

“ירושלים של מטה”: מיתוס המשורר הנביא כבסיס למיתוס הציוני

(על המהפך בשירת א.צ. גרינברג: מאקספרסיוניזם לאקספרסיוניזם ציוני)

אורציון ברתנא



א. בן י.ח.ב. למי"ב

אקספרסיוניזם ויסודות אוטוביוגראפיים יחד הם היוצרים את האתוס של המשורר עליו מבוססת כל שירתו של אצ"ג. עוד יותר מביאליק ומטשרניחובסקי לפניו, והרבה יותר משלונסקי ואלתרמן אחריו, אם לדבר במונחים מוסכמים לתיאור דורות בשירה העברית – מונחים מוסכמים אבל לא בהכרח נכונים – טבע אצ"ג את אתוס השליחות האישית בעלת האופי האוטוביוגראפי של המשורר כבסיס לאתוס המציאות שיצר. יותר מכל משורר אחר לפניו ואחריו, השתית את תפיסת העולם השירית-

אידאית שלו על הדימוי של המשורר הפונה פנייה כמעט ישירה בשיר אל מציאות כאילו לא בדיונית.

אצ"ג הוא משורר אידאי, שבא להעמיד עצמו במקום בו ראה את ביאליק עומד לפניו, ויותר מכך – בא להעמיד עצמו במקומו של ביאליק, כשתפישת היהדות שלו קיצונית יותר ויומרנית יותר משל ביאליק, וזאת, בלי להסתמך על דמות של הוגה דעות, שניצבה בציונות של ראשית המאה לצד דמות הפוליטיקאי או במקומה, כדמותו של אחא"ע. מכיך שכן, הטיל על כתבי "דימוי המשורר" בשירתו מראשיתה בעברית משקל גדול יותר משהטיל על כתפי "דימוי המשורר" כל יוצר שירה עברית אחר בעת החדשה. ובשלב בו נכתבו שירי אימה גדולה וירח, לאחר אלבטרוס, מתפתחים כבר כל דפוסי התפישה הציונית-אקספרסיוניסטית של אצ"ג – נושא שאשוב אליו לקראת סיום.

במלים אחרות: ההיסטוריוסופיה הציונית שיצר אצ"ג ב"אימה גדולה וירח", הגשמת חזון הבית השלישי וקץ הפלאות בסופו המחוייב מאליו של התהליך שהחל בתקופת חיבת-ציון והואץ, בתקופת העלייה השנייה — הצדקתה ותכליתה גם יחד של הציונות בעת החדשה שהיתה מונחת כולה לא על כתפי המנהיג הפוליטי ולא על כתפי האיש מן השורה אלא קודם כל על כתפי האתוס של המשורר; על כתפי מי שהוא רואה שליחו של הציבור שהוא גלגול מודרני של נביא. לכך טוב האקספרסיוניזם העושה כל חוויה אידיאה וכל ניסיון אישי תבנית לאומית. והקרובים ברוחם לאצ"ג הם באמת המשוררים האקספרסיוניסטיים של המאה העשרים. כלומר, ש. שלום, יצחק למדן וב. מרדכי. אבל איש מהם לא הרחיק לכת ולא הקצין לכת כמוהו, ואיש מהם לא יצר אתוס של משורר כל כך מרכזי כמוהו.

לפני שאמשיך קרמחשבה זה עלי להעיר הערה שתראה, אולי מוזרה קצת בקריאה ראשונה: ברי לי שהדומה לאצ"ג במתן ביטוי לסבל היהודי הוא י. ח. ברנר, אבל הקרוב לאצ"ג מן היוצרים העבריים של המאה העשרים ביומרה ההגותית שביצירתו הוא מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (להלן: מי"ב). גם מי"ב עמל ביצירתו ליצור אתוס חדש ושונה של היהדות, גם מי"ב הגיע לאתוס זה לאחר ניסיון לברוח מן היהדות, וגם מי"ב ביסס אתוס זה בראש ובראשונה על דמות-יוצר שלה יסודות אוטוביוגרפיים ברורים; יסודות שאשתו, רחל, מצאה לנכון שנים לאחר מותו להדגישם ולהבליטם. אלא שהאתוס של מי"ב, או מוטב לומר שהמיתוס של מי"ב, איננו ציוני במובן בו היה אצ"ג יוצר ציוני. והעיקר — הנוכחות האוטוביוגרפית של המספר בסיפורי מי"ב היא נוכחות של עד, אמנם עד מרכזי לכוחות-הגורל ולגזירת-המיתוס, אבל איננה נוכחות בלעדית של גיבור פועל כבשירותיו של אצ"ג ב"אימה גדולה וירח. בכל אופן, כשם שמפעלו של מי"ב בניסיון ליצור אתוס יהודי חדש, ראייה היסטוריוסופית חדשה של היהדות, הוא מפעל יחידי בפרוזה העברית החדשה, כך מפעלו של אצ"ג ביצירת אתוס ציוני-עד-קץ-הפלאות הוא מפעל יחידי בשירה העברית החדשה.

