# הדם והבשר: צומת אידאולוגי־פואטי בשירת א"צ גרינברג וא' שלונסקי בשנות העשרים

בעז ערפלי

## פתח דבר: ממדים של השוואה

חיבור זה הוא מחקר השוואתי בשירותיהם של אורי צבי גרינברג ושל אברהם שלונסקי בשנות העשרים. במרכזו - התבוננות בגילוייהן ובגלגוליהן של שתי תופעות שהן משותפות, מרכזיות וסימפטומטיות לשתי השירות הללו: עיצוב דיוקנו של האדם כיצור פיזי ופיזיולוגי, והפעלת היבטים של דיוקן זה ושל החומרים הלשוניים המשמשים בעיצובו, במסגרת הלשון הפיגורטיבית המייצגת בשתי השירות הללו עולם וחברה (שתי התופעות קשורות זו בזו וניתן לראות בהן גם וריאציות על עניין אחד, וראו עוד על עניין זה מיד). לעיל השתמשתי בביטוי 'שנות העשרים' כדי לסמן את מסגרת הזמן שבה הופיעו השירים שיידונו להלן, ומטעמים של נוחות אוסיף ואשתמש במונח זה ובשכמותו גם בהמשך המאמר. ואולם, ביתר ייחוד ודיוק, כוונתי לשירים שכלל גרינברג בספרים **אימה גדולה וירח** (תרפ"ה), **הגברות העולה** (תרפ"ו) וכן לשירי 'טור מלכא' שלו (תרפ"ה-תרפ"ו) מזה, ולשירים שקיבץ שלונסקי **בדְוָי** (תרפ"ד), **לאבא־אמא** (תרפ"ז), ו**בַּגַּלְגַּל** (תרפ"ז), וכינס אותם לאחר מכן במהדורות של כל כתביו (תשי"ד, תשל"ב [1971]) במדורים 'סתם', 'בחפזי', 'דוי' ו'גלבֹּעַ', מזה.[1]

בחטיבות השיריות שמדובר בהן כאן פורצים, כמעט בו־זמנית, גרינברג (1896-1981) ושלונסקי (1900-1973) אל השירה העברית הארץ־ישראלית כשני המייצגים המובהקים

* המאמר הוא פיתוח של שתי הרצאות שניתנו תחת השם הזה. הראשונה - ביום עיון ביצירת שלונסקי במלאות עשר שנים למותו, שהתקיים באוניברסיטת תל־אביב (מאי 1983). השנייה - בכנס הבין־אוניברסיטאי העשירי, שהתקיים באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, בבאר־שבע (ינואר 1995). תודה לאבנר הולצמן, שקרא נוסח ראשון של המאמר, על הערותיו המועילות.

1. על תיחום הספרים הללו כמייצגי תקופה לעצמה בשירת אצ"ג ראו וולף־מונזון, תשנ"ו, המסתמכת על מירון, 1993, ועל חבר, 1993, והשוו גם, ובמיוחד בזיקה לקבצים של שלונסקי, שביט, תשמ"ו.



עיונים בתקומת ישראל 10, 2000, עמ' 490 - 583

ביותר של המודרניזם האירופי וכמורדים הבולטים ביותר במסורות המושרשות של השירה שקדמה להם, שירת דור ביאליק וממשיכיו. חוויות היסוד הממלאות את עולמה של שירתם בתקופה זו הן, באופן כללי כמובן, דומות ביותר. מהן הקשורות בעלייתה של הציוויליזציה המודרנית (מדע, טכנולוגיה, התפתחות הערים הגדולות, הגירה ועוד) ובמשברים הספציפיים של העולם האירופי (מלחמת העולם הראשונה, המהפכה הרוסית וכו') ושל העולם היהודי שבתוכו (הרס והרג במלחמה ובמהפכה, פוגרומים ופרעות, עקירה והגירה, וכו'). חוויות אחרות קשורות למציאות המתהווה ביישוב היהודי הקטן אך השואף לגדולות בארץ־ישראל, שאליה באו שני המשוררים בהפרש קטן של שנים (שלונסקי ב־1921 [לאחר שלמד בשנת 1913 בגימנסיה 'הרצליה' חזר לרוסיה], גרינברג בסוף 1923) ומתוך מניעים ציוניים־אידאולוגיים מובהקים. שניהם הפעילו על חוויות היסוד האלה את מה שלמדו מפואטיקות מודרניסטיות שונות (בתקופה זו, בעיקר אקספרסיוניזם ופוטוריזם) - כל אחד לפי דרכו וברוח הזרמים שהשפיעו עליו יותר - כדי להעמיד שירה אישית ומקורית. צדדים משותפים אלה אינם רק צדדים 'חיצוניים' או מרכיבים של רקע. כפי שאולי משתמע מן האמור כאן, אלא, כמו שנראה בהמשך, הם מתגלים גם כהיבטים 'פנימיים' של השירות הללו ובתוך המרקמים הטקסטואליים עצמם (וראו לעניין זה שלו, 1955; שביט, תשמ"ו; הופמן, תשמ"ט).

והנה, למרות חשיבותם של הצדדים המשותפים הללו, דומה שמן הבחינות הפואטיות המכריעות ההבדלים בין שני המשוררים מעניינים וחשובים יותר. מבחינת 'האפקט הנתפס שלהן', אם להשתמש במינוח של ראובן צור, אלה הן שירות שונות זו מזו בתכלית. גם קורא הדיוט, שאינו מצויד בידע ביקורתי או מחקרי, בין שהוא קורא בעיניו ובין שהוא קורא בקולו, לא יתקשה כלל להבחין בין שירי 'לילות', 'הונולולו', או 'דוי', 'אדמה' ו'יזרעאל' מזה, ובין שירים כמו 'באלף השִׁשי', 'אימה גדולה וירח', 'HEROICA', או 'שירת המורדים', 'פעמון הבוקע' ו'אתערותא' מזה. אותו קורא לא יתקשה גם בזיהוי מחברם של כל אחד מן השירים הללו. ואולם ניסיון לנמק את האפקטים השונים הללו, לתאר את ההבדלים ביניהם באופן רציונלי ועל יסוד תופעות קונקרטיות שבטקסטים (נוסף על הבדלים פרוסודיים פורמליים מובחנים בקלות), כרוך בקשיים לא מעטים. כאן תוכל ההשוואה בין שני גופי השיר הללו לסייע לאלה שאינם מסתפקים בזיהוי השוני אלא מבקשים גם לתאר ולפרש את טיבו.

ואכן, במקרה שלפנינו, הצדדים ההיסטוריים־פואטיים־אידאולוגיים הדומים רק מבליטים את ההבדלים המכריעים בין שני המשוררים. הדור והתקופה נשקפים משיריהם של אצ"ג ושל שלונסקי באופן שונה ובהקשרי התבוננות תמטיים ופואטיים נבדלים, והמרד של כל אחד מהם בקודמיו לבש צורה שונה. כל אחד מהם מייצג היבטים אחרים, לעתים נוגדים, אפילו קוטביים, של המודרניזם האירופי, וכל אחד מהם מבטא בדרכים אחרות את זיקתו לחוויית משבר העולם שלו, למציאות הארץ־ישראלית ולאידאולוגיה הציונית. גם הבדלים אלה, לא פחות מן הדוֹמוּיוֹת, מתגלים כהיבטים פנימיים בשני המכלולים השיריים ובתוך המרקמים הטקסטואליים עצמם. הפעלת המתודולוגיה של ההשוואה על שתי השירות הללו עשויה אפוא להיות גם נוחה וגם פורייה, משום שמצד אחד היא תגלה בנקל נקודות מוצא משותפות להתבוננות בשני המשוררים הללו, השונים כל כך זה מזה, ואף לא תתקשה להצביע על היבטים טקסטואליים משותפים להם, אך מצד שני היא גם לא תתקשה לחשוף - בזיקה

לתיאור המפורט של אותן נקודות מוצא ושל אותם היבטים משותפים, ותוך כדי ניצולם כבסיסיה המשותפים - את ההבדלים הדרסטיים שביניהם (שלא לדבר על דומויות מסדר ערך משני, המתגלות מתוך ההבדלים הללו - 'רווח' לא צפוי של העיון, הקובע, כפי שעוד נראה, ברכה לעצמו).

מתוך מגוון נקודות המוצא האפשריות שהשוואה שיטתית וכוללת בין שני מכלולי השירה המדוברים עשויה לבחור בהן כדי לדקדק בטיבם של ההבדלים הדרסטיים שנזכרו, אני מציע כאן תחום תמטי־סגנוני משותף להם. כנאמר בשורות הפתיחה של המאמר, הכוונה היא לנוכחות של 'הדם והבשר' בשני המכלולים, או בנוסח אחר - למקום שתופסים בשניהם חומרים (לשוניים, ציוריים ורעיוניים) מתחום ההוויה הפיזית־פיזיולוגית של האדם המוגדר בהם בתור שכזה.

לנוכחות של 'הדם והבשר', על־פי האופנים שבהם היא מתגלה בשירותיהם של גרינברג ושלונסקי, אין תקדים בשירה העברית מבחינת איכויותיה, תפקודיה וכמות מסמניה. בקווים 'גדולים' ומבחינה היסטורית, זוהי תופעה חדשה. הנוכחות הזאת, על גילוייה השונים, היא גם מאפיין מרכזי של שירת המשוררים הללו באותה תקופה וגם של השלב שהם מייצגים בשירה העברית בכלל.[2] נוכחות זו, כנרמז, מתגלה בשירים שאנו מדברים בהם בשני אופנים עיקריים, המופיעים בנפרד ובמשולב גם אצל אצ"ג וגם אצל שלונסקי. ב א ו פ ן ה ר א ש ו ן היא מיוצגת באופן ישיר, כהיבט מרכזי או בלעדי של הדיוקן האנושי ושל עיצובו בשירים. ב א ו פ ן ה ש נ י מתגלה נוכחות זו כמקור מרכזי ללשון פיגורטיבית (שיש לה בדרך־כלל השתמעויות שליליות) המעצבת ממשויות שאינן אנושיות דווקא (נוף, עולם, תופעות חברתיות ועוד). את הפיגורה המרכזית או המנחה בלשון הזו ניתן לתאר כ'פ ר ס ו נ י פ י ק צ י ה פ י ז י ו ל ו ג י ת' של אותן ממשויות. בניגוד לפרסוניפיקציה הרומנטית, למשל, שהיא בעיקרה 'רגשית' או 'רוחנית', ואם יש בה בכל זאת יסודות גופניים הם אסתטיים ו'חיוביים' בעיקרם, הפרסוניפיקציה הפיזיולוגית מנצלת דווקא את הצדדים ה'נמוכים', החולניים והמוֹרְבידיים של הגופניות האנושית - דם, ליחה, זיעה, דמעות והפרשות אחרות של האדם החי, רקבון בשרו של המת, התולעים הנוברות בגוף המוטמן באדמה או העצמות שנותרו לאחר שהגוף כלה ואיננו, ועוד. ל'פרסוניפיקציות הפיזיולוגיות' הללו מתלוות לעתים קרובות, לרוב על־פי היגיון של ירידה גוררת ירידה, גם אנימליזציות מגוונות; לרוב, אם גם לא תמיד, לצורך עיצוב עולמו של האדם המודרני כעולם 'חייתי', מנוון וגרוטסקי. לעתים רחוקות יותר - כמו

2. תופעות מן התחום הזה הדומות לאלה המתגלות בשירי שנות העשרים של אצ"ג ושלונסקי מצויות כמובן בשירה העברית גם לפני כן, אבל הן מעטות ומפוזרות, ובטלות בשישים. רק בשירת בני דורם של המשוררים שאנו דנים בהם - אביגדור המאירי, יהודה קרני, ש' שלום, ועוד - מופיעים יותר גילויים כאלה בהקשרים דומים (מלחמת העולם הראשונה ובניין הארץ; על שני ההקשרים הללו ראו עוד בהמשך. על אביגדור המאירי ומלחמת העולם הראשונה ראו הולצמן, 1986). בפרוזה העברית - ברדיצ'בסקי, ביאליק (המספר), ברקוביץ', שניאור ואחרים - תיאורים של האדם, במיוחד של היהודי, כבשר ודם, נפוצים למדי, אבל תקצר כאן היריעה לעיון באלה, השונים בדרך־כלל מן התיאורים הנדונים כאן, ובקשרים אפשריים ביניהם לבין נושאי הדיון שלי במאמר זה (קשרים הנראים לי במבט ראשון בעייתיים).

בשירי 'גלבֹע' של שלונסקי - מנוצלים חומרים מן הפיזיולוגיה האנושית גם לעיצוב עולם חיובי־אופטימי ברוח פרימיטיביסטית של פוריות והולדה.

מבחינה אידאולוגית, דרך ייצוג זו של דיוקן האדם כישות גופנית משקפת תפיסת עולם שנשללים בה (או מוסטים בה הצִדה) מושגים מסורתיים (תאולוגיים, אידאולוגיים, פואטיים) המגדירים את האדם על־פי היבטים שאינם גופניים (מטפיזיים, דתיים, רוחניים, רגשיים או שכלתניים), או שהיבטים כאלה נכפפים בה להגדרה פיזית, או 'מיתרגמים' בה למונחים פיזיים (כך במיוחד ב'דוי' של שלונסקי וב'הכרת הישות' של גרינברג). כפי שנראה בהמשך, לשינוי זה במושג האדם יש בהקשרים מסוימים משמעות של ירידה והגבלה, ואילו בהקשרים אחרים - של התעלות ועוצמה. ואילו מן הבחינה הפואטית משקף השימוש השירי (פיגורטיבי וליטרלי כאחד) בחומרים מן ההוויה הפיזית והפיזיולוגית של האדם מגמות אנטי־פואטיות ואנטי־קלסיות (התנגדות ל'יפה' ול'אסתטי', לסנטימנטלי, לאידילי ולאידאלי, פתיחת השירה להיבטים ה'נמוכים' של החיים ועוד) המאפיינות את המהפכה המודרניסטית בספרות. נוכחותם ודרכי עיצובם של חומרים מן ההוויה הגופנית של האדם אכן עשויות להיתפס אצל שני המשוררים כמגלמות של פואטיקה חדשנית או כסימפטומים של מרד בפואטיקות של משוררים קודמים, הן באופן כללי והן באופן ספציפי. באופן כללי חומרים אלה משמשים בווריאציות שונות כמסמנים של המהפכה המודרניסטית בכלל ושל זו העברית בפרט, ואילו באופן ספציפי הם מגלמים על־פי דרך עיצובם השונה את הדרכים הייחודיות שבהן מתממשות המגמות הכלליות הנזכרות בשירתו של כל אחד משני המשוררים. מנקודת ראות אחרת ניתן לתאר את דרכי עיצובם המשתנים של חומרים מן ההוויה הפיזית של האדם בשיריהם של אצ"ג ושלונסקי גם כסימפטומים של תפיסת עולם קיומית־אוניברסלית מזה, או של אידאולוגיה ציונית, מזה, ובמיוחד של המעבר מן האחת אל האחרת (אצל כל משורר לפי דרכו, כפי שעוד נראה בהמשך).

כמשתמע מן הדברים הללו לא אסתפק להלן בהצבעה - מפורטת ככל שתהיה - על עצם קיומם של חומרים אלה בשירתם של שני המשוררים או בתיאור השוואתי שלהם כשלעצמם, אלא אבקש להראות שהמעקב אחרי הופעתם ואחרי השינויים המתחוללים בהם בטקסטים שנכתבו לאורך התקופה הנדונה כמוהו כמעקב אחרי צמתים סימפטומטיים מרכזיים להבנת הפואטיקה והאידאולוגיה של שני המשוררים הללו בכלל. המונח 'צמתים' משמש כאן על־פי מובנו אצל הרשב (ומעבר להנחה שכל תופעה בטקסט הספרותי עשויה להיתפס כ'צומת' על־פי מובן זה; וראו הרשב, תש"ס, עמ' 31-38) במשמע תופעות טקסטואליות שעשויות להעיד בעת ובעונה אחת על הֶקשרים תמטיים־אידאולוגיים ופואטיים שונים וברמות טקסטואליות מגוונות, או שניתן לפרש אותן בעת ובעונה אחת על־פי הקשרים כאלה. תופעה טקסטואלית שהיא 'צומת' היא תופעה שלא ניתן לנמק את עצם קיומה, שלא לדבר את משמעויותיה והפונקציות שלה, על יסוד גורם אחד, אלא תמיד היא נקבעת או ניתן לתאר אותה כנקבעת בו־זמנית על־ידי גורמים אחדים, מסדרי גודל שונים, מרמות הכללה שונות ומכיוונים שונים, ועל כן גם ניתן להשתמש בה כחושפת ומאשרת את עצם קיומם של הקשרים אחדים ושונים ושל רמות עיצוב וייצור שונות ורבות ביצירה שלמה או במכלול יצירה מקיף יותר.

חומרים מן התחום של 'הדם והבשר' אכן מתאימים למעקבים מן הסוג הנדון כאן, לא רק בשל החדשנות שבעצם השימוש בהם אצל שני המשוררים ובשל אופיים כצמתים תמטיים ופואטיים רבי פנים בשירתם, אלא גם בשל השינויים החלים בתפקודיהם וביחסים שהם מקיימים עם עניינים אחרים שבשירות הללו במהלך התפתחותן. כך למשל, כפי שכבר רמזתי לעיל ואפרט בגוף המאמר, בולטים ההבדלים שחלו בעיצובה של הנוכחות הגופנית־פיזיולוגית - אצל שני המשוררים - במקביל למעבר מן ההקשר ה'אירופי' להקשר ה'ארץ־ישראלי' ועם שינוי זיקתם מזיקה אידאית לפרספקטיבות קיומיות־אוניברסליות לזיקה לאידאולוגיה לאומית־ציונית. חילוף ההקשרים הזה איננו מסלק את נוכחות הגופניות האנושית ('הדם והבשר') מן השירים, אבל הוא מעניק להם איכות חיובית, ואפילו סגוליות ערכית נעלה (להוציא פרקים מסוימים אצל גרינברג, שבהם עוד אדון בהמשך).

ההקבלה הזאת משקפת, מן הסתם, תמורה אידאולוגית, ובמקרים מסוימים - ולו לכאורה - גם שינוי פואטי ביצירתם של שני המשוררים. ב ה ק ש ר ה א י ר ו פ י (הקיומי־אוניברסלי) ובתחום התמטי־אידאולוגי מסמנת נוכחותם של החומרים הגופניים־פיזיולוגיים הללו התפכחות מאשליות הומניסטיות והומניטריות, מודעות ל'משבר העולם' ולמהפכת המושגים שחלה בעקבות מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הרוסית בתפיסת המצב האנושי והחיים האנושיים (אין פלא שגם דרווין - 'יש אומר כי מוצאנו מן הקוף' [ב'סוקרטס' של גרינברג], וגם 'ניצְ'שֶה גאון הדגנרטים' [ב'הונולולו' של שלונסקי] מופיעים אצל שני המשוררים). בולטים בשירתם סילוקם של מושגים כמו נשמה, נצח, רוח וכו' מהגדרת האדם, מתיאור מעמדו בעולם ובחברה ומן הניסיון להסביר את מהותו מזה, וגילויים דרסטיים של גופניות, חלופיות ומוות כמסמנים מכריעים של הקיום האנושי, מזה. חילון וניהיליזם מופיעים כאן לא רק כהשקפות עקרוניות שהמשוררים נדרשים להן, אלא גם כאופציות ממשיות ומומחזות (גם אם המשורר [גרינברג] אינו מוותר על אלוהים ומנסה לגבש לו מושג חדש של נוכחות בעולם המדורדר שהוא מתאר).

ב ה ק ש ר ה א ר ץ י ש ר א ל י חל שינוי דרסטי בכל אלה. הגופניות של האדם, שנתפסה כמקור חולשתו, או כסימנה המובהק בשירי שני המשוררים המתייחסים להקשר האירופי, הופכת בשירים הארץ־ישראליים של שניהם למקור כוחו, סימן לסגולתו. האדם בהווייתו הגופנית נתפס כבורא, יוצר, כמשנה פני העולם, ואילו בסבלו למען האידאלים הלאומיים הוא קונה לו באמצעות גופו ערך רוחני נעלה. במובנים אלה ניתן לראות בו ממלא מקומו של אלוהים וגיבורה של דת חדשה. המפעל החלוצי, השיבה למולדת, החייאת אדמתה, כמו סלילת כבישיה ובניין עריה נעשים בכוח גופם של אנשים, מתממשים בהוויה הפיזית של חיי יחידים, חלוצים. בשירה המבטאת את האידאולוגיה החדשה הופכת הגופניות לכלי מלא חיוב, ולעתים לתכלית מלאה חיוב. בתפיסת עולם טבענית־ויטליסטית, המתלווה לעתים לאותה אידאולוגיה, גם תיאור המציאות במונחים אנימליים קונה לו בהקשר זה גוונים של חיוב (שלונסקי). בהתאם לכך משתנה או מתגוונת גם תפיסת העולם שרמזתי עליה קודם, או מכל מקום חלקים מרכזיים שלה נדחים או נדחקים לשוליים. השינויים הללו, שנתחוללו במעבר מן ההקשר האירופי־אוניברסליסטי להקשר הציוני הארץ־ישראלי (ויש שיאמרו - מעבר

מדקדנס להיפוכו), הם בין השאר גם סימפטומים לבעיות שעמדו לפני שני היוצרים בבקשם לאַחֵד פואטיקה ותפיסת עולם מודרניסטיות עם מגויסות חברתית־לאומית, ולשמור על נאמנות כפולה לשתיהן. גם עם הבעייתיות הזאת כל אחד מהם התמודד לפי דרכו.

דברים כלליים אלה אמורים להדגים את התפיסה שתפורט ותומחש בהמשך, ולפיה מרכיבים טקסטואליים המבטאים צדדים שונים של הגופניות האנושית אכן מופיעים בשירותיהם של שני המשוררים כצמתים שבהם נפגשות, ולעתים מתחלפות, מגמות מרכזיות בפואטיקה, בתמטיקה ובאידאולוגיה הגלומות בהן, ויש לראות בהם מייצגים של מערכות שיטתיות הפועלות גם בהקשרים הפואטיים הכוללים וגם במכלולים התמטיים־אידאולוגיים שחטיבות השירה הללו מגלמות. עיון השוואתי מדוקדק בתופעות שרמזתי עליהן לעיל עשוי לסייע לנו מצד אחד להבהיר את הצדדים המשותפים בשירת שני המשוררים, אלה המשייכים אותם בין השאר למסגרות כוללות מאוד של מודרניזם אירופי, כמו לתקופה מוגדרת בהיסטוריה ספרותית וחברתית עברית, ומצד אחר, גם להצביע על הדרכים השונות שבאמצעותן ביטא כל אחד מהם את השייכות הזאת, דרכים האחראיות בין השאר לאפקט השונה של כל אחת משירותיהם.

(ובמאמר מוסגר: בפסקאות הקודמות השתמשתי ב'הקשרים' כדי להבחין [בשירת שני המשוררים] בין 'אירופי' ל'ארץ־ישראלי', או בין 'אוניברסלי' ל'לאומי־אידאולוגי', לאו דווקא ב'שירים' או ב'חטיבות' המוגדרות ככאלה. נהגתי כך כדי להדגיש שלענייננו כאן ההבחנות האלה אינן תמיד או בהכרח הבחנות כרונולוגיות או גאוגרפיות. השירים אינם נדונים כאן לפי הזמן או המקום שבו נכתבו או פורסמו [הם אינם אירופיים משום שנכתבו באירופה או ארץ־ישראליים מפני שנכתבו, לאחר מכן, בארץ־ישראל]; אלא ההבחנה ביניהם היא הבחנה עקרונית בין הֶקשרים תמטיים. מבחינה זו אין הבדל בין אצ"ג, שבספריו מוקצות חטיבות ברורות לכל אחד מן ההקשרים הללו, ובין שלונסקי, שתאריכי הפרסום של שיריו מעידים על כך ששירים המשתייכים לכאן ולכאן נכתבו פחות או יותר במקביל או לחלופין).

בהתאם לתפיסה העולה מן הקווים הכלליים הללו תאפיין את המאמר תנועה מתמדת בין מעקב אחרי הופעות קונקרטיות של 'דם ובשר' משני הסוגים שהזכרתי בשני גופי השירה המדוברים ובין בחינה מגוונת של משמעויות ההופעות הללו בהקשריהן הנרחבים יותר. רישום וניתוח פרשני מקומי של כל או של רוב המרכיבים הטקסטואליים המתייחסים ל'דם ולבשר' בשני המכלולים הנדונים ישמשו אפוא צירו של החיבור, אבל כדי לעמוד על זיקת הגומלין הדינמית שבין המרכיבים הללו ובין ההקשרים האמורים יוצגו בהרחבה יחסית גם השירים וגם המחזורים והספרים שבתוכם הם מופעלים. המובאות הנרחבות - לעתים שירים שלמים - לא יובאו כאן רק כהדגמות למרכיבים הנדונים ולמשמעותם המקומית, אלא בעיקר כהמחשות של דרכי השתלבותם ופעולתם המגוונים במרקמים כוללים יותר ובזיקה לעקרונות תמטיים ופואטיים שהם סימפטומטיים להם (לקורא שמורה כמובן זכות הדילוג). כדי לאשש את המשמעותיות רבת־הפנים של המרכיבים הללו בהקשרים נרחבים יותר, אשבץ בין החוליות הספציפיות של הדיון ומסביב להן גם סקירות קצרות, תמציתיות ככל האפשר, של החטיבות המרכזיות בספרי השירה הנדונים, עד כמה שהדבר עשוי לסייע להבנת היבטיהם התמטיים,

האידאולוגיים והפואטיים הכוללים של פרטי הנושא שלנו לגלגוליו מצד אחד, ולהבהרת תרומתם של הפרטים הללו להבנת ההיבטים הכוללים הללו, מצד שני.[3]

## א. אורי צבי גרינברג: הדם והבשר **באימה גדולה וירח**

### *אימה גדולה וירח* הספר

**אימה גדולה וירח**[4] (להלן: **אימה**), ספרו העברי הראשון של אצ"ג איננו 'קובץ' או 'אוסף' של שירים, אלא כמו ספרי מופת של המודרניזם האירופי שקדמו לו וכמו ספרי מופת של המודרניזם העברי שבאו אחריו - הוא 'ספר', יצירה ש'חלקיה' (המחזורים) 'פרקיה' (הפואמות) ו'חוליותיה' (השירים או הקטעים הממוספרים שבתוכן או מחוצה להן) אמורים להצטרף לשלם אמנותי אחד ולהתבאר בזיקה לשלם הזה (וראו על כך בפרסומים שונים של דן מירון). על־פי תפיסה זו הוא גם יידון להלן. על אופיו זה ניתן לעמוד לא רק מתוך האינטרפרטציה לספר, שבהמשך ארמוז על אחדים מעיקריה, אלא גם מתוך עיון בעובדות הנוגעות לסדר עריכתו, המעידות על כך שנבנה בתור שכזה במחשבה תחילה. רובן של הפואמות הנכללות **באימה** הופיעו כשנה או שנתיים לפני יציאתו לאור, בכתבי עת בארץ ובחו"ל (**העולם, רמון, הפועל הצעיר, וקונטרס**), אחדות מהן נדפסו לראשונה בספר עצמו.[5] לפי הסדר הכרונולוגי

3. ברקע הגילויים הספציפיים של הנושא שלנו וברקע ההיבטים התמטיים והפואטיים הכוללים המפרשים אותם או מתפרשים באמצעותם מצויים, כמובן, גורמים רבים נוספים - היסטוריים, תרבותיים־היסטוריים, ספרותיים וביוגרפיים. לענייננו מן הבחינה ההיסטורית והתרבותית־היסטורית בולט ההקשר של מלחמת העולם הראשונה כמו האמנות והשירה שהתפתחו סביבה (בעיקר ענפים שונים של האקספרסיוניזם הגרמני בציור ובספרות ושל אסכולות מקבילות בזמן - פוטוריזם, למשל - ברוסיה; וראו לעניין זה גם הולצמן, 1986). מן הבחינה הספרותית יש מקום לבחון השפעת מוטיבים מקבילים בספרות האירופית בכלל - מן הבארוק ועד לבודלר ולא עד בכלל - על שני המשוררים שאנו דנים בהם כאן (לעניין הרקע בספרות העברית ראו גם הערה 2, לעיל). מבחינה ביוגרפית חשובות גם ההתנסויות של המשוררים במציאות ההיסטורית כמשתתפים וכעדים ל'משבר העולם' (הכינוי הזה שאול משם ספר מאמריו של מ' בילינסון) ולמשבר העולם היהודי, וחשוב גם המגע שלהם עם יצירות ויוצרים בני הזמן ובני זמנים קודמים שהתמודדו בדרכים שונות עם הנושאים הללו. בעניינים אלה, שנדונו במידה זו או אחרת בחיבורים הנזכרים ברשימת מראי המקום שבסוף המאמר, לא אעסוק כאן.
4. יצא לאור בתרפ"ה (אפריל 1925); בספר רשום תרפ"ד.
5. להלן רשימת השירים והפואמות לפי סדר הופעתם בדפוס - המידע, על־פי ערכיהם בביבליוגרפיה של ארנון, תשמ"א, וראו גם וולף־מונזון, תשנ"ו. המִספר שלפני שם השיר מסמן את סדרו בספר, המספרים שלאחריו - את מספרי העמודים במהדורת **כל כתביו** (להלן, הערה 6): 4) **באלף הששי** (אחד־עשר שירים, 13-21 ['מספר התועים הגדולים'], *העולם* [ברלין], 26.10.23; 9.11.23). 5) **הדם והבשר** (תשעה שירים, 22-28 [בספר, בשינויים קלים]), *העולם* 21.12.23. 9) **אימה גדולה וירח** (ארבעה שירים, 48-54 [בספר נוספו שורות וחצאי שורות]), *קונטרס*, 4.1.24; 12.1.24. 10) **HEROICA** (ארבעה שירים, 54-58), *קונטרס*, 2.2.24 [שלושת השירים הראשונים]. 8) **במערב** (ארבעה שירים, 42-47 ['על דרכים במערב', בספר, בשינויים גדולים]), *רמון* [ברלין], 2.24 (?). 11 (א-ב). **ירושלים של מטה** (שני השירים הראשונים,

של הופעת השירים בדפוס, תחילה נכתבות הפואמות 'באלף השִׁשי' (עמ' 13-21).[6] 'הדם והבשר' (עמ' 22-28), שעניינן משבר העולם האירופי מזה, 'אימה גדולה וירח' (עמ' 48-54) ו־'HEROICA' (עמ' 54-58), המדווחות על חייו של המשורר עם אחיו החלוצים בארץ־ישראל, מזה, וכן 'במערב' (עמ' 42-47) - שיר המסביר לכאורה את פרידת המשורר מאירופה ואת פנייתו לארץ־ישראל שבמזרח (אמנם, תאריכי פרסום השירים אינם מניחים קביעה ודאית של סדר כתיבתם). עד כאן כמדומה הגוש המרכזי, הפנימי, של שירי הספר, המציג את שני המעגלים התמטיים העיקריים שלו ואת התנודה ביניהם. מכאן ואילך מתפרסמים שירים שהם הרחבה והשלמה לכל אחד מאותם מעגלים ('ירושלים של מטה', [עמ' 61-64, 65-68; ארץ־ישראל], ו'פרספקטיבות' [עמ' 9-12; המשבר האירופי]). שירים אלה ואחרים כמו נועדו להשלים את תבנית הספר: למשל 'פרספקטיבות', שנועד להיות מבוא לחלקו הראשון, 'קפיצת הדרך' (עמ' 69-74), שנכתבה כפואמה שעתידה לחתום אותו. כמו כן נוספו בספר טקסטים שלא נדפסו לפני הופעתו - 'הכרת הישות' (עמ' 29-40; הפואמה הארוכה, החדשנית והמקיפה ביותר, שהיא לבו של עיצוב משבר העולם - המעגל האירופי - **באימה**), 'להכרת הישות' (עמ' 41; השיר החותם פואמה זו), 'הוא היה משוגע' (עמ' 12; לדמותו של משורר האמת האקספרסיוניסטי) וכן השיר המסכם בחריפות יתרה את הבעייתיות הכרוכה בעלייתו של המשורר לארץ־ישראל, ['אם זה מלאכי מני ילדות'], שנוסף למחזור 'HEROICA', ובמיוחד ['בעקב רגל ימנית'], טקסט שירי בפרוזה שהוצב כפתח דבר (או כמניפסט פותח) לספר כולו.

סדר השירים האקטואלי, כפי שגובש בנוסח הסופי, אכן משקף כשלעצמו תפיסה מבנית־אחדותית כוללת של הספר ותכנון מודע ומובהק שלו כיצירה גדולה אחת. עם זאת, תיאור מדוקדק של המבנה הזה אינו קל, ובוודאי שאין לו מקום במסגרת המאמר הזה ובזיקה למטרותיו הספציפיות. זהו בעיקרו של דבר מבנה זורם, שניתן לתאר אותו ואת הזיקה שבין חלקיו, הגולשים זה לתוך זה, באופנים שונים ולעתים בו־זמניים; שרבות בו חזרות, ודברים שהם מרכזיים בשיר אחד ומבחינה אחת, חוזרים כצדדיים בשיר אחר או מבחינה אחרת, ומופיעים זה בצד זה באותו מרחב ובאופן סימולטני. איאלץ אפוא להסתפק כאן בסקירה

61-64 [בספר, בשינויים]), *הפועל הצעיר*, 18.4.24. 2) **פרספקטיבות** (ארבעה שירים, 9-11), *הפועל הצעיר*, 13.6.24 ['מספרי פרספקטיבות']. 11 (ג-ח). **ירושלים של מטה** (שישה שירים נוספים, 65-68), *הפועל הצעיר*, 22.7.24. 12. **קפיצת הדרך** (שיר ארוך אחד, 69-74 [בספר, שינויים רבים; בתחתית השיר רשום תרפ"ה]), *הפועל הצעיר*, 12.10.24. 1) **[בעקב רגל ימנית]** (הקדמה בלתי מנוקדת, 7, התאריך הרשום בתחתיתה ניסן תרפ"ד). 3) **הוא היה משוגע** (שיר קצר אחד, 12, לראשונה בספר). 6) **הכרת הישות** (שלושים שירים בפרוזה, 29-40, לראשונה בספר). 7) **להכרת הישות** (שיר קצר מנוקד, 41, לראשונה בספר). 10) **[אם זה מלאכי מני ילדות]** (שיר קצר, השיר הרביעי של **HEROICA**, לראשונה בספר).

6. מראי המקום לשירי אצ"ג (מספרים בסוגריים בסופי מובאות) על־פי א"צ גרינברג, **כל כתביו**, כרך א (אם לא מצוין אחרת), בעריכת דן מירון, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים תשנ"א. במהדורה זו נדפסו גם ['בעקב רגל ימנית'] וגם 'הכרת הישות' בניקוד מלא. מראי המקום לשירי שלונסקי (כנ"ל) - על־פי א' שלונסקי, **הכתבים (שירים)**, כרכים א, ב, ספרית פועלים ומפעלי ניר חדרה, תל־אביב תשל"ב (1971). ההדגשות במובאות, אם לא צוין אחרת - במקור.

קצרה של היבטים מבניים (תמטיים) מרכזיים, 'קווי תפר' תואמים להם ומאפיינים כלליים אחדים. הדברים ישובו ויידונו בחלקם בפרקים הבאים.[7]

במבט כולל ובאופן גס ניתן לחלק את **אימה** לשני חלקים ברורים, שאמנם אינם שווים בגדלם: האחד עניינו אוניברסלי־קיומי ('משבר העולם' שלאחר מלחמת העולם הראשונה; מצבו של האדם בתרבות המערבית של המאה ה־20), השני עניינו יהודי־לאומי־ארץ־ישראלי (בעיות הקיום היהודי באירופה, ההגשמה הציונית בארץ־ישראל). גם קו הגבול בין שני החלקים ברור, והוא נקבע במפורש ובמוצהר כבר בשיר הראשון של 'במערב': 'בַּגַּנְגֵּס הַקָּדוֹשׁ יֵט אָדָם בּוֹרֵחַ כָּמוֹנִי, אַךְ נוֹצְרִי מִלֵּדָה, / לִשְׁתּוֹת טָהֳרָה...[8] / וְאָנֹכִי *לַנַּחַל הָעִבְרִי* אֶדֹּדָה, לְצַנֵּן / שְׁתֵּי עֵינַי שֶׁדָּוּוּ / מֵרְאוֹת אֶת הַצְּלָבִים.' (עמ' 42; על טיבו של המעבר הזה ראו עוד בהמשך). עם זאת, כנרמז, אין קו הגבול הזה מוחלט אלא יחסי. למן ['בעקב רגל ימנית'] ועד 'במערב' התמטיקה האוניברסלית־קיומית מכרעת בכמות ובחשיבות ואילו חשבון הנפש היהודי תופס רק מקום שולי או משתמע. למן 'במערב' היחס הוא בדרך־כלל הפוך - ההקשרים היהודיים־לאומיים מכריעים, והמצב האנושי בכללו משמש כרקע, או משתמע.

לאחר המניפסט הפואטי הפותח (שיידון בהמשך) נפתח החלק הראשון של הספר במחזור 'פרספקטיבות', המציג במרוכז את ההיבטים החברתיים והטכנולוגיים של משבר המאה - זה הגורם גם למשבר התרבות ולמשבר הפואטיקה הישנה. תיעוש, אורבניזציה, המשטר הפאודלי, המהפכה הפרולטרית (הרוסית), החזון הטכנולוגי (הישגיו אבל גם מגבלותיו וקוצר ידו). השירים במחזור זה מרמזים על תורות מדעיות חדשות ועל שכבות חברתיות חדשות המשתלטות על העולם וגם על הכפירה באלוהים הפושטת בו. מפיו של 'סוקרטס' בן הזמן - הכופר, הציניקן, אסופי המייצג את האספסוף בשוק - מסכם המשורר את המחזור: שינוי המציאות מביא, לטענתו, לשינוי המושגים ומוליך בהכרח גם לתמורה בשירה ובתפיסת השירה. השיר 'הוא היה משֻגע' מציג באורח סמלי את דמות המשורר הראוי לעצב את המציאות החדשה ולחשוף את האמיתות הקשות לעיכול הכרוכות בה. בין האזרחים הנורמליים נחשב המשורר למשוגע משום שאינו ממוסד, דוחה הנאות חומריות כאשר הן מוצעות לו, אומר אמת גם כשהיא מפחידה ומאיימת וקורא למאזיניו לנהוג בהתאם לאמת העמוקה הזו ולהיות (ביחס לפני השטח האזרחיים) משוגעים כמוהו. 'באלף השִׁשי' ו'הדם והבשר' הן פואמות (או מחזורי שירים) הסוקרות היבטים מרכזיים של הקיום האנושי של היחיד בתוך משבר העולם. בין ההיבטים הללו, המופיעים במעורב ומעוצבים בדרכים שונות, בולטים (בתוך 'באלף הששי') חוסר הישע של היחיד למרות ההישגים הטכנולוגיים (המובלט ביתר עוצמה דווקא על רקע אותם הישגים); ההתנכרות של הטבע והיקום לאדם (יקום בסימן של עקרות, כיעור, הידרדרות ומוות); היעדרו של האל, שלכאורה מסר את היקום לשלטונו של אשמדאי (או מפיסטופלס);

7. תיאורים שונים של מבנה הספר ושל מאפיינים שלו תמצאו (למשל) אצל לינדנבאום, 1984; יודקין, 1987; חבר, 1994; וולף־מונזון, תשנ"ג.

8. ייתכן שנרמזת כאן עקיצה כלפי 'צרעת' של שלונסקי (תרפ"ג), שבה פתרון המצוקה האנושית על־ידי חזרה לאדמה ולעבודת האדמה מתוארת כהליכה אל הגנגס ועם הגנגס; אבל אפשר כמובן שמרומז כאן טקסט ששימש מקור לשניהם.

ולנוכח כל אלה - אוזלת ידן של השירה והלשון ושל האמנות בכלל בבואן לבטא את המצב האנושי. חיים בצל המוות הם הנושא הראשי של 'הדם והבשר': החיים הם סופיים, הקיום עלי אדמות הוא האחד שבנמצא והוא מוליך אל הקבר והרקב. אין חיים לאחר המוות, ומושגים כמו רוח, נשמה ונצח איבדו את משמעותם. סמלים ודימויים מקודשים גוועים, השמים ריקים, הדתות יוצאות במחול של אבדן והתרבות איננה אלא כיסוי האמת וזיופה.

כל הנושאים והמוטיבים הללו ועוד רבים אחרים חוזרים ומצטרפים בפואמה הגדולה ביותר בספר - 'הכרת הישות' - שהיא סדרה של 'פואמות בפרוזה' בנוסח בודלר. כאן, עוד יותר מבשירים הקודמים, ניכר השילוב הסימולטני בין 'משבר העולם' האירופי רב־הפנים (הכולל פרטים מוחשיים של מציאות העיר הגדולה, מידע על התמורות החברתיות והאידאיות בעולם המערבי, הגות קיומית אוניברסלית במצב האנושות ובמצב היחיד בעולם ועוד) ובין יסודות פרסונליים־אוטוביוגרפיים. בסדרה כמעט אין־סופית של שברי תמונות וקטעי הגות נמסרת כאן בדרך מרחבית־סינופטית תמונת העולם שנתגבשה לאחר המלחמה והמהפכה (כל זאת באמצעות צירופים של עיצובים ראליסטיים, אפילו נטורליסטיים, עם היפרבולות ותמונות פנטסטיות גרוטסקיות ברוח אקספרסיוניסטית). בתוך השילוב הזה מופיעה, באופן בולט יותר מבשירים הקודמים, דמותו של המשורר, המשקף בעצם קיומו את כל המראות המעוותים של העולם, הנתפסים כשלעצמם גם כבבואותיו, אבל גם חותר למצוא את דרכו אל מחוץ לעולם הזר והנורא השונה כל־כך מן המורשת היהודית־משפחתית שהביא אתו מבית אבא־אמא. ביושר קיצוני הוא מתנסה בכל תענוגיה ואֵימותיה של המודרניות, לוקח חלק במשברים מכל הסוגים ומבקש לשווא את דרכו בתוכה. בסופו של דבר הוא מקדיש את ייסוריו לאלוהים, שעל האמונה בו, למרות הכול, הוא מסרב לוותר, מבקש את כפרתו ואינו חדל מלהאמין בקיומו ובנוכחותו, ככל שהדבר נראה פרדוקסלי לנוכח הנתונים שהוא עצמו מציג (וראו במיוחד 'להכרת הישות' - השיר הבא מיד לאחר הפואמה וחותם אותה).

בשורות הפתיחה של הפואמה הבאה, 'במערב', חל המפנה מן החלק הראשון של הספר אל חלקו השני. מן ההקשר האירופי, האוניברסלי־קיומי אל ההקשר היהודי־לאומי־ארץ־ישראלי. שלושת פרקיה של הפואמה מציגים אותו במפורש ומגבשים אותו. אולם, למרות שהמעבר מסומן במפורש ובמודגש ותפקידו בחלוקת הספר לשני חלקים מובהק וברור, הרי מבחינת משמעותו הוא מעבר בעייתי, או לשון אחר - אליפטי למדי. מנקודת המוצא של החלק הראשון, הפנייה לארץ־ישראל (או כמשתמע - החזרה לשורשים היהודיים) כמוה כבִרֵרת מחדל. מן המשבר הקיומי במערב כשלעצמו אין מוצא. המשורר המבקש דרך להימלט מן המשבר הזה פונה לציונות, שהיא מבחינתו חזרה ליהדות, לא משום שהוא רואה בה תשובה של ממש לבעייתיות הקיומית שהמודרניות העלתה, או משום שיש בהן פתרון ל'משבר העולם' האירופי ('נוצרי', אומר כזכור המשורר, 'יפנה לגנגס'), אלא משום שכיהודי אין לו ואין הוא יודע דרך אחרת. ובנוסח שונה: הקורא המצפה למצוא ב'שיבה לציון', נושא חלקו השני של הספר, פתרון לבעייתיות המועלית בחלקו הראשון, מגלה כי זו איננה מספקת תשובה לשאלות הקיומיות והמטפיזיות הקשות העולות מן האנטומיה של המצב האנושי האירופי (שאלות שישובו ויישאלו פה ושם גם בחלקו השני), אלא היא מכוונת להקשר הלאומי היהודי הספציפי.

ההנמקות 'האמיתיות' והסיבות המכריעות לפנייה 'מזרחה' על כל הכרוך בה, אלה הקשורות במצוקתם הייחודית של היהודים באירופה הנוצרית מאז ומעולם, ובהווה המתואר בשירים במיוחד, נחשפות בעיקר באופן רטרוספקטיבי ובפירוט רב בחלקו השני של הספר, ככל שהוא מתקדם אל סופו, ולא נזכרו כלל או כמעט שלא נזכרו בהקשר של המצוקות הקיומיות והאוניברסליות שתוארו בחלקו הראשון. הנמקות אלה עולות מן ההקשר היהודי־לאומי עצמו ואינן מתחייבות מן ההקשר הקיומי האוניברסלי, שלמצוקות הכרוכות בו אין בכוחן לתת תשובה. במילים אחרות: גרינברג לא בנה **באימה** מסכת אידאולוגית של ממש, שתגשר בין שני ההקשרים ותנמק את התפנית הלאומית בזיקה לשניהם. בין אם יש בה מענה למצוקה הלאומית היהודית, בין אם לאו, בהקשר הקיומי־אוניברסלי היא בלתי מנומקת, כמוה כמוצא של אין בררה; הכרעה אי־רציונלית - בדומה ובמקביל להחלטתו להאמין בקיומו של אלוהים ולדבוק בו למרות הכול.

בשלושת השירים של 'במערב' נפתח אפוא בספר החשבון היהודי ההיסטורי עם אירופה ומתחילה להיפרש מסכת הנימוקים היהודיים לנטישתה של יבשת זו - מסכת ההולכת ומתרחבת בהמשך (ובספרים אחרים של אצ"ג). אין לי כאן מקום אלא לרמזים: המשורר פונה 'לנחל העברי' כדי 'לצנן שתי עיני שדָוו מראות את הצלבים'; מבקש אחרי כְּלֵי הנגינה שתלו אבותיו על ערבים בנהרות בבל ואבדו; מזכיר את חורבן הבית, את 'בְּריוֹנַי' ש'מָשכו מֶרְכָּבוֹת וְדִמְדמו גְוִיוֹת' בשערי רומא, ואת 'הֲמוֹנַי' שהלכו לגָלוּת בדרכי הסבל והרדיפות של אירופה ושתו מבארותיה, בארות דמים; שב ומדגיש את המורשת הגזעית שלו; מזהה את 'בני ההפקר' של המאה ה־20 עם גולי יהודה הקדומים, ומתאר את הנגינה המזרחית שרגליו מנגנות 'בלכתן בדרך', כנגינת פסנתר 'שאין כדוגמתו'; מגלה ש'רֹן חֶמֶד אַחֵר' ש'תמיד סָלַד בי' הוא 'רֹן פֶּרֶא, לא קלַסִי, שרִיתְמוּס של יָם לו', וחש כי בשעה שהוא לוקח חלק במסיבות אירופיות, לבוש בחליפה מערבית מגוהצת, מתגולל גופו 'האחר' עטוף גלימה מבודרת על חוף הים התיכון. ולנוכח ריקוד ההתנוונות של אירופה 'בצעיפי הָאִשוּת הבוערים', עולה בו מחדש דמו המוצק. יודע הוא שבעוד אירופה תגווע בין 'מִסְגְּדֵי יֵשוּ', מביאה לו הרוח את ה'שֵׁמַע' ש'בא זמן לְמִזרחי: / דמדומים של שחרית נחרזים על הָרֵי / בגוש־חלב צורח הנשר לחמה. / יָם יפו שמח וּוְרָדים מִזריחה / מביאים לו שַׁי כל הגלים הפזיזים'.

בתוך החשבון היהודי עם אירופה ניתן מקום נרחב לקשרים הערכיים־תרבותיים של המשורר היהודי עם הנצרות. החשבון הזה מתנהל במידה רבה סביב דמותו של ישו, המגלם, מצד אחד, את מורשתה היהודית של אירופה, שלדעת המשורר יש להשיבה למקורה לאחר שהתברר שהנוצרים אינם ראויים להחזיק בה, אך מצד שני - גם את שנאת הגויים ליהודים וליהדות, את הפוגרומים ואת נהרות הדם היהודי ששפכו מאמיניו. לדו־ערכיות זו של היחס לישו, הנובעת מן ההקשר היהודי, מצטרפת גם סימבוליקה מודרנית־קיומית כללית: ישו הוא גוף, בשר ודם אנושי, תלוי בראש חוצות, מגלם בעירומו את מהותו המעורטלת של הכל־אדם הצפוי תמיד למוות.[9] מבחינה רוחנית תופס המשורר את אירופה כ'פִּילֶגֶש בִּצְלָב עֲלֵי מַצַח' של

9. על ישו בשירת אצ"ג ראו למשל רוזנבלום, תשכ"ו; ולינדנבאום, 1984.

היהדות, ומדגיש שהערכים הרוחניים שהעניקה היהדות לאירופה (נכסיה היחידים בעולם שלא נשרפו באש עם הגופים המדוקרים) - 'רוח הקֹדֶש / והאֱמוּן בִּדבר אֱלֹהִים אֲשֶׁר נִגלָה לַנביאים' - נעשו חסרי ערך לאירופה, 'אַחַר לֶכְתִּי'.

גם בפואמות ה'ארץ־ישראליות' שבספר ניכר העיצוב הסימולטני־מקביל של היבטים של העולם הנופי־חברתי־פוליטי הארץ־ישראלי ושל ההיבטים האישיים־אוטוביוגרפיים הקשורים בדמות המשורר. הוא הדין בהטרוגניות הסגנונית, בגיוון של התמונות, בארגון המרחבי־סינופטי של המציאות מתוך שבריה ובבואותיה, כפי שהם נקלטים בתודעתו של הדובר (וראו לעניין זה הרושובסקי, 1978). להלן אסקור עיקרים מתוכנן של הפואמות הללו. מן הפואמה 'אימה גדולה וירח' ברור שהמצב האנושי הבסיסי שתואר ונחקר בשירים שלפני 'במערב' חל גם על ארץ־ישראל. ארץ־ישראל איננה נתפסת כאן כשונה מכל מקום אחר בעולם. הדבקות בהגשמה הציונית, למרות הסכנות (למשל, מוות בידי ערבי) ופיתויי התאבדות, נתפסת אפוא כתשובה אי־רציונלית של 'אף־על־פי־כן' - 'לֹא *הַלֹּחֵם* כָּאן שֶׁל אֵין־עוֹד אֶלָּא גַבְהוּת כָּאן: *הַשֵּׁרוּף*'. הגעגועים לגלות הדשנה, לבית אבא־אמא ולילדות האבודה מתאזנים בפואמה על־ידי ההיזכרויות בתמונות של הטבועים וההרוגים במלחמות ובפרעות, תמונות המגלמות את אימת הקיום היהודי באותה גלות עצמה. ב־'HEROICA' מצהיר הדובר שאין הוא מביא אותו ואת חבריו אל 'אַדְמַת הקֹדֶש' לשאת את 'קִלְלַת הָאָרֶץ הַיָּפָה', ותולה את ההתמסרות להגשמה הציונית ב'אופיום העברי' שמִבּאֵרו שתו. בצד הזדהות מתפעלת מן החלוצים, מגבורתם, מנעוריהם ומייסוריהם הוא מתאר מתוך אמפתיה והבנה גם את המתייאשים והיורדים, שסבלם הרב איננו מניח לו לגנות אותם. השיר המסיים את הפואמה - ['אִם זֶה מַלְאָכִי מִנִּי יַלְדוּת'] שב ומגבש את היחס הדו־ערכי העמוק של המשורר כלפי המפעל הציוני ובמיוחד כלפי השתתפותו האישית בו. אין הוא יודע להכריע מי הביא אותו לכאן:

אִם זֶה מַלְאָכִי *מִנִּי יַלְדוּת* אֲשֶׁר נִשְׁמַר בְּטָהֳרוֹ
*שְׁלוֹשִׁים שָׁנָה עָלַי עֶרֶשׁ שֶׁנִּתְיַתֵּם מִתִּינוֹקוּ*
וּלְקָחַנִי זֶה אֶל סְפִינָה וַיְבִיאֵנִי עֲלֵי חוֹלוֹת
לְהִשְׁתַּטֵּחַ פֹּה בַקֹּדֶשׁ?

