

הגברות העולה על גדותיה בשירי אורי צבי גרינברג בשנות העשרים

נירית קורמן

בלב הקנון העברי? 'משורר החלוציות' או 'אחד נגד תשעים ותשעה'

שירת אורי צבי גרינברג (אצ"ג) מאמצע שנות העשרים של המאה הקודמת היא דוגמה מובהקת לשירה שעונה על דרישות המפעל הציוני: שירה שעוסקת בנושאים כלליים ולרוב לאומיים ומציבה במרכזה אתוס של גבריות וכוח. פעלתנותו הכמעט בלתי נתפסת בממדיה של אצ"ג בשדה השירי כמו בשדה הפובליציסטי הונעה מתוך תחושת שליחות גדולה ומחויבות מוחלטת לארץ ישראל ולעם העברי. בשנות העשרים אצ"ג נתפס כ'משורר החלוציות'¹, ושירתו הייחודית שינתה את פני הספרות העברית.² עם זאת, התקבלותו הייתה במידה רבה אמביוולנטית. קולות של הסתייגות משירתו נשמעו עוד בשנות העשרים, ואלה הלכו וגברו עד שנהיו להתנגדות של ממש בשנות השלושים, שנים שבהן היה חלק מ'ברית

* ברצוני להודות למנחים שלי בעבודת הדוקטור, פרופ' יגאל שוורץ וד"ר חנה סוקר-שווגר. תודה מיוחדת לידידי אורי שפירא על הערותיו ותמיכתו.

1 חנן חבר טוען כי 'בימיה של "שירת העבודה" הארץ-ישראלית בתקופת העלייה השלישית והרביעית היה אצ"ג ממניחי יסודותיה'. ראו: חנן חבר, מולדת המוות היפה: אסתטיקה ופוליטיקה בשירת אורי צבי גרינברג, עם עובד, תל אביב 2004, עמ' 14; מכתבי הערצה שכתבו חלוצים לאצ"ג מובאים בתוך: תמר וולף-מונזון, לְנֵה נְקֻדַּת הַפֶּלֶא: הפואטיקה והפובליציסטיקה של אורי צבי גרינברג בשנות העשרים, אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה 2005, עמ' 41.

2 כך למשל טען בעבר דוד וינפלד: 'פרק זה ביצירתו מציין לא רק את הולדתה של שירה גדולה, אלא גם את צמיחתה של שירה חדשה, עובדה שהפרה את "שיווי המשקל" שהיה קיים ועומד בשירה העברית זמן-מה ושאחריה שוב אין שירה זו מה שהיתה קודם'. ראו: דוד וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', מולד, ח, 39-40 (1980), עמ' 65.

3 את 'ברית הבריונים' הקים אצ"ג עם אבא אחימאיר ויהושע השל ייבין. לדבריו של אברהם קורדובה, השלושה השמיעו ביקורת קשה נגד ההנהגה המדינית, וזו גרמה לנידונים ולהוקעתם מכלל המערכות התרבותיות. ראו: אברהם קורדובה, 'אינטלקטואלים ללא-פשרה בחיים הפוליטיים: המקרה של ברית הבריונים', בתוך: פנחס גינוסר (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב והמרכז למורשת בן-גוריון, באר שבע וקריית שדה בוקר 1989, עמ' 224-226.

הבריונים'³, חבר למחנה הרוויזיוניסטי ונהיה לאחד ממנהיגיו⁴ ואף מתח ביקורת קשה על מנהיגי ההתיישבות העובדת בכתביו הפובליציסטיים ובשירתו.⁵ שיבתו של אצ"ג לקנון הספרותי התרחשה רק כשני עשורים מאוחר יותר, בזכות שירי הקינה והאבל שפרסם לאחר מלחמת העולם השנייה בהיודע דבר השמדתה של יהדות אירופה, שאחריהם זכה בפרסים רבים.⁶ כפי שטוען אבידב ליפסקר, הקאנוניזציה המאוחרת של אצ"ג גורמת לשכחת העובדה שבמשך רוב שנות פעילותו היה משורר נידח ומודח, שכתיבתו מיועדת למביני דבר בלבד.⁷ היחס הדוקטרינרי לאצ"ג נוסח ישירות בכותרת רשימתו של שלום לינדנבאום: 'אצ"ג' – בין הערצה לשנאה ונידוי.⁸ אבקש לברר מדוע שירה זו, שנתפסה כציונית ולאומית⁹ ואשר זכתה להערצה בקרב חוגים מסוימים, נחלה גם ביקורות קשות, יגני, דחייה והוקעה¹⁰ בשדה ספרותי ותרבותי שהוא ציוני בבסיסו.

אצ"ג הגיע לארץ ישראל בתקופת השפל של העלייה השלישית, בסוף שנת 1923. עוד לפני עלייתו פורסם מאמרו הציוני הראשון, 'על הציונות הערטילאית והמקוננים בשוליה', ובו קבע את מקומו בעמדה אופוזיציונית להנהגה המדינית. המאמר נפתח בשאלה 'מה אירע בציונות, שלפתע חלף תמוזה (שמחת בלפור) וחל תשעה באב?' וממשיך בטענה שהנהגה נוקטת מדיניות פשרנית שמצמצמת את הצהרת בלפור.¹¹ במאמר הראשון שכתב לאחר שעלה לארץ ישראל, 'עלי קרקע כאן', אצ"ג ביטא מחויבות ישירה ומוחלטת

- 4 דן מירון, **אקדמות לאצ"ג**, מוסד ביאליק, ירושלים 2002, עמ' 118.
- 5 בתחומי השירה, היציאה נגד תנועת העבודה קיבלה את ביטויה הבולט ביותר בספר הקטרוג והאמונה (1937). ראו: אברהם נוברשטרן, 'האור והאפר: הגברות העולה – מבנה ומשמעות', בתוך: הלל ויס (עורך), **המתכונות והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 2000, עמ' 181; חנן חבר מסמן את ה'מפנה' של אצ"ג מעט מוקדם ויותר טוען כי 'נקודת המפנה לקראת כתיבת השיר הפוליטי המגובש של אצ"ג היא הפואמה שלו "חזון אחד הלגינות" (1928), אשר הציבה [...] מבע אופוזיציוני טוטלי ושיטתי. יעד הביקורת של הפואמה היה "שירת העבודה" הארצישראלית'. ראו: חבר, **מולדת המוות היפה**, עמ' 16.
- 6 בין השאר בפרס ביאליק בשנת 1948, בפרס ישראל ב-1957, בפרס ניומן ב-1964, ושוב בפרס ישראל ב-1977.
- 7 אבידב ליפסקר, **שיר אדום שיר כחול: שבע מסות על שירת אורי צבי גרינברג ושתיים על שירת אלה לאסקרישילר**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 2010, עמ' 12.
- 8 שלום לינדנבאום, 'אצ"ג' – בין הערצה לשנאה ונידוי, **נתיב**, 5, 22 (1991), עמ' 52-59.
- 9 מירון, **אקדמות לאצ"ג**, עמ' 71; חבר, **מולדת המוות היפה**, עמ' 37; וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האכספרסיוניזם', עמ' 65-72.
- 10 מירון כותב ש'שירתו הוצגה כפרוזה צעקנית מחוסרת כל ממד שירי; כרצף מטורף של אמירות מבולבלות ואפלות, וכמעשה העתקה זולה של אפנות חולפות שפרחו ושקעו לרגעים באירופה [...] המשורר עצמו הוקע כמגלומן ו"מטורף", או, לחילופין, כאיש הפוזה הנבובה'. ראו: מירון, **אקדמות לאצ"ג**, עמ' 72-73; וולף-מונזון מתארת התקבלות אמביוולנטית: מצד אחד פניות של קוראים ומוסדות לקבל את הספר מידי המחבר, ומצד אחר יחס מעורב מצד הביקורת והפרכתם של השירים ל'מושא לסאטירה וללעג'. ראו: וולף-מונזון, **לְנֵה נְקֻדַּת הַפְּלֵא**, עמ' 212-214.
- 11 מירון, **אקדמות לאצ"ג**, עמ' 40.

לציונות: 'אדמה זו של חולות, טרשים, וביצות שתהה בזמן מן הזמנים למדינה-מולדת, כיבוש העובדים העברים, שבאו אחד אחד בלי התחכמות אלא מתוך הכרה: שחלק אחד אדמה מכל כדור העולם שייך לנו ודאי ודווקא כאן'.¹² לצד אמירה נלהבת זו, אצ"ג ראה לנכון להטיף מוסר לעם שאינו ציוני דיו וללעוג לו.¹³ הקוראים תמהו כיצד ה'אורח' שאך זה דרך על אדמת ישראל, ואין לדעת אם יישאר בה, כבר מעז להיסחף בטוטליות אחרי הרעיון הציוני,¹⁴ להוכיח את העם שכבר חי בארץ ולמתוח ביקורת על מנהיגיו.

תמיהתם הייתה במקומה בהחלט: אצ"ג היה מוכר לקהל העברי כמשורר יידי מודרניסטי, מחבר הפואמה הניהיליסטית **מעפיסטא** (1921) שעוסקת בעולם חסר אמונה שנשלט בידי השטן,¹⁵ ועורך כתב העת המודרניסטי-פוטוריסטי **אלבאטראס**.¹⁶ בתחילת שנות העשרים אצ"ג פעל בוורשה ולאחר מכן בברלין, שם היה חבר במעגלים בוהמיניים מודרניסטיים¹⁷ והושפע מהאקספרסיוניזם הגרמני. אותו משורר יידי מודרניסטי וקוסמופוליטי עבר בשנת 1923 מהפך מוחלט: אבדה לו האמונה בקיום היהודי באירופה; הוא הפנה עורף לחבריו לשעבר, היוצרים ביידיש,¹⁸ ונהפך באחת לציוני נלהב.¹⁹

אצ"ג עורר התנגדויות בדיוק משום שהיה 'יותר מדי' ציוני, ומשום שהציע יישום 'טוב מדי' ועודף של הדרישות הפוליטיות בתחומי הספרות. ספר שיריו הראשון על אדמת ארץ ישראל, **אימה גדולה וירח** (1924), היה לדברי דן מירון 'מבצע פואטי מדהים בהיקפו, בעוצמתו הפיוטית ובכוח היצירה הגובר וגואה המתגלה בו'.²⁰ עם זאת, הקובץ התקבל באמביוולנטיות, כמו היחס לכתביו הפובליציסטיים. לצד הערכה רבה למחויבותו של המשורר למפעל החלוצי והערכה לחדשנות שביצירתו, היו מבקרים שיצאו נגד המבע המודרניסטי הקשה לעיכול והבלתי מובן שנתפס כמנותק מחיי הארץ. מבקר הספרות מנחם ריבולוב קבל על כישלוננו של אצ"ג בשיריו הארץ-ישראליים: 'לא עמד בנסיון א.צ. גרינברג, זה שכשרון לוהט לו. ארץ-ישראל לא השפיעה עליו לטובה [...] מלבד הפובליציסטיק יש

- 12 אורי צבי גרינברג, **כל כתביו**, טו, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 29.
- 13 'ואולם – וי לי! לא נסתם כל עומק האסון גם כאן. שמעתי להולודריזניקים [יחפנים] המתמרמרים בחולות הזהב: – אדוני המשורר צריך להבין: שינוי אוויר נחוץ... ובכלל: (קול נערה) – אני מתגעג-ג-עת על החורף האירופי: מפל שלג... אדוני המשורר הרי יבין'. שם, עמ' 30; מירון מכנה את המאמר 'מאמר נחרץ, תוקע מסמרות, בזכות דריכה בשתי כפות רגליים עלי קרקע כאן – ולא באירופה'. שם, עמ' 94.
- 14 שם, עמ' 37; מירון, **אקדמות לאצ"ג**, עמ' 94.
- 15 וולף-מונוזון, **לְנִיחָה נְקֻדַּת הַפְּלֶא**, עמ' 16.
- 16 בסוף 1921 עבר אצ"ג לוורשה, שם היה חלק מחבורת המשוררים היידישאים המודרניסטים ובהם מלך ראויטש, פרץ מרקיש וי' זינגר. ראו: שם, עמ' 19.
- 17 שם, עמ' 29.
- 18 לינדנבאום, 'אצ"ג – בין הערצה לשנאה ונידוי', עמ' 54.
- 19 דן מירון, "'אימה כמו רקמה": הפואמה "אימה גדולה וירח" כטקסט מכונן בשירת אורי צבי גרינברג', **אות**, 2 (2012), עמ' 92.
- 20 שם, עמ' 46.