ב. חילוף משמרות

מנקודת-מבט זו אני מבין את 'אימה גדולה וירח' כמאמץ להציג את דורו כדור המפנה בהיסטוריה היהודית — ואת עצמו להציג כמבשר הנבחר בידי עצמו (מכח עוצמתו השירית) לנביאו של מפנה זה. ירושלים של מטה היא ה"במה", והדור של העלייה השלישית שבראשו מעמיד אצ"ג את עצמו הוא הזמן (והוא ה"מערכה") להציג המפנה בהיסטוריה היהודית. אצ"ג עושה זאת בחשיפת קשת של התלבטויות אישיות ובשימוש בכל מגוון האמצעים הרטוריים, הדרמאטיים, הפיגוראטיביים של האקספרסיוניזם. בכל רחבות הלשון. במלים אחרות: גישתו של אצ"ג היא אקספרסיבית-מביעה בראותו את צורת השיר מביעה את תכנו, ונושאו כחידוש אידיאלי המתבטא גם בשבירת הצורות המקובלות של השיר. "ריתמוס הרחבות"

ורחבות־הדעת האידאית — חד הם. יסודות ההתרסה והמרירה מתבטאים גם בתוכן השיר, גם בצורתו, בשורותיו הרחבות ובעשרות ההרמות שבכל שורה¹, וגם בדמויות הדובר והנמענים, שהם המשורר בדמות נביא, שנע מחזון לפוליטיקה, ובני־חבורתו, קרי "הטיפוס" אליו הוא משייך עצמו. המתח הדיאלקטי בין המשורר לבין בני החבורה, שהוא לסירוגין גבוה ממנה, נמוך ממנה, ואחד ממנה, הוא בעיני העיקר האקספרסיבי שבשירת "ירושלים של מטה". אני נוקט כאן לשון "שירה", ככינוי הפואמות הגדולות של ביאליק.

בקביעת מערכת־יחסים זו בינו ובין בני־דורו בשירתו תובע אצ"ג לעצמו (בעיקר בשירות האחרונות של 'אימה גדולה וירח' ש"ירושלים של מטה" היא אחת מהן) את תפקיד הנביא האקספרסיוניסטי, הממלא את תפקיד המנהיג גם במציאות הברזיקה של השיר, גם במציאות היומיומית וגם במציאות המטאפיזית הנרמזת מן השיר. כאילו בא לומר בשירה זו כי לאחר מלחמת העולם הראשונה, משנפלו המחיצות הלאומיות בין אימפריות העבר של אירופה ונפלו עמן הרעיונות, הליבראליים מכאן והאנרכיסטיים מכאן, הנה תפקידו שלו, של המשורר האקספרסיוניסט היהודי, לשבור את המסגרות הישנות של השירה העברית עד ביאליק ועד בכלל, מסגרות שהתאימו לתרבות המאה התשע־עשרה, וליצור מסגרות חדשות של שירה שבראשה דימוי משורר־מנהיג חדש. האקספרסיוניזם של אצ"ג הוא תשובה לרומאנטיקה של שירת חיבת־ציון וזו שלאחריה, ולראציונאליזם של שירת ההשכלה גם יחד. ראש וראשון למכריזי החידוש בשירתו היה אצ"ג עצמו. בהקדמתו ל'אימה גדולה וירח' הוא מצהיר בחגיגות:

רוצה אני לרשום לזכרון בשער ספרי זה: לפני ירחים נדפסו פרקים מן הפואמה 'אימה גדולה וירח'. כל מושך־בעט־סופר יצא לחרפני בכתב [— —] ורשות־הגידוף היתה לכל. אינני עָנָו, כפי המקובל אצלנו. יודע אנוכי היטב, מהו ספרי זה, יָוֹדע אני גם כן שצריך להיות כבר חילוף־משמרות גם בשירה העברית (וההדגשה במקור).

ג. ניגונו של המשורר

ומשום כך מרכזי וחשוב בשירתו של אצ"ג — על שמונה או תשע או עשר תקופותיה, מוטיב השירה והזמר, שכבר עמדו עליו לא אחת חוקרי אצ"ג. מוטיב זה הוא גם יצירת ארס־פואטיקה חדשה, שונה מזו הרומאנטית, וגם הבסיס למיתוס החדש — העולם שהמשורר בונה ונבנה בו: יוצר את הפרסונה של המשורר שתצא אחר־כך מן השיר ותהפוך פרסונה במציאות החברתית הארץ־ישראלית, בה קיוה אצ"ג לתפוס מקום שונה משתפס. אי־אפשר בלי להזכיר את תרומתו המהותית של ברוך קורצויל לענין זה. במסתו "חזות האבדן והגאולה" (המוסף לספרות של

(1) בכך עסק הלכה למעשה בנימין הרושובסקי במאמרו על: "מיתוס הרחבות. הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של א. צ. גרינברג". 'הספרות' שנה ראשונה חוברת ראשונה, ע' 176-205.

