי, כלומר בחרוז החופשי.

חשיבותו של עניין זה אולי אינה מתגלה לעין בסקירה הראשונה. החרוז החופשי הופיע בשירה העברית כבר בסוף שנות התשעים של המאה התשע-עשרה (בשירו של דוד פרישמן 'משיח', 1897). בעשור הראשון של המאה העשרים הוא השפיע על ניסיונותיו של ביאליק להמיר את המשקל הטוני-סילבי במשקל התקבולת המקראית. הוא החל לקנות לו מהלכים בסוף העשור בשירת המשוררים שהופיעו לאחר דור תלמידיו המובהקים של ביאליק (כגון אברהם בן יצחק) וחדירתו נעשתה מסיבית יותר ויותר ככל שגברה בספרות השפעתם של זרמים מודרניסטיים מערביים, בייחוד של הסימבוליזם והאקספרסיוניזם הגרמניים.

בשנות העשרים כבר נשבעו בשמו של החרוז החופשי טובי המשוררים הצעירים – אורי צבי גרינברג, דוד פוגל, אסתר ראב (אברהם שלונסקי הסתייג באותה תקופה מן החרוז אך המשיך לדבוק במשקל הטוני-סילבי). החרוז החופשי ביטא עתה גם אידאולוגיה פואטית 'שחררנית' מודרניסטית (המשורר י"צ רימון, שהיה מחלוצי הפרקטיקנים של החרוז החופשי בשירה העברית, כתב אז: 'השיר נתן בכלא --- כבוא האביב בקש דרוור, / ואחלץ אותו ממצר'³³) וגם מבוכה פרוזודית. משוררים חדשים וגם ותיקים כתבו עתה את שיריהם בחריזה חופשית הן משום שהיה בזה כדי לבטא את ההווה המוועזעת של הזמן ואת 'ריתמוס החתחתים' (אצ"ג) של המפעל הציוני בארץ הן משום שעם סתימת הגולל על השקילה הטוני-סילבית במתכונת ה'אשכנזית', היה נוח ללכת במסלול הפחות מחייב, מבחינה פרוזודית, זה של החרוז החופשי. שירי גרינברג או פוגל מאותה תקופה, הגם שקריאה נכונה שלהם חייבת להחזיר אל המתכונת ה'אשכנזית' שנהגו והוטעמו בה מלכתחילה, ניזוקו מחילוף ההטעמות וההגיות הרבה פחות משניזוקו ממנו שיריהם של ביאליק וטשרניחובסקי. לא ייפלא אפוא כי אפילו משורר ותיק כמו זלמן שניאור, שדבק לכל אורך דרכו במשקל הטוני-סילבי (וכך גם בפואמות הארוכות שנכתבו בעיקרן ללא חריזה), פנה עתה מדי פעם לאפיק החרוז החופשי וכתב מחזורי שירים נטולי משקל, ליתר דיוק, נטולי משקל יציב. המשקל בא בהם בהבלחות. בנימין הרשב הוכיח שבצד כך הדבר גם בשירה הארץ-ישראלית בת הזמן של גרינברג.³⁴ משוררים צעירים נטו, כמובן, הרבה יותר לאפשרות הזאת. נראה שהמתכונת העתידי של השירה העברית תתבסס על החרוז החופשי.

33. י"צ רימון, כתרים, תל-אביב תש"ד, עמ' לה.

34. ראו: ב' הרשב, 'ריתמוס הרחבות' – הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, אמנות השירה, ירושלים 2000, עמ' 83-140.

ז'בוטינסקי יצא בכל כוחו ומאודו נגד האפשרות הזאת. בעצם, אפשר לקרוא את חוברת ה'תרגומים' כולה כמחאה חיה נגדה וכקריאת בוז לעברה. בעיני ז'בוטינסקי, הניך השירה הרוסית, אין השירה ממלאה את חובתה הראשונה – הענקת תענוג אסתטי משוחרר מכל שיקול של תועלת – אלא אם כן היא שקולה וחרוזה; ובכך לא די: עליה להיות שקולה וחרוזה וירטואוזית באופן שנוכחות המשקל והחרוז תשתלט על רושמה הראשון, בבחינת 'De la musique avant tout chose', כמו שקבע פול ורלן,³⁵ או כמו שקבע פו כבר בשנת 1848: 'חשיבותה של המוזיקה בשירה בגילומיה השונים – משקל, מקצב וחרוז – היא כה עצומה, עד שלעולם לא יהיה בהתנערות ממנה מן החוכמה'.³⁶ יתר על כן, ז'בוטינסקי קיבל כידוע גם את טענתו של פו שהצליל כשהוא לעצמו, עוד בטרם יתמלא תוכן ספציפי, עשוי להכיל את תמצית האווירה של השיר, בייחוד כשמדובר בצלילה של מילה שמסיימת בית או חוזרת על עצמה תכופות בשיר (ומכאן גם הטעם לחזרות מרובות על מילה או על צירוף מילים). במאמרו 'הפילוסופיה של החיבור' הסביר פו את המהלך הלוגי של שיקוליו האסתטיים בעת כתיבת 'העורב' וסיפר כיצד חיפש, עוד בטרם התחיל בכתיבת השיר עצמו, את מילת המפתח של הפזמון החוזר. זו היתה חייבת להיות 'עתירת צליל ומסוגלת להטעמה ממושכת', וכדי שתהלוך את אוירת המלנכוליה של השיר בכללו, היה עליה להתבסס על תנועה של חולם ועל עיצור מחוזק ומכופל של רי"ש; אכן, המילה הראשונה שזימנה עצמה למחשבותיו, Nevermore, היא שהיתה לגרעין ש'העורב' התפתח ממנו.³⁷ כידוע, ז'בוטינסקי קרא את המאמר רק לאחר שכבר פרסם את תרגומי 'העורב' שלו לרוסית ולעברית, ראה צורך לשנותם ולהמיר את 'ניקגדא' ברוסית ב'נוורמור' בשפת המקור, ואת 'לעולם לא' ביאל עד-אין-דור', ואף העמיד את הקורא על השינוי בהערה מיוחדת (עמ' טז).

השירה העברית הגיעה בעמל כה רב לבגרות מוזיקלית, וזה לא כבר, רק עם הופעת ביאליק וטשרניחובסקי, החלה להחזיק בנבל הלירי בידיים בטוחות ומנוסות, ולדעת ז'בוטינסקי היה אסור לה להרפות מן הנבל. ההיסחפות אחר החרוז החופשי היא בבחינת חולשת הדעת של שעת בין השמשות, של חילופי הטעמות והגיות. עליה לפנות באומץ אל המטלה של כיבוש והרחבה של השטח המוזיקלי בעברית ה'ספרדית'; כיבוש זה משמעותו לאומית, כמו כיבוש הקרקע של ארץ-ישראל או כיבוש העבודה בארץ מידי הפועל הלא יהודי, דווקא משום שהוא אסתטי וטהור. יש לחתור לזה ברוב כישרון וכוח וללמוד את כל קסמי ההצללה המוזיקלית בעברית, שעדיין אינה למודה בהפעלת קסמים אלה. חוברת התרגומים באה להוכיח כי הדבר אפשרי; ואת המלאכה ישלימו המשוררים המוכשרים של העתיד.

ז'בוטינסקי העמיד את עצמו שוב על חודה של מערכת פואטית מנוגדת ניגוד קוטבי ומחלט למערכת שבשמה דיבר באותם ימים עצמם אורי צבי גרינברג. התנגדותו לטשרניחובסקי, חסיד ההברה האשכנזית, היא משנית מן הבחינה הנדונה לעומת התנגדותו

35. P. Verlaine, 'Art poetique', *Oeuvres poetiques completes* (לעיל הערה 17), p. 326.

36. Edgar Allan Poe, 'The Poetic Principle' (לעיל הערה 18), p. 40.

37. 'The Philosophy of Composition', *Ibid.*, p. 25.

לאצ"ג, לפוגל ולהולכים בעקבותיהם. אלה מעמעמים, לדעתו, את זוהרה המוזיקלי של השירה העברית. לדעתו של ז'בוטינסקי, לא טעה טשרניחובסקי בעיקר הפואטי, ואפשר להסכים בלא ערר עם הכרזתו כי 'שיר ייאמר לדיבור מוסיקאלי שיש לו מידה קצובה'. רק בטפל טעה טשרניחובסקי. כבול במוסרות העברית 'האשכנזית', לא היה מסוגל להכיר בפוטנציאל המוזיקלי העצום של העברית ה'ספרדית'. זה לא היה ויכוח על עיקרון אלא רק מחלוקת שבבסיסה הערכה שגויה, ואפשר לתקנה על ידי הוכחה פרקטית, כגון זו שסופקה בחוברת התרגומים או בתרגומי המזמורים מן התופת של דנטה שיש בהם שחזור מדויק הן של הסטרופה הטריצינית על חריזתה המורכבת הן של משקל הפנטמטר הימבי (אגב, כעורך מדור הספרות היפה בכרכים אחדים של התקופה, נאלץ טשרניחובסקי, להוותו, לפרסם תרגומים אלה, שמנגינתם סלד; אמנם ניסה להשפיע על המתרגם שיסגל את המזמורים להטעמה האשכנזית, אבל נתקל כמובן בסירוב מוחלט³⁸). לעומת זאת, הוויכוח עם חסידי החרוז החופשי היה ויכוח על עיקרון פואטי. כאן נאבק ז'בוטינסקי לא על טקטיקה אלא על אסטרטגיית שירית.

ושוב, גישתו של ז'בוטינסקי היא שניצחה ונשתמרה למשך ימי דור ויותר. בסוף שנות העשרים ובשנות השלושים והארבעים התערה השירה העברית בעיקרה מן החרוז החופשי. אפילו חסידי המובהקים ביותר כמו דוד פוגל ואורי צבי גרינברג ניסו את כוחם בכתיבת שירים שקולים וחרוזים (אף שאין הם לא עיקרה הכמותי ולא עיקרה האיכותי של שירתם מאותן שנים). הויקה לחרוז החופשי לא נעלמה; התמידו בה המשוררות אסתר ראב ואנדה פינקרפלד וכן כמה ממשיכיהם של בן יצחק ופוגל בחו"ל, כגון בר פומרנץ בפולין, נוה שטרן, גבריאל פרייל וברוך כצנלסון בארצות-הברית. ואף על פי כן, השירה במרבית אגפיה ומרחביה נכבשה מחדש בידי החריזה והמשקל הטוני-סילבי המבוססים על העברית הארץ-ישראלית ה'ספרדית'. המתכונת של השיר החרוז והשקול בעברית ה'ספרדית' ניצחה לא רק בארץ-ישראל אלא גם ברוסיה הסובייטית (שירת חיים לנסקי), בליטא (שירת לאה גולדברג) ובפולין (שירת מרבית בני הדור הצעיר של שנות השלושים, כגון אברהם דב ורבנר, משה בסוק, יצחק אריה ברגר ומלכיאל לוסטרניק. לאחדים משיריו של לוסטרניק זיקה ברורה לחוברת התרגומים של ז'בוטינסקי, ואפשר להוכיח זאת).

אבל, כמובן, את ניצחונה העיקרי נחלה גישת ז'בוטינסקי בארץ. על סף שנות השלושים משוררים ארץ-ישראלים רבים, שהתגברו על קשיי המעבר מן 'האשכנזית' אל ה'ספרדית', חזרו אל המשקל והחרוז. אין הדברים אמורים רק באברהם שלונסקי ובני האסכולה שלו אלא גם במשוררים שהיו רחוקים מהם עד מאוד, כגון יצחק למדן, שריסן את האקספרסיוניזם ה'פרוע' המוקדם שלו ברתמה משולשת של משקל, חרוז ובית, וכמו ש' שלום, שהמיר את החרוז החופשי ואת האקספרסיוניזם המיסטי המוקדם שלו בכלילי סונטות כתובות ברוח הסימבוליזם הגרמני. מכל מקום, שלונסקי ותלמידיו, בעיקר אלתרמן ורטוש, הם שהפנימו

38. ראו בעניין זה: י' קלוזנר, שאול טשרניחובסקי - האדם והמשורר, ירושלים תש"ז, עמ' 189. על הפניית הדעת להערה זו אני חב תודה לידידי עמינדב דיקמן.

את עיקר המסר הפואטי של ז'בוטינסקי: לא די בהחזרת השירה העברית אל ההצללה הסדורה וההרמונית המתבטאת בחריזה ובשקילה; יש לגרום להצללה זו, על ידי הפעלתה הווירטואוזית המרבית, להיות העיקר ברושם הראשון של השיר; ה'ניגון' בשיר קודם למובנו, והוא 'ניגון חוזר' במובן זה שהוא כופה עצמו על הקורא כשם שכפה עצמו על המשורר, אשר אותו שבה בחבלי קסם שלא יינתקו ('עוד חוזר הניגון שזנחת ל ש ו א'), חדר לדמו והפעים אותו. אכן, למשך ימי דור אימצה לעצמה האסכולה המרכזית בשירה הארץ-ישראלית המודרנית את הכלל האומר שהמוזיקה קודמת לכל דבר אחר, וביססה את הפעלתו על הדגם שהעמיד לפניה ז'בוטינסקי כבר בראשית שנות העשרים.

גם בעניין זה, מתברר, נושאי מורשתו הפואטית של ז'בוטינסקי היו יריביו הפוליטיים המובהקים, ואילו אורי צבי גרינברג, האנטיפוד הפואטי שלהם, המשורר שנעשה לבעל בריתו הפוליטי של ז'בוטינסקי, נותר האנטיפוד הפואטי הן של ז'בוטינסקי, שלונסקי ואלתרמן, הן של המשוררים הרוויזיוניסטים הצעירים, כגון יונתן רטוש ואברהם שטרן ('יאיר'), שהלכו כמשוררים בנתיב שפילסו לפניהם ז'בוטינסקי ושלונסקי ולא בזה שסלל אורי צבי גרינברג (אברהם שטרן, המורד האמון על הקלטיקה היוונית והרומית ועל הרומנטיקה הפולנית, סלד משירתו של גרינברג, ככל הידוע לנו).

ה

ניצחון הדגם ה'בוטינסקאי' בכל העניינים הללו הוא, כמובן, בעל חשיבות היסטורית רבה מאוד; אבל אפילו ניצחון זה חשוב פחות מעניין אחר, התלוי בניצחון הדגם של השיר ה'ספרדי' השקול והחרוז או מתבסס עליו אך איננו מתמצה בו. כדי לחדור לסבכיו של עניין זה עלינו להבין תחילה את יחסו הספרותי של ז'בוטינסקי לעברית המדוברת בארץ-ישראל, דבר שטעו בו רבים וגם טובים. שתי עובדות עלולות להטות אותנו מן האמת בעניין זה: האחת היא הכרעתו הנחרצת של ז'בוטינסקי בעד העברית ה'ספרדית' או הארץ-ישראלית, ובזה כבר דובר; השנייה היא העובדה, שכמו מרבית דוברי העברית בני הארץ, לא היה ז'בוטינסקי 'תלמיד חכם', והיה בבחינת 'גוי' דובר עברית שלא למד בחדר ובישיבה, לא עשה לילות כימים בלימוד הטקסטים העתיקים, לא התפלל בבית הכנסת, לא שינן פרקי תהלים ולא מילא את כרסו בגמרא ובמדרשים (אף כי עיין, יש להניח, בספר האגדה של ביאליק ורבניצקי, שכן רבניצקי היה מורו לעברית באודסה של ראשית המאה). על אחת כמה וכמה שלא היה בקי בפילוסופיה היהודית של ימי הביניים ובלשונה ה'תיבונית' או בספר 'הזוהר' ובקבלה הלוריאנית על לשונותיהן (אף על פי ששילב בתרגום הכתובת שעל גבי שער התופת את הטור: 'עם ספירות אין-סוף אני אין-סוף - , עמ' פה).

משתי עובדות אלו אפשר, לכאורה, ללמוד שז'בוטינסקי ראה בעברית המדוברת מקור עיקרי לשפת השירה, ולא בלשון המקורות, זו שהיתה יסוד מוסד בפואטיקה הן של השירה הן של הפרוזה בעידן ה'תחייה'. אין טעות גדולה מזו. ראשית, לז'בוטינסקי היו טענות קשות

והריפות נגד העברית הארץ-ישראלית המדוברת - הן מצד אוצר המילים וגיוון הביטוי הן מצד המבטא וההגייה, ובייחוד בְּשֶׁלֶם. הוא כתב על נושאים אלה ולא זו בלבד אלא גם הרבה לדרוש ברבים, לתבוע את עלבון ההגייה המרושלת ובייחוד את עלבון השוואים, הנח והנע, שהדיבור הארץ-ישראלי לא הבחין ביניהם במידה מספקת. מרדכי בן הלל הכהן זכר את התפעלותו מיכולתו של ז'בוטינסקי הדרשן והנואם 'לרתק את כל הקהל יותר משעה בנושא פְּחֹת ערך כלי-כך. אכן - שווא נח - שאלה הופכת עולמות!'. גבירה חובבת-ציון בדרום אפריקה בשם פוּזי שראגר התרגשה כל כך מן הדברים שהטיח ז'בוטינסקי בהרצאה שנשא ביוהנסבורג בשנת 1938 נגד העברית המרושלת הרווחת בארץ-ישראל, עד שברגע מסוים במהלך הדברים יצאה מגדרה וקראה 'shame!', אף כי בעצמה לא דיברה מילה עברית וכלל לא הבינה במה מדובר ('ראיתי כמה הוא נרגז ולבי יצא אליו', אמרה).³⁹

אי-נחת זו ביטאה עמדה עקרונית בעלת השלכות רחבות, תרבותיות ואפילו פוליטיות: אמנם ה'חיים' הם מקור היצירה והפעולה האנושית, אך אין לזהות את ה'חיים' עם ה'רחוב'. בשום מקרה ועניין אין להיכנע ל'רחוב' ולתכתוביו, ובכל עניין יש לחתור להיחלצות מן המציאות הוולגרית ולעלות לגובה אידאלי שתקבע העילית התרבותית ולא הסטיכיה העממית. כך הדבר בפוליטיקה, ולכן את כלליה קובעים בחירי העם ומנהיגי השבט, בעלי ההיגיון והחזון, העצמה והעידון, יכולת ההכרעה ומידת הנימוסין, וכך גם בכל עניין אחר. המנהיג הפוליטי או הרוחני צריך להזכיר לבן העם את הפוטנציאל האריסטוקרטי הגלום בו: 'עבְרִי גַם פְּעֻנֵי - פְּנִי-שֶׁר; / אִם עֵבֶד, אִם הֶלֶךְ - / נֹצְרֶת פְּנִי-מֶלֶךְ / בְּכֶתֶר דָּוִד נֶעְטָר' ('שיר ביתר', עמ' רה); והרי זה עיקרו של אידאל ה'הדר', שז'בוטינסקי הניחו ביסוד החינוך הבית-רי.

אידאל זה הוחל באופן מוחלט על הספרות כולה, ובייחוד על השירה שבה. שירה משמעה הדר, רוממות, ליטוש, עידון, יופי, וכל אלה חייבים להתגלם בלשונה של השירה, גם במשקלה ובחרויה. משמע אל לה לשירה לשחזר מבע קרוב ללשון הדיבור. היא יכולה להעלות מלשון זו את הפנינים האידיומטיות המתגוללות על קרקעה, אך עליה לטהרן ולשבצן בכתרה שלה, שהוא כתר המבע האלגנטי והמוזיקלי. בייחוד אסורה על השירה ההסתמכות על התחביר הרפוי והמבולבל לעתים של לשון הדיבור, על הטונליות של המשפט השיחתי; שהרי אלה יעמדו בניגוד כמעט בלתי נמנע לסדר הפרוודי המוקפד הדרוש לה ולעוד תכונה שז'בוטינסקי תובע ממנה, ובה עוד ידובר: הבהירות, השקיפות הסמנטית.