אִם זֶה אַשְׁמְדַאי שַׂר־עָנְיִי, אֲשֶׁר שׁוֹלֵל הוֹלִיכַנִי
מִנִּי יֶקֶב אֲלֵי יֶקֶב,
מִנִּי אִשָּׁה אֲלֵי אִשָּׁה,
וּקְרָאַנִי זֶה לִישִׁימוֹן אֶל הָאֵבֶל עֲלֵי כֵּפִים? (עמ' 58)

גם המחזור 'ירושלים של מטה' מלא ניגודים - בין התלהבות עצומה מן החלום הלאומי וממגשימיו ובין עיצוב הסבל, הרעב והייסורים העוברים עליהם; בין קדושת הארץ ובין המצב הפוליטי של שעבוד לאסלאם ולנצרות; בין ההווה המיוסר לתקוות העתיד הבלתי אפשרית. החלוצים מקימים מלכות של יחפים, והבתים הקטנים שהם בונים בחול כמוהם כ'דְּבִירִים'. הם "נוֹשְׂאִים עַל כְּתֵפַיִם *אִי יִשְׂרָאֵל כִּצְרָעָהוּ*' ומבקשים לרפא את 'שְׁחִין הַשָּׁדוֹת'

על אדמה שהיא 'אַדְמַת אָסוֹן מְעֻבֶּרֶת'. את ירושלים הוא מתאר כ'*גְּוִיַּת אִמִּי הַמֻּנַּחַת*' שראשה נכרת, ואת ההולך על אדמתה - כדורך על פצעיה הפתוחים. הזוועה שמצבה מעורר בו גורמת לו להתפלל לאלוהים שיהפוך אותה אל עמק יהושפט וישמיד אותה. יופי וקדושה שייכים כאן לירושלים של מעלה בלבד. בשירים 'שאֵלִי', 'אהבה', 'צבא העבודה' ו'למרגלותַיִך' הוא שב ומהלל את החלוצים, שבניגוד לכל היגיון ולמרות הקשיים מתמסרים להגשמת הגאולה. ב'הַהֶכְרַח' הוא שב ומונה את הסיבות שגרמו להם לעלות ארצה ולהצטרף אל בוניה, למרות אהבת המולדת הגלותית וסיפורי האימה על המצב בארץ. ב'פְּרוּז: צֵא' הוא שולח את ישו להצטרף אל האחים החורשים בעמק ולקחת חלק בבניית ירושלים החדשה.

השיר המסיים את **אימה**, 'קפיצת־הדרך', מעלה - מתוך מבט רטרוספקטיבי על ההיסטוריה היהודית - פקפוקים עקרוניים כבדי משקל בעצם האפשרות שהעם היהודי מסוגל בכלל להיגאל. הבעייתיות שהשתמעה לאורך החלק השני של הספר מתוך המציאות הארץ־ישראלית המורכבת ומתוך קשיי המפגש עמה מתחזקת ומחמירה לנוכח ניתוח אופיו של העם היהודי, שאיננו יודע כבוד מהו, שחי מחוץ למציאות וחולם חלומות באספמיה, שמעדיף את שגרת קיומו הבזויה בגלות על המאמץ הכרוך בשינויה, שאת בחירי בניו הוא מחרים ואת משיחיו הוא הורג. כללו של דבר, עם כל האמפתיה וההערצה שהמשורר חש כלפי המפעל הציוני וקומץ מגשימיו, נראה שסיכויי הפנייה לארץ־ישראל ואפשרויות הפתרון הגלומות בה מוטלים כאן בספק תוך כדי הצגתם. משתי הבחינות - הקיומית והלאומית כאחד - ספק אם יש למפעל הציוני הצדקה הגיונית. אבל עם זאת, בכוחה של תקווה אי־רציונלית שמעבר לטירוף ולייאוש, של 'אף־על־פי־כן', הוא יימשך, והמשורר לא יחדל מלתמוך בו.

הפואטיקה, המהפכנית במודע, המוצהרת והגלומה בכל פרקי הספר, מנומקת בו במפורש ובמשתמע על־ידי המציאות הקטסטרופלית המהפכנית שאת עיקריה סקרתי לעיל, ובתור שכזאת היא אמורה גם לשמש כלי עזר תואם לעיצובה של המציאות הזאת ולהתמודדות עמה. קוראים אפיינו את הספר בסיוע תוויות שונות. אקספרסיוניזם (מבחינה פואטית) וניהיליזם (בזיקה למשבר הערכים המעוצב בו) היו הבולטים שבהן. אך נראה כי מעבר לכל אלה ניתן להשתמש בדברי המשורר עצמו ('רֵיאָלִיסמוּס: הַמַּמָּשׁ *לָאֶלָּן*, הכואב', עמ' 7) כדי להצביע על כך שאת הספר הזה מעצב מודוס של ראליזם עמוק, אכזרי ובלתי מתפשר. הראליזם הזה מתגלה, מצד אחד, כעמדה של 'אין לשופט אלא מה שהוא רואה לפניו' - סירוב להניח קיומן של ישויות בלתי נראות, מסבירות (בחלק הראשון של הספר המשורר רואה ממשויות פיזיות, אינו 'רואה' רוח, נשמה, נצח ושכמותן), ומצד שני - בהימנעות מייפוי המציאות (והשוו למשל את שירי ארץ־ישראל של אצ"ג, המלאים ייצוגים של הסבל האישי הכרוך במפעל החלוצי, לשירי 'גלבע' של שלונסקי, עתירי השפע החקלאי והאקזוטיקה המזרחית), ומיישוב סתירות שאינן ניתנות ליישוב. למרות **שאימה גדולה וירח** מלא עניינים אידאולוגיים, דתיים ומטפיזיים, בשום פנים אין הוא משתעבד להם, ומעדיף להחזיק בסתירותיו מלהעלים אותן.

אין פלא שבשירה זו מופיעה הגופניות האנושית 'כפשוטה', כממשות של בשר ודם, וככזאת היא - ולא תפיסה מהותית־רוחנית כלשהי - משמשת צומת לתפיסת האדם, להבנת הבעייתיות של קיומו בעולם וכמוקד להתבוננותו של המשורר בעצמו. אחד המרכזים התמטיים בשירי

**אימה גדולה וירח**, אולי המרכז התמטי הראשי בספר הזה, הוא אכן הגילוי שגילתה המאה ה־20 ושגילה המשורר באופן אישי, שהישות האנושית היא קודם כול, ואולי באופן בלעדי, גופנית. ובהתאם לכך, הכרת הישות הזאת היא הכרת הגוף והכרת הקיום בגוף. ההכרה הזאת מתגלה בעיצוב היבטים מוחשיים של חיי הגוף (בעיקר המיניים) מזה, ושל מותו הממשי או המדומיין (תיאורים של רקב ושל תולעים), מזה. להכרה הזאת יש השתמעויות חברתיות, תרבותיות וערכיות, ובמיוחד השתמעויות מטפיזיות (או אנטי־מטפיזיות). בשירים היא משמשת מנוף לניתוח הסיטואציה הרוחנית הכוללת של התקופה, והיא שבה ומתגלה, בפנים אחרות, חיוביות יותר, כבבואה לעוצמתו היוצרת (או המייצרת) - אבל גם הרוחנית - של החלוץ המגשים בהקשר הלאומי־ציוני.

**['בעקב רגל ימנית'] - 'מניפסט לערטילאיות'**

העמוד הפותח את **אימה** (עמ' 7) הוא עמוד של פרוזה שירית בלתי־מנוקדת ['בעקב רגל ימנית - הַנֶּפֶשׁ']. עמוד זה נכתב מלכתחילה כמאמר תשובה פולמוסי למבקרים שתקפו את המשורר לאחר פרסום פרקים מן הפואמה 'אימה גדולה וירח' (עמ' 48-54), אבל כתב התשובה ההוא לא ראה אור כלשונו; תחת זאת הוא הופיע בעיבוד מסוים - בעיקר סילק ממנו המשורר את רוב הרמזים הספציפיים של נסיבות כתיבתו ואת שמות נמעניו המקוריים - כעמודו הראשון של הספר שנקרא בשמה של אותה פואמה (וראו וולף־מונזון, תשנ"ג). אופיו הייחודי של העמוד הזה ומיקומו בפתח הספר, גם אם ברור שנכתב לאחר רוב השירים שנדפסו בו, מעידים על השימוש שנתכוון המשורר לעשות בו. עמוד פותח זה משמש כהצהרה, כמניפסט שירי, שבו מודיע המשורר לקורא המשוער של ספרו מה טיבו של המשורר ומה טיבה של השירה שהוא עתיד לפגוש בספר שלפניו. ['בעקב רגל ימנית - הנפש'] הוא אכן הצהרה - הצהרה על הצורך בחילוף משמרות בשירה העברית, שהכותב גאה להיות מחוללו ומשוררו ותוקף בתור שכזה את מבקריו ('כל מושך־בעט־סופר'), המזוהים כאן עם המשמרת שהגיע זמנה לפרוש. הצורך בחילוף משמרות כזה נובע, כעולה מן ההקשר, משינוי דרסטי שהתחולל לדעת המשורר בתמונת העולם והאדם של המאה ה־20 ('האלף השִׁשי'), שינוי המחייב שינוי דרסטי לא פחות בשירה ובתפיסת השירה המבקשת לתת לו ביטוי. והנה, אחד הנושאים המרכזיים (אם לא הנושא המרכזי) שבו ניכר השינוי בתמונת העולם והאדם של התקופה, כזה המחייב שינוי בשירה ובמושג השירה, הוא לפי אצ"ג התפיסה החדשה של הגוף האנושי, או ליתר דיוק, של האדם כהוויה גופנית. המניפסט שלנו אכן פותח בהכרזה על שינוי תפיסתי זה:

> *בַּעֲקֵב רֶגֶל יְמָנִית* - הַנֶּפֶשׁ, *וּבַעֲקֵב רֶגֶל שְׂמָאלִית* - הַלֵּב. עַל לוּחַ־חָזֶה חָשׂוּף אֲנִי מַכֶּה בְּיָדַיִם מְדֻכְדָּכוֹת: לַהֲדַ"ם!
> חַשְׁמַל בַּקְרַקַפְתָּא [...] הָאָדָם *עָלֵא* עַד צִפָּרְנֵי הָרַגְלַיִם. כָּל הַגּוּף חַי בַּהֲוַי וּמִתְגּוֹשֵׁשׁ בִּגְלַל הַדָּם. (עמ' 7)

ברקע שני המשפטים הראשונים מסתתר הניב 'דש בעקבו' (כפשוטו - דרס, דרך; ובהשאלה

- זלזל, ביזה, ושימו לב להדגשה במקור), ולמרות ששניהם אליפטיים, אין לטעות בכוונתם. 'נפש' ו'לב' - מילים ומושגים שבמרכז תפיסת האדם המקובלת ובמרכז השירה הנותנת לה ביטוי - מוצגים כדברים שלא היו מעולם ('להד"ם') ואינם מעניינו של המשורר (שאכן אינו 'מכה על לבו', אלא 'על לוח־חזה חשוף'). ההבחנה בין גוף לנפש מתבטלת. הגוף איננו מתרגש או פועל מכוח רגשות שבלב, אלא 'בגלל הדם'; הוא זה שמתאווה, הוא זה שמתרגש.[10] לא ה'נפש' מניעה כאן את הגוף, אלא זרמים חשמליים שבמוח מפעילים אותו.[11] לא בעולמות רוחניים או עליונים מצוי האדם, אלא כל כולו - גוף הנתון בהווי (במציאות החברתית והרוחנית שאותה הוא משקף ובה משתקפת דמותו).

גם התקשורת של המשורר עם הקורא הנכון של שירתו איננה אמורה להתבסס על הבנה או על הזדהות רוחנית, אלא על שיתוף של אחווה בידיעה פיזית:

> הַיּוֹדֵעַ מִבְּשָׂרוֹ־וְדָמוֹ סוֹד *בָּאוּ מַיִם עַד נַפְשִׁי* - יַרְגִּישֵׁנִי בְדָמוֹ. יִקְרָא לִי:
> *אָח אוּלַי צָבִי!* פָּשׁוּט. (שם)

סוד הידיעה הזאת, סוד האסון האורב, הוא הנמסר בשירה, הוא לאמיתו של דבר השירה עצמה:

> הִיא הַכָּרַת הַיֵּשׁוּת. פָּנִים־אֶל־פָּנִים עִם הַפַּחַד, עִם הָעֶצֶם, עִם הַגִּמְצָא. בְּתוֹךְ הָאֱלָהוּת. עִם הַזְוָעָה. וַחֲלוֹם וּבְהָקִיץ - רֵיאָלִיסְמוּס: הַמַּמָּשׁ *הָאֶמֶת*, הַכּוֹאֵב. (שם)

השירה נתפסת כביטוי לייסורי הגוף, הם ייסורי הנפש, ביטוי העובר כאיגרת אינטימית מיחיד ליחיד:

> הִיא אִגֶּרֶת־הָעֲנוּת אֲשֶׁר לַגְּוִיָּה *כְּמוֹ שֶׁהִיא*, בְּלִי כִּסּוּי עַל הָעוֹר. שֶׁאֶפְשָׁר לִתְלוֹתָהּ עַל הָעֵץ לְלֹא I. N. R. I.[12] עַל הַפַּח. (שם)

הכרה זו של הישות כרוכה בבידודו של הגוף מכל הסבכים - התודעתיים והמילוליים - שטשטשו את עצם קיומו ובוודאי את מרכזיותו, בהעלאתו ממחשכי הבלתי מודע האישי והקולקטיבי ובהבלטתו ככלי המגע והקליטה של המציאות על כל פניה:

> הִתְבַּדְּלוּת הַגּוּף הָאֶחָד מִן הַמְּסֻבָּךְ וְהַעֲלָאָתוֹ מִן הָעֹמֶק לִבְלֹט לְעַצְמוֹ כְּמוֹ אִילָן בְּרִמַּ"ח עֲנָפִים רוֹתְתִים לְאַרְבַּע הָרוּחוֹת. (שם)

10. השוו עמ' 23, בתוך 'הדם והבשר': 'לא ארון על לֵב וכִסופיו, / מאותו החלק הקטן הדופק ואיני שומע לדפקו. / *על דם כְּמַלּוּאוֹ אֶמֶמָה*, כשם שהוא הומה בבשר כל הגויה / שכֻּלָּה כִּסופים, שכֻּלָּה צמאון ועֵד הוא האֶרֶג המְכַסֶּה!'.
11. השוו: 'ונאמר: נוריד את הראש מני עֹרֶף ונראֶה בו: מה הוא. היש מים בו אם סַעַר. אם מַתֶּכֶת הוא על האש. או אינו אלא צַמֶּרֶת ונבָלִים לנַגֵּן תלויים בה. / ואולי תחנה הִנָּה גְוִיָּה זו ומראש מגדל זה יוצא רדיו אל היקום' ('הכרת הישות', עמ' 34, קטע 17).
12. ראשי תיבות לטיניים ('ישו מנצרת, מלך היהודים') שנהגו לרשום בציורים או בפסלים מעל או ליד דמותו של ישו הצלוב.

ממילא מדובר כאן גם בשינוי הדרך לחקירת האדם את הווייתו הפנימית. השימוש שעושה אצ"ג ב'אינטרוספקציה' - מונח המשמש כינוי לפעולת ההתבוננות הפנימית של האדם בנפשו - מעיד כמאה עדים על היפוך הערכים שהוא נוהג כאן ביחסי גוף/נפש:

> הִסְתַּכְּלוּת אִינְטְרוֹסְפֶּקְטִיבִית מֵעֵבֶר לָעוֹר הַמְכַסֶּה. לְתוֹךְ חֹמֶר הַבָּשָׂר הַחַם - לָדַעַת: מַהוּ בִּנְגֹהוֹת וּמַהוּ בַּחֲשֵׁכָה.
> הַהֲרָחָה הַתַּאֲוָנִית בַּבְּחִירִים לַדָּם הַזּוֹלֵף בַּשּׁוֹקַיִם וְזָקוּק לִיצִיקָה, הֲרָחָה פִּרְאִית.
> לֹא *רֶגֶשׁ* הַכְּאֵב, אֶלָּא הוּא הוּא. *הַמַּמָּשׁ*. (שם)

מן המהפך התודעתי הכרוך בזיהוי הגוף כמרכז ההוויה האנושית (שבו עוד ארחיב בהמשך) מתחייב, כנרמז, גם מהפך בדמותה של השירה החותרת לחקירת המהפך הזה, להבנתו ולביטויו. בהתאם לכך, המבוא לספר, כמו אולי הספר כולו, אמור להיתפס מצד אחד, על־פי משמעו השלילי - כתגובת נגד להתקפותיהם של נציגי השירה הישנה:

> וְזֶהוּ הַמַּעֲנֶה הַמּוּצָק לְכָל הַמְגַדְּפִים וְאִינְוָלִידֵי־הָרוּחַ אֲשֶׁר קָמוּ עָלַי לְחָרְפֵנִי, בְּהַשְׁמִיעִי דְּבָרִים עַרְטִילָאִים עַל אַדְמַת יִשְׂרָאֵל. (שם)

ומצד שני - על־פי משמעו החיובי - כמניפסט, המצהיר על סגולותיה של השירה החדשה, מניפסט שהוא

> מֵעֵין מָנִיפֶסְט לְעַרְטִילָאִיּוּת, לָאָדָם־יָצָא־מִשַּׁלְמוֹתָיו וְנֶגֶד בּוֹזֵי־הַדָּם־וְהַבָּשָׂר וַחֲסִידֵי־הָאֶסְתֶּטִיקָה.
> *כִּי אֵין כְּבָר הוֹעֶלֶת לְכַסּוֹת טֶפַח כִּפְנֵי עֵינַיִם שֶׁסִּגְּלוּ לָהֶן רֶנְטְגֶן לְהַקְרָנַת הַחוֹמוֹת וּמַעֲבֵה הָאָטוּם*. וְאֵין שִׁיר־עֶרֶשׂ עוֹד, לְיַשֵּׁן לְאוֹר הַפָּנָסִים בְּאֶמְצַע הָעוֹלָם אֶת הַגּוּף הַחַם שֶׁל מִי־שֶׁהָיָה־תִּינוֹק־עֲלֵי־שָׂד - בְּגַבְרוּתוֹ כְּבָר. וְאֵין שׂוּם עֲרִיסָה קוֹלְטָה אֶת הָאֲסוּפִי, שֶׁגָּדַל בָּאֲרָחוֹת. (שם)

'ערטילאיות' בהקשרה כאן, פירושה כפשוטה 'עירום' - מראה הגוף 'שיצא משלמותיו', הגוויה כמו שהיא, בלי 'כיסוי על העור'.[13] על פי משמעה הפיגורטיבי - כאן ובמקומות נוספים בספר, ובספרים אחרים של המשורר - 'ערטילאיות' היא כינוי לישות האנושית, הגופנית במהותה, כשהיא מעורטלת מכל כיסוייה. הלבוש נתפס כאן כסמל, והיחס בין העירום לכיסוי הוא מטפורי. מדובר בכל הדברים שמסתירים מן העין את האמת הקיומית הגלומה בגוף - באביזרי הציוויליזציה והתרבות כולם, ומאז היותם: בגדים (בגדי פאר במיוחד), בתים וחדריהם והגגות

13. השימוש של אצ"ג ב'ערטילאי' ונגזרותיו מתייחס לשלושת המובנים של המילה בלשון המדרש ובלשון הקבלה: ל'עירום' הניטרלי או השלילי הוא מעניק ממשות וערך, את ה'ריקני' או 'חסר כול' השלילי הוא הופך לחיובי, את הנשמות הנעדרות גופניות ('נשמות [דאזלין] ערטילאין') הוא מחליף בגופים המוחשיים של בני־האדם המתהלכים על האדמה (עוד על עניין זה ועל מקורותיו בשירה האירופית ראו מאמרו של וַינפלד, תש"ס, שהופיע לאחר שמאמר זה כבר עבר הגהה ראשונה).

המכסים אותם, אבל גם גינוני נימוס, שיחות חולין, הדת והספרות (השימוש במושגים כמו רגש, נפש, לב, שמים, נצח וכיוצא באלה מדגים אותם), וכן יצירות אמנות מילוליות, מוסיקליות או פלסטיות. כל אלה אינם אלא כיסויים שנועדו להסתיר את עובדות הקיום ואת מצוקת הקיום שבשמם ובלשונם מבקשת השירה הערטילאית לדבר (ראו למשל עמ' 12, 17, 27-28, 29, 30, 38). 'ערטילאיות' היא, בהתאם, גם כינוי לפואטיקה המתקוממת כנגד כל מה שנתפס בעיני משוררה ככיסוי או כטשטוש הממשות האנושית כפשוטה וחותרת לביטויה הישיר - הבוטה אם יש צורך בכך, של אותה ממשות. 'דברים [בהקשר שלנו - דיבורים] ערטילאיים' הם דברים שאינם מסתירים ואינם מכסים, מילים עירומות שאינן נרתעות מאמיתות קשות ומבוֹטוּת, ואינן מתחמקות מן 'הממש האחד, הכואב'. 'הבזים לדם ולבשר' הם לדברי המשורר 'חסידי־האסתטיקה'. היופי, כפי שמפרשים אותו בעלי הפואטיקה שכנגדה מתקומם המשורר, נתפס כאן כניגודה של האמת. 'חסידי־האסתטיקה' מסתירים מפני עצמם ומפני קוראיהם בכווני־חן ובמילים יפות ונקיות את טיבו האמיתי של הקיום האנושי, שהוא קיום בדם ובבשר על כל מה שמשתמע מזה, קיום שסופו כליה. תפיסתו של המשורר, כדבריו, היא הפוכה, והוא אינו חושש מלחשוף את ההיבטים הקשים לעיכול של הקיום הזה וישתמש במילים גלויות וישירות כדי לייצגם, כמו שנראה במפורט בהמשך.

### 'הכרת הישות': האדם כבשר ודם בהקשרים קיומיים־אוניברסליים

ייצוגו של האדם באמצעות ההיבטים הפיזיים־פיזיולוגיים שלו **באימה גדולה וירח** (ייצוג דומיננטי, אם לא בלעדי), מגלם, לדעת המשורר, הכרה חדשה, מהפכנית בהקשרה, על טיבה של הישות האנושית (המונח 'ישות' שאצ"ג בחר בו גם הוא סימפטומטי: לא 'מהות' העקרוני ולא 'דמות' או 'דיוקן' הקונקרטיים, אלא 'ישות' המצרף את הממשי והעקרוני גם יחד), הכרה חדשה זו של הישות מתגבשת בספר שאנו דנים בו (וראו במיוחד פואמת הציר שלו 'הכרת הישות') מתוך משבר כפול, הנתפס מפרספקטיבה כפולה של התבוננות כוללת במציאות החברתית והתרבותית של מערב אירופה מזה, ושל התנסות אישית מזה, והדברים קשורים. המשבר מתגלה במפורש כמשבר המודרניות, אבל זה מקפל בתוכו בה־בעת ובמשתמע גם את משבר העולם הישן. הנה ניסוח מובהק של פניו הגלויים:

לֹא הָיְתָה מִימוֹת עוֹלָם יְקִיצָה מִתְנוּמָה כְּמוֹ עַתָּה.
לֹא עָשָׂה הָאָדָם מִיּוֹם שֶׁנִּבְרָא חֶשְׁבּוֹן לִמְאֹרְעוֹת שְׁנֵי חַיָּיו, כַּאֲשֶׁר יַעַשׂ. וְלֹא יָדְעָה גְוִיָּה אֶת מוֹצָאָהּ וְדַרְכָּהּ מֵאֲבַדּוֹן, כַּאֲשֶׁר תֵּדַע כַּיּוֹם. וְלֹא נוֹדַע כְּמוֹ עַתָּה מֵעוֹלָם: כַּמָּה רָפֶה גֵּו אָדָם בְּתוֹךְ בַּרְזֶל וּנְחֹשֶׁת אֲשֶׁר הֵקִים עַל אֲדָמָה.
גְּשָׁרִים עָשִׂינוּ מִגְּבוּל אֱלֵי גְבוּל. מֵאֵלֶּה יִפֹּלוּ בָנִים וּבָנוֹת, כִּי שָׂמֵם לִבָּם. חוּטִים לְאוֹר פָּנָסִים וְחוּטִים לִבְשׂוֹרָה עָרַכְנוּ בֶּחָלָל, אֵלֶּה יַגִּידוּ מַהְפֵּכָה רַבָּה. רְעִידָה. שְׂרֵפָה. וְצִי טוֹבֵעַ בַּיָּם.
הֲקִימְנוּ חוֹמוֹת. עָשִׂינוּ בְּרִיחַ־פֶּלֶא לְמַעַן יָבוֹא הָאֹשֶׁר וְלֹא יֵצֵא עוֹד.
וְהַשֶּׁפֶק בָּא בַּמַּחְתֶּרֶת וּשְׁתֵּי עֵינַיִם לוֹ וְהֵצִיצוּ בָנוּ. וְאֵין גּוּף שְׁלִישִׁי זוּלַת הַשְּׁנַיִם, אֶלָּא דְּמוּת הַגּוּף, וְזֹאת בִּלְבָד: *אֵימָה*.
('הכרת הישות', קטע 22, עמ' 37; והשוו גם קטעים 21, 22, 23, 27, עמ' 38-39)

האדם האירופי מתעורר בתדהמה מתרדמתו השאננה, מבטחונו בסדרי הממשל והחברה ומחלומות הקִדמה המדעית והטכנולוגית, ומוצא עצמו בתוך מציאות משברית, מעורערת ומסוכסכת. **באימה גדולה וירח** מפורשים ומרומזים גורמי המשבר: מלחמת העולם, המהפכה הרוסית, התערערות השלטון בגרמניה, עליית ההמונים ככוח חברתי־פוליטי, משבר כלכלי ותרבותי, ועוד (וראו במיוחד 'פרספקטיבות', 'הכרת הישות'). אבל את האכזבה מן הקִדמה, כמו את ההכרה שאין בכוחו של העולם המודרני לפתור את בעיות האדם, אין להבין כשלעצמן, אלא, כאמור, בזיקה למשבר שקדם לו, משבר התמוטטותו של העולם הישן (עם פרוץ המהפכה המודרנית עצמה) ששימש להן רקע. המודרניזציה ערטלה את האדם מכיסויי הערכיים והדתיים, הוציאה אותו מן הבית המסורתי בכפר או בעיירה והוליכה אותו ל'אמונה' בערכים חדשים. התערערותן של התקוות שעוררה המודרניות הותירה את האדם המערבי 'עירום ועריה' משני הצדדים - מה שהרסה המודרניזציה כבר לא ניתן לתיקון, ואילו היא עצמה נתגלתה כחסרת אונים מן הבחינה האנושית והערכית; המשבר שחל בה עצמה לא רק הוסיף הרס על הרס אלא גם צירף את שניהם לחומרה. כאמור, **באימה גדולה וירח** מתגלים במעורב הדיהם של שני המשברים, אבל המשבר הראשון (בזמן) ניכר במיוחד ובמרוכז במקומות שבהם הוא מתנסח כחוויית חיים אישית של המשורר, שעבר את שניהם ברצף צפוף אחד:

לָמָּה אַכְבִּיר וַאֲסַפֵּר אֵיכָה בָּא אָסוֹן וְאֵיךְ בְּרוֹשִׁים עָלוּ לְמָגוֹר יַעַר. צִלָּם נָטוּי עָלַי. עֵינֵיכֶם הָרוֹאוֹת אוֹתִי בְּעֶרְיָתִי וְאֵין טַלִּית עוֹטָה בְשָׂרִי לְשַׂרְתוֹת. כָּזוֹ הִיא טִירָה שֶׁשֵּׁדַד גַּג הַזָּהָב וְיָרֵחַ הַכָּתֹם אֲשֶׁר לָרָקָב הַמָּלֵא, אוֹ יָרֵחַ הַמַּאְדִּים אֲשֶׁר לַמַּכְאוֹב הַשָּׁלֵם, הוּא הוּא הַמָּאוֹר הַיָּפֶה לַגֶּלְגֹּלֶת הַבּוֹלֶטֶת וְלִכְתֵפַיִם מְדֻכְדָּכוֹת אֵלּוּ, שֶׁנָּשְׂאוּ יַלְדוּת כְּמוֹ עֲטָרָה וּכְתֹנֶת פַּסִּים לָהֶן, שֶׁנָּשְׂאוּ בַחֲרוּת אֲדֻמָּה וַהֲמוֹן אַהֲבִים. [...] עֲדֵי צָנְחוּ כָּל הַכִּסּוּיִים וּמַה שֶּׁעַל הַכְּתֵפַיִם נָפַל וַתְּהִי עֶרְיָה אֹגֶרֶת הָעֲנוּת לַבָּשָׂר הַמְיֻתָּם. [...] ('הכרת הישות', קטע 3, עמ' 30)

וְכָךְ הָיָה נֶאֱנָח אַבָּא בַּחֲצוֹת לַיְלָה עַל הַמְּזוּזָה: דְּרָכִים עֲקַלְקַלּוֹת. בָּרִי לִי שֶׁתָּמוּט. שְׁמָעֵנִי וְטוֹב לְךָ. הָלַכְתִּי וְדִמִּיתִי: אֵלְכָה וְאָבוֹא אֶל הַהֵיכָל וְתַעֲנוּגִים בּוֹ. לַיְלָה. וַהֲלִיכָה זוֹ הָיְתָה לְוָיָה.
לֹא חָזִיתִי אֶת מֵתַי בַּדָּרֶךְ. לָכֵן לֹא שַׁבְתִּי לְבֵית אַבָּא. [...]
וְהַרְחֵק הַרְחֵק דָּלְקָה עֲשָׂשִׁית קְדוֹשָׁה וַיְהִי נֹגַהּ עַל הַכֵּלִים. אִמָּא זָכְרָה עַל יְצוּעָהּ אֵיכָה הֵיטִיקָה אוֹתִי וְאֵיכָה גָּדַלְתִּי. וְהִיא נֶאֱנַחַת. לַיְלָה.
לַבֹּקֶר - אֲדֻמַּת יְיָ טְלוּלָה. רִיסֵי לְאַחַר שְׂרֵפָה.
דְּפִיקָה. אִגֶּרֶת. *אֵם חוֹלָה מֵאַהֲבָה.*
"...הַשֵּׁלְחָן בְּלִי פְּאֵר. בּוֹכָה הַזָּוִית. הַמִּטָּה מֻצַּעַת. וַעֲשָׂשִׁית דּוֹלֶקֶת כָּל הַלַּיְלָה. שָׁמָּא תָּבוֹא". - - (שם, קטע 26, עמ' 39)

בין כך ובין כך באים הדברים יחדיו ובמעורב, והם עולים בספר גם מן ההתבוננות האישית פנימה וגם מהקרנת הנפש החוצה. זאת ועוד, הספר איננו מציג את תפיסת האדם החדשה כתוצאה מפורשת וישירה של המשבר הכפול הזה, אלא כחלק ממנו. וקשה להכריע, אפשר שגם אין צורך להכריע, מה גרם כאן למה - האם התרוקנותה של מערכת הערכים הישנה

(מסמנים: נפש, רוח, אלוהים, נצח, השארת הנפש וכו') היא שהביאה לערטול הדיוקן האנושי מהיבטיו הרוחניים המקובלים, או שמא התבוננות מוחשית בהווייתו 'כמות שהיא נתפסת לחושים ולשכל הישר' היא שמביאה לתפיסתו כהוויה גופנית בלבד - 'כמדומה שכך היא הכרת הישות, *אֶצֶל* לעצמנו המחזה' (עמ' 19) - והיא שגורמת בסופו של דבר לשלילת תקפותם של המסמנים המסורתיים של אותו דיוקן (המוצגים כאן כהפשטות או כמשאלות לב) ולזיהוי האדם כ'בשר'. לכל אורך הספר זהו אכן הכינוי הכללי, השגור ביותר לאדם. הנה דוגמאות אחדות: 'וקראנו ונדע כל קורות הבשר באלף השִׁשִׁי' (עמ' 12); 'שמים, בַּקשו אלים רחמים לבשר המתהלך. אין חטאו חטא, כי אין נצח למרגלותיו' (עמ' 34); 'ורָאָה [אלוהים] בסבלותינו ובצער הבשר ובאבדן כל חי' (עמ' 40). כאשר מדובר בשירים על סבל אנושי אין מדובר בייסורי הלב או בעינוי הרוח, אלא בסבלם של הדם והבשר (או שמא - בסבלו של הבשר ודם): 'מה לוהט המדבר בבשרו של אדם, מה נִחָר הדם בכל עורק' (עמ' 13); 'ופה מצֻלתַּיִם המצַיְתים לבשר הנמוג ונרקב מעֹני מתחת העור בשלמותיו' (עמ' 18, וראו גם עמ' 19, 20); 'הַי, יקר־מכל־לי הדם והבשר!' (עמ' 26); 'מִגבֹּלת עִלָּבון אֲפֵלָה וחשאית נכתבת בבשרו של אדם' (עמ' 27, וראו גם עמ' 15, 33, 34, 35, 43, 48).

הכפירה בממדים הרוחניים של הקיום, בנצח ובהשארת הנפש, הספקות הנוגעים למהותם ולמקורותיהם של הדברים שנהוג לכנותם נפש, כיסופים, רגשות, והפקפוק הגדול מכול - הפקפוק בהשגחה האלוהית או אפילו בעצם קיומו של אלוהים - כל אלה קשורים, קודם לכל דבר אחר, לתודעת המוות. תמונות ראליסטיות, מדומיינות ודמיוניות הקשורות במותו של הגוף (לוויות, קבורות, חזותם של הרוגי המלחמה, התפוררות הגופים בקבר, הרמשים והתולעים הניזונים מהם, הזיות של אימה הפוקדות את האדם החי ומטרימות את קצו) ממלאות את הספר כשהן מלוות היגדים ישירים ועקיפים שעניינם נוכחות המוות בחיי האדם, חיים בסימן המוות ולקראת המוות. האדם, כנאמר לעיל, מכונה 'בשר מתהלך', גופו, גם בחייו, מכונה בדרך־כלל 'גוּיָה' או 'גופה' - אותן מילים השמורות בשפה התקנית לסימון גוף המת. את גוף האדם החי שנדון למוות קורא אצ"ג בשם היאה לו על־פי תכליתו הסופית - המוות.[14] 'יַי לְכָל גְוִיָּה בַּמִטָּה שכֻּלָּה עצמות וחִיל בָּן' (עמ' 14); 'אֵי נפשה הסתומה של גוּיַת האדם בלילות' (שם); 'גוּיָה זו סוֹלְדָה שאין לה אחיזה אפילו בגוף של מלכה' (עמ' 15); 'מה נעשה לְגוּיוֹת בְּאֵידָן. / גם עֶדנַת הנשים לא תִּנְעַם לבשר הנִכְאָב מבדידות ונדודים' (עמ' 19); 'הוי כמה עמֻקה בְּאֵרָהּ של גְוִיָּה נודדת על כפות רגלים' (עמ' 19); 'גוּיָה זו זורחת רֶגַע, על־מנת שתֵּתַקַּע לַעֲמָקִים ותהי שוקעת ושוקעת' (עמ' 30, וראו גם עמ' 31, 32, 37, 40, 48, 49, 51 [ראש האדם החי נקרא שם ובעוד מקומות גֻּלְגֹּלֶת; והשוו למשל עמ' 15, 19], 56).

הכפירה ב'נצח', בתחיית המתים ובהשארת נפש מכל סוג שהוא (תהילה, מקום בהיסטוריה וכו'), והטלת ספק בערכו של הממד הרוחני של הקיום, בטיבה של הנפש (או בעצם בזיהוי

14. בנוסח אחר יתואר גוף האדם החי כ'אֵפֶר שאינו זרוי' 'עד שיבוא יום ואדֹנַי יגיד למלאך: לך ואמור לו: אפר אתה' (עמ' 39), ובמילים פשוטות שלנו: האדם החי הוא אפר בכוח, עד שיבוא מלאך המוות ויהפוך אותו לאפר בפועל. לתיאור החיים כסדרה של מיתות וכמוות בכוח, ראו גם 'הדם והבשר', ב, עמ' 23).

הרפרנט של המילה 'נפש') ואפילו בקיומו של אלוהים עצמו (וראו עוד על כך להלן) קשורות גם הן, קודם לכל דבר אחר, בוודאות המוות וכן באימה ובמצוקה האנושית, שגרעינן העמוק ביותר הוא אותה ודאות:

וְאוֹי לַמִּתְרוֹנְנִים נֶצַח לָרוּחַ, וּגְוִיּוֹת נִשָּׂאוֹת יוֹם יוֹם אֶלֵּי קְבָרוֹת
וְרִמָּה אוֹכֶלֶת הַבָּשָׂר שֶׁלָּהַט. [...]
וּבְמוֹתִי מָה רוּחַ הַנּוֹתָר שֶׁיָּסַב אֶת כַּדּוּר הַקַּרְקַע בְּזִיו הַמַּזָּלוֹת
וְדָמִי לֹא יִהְיֶה כְּבָר אָדֹם וְסוֹלֵד וּמְזַמֵּר אֲטוּמוֹת בַּגִּידִים הָרַבִּים
וְלֹא יַחְמְדוּ שׁוֹקַי וְעֵינַי מַזְהִירוֹת.
בֶּעָפָר לֹא יֵכַר זֶה חֶלְקִי שֶׁתַּתִּי לְגוּף הָאֲדָמָה רַק כַּמָּה וְכַמָּה
עֲצָמוֹת יְבֵשׁוֹת וְחֲלָיוֹת עֲכוּרוֹת. [...]
אִי לָכֶם, חוֹזִים בַּמָּוֶת אֶת הֶמְשֵׁךְ הַחַיִּים וְקִיּוּם הָאָדָם שֶׁאֵינוֹ.
וְיוֹדֵעַ אָנֹכִי אֶת סוֹפְכֶם בַּמָּוֶת וְאֵיכָה גַּם בְּשַׂרְכֶם יֵרָקֵב וְיִבְאַשׁ. ('הדם והבשר', א, עמ' 22)

הַמֹּחַ מָלֵא כְּמוֹ יָקֵב מִיַּיִן הַלּוֹהֵט אֲשֶׁר לַמַּכְאוֹב, וְהַמַּחְשָׁבָה שְׁרוּפָה וְלֹא אֵפֶר הִיא אֶלָּא דָם לוֹחֵשׁ כְּגַחֶלֶת. ('הכרת הישות', קטע 3, עמ' 30)

כִּי יוֹדֵעַ אָנִי: הָאָדָם זָקוּק לִשְׂמָחוֹת וּלְתַעֲנוּגֵי בָשָׂר בַּאֲשֶׁר הוּא גּוּיָה וְדָם הוּא הָרוּחַ.
וְאֵין קֵצֶה לַצְּמָאוֹן וְאֵין תִּכְלָה לַתְּשׁוּקָה שֶׁבְּעֶצֶם. וְאֵינִי יוֹדֵעַ אֵי הִיא הַנֶּפֶשׁ וְאוּיֶיהָ וּמַה מַּאֲוַיֵּי הַחֹמֶר. וְלִכְשֶׁאָמוּת, אֵינִי מַאֲמִין בִּתְחִיַּת הָרָקָב. וְאֵלֶּה שְׁתֵּי עֵינַי הַחֲבִיבוֹת עָלַי לֹא תֶחֱזֶינָה עוֹד שָׁמַיִם וָאָרֶץ בַּהֲדָרָם וּיגוֹנָם עֲלֵי אֱנוֹשׁ מִתְהַלֵּךְ.
('הכרת הישות', קטע 11, עמ' 32)

וּבַנִּצְחִי שֶׁבְּרוּחַ הָאָדָם לֹא אַאֲמִין וּבְחַיֵּי הַנֶּפֶשׁ לְאַחַר מוֹתוֹ. כִּי מַה לְּחַיֵּי רוּחַ - וְגוּפִי מָזוֹן לְתוֹלֵעָה אוֹ קֹמֶץ עָפָר מִן הֶעָפָר.
[...] וְאֵלֶּה [עצמות, שוקיים וזרועות] אִם תִּמַּקְנָה - מַה יִּתְרוֹן לְרוּחַ שָׁרוּי בְּרוּחַ וְאֵין אֶחִיזָה וְאֵין מִקְלָט בְּאֶמְצַע הַזְּמַנִּים וְאֶמְצַע הָעוֹלָם. [...] אֵלֶּה שֶׁיִּחְיוּ - חַיֵּיהֶם יֵשׁוּת. וְגִלְגּוּל נַפּוֹלְיוֹן קֵיסָר מַה הוּא לְעֻמַּת עָנִי מְדֻכָּא וְכֶלֶב רָעֵב אֲשֶׁר שִׁנָּיו חַדּוֹת וְקוֹלוֹ עִמּוֹ.
(שם, קטע 13, עמ' 33)

יֵשׁ רֶגַע וְאֵין נֶצַח. (שם, קטע 16, עמ' 34)
רִמָּה בָּאֲדָמָה. אֵין מָנוֹס אֶל הַנֶּצַח. (שם, קטע 21, עמ' 37)

**באין אלוהים**

מן הערעור על ממשותם או על תקפותם של מושגים כמו 'נצח', 'רוח', 'נפש' ו'השארת הנפש' משתמעת בדרך־כלל השקפת עולם חילונית והטלת ספק בקיומה של ישות אלוהית. שירי

**אימה גדולה וירח** אינם חד־משמעיים מבחינה זו. מצד אחד הם מבטאים את התפיסה שאין נוכחות אלוהית בעולמו של האדם בן המאה העשרים, שהאמונה באל פסה ואין דינו של 'אלוהים' והמונחים המטונימיים לו (למשל ובמיוחד - 'שמים'[15]) שונה מדינם של מושגים קרובים להם שמניתי לעיל. הנה דוגמאות אחדות לעניין זה:

אָח, קִרְעוּ שָׁמַיִם, מִישׁוֹרֵי־הַצִּיָּה שֶׁעַל קָדְקָדֵיכֶם הַפְּרוּעִים - -
מִמֵּילָא לֹא יִיקַץ הָאֵל אֲשֶׁר נָם שָׁם, לֹא יִהְיֶה נָא יוֹם וְלֹא לַיִל!
כִּי אֵין עוֹד מִסְגֶּרֶת לִתְמוּנָה־גְרוֹטֶסְקָה אֲיֻמָּה, שֶׁמְּפַרְכְּסָה: חַיִּים,
פֹּה עַל אֲדָמוֹת, בְּתוֹךְ הֲמוֹן צְבָעִים וְקוֹלוֹת, בְּכַמָּה אֲרָצוֹת. ('באלף הששי', עמ' 14)

מִמֵּילָא לֹא יִשְׁמַע לַן אֵל מִבְּרֵאשִׁית וּבַת קוֹל מִשָּׁמָיו לֹא תַעַן. (שם, עמ' 15)

פַּסָּה אֱמוּנָה. חַיַּת הַשָּׂדֶה שָׁלְחָה קוֹל, כִּי הִכִּירָה אֵל. אֲבָל אָנוּ אָמַרְנוּ: אֵין אֵל וְאֵין רָקִיעַ מָעוֹן לֶאֱלוֹהַּ. רֵיקָנוּת כְּחֻלָּה וּבֵין שֶׁהִיא בָּעֲנָנִים. [...]
אֵין מוֹצָא, כִּי אֵין אֱלוֹהַּ. מָה אֶעֱשֶׂה לָכֶם. לִקְרֹעַ שָׁמַיִם, כִּי יַי לְכָל בָּשָׂר מִתְהַלֵּךְ וְאֵין עוֹזֵר לוֹ - אִי אֶפְשָׁר. יַעַן רָחֲקוּ מְאֹד־מְאֹד וְגַם מִגְדַּל עֹפֶל אֵינוֹ מַגִּיעַ אֲלֵיהֶם. אִי אֶפְשָׁר!
('להכרת הישות', קטע 17, עמ' 34-35; וראוי לקרוא את כולו)

אבל - וזה צדו השני של המטבע - בלי לרכך כהוא־זה את תמונת המציאות העולה מן השירים ובלי להתפשר על המסקנות העולות ממנה, אין המשורר מוותר על האמונה בקיומו של האל. אם אין בידיו להוכיח שהאל קיים, הוא יכול לטעון, וגם טוען, שאי אפשר להוכיח שהאל **א י נ ו** קיים:

וּבְעוֹד לֹא נוֹדַע *כְּעֵינַיִם*, כִּי *אֵין אֵל* שָׁם בָּרָקִיעַ, עוֹדִי מַאֲמִין בְּכָל גּוּפִי, כִּי *יֵשׁ אֵל* שָׁם בָּרָקִיעַ וּמִמֶּנּוּ הוּא הָאֹשֶׁר וּמִמֶּנּוּ הָאָסוֹן - ('פרספקטיבות' ['הנני העני'], עמ' 11)

הסתירה בין תמונת המציאות הראליסטית־פיזית שעולה מן השירים ובין ההנחה שאלוהים קיים איננה מתיישבת כאן, גם לא נעשה ניסיון מפורש ליישב אותה:

לְהַאֲמִין בָּאֵל וּלְהַרְגִּישׁוֹ מִדָּם אֶל הָעֶצֶם
וְלֹא יֹאבֶה הָאֵל אַף לְרֶגַע יְחִידִי לְהַבִּיט
בִּפְנִימִיּוּת פְּרוּעַת מֵיתָרִים שֶׁהִיא מְדַמְדֶּמֶת -
כַּמָּה זֶה אָיֹם! [...]

זֹאת יָדַע אֱלוֹהַּ אַךְ סָגַר שְׁתֵּי עֵינָיו. ('הדם והבשר', עמ' 28)

15. לעניין זה ראו, נוסף על המובאות הבאות, גם עמ' 11, 13, 34. השפעת 'שמים בקשו רחמים עלי' מתוך 'על השחיטה' של ח"נ ביאליק ניכרת כאן.

ויש לשים לב, כמובן, לכך שגם האמונה באלוהים היא אמונת הגוף, וגם הרגשת נוכחותו היא הרגשה 'מדם אל העצם'. ובהיעדרו - הגוף (גוף אישה) ממלא את מקומו:

אֶזְכְּרָה לֵילוֹת לְלֹא אֵל וְהַיְרֵחַ פָּגוּם בָּם: שַׁעֲוָה. בִּמְקוֹם אֵל - אִשָּׁה.
('הכרת הישות', קטע 5, עמ' 31)

עם זאת, גם סטיותיו הגדולות ביותר של המשורר, גם התפלשותו בחיי הגוף ובחילול קדשים נתפסים לו, פרדוקסלית, כשלבים בדרך אל האלוהים:

וְאִם פִּילֶגֶשׁ עִנִּיתִי וּבַכֹּהֵן הַזָּקֵן יָרַקְתִּי, וְאִם עַד הֵיכַל הַקֹּדֶשׁ בָּאתִי וְנַשֵּׁק לֹא נִשַּׁקְתִּי אֶת הַמְּזוּזָה [...] -
נְדוּדַי נְתוּנִים לְךָ. (שם, קטע 4, עמ' 30; וראוי לקרוא את הקטע כולו)

דיון מקיף בסוגיה זו - מושג האלוהים בשירת שנות העשרים של אצ"ג - איננו בתחום עיסוקו של חיבור זה, וכל מובאה נוספת עשויה להסיט את תשומת הלב מעניינו העיקרי; אשוב אפוא ואפנה את תשומת לבו של הקורא לשיר 'להכרת הישות' (עמ' 41), שהוא מעין חתימה או נספח לפואמה הגדולה 'הכרת הישות' - פואמת הציר של הספר. שיר חותם זה מציג את הסוגיה הזאת על שני צדדיה העיקריים, מצרף את כל ההשתמעויות בעניין זה, מן השירים שקדמו לו בספר, בלי ליישב את הסתירה שבין הצורך העז - בחינת משאלה המגשימה כביכול את עצמה - לנוכחות אלוהית בעולם, ובין ראליזם קיומי פקוח עיניים שאינו יכול להכיל את קיומה.

**האדם כגוף: מין ומוות**

ברור מכל מקום שמנקודת הראות של הראליזם הקיומי הנזכר חיי האדם הם חיים גופניים, וכל התופעות הכרוכות בהם הם גילויים של הגוף. בתור שכאלה אלה חיים שנועדו לכליה, חיים לנוכח המוות ולקראת המוות. נוכחות המוות מטרידה בלי הרף את מחשבת המשורר. זו יכולה להיות המחשבה על חללי המלחמה:

כִּי כָל הַבַּחוּרִים בְּקִבְרוֹת וּוֹגֶזִים וּבְסוֹד הַקַּרְפָּטִים נִרְקָבִים, נִרְקָבִים.
לֹא יִבְעֲלוּ נָשִׁים, כִּי הֵמָּה נִרְקָבִים,
לֹא יִהְיוּ רְעֵבִים, כִּי אֵין עוֹד מֵעַיִם.
לֹא יִשְׁתּוּ בַצָּמָא, כִּי אֵין שְׂפָתַיִם - -
אַלְלַי־אוֹיָה, כִּי אֵין שְׂפָתַיִם! ('פרספקטיבות' עמ' 12 [165], וראו גם עמ' 51, 52, 53)

או על סופם של 'האחים בסוהר' (פושעים, מורדים, מהפכנים, מרטירים):

אָח, מוּטָב כִּי נִזְכְּרָה אַחִים בַּסֹּהַר: הֵם צוֹמְקִים לָרָזוֹן הַחִוֵּר
וּפְנֵיהֶם בְּכַפָּם: כָּל תַּמְצִית עֱנוּתָם הִיא זוֹ הַגֻּלְגֹּלֶת בְּכַפָּם. [...]
- - וּפֹה מְצִלְתַּיִם הַמְצַיְּתִים

לַבָּשָׂר הַנָּמוֹג וְנִרְקָב מֵעִנְיֵי מִתַּחַת הָעוֹר בְּשַׁלְמוּתָיו.
לַבָּשָׂר הַזֶּה אֲשֶׁר הָיָה לְבִצָּה וְכָל הַשַּׁלֶּכֶת בּוֹ שׁוֹתָה. ('באלף הששי', עמ' 18)

או באופן כולל יותר - על חוסר אוניה של הציוויליזציה המודרנית בהתמודדות עם עובדת המוות:

עוֹד אֵין תְּרוּפָה לְהַחְיָאַת גּוּף הַמֵּת וּלְהַזְרִים דָּמוֹ [...]
וַאֲנַן מַטִּילִים גּוּף, יְקַר חַיֵּינוּ פֹּה בָּעוֹלָם, לְתוֹךְ מַעֲבֵה הָאֲדָמָה.
אָנוּ רוֹאִים הַתּוֹלֵעָה. אָנוּ יוֹדְעִים, כִּי יֵרָקֵב. ('פרספקטיבות', III, עמ' 10 [166])

אבל בעיקר מעצבים השירים את מחשבת המוות הכללית והאישית הפוקדת את החי בתוך חיי היומיום שלו. למשל כשהוא מתבונן בגופו העירום כשהוא שוכב לישון ומדמה אותו לגופו של מת: 'אֵימָה שכיבה של אדם על ערש בלילה, כשכיבה זו האחרונה על אדמות' ('הכרת הישות', קטע 10, עמ' 32), או המראה העולה ברוחו כשהוא מקשיב לדיבור אנושי: 'פה מפיק מרגליות - פצע סגור. תפתחהו רִמָּה' (שם, קטע 16, עמ' 34). בעומק מחשבת המוות ניצבת הידיעה הברורה ש'ראיתי בחיים והנה הכל אסון' (שם, שם) ויהא אשר יהא - 'לבסוף הרי תִּנָּתֵן לתולֵעָה גויה זו מֵיֶסֶרֶת' (שם, קטע 4, עמ' 30).