בהן [בשורות השיר] עוד דבר אחד, הגרוע פי אלף – גסות־בטוי הצורמת כל אוזן ולא רק אוזן עברית ולא רק בירושלים.²¹ דב קמחי הביע ספקות בכנות שיריו בשל המהפך הנמהר שעבר עליו: 'אנחנו כיום, בשנת תרפ"ה, חייבים לקרוא את כל־זה ולהאמין, כי גואל בא אלינו דרך בתי הקפה הברלינים והגליציאים ל"בית הישימות" – ולא נאמין'.²²

שנתיים בלבד לאחר אותו מבצע רחב היקף, בשנת 1926, ראה אור ספרו הארץ־ישראלי השני, הגברות העולה. בקובץ זה הגיע הקשר שבין מעשה כיבוש הארץ ובין הגבריות הארוטית לביטוי המרוכז ביותר. ברבים מהשירים הועמד ניגוד בין העבר בפולין ובין החיים החדשים בארץ ישראל, והתשוקה הלאומית מופיעה כתשוקה פיזית וגופנית המתקיימת בתוך גוף הדובר עצמו, כפי שמתרחש בשיר 'הזדהות'.²³

השיר מעמיד מערך בינארי של זמן-מרחב על הציר הלאומי. הביטוי שְׁמֵשׁ הַזְּמַן מְכַפֵּלֶת²⁴ המופיע בטור הראשון בשיר נראה כמתכוון לשני זמנים שונים המתגלים בהמשכו: הזמן בפולין והזמן ב'ארץ הנביאים'. הדובר מתעקש להנכיח את העבר בפולין, אך כפי שאטען בהרחבה בהמשך, זהו שימוש אינסטרומנטלי בלבד שמטרתו לשרת את הבחירה האמיתית, בהווה בארץ ישראל.

שיר זה, כמו שירים רבים של אצ"ג, מציע חפיפה 'מוגזמת' בין האישי ללאומי. למרבה האירוניה, מחויבותו המוחלטת של הפרט לרעיון הציוני מעלימה את הסובייקט עצמו, ובכך השיר אינו מקיים דרישת יסוד של חברה לאומית חדשה. חנן חבר מתאר את הצורך של הספרות העברית בתחילת המאה ה־20 ליצור 'סובייקט לאומי נורמטיבי שיתקבל כניסוח טבעי ואופייני של הכתיבה הספרותית',²⁵ 'דמות מלאה בעלת תכונות אוניברסליסטיות שאמורה לעורר בקרב הקוראים, חבריו הפוטנציאליים של הלאום היהודי הנורמטיבי, תחושת הזדהות'.²⁶ אני מבקשת לטעון כי שיריו של אצ"ג נכשלו בדיוק בכך, שכן הם יצרו דמות סובייקט מאתגרת ובלתי מושגת – יחיד שהוא רבים, יחיד שהוא עם, או במילותיו של אצ"ג עצמו: 'אדם-אומה'²⁷ – שלא היה יכול להוות מקור להזדהות.

החלוקה של הפילוסוף ז'אק לאקאן לשלושת הסדרים – הממשי, הדמיוני והסמלי – תשמש אותי להבנת היחסים בין האדם לאומה ובין הפרטי לכללי בשיריו של אצ"ג, וכן

21 מנחם ריבולוב, 'ספרות במבוכה', הדאר, ד (28.11.1924), עמ' 5.

22 דב קמחי, מסות קטנות, ראובן מס, ירושלים תרצ"ח, עמ' 177.

23 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 85. כל ההדגשות שבציטטות מן השירים הן של אצ"ג במקור אלא אם כן מצוין אחרת.

24 אצ"ג השתמש בניסוח דומה בספר המניפסטים שלו, ושם כתב שהיהודים אינם יכולים לבחור ב'אמנות לשם אמנות', שכן היהודים חיים 'באותה שמש יהודית מכופלת, העומדת בשערי הדורות כעד עגול מאיר לאסונות'. ראו: אורי צבי גרינברג, כלפי תשעים ותשעה, סדן, תל אביב תרפ"ח, עמ' ו.

25 חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית, רסלינג, תל אביב 2007, עמ' 17.

26 שם, עמ' 29.

27 גרינברג, כלפי תשעים ותשעה, עמ' יב.

להבנת קריסתו של הסובייקט. הסדר הדמיוני קשור ל'שלב המראָה': השלב שבו תינוקות מזהים את עצמם עם הדמות הנשקפת במראה. שלמות הדמות במראה מעניקה תחושת אומניפוטנטיות, אך תחושה זו מתגלה כמדומה כשהתינוקות משווים בינם לבין 'כל יכולתה של האם'²⁸ והפער בין היכולות המוטוריות המוגבלות ובין הדימוי המושלם יוצר תחושות של ניכור עצמי ואימפוטנטיות. שלב המראה אינו שלב התפתחותי בינקות בלבד אלא הוא מבנה קבוע בחיים הבוגרים,²⁹ שבהם יש הזדהות עם בני דמות 'אחרים אידיאליים', המעוררים גם הם את המתח בין אימפוטנטיות ובין אומניפוטנטיות.³⁰ כפי שכותב אלן ואנייה, ישנה משיכה ארוטית ונפילה בשביה של הדמות הנשקפת בראי אך גם מתח אגרסיבי ותחרות: 'או אני או האחר'.³¹

המוצא מהמבוי הסתום ומעורר התסכול של הסדר הדמיוני טמון בסדר הסמלי.³² הסמלי מתממש בעבור התינוקות בדמות המבוגר, ועל פי לאקאן זהו 'האחר הגדול',³³ כלומר החוק, התרבות והשפה. הסדר הסמלי מזהה עם המבנים שקודמים לאדם הפרטי, שאינם ניתנים לשליטתו. הסמלי מתווך בין היחיד לבין דמותו הדמיוני וכן בין היחיד לחברה בעת שהוא מווסת את ההתענגות ומציב לה קו גבול אחרון ומסרס.³⁴ הסדר הממשי במהותו מתנגד להסמלה, אינו ניתן לשיום ועל כן בלתי נשלט. לאקאן מכנה אותו 'חלק שלם [...] אשר נעלם מאתנו'.³⁵ הממשי הוא מה שאינו יכול להיות מיוצג בסמלי, כמו טראומה, התענגות, בכי תינוקות.³⁶

לשון השירה כאמנות כתובה נגזרת מהמבנה הלשוני הסמלי הקודם לסובייקט ומושפעת ממנו, ועם זאת אינה חייבת לציית לחוקיו של מבנה זה ופעמים רבות היא קוראת עליו תיגר והורסת אותו. לשון השירה היא בעלת חירות לאידיוסינקרטיות, ואין היא מחויבת בהליך תקשורתי כמו לשון הדיבור או אפילו לשון האנליזה. שיריו של אצ"ג הם פעמים רבות בלתי מובנים, ונוגעים באופן אידיוסינקרטי בנושאים 'היוליים' כמו עונג או טראומה, באופן שמאפשר להם לשהות בממשי.

אני טוענת כי בשירי הגברות העולה שלושת הסדרים קורסים זה לתוך זה: כשהדובר בשירים מזדהה הזדהות מלאה או חלקית עם היבטים פוליטיים, לאומיים ודתיים, וחווה

28 דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית (תרגמה דבי אילון), רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 232.

29 שם, עמ' 23; מלקולם בואי, לאקאן (תרגמה יהודית גולדברג), דביר, אור יהודה 2005, עמ' 29.

30 ענבל רז ברקין, סימנים של התענגות: קריאה לאקאניאנית בשירת יונה וולך ודוד אבידן, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 2010, עמ' 57; ז'אק לאקאן, כתבים, א (תרגם נועם ברוך), רסלינג, תל אביב 2015, עמ' 90.

31 אלן ואנייה, לאקאן (תרגם עמוס סקברר), רסלינג, תל אביב 2003, עמ' 55.

32 שם, עמ' 41.

33 אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, עמ' 232.

34 רז ברקין, סימנים של התענגות, עמ' 27.

35 ז'אק לאקאן, על שמותיהם (תרגמו נועם ברוך ואחרים), רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 17.

36 רז ברקין, סימנים של התענגות, עמ' 27.

את עצמו ואפילו מתקיים דרכם – הוא משתמש בהיבטים של הסדר הסמלי שהם 'האחר הגדול' כ'אחר קטן', בן-דמות אידיאלי שעמו הוא נתון ביחסי הזדהות, משיכה ותחרות המבטלים את קיומו כאינדיווידואל, ובו בזמן הוא חווה את האלמנטים הלאומיים השייכים לסדר הסמלי – בתוך גופו ממש, בסדר הממשי, כביטוי של עונג או טראומה או שניהם יחד. בטורים האלה: 'יבוא ויקנה בעורקים הדם אשר נשפף! / יהודה! שומרון! גליל! / הרי! עמק! / מדברי ימי! / עין חרוד, תל יוסף, ובית אלפא, שתי דגניות קודחות! / ירושלים – תפלין של ראש והעמק – שליך!'³⁷ – הארץ מהווה מושא תשוקה לדובר שמפנה אליה מעין קריאות אהבה, ובו בזמן הדובר חווה את הארץ באופן פיזי ממש, כחלק מגופו. הם היהודים שנשפך באירופה – ואולי גם הדם שנשפך בארץ ישראל בשל העימות היהודי-ערבי כמו דמו של י"ח ברנר, הדמות הספרותית המשמעותית ביותר בדור שקדם לאצ"ג – נהיה לדם הזורם בעורקי הדובר, וחלקי הארץ נהיים לתפלין בעבורו. סימני הקריאה המרובים ממחישים את עצמת החוויה שהיא אולי מעבר לניסוח לשוני.

הסמלי שולל אפוא את הממשי ומעלים אותו.³⁸ עם זאת, בשיריו של אצ"ג הסמליות מתקיימת בתוך חוויה פיזית ממשית ובלי לשלול אותה – הסמלי הוא ממשי, והממשי הוא סמלי. החוויות ה'ממשיות' הפרטיות ביותר שייכות למישור הכללי, והסיפור היהודי-לאומי מתממש ומתרחש בגופו הפיזי של הדובר. כבר בפולין, אומר הדובר, 'בשירי הרך החל לספך בנקבי העור את ניגון האסון הנפלא', ואותו דם פרטי בגוף הדובר כאילו מותמר במעשה כיבוש הארץ: 'יבוא ויקנה בעורקים הדם אשר נשפף!'. במעשה זה, 'הדם אשר נשפף' משנה את צורתו לאנרגיית כיבוש הארץ, והעבר מגויס בצורה אינסטרומנטלית למען 'יצירת מיתוס ההווה. ה'זוהר' של הדובר גורם גם ל'לחם הקלוקל' 'להזדהר' כשהוא בידו, ומאפשר להשיב לחיים את מה שכבר מת: 'גם בשר ארחת יראך פחי על צלחת'. הדובר משתמש בדימוי קניבלי המשיב ל'ארוחה' את האיכויות של יצור חי שחיו נלקחו, כפי שהלאומיות העברית 'קמה לתחייה'. כשהדובר 'ניזון' מן העבר היהודי שקם לתחייה הוא חווה מטענים לאומיים בגופו כמוכּן פיזי, כמו הדם שנשפך הזורם בעורקיו.