ואם כל זה אמור בשפת דיבור בכלל, לרבות שפת דיבור עתירת ניואנסים ובעלת מסורת יציבה כזו הרוסית, על אחת כמה וכמה - בהדגש כפול ומכופל - בעברית הארץ-ישראלית המדוברת, זו שפת 'מאתיים המלים' העילגת (אורי צבי גרינברג מחה: 'מאתים מלים, או יותר ממאתים, חיות / בפִּי אֲחֵי בְּצִיּוֹן - וְדֵיָהֶם בְּמַעֲטִי'⁴⁰), שאין בה סיפק לאדם בן תרבות,

39. ראו הביוגרפיה של כץ, לעיל הערה 1, כרך א, עמ' 346.

40. ראו המחזור 'בין דמים לדמים', שיר יא, בספר הקטרוג והאמונה, כתיב אורי צבי גרינברג, ג, ירושלים

1991, עמ' 54.

תרומתו של זאב ז'בוטינסקי לשירה העברית המודרנית

ודאי לא למשורר. מותר להניח שז'בוטינסקי לא חש כבוד רב לשירה שהסמיכה עצמה על לשון דיבור זו, כגון שירתן של רחל בלובשטיין ואלישבע ביכובסקי, ובוודאי דחה מכול וכול את הצהרותיה של רחל בלובשטיין הן בעניין סגולתו של הניב ה'פשוט' 'התמים כתינוק וענו כעפר', הן בדבר החשיבות שבשימוש במילים מעטות, משוללות הדר, ובדבר הצורך ברתיעה מ'תפארת אדם ובקרקת', / - מ'לים נאווֹת כְּאֶבֶן־חֵן', וכן את דעתה ש'פשטות הביטוי' היא נשמתה של השירה המודרנית בכל אתר.⁴¹ מה לכל אלה ולטורים, כגון

וילונות הומים בְּרַחֵשׁ צָקוֹ לַחֵשׁ, הַגּוֹי־נַחֵשׁ -
אֲרַגְמָן יִרְיֵעַ מְשִׁי נָף אֵימָתָה בְּהַסְתֵּר.
(מתוך 'העורב', עמ' יז)

או:

וְאֵין שְׂרָף אוֹ שְׁטָן בְּעוֹלָם,
וְאֵין סַעַר בְּיָם עֲרַפְלִי,
שְׂיִקְרַע אוֹ יִגְרַע אֶת הַקּוֹ שֶׁל זָהָב
בֵּינִי וּבֵין אֲנַפְל־לִי.
(מתוך 'אנבל-לי', עמ' כו)

או:

רַק תֵּאֲנֶה בּוֹגְרֵת, הַפּוֹרֶשֶׁת
מִיְחֻרָה, יִלְקֹט בְּיַד עֲצָלָן.
(מ'שירי הנלאה' א', עמ' לא)

או:

רְקִיעַ - סִיר הַפּוֹךְ וְרִיק בְּתוֹךְ,
אֲשֶׁר תַּחֲתָיו נְדוּגוֹ לְהַבּוֹךְ -
(מ'קהלת פרס', עמ' לח)

או:

כְּעֲלוֹתֵי מְעַט - הִנֵּה נִמְרָת
מְלֻפְנִי, מְלַבֶּשֶׁת עוֹר בְּרוֹד,
עֲזוּהָ, קִלְהָ, רוֹקְדַת וּמְכַרְפֶּרֶת;
וְתַדְלֵג, וְתַהַם, וְתַגְרֵד,
וְתַתְּסֵם דְּרָפִי בְּשֵׁן וְנַחַר,
עַד מוֹט לְבִי, וּכְבָר אֶפְנֶה לִירֹד:
בְּרַגְעַ זֶה, עַל רַעֲנֻנוֹת הַשְּׁחַר,
הוֹפִיעַ לִי הַשְּׁמֵשׁ הָעוֹלָה;

41. ראו שיריה של רחל 'ניב' ו'נפתולים' וכן רשימתה 'על אות הזמן', בשירת רחל (מהדורה ג), תל-אביב תש"ל, עמ' נב, עב, וכן רד-רה.

כְּמוֹ בַיּוֹם, שָׁבוּ כָל גִּגְה־צַחַר
 בְּרָא הָאֵל, נִצְמַד הוּא בְטָלָה.
 (התופת, מזמור א, עמ' סט)

גלוי לעין שהפואטיקה הסגנונית השלטת בכל אלה שונה לחלוטין מזו המצווה על קרבה (לקסיקלית, ועוד יותר מכך תחבירית) ללשון הדיבור, לאינפלקסיות של השיחה האנושית הטבעית.

כאן המקום לתקן טעות רווחת בדיון ברמות הסגנון של הספרות העברית. הניגוד בין שפה הנסמכת על מקורות ספרותיים, שפת ציטוטים ואזכורים, ובין שפה הנסמכת על דיבור אינו עקרוני ועמוק כניגוד שבין נורמת סגנון 'קלסית' לנורמה שאיננה קלסית, כלומר בין השפה הגורסת דקורום (רמת סגנון אחידה) מותאם בעקיבות לז'אנר של היצירה המסוימת ולמידת ה'רצינות' של הנושא שלה ובין שפה 'פתוחה' המאפשרת מעברים מרמה סגנונית אחת לרמה האחרת בתוך היצירה האחת. עקרונית, אין כל ניגוד בין שימוש בשפת מקורות מצוטטת ומאוזכרת ובין שאיבה מלוא חופניים משפת הדיבור, בתנאי שהיוצר עצמו אינו 'מכיר' בחיץ שבין השתיים, חיץ שאסור כביכול לדלג מעליו. בתקופה מסוימת השימוש בשפת הספר היה הכרחי לא רק משום היעדר חלופה עברית לשפת הדיבור אלא דווקא משום רצונם של סופרים עבריים לדבר מתוך עומק 'החיים', והרי, כמו שאמר ברדיצ'בסקי, 'הספר היה לנו לשפת האם' משום ש'חיינו הלאומיים הם חיי הספר'.⁴² מכאן אפוא שגם שפתו של הסופר היא בהכרח שפת הספר, ובלבד שבאמצעותה ביקש למסור את הוויית חייו או אפילו רק את צללי חייו כמות שהיו.

גם בארץ-ישראל של שנות העשרים היה אפשר להעמיד פואטיקה סגנונית 'אקסיסטנציאליסטית' כזו, המתירה ואף מחייבת שימוש בלשון הספר בצד לשון הדיבור, אם היא משקפת את עצם הוויית הקיום – את ההווה המתמשך שהעבר 'חי' בתוכו והעתיד חזוי בו. זו הפואטיקה הסגנונית שאורי צבי גרינברג השתית עליה את לשונו המעורבת, הממוזגת את כל רובדי השפה העברית למן התנ"ך והתלמוד דרך 'הזוהר' ושפת הדרשה החסידית המיסטית ועד לעברית של לעזים ויידישיזמים, עברית בעגה של זמנו, בלא כל מחיצה בין היסודות השונים כל כך זה מזה. לאמתו של דבר, לשון השירה שכתב אורי צבי גרינברג לפחות עד מלחמת העולם השנייה אף פעם אינה רחוקה משפת הדיבור (בעיקר הדיבור היידי, שתבניותיו מסתרות מתחת להררי העברית).

אמנם גרינברג ראה את ייעודו, בין השאר, בחפירת 'גְּרוּטָאוֹת שֶׁל זֶהב הַשֶּׁפֶה הַקְּבוֹרָה – -- כִּמְת בְּכֶמֶה חֲלִיזוֹתָיו מִן הַבּוֹר'⁴³ כדי להחיות אותן כחזקאל שהחיה בנבואתו את העצמות היבשות, והתנגד לשפת מאתיים המילים של דוברי העברית בארץ-ישראל, אך מההתנגדות

42. ראו מאמריו של ברדיצ'בסקי 'שירה עברית' ו'עברית בעברית'. מ"י בן-גוריון, מאמרים, תל-אביב תשכ"ו, עמ' קעד, קפ.

43. כתבי אורי צבי גרינברג, ג, עמ' 54.

שהיתה לו כביכול לשפת הרחוב של האנשים ה'פשוטים' אין ללמוד אלא על התנגדותו למינימליזם לאומי-ציוני, המוכן להסתפק במועט ולוותר על הגשמת 'חזון המלכות הקרבה ובאה'. מרחב השפה נעשה אנלוגי מבחינתו למרחב ההשגה הציונית ולמרחבה של הטריטוריה העברית הגאולה'. רק בגלל אלה, אמר, עקר עצמו משפת אמו היהודית, היידיש 'אַשֶׁר חֲתַכְתִּיהָ כְּאֶבֶר הַחַי מִן הַנֶּפֶשׁ, מִנּוֹפֶה, מִנְּגוּוֹנָה, מִרִיחַ יַעֲרָה'. מכיוון שהכריע נגד שפת האם ובעד 'שפת הדמים של הגזע הנד', התחייב להעלות אל פני השטח של השפה את קדומיה ומעמקיה הגזעיים.⁴⁴ אבל לגביו שפת השירה היתה תמיד שפת דיבור מועצמת ומוחרפת, שפת הביטויים המדוברים שנעשים 'חותכים'.

אולם לא רק בשירת גרינברג אפשר למצוא דיבוריות סמוכה ללמדנות ספרותית מופלגת. סמיכות כזאת נמצאת גם בשירת פוגל, חסיד הלשון המדוברת, ששפתו פשוטה יחסית ובעלת תחביר כמעט דיבורי, ובכל זאת היא מתבססת על שפת התנ"ך (בכמה מפרקי 'לפני השער אפל' מתקיים דו-שיח מעניין בין לשון הדיבור ללשונות שיר השירים). בעצם התופעה הזאת ניכרת גם בכמה וכמה משיריו של ביאליק, אביר העברית האזכורית, המעלה הדים והדי הדים מן המקורות ומשלב אותם בהקשרים לשוניים ועניינים חדשים לגמרי. גם בשירתו אפשר לחוש ברובד עממי דיבורי חריף הרובץ מתחת לעיבוי הספרותי המרובד מעליו ונחשף מדי פעם לפתע במשפטים בוטים, כגון 'בְּחֶרֶפֶת לְבַבְכֶם תְּמוֹזֶה נִפְסְלָה', או 'אֲבִי – גְלוֹת מְרָה, אֲמִי – דְלוֹת שְׁחוּרָה', או 'כְּאֲשֶׁר פִּשְׁטָתְם יָד תִּפְשׁוּטוּ, וְכֲאֲשֶׁר שְׁנוֹרְרָתְם תִּשְׁנוֹרְרוּ, או 'בְּדַקְתֶם נְעָלֵיכֶם? טְלֹאתֶם אֲדָרְתְּכֶם? צָאוּ הַכִּינוּ תְּפוּחֵי אֲדָמָה', או 'יֵצֵא אָדָם, כְּדָרוֹ, בְּמֵאוּיָיו הַגְדוֹלִים לְחֻטְאָיו הַקְּטָנִים' – וכאלה הרבה מאוד.

אבל אין הדבר כך בלשון המשוררים שקיבלו על עצמם את דין הדקדורם הקלסי, כגון דוד פרישמן או יעקב שטיינברג או מתתיהו שוהם. כמובן, דקדורם כזה שולט גם במרבית יצירותיהם הגבוהות של ביאליק ותלמידיו.

ז'בוטינסקי חולל בתרגומו מהפכה בתחום הסטיליסטי שאנו דנים בו. ביסודו הוא חסיד הדקדורם הקלסי. השירה בכללה זקוקה ללשון שירה מיוחדת, לשון ספרותית מובהקת שרמתה האחידה נשמרת בקפדנות משום שהיא הולמת את 'גובהה' ואת חשיבותה כמפעל אנושי-תרבותי נאצל, והיא עולה בקנה אחד עם רכיביה המיוחדים המצוללים והרתימיים. כשם שהמשקל והחריזה מרחיקים את שפת השירה בהכרח מלשון הדיבור, כך חייבים גם הלקסיקון והתחביר שלה להבדילה מאותה לשון. אולם האידאל של הלשון השירית ה'גבוהה' מתנתק אצל ז'בוטינסקי מן העוגן העיקרי שקיבע אותו בשירה העברית של עידן 'התחייה' ואף בשירה המודרנית של שנות העשרים. ז'בוטינסקי המשורר המתרגם שיסף את החבל שקשר לשון זו אל המערכת המוזיקלית המוטבעת בחותמה של העברית ה'אשכנזית' כבדת המסורת הספרותית וקשר אותה לעברית ה'ספרדית' נטולת המסורת; ולא זו בלבד אלא שעקר את הלשון בבת אחת מקרקע לשון המקורות. הווה אומר, ז'בוטינסקי עיצב אידאל של לשון שירה שהיא ספרותית ולעת הצורך גם 'גבוהה' וכלילת פאר מילולי, אך בה בעת היא נהגית

כפי שהיתה נהגית הלשון המדוברת, אילו היו דובריה מקפידים ומדייקים בהגייתה, ובעיקר – אין זו לשון רימוזית ואזכורית; חסרה לה לחלוטין תיבת התהודה של הטקסטים העתיקים המקודשים. היא אמנם יכולה לשאול מילים וביטויים ממקורות ספרותיים שונים, ובעיקר, כמובן, מן המקרא, אך אף פעם היא אינה שואלת מאותם מקורות רצף או תבנית או מתכונת סגנוניים, אלא משבצת את כל שאילותיה בתוך רצף סגנוני מודרני לחלוטין, רצף שאינו נושא עמו שום 'שובל' לשוני היסטורי ואינו מקיים מערכת של יחסים אינטר-טקסטואליים מפותחים עם טקסטים 'מקודשים'.

בצורה זו, אפשר לומר, התנתק ז'בוטינסקי מכל שלוש המערכות הסטיליסטיות שהיה יכול למצוא לפניו בספרות ובתרגום העבריים של המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים: המערכת השיבוצית, שהיתה מקובלת בספרות במאה הי"ט (ונקראה לאחר מכן בפי מגניה 'מליצית'; המילה 'מליצה' היתה בתחילה כינוי ניטרלי או חיובי של שפת השירה), עיקרה היה ביצירת מסגרת סגנונית פסאודו-מקראית שבתוכה אפשר היה לשבץ – בצפיפות גדולה יותר או פחות – קטעי פסוקים מן המקרא, אפילו ללא יצירת יחסי משמעות הדוקים בין הקטע המצוטט לקטע הסמוך לו או למסגרת הכוללת. די היה בכך שהציטטה התאימה פחות או יותר לתוכן או לסיטואציה שהועלו בטקסט. במחצית השנייה של המאה (כבר בעיט צבוע' של מאפו ולאחר מכן בעיקר בסיפורי יל"ג ובכמה משיריו) החלו גם המשנה והתלמוד לשמש משאב לשיבוצים, אם הצדיקו התוכן או הסיטואציה הנמכה מכוונת של הרמה הסגנונית.

המערכת האזכורית או הרימוזית החליפה בסוף המאה את זו השיבוצית. גם היא התבססה על ציטטות מן המקורות העתיקים – המקרא, המשנה, התלמוד והמדרשים – או על לשונות שיש בהן רמז לכתובים ספציפיים במקורות, אלא שהציטטות או הרמזות שולבו שילוב אינטר-טקסטואלי אמיץ, והם יצרו קשרי משמעות (של זהות או היפוך, התאמה או דיסוננס מכוון) בינן ובין הלשונות הסמוכות להן וכן בינן ובין המערכת הסמנטית הכוללת, הסינטגמטית, של הטקסט השלם. מחדשו העיקרי של הסגנון הזה בפרוזה היה ש"י אברמוביץ, והסגנון נקרא בדרך כלל על שמו, 'נוסח מגדלי'.

גדול הפרקטיקנים של הסגנון האזכורי בשירה היה ביאליק, וממנו קיבלו תלמידיו. המערכת האזכורית שלטה בספרות העברית בעידן 'התחייה' שלה, אך בצדה פעלו גם מערכות אלטרנטיביות אחדות, והחשובה שבהן לענייננו היא זו של דוד פרישמן. הן בסיפוריו ובשיריו הן במאמריו ורשימותיו ובעיקר בתרגומיו יצר פרישמן עברית כמו-מקראית אבל בסגנון לא שיבוצי ולא אזכורי; כלומר שפתו היתה כמעט נקייה מאינטר-טקסטואליות מקומית, ובכל זאת שמרה בעקיבות על הקשר הסינטגמטי עם הדגם המקראי. במילים אחרות, פרישמן יצר לשון עברית מודרנית כמו-מקראית שאיננה מבוססת על הבלעת פסוקי מקרא, בדרך הציטוט או בדרך הרימוז. לכאורה היה בסירובו זה להיענות לדגם הסגנוני השליט (המנדלאי-הביאליקאי) משום שמירת אמונים לישן, ללשון הכמו-מקראית של ספרות ההשכלה, ואולם באמת היה בו משום ניסיון לנתק את הספרות משפת המקורות, ולא במקרה הבחין מבקר חדיעין כמו יעקב רבינוביץ במודרניות היחסית וביאירופיות של הסגנון הפרישמני. הוא

הסביר את סגנונו המקראי האנטי-למודי של פרישמן בקביעה: 'פרישמן היה ונשאר אדם אירופי, והאירופיות מתמזגת תמיד יותר עם התנ"ך מאשר עם האגדה התלמודית'.⁴⁵ דרך סגנונית זו של פרישמן חשובה לענייננו בעיקר משום שהיא אפשרה לו להגיע להישגיו הגדולים בתחום התרגום. הוויתור על הזיקה המקומית הפרטנית ללשון המקורות הסיר היץ בין העברית ובין הטקסט הלועזי. הדגם המקראי הבלתי אזכורי הלם במידה זו או אחרת טקסטים כמו 'קין' של ביירון, השירה בפרוזה של רבינדרנט טגור ובעיקר כה אמר זרתוסטרא של ניטשה, גולת הכותרת של זאב התרגום הפיוטי בספרות העברית של עידן ה'תחיה'. ז'בוטינסקי כאמור התנתק מכל שלוש המערכות הללו. הלשון השיבוצית של ספרות ההשכלה כלל לא התקבלה כמובן על דעתו, כשם שדחו אותה כל היוצרים בלשון העברית בזמנו. ובהיותו אדם יהודי מודרני שלא גדל בעולמה של התורה, זרה היתה לו הלשון האזכורית. יתר על כן, הוא ראה בעודף ה'יהודיות' האינטר-טקסטואלית שלה אלמנט המולך לסוליפיסיום יהודי ולהיבדלות מן הרצף האירופי המודרני, אלמנט המביא עמו עושר משמעויות, אבל גם חוסר בהירות ודיוק (ועניין זה עוד יידון בהמשך), ועל כן התנגד לו. הדגם של פרישמן היה אולי קרוב אליו יותר מן הדגמים האחרים, אבל גם אותו דחה דחייה כמעט אינסטינקטיבית. כאשר עמד על הפרק עניין תרגומו של שמשון לעברית, הסכים המחבר בכל לב לדעת המתרגם (ברוך קרופניק-קרווא), כי את הרומן בכללו יש לתרגם 'בלשון חדישה', ורק בדיאלוגים יש מקום להדהודי 'לשון תנ"כית'. להסכמה זו הוסיף 'בקשה מיוחדת ונמרצה: עד כמה שאפשר, להימנע מהוי"ו המהפך - שנאתי את הוידברים והויאמרים תכלית שנהא'.⁴⁶ (ואף על פי כן הסגנון הסיפורי של התופת אילץ את ז'בוטינסקי להרבות בשימוש בוי"ו המהפך). במילים אחרות, ז'בוטינסקי נרתע גם מלשון כמו-מקראית סינטגמטית. הפריע לו עצם הקשר ה'ממודל' עם המקורות. שאיבה מתוך הלקסיקון של לשון המקורות היתה מקובלת עליו (הלכה למעשה היתה זו בלתי נמנעת בתקופתו; לא היה אפשר ליצור לשון עברית ספרותית בלעדיה), אך את השימוש בתבניות הלשוניות של המקורות דחה הוא מכול וכול. העברית שכתב צריכה היתה להיראות מודרנית, ואסור היה שינדוף ממנה ריחה של לשון 'תנ"כית' או של לשון חכמים. בייחוד גדולה היתה תחושת הזרות שלו אל דגם סגנון האזכורים, אשר כאילו ריתק את הסופר העברי המודרני אל עולמו של התלמיד חכם המסורתי. הוא למד עברית עתיקה (בייחוד בשנות שהותו בארץ-ישראל אחר מלחמת העולם) ולא פעם השתמש במילותיה. אבל בלשון תרגומו וכן בשיריו ובמאמריו שנכתבו במקורם עברית לא הותר לעברית זו כמעט אף פעם, להוציא מקרים מיוחדים אחדים, לעורר תחושה אזכורית או לקיים דו-שיח אינטר-טקסטואלי עם איזה טקסט ישן, שהקורא אמור להכירו. לדוגמה, ז'בוטינסקי כותב (בתרגום 'העורב')

45. 'י רבינוביץ, 'כללו של דוד פרישמן', מסלולי ספרות, א, ירושלים 1971, עמ' 190.