בזיקה לתיאורים ולאזכורים של הגוף המת (הגוִיָה) ושל המוות האורב לגוף החי מתוודה המשורר:

וְאֵיכָה לֹא אֶרְעַד מִפַּחַד הַמָּוֶת בַּלֵּילוֹת. אֶזְכְּרָה אֲדָמָה בְּעָבְיָהּ הַשָּׁחֹר וְאֶת הָרְמָשִׂים עֲלֵי מֵת. וּגְוִיָּה זוֹ בְּעֶרְוָתָהּ וּבַחֲמִימוּתָהּ עוֹד - יְקָרָה לִי. *עַכְשָׁו* - מִטָּה מֻצַּעַת. רֵיחַ אִשּׁוּת בַּחֶדֶר. סַהַר וְכוֹכָבִים עַל הַגַּג וְיַיִן בַּיֶּקֶב הָאָפֵל. מָחָר אֵלֵךְ בְּתוֹךְ עִיר. יְהֵא רַעַשׁ. וְעָרִים עִם עָרִים אֲחַבֵּר עַל יְדֵי הַדִּלּוּג־רַב - -

אוּלָם יָבוֹא יוֹם וּצְרָרוּנִי בְּטַלִּית וְשָׂמוּנִי בַּאֲרוֹן וְהַחוֹפֵר יַחְפֹּר בּוֹר לְמַעֲנִי. וַי.
(שם, קטע 11, עמ' 33)

או תוהה - 'איכה יעלה החי על משכבו ולא ישתגע בידיעה: עתה מכרסמת תולעת את הבשר המת או כְּנֶסת תולעים יש לאריסטון האפל' (שם, קטע 18, עמ' 35); או מקונן על יורדי בור, גם על אלה המצווים לשרוף את גופם אחריהם (שם, קטע 16, עמ' 34); גם אינו נרתע מלבטא במידה של ציניזם את הבחילה שמעורר מראה הגוף המת: 'יִמּוֹג גו ולא יִפֹּל, עד אשר יִרְקַב עצם. *והתולעים תגועה בהריחן בגויה זו בבור'* (שם, קטע 20, עמ' 36; וראו כל העמוד וכן עמ' 39).

בין הרוחני המבוטל והמוות הוודאי נותרו רק החיים בגוף כמציאות יחידה ובעלת ערך - זמנית ויחסית ככל שתהיה. כל עוד הגוף חי, הוא אפילו דבר שניתן לחגוג אותו ולהלל אותו. בשני קטעים שאביא מיד מתוכם בהרחבה ניתן לזהות בקלות יחסית את שלושת הגורמים הללו ואת היחס ביניהם:

אֵיכָה יִכָּרֶה בּוֹר וּגְוִיָּה תִּנָּתֵן בּוֹ וּמְלַוִּים יָשׁוּבוּ וְחָיוּ וְאֶת הַתּוֹלָעִים רָאוּ וְאֶת גֵּו הַמֵּת הַכָּתֹם.
אֵיכָה יִמְתַּק אֲלֵי חֵךְ יַיִן וְלֹא הָמוּ מֵעַים לַלֶּחֶם הַנִּלְעָס.
יָחִיד אֲנִי וַאדֹנָי יִסְרַנִי בַעֲלוּמַי וּבִנְצָחִי שֶׁבְּרוּחַ הָאָדָם לֹא אַאֲמִין וּבְחַיֵּי הַנֶּפֶשׁ לְאַחַר מוֹתוֹ.
כִּי מַה לְחַיֵּי רוּחַ - וְגוּפִי מָזוֹן לְתוֹלֵעָה אוֹ קֹמֶץ עָפָר מִן הֶעָפָר.
אִם לֹא גוּפִי הוּא זֶה מִקְדָּשׁ לְשַׁבְּתוֹתַי. אִם לֹא דָמִי הוּא אֲשֶׁר יִגְאֶה לָאָרָזִים יָבוֹא לָרֹן [...].
אִם לֹא שְׁתֵּי זְרוֹעוֹת וְשׁוֹקַיִם הֵן הַכּוֹבְשׁוֹת לִי כָּל הַמֶּגֶד כָּאן. וְאֵלֶּה אִם תִּמַּקְנָה - מַה יִּתְרוֹן לְרוּחַ שָׁרוּי בְּרוּחַ וְאֵין אֲחִיזָה וְאֵין מִקְלָט בְּאֶמְצַע הַזְּמַנִּים וְאֶמְצַע הָעוֹלָם.
(שם, קטע 13, עמ' 33)

מִזְבֵּחַ הוּקַם עֲלֵי גִבְעָה. לַמַּזְלוֹת הוּרַן רֹן. בָּמוֹת־תֹּפֶת חֻבְּרוּ אֲלֵי סְלָעִים, עֲלֵיהֶן שֵׁפֵךְ דָּם מִצַּוְּארֵי עֶגְלָה סָמֶט, וְאֶת הַגֵּו חָשְׁבוּ לִכְלִי אֲשֶׁר עֵרֶךְ חֶרֶשׂ לוֹ. מִקְדָּשׁ הַנֶּהְדָּר קָרְאוּ לְבַיִת מֵאֲבָנִים.
מָה הַכָּתֹם, מָה הַשֹּׁהַם, מָה הַשֶּׁמֶשׁ הָרַב - אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ. אֲנִי יוֹדֵעַ אֶת הַלֶּחֶם וְאֶת הַמַּיִם, אֶת הֶחָלָב וְאֶת הַדְּבַשׁ וְאֶת הָאִשָּׁה הַתּוֹבַעַת.
[...] אֵין יָקָר אֲשֶׁר יִיקַר מִמְּךָ, גּוּפִי הַחַם! אֲנִי קוֹרֵא לְךָ קָדוֹשׁ וְנִפְלָא, בַּאֲשֶׁר אַתָּה בָּשָׂר וָדָם.
אֵין קֹדֶשׁ וְנִפְלָא מִמְּךָ, מִלְּבַד אֱלוֹהַּ, אֲשֶׁר אַתָּה הֶעֱלִיתָ בְּרַעְיוֹן רִאשׁוֹן וַיְהִי לָעַד אֱלֹהִים.
מַה לִּי נֶצַח וְאֵינְךָ עוֹד תַּחַת כַּפַּת הָרָקִיעַ וּבְשָׂרְךָ מַאֲכָל לַתּוֹלֵעָה.
וּמַה נִּשְׂגָּב מִמֶּגֶד כִּי תִתֵּן מִשְׁכָּבְךָ עִם אִשָּׁה לַיְלָה עַל אֲדָמוֹת. עַל חַצְרוֹת מָוֶת כּוֹכָבִים לֹא יָרֹנּוּ וְאֵין *חַי הוֹלֵךְ אֶל הַמֵּתִים*. זוֹהִי אֵימָה, גּוּפִי הַיָּקָר! [...] (שם, קטע 14, עמ' 33)

אבל צירופי משפטים אלה, שהיו עשויים לשמש אצל משורר אחר בסיס להשקפת עולם 'חיובית' בנוסח פנתאיסטי או מטריאליסטי ונקודת פתיחה להמנון של שבח לגוף ולגופניות בנוסח 'את הגוף החשמלי אשירה' לוולט ויטמן, בטלים בשישים בתוך הרצפים השיריים של **אימה גדולה וירח**. שהרי אותם גורמים שמעניקים לגוף את יחידיותו ואת קדושתו - המוות והכיליון מזה, בטלותם והיעדר ממשותם של הרוחני והאלוהי מזה - הם גם שעושים את הקיום בגוף לאומלל ומנוכר. לבלובו של הגוף הוא לבלוב של סתיו, כלומר הידרדרות לקראת המוות הנתפס כתכליתו האחרונה (עמ' 27). על כל מה שיפה ונעלה בו ערבת בָּכוּת משרה את אפלתה (שם), מגילת עלבון אפלה וחשאית של ניוון וכיליון נכתבת בבשר האנושי ואין מנוס מן המוות (שם). הגוף הוא 'חידת פחד שנתגשמה'; מפחד הכרת הישות עשוי האדם לרטש את עורו ולעוור את עיניו (עמ' 14), לקוות למוות שיקדים לבוא (עמ' 17) או לצפות לטירוף שיאחז בו. מפחד המוות כלה האון בשוקיים, הדם שבגידים נכהה, הנשים נעשות עקרות (עמ' 14, 39). כל תקופת חיים היא מצבת קבר לתקופה שקדמה לה ואת השנים שחלפו אין להשיב (עמ' 23), והאדם המתבונן מדי ערב בראי רואה בעיניו את אותות הסתיו, את קמטי המצח ואת אותות הדווי הנחרטים בפניו (עמ' 39). אפילו חיקה של מלכה לא יוכל להסיח את דעת הגבר מן האימה ומן הרוגז (עמ' 15). הנאות הגוף אינן פוטרות את האדם מהתלבטות, יגון וחרדה. האפלה והמוות - תמיד עם החי בבית (שם).

אבל, כנרמז, היחס לגוף ולקיום בגוף והאימה הקיומית הנלווית אליהם לא יובנו כהלכה

ברצף השירי שאנו דנים בו אם לא ניקח בחשבון את התמוטטות המערכת הערכית שבזיקה אליה הם מתוארים. בהיעדר מסגרת רוחנית־מטפיזית נעשים החיים רבי הצבעים עלי אדמות לתמונה־גרוטסקה איומה (עמ' 14; כמו שכבר ראינו). חיי הגוף הפכו למעשי זנות והוללות (עמ' 17), והאדם, שבאין נחמה אחרת בורח אל תענוגות הבשר מפחד המוות וחשבון הנפש (עמ' 41), מגלה ש'מִמֶּגֶד יָצָא לענה' - תחושת האובדן והיתמות רק מתגברת, 'המלה אהבה את נפשה הוציאה על שפתי הנשים היפות' (עמ' 23), נותרה רק תאוות בשרים חסרת הבחנה. המשורר שאהב 'אלף נשים' והחליף 'פילגשים כלילות', אינו מוצא בתענוגותיו את הישועה. הניסיון להחליף את עבודת האל בהתמסרות לתענוגות בשרים אינו עולה יפה:

> אֶזְכְּרָה לֵילוֹת לְלֹא אֵל וְהַיָּרֵחַ פָּגוּם בָּם: שַׁעֲוָה. בִּמְקוֹם אֵל - אִשָּׁה. וְאִם נָגַעְתִּי בַבָּשָׂר הָיָה כְּאֵינוֹ שֶׁלִּי. מִן הַיַּיִן הוּצָא הַנִּיחוֹחַ. בַּבֹּשֶׂם שֶׁבַּשֵּׂעָר תָּקַע מִישֶׁהוּ אַפּוֹ וַיָּרַח כָּל הָרֵיחַ. עַל כֵּן יָקַד כַּעְשִׁי וָאֶתְנַקֵּם בִּבְשַׂר פִּילֶגֶשׁ וַתִּיקַד כְּלַהֶבֶת מִטָּתִי. עָרַגְתִּי אֶל שְׁאוֹל וְהָיִיתִי *אָדָם*. אַךְ לֹא בָא מָוֶת לִפְדּוֹתֵנִי אָדָם. ('הכרת הישות', קטע 5, עמ' 31)

מסתבר, פרדוקסלית, שבאין אלוהים גם הקיום בגוף מאבד את טעמו. אין בכוחם של תענוגות בשרים להמתיק את הבדידות והיתמות ואין בכוחם לבטל או לרכך את אימת הקיום ואת חרדת המוות. להפך - כשלעצמם, הם רק מחריפים אותן. העקרות המיוחסת לנשים, כמו חוסר האונים המיוחס לגברים, מגלמים כאן בלשון פיזית־ביולוגית, ועל דרך ההיפרבולה, משבר קיומי בעל אופי רוחני עקרוני כולל (וראו עמ' 34, 35, 39).

**פרסוניפיקציות פיזיולוגיות; נושאים יהודיים וארץ־ישראליים**

הבשר והדם נוכחים **באימה גדולה וירח** לא רק כפשוטם אלא גם על דרך הסמל. התודעה, הממוקדת כולה בהוויה הגופנית של האדם (כמו שראינו בסעיף הקודם), 'משליכה' (מטונימית) את מושגיה על העולם הסובב אותה, משתמשת בדימויים ובמטפורות המנצלים חומרים מן ההוויה הגופנית האנושית כדי לתאר אותו, או גם מוסיפה ו'יורדת' ב'סולם ההוויה' ומשליכה על העולם הסובב גם דימויים ומטפורות מן החי. השימוש בדרך פיגורטיבית זו, שהגדרתי אותה לעיל במבוא כ'פרסוניפיקציה פיזיולוגית', איננה נפוצה בשירת אצ"ג בשנות העשרים כמו שהיא נפוצה בשירת שלונסקי מאותה תקופה, אבל היא סימפטומטית לה במידה לא פחותה. בעולם הפיגורטיבי הזה

> וְדִמְדּוּמִים אָכָן יוֹרְדִים לִשְׁתּוֹת דָּם בְּבֵית הַיְצִיקָה לְמַתָּכוֹת; וַעֲנָנִים שׁוֹתִים זֵעָה מִבֵּית הַשֶּׁחִי / צְבֵי־כֶרֶס שָׁבִים עָבִים כְּמוֹ סוּסִים לַשָּׁמַיִם (עמ' 11), הַנַּחַל הֶעָכוֹר בָּעֵמֶק מְחַכֶּה וְזוֹעֵף / כְּבִטְנָהּ שֶׁל אִשָּׁה עֲקָרָה: שֶׁגְּוִיָּה בָהּ תָּבוֹא / וּתְהֵא בָהּ מֵנַחַת (עמ' 15), שָׁמַיִם מִתְקַמְּטִים כַּבָּשָׂר מִזְדַּקֵּן / - כִּפְּנֵי אַלְכּוֹהוֹלִיק / - כְּבִטְנָהּ שֶׁל זְקֵנָה... - שָׁמַיִם הֵם כָּךְ, כְּמוֹ כְּבָשִׂים הַמֵּתִים, / - כַּסּוּסִים הַצָּבִים (עמ' 24). בִּשְׁתֵּי כַּפּוֹת רַגְלַי [אומר המשורר] אַקְשִׁיבָה בְּכָל אֲשֶׁר אֶצְעַד / לְלַהַט הַמַּכְאוֹב הַחַי וְלַבִּטּוּי הַלּוֹהֵט / אֲשֶׁר לַדּוֹמֵם. (עמ' 16).

בעולם זה -

מָה אוֹי לְכָל בַּיִת עַל בְּשַׂר הַיַּבָּשָׁה (עמ' 25), גְּבַב הַיֵּשׁוּת כַּצָּרָבֶת. הָרַגְלַיִם הַמִּתְהַלְּכוֹת *יְעִי עַל קַרְקַע* - כְּמוֹ עַל *כִּיּוֹדָה*: / גְּוִיַּת עוֹלָם הַכּוֹאֶבֶת (עמ' 49), [או בנוסח אחר] *עַל כִּיּוֹדָה גְּדוֹלָה, אֲנִי צוֹעֵד וּבַלַּיִל אָנֹכִי רוֹבֵץ עַל הַכִּיּוֹדָה הָאִי־סוֹפִית.* (עמ' 51)

אפילו השמים הם בשר (עמ' 72, 74), ובהתאם לכך הכוכבים הם כתמי צרעת, ועל יסוד הקישור המטונימי שמים/אלוהים, הצרעת הזאת אמורה לצרוב גם בבשרו של האל עצמו:

וְכוֹכְבֵי לֵילוֹתֶיךָ צוֹרְבִים בְּשָׂרְךָ כַּצָּרַעַת (עמ' 41), וְיָפִים הַיָּמִים וְיָפִים הַלֵּילוֹת [בזיקה לנוף הארץ־ישראלי], אֶלָּא אִי אֶפְשָׁר שֶׁאֵין הַמַּזָּלוֹת מַכְאִיבִים לִבְשַׂר הַשָּׁמַיִם, כְּשֵׁם שֶׁהֵם צוֹרְבִים בִּבְשָׂרִי / כְּמוֹ הַצָּרַעַת בְּגוּפוֹ שֶׁל אִיּוֹב. (עמ' 74; והשוו גם עמ' 72. על הפרסוניפיקציה הפיזיולוגית בהקשר הארץ־ישראלי ראו בהמשך)

השימוש בפרסוניפיקציה הפיזיולוגית ניכר גם בזיקה לתפיסת המשורר את עצמו כיהודי ובזיקה לגורל היהודי בכלל, נושאים המופיעים בעיקר בשירים המסיימים את ספרנו (המרחק בין הפיגורה למציאות המיוצגת מצטמצם לעתים בהקשר האחרון). כך, למשל, כשהדובר מתעכב בתחנה הרוסית של סדר נדודיו בגלובוס היהודי בשיר 'קפיצת הדרך', הוא מתאר זאת כך:

וְהִנֵּה הָעֲמַדְתִּי עַל בְּשָׂרָהּ שֶׁל רוּסְיָה: יְהוּדִי מִדַּמְדֵּם וְרֵיחִי כַּגָּפְרִית (עמ' 70)

או כשהוא נזכר ב'וילנא דליטא', אגב שיחה דמיונית עם נפוליון, הוא אומר:

וְנֶחְתַּךְ הַגּוּף אָז וְצַר לִי עַד מָוֶת [...] וְעַל וִילְנָא הָעִיר בְּמֶמְשַׁלְתָּהּ שֶׁל פּוֹלִין, הִיא חֵלֶק מִמַּלְכוּת יִשְׂרָאֵל וּצְלָב בָּהּ, חֵלֶק מִבְּשָׂרִי־וְדָמִי הָעִבְרִי. (עמ' 73)

וכמייצג של האומה כולה הוא מקונן בכאב או לועג במר לבו:

אַי, מַר לִי מִמָּוֶת לְהַאֲכִיל וּלְהַשְׁקוֹת סָדִיסְטִים־פּוֹלָנִים טַבָּחִים־אוּקְרַיְנִים בִּבְשָׂרֵנוּ־דָמֵינוּ לְאֹרֶךְ יְמֵיהֶם! (עמ' 73)

הוֹי, בּוֹאוּ אֵלַי, *שֶׁהַשִּׂמְחָה כַּמְּעוּט*; עָרַכְתִּי שֻׁלְחָנוֹת מִבְּשָׂרִי־וְדָמִי לָכֶם [...] (עמ' 71)

בתוך תיאור מצבה הנורא של היהדות בעולם בשעה זו הוא אומר:

וְהָיִינוּ אֲנַחְנוּ, נָשֵׁינוּ, טַפֵּינוּ, כֻּלָּנוּ, מַס חַי לְכָל מַלְכוּת בָּעוֹלָם. דָּם עוֹבֵר לַסּוֹחֵר, / וּבְדַם חֲלָלֵינוּ נְשַׁבֵּר אֶת צִמְאוֹן הַשְּׁוָקִים. (עמ' 65)

אֵין אוֹסֵף וּמְחַבֵּר הַנְּתָחִים הַדְּמוּמִים שֶׁל גּוּף הַיַּהֲדוּת הַמְדֻקָּר וְנִגָּר בְּכַמָּה מַעְיָנוֹת, בְּאֶמְצַע הָעוֹלָם.
אֵין מַחַט וָחוּט וְיַד אֻמָּן לְאַחוֹת פָּרֹכֶת הַלֵּב שֶׁנִּקְרְעָה לִשְׁתַּיִם - - (עמ' 74)

ובתוך קטרוג קשה על אלוהים המתחבא 'בין עבים מאימת פוגרומים', אין הוא מתיירא מללעוג:

לוּ יָדַע [אלוהים] שֶׁאֶפְשָׁר לָרֶדֶת אֵלֵינוּ לְשַׁבֵּר צִמְאוֹ וּלְחַזֵּק גּוּף בָּלֶה בְּדָם מִן הַיֶּקֶב הָעִבְרִי

בַּהַפְקֵר,
וְיָרַד גַּם הוּא לְהִשְׁתַּכֵּר כַּגּוֹי פֹּה וְסִפֵּר לַגּוֹיִם, כִּי אָב הוּא לִכְרִיסְטוּס (עמ' 72)

**ארס־פואטיקה**

גם בהקשר הפואטי משמש הגוף האנושי המעורטל כצומת מרכזי, גם אם לא יחידי, של הנמקות. 'הכרת הישות' החדשה מחייבת בהכרח גם ביטוי חדש, שירה חדשה, פואטיקה אחרת. בתוך משבר העולם תופסת מקום מרכזי ההכרה שהאדם הוא דם ובשר - על כל המשתמע מזאת לפי מה שהראיתי עד כאן. בתור שכזאת היא גם אחד הגורמים המרכזיים (אולי המרכזי שבהם) המכתיבים את אופיה של השירה החדשה - זו היחידה המסוגלת לבטא לפי התפיסה המוצגת בספר את העולם החדש שנתהווה בתוך המשבר הזה. הזיקה שבין הפואטיקה החדשה ובין תמונת האדם החדשה - זה האדם הערטילאי (או לעניינו, המעורטל) - מתגלה **באימה גדולה וירח** בדרכים שונות. שתיים מהן אדגים בקצרה להלן: האחת - דרך הצהרות ארס־פואטיות מפורשות המצביעות על חוסר יכולתם של הכלים הפואטיים הישנים להתמודד עם תמונת האדם החדשה (או על התחמקותם מן ההתמודדות הזאת, או אפילו על שקריותם ביחס לתמונה הזאת). הדרך השנייה, העקיפה, היא בדרך ההראיה: בחירת המילים והמוצגים ('דברים ערטילאיים') שבאמצעותם אכן מבקשת הפואטיקה החדשה, הגרינברגית, לעצב את התמונה האמורה.

רוב ההצהרות הארס־פואטיות הנוגעות לענייננו[16] מרוכזות בפואמות 'באלף השישי' ו'הדם והבשר'. הנה אחדות מהן:

קִרְעוּ שָׁמַיִם, בַּאֲשֶׁר הֵם מֵטִים, אִם שְׁפַתְכֶם אֵין אִתְּכֶם לְבַטֵּא,
מַה לּוֹהֵט הַמִּדְבָּר בִּבְשָׂרוֹ שֶׁל אָדָם, מַה נִּחָר הַדָּם בְּכָל עוֹרֵק!
וּשְׁאוּ אֶת הַקְּרָעִים לְבֵין טוּרֵי שִׁנַּיִם, כִּנְשֹׂא עֲדַת כְּלָבִים בְּשַׂר פְּגָרִים. [...]

הַיְ, אַתֶּם הַיּוֹדְעִים כְּבָר שִׁבְעִים לְשׁוֹנוֹת וְגִמְגּוּם אֵיךְ נַעֲשֶׂה מְלֻטָּשׁ,
אֵיךְ שֶׁקֶר מְיַפִּים בְּחֵן סִימְבּוֹלִיזְמוּס וְלַהַג - בְּטַעֲמֵי־נְגִינָה.
הַיְ, אַתֶּם הָרְגִילִים לְדַבֵּר מִגְּרוֹנוֹת עַל לֵב וּכְאֵב וְכַדּוֹמֶה,
וְלֹא מִן הַפֶּצַע הֶעָמֹק שֶׁנִּפְתַּח, כָּאָדָם הָרִאשׁוֹן בְּדַבְּרוֹ,
וְלֹא מִן הַטְּרוּף שֶׁאָחַז הָאָדָם עַד גִּידָיו וְלֹא מִפַּלָּצוּת,
הַיְ, אַתֶּם הַשְּׁבֵעִים מִבִּיבְלִיָּה, סִפְרוּת, אֶמָּנוּת, מַרְקְסִיזְמוּס וָרֹגֶז,
מֵאֵין אֱלוֹהַּ עוֹד וּשְׁכִינָה בַּגַּלְגַּל אֶלָּא דִינָמִיקָה, מִינוּת - -

אִם שְׁפַתְכֶם אֵין אִתְּכֶם לְבַטֵּא מַה לּוֹהֵט הַמִּדְבָּר בְּגוּפוֹ שֶׁל אָדָם,

16. ניסוחים של היבטים אחרים בהנמקת הפואטיקה של הספר, שאינני דן בהם כאן, מרוכזים ב'פרספקטיבות' ומפוזרים בשאר השירים (כוונתי בעיקר להיבטים טכנולוגיים, חברתיים ופוליטיים ולהתקפות על מסמנים של פואטיקה רומנטית (בין השאר על־ידי היפוכם), וראו עוד על כך בהמשך; והשוו לעניינים אלה גם בהט, 1983, עמ' 9-52).

הַהוֹלֵךְ מֵאֶלֶף עַד אֶלֶף וְנוֹשֵׂא אֶת כַּדּוּר־הָעוֹלָם עַל כְּתֵפָיו,
שֶׁכִּרְסֵם בְּשִׁנָּיו מֵרָעָב לֹא־שֵׁקֶט, שֶׁלָּהַט מִדָּם אֶל הָעָצֶם. (עמ' 13)

אִם קַלּוּ הַמִּלִּים כִּי נַפְשָׁן הוֹצִיאוּ בַּשְּׁוָקִים כַּכְּלָבִים הַחוֹלִים,
וּתְפִלּוֹת שֶׁטָּרְפָה הָרוּחַ בְּפִיהָ עֲדֵי אֱלֹהִים לֹא הִגִּיעוּ -
מַדּוּעַ עוֹד יֵבוֹשׁ הָאָדָם הֶהָמוּי לִקְרֹעַ שִׂמְלוֹתָיו מִבְּשָׂרוֹ
*וְעֵבֶר כַּכֶּלֶב*, הָאָדָם כַּכֶּלֶב, וְאֵל יְבִינֵהוּ וְיַעֲנֶה. (עמ' 20)

אִם נִפְתַּח אֶת פִּינוּ תְּהִי זוֹ הַדֶּלֶת הַגְּדוֹלָה לִמְעָרַת הַמָּגוֹר:
אֵי כּוֹבֵשׁ אֶת עַצְמוֹ הָאָדָם הַפֶּרֶא בַּבָּשָׂר בַּדָּם בָּעֲצָמוֹת
וְנִתְלֶה עַל גִּידָיו וְשׁוֹאֵג בַּחֲשַׁאי מֵעַל פְּנֵי תְהוֹמוֹת: יְהוָה! [...]

הַשְּׂמָלוֹת הַיָּפוֹת מְכַסּוֹת מְכַסּוֹת וְלִבְלוּב הַסְּתָו לֹא יֵרָאֶה.
מְגִלַּת עִלָּבוֹן אֲפֵלָה וַחֲשָׁאִית נִכְתֶּבֶת בִּבְשָׂרוֹ שֶׁל אָדָם. [...]

וְעוֹד אֲלֵי פְּסַנְתֵּר בַּטַּרְקְלִין לָשֶׁבֶת *מְנֻחָן* וּלְנַגֵּן כְּסוּפִים שֶׁל לֵב הַמִּתְעַטֵּף!
לִדְפֹּק בְּעֶשֶׂר אֶצְבָּעוֹת עַל גַּבֵּי מְנַעַנְעִים *וְלֹא כַּגַּלְגֹּלֶת* לְהַכּוֹת עֲלֵיהֶם
וּלְנַגֵּן נִגּוּנוֹ שֶׁל הָאָדָם הַמָּבְעָת. (עמ' 27; וראו שם בהמשך)

המובאות המובהקות הללו כמעט שאינן צריכות פירוש. הבשר הלוהט והדם הניחר אינם בכלל הדברים שהלשון המקובלת מסוגלת לבטא. כנגד תפילת היחיד המורם מעם, זו האמורה לפי המסורת לקרוע שמים, מוצבות שיני הכלבים החדות הנושאות קרעים של בשר פגרים. אסכולות של אמנות, תאוריות חברתיות ומוסיקה (נגינת פסנתר) הן חסרות אונים מלבטא את הרעב, את להט הדם, הבשר והעצמות. המילים מתו, התפילות נטרפו, המליצות הסנטימנטליות איבדו את ערכן. הביטוי המתבקש כמוהו כהכאת גולגולת בקיר, כנביחת כלבים, כשאגת האדם הקדמון, כהשלת שמלות וכהופעה בעירום חשוף. כדי לבטא את המציאות האנושית כמות שהיא, את האימה, הטירוף והכאב, לא ייכשר הדיבור מן הפה, רק דיבור מן הפצע או קול ממערת המגור אולי יוכלו לעשות זאת. השלת כל גינוני התרבות מחזירה את האדם המודרני להוויה הקדמונית, הפרימיטיבית, ואת שם האלוהים היא מפרקת להברות ומשיבה אותו למקורו האקספרסיבי, גם אם הוא חסר מובן מבחינה לוגית או סמנטית.

התביעות לביטוי נאמן של משבר האדם המודרני ושל מהפכת המושגים הכרוכה בו הן תביעות היפרבוליות ומוקצנות. באין תחליף למילים הן, כמובן, גם בלתי ניתנות למימוש. אבל במסגרת ההבעה המילולית עושה המשורר ככל יכולתו לתת ביטוי, ישיר ובוטה ככל שניתן, לעולם החדש כמות שהוא תופס אותו. דומה, גם על־פי השורות שהובאו עד כאן, שתעוזתו הלשונית איננה נופלת מתעוזתו התמטית. להלן אוסיף דוגמאות אחדות לשתי אלה - ביטויים הנוגעים לגוף ולתפקודיו, במיוחד בכל הנוגע למין ולמוות.

בתוך תיאור מהפכת המאה בפרק הראשון של 'פרספקטיבות' מעמת המשורר את התענוגות

הפיוטיים־כביכול של המשטר הישן עם העונג הגופני של האדם החדש:

לֶחֶם עֹנִי מְפֻחָם קְצָת תַּחַת שֶׁחִי נוֹדֵף זֵעָה, דָּג מָלוּחַ שֶׁבַּכִּיס וְנֵר לְהַדְלִיק - זֶהוּ עֹנֶג. [...]
לְבוּשׁ טָלוּא לִבְלִי קְרָעִים וּמַגָּפַיִם מְסֻמָּרִים - זֶה *חָזוֹן כִּשְׁלֹגֵי קַיִץ*: יֵרֵד גֶּשֶׁם לַהֲנָאָה! (עמ' 9)

ובתארו את חיסולו של הפריץ בידי אריסיו הוא מבליט את הפרט הראליסטי:

הַמַּטְעַמִּים, שֶׁהוּכָנוּ לוֹ לִסְעוּדָה, עָמְדוּ, זָרְחוּ שָׁם וְהִסְרִיחוּ וְהַחַמָּה חִמְּמָתָם יָמִים רַבִּים,
עַד שֶׁרִחֵם אָב הָרַחֲמָן,
עַד שֶׁבָּאוּ שָׁם עַכְבָּרִים - - (שם)

ואת התמוטטות האמונה הדתית של ההמונים הוא מייצג, מטונימית, בתמונה כופרנית־גסה מאין כמוה (אמנם בלשון עקיפין אירונית):

עַל כֵּן יָרַד *יֵשׁוּ* לִשְׁתּוֹת מַשְׁקֶה חָרִיף בַּמַּרְזֵחַ.
קָם וְהָלַךְ *אַחֲרֵי רַגְלָיו* וְלֹא הִכִּיר עוֹד הַדָּרֶךְ.
בָּאוּ בוֹגְדִים וְהוֹרִידוּ הַפַּעֲמוֹנִים מִן הַמִּגְדָּל
וַהֲפָכוּם לְמוֹ קְדֵרוֹת
הֵמָּ...
וַיֵּשְׁבוּ לְמַלֹּאוֹתָם - -
וַהֲפָכוּם עֲלֵי דָרֶךְ - -
עַד שֶׁגִּרְדָּם נָתַן רֵיחַ...
- אֵלִי־אָבִי־בַּשָּׁמַיִם! (עמ' 10)

ובעברית פשוטה: ישו, שירד מן השמים (או פִּסלוֹ - מן המקום שבו הוצב בכנסייה) לשתות י"ש במרזח, כשרצה לחזור למקומו לא מצא את דרכו - אם משום ששיכור היה ('קם והלך אחרי רגליו'), אם משום שסימני הדרך (פעמוני הכנסייה) סולקו ממקומם ו'בוגדים' עשו בהם צרכים; 'בושם' ההפרשות הללו התפשט עלי דרך.

מתוך תיאורה של ברלין לאחר מלחמת העולם הראשונה, שניתן היה להביא מתוכו שורות רבות, אביא סיטואציה אחת:

הוֹלֵלוּת. גְּוִיעָה בָּרָעָב. לַיְלָה הַס. אֵין חוֹזֶה. בְּקֶרֶן רְחוֹב. גְּבָרִים אֲפֵלִים. - לַהֲרֹג? - בַּמֶּה? - הוֹלֶכֶת אַתְּ? - לֹא! פֹּה? - כָּךְ! - אֶל הַשַּׁעַר. - לְאַט! אַרְכִּינָה אֶת הָרֹאשׁ. פִּי רֶחֶם לְךָ - - כָּךְ! - כֶּסֶף! - כַּמָּה? - הַס... - כֶּפֶל יְשֻׁלַּם בְּעַד הַפֶּה - - קְרְכְּרְכְּ... *וְזֶרְמַת כְּלָבִים זִרְמָתָם*. (עמ' 37-38)

תיאורי מוות ומתים שאין להם תקדים בספרות העברית שקדמה ל**אימה גדולה וירח** כבר הבאתי לרוב במהלך המאמר, וכמוהם תיאורים של הגוף החי כגוויה, ושל ראשו כגולגולת ששיערה נושר (עמ' 15, 28, 34) - ואין צורך לשוב ולצטטם. תיאורים של כליות נרקבות או מלאות חול (עמ' 33), של מצחים מנופצים ומוחין זבים (עמ' 34), אזכור הצבע הכתום של גוף

המת (עמ' 33), של מוקעים משתינים דם (עמ' 36), וכיוצא בהם, הם סימפטומטיים לספר הזה (עמ' 34, 35, 36, ואלה רק דוגמאות אחדות מני רבות). סימפטומטיים לא פחות הם תיאורים או רימוזים של עירום גברי ונשי (עמ' 40 - שדיהן הנופלות ובטנן של הנשים המזדקנות שבעליהן אינם זוכרים לענג את בשרן; עמ' 35, 71 - ערוותם של גברים) וצירופים של מוות ושל מין:

אֶזְכְּרָה אֲדָמָה בְּעָבְיָהּ הַשָּׁחֹר וְאֶת הָרְמָשִׂים עֲלֵי מֵת. וּגְוִיָּה זוֹ בְּעֶרְוָתָהּ וּבַחֲמִימוּתָהּ עוֹד - יְקָרָה לִי. *עַכְשָׁו* - מִטָּה מֻצַּעַת. רֵיחַ אִשּׁוּת בַּחֶדֶר. [...] (עמ' 33)

אֵיכָה יַעֲלֶה הַחַי עַל מִשְׁכָּבוֹ וְלֹא יִשְׁתַּגַּע בַּיְדִיעָה: עַתָּה מְכַרְסֶמֶת תּוֹלַעַת אֶת הַבָּשָׂר הַמֵּת אוֹ כְּנֶסֶת תּוֹלָעִים יֵשׁ לָאֲרִיסְטוֹן הָאָפֵל.
*אוּלָם אַלְמָנָה וּבְעָלֶיהָ עֲלֵי מַצָּע זֶה וְחוֹכַעַת עוֹד. תְּמוּנַת הַמֵּת עַל הַקִּיר*. (עמ' 35)

ואולי אין מה שימחיש את הראליזם הגופני הזה יותר מתיאור היהודים העולים על מוקד האינקוויזיציה:

פֹּה קְדוֹשֵׁי עֶלְיוֹנִים וּנְעָרוֹת, שֶׁיָּפְיָן מִזְדַּהֵר מֵרֶגַע לְרֶגַע, מִתְגַּבֵּר, וְנִרְאֶה כִּמְקַבֵּל עוֹד הוֹד מִן הַמּוֹקֵד
וּפְנֵיהֶן כְּמוֹ כַּמָּה וְכַמָּה לְבָנוֹת - -
וְאִם יֵשׁ נוֹאֵף־גּוֹי - הַלָּז נֶאֱנָח בֶּאֱמֶת: הָאֵם הַיְּהוּדִית עֲכוּרָה מִזּוֹנָה וְאוּלָם הַבַּת הֵן נֶחְמָדָה לַמִּשְׁכָּב
וּכְדַאי לְהַשְׁאִירָהּ לְטוֹבַת הַמְּדִינָה...
וְעַד שֶׁהוּא גּוֹמֵר גּוֹי נוֹאֵף אָמְרוֹ, אֲנַחְנוּ אֲכוּלִים כֻּלָּנוּ. גֶּחָלִים - - (עמ' 69)

או מתיאור היהודים המשפילים עצמם לפני השליט הגוי. על היהודים, עמו, אומר המשורר בלשון 'אנחנו', שמשלוש ברֵרות - ייאוש (מוות בכבוד), ניסיון ממשי להיגאל וחיי גלות משפילים -

אַךְ טוֹב לַן לְלַקֵּק אֶת פִּי הַטַּבַּעַת לְסוּסוֹ שֶׁל רוֹכֵב וְצֵאת לַשַּׁבָּתוֹת לְפַלֵּל בְּפֶה זֶה מְלֻכְלָךְ וּלְנַשֵּׁק הַטַּף וּנְשׁוֹתֵינוּ - בְּרִגְעֵי הִזְדַּוְּגוּת! (עמ' 72)

כדברי בנימין הרושובסקי (1978) - במסגרת הפואטיקה המודרניסטית כל האיסורים הותרו. בתחום התמטיקה והלקסיקון ניכר החופש הפיוטי הזה במיוחד בעיצובם של תמונות ומצבים שעניינם הגוף, קיומו ואובדנו, ובהיתר שמתיר לעצמו המשורר להשתמש במילים המייצגות אותם באופן ישיר ובוטה.

### שירים ארץ־ישראליים *באימה גדולה וירח*

המעבר משירה 'אירופית', כלומר משירה קיומית־אוניברסלית, לשירה 'ארץ־ישראלית', כלומר לשירה ציונית־לאומית, לא דחק את הגוף ואת הקיום בגוף ממרכזה של שירת אצ"ג, אבל מעמדם, כמו מעמדם של נושאים אחרים שדנתי בהם עד כאן, השתנה בעקבות המעבר הזה,

ומהיבטים מסוימים ובמובנים מסוימים - השתנה באופן מכריע. הסיבות לכך הן אידאולוגיות, ואין קושי לזהות אותן בתור שכאלו. אבל, כשם שהמעבר האידאולוגי בספר איננו 'חלק' וחד־משמעי אלא הדרגתי, כך גם השתנות מעמדו של הגוף והגופני איננה מידית אלא הדרגתית. הבעייתיות האידאולוגית ניכרת במיוחד בשירי החלק הארץ־ישראלי של הספר, שבהם בוחן גרינברג את המציאות החדשה בפרספקטיבה קיומית אוניברסלית (וראו השירים 'אימה גדולה וירח', 'HEROICA', ועוד). בשירים אלה, אבל לא רק בהם, מופיעים עדיין דימויים מן הסוג שתואר עד כאן. משירים אלה של הספר עולה מסקנה ברורה - האידאולוגיה הציונית עשויה אולי(!) להשיב תשובה לאומית לשאלות לאומיות אבל אין בכוחה לשנות את מצבו של האדם כיחיד. כמו שנאמר כבר אגב סקירת **אימה** בפתח הפרק, את השאלות שעלו מן ההתלבטות הקיומית בחלק הראשון של הספר אין הפתרון הארץ־ישראלי יכול ליישב, אפילו לא להשעות לגמרי, הן ישובו ויעלו גם בין שיריו הבאים. האדם הגרינברגי, המבקש מסגרת שתעניק משמעות לחייו ותמלא אותם בתוכן, חוזר אל מקורותיו - לזהות, לאומה, לאל היהודי - לא מתוך ביטחון של ממש, ולא בתוקף היסקים הגיוניים, אלא משום שחייו, מכוח דחפים אי־רציונליים, מוליכים אותו לכך. ההסתלקות מאירופה ('במערב') מגלמת את חוסר המוצא הקיומי, העלייה לארץ ישראל - את הבחירה האידאולוגית.

משתי הבחינות, גם האידאולוגית וגם הפואטית **אימה** הוא ספר מעבר. בהקשרים הקיומיים שבו חוזרים ומופיעים גם בחלקו השני ההיבטים הגופניים והאנימליים שמצאנו בחלקו הראשון; בעיצוב ההיבטים השליליים, הקרקעיים והפוליטיים, של המציאות הארץ־ישראלית ובתיאור קשיי ההגשמה של החזון החלוצי מופעלת, כנרמז, וביתר עוז, הפרסוניפיקציה הפיזיולוגית, ואילו בעיצובם של החלוצים ושל מפעלם זוכה הגוף האנושי לשבח ולתהילה. לא אחזור להיבט הראשון (העיצוב השלילי של הגוף והגופניות), שכבר נדון לעיל בהרחבה, אבל אפרט מעט את שני ההיבטים האחרים. הפרסוניפיקציה הפיזיולוגית משמשת גם כאן כדרך של עיצוב המשליכה על העולם מטפורות שמקורן בהיבטים שליליים של הוויה גופנית. אבל תפקידה כאן שונה, ובדוגמאות בודדות, אפילו הפוך. בדרך־כלל מדובר במצב ספציפי שיש לשנותו ויש גם העושים לשינויו. כך, למשל, יתאר המשורר את ארץ־ישראל כ'אי ישראל בצרעתו' (עמ' 61) וישבח את החלוצים הנושאים אותו על כתפיהם כמין אטלסים; את שממת הארץ יתאר כ'שחין השדות הבא בנגֹהות והמעדר בו מתנקם' (עמ' 62) ויקרא, בשם הארץ הלוהטת מצמא, לעננים שיורידו גשם, כמו היו פָּרוֹת נותנות חלב 'אשר יפתחו עטינים וּיִשָּׁבֵר צִמאוֹנֵנו' (עמ' 61). השימוש בפרסוניפיקציה הפיזית־פיזיולוגית מתגלה בצורתו המפותחת והעקבית ביותר ב**אימה** (ואולי בשירת גרינברג כולה; אבל השוו 'טור מלכא', כרך ד, עמ' 97-99) בשיר 'ירושלים המנותחת' (עמ' 63-64) שכולו מבוסס על המשוואה 'ירושלים=גוית אמי המנֻתחת', על הסתעפויותיה ועל מימושים לשוניים שלה (בזיקה מתמדת ליחסו של הדובר אליה, המתואר אף הוא במונחים גופניים דרסטיים). כדי לעמוד על היקפה ומשמעותה של התופעה יש לקרוא את השיר הארוך בשלמותו. כאן לא אוכל להביא יותר מפרטים אחדים. במיוחד מרשים לאורך כל השיר הפיתוח העקבי והמסקני של המטפורה הבסיסית, (בלשונו של הרושובסקי [1978] - הראליזציה שלה): אם ירושלים

היא גוויה, סלעיה הם אברים שנקטעו, ואילו הדם שאינו נראה הוא דם הנפש. וביתר פירוט:

> רֹאשֵׁךָ אַיִן, רֹאשֵׁךָ הֶתֵז. אֶל צַוָּארֵךָ חֻבַּר מִסְגָּד, בֵּית תִּפְאֶרֶת לַמֻּשְׁלָמִים, כְּמוֹ גוֹלָל עַל גֵּו יָקָר וְהַדָּם מִתַּחַת נִסְפַּג. / עַל כְּתֵפֶיךָ מֵת אֶפְרַיִם בֵּן הַיַּקִּיר בְּאַרְגְּמָנוֹ. [...]
> וּמִנְזָרִים פְּתוּחֵי פִּיּוֹת עַל כְּתֵפֶיךָ: מַכּוֹת טְרִיּוֹת. מֵעַל לְמֹחַ עִבְרִי חוֹלֶה הַפַּעֲמוֹנִים מִתְנוֹעֲעִים. בְּתוֹךְ פְּצָעֶיךָ הַחֲנֻיּוֹת לְמַכֹּלֶת וְלַנְּבֵלוֹת [...]
> רֹאשֵׁךָ כָּרוּת וְאֵינֶנּוּ, אֶפֶס *כֹּחַ* פֶּה הַמּוֹשֵׁךְ, יֵשׁ בְּלֶכְתִּי עֲלֵי בְשָׂרֶךָ, אֵם מִדָּמִי הַזּוֹרֵחַ, וְהוּא מוֹצֵץ מוֹצֵץ דָּמִי עַד חֲוֹר כָּל עוֹרֵק דָּם בִּי *יֵשׁ יַם שֶׁאֵינִי נוֹכֵל* - - (עמ' 63)

השדות מסביב לעיר מכוסים שחין והיא עצמה מצורעת, כאב לוחש חי בבשר סלעיה, דם נוטף באין רואים מתחת לסלעים, לשחין השממה. ההליכה במגפיים בעיר זו שהיא גוויה, מוות בה וקלון, כמוה כהליכת זֵד בבשר השמים (והדוגמאות, כאמור, הן רק מעט מהרבה). באמצעות המטפוריקה הדרסטית הזאת, ובשילוב עמה, מעצב אצ"ג מנקודת ראותו הכואבת את מצבה הפוליטי, התרבותי והטופוגרפי של העיר, המעוררת בו רגשות מעורבים של קשר רב עוצמה השזור גם אהבה, גם שנאה, גם ייאוש (עם התפילה לאלוהים ש'יהפוך את העיר' - זה התיאור הנורא ביותר של ירושלים בספרות העברית. רק תיאורה הברנרי **במכאן ומכאן** עשוי להתחרות בו מבחינה זו; אבל ראו גם שירו המפתיע של אהרון קמינקא 'למה נשאַרְתִּ?' [תרע"ג; ברש, תחר"ץ, עמ' 141-142]).

פה ושם, כאמור, הכיוון הערכי מתהפך. אם בשיר 'באלף הששי' (מתוך חלקו הראשון של הספר) 'הנחל העכור בעמק מחכה וזועף / כבטנה של אשה עקרה: שגויה בה תבוא/ ותהא בה מֻנחת' (עמ' 15), הרי ב'התנצלות' ('ירושלים של מטה') מתואר חזון מלכות ישראל בעתיד, המחיה גם בטרם התגשמות את ההווה השומם, בלשון זו: 'יש בבטנה של השַׁמָּה *עֻבָּר נפלא*, כי היא הרה / למלכות עולָה מִנִּי מִדְבַּר אל־עריש ועד דמשק - - ' (עמ' 61). אכן, אדמת ארץ־ישראל היא אמנם 'אדמת אסון', 'אך כה רבה היא הרְנָה על אדמה מעֻבֶּרֶת' (שם, וכן עמ' 62).

שינוי דרסטי בתפיסת הגוף מתחולל בהקשר האידאולוגי החיובי, ההולך ונעשה מרכזי יותר ויותר בספר. בהקשר האידאולוגי הזה זוכה הגוף לערך היונק, אם ניתן לומר כך, משני עולמות. בעולם הממשי־ארצי נעשה הגוף, גופם של מגשימי הציונות - במפעליו, בסבלו, בוויתור שהוא מוותר על נוחותו האישית ובקורבנות שהוא מקריב למען גאולת הארץ והאומה - לצומת ערכי חיובי מרכזי ביותר בשירה הארץ־ישראלית של אצ"ג. ואילו בעולם הרוחני המטפיזי הוא משמש גם מוקד להתעלות הנפש ולהתגלות אלוהית. מבחינת אופיה נתפסת ההכרעה הציונית בשירים הללו כהכרעה מהפכנית, אבל לפי תוכנה היא מגלמת הכרעה שעניינה שיבה, מהפכנית ככל שתהיה, לרצף של ההיסטוריה היהודית ולהזדהות יהודית כוללת. בהתאם לכך, ההגשמה הציונית נתפסת כהגשמה ייעודית בעלת משמעות רוחנית־דתית, והיחס לגוף המגשים נקבע בהתאם לקדושת הייעוד הזה. הזיקה בין העולם הרוחני־דתי ובין החיים בגוף בשירים הארץ־ישראליים של **אימה גדולה וירח** ושל **הגברות העולה** מנוגדת דיאמטרית לזיקה שבין שני אלה בשירים 'האירופיים' שבאותם ספרים (שבהם, כזכור, מרכזיותו של הגוף בהוויה האנושית כרוכה בפיחות של ערכים רוחניים). ההיפוך הזה מתגלה תחילה מעט־מעט בשירים האחרונים של **אימה**, ואילו בשירי **הגברות העולה** הוא

כבר נשמע כקול תרועה רמה. המשורר הנכון להקריב את גופו ולנסך את דמו על כל סלע כמזבח (עמ' 54) מתבונן באהבה רבה בגופם של החלוצים:

לָאֶחָד רֹאשׁ *בַּקְּחוּס* לַחַמָּה וְנֶחְמָד בָּעֶרֶב לְכַפּוֹת יָדִים שֶׁל אִשָּׁה שֶׁקָּשׁוּ מֵעָמָל.
לַשֵּׁנִי רֹאשׁ אַבְרֵךְ *מְקֻבָּל* וְחַם בַּיָּרֵחַ (עמ' 54)

וְאֶת יְדֵיכֶם אֲשֶׁר קָשׁוּ בַּעֲבוֹדָה הַמְפָרֶכֶת
בְּסִיד־עַל־עוֹר אֶל שְׂפָתַי אַגִּישׁ, כִּידֵי כַלּוֹת אֲהוּבוֹת, כִּידֵי אִמָּהוֹת הַנֶּאֱמָנוֹת לִכְּנֵי סָגְרֵי שְׁתֵּי עֵינַיִם.
וּבְבֹשֶׁת נָזִיר, מִן הַצַּד, שֶׁבַּל אֵרָאֶה בַּהֲלִיכָה, דֹּם אָרִיחַ מִשְׁקַע לֶחִי, אֶשַּׁק רֹאשׁ וְלֹא יִוָּדַע לַמִּתְרוֹנְנִים בַּחֲפִירוֹת - - (עמ' 61)

ובתארו את היורדים מן הארץ, שהוא מבין ללבם ומזדהה עם סבלם, הוא יאמר:

אֶל יוֹדֵעַ:
כַּמָּה קְדוֹשָׁה זוֹ הַיָּד *שֶׁפַּעַם אַחַת* תָּפְסָה מַעְדֵּר וְהֵקִיצָה בִצָּה שְׁלֵוָה,
*הָיָה חַם בְּכָל הַלַּיְלָה!* (עמ' 56)

עקרות, הפקרות וזנות, שגילמו את הידרדרותן של הנשים בשירה האירופית כמו את דלדולה של התרבות האירופית כולה, מתחלפות כאן ביופי עדין, בצניעות ובפוריות. לא נשים מופקרות כאן אלא אמהות, והאהבה שפינתה מקום לתאווה טורפת ו'מתה על שפתי הנשים' חוזרת אף היא:

וּנְעָרוֹת שֶׁבָּכֶם נִרְדָּמוֹת לַיְלָה כַּתִּינוֹקוֹת. אִשּׁוּת עוֹמְדָה: דְּמוּת הַזִּכָּה, לִמְרַאֲשׁוֹתָן סְגוּרַת שָׂפָה,
כְּמוֹ סֶלַע בַּיָּרֵחַ וּכְמוֹ גֶּפֶן וַעֲנָבִים, שֶׁעֲבָרָם נָזִיר שׁוֹקֵק.
רַק יַהֲלוֹם הָאַהֲבָה עֲלֵי קֶשֶׁר הַהִינוּמָא רוֹטֵט זִיו לְפֶלֶא מָתוֹק...
גַּם הַמְחוֹלְלוֹת אַחַר עָמָל וְהָרַנּוֹת בְּהִתְלַהֲבוּת לֹא תְגַלֶּינָה לֹבֶן שָׁד וּבֶטֶן עוֹרְגָה לַהֲרָיוֹן,
סוֹף סוֹף דּוֹמוֹת *לָאִמָּהוֹת... אַחַת הוֹלִיד לַן מָשִׁיחַ!* (עמ' 56)

.

הוא מתבונן בתינוקות שנולדו לאותם חלוצים וחלוצות ומנבא להם עתיד של חוסן וגדלות פיזית של עובדי האלילים העתיקים, עוצמה של בר־כוכבא או גדולה רוחנית כשל ישו:

יִלְדֵי תַּנִּים, גֶּשֶׁם, זִיו מֵעֵבֶר עַרְשֵׁי הַתִּינוֹקוֹת אֲשֶׁר נוֹלְדוּ עַל הָאִי לָעָם הַקָּטָן...
מִן הַהֶכְרֵח - הֵמָּה יִגְדְּלוּ לַעֲנָקִים:
מֵהֶם יֵצְאוּ *הַחַמָּנִים*, כְּמוֹ יְצוּקֵי בְרוֹנְזָה, פְּרָאִים.
*עוֹבְרֵי מַעֲלוֹת* עַל הָאִי *וּמְנַסְּכֵי יַיִן לַאֲשֵׁרוֹת!*
כִּי עַל כֵּן אִשּׁוּת יֵשׁ תַּמּוּזִית. גָּנוּז מֶגֶד בְּכָל רֶגֶב. תַּאֲוָה קוֹרְאָה בְּכָל לַיְלָה. דָּם וָחַיִק שׁוֹאֲגִים: פֵּרוֹת.
בֶּטֶן עַלְמָה: לַהֲרָיוֹן.
*מִכָּאן נִגַּהּ אֶל הָעוֹלָם!* (עמ' 57)

[...] אֲנִי רַנְתִּי מִנִּי אָסוֹן - אֲנִי רַן לָכֶם גַּם אֹשֶׁר:
הָעֲלָמוֹת מְעֻבָּרוֹת אוֹ שֶׁהָיוּ לָאִמָּהוֹת, מֵאַשְׁדּוֹד וְעַד מְטוּלָה קוֹל יְלָדִים אֶל הַחַמָּה,
אוּלַי יִהְיוּ בָּרֵי־כוֹכָבָא אוּלַי יִהְיוּ כַּיֵּשׁוּיִים - - (עמ' 62)

אצ"ג איננו מתעלם מן העוני והסבל, מן הייאוש והקללה, מן הבדידות ומן החסך הארוטי - גם האדם הארץ־ישראלי שלו הוא בשר ודם, וגם הזדהותו של המשורר היא הזדהות של בשר ודם; דברים אלה מתגלים בדרכים דומות מאוד לאלו שכבר ראינו. אבל לעוני ולסבל בשירה הארץ־ישראלית יש בדרך־כלל משמעות וצידוק, משום שהם משמשים מטרה נעלה, וההווה המר מוקרב למען עתיד מזהיר. גם את המתייאשים והמקללים, הבודדים והיורדים המשורר מבין, ואף סולח להם; הם לפחות ניסו, ניסיון הרואי, בניגוד למאוויי הלב של כל צעיר נורמלי (וראו 'HEROICA', 'התנצלות' ועוד).