המחויבות של היחיד לאומה הנבנית וליישובה לא הייתה תופעה יוצאת דופן בשנות העשרים. הייחודיות של שירת אצ"ג מתחדדת לאור השוואתה עם שירתו של משורר בולט אחר בדורו, ודומה לו בהיבט זה: אברהם שלונסקי. בשיריו של שלונסקי, ובייחוד בחטיבת השירים 'גלבוש' בספרו בגלגל משנת 1927, המעשה החלוצי ויישוב הארץ מוצגים כאידיאל בעל אופי ארוטי, ובצד זה מודגשות גבריותו וגופניותו של הדובר. בשיר 'עמל' נראית מגמה זו בצורה המפורשת ביותר: 'הה, זעה! זעה מלונה! / הטלילי נא את בשירי, כשדה שחרית סמר. הללנה!', ובהמשך השיר: 'עוטפה ארצי אור פטלית. / בתים נצבו

37 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 85.

38 ג'ודית באטלר טוענת שהסמל שולל את קיומו הפיזי של האובייקט, כפי שה'פאלוס' מסמל ומעלים את איבר המין הממשי. ראו: Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, New York and London 1993, p. 84.

כְּטוֹטְפוֹת. / וְכִרְצוּעוֹת תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים, סָלְלוּ כְּפִים'.³⁹ דווקא במקום הדמיון מתגלה השוני: כפי שציינ אברהם נוברשטרן, בעוד שלונסקי משתמש בדימויים המשאירים את המדמה והמדומה כאיברים נפרדים בתוך הביטוי השירי: 'בְּשָׂרִי, כְּשֶׁדָּה שְׁחֲרִית סָמָר, או עוֹטְפָה אֲרָצִי אוֹר כְּטִלְיִת', אצ"ג מוותר על כ"ף הדימוי, ובתוך כך הדובר בשיריו עובר האלהה.⁴⁰ אצ"ג מבכר את השימוש במטפורות על פני הדימויים ומייצר באמצעותן אחדות של ממש בין גוף הדובר לחלקי הארץ ולמטענים המסורתיים.

הדמות שמעמיד השיר של אצ"ג היא דמות מורמת מעם ובלתי מושגת, מעין אדם עליון בעל פרסונה נרקיסיסטית⁴¹ המזוהה עם המשורר עצמו – דמות שבאופן טבעי מעוררת גם הערצה וגם אנטגוניזם.⁴² הדובר בשיר, המוצג כבעל יכולות פלאיות ועל־טבעיות, נוקט רטוריקה של הצטנעות מדומה דרך שאילת שאלות המרמזות על כוחו דווקא: 'אֵיךְ אֶשָּׂא הַזֶּהָר הַזֶּה', או כשהוא שם בפני אמו את השאלה המעידה על גדולתו מלידה: 'אֶפְשָׁר שְׁיִגְדֵל הַיּוֹנֵק הַזֶּה וְיִהְיֶה מְאוֹר לְכִנְסֵת יִשְׂרָאֵל בְּעוֹלָם, שְׁיִהְיֶה לָּהּ הַרוּעָה'. הנרקיסזם שייך לסדר הדמיוני, והדובר בשיר מזדהה עם דימוי מראה אוטופיים כגון 'רועה' או 'גוף ירושלמי', שמעניקים לו, במונחיו של לאקאן, 'תחושת אדנות'. הדימויים המתפקדים בשיר כדימויי מראה נושאים מטען לאומי־כללי, ובאופן זה אלמנטים השייכים לסדר הסמלי נעשים חלק מהמערך הדמיוני ומשמשים כלי לעיצוב העצמי.

ברגע שהדובר בשירים רואה אלמנטים השייכים לסדר הסמלי בתור 'דימוי מראה' לעצמי, כמו גם בתור חוויה מענגת או טראומטית בסדר הממשי, כבר אין חוק חיצוני שקודם לו ושיכול להגביל אותו. דמות הדובר היא דמות 'גדולה מדי' שאינה ניתנת לריסון ולסירוס, כי היא עצמה זהה לחוק שאמור לסרס אותה. במקום הסמלי יתפקד כמבנה הקודם לאדם וממשטר את תשוקותיו, 'הסמלי' בשירים זהה לאדם כדימוי 'דמיוני' ונחווה כמקור לעונג 'ממשי'. בכך ישנה קריסה של הסדרים זה לתוך זה, וחוסר ההפרדה ביניהם גורם לכך שלא ניתן לחלץ מתוך השירים דמות סובייקט יציבה היכולה לעורר בקרב חברי האומה המתעצבת תחושת הזדהות.

הקריסה של הסדרים נעשית באמצעות האקסטזה ועולם הדת, ששניהם נקשרים למונח 'הזדהרות' שבולט בכותרת השיר ומופיע בשירים נוספים בקובץ. במחקר הקיים, מוטיב ה'הזדהרות' או ה'זוהר' בשירי אצ"ג הובן כתחושה אקסטטית־משיחית;⁴³ ככוח לחולל שינוי

39 אברהם שלונסקי, בגלגל, דבר, תל אביב תרפ"ז, עמ' צז-צח.

40 נוברשטרן, 'האור והאפר', עמ' 184. ההדגשה שלי.

41 דוד וינפלד טוען שלמרות המחויבות הפוליטית שיריו של אצ"ג מדגישים את ה'אני' בצורה 'נרקיסית', של מי שבטוח בחשיבות דבריו וביכולתו לתת ביטוי למציאות המתהווה. ראו: וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', עמ' 68.

42 כפי שכתב דוד כנעני: 'רק כפסע הוא בין יהירות ותחושה נלעגת של "אני ואפסי עוד" לבין תחושת-מנהיגות'. ראו: דוד כנעני, לנוגה עץ רקב; (לכחינת שירתו של א.צ. גרינברג), ספרית פועלים, מרחביה 1950, עמ' 7.

43 מירון מפרש את ה'הזדהרות' כ'מצב של אקסטזה, התפשטות הגשמיות והתעוררות החומר לחיים. יש דמיון בין התופעות כאן למראות האקסטטים, התעלות והארה שאנשים מנסים להשיג באמצעות חשיש,

המהווה את מקורות היצירה;⁴⁴ כמונח מייתי שמאייך את הדובר כבעל יכולות פלאיות⁴⁵ או נבואיות.⁴⁶ בשיר, 'הזדהרות' מופיעה כחוויה אקסטטית, שבה ה'אני' יוצא מתוך עצמו ומסוגל להיות בו בזמן בהווה בארץ ישראל ובעבר בפולין. האקסטזה מושתתת על הפרדה בין גוף לנפש שבמהלכה התודעה עוזבת את הגוף ועוברת לספרות קיומיות אחרות,⁴⁷ אך בשיר אין מדובר בתופעה תודעתית בלבד אלא בחוויה גופנית: 'הזדהרות גדולה בגוף', 'סימני-קריאה צעוקים בבשרי פחזים', 'מצלעותי מתרונן האור למשיח', ועוד. האקסטזה מאפשרת לדובר 'לצאת מתוך עצמו', לשהות במישורי קיום שונים ולחוש אותם ממשיית. בתוך כך, הדובר בשיר ממצב את עצמו כבלתי מושג לקוראיו.

המונח 'הזדהרות' נקשר גם למתח שבין הנשיות לגבריות בהפנות את הקוראים לספר הזוהר. יהודה ליבס במאמרו 'זוהר וארוס' טוען כי 'השם "זוהר" קשור לתחום המיני, האקסטטי והיצירתי':⁴⁸ 'השאיפה להתאחדות ארוטית היא עיקרו של הספר [ספר הזוהר], שאיפה שמרווה את תבל כולה, כי תכלית המציאות היא הרמוניה וזיווג בין הזכר הקוסמי לבין הנקבה'.⁴⁹ אצ"ג מייצר בתוך שיריו את המלאות הזכרית-נקבית הדרושה ליצירה. שלא כטענותיה של תמר וולף-מונזון – שהשיר 'מייצג את ראשיתו של תהליך האינדיווידואציה, ואת מקומה של האנימה הנשית תופסים יסודות גבריים',⁵⁰ ולמרות טענותיה של אורית מיטל – שרואה ב'זיהויו של הגוף עם שטחי הארץ' קשר ל'אנדרוגניות של הגוף' והזדהות עם הממד הנשי⁵¹ – אני טוענת שהשיר מתיק אלמנטים נקביים מתוך הסובייקט הנשי

המשורר הגיע אליהם בלי חומרים כאלה'. בתוך: אורי צבי גרינברג, בעבי השיר: מבחר שירים (בחר והוסיף דברי הסבר: דן מירון), מוסד ביאליק, ירושלים, 2007, עמ' 131; מירון, אקדמות לאצ"ג, עמ' 81.

44 וולף-מונזון, לְנִגְהָ נְקֻדַּת הַפְּלֵא, עמ' 234-236.

45 ראובן שהם רואה בכך חלק מהביוגרפיה הארכיטיפית של הגיבור הגואל. ראו: ראובן שהם, סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שדה בוקר, 1997, עמ' 133. לעומתו וולף-מונזון רואה קשר סמנטי בין מושגים של זריחה וזוהר ובין תהליכי התגלות נפשית-דתית. ראו: וולף-מונזון, שם, עמ' 219.

46 יום טוב להמן רואה בשירי אצ"ג המשך לנבואה: 'גם משבטלה נבואה וחזון-אלוהים נסתם מבני אדם, לא בטלה "התגלות", אף אם ניתנה רק ליחידים: חשיפה תהומית-פתאומית של ההויה כולה; זריקת אור חדש, אורה של השעה הזאת, על העבר ועל העתיד כאחד; הצצה אחרת למסתר-העולם על חיי הדורות והזמנים, המתקפלים כולם ברגע אחד זה'. ראו: יום טוב להמן, 'שירת הכאב והכמיהה', בתוך: יהודה פרידלנדר (עורך), אורי צבי גרינברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, עם עובד, תל אביב, 1974, עמ' 41.

47 על פי הגדרת אבן-שושן, זוהי 'התלהבות יתרה עד כדי שכחת עצמו. מיוננית: ekstasis יציאה מהמקום'. ראו: אברהם אבן-שושן, מילון אבן-שושן: מחודש ומעודכן לשנות האלפיים, המילון החדש, ישראל, 2003, עמ' 116.

48 יהודה ליבס, 'זוהר וארוס', אלפיים, 9 (1994), עמ' 80.

49 שם, עמ' 99.

50 וולף-מונזון, לְנִגְהָ נְקֻדַּת הַפְּלֵא, עמ' 233.

51 אורית מיטל, 'הרך, הענוג והתקיף: גופניות, זהות ומגדר בשירת אורי צבי גרינברג', בתוך: חנן חבר (עורך), ממתכת השכל חצוב: קובץ מחקרים ביצירת אורי צבי גרינברג, מוסד ביאליק, ירושלים, 2008, עמ' 129.

בסלקטיביות ובשטחיות, כדי לעצב סובייקט גברי אוטונומי. כיוון שלא תיתכן סובייקטיביות נשית שוות ערך לדובר שעמה הוא יזדווג, הוא מייחס לעצמו את ההיבטים הנקביים הדרושים ליצירה. באופן זה הוא מצליח להגיע ליצירה גברית אוטונומית שאינה תלויה בגורם חיצוני.