"הארץ" 6.1.50², דיבר על חמישה מעגלים בשירתו של אצ"ג, ושני הראשונים – "הראשון מגלה את התפיסה המיוחדת של רעיון הבחירה האישית, בחירת המשורר, השני יבהיר את המשמעות שבשירה זו – הם בעיני שני היסודות העיקריים ב"ירושלים של מטה". אי-אפשר בלי להזכיר גם את חזרתו המפרטת של רעיון זה אצל גדעון קצנלסון המנתח את "שיר העוגבר" כשיר-מפתח בשירתו של אצ"ג, כשם מאמרו: "מפתח לשירתו של אורי צבי גרינברג"³. כאקספרסיוניסט פותח אצ"ג את השיר בהצהרה ומגיש לקורא מיד בהתחלה את דמות המשורר כמפתח לקשר בין "ירושלים של מטה" ו"ירושלים של מעלה":

ועל החולות, על תשפֶּת קללה סלעית, גר עם קטן; בונה דבירים אל החמה; בתי מקדש בועיר אנפין.

והכהנים במ יחפים. הם לויים בנגינתם. יש כלי ניגון אשר הובאו מן הגולה פה לנגן, כדי להעלות דם למרום ולהריע גם חלמיש;

עשוי ברוש על כתף סלע, תחתיו בית וגג אדם; ולא איכפת יָלַל תנים, אשר באים אל המפתן – –

אחים בודדים כמוני בלי אִם פה על הַשְּׁמָה. אתם מבקשי אלהים ולא הזהב פה בחלודה. אתם מבקשים את המבוא אֶלִי זמן לפני אלפים; לראות ילדות עם וערש טרם נשרף לו ההיכל.

אני יודע געגועיכם. עיני צופה אֶלִי דמְכֶם, עת כי יזרח אֶל הריקוד ועת יִכָּה, יכה כבד ומכם ילל ישימון –

על כן אבה להיות פִּיטֵן נע-זונד ביניכם תמיד מאשרדך ועד מתולה תחת צבר נְצַל תמר!

מוטיב הניגון הוא המוטיב הדומיננטי בפתיחת השירה. בכננה הוא מפותח לכמה ניגונים מלאי מֶתַח עד אוכסימורוניות: עם בונה דבירים ולא שלמה בונה דביר; הרבים, דבירים, פונים אל החמה ולא אל האל; כלי הניגון הובאו מן הגולה, ספק ככלי המקדש החוזרים אל המקדש ספק ככלים "אחרים"; והעיקר – הניגון הוא בסופו של דבר יָלַל התנים, הסמל המוסכם של הישימון גם בשירת חיבת-ציון שקדמה לאצ"ג והוא הכירה, והמשורר המנגן מקבל דוקא את שירתם עד כי חפץ הוא להיות פִּיטֵן ביניהם, תוך עירוב סמלי הארץ המקראיים בסמלי הארץ של העלייה השנייה: דוקא מאשרדך עד מתולה ותחת צבר יחד עם תומר.

(2) וראה: ברנך קורצויל, "חזות האבדן והגאולה", 'בין חזון לבין האבסורדי'. ת"א ירושלים, שוקן. תשכ"ו, ע' 103.

(3) וראה: גדעון קצנלסון, "מפתח לשירתו של א. צ. גרינברג", מבחר מאמרים על שירת א. צ. גרינברג, ערך והקדים מבוא יהודה פרידלנדר עם-עובד תשלי"ה. (פורסם לראשונה במוסף הארץ לספרות, ערב ראש השנה תשכ"ג).

ד. הניגון – דרך מימושה של האידיאה.

כדי להבין את הקצנתו של אצ"ג, המקבל את הישימון ואת שירת הישימון כסמלים פיוטים חיוביים, עליהם הוא עומד לבנות הן את מיתוס המשורר והן את אתוס הציונות הברוכים זה בזה, כדאי לראותו על רקע וידויו על י. ח. ברנר במכתבו אל ברדיצ'בסקי, באוגוסט 1920, פחות מחמש שנים לפני שפירסם אצ"ג את שירת 'אימה גדולה וירח':

בפנים הארץ הדברים יגעים, והכל יודעים כי הציונות חלום־שוא היא. הארץ היא ככף־איש וכל העידית והבינונית שלה מיושבות על ידי בני הארץ. יש מקומות שעוד אפשר היה ליישבם בהתאמצות שלמעלה מן הכוחות, אבל בני ישראל אינם המיישבים. תועים ומתעים.