46. מתוך איגרת לברוך קרופניק מ'14 במאי 1928, איגרות זאב ז'בוטינסקי (עורך ד' קארפי), כרך ו (1928-1929), ירושלים 2002.

ליל איין־סוף, אין קץ לחבל – לא הועילו ספרי־החבל
 השפיעני את האבל – את הצער הבוער –
 (עמ' 10)

המילה 'חבל' במובנה כאן (ייסורים, כאב) היא מילה עתיקה, מקראית ('צירים וחבלים יאחזון', ישעיהו יג ח) וגם משנאית־תלמודית ('חבלי נקבה מרובין משל זכר'). בעברית של הספרות החדשה אנו מוצאים אותה כמעט רק בלשון רבים, ועל הרוב גם בצורת נסמך (חבלי ביטוי, חבלי לשון, חבלי יצירה, ובמליצה גם חבלי שאול). הטעם לכך הוא פשוט. שימוש המילה ביחיד יוצר בלבול סמנטי בינה ובין המילה הנפוצה חבל. השפה בחרה לשמור על המילה ביחיד וברבים בשביל הצורך הסמנטי הדוחק יותר, והותירה את לשון הרבים בצורת הנסמך למוכן האחר. ממילא נעשתה המילה גם בצורתה זו רחוקה, נמלצת, ספרותית מאוד. ז'בוטינסקי מעלה אותה, יותר מפעם אחת, בלשון היחיד הלא מקובלת מפני שהיא משרתת בעת ובעונה אחת ארבעה צרכים שונים: זהו שם עצם סגולי, שמוטעמת בו ההברה הראשונה, ובכך הוא 'מרכז' את המלרעיות של העברית ה'ספרדית' (ז'בוטינסקי שיחר בכל פינות המילון העברי אחר שמות עצם סגוליים ואף יצר אותם בעצמו); המילה ממציאה אקוויוולנט עברי נאות למילה המקבילה שבמקור האנגלי (sorrow); היא מאפשרת שמירה על חריזה פנימית משולשת: חבל/ חבל/ אבּל, המצויה גם במקור (morrow/ borrow/ sorrow); מעל לכול – ובלא כל קשר למקור ולבעיות הרקתו לעברית – היא מעניקה לסגנון השירי את ה'גובה' הראוי ומגביהה את ההיץ בינו ובין לשון הדיבור. הרי יכול המתרגם לכתוב בלי לפגוע הן בנאמנותו למקור הן בחריזה הפנימית המשולשת: 'ליל איין־סוף. אין קץ לסבל – לא הועילו ספרי־החבל השפיעני את האבּל'. אבל המילה 'סבל' מן העברית המדוברת היא ומצויה בשימוש יום־יומי מתמיד, ועל כן נראיתה לו מתאימה פחות מן ה'חבל' האיזוטרי. עם זאת, המילה 'חבל' כשהיא לעצמה לא באה לעורר בזיכרון שום טקסט עתיק, שהרי בתנ"ך היא כתובה כמעט רק בלשון רבים (בלשון יחיד היא באה פעם אחת בלבד: 'בִּטְרָם יָבֹא חָבֵל לָהֶם...', ישעיהו 10 ז). המילה נבחרה משום סגולתה להרבות הדהוד, למקד מצלול ולאפשר פתיחות סוסגסטיבית מסוימת. זאת ותו לא.

דוגמה נוספת, מסוג שונה במקצת, אף היא מתרגום 'העורב': 'יְחֹזְרֵי דָם לְשֶׁבֶת, וּלְבָבֵי אֶפְלֵ־לְהֶבֶת' (עמ' י"ח). השימוש במילה 'אופל' מעלה על הדעת כמוכן את הסנה הבוער באש ואיננו אוכל; ואולם דווקא משום כך משורר בעל רגישות אינטר־טקסטואלית מן הסוג שהיה אופייני לבני דורו של ביאליק לא היה מצרף אותה למילה 'להבת', פשוט משום שרגישות כזו אוסרת על הפרדת המילה מן ה'אש', שהרי הפסוק הידוע מספר שמות קשר אותן זו לזו 'לנצח'. המילה 'להבת' עצמה (במקום 'להבה') כתובה במקרא רק פעם אחת, במשחק מילים עם 'שלהבת' ('לֹא־תִכְפֹּה לְהֶבֶת שְׁלֵהֶבֶת, וְנִצְרָבוּ־בָהּ פְּלִפְנִים', יחזקאל כא ג). היא מצויה יותר בפיוט ובשירת ימי הביניים, ופעמים ספורות גם בשירה החדשה. ביאליק למשל משתמש בה בה'מתמיד' לתיאור תחושתו של גיבור הפואמה שהלהבה שבנפשו שוקעת והולכת. מכיוון שהמילה החורזת, 'נעזבת', לא אפשרה שימוש במילה המקראית הנפוצה יותר 'להבה', המיר אותה המשורר ב'להבת' (ותשקע בנפשו כמעט הלהבת). הצירוף המקובל

של המילה 'להבה' עם הפועל 'שקוע' הוא שהכריע אצלו. ז'בוטינסקי משתמש ב'להבת' לצורך מסירת המובן של המקור האנגלי (my soul within me burning) ולצורך החרוזה הפנימית (לשבת/להבת, במקביל ל־turning/burning). אין המקור מחייבו לקשור אותה במילה 'גבוהה' כ'אוכל', ובמובן מסוים זה אפילו מנוגד למקובל בתרגום – מציאת הנרדף הקרוב ביותר אל המקור; שהרי פו אינו אומר שנפשו נשרפה ואוכלה עד שהיתה לאפר. הוא אומר רק שהיא 'בוערת'. ה'אוכל' בא אפוא להוסיף ללשון התרגום גובה פיוטי. לו רצה, יכול המתרגם למצוא חרוז פנימי לצירוף הפשוט 'נפשי בוערת', אבל הוא העדיף את הצירוף ה'גבוה' (ניתן אף לומר בומבסטי) ונעדר הלגיטימיות האינטר־טקסטואלית 'אוכל להבת', שסייע לו בהרמת הרף הלשוני־הסגנוני של השיר.

ז'בוטינסקי הבין כי ההתנתקות מן המערכת הסגנונית האזכורית נוטל מן העברית תהודה 'מגביהה' ומעצימה. מי שביקש, כמוהו, ליצור לשון עברית מודרנית ספרותית 'גבוהה' חייב היה אפוא לייצר עודפי תהודה באמצעים אחרים כמו הגברת הנוכחות של הרכיב המוזיקלי־המצלולי, בחירה במילים נדירות, המרצה ודרמטיזציה של התחביר ויצירת זיקות סוגסטיביות בין המילים בעזרת עיבוי המצלול גם במקום שלכל אלה אין אחיזה במקור. למשל, אצל פו נאמר (ב'העורב') ששום אדם חי לא ראה מימיו על גבי הכותרת של דלת חדרו: Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, with such a name as Nevermore.⁴⁷

ז'בוטינסקי ויתר על משחק המילים *beast/bust*, אך פיצה על כך די והותר. הוא תרגם, לכאורה ללא צורך: 'מי על סמל ראש אתונה, פה בליל, תונה צפר - / עוף מוֹר, קוֹרֵד כחֶשֶׁך, צוֹמְרָאָה, קדמון, שחור / וְנִקְרָא "אַל־עֲדֵאֵין־דוֹר"' (עמ' יט). הטור 'עוף מוֹר קוֹרֵד כחֶשֶׁך' וכו', מן הטורים ה'חזוקים' ביותר בנוסח העברי של 'העורב', הוא פשוט יצירה ציורית וצלילית נהדרת של ז'בוטינסקי עצמו; יצירה המפליאה בהפקת העצמות הכמו־מיתיות מן העברית המודרנית – ממילותיה, מתחבירה החתוך בעזו, מעצם המלרעיות ההולמת של המילים 'ציפור', 'מוֹר', 'קוֹרֵד', 'קדמון', 'שחור'. הוא הדין בשורות שכבר צוטטו מ'קהלת פרס':

תְּרַשֵׁם הַיָּד בְּפֶתֶל אֶת הַחֹק
וְתַעֲלֵם: אֵין צַעַר, צֵם וְצַחֹק,
אֵין תְּפִלוֹת, אֵין מַחְשְׁבוֹת־עֲרָמָה
שְׂיִיף פֶּחֶן אֶף הֶגֶה בוֹ לְמַחֹק.
(עמ' לו)

לעיבווי המצלול של החי"ת (חוק, צחוק, כוחן, למחוק) ובעיקר של הצד"י (הצירוף: צער, צום, צחוק) אין אחיזה של ממש במקור האנגלי, והם בעיקר תוספת תגבור לשוני של

E. A. Poe, *The Complete Poems*, New York 1999, p. 68 .47

ז'בוטינסקי. הוא הדין בעיבוי המצלול של: 'מָה אָנוּ? צַל - מְשַׁחֵק הַצְּלָמָנֵעַ' (שם) ובעיבויים דומים לו. אגב, יושם לב לכך שאת הרמזו למקור המקראי הידוע (הסיפור על משתה בלשאצר ועל הופעת 'פס היד' שכתבה על כותל ההיכל 'מִנָּא מִנָּא תְּקַל וּפְרָסִין' [דניאל ה]) לא ניסה ז'בוטינסקי 'לגבות' באמצעות אזכור של המקור המקראי, להוציא עצם השימוש במילה 'כותל' (במקום 'קיר' למשל; אבל שם עצם סגולי תמיד זכה אצל ז'בוטינסקי למעמד מועדף. כמו כן המילה 'קיר' היתה דיבורית ופחות ספרותית מן המילה 'כותל'). די היה שיכתוב במקום 'היד' 'פס יד', ומיד היינו נכנסים לאווירה הסגנונית של המקור המקראי (הארמי). אבל המתרגם לא רצה ביצירתה של אווירה כזו, בין השאר מפני ש'היד' שדיבר בה לא היתה בשום אופן ידו של האל המקראי הנוקם, שבא לתבוע מבלשאצר את כבודם המחולל של כלי בית המקדש, שהמלך הכשדי השתמש בהם למטרות הוללות ופריצות. במילים אחרות, המתרגם דאג ל'ניקוי' הלשון מהדהודיה היהודיים הפרטיקולריים על מנת שתוכל לשמש כהלכה את האמירה האקסיסטנציאליסטית האוניברסלית: חוק המוות שולט בכול ואיש אינו יכול לעוקפו.

ניתוק הלשון מתשתיתה הסקלרית עתירת ההדוים חייב את ז'בוטינסקי כאמור גם בהעשרת מילון העברית הספרותית בעשרות יצירות מילוליות חדשות. מילים אלו, שנוצרו על ידי 'התכת' מילים קיימות ויציקתן לדפוסים מורפולוגיים חדשים, מילאו צורך משולש: הן הגביהו חיץ בין העברית המודרנית ללשון המקורות, שמילים אלו אינן קיימות בה או 'גרוע' מזה, הן קיימות בה בצורות אחרות, ולכן ה'עיות' שבהן מוחש כמעשה אונס שנעשה בשפה; הן מגביהות חיץ בין העברית הספרותית המודרנית לעברית המדוברת בת הזמן ועל ידי כך מבליטות הן את הספרותיות של לשון הספרות (הן איש לא ישתמש בלשון הדיבור במילים כמו 'צַחַר' או 'אָמַר'); הן משרתות את צורכי החרוזה והמשקל. מרבית המילים החדשות שבהן מדובר הן שמות עצם סגוליים. ייצור המוני של שמות עצם כאלה הוא מסימניה של העברית השירית המודרנית. דומה כי לא נטעה אם נקבע שתופעה זו של ייצור שיטתי, כמעט חרושתי, של שמות עצם כאלה נראית בפעם הראשונה בחוברת התרגומים של ז'בוטינסקי משנת תרפ"ד, וכן בתרגומי המזמורים של דנטה. המשוררים בני הדור הקודם נרתעו מן ה'מלאכותיות' של עשייה כזו בלשון בדרך הפבריקציה (מכאן ההתנגדות הכוללת של הספרות העברית בראשית המאה העשרים להידושיו של בן יהודה). ז'בוטינסקי לא היה שותף לרגישות זו ויצר בלי חשש מילים שנועדו להעשיר את אפשרויות החרוזה ובעיקר לאפשר משקלים המבוססים על הטרוכי והדקטיל: רגליים הנפתחות בהברה מוטעמת ומוליכות להברות שאינן מוטעמות. מכיוון ש'העורב' נכתב בטורים בני שמונה טרוכאים, כבר בבית הראשון אנו קוראים את המילה 'דָּפֵק' במקום דפיקה או נקישתה (בְּאֵ קֶשְׁקוּשׁ סָתוּם בְּדָלַת, קָל כְּדָפֵק יָד נְחֻשְׁלַת, עמ' יז), ומילה זו שבה בבית השישי ועמה גם המילה 'כֶּשֶׁף' (היא כתובה פעמיים בשני טורים סמוכים) - מילה שאינה קיימת כלל בעברית העתיקה (אף כי השתמשו בה בצורת הרבים - כשפים - בתנ"ך, בתלמוד, בתוספתא, במדרשים, בשירת ימי הביניים וגם בשירה החדשה) ובלשון השירה המודרנית עד שנות העשרים, ואולי בזכות הופעתה ב'העורב' נעשתה במהרה פופולרית ושולבה פעמים רבות

בשירי שלונסקי ותלמידיו, כגון בטורים הידועים של רטוש (רְשֵׁף כְּשֵׁף עֶמֶק נֶשֶׁף תַּתְּלֵהָ הַאֲפֵלוּלָתִי, 'מי לו מת'⁴⁸) וכן בשירי עשרות משוררים אחרים, עד שהיא נחשבת היום למילה עברית 'פיוטית' מן השורה, ושימושה רווח ביותר, בעיקר בלשון ההתפייטות העיתונאית. אחריה באה המילה 'אמר' (בא אִמְרָהּוּ אִמְרֵי טַעַם, 'עמ' כ') וכו'. בהתופת, שבו מתכונת הטריצינה מחייבת סיומים סדירים בהברה לא מוטעמת (בכל בית פעמיים או פעם, לסירוגין), נזקק המתרגם הן לשמות עצם סגוליים מלאכותיים (כָּבֵד, סֶלֶד, צַחַר, נַחַר וכו') הן לחרוזים מאוחים (הַצְלָה / יַגְבִּיל לָהּ, אֲנֵהֶל אֶת / תּוֹחֵלֶת) הן ל'עיוות' שמות עצם נקביים, כגון נמרה ל'נמרת'; 'עיוות' זה משמש גם יסוד למוזיקה של השיר השני בין 'שירי הנלאה', הסונט של סולרי: 'תָּנוּ לִי נִיר קָטוֹן, עַל רֶכֶס אוּ בְשִׁפְלָת' (עמ' לב).

בשירה שקדמה להופעת ה'תרגומים' היו כל התופעות הללו מותרות, אם בכלל, אך ורק במסגרת שירה היתולית, שירה לעת-מצוא של הקדשות ושעשועי חרוז, אך בשום פנים ואופן לא בשירה שנחשבה לרצינית ואפילו לנשגבת (כמו הקומדיה האלוהית). ז'בוטינסקי שבר את המחסום הזה בחידושים מכל הסוגים. עשרות מילים שחידש נראות לנו כיום מובנות מאליהן. למשל שם התואר 'עֶשְׂבִי', שהופיע לראשונה בשורה היפה מן הסונט של סולרי: 'בְּמָקוֹם שֶׁצֵּל רֵאשֶׁךְ יִגַּע בְּטֵל עֶשְׂבִי' נתגלגל הישר אל תוך שורות השיר הנפלאות של רטוש (חֲזוּה עֶשְׂבִי דְמוּם כְּבֶשׂ פְּנִים בְּקִטְרֶת, 'יער'⁴⁹) ואלתרמן (יֶאֱנַחְנוּ שׁוֹתֵקִים. אֲדַמָּה עֶשְׂבִית / בִּירְקֶרֶק הָרִיסִים מְפַרְפֶּרֶת, 'כֶּפֶה אֲדַמָּה'⁵⁰), שהמגע הרוטט, ה'חם', בינן ובין הטור של ז'בוטינסקי מוחש לכל קורא רגיש, ומהם עבר ללשונו של ס' יזהר, וממנו אל הספרות הישראלית כולה.

בקצרה, בלי שנעמיק לחדור לתחומים שמוטב להם שיטופלו בידי בלשנים מובהקים, ניתן לנו לקבוע כי ז'בוטינסקי הוא שהניח את היסודות או לפחות היה ראשון מניחי היסודות לשפה השירית ה'גבוהה' המודרנית, זו שסימניה הם ארבעה: ראשון – דבקות בהטעמה ובהגייה ה'ספרדיות' והעמדת מערכת פרוזודית מוקפדת, אפילו וירטואוזית, המבוססת על כלליהן; שני – התרחקות משפת הדיבור באמצעות לקסיקון 'גבוה', ובו הן מילים מחודשות הן מילים נדירות מן המקורות (בלי שמילים אלו תגורנה אחריהן את 'סביבתן' הטקסטואלית המקורית); שלישי – התנתקות מוחלטת כמעט מן הנורמה האזכורית-הציטוטית האינטר-טקסטואלית, זו ששלונסקי תיאר אותה כמעשה 'פלגיאט' (בדברי ההתקפה שלו על 'רֵאשֶׁתֶּיכֶם שׁוֹב בְּקֶצֶר יְדָכֶם' של ביאליק⁵¹), ואף שפך עליה סרקום צורב בשירו 'יסעורים' (מִכָּל זֶלְזֵל / אִמְרַת חֹזֵל / לָהֶם תֵּזֵל / כְּמַתּוֹךְ בְּרוֹ⁵²); רביעי – מילוי החלל שנוצר עם ביטול הנורמה

48. 'רטוש, שירים, תל-אביב 1974, עמ' 15.

49. שם, עמ' 35.

50. נ' אלתרמן, שירים משכבר, תל-אביב 1972, עמ' 16.

51. ראו מאמריו 'ראיתכם שוב בקוצר ידכם', כתובים, שנה ו', גיליון א (4.11.1931) ו'חבלי שיר', שם, גיליון ג (26.11.1931).

52. כתבי אברהם שלונסקי, ב: שירים, תל-אביב 1971, עמ' 201.

האזכורת על ידי עיבוי המצלול והמרצת הלשון התיאורית באמצעות תחביר אנרגטי וכמו כן על ידי דינמיקה של חדשנות מורפולגית ולקסיקלית. חדשנות זו מזכירה בתעוזתה את החדשנות המורפולוגית-הלקסיקלית של הפייטנים, זו שבגינה כונה סגנונם בלעג סגנון 'אץ קוצץ' (לא במקרה חזרה בתקופה זו המילה 'פייטן' לכבודה הראשון, אחרי שהיתה מולעגת קודם לכן, והיתה שוב למילה המציינת את משורריותו של המשורר). החידושים הם חלק מהפגנת הווירטואוזיות של הפייטן הלש בלשון ועושה בה צורות וכיוונים כרצונו.