חלקו השני של השיר רווי התלהבות אקסטטית, ו'סימני קריאה' שהוזכרו כמטפורה לתחושות הדובר בבית הראשון ('סִימְנֵי-קְרִיָּאָה צְעוּקִים בְּבִשְׂרֵי פְּחִיזִים') מופיעים כסימני פיסוק בסוף עשרת הטורים המסיימים. ההתלהבות היתרה, העודפת, היא אנרגיית כיבוש הארץ, שנתפסת בעיני הדובר כפרויקט אין סופי חסר גבולות. הטורים 'הָרֵי! עֲמָקֵי! מְדְבָרֵי וַיַּמֵּי!' הם ביטוי לכך שהדובר מרגיש גדול 'דיו' כדי להפנות לגורמי הטבע קריאות אהבה כשווה אל שווים – הדובר שהוא 'גדול מדי' במובן מטפורי-סמלי מתגלה כ'גדול מדי' גם במובן פיזי ממשי. מכאן גם יכולתו 'להניח' את חלקי הארץ כתפילין על גופו בעל הממדים המיתיים: 'ירוּשָׁלַיִם – תְּפִלִּין-שֶׁל-רֵאשׁ וְהַעֲמֶק – שֶׁל-יָד!'.⁵²

ריבוי סימני הקריאה, הצעקות, והעדפת החוויה הסובייקטיבית על פני מימטיות אובייקטיבית – כל אלה מגמות האופייניות לאקספרסיוניזם הגרמני של תחילת המאה ה-20.⁵³ באקספרסיוניזם הגרמני היה צד פוליטי אקטיביסטי,⁵⁴ ונראה כי אצ"ג, שנחשף למגמות אלו ואף לקח בהן חלק כששהה בברלין,⁵⁴ אימץ וייבא אותן לספרות העברית, והן מורגשות בשיר. העיקר באקספרסיוניזם אינו העולם החיצוני עצמו כפי שהוא, אלא החוויה של האדם בתוכו. כפי שכותב קורט פינתוס ברשימה על היוצר האקספרסיוניסט פרנץ וורפל: 'העולם מתפרק מתחת מבט לבו ונזרק כשהוא מעוצב מחדש'.⁵⁵ אחד המשפטים המזוהים ביותר עם הזרם מופיע במניפסט של קזימיר אדשמיד: 'העולם נמצא – אין טעם לחזור עליו שנית'.⁵⁶ כלומר, הביטוי האקספרסיוניסטי של העולם אינו חזרה או חיקוי מימטי אלא 'עיצוב מחדש' באמצעות הקליטה האנושית. ככל שירה אקספרסיוניסטית, גם שירתו של אצ"ג מבטאת קודם כול את החוויה האישית והסובייקטיבית של הדובר,⁵⁷ ו'גודלה' הבלתי נתפס של השירה נועד קודם כול להמחיש את דמות הדובר, ש'גודלו' בלתי נתפס בעצמו.

52 היבטים אלו עלו לא פעם במניפסטים אקספרסיוניסטיים. ראו למשל: אדשמיד [1917], בתוך: בנימין הרשב (עורך), *מניפסטים של מודרניזם*, כרמל, ירושלים 2001, עמ' 97-102; רובינר [1917], בתוך: הנ"ל, שם, עמ' 111-113; ליכטנשטיין [1913], בתוך: הנ"ל, שם, עמ' 104-106.

53 זנדבנק מסמן שתי מגמות מרכזיות באקספרסיוניזם שהשתקפו בשני כתבי עת שראו אור בברלין: צד פוליטי אקטיביסטי הקשור בכתב העת *Die Aktion* ('הפעולה') שהחל לצאת בשנת 1911 בעריכתו של פֶּפֶּמֶרְט, וצד רוחני פיוטי הקשור בכתב העת *Der Sturm* ('הסערה') שיצא בשנים 1910-1932 בעריכתו של ולדן. ראו: שמעון זנדבנק, *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, האוניברסיטה המשודרת, משרד הביטחון, תל אביב 1990, עמ' 42.

54 ליפסקר, *שיר אדום שיר כחול*, עמ' 54-55.

55 פינתוס, בתוך: ליפסקר, שם, עמ' 89.

56 אדשמיד [1917], עמ' 98.

57 וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', עמ' 70.

השיר נפתח בטורים: "הזדהרות גדולה בגוף: כמו היכל של זכויות. על פת הזֶהב גם שמש הזמן מקפלת. / וכּוֹרֵד המכּוּה עין שדי באמצע הנפש". כאן מתגלה דרך נוספת שבה הדובר ממצב את עצמו כבלתי מושג, הקשורה קשר הדוק לאקסטזה, והיא השימוש בסמלים מעולם הדת, בייחוד מאגפיה המיסטיים: 'היכל', 'עין שדי', לצד סמלים פרטיים, שנדמים כסמלים קיימים בעלי מטען דתי-מיסטי: 'ורד המכווה' ו'שמש הזמן'.⁵⁸ בעוד הביטוי 'היכל של זכויות' מדמה את תחושת ההזדהרות בגוף, לא ניתן להכריע חד-משמעית בשאלה מהם היחסים בין הגוף המזדהר ובין המשכו של המבע, 'על פת הזֶהב גם שמש הזמן מקפלת'. מיקומה של האמירה מאפשר לראות בה המשך לחלקו הראשון של הטור, וב'כיפת הזהב' – סמל לחלק מגופו של הדובר, אולי ראשו האדמוני או אפילו איבר מינו. בה בעת, הביטוי כיפת הזהב מעלה על הדעת את מסגד אל-אקצא – אלמנט תרבותי ששייך לסדר הסמלי – הקדוש לדת אחרת, לאסלאם. דת נוספת, הנצרות, עולה על הדעת מתוך הצירוף המופיע בהמשך השיר 'הדווים למלכות'. בטור המלא, 'למד וּוּיֵן כָּכֵל הַקְּבוּצִים בְּהוֹד אֱלֹהֵי כָל הַדָּוִים לְמַלְכוּת!'; מצורפים יחד אלמנטים מסורתיים יהודיים – 'למד וּוּיֵן' לצד 'בכל הקיבוצים' – אידיאולוגיה חלוצית התיישבותית – עם אלמנט נוצרי – 'הדווים למלכות'. נוכחותם המפתיעה של האלמנטים הנוצריים בשירי 'אצ'ג עוררה פרשנויות שונות בקרב חוקריו: שנאה לנצרות,⁵⁹ רצון להחזיר את ישו מהנצרות לדת שלתוכה נולד – היהדות,⁶⁰ ויצירת אפקט של הזרה והפתעה.⁶¹ אני טוענת שההתייחסות לנצרות, כמו ההתייחסות לאסלאם ברמיזה ל'כיפת הזהב', היא התייחסות שטחית, משום שמופקעים מתוכה אלמנטים מסוימים על מנת לייצר דובר אומניפוטנטי, שנמצא מעבר להפרדות דתיות. מרגע שהדובר מזדהה עם הנצרות או עם האסלאם, הרי שהם כבר אינם גדולים ממנו ואינם מאיימים עליו, והוא למעשה גדול כמוהם או גדול מהם, כמעין אל שנמצא מעבר להפרדות דתיות.

58 סמלים חידתיים אלו, ש'קוראים' לפרשנות, נידונו בביקורת. שה'לבן טוען ש'עין שדי' היא עין 'הרואה את החזון, שאינו ניגלה לסתם בשר-ודם' שנובעת מתוך "ורד המכוה" [ה]בוער בנפשו של המשורר, מקור השירה הצורב את שומעיו. ראו: יוסף שה'לבן, **אורי צבי גרינברג**, אור-עם, תל אביב 1977, עמ' 44; לעומתו, יהודה פרידלנדר טוען שהביטוי 'ורד המכוה' הוא 'מעין וריאציה לסנה הבוער באש ואינו אוכל. ורד-סנה-מכוה זה בוער בנפשו של המשורר הזוהר כהיכל, ומהיכל זה יוצאת השירה'. ראו: יהודה פרידלנדר, **אורי צבי גרינברג: עיונים בשירתו**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1973, עמ' 73; בעז ערפלי טוען שהביטוי מעיד על אחדות בין גוף לנפש ששניהם 'זוהרים' בשל 'התגלות אלוהית' המביאה לידי 'התעלות פנימית'. ראו: בעז ערפלי, 'הדם והבשר: צומת אידיאולוגי-פואטי בשירת א'צ גרינברג וא' שלונסקי בשנות העשרים', **עיונים בתקומת ישראל**, 10 (2000), עמ' 258.

59 הלל ברזל, 'אורי צבי גרינברג: שיר-אש-דת-כיסופים', בתוך: יהודה פרידלנדר (עורך), **אורי צבי גרינברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו**, עם עובד, תל אביב 1974, עמ' 180.

60 חבר, **מולדת המוות היפה**, עמ' 38; וגם: David G. Roskies, *Against the Apocalypse - Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007, p. 270.

61 נוברשטרן, 'האור והאפר', עמ' 205.

המטענים הדתיים מילאו תפקיד מפתח בשירת העבודה של תקופת העלייה השלישית ולקחו חלק בעיצוב התחייה הלאומית. עוזי שביט במאמרו 'השיר הפרוע' מאפיין את שירת שנות העשרים ורואה בה את תחילתו של מהלך חדש בשירה העברית. בעוד רבים מהמאפיינים שמציין שביט אינם מתאימים למשוררים אחרים שפעלו בעשור⁶², הרי הם דוגמה משכנעת למגמה מסוימת של התקופה שמייצגיה הם אצ"ג, שלונסקי ולמדן. לטענת שביט, בכתביהם נוכחת 'תפיסה רליגיוזית של המציאות החילונית הארץ-ישראלית', מתוך 'שימת דגש על "הנושאים הגדולים" [...] גאולת האדם, העולם, העם, הארץ'.⁶³ מגמות אלו בולטות בקובץ הגברות העולה ומאפשרות לראות באצ"ג חלק משירת העבודה המגויסת ללאומיות של דורו. שירי אצ"ג תרמו למאמץ ההתיישבותי בדרך נוספת, של העמדת נרטיב של רוח עשייה ופעולה. יוסף שה-לבן ראה בקובץ שיר הלל להתיישבות העובדת של העלייה השלישית.⁶⁴ אברהם ברוידס ציין את יכולתו של הדובר להיות קול לחברי האומה: 'מתוכו בוקעת שאגה טרופה העצורה בגופי אחיו הנענים כמו דינמיט בחיקו של הר',⁶⁵ וקורצוויל כתב: 'כאילו בקע ועלה איזה כוח אדירים שהיה עצור עד כה, מתוך נשמת העם הקולקטיבית, שבחרה במשורר זה דווקא להיות שופר לצערה הבלום ולזעמה הקדוש'.⁶⁶ בביקורת של מנחם ריבולוב נתפסו אותם מאפיינים בדיוק – לאומיות יתרה ושאיפה להיות שופר לדורו – כטעם לפגם דווקא:

62 שביט מזכיר מאפיינים רבים שמתאימים למשוררים שהוא סימן 'כ'בולטים' – אצ"ג, שלונסקי ולמדן – אך מאפיינים אלו אינם מתאימים למשוררים אחרים כמו פוגל, לנסקי, רחל, ראב, אלישבע, טמקין. כך למשל: דגש ב'נושאים הגדולים' כמו גאולת האדם, העולם, העם, הארץ; נטייה לצורות גדולות ולמחזורי שירים; נטייה לשימוש בדמויות ארכיטיפיות ולעיצוב סמלים מיתיים; שימוש בנאולוגיזמים; הרצון המודע להפתיע, להרגיז, להביך; תפיסת המשורר כנביא; תפיסה רליגיוזית של המציאות החילונית הארץ-ישראלית; היעדרות כמעט מוחלטת של שירי אהבה; ייחוד מקום מועט לשירת נוף וטבע. ראו: עוזי שביט, 'השיר הפרוע: קווים לסיגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים', בתוך: ראובן צור ועוזי שביט (עורכים), מחקרים בספרות עברית: ספר זיכרון לאורי שהם (תעודה: קובץ מחקרים של בית הספר למדעי היהדות על שם חיים רוזנברג, ה), אוניברסיטת תל אביב, מפעלים אוניברסיטאיים, תל אביב 1986, עמ' 165-181.

63 שביט, שם, עמ' 75, 79.