אסיים סקירה קצרה זו של ייצוגים של 'דם ובשר' בשירי ארץ־ישראל של אימה בדוגמאות אחדות לשלושה עניינים שלא הזכרתי עד כאן. ר א ש ו ן - ההזדהות של המשורר עם החלוצים גם היא נמסרת לעתים קרובות בשירים כהזדהות של דמו ובשרו עם סבלם ומפעלם ובמושגים קרובים לאלה שאנו מכירים משיריו 'האירופיים':

כְּמוֹכֶם בְּרֶטֶט עָלִיתִי אֶל עִיר אֱלֹהִים, הַיְקָר שֶׁבָּעוֹלָם [...]
הָיָה דָמִי כִּמְנֻסָּךְ בְּמִזְרְקֵי כֶסֶף - זֶה שַׁי לָהּ.
כָּל כֵּף [סלע] שָׁם מִזְבֵּחַ לְגוּפִי וְגוּפִי שָׁם כֶּבֶשׂ. (עמ' 54)

אַתֶּם נוֹשְׂאִים עַל כְּתֵפַיִם *אִי־יִשְׂרָאֵל כִּצְרַעְתִּוֹ*, [...]
אֲנִי יוֹדֵעַ זֹאת וְכוֹאֵב עַד צִפָּרְנֵי הָרַגְלַיִם. [...]
וַחֲלוֹמִי בָּא *כְּאַחוּד*, כְּמוֹ הִזְדַּכְּכוּת בְּגוּף חוֹטֵא, *אֲנִי קָרַעְתִּי לֵב מִקֶּנּוּ כְּכָל גּוּפִי*. [...]
עַד כִּי נִפְתַּר גַּם הַחֲלוֹם וְסוֹפוֹ מַר וְסוֹפוֹ נִפְלָא: בֶּגֶד טָלוּא, בְּלִי פֵּזְמָק, בְּלִי קוֹרָה, דָּם אֶל עָפָר,
רֹן וָעֹנִי, רִקּוּד פֶּרֶא, רָעָב שָׁקֵט־שָׁקֵט־שָׁקֵט; וּבְכָל עֶצֶם יֵין קַדַּחַת כְּמוֹ תִקְוַת חוּט הַשָּׁנִי עַד צִפָּרְנֵי הָרַגְלַיִם (עמ' 61)

וראו גם שירי 'מסִפְרֵי טור מלכא' ובמיוחד השיר 'לסעודת עניים' (ד, עמ' 100).

ש נ י - הגוף היהודי החי איננו נתפס כאן לבדו וכשלעצמו, אלא הוא נתפס כחלק מן המארג היהודי־לאומי הקולקטיבי. זאת גם על־פי מקומו וזמנו הספציפיים (בזיקה לחבורת החלוצים, בארץ־ישראל) וגם כפרט בהיסטוריה היהודית הכוללת בכל תפוצותיה (ובמיוחד בזיקה למרטירולוגיה היהודית). הגוף החי, של המשורר, אבל כמשתמע, של כל יהודי באשר הוא, נושא בבשרו ובדמו וברקמותיו ממש את העבר הנורא:

הַי, לוּ יָכֹלְתִּי לָקַחַת כָּל אַדְמַת הַנּוֹצְרִים וּלְהַגִּישׁ לְמַרְגְּלוֹתַיִךְ וְלָגֹל מִמֶּנָּה אֶת שִׁכְבַת הֶעָפָר מִכָּל קִבְרוֹתֵינוּ בָּעוֹלָם -
וְרָאִית [ירושלים] אֶת הֲמוֹן כָּל הַמֵּתִים הַיְּהוּדִים בָּעוֹלָם
וְיָדַעְתְּ מַה גָּבַר זֶה גּוּפִי הַחַי עוֹד וְנָע פֹּה אִם בּוֹ כָּל הָאָסוֹן הַהוּא וְהָאָבְדָן הַנִּצְחִי שֶׁל אֵלֶּה

מֵתֵינוּ - (עמ' 65; וראו את השורות בהקשרן)

ש ל י ש י - ב'קפיצת הדרך', זה השיר המסיים את הספר, בזיקה לשבתי צבי, מגדיר המשורר את דמות המשיח המאוּוה כניגודה של דמות המשיח המסורתית:

יְהֵא נָא מָשִׁיחַ יְהוּדִי מְרֻפָּט שֶׁנָּס מֵאוּקְרַיְנָה, שֶׁנִּמְלַט מִפּוֹלִין וְזַעְפּוֹ בְּדָמוֹ כִּבְלֵב הַר־פְּרָצִים,
הָאוֹכֵל עִמָּנוּ לַחְמֵנוּ כַּגָּפְרִית וְשׁוֹתֶה עִמָּנוּ מִבְּרֵכוֹת הַלַּעֲנָה!
אַי, אֵין אֲנִי רוֹצֶה מָשִׁיחַ שְׁמֵימִי, שֶׁגּוּפוֹ עֲרָפֶל וְרֹאשׁוֹ מִשֹּׁהַם וְאֶת עִנּוּיֵינוּ קְלוֹנֵנוּ לֹא יֵדַע *מִדָּם וּמִבָּשָׂר*.
שֶׁאֵינוֹ יוֹדֵעַ *מִבְּשָׂרוֹ־וְקָמוֹ* מָה רָעָב מַה צָּמָא, מַה טַף מִתְיַפֵּחַ, מָה אִשָּׁה זוֹעֶקֶת, בְּשָׁעָה שֶׁנָּגַע בִּבְשָׂרָה *הַגַּיָּס!* [...]
אֵי קִבְרְךָ, מַחֲמֶד אֶפֶנְדִּי הָעִבְרִי, מְשִׁיחַ־הָאֱמֶת־שֶׁלִּי *שַׁבְּתַי צְבִי*, בֵּן לְאִשָּׁה עִבְרִיָּה וּבַעְלָהּ שֶׁל אִשָּׁה:
דָּם מִן הַדָּם וּבוֹ חָזוֹן זוֹרֵחַ! [...]
*גּוּף אָדָם בְּתַכְלִית הַפַּשְׁטוּת, הַמִּיֵּעַד לִהְיוֹת מֶלֶךְ בָּעָם וְגַם עָפָר, כַּבְּהֵמָה* [...]
(עמ' 73-74; ההדגשה בשורה האחרונה שלי, ב"ע)

## ב. אורי צבי גרינברג – **הגברות העולה**: גוף ונפש ב'שירת ארצי ישראלי'

בספר השירים העברי השני שפרסם אצ"ג בארץ־ישראל חוגגים הבשר והדם את חגם הגדול. אפילו אין החג הזה סופי ושלם, אי אפשר להתעלם מעוצמתו. מבחינות שונות קשור ספר זה לקודמו, מבחינות אחרות, מכריעות, הוא נבדל ממנו,[17] תקצר היריעה מלדון בכך כאן. מכל מקום, מן הבחינה שאנו דנים בה כאן הספר ממשיך, מלכד ומעצים תופעות שהסתמנו כבר בשירים הארץ־ישראליים של **אימה גדולה וירח** ואף מוסיף עליהן, כשבתוך כך הוא ממשיך לחדד את ההבדלים (מאותה בחינה) ביחס לשירים ה'אירופיים' שבאותו ספר. כמו בשירים הארץ־ישראליים שבספר הקודם, גם **בהגברות העולה** משמש הגוף (לרוב לחיוב) - גופו של המשורר, של החלוץ בארץ־ישראל, של האדם היהודי ושל האדם באשר הוא אדם - צומת אידאי, אידאולוגי ופואטי בהקשרים האישיים וההגותיים המצטרפים כמעט בכל מחזור ומחזור, אם לא בכל שיר ושיר שבספר. הגוף (גוף המשורר, גופם של החלוצים) הוא המקום שבו מתחוללת התמורה הנפשית האידאולוגית המוליכה לאימוץ חדש או מחודש של הערכים האישיים, הלאומיים והאוניברסליים שבאמצעותם עתידה להתחולל הגאולה האישית והלאומית בארץ־ישראל; בממשותו הפיזית הוא זוכה לתהילה כמגשים הגאולה שאותה חולקים עמו האמצעים והמכשירים המקיימים אותו ומאפשרים לו כיבוש והגשמה. בסבלו ובמסירותו חלה בו ספיריטואליזציה והוא זוכה לזוהר שלא מן העולם הזה כבעל מעמד רוחני ואף אלוהי. גם

17. ראו בעניין זה הספרים שנזכרו בהערה 7 לעיל. בהבדלים אסכולאיים־פואטיים בין הספרים: דן וינפלד, 1983. על הספר ועל מבנהו ראו מאמרו של נוברשטרן, תש"ס, שהופיע לאחר שהמאמר הנוכחי עבר הגהה ראשונה.

כאן משמש הגוף כמקור לפיגורות (האנשות והיפרבולות) המעצבות תהליכים נפשיים, מציאות גאוגרפית וגורל לאומי יהודי, וגם כאן משמשת תפיסת הגוף והקיום בגוף חלק מן ההנמקה הארס־פואטית הכוללת של עיצוב שירת המשורר.

***הגברות העולה*: הספר**

בקווים כלליים ובהשוואה ל**אימה גדולה וירח**, מבנה הרצף של **הגברות העולה** פשוט יחסית (על הפוליפוניות המרחבית שבו ועל זרמי הנגד שבו ראו עוד בהמשך). שירי הספר, שנכתבו במהלך שמונה החודשים שקדמו להופעתו ומופיעים בו בסדר קרוב לסדר פרסומם, מקובצים בחמישה מחזורים או מדורים, כשבכל אחד מהם מודגש היבט מרכזי אחד של המפנה הרוחני שהספר מעצב, ואילו שאר ההיבטים מופיעים בו כהיבטי רקע (מקבילים או ניגודיים) או כהסתעפויות צדדיות שעתידות לזכות למקום מרכזי יותר במחזור אחר (התופעה מאפיינת, כזכור, ובאופן בולט יותר גם את הספר הראשון). הספר כולו נחתם בשיר של סיום החוזר אל אחדים מן ההיבטים הללו ומבליט בכמעין סיכום את הבולטים שביניהם. להלן אתאר בקיצור נמרץ את תוכנם של חמשת המחזורים.

ב מ ח ז ו ר ה ר א ש ו ן - 'לחג ההתגלות' - מוצגת התמורה שחלה בעולמו של המשורר כחוויה מעין־מיסטית, כהתגלות עילאה הפוקדת אותו ומלכדת את כל רובדי אישיותו באחדות מחודשת ובהכרה עצמית מחודשת. מובלטים אופיה האישי של ההתגלות ושורשיה האוטוביוגרפיים. אם בשיר הראשון שבמחזור מעוצבת ההתגלות המיסטית הזאת - באמצעות שורת מטפורות מרחיקות לכת - כראייה מחודשת של המשורר את עצמו, או לחלופין, כאינטגרציה מחודשת של אישיותו, הרי בשיר האחרון שבו היא נתפסת כשיאה הפרדוקסלי של פרשת חיים וכמענה לתפילה הנובעת ממעמקיה (בקווים כללים - אותם חיים שהכרנו משירי **אימה גדולה וירח**). בשירים שביניהם מודגשת בעיקר הזיקה שבין 'חג ההתגלות' לשלושים השנים שקדמו לו, ובמיוחד לשנות הינקות בחיקה של האם. ב מ ח ז ו ר ה ש נ י - 'בארץ הנביאים' - מתבהרות משמעויות אידאולוגיות ופואטיות של ההתגלות הזאת בהתקשרויותיהן לרעיון ארץ־ישראל ולהתנסויות של המשורר בהוויית החיים בארץ־ישראל. גם המחזור הזה מסתיים במעין 'מבט לאחור', אל 'האדם המיליוני', חסר הבית, המורד והכואב, שהמשורר ראה את עצמו כחלק ממנו, מעין שיר פרידה שאמנם אינו מוותר על ההזדהות הזאת אבל מבקש אולי לקיים אותה במסגרת סולם הערכים החדש שמכתיב המפנה בחייו. ב מ ח ז ו ר ה ש ל י ש י - 'אתערותא' - מתלכד קולו של המשורר עם קולם של הרבים, 'יהודֵי המגודפים' באשר הם, בכלל, ומגשימי החזון הארץ־ישראלי, בפרט. המשמעות האידאולוגית של ההתגלות מתפרשת ומתחדדת. ב'שלושה המנונים ושלושה פיוטים' - ב מ ח ז ו ר ה ר ב י ע י של הספר - אופיים של השירים מוכלל עוד יותר מבקודמו והנימה, במידה זו או אחרת, היא אימפרסונלית. שלושת הזוגות השיריים - המנון ושיר שכנגדו - מעמידים את הנושא האידאולוגי הלאומי על רקע הקטבים של הבעייתיות האוניברסלית שהכרנו מן הספר הקודם: קיומו של האדם בגוף שסופו כיליון, מזה, אלוהים והעולם הרוחני־המטפיזי, מזה. שני זוגות השירים הראשונים נתפסים כמין תזה ואנטי־תזה: מצד אחד 'המנון

הגשמי' (הגוף כאלוהות; אברי הגוף כיוצרי מושג האלוהות; מה יעשה אלוהים בלא האדם ומי יקרא את כתב הכוכבים בלא הבשר והדם), מן הצד שכנגד 'המנון האובדים על קרקע בטוח' ('אורב המוות', 'לָשוּי בַּפת ובַמים מגֵפָך'; אלוהים *'בלעדינו יפֵן לחיה ואותה גם ימשח לגמע הנפלא*. ואנו לזוחלי־על־גחון דמינו'). מ'המנון היהודים' (עם השיר המצורף אליו) משתמע אולי בהקשר זה שהיהודי מגלם על־פי דרכו את הפרובלמטיקה האוניברסלית העולה מצירופם של שני זוגות השירים הקודמים לו, אולי גם כמי שבהוויתו, ובגאולתו במיוחד, גם נרמזת הדרך ליישובה.

בארבעת המחזורים הראשונים של הספר מתגבשות ומתרחבות ההתגלות והאידאולוגיה הכרוכה בה מן האישי אל הלאומי, בעיקר על יסוד הנמקותיהן החיוביות. ב מ ח ז ו ר ה ח מ י ש י - 'משא אל אירופה' - בולטות יותר הנמקותיהן השליליות. עיקרו של המחזור - פרישת חשבון הנפש היהודי עם אירופה - פותח בתיאור מצבה המדורדר, הרצחני, פושט הרגל מבחינה רוחנית בהווה; מזכיר את ההיסטוריה רוויית הדמים של יחסה לעם היהודי המנודה, המעונה והנשדד, הנהרג בכל סוגי מיתות שבעולם; מצביע על ההבדל הבלתי מתגשר בין היהודי לגוי ועל עליונותו המוסרית של הראשון על האחרון; ממחיש את הסכנה שבהישארות על אדמתה ומוליך בהכרח למסקנה שעל היהודי לנטוש את אירופה, לברוח ממנה. כאמור, הדברים הללו משלימים לפי דרכם את התביעה כלפי העם היהודי - התביעה לפנות לחיים חדשים בארץ־ישראל. אלו ואלו מתגלים כשתי פנים של אותה התגלות ושל אותה אידאולוגיה (השיר משלים ומסכם לפי דרכו גם היבטים מפוזרים מתוך **אימה**). השיר האחרון במחזור, 'משורר ישראל בין הבתרים (חתימה)', מנקז את ההיבטים הפואטיים שליוו את שירי הספר עד כאן בכל הנוגע להנמקת הפואטיקה של הספר באמצעות תפיסת המשורר את עצמו כמשורר האומה ועל פי תמונת גורלה ההיסטורי והעכשווי; ואילו השיר 'סיום: המנוס האחרון', הקובע בסיומו של הספר מעין חטיבה לעצמו, חוזר להקשרים הקיומיים־אוניברסליים שבספר ומציע, בהקשרים אלה, את השירה כתשובה לחלופיות שבמוות וכדרך אל 'נקודת הפלא: לקרקע־הנפש־הדם־והבשר, / *שֶׁסַּפִּיל הידיעה בִּמְפַלְשֵׁי מעשיו*'.

**התגלות**

כבר רמזתי במהלך הסקירה דלעיל שהמפנה האידאי־אידאולוגי שחל בתפיסת העצמי, הלאומי והאנושי של המשורר מעוצב ב**הגברות העולה** כהתגלות חווייתית־מיסטית. תיאור מרוכז של התגלות זאת, במונחים שהם בעיקרם אוטוביוגרפיים, פותח את הספר; הדיה־רמזיה הלאומיים והכלליים מפוזרים ברבים משיריו הבאים. ההתגלות הזאת מתרחשת בגוף, ובמידה רבה אפשר לראות בה גם התגלות של הגוף. אמנם מלכתחילה נשתנה מעמדו של זה. כאן הגוף הוא הנפש. אין הוא בא במקומה, אלא כולל אותה, מתעלה להיות כמותה, מזוהה עמה. בשיר הראשון של הספר, 'מַהֲלָך' (עמ' 77), מעוצב הגוף הממשי, גופו של המשורר, המסומן גם כאן בשם 'גוִיה', באמצעות סדרה של מטפורות זיהוי עוקבות, שיש להניחן כביכול זו על גבי זו (כמו היו מעין 'פילטרים'), כדי לראותו מבעדן. הגוף הוא 'מנורה [...] בהדלקה לחג ההתגלות' (משמעויות הלוואי הן יהודיות־רוחניות) הוא עץ נושא פירות - 'אילן הוא זה נושא פרי

לשלושים הסלים / על קרקע הבחרוּת',[18] הוא 'ספינה שֶׁתְּרָנָהּ תוקע קצהו בחמה וסוחב הַכִּבְשָׁה הזו [הספינה? החמה?] אל אשר הוא כוֹסֶף', והוא מגנט כביר המושך אליו נפלאות - 'זוהי גְוִיָּה שֶׁיְּצָקָהּ אלוה מאבן שואבת. שואבת למרחק, לַגֵּס גם באמצע הלילה'. את הגוף, הגוויה הקרואה לשולחן הנפש, מלווה רוח הקודש - תחילה כ'נֶשֶׁר בִּיעָף', אחר־כך כ'עַיִן [...] תוֹקְעָה הוד בכל עֶצֶם האָטום' ו'רואה כבתוך אספקלריה בעֲבִי האדמה'. העין, כמין 'פנס ביקוד - זוהי רוח הקֹדש החותרָה'. אותה עין, שבשירי הספר הקודם חדרה כמין רנטגן מבעד ללבוש האנשים וקירות בתיהם לגלות שם את אומללותם ואת גופניותם שנועדה להזקין ולהירקב (וראו גם בספרנו, 'ממעמקים', עמ' 81-82, 'הברית', עמ' 88), הפכה כאן לרוח הקודש המעניקה הוד לממשות ומגלה נסתרות (מגנזי האומה הקדומים) בעבי האדמה. כל שנות חייו של המשורר, מאז לידתו, מצטרפות ובאות כאן בלידה חדשה. למרות שאין לשוב אל הילדות הראשונה, היא קמה לתחייה בתוך הגברות המתחדשת, ואלוהים 'חותך מנהרה' 'בין נתחי נתחים של ישות גברותי', ו'דרך שתי עיני הוא צופה עד שנה ראשונה קורנת על שדה של אמא' ('חִתוּך וצִווי', עמ' 78), כל זאת בניגוד גמור לניתוק הגמור מן האם ומשנות החיים שחלפו, המתואר בספר הקודם. גם זיקת האם והילד, אם צריך להדגיש זאת, מעוצבת כאן דרך היבטיה הגופניים (ראו במיוחד 'שיר בן לכבוד אמא', עמ' 79).

ההתגלות המהפכנית של הגוף, שהיא גם התגלות אלוהים בגוף, מתוארת בדרכים ישירות ועקיפות לאורך שירי הספר. ב'ממעמקים' (עמ' 81) היא נתפסת, פרדוקסלית, כמענה לתפילה הבוקעת מעומק שנים רבות של חיים הדוניסטיים, חיים של התפלשות בתענוגות בשר ובפחדי מוות, שעליהם אומר המשורר:

> מַה שֶּׁקָּרָה לוֹ לְאִיּוֹב מֵאָסוֹנוֹת עַד צָרַעַת, עָלָה לִי מֵעֲבִי חַיַּי, מִתִּסְבֹּכֶת הַתַּעֲנוּגִים,
> בְּרֶטֶט אַבָּא בִּדְמֵי בְּנוֹ עַל שְׁלוֹשִׁים פִּסְגוֹת הַהִתְלַהֲבוּת.

אותו 'סוקרטס', שבשיר המסיים של 'פרספקטיבות' (עמ' 11) שימש מעין סנגור של השטן, הלועג להזיות הרומנטיות של המשורר ולסירובו לכפור בקיומו של אל בשמים, משמש לו כאן כ'אני אחר', הקורא לאלוהים מן המעמקים הפרדוקסליים של סבלו. בשיר 'בְּזה הדם' (עמ' 83) נתפסת אותה התגלות עצמה כמפגש בין היחלצותה של הנפש (השרויה, כנאמר בשיר קודם, 'בין נתחי נתחים של הישות') מבפנים, ובין החזון הירושלמי מבחוץ:

> - - וְכָךְ הָבְקַע מִלְּגַו חֲלַל הַנַּפְשִׁיּוּת הַסְּגוּרָה וַיַּכֶּה בָהּ הֶחָזוֹן הַיְרוּשַׁלְמִי.
> וּדְבַר הַגֵּס בִּי נָפַל כְּמוֹ אֶבֶן הַלּוֹהֶטֶת, בְּכָל זָוִית בִּי חֲרִישִׁית הוֹיָה רְתִיחָה וְהִזְדַּהֲרוּת
> עַתָּה שְׂסָ"ה גִידֵי בִּמְרוּצַת דִּמְכֶם הַנִּפְלָאָה הַלְּלוּ לָאֱלוֹהוּת הָעִבְרִית, הַמְשֻׁחְרֶרֶת!

לאורך כל הספר מתקשר השינוי במעמד הגוף - וניתן לומר, הגילוי החדש של הגוף - עם הנוכחות האלוהית ועם חידוש הקשר עם עולם נרחב של ערכים רוחניים, יהודיים ומטפיזיים

18. השוו: 'התבדלות הגוף האחד מן המסֵבָּך והעלאתו מן העֹמֶק לְבִלְט לעצמו כמו אילן ברמ"ח ענפים רותתים לארבע הרוחות', **אימה גדולה וירח**, המניפסט הפותח ['בעקב רגל ימנית'], עמ' 7, ודיוננו בו לעיל.

(כנאמר לעיל). אחרי הזיקות שבין שני אלה עוד נוסיף ונעקוב, הן בהקשר האישי והן בהקשר האידאולוגי. בהקשר אחרון זה ניתן בינתיים לסכם את התפיסה העולה מן הספר במשפט הפרדוקסלי האחד (שבו מהדהד אמנם סנטימנט מצוי למדי בהשקפת העולם הציונית) המאפיין לדעת המשורר את הווייתם של החלוצים, זה המשפט בשורה השלישית במובאה שלנו, המסיים־מסכם את השיר 'אתערותא':

וְעֵת לָדַעַת, בְּכָל רֶגַע, וּכְמוֹ בַבָּשָׂר חַי תֵּחָתֵךְ כָּל עֲוִית בְּזָוִית פֶּה שֶׁל בָּחוּר צָעִיר וְשֶׁל נַעֲרָה בְּהַרְכִּינָם אֶת חַיֵּיהֶם־הַמִּתְרוֹנְנִים לַקַּרְקַע וּמַקְשִׁיבִים לַמִּתְרַחֵשׁ פֹּה בַּחֲלוּדָה זוֹ, בַּחֲשַׁאי - - *מִיּוֹם שֶׁשָּׁבוּ לָאֲדָמָה, נִהְיוּ קְרוֹבִים לַשָּׁמַיִם.* (עמ' 91; ההדגשה שלי, ב"ע)

גם בשיר 'פעמון הבוקע' מתפרץ כביכול אלוהים מתוכו של המשורר ומחוצה לו כאחד, כמו התפוצצות של דינמיט בתוכו של הר, כמו אריה שואג ומצווה על המשורר 'בשס"ה הגידים זה הצו: / - בפצותך פה לדבר שיר, כמו *מסיע* בטוייך!'. 'לא בכדי הצגתי אותי *עילם־ג* כביום הִוָּלְדִי ובשרי *ערטילאי* זה מתרונן קֶבֶל חִצים / ולא יֵחַת עוד מפחד, כי *כדם* הוא - מחזה תמיד' (עמ' 84; ההדגשות שלי, ב"ע). אין קושי להבין שהמשורר מדבר כאן על לידה חדשה ושמובנו, וביתר ייחוד, ערכיותו של 'ערטילאי' שונים כאן לחלוטין מאלה שהכרנו בספר הקודם. הרעב והעוני לא הכריעו את גופו של המשורר אלא עשו אותו 'מִקְשָׁה כַּמתכת', 'העלולה להיות חרב מלֶטשת ביום קרב', ובבואו 'לדפֹק על שער אחרון זה שישנו במדרונות חיי אנוש', כשהוא משתוקק לנירוונה, זכה לתחייה, ללידה חדשה — 'ירדתי בחשאי וטבלתי ועליתי, *כעלות יונה מן הדג*' (שם; ההדגשה שלי, ב"ע). המשמעויות המקראיות והארכיטיפיות הנרמזות כאן אינן צריכות פירוט, אבל ראוי לומר דבר על תוכנה של ההתגלות, שעיקרה -

וְכָעֵת: הַקַּרְקַע נוֹתֵן לֶחֶם וְהַמַּיִם כֹּה עֲרֵבִים וְהָאִשָּׁה גְדֵלָה גְדֵלָה מִתִּינוֹקֶת שֶׁבָּעֶרֶשׂ,
וְלָעֲתִידָה־לִהְיוֹת־גְּדוֹלָה, אֵם־לַיּוֹנֵק, שָׂרָה אֵם עוֹד - -
חֲזוֹן יוֹם גַּדְלוּת זֶה - בְּדָמַי.

'יום גדלות' הוא היום שבו הדברים הפשוטים - הקיום בגוף וצורכי הגוף, האימהות, הלידה והמעבר מדור לדור - מתכלים בכל יפעתם וקסמם (וראו גם עמ' 78).

אבל התעלותו של הגוף עד לכדי 'גוף רוחני' מתגלה **בהגברות העולה** בעיקר בזוהר האופף אותו. 'זוהר' מטפורי זה נשען, מצד אחד, על המשמעויות הרוחניות של 'אור' (הארה פנימית; נוכחות של נפש בגוף; ניגודו של 'חושך' מכל סוג, וכו'), ומצד שני על האקלים הארץ־ישראלי (שמש, אור וחום, נפלאים אבל גם בלתי נסבלים) - שגם להם מוענקת משמעות סמלית רבת־פנים. ניסוחים שונים של 'הזדהרות' הגוף מפוזרים בשירים שונים בספר. זוהרו של הגוף הוא זוהרה של הנפש הבוקעת מתוכו, הוא ההתגלות האלוהית החודרת לתוכו, הוא גילום של תהליכי התעלות פנימית המתרחשים בתוך הנפש - בחללו של הגוף. ספיגת אור השמש בארץ החדשה, מזה, והזדהרות מחודשת של אור המסורת מבית אבא־אמא ומן המורשת היהודית, מזה. לענייננו די יהיה, מכל מקום, אם אצביע על שני שירים הבאים בזה אחר זה ובהם המוטיב הזה בולט במרכזיותו - 'הזדהרות' (עמ' 85) ו'רָעֵב בארץ ישראל' (עמ' 86-

87). הנה שורות אחדות - מן הפתיחה, האמצע והסיום - של השיר הראשון, המדגימות דברים אלה בבהירות:

הִזְדַּהֲרוּת גְּדוֹלָה בַּגּוּף: כְּמוֹ הֵיכָל שֶׁל זְכוּכִית. עַל כִּפַּת הַזָּהָב גַּם שֶׁמֶשׁ הַזְּמַן מְכֻפֶּלֶת.
וּכְוֶרֶד הַמִּכְנָה עֵין שַׁדַּי בְּאֶמְצַע הַנֶּפֶשׁ. [...]
הִזְדַּהֲרוּת גְּדוֹלָה בַּגּוּף - - אֲנִי כָּל־כָּךְ יְרוּשַׁלְמִי! גַּם מִצַּלְעוֹתַי מִתְרוֹנֵן הָאוֹר לַמָּשִׁיחַ. [...]
לָמֶד וָוִין בְּכָל הַקִּבּוּצִים בְּהוֹד אֱלֹהֵי כָל הַדָּרִים לַמַּלְכוּת!
סִינַי הֶעָשֵׁן עַל כְּתֵפוֹ שֶׁל אַבָּא בְּפוֹלִין [...]
נֵרוֹת בְּשִׁבְעַת הַקָּנִים שֶׁאִמָּא מַדְלִיקָה וְהָאוֹר יְרוּשַׁלְמִי כָּל־כָּךְ: *יְרוּשָׁלַיִם אֶצְלֵנוּ!*
הַאִם זֶה מְקוֹר אוֹרִי? - - עֲנֵנִי, אֵל אָבִי בְּצִיּוֹן!

'רָעֵב בארץ ישראל' הוא שיר יחיד במינו ב**הגברות העולה** בשל עוצמת האירוניה העולה מתוכו. אירוניה זו נשענת על הניגוד שבין מציאות של רעב, עוני וסבל המיוצגת בו נאמנה ובין הפתוס הייעודי המעניק לה שגב רוחני. השיר הוא מונולוג המופנה כביכול על ידי הדובר אל בני מעיו, המזמרים מרעב בארץ־ישראל, והוא מבקש 'להרגיעם' בנימוקים מנימוקים שונים. הסיטואציה הזאת משמשת לאצ"ג בסיס לפיתוח הצד ה'לא נורמלי' והמגוחך בחיי החלוץ הארץ־ישראלי. את מצוקת הרעב מרגיע המשורר על־ידי פנייה למליצה השירית ('כתוב בפיוט, כי מתוק לחֵך פה כל רגב'), שימוש פָּרוֹדי בניבים ידועים ('זמרו, בני מעי', 'עצמותי תאמרנה'), ובעזרת פנייה לערכים אידאולוגיים ('הנחמו, בני מעי, עצי־איקליפטוס יקרים בארץ ישראל מכל יערות הדבש באירופה', וכו'), שימוש בתארים מגביהים למחלות מצויות בין החלוצים ('פה היא המדינה הקלסית להוד הקדחת וחזון השחפת') ונחמות של עתיד צפוי ('אלך לי כך כאשר הולך מהנדס הדרכים / הממֻנה מטעם ממשלה שעודה בחזון, / ששטרה לא נדפס - - '). בהזדהרות הגוף מצטרפים כל ההיבטים של השיר, המציאותי והגרוטסקי, הרוחני והנשגב, לאחדות שבה גוברים האחרונים על הראשונים:

אָכֵן נִבְעוּ מַצְפּוּנַי, כִּי הוֹלֵךְ וְצוֹמֵק הַבָּשָׂר וּבֵינִי לְבֵין הָעֲצָמוֹת יֵשׁ דֹּק כְּמוֹ מֶשִׁי,
הַמּוּאָר לְאוֹרוֹ שֶׁל רָעָב הַנָּהִיר, הַנָּהִיר...
וְהָאֲצָבָעוֹת אֲרֻכּוֹת וזוֹרְחוֹת גַּם הֵן וְאֵין טִינָא לֹא בַדָּם לֹא בַמֹּחַ [...]
וְנִדְמֶה כִּי זְרִיחָה בוֹקַעַת מִשְּׁנוֹתַי הַשְּׁלוֹשִׁים.
וְנִדְמֶה כִּי גַם מִן הַגּוּף נוֹטֵף אוֹר אֶל הַחוֹלוֹת [...]
וְלֹא מִן הַשָּׁמֶשׁ. [...]

כָּעֵת אֲנִי עוֹמֵד מֵעֵבֶר דֹּק חָמְרִי בַּזְּרִיחָה וְאוֹתוֹת מִבֹּקֶר בּוֹקֵעַ בְּכָל הַבִּטּוּיִים. [...]

ולאחר כל אלה, עם ההשוואות לדברים שעושים עתה בחורים שכמותו באירופה ('מֻזמנים למשתה באור הנברשות'), ועם כל הגיחוך, שאמנם איננו נמחק, ידו של פתוס העוני החוגג על העליונה: 'זמרו, בני מעי, איך צומקים אצלנו, זַמֵּרו!'

משאלה להזדהרות הגוף, שכמוה כתפילה להאלהתו, מופיעה בשיר 'המנון הגשמי' (עמ'

93), שהוא שיא שבחי הגוף בשירת אצ"ג בכלל, ואם יש דומים לו בשירה העברית והעולמית, הרי מן הבחינה הזאת אין כמותו. המשורר אינו מפקפק כאן בקיומה של הנפש, אף אינו כופר במציאותו של אלוהים, אבל הנפש - בגוף היא שוכנת ובלעדיו אין לה קיום כלל, ואלוהים, כמו כל הרעיונות הנעלים ('הגוֹתִיים') שבעולם, הוא המצאת הגוף ופרי הגותו שהוא גם הממליך ומגשים אותם. המשורר מבקש אפוא למען הגוף, שיזכה בזוהר הראוי לו, לא פחות ממה שלה זוכה הנפש השוכנת בתוכו. יש להכריז על אלוהותו באשר הוא הבורא האמיתי (יולד בני־אדם בצלמו ושליט על יישובים ועל נכסים שבעולם). 'אנחנו הגשמיים' אומר המשורר, בלי לסמן במדויק את הזהות ואת ההיקף של הקולקטיב שהוא מתכוון אליו ב'אנחנו' זה - אנחנו נושאים בתוכנו את סודו של העולם, ואנחנו נביא לו את המשיח ואת הגאולה. מתוכנו יבקע יופיו של עולם, ובהיעדרנו גם אלוהים לא ימצא טעם לקיומו. למרות אורכו של השיר, דומה שבהקשר שלנו אין מנוס מלהביאו בשלמותו:

יִזְדַּהֵר, יִזְדַּהֵר הַגַּשְׁמִי הַזֶּה וִיהֵא נַעֲלֶה וְיָקָר כַּנֶּפֶשׁ שֶׁשָּׁרִים לָהּ הוֹד, בַּאֲשֶׁר שׁוֹרָה הִיא בוֹ.
וֶאֱלָהוּת מַמָּשִׁית, גּוּפָנִית תְּהֵא פֹּה נִכְרֶזֶת: אוֹכֶלֶת, שׁוֹתָה, יְשֵׁנָה, מְדַבֶּרֶת וְיוֹלֶדֶת אֱלָהוּת כְּמוֹהָ בִּדְמוּתָהּ.
אֱלָהוּת הַגּוּפִים הַשּׁוֹלְטִים עַל זוֹ הָאֲדָמָה: עַל אֵלּוּ הַכְּרַכִּים הַכְּבֵדִים, הַכְּפָרִים הַבְּרוּכִים,
עַל נִכְסֵי הַבַּרְזֶל, הַחַשְׁמַל וְעַל נִכְסֵי הַיֶּרֶק וְעַל אֵלּוּ אֲנִיּוֹת־הַקִּיטוֹר עַל יַמֵּי הָעוֹלָם - -

הֵן אֵלּוּ אֶבְרֵי הָאָדָם כּוֹאֲבִים כְּאֵב הַהֲרָיוֹן שֶׁל חָזוֹן עַל אִיֵּנוּ הֶעָגֹל.
הֵן אֵלּוּ מוֹלִידִים הָרַעְיוֹן הַגּוֹתִי בָּעוֹלָם וְאֵלּוּ מַגְשִׁימֵי הָרַעְיוֹן הַגּוֹתִי הַזֶּה.
הֵן אֵלּוּ שֶׁהָרוּ הַמַּשָּׂג הַנִּפְלָא מִכָּל הַמַּשָּׂגִים בַּיְקוּם, וְאֵלּוּ שֶׁנָּתְנוּ הַבִּטּוּי לְכָךְ: אֱלֹהִים.

יְצוּקָה הַנֶּפֶשׁ בְּכָל נִטָּף וְנִטָּף דָּם שׁוֹתֶת וְהִיא מְאֻשֶּׁרֶת וּבְעֻזָּהּ, כָּל זְמַן שֶׁבַּגּוּף הוֹלֵם הַדֹּפֶק
וְהָאֹזֶן שׁוֹמַעַת וְהָעַיִן מִסְתַּכֶּלֶת וְהַפֶּה אוֹכֵל וְשׁוֹתֶה וּמְדַבֵּר וְנוֹשֵׁק;
וְאוּלָם הַנֶּפֶשׁ מָה הִנָּהּ, עֲזוּזָהּ מַה הוּא, אִם פִּלַּח חֵץ קָטָן אֶת מֹחוֹ שֶׁל נְיוּטוֹן הָרָם
וּבְמוֹתוֹ הוּא פָּחוֹת מִכֵּף, *נְיוּטוֹן פָּחוֹת מִכֵּף!* בַּאֲשֶׁר מִמֶּנּוּ לֹא יִהְיֶה אַף סָף לְבֵית חַי.
בַּאֲשֶׁר אִם לֹא יִקְבְּרוּהוּ, לֹא יִגַּשׁ אַף בֵּן וְלֹא תִגַּשׁ אֲהוּבָה לְנַשְּׁקוֹ וְלֹא תֹאכַל הַפַּת
לְמַרְאִית רִקְבּוֹנוֹ הַלַּח - -

אֲנַחְנוּ, הַגַּשְׁמִיִּים, נוֹשְׂאִים סוֹד־סוֹף־כַּדּוּר זֶה, וַאֲנַחְנוּ מְגוֹלְלִים גְּלוֹבּוּס־הַשְּׁלִיחוּת בְּעֹז
מֵעֹמֶק חַיֵּינוּ הַגְּדוֹלִים אֶל פִּסְגַּת הַנֵּס.
אֶל רוּם הַמָּשִׁיחַ שׁוֹאֲפִים כָּל מַדְרֵי הַדּוֹר.
אֶל רוּם חֶזְיוֹנֵנוּ הַמְזַמֵּר, הַלּוֹהֵט כָּאֵשׁ בָּעוֹרְקִים הַמְלֵאִים הָאָדֹם הַיָּפֶה הַזֶּה.
לִגְאֻלַּת הַגְּאֻלּוֹת בָּעוֹלָם, שֶׁהִיא עוֹד לַחֲלָקִים בְּנִטְפֵי הַדָּם, כַּפַּז הַמְהֻתָּךְ לַמַּלְכוּת שֶׁתָּבוֹא
מִלְּגוֹ לְצַוּוֹת בַּחוּץ - -
מִתּוֹכֵנוּ, מִתּוֹךְ גַּשְׁמִיּוּתֵנוּ הֵן יִבְקַע הַיּוֹם, הָרִאשׁוֹן לַיֹּפִי בַּיְקוּם וְהָאַחֲרוֹן לְכָךְ.

וְאִם אָנוּ לֹא נִהְיֶה - מַה יֵּבֹךְ אֱלֹהִים עֲלֵי רֵיק וּכְתַב הַכּוֹכָבִים מִי יִקְרָא בַּלֵּילוֹת הָהֵם.
וְעַל אֵיזוֹ כְּתֵפַיִם יְקָרוֹת עֵץ יַטֶּה הַצֵּל.
מַה יָּקָר עוֹד יִהְיֶה בַּתֵּבֵל מִבָּשָׂר וָדָם.

כמו שכבר ציינתי, שיא זה של העצמת הגוף איננו סוף פסוק ב**הגברות העולה**, וכבר ב'המנון' הבא אחריו - 'המנון האובדים על קרקע בטוח' - מוטל עליו צל כבד, צלו של המוות. דומה שגרעין המפנה הזה כבר מצוי ב'המנון הגשמי' עצמו, בקטע השלישי שלו. קטע זה, ובמיוחד תיאור רקבון מוחו הלח של 'ניוטון הרם', עשוי בהחלט לשמש - ובניגוד לתכליתו המוצהרת - כתב הגנה על התזה שבלא הנפש, הגוף, המתגלה במותו כחסר ערך ומעורר גועל, אין לו חשיבות וממשות כשלעצמו גם בחייו. קיום יחד של זרמים וזרמי נגד שאינם מכריעים זה את זה אכן מאפיין את שירת אצ"ג בתקופה זו ובכלל. אבל אין בדבר זה כדי לבטל את הסימפטומטיות של השיר הזה, את ייחודו ואת עוצמתו.

**יחיד ואומה: 'אבר אבר מלא פחדים'**

גם ב**הגברות העולה** ניכר השימוש בפיגורות פיזיולוגיות כחלק מעיצובם הגופני של תהליכי נפש אינדיבידואליים ושל תופעות בהיסטוריה קולקטיבית (בעיקר יהודית־לאומית), בין שהן מתקשרות לתמורה שהתרחשה בשירת אצ"ג בין ה'אירופי' ל'ארץ־ישראלי', בין שאינן מתקשרות אליה. להלן אביא בקצרה דברים אחדים בעניין זה נוסף על מה שכבר נאמר עד עתה כבדרך אגב.

סימון העצמי כגוף, גם בהקשרים שלפי המסורת השירית הרומנטית תואמים להם מסומנים נפשיים־רוחניים, אכן שכיח בספר. 'ואלהי פחד אבא ואמא יודע גם עָמְקֵי בין נִתְחֵי נְתָחִים של ישות גברותי' (עמ' 78), 'אך אנכי כה נחתכתי; אֵבֶר אֵבֶר מְלֵא פחדים' (עמ' 81), 'ואל התולעים לא באתי באדמת הסְלָוים, / יהודי מֻנַּתָּח' (עמ' 85), 'רֹן נִתְחֵי לבבות זה עולה מקצות אצבעותי והרזון זורח בבשרי בְּרַנְּנִי אותו' (עמ' 97) - בכל המקומות הללו ובאחרים מסייע השימוש ב'נתחים', ב'חִתּוּךְ' וב'נִתּוּחַ' להעניק עוצמת ביטוי ואמינות מוחשית לנוכחויות רוחניות ורגשיות, שאינן פיזיות או שאינן פיזיות בהכרח, באמצעות עיצובן כנוכחויות פיזיות. כך, למשל, 'עתה נפתח בי חִתּוּך הנפש היהודית' (שם) או 'וַזַעַק מצפונך הָאָדֹם, הנקוב כַּכברה, / *זעקֵהוּ!! כאִלו זה פֶּה כגוף אָדָם מְחֻקָּק* (עמ' 98), וראו דוגמאות נוספות בהמשך. הוא מתאר את אלה שחלק עמם את גורלם - *'כל האיֹבים בבשרם ודמם'* - ש'האש [רגשות עזים] אכלתנו. גם אֶפֶר איננו. כי הכל מְלֻגָּו שם. דם שוטף ושוטף - -' (עמ' 88). על הנפש בימי האסונות של מלחמת העולם יאמר שהיא 'נקובה כמו כברה' ויקונן על כך שהיד האלוהית, שסתמה את הנקבים כפצעי אנוש המתרפאים, איננה עושה זאת שוב (עמ' 98-99; וראו כל הקטע שם). כאחד מחבורת חולמי הגאולה הוא מדבר על 'האש, האוכלת אותנו מדם אל העצם'; את 'החופרים בביצה [...] והחורשים בישימון' הוא מתאר כ'מתהלכים בדמם הכבד, *כדי להשתפך במקום אין מים'* (עמ' 89), ואת מכאובם, כ'מכאוב - עד עֹמק הסחוסים!' (עמ' 89).

כשמדובר בגורל היהודי מתקצר המרחק בין הפיגורטיבי והליטרלי: את ההיסטוריה היהודית

רואה המשורר כ'*עֲקוֹלִין הדורות העמֹק* (עמ' 98), 'כי אבר באבר נחתכנו באמצע העולם, מיום שהוּצֵאנוּ תֵּת בשר לַמְדוֹכָה הנוצרית' (עמ' 102). את דורות העבר היהודיים יתאר כ'דורות השקועים בבשרם ודמם הכאוב בכמה קרקעות בעולם' (עמ' 78), ולעתיד יצפה לכך ש'יבוא וְיִקָּוֶה בעורקים הדם אשר נִשְׁפַּדְּ!' (עמ' 85) אל 'צֹמֶת הגידים של עבריוּת פִּרְאִית, עולמית' (עמ' 90; וראו גם 'אנו קוראים לדמינו השפוכים בְּגִידֵי אירופה, שֶׁיְּפַכּוּ לכאן: אל צֹמֶת הגידים / העברים על קרקע ישראל', עמ' 102). העולם בימי המלחמה מצטייר כ'עולם מְקֻעָקָע' (עמ' 98), וימי המלחמה הם לאירופה – 'ימי נִדָּתֵדְּ האדֻמִּים' (שם). אירופה זו, שנביאיה ואלוהיה 'מת[ו] בתוך דָּמֵדְּ: מיתת החשמל' (עמ' 102) היא 'חולה' 'ומקיאה לי יהודֵי המגֻדָּפִים' (עמ' 91), ובהם המתים היהודים שנשטפו או הוטבעו בנהרות, והדגים אכלו ופלטו אותם 'מחוקי פני אלֹהים מני דגים ומים' (עמ' 100). בלעג מר הוא מספר על ה'שָׁכר' שקיבל העם היהודי בעבור 'האלהות אשר בַּחֲמִימוּת מָסַכְנוּ בבשרם של עכו"ם, שכר מתן כל חזון ובטוי בספרי הגויים', שכר של מוות והרג - 'דמים ומֹחין ובשר לָרַמָּה הרעֵבָה' (עמ' 102). והדברים משולבים בהיגדים היסטוריוסופיים ואידאולוגיים חשופים. בלשוננו כך הוא סיכומם של דברים: הגיע זמנם של היהודים, שחיו חיים 'ללא גוף', לכבוש לעצמם גוף משלהם (ארץ, קרקע, מולדת, קיום בטבע וכו'; וראו במיוחד עמ' 96, 102).

באשר לארץ־ישראל, המשורר מדמה אותה ל'*פת לחם שְׁרִידָה למשפחה רעבה*' (עמ' 89) ואת חלקי גופו לחלקיה (עמ' 85, 91), והוא מצהיר כי 'עת לִשְׁקֹל היא פה כל טִפַּת דם וטל ואֵגֶל זֵעָה לעֵמת משקל כל הסלעים והחולות הלוהטים ולעֵמַת כֹּבֶד צמאוננו' (עמ' 91). את ההתגלות האישית ואת ההתעוררות הלאומית הוא מתאר כדלקת מסוכנת, ממש כדלקת ריאות:

מִדַּלֶּקֶת הַלֵּב יֵשׁ לְסַפֵּר בְּאֶמְצַע הַזְּמַנִּים, דַּלֶּקֶת שֶׁהִדְלִיק הַנֵּס בִּימֵי חֶבְלֵי מָשִׁיחַ
בְּכָל הָאִיּוֹבִים הַיְּהוּדִים בְּאֶמְצַע הָעוֹלָם
וְהִיא מְסֻכֶּנֶת כָּל־כָּךְ כְּדַלֶּקֶת הָרֵאוֹת! (עמ' 98)

וראו גם דבריו 'עת הזדעזעות היא ללב, כמו הזדעזעות אדמה!' (עמ' 91)

העם היהודי כמוהו כגוף שבכי עמוק מאוד חבוי בגופו ואין הגוף יודע על קיומו, ממש כמו הר שדינמיט חבוי בו ואין ההר יודע מה עצור בחיקו 'עד אשר יתפרץ בגבורה וְיִוָּדַע גם לנו: כי אנו הר געש!' (עמ' 96).

**ארס־פואטיקה והנמקותיה**

כמו ב**אימה גדולה וירח**, גם ב**הגברות העולה** מצויים שירים וקטעי שירים שעניינם ארס־פואטי. וגם כאן מקושרת הפואטיקה הגלומה בשירים לעולם התמטי המעוצב בהם, ואף מנומקת באמצעותו. אך אם העולם הזה השתנה (מספר לספר) ומהפך אידאולוגי התחולל באגפים מרכזיים שלו, הרי הפואטיקה, במתאריה הכלליים (להוציא כמובן כל מה שכרוך ישירות ב'דם והבשר'), לא השתנתה. השתנו בעיקר ההנמקות לה. עניין זה נוח להדגים אותו על־פי הזיקה שבין הריתמוס הייחודי המאפיין באופן בולט את שירי הספרים הנדונים כאן כמו שירים אחרים של אצ"ג בשנות העשרים, ובין הנמקותיה המתחלפות. ריתמוס זה,

שהרושובסקי (1978) תיאר אותו בשם 'ריתמוס הרחבות', מנומק בשירת אצ"ג בדרכים שונות במקומות שונים, למרות שסימניו המובהקים נשארים קבועים למדי לאורך כל התקופה.[19] הנה למשל שתי הנמקות מתוך **אימה** (עמ' 27), ולפיהן אמור הריתמוס הזה לשקף את קולם של המוני האבודים והתועים - המיליונים שעולמם נהרס עליהם במלחמה ובמהפכה, השואגים כחיות והומים כמשברי הים:

וְאוּלָם אִם יָרֹן הַמַּחֲנֶה הַגָּדוֹל נְבוֹכוֹת
וּמְפֻזָּר בַּמֶּרְחָק -
מְלָכִים לֹא יִשְׁוּו בִּגְבוּרָה לַהוֹמִים הַלָּלוּ!

כִּי תּוֹרַת הָרִיתְמוּס לָמַדְנוּ מִיַּמִּים בַּסּוּפָה
וְאֵצֶל הַחַיָּה. (עמ' 27)

**בהגברות העולה**, בשיר החותם את 'משא אל אירופה' הריתמוס אמור לשקף את 'דרכי ישראל בעולם', את 'הרגז הגדול' ואת עוצמת הבשורה החדשה מארץ־ישראל:

מְשׁוֹרֵר יְהוּדִי הֲיָרֹן בְּיַמְבּוּס רוֹמָאִי?[20] וְטִפַּת הַדֶּמַע שֶׁלָּנוּ כְּכֹבֶד הַגְּלוֹבּוּס!
חֲרוּזִים רְחָבִים! חַתְחַתִּים בַּחֲרוּזִים! - מָשָׁל לְדַרְכֵי יִשְׂרָאֵל בָּעוֹלָם. [...]
הֵי! יִהְיֶה הָרֹגֶז הַגָּדוֹל לְרִיתְמוּס בְּהֶתְאֵם לְכָל דּוֹרוֹתֵינוּ הַמְּרוּדִים,
דְּבָרֵינוּ בְּעִבְרִית מֵאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל - כַּדּוּרֵי דּוּם־דּוּם לְכָל אֻמּוֹת הָעוֹלָם! (עמ' 103)

ואילו בשיר 'כמתכֹּנֶת מולדתי', מתוך ספרו **כלב בית** (תרפ"ט), אמור אותו ריתמוס עצמו לשקף את המבנה הטופוגרפי של ארץ־ישראל, של 'מאויי הדם הנגרש', ו/או של גלי הים התיכון:

לִי נִדְמָה, כִּי יָדִי מְחַקָּה בְּתִכּוּן נִדְבְּכֵי פִּיּוּטַי:
לֵאלֹהַי, שֶׁתִּכֵּן מוֹלַדְתִּי הַזֹּאת הַסַּלְעִית, הַחוֹלִית.
כְּמַתְכֻּנְתָּהּ בַּחוֹל וּבַסֶּלַע בַּגַּי וּבָהָר -
מַתְכֹּנֶת מוֹלֶדֶת הָרוּחַ שֶׁלִּי: בִּטּוּיַי.