אנו שמים לב לכך שארבע נורמות אלו בצירופן עומדות על ניגודים: ההטעמה וההגייה הן של שפת הדיבור אבל לא כך הלקסיקון והתחביר שלה; הקפדה על פרוזודיה 'מסורתית' (ביאליקאית) תוך דחיית הסגנון הפיוטי המסורתי האזכורי-ההרמוזי-הציטוטי; חתירה למבע שירי 'גבוה' תוך התנתקות מן האינטר-טקסט 'הגבוה' ה'טבעי' לשפה העברית, הוא האינטר-טקסט הסקרלי. מניגודים אלה משתקפים לא רק פניה של עברית ספרותית מודרנית אלא גם פניה של עבריות מודרנית, השואפת לסוג של המשכיות אך בה במידה היא דוחה את האלמנט הסקרלי, והלוא כמעט אי-אפשר לתאר המשכיות יהודית בלי שאלמנט זה אינו מחלחל לתוכה; ובה בעת זוהי גם עבריות החותרת לאלטיזם אסתטי בלי שתתנתק מן המציאות הארץ-ישראלית המתחדשת.

לחידושו זה של ז'בוטינסקי נודעת כמובן משמעות מרחקת לכת לא רק בתולדות הספרות והלשון אלא גם בהתפתחות הכוללת של חילון החיים היהודיים. ההכרעות הסגנוניות של המשורר הן אחיותיהן של ההכרעות האידאולוגיות-הפוליטיות שלו. הן מלמדות לא רק על השירה שחפץ ביקרה אלא גם על חזות העם היהודי המתחדש שצייר במחשבתו ובדמיונו – עם מנותק ככל האפשר מן הרצף היהודי המסורתי.

בהקשר המוגבל יותר שדיונונו זה מתנהל בתוכו אפשר לתאר את חידושו של ז'בוטינסקי כהכנת הבסיס לפואטיקה עברית 'חילונית' ו'גבוהה' ראשונה; חילונית לא רק באמונתה ובדעותיה (חילוניות כזו מצויה בספרות העברית הרבה קודם לכן), אלא גם בניתוקה מרצף האסוציאציות הדתיות, שהחילוניות היהודית שקדמה לז'בוטינסקי, לרבות הרדיקלית ביותר, כגון זו של י"ח ברנר, לא נחלצה ממנו אלא במקרים בודדים, כגון בפרוזה של ג' שופמן, ובשירה – כמעט אף פעם לא. ז'בוטינסקי רק הראה את הדרך; אבל אין שיעור לחשיבות ההיסטורית של הפריצה שפרץ. כאן נפתח המסלול, ואחר כך הלכו בו מרבית המשוררים העבריים של שנות השלושים והארבעים, ובראשם שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג ויונתן רטוש. הללו הנחילו את המתכון הז'בוטינסקאי לכמה מן הבולטים במשוררי הדור שבא אחריהם – גורי, גלאי, אהרן אמיר ובמידה מסוימת אבל מוגבלת גם אמיר גלבוש; אלא שהאחרון החזיר לימים את השירה אל האינטר-טקסטואליות הסקרלית העולה בקנה אחד עם מודרניזם, ובכך החזיר את השירה, במובן מסוים, אל מסלולו של אורי צבי גרינברג.

המודרניזם של גרינברג היה, ואנו נוכחים בזה שוב ושוב, היריב העיקרי, העקרוני, של המהלך התרבותי המודרניסטי הז'בוטינסקאי, בדיוק משום שגרינברג כפר ביכולת של תרבות יהודית אותנטית להתנתק מן הרצף הסקרלי, ולכן גם ביכולת של שירה עברית אותנטית להתנתק מנורמת האזכור והרימוז האינטר-טקסטואלית. למרות כל המודרניזם הגועש בשירת

אצ"ג, בעניין עקרוני ומכריע זה הוא היה איש המסורת וההמשכיות. דווקא משום כך נותר כאמור יחיד 'מול תשעים ותשעה' במשך ימי דור ויותר. שכן גם השירה הישראלית בעיקרה, אף שנקעה מן המסלול של שלונסקי-אלתרמן, לא חזרה אל הרצף הסקרלי. גם שירת יהודה עמיחי, למרות אחיזתה האמיצה בתכסיס הדקונסטרוקציה של הטקסטים הליטורגיים, לא חזרה אל הרצף הסקרלי. מבחינה זו כוח הדחיפה שדחה ז'בוטינסקי את השירה העברית של שנות העשרים והשלושים - באמצעות הפואטיקה הסגנונית החילונית שלו - והיא-היא, לדעתי, חידושו הספרותי העברי החשוב ביותר - עודנו מוחש בגובה של השירה הישראלית עד עצם היום הזה. היום מתבלט אמנם בשירה הישראלית גם הזרם החוזר אל הרצף הסקרלי האזכורי (משוררים כמו יונדב קפלון, אדמיאל קוסמן, מירון ח' איזקסון, חוה פנחס-כהן); אותו זרם שתיאורו כ'אנטי-ז'בוטינסקאי' יהיה אולי מדויק יותר מתיאורו המקובלים כ'נאו-דתי'.

1

לתרגומי השירה של ז'בוטינסקי היבט פואטי נוסף התובע הבהרה ומעורר תהייה על דבר השפעתו. נסמן היבט זה בשם שכבר הזכרנוהו: קלריזם, ובעברית: בהירנות. הבחירה בשם זה אינה מקרית. ז'בוטינסקי בוודאי הכיר את המושג 'קלריזם' שרווח בספרות הרוסית לקראת סוף העשור הראשון של המאה העשרים ובשנים שלפני מלחמת העולם. המושג ביטא הסתייגות מנורמות העמימות והמוזרות, אלו שהסימבוליזם - הזרם ששלט בספרות הרוסית בעידן 'תור הכסף' שלה - הנהיג בשירה ואף בפרוזה; נורמות אלו תבעו מחד גיסא ריבוי משמעות בלא הכרעה ביניהן (המאפיין העיקרי של הסמל, לפי התפיסה הסימבוליסטית), ומאידך גיסא יצירת חלל אסוציאטיבי פתוח באמצעות ניתוק תופעות מהקשריהן הסיבתיים במרחב ובזמן וייצוגן על ידי מטפורות ומטונימיות, שהקשר בינן ובין ה'נושא' שלהן אינו מחוור כל צורכו, וכן שאר אמצעים היפים לפירוק קשרים 'מסבירים' מכל סוג שהוא. הקלריזם, וכמוהו האקמאיזם, הופיעו בסוף העשור הראשון של המאה. שניים אלה (יחד עם הפוטוריזם - אך בדרכים מנוגדות לדרכיו) בישרו את קץ הדומיננטיות של הזרם הסימבוליסטי בספרות הרוסית, את החתירה אל הבהירות, את הרצון להסיר את העמימות מעל התיאור והעלילה שבשיר, ואת השיבה אל שיווי משקל 'קלסי' (כמובן, הפוטוריזם לא היה קרוב אליהם בכל אלה). אין ספק שמגמה כזאת היתה קרובה גם ללבו של ז'בוטינסקי. הוא לא גרס עמימות בשום תחום, גם לא בשירה, ואת השיבה אל שיווי משקל 'קלסי' לא תרגם לעברית אף שיר אחד משירי ה'דקדנס' והסימבוליזם הרוסיים, כשם שלא ניסה לתרגם לעברית שום יצירת שירה 'הרמטית' מצרפתית (מלרמה [Mallarme], ואלרי [Valery]), מאיטלקית (אונגרטי [Ungaretti], מונטלה [Montale]) או מאנגלית (ת"ס אליוט [Eliot]).

נטייתו כמתרגם וגם כפרשן ספרות היתה לסלק מן הטקסט דו-משמעויות גם במקום שהיו מכוונות ואפילו הכרחיות להפעלת הסוגסטיה של הטקסט השירי. שדה נרחב לבדיקת גילוייה של הנטייה הזו הוא ספר תרגומו לרוסית משירת ביאליק. התרגומים משמרים

באורה מזהיר את ה'תוכן' ואת המערך הפרוזודי המצלולי המוזיקלי של המקור, אך מתעלמים מכל אותן נקודות – והן אינן מעטות בטקסט הביאליקאי – שניתנת בהן אמירה המשתמעת לכמה פנים (בעיקר בזכות השימוש הווירטואוזי, רבי-ההיפוכים, של ביאליק בלשון האזכורית, אך לא רק בזכותו). בכך התרגומים משטחים כמובן את השירים במידה לא מעטה. עניין זה הוא נושא לבדיקת מומחה, היכול לעמת את הרוסית של תרגומי ז'בוטינסקי לא רק עם המקור העברי אלא גם עם מסורות התרגום הפיוטי שהתפתחו בשירה הרוסית מימי ואסילי ז'וקובסקי לכל המאוחר.

דיוננו אינו יכול להיענות לאתגר זה ולכן נסתפק כאן בדוגמה אחת דווקא מתחום הפרשנות הספרותית. במאמרו של ז'בוטינסקי על ביאליק, ששימש הקדמה לספר תרגומי ביאליק, דן הוא גם ב'מגילת האש', יצירתו הסימבוליסטית המובהקת של המשורר. לכאורה ז'בוטינסקי מודה בו כי 'הפרטים שביצירה סמלית חייבים להישאר בלתי ברורים, למען יוכל כל איש להתרשם מהם כלבבו, בכך נעוץ עיקר ערכו של כל סמל אמנותי'.⁵³ הדברים נראים כאילו היו חזרה על אמיתות היסוד שהסימבוליסטים הרוסיים הטיפו להן במשך ימי דור, עד שבשנת 1911 (שבה נכתבה ההקדמה לשירי ביאליק) כבר היו שגורים בפי כל נער ונערה. הם נראים כך עד שאנו מבחינים שז'בוטינסקי כפרשן 'מקבל' עמימות אך ורק ב'פרטים', בניגוד גמור לתביעה הסימבוליסטית ליצירת 'עולם' שלם שסימנו העיקרי היא הזרות והפתחות האסוציאטיבית. למשל, ז'בוטינסקי מרשה לקורא להכניס 'תוכן משלו' לדמויות השונות שב'מגילת האש', לזינוקם של העלמים והעלמות אל תוך מי נהר האבדון וכו', אבל בכל הנוגע למסגרת הכללית של הפואמה ובייחוד לסמל המרכזי שבו, האש, תלתל השלהבת שנלקח ממזבח ירושלים והוגלה לאי השומם, הוא גורס בהירות וחד-משמעיות. אש הקודש היא 'סמל החיים הסגוניים ושלמי-המשקל' של עם ישראל בטרם נפגמו חייו עם הרס המדינה היהודית וצאתו לגולה. אבדן האש פירושו גירוש השמחה, היצירה, האהבה והיופי מן החיים היהודיים בגלות. הקפיצה לנהר האבדון (שז'בוטינסקי מפרשה למרות הבטחתו שלא לעשות כן) היא הנהייה למלאות חיים בדרך ההתבוללות, שיש עמה כליון העצמיות הלאומית; הימנעותו של העלם בהיר העיניים ממנה – 'נאמנות לשליחות אכזרית של שמירה עצמית' לאומית.⁵⁴ אנו נוכחים לדעת שהפרשן לא הותיר לקורא 'במגילת האש' שום פינה אפולולית, שלא 'הוארה' באור הפרשנות הציונית שהוא מציע. ז'בוטינסקי לא גרס עמימות.

כדרך שהוא נוהג בביאליק כך הוא נוהג במתורגמו לעברית – ללא שום מגמתיות ציונית, כמובן, אלא מתוך אהבת הבהירות לשמה, כתכונה אנושית. ראשית, כאמור, הוא בוחר בטקסטים שאינם מרבי עמימות מעיקרם. שנית, העברית המודרנית, הבלתי אזכורית שלו, מונעת אותה מידה של עמימות שהפסוקים המקראיים וזכרי המדרשים מביאים עמם בהכרח. ושלישית, ז'בוטינסקי מפרש וממלא חללים סמנטיים שהטקסט, למרות הבהירות הכללית שלו, בכל זאת אינו מוותר עליהם. לדוגמה, ב'העורב' יוצר פו במכוון אווירה של

53. ז'בוטינסקי, 'הקדמה לשירי ביאליק', בתוך: על ספרות ואמנות, ירושלים תש"ח, עמ' 107.

54. שם.

תרומתו של זאב ז'בוטינסקי לשירה העברית המודרנית

מסתורין ואי־מוגדרות הן באמצעות המצלול הן באמצעות שימוש בתוארי שם כמו 'לא ברור', 'פנטסטי' וכו'. למשל, בטורים:

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain thrilled me –
filled me with fantastic terrors never felt before.⁵⁵

ז'בוטינסקי, בטורים שכבר ציטטנו, עושה כל מאמץ לשמור לא רק על החריוה הפנימית אלא גם על מצלול רווי אווירה, אבל הוא נמנע כמעט לחלוטין משימוש במילים שעלולות לעורר תחושה של עמימות. הרחש או הרשרוש שמשמיעים הווילונות אינו 'בלתי ברור' (התרגום אינו מציע שום מקבילה ל־uncertain שבמקור). הפחדים שממלא הרשרוש המסתורי את לבו של הדובר אינם 'פנטסטיים', ואין בתרגום אף זכר לכך שאלו הם פחדים מסוג חדש, לא מוכר לדובר עד כה, ועל כן מגרה ובה בעת יוצר מצב של דיסאורינטציה. מן האמירה האוקסימורונית של פו, המייחסת לרשרוש הווילונות השפעה כפולה – מלהיבה ומפחידה כאחת – ואף מחזקת צימוד הפכים זה באמצעות חריזה פנימית (- thrilled me filled me), לא נותר בתרגום דבר. את כל הצד הסודי והלא ברור שברשרוש הווילונות (המבשר את הדפיקה הקלה בדלת שתישמע בסטנציה הבאה) ז'בוטינסקי פותר בצירוף 'אי־מִתָּה בְּהַסְתֵּר'. הסוד כוון וצומצם כאן ככל שניתן היה לצמצמו.

דוגמה מאלפת עוד יותר אפשר להביא מתרגום 'אנבל־לי'. פו בחר להותיר דווקא את נקודת השיא בעלילתה של הבלדה הנהדרת הזאת בבחינת חלל או כתם מעומעם, והוא יתמלא או יתבהר רק בהמשך השיר. בבית השלישי, שבו האהבה המופלאה של שני הילדים מגיעה לקצה, נאמר:

And this was the reason that, long ago,
In the kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud by night
Chilling my Annabel Lee;
So that her highborn kinsmen came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.⁵⁶

פו אינו אומר בשום מקום בבית זה שאנבל־לי מתה. עד הטור האחרון שבבית אנו סבורים שהיא רק חלתה, ומשום כך באו קרוביה היחסנים והרחיקוה מהדובר, אהובה, אולי כדי לגונן עליה ולטפל בה. השערה זו מתחזקת בנו הן משום שמדובר כאן רק ב'הצטננות', הן בגלל מילות הקישור הסיבתי 'so that' (המייצרות את המהלך ההגיוני הזה: מכיוון שהנערה

E. A. Poe, *The Complete Poems* (לעיל הערה 18), p. 67 .55
.56 שם, ע' 89.

הצטננה, באו קרוביה ונטלוה עמם), הן בגלל השימוש בפועל האידיומטי shut up, שהשימוש בו כפשוטו מלמד לא על קבורה כי אם על כליאה – כראוי לנערה פוחזת שעסקה באהבים עם נער בן גילה ולא שמרה על בריאותה, למורת רוחם הנועזת של קרוביה היחסנים. רק ההופעה הפתאומית של המילה 'קבר' (sepulchre) בהמשך הטור מטלטלת אותנו לעבר האפשרות שמדובר במוות ולא במחלה, בקבורה ולא בהסגר בית. בתוך כך המילה יוצרת קישור אבסורדי בטקסט: אם אנבל-לי רק 'הצטננה', מדוע מיהרו הקרובים להטמינה בקבר? ה'סוד' שמייצר כאן פו אינו סוד 'גדול' מבחינה אינפורמטיבית. הקורא מבין היטב שהנערה אכן מתה; אבל העמימות שנוצרת חשובה לפו לשם יצירת העולם הפנימי של הדובר המדחיק את דבר מותה של אנבל-לי בעוד הוא מספר עליו. הדובר עדיין אינו יכול לנקוב במפורש במילים כמו 'מוות' או 'הרג'. הוא יעשה זאת רק בשורות המחץ הבאות בסוף הבית הרביעי, במעין התפרצות המחוקת את עצמה באמצעות חריזה פנימית. בזעקת מחאה נגד המלאכים שמקנאתם בו גזלו ממנו את הנערה, הוא קובע:

Yes! that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of a cloud, chilling
And killing my Annabel Lee.⁵⁷

רק כאן באה האמירה המפורשת: הרוח צינן והרג את הנערה. ז'בוטינסקי החמיץ את כל המבנה העדין של יצירת העמימות והסרתה בשיר. את הבית השלישי תרגם בפשטות כך:

זו הַסְבָּה, שֶׁהָיָה מַעֲשֵׂה
בַּמַּלְכוּת עַל יַם עַרְפֵּלִי –
רוּחַ יָצָא מֵעָבִים, וְצָנַן
וְהָמִית אֶת אַנְבֵּל־לִי
וּבָאוּ הוֹרֵיָהּ, אַחִים, קְרוֹבִים
מִבְּנֵי אֲצִילֵי גְלִילִי
וּנְשָׂאוֹהָ מִמְּנֵי לְקַבֵּר אֶפֶל
בַּמַּלְכוּת עַל יַם עַרְפֵּלִי.
(עמ' כו)

וכך דבר לא נותר מן ההתמהה שהתמיהה הדובר של פו את הקורא. מיד נודע שאנבל-לי חלתה ומתה. זה ההסבר ללוויה שערכו לה הוריה, אחיה וקרוביה, שכלל לא נזכרת במקור (שם נאמר רק שהקרובים האצילים 'באו'). הדבר מייתר את השימוש בפועל מקביל ל-shut up (משהו מעין כלאוה, סגרוה) ומאשר את הוספת התואר 'אפלי' לקבר – תואר שאינו נזכר

במקור משום שהדובר עדיין לא היה מסוגל לבטאו בפירוש בשלב שבו הוא עומד במהלך השיר. כך גם הוחמצה הפּוֹאֶנְטָה בבית הבא. המתרגם, אשר בדרך כלל הקפיד מאוד על ענייני חריזה והצללה, ויתר הפעם על החרוז המצמרר chilling / killing והסתפק ב'המית', שאיננו תרגום הולם אפילו של killing; הלוא מילה זו מבקשת משהו חריף יותר מ'המית', כגון 'הרג' או 'קטל'. ז'בוטינסקי שיטח את השיר ונטל ממנו את הדרמה של תודעת הדובר משום שזו חייבה פיתוח עמימיות מסוגים שונים, ומאלה נרתע.