64 שה-לבן משתמש במונחים רומנטיים כשהוא מתאר את הקובץ: 'בחרוזים חופשיים ובלשון עזת-צבעים נתן א.צ. גרינברג ביטוי שירי לעליה השלישית, לירושלים החדשה – זה עמק יזרעאל, זו ההתיישבות העובדת. תמימות, אמונה ופאתוס גדול פירנסו את שורותי הרחבות ב"הגברות העולה". באהבת אין-קץ דבק הוא בנופי ארץ דלים וחשופים מעוטי-צבעים, ושר שיר מזמור להויה העמלנית והמפרה, הצנועה והחדשה, הנובטת ועולה על רקע של שמחה ועזובה, פראות וישימון'. ראו: יוסף שה-לבן, 'באספקלריית השיר והספר', בתוך: יהודה ארז (עורך), ספר העליה השלישית, עם עובד, תל אביב 1964, עמ' 852; שה-לבן, אורי צבי גרינברג, עמ' 6.

65 אברהם ברוידס, 'שורות (להופעת ספר השירים "הגברות העולה" מאת א.צ. גרינברג)', קונטרס, יג (כ"ז בתמוז תרפ"ו), עמ' 24-25.

66 שם, עמ' 5.

לא פעם תלא נפש הקורא משמוע לקול האיש העומד על פרשת דרכים ובמקום לשאול לנתיבות-עולם הוא דורש ומטיף – ומשתכר מדברי עצמו. אולם הגברות, בשירה כבתיים, עולה וגדלה בחשאי ומתוך בטחון ומתגלה במעשים – של ממש – ולא ברעש ברעמים ובדברים על הגברות העולה.⁶⁷

כמוהו טוען שלמה הרברג, ש'גרינברג עומד עדיין שכור מרוב השלל שמסביבו מ"אבני הקודש המשתפכות בראש כל חוצות" ואינו "חוצב מצור לבו" אלא מוסיף לחפון.⁶⁸ למעשה הרברג טוען ששירתו חסרה את הממד האישי, של 'חציבה מתוך הלב', שהייתה יכולה להעמיד סובייקט בר־הזדהות.

השימוש של אצ"ג במטענים הדתיים נראה כמשרת את הלאומיות בצורה מלאה – אך למעשה גם המטענים הדתיים לוקחים חלק בעיצוב דובר 'גדול מדי'. הדובר מעמיד בשיר סמלים דתיים ומיסטיים, אך הם מופיעים כחלק מגופו הפיזי או מהאופן שבו הוא מדמיון את עצמו. במהלך זה אובד האדם, הסובייקט עצמו, שמקבל את גבולותיו באמצעות הסדר הסמלי הממשמע, המפריד בינו לבין דימוי המראה שלו ומסרס את התענגותו הממשית, וכך מכונן אותו כאינדיווידואל.

מבקרי התקופה עמדו על כך שהדובר בשירים הוא מעין 'אל', כלומר בלתי אנושי. דב קמחי כתב בשנת תרצ"ח כי ברנר, שלא כאצ"ג, 'לא עשה עצמו אלוהות' וגם 'לנביא לא הכריז עצמו'.⁶⁹ כך גם כנעני כותב שהאלוהים של אצ"ג הוא 'אלוהים שנוצר בצלמו ודמותו של העורג אליו',⁷⁰ כלומר הפרסונה השירית קודמת אפילו לאל עצמו. דמות זו לא הייתה יכולה לשרת את הפרויקט הלאומי משום שלא התאימה לדמות סובייקט נורמטיבי 'לאומי ואוניברסלי' של בן הלאום,⁷¹ אלא הציעה דובר שהוא בעצמו 'אלוהות', 'אומה' או 'סמל'.

באחד המניפסטים הרבים שפרסם הצהיר אצ"ג: 'גופנו פרוע מאד. הוא חומר-של-סימבולים נודד'⁷² – הצהרה אוקסימורונית, שמערערת על עצם ההפרדה בין 'חומר' ל'סמל', בין הממשי לסמלי, בין החוויה עצמה ובין ייצוגה השירי – ואף בין היחיד לרבים באמצעות המילה 'גופנו', בלשון רבים, משל לאומה כולה יש גוף אחד שהוא גופו של הדובר. כשהדובר בשירי הגברות העולה חווה את הסמלי בגופו כדבר ממשי, ומשתמש בו כ'אחר קטן' וכמקור לדימוי מרָאָה, נוצר סובייקט חסר גבולות שאינו מוגבל ב'חוק' משום שהוא עצמו זהה לו, וכבר אין גורם שיכול להפריד בינו לבין 'דימוי המראה' שלו, לסרס את התענגותו או לאיים עליה. על כן הדובר בשירי הגברות העולה אינו סובייקט

67 מנחם ריבולוב, 'ספרותנו לתקופת השנה', הדאר, לח (3.9.1926), עמ' 719-720.

68 שלמה הרברג, 'שירת הנדהמים', הדיים, ה, ב (תרפ"ז), עמ' 252.

69 קמחי, מסות קטנות, עמ' 178.

70 כנעני, לנוגה עץ רקב, עמ' 56.

71 חבר, הסיפור והלאום, עמ' 17.

72 גרינברג, כלפי תשעים ותשעה, עמ' ו.

אוניברסלי נורמטיבי ובר־הזדהות, שהיה דרוש לכינון הלאומיות, ואף אינו סובייקט במובן הפשוט. שירי הגברות העולה ענו לכאורה על כל דרישות התקופה מהספרות והציעו שירה אקטיבית ומחויבת לאומה – אך לא ענו על הדרישה הבסיסית של עיצוב סובייקט שיכול לעורר הזדהות אצל קוראיו, חברי האומה המתעצבת. שירים אלו היו מחויבים 'יותר מדי' למפעל הלאומי – מחויבים כל כך עד שה'אני' נעשה זהה ללאומי, 'גדול מדי' ובלתי מושג – ועל כן החמיצו את מטרם.

'האישה לעומת הגברות': פולין לעומת ארץ ישראל

הספרות העברית בתקופה ההיא דרשה מסופריה, בסמוי ובגלוי, להתאים את יצירתם לעולם הערכים הציוני, ואצ"ג עצמו התבטא בחריפות רבה בנושא זה. במאמר הפותח את ספר המניפסטים משנת 1928, **כלפי תשעים ותשעה**, כותב אצ"ג: 'המרכז הקרקעי העברי זוהי האידיאה המרכזית שצריכה להיות, ושאיננה לפי־שעה, בספרות העברית'.⁷³ אצ"ג הציג בספר סממאות ברורות: 'הספרות – לתכלית האדם-האומה. הספרות – לטובת האומה-המדינה'.⁷⁴ הצירוף אדם-אומה המובא במניפסטים הציוניים ממחיש את דמות הדובר בשירי הגברות העולה, שמגדיר וחווה את עצמו באופן לאומי.

תנועות לאומיות רבות, ובהן הציונות, השתמשו בדימויים מגדריים ומיניים והעלו על נס גבריות. הציונות והספרות העברית המגויסת אליה העמידו דמות של 'עברי חדש': גברי, חזק, בריא ושרירי – האנטיזזה של היהודי האירופי הגלותי שנתפס כרכוכי, חולני, מנוון ונשי.⁷⁵ היחס לארץ ישראל בספרות התקופה תואר כמונחים ארוטיים שבהם הארץ מחליפה את האישה ומהווה מושא תשוקה שיש לכבוש, ושירי אצ"ג שימשו דוגמה למגמה זו.⁷⁶ הקשר שבין ה'גברות' ובין ארץ ישראל מנוסח בקובץ ניסוח ישיר ומפורש: 'ישות גברותי, העולה/ לירושלים-יד־הבא שְלֵה', או: 'הגברות העולה באקלימה של ארץ הנביאים'. הזהות בין המישור האישי ללאומי עונה במדויק על דרישות התקופה לספרות המחויבת

73 שם, עמ' ג. בהמשך הוא מתייחס ל'פוליטיות' שלו: 'משורר פוליטי? חיי המונים? – כן! ארצי-ישראליות בתקופת הגשמיות לחזון – יסוד היסודות לשירה העברית החדשה. גאולת הקרקע והפראת הישמון בהתאם לתורת הנפש הישראלית. מהפכה לשמה: שיבת ציון'. שם, עמ' ט.

74 שם, עמ' יב.

75 דניאל בויארין, 'נשף המסכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי, תיאוריה וביקורת', 11 (1997), עמ' 123-142; מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 11-33; דויד ביאל, **ארוס והיהודים** (תרגמה כרמית גיא), עם עובד, תל אביב 1994, עמ' 231-267; חמוטל צמיר, 'הקרבת החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת הנשים בשנות העשרים', בתוך: חנן חבר (עורך), **רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון**, מוסד ביאליק, ירושלים 2007, עמ' 645-673.

76 שם, עמ' 664; גלזמן, **הגוף הציוני**, עמ' 27.

למפעל הלאומי, אלא ששתי האמירות נראות 'מפורשות מדי', מוגזמות, ועל כן מרמזות על התפרקותו של אותו הנרטיב שהן מכוננות.

למרות העיסוק הרב בגבריות, בשירים רבים נוכח במפתיע יחס חיובי לנשיות או ליהדות בזמנה בפולין. אברהם נוברשטרן טוען שאצ"ג מציב מוקדים שונים בקובץ, ולצד מחויבות מוחלטת לחלוציות יש עיסוק בחיים היהודיים באירופה.⁷⁷ אורית מיטל טענה כי בשירי אצ"ג נוכח נרטיב נוסף המתקיים בצורה מודחקת: נרטיב נשי, 'רך וענוג', שהדובר המשתוקק לאנדרוגניות אינו רוצה להפריד מגופו.⁷⁸ כנגד טענה זו, אבקש להראות כיצד אצ"ג משתמש במטענים הנשיים והגלותיים שימוש סלקטיבי ופטישיסטי, שבו אלמנטים מסוימים מותקים רק כדי לקיים דובר גברי ארץ-ישראלי אומניפוטנטי ואוטונומי.

השיר 'הארוס'⁷⁹ מעמיד נרטיב פרוידיאני-אדיפלי, שבו הקשר הליבידואלי כלפי האם נהיה לתשוקה הבוגרת של הגבר לאישה ומצטלב עם מעשה כיבוש הארץ – אך במפתיע יש בו גם היבטים של יחס חיובי ליהדות המבוזה באירופה.

השיר פותח בסיטואציה אישית ופרטית של הדובר בינקותו כשהוא שוכב על שדיה של אמו, ומתאר תהליך פרוידיאני-אדיפלי: הליבידו מופנה בינקות כלפי האם,⁸⁰ ועם ההתבגרות המינית הוא עובר תמורה ומכוון לאובייקט נשי: 'מְרִיחַ הָאֵם, בְּשִׁכְבִּנוּ עַל שְׁדָה, רִיחַ הָאִשָּׁה סִפְגָנוּ'.⁸¹ גם בשיר זה, אף שמדובר בחוויה פרטית של אדם יחיד, הדובר בוחר בלשון רבים: 'מְנַקֵּה אֶפְלָה יִצְאָנוּ לְשִׁמְשׁ וְכָל מַאֲוֵינוּ לְנִקְבָה', 'רִיחַ הָאִשָּׁה סִפְגָנוּ'. המעבר ללשון רבים מגלה כיצד ה'אני' השירי חווה את עצמו כזהה לקולקטיב, מבטל את הפער שבין ה'אני' ל'אומה'⁸² ואף מערער על קיומו של סובייקט יציב.