אֵינֶנִּי אֶמַן הַצִּמְצוּם וְאַלּוּף מִטַּת סְדוֹם,
לָכֵן לֹא אוּכַל לְכַיֵּל בְּתוֹךְ קְלִפַּת אֶגוֹז קְטַנָּה
מַאֲוַיֵּי הַדָּם הַנִּגְרָשׁ.
וְהִנְנִי לוֹמֵד אֶת תּוֹרַת הָרִיתְמוּס מִיָּם:

19. בספר חשוב זה תוארה בין השאר גם ההנמקה המרובה לריתמוס הגרינברגי, בין יתר התופעות המאפיינות מודרניזם בשירתו. על תיאור זה מתבססים כמובן דברי כאן.
20. הרושובסקי (1978) הראה שהשורות שקולות באמפיברכים (!), שכמובן אינם 'רומאיים' פחות מן היאמבים.

בְּחַרְתִּיךָ מִמּוֹרִים, יַם־תִּיכוֹן, לְמוֹרִי בַּשִּׁירָה!
מִמֶּלַח מֵימֶיךָ הֵן מֶלַח דָּמִי וּדְמָעַי - - (כרך ב, עמ' 65-66)

שירת אצ"ג מבקשת, ואף מצליחה, ליצור את הרושם שהיא מקיימת זיקה ישירה וחזקה (או ליתר דיוק, זיקות ישירות וחזקות) בין דרכי השירה שלה ובין תכניה (ובמיוחד בינן לבין חוויית העולם שהיא מבטאת ולאידאולוגיה שלה), או אפילו - שהפואטיקה של המשורר צומחת באופן אורגני וספונטני ('אקספרסיוניסטי') מן התכנים הללו. בדיקה ביקורתית של הרושם הזה מעלה, כאמור, שהזיקות הללו משתנות ומתחלפות. לעתים קרובות אלה הן זיקות שבדיעבד ולאו דווקא זיקות שמלכתחילה, לעתים דרכי השיר (או אחדות מהן) נשארות וההנמקות מתחלפות (כך בספרים שאנו דנים בהם כאן), לעתים התכנים נשארים כשהיו אבל דרכי השיר (למשל אורך השורות) מתחלפות.

הדברים האלה יסיעו לנו להבין גם את ההנמקות שמביא המשורר להיבטים אחרים של הפואטיקה שלו **בהגברות העולה**. פואטיקה זו מנומקת בספר מכמה כיוונים, וכולם נוגעים להיבטים של התמורה הרעיונית־חווייתית, שאחר גילויים מרכזיים שלה עקבנו עד כאן. להלן אצביע על אחדים מהם, ובמיוחד על אלה הקשורים בהערכה החדשה של הגוף - שבמרכז העיון כאן. אפתח בשיר השני של הספר, 'חִתּוּךְ וצִוּוי', זה ה'מתרגם' למונחים פואטיים את תיאורי ההתגלות המיסטית־חווייתית ששינתה את חיי המשורר. ה'זריחה מִלְּגַו', זו 'המכַרְסֶמֶת בין עצם לעצם ורוצָה לִבקֹעַ כמו בַּשָּׁמַיִם רְחָבִים', זו המציתה את 'האש העצורה בנפש' ו'*זועקת מִלְּגַו להתגלות בחיי*', כביכול מכתיבה כאן למשורר את נושאי שירתו:

דּוֹרוֹת הַשְּׁקוּעִים בִּבְשָׂרָם וְדָמָם הַכָּאוּב בְּכַמָּה קַרְקָעוֹת בָּעוֹלָם,
מְצַוִּים לַנֶּכֶד:
*עֲלֵה וּבַטֵּאנוּ, הָאָדָם הַחַי!*
אַל תָּשִׁיר מֵהוֹד הַשָּׁמַיִם, אֱמֹר מִן הָאָדָם הַחַי עַל קַרְקָעוֹת:
הַבָּשָׂר, הַדָּם, הָעֲצַבִּים, הַסְּחוּסִים, הָעוֹר.
הַבֶּגֶד, הַלֶּחֶם, הַמַּיִם, הַבַּיִת, הַכֵּלִים.
הָאִשָּׁה, הָעֶרֶשׂ, הַתִּינוֹק הַטּוֹב בְּקַטְנוּתוֹ.
הַקַּרְקַע, הַבַּרְזֶל, הַפָּנָס, הַמְּכוֹנָה, הַהֶגֶה.
יוֹמָם וָלַיְלָה: כִּסּוּפִים, מֶרְחַקִּים, הֶלִּיכוֹת.
תְּאוֹמִים הַחֲלוֹם לִבְהָקִיץ, כִּמְעַט שֶׁאֵין הֶבְדֵּל:
זֶה־מִזֶּה־נִזּוֹן וְדָא־לְדָא־חוֹבֵק
וְלִשְׁנֵיהֶם קַרְנַיִם בְּאֶמְצַע הַזְּמַנִּים - - (עמ' 78)

גם ב'בְּזֶה הדם' (עמ' 83), השיר הראשון הפותח את המחזור 'בארץ הנביאים' (מחזור המעביר את ההתגלות האמורה מן הגרעין האישי אל ההקשר הלאומי), מכוונים הפסוקים הארס־פואטיים להקשר הזה, הנתפס כאן כמכתיב את דרכי השירה לא פחות מאשר את תוכנה. 'החזון הירושלמי' המכה 'מלגו' ב'חלל הנפשיות הסגורה' מניע גם את השירה שאמורה לבטא אותו. השירה הארץ־ישראלית החדשה אמורה להיות שירה חופשית, פורצת גבולות,

זועמת ולוהטת. מאפייניה מנוגדים ל'חוקי האמנות' ותורתה סותרת את 'תורת [ה]גויים באמנות העולמית' (משתמע כאן זיהוי בין אקספרסיוניזם וארץ־ישראליות, מזה, ובין קלסיציזם ו/או רומנטיקה ואמנות הגויים, מזה). מה שבולט בהקשר הדיון שלנו הוא האופי הגופני, הבשר־ודמי המיוחס לשירה החדשה הזאת, המנוגד, כמשתמע, לאופיה השכלתני־מעוט־הדם של 'אמנות הגויים'[21] (אזכור 'חוקי גזע' איננו מקרי כאן, כמובן). הנה שורות אחדות מתוך השיר (ההדגשות שלי):

*עַתָּה שִׂסָּ"ה גִּדֵּי בִּמְרוּצַת דִּמְכֶם* הַנִּפְלָאָה הַלְּלוּ לָאֱלוֹהוּת הָעִבְרִית, הַמְשֻׁחְרֶרֶת! [...]
מָהֵם חֻקֵּי הָאֱמָנוּת, בָּתֵּי שִׁיר כְּבָתֵּי כֶלֶא לְכָל הֶעָצוּר *כִּרְמֵי עִבְרִי* וְהֵם כַּבַּרְזֶל הַמְהֻתָּךְ [...]
אֲנִי שׁוֹנֵא תּוֹרַת גּוֹיִים בָּאֱמָנוּת הָעוֹלָמִית. *תּוֹרַת כִּשָּׁרִי* וֵאלֹהַי וְכָף־בֵּית אוֹתִיּוֹת - תּוֹרָתִי!
חֻקֵּי גֶזַע יֶשְׁנָם: מַתַּן הַבִּטּוּיִים בְּאֵשׁ חָזוֹן - כְּמוֹ שֶׁהוּא בְּסוֹד הַנֶּפֶשׁ, בְּסוֹד *מַסֶּכֶת הָעֲצַבִּים* וּבְעֹדֶף מְשִׁיחִיּוּת *כִּגְיִרִי*.
צָרִיךְ *לֶאֱכֹל פַּת־הַדָּיִ* מֵאוֹתָהּ *עִסָּה יִשְׂרְאֵלִית* צָרִיךְ לִטְבֹּל אֶת הַקֶּלְמוֹס בְּזֶה *הַדָּם הַיְּחֻזְקֵאלִי* - -
בְּדַם כָּל חוֹזֶה יִשְׂרְאֵלִי כָּכָה הָיָה זֶה הֶחָזוֹן וְכָךְ הֹעַל זֶה הַבִּטּוּי בִּיסוֹד הַזַּעַם וְהַלַּבָּה.
מִבֵּין מִפְלְשֵׁי אִינְסְטִינְקְטֵי שִׁירָה בּוֹקְעָה וּבֵין *מִפְלְשֵׁי אִינְסְטִינְקְטִים* שֶׁל אֲחֵרִים אֲשַׁלְחֶנָה כְּמוֹ רַעַם.
כְּמוֹ פַּעֲמוֹן בֹּקֶר גָּדוֹל!
כְּמוֹ חַמָּה לִקְרַאת חַמָּה! -

שִׁירַת אַרְצִי יִשְׂרְאֵלִי. (עמ' 83)

בשיר ה' מתוך 'משא אל אירופה' מתגלגלת ההבחנה בין 'שירת הדם' העברית ובין השירה האירופית 'הריקה' בהבחנה בין הדם הנוצרי - שנביאיו ואלוהיו מתו בתוכו 'מיתת החשמל' ולכן לשונו 'ריקה' ואין בה חיוניות אמיתית - ובין השפה העברית המלאה 'דם חי' ואבריה (שהם אברי דובריה) מדברים בקול של בשר ודם (בשרם ודמם של הנטבחים לאורך הדורות):

בְּשִׁבְעִים לְשׁוֹנוֹת אֵין שָׁרָף עוֹד לִמְבַשֵּׁר לוֹעֲזִי. דָּם חַי יֵשׁ בְּעֶשְׂרִים וּשְׁתַּיִם אוֹתִיּוֹת־עֵבֶר:
- רְשׁוּת הַדִּבּוּר לְגוּפוֹ הַמֻּגְדָּף שֶׁל מֶלֶךְ אַהַסְוֵר!
כָּל אֵבֶר יְסַפֵּר בְּקוֹל כָּל קוֹרוֹתָיו בַּגּוֹיִים.
כִּי אֵבֶר בְּאֵבֶר נֶחְתַּכְנוּ בְּאֶמְצַע הָעוֹלָם, מִיּוֹם שֶׁהוּצֵאנוּ תֵּת בָּשָׂר לַמְּדוֹכָה הַנּוֹצְרִית - -
(עמ' 102)

אבל נשוב ל'בזה הדם'. ההתבוננות בשיר זה, כמו בשירים רבים אחרים בספר, מעלה שהיסודות הנפשיים, הרוחניים והאלוהיים אינם מסולקים כאן ואינם יורדים במעמדם, אבל ההפרדה

21. למותר כמעט לומר שזיהוי האופוזיציות הללו הוא מוזר, לפחות מבחינה הגיונית. אקספרסיוניזם הוא אירופי לא פחות מכל קלסיציזם או רומנטיזם. ניגוד בין גשמיות של שירה ארץ־ישראלית ובין רוחניות של התפילה היהודית בגלות (שאיננו מופיע כאן ואין קושי להבין מדוע) נראה סביר, אולי אף מתבקש, יותר מזה המשתמע כאן.

המקובלת ביניהם ובין המרכיבים הגופניים מתבטלת. אמנם, גילומם של הרוחני והנפשי הוא בעיקר גופני - גופני במודגש. התופעה מובהקת ובולטת גם אם נראה בה סוג של רטוריקה, הנפוץ בשירת אצ"ג - תרגום של רגשות ומחשבות לאירועים פיזיים לצורך ראליזציה ואינטנסיפיקציה של אותם רגשות על דרך ההיפרבולה הפיזית־פיזיולוגית, שעל טיבה כבר עמדנו. מרכיבי משמעות אחרים ('אש', 'מתכת' למשל) שעשויים להיכלל בצירופים כמו 'אש חזון', 'ברזל מהֻתך', או להסתתר מאחרי מילים כמו 'זעם', 'לַבָּה', ו'משיחיות' זוכים בהקשר זה להדגשה יתרה (וראו גם 'פעמון הבוקע', עמ' 84).

גם בשירים הארס־פואטיים **בהגברות העולה** שעיקר עניינם תכנים של השירה החדשה ותכליותיה, בולטים המרכיבים הבשר־ודמיים בעיצוב נוסח הדברים ובמשמעויות הלוואי המצטרפות לעיקרי הדברים. בשיר 'דַּלֶּקֶת הלב (פתיחה)',[22] הפותח את המחזור המסיים את הספר, 'משא אל אירופה', וכן בשיר החותם את המחזור הזה, 'משורר ישראל בין הבתרים (חתימה)', מצהיר המשורר על המפנה שחל בשירתו וראוי שיתחולל בשירה בכלל (בעיקר מדובר במעבר משירה אישית אל שירה יהודית־לאומית). ב'דלקת הלב' מדובר ברצוי ובמצוּוֶה, ב'משורר ישראל בין הבתרים' - בהגשמת המעבר הזה בשירת המשורר עצמו. על סבלו של היחיד אין צורך לספר, הוא טוען, אלוהים יודע אותו, ובספר איוב כבר נאמר הכול. שירת יחיד היא, כמשתמע, פינוק עצמי בימים אלה של 'אמצע הזמנים', השירה הדרושה עתה היא שירה מוסרית, 'בת קול המצפון' (כלומר שירה אידאולוגית). שירה כזאת צריכה לתת ביטוי לגורל היהודי ולמרד בגורל היהודי, לבטא את הסבל היהודי במהלך הדורות ואת הזעם הלאומי בעידן זה של חבלי משיח. אביא תחילה את השורות האחרונות של 'דלקת הלב':

מִגִּנְזֵי הָעָם, *מִמָּקוֹלִין הַדּוֹרוֹת הֶעָמֹק* מְצֻוֶּה הַחוֹזֶה לָצֵאת בְּשַׁעַר בַּת־רַבִּים.
הוּא קָרוּא: עֲלֵה וְהִתְגַּל בְּדָם חַי, כִּי נִטְבַּלְתָּ!
וְהָיְתָה כֶתֹּנֶת לְעוֹרְךָ גַּם הִיא מִנִּי דָם, כְּאִלּוּ לֹא הָיְתָה לְבָנָה מִכְּבִיסַת אִמֶּךָ.
וְזַעַק מַצְפּוּנְךָ הָאָדֹם, הַנָּקוּב כַּכְּבָרָה,
*זַעֲקֵהוּ! כְּאִלּוּ זֶה פֶּה בְּגוּף אָדָם מְחֻתָּךְ*. (עמ' 98)

והדברים חוזרים ביתר תוקף ב'משורר ישראל בין הבתרים' (עמ' 103). המשורר שב ומודיע כי יחדל מעתה לכתוב על עצמו ולטפח את שירתו כשלעצמה, אלא ימסור את חייו לשירות עמו ויכתוב את שיריו כדי להשמיע את הזעקה הבלתי נשמעת של היהודים המעונים והנטבחים 'על סדן האדמה' (ההדגשות שלי):

...וְאָנֹכִי הוֹרַדְתִּי הַמָּסָךְ עַל חַיֵּי גּוּף אֶחָד וּנְתַתִּיו בִּבְשָׂרוֹ וְדָמוֹ לָעָם הַמִּלְיוֹנִי,
שֶׁהוּבַל לַמֹּלֶךְ בִּבְנוֹתָיו וּבָנָיו בְּאֶמְצַע אֵירוֹפָּה.
אֵינֶנִּי הַפִּיְּטָן לְשֵׁם הַפִּיְּטָנוּת בָּעוֹלָם. עַל סְדַן הָאֲדָמָה רַגְלֵי מִלְיוֹנִים יְהוּדִים
וִיגוֹנָם הֶעָבֶה יְגוֹנִי וְהוֹדָם גַּם הוֹדִי;

22. 'דלקת הלב' (עמ' 98), שעליה נאמר ש'היא מסֻכֶּנֶת כל־כך כדלקת הרֵאות' היא כמובן כשלעצמה רֵאליזציה פיזית של עוצמה רגשית.

וְסוֹפָם גַּם סוֹפִי - - [...]
הָאֶפְשָׁר כִּי יָרֹן מְשׁוֹרֵר יִשְׂרָאֵל שִׁירַת תִּפְאֶרֶת לִשְׁקִיעַת הַחַמָּה
וְלֹא יַעֲקֹר בִּטוּיוֹ *כַּנַּחַת מִבִּשָּׂרוֹ* לְבַטֵּא אֲמִתָּהּ שֶׁל כְּנֶסֶת יִשְׂרָאֵל?! [...]
וְאָדָם עַל אֹדֶם צוֹרֵחַ: *הַדָּמִים! דָּמוֹ שֶׁל הֶבֶל* נִשְׁתַּתֵּק בַּקַּרְקַע - וְאוּלָם *דָּמֵינוּ* הַשְּׁפוּכִים זוֹעֲקִים
וְאֵלּוּ, שֶׁעוֹד עַל הַחוֹל יִשְׁתַּפְּכוּ! [...]
כִּי דְּבַשׁ לֹא לָקַקְנוּ מִיַּעֲרוֹת הָעוֹלָם. לְשׁוֹנֵנוּ שֶׁלִּקְקָה *רָם כְּמוֹ כֶלֶב מִפִּצְעֵי מַחֲנוּ* בְּאֶמְצַע אֵירוֹפָּה,
אֵיךְ תָּרֹן לְמִקְסַם הַשָּׁוְא וְלֹא נִרְאֶה *הַגּוּפִים הַחֲלוּחִים כַּבֵּץ* בֵּין הַבְּתָרִים?!
הַקּוֹרֵא לָאִישׁ לְהִבָּדֵל מִקְּהַל *הַכּוֹאֲבִים* הַזֶּה עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, בִּשְׁמוֹ שֶׁל הַלֵּב - זֶה *הָאֹכֵל הַדּוֹפֵק*,
הָאוֹמֵר לְדַמּוֹת גַּם פַּיְטָן יְהוּדִי לְצִפּוֹר לוֹעֲזִית -
הַקּוֹרֵא הַזֶּה קִלְלוּהוּ הָאֵלִּים: בַּל יִרְאֶה תְּהוֹמוֹ הַמְחַכָּה לְגוּפוֹ;
בַּל יִרְאֶה בַּצֶּלֶב הָעוֹלָמִי הַמַּטֶּה שָׁלוֹשׁ הַקְּצָווֹת אֶל אוֹתוֹ לֵב דּוֹפֵק
לְמַעַן יְנַקֵּר - - - (ההדגשות שלי, ב"ע)

האדם הוא קודם כול גוף, וקיומו הוא, לפני כל דבר אחר, קיום בגוף. התפיסה הזאת היא גם בסיס לתיאור היחס שבין המשורר לעמו וגם המקור ללשון הפיגורטיבית שבאמצעותה היחס הזה מתואר. המשורר מתאר את חייו כ'חיי גוף אחד', ואת הצהרתו שהוא מוסר את חייו למען עמו ובשליחות עמו הוא מנסח לא במונחים של 'מסירות נפש' אלא במונחים של התמסרות גופנית: 'ונתתיו בבשרו ודמו לעם המליוני'. בהתאם לכך גם אינו מתאר את העם עצמו כאיזו ישות כללית, מופשטת או כיוצא בהן, אלא כעם 'מליוני' [אנשים ממשיים ורבים], שהובל למֹלֶךְ בבנותיו ובניו'. המשורר המוסר כך את דמו ובשרו לשירות עמו איננו 'שר' או 'כותב', אלא עוקר 'ביטויו כנתח מבשרו' ומבקש לזעוק את זעקת 'דמינו השפוכים'. את ה'לב', זה שהפך בשירה למטונימיה נדושה של 'רגשות' - הוא יתאר כ'זה האבר הדופק' ש'צלב עולמי', כצלב ממשי, מאיים תדיר לנקר בו.

### 'כך חותר אנכי לנקֵדת הפלא: לקרקע־הנפש־הדם־והבשר'

השיר החותם את **הגברות העולה**, 'סיום: המנוס האחרון', איננו חלק מן המחזור האחרון של הספר, ובתור שכזה הוא נתפס כעומד בפני עצמו. על־פי תוכנו, יותר משהוא מתקשר לשירים המבדילים בין ספר זה לספרו הקודם של המשורר, הוא מחזיר אותנו לבעייתיות המרכזית שהועלתה **באימה גדולה וירח** בזיקה לנושא הנדון כאן. אם אנסה לשרטט בקווים כלליים את המהלך שעשינו עד כאן - בפשטנות ההכרחית - הרי אלה הם פני הדברים: ברוב שירי **אימה** מזוהה הקיום האנושי כקיום בגוף, וכל האופנים האחרים, הרוחניים, של תיאור הקיום הזה נדחים במידה זו או אחרת של תוקף. היעדר מסגרת מטפיזית שעשויה להעניק לקיום הזה משמעות (אלוהות, נצח, השארת הנפש), מחד, וחוסר יכולתה של המודרניות להתמודד עם

השאלות הקיומיות המשתמעות מן המצב הזה, מאידך, הופכים את הקיום בגוף לגילום גורלו של האדם היחיד: ודאות המוות ונוכחותו בחיים, החולשה והסבל, שלטונם של היצרים, דלדולם של רגשות, קוצר ימיה של האהבה וכיוצא באלה. לעומת זאת, ברוב שירי **הגברות העולה** הופך הגוף למוקד הגשמתה של אידאולוגיה רוחנית־היסטורית כוללת וקונה לו מעמד חיובי, הוא ורוב היבטי החיים הקשורים בו. יתר־על־כן, בתוקף אמונה ההופכת את הרצוי למצוי מתגלה בחלל הגוף הנפשי גם אלוהים. חווייתם של כל הדברים הללו מעניקה לקיום בגוף משמעות וייעוד. המחויבות של המשורר להיסטוריה הייחודית של עמו, שהיא חלק בלתי נפרד מן המסגרת האידאולוגית שאימץ לו, מעמידה את הגוף המעונה והנהרג של יהודים בעולם הגויי כמרכז שירי נוסף שלו. עיצובו של הגוף היהודי הנחתך, הנטבע והנטבח במהלך הדורות – עיצוב המגלם בקיצוניות את הגורל הלאומי ואת התביעה לגאולת הלאום, מזעזע ובוטה ככל שיהיה, מייצג על דרך ההיפוך את מרכזיותו של הגוף בקיום האישי והלאומי ואת התפיסה החיובית שלו, ואף מדגיש אותם. רק קיום גופני, יוצר ומוליד, קיום ארצי בארץ מולדת גדולה ומוגנת, יביא גאולה לאומה רבת הסבל.

שיר הסיום של **הגברות העולה** (עמ' 104) מדלג לכאורה על חוליות מרכזיות במהלך הזה ומתמקד בהיבט הפואטי, בתכליתה של השירה ובתפקיד שהיא ממלאת בחייו של המשורר:

הַמָּנוֹס הָאַחֲרוֹן לִמְקוֹר הַשִּׁלּוּמִים בְּעַד כָּל הַכְּמִיהָה בְּגוּפוֹ שֶׁל אָדָם - בֶּן אַבָּא וְאִמָּא עַל אַדְמַת יְהוָה,
שֶׁנִּשְׁפַּט לִכְלָיָה מַפְחִידָה מְאֹד בְּאַחַת הַשָּׁעוֹת, בְּטֶרֶם שֶׁהִכָּה בְאָזְנוֹ הַקְּטַנָּה אוֹרְלוֹגִין הַזְּמַן עוֹד,
אָמֵן אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם, הַמָּנוֹס הַזֶּה הוּא הַשָּׁפָה, וְהַנֶּפֶשׁ יְצוּקָה בְסַעֲרוֹתֶיהָ וּבְדָמָהּ בָּאוֹתִיּוֹת כְּתוּבוֹת, [...]
בָּהֶן הִיא חוֹצֶבֶת אֶת סַלְעֵי הַשְּׁתִיקָה.
בִּרְמַ"ח אֶבְרוֹתֶיהָ הַגַּשְׁמִיּוֹת תַּכֶּה וּבִשְׂ"ה מֵיתָרֶיהָ תְּהֵא פֹּה לְכִנּוֹר עֲנוּתָהּ הָאָדֹם - - (שם).

השפה, שהלשון הפיגורטיבית מעניקה לה כאן איכות גופנית ממש, היא לפי השיר הזה המנוס האחרון מפני אימת המוות, והיא מקור השילומים לכמיהה האנושית לקיום נצחי. נפשו של קורא השירה (או שמא של כותבה) נעה בין שורות השיר כמו אדם המהלך בפרדס ונהנה מ'עתרת הפרי, זה הכבד, לנפש' ו'כל פיות תאוותיו פתוחים לַהָנות'. המשורר, שזוכר את חיקה המוחשי של אמא, אך גדל מאז 'וירחֵק ללכת על אדמת יהוה / והמות במֹח כנגה־עץ־רָקָב ביער המפחיד', מדגיש:

אָמֵן אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם. כִּי מוֹלֶדֶת הַגֶּבֶר הִיא *עוֹד בַּבִּטּוּיִים הַגּוֹעִים.*
הַפַּת וְהַמֶּלַח לַנֶּפֶשׁ - בַּסֵּפֶר, *וְהַנֶּפֶשׁ רְעֵבָה מְאֹד לַחֲלָקֶיהָ!*
וּבְהִכָּנְסָהּ סוֹלֶדֶת לְתוֹךְ הַבִּטּוּיִים, הִיא דוֹמָה לָרָעֵב שֶׁנִּכְנַס לַפַּרְדֵּס. (שם)

המשורר מגלגל כביכול את המשמעות המיסטית המסורתית של 'פרדס' ושל כניסה לפרדס במשמעות חדשה. לא תורה כאן אלא שירה, לא מיסטיקה כאן אלא משהו הקרוב יותר

להיפוכה. הנפש איננה מבקשת ב'פרדס' סודות נסתרים אלא ממשות כפשוטה, מענה לרעבונה. 'כל מה שהיה, הוא כה מציאותי פה [בשפה, בשירה] על הקרקע: באותו הריח ובאותה התמצית'. כך יכול המשורר (למשל) לשוחח עם קולומבוס ש'כבר נרקב', על 'אש הגעגועים הגדולים שבגופו, שהמה גם דחפו סירתו מול זרמים' והאירו את דרכו 'בלילות על מים זועמים' וכך הוא גם יכול ללמוד ממנו למצוא את מחוז חפצו:

כָּךְ חוֹתֵר אָנֹכִי לִנְקֵדַת הַפֶּלֶא, לְקַרְקַע־הַנֶּפֶשׁ־הַדָּם־וְהַבָּשָׂר,
*שֶׁסַּפִּיר הַיְדִיעָה בְּמִפְלְשֵׁי מַעֲשָׂיו* - -
וּבְלוּחַ יְמוֹתַי הַגְּבֹהִים כָּתוּב: *מֵעֵבֶר לִיאוּשׁ אֵין יֵאוּשׁ בָּעוֹלָם.*
וְכָל הַמּוֹרָדוֹת בֶּהָרִים הֵם גַּם כֵּן הַמַּעֲלוֹת (שם).

המשורר, שוויתר מכבר על ההפרדה בין גוף לנפש אך גם מסרב להכריע, כביכול, איזה מן הכינויים מייצג ביתר נאמנות את הוויית האדם, חותר באמצעות ה ש פ ה אל מושג חדש - אל נקודת הפלא שתאפשר לתפוס את הדם והבשר, מזה, ואת הנפש, מזה, כשתי פנים של אותו דבר עצמו, אל השגת הקרקע ששניהם צומחים עליה כאחד. השיר, והספר כולו, נחתמים בניסוח (הברנרי) הפרדוקסלי למופת 'מעבר ליאוש אין יאוש בעולם' ובמטפורה התואמת 'וכל המורדות [...] הם גם כן המעלות', ללמדך שאת 'נקודת הפלא' אי אפשר לגלות בדרכי ההיגיון, ורק קפיצה של אמונה עשויה להשיב על שאלות הקיום, שאין להן לעולם פתרון שניתן לנסח אותו בלשון מפורשת ומובנת.

## ג. שלונסקי: פרסוניפיקציות פיזיולוגיות בשירי 'משבר העולם' של שנות העשרים

### בין שלונסקי לאצ"ג : הקורפוס

השירים, הפואמות ומחזורי השירים שכתב אברהם שלונסקי בשנים תרפ"ב-תרפ"ז, אותם כינס בספרים **דוי, בגלגל, ולאבא־לאמא**, לא נכתבו מלכתחילה ולא צורפו בדיעבד לחטיבות גדולות על־פי מתכונת דומה לזו של ספרי אצ"ג שנדונו לעיל. ההבחנה בין שירים קיומיים־אוניברסליים ('אירופיים') לשירים לאומיים־ציוניים (ארץ־ישראליים), שהיתה ברורה יחסית (גם מבחינה כרונולוגית) בספרים **אימה גדולה וירח והגברות העולה** של אצ"ג, אין לה סימוכין חטיבתיים או כרונולוגיים של ממש בשירי שלונסקי. שירים ומחזורי שירים אלה קובצו, או שמא עדיף לומר סודרו, לפי מדורים בספרים ובכתבים (החל מ**לאבא־לאמא** ו**בגלגל**) בשלב מאוחר ובאופן רטרוספקטיבי. שירים המתייחסים למשבר העולם האירופי הכללי ושירים המתייחסים להקשרים ארץ־ישראליים נכתבים ומתפרסמים במקביל, אלה לאלה באותן שנים עצמן, ואם מצטברים יותר שירים מסוג זה או אחר לאורך ציר הזמן, הרי בתקופה שאנו דנים בה מגמה זו איננה מובהקת. להלן אסקור אפוא הופעות של פרסוניפיקציות פיזיולוגיות ונוכחויות גופניות אחרות בשירים ובמחזורים מן הסוג הראשון, ולאחר מכן באלה שמן הסוג השני, פחות או יותר לפי סדר השירים בשני הכרכים הראשונים במהדורת כתביו האחרונה של שלונסקי (תשל"ב), סדר החופף בעיקרו את סדרם ב**בגלגל** (תרפ"ז),

אבל אעיר מדי פעם לפי הצורך על מעמדם זה ביחס לזה ברצף הכרונולוגי של כתיבתם. כל שיר, מחזור או פואמה יוצג ויאופיין לפי הצורך, בהתאם לסדר הופעתו באותו רצף, וזאת כדי לקבוע את ההקשרים הנחוצים או ההכרחיים לצורך הדיון בתופעות הספציפיות שהן עיקר עניינו של המאמר הזה.

## בין שלונסקי לאצ"ג: הקשרים פואטיים נבדלים

נוכחותם של 'הבשר והדם' בשירי שלונסקי משנות העשרים מתגלה הרבה יותר בלשון הפיגורטיבית - שרבות ובולטות בה הפרסוניפיקציות הפיזיולוגיות, אנימליזציות (כזכור, פיגורות המעצבות היבטים של העולם באמצעות מונחים מעולם החי) ותופעות קרובות[23] - מאשר בנוכחות ישירה ובזיקה ישירה לגוף האנושי עצמו (הדבר בולט במיוחד בשירים מן הסוג הראשון, 'הקיומיים אוניברסליים', אבל הוא נכון בדרך־כלל גם לשירים מן הסוג השני, 'הציוניים־ארץ־ישראליים'). סדר דברים זה, שהוא מהופך בעיקרו לסדר הדברים בשירי גרינברג שסקרנו, איננו מקרי, אלא הוא סימפטומטי להבדלים הפואטיים העמוקים שבין שני המשוררים. לענייננו ניכרים ההבדלים הללו תחילה בדרכי עיצוב העולם הבדוי בשירים עצמם ובמהות הזיקה שבין עולם זה ובין הקשרי הממשות החברתית־ההיסטורית שאותם הוא אמור לשקף; לאחר מכן הם ניכרים גם ברושם הכללי הנובע במידה זו או אחרת מן ההבדלים ההם. ביחס למוסכמה המודרניסטית של ה ת נ ע ר ו ת מ מ י מ ז י ס ('העולם נמצא. אין טעם לחזור עליו שנית'), לאו דווקא בזיקה להיבטים כוללים אחרים של שירה, ההשוואה בין השיר הגרינברגי לשיר השלונסקאי מאפיינת את הראשון כשיר 'מימטי' (שענייננו עיצוב מציאות) ופתטי (אקספרסיוניסטי; שענייננו הבעת עמדות ורגשות של 'אני' בתוך אותה מציאות, וכלפיה) ואילו את השני, בדרך־כלל כשיר 'פואטי' (שעיקרו הפעילות הלשונית של עצמו) וגרוטסקי (פוטוריסטי, לעתים שנינתי). אמנם, ההבחנה היא, כנרמז, יחסית, ביחס למשוררים קודמים וגם מנקודת הראות של השוואה בין שני המשוררים וגם בתוך כל קורפוס לעצמו, המקיים פה ושם גם מגמות שכנגד, אבל זה אינו צריך למנוע מאתנו להשתמש בה, בתור שכזאת. כדברי הרושובסקי (1978), השיר (וכמובן הפואמה או המחזור) של גרינברג איננו מעצב בדרך־כלל סיטואציה אחת מוגדרת, בחינת מסגרת של זמן ומקום, גם איננו מפתח באופן ליֵנארי קו סיפורי או הגותי אחיד. ועם זאת, החומר הקונקרטי הנכנס לשיר בדרכים מגוונות הוא רב ועשיר. השורות, לעתים הפסקאות, מכילות ייצוגים של סצנות ראליסטיות ומדומיינות מסדרי גודל שונים, של סוגים מגוונים של מציאויות השייכות להווה מידי או להיזכרויות מעבר קרוב או רחוק, של אירועים היסטוריים ופוליטיים (של העולם הכללי, היהודי והארץ־ישראלי), של מידע אוטוביוגרפי, של אינטרוספקציה, הגות קיומית, לאומית והיסטוריוסופית, ועוד, ועוד. כל אלה נוכחים זה בצד זה ומקיפים־מוקפים זה בזה באופן

23. תופעות מן הסוג הזה שכיחות גם בפואמה הגנוזה 'גלגול', שפורסמה על־פי כתבי יד מתוך עזבונו של המשורר (וראו שלונסקי, תשמ"ח; שביט, תשמ"ח).

סימולטני כפניו ההטרוגניים, אבל גם מקושרים, של אותו עולם. כל הדברים הללו מופיעים בשיר בזיקה ל'אני' שבמרכזם ('באמצע העולם ובאמצע הזמנים') שבתודעתו וברגשותיו הם נקלטים ומצטרפים; מותכים בתגובותיו כחומרים של ביטוי רב־עוצמה. למרות ריבוי הפיגורות והסיבוך המטפורי, ולמרות היסודות הסמליים והפנטסטיים, השיר תמיד מכיל מרכיבים, היגדים ואזכורים המאפשרים לתפוס אותו כמייצג 'מציאות' ולייחס אותו להקשרים ההיסטוריים החוץ־ספרותיים שהמשורר והקורא בן הזמן שותפים בהם. הרושם שהשירים יוצרים הוא רושם של התקשרויות רב־כיווניות - לעתים מפורשות, לעתים עקיפות - בין עולמו הבדוי של השיר והפואטיקה שלו ובין המקום והזמן ההיסטוריים שאליהם מרמזים ה'אני המשורר' ועולמו הפנימי הגועש. כל הדברים הללו מצטרפים זה לזה בהנמקת גומלין כוללת. אין קושי לזהות באקספרסיוניזם של גרינברג היבטים שהם המשך מוקצן של הרומנטיקה - 'אורגניות', ביטוי של חוויה (אמנם תוכנה אחר, עוצמתה אחרת, מרכיביה מקיימים יחסים אחרים וכו'), 'כנות' וכיוצא בהם. חתירה לעיצוב ישיר, אמין ובוטה של ההוויה האנושית, הפרטית והכללית, הוא מהותי לשירה הזאת, והרושם שהיא מבקשת ליצור הוא לא רק רושם של מהימנות אלא גם של הכרחיות. הטענה המשתמעת ממנה היא שכל דרך עיצוב אחרת תהיה בלתי הולמת בהקשר זה, ולמעשה - שקרית, בלתי־אפשרית (כמודגם בחלק הראשון של המאמר). במסגרת של פואטיקה מסוג זה טבעי שניסוח של תפיסת עולם או מימוש מכלול היחסים הכרוכים בעניין אנושי בולט, כמו הקיום בגוף (של המשורר או של כל אדם), יקדמו להפעלתו בהקשרים פיגורטיביים.

מכל הבחינות הללו מקיימת שירת שלונסקי פואטיקה שונה, אם לא מנוגדת. שירי שלונסקי מן התקופה שאנו דנים בה ממעטים לעצב מציאות מוחשית, וחומרים קונקרטיים מתחומים ספציפיים של הוויה פיזית, חברתית ופוליטית מעטים בהם או מצומצמים בהיקפם. רבים מן השירים נתפסים מלכתחילה כתבניות מילוליות או מוכללות. גם אם ניתן לזהות בשירים סיטואציות שהן אפשריות במציאות, הרי אופיין הסימבולי מכריע את יסודות המציאות שבהן. דמות המשורר, הדוברת בשירים, היא יותר עיקרון מבני־פואטי - קול המשמיע רעיונות כלליים או/ו רגשות סתמיים או מעורפלים - מאשר דמות אנושית או אפילו מרכז תודעה מזוהה (לעתים, לפי המסורת הפוטוריסטית, תערובת של אלה ואלה). הזיקה שבין העולם השירי הבדוי ובין ההקשרים ה'חיצוניים' (חברתיים, היסטוריים, תרבותיים) שעולם זה אמור לייצג או לפרש היא לרוב עקיפה, ורומזנית. היא משקפת יותר היבטים כלליים של אותם הקשרים מאשר פרטי דברים והסתעפויותיהם. גם כאשר שירים של שלונסקי מצביעים לעבר אותו 'משבר עולם' או 'הרגשת עולם', או 'גאולת הלאום' ששירי גרינברג נותנים להם ביטוי (מה שאכן הם מרבים לעשות), הרי אין הם ממחישים, מדגימים ומפרטים אותם על־פי גילוייהם הקונקרטיים במציאות שאותה הם אמורים לסכם, אלא נעצרים בהיבטים כלליים ומופשטים של אלה, שאותם הם ממחישים בדימויים ובסמלים שאינם בהכרח מרכיבים מוכרים של אותם גילויים. בשירת שלונסקי הזיקה שבין הטקסט השירי ובין המציאות ההיסטורית והביוגרפית של המשורר היא לרוב סמלית, או - בפואמות הארוכות - אלגורית. רק פה ושם היא מסתייעת בפרטים סינקדוכיים מתוך אותה מציאות או באמירות מופשטות המסמנות אותה באופן ישיר. זאת ועוד, משחקי לשון ושעשועי צליל מלווים בשירי שלונסקי הנדונים

כאן גם את הרציניים שבנושאים, ואותם חומרים מילוליים ופיגורטיביים מוסבים במעבדה הלשונית של המשורר האומן לתפקידים שונים אף מנוגדים, ואינם אמורים להיתפס כ'אורגניים' לסוג מסוים של תמטיקה.[24] הדבר ניכר לעתים גם בנושאים עצמם. למשל 'אלוהים' וכל המושגים הקשורים בו, המסמנים בשירת אצ"ג הוויות רוחניות רגשיות ומטפיזיות בעלות עוצמה וממשות פנימית (לפחות), אינם בשירת שלונסקי אלא פיגורות, וניתן להביא דוגמאות נוספות לעניין זה.

לכאורה ניתן לדבר על קשר מימטי (איקוני) עקרוני בין טיבו של העולם המיוצג בשיריו של שלונסקי ובין אופיה של שירתו, על יסוד הצהרה מפורשת של המשורר, הכלולה בשיר הפרוגרמטי הקצר ['אִם תֵּבֵל שִׁכּוֹר וְקָרוּעַ'] שבו מנמק המשורר מאפיינים מרדניים של שירתו על־ידי תמונת העולם שזו אמורה לייצג (השיר שהופיע מלכתחילה כקטע מדברי הכוהן ב'צרעת' [א, עמ' 136] הוצב לאחר מכן כשיר פותח את המדור 'בחֹפזי' [עמ' 49]). אבל ההצהרה הפואטית והמעשה השירי אינם תואמים בהכרח זה לזה. השיר המדובר אולי עשוי לייצג מגמות מסוימות או היבטים כלליים מוגבלים בפואטיקה של שלונסקי בתקופה שאנו דנים בה, אבל ספק אם הוא אכן עשוי לייצג אותה בשלמות. מדובר לא רק בהשתמעויות אחרות, גם סותרות, לאלו העולות מ['אם תבל שִׁכּוֹר וקרוע'], המצויות לרוב, כמו שאראה בהמשך, במכלול השירים של שלונסקי מן התקופה שאנו דנים בה, אלא גם בדברים כמעט מוצהרים (אמנם בלשון מטפורית) בשיר ארס־פואטי אחר, מוקדם יותר - ['אז צַלצלו כוכבים כצֶלצְלֵי כִּפָּה לי'] ('סתם', שיר ו', עמ' 29). אדון בהם בזה אחר זה. בשיר שהזכרתי ראשון נאמר:

אִם תֵּבֵל שִׁכּוֹר וְקָרוּעַ
אֲנִי הוּא שִׁירוֹ הַפָּרוּעַ
אֲנִי הַשִּׁיר.

אִם תֵּבֵל כֶּלֶב שׁוֹטֶה
אֲנִי הָרִיר מִשְּׂפָתָיו נוֹטֵף
אֲנִי הָרִיר.

אֲנִי הַגֶּבֶר טְרוּף־גַּעְגּוּעִים
עַל גֻּלְגּוּל אַחֵר
גֻּלְגּוּל אָדָם. (עמ' 49)

24. לדוגמאות ראו למשל 'לילות' ו'סתם' (א, עמ' 13-29) לעומת 'אסיף' (ב, עמ' 43); 'הונולולו' (א, עמ' 96) לעומת 'יזרעאל' (ב, עמ' 38); 'יריד' (א, עמ' 76) לעומת 'אדמה' (ב, עמ' 34-35); 'כמו תמיד' (א, עמ' 34-36) לעומת 'אדמה' (ב, עמ' 33) ולעומת 'הונולולו' (א, עמ' 81, 96), וכן 'בחפזי' (א, עמ' 59, 60, 62, 63) לעומת 'אדמה' (ב, עמ' 33). וראו גם 'דוי' (א, עמ' 115, 116, 168) לעומת 'אדמה' (ב, עמ' 30), וכן 'דוי' (א, עמ' 200) לעומת 'אסיף' (ב, עמ' 43) - ואין אלה כל הדוגמאות. על התופעה עמד בהרחבה אברהם [הגורני־]גרין בעבודת הדוקטור שלו (1976), שהיא, לעת עתה החיבור המקיף ביותר שנכתב על שירת שלונסקי עד **אבני בהו** ועד בכלל.

הדברים מדברים בעד עצמם. ה'שיר' הוא שיכור ופרוע כי הוא מבטא את טיבו האמיתי של העולם, הנתפס אף הוא ככזה. ואם תבל נמשלה לכלב שוטה (מוכה כלבת), המשורר - שהוא ביטויו הישיר ('אני השיר') - כמוהו כריר הנוטף מפיו. טיבו של השיר וטיבו של המשורר נגזרים לכאורה מטיבו של העולם. אמנם אין ההזדהות הזאת מבטאת רק התמסרות כפשוטה לטיבו המטורף של העולם, אלא היא מבטאת גם דחף מוסרי: רק היכרות עם העולם כפי שהוא באמת, ורק ביטוי הולם - ללא ייפוי והסתר - של ראיית אמת זו, כדברי המשורר בבית השלישי של השיר, עשויים להביא לתיקונו (נראה שאצ"ג היה מאמץ שיר־מוטו זה לעצמו בלא קושי). אבל בדיקה זהירה יותר של שירי שלונסקי ובמיוחד של המטפורות שבהם, שההצהרה הפואטית הזאת אמורה להתייחס אליהם (כולל 'צרעת' שמתוכו נלקחה, או שירי המדור 'בחפזי' שבראשו שולבה, כזכור, לאחר מכן), מעידה שהאיקוניות המוצהרת הזאת (יחסי הדומות בין השיר והעולם) מוגבלת למדי. כמרחק שבין אגפי המטפורה - הכלב והעולם, השיר והריר (למרות הדמיון הצלילי) - כך המרחק שבין 'עולמם' של השירים לעולם שהם אמורים לשקף. האיקוניות הזאת מוגבלת לטירוף ולגועל שהמשורר מייחס לעולם, אבל לא כל־כך לתכונות ספציפיות של ממשותו ההיסטורית. השירים (מתוך 'לילות' או 'סתם', למשל) והפואמות (כגון 'דוי' ו'הונולולו') שיידונו להלן נכתבו ברמת הפשטה גבוהה מאוד ובמודוס סימבולי־אלגורי מובהק.

השיר השני, הקודם לו בזמן, קשה יותר לפענוח:

אָז צַלְצְלוּ כּוֹכָבִים כְּצֶלְצְלֵי כִּפָּה לִי
וְיֵצֵא סַהַר - מֶקְיוֹן חִוֵּר.
כְּבָר מִן הָאֹפֶק צוֹפָה בִּי וְרוֹמֵז
הַהוּא - הָעִוֵּר.

הוּא רוֹאֶה כֹּל. הוּא רוֹמֵז לִי כְּבָר: צֵאָה!
הָהּ לֹא חָפַצְתִּי צֵאת כִּי רַגְלַי עָיְפוּ כְּבָר לַמָּחוֹל.
אַךְ לֵילִי חוֹבֵשׁ לוֹ אֶת כִּפַּת הַכּוֹכָבִים
וְצוֹחֵק דֶּלֶף מֵאָחוֹרֵי פַּרְגוֹד כָּחֹל.

הָהּ לֹא חָפַצְתִּי צֵאת. וְהוּא: עָלֶיךָ שׁוּמָה
אֲשֶׁר בְּצֶלְצְלִים וּבְכוֹכְבֵי־אֶלֶף
תְּצַעֵף אֶת הַמְּאוּמָה
וְהַדֶּלֶף.

אָז צַלְצְלוּ כּוֹכָבִים כְּצֶלְצְלֵי כִּפָּה לִי!
אָז צֵא הַסַּהַר - מֶקְיוֹן חִוֵּר!
בְּיָדָיו נַפְקִיד כֹּל. עַל הַכֹּל יִתֵּן דִּין
הַהוּא - הָעִוֵּר.

גם שיר זה תולה את תמונת השיר ואת שליחותו (הכפויה) של המשורר בטיבה של תמונת העולם. אבל גם תמונת העולם שהוא מציג שונה מזו המרומזת בשיר הקודם (אם כי איננה בהכרח סותרת אותה), וגם טיבה של הזיקה בין תמונת העולם לתמונת השיר שונה. תמונת העולם בשיר היא כפולה: מצד אחד מרמז השיר שהעולם לאמיתו הוא אפל וסתום, נשלט על־ידי גורל עיוור, חסר משמעות (עולם של מאומה, אפס ואין), כולו דלף (צער, דכדוך, שיממון); מצד שני 'כל העולם במה', עוטה תפאורה ועשיר בפעלולים המסתירים את טיבו האמיתי ('אלוהים' כמובן הוא כותב המחזה, הבמאי ובונה התפאורה גם יחד). השמים הם 'פרגוד כחֹל', הלילה הוא ליצן, עוטה כיפה שזורה פעמונים ('כוכבי אֶלֶף'), הסהר הוא מוקיון חיוור. דומה שהמשורר מציב ניגוד בין העולם כעולמו של האדם (התמונה הראשונה) ובין העולם כטבע (התמונה השנייה). מנקודת הראות של המצוקה האנושית אין למראות הטבע שום משמעות. אין הם אלא תפאורה מזויפת. ליופיו של הטבע אופי גרוטסקי. לילה וכוכבים - אביזרים מרכזיים בשירה הרומנטית - מופיעים כאן כתפאורה תאטרלית מלאכותית. מתמונה זו של העולם (שהיא כמובן פרויקציה של תפיסת העולם של המשורר) ומן ההקבלה הפָּרוֹדִית בין הבורא למשורר נגזרים תפקידו של המשורר וטיבה של השירה: המשורר אמור לכסות על קדרותו ועל ריקנותו של העולם ולהסתיר את חוסר המשמעות שבו (מן הבחינה האנושית) בצעיף השעשועים של השירה. המשורר כמוהו כמוקיון המבדר את קהלו ב'צלצלים ובכוכבי אלף' שעל תלבושתו וכיפתו.

למרות שבשני השירים מעוצב היחס בין עולם לשירה כיחס של תקבולת, הם מבטאים שתי מגמות שונות: לפי האחת המשורר כמוהו כמטורף המחקה ומבטא ישירות עולם מטורף; לפי השנייה המשורר כמוהו כמוקיון (או שוטה) שתפקידו להסיח את הדעת מאימת הקיום ומחשכת העולם, אבל בדרך זו עצמה גם לעורר אותה עליהן. אין הוא אמור לבטא את המציאות לאמיתה, אלא ליפות אותה, בעל כורחו, או שמא להתמודד עמה באופן זה, בדרך כלשהי, במשחקו. בשירים שאנו דנים בהם, שתי המגמות משמשות בערבוביה, אבל דומה שזו האחרונה היא המנצחת בסופו של דבר (בשירתו המאוחרת של שלונסקי, מ**אבני בֹּהוּ** ואילך, נצחונה הוא סופי). להלן אמחיש את הקביעות הללו - תמטיות ופואטיות גם יחד - תוך כדי הסקירה של השירים ושל גילויי הגופניות שבהם.

בזיקה לניסוחים הארס־פואטיים הללו, אין זה מפליא לגלות שזיהוי מדויק או מובהק של מסגרות ההקשר (או הרִפְרוּר) הכוללות של מרבית שירי שלונסקי שאנו דנים בהם (ובעיקר אלה שעניינם משבר העולם) אינו יכול להישען רק על השירים עצמם, אלא יש לבסס אותו בעיקר על ידיעה (חיצונית) של המציאות ההיסטורית והספרותית שבמסגרתה הם נכתבו (מציאות שהיתה מוכרת, כמובן, לקוראים בני הזמן והיתה חלק מהמערך התפיסתי שבאמצעותו קלטו את השירים). יתר־על־כן, לא רק שבשירים עצמם יש רק מעט חומרים המרמזים על המציאות שבתוכה או בזיקה אליה נכתבו, אלא גם ידיעות 'חיצוניות', הנסמכות על היכרות עם ההיסטוריה של ראשית המאה ועל הביוגרפיה של המשורר, עשויות לסייע רק מעט וברמות הפשטה והכללה גבוהות בלבד. פרטים המרמזים על עולם שנתרוקן מערכיו ומחידותיו, שבו הכול מוליך אל המוות, שחלו בו תמורות חברתיות מהותיות, שיש בו מלחמות, פוגרומים

ומעשי רצח; ניסוחים שעשויים להעיד על משבר חברתי־רוחני כולל, על מצבו של האדם המערבי השרוי באובדן כיוונים, וכמו כן רמזים על דרכי ההתמודדות עם הדברים - כל אלה, אמנם עולים מן השירים, אף הולכים ומתעבים במהלך הצטברות השירים בזמן, אבל כאמור, יותר משהם צומחים מסיטואציות, תמונות ועובדות קונקרטיות המתוארות בשירים (כפי שקורה בשירי **אימה גדולה וירח** שסקרנו לעיל), הם מרמזים עליהם ונרמזים מתוכם בדרכי עקיפין פיגורטיביות. דברים כלליים אלה חלים כמובן גם על הפרטים הנדונים כאן: לאחר רישום מסודר של צירופי לשון המסמנים בשירי שלונסקי שנדון בהם את הגוף, חלקיו, הפרשותיו (או גם היבטים בהמיים או חייתיים הקשורים בהם) מתברר שזיהוי המסומנים המדויקים של אותם צירופים בהקשריהם הוא בעייתי מבחינות שונות. לעתים התוצאה היא שהיחס בין ההקשרים הכלליים ובין צירופי הלשון שאנו דנים בהם מתהפך. אם בשירי אצ"ג ההקשרים הכלליים מעניקים משמעות לצירופי הלשון, בשירי שלונסקי בונים הצירופים הללו היבטים מרכזיים של ההקשרים הללו עצמם, כמו שיתברר מיד.