דוגמה נוספת ואחרונה היא משירו של פול ורלן 'שיר סתו' (Chanson d'automne), השיר החמישי בסדרה 'נופים עצובים' שבספר שיריו המוקדם של המשורר *Poemes saturniens*. זהו השיר הסימבוליסטי היחיד שתרגם ז'בוטינסקי הן לעברית הן לרוסית. כאמור, העמימות של השירה הסימבוליסטית הרתיעה אותו, אבל שירי האווירה הרכים של ורלן העמידו מבחינה זו מכשולים מזעריים (לעומת שירי מְלֶרְמֶה למשל). כנגד זה הם אתגרו את ז'בוטינסקי במוזיקליות המופלאה שלהם. 'שיר הסתו' היה מבחינה זו 'שם דבר', וטוריו הראשונים Les sanglots longs / Des violons / De l'automne של הסימבוליזם הצרפתי. ז'בוטינסקי עמל קשות על תרגום השיר. כאמור, הנוסח הרוסי של תרגומו ראה אור כבר ב-1902, ואילו הנוסח העברי נותר בכתב יד ופורסם מן העיזבון. אולי לא ראה בו המתרגם מוצר מוגמר. עם זאת התרגום מציע שיעור מאלף בבעייתיות שהעמידה בפני ז'בוטינסקי עמימות מסוג כלשהו. הפעם מדובר לא בעמימות אינפורמטיבית-עלילתית מעין זו שמצאנו ב'אנבל-לי' אלא בעמימות תחבירית בעיקרה. בבית השני של השיר הקטן הדובר מתאר את מצבו הנפשי על רקע היבבות הארוכות של כינורות הסתיו. כולו נחנק וחיוור, הוא שומע את צלצול השעון ונוכר בככי בימים משכבר. הלך הרוח מחייב תחביר קטוע (הדובר 'נחנק'), והמשורר מעמת אותו באמנות רבה עם הסכמה המטרית-המוזיקלית הסדירה:

Tout suffocant
Et bleme, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
De jours anciens
Et je pleure;⁵⁸

(בתרגום מילולי: כולי נחנק / וחיוור, בעת / שמצלצלת השעה, / אני נזכר / בימים שמכבר / ואני בוכה). התחביר של המשפט, שנושאו עולה רק במחציתו השנייה (למשפט העיקרי קודם כאן טפל מתארך), הוא היוצר את המתח שבו. גורמת למתח אי-הבהירות, הנמשכת עד אמצע הבית, באשר לשאלה מיהו הנחנק והחיוור לשמע צלצולה של השעה. זהו גם המתח המוזיקלי, הנגרם על ידי הגלישות והחריזה דווקא במקומות שאינם מודגשים מבחינה תחבירית (כגון חריות הטורים הראשון והשני, המצרפת תואר שם עם מילית זמן:

58. P. Verlaine, *Oeuvres poetiques completes* (לעיל הערה 17), pp. 72-73.

בעת ש... (כאשר). ז'בוטינסקי שמר על התבנית המוזיקלית של הבית, אך פירק את התחביר שלו ל'גורמים' וסידר אותו מחדש מעשה ידי מורה קפדן:

שְׁעוֹן יַפְעָם -
 לְבִי נִדְהָם,
 פְּנֵי יְחֹרוּי,
 וּבְדַמְעוֹת
 אֶזְכֵּר שְׁעוֹת
 אֲשֶׁר עָבְרוּ.
 (עמ' סג)

במקום משפט אחד ארוך ו'מבולבל', יש לנו כאן ארבעה משפטים בסיסיים, קצרים וחתוכים. שלושה מהם עומדים על נושא ונשוא בלבד. במקום העמדת התחביר כנגד הסכמה המוזיקלית, מאשר התחביר את הסכמה בתוקף של נקישות פטיש ועושה אותה מכנית ודלה. מן ה'חנק' וקשי ההבעה של המשפט המקורי לא נותר דבר. העמימות המסוימת שבצירוף 'כאשר השעה מצלצלת' הוחלפה בבהירות של 'שעון יפעם', החנק הומר בתדהמה. הבכי איננו בא בסופם של הדברים ועקב זכירת הימים 'העתיקים'; הוא קודם לזיכרון ומלווה אותו. מה שזוכר הדובר אינם ימי עבר רחוקים אלא רק שעות שחלפו, אולי באותו יום עצמו, אולי ביום אתמול. התכונה הטנטטיבית של הדיבור הורלני נעלמה, ובכך ניטלה גם מן המוזיקה המפורסמת הסגולה הסוגסטיבית שלה. ז'בוטינסקי, מותר לומר, החמיץ את שירו של ורלן, ואולי היה דבר זה ברור גם לו עצמו, ומשום כך נמנע מפרסום התרגום של השיר. ז'בוטינסקי אמנם נרתע מריבוי משמעויות שמקורו בעמימות, אבל הוא מפליא לעשות בריבוי משמעויות שמקורו בשנינה ובלשון נופל על לשון. נסתפק כאן בדוגמה מרהיבה אחת. בסצנה מתוך סירנו דה ברז'רק משחזר ז'בוטינסקי בכישרון עצום את האופי השנינתי של הדברים שמשמיע סירנו באוזני רוקסנה (הן עלמה זו, בתור אחת מן ה-precieuses של המאה השבע עשרה, אמורה להתרשם מדיבור מכונף ושנון), וכמו רוסטן הוא מביא את תנופת השנינה שלו לשיאה ברגע שנקרא בו סירנו להגדיר, פיוטית, את הנשיקה; לומר במילות חן מהי ומה טיבה. כאן, מכל מקום, ממיר המתרגם את השנינה שבמקור בשנינה עברית מקורית. סירנו שלו שואל רטורית 'מה היא נשיקה?' ומיד הוא משיב:

--- ראשון מטעמי זמר;
 אֹת נִדְרָ בְּעַל־פֶּה - בְּמִלּוֹא מוֹבֵן הָאֵמֶר -
 מְכַתֵּר בְּחַתִּימָה עַל מְשִׁי כְּרַמְלִי;
 דָּגַשׁ וְרִדִי מִמְרִיץ אֶת הַמְלָה: 'שְׁלִי';
 תְּרַגּוּם לְהַד אֵין־סוּף בְּשִׁפְת זְמוּזִים צְפֹרֶת,
 סוּד שְׁתַּעֲזָה דְּרַכּוּ לְאֶזֶן; טִיף קִטְרֶת,
 עֲלָה מִגֵּן הֶלֶב וּלְגֵן הֶלֶב יְבוֹא;
 מִפְתָּן לְהוֹד פְּפוּל: לְמוֹת עַל הַר נְבוֹ -
 וְקוּם בְּאֶרֶץ גִּיל, מִעֶבֶר הִירְדָּנָה;
 (עמ' נד)

כבר בטור הראשון אנו נהנים מן הפוליסמיות האפשרית של 'טעמי זמר'. את הצירוף הזה אפשר לקרוא כאילו דובר בו על טעמי נגינה או על טעימה ומטעמים, הקרובים יותר לעניין הנשיקה. ב'נדר בעל פה' משחק המתרגם בניב הידוע ומחזיר אותו ממשמעותו המטפורית הרווחת למשמעותו הפשוטה - נדר שנה בו פה על פה. 'הדגש הורדי' שבו מדובר בטור הרביעי מתאים לחוקי הדקדוק העברי. בלמ"ד שבמרכז המילה 'שלי' אכן יש דגש חזק. בייחוד משעשע השימוש בסיפור מותו של משה על הר נבו וחציית הירדן בידי יהושע. ז'בוטינסקי מנצל כאן את התנ"ך בלי שייזקק ללשון התנ"ך והדהודיה, ולא זו בלבד אלא אף משעבד אותו לצורך שעשוע שכולו חולי-חולין. הן הר נבו שבשירו אינו אלא קפל השפתיים של האהובה, וחציית הירדן היא רמזו להדירת לשון המנשק אל תוך רטיבות הפה המנושק, רמזו ל'נשיקה צרפתית'. לחלק מן השנינות הללו, על ה־double entendre שבהן, יש אחיזה במקור הצרפתי, וחלק אחר הוא תוספת של ז'בוטינסקי עצמו, מקצתו בבחינת פיצוי על שנינות שלא תורגמו בהיותן תלויות בשעשועי לשון נופל על לשון שאינם ניתנים לתרגום. מכל מקום, ברור שכאשר מצא ז'בוטינסקי בטקסט העומד לתרגום כפל משמעות שמקורו שנינות-שכלתני ולא עמעות אמתי, מכוון, מצא בשבילם בלא קושי את המקבילות העבריות, ואף ניכרת במעשיו שמחה על הפתרון הצולח של בעיית התרגום.

מכל מקום, לשונו הלא אזכורית של ז'בוטינסקי מתאימה בעיקרה למסירה פיוטית מלוטשת של עלילה ברורה, שקישוריה הסיבתיים ומקומה במרחב אינם מוטלים בספק ויש בה פעולה חזקה וברורה. כאן מסייעת למתרגם המודרניות של גישתו ללשון, המאפשרת מסירה פיוטית ישירה וחדה במידה שלא הכרנוה עד אז בתרגום השירה הסיפורית לעברית, בין בתרגומים שנכתבו בלשון התנ"ך, כגון בתרגומיו של דוד פרישמן, ובין בתרגומים שנכתבו בלשון חכמים, כגון בתרגומי הומרוס של טשרניחובסקי. אנו קוראים ב'העורב' קטעים כגון:

הַרְימְתִי אֶת מִסְגֶּרֶת הַחַלּוֹן - וְגִדְלִית־פֶּאֶרֶת
 בָּא עוֹרֵב יֵשִׁישׁ כְּנִצָּח - בָּא גִבְתֵּי וְקוֹדֵר,
 בָּא יְהִיר כְּלוֹרֵד בְּרִיטְנִי, בְּקֶדֶה לֹא בְּרַכְנִי,
 וְהַמְרִיא לוֹ, זְכוּרְנִי, לְתַבְנִית תַּחַת־הַנֶּר -
 לְתַבְנִית שֶׁל רֹאשׁ אֲתוֹנָה עַל קִירֵי כְּאוֹר הַנֶּר -
 שְׁמָה נַח - וְלֹא יוֹתֵר.
 (עמ' יט)

או:

בְּעִינַיִם בּוֹ דְּבַקְתִּי וּמִתּוֹךְ עֲצֵבִי שְׁחַקְתִּי,
 וְכִסָּא סְגֵל כּוֹנְנֵתִי מוֹל הַנֶּר וְהַצִּפּוֹר,
 וְנִשְׁעַנְתִּי בְּלֹא־רוּחַ, לְקִטִּיפַת כְּרִיו לְנוֹת,
 וְהוֹסַפְתִּי דָם לְשׁוֹת עִם נַפְשִׁי, צָמָא לְפִתֵּר -
 מֵה נָבֵא לִי הָאוֹרֵת הַמּוֹזֵר וְהַשְּׁחוֹר
 בְּקִרְיַאת 'אַל עַד־אֵין־דוֹר'
 (עמ' כ')

למרות אוירת המסתורין של השיר, הכול כאן ברור לחלוטין. הזמן, המרחב, התנועה בתוכם, הפרטים הפיזיים, הג'סטות וההבעות – הכול מפורטט כאן בקווים חדים להפליא. הרמת מסגרת החלון, כניסת העורב הישיש, התנהגותו היהירה 'כלורד בריטני', המראתו אל המושב שתחת הנר, כינון הכיסא הסגול דווקא למולו, השקיעה הלאה בכרי הכיסא – כל אלה נרשמים בדיוקנות שלא היתה כמותה קודם לכן בפיוט התרגומי העברי. די שנשווה קטעים כאלה לקטע מתרגום 'שירת הספן הזקן' של קולריג', שתרגם שמעון גינזבורג אחרי פרסום תרגומי ז'בוטינסקי, ומיד נעמוד על העמעות ה'עברי' המסורתית שחולצה ממנו לשון התרגום העברי בחוברת התרגומים מתרפ"ד. הנה כך נמסר בעברית הפיוטית של גינזבורג סיפור שיזטה המהיר של ספינת הספן הזקן אל ימי הקרח של הציר הדרומי:

עֲקוּמַת־תַּרְנָנִים, טוֹבְלָה אֶף,
כַּנְרֵדָף, בְּהַצְלִיף. שׁוֹט עַל־גֵּב,
צֶל רוֹדְפוֹ עוֹד עֲקָבוֹ שֶׁף
וְהוּא נָס, נְטוּי־רֹאשׁ קְדִימָה, –
כֹּה גְמָאָה יָם, וְקוֹל־סוּפָה רָם,
וַנָּס וַנְדַרְיָמָה.

וְהִנֵּה שְׁלֵג וְעַרְפָּל־אֵד
וְקָר מְמֹרִים יָבֹא;
וְקָרַח, יִרְקַן כְּזִמְרָגֵד,
שֶׁם צָף, כְּתֵרֵן גְּבֹהוּ.⁵⁹

בלי שנזלזל במלאכתו של המתרגם, איננו יכולים שלא לחוש בערפל הלשוני העבה שהוא מעלה בינינו ובין העלילה הנרשמת במקור האנגלי בבהירות מוחלטת. גינזבורג פועל במסגרת סגנונית-פואטית שאינה מאפשרת מסירה חד-משמעית של פעולות במרחב ושל תנועות חד-כיווניות בזמן. ז'בוטינסקי עקר את התרגום השירי העברי ממסגרת זו. תוצאותיה של עקירה זו מתגלים בעשרות הקטעים המשובחים שבתרגום התופת, כגון בתיאורו של אוגולינו, הבוגד (בעירו פיזה), שסודו נחשף על ידי ההגמון רוג'ירי, רעו שבגד בו. השניים נידונו לעונש נצחי במדור הבוגדים שבתופת, מקום שבו הם מכרסמים איש את בשר רעהו לנצח:

וַנְעַבְר; וְשׁוֹב תְּשׁוּר עֵינֵי
זוּג תְּבוּקִים – כְּשֵׁנֵי אֲחִים מְרָחֵם –
רֹאשׁ הָאָחֵד עַל עַרְףְּ הַשֵּׁנִי.
וְהַעֲלִיזוּ, כְּנִשׁוֹךְ רָעַב פֶּת־לָחֵם,
גָּרֵד גָּרֵד אֶת שְׁלֵד הַתַּחְתּוֹן
בְּמִקּוֹם תְּבוּר הַמַּחַ וְהַשְּׂכֵם.

59. ש' גינזבורג, שירים ופואמות, תל-אביב תרצ"א, עמ' שכא-שכב.

דנטה שואל את אוגולינו מדוע הוא 'פורם כחיתו-פרא קטע-קטע - מתוך בשר הפצע
הטרי', ואז -

הרים ראשו מאכל-הפעור
אותו רשע, וינגב את פיהו
על שערות הערף השבור,
ויצען לי....
(עמ' קמח-קמט)

הבהירות של הקטע היא מדהימה. לידו נראים כל התיאורים בשירה העברית המתורגמת שלפניו מעומעמים, עטופי מוך מילולי, רפויי מתאר. הדיוק שבתיאור תנוחת שני הראשים זה על זה, שבציון מקום החדירה של אוגולינו אל בשר קרבנו ('מקום חיבור המוח והשכם') ושבתיאור תנועת הניגוב של הפה המסואב בדם 'על שערות העורף השבור' הוא בבחינת הישג רב של שפת השירה העברית, אשר לפתע, כמו משקפת שסובבוה עד להבאתה אל נקודת המיקוד הנכונה, מציגה את המתואר בחדות גרפית עילאית, למרות הסד של השורה הפנטמטרית הקצרה מאוד בעברית, לעומת האיטלקית או האנגלית, ולמרות סד המשקל והחריזה הטריצינית. האחרון נראה כאן כצמיד זהב נישא בקלות ובהן יותר מאשר כסד. וכתיאור הזה נמצא בהתופת עשרות תיאורים אחרים, קצרים וארוכים. כך תיאורו של פרינטה, הפלורנטיני הגא והזועם העומד עירום עד חלציו בארון של אש, וכשמגלה לו דנטה את זהותו ואת מוצאו המשפחתי, הוא אומר בלי שום הרהור של חרטה: 'צרים היו, צרים / גם לי גם לביתי, ופעמים / את ממשלתם שברתי עד החרים' (עמ' קכג), או זה של קוולקנטי, אבי המשורר גווידו, המגביה רק את ראשו 'מגוב אחר', מגלה אותו רק עד הסנטר, ומסתכל על סביבותיו 'למול כל עבר / כמו קנה למצוא בחשכה / פרצוף אחר; אולם נכזב הסבר' (עמ' קכד); וכך תשובתה הידועה של פרנציסקה הנשאלת מה היה מקור התשוקה שהוליכתה למשכב חוטא עם פאולו, אחיו הצעיר של בעלה, מלטסטה. דנטה ווירגיליוס רוצים לשמוע על הרגע שבו ניצתה בה התשוקה החטאה, ופרנציסקה, שנידונה עם פאולו לסחרור נצחי בחלל של מדור האוהבים בחטא, כשני עופות טרופים, משיבה:

ביום ההוא את שיר דודי גינברה
קראנו בודדים, באין מורא
של פגע רע, או הגה רע, או לב רע.
כל-דף הצמיד עינינו, כל-שורה
את דם לבי אל לחיי הגביהה -
עד בוא הדף של קסם ונקרא
איך לנצלוט 'נשק צחוק על פיה' -
ונודעזע, וכמו מתוך חלום
נשיקתו ידעתי - ומציתיה.
(עמ' קיא)

תיאור בדידותם של האוהבים 'באין מורא של פגע רע, או הגה רע, או לב רע' מוסר כמו צליליו ותחבירו ולא רק בתוכנו את האינטימיות, את ההסתר, את המוגנות המדומה (כי הרי עין האל רואה את הנעשה בחדרי חדרים), שהוליכו באורח לא נמנע אל הנשיקה ואל מה שבא לאחריה. הארוטיות הצנועה (פרנציסקה לא תספר את שאירע אחרי הנשיקה, וגם על הנשיקה עצמה היא מדווחת בדרך עקיפין) אבל המרוכות כל כך בטקסט של דנטה מחלחלת כאן אל תוך החומרים של השפה העברית ונמסרת בכל רעננותה המשכרת. אכן, ז'בוטינסקי בזכות המודרניות המהותית של אישיותו ושל לשונו היה מסוגל יותר מכל משורר עברי אחר בן זמנו למסור בעברית את הראליזם העמוק, הנמסר בבחירות, בפשטות ובחדות בלשונו של דנטה. התופת של ז'בוטינסקי נקרא כאילו נכתב דור שלם לאחר תרגומי טשרניחובסקי, שמעוני, יעקב כהן ושאר אמני הפיוט התרגומי בני עידן 'התחייה', לרבות תרגומים שנוצרו הרבה אחריו. די בהשוואת תרגום הסצנה השלישית מן החלק הראשון של פאוסט, שיצר ז'בוטינסקי בראשית שנות העשרים בברלין, לתרגום אותה סצנה בידי יעקב כהן שנעשה בשנות הארבעים בתל-אביב, כדי לדעת מי משני התרגומים מביט לעבר עתידה של השירה העברית, ומי מסב פניו אל העבר. תרגומו של ז'בוטינסקי הוא לא רק וירטואוזי ועתיר המצאות צליליות, אלא גם בהיר, חד, חריף, ובמקומות הנכונים (במהלך הדו-שיח השנון של פאוסט ומפיסטופלס) גם מבדח, ואילו תכופות התרגום שתרגם המשורר העברי הוותיק, מאולץ הוא וקשה, ולא זו בלבד אלא גם עמום, עמוס 'פיוטיות', עטוף מילים החוצצות בין הקורא לעניין, ודווקא ברגעים האמורים להיות מבדחים – תובע הסבר.

הבהירות של ז'בוטינסקי מצאה את ביטוייה גם במבנים של השירים המתורגמים. כמו שראינו, במקומות שהמקור עצמו טשטש במידת מה את הגיון הרצף העלילתי, כמו ב'אנבל' ליי, שב והבהיר אותו ז'בוטינסקי. במקומות שהעמיד המקור מבנה מורכב של חזרות, כמו ב'רובעייתא' של פיצג'רלד-כיאם, יצר ז'בוטינסקי מבנה פשוט ובהיר הרבה יותר. הדבר בולט במיוחד בעת קריאת י"ז המרובעים שתרגם בנוסחם שנדפס במעברות. כאן פשוט חילק ז'בוטינסקי את 'שירו' לשלושה פרקים (מופרדים זה מזה על ידי כוכביות), וכל אחד מהם עוסק בנושא מיוחד (בתים 8-1 דנים בצו ההסתפקות בהנאות הרגע הקטנות 'בטרם בוא חלוף'; בתים 9-11 מציגים את בני האדם ככלים במשחקו נטול הפשר של האל, כדורים שנזרקו וכפי 'שהוכו יכו'; בתים 12-17 קובעים את חוק המוות הנרשם על כותלו של כל אדם ואת ההיתר המוסרי שאפשר ללמוד ממנו. האל שיצר את צלמו 'מטיט שפל' ושם לאדם 'פחים' לאורך הדרך שהושלך לשוטט בה, יהיה חייב למחול לו על חטאיו). מתברר אפוא שבחירתו של ז'בוטינסקי בשבעה עשר המרובעים שבהר לא היתה אקראית, אלא הונחתה על ידי הרצון להעמיד שיר 'הגיוני' וסדור העומד על מבנה רעיוני-דיאלקטי הדוק: מותר לאדם לנהוג כרצונו ולחפש את הנאותיו דווקא משום שהוא כלי משחק בידי האל, וממילא לא יוכל האל לבוא עמו חשבון על חטאיו. ההבניה הכוללת של קובץ התרגומים, שכבר דובר בה (מן היגון הקודר של פו אל ההומור הקליל של רוסטן דרך הלאות הנינוחה של ד'אנונציו וסולרי ו'מידת ההשתנות' הקהלתית של פיצג'רלד-כיאם), אף היא נובעת מהנטייה של ז'בוטינסקי לבהירות.