מה שנוגע אלי, תקוותי חזקה, כי הפעם תקום החלטתי לחדול לגמרי מעבודת־סופרים, עבודת שוא. [– –] וליום מותי אחכה⁴.

מול ההתלבטות עד טירוף ועד מוות של י. ח. ברנר מעמיד אצ"ג את מיתוס ההתחדשות והפריין, שבו המשורר מחדש ומתחדש בעצמו. ומוטיב הניגון, נוח שיהיה הליטימוטיב במיתוס ההתחדשות. שכן, הוא עוקף את שאלת הזהות הדתית מבלי לוותר על הזהות המטאפיסית. הוא מתקשר לספר תהילים כספר ניגון, ללוויים המנגנים בבית המקדש, ולגאולה הציונית המצופה שהיא החזרת הכינור שנתלה על ערבה בבבל אל ארץ ישראל, בה הוא יוכל לנגן מחדש. אם נבין ניגון כשירה ומנגן כמשורר, נבין כי אמונתו הבלתי מעורערת של אצ"ג ביכולתה של השירה וביכולתו כמשורר יוצרות תשתית לאמונתו הציונית. אמונתו ביכולתו לברוא בכח האקספּרְסִיבי שבו, ואמונתו בכוחה של השפה – שהיא יותר אמונה בכ"ב אותיות שמיספר 'צירה' דרך הקבלה ועד מדרשי־זמננו ("כף־בית אותיות לברכה, כף־בית אותיות לקללה, אך כה רבה הרינה על אדמה מעוברת"!) מאשר אמונה משכילית בכוח הראציו להשפיע בעזרת השפה. אמונתו ביכולתו של משורר לברוא היא הגוררת אחריה את האתוס הציוני.

בניגוד לברנר, שאיננו מאמין גמור לא בכוח הציוניות, לא בכוחו האישי, ולא בכוח השפה הספרותית, ועומד ומתבונן בכאב במה שהוא רואה "מציאות", לראות מה יכריע שם וכף־מה תגבר, עד שדומה כי הוא מגיע בסוף חייו הקצרים אל סף תהום־היאוש, הרי אצ"ג מאמין באידיאה שלובשת צורת שירה, וכל ספרו 'אימה גדולה וירח', ושירת 'ירושלים של מטה' בתוכו, הוא הכרוז שסוף האידיאה, שהמשורר הוא אחד מנושאייה והשירה היא אחת מצורותיה, לכּוּף עצמה על המציאות ולנצח. הניגון הוא דרך מימושה של האידיאה, והמשורר הוא נושא הניגון, הבלי המבצע.

(4) "מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, חיים יוסף ברנר – חליפת אגרות", (תר"ז־תרפ"א). בית דבורה ועמנואל, חולון, תשמ"ד, ע' 124.

באופן זה יוצר אצ"ג מיתוס עבריות משלו, ששואל את הנשגב מן הפאראדיגמה הדתית, ומשכיל לדלג מעליה ביצירת מיתוס חדש. בזה, נדמה לי, גזר על עצמו אצ"ג כבר מראשית דרכו העברית גורל של "משורר מיעוט", שנוי במחלוקת למרות ההכרה חסרת-העוררין כמעט ביכולתו השירית הגדולה. קריאת-התיגר על הדרכים המקובלות בהן התפתח הרעיון הציוני במסגרות תנועת-העבודה בתקופת העלייה השלישית והניסיון להציג תחליף של מיתוס התחדשות, מיתוס מלכות, באמצעות הניגון, השירה, סופם נגזר כבר מראשיתם להשאיר בתחומי השירה, בתחומי הספרות, ללא השפעה של ממש על עולם העשייה. שכן אצ"ג לא נעזר, אם אפשר לומר כך, בשני הכוחות שהתקיימו בחברה הציונית ובתרבותה: בסופו של דבר היפנה עורף לתנועת-העבודה, ומראשיתו של דבר לא היה דתי אורתודוכסי.

ה. ויתור על קסם הגלות.

מיתוס ההתחדשות הוא בן מספר שכבות: ישנה שכבת ההתחדשות החלוצית של אותם בני-דור אשר אצ"ג המשורר שש להסתפח בקהלם. ישנה שכבת ההתחדשות ההיסטוריוסופית של חזון העצמות היבשות, של מלכות בית שלישי. וישנן שכבות נוספות. אבל הבסיס, התשתית, הוא מיתוס ההתחדשות של המשורר ומיתוס ההתחדשות של הניגון. ובהתחדשות המשורר ובהתחדשות הניגון מספר שלבים. השלב הראשון הוא לקיחת הניגון מן הגלות:

איכה שרתי תחת צלבים? איכה שרתי תחת צלבים ואמרתי שם לִיפָּה: את עולמי וכל יופי

ולא עליתי עלי ספינה הנוסעת אלי חופכם להיות אח לסבלותיהם ימים רבים פה עמכם?