**'התגלות'**

הפרסוניפיקציה הפיזית הראשונה בכרך (א) שאנו דנים בו מופיעה בשיר הפתיחה שלו - 'התגלות' - השיר, שפורסם באוקטובר 1923 ומאז **בגלגל** הוא פותח את כל מהדורות כתביו של המשורר,[25] יצוק בתבנית סיפור התגלות אלוהים לשמואל הנער במשכנו בשילה (שמואל א, ב). במקרא משמש כידוע סיפור התגלות זה הכנה לחילוף משמרות בהנהגה הדתית הלאומית של הדור ההוא. שלונסקי משתמש בו בשיר שעניינו חילוף משמרות בשירה העברית של התקופה (השיר מקביל במשמעו ובתפקידו לדף המבוא ['בעקב רגל ימנית'] שבפתח **אימה גדולה וירח** של אצ"ג, שקראנו בפרק קודם של המאמר, ולמניפסטים אחרים שפרסמו שני המשוררים בתוך שירתם ובפרקי פרוזה מחוצה לה). השיר הוא גם דוגמה לכך שהבנה מדויקת של שיר שלונסקאי מתקופה זו מותנית בהיכרות עם הכוחות הפועלים בשירה העברית בת הזמן. הקורא שיודע דבר על מלחמותיו של שלונסקי בפואטיקה של שירת התחייה ובממסד הספרותי יבין את השיר כאלגוריה. הוא לא יתקשה לראות ב'עלי זקן מאד' את חיים נחמן ביאליק וב'בני עלי נבלים' את בני דורו או האפיגונים שלו, שראו עצמם כיורשיו וממשיכיו.[26] בעוד האלגוריה מתארת את אלה כבלתי ראויים לייצג את מורשת השירה העברית, ה'נער' שמואל - שלונסקי - מוצג בה כנושאה וממשיכה הלגיטימי. קורא כזה גם לא יתרשם במיוחד מגינוני הענווה של אותו 'נער' בשיר. לענייננו ראוי להצביע על תפקידה של הפרסוניפיקציה הפיזיולוגית בגילום חילופי הדורות שהשיר מעצב. ההיענות לקול הקורא לנער לקבל עליו את השליחות הגדולה מוצגת בשני שלבים. בשלב הראשון - כנובעת מתחושת קץ העולם הישן:

25. תאריכי הפרסום של השירים על־פי לחובר, תשי"א.
26. בניגוד לדעתו של קומם, תשמ"ח.

חֲצוֹת. עֵלִי יָשִׁישׁ עַל יְצוּעוֹ יִתְיַפֵּחַ:
'בָּנַי... הָהּ בָּנַי...'
וּכְבָר רוֹבֵץ הַיְקוּם בִּי, פָּצוּעַ כַּשְׁקִיעָה
בֵּין פִּגְרֵי־עֲנָנַי. (עמ' 9)

בשלב השני - זו קריאת העולם החדש ששעתו הגיעה:

אַךְ הִנֵּה שׁוֹאֵג יְקוּם
הִנוֹ כּוֹאֵב וָרָן
וּבַמִּזְרָח הָאָדֹם אֶצְבַּע בָּרָק לִי קוֹרְאָה. (עמ' 10)

במובאה הראשונה היקום מתואר כפצוע, הפצע - כשקיעה (נוטף דם), העננים כפגרים. התחבולה שקופה כאן - היקום הפצוע (צער העולם, מצבו של העולם) רובץ בי ומעורר אותי ממחשבותי המעורפלות לשליחות ולפעולה, כשקיעה המאירה את העננים - אבל תיאור העולם במושגים גופניים (שקיעה כפצע מדמדם) אינו בטל משום שקל לפרש אותו כהשלכה (פרויקציה) של רגש אנושי. במובאה השנייה מתחלפת התפאורה - לא שקיעה אלא זריחה, לא דם של גסיסה (דמדומים) אלא אודם של ראשית ונעורים. הכאב הופך לשירה (נוסח מסורתי יותר) והברק - לאצבע רומזת. כללו של דבר, העולם והנפש משקפים זה את זה, אבל המוליכים הם פיזיים. מצד אחר, עיצובן של שקיעה וזריחה - תמונות טבע המשמשות כצמתים חוזרים של פואטיקה רומנטית - באמצעות פיגורטיביות פיזית ממחיש את התפיסה המודרניסטית החדשה. לקורא את הספר לפי סדרו זוהי תקרית ראשונה ומתונה יחסית של תופעה, שרבות כמותה ומוקצנות ממנה עוד תבואנה.

**'סתם': 'לילות'**[27]

כל ניסיון לפענח את משמעויותיו הספציפיות של מחזור השירים 'לילות', הפותח את המדור 'סתם' (רוב השירים פורסמו בשנת תרפ"ב), או של שיר מתוך המחזור, נראה בעייתי ולעתים אפילו מופרך. אבל ניתן לנסח באופן סביר משהו על המגמות הפואטיות ועל המשמעויות הכלליות העולות מתוכם. 'לילות' הוא קודם־לכול דבר אחר, 'וריאציות על נושא' (במשמע ה'מוסיקלי' של המושג). הנושא הוא 'לילה' - והווריאציות מנצלות את הפוטנציאלים החזותיים, הסמנטיים והסמליים של מוטיב רומנטי־סימבוליסטי זה, אף מייצרות פוטנציאלים חדשים לו, כדי לנגח באמצעות אלה ואלה מוסכמות תיאוריות של פואטיקות קודמות. כל זאת, כמו שעוד נראה, על יסוד הסמליות הניגודית הבנלית - לילה, חושך, מוות וכו' כנגד יום, אור, חיים וכו', ועל יסוד סמלים ניגודיים נלווים כמו זריחה-שקיעה, בוקר-ערב וכיוצא בהם.

האנשות מושגיות וחזותיות בולטות מאוד בהקשר הזה. בשיר א' של המחזור מתואר

27. כותרת משנה זו וכן הבאות אחריה מתייחסות לשמות המדורים והמחזורים **בבגלגל**, ובמהדורות השונות של הכתבים שפורסמו לאחר מכן.

הלילה כְּרֵעַ בוגדני 'אשר בת־צחוקו שוקְטָה וּמְנַחֶמֶת על שפתותיו / וּבְמַדָּיו - שֶׁלַח' (עמ' 14), והוא רוצח את הדובר הממהר לחבק אותו. בשיר ב' מצטיירים הצללים המצטברים לאחר השקיעה ומחשיכים את העולם - חלקי הערב ולאחר מכן גם חלקי הלילה - כמין חבורת פושעים, בני 'שבט קֵינים ארוּר־שמים', הפושטים על הקריה ומבקשים בה עיר מקלט, ובכך מתחזקות ההשתמעויות השליליות של המוטיב. שלונסקי יוצר הקבלה מדויקת בין התפשטות הצללים בין בתי העיר, רחובותיה ועציה - עד לכיסויה על־ידי אפלת הלילה (בהקשר הראליסטי כביכול), ובין חדירת ה'ראשים מִגֻדלי־פרע' של הזרים המאיימים לתוך אותם מקומות עצמם, עד שכיבוש הווייתה האזרחית השלווה של העיר בידי כוחות השחור (רדת הלילה) מושלם (עמ' 15). בשיר ד' יתוארו הלילות כ'עורבים שחורים ללא קן' השבים ובאים מן התוהו, מטילים צללים כ'מטליות שחורות על שלג־צהרים' (מחשיכים את הפיכחון הקר המאפיין את 'אור' הצהריים; עמ' 18). בשיר ה' הלילה מעוצב - משקיעה עד בוקר - כמשתה.[28] השקיעה כמוה ככוס יין הנישאת ביד אדומה, שבעליה השיכור (הערב) שופך את תוכנה על מפת השולחן (שמי הלילה). הכוכבים כמוהם כ'זבובי־זהב' העטים אל מתיקות היין הנשפך. עם תום המשתה באות הרוחות לטאטא ולנקות את האולם המתרוקן (היקום) ומבריחות את הזבובים מן הרְבָב (עמ' 20). שיר ו' חוזר אל 'צללי אילנות' הנדמים ל'שכור מאחרי הגדר מכֵרבָּל בבלואיו' והוא מחבק 'בכפות שעירות' את 'מערֵמֵי הגדר' (עמ' 21). את שיר ז' (עמ' 22) אביא במלואו:

בַּהֲרוֹת־קַיִץ עַל פַּרְצוּף הַלַּיְלָה
וּתְבַלּוּל־אַדִּירִים
בָּאֶמְצַע.
שִׁפְחָה לִכְלוּכִית
קוֹרֶצֶת עֵינֶיהָ הַטְּרוּטוֹת לְבֶן־אֲדוֹנֶיהָ.
זֶה לֵילִי מְלֵיל.

ייצוג מעורב ובלתי סימטרי זה של לילה, ירח וכוכבים על־ידי פנים ומרכיבים של פנים אנושיים מצביע, עוד יותר מקודמיו, על מגמה פואטית ברורה של הנמכת אביזרים מרכזיים של הטבע שזכו להגבהה בשירה הרומנטית ושל פגיעה מכוונת בעקרונות האחדות של עיצוב תמונות טבע מאונשות השכיחות בשירה זו. ההנמכה ניכרת בלשון ('פרצוף' תחת 'פנים'), אבל בעיקר בבחירת הדמות האנושית ובפרטי דיוקנה. תיאור הירח כ'תבלול־אדירים' חצוף יותר ביחס לשירה ההיא מתיאורו (למשל) כ'כְּוִיָּה' (כך אצל אצ"ג) או כ'גֻלגֹלֶת' (אצל שניהם). הוא הדין בדימוי הכוכבים ל'בהרות־קיץ' או ל'עיניים טרוטות' (קריצתן מדומה כאן לנצנוץ כוכבים), שהוא חלק מתיאור פניה של 'שפחה לכלוכית' (אמנם לחלק מן הפרסוניפיקציות הללו מקורות בשירת ביאליק). דימוי זה 'נמוך' (או 'גס') עוד יותר (כלומר רציני פחות...)

28. השיר עשוי היה לשמש כמקור (סקיצה ראשונית) לתיאור הלילה בשיר 'את הלילה שלך', שב**כוכבים בחוץ** לנתן אלתרמן.

מדימוי המזלות לפצעי הצרעת בגופו של איוב בסיום 'קפיצת הדרך' של אצ"ג. חוסר ההתאמה בין תמונת הנושא (הלילה) לתמונת הדימוי (פני השפחה) מגביר עוד יותר את הרושם הגרוטסקי של ההאנשה כולה (הכוכבים מדומים לשני דברים שונים בפניה של השפחה; הירח שבאמצע שמי הלילה - לתבלול המכסה א ח ת מעיניה. הקורא אמור מן הסתם לחשוב על תמונת קיקלופית, או על ציור מודרניסטי של אישה...). השיר המסיים (ח') ממשיך מגמה זו בציירו את הלילות כ'שכורות פרועות שער' המושכות אחריהן את 'מחציתי הרָנָה' ומנחילות לה אכזבה מרה ('כי קר לי מלילות'), בדומה לתיאור הלילה המתחפש לידיד, אבל רוצח את המשורר שאץ לחבק אותו, בשיר קודם.

מעבר לפונקציה הפואטית של המחזור - עיצוב מחודש, מתגרֶה, בלתי קונבנציונלי של נושא 'הלילה' ואביזריו בווריאציות השונות שסקרתי - האם ניתן לדבר על איזו 'משמעות' ייחודית, חדשה, שהוא מגלם? התבוננות בשיר הפתיחה של המחזור, המסומן בכוכבית ['על פתחנו רובץ ליל'],[29] בשיר ג' ('לילה: / אתה נתת לנו את המכאֹב הגדול') וכן בשיר ד' שכבר הזכרנו ('כעורב / מטלית שחורה על שלג־צהרים') מעלה לפחות רמזים למשמעות כזאת. שני השירים הראשונים שהזכרתי מעצבים את הנושא במודוס רציני עד טרגי, השיר השלישי מעצב אותו בדרך גרוטסקית־אבסורדית, ושלושתם מקיימים זיקות שונות של הקבלה וניגוד לשירים האחרים שבמחזור. השיר הראשון (עמ' 13) מציג את הלילה כמזבח שעליו מקריבים 'כֻּלנו', כל אחד את 'כבשת [ה]יום' שלו. המשורר קורא לבני חבורתו, שאינם מזוהים (וראה לעניין זה עוד בהמשך), לזקוף את קומתם ולמלא לא רק את תפקידו של הקורבן (ה'יום' הוא מטונימיה ל[חלק] מחיי בעליו, ולכן גם למביא הקורבן עצמו), אלא גם את תפקידיהם של הכוהנים והלוויים ולברך בעצמם על קורבן עצמם:

מִי כֹּהֵן גָּדוֹל פֹּה? אַיֵּכֶם, בְּנֵי לְוִיִּים?
מַדּוּעַ נַרְכִּין רֹאשׁ - כִּסְנֵה הָאֵשׁ הַכְּבוּיָה?
הָה פִּתְחוּ שַׁעֲרֵי פֶּה וְזַנֵּק דַּם הַכְּאֵב
כְּצִפּוֹר שְׁחוֹרָה - הַלְּלוּיָה!

השיר השני (עמ' 17) פותח כפנייה אל הלילה המצטייר כאן ככוח עליון, אולי כמשכן אלוהים. הנה שלושת הבתים הראשונים:

לָיְלָה!
אַתָּה נָתַתָּ לָנוּ אֶת הַמַּכְאֹב הַגָּדוֹל
וְהוּא לוֹהֵט בִּבְשָׂרֵנוּ תָּמִיד
כְּשֶׁמֶשׁ דְּרוּסָה מַרְגְּלוֹתֶיךָ.

29. בספר **בגלגל** מופיע השיר הזה באותיות קטנות, כמין מוטו למחזור כולו.

וּפִתְאֹם תַּכְכִּיבֵנוּ בְּשַׁלַּכְתְּךָ
וְהָיִינוּ אָז לְשָׁמַיִם שְׁחוֹרִים
חֲפֵצֵי מִשְׁכָּן אֱלֹהִים אַדִּירִים בַּיָּגוֹן.

וְכָכָה נֵלֵךְ מֵכֵּי הַכּוֹכָבִים:
מִתְאַפְּקִים נוֹשְׁמִים כְּאֵב
כְּרוּחֲךָ הַגְּדוֹלָה אֲשֶׁר בִּבְשָׂרֵנוּ הַדָּרוּס
וּשְׁאֹג לֹא נוּכָל.

אֵי הַשִּׁיר אֲשֶׁר נְרַנֶּנָּה אֵלֶיךָ?

בעוד האדמה מדברת 'אליך' (מבחינת הרצף התחבירי הנמען הוא הלילה או אלוהים) בלשון הצמיחה, אומר הדובר, ובעוד אלוהים נושק ל'כל כְּברַת דשא קטנה עלי בשרה' אין 'אנו' - 'לוַיִים אֶלְמִים אל המכאֹב' - יודעים איזה שיר נרננה אליך; אנו לא ידענו תפילה ושכחנו לבכות, ואם אנו מבקשים לשיר, הלילה [או אלוהים] מתנכר לצורך הזה ואינו מניח לנו לשיר. מעוּנים אנו יורדים חפויי ראש ומלאי קנאה אל בית האלוהים ומבקשים מ'יודעי תפילה' שיתפללו עלינו: *'חָנֵּם אלֹהים ואַל־פֵּם להתאפק!'* הלילה נתפס כאן כמדומה, על־פי הדימוי הישן, כמוות, שתודעת נוכחותו המתמדת גורמת לנו כאב גדול ולוהטת בבשרנו, כמו שהשמש לוהטת בחביון הלילה (זה הדורס ומחביא אותה תחתיו בכל פעם שהוא חוזר). המכאוב הזה עושה אותנו לשמים שחורים שכוכביהם (כוכבי אל) הנושרים מביאים עלינו געגועים ל'מִשְׁכָּן אלֹהִים אדירים ביגון'. תפיסה זו של הלילה תואמת לדברים שהעלינו משיר הפתיחה של המחזור, כשם שהקריאה ל'לויים אלמים אל המכאֹב' בשיר (כאן) תואמת לקריאה המופיעה בשיר ההוא: 'הה פתחו שערי פה וְזַנֵּק דם הכאב [תפילה ושירה מזוהים עם דם וכאב] / כְּצִפּוֹר שחורה - הללויה!'

השירים ה'רציניים' הללו מצטרפים כאמור לשירים ה'קלים' יותר שגם בהם מעוצבת מהותו של הלילה כמהות מפתה ובוגדנית המשליטה על העולם הוללות, מיניות, גסות, בוגדנות, ריקנות ומוות (או שמא עדיף לומר, מסמנת אותו כעולם המלא בכל אלה); שני סוגי השירים משלימים את ההתקפה על המוסכמות הרומנטיות של עיצוב הלילה ומשמעותו. השירה שהיה המשורר מבקש לשיר, שירת געגועי הדם ומכאוב הבשר לנוכח המוות, איננה עשויה להישמע, מעצם טיבה. בעולם שהוא כזה היא נדונה להיות שירה אילמת, או להיתפס כשירה אבסורדית. את האבסורד הזה מגלם כנראה שיר ד' (עמ' 19), המתאר את תפקידו של המשורר כמבשר הלילה (המסמל את שלטון המוות, הכאב ואימת הקיום) בין בני האדם, אנשי היום. כמו הלילות - 'עורבים שחורים ללא קן' - גם המשורר עובר 'לאור ימי כֻּלָּם' כ'מטלית שחורה על שלג־צהרים'. לדעתו אין סיבה לראות במוות דבר סנסציוני או לבכות על היעלמם של המתים, 'אין דבר אשר ימות' אומר המשורר, בכוונה שהיא מהופכת לנאמר כפשוטו (הכול מת בין כה וכה): המוות שרוי בכול, שב וחוזר ומופיע, ושום היגיון קר ('שלג צהרים') או בכי מר לא

יטשטשו עובדה זו או את הבנליות שלה. כל יום גורר אחריו את בשורת מותו (הלילה הבא), והלילות, כמו ציפורים שחורות מבשרות רע, ישובו ויבואו מן האין ('ללא קן') כבשורת מוות מתמדת, כחלק מסדרו השגור, הבלתי משתנה של העולם.

לתיאור מצומצם זה של המחזור ולהשתמעויותיו אשוב מאוחר יותר כשאבקש למקם את הפיגורות שאנו דנים בהן בהקשרים נרחבים יותר. בינתיים אוסיף רק שתי הערות: האחת - על טיבם של ה'אנחנו' הדוברים בחלק מן השירים, שהמשורר כולל את קולו בקולם. השנייה - על היחס שבין השירים ובין העולם שבזיקה אליו, לכאורה, הם נכתבו. לעניין הראשון יש לומר שמלכתחילה נוטה הקורא לזהות את הדוברים עם חלוצי ארץ־ישראל, אבל מבט נוסף מבטל את הזיהוי הזה. ספק אם שלונסקי היה מתאר את קורבנם של אלה כקורבן שווא ואת חייהם כחסרי שחר; גם הַקֶּשֶׁר בין השיר הזה ובין שאר השירים במחזור שהוא משמש לו מבוא אינו מניח לפירוש כזה. אבל הם עשויים להיות בני אדם באשר הם, בדומה לחבורות הבודדים והתועים שפגשנו בשירי אצ"ג, או בני חבורת המשוררים החדשים המבקשים ביטוי הולם לעולם החדש שהם חיים בו וסובלים את סבלו (אותם עוד נפגוש בשירים הנדונים בהמשך). לעניין השני יש לומר שרמת ההפשטה של השירים כמעט מונעת מהם לסמן, בדרך כלשהי, עולם כלשהו. רק ההקשר החיצוני הידוע של השירים הללו (שירים אחרים של המשורר; תאריכי פרסום, ידע על התקופה ועל חיי המשורר) והסימבוליקה הפשוטה (או אף הפשטנית) של הניגוד יום-לילה עשויים להביא את הקורא למחשבה שהם מייצגים בדרכם המופשטת אותו עולם שגרינברג מעצב לפי דרכו בפירוט קונקרטי וספציפי כל כך (ביחס).

**'סתם': שירים אחרים**

'לילה' ו'יום' כסמלים כלליים מאוד ונדושים למדי של מוות ושל חיים (בעיקר) שבים ומופיעים במחזור 'סתם' (שירים שנכתבו בין תרפ"ב לתרפ"ה), וגם כאן שבות ומופיעות הפרסוניפיקציות הפיזיולוגיות שלהם ושל מרכיביהם, פרסוניפיקציות המפקיעות אותם מחזקתם כתיאורי טבע והופכות אותן לייצוגים של תחושת עולם, להשלכות של ראיית המשורר, התופס את העולם במושגים של הידרדרות אנושית, או למסמנים של מרד בפואטיקה הרומנטית המסורתית - למשל: 'כְּפִלַּגְשִׁים בַּהַרְמוֹן התרפסו דמדומים / מרגלות שקיעה מַוְרִידָה', או 'על *ש ת ימים* יָלְקוּ בהונות השקיעה / כבד־פתרונים אֲטַיְלֵה' (שיר ב', עמ' 25; ההדגשה במקור). השיר השלישי של המחזור (עמ' 26) פותח בתיאור הבא:

גְּנִיחָה אַחְרוֹנָה כִּגְנִיחָה שֶׁל מֵכַת־שַׁחֶפֶת אֲמוּלָה
גָּנְחָה הַשְּׁקִיעָה וְכָחָה.
(שְׁלוּלִית שֶׁל דָּם מִתּוֹךְ גְּרוֹנָהּ אָז הֵתְזָה עִם אַחְרוֹן שִׁעוּלָהּ)
הָהּ יוֹמִי זִכְרוֹנוֹ לִבְרָכָה!

בהמשך השיר נאמר כי בשל מותו של היום יש למחות דמעות וללכת מבית לבית 'לנחם גלמודים ושכולים / כי רַבּוּ על־פני האדמה'. המשורר קורא אפוא להדליק נרות ומשואות לוויה, לקרוא קדיש בקול רם; 'הלילות יבואו עטופים כיהודים משכימים לסליחות / ודומם

יְכַתְּפוּ הארון' (מן הסתם, ארונו של 'יומי').[30] ההקבלה למוטיבים המופיעים במחזור 'לילות' שנדונו לעיל - ברורה. גם השיר 'רַכֶּב העולם' מעצב את השקיעה כְּמוֹת היום, את מהלכה של מרכבת השמש כמירוץ אל הלילה, שהוא מירוץ אל המוות, ואת הלילה עצמו - כאלמנה המתרפקת על גופת היום או כארון שחור שגופה זו מונחת בתוכו ('קדיש' ו'יְתום' שבים ומופיעים גם כאן). בעומק המטווה הלשוני המורכב של שני השירים אין מבחינת המשמעות הרבה יותר ממה שעולה מן הסימבוליקה הכוללת הזאת - החיים וכל מה שבתוכם פונים אל המוות (וראו גם פתיחת שיר ה' [עמ' 28] של המחזור: 'נָשַׁק הערב מזוזה אדֻמה [שמש שוקעת] / נשק ונפטר. / נשק חלומי את שפתי הפתרון / ונפתר.' ובלשוננו: כל החידות נפתרות־נפטרות עם בוא הלילה שהוא המוות (שעת הפטירה היא גם שעת הפתרון הידוע מראש).

נושא מרכזי נוסף שנרמז כבר ב'לילות', עולה מן המחזור הזה, ושב ומופיע במחזורים הבאים אחריו, הוא אופיו הסתמי של הקיום - זה הקרוי 'מאומה', או בבואתו של זה - התחושה שכל המסתורין ניטל מן העולם. לא לשווא נקראים כאן שירים ומחזורי שירים וכן מדור שלם בספר השלם בשמות 'סתם', 'סרק' ו'כמו תמיד'. הימים, אומר המשורר - ימים סתם. גם חַיֵי הם כמו צי של ספינות מה־בכך, הנושאות משא ללא־צורך. האוניות מיילולות עלי נמל, הרוחות מכות על מפרשים כמו על חטא (איש אינו יודע על איזה חטא ומה פשרו), הדם מייסר, והעייפות מכבידה. עולמי הוא ריק וחסר משמעות (שיר א', עמ' 24; והשוו אותו מוטיב עצמו ובמשמעויות קרובות בשיר 'צים', עמ' 30). בשיר ב' של המחזור (עמ' 25) מצטיירת אותה הרגשת עולם דרך תמונה אחרת:

מִי יָבוֹא וְיֹאמַר *פֹּה* הַשְׁלֵךְ מִכְמֹרֶת
וְדַגְתָּ הַחִידָה הַגְּדוֹלָה.
כִּי כָּבֵד בַּטֶּנֶא יְבוּל הַפִּתְרוֹנִים
כַּעֲצֵי מַעֲרָכָה לְעוֹלָה.

הִנֵּה עָלְתָה מִכְמַרְתִּי. הִנֵּה זָעָה בְּתוֹכָהּ
חִידָה שְׁחוֹרָה: הַלַּיְלָה.
עַל *שְׂפַת יָמִים* יָלְקוּ בְּהִנּוֹת הַשְּׁקִיעָה
כְּבַד־פִּתְרוֹנִים אֲטַיְלָה.

המשורר, שיְבוּל כבד של פתרונים ממלא את טַנְאוֹ (כל התשובות לכל השאלות כבר ידועות לו), מחפש דווקא את החידה הגדולה (זו המעניקה קסם, מסתורין ועניין לקיום), שתצדיק את ה'פתרונים' הללו, אבל ספק אם ימצא אותה. 'יבול הפתרונים' שבטנאו והחידה היחידה שהוא אכן מוצא - 'חידה שחורה: הלילה' - אינם אלא שני צדדים של עניין אחד: הפתרונים הם 'עצי מערכה לעולה' (מוליכים אל המוות), וחידת הלילה, כמו שהרבינו לראות, היא חידת המוות.

30. מבחינות שונות השיר הוא וריאציה מודרניסטית בוטה על 'הקיץ גווע' של ביאליק.

שתי השורות האחרונות של השיר מחזירות אותנו שוב לסימבוליקה שהכרנו מ'לילות': שפת הימים, שהיא סוף היום (לפי הניקוד ריבוי של 'יום', לפי הצליל גם של 'ים'), שהיא השקיעה, המאַכֵּלֶת (מלקקת) את הימים. הפתרון לחידה השחורה (חידת הלילה) הוא פשוט וידוע, אך כבד ומכביד - המוות הבולע כול. המוות, שייצוגיו המוחשיים ממלאים את שירי **אימה** של גרינברג, מרכזי גם בעולמם של שירי שלונסקי, אבל הוא מעוצב בהם ברמת הפשטה גבוהה ובאמצעות סימבוליקה כללית ביותר, מילולית מאוד. עיצוב סמלי של עולם חסר משמעות ותכלית מרכזי גם בשירים 'המפעם' ו'כמו תמיד'. בשיר הראשון מתוארים האילנות כמשליכים פרוטות לקופת הצדקה של הסתיו, השמים - כ'שחק שחוף את סגריריו כָּח', המשורר - כקבצן או כמאמין שהיכליו ריקים ופעמוניהם נתלשו (עמ' 32). בשיר השני (עמ' 34-37), השמש מתוארת כגיבן זקן: לעת ערב הוא צונן, זולל את 'פס השקיעות / לתאבון. / כחיתולי סֵפָריות' שנשארו מחג של אתמול; 'צְהֹב־עֹרֶף / קֵרֵחַ', הצהריים הם חטוטרתו. מן השיר עולה שכל יום שעובר כמוהו כבר־מינן שאין סופדים עליו ו'מן הירח משתלשל החבל ומֵנִיד גֻּלגֹּלֶת ענובה'. ימי אתמול כמוהם כזבל שהמחר גורף, כמוהם כבני־אדם הלוקטים גללי צאן לזבל. השמש, כמין סבא זקן המבקש 'הניחו לי שֶׁבֶת מאחורי־כִּירַיִם עצמותי הישישות לַחְמָם' ולסיכום:

הֵן זֶהוּ חֹק - מִבְּרֵאשִׁית וְעַד עָתָּה
לֹא טוֹב כָּל כָּךְ - וְגַם לֹא רַע מְאֹד
זֶה - כָּכָה סְתָם:
הַיּוֹם לִשְׁקֹעַ מָטָּה
וּמָחָר שׁוּב לִזְרֹחַ
עוֹד - וְעוֹד - וְעוֹד - -

הסתיו, שכבר הזכרתי בזיקה ל'המפעם', משמש בשירי שלונסקי ככינוי לשקיעת העולם, לאפרוריות ולשיממון של הקיום, ל'דקדנס' (על הסתיו בשירה העברית ראו בן־פורת, תשנ"ב, ולענייננו במיוחד עמ' 80-92). גם בזיקה לכינוי הזה מפעיל שלונסקי את הפרסוניפיקציות הפיזיולוגיות המתאימות. למשל בשיר 'מרזח' (עמ' 38-39) כשהמשורר משרך דרכו שחוח ברחוב, 'שחפת־סתו שלכתה עָלַי כָּחָה', ובעודו צורח 'בגִלוּפִין', 'כבר תוּקָא חֶלְאַת סתו מפיו' [של אלוהים, המכונה כאן 'אל הבלימה'] [...] בכל בִּיב'. על עצמו הוא מעיד 'הן רק את קיא שִׁכְרוֹנָה נפשי פה מקיאה / בכל שיר' (וראו מטפורה דומה בעמ' 44). הזיקה כאן זיקת גומלין: העולם הוא בבואה של 'דמי ובשרי' ואילו 'דמי ובשרי משקפים את העולם. וראו מעין סיכום מפורש לעניין זה בשיר ג' של 'מרזח' (עמ' 40):

בִּבְשָׂרִי צוֹרֵב כֹּל - כְּמוֹ שׁוֹרֵט מִשַּׁלֶּכֶת
וּכְמוֹ אוֹרְלוֹגִין חַי זֶה גֵוִי מְזֵה הַנִּגְעִים
וְזוֹחֵל מָחוֹג קַר עַל בְּשָׂרִי זֶה עִם חֲצוֹת
וְשׁוֹרֵט אַכְזָר אֶת הָרְגָעִים.

כל השירים שדנתי בהם כאן מכונסים בחטיבה אחת המכונה 'סתם' (מאז נקבצו ב**בגלגל**). חטיבה זו מסתיימת ב'על הסף' (עמ' 41-45), שיר שעיקרו עיצוב גרוטסקי של החיים כקיום

על סף האין (סף שכולנו נכרע לפניו 'בנשיקת העבדים'), זהו קיום של פחד מתמיד מפני המוות, ואלה הם חיים המתרחשים בין תוהו לבלי, חיים של להד"ם. בשיר 'אִסרוּ חג' (עמ' 46) משולב הסתיו (יום אחרון של חג; חורף מתקרב) עם ה'מבדיל בין קדש לחֹל'. בהקשר שלנו מדובר, מן הסתם, במעבר מתקופה היסטורית אחת לתקופה אחרת - בסילוקו של הקודש, בכניסתו של החול. לאורך המחזור 'סתם' חוזרות, כמו שראינו, התמונות המטפוריות המעצבות את השמש כנברשת בבית־משתה ואת הרוח ככלב שעיר הבא לנבור בגל שיורי־חג. האדם מצטייר כ'תרנגולת דֹם תְּדַדֶּה אל הלוֹל', וכשהיא יוצאת ממנו עורפים את גולגולתה. בשורות המסיימות את שיר ג' (עמ' 43) - 'למה אֵדַע כֹּל - מֵאָלֶף/ ועד תָּו?' - שבה ומהדהדת התחושה שהמשורר נתן לה ביטוי בשירים קודמים שסקרנו, התחושה שהעולם איבד את מסתוריו, שכולו פתרונות, שכולו בנלי, כולו מוות.

**'בחפזי'**

בתוך המדור 'בחפזי' בולט באורכו ובחריגותו השיר הקרוי אף הוא בשם הזה - שיר שהוא פואמה אוטוביוגרפית (או פרק בפואמה כזו) הקרובה מבחינות שונות לז'אנר הזה כפי שעוצב בדור ביאליק. השיר מתאר את יציאתו של המשורר אל הטבע של הרי קרים, את משבר ההתבגרות שעובר עליו בתוך אותה יציאה (כיצד התרחש המשבר ומה טיבו לא ממש ברור; אפשר שמדובר ברמז ביוגרפי לאירוע שלא סופר), ואת שיבתו אל עיר מולדתו 'הַמְיֻלֶּלֶת עד לב השמים / מפחד יהודים בלילות', לאחר שהגיעו אליו עיתונים ('פָּרוֹזֵי־עתונים') המספרים על פרעות פֶּטלוּרָה, דֶנִיקִין, מַכנוֹ ואחרים. הפרק הראשון של השיר (א. 'בצל שדי', עמ' 59-61) מתאר את התגשמותן המשוערת של ציפיותיו של נער היוצא אל הטבע בעקבות האשליות שעשויה היתה לטפח בו שירה רומנטית. חוויית ההתמזגות ההיפותטית עם הטבע ועם אלוהי הטבע, שלה מצפה המשורר הנער, נושאת אכן חותם רומנטי מובהק, גם אם דרכי תיאורה הם יותר מודרניסטיים מרומנטיים. בתוך התיאור הזה בולטת הפרסוניפיקציה הפיזית־אנימלית של עצמים טבעיים, שבאמצעותה, בין השאר, מעוצבת ההתמזגות הזאת. הנער רואה־משלה את עצמו כאילו הוא 'בן בית [...] תחת גג כל שמים', מלקט כוכבים כגרגרי־שדה, מדמה שהעולם נברא זה עתה ובוודאי בשבילו נברא, והנה הוא משחק בחיקו של אלוהים, יושב על ברכיו וממולל את זקנו, ושניהם ממלאים שחוק פיהם; כמוהו כ'צדיק הכפרי' היודע 'לשרֹק התפִלה' ו'הללויה! / כי טוב! כי טוב! כי טוב!' (עמ' 61). בתוך התיאור ההיפותטי הזה משובצות הפיגורות המעניינות אותנו: 'שם אינַק מחמה עגולה כשד / וטוב לי כי אפעה טְלֵה־אדם', בלילה 'פָּסַע על ראֹשי הַלַּיל' 'בְּסֵלְיַת הסנדל הַמְסֻמָּר בְּכֶסֶף' וביום 'נִתַּיַחְפוּ שמים וטוב לי: / כה נרוץ השְׁנַיִם'. האדמה כמוה כ'כושית' ש'מִצְעָדַי היחפים' מנשקים אותה בחטף, והנחלים הזורמים אחרי כמוהם כ'גורים לַחְלחים נְחלים־כלבלבים' (עמ' 59, 60). שיאו של התיאור המאניש הזה הוא, כמדומה, ציור הזריחה, המעוצבת כאן כלידת השמש מרחם השמים - שמש שפניו כפני הדובר, שאף הוא, כמדומה, נולד זה עתה מחדש (עמ' 60):

וְהִנֵּה הַשַּׁחַר.
עוֹד רֶגַע וְיָגַח מֵרֶחֶם שָׁמַיִם
בְּכוֹר־בֹּקֶר:
כְּאִלּוּ זֶה עַתָּה הֵחֵלָּה הַבְּרֵאשִׁית.
אָז יֵצֵא אֵל שַׁדַּי מֵעִם הַיּוֹלֶדֶת
וּבְחֵיקוֹ הַנּוֹלָד:
צְהֹב־שֵׂעָר אַדְמוֹנִי וּפֶרֶא כָּמוֹנִי.

הגופניות של המטפוריקה ואופיים המבודל של הציורים (משמעותם אמנם ברורה, אבל מבחינה חזותית הם נפרדים ואין כל אפשרות למזג אותם) מקנים להם אופי שלונסקאי־מודרניסטי, בלתי רומנטי, אולי אנטי־רומנטי, למרות שהרגשות והמושגים שהם אמורים לסמן הם רומנטיים. עם זאת, ובהתאם להקשר התמטי הנזכר, ההשתמעויות שלהם חיוביות, בניגוד להשתמעויות של כל הפרסוניפיקציות הגופניות שנזכרו עד כאן. מבחינת אופיים הסגנוני הם מצביעים על המהפכה שחלה בשירת שלונסקי בתחום זה ביחס לדור הקודם; מבחינת השתמעויותיהם הם מדגישים על דרך הניגוד את תפקידן של הפרסוניפיקציות הגופניות השליליות המעצבות את התמורה, השלילית אף היא, שחלה גם בעצם תכניו של העולם השירי שבו הן מופיעות.

בפרק השני של השיר (ב. 'אני הגבר', עמ' 62-64) מתהפכת הקערה על פיה. ממשותו של הנוף מכזיבה לחלוטין את הציפיות הרומנטיות. השמים מתרחקים, האדמה מגדלת תבואה צפופה המקשה על הנער לנוע, או קוצים וסרפדים הקורעים את כתונת הפסים שאימא הלבישה אותו, או לפי דימוי אחר - את הפרוכת (בגדיו) המכסה על ארון הקודש (גופו) שבתוכו ספר התורה (האני שלו). השמש חותה על ראשו גחלים, והאדמה - העפר שהילד היה אופה ממנו רקיקים וחלות - מתגלגלת בְּזַלְיֵכָה (אשת פוטיפר) המתמודדת עליו באלף אברים, תופסת בבגדיו ושורטת את בשרו באצבעות סרפד זרות. מכל החלומות הילדותיים לא נותר דבר; במקום שישרוק וישיר ויצהל הוא פורץ בבכי:

טְרֹפָנָה צִפָּרְנֵי־חֲרוּלִים אֲרֻכּוֹת
אֶת כְּתֹנֶת־הַפַּסִּים עַל בְּשָׂרוֹ שֶׁל נָעַר.
וְאָבִי כִּי יָבוֹא וְיִקְרָא:
אַיֶּכָּה?
טִבְלוּהָ בְּדָמִים וְאִמְרוּ:
אֲבוֹי!
טֹרַף זֶה בִּנְךָ
כִּי הָיָה לְגֶבֶר. (עמ' 63-64)

הַפְּרִידָה הטראומטית מן הילדות ומכל הקשור בה, שהיא אירוע הכרוך ב'בשר' (כאמור, טיבם הממשי של האירועים איננו ברור כאן), מתגלה כאן כיחס חדש של הדובר אל הטבע ושל הטבע אל הדובר שהיה לגבר. את ההאנשות המקרבות אדם וטבע מחליפות תמונות חייתיות או האנשות דוחות, את ההתמזגות בין אדם לנוף מחליף מאבק. ההרים מצטיירים ככלבים

היושבים על אחוריהם, הים - כגוב אריות ('מלתעות עקֵמות־שאגה. / צִפָּרנַיִם. / חרטוֹמִים', עמ' 65), הרוחות, כאלפי שופרות, סוטרות צולפות על דבשות ההרים. אלה, מוקרחים, מצטופפים מפחד. שיאו של 'המחזה [...] הָמזַוֵּע' - חיוכה רב התבונות של גולגולת האבן של הגבוה בהרי קרים, השֵׁיך שַׁטִירדָג, המבשר רעות. בשיר ד', 'הֶרֶה' (עמ' 67-70) מעוצב יופיו של הטבע כמסווה לגרוטסקה, הנצח מדומה לתרמיל אפונה או שעועית שהימים צונחים מתוכו כחרצנים שאת קליפותיהם מכרסמים עכברים, והסערה - וריאציה פרודית על הסערה שתיאר ביאליק ב'הברֵכָה' - מעוצבת כמעשה שדים שיכורים השוכנים 'במעי הארץ' ומזעזעים בידיהם את ציר העולם. ומעל התמונה כולה ממשיכה לחייך גולגולת האבן של השיך שטירדג. בין כה וכה, השמועות על האסונות הפוקדים את עיר המולדת מחזירים את הנער אל ביתו (ה. 'הביתה', עמ' 71-73).

שאר השירים שבמדור הם, כנרמז, בעלי אופי שונה, אימפרסונליים ומופשטים יותר מ'בחפזי'. שירי המחזורים 'סרק' ו'אספסוף', המקדימים את השיר הזה, דומים לשירים מן המדור 'סתם' שנדונו לעיל. אלה הבאים אחריו מגבשים את המאפיינים של השירים ההם למבנים מקיפים, בעלי זיקה ספציפית ומפורשת יותר להקשרים פוליטיים־היסטוריים. מחזור השירים 'סרק' (עמ' 50-58) שב ומצייר דרך סמלים פשוטים תחושת עולם, או שמא עדיף לומר אווירת עולם כוללת; זו וזו אינם ממוקדות ברפרנטים של ממש. בשיר הפותח יתואר 'רחוב' מוכה דלף (חורז עם טלף [חזיר]), שוּק, ירידת מחירים, ביב, 'שמש דהה בשלוליות משתכשכת / עם שלכת / וחזירים'. בהמשך מופיעים 'סתו', 'אילנות [ה]עומדים קרוחי־ראש / ורוקקים שַׁלֶכְתָּם אל העבים', רוח המולקת באיבה עלה אחרון מן העץ וכוכבים שנרמסו. בשיר המסיים מדובר ב'סמטה - ביב', 'שלולית זבה' 'כְּמֶגלַת מַכָּה', 'כאילו נפש גדולה דֹּם נְמַקָּה / פה בסְתָוָהּ'. הסצנה הרחובית שאלה מאפייניה משמשת במה ל'מנגן סומא' העובר לפני התיבה שעליה כלוב ובו תוכי, ועמם לץ העושה בלהטיו, כלב משתין בקיר וכלבים אחרים מקשיבים למכאוב הגלום בהופעתם של הבדרנים הללו (מבני אדם, אומר המשורר, רק אחד מני אלף ידע להקשיב כך). אם יש קורא שאיננו מבין שהסיטואציות הללו אינן אמורות להיתפס כפשוטן, יפרש לו המשורר: הרחוב הוא העולם, המשורר, ממזר ללא אב ואם, כמוהו כתוכי, גם הוא לץ בן שווא שחייו רקק וסרק, בוקי וסרוקי. העולם הוא גם התיבה וגם הכלוב, העמוסים כחטוטרת על כתף. ואנו, כולנו מנגנים סומים את הסתיו. אנו, כולנו ביבה של תבל, מוחים על האתנן שהִרבּוּ לה מְזַנֶּיהָ, מקוננים על נפשה הגדולה שנמקה בסתיו (עמ' 54):

אַךְ כָּלְתָה רֶגֶל מִן הַשּׁוּק. בִּכְדִי צוֹרַחַת תֵּבָה.
רַק כֶּלֶב שַׁח וַאֲנִי כָּמֹהוּ.
הִלָּחֵץ קְרוּחַ־גֵּו אֶל גּוּפִי כְּאֵל עֵץ
וּנְיַבֵּב יַחְדָּו אֶל הַתֹּהוּ.

הנושא המוגדר של 'אספסוף' (עמ' 55-58) אינו ברור מן הטקסט עצמו, אך ניתן לזהות אותו באופן כללי בזיקה להקשר ההיסטורי־פואטי. המחזור עשוי לאפיין שתי משמרות בשירה

- שתי קבוצות של משוררים שהמשורר ממקם את עצמו ביניהן. הקבוצה או המשמרת ה א ח ת היא זו של אלה, 'המשוררים הישנים', המבקשים לשווא 'לְהַכְפִּיב את הבֹּהו', האומרים 'סתו' כפשוטו, ושרים כדרכם של משוררים מאז ומעולם גם כשמתבקשת שאגה, בעוד הם מתעלמים מאימת הקץ האורבת. ה ש נ י י ה היא השירה המהפכנית, אויבת התרבות המקובלת, הנשמעת כשריקה עזה בפיהם של יחפים, ממזרים, בורים ובני בליעל. הקבוצה השנייה, זו שלשון 'אנו' שלה נשמעת בשני השירים האחרונים של המחזור ומרומזת בשיר הראשון, מתאפיינת בישירות הבעתה, בבוטות ובפשטות של דרכי ביטויה ובאומץ הלב המאפיין אנשי אמת המתקוממים כנגד העולם הצבוע שסביבם, מורדים ההולכים ביודעין לקראת מותם. המשורר משייך אמנם את עצמו לקבוצה השנייה, אבל לא בלב שלם. הקושי נובע מיחסו אל תרבות העבר ואל שירת העבר, שמהן הוא אינו מצליח להשתחרר (שיר ב'). מה שמאפיין את המשורר ואת החבורה שהוא משתייך או מבקש להשתייך אליה הוא השימוש ב'סתו' במשמעות 'שקיעת העולם', ראיית העבר ('האתמול', 'תמולי') כחטוטרת שיש להיפטר ממנה, וכן ההתקוממות כנגד כל אלה והפוזה המרדנית של הליכה כנגד 'כל רוח יורקת שלכת / סוטרת על לחי' וכנגד הדלף היורק בפנים והרוח המצליף בשוט. אלא, כשם שקשה למשורר להתנתק מן הישן, כך קשה לו להזדהות בשלמות עם החדש (השוו שביט, תשמ"ג, עמ' 85-88; ניכר, אגב, דמיון מסוים בין יחסו הדו־ערכי של גרינברג לאספסוף, ב'פרספקטיבות' למשל, ובין יחסו של שלונסקי אליו, כאן ובמקומות אחרים).

'בַּסחרחֹרת' (עמ' 74-75) עשוי להיתפס על־פי מקומו ברצף הספר, ואיני יודע אם נכתב לצורך זה מלכתחילה, כהמשך ל'בחפזי' וכחוליה מכינה ל'יריד' (עמ' 76-80). המשורר השב אל 'העיר המיֻלֶלֶת [...] מפחד יהודים בלילות' (סיום 'בחפזי', עמ' 73), לאחר שנקרעו בגדיו (שם, עמ' 62-63) מופיע בפתיחת השיר 'בסחרחורת' כמי ששב לעת בוקר 'קרוע־מכנסים', אל 'עיר ומְתִים'. 'יריד' עשוי להיתפס בהקשר זה כפיתוח של הסיטואציה המרומזת ב'בסחרחֹרת', סיטואציה של מהפכה, מלחמת אזרחים, ובעיקר של פוגרומים. הדימויים המרכזיים המתארים את מצב העולם בשיר הראשון - הסחרחורת, תמונת העולם כרוּלֵטָה שמסובב אותה קוביוסטוס שיכור ש'על פי מדותיו זב הריר' (מטפורה 'גלובלית' אופיינית לשלונסקי, שכמותה עוד נשוב ונפגוש), והוא 'רָר ומגחֵך' ו'מְחַכְּחֵך לו אל שפמו' - דימויים אלה מופיעים בווריאציות שונות גם ב'יריד'. 'כלבי־אטליז שעירים' הטורפים 'נתח־זעקה בשר מן המת', כמו המשורר המקיא את זעמו ומקלל - 'כקלל ההדיוטות' את אלוהים ומשיחו - עשויים בנקל להשתלב גם בעולמו של השיר ההוא.

**'יריד'**

'יריד' הוא השיר הראשון ברצף של **בגלגל** (וכן של כרך א' של הכתבים), שניתן לראות בו בלי כל קושי טקסט המקיים קשר מובהק למציאות היסטורית (כנרמז לעיל - המהפכה הרוסית, מלחמת האזרחים והפרעות ביהודים שהיו כרוכות בה). בהשוואה לזיקתם של שירי אצ"ג למציאות זו (למשל - שירי **אימה גדולה וירח**), כאן הזיקה היא סימבולית־אלגורית בעיקרה ומופשטת למדי, אבל ביחס לשירי 'סתם', המעצבים בעיקר תחושת עולם בלתי ממוקדת, היא

ברורה וספציפית. בתוך המארג המטפורי המודרניסטי מסומנת הזיקה הזאת ברמזים: המשורר מזהה עצמו כ'יהודי' שהוא 'נין לֶנֶמירוֹב?' (עיר שבה התרחש טבח של יהודים בפרעות ת"ח ות"ט) 'פְּרוֹסקוּרוֹב?' (שבה בוצע טבח שיטתי של יהודים בידי הֶטמַן של פֶּטלוּרה), מזכיר פסוקים מתוך שירים אנטישמיים ('שרו: "מָרוּסְיָה הָרְעָלָה". [...] ושרתי: "מה - רוסיה הרעלה". (עמ' 77), מרמז על ריבוי דגלים אדומים המכסים את השמים ועל אופיים ההמוני של האירועים ('מיליונים מיליונים מיליונים', עמ' 78) ומשבץ בטקסט פריטי הווי רוסיים (קוֹפֵּיקָה, שָׁרָמַנְקָה, בָּלָלַיְקָה) ואלמנטים נוצריים (צלבים, גולגולתא). גם החומרים המעצבים את המרקם המטפורי של השיר והמקצבים שלו שאולים מן העולם האיכרי־עממי של מזרח אירופה (היריד הכפרי ומרכיביו).

קולאז' התמונות המטפוריות, המטונימיות והסינקדוכיות המרכיבות את השיר מגלם היפוך אכזרי־גרוטסקי של ציפיות. מה שאמור היה להיות אביב (תחייה אנושית וחברתית) מתגלה כגרוע מכל הסתווים העצובים והדקדנטיים שבפיוט (ב'סתו' המופיע בשיר המשורר מרמז ללא ספק ל'סתו' הפיגורטיבי ולכל מה שהוא מסמל בשירתו); מה שהתחזה להיות מהפכה ערכית מתגלה ב'יריד' כהילולה של סחר־מכר, כחשיפה של אנרכיה יצרית המתגלה במעשי רצח ובברוטליות של שיכורים ופורעים. על הבמה שאמורים היו להופיע עליה מתקני עולם מופיעים למעשה שודדים, שיכורים וזונות. האירועים ההיסטוריים נתפסים דרך הרשת המטפורית כ'יריד' - שוק, במשמע הפרוע והירוד ביותר של המושג, מקום שבו הכול נמכר ונקנה בסחרחורת של ביקוש והיצע. תמונת העולם המצטיירת מתוך היריד הזה היא תמונה עולם כאוטית, אכזרית וגרוטסקית, וכתמונת העולם כן תמונת הנפש המתבוננת בו ומשתקפת מתוכו. בתוך התמונה הזאת ערכים הם 'נבלות שלדים [ש]ירדו [או שהורידו] מן התליה', 'ירידה צֹרֶך עליה [...]', רגשות ואמיתות נמשלים ל'נְבלות־סוסים ופגרי־לב מרקיבים'. השמש נמשלה לכרבולת שחוטה של תרנגולת ('כשחוטה לי הרכינה שקיעה את כַּרְבֻּלְתָּהּ') ולזונת כרך מטונפת בגדים (על 'שמש־ניסן' נאמר - 'וַתְּגָאֵל את שולי שמלתה כזונת־כרך בשלולית־ביבים / עם זמירות־תֵּבָה'. העולם ('תבל (תרמיל נקוב!)', מדומה לפגר מוטל על אלונקה, המובא למכירה אל השוק על ידי כרוז - 'מֵקיון' שכלי נגינה מלווה אותו ('שרמנקה מִתְיַפַּחַת'), לחבית ולתפוח, וקרוב לסיום השיר גם ל'בעל מום' ול'סַמוּם' (סופה מדברית). ויש להוסיף - הכול נמסר במשחק שירי המבליט את עצמו ובאמצעות אפקטים גרוטסקיים מובהקים ושעשועי לשון מבריקים המשלבים ציניות ואימה.

**'הונולולו'**

'הונולולו (פואימה־סאטירה)', שלפי סדר כתיבתה והופעתה בדפוס (תרפ"ג) קדמה ל'יריד', משקפת עולם רחב יותר מזה שמשקף השיר האחרון; על־פי דרכה המודרניסטית־אלגורית היא אמורה לייצג את מצבה של הציוויליזציה המערבית כולה. הקו הסיפורי של הפואמה פשוט יחסית. פרק א' ('קנה־הקש') של הפואמה מתאר את השיממון, האווילות והריקבון השליטים בעולם ההווה, עולם של 'חמורים' שבעטו 'באריה המת' (השוואה ל'פרספקטיבות' של גרינברג היא ממש בלתי נמנעת). פרק ב' ('עקדה') ממשיך באותו הקו ומעצב את המהפכה

התעשייתית ואת המהפכה המעמדית שצמחה ממנה כמשבר העולם המוליך לחורבן הציוויליזציה: אירופה עולה באש על המוקד ונשחטת במאכלת על־ידי המשורר. פראים שהציוויליזציה כמו שכחה מקיומם דוחפים אותה באכזריות אל מדורת מותה. פרק ג׳ (׳מַסעֵי׳) מתאר את ההכנות למסעה של אירופה (ב׳טִיטַניקים׳!) לאמריקה ומנבא את האסון שיביא המפגש ביניהם. פרק ד׳ (׳אַי טַלטֵלָה׳) מתאר את המסע עצמו ואת כשלונו (בשני הפרקים הללו אפשר לראות ייצוג סימבולי־גרוטסקי של ההגירה ההמונית מאירופה לארצות־הברית). הייאוש מן הפתרון האמריקני מוליך את צי הספינות האירופי־אמריקני להונולולו (במגמה להתחיל מחדש, כביכול, את התרבות מראשיתה הפרימיטיבית). אבל, כפי שאנו למדים מפרק ה׳ (׳הונולולו׳), אין לפתרון הזה סיכוי. תושבי הונולולו מבקשים לצאת למסע בכיוון הפוך, אל הציוויליזציה האירופית; בהונולולו מעלים באש, בזה אחר זה, את כל שבטי הפראים שבעולם, ובהם גם את המתורבתים בשלמות ולמחצה. כדור הארץ גוֹעה בייאוש. בפרק ו׳ (׳ובכן?׳), הכולל ארבע שורות בלבד, מוליך קולומבוס־נוח חדש את תיבתו ׳אל *הַבַּלִי־אָן*׳. אין פתרון לחולייה של התרבות ואין מרפא לחולייו של המין האנושי.