כמו הדובר, גם ה'אישה' בשיר אינה סובייקט מובחן העומד לעצמו, אך מסיבות הפוכות – הדובר הגברי הוא סובייקט 'גדול מדי', ולעומתו האישה היא סובייקט 'קטן מדי', אובייקט ותו לא. תפקידה מוגדר: להוות מושא תשוקה בפרדיגמה המינית-לאומית של תנועת הכיבוש, היבט אופייני לתנועות לאומיות, ובעיניי בעייתי, משום שהוא משעתק יחסי כוח בלתי שוויוניים בין גברים לנשים. הדובר-דוברים נעים 'מֵאִשָּׁה אֶל אִשָּׁה' – בלי התכוונות

77 נוברשטרן, 'האור והאפר', עמ' 176-177.

78 מיטל, 'הרך, הענוג והתקיף', עמ' 129.

79 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 93.

80 זיגמונד פרויד, מיניות ואהבה (תרגמו דוד זינגר ואדם טננבאום), עם עובד, תל אביב 2002, עמ' 20.

81 ברוך זו, וולף-מונוזון רואה בכך 'חיפוש חסר תקווה אחר "האבדן האחד, העמוק"', היינו חוויית המיניות הראשונה שחווה התינוק בשוכבו על שדה של אמו. היציאה מהנקבה מתפרשת לא רק כחווית השחרור לחיים, אלא גם כדחייה מגן העדן של הרחם'. ראו: וולף-מונוזון, לְנִיחָה נִקְדַת הַפְּלָא, עמ' 226.

82 לדבריו של ברוך קורצווייל: 'בעולם השירה שום משורר עברי אחר לא הגיע לדרגת הזדהות זו עם המיתוס הדתי והלאומי כמו גרינברג'. ראו: ברוך קורצווייל, בין חזון לבין האבסורדי, שוקן, תל אביב 1966, עמ' 24. דוד וינפלד, שבחן את האקספרסיוניזם בשירת אצ"ג, טוען שדמות הדובר החושפנית אינה מופיעה 'רק כיחיד אלא גם כגילום של האנושות והאומה'. ראו: וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', עמ' 72.

לעבר אישה ספציפית אינדיווידואלית. הפאלוגוגנטריות הגברית מתממשת בהצהרה על ההפרדה המוחלטת, הבינארית והדיכוטומית בין הגבר לאישה, המופיעה פעמיים בשיר: בתחילתו, 'הָאִשָּׁה לְעֵמֶת הַגְּבֹרֹת'; ובסופו, 'הַגְּבֹר לְעֵמֶת הָאִשָּׁה'. שתי האמירות מעוצבות באותיות נטויות, לסמן שיש כאן חשיבות מיוחדת. השיר מנסה, מייצר ומממש נרטיב אדיפלי, העוסק במיניות גברית באופן שאינו משאיר מקום לסובייקטיביות נשית, להכרה במיניותה או ברצונותיה.

ההצהרות המפורשת מעוררת חשד והטלת ספק במהימנות הדברים. כפי שכתבו דלו וגואטרי בנוגע ל'מכתב לאב' של פרנץ קפקא, המצג המפורש מדי, המוגזם, כבר נהיה לקומי ומרוקן ממשמעות, ובכך חותר תחת עצמו.⁸³ הנרטיב של הגבריות הכובשת – המהווה ניגוד מושלם ובינארי לנשיות הנכבשת וקושר בין האובייקט הליבידואלי של האם בילדות ובין המיניות הבוגרת המנותבת לאובייקט נשי – גורם, גם אם שלא במודע מצד המחבר, לאותה פעולה שתיארו דלו וגואטרי: 'להגדיל ולנפח את אדיפוס, לדוש בו יתר על המידה ולעשות בו שימוש פרוורטי או פרנאודי'.⁸⁴ ברוח טענתם של דלו וגואטרי, אצ"ג עושה שימוש מוגזם בתבנית הפסיכואנליטית ובחזרה על ביטויים המעידים על 'גבריות' היתרה ועל ההפרדה הדיכוטומית בין הגבר לאישה. במילים אחרות, הוא מיישם את הנרטיב הגברי-לאומי באופן 'טוב מדי' ועל כן פחות משכנע בעיני קוראיו.

ההפרדה הבינארית, הבלתי ניתנת לערעור, מוצגת כנקודת אחיזה קיומית בתוך עולם כאוטי וניסיון לייצר בו יציבות: 'מֵתִשְׁבֶּרֶת הַקְּוִיִּים בְּאִמְצַע הַזְּמַנִּים קו-שְׁנֵי עוֹד נִרְאֶה בְּשִׁלְמוֹת / וְכֵאן בְּמֵאֲרָעוֹת כְּסִפֵּי הַחֵד: הָאִשָּׁה לְעֵמֶת הַגְּבֹרֹת'. הצירוף תשבורת הקווים מסמן את ההתפרקות החברתית של העם היהודי באירופה ושל תקומת העם העברי בארץ ישראל. הביטוי מופיע במקומות נוספים בשירת אצ"ג, ובמחקר נטען שזוהי 'מטפורה רווחת אצל אצ"ג המסמנת מצב שבו נשברו הקווים הישרים, האמיתות הקבועות נתברו, הנורמות התערערו'.⁸⁵ ברשימה פובליציסטית שכותרתה 'תשבורת הקווים', משנת 1926, אצ"ג טוען שהרעב הקשה בארץ הוא תרחיש מיסטי-אלוהי,⁸⁶ ומתוך 'תשבורת הקווים' ניתן למשוך 'חוט שני אחד [...] ללכת שבי אחרי אֲשׁוֹת גדולה אחת, שירושלים העברית שמה, אשר סיף בלבה'.⁸⁷ בשיר לא נראית התייחסות ישירה לירושלים ולארץ ישראל כמו ברשימה

83 ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא – לקראת ספרות מינורית (תרגמו רפאל זגורי-אורלי ויורם רון), רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 36-45.

84 שם, עמ' 38.

85 הערתם של עידו בסוק, דן מירון ושמעון רובינשטיין בכינוס כתביו הפובליציסטיים של אצ"ג: גרינברג, כל כתביו, טו, עמ' 94.

86 'ימי רעב מלכותיים. מלכות הנפש משתלטת בבית החומר המתהלך על אדמת ארץ-ישראל [...] יש רגעי-מגע עם שולי יריעות שבמיסטיקה, שלפני הזדהרות הנבואה, בעקב הרעב הארצי-ישראלי. [...] עניותנו הארצי-ישראלית! בה שומה עלי, עליך, עליכם – להרגיש, שאלוהי-ישראל מוטל ברחמיו הכמורים ככבשה סולדת על השכם שלי – שלך – שלכם'. שם.

87 שם, עמ' 96.

הפובליציסטית, אך את חוט השני מחליף 'קו שני': 'הַאֲשֶׁה לְעִמַּת הַגְּבֵרוֹת'. בכך מתגלה, כמו בשירים אחרים, חילוף בין ירושלים הנכבשת בידי העם העברי ובין הנשיות שנכבשת בידי הגבריות.

בעוד שני הבתים הראשונים כמו שוטחים לפני הקורא עמדה עקרונית של תמונת עולם פרוידיאנית פאלוגוצנטרית, המהווה נקודת אחיזה במציאות הכאוטית, בבית השלישי מתחילה ה'עלילה' עצמה והפרדיגמות המגדריות מקבלות מובן לאומי מפורש. הסיטואציה השירית בנויה על ניגוד קטבי בין ההווה ובין העבר: הבחרות והעלמים היוצאים לשליחות בהווה, לעומת הינקות והצער והכלב העלוב בעבר. הניגוד מעוצב בטורים האלה: 'לַעֲתָ עָרְב הַפְּחָרוֹת בְּאֲמָצֵעַ הָעוֹלָם, יֵשׁ סְבִיב עוֹד מְשַׁחַק תִּינוּקוֹת/ וְעֲלָמִים הַגְּדֹלִים בְּקוֹמָה וְרִנָּים: הֵם קְרוּאִים עוֹד לְעֵלוֹת לְחֶמְהָ, כְּלוֹמֵר הַבְּחָרוֹת 'בְּאֲמָצֵעַ הָעוֹלָם', כְּמוֹ קוֹ הַשְּׁנִי הַמִּתְגַּלֶּה בְּבִירוֹר מִתּוֹךְ תִּשְׁבוּרַת הַקּוּוִים, מֵהוּוֶה נְקוּדַת אַחִיזָה בְּעֵלְת מִשְׁמְעוֹת בְּעוֹלָם כְּאוֹטִי. הַבְּחָרוֹת מִתְמַשֵּׁת בְּעֲלָמִים חֲדוּרֵי תַחֲשׁוֹת שְׁלִיחוֹת מִיִּסְטִית וּפְלֵאֵית - הֵם קְרוּאִים לְעֵלוֹת לַחֲמָה, כְּלוֹמֵר לְעֵלוֹת לְאַרְץ יִשְׂרָאֵל, עֲלֵייה גְּבֵרִית, כְּשֵׁמוֹ שֶׁל הַקּוֹבֵץ. 'מִשְׁחַק הַתִּינוּקוֹת' נִתְפַּס בְּטוֹרִים אֵלּוֹ כְּדַבְרֵ-מָה בְּלִתֵי חֲשׁוֹב, הַמְּנוֹגֵד לְשִׁלְיחוֹת שֶׁל הַעֲלָמִים. הַסִּטּוּאִצְיָה כְּמוֹ מִתְאַרֵת בִּיקוּר בְּעֵבֶר, כְּשֶׁה'צֵעֵר' מִתְגַּלְגֵּל לְפוֹלִין כְּמוֹ כֶּלֶב 'הַרְץ בְּמִרְחָקִים לְעִיר שְׂבָה נוֹלֵד הַתִּינוּק',⁸⁸ שֶׁנִּתְּנָה כְּעַת בְּחֹרְבָן: 'וְהַכֶּלֶב נוֹבֵר בְּגֵל הָאֲשֵׁפֹתוֹת אוֹ נוֹבֵר בְּעֵשֶׁב וְהוֹמָה'.

נוכח האמור לעיל, מפתיע לגלות בהמשכו של השיר נרטיב הפוך: קרבה של הדובר עצמו לינקות, והצגת הינקות והחיים בפולין באור חיובי. התינוק, המכונה 'התינוק הקורן', שרוי לצד אמו המכונה 'האם הקורנת' – ביטויים שמשמשים בשירים אחרים בקובץ לעיצוב של דמות הדובר עצמו בינקותו ושל דמות אמו. משחק התינוקות חסר החשיבות מגלה דמיון (similarity) מפתיעה לדובר-תינוק, ומיטשטשים הגבולות הדיכוטומיים בין הבגרות ה'ראויה' לינקות. הצירוף 'התינוק הקורן' מפנה היישר אל דמותו של ישו. נטע שטהל, שחקרה את ייצוגיו של ישו בספרות העברית, טוענת ש'דמותו של ישו הציעה ממד אוניברסאלי של ייצוג ייסורים וסבל הכרוכים בעצם היותה מורדת במוסכמות החברתיות של זמנה',⁸⁹ וכי בשירי אצ"ג ישנה הזדהות עם ישו 'יהודי ואנושי'.⁹⁰ טענתה מתחזקת למקרא הטורים המאלפים בשירתו המאוחרת של אצ"ג: 'וְיֵשׁוּ הָיָה יְהוּדִי, לוֹ פְּאוֹת וְזָקָן! / מְעֻטָּר בְּתַפְּלִין וּבְטִלִית מְצִיֵּצֵת כְּדִין!'.⁹¹

ההזדהות המשיחית עם ישו מעניקה למעשה הציוני כוח כשל מעשה משיחי, אך גם מעידה על פיצול מסוים בדמות הדובר ועל יחס חיובי לעבר הגלותי שצריך כביכול לשלול.

88 דמות הכלב כסמל לעליבות הופיעה כבר בשירי ביאליק, למשל בשיר 'בשדה': 'כְּכֶלֶב, יְדִיךְ, כְּכֶלֶב מִמְעֵנִי, בְּזֶה נֶפֶשׁ וּמְעֵנָה, / בְּרַחְמֵי הַיּוֹם אֶל-הַשָּׂדֶה מִפְּנֵי עֲצָבוֹן יְדֵי בְּלִי כַח'. ראו: חיים נחמן ביאליק, **כל כתביו ח. נ. ביאליק**, דביר, תל אביב 1971, עמ' ח.