האם גם לבהירות, תכונתו של הפיוט התרגומי של ז'בוטינסקי, נודעה השפעה מרחקת לכת על המשך התפתחותה של השירה העברית? התשובה היא כי המשכיות ודאי ניכרת כאן, אף שקשה לדבר בתחום זה על השפעה ישירה וניתנת לוודא, וקוויה של המשכיות זו מקבילים בדייקנות לקווי ההמשכיות הישירים שהסתמנו בחלקיו האחרים של דיונונו. כרקע לקביעה זו ראוי לציין שנורמה של בהירות, לפחות ברמה מסוימת, מאפיינת את כלל התפתחותה של השירה העברית המודרנית, שמעטות בה עד מאוד החלקות המאופיינות בהרמטיות אמיתית, מעין זה שאנו מוצאים בספרויות האירופיות ובספרות האמריקנית המודרנית. מצויים בשירתנו שירים רבים הנותנים ביטוי לעמדות נפשיות מורכבות, ולעתים גם קשות להבנה; אולם ברובד הסמנטי הראשוני כמעט אין בעברית שירים 'לא מובנים', או ששירים כאלה מועטים ביותר. בשעתו נחשבה הנורמה של הבהירות למאפיין הבולט של שירת תור 'התחייה' הביאליקאי, לעומת ה'קושי' והיעדר ה'פשטות' בשירה המודרנית שהופיעה בשנות העשרים. אבל האמת היא שהמודרניזם העברי אמנם נטה לעתים אל דרך השיר ההרמטי, אבל מיהר לסגת ממנה.

מי שנטה לדרך זו יותר מכל משורר אחר בן הזמן היה דווקא האגליטרי שבמשוררים, אורי צבי גרינברג, אשר בשיא הפרץ האקספרסיוניסטי שלו, בייחוד בשיריו העבריים הגדולים שנכתבו עם בואו ארצה בשלהי שנת 1923, נענה ברדיקליות מפתיעה לתביעות שהשתמעו מן הפואטיקה האקספרסיוניסטית לספונטניות, למידיות ולהבעה טוטלית, ויצר טקסטים אסוציאטיביים-פרועים, שהבנתם ברובד הסמנטי הראשוני ביותר הנה באמת קשה עד מאוד (הדוגמה הבולטת ביותר היא הפואמה 'אימה גדולה וירח', שירו הגדול הראשון שנכתב בארץ). אולם כפוי על ידי רצונו העז לבטא את 'האדם המיליוני', לא 'להיבדל מן הישות העולמית', לשכון 'בעמק האדם החי', וכן רתום ברתמת השליחות הציבורית ותחושת הייעוד הנבואי, ריסן אצ"ג עד מהרה את הפרץ האסוציאטיבי הזה. אם ביקש להביא לכלל 'ביטוי' (במובן האקספרסיוניסטי של המושג) רצוף את כל מערכי הנפש, לרבות אלו השרויים במצב של היעדר ארגון, סמוכים למדי ל'תהליכים הראשוניים' (במובן הפרוידאי), ומשום כך כמעט אינם ניתנים להבעה אלא בלשון מוזרה וכאילו לא מתקשרת, הרי לאחר מכן גבר בו 'בגברותו העולה' 'קול המצפון', שציווה להוריד את המסך על 'גנוי האדם היחיד' ולהשמיע את הקול הקולקטיבי של הרבים; הדבר חייב מסירה לשונית שקופה, אפילו היתה היא נרגשת ונסערת. בהמשך דרכו, לאחר שנעשה משורר פוליטי, התחייב גרינברג לתוספת בהירות, שבלעדיה לא יכול המסר שלו להגיע אל קהל הנמענים הרחב שלעברם הופנה. ואף על פי כן נותר אורי צבי גרינברג במשך זמן רב משורר כמעט יחיד שהפוטנציה של ההרמטיות התקיימה בו.

שלונסקי לעומתו לא היה קרוב מעולם לאפשרות של סתימות אותנטית. למרות פולמוסיו הרבים בשעתו נגד תביעות ל'פשטות' ולבהירות שהופנו נגדו ונגד תלמידיו, שום קורא אינטליגנטי השולט בשפה לא התקשה מעולם בהבנת האמירה השירית שלו (אין זה אומר שהעמדות הנפשיות שמתוכן נבעה אמירה זו הובנו כל צורכן - עד עצם היום הזה). לא פחות מז'בוטינסקי נטה גם הוא לכתיבה בהירה, וזו הביאה אותו במקרים רבים לכלילת

פירוש השיר בתוך גוף השיר, אם בהבלטת קישורי סיבתיות של מקום וזמן, ואם בהכללות המסכמות את משמעות הדברים ומחדדות אותה עד כדי מיצוי אפיגרמטי. פרשנות עצמית זו 'איונה' את המוזרות של המטפורות האופייניות לו. לאמתו של דבר גם מוזרות זו היתה 'היסטורית' (בשירה שנכתבה לפניו לא היה נהוג לחבר את 'נושא' המטפורה עם 'מובילים' מעין אלה שהוא בחר בהם) יותר מאשר מוזרות סמנטית (היינו מטפורות שאין בהן קשר ברור בין 'נושא' ל'מוביל' ואפילו אין אפשרות לקבוע מהו הנושא שאליו מתייחס המוביל). מלבד זה, תמיד הקפיד שלונסקי בקנאות על תחביר בהיר, 'קלסי', המסביר הסבר מלא את היחסים בין נושא, נושא ומושא במשפט השירי, גם אם הנושא והנושא כשלעצמם יכולים להיראות 'מוזרים'; ומבחינה זו אין הבדל של ממש בין שירתו ה'אימז'יניסטית' וה'פוטוריסטית' משנות העשרים ובין זו הנאו-סימבוליסטית משנות השלושים. אם בכלל, התחביר של השירה הסימבוליסטית של 'אבני בוהו' בהיר, מאוזן ו'קלסי' אף יותר מזה של השירה המוקדמת יותר. ה'בהירות' של שלונסקי הציבה מגבלה חמורה לשירתו שנכתבה ברוח הסימבוליזם. שלונסקי הפליא לשחזר את המוזיקה של שירת בלוק (Blok), אבל העמימות המהותית המאפיינת חלקים נרחבים בה היתה זרה ומוזרה לו.

בין תלמידיו הבולטים של שלונסקי קרבו לאופציה של הרמזים מסוים הן אלתרמן ב'כוכבים בחוץ' הן רטוש בכמה משירי 'חופה שחורה'. בשירת אלתרמן התנהל מאבק סמוי בין מהלך קופצני ומתמיה של מחשבה ותמונה; מהלך שבשירים רבים לא אפשר קו התפתחות רצוף ומשום כך גם לא יוצר מהלך אחיד של השתמעות, ובין תחביר שניסה 'בכוה' להיראות תבוני ושקוף ומרבה עד הגזמה במילות קשר סילוגיסטיות, המצביעות על יחסים לוגיים כביכול בין ההיגדים השיריים השונים (כי אם, כי על כן וכו'). רבים משירי 'כוכבים בחוץ' נקלטים כביכול בקלות, ולאמתו של דבר מציבים קשיי הבנה ניכרים. ואולם גם אלתרמן נסוג עד מהרה מן האופציה ההרמטית והשליט על שירתו נורמה של בהירות ומובנות ברבדים הסמנטיים הראשוניים, ואת הקשיים והסבכים הסתיר מאחוריהם.

רטוש, אשר ב'חופה שחורה' הציע לקורא העברי סימבוליזם סוגסטיבי להפליא ומשום כך גם עמום ו'קשה', הגיע בכמה משיריו לפיתוח שפה כמעט פרטית (השימוש בעברית הארכאית סייע לו בכך), אבל גם הוא לא התמיד בפיתוחה של אפשרות זו מסיבות שלא כאן המקום לפרשן. בין תלמידי שלונסקי, אלתרמן ורטוש, כמעט רק אמיר גלכוב נטה לעתים לעבר הסתימות, לא משום שלמד אותה מרבותיו אלא דווקא משום שמרד בהם בתוקף הדחף האקספרסיוניסטי שהיטה אותו מן המסלול הסימבוליסטי של שירתו בראשיתה. אף אבות ישורון, אחרי שבראשית דרכו ניסה להזרים אל תוך התבניות הסדורות של הנאו-סימבוליזם השלונסקאי זרמי מעמקים אקספרסיוניסטיים, הגביר את המתח של המבע האקספרסיוניסטי ועמו גם את הלשון הלא תקנית ואת רצף המחשבה האסוציאטיבי בשירים שכתב ככל שהשתחרר מהשפעת שלונסקי ואלתרמן, ובשלב מסוים הוא אפילו הגיע אל סף העיצוב של שפה פרטית, הנראית לקורא המצוי 'סתומה'.

על רקע זה אפשר לראות פעם נוספת כיצד מסתמן הקו הגנטי-ההמשכי המחבר את ז'בוטינסקי בראש ובראשונה עם שלונסקי. לא רק בשירתו המקורית אלא גם במפעלי

התרגום הגדולים שלו היה שלונסקי משורר שכלתני בהירני, משורר־מתרגם שאינו מותר מקום לעמעומים ולחוסר מוגדרות בטקסט. עיון מדוקדק בתרגומו מן השירה הסימבוליסטית הרוסית (הם כונסו בעיקרם במבחר שירת רוסיה) יגלה שדרכו בפרשנות הטקסט המקורי, בגיהוץ 'קמטיו' ובאיחוי קרעיו המכוונים אינה שונה ביותר מדרכו של ז'בוטינסקי, כמו שהודגמה כאן בתרגום 'אנבל-לי' ו'שיר סתו'. לעומת זאת, יכולתו ביצירת כפל משמעויות שכלתני שניתי גדולה הרבה מזו של ז'בוטינסקי, עד כדי כך שהשנינה ומשחקי לשון נופל על לשון נעשו סמל 'מקצועי' ומותג של 'יצירותיו התרגומיות. בה במידה יכולתו במסירה בהירה חדה וממוקדת של סיפור שירי היא רבה מאוד. כך בתרגום יבגני אוניגין שלו – אולי יצירת הפיוט התרגומי הבולטת ביותר שנוצרה בשירה העברית הארץ־ישראלית, בעיקר בנוסחו הראשון משנת 1937 ופחות בנוסח המאוחר, ה'מתוקן'. בתרגום הזה יצא שלונסקי מנקודת המוצא של תרגומו של ז'בוטינסקי והרחיק ממנה הלאה: שפת תרגומו חופשית יותר, טבעית, מדויקת וקלת מגע, ובתוך כך היא גם שומרת שמירה מדוקדקת על התבנית ההדוקה של הסטרופות דמויות הסונט. אפשר לומר שז'בוטינסקי ייסד את התרגום הפיוטי הבהיר השניתי המבוסס על העברית המודרנית הלא אזכורית, ואילו שלונסקי וכן כמה מתלמידיו פיתחו והעשירו אותו עד בלי די.

למרות זאת, לא קשה לראות את הקווים המחברים את תרגומי 'העורב' ו'אנבל-לי' עם תרגומי הבלדות הסקוטיות של אלתרמן; את 'נשיקת רוקסנה' עם תרגומי הקומדיות של מולייר ונשי וינדזור העליזות של שקספיר בידי אלתרמן ועם תרגום סירנו דה ברז'רק בשלמותו בידי יונתן רטוש. האפיגרמטיות הלטושה של 'קהלת פרס' מצאה לה אף היא ממשיכים רבים, למשל חנניה רייכמן, שתרגם לעברית בכישרון רב את שיריו הרוסיים של ז'בוטינסקי עצמו. גם לבהירנות של תרגומו ז'בוטינסקי היה אפוא המשך רב־משקל בהתפתחותה של שירה שאתוס של שליחות ציבורית ושותפות במפעל קולקטיבי של בניית תרבות עברית חדשה מנע אותה מלהתמסר ל'לוקסוס' של הסתימות, הפרטיות וההרמטיזם.

ז

נפנה עתה להערות אחדות לשמונה ההמנונים ושירי הזמר הציוניים הפוליטיים, חלקה האחר של תרומת ז'בוטינסקי לשירה העברית. שמונה שירים, מאתיים עשרים ואחד טורים בסך הכול, ולמרות הדלות הכמותית, רב המשקל הפיוטי ההיסטורי של הלקט הקטן. כמו בתרגומים, ואפילו יותר, הכמות עומדת ביחס הפוך לא רק לאיכות אלא גם לעומק המשקע שהותירו השירים בתודעה הספרותית והציבורית ואפילו בזיכרון הלשוני העברי כשלעצמו. טורים כגון 'שם ירוה לו משפע, מאשר / בן־ערב, בן־נצרת ובני' (מתוך 'שמאל הירדן', עמ' רא); 'שתי גדות לירדן: / זו שלגו – זו גם־כן!' (שם); 'גזע גאון ונדיב ואכזר' ('שיר ביתר', עמ' רה); 'עברי גם בעני – בן־שור' (שם); 'תגר – על פל־מעצור ומצור' (שם); 'שקט הוא רפֿש' (שם, עמ' רו); 'למות או לכבוש את החר' (שם); 'היר בפני שרים, ענו עמת בן־עני, גובר

– פְּכִי לְמַחֹלֶ' (ה'הנדר', עמ' רי); 'עוֹד שְׁלֵם נְשָׁלֵם לָךְ, קִנְן – / אֶת נְשָׁמוֹת צְעִירֶיךָ נְטוּלוֹ!
(כ'ולה שלי', עמ' ריז); 'אֱלֹהִים, לְשִׁלְטוֹן בְּחֶרְתָּנוּ' (שם, עמ' ריח) וכיוצא באלה נעשו
למטבעות לשון, חלק מן המתווה הקיים והעומד בשיח הציבורי העברי במשך שבעים שנה.
בלי להתחייב כלל להערכה חיובית של תוכנם האידיאי והפוליטי של הטורים ושל השירים
שמהם הם לקוחים, ואף בלי להתעלם מה'ניחוח' הפשיסטי העולה מכמה מהם (בייחוד אלו
הנטולים מ'שיר ביתר'), אפשר לראות בהם נכסי צאן ברזל של השפה העברית. באותה מידה
אפשר לקבוע, ובלא כל היסוס, כי בשירים אלה מצא הז'אנר של ההמנון הציבורי את גיבושו
המודרני השלם, ה'קלסי', הראשון. ז'אנר זה זכה להתפתחות ארוכה יחסית בשירה העברית,
למזן ימי ההתעוררות של ההשכלה הרדיקלית בשנות השישים של המאה התשע עשרה ('הקיצה
עמי' מאת י"ל גורדון), דרך תקופת חיבת ציון ועידן ה'תחייה' ('ברכת עם' של ביאליק,
'אני מאמין' של טשרניחובסקי) ועד לימי העלייה השלישית. משום כך נודעה להמנוני
ז'בוטינסקי, שנכתבו בשנות העשרים והשלושים, השפעה רבה על המשך התפתחותו של
הז'אנר עד לשקיעתו (הסופית? הזמנית?) במדינת ישראל, בימי ה'התפכחות' מן הלהט
האידיאולוגי הציוני. בשנות השלושים והארבעים ניכרה השראתם היטב גם בהמנונים שכתבו

יריביו הפוליטיים המושבעים של המשורר-המנהיג.

ז'בוטינסקי עצמו, כאמור, הפריד שירים אלה הפרדה מוחלטת מהשירה הלירית ה'טהורה'.
זו האחרונה נועדה להעניק הנאה אסתטית, חושית ואינטלקטואלית ולעורר רגשית; למטרה
זו וזו בלבד היא מחויבת, ולעומתה השירה ההמנונית נועדת לעורר המונים (בעיקר את
'הנוער'. כמו רבים אחרים, ז'בוטינסקי ראה בנוער מעין מנוף, ידית, להפעלת הציבור
בכללו), להכשירם לפעולה, להתערבות ישירה במצבם לשם שינויו. משום כך נידון הז'אנר,
מבחינה פיוטית גרדא, לפשטנות ואפילו לדלות מסוימת; אלה התחייבו מעצם ייעודו ותפקודו.
כאמור, ז'בוטינסקי לא גרס שירה פוליטית המבטלת את החיץ בין האינדיבידואלי
לקולקטיבי, כגון שירתו של אורי צבי גרינברג או זו של ברטולט ברכט (Brecht). כשם
שתפיסתו החברתית סירבה להתנתק מן הבסיס האינדיבידואליסטי-ה'אגואיסטי' ואפילו
האנרכיסטי (כל אדם – מלך לעצמו, רשות שאינה כפופה לשום רשות אחרת), כך גם
תפיסתו האסתטית היתה טבועה בחותם עמוק של אינדיבידואליזם ואף של אמנות-לשם
אמנות ברוח 'סוף המאה' התשע עשרה. יצירת ההמנונים היתה אפוא מבחינתו מנותקת מן
הרצף המתמיד של יצירתו הספרותית ובבחינת היענות לצורך פרקטי בלבד; ואמנם, מיטב
המנוניו נוצרו בנסיבות מיוחדות ובשם צורך חברתי או ארגוני מוחשי ומסוים. 'שיר אסירי
עכו' נוצר בעת המאסר בכלא עכו בשנת תר"פ (על שום השתתפותו הפעילה של המחבר
בהגנה על יהודי ירושלים בעת המהומות באפריל 1920 ובגין הבאת נשק לא חוקי לירושלים),
כדי לעודד את רוחם של האסירים היהודים שם. 'שיר הדגל' נכתב בשנת תרפ"ו, שנים
ספורות אחרי שיסדו את בית"ר סטודנטים יהודים, חברי הסתדרות הסטודנטים היהודים
'חשמונאי', ונשלח אליהם כדי שישמש להם מעין המנון.⁶⁰ 'שמאל הירדן' נוצר בשנת 1929

60. אנו לא נרבה להתייחס להמנון מוקדם זה, הן משום מידת העניין הספרותי הפחותה שבו לעומת ההמנונים
שנכתבו לאחריו והן משום מבוכה מסוימת שהוא מעורר. כל מי שיניח את 'שיר הדגל' לצד שירו של צבי

לשירות הצרכים של אגודת הסטודנטים 'ירדניה' בקובנה. 'שיר ביתר' נוצר בשנת תרצ"ב כדי שיהיה המנון של תנועת בית"ר בכל שלוחותיה. 'הגדר' נכתב בתרצ"ד כהכנה וכתמיכוין ל'גדר הבית"רי', שעל אימוצו כשבועה המחייבת כל חבר בתנועה הוחלט בכינוס העולמי