הטקסט הוא תערובת של הפשטות, תמונות מטפוריות־פנטסטיות, אלמנטים והיבטים המייצגים באופן מטונימי הוויות פוליטיות גלובליות ניתנות לזיהוי - כמו תוצאות המעבר מתרבות חקלאית לתרבות תעשייתית טכנולוגית, מהפכה והגירה, שינויים בתפיסות עולם מקובלות (נזכרים דרווין וניטשה), ועוד (הרמזים עצמם מצומצמים בהיקפם). כמו כן משולבות בו רמיזות ארכיטיפיות (פרשת בראשית, נוח והמבול, רומנים של ז׳ול ורן, ועוד). דמות העולם כמו דמות המשורר מופיעות בשיר פרגמנטים פרגמנטים (במעורב); הקשר ביניהן, שהקורא אמור לבנותו בעצמו, הוא קשר רעיוני ברמת הפשטה גבוהה (לא מראות ראליסטיים ולא עיצובים פסיכולוגיים). המשורר מערב ׳תודעה׳ ו׳עולם׳, כשעיצובו של כל אחד מהם נתפס כהשלכה של האחר. התמונות ממחישות - לקורא היודע (ולוֹ בלבד) - מצב פוליטי והוויה אנושית גלובלית בדרכים סמליות, אלגוריות וגרוטסקיות.

בתוך התמונה הזאת, רבת־הפנים, משמשות פרסוניפיקציות פיזיולוגיות ואנימליזציות לעיצוב עולם כהשלכה של תודעת המתבונן בו - עולם מורבידי, מתמוטט, כאוטי ונעדר תקווה. להלן אסקור אחדות מן הבולטות שבהן. בשיר הראשון, למשל, מתוארים שמי הלילה כמדגרות של ביצים צהובות (כוכבים, שמשות) ותבל מתוארת כעץ המשיר מצמרתו ׳עלה־עלה לנחש מה ילד יום׳ (שלונסקי אינו מקפיד כמובן על תואם בין דימוייו). מצבו של העולם ושל האדם יתואר גם הוא דרך עיצוב מאניש של מרכיבי נוף (חורפי):

הֵי אַדְמַת־אִיּוֹב!
בַּבֹּקֶר יִתְחַסְפְּסוּ עָבִים עָלַיִךְ
וְיִבְכּוּ סַגְרִירִים.
בַּלַּיְלָה יַתְלִיעַ הַשַּׁחַק עָלַיִךְ
וְיָרֵם כּוֹכָבִים.
קְחִי לָךְ מֵחַרְשֵׁי הָרוּחוֹת וְגָרְדִי
כִּי פָּרַח עַל בְּשָׂרֵךְ הַשְּׁחִין.

אֵי־שָׁם נִתְגַּלְעָה הַמַּכָּה
וּמֵגְלָה־שֶׁל־מַעְלָה עַל פְּנֵי חוּצוֹת
כְּלָבִים יְלֵקוּהָ. (עמ' 82)

הנוף החורפי משמש כאן רק 'קולב' לתלות עליו תיאור של הוויה אנושית. האדם ה'איובי' המוכה והפצוע, שאין שועה למכתו ואין מרפא לה, מוכלל ומומחש בעיצוב של האדמה כ'אדמת איוב', שעבים 'מתחספסים עליה', גשמיה - דמעות, כוכבי שמיה - רימות שעלו בגווית השחק הנרקבת, פרחיה - כתמי שחין, והכלבים מלקקים את מוגלתה (כלומר, את הבוץ שהגשם גרם).

בשיר השני סוטר '[ה]רוח על לחי', 'ורחוב מול שַׁחַק צֹאֶה מתיַפֵּח' (עמ' 84), השמים בוכים 'בדמעות־שליש' ויורקים בבוז בפני האדמה (עמ' 85):

וּמָחָר שׁוּב יִשְׁתָּרֵךְ שֶׁמֶשׁ
אֶת כַּדּוּר הָאָרֶץ בְּרֶגֶל עֲצֵלָה יָסֹב
וּבְמַלְמָד חָלוּד
אַחֲרֵי נִבְלָתוֹ הַשְּׁחוֹרָה יְחַמֵּר.
פָּרָה אֲדֻמָּה - הַשֶּׁמֶשׁ:
מַקְרִינָה וּמַעֲלָה גֶרָה! (עמ' 85)

בבוקר המחר, 'כלב צהֹב. שעיר. כלב צאני', מתרחשת כביכול המהפכה התעשייתית -

קוֹרֶסֶת אֲדָמָה. גּוֹעָה עֶגְלָתִי הַשְּׁחוֹרָה:
חַיְתוֹ־בַּרְזֶל עָלֶיהָ עָטוּ
וּבְעָרְפָּהּ הַדָּשֵׁן צִפָּרְנֵיהֶן:
כְּרַכִּים!
וּמִתְרוֹצֵץ כַּלְבִּי,
פִּצְעֵי הַדְּרוּסָה יְלַקֵּק.
יִנְבַּח. (עמ' 86; וראו המשך הקטע)

העבדים רומסים את הטפטים, מתפרצים אל הסלונים, קורעים את שמלותיהן של הגברות העדינות ב'כפים חסינות־שעירות', וכמשתמע - אונסים אותן. תיאור התפרצותו של העבד ל'קֻבַּת גברתו' מתפקדת כ'אנקדוטה מייצגת' של מהפכה חברתית, והגבירה שהתעללו בה מגלמת את המעמד השליט שהודח משלטונו, ובמובן נרחב יותר - את העולם (התבל) הישן שאיננו עוד: 'הנה־הנה: / בגרוטאות תתגולֵל. עֲרֵמָה. מְפֻרְקֶדֶת. / הוי עבדים / את בשרה המבֻשָּׁם והנגוע זֹלוּ! / ובשָׁבְעֲכֶם דִּקרוּהָ / כדקֹר את זונה בלה. / ואַחַר: / בשערה הפרוע יסחבוה: / *לעקֵלָה!*' (ההקבלה ל'פרספקטיבות' של גרינברג בולטת גם כאן). את האספסוף - 'רעבים. רקובי־חֹטם. צרוּעֵי־דָוִי' - גוררים אל הגרדום ו'כרכים מרֻסְקֵי־אֲבָרִים עקודים מַרְגְּלוֹתַי יזחלו: / שֶׁה לְעוֹלָה!'.

בשיר השלישי, 'מַסְעֵי', הרוח אוחז בשערות העננים 'וְכִשְׁפָחוֹת שֶׁפָרחוּ יִסְחָבֵן / וְהַדּ־הָדּ על גַּבָּן המתפתל' (עמ' 89). בלונדון 'גֶלת צְרִיחַ האורלוגין נֶעֱרָפָה / כְּגֻלְגֹּלֶת שׁוֹר / וקרני־מחוגיה כְּמִשְׁלַח *אֶצְבַּע*: אל הבלימה'. המעשֵׂנות מקיאות פיח ועננים ענק כערוב למכביר, ושמי אמריקה מתחככים 'כחזירים צֹאִים' בגגות 'קורעי־השחקים' (עמ' 91). בשיר הרביעי מדומה 'אוקינוס־גוליבר' ל'עדר אִיכטִיאוֹזַבְרים שהשתולל' 'בלֹעָיו יִשְׁאַג / ובמלתעותיו יְכַרְסֵם / ובִטלָפָיו יִבְעַט / ובזַנְבוֹתָיו יַצְלִיף', וכו'. הלילה הוא 'כלב שָׁחור שָׁעיר. כלב־צֹאני'. את חילוף הדורות מתאר שלונסקי כאירוע גרוטסקי של נשיקה בין פגר (זה עתה מת) וּוָלָד (זה עתה נולד), ואילו את החזרה אל עולם בראשית הוא מנסח בהבטחה לאם ש'מָחָר־מָחֳרָתַיִם יִצְמַח זנב לפרי בטנך' (עמ' 96), ואת השיר החמישי הוא מסיים: *'יַיגְעָה כָּל כַּדּוּר הָאָרֶץ'*, כמו היה שור מובל לטבח.

## 'דְּוָי'

'דוי', היצירה הגדולה האחרונה בכרך הראשון של הכתבים, הופיעה כספר נפרד בהוצאת 'הדים' (תרפ"ד) עם כותרת המשנה: 'שתי פואמות דרמתיות'. בעמוד שמאחורי השער רשום 'צרעת' ומתחת לזה - 'הברית האחרונה'. הספר מחולק אכן לשני חלקים: 'צרעת' התרפ"ג, ו'הברית האחרונה' התרפ"ד. נראה שגם החלק הראשון מאוחר ל'הונולולו'. אתאר תחילה בקיצור את התמטיקה ואת המבנה הכללי של היצירה על־פי שביט (תשמ"ח),[31] לעתים במילותיו שלו.

לאמיתו של דבר, וכבר עמדו על כך, 'דוי' היא וריאציה מורחבת ומוקצנת של 'הונולולו', בגלגול ז'אנרי חדש (פואמה דרמטית). כמו 'הונולולו' זוהי יצירה המבקשת להקיף בדרך ייצוג אלגורית־כוללת את תולדות העולם בזמן החדש (למן המאה ה־19) ובדרך זו להתמודד עם השאלות הגדולות של הדור, ובראשן שאלות הכרוכות בגאולת האדם ובגאולת העולם. עלילת היצירה מתרחשת במחנה של מצורעים (המסמל את החברה האנושית), ומשבר האדם מתואר מלכתחילה כ'צרעת' שהעם (האנושות) שרוי בה, בעוד הכוהן מנסה לגאול אותו בדרך ההיטהרות בגנגס והשיבה אל הקרקע ואל עבודת האדמה. הניסיון הזה נכשל: האנושות נוטשת את עבודת האדמה ומחפשת את גאולתה אצל תובל־קין, המגלם כאן את המהפכה התעשייתית ואת עידן הקיטור. אבל הגאולה איננה באה בדרך הזאת, וגם הניסיון לעצור את גלגלי התעשייה אינו עולה יפה. מן השיר מסתבר שגם המחר, המתואר כדרקון רב־ראשים, לא יביא את הגאולה, ונגזר גורלו של האדם לחיות בצרעתו לעד. בחלק השני של 'דוי' - 'הברית האחרונה' - מומחזות תפיסות חדשות גם ישנות של דרכי הגאולה, שהוצעו לאנושות בעבר ההיסטורי והמיתי, באמצעות דמויות סמליות (משה, ישו, אליהו, המשיח ואיוב), מיתוסים מקראיים (המבול, תיבת נוח, מגילת ברית הניתנת לאכילה), חדשים (הספינה השחורה) ומעורבים. המשורר דוחה את נוסחי הגאולה הישנים והחדשים ואת גלגוליהם המודרניים.

31. על **דוי**, על האנימליזציות שבה ועל הלשון הפיגורטיבית שלה ראו יניב, תשמ"ח; צביאלי, תשמ"ח.

במיוחד נדחית התפיסה המשיחית המבשרת על פתרון הבעיות האנושיות בגאולה חד־פעמית. לפי היצירה הגאולה האמיתית טמונה בהכרת האדם בכורח גורלו ובקבלת הגורל הזה כאמת נצחית. גואלי האנושות הם בני־האדם הרגילים עצמם, 'רבואות הנענים / הנעים והנדים לְחֵמָם בְּצִדֵּי־אֲרָחוֹת אבלים / והמה לא ידעו כי גואלים הֵנָּם', בעלי המומים יודעי הסבל שדווקא מומיהם (אולי מומים־כביכול) עושים אותם כשרים לגאול (הפרדוקס של גאולה הבאה בסבל ובהכרת עומקו ונצחו של הסבל הוא גם הנושא לספרו המרכזי של שלונסקי משנות השלושים, **אבני בֹּהו** וראו לעניין זה ערפלי, 1989).

בתוך המסגרת הזאת תופסים הממדים הפיזיים הירודים של הקיום, ההאנשות הפיזיולוגיות של גורמי הטבע ועיצובים אנימליים (כביכול, דרגה נמוכה יותר ב'סולם ההוויה' מזו שבה נמצא הגוף) של כל אותם דברים מקום נרחב ומרכזי, אולי יותר מבכל שירי שלונסקי שנדונו במאמר זה עד כאן. להלן אסקור אחדים מהם לפי דרכי (רבות מן ההאנשות הללו מופיעות בהקשרים דומים ושונים גם בשירי משבר העולם של אצ"ג).

אם 'צרעת' אמור לעצב באופן סמלי את מצבו הירוד, הנואש, של האדם במאה העשרים, סימפטומטי למצב זה כאן שהוא מעוצב כמצב גופני, של חולי ושל ניוון. בשיר הפתיחה של הפואמה 'גנגס' (עמ' 105) נתפסת האנושות כמחולקת לשתי קבוצות - זו שבתוך המחנה וזו שמחוץ למחנה. ההבחנה בין שתי הקבוצות נעשית לכאורה על־פי הדגם המקובל: אלה המשתייכים לחברה הממוסדת - בני־האדם שהם 'בסדר', הבריאים ו'הנורמליים' והם הרבים, נמצאים בתוך המחנה; ואילו המעטים - הנגועים־המצורעים שהוצאו מן המסגרת החברתית - מחוץ למחנה. אבל ההיירכיה המקובלת הזאת מתהפכת לפחות מבחינה אחת מכרעת: לפי השיר 'במחנה פנימה' נמצאים מעטים, ואילו מחוץ למחנה 'רִבואות־רִבואות' (עמ' 106). זאת ועוד, ל'תמימים' (אלה שבשרם שָׁלֵם) אין צורך באלוהים. 'אלֹהי הנגועים הוא האלֹהים! / אנו המחנה *וקֵמָה* מחוצה לו' (עמ' 105). הטענה (הדתית המקובלת) של הכוהן, שאין ערך לטהרה הגופנית כשהנפש טמאה, איננה מתקבלת. ההמון ('אנשים', 'אספסוף') מתעקש שהבשר חשוב יותר, ומקונן על חרפת בשרו (תינוקות מתים כי צמקו שדי אמהות, בעל אינו קרב לאשתו כי 'שֵׁקץ בשרי', אחרת [או אחר] הושלכה החוצה 'כנבלת סוס' (עמ' 106-107). עדת המצורעים, המתוארת כ'עדת כלבים וחתולים מנֻגעים על גוריהם' או 'כחזרזירים בשלוליות', היא עדה של איובים, האנושות הסובלת בת הזמן. הכוהן, שאמור להיות מנהיגה של העדה והמתווך בינה ובין אלוהים, יושב ב'אֹהל־מועד' (כנרמז - גם הוא מחוץ למחנה) ומתייסר בחוסר אונים: אין בכוחו לרפא את העדה (להלן: 'תבל'). גם במונולוג שלו מהדהדים דברי ה'מצורעים', ועיקרי דבריו משתמעים מן המטפוריקה הפיזיולוגית והאנימלית. על התבל, שאותה הוא 'נושא על כפַּיִים', הוא אומר: 'כֶּלֶךְ שחין ודֶמַע' (עמ' 107), וכשהוא מביע את נכונותו להקריב את עצמו למען גאולת בני חסותו הוא יתאר את עצמו ככלב המלקק את פצעיה של זונה: 'ואני אמרתי: / כלב אֶהִי לבעבור צרעתך אָלֹק / זונה בִּדמָעַיִך רוחצת / ולוּא רָפָא לָךְ' (עמ' 108). נפשו של הכוהן כבדה עליו ומחשבות מוות לא יניחו לו למלא את תפקידו: 'גֶּלְגֹּלֶת שחורה צפה בנשמתי [...] גֶּלְגֹּלֶת ערופה' ו'לילה־לילה יִגְנַח עָלַי מי כְּשֵׁיָה שחוּפָה'. ובהיות דבר אלוהים 'כעטִינַיִם צומקים תלואים לאין חפץ', אין פלא שגם דוברו מתאר את עצמו באותם

מונחים עצמם: 'ואני רק דַּד אשר שְׁמָטוּהוּ / כי נְחַר מאד'. גם אם יש בשורה בפיו היא נדונה לאכזב ולהיטמא: 'הנה יְצָמֵד תינוק אלֵי דד / ויינַק מֵגְלָה וְיִפְעֶה / וצָצָה הפִּטְרִיָּה. / והנה ישאג מי מִדְּוַי מתַאֲוָה מִכְעוּר / והפטריות עָלַי יִפְשׁוּ יִפְשׁוּ...' (שם); ממילא 'איובים בצרעתם ישאגו [...] אֵלִי! אֵלִי! לָמָה כִּזַּבְתָּנִי...' (עמ' 109). הכוהן המתאושש, השב וזוכר 'כי אין זולָתֵך תֵּבֵל', מציג את שתי הדרכים שביניהן עליו ועל צאן מרעיתו לבחור - דרך המהפכה הגמורה ('סתוים לי יתופפו ברעמים: "מבול! סופה!"', או דרך החזרה אל חיים של פשטות וטבעיות, אל האדמה: '"לאט! לאט! - כַּבָּקָר! *כָּאֲדָמָה!*"' (שם). בשלב זה הוא בוחר בדרך השנייה, כשהוא מתנסח בלשון דומה לזו שבה נוסחה המצוקה - 'לכו ונלכה לְכַפֵּר את פני האדמה. / אולי תען לנו התנובה מֵרֶגֶב וּמֵרֶחֶם. / אולי יְדֵשנוּ עטיַים חלב' (שם).

בעת שהכוהן בסתר אוהלו 'בישועה יהגה: במַרְפֵּא העולם', ממשיכים המצורעים לקונן על גורלם. דובריהם (זב, צרוע, גיבן, זונה, רקוב־אף) מתאוננים על פגעיהם, וכולם זועקים על הזרות שהם חשים בעולם ('אללי לנו! / דשא עשב יֵקַע מעלינו. / חית השדה מפנינו תנוס ועוף השמים. / כי פְּגוּלִים היינו. / כי אל בִּיבֵי־סְתָו דָּמִינו בסמטאות עיר' (עמ' 111). יש מהם אסירי תודה לכוהן על עזרתו, יש המדגישים את קוצר ידו ('הלא אך *מרגע* עִמּוֹ ואין *מַרְפֵּא*' (עמ' 110), ויש המאשימים אותו ('בגללך צרענו!', 'בגללך זבנו!' (עמ' 111). בסיום הפרק חוזר הכוהן לתמונת העולם המוכרת לנו - התמונה שבה מוקרנת מצוקת המצורעים (בני־האדם) על מראות הטבע - ומציע להם את דרך הגאולה שבחר בה למענם:

הִנֵּה רַד הַיּוֹם וְהַשְּׁקִיעָה
מֵכַּת־שְׁחִין כְּאַחַד הַכְּלָבִים
פְּצָעֶיהָ תָּלֹק
עַד יָבוֹא לַיִל וּבְטַלִּית שְׁחוֹרָה יַחְבְּשֵׁם [...]
כִּי מָחָר
עֵת יָגַח הַשַּׁחַר כַּכֶּלֶב הָרָעֵב מִמְּאוּרָה
לְכַרְסֵם עַצְמוֹת עֲנָנִים יְבֵשׁוֹת
תֵּצֵא הַמַּחֲנֶה הַגְּדוֹלָה לְבַקֵּשׁ רְפוּאָה
אֶל חוֹפֵי הַגַּנְגֶּס
הַגַּנְגֶּס הַקָּדוֹשׁ
*הַהוֹלֵךְ לְאַט*. (עמ' 112-113)

ההתנסות בעולם הבראשית (טבילה בגנגס, מפגש עם קופי בראשית, התגלות הפרות הלבנות) מתוארת בקיצור נמרץ, ועצם התיאור, שניתן לראותו כסאטירי, מרמז כמדומה על כשלונה. מן ההתמסרות לציפורני הקופים ('אשמנו כי ככה רחקנו מכם'), ההתמרחות בגללים ('עד אם נִזְבַּל עד אִם נַהַר', עמ' 115), מהתנפחות הפרות ועלייתן לשמים ('מעטיני השחר המלאים שפע החלב / על שדה ואדם', עמ' 116), מתיאור האדמה הדשנה ('צָבַת־הריון אדמה / ורוּחַ את כְּרֵשָׂהּ הֶעָרֹם בכפו השעירה יְלַטֵּף', שם) ומן הקריאה לפרות (הֵי פרות! פרות! / לאט־לאט נשרך אִתכן על השדות / ונטיל גְּלָלֵינוּ לִתְנוּבוֹת', שם) עולות השתמעויות היפרבוליות־גרוטסקיות.

פרק ב' של 'צרעת' - 'תובל־קין' - נפתח בכשלון החזרה ל'בראשית'. ההתנסות החקלאית־פרימיטיביסטית אכן לא עלתה יפה, והתמונות שבשיר מעידות על כך כמאה עדים: 'גבר השרב מנשֹא', הפרות חדלו להישמע למַלְמָד היוגב, 'הגללים קָרְשו פתע כאבנים. / ורגבים כאגרופי אם־חורגת' (עמ' 117), 'שוב שִׁרְבֵּב שחק גֻּלגֹּלֶת צְהֻבָּה', 'עירֹם כל שדה', 'לֵחֲכוּ כל הכוכבים / וכעצמות גרומות נפזרו לאין־חפץ / ומה נְכַרסֵם עוד?' (עמ' 118). 'כשוֹר סוּרֵר הקשתה אדמה את עָרְפָּהּ', 'סֵגֶר הרחם הגדול' (עמ' 119), לשווא יכרסם האדם בשיניו את 'בשר־[ה]אדמה / "תנובה! תנובה!" ' (שם). גם הדרכים לקראת מוצא חדש, אחר, מתוארות באמצעות פרסוניפיקציות פיזיות: 'כזרועות שֶׁשֵּׁטְחוּ: "הצילו!" / תְּפַשֵּׁק לנו דרך רגליה: "שָׁמָּה!" ' (עמ' 120), ואילו הדרך עצמה שרה: 'צעדו! צעדו! כי לכם בְּתוּלַי / בְּתוּלֵי דרך לא־נצעדה / דרך־תֹּהוּ' (שם).

הכוהן, הוא 'נֹחַ־עוֹלמים', מוליך את בני האדם, שנואשו מן האדמה ופוחדים ממבול, אל תובל־קין, חרש הברזל, כדי שיעשה למענם 'תֵּבה שתבוא בשלום אל הרי־אררט' (עמ' 123). בסדנה של תובל־קין אלוהים נופח במפוח וקין מסובב הגלגל. התמונות בשיר זה מסמלות את המהפכה התעשייתית, ובהתאם לכך, ובאופן חריג בשירי שלונסקי, גם השמים מעוצבים כדמות נפחייה עילאה: 'שמים מפֻחָמים אני רואה / ושְׁחָרים על גבם / וּבִצְבָתָם גוּש־שֶׁמֶש / ודמות לו כדמות חֶרֶט צָהֹב' (עמ' 124-125). המשורר חוזר לפרסוניפיקציה ישירה יותר כשהוא 'מנבא' את אחריתו המרה של עידן זה: 'ואותות נֶחְרָתִים על מצח של מעלה: / מְנֵא מְנֵא תְּקֵל - - ' (עמ' 125). הוא מפעיל את הסימבוליקה המקראית (קין, הבל, נוח, המבול, מגדל בבל) כדי לעצב את העידן המודרני ברוח של 'כי הנה סחרחרו ימות־עולם: / עד נצח יָשׁקוּ / עד תֹּהו / עד תהום אדם ואלֹהיו. / בראשית או אלף השישי?', ועד שהכוהן ותובל־קין משוחחים על עתידו של כדור העולם, ש'אלפי מַגְלבים יצליפו בִּשְׁרֵקָה על שכמו המְגֻבָּן' וקין מסובב אותו, מופיעה שוב מקהלת היוגבים ומקוננת על עקרותם של האדמה ושל החיים עליה: 'אַיְלוֹנִית אדמה [...] ואשה ובהמה כי יֵלְדוּ / ותלשו כִּבאוּשים עָטִין ושַׁד', הם אומרים, ומוסיפים כי במקום 'לבנות התבה לדור־ההפלגה', את 'מגדלה של בבל נקימה / לךְ תובל־קין' (עמ' 127). העולם הולך ומצטייר כעולם של ארובות עשן, לאדם הזוקף את קומתו ניתנה נשמת קיטור, ואם אלוהים לא יקבל הפעם את מנחת קין, 'וקַמְנוּ בַּשֵּׁנית קין על הבל / וקמנו עד קץ' (עמ' 128).

הפרק השלישי והאחרון של 'צרעת' - 'וַיְהִי' - פונה מצד אחד לעבר ('ויהי לאחר הדברים האלה') ומצד שני לעתיד. לאחר שנסיונות קודמים לפתרון בעיות האנושות נכשלו, העולם שב לכיעורו ולסתמיותו, נושא בעליבותו את חותם הסבל האנושי. נותר רק הפרדוקס כתשובה: 'את אשר מגֻלֵּלי־פרות יִבָּצֵר / עוד יכול תוכלנה צִפָּרְנֵי־הקופים. ולאשר לא תִצלַח היונה / יִכְשַׁר העורב!' (עמ' 135). למבקשים חרש להתגרד בו או תיבה כתיבת נוח עונה הכוהן שאין בהם טעם עוד: איוב לא קילל את יומו כי אם את אלוהיו, ואת עלה הזית יביא זאת הפעם העורב (עמ' 133). המצורעים 'גבהו מכל', גם מהררי אררט, והם יביאו גאולה לעולם (עמ' 137) ו'כשִׁמְשׁוֹנים עִוְרִים' הם יקראו לנקמה (עמ' 138). 'עתה יקום קין על אלֹהים / ופִרְקְדוּ - על כרחו! / והִכְפִּישוּ - הבֶּרֶך בִּכְרֵשׁוֹ!' (עמ' 139), את כדור הארץ יתחב אל גרונו, או -

נוסח אחר - 'פערנו *אגמע* הלֹע וכאגוז נבלעך [את כדור הארץ]' (שם). מעתה ברור שאין אלוהים ואין תקוות מחר - תקוות המחר נמשלה לספוגי חומץ המונחים על פצעים, והמחר עצמו - ל'דרקון ערוף־גֻּלגלוֹתיו', המצמיח עוד ועוד גולגלות על מנת שתיערפנה גם הן; או לפי דימוי אחר, 'מְחָרִים' כמוהם כזבובים הצובאים על בשרו הנרקב של העולם ויוצאים במחול גרוטסקי עם הפרות והקופים, מייצגי שתי פניה הנוגדות של הבראשית (עמ' 146-147) - בני־האדם יימקו בצרעת ובצרעתם יחיו (עמ' 148).

בתוך ההקשרים האלה יש להבין את תיאורי היקום, היוצאים תמיד מפשוטם ונעשים תוך כדי כך למגלמים פיגורטיביים של ההוויה האנושית המיוסרת. בפתיחת 'ויהי' מתוארים השמים כקרון של סמרטוטר, העננים - כקרעי בגדים ישנים, הרוח כסמרטוטר עצמו, ובני־האדם כיוצאים למולו ומציעים למכירה את סמרטוטיהם: 'בדל־חֹטם! / אוד־זרֹע! / תבלול! / חטוטרת! / בזול הסמרטוטר! / בחִנם!' (עמ' 132). השמש מופיע כמין 'קוף קרוח־שֵׂעָר שאסף את זנבו [...] / משתופף ופוהק' (שם). בשיר מופיעה סדרה של מטפורות המאנישות את היקום או ממזערות את גודלו (שוב, 'מטפורות גלובליות'). תחילה מפי הכוהן: 'הנה יתפלש יקום / והוא דם / והוא רֹק. / מי חָשַׁדְ מֶנּוּ רֵקוֹ בפרֹח עליו הצרעת! / [...] חשבתי: רק בשר אחד תבל כֻּלה / בשר זב ומנֻגע / ואין מתום' (עמ' 133-134). בהמשך דבריו להמון - המצפה ל'רוח אחרת', ל'מטר אחר' ול'שמש אחרת' - מבטיח הכוהן רוח זלעפה, מטר שהוא סגריר ושמש שהיא 'גִגית־של־דם', ומתאר את התבל כ'שכור וצרוע', וכ'כלב שוטה' (עמ' 136). האספסוף הרותם את הקופים למרכבה יתאר את השמים ואת גשמיהם כך: 'הנה ירבצו עלינו כסוס־יאור במי־ירוֹקה / שמים של בדיל. / הַתריזו המרומים סגרירכם עלינו / כי אהבנו סתו'[32] (עמ' 137). כדור העולם נתפס עוד כסביבון ענק, סביבון הגורלות שהאדם - קוּבִּיוֹסטוֹס־פרא, והַפְּרֵא־וָפֶרֶא המצורע - מסובב. כדור העולם מתואר גם כשה־טִבְחָה אחרונה, ככדור־הפקר ש'אנו' נבלעהו ונפצחהו כאגוז ועוד כיוצא בהם (עמ' 139). השיר הראשון של 'ויהי' מסתיים בקריאה למרד ולנקמה. 'שִׁכּוֹרֵי־נָקָם כאלֹהים בסדום' הם קוראים: 'הֵי קוף והֵי עורב / את היונה יחד הבה נִזְלֹל ובכל פֶּה / בַּסעֲדה המַפְסֶקֶת! / קוֹפוּ והתקוֹפְפוּ / עורבו והתעורבְבוּ / שֹׁאו־שֹׁאו הרכב עדי־קץ!' (עמ' 140).

בשני הפרקים האחרונים של 'צרעת' חוזרת ועולה תלונת הסובלים על כך שהנגע מעמיק ומתפשט והבשר איננו שב לטוהרו. 'הרוח האחרת' איננה באה ואת הנגע איננה מקלפת, 'המטר האחר' איננו יורד כדי ל'כבס שַׂלְמַת תבל מטֻמאתה' ו'השמש האחרת' איננה יוצאת 'בְּצַמָּתה המֻגְלָה לְקַנֵּחַ' (עמ' 141). הכוהן מכריז על עצמו 'הנני הכֹהן הצרוע', טובל בשלולית ומראה לכל את 'שחינו'. הוא פונה לאדמה שרגביה ספוגים תפילת כל המצורעים: 'אל תשאלי עוד ואל תנַסי / תני תנום תבל בחיקי כבערש־דְּוָי - / שכיב־מרע שהשלים עם גורלו' (עמ' 142-144). את אלוהים הוא מתאר כ'צרוע עתיק־ונשגב' שהלילה הוא 'הדם השחור' הזב מפצעו הגדול והנורא (שם), ואילו את העתיד תתאר הזונה בת־שיחו כך:

32. בנוסח הראשון: 'שחק צֹאֶה, דֵּהֶה ועכוזו המרֻטָּפֵשׁ לנו פָּנה להתריז סגרירים עלינו'.

וּמָחָר?
מָחָר יְשַׁרְבֵּב הַשֶּׁמֶשׁ פַּרְצוּפוֹ הַנּוֹכֵל צְהֹב־הַתַּלְתַּלִּים -
חָם הַגָּדוֹל!
לְמַצְמֵץ בְּנֹגַהּ דָּלוּחַ אֶל עֶרְוַת אֲדָמָה
מִתְפַּלְּשָׁה בְּקִיאָהּ -
נֹחַ שִׁכּוֹר בְּשִׁלּוּלִיּוֹת־מַבּוּל אַחֲרוֹנוֹת. (עמ' 146)

העם, הניעור לקול זעקת הכהן 'אֱלֹהִי! אלֹהִי! לָמָה שְׁבַקְתָּנִי...' (עמ' 147), רואה את היונה, שאמורה להביא את בשורת הגאולה מן המבול, יורדת מצורעת ושבורת כנף מ'שמי־שחר צֹאִים' ומתרפקת על התבל, ואת העורב כמין 'אָמֵן שחורה' מקרקר על ראשי כל הכואבים: בצרעתכם חיו! בצרעתכם חיו! [...] ובני אדם יִמַּקּוּ, יִמַּקּוּ / בַּצרעת (עמ' 148). 'סוף העולם' חוזר על עצמו - המבול מטביע את האנושות; אלא שהפעם אין אלוהים מציל. נֹחַ שליחו אינו מסוגל להביא גאולה, ויונת הפיוס הופכת לעורב המקלל. נסיונותיו של האדם להיטהר מצרעתו נכשלו, וגם תקוות המחר מצורעת.

הפואמה השנייה של 'דוי' - 'הברית האחרונה' - מאשרת את מה שכבר גלום במראות ובסמלים של הפואמה הראשונה. גיבוריה הם משה וישוע - בעלי הבשורות הקדומות, הישנה והחדשה, שנכשלו במשימתם - והמשיח הכבול, שלא תינתן לו אפילו הזדמנות להגשים את שליחותו. איוב לבדו הוא המציע לאדם את הבשורה היחידה שבאפשר - 'הברית האחרונה'. עיקרה של הבשורה: אין לאדם לשאוף לגאולה מן הסבל ומן המוות (מדובר תמיד בבשר ובסבלו של הבשר); עליו להכיר לאשורו את מצבו הבסיסי, לדעת אותו בכל עומקו ולהזדהות עמו - עליו ללכת בעקבות איוב החדש (שלא קיבל וגם לא יוכל לקבל מענה אלוהים מן הסערה). את חייו ואת גאולתו (הפרדוקסלית) נגזר על האדם לבסס על שני סלעים שחורים - לוחות הברית החדשים - 'הדוי והעמל' (עמ' 198). שלונסקי דוחה דחייה מוחלטת את כל היומרות הדתיות והפוליטיות לגאול את האדם ממצבו הקיומי הבסיסי, ותובע ראייה מפוכחת ומעמיקה של נצח הסבל האנושי. ה'קפיצה' החיובית לעבר שינוי במצבו של האדם נשארת לכל היותר בגדר משאלת לב (כנרמז, בשינוי מונחים מסוים, זה גם המצב בסיומו של ספרו המרכזי של שלונסקי, **אבני בהו** [1934]). כך או כך, תהא אשר תהא משמעותו של פתרון־לא־פתרון זה, 'דוי' מסתיים בסדרה של סמלי מוות: שקיעה שכמוה כ'שעול שכיב־מרע' וכ'גניחת דם־שחוף' (עמ' 199), בתמונת 'המאסף' (המוות, אלוהים כמוות) בעל 'שְׁלָשׁ־קִלְשׁוֹן', המתייצב בקרון הגדול המוליך אל המוות 'על גבי הגדיש השחור' שכל האלומות יכרעו לפניו, בתמונת הארון השחור הנישא אל הספינה השחורה ובקול געייה גדולה הפורצת מפי השוטה 'יתגדל ויתקדש שמֵיהּ רַ־אַ־אַ־אַ...'.[33]

אין קושי להראות שלמרות ההבדל בין דרכי העיצוב של גרינברג (פסיפס של תמונות

33. על פרטי הדברים לא אוכל לעמוד במסגרת זו, גם לא על עושרן של הרמיזות למקרא ולשירי המדור 'סתם' של שלונסקי עצמו, השבים ומהדהדים ב'ברית האחרונה' ובמיוחד בפרקי הסיום שלה.

וקרעי סיטואציות מתוך מציאות קונקרטית) לאלה של שלונסקי (אלגוריה מלאה חומרים פיגורטיביים) מתכוונים (בעיקרי הדברים) גם גרינברג וגם שלונסקי לאותו משבר עולם עצמו; גם הדמיון בין החומרים המייצגים, פה ושם, מדבר בעד עצמו.

## ד. שלונסקי: גאולה חקלאית – גוף וגופניות בשירי ארץ־ישראל משנות העשרים

המעבר מתמונות הטירוף הגרוטסקיות ומן הסופניות הקיומית של משבר העולם והאדם ב'דוי' אל האופטימיות הנלהבת (אמנם, אף היא גרוטסקית לפי דרכה) של 'השירים הארץ־ישראליים' שכינס שלונסקי במדור 'גלבוע' שבספרו **בגלגל** (תרפ"ז) - שירים שכתב בין תרפ"ב לתרפ"ו, חלקם במקביל לשירים שדנתי בהם עד כאן, וחלקם מעט מאוחר להם - הוא מעבר מדהים, וליתר דיוק קפיצה גדולה שהמשורר כלל איננו טורח לנמק אותה (הדבר בולט במיוחד אם משווים את ההיעדר הזה להנמקות המורכבות שאצ"ג טורח לספק למעברים ול'קפיצות' שלו בהקשרים המקבילים). ספק אם שילוב המילה 'עמל' בסיומה של 'הברית האחרונה' יכול להיחשב אפילו גשר צר מאוד בין שני התחומים. רק הקורא המכיר את ההקשרים שאינם מסומנים בשירים עשוי אולי להקים גשר כזה. להלן אדון בדמיון ובהבדלים שבין שתי קבוצות השירים הללו ובהנמקות הלא־נתונות למעבר הזה. בינתיים אשוב ואומר - מה שבוודאי כבר ברור לקורא המאמר - שאני מכנה את השירים האחרונים 'ארץ־ישראליים' לאו דווקא משום שנכתבו בארץ־ישראל, אלא משום שהם מקיימים באופנים שונים זיקות למסגרות הקשֶר ארץ־ישראליות (נושאים, נופים, אידאולוגיה, זירות התרחשות).

שירי המדור 'גלבֹע' שבו וכונסו תחת אותו שם גם במהדורות הכתבים המקיפות שיצאו לאחר מכן, בשינויים קלים ובתוספות אחדות (וראו למשל הכרך השני של מהדורת הכתבים משנת תשל"ב). עוד מן הראוי להדגיש שאין קושי לאפיין את השירים שבמדור, גם אם בסימני היפוך מסוימים, באמצעות אותם מאפיינים מובהקים של הפואטיקה שעיצבה את שירי 'משבר העולם' שנדונו בפרק הקודם של המאמר (בדומה לדרך שבה נהגנו בתיאור המעבר בין שתי הקבוצות המקבילות בשירת אצ"ג). סדר השירים במדור 'גלבע' אינו חופף לסדר פרסומם הראשון. על־פי סדרם במדור ניתן לחלקם באופן גס לשלושה חלקים: ה ר א ש ו ן נפתח בשיר הפרוגרמטי 'הנה' (תרפ"ו), לאחריו המחזור 'עמל' (תרפ"ה) והמחזור 'בעקבי הצאן' (כנ"ל), ומסתיים בשלושה שירים ארס־פואטיים (או 'ארס־פואטיים חקלאיים') המצורפים תחת הכותרת 'תנובה'. ה ש נ י - שבמרכז המדור - כולל את הפואמה 'אדמה' (תרפ"ג) ואת שירי המחזור 'יזרעאל' (תרפ"ד), ה ש ל י ש י - את המחזורים 'אסיף' (תרפ"ה), 'אהלנו' (תרפ"ו),[34] 'עד הלֹם' (תרפ"ז) ו'קץ אדר' (עיבודים מאוחרים של שירים שנכתבו בשנים תרפ"א-תרפ"ב ופורסמו לראשונה במהדורת תשי"ד). נראה שסדר השירים ב'גלבע', שכאמור איננו סדר כרונולוגי, מעמיד במרכז האידאי או אפילו האידאולוגי את 'אדמה' ו'יזרעאל'

34. הכתיב 'אהלינו' בתוכן העניינים (כרך ב, 1971) שגוי מן הסתם.

המוקדמים. שאר השירים כמו מוליכים אליהם, או נפרדים מהם. אף לענייננו כאן, שירים 'בראשיתיים־חקלאיים' אלה חשובים ביותר וסימפטומטיים במיוחד. בשירים אלה, יותר מבשאר שירי 'גלבע', משמש הגוף האנושי (לשון אחרת: האדם כגוף) גיבור מרכזי בעולם השירי ומקור לחומרים המאכלסים את הלשון הפיגורטיבית. כמו כן מרובות כאן אנימליזציות ואף פיגורות המתארות בלשון הטבע (צומח, מים, אדמה) את האדם עצמו. אותם דברים שתוארו ונתפסו בשירי 'משבר העולם' על־פי תואריהם השליליים, ושימשו מכשיר עיקרי לעיצוב עולם מנוכר, כאוטי, ונעדר ערכים, מתוארים ונתפסים בשירים הללו על־פי תואריהם החיוביים וישמשו ככלים עיקריים לעיצוב עולם עשיר ושופע, שבו עשוי האדם למצוא את מקומו ואף את גאולתו בין שאר יצורי הטבע בהקשר האידאולוגי החדש. ההנמקה לשימוש בחומרים מן החי, הצומח והדומם (או הזורם) בלשון הפיגורטיבית שעניינה עיצוב דמות האדם איננה נובעת כאן רק מן התפיסה הוויטליסטית ההרמוניסטית, שהלשון הזאת אמורה לתת לה ביטוי (האדם לפי תפיסה זו הוא יצור בין יצורי הטבע ורק בתור שכזה הוא עשוי להיות הנעלה שביניהם), אלא גם משיקולים הקשורים בלשון הפיגורטיבית עצמה: את האדם או את גוף האדם הרי אי אפשר לתאר על־ידי פרסוניפיקציות. אם אינך מתאר אותו באמצעות תארים רוחניים, כדרכה של הרומנטיקה, או באמצעות סינקדוכות גופניות (דם, גידים, לב וכו') כמצוי אצל אצ"ג ובשירי שלונסקי של משבר העולם, תוכל לתאר אותו באמצעות חומרים משלבים 'נמוכים' יותר של סולם ההוויה (שיער של חזה גברי כעשב, זיעה כטל, תלתליה של האהובה כצמר גדי או כאלומת חיטים, וכו' וכו' כפי שעוד נראה). עיקר הדיון בפרק זה של המאמר יתרכז בשירים שסימנתי כמרכזו של המדור 'גלבע' - 'אדמה' ו'יזרעאל'. רק לאחר מכן אומר מילים אחדות על השירים שבמחזורים האחרים.

**'אדמה'**

'אדמה' הוא השיר המוקדם, גם הארוך ביותר, בין שירי 'גלבע'. לכאורה לא תמצא ב'אדמה' שום אמירה מפורשת הקושרת את היצירה לארץ־ישראל ולעמק יזרעאל. אבל האידאולוגיה שהשיר הזה מעצב (גם אם עניינה לכאורה גאולת האדם והתרבות בכלל, לאו דווקא גאולת הלאום), וכן ההקשר של זמן פרסומו, כמו של הנמענים המשוערים שלו, וכמובן שיבוצו בין השירים האחרים שבמדור מעודדים את הקורא ליצור את הקישור הזה ועושים אותו למסתבר, אולי אפילו להכרחי. מבחינות שונות הפואמה 'אדמה' היא בבואה מהופכת של 'צרעת' מתוך 'דוי', מבחינות אחרות, מכריעות יותר - של 'הונולולו', פואמות שנכתבו אף הן בשנת תרפ"ג וכבר נדונו במאמר זה. ביחס ל'צרעת' ההיפוך הזה הוא, קודם לכל דבר אחר, היפוך אידאולוגי. ב'צרעת' נדחה כזכור כבלתי־אפשרי וכחסר שחר הפתרון החקלאי־פרימיטיביסטי של בעיות האדם ('הברית האחרונה', הפואמה השנייה ב'דוי', דוחה כזכור כ ל פתרון לבעיות הללו), 'אדמה', לעומת זאת, מציגה את הפתרון הזה כנכון וכאפשרי (אמנם בטון גרוטסקי־הומוריסטי למדי). ניגוד דומה, אמנם בהקשר היסטורי נרחב הרבה יותר, קיים גם בין 'אדמה' ל'הונולולו': גם ב'הונולולו' וגם ב'אדמה' מדובר או מרומז מצבו הקריטי של האדם בעולם, ובשתיהן מדוברת או מרומזת אותה דרך לגאולתו - השיבה ל'בראשית', לחיים בטבע ועם האדמה. אבל

בעוד 'הונולולו' (כמו 'דוי') לועגת לרעיון החזרה לימי בראשית, או ליתר דיוק, לעולם פרא פרימיטיבי, רואה בו מבוי סתום ושוללת אותו כפתרון אפשרי למצוקות הציוויליזציה האירופית, 'אדמה' משקפת תפיסה הפוכה, ולפיה חזרת האדם לחיים בטבע וכחלק מן הטבע היא גאולתו (כאמור, למרות נימה הומוריסטית מסוימת, אולי בלתי־מכוונת, העולה מקטעים מסוימים שבה). 'הונולולו' היא סאטירה על אובדן התרבות ועל אובדן האדם, 'אדמה' היא חגיגה של גדולתו ותחייתו בתוך הטבע.

אבל היחסים בין 'אדמה' ובין 'הונולולו' מעניינים במיוחד גם מסיבות פואטיות, לנוכח הדמיון הרב בעיצוב היצירות ופרטים מרכזיים שבהן. הדבר ניכר למשל בכך שבשני הטקסטים מופיעה דמות משורר כפול פנים. מצד אחד - כמי שבהקשר הפיגורטיבי בורא עולם (בשיר הראשון גם כמי שמעלה אותו לקורבן), ובתור שכזה הוא נתפס כמין עיקרון מבני מופשט המכתיב את דמותו של השיר, אבל מצד אחר, ובה בעת - כמי שנמצא ב'תוך' העולם הבדוי, ובהקשר הראליסטי או המדומיין גם חווה אותו מבשרו (הדמיון לדמות המשורר בפוטוריזם הרוסי בולט).[35] שני השירים אינם 'מכסים' על הסתירות שבין פני המשורר הכפולים הללו, או על אלה שבין שתי תמונות העולם המשתמעות מהם, גם אינם 'מיישבים' או מנמקים אותן. בשתי הפואמות מעוצבת בדרכי עקיפין היפרבוליות תמונה גלובלית של העולם (ראליסטית־פוליטית־חברתית ומפורשת יותר בשיר הראשון, ארצית־אוטופיסטית ומרומזת יותר בשיר השני). זאת ועוד, לשתי הפואמות מבנה סיפורי דומה (חמישה פרקים או 'מערכות' בראשונה, ארבעה - בשנייה), בשתיהן בולטים מאפיינים של פואטיקה פוטוריסטית והפיגורטיביות שלהן היא פיגורטיביות של 'מוקד מפוצל' (למרות שהחומרים המרכזיים בפואמה השנייה הם חומרים רומנטיים, הפואטיקה היא מודרניסטית מכל הבחינות האחרות; לא אוכל לפרט עניין זה כאן. על המושג 'מוקד מפוצל' ראו צור, תשמ"ה).

'אדמה', שבמבט משירים מאוחרים יותר של שלונסקי ניתן לכנות אותה 'בראשית חדשה', פותחת בהתגלות של האדם הקוסמי - 'כִּבְקֶדֶם אלהים על פני המים: בראשית!'. בפרק א' של הפואמה, 'אנכי', מוסב הכינוי האלוהי על המשורר האדם, שממדיו המגלומניים מזוהים עם היקום כולו עד כדי כך שהם מעוררים חרדה ברוח אלוהים המיילל כל הלילה מפחד המחליף המאיים להדיח אותה מתפקידה. המשורר, המתאר את הכוכבים והמזלות כ'חִפּושיות קטנות הן / הרומשות בתוך דמי / הללויה', מצהיר:

אָנֹכִי הַנַּעֲלֶה בְּמִזְמוֹרֵי סֵפֶר־הַתְּהִלִּים
שֶׁקֹּרָא לוֹ: *הֶבֶל*.
אָנֹכִי הַנַּעֲלֶה בַּמְנַצְּחִים עַל כָּל הַמַּקְהֵלוֹת:
מִגְּעוֹת הַשּׁוֹר בָּרֶפֶת
עַד תְּפִלּוֹת אָדָם בְּהֵיכְלֵי־אֱלֹהִים.
כָּל הֶנֶף־זְרוֹעוֹתַי יְנוֹבֵב תִּזְמָרוֹת וּגְרוֹנוֹת:
אָנֹכִי! (עמ' 25)

35. השוו: Pomorska, 1968, pp. 77-118

מול תרבות מתנוונת, המסומלת במנקינים המוצבים בחלונות הראווה או בנשים המעודנות שנמשלו לפרחי עציץ, שואג המשורר 'על אדמה./ על מדבר. /על שָׂיִח', ומציג את עצמו כמי שמעדיף לפרוט 'באצבעות רגלי היחפה' על אלף המנענעים של 'האדמה - פסנתר־אדירים' (עמ' 26).

המשורר, בממדים 'טבעיים' יותר (אמנם בתוך תיאור מוכלל למדי), מתרוצץ ברגל יחפה על 'רגבים שחוני־תמוז' כ'בן־זקונים על ברכי־אם' וכשהוא שר לה 'מזמור געגועֵי בן־שִׁכּוּלִים' ומבקש ממנה להחזיר אותו אל המצב הפראי הראשוני, להשיב את בשרו ש'רֶכָרֵך' ב'קרקס הגורלות והרוח' לחסינותו ולגסותו הראשוניים ('הצמיחיני את צפרני'; 'דגדגיני וְאֵעָרֵל'; עמ' 26, 27). ככל שהמשורר נעשה דומה יותר לחרולים ולבעלי החיים - נצמד לעטיניה של האדמה והרוח מלקקת אותו בלשונה, 'כלחֹך הפרה עגל־בטנה / עת עטיניה יינק' (עמ' 27) - כן הוא מאשר, לפי הגיונו של הטקסט הזה, את מעמדו העליון בבריאה.

למרות שההתגלות האנושית־קוסמית הפותחת את הפואמה וגם מסיימת אותה היא בעלת אופי אוניברסלי, הנוף והאקלים שבתוכם היא מתממשת הם במובהק מזרח־תיכוניים וארץ־ישראליים. בין 'אנכי' (שם השיר הראשון) בפתיחה ובין 'אדמה' (שם השיר הרביעי) בסיום, 'חֹרֶב', ו'מָטָר' (שיר שני ושלישי) הם הגיבורים הראשיים הנלחמים זה בזה על במת האדמה - כאופייני לדרמת הישימון והמזרע הטיפוסית לארץ־ישראל (שאיננה נזכרת כאן בשמה כלל, כאמור). באמצעות סיפור המאבק הזה, על שני קטביו, ממחיש שלונסקי את ההתמזגות של האדם עם האדמה ועם יצורי הטבע. ב'חֹרב' מזדהה המשורר עם צמאון האדמה החֹרֵבה בשרב, מבריך את 'אֹרחַת גְּמַלֵּי הָעֵיפה' על 'בטנך המַשחִינה' (עמ' 28) ומדמה את תגובותיו לתגובותיה של האדמה, צְמחיה ובעלי החיים שבה:

שַׁחַל בְּחַרְבוֹנֵי מִדְבָּר שׁוֹאֵג
וּגְדִיָּה פּוֹעָה עַל קָרַחַת הָר
זַעֲקַת אֶבֶן נִבְעָה כְּשֵׁן מִבְּשַׂר הַחֲנִיכִים
וְרֶגֶב אֲדָמָה מִתְרַפֵּט כְּשִׂפְתוֹתַי
שַׁוְעַת שׁוֹכוֹת שְׁלוּחוֹת כְּמוֹ לְשׁוֹנִי
וְעוֹלְלֵי־פִּטוּרֵיהֶן אֲשֶׁר עֵלְפוּ
מִמֹּץ אֶת שְׁדֵיהֶן הַנִּחָרִים -
כָּכָה תְּזַנֵּק אֶנְקַת פִּי לְהַרְגִּיז הַתַּלְאוּבָה. (שם)

המשורר, המדמה עצמו ל'ישמעאל' הזוחל כמו לטאה או ל'נחש צמא' 'על חולות המדבר', צורח למים כמו עיט, מדמה את האדמה ל'הָגָר מֵשְׁלֶכֶת' וזועק יחד עמה ל'נִדבַת־טל'. הרוח הרחום מתבקש לנשק את מצחה כמו את מצחו, כאם המניחה 'כף צוננת רבת־דאגה / אל מצח בנה בחָליו' (עמ' 29). הפנייה אל הרוח - 'יפיח נא מדבְרי צֹאני בשרִי / וְהִגְמִיאָנוּ טל מנשמת אפו המבֹרכת' - משלבת בתנופה מטפורית אחת ובלא הבחנה את האדמה, את בעלי החיים שעליה ואת בשרו של הדובר.

סופו של 'חֹרֶב' הוא פרודיה ('רצינית') על תיאור התגלות אלוהים בסנה למשה הרועה את

צאנו במדבר (ליד הר סיני שהוא כידוע 'הר חורב'). בהתאם לאחת מן הווריאציות העממיות של הסיפור, רודף המשורר אחרי גדי צמא שחמק מעדרו (או לפי הנוסח כאן, לאחר שעודד אותו לברוח מן העדר בורח גם הוא אחריו), ומגיע בעקבותיו עד 'סנה החרולים':

צֹאנִי אֶנְהַג פֹּה וְאֶרְעֶה בְּשָׂרִי
וְדָמִי יִצְהַל בִּי כְּעֶדְרֵי סוּסִים
אֶל מוּל הָאָבִיב הַמְלַטֵּף נְחִירֵיהֶם.