89 נטע שטהל, **צֵלָם יְהוּדִי: ייצוגיו של ישו בספרות העברית של המאה ה-20**, רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 30.

90 זאת לעומת היחס השלילי כלפי 'זוס', שהוא 'אל קפוא וחסר רגשות'. שם, עמ' 44.

91 גרינברג, **כל כתביו**, ה, עמ' 172.

הדובר שהגיע לעירו הישנה מביט בעצמו ככתינוק שהיה, במהלך אקסטטי המאפשר לו לצאת מתוך עצמו ולחוות את עצמו באופן כפול: כתינוק-משיח בפולין החרבה על שדי אמו, וכ'בחור' בוגר שהארוס שלו מנותב לאישה ו'לעלות לחמה'. בשיר מתפקדות מערכות ניגודים שונות: בין העבר להווה, בין ארץ ישראל לפולין ובין הנשיות לגבריות – אך הדובר עצמו מערער על ההפרדה המוחלטת ושרוי בכל אחד מן הקטבים.

העליבות והעזובה בהווה עומדות בסתירה לעבר שבו מתוארת באותו מקום התרחשות מיסטית, של לידת התינוק: 'בְּמָקוֹם שֶׁעָמְדָה עֲרִיסַת הַתֵּינוּקָה, בְּמָקוֹם שֶׁעָמְדָה הַמְטָה, / אֵי יִצְאָה מִפִּי הַיּוֹלֵדֶת הַצֵּעָקָה לְבָקֵעַ אֶת עֲבֵי הַתְּקָרָה; / אֵי־הוּ הַתֵּינוּקָה הַקּוֹרֵן וְאֵי־הָאֵם הַקּוֹרֶנֶת?'. הַשִּׁיבָה לַרְגַע הַלִּידָה וְהַקֶּשֶׁר הַהֲדוּק בֵּין הַתֵּינוּקָה לָאֵם מְחַזְרִים אֶת הַקּוֹרָאִים לְתַחִילָתוֹ שֶׁל הַשִּׁיר – שֶׁבוּ הַזְכָּרָה 'נִקְבָה אֶפְלָה' וְנִכְתַּב 'מֵרִיחַ הָאֵם, בְּשִׁכְבָנוּ עַל שְׂדֵה, רִיחַ הָאִשָּׁה סִפְּנָנו', וּבִכֵּן נִטְרָפִים הַקְּטָבִים הַשּׁוֹנִים בַּשִּׁיר. הַנִּיגוּד ה'לְאוּמִי' בֵּין פּוֹלִין לְאַרְץ יִשְׂרָאֵל קוֹרֵס לְתוֹךְ הַנִּיגוּד הַאִישִׁי בֵּין הַיְנֻקוֹת לְבַחְרוּת, כְּשֶׁהַלִּידָה הַפְּלֵאִית שֶׁל הַתֵּינוּקָה בְּפּוֹלִין מִקְבִּילָה לְלִידַת הַבַּחְרוּת בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל.

ועדיין, קשה יהיה לטעון שהשיר מעלה מסר אמביוולנטי. לטענתי הייצוג החיובי המשכי של העבר בפולין אינו עומד לעצמו, אלא הוא ממלא תפקיד אינסטרומנטלי כדי להמחיש את גדולת הרגע של הלידה המחודשת בארץ ישראל ולמצב את הדובר כמי שנולד בלידה פלאית. מרכז הכובד של השיר נמצא בלידה המחודשת בארץ ישראל, והעבר בפולין עומד לשירותו – כמצג של חורבן ועליבות, או של לידה מיתית שמעצימה את הלידה המחודשת 'על קרקע הבחרות'. ההתייחסות לעבר בתוך השיר וניסוחו מחדש כמונחים מיתיים וחיוביים מרחיבים את 'התיאור הפשטני' של מיתוס הלידה הגברית בארץ ישראל, אך אינם מציגים את ההווה האירופית כשלעצמה אלא רק את צדדיה שיכולים לשרת באופן אינסטרומנטלי את הנרטיב הגברי-לאומי-ארץ-ישראלי שאצ"ג מבקש לכונן. דמותה של האם לוקחת חלק במערך הזה; במחקר טענו לקשר בין דמות האם בשירים ובין ירושלים או ארץ ישראל⁹², אך בשיר זה האם נוכחת בפולין דווקא. דמותה קושרת בין שני המקומות הפיזיים המייצגים שתי אידיאולוגיות שונות, באופן שמעמיד אידיאולוגיה אחת, החיים היהודיים באירופה, לשירות האידיאולוגיה האחרת, הציונית-התיישבותית.

לאחר הנסיגה לעבר, השיר חוזר שוב על אותן מילים שהובאו בתחילת השיר: 'לֵעֵת עָרְב הַבְּחָרוֹת בְּאֶמְצַע הַעוֹלָם (וְסָבִיב עוֹד מְשֻׁחַק תֵּינוּקוֹת)', והפעם חלקה השני של האמירה נמסר בסוגריים, כתזכורת אגבית למצב שכבר נוסח בתחילת השיר. החזרתיות העודפת, המיותרת לכאורה, מדגישה שוב ושוב את המיתוס של הלידה מחדש באופן שהופך אותו למיתוס 'מוגזם', 'מנופח יותר מדי'. הטור אינו מסתיים במשחק התינוקות אלא ממשיך ישירות לאימאז' חדש: 'רוֹבֵץ אֲרִי אֶז בְּדָמוֹ הַפֶּבֶד לְעֵמַת הָאֶבְדָן הַעֵמֶל'. ההמשך הישיר של הטור, שאינו נענה להיגיון תחבירי, בעוד המילים 'וְסָבִיב עוֹד מְשֻׁחַק תֵּינוּקוֹת' נתונות

92 וולף-מונוזון טוענת שהסמל של דמות האם משתקף בסמלים נשיים נוספים: 'אמהות האומה, ירושלים, ארץ ישראל והשכינה'. ראו: וולף-מונוזון, *לְנֵה נִקְדַּת הַפְּלָא*, עמ' 219-220.

בסוגריים, יוצר קשר גרפי בין תחילתו של הטור הארוך ובין סופו, שמצביע על קשר של משמעות בין ה'בחרות' ובין ה'ארי'. הפסיחה אחרי המילה 'בדמו', שחוזרת פעמיים עד סופו של השיר, מכוונת לסיטואציה שאפשר לראותה בתחומי הממשי החומק מניסוח - מעין התבוססות בדם, שיש בה סבל בשל הכאב ההכרחי הכרוך בדימום אבל גם עונג ארוטי, שבא לידי ביטוי במילים 'וְנוֹקְבֵת הָאֵשׁ, הָעֲצוּרָה בְּדָם', וכמו כן רצון להשהות את הרגע, שמתממש באמצעות ה'רביצה' של הארי בדמו. הקשר בין הדם והכאב ובין העונג הארוטי נוכח כבר במקרא: בספר יחזקאל, אחרי הפסוק 'וְאָעֲבַר עָלֶיךָ וְאָרָאךָ, מִתְבּוֹסֶסֶת בְּדַמֶּיךָ; וְאָמַר לְךָ בְּדַמֶּיךָ חַיִּי, וְאָמַר לְךָ בְּדַמֶּיךָ חַיִּי', בא פסוק בעל הקשר מיני דווקא: 'רִכְבָּהּ, כְּצִמְחַ הַשָּׂדֶה נִתְתַּיֵּד, וְתַרְבִּי וְתַגְדְּלִי, וְתַבְּאִי בְּעֲדֵי עֲדָיִים: שְׂדִים נִכְנְוּ וּשְׂעָרֶיךָ צִמְחוּ, וְאֵת עֵרֶם וְעָרְיָהּ, וּבִפְסוּק הַבָּא חֲזוֹרוֹת הַמִּלִּים הַפּוֹתְחוֹת 'ואעבור עליך ואראך', אך הפעם ההתבוססות בדם מוחלפת במעשה אהבה: 'וְאָעֲבַר עָלֶיךָ וְאָרָאךָ, וְהִנֵּה עִמָּךְ עֵת דְּדָיִם, וְאֶפְרָשׁ כְּפָנַי עָלֶיךָ, וְאֶכְסֶה עָרְוֹתֶךָ'.⁹³

על פי הקשר המשפט בשיר, 'האבדן העמוק' מכוון לחורבן הבית היהודי ולאבדן האם והתינוק, אך בה בעת הציורף 'האבדן העמוק' מפנה את הקוראים לתחילתו של השיר, שבו הביטוי 'אֶבְדָן הָאָחַד, הָעֵמֶק' כוון לפאלוס הגברי. במהלך זה העבר היהודי, שהיינו מצפים שיהיה מנוגד לנרטיב הפאלי, מזיז ומעצים אותו. במהלך דומה, האש ששורפת את הבית היהודי (כפי שִׁרְף הַבַּיִת הַיְהוּדִי) היא גם אש התשוקה, המהווה מוטיבציה להפצעתה של אנרגיה מינית כובשת: 'וְנוֹקְבֵת הָאֵשׁ, הָעֲצוּרָה בְּדָם, אֵת הָעוֹר וּבּוֹקְעֵת לְהָאִיר'. הדובר פונה אל העבר ומנסח אותו מחדש באופן מיתי, דרך התינוק הקורן והאם הקורנת, ובכך מגייס את העבר ליצירת הלידה המחודשת. הפואטיקה העודפת של אצ"ג פונה אל העבר באירופה ומגייסת אותו, וליתר דיוק - אלמנטים מסוימים מתוכו, כדי לייצר נרטיב מיתי של לידה לאומית בארץ ישראל. למרות טשטוש הגבולות והזהות בין המוקדים השונים של השיר, ועל אף ריבוי המשמעויות - באה בסופו אמירה ברורה של הפרדה מגדרית דיכטומית: 'הַגֵּבֶר לְעֵמֶת הָאֵשׁ ה'.

חוקריו הבולטים של אצ"ג נדרשו לריבוי המשמעויות בשיריו. מירון תיאר את הגברות העולה כ'יצירה מורכבת, דיאלקטית ורבת פנים';⁹⁴ מיטל טוענת שיצירתו של אצ"ג היא שירה של ריבוי משמעות שאין למצוא בה אמת אחת;⁹⁵ וינפלד טוען שזוהי שירה שמבליטה את הסתירות והופכת אותן ל'עקרון חיובי שהשיר שואף אליו'.⁹⁶ הפואטיקה העודפת של אצ"ג אכן אינה מאפשרת להעמיד פרשנות אחת, סופית וקוהרנטית, ועם זאת - 'מסר' חד-משמעי עולה מהשיר, של העדפת הגבריות והלאומיות. העדפה זו אמורה לשלול את מה שמנוגד לה - הנשיות ופולין, אבל אצ"ג אינו מתמסר לציפייה זו. הוא נזקק לשיבה

93 יחזקאל טז, ו-ח. אני מודה לרון לסרי על הפניה זו.

94 מירון, אקדמות לאצ"ג, עמ' 78.

95 אורית מיטל, 'מוכרחים היינו לשנוא את אשר אהבנו': משפחה ולאומיות בשירת אצ"ג, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 2008.

96 וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האכספרסיוניזם', עמ' 70.