וזהו ניגון הגלות שקסם היה בו; קסם שפעולת התחדשות השירה משמעה להגיע למצב של שנאה אותו:

מוכרחים היינו לשנוא גם את אשר אהבנו. אהבנו היער, הנחל, הכאר והטחנה. אהבנו שלכת, הדגה, הדלי והחלה, ובחשאי-חשאי אהבנו גם צליל פעמוניהם [— —]

אהבנו הרמוניקה, חליל וזמר אוקריני. ריבות הכפר בריקודן וללאות הצבעים.

אגב, יחס אובססיבי זה לגלות, שהוא בעצם יחס לילדות ולבחרות ולנופיהם, שהוא באמת דרישה אכזרית להתרחק ממערכת-נופים אחת וממערכת-ניגון אחת כתנאי ליצירת המיתוס החדש של המשורר העברי ושל השירה העברית, מאפיין יוצרים יהודיים רבים, שנשארו חווייתית בעלי "דרי-שורש". אלא שאצל אצ"ג, בכוחו המיוחד במינו, הופך זיכרון אהבה זה שנאה אמיתית, לשונית, תרבותית, קיומית. אפשר לדבר על הוויתור על קסם-גלות כאחד המוטיבים המיתיים בשירת אצ"ג: מוטיב הקרבן לצורך החיים, צורך ההיטהרות. כאותו תשלום מס הכרחי שמשלם המשורר האקספרסיוניסט ההיסטוריוסופיה כדי להגיע אל חוף ירושלים. זהו מיתוס

ההתחדשות והפריקן שצומח כאמור, ב"ירושלים של מטה". ומול מיתוס זה צומח מקבילו־מחזיקו, מיתוס החורבן והשואה. שנים רבות אחר־כך, כשכותב אצ"ג את שירות 'רחובות הנהר', כך הוא מתאר אותו נוף גולה:

היו מרחקים ומשג מרחקים/ורנת מרחקים לפסי מסילות; /מבט אלי עב, אל דמדום, אל צפור/ואל זרם נהר, לשפתו עשב שביל עוד; /אל זרם נהר... ולבנו תפילות/ — — — [עד שזע עולם זה וכל גוי השתולל, /לילו אינו כסות ויעירו אינם צל./ושדותיו — מערה לגופים כרב חיל./וכל נחל — אים בעינו... הס ילל/והפחד נושך כנחש בכל שביל./בצידי כל כביש ערמות פגרים./ורועה נהג צאן ומחלל בחליל./אותו הרועה שבסמוך ליערים/שם קלשנונו גויי הכפרים/ והיינו לאפר ולמסוס קברים/ ולחליות בפי החיות ביערים/ולהפקר הננוד בזרמי נהרים — — —⁵.

וכפי שנראה בהמשך, דחיית הנוף האירופי עד שנאה גמורה מביאה להיפוך הראייה המיתית המקובלת של פריקן ומוות בטבע: הִזְרוֹק והִקְטוּב הופכים להיות מאִפְיִיני המוות, והצהוב הצחיח נעשה מאִפְיִין החיים.

1. הישימון כמיתוס ההתחדשות.

הגאולה היא אחת. היא ארץ־ישראל ונופה של ארץ־ישראל. לא הנוף רווי־המים, הקרירות ופריקן הטבע של מזרח־אירופה, אלא נוף הישימון הטרשי של ארץ־ישראל, שרק ממנו עולה הניגון האחר של המשורר העברי — ניגון הגאולה הציונית. אצ"ג מפתח את מסורת תיאור הישימון, תיאור הטרשים, תיאור ארץ־ישראל הריקה, החריבה, המחכה לבניה שישוּבו, ומשנה אותה. לא ספרתי את מספר הפעמים בהם מופיעה פאראדיגמת המדבר ב"ירושלים של מטה" ובשירות 'אימה גדולה וירח' בכללותן, אבל הוא רב מאד; וזו פאראדיגמת הנוף המשמשת ציר מרכזי לשאר:

ועל החולות, על תשפכת קללה סלעית, גר עם קטן; "ולא איכפת ילל תנים, אשר באים אל המפתן — — —"; "על כן אבה להיות פיטן נע־ונד ביניכם תמיד מאשרוד ועד מתולה תחת צבר ועל תמר"; "אתם נושאים על כפים בכל הטרשים הבורעים — — —"; "ואריח אל הקירות של כל בית פה בישימון". "עם שחלם ים ומלכות של יחפים עלי חולות, עלי טרשים, תחת תמר": "מאשרוד ועד מתולה אדמת אסון מעֵבֶדֶת"; "שחין השדות בא בנגהות והמעדר בו מתנקם ומהפכהו לעפרות". "ולא ידעו אם אספרה איך גנבתי את הגבולים מפולניה עד קטנרה, כדי לברך על השממה"; "ספרו: קדחת בציון אוכלת חוליה"; "ספרו: התנים נכנסים מתחת לשמיכה ואוכלים מבשרו החי של הישן באהל — — —"; "אי, אמא, דעי, אם תראיני כבר לא תפיריני. חבר אנכי לכת היחפים בישימון./הדלות כאן הולכה בתגא של שמיר ושית ומקֵּה של זהב לה גדולה על חוף ים התיכון"; "אנחנו כמו שהננו פה בנים למלכות: לצבר הגדל מאליו ולגלי הכֵּפִים"; "השרב פה שורף לאט עלמינו החמודים ואפרם יפוזר יום יום על נקיקים כזהב"; "ואנו