שן 'הצוואה' (על גבול הדממה, עמ' 80) יבחיץ בזיקה ההדוקה של השירים זה לזה – זיקת חיקוי שעל סף הפלגיאט. שירו של ז'בוטינסקי מדבר על ארבע טיפות וכך גם שירו של שן המספר על 'ארבע אבני חן', שאף הן טיפות שכן קורצו מטל, זיעה, דמע ודם. בשירו של ז'בוטינסקי מייצגות הטיפות ערכים והוויות אידאליות: הכחולה – את החירות הפיזית והרוחנית; הלבנה – את העמל היוצר (והי טיפת 'זעת המצח'); הזהובה – את אור השמש המגרש את הלילה והמסמל את המאבק בעושיק הלאומי והחברתי. הטיפה שאינה מתגלה בצבעי הדגל אלא טעונה בלב היא טיפת דם אדומה – סמל הגבורה והנכונות להקרבה עצמית מול אויב, והיא זו המתרמזת בטורי הפתיחה של השיר: 'אל תגידו כי איננו דם אבינו המכבי' (שירים, עמ' קצא). בשירו של שן רסיס הטל מייצג את הנוער ויפי החיים; רסיס הזיעה – את זיעת העובד בשדה ביום קיץ יוקד; רסיס הדמעה – את העוול והיגון שבהיים; ואילו טיפת הדם – את המוות האורב, אשר על חרבו השלופה היא רוטטת. ז'בוטינסקי מפקיד את ארבע הטיפות בידי הנוער המחפש את ימי המכבים, ואילו שן מפקיד את טיפותיו בידי אשתו-אהובתו. בקצרה, השירים דומים זה לזה דמיון חשוד, ואם אין שניהם חיקויים של מקור שלישי (שאותו יש לחפש בשירה הרוסית, אשר הן ז'בוטינסקי הן שן היו אמורים עליה), כי אז האחד מהם שימש מקור לשני. השיר הראשון בין השניים הוא, כמוכן, שירו של שן, שנכתב בשנת תר"ף (לעומת שירו של ז'בוטינסקי שנכתב בתרפ"ו), כשנה לפני שהמחבר נרצח עם בני משפחת יצקר (משפחת אשתו של שן), והסופרים י"ח ברנר ויוסף לואידור בבית שבפרדס הסמוך ליפו בפרעות של מאי 1921. אמנם שירו של שן נותר בעיובן ולא נדפס אלא במהדורה הראשונה של על גבול הדממה, שראתה אור בשנת תרפ"ט; אבל עובדה זו אינה מסירה את החשד מז'בוטינסקי אלא, להפך, היא מגבירה אותו. שן היה חייל הגדוד העברי; את שירו כתב במחנה הגדוד ברפיח בתקופה שז'בוטינסקי שהה בארץ-ישראל ופקד את 'חייליו' תכופות. כמו שראינו, שן העריץ את תרגום 'העורב' של ז'בוטינסקי, וקשה לשער שלא הראה לו את שיריו המעטים שהחלו להיכתב עברית (בהברה ובהטעמה 'הספרדית', ששן כמו ז'בוטינסקי לחם להשרשתה בספרות העברית), אחרי שהמחבר התגבר במקצת על חבלי הלשון הקשים שהתחבט בהם קודם לכן. העובדה שהשיר, שז'בוטינסקי, כנראה, ראה בכתב יד, לא פורסם ברבים אלא שלוש שנים לאחר פרסומו של 'שיר הדגל', מעלה את האפשרות הלא נעימה שז'בוטינסקי סמך על כך שהמחבר המת לא ימקה על השימוש שנעשה ברכושו היצירתי המועט ושהשיר של שן כלל לא יפורסם (הן כבר חלפו חמש שנים מעת רציחתו של שן וכתביו עדיין לא כונסו). ייתכן כי אילו היו כתבי שן רואים אור לפני פרסום 'שיר הדגל', היה ז'בוטינסקי מציין את חובו לשיר 'הצוואה'; אבל הם הופיעו אחר י פרסום 'שיר הדגל' כיצירה מקורית לכל דבר, ובעת שעל גבול הדממה יצא לרשות הרבים, כבר נבצר מז'בוטינסקי להודות בכך בלא שיסב לעצמו מבוכה גדולה ואף ייתן נשק בידי מי מיריבו הפוליטיים שהיה מעוניין להכפישו אישית. מותר לומר כי אפילו יימצא לשני השירים – זה של שן וזה של ז'בוטינסקי – מקור רוסי משותף, עדיין מדובר כאן בכישלון חמור של ז'בוטינסקי, שלא ציין בשום מקום לא את המקור הזה ולא את שירו של שן, שהיה מוכר לו, כנראה, הכישלון צורב במיוחד משום שמדובר כאן בגולת כבשת הרש של חלוץ ולוחם, שנרצח בהיותו בן שלושים ואחת ומותו קטע את פעילותו הספרותית העברית באֶפֶה, ודן אותו כסופר למעמד שולי שבשולי של מי שחיבר שני סיפורים, שני מאמרים ותשעה שירים. בשביל מי שמאמין, כמו כותב טורים אלה, באצילותו של ז'בוטינסקי ובג'נטלמניות שלו, שעמדה במבחן הפולמוסים החריפים ביותר וההשמצה האישית הנלווה ביותר, עניין זה הוא בבחינת חידה מעציבה, כישלון של איש שפע מזהיר, ששם בכליו גם את פרוטתו של העני. המחויבות לאמת תובעת, מכל מקום, העמדת הדברים על דיוקם.

השני של ביתר בקרקא בינואר 1935. 'כולה שלי' נכתב בתרצ"ז (כותרתו הראשונה: 'שיר ביתר לתרצ"ז') במחאה על התאבדותו של הבית"רי הצעיר פלושניצקי, שמחלקת העלייה של הסוכנות היהודית מנעה ממנו סרטיפיקט בשל היותו חבר בית"ר. השיר בא הן למחות על התנהלותה של הסוכנות, שהיתה נתונה בידי מפא"י, הן לעודד את רוחם של הבית"רים בפולין, ששלטונות המנדט הבריטי עם הסוכנות היהודית בראשות מפא"י חסמו את דרכם לארץ-ישראל.

למרות האופי ה'פרקטי' וההזדמנותי של ההמנונים, ולמרות ייעודם הציבורי הסופרה-אסתטי, ז'בוטינסקי לא פטר עצמו וחיבר המנונים במרב ובמיטב הכישרים שרכש לו כמשורר ובייחוד כמתרגם אמן ממניחי היסוד של העברית הפיוטית המודרנית, בתנאי שהללו עלו בקנה אחד עם המטרות הציבוריות-הפוליטיות של ההמנונים ובתנאי שלא העלו חיץ בינם ובין הקהל הרחב והצעיר ברובו שאליו הופנו. בחינת האמצעים השיריים שהשתמש בהם בתרגומיו והבנת הפואטיקה שנבעו ממנה מקלות עלינו לראות עד כמה הכשירה העבודה עליהם את הקרקע לכתיבת ההמנונים. יש בידנו להצביע על נקודות רבות שמסתמן בהן בבירור המגע בין התרגומים להמנונים.

בראש ובראשונה - המוזיקליות. ז'בוטינסקי ידע שהמוזיקה היא גם נשמת ההמנון. הלוא גם בתרגומיו נקודת המוצא שלו היתה *De la musique avant toute chose*, והאמונה שתרגום פיוטי שאינו משחזר את קסמי המלוס של המקור (ואם אפשר, אף מוסיף עליהם) אינו שווה את הנייר שעליו נכתב. ההמנון לא רק נועד להיות מולחן ומושר, אלא הוא כשלעצמו, במרקם הטקסט שלו גופו, חייב להכיל תנועה מוזיקלית אדירת עצמה, והיא שתישא על כנפיה את המסר הציבורי הפוליטי שלו ותהפוך אותו לכוח מפעיל. מכאן שההמנון חייב להיות מתורז ושקול במדויק, ולא זו בלבד אלא שעליו להפגין גם עושר מצלולי ותחכום מוזיקלי אם אלו אינם מכבידים על ההבנה המידית, השמיעתית, של המילים.

וכך עד מהרה סטה ז'בוטינסקי בהמנוניו מן התבנית הפשוטה של הבית המרובע החורז לסירוגין (אבאב), שעליה התבסס ב'שיר הדגל' המוקדם, וכבר ב'שיר תל-חי', שנכתב כשנה אחריו, בתים מרובעים מסורגים בבתים משולשים, הראשונים חרוזים חריות אבאב ושקולים בסירוגי טרמטר וטרמטר טרוכאיים; לעומתם, האחרונים חרוזים חריות בדד ושקולים בשני טרוכאים (הטור הראשון והשני) לעומת ארבעה (בטור השלישי). בסך הכול התקבל מערך מוזיקלי מגוון למדי:

חֲרָמִשִּׁים לָכֶם - מְדוּעַ?
 אֵי קָצִיר, אֶחָי?
 - כִּי בְנָרַע הַזְרוּעַ
 תִּפְּנֶה תֵּל-חֵי!
 שֵׁם תֵּל-חֵי
 יִתְקַדֵּשׁ -
 תֵּל הַמָּרְץ הַחֹרֵשׁ!
 (עמ' קצז)

ב'שיר ביתר', האמנותי שבין ההמנונים, העמיד ז'בוטינסקי בתים בני שמונה טורים בעלי אורכים משתנים, סטנציות מורכבות ומסובכות מבחינה מוזיקלית (בעלות חריזה של אאבבאגא) מן הסוג שאינו מקובל כלל בשירת המנונים. הוא הצליח לפתח כאן מערך פרוזודי משוכלל, שלא חסם את העברת המסר אלא להפך, זירז והזרים אותה. הוא פתח כל אחד מן הבתים בטור בעל מילה ימבית אחת בודדת (ביתר - / הדר - / תגר -), שבה נחתם הבית הקודם, ובצורה זו ריכז את כל תשומת הלב במילים אלו, שהכילו את עיקרי המסר של השיר. לאחר מכן העלה טור ארוך יותר (שלושה ימבים), לפחות בשניים משלושת בתיו, וגם הוא מעין סיכום אפיגרמטי של רעיון. רק לאחר מכן הביא שתי קבוצות של שלושה טורים מאוחדים, שפיתחו ריתמוס מתמשך וסוחף לקראת שיא. הקבוצה הראשונה היתה בבחינת טיעון שנועד לתמוך ברעיון שהובא לפניו, ואילו הקבוצה השנייה קראה לפעולה, שהיתה צריכה לנבוע בהכרח מן הטיעון המשכנע. הזהות המוזיקלית של שתי הקבוצות לימדה שהטיעון חשוב לא פחות מן הפעולה, ולא זו בלבד אלא שהשניים - הטיעון והפעולה - הם ביסודם היינו הך: המחשבה מביאה למעשה, והמעשה נולד מתוך המחשבה ומגלם אותה. בצורה כזו הכיל כל בית מילת מפתח, סיכום פתגמי של הרעיון, מהלך טיעון ומהלך קריאה לפעולה. המוזיקה המגוונת נעשתה לטקטיקה תקשורתית מופלאה של העברת מסר. לדוגמה:

הָדָר -
עֲבָרִי גַם בְּעֵנִי - בְּנֵי־שָׂר,
אִם עָבַד, אִם הִלֵּךְ -
נוֹצֵרֶת בֶּן־מֶלֶךְ
בְּכֹתֵר דָּוִד נֶעְטָר.
בְּאוֹר וּבִסְתֵר
זְכוּר אֶת הַקֶּתֶר, -
עֲטֹרֶת גָּאוֹן וְתִגָּר.
(עמ' רה)

השיר היה שיר פוליטי מובהק אבל הוא עוצב גם כיצירת אמנות שלמה ו'סגורה'. לא מקרה הוא ששורתו האחרונה הסתיימה במילה הפותחת את השורה הראשונה. סגירה זו באה בעת ובעונה אחת להדגיש את עיקר השיר (בית"ר. הרי השיר הוא המנונה של התנועה המכונה בשם זה) ולגלם את שלמותו האסתטית, בבחינת מעגל שסופו נעוץ בראשיתו. בשיר מיוחד זה שבה והתגלתה גם אמונתו של ז'בוטינסקי שהצליל כשלעצמו נושא בתוכו משמעות; אותה אמונה שהוא קיבל (כשם שקיבלוהו אבות הסימבוליזם הצרפתי), לדבריו, מאדגר אלן פו. בעת כתיבת השיר צף ועלה מחדש עניין ה־'Nevermore', כלומר האמונה שצלילה של מילה מסוימת, בייחוד מילה המסיימת בית והחוזרת על עצמה בבתים אחרים, מכיל את תמצית האווירה של השיר כולו. כמו שחפיש פו את מילת המפתח בעלת תנועת החולם והעיצור רי"ש בטרם ניגש לכתיבת 'העורב', כך ידע ז'בוטינסקי לפני כתיבת

ההמנון של תנועת הנוער שהקים, שמתבקשות לו מילים המתארגנות סביב תנועת הפתח או הקמץ (בעברית ה'ספרדית' שתי תנועות אלו זהות) ואחריה העיצור הרועם רי"ש; לא רק משום הצורך לרכוז את השיר במילה 'בית"ר' כשלעצמה, אלא גם משום שהצירוף כולל בתוכו 'דבר מה שוטן, סותר, מרגיז נפשות...' ⁶¹ צליל הדומה לגרגור הזעם של חיה מתגוננת. בערב שכתב את ההמנון חיפש עם בנו ערי וידידו אדולף גורביץ' (לימים, עדיה גור-חורון, האב המייסד של ההגות העברית ה'כנענית') את המילים המתאימות, תוך שהוא מזכיר בפירוש את ה-Nevermore ואת הדברים שאמר פו בעניינו. נקודת המוצא היתה הנאו-לוגיזם או מילת האי-גיון 'סקנדר'. כששאלו שני הצעירים מה פירוש המילה 'סקנדר', שאיננה מצויה בשום מילון, השיב ז'בוטינסקי, ש'היא באה לפי שעה במקום 'סקנדל' ואחר כך יחליף אותה משום שהשיר חייב להיות אפוף צלילי אר...אר...אר... ⁶² תכף לאחר מכן מצא את מילות המפתח המצטרפות לבית"ר: 'הָדָר' ו'תָּגֵר'. להן נוספו במשך הלילה שנכתב בו השיר גם המילים 'עָפָר', 'אֶכְזֹר', 'שָׁר', 'נְעֻטָר', 'מִצָּר', 'דְּבָר', 'נִסְתָּר', 'הָר'. בפרימט המוזיקלי השריר וקיים אפילו בהמנונים, כלול גם מומנט החזרה האופייני כל כך להמנון והמשרת גם את מטרתו הפוליטית (קיבוע רעיון מרכזי כאמת שאין עליה עוררין). את חשיבותה המכרעת של החזרה למד ז'בוטינסקי הלכה למעשה מפו ומעבודתו על תרגומי 'העורב' ו'אנבל-לי'. בשני השירים, כידוע, תלוי הקסם המהפנט בחזרות לא פוסקות על מילים, שמות ושורות שלמות לא רק בפזמון החוזר אלא בכלל מרקמו של השיר. בהמנונים יכולה החזרה לקדם ולהעצים הן את הרושם המוזיקלי הן את האימפקט של המסר, שאותו צריך לקבע על ידי שינון. כבר ב'שיר תל-חי' החל המשורר בשימוש מתוחכם בחזרות מסוגים שונים: החזרה על השאלות שבפתח הבתים ('אֵי קָצִיר, אָחִי? / לָמָּה הֵם, אָחִי? / מֶה שִׁירוֹ, אָחִי?), החזרה על השם 'תל-חי' - שמונה פעמים בשיר הקצר - והחזרה על המרכיב הראשון שלו, המילה 'תל', בצירופים חדשים: 'תל המרץ', 'תל הכוח', 'תל הרוח', 'תל עמל' ו'עזו ואור'. בשיר 'שמאל הירדן' המילה 'ירדן' כתובה שמונה פעמים, וארבע מהן מובלטות במיוחד מכוח הגמינציו (הכפלה של מילה או צירוף מילים לשם העצמת המבע הריגושי. כאן: 'לְאַרְצֵי קוֹ-הַצִּיר וְהָאֶדֶן / הוּא יִרְדֵן, הַיִּרְדֵן הַקָּדוֹשׁ, וְכֵן: 'מִשְׁתַּרְעַת מִיָּם יְשִׁימוֹנָה, / וְיִרְדֵן - הַיִּרְדֵן בְּאֶמְצָעוֹ, עִמָּ' רֵא). הדגשה זו הלמה לחלוטין הן את המודוס המוזיקלי של השיר, שנבנה סביב החרוז: 'יִרְדֵן / בֵּן, הֵן את הרעיון הפוליטי המרכזי שבו: הירדן הוא הציר וחוט השדרה של ארץ-ישראל, ומשום כך אין להסכים בשום פנים להפרדתו של עבר הירדן המזרחי מן הארץ ומן המדינה היהודית שתקום בה.

ב'שיר ביתר' הבין המשורר, כאמור, את העצמה שיפיק מסיום כל בית במילה שתפתח גם את הבית הבא, ובצורה כזו תמקד את תשומת הלב בתוכנה ואת המערכת החושית-האקוסטית

61. א' גורביץ' (ע"ג חורון), 'ז'בוטינסקי והשפה העברית'. מובא בנספח בספרו של י' שכטמן, זאב ז'בוטינסקי: פרישת חייו, ג, תל-אביב תשס"ז, עמ' 326-328; וראו גם הביוגרפיה של כץ, לעיל הערה 1, כרך ב, עמ' 863.

62. עדותו של ערי ז'בוטינסקי בהערות לכרך השירים של אביו, שיצא בהוצאתו, עמ' שו.

בצלילה המתגרה: ארר... . ב'כולה שלי' הפיק ז'בוטינסקי עצמה לא רגילה מהכנת הרקע לשורת המפתח הבאה לקראת סיום השיר 'אלוהים, לשלטון בחרתנו' על ידי השורה שבתחילתו 'אלוהים, לָגֵנון בחרתנו' (עמ' ריו-ריח). החזרה והשינוי הכלול בה מתחו את השיר כמלוא מוטת האמפליטודה הרגשית והרעיונית המפרידה בין יגון לשלטון והקנו לו הן את תכונתו הריגושית העזה כל כך הן את עוקצו הפוליטי החריף: מפלגת הפועלים הציונית, שהביאה למותו של האח הצעיר הבית"רי – ובכך הצדיקה את תיאורה כקין רוצח אחיו – תשלם על כך במיטב צעירה היא (שייתפסו לבשורת המרד של התנועה הרוויזיוניסטית) ובשלטון שהיא אוחות בו כעת, שכן הוא יעבור מדיה לידי תלמידיו של ז'בוטינסקי, אלו שנבחרו כביכול לשלטון כבר בימים שהיו מיעוט מדוכא ונרדף.