שם הוא פונה אל האדמה ומצהיר:

הִנֵּה שָׂרִיתִי עִם אֱלֹהִים
וְעִם אֲנָשִׁים
וָאֱהִי אָדָם.
אֲנִי - הַבָּשָׂר
וְאַתְּ - אֲדָמָה
וּמִי כָּמוֹנוּ יוֹדְעֵי־לֶדֶת!

מעתה רשאי הוא לתבוע מבני־האדם ללכת בעקבותיו: לשאוג כמוהו 'שאגת בראשית' במילים שכמוהן כאבנים שזורק 'ציד־ממותה פרא', לאכול את לוחות הברית של תורתו החדשה ולהתברך מברכתו:

וּפְרוּ וּרְבוּ וּמִלְאוּ כַּחֲרוּלִים הָאֲדָמָה.
וְהָיוּ צִפָּרְנֵיכֶם חוֹחֵי־פֶּרֶא
וּבְשַׂרְכֶם עֶרֶל־לְשַׁד יְבַרַךְ
בִּרְכַּת זֶרַע שָׂדַיִם וָרֶחֶם. (עמ' 30)

הפרק השלישי של הפואמה - 'מטר' - הוא דרמטיזציה אלגורית, המתארת את היובש שקדם לירידת הגשם ואת הגשם עצמו באמצעות מסכת של יחסים מאונשים שבין האדמה המתפללת תפילת טל, יצוריה הגוועים אל שדיה, העבים (אספסוף תועי בטל), השרב (אדון אכזר עיניים), הרוחות המזעיקות עזרה, ומזרקות הגשם הזולף מים חיים על פני האדמה להשיב את רוחה ולהרטיב בטל את מחלפותיה פרע. בתוך ההמחזה הזאת ממשיך המשורר לשחק את תפקידו המגלומני, מכוחו הוא מחלק פקודות לגורמי הטבע, כי 'הנה עָצַמְתִּי מִמְּךָ הַמָּטָר / ומִכֶּם אלים ורוחות / אנכי *האדמה* עצמתי!' (עמ' 32; ההדגשה שלי). אדמה, אדם וחי היו כביכול לאחד. הנה האדם המתואר בלשון האדמה: 'רוח במחרשותיו את בשרי יָנִיר / ואנכי אֶרְבַּץ כשדה־זֶרַע הָרָה / ונַטֶף־נַטֶף אֵשְׁתְּ / עד אם עָבְשוּ פְּרֻדוֹת־אביב באדמת־בשָׂרי'. הנה האדמה המתוארת כבעל חיים, וצאצאי בעלי החיים כצאצאי בני־האדם יתוארו כילדיה: 'והאדמה / כלבה שחורה שהמליטה. / והשלוליות / כלבלבים סומים יָהִימוּ בִּכְרֵשָׂה החם./ וּפְעוּטוֹת!'. ממילא שש המשורר עם הפעוטות המשכשכים בשלוליות, ושיכרון של אם מבכירה מסחרר את ראשו. תחושת הבראשית מתפרצת באקסטזה המגוחכת־משהו של הזדהות עם בעלי החיים שהגשם עורר את רוחם:

הוֹ שְׁוָרִים! חֲמוֹרִים! סוּסִים!
אֲשֶׁר בְּכַשְׁכֶּשְׁכֶם בְּזַנְבוֹתֵיכֶם
וְטִאטֵאתֶם חֶלְאַת סְתָוִי מֵעַל שָׁמַי
בְּמַטְאַטְאֵי אָבִיב -
גְּעוּ! נַעֲרוּ! נִבְחוּ! צְהָלוּ!
בֵּיצַת־הָאֲדָמָה זֶה עַתָּה נִבְקָעָה! (עמ' 33)

כל קורא מיומן של שלונסקי יודע שאין כאן מעבר 'טבעי' מסתיו לאביב אלא מהפך אידאולוגי (חזרה לפרימיטיביזם), המנוסח כמין שמחה אביבית של טבע בראשיתי המסלק את שרידיה של תרבות מתנוונת, את עצבונו של עולם מידרדר - כל מה ש'חלאת סתיו' מסמנת בשירי 'משבר העולם' של המשורר.

'אדמה', הפרק המסיים את הפואמה, ולא במקרה שמו כשמה, מביא את הדרמה האקלימית והאידאולוגית לשיאה. בה־בעת מומחש בו אותו היפוך ערכים פיגורטיבי שכבר רמזתי עליו בפרק הקודם, בזיקה לצירוף 'חלאת סתוי'. בחלקו הראשון של הפרק, שבו מתוארים כביכול כוחות השחור הליליים המאיימים להקפיא את השמש ולשבש את חגה של האדמה שרוותה מים, הפרסוניפיקציות הן 'שליליות': הסופה צוחקת 'צחוק בריונים', יורקת 'בפנינו דלף־בוז' ומשאירה אחריה על 'רצפת שמי הבֹקר' את קיאה; העננים הם 'כפילגשים שחורות', ואילו האמינה השמש לנבואת אויביה אלה היתה גם היא קופאת 'כזונה אחרי בלותה' (עמ' 34-35). בחלקו השני, המסיים, הפרסוניפיקציות הן 'חיוביות': האדמה מחייכת כ'ריבה שעלתה מן הרחצה / וּדְשֶׁאָהּ תִּסרֹקֶת־חג' (עמ' 35), שוב איננה עוד שפחה ל'גִבֶרתה שמש' אלא מלכה שכל גרמי השמים סובבים אותה 'וְיָלְקוּ בלשונם את שולי שמלתה השחורה' (עמ' 36) וכמוה 'כמבכירה / רחוצת־פנים לֵאָה ומתיפִיָּפָה' המחייכת 'חג!' (שם).

אם בשירי 'משבר העולם' שנדונו בפרקים הקודמים עשה שלונסקי שימוש, תיאורי או פיגורטיבי, בבעלי חיים (במיוחד ב'דוי') כדי להמחיש את הידרדרותם של עולם ואדם, ב'אדמה' הם משמשים להבלטת עילויו של הצד הגופני־ארצי של הקיום בכלל, ושל הקיום האנושי בפרט. במסגרת ההתגלות הוויטליסטית־בראשיתית, 'כלבה על גוריה רובצת', 'שאון תינוקות ובוּל־בוּל שלוליות / ואִשָּׁה וּכְרֵשָׂה בין שְׁנֵיה' (עמ' 35) מסתברים כפנים שונות של עולם אופטימי־מתחדש אחד: 'אבוקת שחר הֻצְּתָה בבירת כל חֲזוֹנַי: / המזרח!', ו'דגלי־מֶרֶד נפנפו יריעותיהם האדֻמות: / שמש!' (עמ' 34-35). בחזון הזה 'מתנשקת האשה והכלבה', וכל המחזיקים בתורת קופרניקוס לומדים 'כי למען כלבה אחת הרובצת על גוריה/ סֹב יָסֹבּוּ כל השמשות הירחים והכוכבים / את האדמה'. ובחגו של עולם מתחדש - 'אספסוף עֵצִים פָּרִים בָּתִים טַף ושלוּלִיוֹת', החולפים לעיני המשורר - חוזרת ומהדהדת האפותאוזה של האדם הגופני:

אָנֹכִי הַנַּעֲלֶה בְּמִזְמוֹרֵי סֵפֶר־הַתְּהִלִּים
שֶׁקֹּרָא לוֹ תֵּבֵל
וּבְשָׂרִי - הֵיכַל אֱלֹהִים
עִם כָּל הַבְּהֵמָה אֲשֶׁר תִּגְעֶה פֹּה אֶל נֹכַח הַשָּׁמָיִם. (עמ' 36)

**'יזרעאל'**

ששת השירים הקצרים שבמחזור 'יזרעאל' (נדפס ב**הדים**, ג, תרפ"ד/תרפ"ה) הם אולי העדות המפורשת והמובהקת ביותר לקשר שבין המעבר להוויית החיים הארץ־ישראלית והאידאולוגיה הקשורה בו ובין השתנות היחס לגוף ולגופניות, מזה, ולתפקידים שממלאת הלשון הפיגורטיבית השואבת את חומריה מגוף ומגופניות בשירת שלונסקי של שנות העשרים, מזה. 'לוחות הברית' העקרוניים של ההתגלות הפרימיטיביסטית שמאכיל המשורר־השליח את נמעניו בשיר הראשון של 'אדמה' זוכים למשמעות אידאולוגית־לאומית־ציונית בשירי 'יזרעאל'. מחציתו הראשונה של שיר א' של המחזור ['כאֹרחת גמלים'] (עמ' 37) מעצבת את נוף העמק בסימן של אנימליזציה 'חיובית': הרי הגלבוע מצטיירים כ'אֹרחת גמלים מֵיִניקות' והשדות לרגליהם - 'כִּבְכָרות רַכּוֹת / [ש]אל פִּטְמוֹת שָׁדָן צָמְדוּ' (הפיגורות מתבססות על דמיון צורני־גרפי). המים הזורמים בנחלים יתוארו כ'חלב־הקדש משָׁדֶיךָ אלֹהים', והאדמה - כ'סוסה שחורה, הָרָה' הפושטת צווארה ו'נחיריה תרחיב תנשוף - / כי הריחה מים' (שם). והנה, במחצית השנייה של השיר מתחולל מהפך. מתחילה נדמה שהדובר־האדם יסתפק בטענה שגם הוא, כאדמה, מקור של חלב (מים) - 'אך הנה מָלְאוּ גַם עֲטִינַי חָלָב / עטִינֵי אדם! / ובשרי - שַׁד שוֹפֵעַ כֵּלוֹ יִגְבָּה מִנִּי אָרֶץ', אבל בסופו של השיר מתברר שטענתו מרחיקת לכת הרבה יותר - ברוב גאוותו הוא מתיימר להיות המקור העיקרי, אם לא הבלעדי, של השפע, והוא קורא לכל היצורים ואלוהים בכלל זה לינוק את השפע הזה ממקורותיו:

הוֹ שַׁדְמוֹת יִזְרְעֶאל הָרְגוּבוֹת!
יְנַקְנָה! מְצֶינָה!

בֹּאוּ בְּכָרוֹת! סוּסִים! אָדָם! אֱלֹהִים!
וְאֵינִיקְכֶם
כִּי לָכֶם פִּטְמוֹת שָׁדָי. (שם)

רק ההנמקה האידאולוגית, הבלתי־מפורשת אבל המשתמעת מן ההקשר, מצדיקה - ואולי אף מאפשרת להבין - את הגרוטסקה המגלומנית הזאת כמו גם את בסיסיה הפיזיים המובהקים. האדם החלוץ, הגואל בגופו את שממות העמק, מביא לו ברכה בעמלו, ומחדש בו מעשי בראשית, הוא הגיבור האמיתי של שיר זה ושל שאר שירי המחזור; הפתוס המודרניסטי מגלם את הגדולה הזאת בלשונו הסימבוליסטית־היפרבולית־גרוטסקית (וראו בעניין זה לאור, 1979).

מכאן ואילך, כמעט בלי יוצא מן הכלל, נשמר במחזור הטון המשיחי־האופטימי, ובתיאור הנופים החקלאיים נשזרות הפרסוניפיקציות הפיזיות ומשתלבים דימויי הבהמות: בשיר ב' יתוארו האוהלים 'כזקנות גִּבְנוֹת' רובצות בצמא, אבל זאת 'כי רב המשא על השכם' (עמ' 38), ואילו 'האדם בשר הוא והוא עָמֵל פֹּה בַּקֹּדֶשׁ'. 'במלכות העבודה והבשר' הכול שווים, והאדמה עצמה הפכה למגילת ברית־חדשה. את הרעיון שהחלוצים הם בבחינת מתקני עולם מנסח שלונסקי במטפורה המדמה אותם לרועים הנושאים 'שַׁיָּה צוֹלְעָה' (תבל פגומה) 'מתחת לבית־

השחי' למקום מבטחים.[36] בשיר ג' 'הזריחה גועה לי מֵרֶפֶת־אֵל / ואת פַּרצוּפָה מְשַׁרְבֶּבֶת. / הִנֵּהוּ - צֶלֶם אלֹהִים! / הִנֵּהִי - פָּרָה גוֹעָה וחוֹלֶבֶת!', וברוח זו יש להבין, מן הסתם, את השורות 'וְאֵלַי רועה צֹאנוֹ פה / היא צאן האדם', ואת המשאלה 'הו אָח / אֶהִי נָא גְדִי את גְדָיֵי אלֹהים!' (עמ' 39). השגבת האדם הפיזי והעמדתו במקומה של האלוהות בהקשר האידאולוגי הנתון מגיעה לשיאה בשירים ד' וה' של המחזור. בשיר ד' האדם, המתואר פיגורטיבית במונחים שבהם מסומנת, על־פי פשוטם, אדמה, ובאופן מטפורי - גם השחר העולה, נעשה דרך תיאורו זה לגוף המשלב אותם. אין פלא אפוא שכל היצורים מוזמנים לקחת חלק בברכת גופו:

הִשְׁעִירָה אַדְמַת־אָבִיב - גְוִיָּה גְדוֹלָה
וּבְשָׂרִי הִדְשִׁיא בַּאֲבִיבוֹ
כֹּה אֶעֱמֹד עָרֹם לִי וְחוֹמֵד גּוּפִי זֶה הַשָּׁעִיר
וְהִנֵּה הִשְׁעִיר גַּם הַשַּׁחַר וְהוּא אַדְמוֹנִי.

טוֹב לְךָ אֲשֶׁר תִּתְמוֹדֵד פֹּה גְוִיָּתְךָ הַמְדֻשָּׁאָה
אָדָם!
וּבָאוּ עֵז וָשֶׂה לְלַחֵךְ שְׂעָרְךָ זֶה הָרַעֲנָן
וּבֵרְכוּךָ: מֶה־מֶה־מֶה.
וְיָרַד אָז גַּם אֱלֹהִים כִּטְלֵה־עִזִּים רַךְ
לִרְעוֹת פֹּה בִּבְשָׂרְךָ אֲשֶׁר הִדְשִׁיא בַּאֲבִיבוֹ. (עמ' 40)

ואילו שיר ה' מפתח את הנושא, מכליל ומקצין אותו. המשורר מתפרקד לו פרום חולצה ('כשערי היכל פתוחים') בחיק 'אדמת־בֹּקֶר' כבחיק אם 'וכל הנהרות ילכו אֵלַי / וְיַדְּ שָׂרָשָׁיו בי כל אילן / ומתרַפֵּק עָלַי אלֹהֵי־כל־העולם / ולוחש לי באהבה: / אתה!.. אתה!..'. המשורר, המעריץ עתה את עצמו, נושא את גופו על כפיים, מושיב אותו על 'כֵּס־דשא יָרֹק', מכנה את עצמו 'אדם־יהוה!' ומסיים בהאנשת היקום, המתפלל אף הוא אל הדמות האלוהית של האדם הבורא:

הִנֵּה עוֹטֵר הַשַּׁחַק חַמָּה גְדוֹלָה לְמִצְחוֹ
כִּתְפִלִּין שֶׁל רֹאשׁ
וְרוֹעֵף תְּפִלָּה אֵלַי חֵיקִי.

הִתְפָּרְמִי חֻלְצָה כְּשַׁעֲרֵי־הֵיכָל פְּתוּחִים
וְתָבֹא תְּפִלַּת־כָּל־חַי
לִפְנֵי בְּשָׂרִי הַטּוֹב וְהַמֵּיטִיב. (עמ' 41)

השירים החקלאיים של 'יזרעאל' (בזיקה לממשותה של ההתיישבות בת הזמן בעמק יזרעאל

36. השוו 'הונולולו', (כרך א, עמ' 87), שם מתואר העולם כ'שה לעולה' שהמשורר סוחב אותה אל המוקד!

הם מבטאים לכל היותר משאלות־לב) ממחישים - אולי יותר מרוב השירים בני התקופה ועל־פי דרכם המיוחדת - את העצמת דמותו של החלוץ הבורא ואת היפוך הערכים האידאולוגי המעמיד את הגוף האנושי המגשים במקומו של אלוהים; ליתר דיוק, העמדה זו היא המגלמת הקיצונית של שני אלה (יש לזכור, מכל מקום, שאת הדברים הללו, המנוסחים בלשון שאין להבינה כפשוטה - לשון המלאה מטפורות, שאופיה היפרבולי ולעתים גם מבדר - יש לטעום עם 'קורטוב של מלח').[37] מכלל זה של 'רוב השירים בני התקופה' יוצאים כמובן שירי אצ"ג, שאחדים מהם כבר נדונו במאמר זה. אכן, האידאולוגיה הבסיסית וכן העצמת דמותו של החלוץ משותפת לשניהם, ואולם גם בהקשר השוואתי זה, תיאוריו של גרינברג, תיאורי הפועלים החלוצים בארץ־ישראל, המלאים גבורה וסבל, ייתפסו כראליסטיים הרבה יותר מתמונות 'גלבוע' עתירות השפע באוטופיה החקלאית של שלונסקי - הן מבחינת תיאור המציאות והן מבחינה אנושית רגשית.

### 'הנה', 'עמל', 'בעקבי הצאן', 'תנובה'

'הנה', שיר הפתיחה של 'גלבֹע' משלב על דרך הרמז את המוטיבים המרכזיים בחטיבה זו. הפרסוניפיקציה הגופנית - 'הנה ארצי גְוִיַּת־פֶּרֶא', 'לִקִּי, לִקִּי שמש־תמוז גוית ארצי המְחֻסְפֶּסֶת' (עמ' 9); החזרה לבראשית ולחיות בראשית - '[רק] הפרא [...] יוכל קרֹא הַמְּגִלָּה / שֶׁלַּבּראשית', 'גְּמַלֵּי הַגִּלְבֹּעַ', 'קְהַל־שֶׁנְהַבִּים רובץ פרא', ועוד; הקדושה - 'וּבְחֶרֶט־עַד מְחֻקָּה דבר אלֹהַ / על הקלף', ובהיפוך משמעות - קריאת המגילה, כמו העלייה לתורה - מוטיבים אלה אינם נתפסים כאן כמרכיבים של פולחן דתי על־פי מובנם המקובל, אלא ככינויים לעמל המחייה שממות - 'אנו נחלֹב משדי־לילה / לִרְגָבֶיה / חֶלֶב־טָל!' (שם), 'נדשיא מחר דשא' (עמ' 10; כמו כן נזכרים בשיר השמות 'גלבע' ו'גליל').

במרכז מחזור השירים 'עמל' עומדת בנייה עירונית (סלילת כבישים ובניית בתים על החולות בעיר), ואולי זו הסיבה לכך שמעטות כאן הפרסוניפיקציות הפיזיות. לעומת זאת מוחשת כאן הסגידה לגוף האנושי כפשוטו, לגופו של ה'פייטן [ה]סולל'. שיר א' ב'עמל' מעצים את 'היד העובדת', באמצעות הפתוס הנבנה על הניגוד שבין האצבעות המפונקות והנאהבות ('כף־יד לנו קטנה ואצבעות חמש לה' [...] מה יֵעָשֶׂה לאצבעות הָעֲנֻגוֹת?', המרמז כמובן על שיר השירים - 'אחות לנו קטנה ושדיים אין לה, מה נעשה לה ביום שידובר בה', וכו'; לא די באהבה אפלטונית, אומר כביכול המשורר, נחוצה בעילה של ממש) ובין המשימה התובענית המוטלת עליהן - 'הלֹם באדיר דֹּפֶק־אדם! גְּדַלָּנָה פֶּרֶא צפרנָיִם! / אנו הולכים אלי עמל!' (עמ' 11; והשוו למשמעות של 'פרא' ו'ציפורניים' ב'אדמה'). שיר ב' הוא אוֹדָה קטנה ('הללויה') לזיעתו המלוחה ('אגלי ברכה', 'טל משמים טהורים') ולבשרו הצח והשעיר של האיש העמֵל (עמ' 12). בשיר ג' השמש כמוה כ'ראש אבשלום זהֹב תלתלים', הדיונות - כעדרי

37. נראה לי שחוסר הבחנה בעניין זה מכשיל, לעתים בחומרה, את עיוניו של חנן חבר בשירת התקופה (ראו חבר, 1995).

גמלים שרוסנו בידי האדם הבונה, והבתים הנבנים על־ידו מתוארים 'כאגרופים גדולים' הרובצים על החולות.

וַאֲנִי חָשׁ:
זֶה אֲנִי בְּצַמֶּרֶת הַשַּׁחַר נֶאֱחַזְתִּי
וּבְיָדִי כִּקֶּרֶן נוֹצֶצֶת הָאֵת.
וְצוֹחֶקָה אֶל מוּלִי הַקִּרְיָה הַנִּבְנִית:
חַמָּה! חַמָּה! (עמ' 14)

בשיר ד' נתפסת הארץ כולה כגוף של יהודי מתפלל, עוטה אור כטלית, בתים כטוטפות, כבישים כרצועות תפילין, ואבא 'כתפילה ילחש נחת: / הבן יקיר לי אברהם / עור וגידים ועצמות. / הללויה' (עמ' 15).

המחזור 'בעקבי הצאן' מקרב אותנו אל עמק יזרעאל, אבל עדיין הוא מרוחק מעט מן המוקד האידאולוגי שבמרכזם של 'אדמה' ו'יזרעאל'. המחזור מערב יסודות אקזוטיים־מקראיים - עדרי צאן, אהבת הרועֶה והרועָה ונופי מזרח - עם חזון הגאולה החקלאי, בתוך דו־שיח בין הדובר - רועה־נביא בן זמננו - ובין אלוהים. אלוהים מבקש מן הדובר שינקוב את שכרו. הדובר מבטיח שאין לו חפץ בדבר, עצם ההליכה אחרי הצאן היא שכרו (עמ' 16). הוא משיל את נעליו, כמו משה בשעתו (כרוצה לומר 'אדמת קודש היא') 'וביִחְפַּת־רגלים / נָשׂוֹק אֶשַּׁק לאדמה' (עמ' 17). 'אז יָלֹקוּ ערב בֹּקר וצהרים / את פְּעָמַי / וְעָקבוּ אַחֲרֵי כְּכַלְבֵי־צֹאן'. גם הלילה, כדמות מוכתרת ב'טנא הכוכבים', יילווה לו לחברה (שם). בשיר ה' של המחזור שב הדובר ותופס את עמדת הנביא הרואה 'פָּרוֹת תִּישַׁרְנָה בְּהָרֵי גִלְבֹּעַ / וַעֲטִינֵיהֶן נָדִים כְּדָלְיֵי בְּרָכָה בין בִּרְכֵיהֶן', וחוזה 'עֲתָרֶת דָּגָן על בְּשַׂר הֶהָרִים תָּנוּב / מִפֶּרֶשׁ צֹאן / ואתה [אלוהים הוא הנמען] תֵּרֵד וְתִשְׁתַּחוּ לָאֲדָמָה לַהֲרִיחוֹ / כי טוב הוא מכל ניחוֹחַ' (עמ' 20).

שניים משלושת שירי 'תנובה' - הראשון והאחרון - הם שירים ארס־פואטיים; שיר אחד - זה שביניהם - הוא הצהרה על שאיפתו של הדובר לחיות ולמות בחיקה הפרא של האדמה. השירים מבקשים להעמיד בדרכים שונות פואטיקה אנטי־רומנטית 'חיובית'. מילים וצירופים כמו 'צֹאַת־צֵל', 'גללי־זהב', 'זרע' (במובן הבוטני והפיזיולוגי כאחד), 'אדמה שרועה צָבַת־כֶּרֶס / כי זִבְלוּהָ צִפְּיעֵי־גְדִי' מוצבים כאן כניגוד חיובי למליצות הרומנטיות המקובלות. 'אתם אומרים הֶבֶל היא וָתֶבֶל. / ואני אוֹמֵר: שָׂדֶה הָרָה - לֵב. / ואני אומר: הכוכבים - זֶבֶל. / מי יַזְרִיעַ זֶרַע בי בכאב?'. המשורר לועג ל'עֵצֶב כָּחֹל בָּא כיוסף יְפֵה־תֹאַר', שאינו מממש את אונו ובורח מן האישה (או מן האדמה) שלא די לה ב'רומנטיקה', זה המשאיר ברוב צניעותו את בגדו בידה של זֵלֵיכָה שלְבָה 'לזרע יִכְמַהּ', ומסרב להיענות לבקשתה־תביעתה: 'שִׁכְבָה עִמִּי - וְהָרִיתִי אז' (עמ' 22). ההתקפה על אוצר המילים הרומנטי־סימבוליסטי מפורשת יותר, מתוגברת ומוקצנת בשיר השלישי של המחזור. אביא אותו בשלמות:

חֲרַזְתֶּם:
לִבֵּנוּ אַרְמוֹן
הֵיכָל דְּבִיר
רִפְּדוּהוּ בְּטַפִּיטִים וּבְכָל חֵפֶץ יָקָר.

וַאֲנִי לֹא אֵבוֹשׁ:
לוּ לִבִּי רֶפֶת
אֲרֻוָה
דִּיר
וְאֶת גֶּלְלוֹ וּפִרְשׁוֹ יַטִּיל בִּי כָּל בָּקָר.

כִּי יָקָר לִי כָּל לֵב עַל בְּקָרוֹ וְעַל גְּלָלָיו.
בֹּאנָה צֹאן וּפְרוּ וּרְבוּ עִמָּדִי!
מִכָּל עֲטִינַיִם מְלֵאִים אֶשְׁתֶּה חָלָב
וּמִכָּל פֶּרֶשׁ חַם אֲזַבֵּל שָׂדִי.

חֲרַזְתֶּם: לִבֵּנוּ שַׂחַק שֶׁכְּכָבוּהוּ לֵילוֹת.
וַאֲנִי: לוּ אֶהִי שְׂדֵה־מִרְעֶה לְכָל עֵגֶל וּלְכָל שֶׂה.
כִּי אֶת כּוֹכְבֵיכֶם כַּעֲנָבִים בְּשֵׁלוֹת
כְּבָר בָּצַרְתִּי וְזָלַלְתִּי בְּכָל פֶּה. (עמ' 24)

בהקשר אחר, במוטו ל'בחפזי'' ובתוך הפואמה 'צרעת' נומקו כזכור היבטים של פואטיקה דומה במצבו של האדם - 'אם תֵּבֵל שִׁכּוֹר וצרוע / אני הוא שירו הפרוע [...] ואם תבל כלב שׁוֹטֶה / אני הִריר מִשְׁפָּחָיו נוֹטֵף', כשהמשורר חורז 'שיר' ב'ריר' (וראו כרך א, עמ' 49, 136, ודברי על השיר, לעיל פרק ג'). כאן מנומק השימוש במטפוריקה 'גסה' ובדיקציה 'בלתי־פיוטית' או 'אנטי־פיוטית' (השכיח גם ב'צרעת') ביחס חיובי־היפרבולי לחוויית החיים החקלאית.

### 'אסיף', 'אהלנו', 'עד הלם', 'קץ אדר'

לסיום אגע בקצרה במחזורים המסיימים את 'גלבע'. לכאורה חורג עניינם של שירי המחזורים הללו מן האופוזיציה שפתחנו בה, זו המעמתת את שירי 'משבר העולם' של שלונסקי עם שירי הגאולה הארץ־ישראלית שלו, ובכל זאת אין קושי לראות בהם גילום, כללי אמנם, של הקוטב השני בעימות הזה. אם בשירי משבר העולם תופס המוות מקום שלילי מרכזי, בשירים אלה ניכרת ההשלמה אתו, ראייתו כחלק בלתי־נפרד מן החיים, אפילו כמטרתם הנרצית. הקשר עם 'חקלאות בארץ־ישראל' אינו מפורש ואינו מוצהר, אך הוא משתמע מסמיכות השירים והעניינים (וראו לעיל ההערות על 'אדמה').

'אסיף' הוא סדרת שירים שבהם חוזה המשורר את מותו, מעצב אותו ומתמסר לו מראש, ואפשר לראות בהם גם וריאציות על תפיסה כללית של מוות וחיים היאה לכל אדם. בתור שכאלה ניתן אכן לראות בשירי 'אסיף' שירים המעצבים ניגוד סימטרי לשירים המציגים נושא זה עצמו, במפורש או בעקיפין, במחזורים כמו 'לילות' או 'סתם'. שיר א' של המחזור מתאר שקיעה כשיבולי זהב הנערמות בערב 'על התכול' ו'לבֹקֶר היו לַאֲלֻמָּה', ואת הלילה (המסמן גם כאן, בין השאר, 'מוות') כמאלם שאסף 'במגרפות שחורות' את שיבולי הזהב

הללו. 'תבל' כמוה כקרון גדול, והאדם, כאלומה המוטלת במרחב, מצפה לאלוהים גדולים שיאסוף אותו בשלש־הקלשון, עם החמה, אל טבור הגדיש (עמ' 43-44). שיר ב' מעמיד וריאציה נוספת על אותו נושא: בתוך עולם פורה - אשכולות מזהיבים בכרם, שדיים מלאי חלב, נחלים מלאי מים, ענבים מלאי יין - גם המשורר הוא 'זמורת־גפן עוֹמְסָה הָאַשְׁכֹּלוֹת / זמורה בין הזמורות', המצפה לבציר הגדול וליד אלוה שתפתח את הגת כדי לקבל בין שאר האשכולות גם את 'אשכֹל ראשי' (עמ' 45). שיר ג' מגלגל אותו נושא דרך מטפורת הקציר, קציר הדשא. שער הראש נקרא כאן 'דשא ראשי' ושער הגוף - 'צמר בשרי', והמשורר מבקש מאלוהים שישקה בטל ובגשם גם את 'דשאי רענן. צמרי שחור', ו'בבֹא שעת־קציר גדולה / עָקְדֵנִי בין ברכיך וגז וגז בברכה. / בְּכַף־הַתְּכֵלֶת - מגל. בשניה - גופי. / וטוב לי ככה (עמ' 46). האנשת מרכיבים שבטבע מתגלגלת כאן ב'הטבעת' איברים שבגוף. שיר ד' מציג את חיי הדובר כמירוץ של בוצר ענבים הנושא על ראשו טנא של פירות אל הגת, אך הטנא קרוע; הבוצר ממהר והפירות שבשלו 'מְדַרדרים' ממנו (עמ' 47). שיר ה', על דרך הניגוד לקודמו, הוא קריאה לאסיף - 'אחד הוא הטוחן אחת היא הטחנה / ואם רבו המסִלוֹת'. שלונסקי שב ומשתמש במטפורה הגלובלית המעצבת את העולם כקרון שחור ששוורים סומים מושכים אותו, ושב לדמות 'האחד' ש'בידו שלש־קלשון', המאסף את האלומות אל המוות (ראו למשל סיום 'דוי', כרך ב, עמ' 200) - אבל הפעם בראייה חיובית של קבלת דין: 'לנו זרע־תנובות ואחיותינו הרות / כֻּלָּן הָרוֹת ואין שַׁכּוּלָה', ולכן: 'מִשְׁכוּ שְׁוָרִים סוּמִים! / זוּעַ קָרון קדוש! / גדול הוא הקציר / והקציר נָדוֹשׁ [עבר כבר את שלב הַדִּיש]' (עמ' 48). השיר האחרון מסכם: 'שקי־גרגרים אנו / אשר לְתוֹר הִטָּחֲנָם יְצַפּוּ דוּמָם / מאהבה' (עמ' 49). המשורר קורא לזרועות העולם שייקחו אותו ויריקו אותו אל הטחנה, לאבני הרחיים - שיעיקו עלינו ויגרסו אותנו, ומקבל את הדין: 'בעצם ידיו יגלגלכן גורלנו / שמשון עִוֵּר בנחֲשתים', 'הנה ינהר־ינהר שלג קמחנו / לְךָ לְךָ יְקוּם! / מי יאמר: קִבָּר היא! סֹלת היא! / אחת היא לנו! // טחנו טחנו הרֵחים! (שם). להכרות שזכה להן המשורר במקום המצומצם - ביזרעאל הלאומית־חלוצית - מוקנית כאן משמעות כללית, והמטפורות החקלאיות משַׁוות אופי חיובי גם למוות. זיהויו של האדם כגוף, ולכן גם כחלק מהוויית הפוריות והצמיחה של כל יצירי עולם (הלשון הפיגורטיבית מתארת את האדם באמצעות חומרים 'נמוכים' ממנו), מביא כאן לקבלת דין המוות ולהכרה בכך שהמוות הוא חלק מן המחזוריות העולמית; או ביתר תוקף, המוות - המצטייר כבציר, קציר ואסיף - נתפס כדבר הבונה את העולם ומעשיר אותו.

'אהלנו' הוא צרור שירי אהבה המשקף את הוויית 'יזרעאל' מנקודת התצפית של אוהלם הזוגי של המשורר ואהובתו. ובהתאם לכך, ירח מצטייר כטלה עזים עזוב, אהבה - כתירוש משכר או כחרמש אחד שקצר שתי אלומות, 'ניחוח שערות כערמת חטים' (עמ' 52-53), ותיאור האדמה המאונש פועל כמטונימיה לתשוקה האנושית (וכמובן, גם להפך): 'בטן אדמה צָבָה וּמְפֻרְקֶדֶת', 'כל רגב פֶּה פעוּר. ושִׁכּוּרה מחֹם / נושמת אדמה ומבקשת זרע' (שם). מעשה האהבה הוא 'אסיף', שערה של האהובה הוא דגן של שיבולי זהב ונשיקת האוהב כמוה כקציר 'בחרמש שפתי' (שם). לענייננו חשוב במיוחד שיר ה' של המחזור, שהוא המנון מפורש וגלוי ליופיו של 'גופנו היפה' ולכל איבר וגיד שבו. השיר פותח בשורות הבאות:

עַל חֶלְקַת הָרִצְפָּה אֶתַצַּב לִי עָרֹם
וְקוֹשְׁרָה לִי חַמָּה עֲטַרְתָּה.
הָדוּר וְנָאֶה רִבּוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם
הַבָּשָׂר הַחַי שֶׁיָּצַרְתָּ.

כִּי אַתָּה יְצַרְתּוֹ וְאַתָּה נָפַחְתָּ
בְּסִנֵּהוּ הָאָדֹם אֶת אִשָּׁךְ.
אַשְׁרֵי יוֹלַדְתּוֹ! קְרָאוּהָ כִּי תָּבֹא
לְסוּכוֹ בְּשֶׁמֶן הַמִּשְׁחָה.

בהמשך השיר טוען המשורר שאין צורך לכסות את הגוף בבגדים (יפה הוא ואין להתבייש בו). הוא מתפעל ממנו, משבח את ריחו, רוחץ אותו בחושניות רבה, מזמין את אשתו לאכול עמו לחם ולברך 'המוציא', ומסיים:

נְבָרֵךְ רַעְיָתִי אֶת מוֹצִיא לַחְמֵנוּ
הַשּׂוֹמֵר בִּרְחִימוּ וּדְחִילוּ
עַל שְׂפָה וְעַל רְמָח בְּגוּפֵנוּ הַיָּפֶה
לְבַל יֶחְסַר גַּם אֶחָד חָלִילָה.

לֹא יֶחְסַר גַּם אֶחָד. יֵשׁ נֶפֶשׁ בַּבָּשָׂר.
יֵשׁ חַמָּה וּבִרֹאשִׁי עֲטַרְתָּהּ!
הָדוּר וְנָאֶה רִבּוֹנוֹ־שֶׁל־עוֹלָם
הַבָּשָׂר הַחַי שֶׁיָּצַרְתָּ. (עמ' 54-55)

את שבחי הגוף[38] מכתיר הגילוי ש'יש נפש בבשר' ונלווים אליהם שבחי האל שברא את הגוף, שבחים המנוסחים בלשון מסורתית; וראו במיוחד שיר ו' שעיקר עניינו - הטקס הדתי של קבלת שבת (נרות, חלה, נשיקת המזוזה וכו'), שהוא גם טקס קידושם של הארץ ושל נופה (עמ' 56).[39] לכאורה, יש להבין את הדברים כפשוטם: שלא כמו בשירי 'גלבע' האחרים, שבהם תופס הגוף האנושי את מקומו של אלוהים, שב כאן אלוהים ותופס את מקומו הראוי. אבל סביר לא פחות שאין כאן יותר ממשחק בתגובות מוכנות. אינני רוצה להכריע בין האפשרויות. מה שאולי ראוי בכל זאת להדגיש הוא שגם אם אין זה אלא משחק, הרי זה משחק סימפטומטי. על־פי תוכנו אין לו תקדים בין אותם משחקים שיריים שאחריהם עקבנו בשירת שלונסקי של 'משבר העולם' (לעיל פרק ג'). צירוף של יחס חיובי לגוף ולהוויית

38. השוו, למרות ההבדלים, ל'המנון הגשמי' של אצ"ג (מובא לעיל בפרק ב' של המאמר).
39. לא אדון כאן בשני המחזורים האחרונים, 'עד הלום' שהוא שיר הפרֵדָה האישי של המשורר מן העמק ומהרי הגלבוע (עמ' 58-62), ו'קץ אדר' - שיר אהבה אוריינטליסטי, שפורסם בנוסחו הסופי רק בשנת תשי"ד, כמצוין לעיל; שניהם, מסיבות שונות, מחוץ להקשרי עיוננו.

האדם בגוף, עם החייאתן של זיקות למסורת היהודית ושל התחדשות אמונה באלוהים, מאפיין כזכור גם את שירת ארץ־ישראל של אצ"ג בתקופה המקבילה. אמנם, בהשוואה לרצינות הלוהטת של גרינברג נראה אכן שלונסקי גם כאן, כמו בשאר שירי 'גלבע', כמשורר המצרף מוטיבים ופרזיולוגיות במשחק שירי, כמשתעשע בפרודיה. אבל גם אם הצירוף הזה אצל שלונסקי הוא צירוף מילים בלבד, הרי הוא מופיע - לא פחות מן הצירוף הרציני של אצ"ג - בהקשר שלנו (גאולת עם ישראל בארץ־ישראל) מתוקף כוחה של התניה אידאולוגית.

## הערות לסיום

דברי סיכום למהלך המפורט שנעשה כאן כבר הובאו בפתח דבר של המאמר ובסעיף השני של פרק ג'; כיווני מחקר נוספים שהוא עשוי להוליך אליהם נרמזו בהערות 2 ו־3 לעיל. אינני רואה טעם לשוב ולדון בכך כאן. אסתפק אפוא בדברים כלליים אחדים לסיום.

שירה, ואולי כל תופעה תרבותית מורכבת, ניתן לדַמות לגביש שקוף ורב־מישורי (זגוגית, בדולח, יהלום - הכול לפי המתבונן), בין אם נוצר כך מלכתחילה, בין אם לוטש כדי להיות כזה, ולו במובן הבא: כל מישור שדרכו תבחר להתבונן לתוך הגביש, דרך אותו מישור תוכל לצפות גם ברוב־רובם של מישוריו האחרים ולגלות בהם באמצעותו היבטים שאולי לא יתגלו ממבט אחר. כל מישור כזה, או לעניינו כל שקף כזה, 'יצבע' על־פי אופיו המיוחד את הגביש כולו ואת כל המישורים האחרים הנשקפים מבעד לו.[40] המעקב אחרי עיצובו של האדם כיצור גופני ואחרי 'לשון הגוף' בשירותיהם של אורי צבי גרינברג ואברהם שלונסקי בשנות העשרים שימש אותי כשקף מן הסוג הזה במאמר הנוכחי. התופעות הספציפיות שתוארו באמצעות המעקב אחרי היבט משותף זה ועל־פי ההבדלים הבולטים בעיצובן ובתפקודן בכל אחת מן השירות המדוברות משקפות אכן, כמסתבר מראש, גם את ההבדלים המובהקים בתפיסת העולם ובפואטיקה של שני המשוררים בתקופה זו של יצירתם, אבל גם, במשותף ובנפרד, את המהפכה המודרניסטית בשירה האירופית, כפי שהם קלטו, עיצבו והכניסו אותה לשירה העברית, כל אחד לפי דרכו. עוד התברר שגלגולים מסוימים של התופעות הללו משקפים גם את השפעת חילוף ההקשר הטריטוריאלי והמפנה האידאולוגי התואם לו והמופיע במקביל בשירות של שני המשוררים, על הפואטיקות השונות ועל עיצובו השונה של העולם בכל אחת מהן. מכל הבחינות הכלליות הללו וכן מבחינות אחרות, ספציפיות יותר, המסתעפות מהן, הובהר כמדומה שהתופעות שתוארו כאן עשויות לשמש מצד אחד אבני בוחן קונקרטיות לבחינתן של הכללות פרשניות ומתארות פואטיקה המיוחסות לשירתם של שני המשוררים שדנו בהם,[41] ואילו מצד אחר הן עשויות להפנות את תשומת הלב לבנייה של היפותזות כלליות הנוגעות לשירתם - שעדיין לא נבדקו, או לא נבדקו כל צורכן.

40. דימוי זה, או דימוי מעין זה, שמעתי לפני שנים הרבה מפי בנימין הרשב (אז הרושובסקי).

41. כגון ערפלי, 1987, עמ' 240-242, ולאחרונה, דברים שנדפסו לאחר שחיבור זה נמסר לדפוס, מירון, 1999, עמ' 88-89.

## מראי מקום

**אורי צבי גרינברג**

גרינברג, אורי צבי, תרפ"ד [תרפ"ה], **אימה גדולה וירח**, הוצאת הדים, תל־אביב.
גרינברג, אורי צבי, תרפ"ה [תרפ"ו], **הגברות העולה**, הוצאת סדן, תל־אביב.
גרינברג, אורי צבי, תרפ"ה, 'טור מלכא', **סדן: גליונות לביטוי** (בעריכת אורי צבי גרינברג), א-ב, ירושלים, עמ' לג-לז.
גרינברג, אורי צבי, תרפ"ה, 'מספרי "טור מלכא"' [א-ג], **הפועל הצעיר**, י"ח, 20 ('א. לסעודת עניים', עמ' 14-15, 'ב. כמו בבית־אבא', עמ' 15, 'ג. מלכי העמק', עמ' 15-16).
גרינברג, אורי צבי, תרפ"ה, 'מספרי טור מלכא (ב, שירים)', **סדנא דארעא: קובץ לביטוי בהשתתפות אורי צבי גרינברג**, תל־אביב, א. 'הצמאון', עמ' ל, ב. 'תרדמה', עמ' לא.
גרינברג, אורי צבי, תשל"ט [תרפ"ח], **כלפי תשעים ותשעה**, הוצאת סדן, תל־אביב [מהדורה מצולמת, 'ספרות, משמעות, תרבות', המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל־אביב, הקיבוץ המאוחד].
גרינברג, אורי צבי, תרפ"ט, **כלב בית**, הוצאת הדים, תל־אביב.
גרינברג, אורי צבי, 1990, **כל כתביו** (בעריכת דן מירון), כרך א: **אימה גדולה וירח** [תרפ"ה], **הגברות העולה** [תרפ"ו], **אנקראון על קטב העצבון** [תרפ"ח], מוסד ביאליק, ירושלים.
גרינברג, אורי צבי, תשנ"ב, **כל כתביו** (כנ"ל), כרך ב (כולל 'כלב בית' [תרפ"ט]).
גרינברג, אורי צבי, תשנ"ב, **כל כתביו** (כנ"ל), כרך ד: **לקט שירים תרע"ב-תר"ץ** [כולל 'טור מלכא' והשירים 'מספרי טור מלכא'], מוסד ביאליק, ירושלים.

ארנון, יוחנן (עורך), 1980, **אורי צבי גרינברג: ביבליוגרפיה של מפעלו הספרותי ומה שנכתב עליו בשנים תרע"ב-תשל"ח / 1912-1978**, הוצאת עדי מוזס, תל־אביב.
בהט, יעקב, 1983, **אורי צבי גרינברג: חקר ועיון בשירתו ובהגותו**, יחדיו ודביר, ירושלים ותל־אביב.
הולצמן, אבנר, 1986, **אביגדור המאירי וספרות המלחמה**, הוצאת מערכות, צבא ההגנה לישראל, משרד הבטחון, ההוצאה לאור, תל־אביב.
הופמן, חיה, תשמ"ט (1989), 'האף על פי כן הברנרי בשירת יצחק למדן', בתוך: פנחס גינוסר (עורך), **הספרות העברית ותנועת העבודה**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע, עמ' 158-177.
הרושובסקי, בנימין, 1978 [1968], **ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של א.צ. גרינברג**, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל־אביב, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.
הרשב (הרושובסקי), בנימין, תש"ס (2000), **שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**, המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה על שם פורטר, כרמל, ירושלים.
וולף־מונזון, תמר, תשנ"ו, 'גיבוש הפואטיקה הארץ ישראלית של אורי צבי גרינברג', חיבור

לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, המחלקה לספרות של עם ישראל, אוניברסיטת בר־אילן, רמת־גן.
וינפלד, דוד, 1980, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', **מולד**, ח (39-40), עמ' 65-72.
וינפלד, דוד, 1981, 'אמנות בהווה ואמנות של ההווה: על יצירתו של א.צ. גרינברג בשנות ה־20', **חדרים** 2, עמ' 59-66.
וינפלד, דוד, 1983, 'אורי צבי גרינברג והפוטוריזם', **סימן קריאה**, 16-17, עמ' 344-358.
וינפלד, דוד, תש"ס (2000), '"ערטילאים, צאו מן השמלות המכסות': על מוטיב אחד ומקורותיו בשירתו של אצ"ג", בתוך: הלל ויס ואחרים (עורכים), **המתכונת והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג**, הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, רמת־גן, עמ' 385-390.
חבר, חנן (עורך), תשל"ז, **אורי צבי גרינברג: תערוכה במלאת לו שמונים**, בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים.
חבר, חנן, 1994, **פייטנים ובריונים: צמיחת השיר הפוליטי העברי בא"י**, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 139-192.
יודקין, ליאון, 1987, **על שירת א.צ.ג. (אורי צבי גרינברג)**, ראובן מס, ירושלים.
לינדנבאום, שלום, 1984, **שירת אורי צבי גרינברג [העברית והיידית]: קווי מתאר**, הוצאת הדר, תל־אביב.
מירון, דן, תשנ"ד (1993), **חדשות מאזור הקוטב: עיונים בשירה העברית החדשה**, זמורה-ביתן, תל־אביב, עמ' 187-192.
מירון, דן, 1999, 'אהבה התלויה בדבר: תולדות התקבלותה של שירת דוד פוגל', בתוך: זיוה בן־פורת ואחרים (עורכים), **אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב**, א, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 29-98.
נוברשטרן, אברהם, תש"ס (2000), 'האור והאפר: הגברות העולה - מבנה ומשמעות', בתוך: הלל וַיס ואחרים (עורכים), **המתכונת והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג**, הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, רמת־גן, עמ' 171-210.
קאמינקא, אהרון, תרח"ץ [תרע"ג], 'למה נשארת?', **מבחר השירה החדשה**, אשר ברש, שוקן, ירושלים, עמ' 141-142.
רוזנבלום, נוח, תשכ"ו, 'האנטיתטיות התיאולוגית־היסטורית שבנצרות בשירת א.צ. גרינברג', **פרקים**, בטאון האקדמיה העברית באמריקה, כרך ד, עמ' 263-320.
שהם, ראובן, 1997, **סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג**, המרכז למורשת בן־גוריון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, קריית שדה־בוקר.

**אברהם שלונסקי**

שלונסקי, אברהם, תרפ"ד, **דוי: שתי פואמות דרמטיות**, הוצאת הדים, תל־אביב.
שלונסקי, אברהם, תרפ"ז, **לאבא־אמא: צרור שירים**, הוצאת כתובים, תל־אביב.

שלונסקי, אברהם, תרפ"ז, **בגלגל: שירים ופואמות**, הוצאת דבר, תל־אביב.
שלונסקי, אברהם, תר"ץ, **באלה הימים: שירים**, הוצאת כתובים, תל־אביב.
שלונסקי, אברהם, תשל"ב (1971), **כתבים (שירים)**, כרך א, 'סתם', 'בחפזי', 'דוי', ספרית פועלים ומפעלי ניר חדרה, תל־אביב.
שלונסקי, אברהם, תשל"ב (1971), **כתבים (שירים)**, כרך ב, 'גלבע', 'לך־לך', 'מתם', 'באלה הימים', ספרית פועלים ומפעלי ניר חדרה, תל־אביב.
שלונסקי, אברהם, תשמ"ח, 'גלגול: פואמה דראמאטית', בתוך: עוזי שביט (עורך), **ספר שלונסקי**, ב, עמ' 33-160 [להלן: ע' שביט, **ספר שלונסקי**, ב].

בהט, יעקב [חש"ד], **אברהם שלונסקי: חקר ועיון בשירתו ובהגותו**, יחדיו ודביר, תל־אביב.
בן־פורת, זיוה, תשנ"ב (1991), **הסתיו בשירה העברית**, האוניברסיטה המשודרת, משרד הבטחון, ההוצאה לאור, תל־אביב.
גרין, אברם, תשל"ו (1976), 'מלחמתו של אברהם שלונסקי למען החדש בשירתנו בין שתי מלחמות עולם', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה (שני כרכים), האוניברסיטה העברית, ירושלים.
ויס, אביעזר, תשל"ב, **אברהם שלונסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל־אביב.
חבר, חנן, 1995, **בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ־ישראל בין שתי מלחמות העולם**, המרכז למורשת בן־גוריון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, קריית שדה־בוקר.
יניב, שלמה, תשמ"ח, 'אמנות הפואמות "דוי"', בתוך: ע' שביט, **ספר שלונסקי**, ב, עמ' 161-211.
יפה, א"ב, 1966, **א. שלונסקי - המשורר וזמנו**, ספרית פועלים, תל־אביב.
לאור, דן, תשל"ט-תש"ם [יולי-ספטמבר 1979], 'שירי גלבע והאתוס של העליה השלישית - הערת פתיחה', **מאזניים**, כרך מט, עמ' 129-140.
לוין, ישראל, 1966, **בין גדי לסער**, ספרית פועלים, תל־אביב.
לוין, ישראל (עורך), תשמ"א, **ספר שלונסקי**, א, **מחקרים על אברהם שלונסקי ויצירתו**, מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל־אביב, יד שלונסקי, ספרית פועלים, תל־אביב.
לחובר, שמואל, תשי"א, **אברהם שלונסקי: ביבליוגרפיה** (תרפ"ב-תש"י), ספרית פועלים, תל־אביב.
ערפלי, בעז, תשמ"ז (1987), **הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי (מבנה, משמעות, פואטיקה)**, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, עמ' 240-242.
ערפלי, בעז, תשמ"ט (1989), 'מ"**אבני בהו**" ל"**כוכבים בחוץ**" — השפעה, התמודדות, התעצמאות', בתוך: מנחם דורמן ואהרן קומם (עורכים), **אלתרמן ויצירתו**, המרכז למורשת בן־גוריון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד אלתרמן, קריית שדה־בוקר, עמ' 145-190.

צביאלי, רנה, תשמ"ח, 'עיון בלשון הפיגוראטיבית ב"דוי" ("דוי" כפואמה מניירסטית)', בתוך: ע' שביט, **ספר שלונסקי**, ב, עמ' 211-224.

צור, ראובן, תשמ"ה, **יסודות רומנטיים ואנטי רומנטיים בשירי ביאליק, טשרניחובסקי, שלונסקי ועמיחי**, פאפירוס, אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 7-15.

קומם, אהרון, תשמ"ח, 'ההתגלות ופשרה: בין שלונסקי לביאליק', בתוך: ע' שביט, **ספר שלונסקי**, ב, עמ' 225-239.

שביט, זהר, תשמ"ג, **החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1933**, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

שביט, עוזי, תשמ"ו, 'השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ־ישראלית בשנות העשרים', בתוך: עוזי שביט וראובן צור (עורכים), **תעודה**, ה, **מחקרים בספרות העברית: ספר זכרון לאורי שהם**, אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 165-184.

שביט, עוזי (עורך), תשמ"ח, **ספר שלונסקי**, ב, **מחקרים על אברהם שלונסקי ויצירתו**, ספרית פועלים, תל־אביב.

שביט, עוזי, תשמ"ח, 'מ"גלגול" אל "גלגול": על פואמה דראמאטית גנוזה של שלונסקי וגלגוליה', בתוך: ע' שביט, **ספר שלונסקי**, ב, עמ' 11-31.

שלו, מרדכי, 1955, 'הצד השוה אצל גרינברג, שלונסקי ולמדן', **הארץ**, 7 בינואר.

Pomorska, Krystyna, 1968, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, Mouton, The Hague-Paris.