(5) אצ"ג, 'רחובות הנהר', "שיר אחרית אהבה", ע' רי־יא.

המכסים הביצות בגופים יקרים, בתקוע בהן הידים עצי-אקליפטוס"; "וכפות הרגלים הללו הן רקדו פה הורה בזעקה 'אל יבנה' השמה, לאור הכוכבים!"

ארבע תחנות עובר תיאור הישימון בשירה: תחנה ראשונה היא תיאור הארץ כמו שהיא בעיני המשורר. זהו תיאור הישימון העומד ומצפה לבעליו שיחיה בו; לאו דוקא שיפריחהו. אין זה חלק גיאוגרפי מסויים של הארץ – הנגב, הערבה, השרון, יהודה – אלא "הישימון" כשמאפייניו הם גם חולות (החוף או הנגב) וגם סלעים (יהו דה או הגליל). התחנה השנייה היא ישימון בנוסח חורבן ירושלים. כאן נוצר מערך סמאנטי חדש – האנשת הנוף ודימוי העיר בחורבנה ובמוסלמיותה לגוף ללא ראש, לראש עם מכות טריות (כשהרמזו לישעיהו ברור: "פצע וחבורה ומכה טריה"). גוף זה מצטייר כמטונימיה לגוף האומה הפצוע והקרוע. תפישת המשורר ברורה: ללא תקומה פיזית אין תקומה רוחנית; ותקומה היסטורית היא שיפוץ הפרט והכלל, החברה היהודית וארץ ישראל גם יחד. די בתיאור הנוף כדי לראות זאת: אל תוך פאראדיגמת הישימון הוא מכניס, לשונית, את כל זוויות-הראייה גם יחד – הישימון כנוף ההסטורי-אקטואלי, הישימון בגוף, והישימון בגוף החברתי. התחנה השלישית היא נסיגה לעבר, לתיאור נוסף הגלות האנטיתטי, הנוף האהוב-שנאו, על המים הרבים שבו ועל שפע הצמיחה, על הטבע הגדול והפורח פריון שמסתתר בו המוות. ותחנה רביעית היא תיאור החלוציות של תקופת העלייה השנייה וראשית העלייה השלישית: מיתוס החלוציות בהקדמת "ירושלים של מטה", שהיא בשירה זו החיים בעמק יזרעאל; כי עמק יזרעאל כאן הוא ירושלים של מטה, והחיים בו קודמים להליכה אל הכותל, והם תנאי לקיום המחודש בירושלים של מעלה (העמק ומעליו עיר ההר) והקמת בית-שלישי: "לבעבור תוכל להתעטף והלכת אל הכותל להתפלל עם יהודים, אם לתפלה נכון אתה, או מוטב: קנה שם מכנסים וכתנת: בגדי חלוך, ושאל בעברית: אי הדרך אלי עמק יזרעאל/ירושלים היא של מטה".

החשוב ביותר בתיאור הנוף הוא ציון העובדה כי תיאור הנוף בתחנה הרביעית, "ירושלים של מטה", איננו מוסיף הרבה לתיאור הישימון בנוף הארץ-ישראלי בתחנה הראשונה; כי נושא מיתוס ההתחדשות, הפריון והתקומה איננו הפרחת השממה, כי אם מציאת הזוהר שבה. לא יהיה בהכרח מעבר מן הצהוב אל הירוק, מן הטרשים אל המים, אלא יושם הדגש על הזוהר ועל הזוהר שבישימון. כבר בתחנת-התיאור הראשונה מוצג הישימון כחלק מהיסטוריוסופיה של קיום יהודי במספר התבטאויות, כמו: "ועל החולות, על תשפכת קללה סלעית, גר עם קטן", אבל בתחנת התיאור השלישית, תיאור החלוציות, מוצג הישימון כמלכות, כסימן הצטינות ולא כאויב שצריך לכלותו: "הדלות כאן הולכה בתגא של שמיר ושית ומטה של זהב לה גדולה על חוף ים התיכון"; "אנחנו כמו שהננו פה בנים למלכות: לצבר הגדל מאליו ולגלי הכפים", וזהב הנעורים הנשרפים בשרב מתפזר על פני הארץ כולה.