המוזיקליות ההיפנוטית לא היתה יכולה לשרת את ההמנונים כהלכה אלמלי הופעלה עם המערכת הסגנונית שתורגלה היטב בתרגומים, על מכלול העדפויות הפואטיות. שלוש הן הבולטות שבהן: 'גובה' סגנוני ספרותי הנשמר מכל מגע עם לשון הדיבור; מודרניות המתגלמת בהימנעות מאזכור המקורות; ובהירנות לקסיקלית ובעיקר תחבירית. התכונות הללו משלימות ואף מאזנות זו את זו. המודרניות והבהירות מגנות על הלשון הספרותית מהמראה לגובה לקסיקלי או מסיבוך תחבירי העלולים לנתק את הטקסט מנמעניו. המשורר מתיר לעצמו שימוש אקראי במילים ספרותיות נדירות, כגון המילה 'אַפְדָן' (ארמון, היכל. מדניאל יא מה: 'וַיֵּשֶׁע אֱהֵלֵי אַפְדָּנוֹ בֵּין יָמִים'), ושימוש תכוף במילים ובצירופים ספרותיים פחות איזוטריים ('כִּי יִרְעֵן שׁוֹנָא מְאַרְב', שיר הדגל, עמ' קצג; 'כִּי נִשְׁע אֲמַת עַל אֶפְרַי', שיר תל-חי, עמ' קצז; 'מִשְׁתַּרְעַת מִיָּם יְשִׁמוֹנָה', 'שמאל הירדן', עמ' רא; 'מִגֵּב רְקִבּוֹן וְעֶפְרַי' ו'בכתר דוד נעטר', 'שיר ביתר', עמ' רה; 'אֲנִי בּוֹנֵה מִמְלַכַּת זֶרַע עֶבֶר', 'הנדר', עמ' רט; 'עַת הָרַת כָּל־עוֹ, כָּל־חַיִל', 'שיר אל-על', עמ' ריג, וכיוצא באלה). הגובה הסגנוני דרוש לו הן לקיום מצוותיה של פואטיקה אריסטוקרטית, רחוקה מאגליטריות, הן לשם הצגת המסר של ההמנונים כמסר נעלה, הנובע ממישור רוחני נשגב גם אם שומה עליו להביא לפעולה בוירה הארצית-הפוליטית הנמוכה. עם זאת, המשורר משכיל לשלב את המילים הגבוהות בסביבה סמנטית שתקל על קליטת משמעותן, ורותה של המילה 'אַפְדָן', למשל, מחייבת הכפלת המטפורה המסבירה אותה:

כְּעֶמוֹד הַתִּיכוֹן לְאַפְדָן
אֶף כְּחוֹט־הַשְּׂדֵרָה לְאַנּוֹשׁ
לְאַרְצֵי קוֹ-הַצֵּיר וְהַאֲדָן
(שמאל הירדן, עמ' רא)

גם מי שלא יבין את משמעות המילה לדיוקה יקלוט שמדובר במבנה הנשען על עמוד תיכון, על ציר או בסיס איתן; מבנה שיקרוס אם יישמטו הללו מתחתיו. גם מי שאינו מבין מיד מה פירושה של 'מִמְלַכַּת זֶרַע עֶבֶר' (מלכותם של בני העברים), יבין זאת מהמשך הבית שבו מוסבר כי ידו של ישראל 'תִּמְלֹךְ מִהֶנָּה וּמִעֶבֶר לְלֵהַב הַיַּרְדֵּן' ('הנדר', רט). כאמור, הגובה הסגנוני מנותק מהקשר אזכורי אינטר-טקסטואלי. אדרבה, המשורר מנסה כמיטב יכולתו לייצר אותו באמצעות צירופים חדשים, מפתיעים, כמו 'תֵּל הַמֶּרְץ הַחוֹשֵׁשׁ' ('שיר תל-חי',

עמ' קצז), 'אֲדָמַת שַׁעֲטָנוֹ' ('הנדר', עמ' רט), 'שִׁפְת עֲמָל, הָרְהוּר, מְזֻמָּר' (שם), אפילו 'לְבָנָה וְזַעַת הַמְצָח' ('שיר הדגל', עמ' קצב) או 'בְּיֹם שְׂרוֹת אֲנִי כְמוֹט־נְחָשֶׁת' ('הנדר', עמ' רט). הבהירות משתקפת בתחביר, באוצר המילים, במטפוריקה המוסברת ובציון מתמיד של היחסים ההגיוניים שבין ההיגדים (יחסי לעומת, אף על פי, כי וכו'), כגון בטיעון 'אם ארצי דללה וקטנה, היא שלי מראשה עד קצה', 'שמאל הירדן', עמ' רא; או 'חפשי את חק ביתר המלכתי על עצמי, כי צו ביתר הוא הַד לְצוֹ לְבִי', 'הנדר', עמ' רי; או 'כִּי סוֹפֵן - או לְבוֹן רְקֻבּוֹנָה, או לְמֹרֹד בִּירוֹשֶׁת־הַקְּלוֹן', 'כולה שלי', עמ' ריז). היא מונחת ביסוד המבנים השיריים, שהם כמעט תמיד מבנים רעיוניים סכמטיים, מבוססים על סדרה של 'תזיסים' או עיקרים פרוגרמטיים (ב'שיר הדגל': חירות ומעוף, עמל ובניין, צדק וטוהר, גבורה והקרבה מול אויב; ב'שיר תל-חי': עבודת אדמה, הגנה וצבאיות, חיי רוח והשכלה; ב'שיר ביתר': הדר, תגר, הקרבה; ב'הנדר': ציון, חדרנס [במובן ציונות בלבד, ללא תוספת סוציאליזם], עברית, גיוס, שוויון, הדר, ציות וכו') או על מערכת של טיעון ופולמוס פוליטיים. גם הבניה שכלתנית זו של שיר למד ז'בוטינסקי, כפי שראינו, מתרגומיו, הן משירי פו (שביסס עליה, כידוע, את תורת הקומפוזיציה הספרותית שלו) הן מ'קהלת פרס'.

אולם גם במרבית ההמנונים, כמו בשירים המתורגמים, המשורר מוצא דרכים לעגל או לרכך את התבניות המרובעות מדי של הסכמה הרעיונית, בין שאלו אמצעים של רטוריקה ריגושית, שהשימוש בהם מרובה מאוד - מטבע הו'אנר וייעודו, ובין שאלו אמצעי השגינה והמשחק הפיוטי הסילוגיסטי. הראשונים - חזרות, אָנְפּוֹרוֹת, אָפּיפּוֹרוֹת (מילים חוזרות בסופי טורים עוקבים), שאלות רטוריות - הם מן הסוג שאנו נתקלים בו בכל שירה רטורית ריגושית, ואין צורך להדגימם בפירוט. מעניינים יותר הם האמצעים המשמשים בשורות הפותחות את ההמנונים, ותפקידם - למשוך במהירות את תשומת הלב על ידי 'זרות' מסוימת: הפנייה השלילית בפתח 'שיר הדגל' ('אַל תִּגִּידוּ כִּי אֵינְנוּ דָם אֲבִינוֹ וְכוּ', עמ' קצא. מי הם אלה שאסור לומר להם ומה טעמו של האיסור?); השאלה הרטורית בפתח 'שיר תל-חי' ('חֲרַמְשִׁים לָכֶם - מִדּוֹעַ?', עמ' קצז); המילה המזוהה, המפתיעה, בפתח 'שמאל הירדן' ('כְּעֵמוֹד הַתִּיכּוֹן לְאַפְדָּן', עמ' רא; מה זה אפדן ומה הקשר האפשרי בינו ובין עמוד תיכון? בנוסח מוקדם שלו נפתח השיר ב'כְּעֵמוֹד שִׁבְתָּךְ לְגֶשֶׁר', אבל פתיחה זו נראתה לז'בוטינסקי כנראה 'פשוטה' מדי, לא מושכת את האוזן ואת הדעת במידה מספקת); חזרות הסגנונית של 'אֲנִי בּוֹנֵה מְמֻלְכֶת יָרַע עֲבָר' בפתחת 'הנדר' (עמ' רט); הנימה האוטוביוגרפית המתוודה הלא צפויה, הנראית לא מתאימה לשיר פוליטי-ציבורי, בשורה 'מִן הַיּוֹם בּוֹ נִקְרָאתִי לְפִלְא' שבפתח 'כולה שלי' (עמ' ריז).

אמצעי השגינה מרתקים עוד יותר. מלבד השורות האפיתגמטיות הרבות מן הסוג שכבר הרבינו לצטט (כגון 'עֲבָרִי גַם בְּעֵנִי - בְּן־שָׂר' או 'יְהִיר בְּפָנַי שָׂרִים, עָנּוּ - עֲמַת בְּן־עֲנִי' וכו') אנו מוצאים בשירים הרכבות שגינה סבוכות ומתחכמות עוד יותר. למשל בשיר 'שמאל הירדן' התיק ז'בוטינסקי התקה קלה כביכול את הביטוי המקובל 'מזרח הירדן' או 'ארץ-ישראל המזרחית' ל'שמאל הירדן'. על פי זה נעשית ארץ-ישראל לגוף חי שיש בו צד ימין וצד שמאל. ההתקה משמשת לו אפוא הן לשם קביעה מטפורית של תזת שלמות הארץ (שהיא כגוף חי ולא ייתכן לכרות בו את השמאל מן הימין) הן כנקודת מוצא לפיתוחה של

שנינה חריפה, פיוטית ופוליטית בעת ובעונה אחת. בדקות רבה הוא משתמש בניגוד בין שמאל לימין שההתקה פותחת לפניו. לכאורה זהו הניגוד בינו כנציג הימין ובין יריביו אנשי השמאל, בין ציונות המגן והרוחם - ימין - לציונות העמל והבניין - שמאל. ואולם השיר הופך את הניגוד על פיו. אותו חלק מארץ־ישראל שה'שמאל' מוכן לוותר עליו אינו הימין אלא דווקא ה'שמאל' ('שמאל הירדן'); ואילו הימין דווקא הוא הנשבע אמונים ל'שמאל' (ארץ־ישראל המזרחית). היד האוחזת במגל - לכאורה יד ה'שמאל' - היא במציאות דווקא היד הימנית, ואילו היד האוחזת במגן - לכאורה יד הימין - היא דווקא היד השמאלית. ההיפוך נועד להפריך את התפיסה המפרידה שמאל מימין הן במישור המפלגתי־הפוליטי הן בזה הגאופוליטי ולהציג את האבסורדיות שבה. הגוף אינו יכול לפעול כהלכה בלי שתי הידיים, הימנית והשמאלית; הנהר אינו יכול לזרום אלא בין שתי גדותיו, הימנית והשמאלית, וכמוהם ארץ־ישראל אינה יכולה להיענות לצורכי העם היהודי אלא אם תתפרס על פני שני חלקיה, המערבי והמזרחי. כמו כן מאפשר ההיפוך את הוקעת ה'שמאל' הציוני כאילו היה הוא יד הימין ששכחה את ירושלים (משמע הסיחה אותה ממחשבתה) ועל כן גם שכחה (משמע בטלה מפעולה, שותקה), על פי הכתוב הידוע בתהילים 'אִם־אֶשְׁכַּח? וְרוּשָׁלַיִם תִּשְׁכַּח? מִיָּנִי' (קלוז ה). בעזרת הדקונסטרוקציה המבריקה המשורר מביא את שירו לשיא ריגושי עז, שהוא בה בעת גם שיא שנינת־לוגי:

שְׁתֵּי יָדַי לָךְ הַקְדָּשְׁתִּי, מוֹלְדָת,
שְׁתֵּי יָדַי - לְמַגֵּל וּמַגֵּן;
אֶךְ תִּשְׁכַּח מִיָּנִי הַבוֹגְדָת
אִם אֶשְׁכַּח אֶת שְׁמַאל הַיַּרְדֵּן!
שְׁתֵּי גְדוֹת לַיַּרְדֵּן:
זוֹ שְׁלָנוּ - זוֹ גַם־כֵּן!
(עמ' רא-רב)

המעניין שבין שירי ההמנון הפולמוסיים הוא המאוחר שבהם, 'כולה שלי', שעבר תהליך ממושך של עיבוד בין כתיבתו בנוסח ראשון בתרצ"ו, על רקע התאבדותו של פלושניצקי, ועד לפרסומו (ב'המדינה') בימי הכינוס העולמי השלישי של בית"ר בוורשה בסתיו תרצ"ח. תוצאות העיבוד ניכרות היטב בהבדלים בין שני הנוסחים,⁶³ אפילו בהבדל שבין הטור הפותח בנוסח א' - 'מִן הַיּוֹם בּוֹ נִבְחַרְתִּי לְפֶלֶא' - למקבילו בנוסח ב' - 'מִן הַיּוֹם בּוֹ נִקְרָאתִי לְפֶלֶא'. לא זו בלבד ש'נקראתי' מעודן וצנוע יותר מ'נבחרתי', אלא שהוא גם מכין את הרקע לטור השיא שבבית הרביעי: 'אנו מרד נקרא' מי שהיה המושא הסביל של הקריאה הראשונה יכול להיות הנושא הפעיל של הקריאה השנייה; היקראותו לפלא מעניקה לגיטימיות לקריאתו למרד. הדרמה המשפחתית, על ההדרגתיות המרתקת שבה, היא עיקרו

63. הנוסח ה'קאנוני' (השני) נדפס בספר השירים בעמודים ריו-ריח, ואילו הנוסח הראשון, הקצר בשני בתים מזה שבה בעקבותיו, נדפס שם בהערות, עמ' שז-שח.

של השיר, ומצויה בקוויה העיקריים כבר בנוסח הראשון. בתחילה 'יד האחים' רק 'הסגירה' את הדובר 'בכלא'. אבל כבר כאן השימוש בפועל 'הסגירה' הוא כבחרב פיפיות, שכן מתוך השימוש הלא מקובל 'הסגירה ב...' (במובן כלאה בכלא) משתמע השימוש המקובל יותר של הסגירה ל... (משמע מסרה את האח בידי זרים, והם שכלאוהו בכלא). מכאן לא רחוקה הדרך להצגת האח כתליין (הוא לא רק המסגיר או הכולא אלא גם המוציא להורג); וממנה להוקעתו כקין, האח הרוצח. מהלך משולש זה מצוי, כאמור, כבר בנוסח הראשון. אולם כלל המרקם התומך בו וה'מצדיק' אותו התעשר בנוסח השני עד לבלי הכר. בנוסח הראשון נאמר: 'בִּיתְרִים, הַמוֹלְדֵת לֹא לָנוּ, / לְכַמוֹנוּ הַנְּצָחִי, וְנִיכְרָה בְּדַבְרִים הַתְּגוּבָה הַחֲרִיפָה עַל הַתְּאֵבָדוֹת שֶׁל הַבֵּית רִי שֶׁנִּגְזְרָה עֲלֵינוּ גֹזֶרֶת נֹכֵר; תְּגוּבָה זוּ גַם הַצְּדִיקָה אֶת הַקְּבִיעָה: 'אֱלוֹהִים, לִיגוֹן בְּחַרְתָּנוּ'. אולם בנוסח השני כתב ז'בוטינסקי דברים אחרים:

הַשָּׁרוֹן וְהַעֲמֵק לֹא לָנוּ,
 לֹא קְצִיר, לֹא קִטְיָף, לֹא בְּנִין -
 אֱלֹהִים, לִיגוֹן בְּחַרְתָּנוּ

המשורר העלה כאן בהיפוך מבריק, כדרכו, את טענת השמאל נגד הרוויזיוניסטים, שאין הם, 'אנשי המלל', שותפים אמתיים בבניין הארץ, והא ראייה - אין להם חלק ונחלה ביישוב עמק יזרעאל, גולת הכותרת של ההתיישבות הציונית בשנות העשרים והשלושים. השיר הופך טענה זו על פיה ומקשר אותה לסיפור האח שכלא את אחיו בכלא. הכליאה הזאת, הגירוש מן הארץ ('ותנעל בית אמי לפני') הם שמנעו מן הרוויזיוניסטים את השותפות במפעל ההתיישבותי, דבר שאליו כמהו בכל לבם. הם לא בחרו במלל אלא נידונו לו ברשעת האח הכולא, וזהו מקור יגונם הגדול, ולא רק עצם סגירת שערי הארץ בפניהם. המשורר הקפיד להשתמש ב'מילון' של השמאל הציוני, במונחי המפתח שלו ('קציר', 'קטיף', 'בניין'), כדי להפוך על פיה את טענת השמאל בדבר זכותו להגמוניה עקב מחויבותו לבניין הארץ. טענה זו מוצגת כלא לגיטימית על רקע פגיעתו של השמאל בבניין הארץ על ידי מניעת חניכי בית"ר, ציונים טובים לא פחות מאנשיו שלו, מנטילת חלק בו. ההיפוך הזה זוכה לפיתוח רב בהמשך השיר: כשהדוברים ובני בריתו ייקראו למרד, רק אז יגיע גם 'העמק', עמק יזרעאל ה'אדום', לפדיון (גאולה), אבל לא בדרך הפדיון המקובלת על השמאל - רכישת קרקעות בכסף מידי אפנדים וגירוש הפלחים היושבים עליהן - אלא בדרך של שחרור אסירים וגאולתם; שכן העמק זקוק לא רק ל'טל' הלילה המרענן שעליו שרו המשוררים שפיארו את העמק כגילום של חקלאות אידיאלית (אלתרמן): 'טל מְלֻמְטָה וּלְבָנָה מְעַל / מִבֵּית אֶלְפָּא עַד נְהַלֵּל'⁶⁴ אלא גם טל אחר. 'טל מְפָרָה, טל תִּים - טל הַמְרָד', שאינו אלא דם הלוחמים. הטל הלילי כשלעצמו יכול להפוך את העמק ל'בוץ ריקבון' אלא אם כן יתוסף לו הטל האחר, שבו הרוו את שדמות הארץ דובר השיר ותלמידיו. משום כך רשאי הדובר ליטול מפי משורר השמאל את שירו ולצטט אותו כאילו היה זה שירו שלו:

64. נ' אלתרמן, 'שיר העמק', פזמונים ושירי זמר, ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 310.

נומה, עמק, מרחב התפארת,
יתנשא גם עליה דגלי.

הציטוט מאלתרמן ('נומה, עמק, ארץ תפארת, / אנו לך משמרת') גלוי לעין, והמאבק הפיוטי המטפורי שמנהל כאן ז'בוטינסקי עם המשורר הצעיר (זהו, כמובן, גם מאבק פוליטי חריף) הוא מרתק; אפילו הפיכת 'ארץ תפארת' ל'מרחב התפארת' היא משמעותית בוויכוח הזה; ארץ תפארת היא ארץ יפה בנופיה ובחקלאותה, ואילו 'מרחב התפארת' הוא מושג פוליטי. לא זו בלבד שמרחב זה הוא מפואר אלא שהוא גם המרחב של התפארת, כלומר, המרחב המאפשר תפארת. לשמו מגייס המשורר את שירו העברי הראשון, שיר שכבר נעשה לשיר עם, והעלאתו בזיכרון הקורא והשומע אינה צפויה להיתקל בקשיים. הרי בשיר זה, 'שיר אסירי עכו', הקינה על מות טרומפלדור, כבר אמר הוא 'דָם עֲבְרִי וְזוּ לְשֶׁבַע / נִיר נָהָר וְגִיא; / אֶךְ מְדוּר וְדוּר / לֹא נִשְׁפָּךְ טְהוֹר / מִדָּם חוֹרְשֵׁי תַלְחִי' (עמ' קפז); ודם מרווה זה, שעליו כבר דיבר בעבר, הוא הטל המפרה שבו הוא מדבר עתה; והרי כליאתו שלו, של ז'בוטינסקי, ושל שותפיו בהגנת ירושלים באפריל 1920 (זו מתקשרת מיד בכלא שבו נפתח השיר) לא היתה אלא המשך ישיר למעשה ההגנה ההרואי של לוחמי תל-חי כחודש אחד קודם לכן.

ז'בוטינסקי, לא אנשי השמאל, היה בעל בריתו של טרומפלדור בהקמת הגדוד העברי ושותפו ללחימה, ולא רק בימי 'הגדוד'. ההגנה על תל-חי וההגנה על יהודי ירושלים היו אחיות מקבילות זו לזו כהפעלות ישירות של האתוס שגובש בגדוד. בעצם מעשיהם כלוחמים וכאסירי מלכות ריוו אפוא ז'בוטינסקי וחבריו את שדות הארץ בטל המרד האדום, כשם שעשה זאת טרומפלדור; וגם עתה, אפילו הם רחוקים מן העמק, הם הנוטעים את שדותיו 'בגלות, מעכו, על גרדום'. יש לזכור כי בעת הכתיבה של הנוסח השני של השיר ישבו בבית הכלא בעכו כחמישים חברי התנועה הרוויזיוניסטית, ובהם ערי, בנו של ז'בוטינסקי, ואבא אחימאיר, על רקע פעולות התגמול של ה'ארגון' על רצח יהודים במהלך 'המרד הערבי' שהתרחש באותה עת (חודשים אחדים לאחר מכן נכלאו באותו בית כלא שלמה בן יוסף ושני חבריו. בן יוסף היה, כידוע, לראשון עולי הגרדום). הם אפוא הראויים לשלטון, וגוניהם – התכלת והלבן (הציונות ה'טהורה', ציונות 'חד-נס') הם שיבליעו לתוכם את האדום (הציונות הסוציאליסטית), באשר דווקא הם שהסיפו לשלושת אגלי הדם של 'שיר הדגל' (התכול, הלבן והזהוב) את האגל הרביעי אשר 'הוא בָּלָב – וְהוא אָדָם'. על רקע זה יש להבין הן את עניין הריב המתמשך 'בין אדום ללבן-ותכול' הן את חרוז הסיום של השיר: גרדום/אדום. הריב המתמשך אי-אפשר לו שיסתיים אלא בהתמזגות כזו הטבועה בחותם ניצחון צבעיה של הציונות ה'טהורה', ואילו הגרדום/אדום הנו מחד גיסא התרסה חריפה נגד השמאל הציוני, שהוא, בעקיפין, התליין המעלה את אחיו לגרדום, ומאידך גיסא הוא הבסיס לניצחונם הצפוי של הרוויזיוניסטים, אנשי התכלת-לבן, שהם גם אלה הנכונים לעלות לגרדום ולתרום למולדת מן האדום שבלבם. מכאן זכותם להפוך יגון לשלטון.

'כולה שלי' הוא אחד השירים הפוליטיים המורכבים והמעניינים ביותר בשפה העברית, והוא חדור יסוד אישי עז. ז'בוטינסקי הישל בו את הניגודים שבין בניין לתליין, בין קלון לפדיון, בין יגון ובין שלטון ובין פלא לכלא, וקלע אותם בתשליב פיוטי קומפקטי המתפקד להפליא הן כדבר שיר הן כפעולה פוליטית.