אציג לוקח, איפה, את תיאור הישימון, את תיאור הצוהב הבוהק שנתקל בו כל עולה ממזרח אירופה, והופך אותו בשירתו מיתוס התחדשות ייחודי. לא עוד מות

התמוז בקיץ כסוף תקופת הפריה, אלא זהב-הקיץ כדשן של ראשית תקופת פריה. זהב ואור וחום הם המוטיבים המוליקים של פאראדיגמת הישימון, של תיאור נוף הישימון.

ז. ההלך של אצ"ג.

אחזור אל הניגון, המשורר והתחדשותו. הישימון הוא אבן-הבסיס העיקרית של מיתוס ההתחדשות החלוצי-פיוטי. נקודת-הכובד היא מה שאצ"ג מתאר: "וטוב לי כי פיתן אנכי בלשון הקדש ואנכי בישימון ישראל ההלך העני". יש מקום לומר כאן כמה מלים על ההלך הזה של אצ"ג מול ההלך המאוחר לו בכעשר שנים ויותר, בשירי "כוכבים בחוץ" של אלתרמן ובמשהו משיריו המוקדמים, ומול הנוודים היחפנים בשירי שלונסקי שמשנות העשרים.

שלונסקי, ועוד יותר ממנו אלטרמן אחריו, אינם נותנים לנוודים ולהלך אופי אישי, אוטוביוגרפי. להיפך, הנוודים בדרך נעשים תבנית פיוטית לגופה; רחוקה מן הנוף הארץ-ישראלי ורחוקה מן הביוגרפיה של המשורר. ואילו ההלך המשורר של אצ"ג הוא הלך אישי בעל אופי אוטוביוגרפי, ההולך מנופי הגלות אל הנוף הארץ-ישראלי מתוך רצון לעגון בנוף זה. אפשר לומר זאת בלשון משל: אל ההלך של אלטרמן, באופן באלאדי-אימפרסיוניסטי, "עוד חוזר הניגון" למרות שננוח על-ידו לשוא, ואילו ההלך של אצ"ג אינו מגלה שום סימן שבכוונתו או ביכולתו לנוח אי-פעם את הניגון. הניגון הוא תמצית קיומו, וב"אימה גדולה וירח" ובשירתנו בפרט, הניגון הוא דרכו במיתוס ההתחדשות, דרכו מגולה לארץ-ישראל ודרכו בארץ-ישראל. המשורר המנגן כאן נושא בהבלטה רבה סממנים אוטוביוגרפיים, והניגון הוא חלק מן האתוס של המשורר כחלוץ, כאחד בתוך החבורה; אתוס שהיה חשוב מאוד לאצ"ג.

ח. חידושו של אצ"ג.

נקודת-המוצא ב"אימה גדולה וירח" היא נקודת-המוצא בביוגרפיה הארץ-ישראלית של אצ"ג: האיחור. המשורר שאחר בהיולדו, אחר אחר-כך בשירתו להצטרף אל החזון הציוני-מישיחי. לכן עמדתו בשירים אלה, ראשוני שיריו הארץ-ישראליים, היא עמדה של מעין "חזרה בתשובה" מהאקספרסיוניזם האינדיבידואליסטי לאקספרסיוניזם הציוני. לכן, נקודת-המוצא היא נחיתות רגשית ביחס לעושים במלאכה כאן. שכן תפיסתו של אצ"ג, בניגוד לעמדת היוצר המקובלת בספרות העברית של שלהי העלייה השנייה, היא תפישת "דובר טיפוסית".

הדובר אינו אינדיבידואליסט שהצטרף לעשייה — עמדה שנוקט, למשל, ברנר ביצירתו הספרותית — אלא הוא טיפוס וחלק ממכלול שאחר בזיהוי מוצאו ושייכותו; מעין עלה על עץ שאחר ללב לב אחרי העלים האחרים, וזהו נקודת-המבט של שכחת הגלות, הרואה ב"אימה גדולה וירח" התחלה חדשה, בראשית: "איכה

שרתי תחת צלבים? איכה ששתי תחת צלבים ואמרתי שם לִיפָּה: את עולמי וכל יופי/ולא עליתי עלי ספינה הנוסעת אלי חופכם להיות אח לסבלותיכם ימים רבים פה עמכם? ו"אני מודה, כי חזקתם עוד בגולה שם ממני קדמתוני, בחלום-אש שלהט: מזרח – ועליתם, ו/חלומי בא באיחור, כמו הזדככות בגוף חוטא". אולם מן הנחיתות נגזרת מיד העליונות השירית במטאפורה יפהפיה, אחת מן היפות בשירה העברית: "אני קרעתי לב מקונו ויצקתיו בכל גופי" בבחינת: במקום בו עומדים חוזרים בתשובה אפילו צדיקים גמורים אינם יכולים לעמוד.

בשלב היצירה של 'אימה גדולה וירח' מתפתחים כל הרפוסים הציוניים בשירת אצ"ג במלואם. צריך לזכור שזהו ספר שירים שנכתב לאחר 'אלבטרוס', כלומר לאחר 'מעפיסטא' ו'חאליאסטרע', כלומר לאחר שהגיע מן הפואטיקה המהפכנית-נידחיליסטית דרך המוסר הסוציאליסטי-קומוניסטי בנוסח האקספרסיוניסטי אל האידיאה הציונית. ולא אכתוב כאן מפאת קוצר-המצע על יחסו האמביוואלנטי של אצ"ג אל האלוהות, מאיבוד האל ועד התרפקות עליו, ועל יחסו המעריץ בחלקו והמבקר בחלקו אל ניטשה, שהשפיע על שירתו שעד 'אימה גדולה וירח'⁶. הדבר שמעניין אותנו בשלב זה הוא מערכת אפיוני היחפן כחלוף והיחפן כמשורר שמקורה בשלבים הנידחיליסטיים והקומוניסטיים של שירת אצ"ג; אך כאן היא מקבלת את גלגולה הסופי בשירתו, כשהופכת היא להיות הפאראדיגמה של החלוציות הציונית. כלומר, יחפנות הנעורים מתגלגלת כסמל החזון הציוני, והעוני הופך להיות אחד המאפיינים של מיתוס מלכות בטרשים: "רן ועוני, ריקוד פרא, רעב שקט-שקט-שקט; ובכל עצם יין קדחת כמו תקות חוט השני עד צפרני הרגלים".

וכדרכו, מעמיד אצ"ג את האינדיבידואליזם הקיצוני שלו בלבד של טיפוסיות, קיבוציות. אין הוא כביכול אחד ומיוחד, אלא אחד מן החבורה, "טיפוס", אחד מחבר חלוצים. המפעל החלוצי מביאו בשירת "ירושלים של מטה" לשירה על הנשגב, להתעלות אקסטטית שהיא חזרה אל הקדושה: מקידוש העוני הקומוניסטי-אקספרסיוניסטי לקידוש הטרשים הציוני-אקספרסיוניסטי; וממשורר-מהפכן בחבורת מהפכנים, למשורר-חלוף בחבורת חלוצים. אלא שמעמדת נחיתות של זה שהצטרף לחבורה באיחור מגיע אצ"ג לאורך פרקי הפואמה לעמדת עליונות של משורר החבורה, בבחינת נביא החברה החדשה ההולכת ונוצרת ומייצגה.

היחס למלה הוא היוצר תזווה זו של המשורר בתוך החברה החלוצית המתוארת על-ידו בשירתו כהולכת ונבנית. או במלים אחרות: זהו היחס לניגון, למעשה השירה. "המשורר כלי-יכול" כתב ברדיצ'בסקי בפרולוג ל"גרי רחוב" ואצ"ג ממחיש זאת ב"ירושלים של מטה" שנכתבה אך שנים ספורות אחר כך. סוף סוף נמצא

6 הערות מעניינות בנושאים אלה קיימות בספרו של שלום לינדנבאום, 'שירת אורי צבי גרינברג

לאישיותו הסוערת של אצ"ג מקום להתגדר בו בהזדהותו הקיצונית עם האתוס הציוני: ה"אני" שהזדהה עם ה"אנחנו", ובתוך "אנחנו" זה מוצא לעצמו מקום נרחב להתגדר בו כנביא משורר. הנקודה בה נבדל המשורר מתוך חבורת החלוצים היא הפרק השמיני, המסיים את הפואמה והפואנטה שבה: קריאת הפרוז: צא! הוא נבדל מתוך החבורה ביכולתו להפוך כרוז שלה, בשירה המגוייסת שהוא יוצר. במינוח של אצ"ג: כולם מלכים. מלכים אלמים. והוא בתוכם היחיד שגם מלך אילם הוא וגם נביא משורר.

בסופו של חשבון נראה אצ"ג בפואמה זו ובכלל 'אימה גדולה וירח' כמו שהוא מציג עצמו: נביא ולא פילוסוף. הרעיון הציוני בשירה זו אינו רעיון חדש של אצ"ג, צורת הביטוי, המטאפוריקה האקספרסיבית, היא החידוש שלו. השלכת כל המשקל הפיוטי על כף הרעיון הציוני, ששיאה מיתוס המשורר כנביא הגאולה, היא החידוש שלו. האמונה ביכולתו של המשורר היא החידוש שלו. השירה של אצ"ג נשלמה. המהלך ההסטורי בו היא משולבת רחוק מסיומו או מסיכומו. לכן, גם שאלת הצלחתה של שירה זו ששירה מגויסת היא נשארת בינתים פתוחה.