לְעֵבֶר וּלְנִשְׁוִיּוֹת כְּדִי לְהַעֲצִים אֶת הַהוּוּה הַגְּבֵרִי לְהַפְּוֹךְ אוֹתוֹ לְמִיִּתִי וְכִלִּי־יִכּוֹל. כְּכֵר בְּכִיטוֹי 'הַגְּבֵר לְעֵמֶת הָאֵשׁ' נִרְאָה שֶׁהַמִּלְיָה 'לְעוֹמֶת' מְשַׁמֶּשֶׁת לְהוֹרֵאת נִיגוּד אֶךְ גַּם לְהוֹרֵאת יַחֲסֵי תִלּוֹת וְהַדְדִּיּוֹת, שֶׁכֵּן הַגְּבֵר נִתְפַּס כְּ'גְבֵר' בִּיחַס לְאִישָׁה, וְלַהֲפֹךְ. לְפִי זֶה, לְשֵׁם בַּחִירָה מוּחֲלָטת בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל נִזְקַק הַמְשׁוֹרֵר לְמַטְעֵנִים מְסוּיָמִים מִתּוֹךְ הָעֵבֶר הָאִירוֹפִי שִׁישְׁרָתוֹ וַיַּחֲזִקוּ אֶת הַבַּחִירָה הַצִּיּוֹנִית. שִׁימוּשׁוֹ שֶׁל אֲצ"ג בְּנִשְׁוִיּוֹת, וְכִמוּהָ בְּעֵבֶר הַגְּלוּתִי, הוּא לְדַעֲתִי אֲמֻצְעִי לְאוֹבִיִּקְטִיפִיקְצִיָּה וְלַהֲשַׁטְחָה. הַהוּדָהוֹת הַחֲלִקִית וְהַסְלֻקְטִיבִית עִם הָעֵבֶר הַגְּלוּתִי מְקַבֵּלָה לְהוּדָהוֹת חֲלִקִית וְסְלֻקְטִיבִית עִם הַנִּשְׁוִיּוֹת, וְשִׁתִּיָּהן מֵהוּוֹת כְּלִים שֶׁמְטַרְתֵּם הַסּוֹפִית הִיא לְיִצְוֹר זְהוּת גְּבֵרִית אֲרָץ־יִשְׂרָאֵלִית, אוֹמְנִיפּוֹטְנִטִית וְאוֹטוֹנוֹמִית.

לידה גברית: ייתור הנשיות

הַגְּבֵרִיּוֹת הָעוֹדֶפֶת בְּשִׁירֵי הַגְּבֵרֹת הָעוֹלָה מְנַסֶּה לְסַמֵּן וְלִקְנוֹת שְׁלִיטָה עַל אֲזוֹרִים שֶׁמְטִיבֵם אֵינֶם נִגִּישִׁים לָהּ, וּבְעֵינָי אֵף אֵינֶם יִכּוֹלִים לְהִיּוֹת נִגִּישִׁים לָהּ, וּבְרֵאשׁוֹ וּבְרֵאשׁוֹנָה חוּוִיִּית הַלִּידָה הַנִּשְׁוִיּוֹת. אֲצ"ג חוּזֵר בְּקוֹבֶץ לְנוֹשָׂא הַיְנָקוֹת וְהַלִּידָה וַיּוֹצֵר הַקְּבִלּוֹת בֵּין הַלִּידָה הַפִּיזִית הַמְּמִשִּׁית לְלִידָה הַמְּחוֹדֶשֶׁת' בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל. עֵיסוֹקוֹ הֵרֵב שֶׁל אֲצ"ג בְּנוֹשָׂא הַלִּידָה הַפִּיזִית וְהַיְנָקוֹת הַפִּיזִית מֵאַפְשֵׁר לוֹ לְיִצֵּר אֶת הַלִּידָה הַסְּמֵלִית הַמְּחוֹדֶשֶׁת, שֶׁהִיא לִידָה גְּבֵרִית, דֶּרֶךְ חוּזָה עַל לִידָה 'נּוֹרְמִטִיבִית' גּוֹפְנִית וּמוֹחֲשִׁית וּבִאֲמֻצְעוֹת 'שְׁאִילָת' יִכּוֹלוֹת הַלִּידָה הַפִּיזִית הַחֲסוֹרוֹת לוֹ כְּדִי 'לְלַדָּת אֶת עֲצָמוֹ' מִחֲדָשׁ כְּבַעַל 'גּוֹף יְרוּשְׁלָמִי'. נוֹשָׂא הַלִּידָה עוֹמֵד בְּמִרְכּוֹ הַמְּחוּזָר הָרֵאשׁוֹן בְּקוֹבֶץ, 'לַחַג הַהַתְּגַלּוֹת', וְאַחַד הַשִּׁירִים הַמְּמַחֲשִׁים בְּבִירוֹר אֶת אִפְקַט הַחוּזָה הוּא 'שִׁיר בֶּן לְכַבּוֹד אִמָּא'.⁹⁷

הַבֵּית הָרֵאשׁוֹן בְּשִׁיר מֵהַלֵּל אֶת הָאֵם וּמְבִיא תִּיאוֹר כְּמַעַט אוֹטוֹפִי שֶׁל מְסִירוֹתָה הַמוּחֲלָטת לְתִינּוֹקָה. הָאֵם אֵינָה מוּצָגֶת בְּשִׁיר כְּסוֹבִיִּיקְט נִפְרֵד הָעוֹמֵד לְעֲצָמוֹ, אֲלָא כִּישׁוֹת שֶׁתְּכִלִּיתָה לְטַפֵּל בְּתִינּוֹק: מְבַחֲנֶה פִּיזִית (הִירִיוֹן, לִידָה, הַנְּקָה, רַחְצָה, כְּבִיסָה, עֲרוֹת בְּלִילָה) וּרְגִישִׁית ('נְשִׁיקָה בְּמֻצָּח, בְּעֵינָי, בְּלִחִי'). הַקְּרֵבָה וְאַף הַזְהוּוֹת הַחֲלִקִית שֶׁבֵּין הָאֵם לְתִינּוֹק מוֹפִיעוֹת בְּטוֹר הַשְּׁלִישִׁי: 'שְׁכֵר חָלָב אִם וְשְׁכֵר רֶךְ הָעֲרִיסָה, הַלֵּבָן, כְּשֶׁה'לּוֹבֵן' מְכוּוֹן לְעִרִיסַת הַתִּינּוֹק וְגַם לְחֵלֶב הָאֵם שֶׁהוֹפִיעַ בְּתַחֲלִילַת הַטוֹר.

לְצַד הַדְּמִיוֹן בֵּין הָאֵם לְתִינּוֹק, הַבֵּית מְמַחֵשׂ אֶת הַפַּעַר הַמְּתַקִּיִּים בִּינֵיהֶם בְּהוּוּה, בַּעַת שֶׁהוֹדוּר מְעַנֵּיק לָהּ 'שְׁכֵר' עַל מְסִירוֹתָה. שְׁלוֹשִׁים כְּלִי הַזְּמֵר הַמוֹפִיעִים בְּטוֹר הַפּוֹתַח: 'נְגִנָּה-נָא, שְׁלוֹשִׁים כְּלִי זָמֵר, שִׁיר בֶּן לְכַבּוֹד אִמָּא', הַשְּׁקוֹלִים כְּנֶגֶד שְׁלוֹשִׁים שְׁנוֹתָיו שֶׁל הַדּוֹבֵר מְעִידִים עַל הַרִיחֻק מֵאִמּוֹ, בְּבַחֲנֶת זִיכְרוֹן רַחוּק שִׁישׁ לְהַקְדִּישׁ לוֹ שִׁיר וְלַהֲעִינֵק לוֹ שְׁכֵר. מִיתוֹס גִּיל הַשְּׁלוֹשִׁים חוּזֵר פְּעֵמִים רַבּוֹת בְּקוֹבֶץ, וּמִתְקַשֵּׁר לְ'גְבוּרָה' וּלְ'גְבוּרָת'. בְּמִשְׁנֵה נֵאֱמָר 'בֶּן שְׁלוֹשִׁים – לְכוּחַ', וְעַל פִּי הַמְּסוֹרֶת זֶה הַגִּיל הַמְּתַאִים לְעַבּוּדָה פִּיזִית.⁹⁸ הַלִּידָה הַמְּחוֹדֶשֶׁת

97 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 79.

98 משנה, אבות ה, כא.

בקובץ היא לידה של גיל שלושים: לידה של גבריות פיזית וכוחנית,⁹⁹ שאינה זקוקה ל'אם מטפלת' כסובייקט. האנפורה 'שכר' מעלה על הדעת את מצוות כיבוד אב ואם, מהמצוות היחידות שנכתב במפורש שכן – אריכות ימים. הבית הראשון של השיר מציע היפוך, כשהאם היא שזוכה לשכר על טיפול בבנה ולא להפך, ואולי 'מאריכה ימים' כשהדובר ממשיך לקיים תכונות אימהיות מסוימות בעצמו. המילה 'שכר', שמשמשת גם בתחום התעסוקה, ממחישה רובד נוסף – שהדובר כמו 'קונה' מאמו את יכולות הטיפול בתינוק משום שהוא זקוק להן בעת הלידה הגברית אך כבר אינו זקוק לה עצמה.

לאחר שהבן שילם את 'שכרה' של האם באמצעות כלי הזמר ו'חובו' נפרע, הוא יכול לתפוס את מקומה ולהיהפך בשיר לאמו-שלו, ובכך להשתחרר מהצורך באם חיצונית. בטור 'אני רוצה לְבַקֵּעַ שִׁיר אִמָּא מְבֻשָּׂרִי' ניכרת בבירור חוויית 'הגוף הסמלי' האופיינית לשירת אצ"ג: לידת ה'שיר' כחוויה שמטשטשת את הגבול שבין הסדר הסמלי ובין הסדר הממשי. בטור זה מתרחשת תופעה נוספת: חזרה על מעשה הלידה אגב הפקעתו מהאישה.¹⁰⁰ הדובר בשיר רוצה 'לבקוע' [...] מבשרי, באקט שמהווה חזרה חקיינית, פרודית, על לידה ממשיית. הדובר יולד את 'שיר אימא' ומבקש להיות אמו-שלו: 'לְהַמְשִׁיךְ עָלַי לִילוּתֶיךָ עַל עַרְשֵׁי הַקֶּטָן'. וְלְהָרִיחַ בְּנַחְרֵי אֶת רִיחַ הַתֵּינוּק מְבֻשָּׂרִי, כלומר לקיים את הקשר הפיזי והרגשי ההדוק שבין האם לתינוק כקשר בינו לבין עצמו: ספק ללדת מבשרו תינוק וספק לשוב להיות התינוק שהיה. בחזרה על מעשה הלידה הנשי מתוארת הלידה במונחים גבריים – כפי שכתבה וולף-מונון, 'השורש בק"ע מעניק מימד גברי למעשה הפקת השיר, בהיותו בעל קונוטציה גברית מובהקת של פריצה בכוח'.¹⁰¹ הדובר מבקש 'לְאַחֵז בְּשָׁנוֹתַי הַשְּׁלוֹשִׁים, שֶׁהֵן מְעַטָּרוֹת', וְלְהַטוֹתָן הַצֶּדֶה!, כלומר להסיט הצדה את ההווה ואת הגבריות. למילה 'מעוטרות' יש הקשר מיני גברי דרך עטרת הפין, והדובר רוצה 'להסיט' את מיניותו הגברית כדי שיוכל לכבוש את האימהות הנשית. למעשה, הדובר מפקיע חוויה נשית מובהקת, מוציא אותה מהקשרה ומנתק אותה מסובייקט נשי כלשהו, ובכך עושה אותה לגברית.

הדובר הוא התינוק, אך במהלך השיר נראה שהוא מזדהה יותר עם האם דווקא: בתארו את עצמו בינקותו הוא נזקק למטונימיות ('ערשו' ו'ריחו'), ואילו ההזדהות עם האם היא בלתי אמצעית בבקשו 'לְהַמְשִׁיךְ עָלַי לִילוּתֶיךָ עַל עַרְשֵׁי הַקֶּטָן'. וְלְהָרִיחַ בְּנַחְרֵי אֶת רִיחַ הַתֵּינוּק מְבֻשָּׂרִי'. פעולת ההרחה היא פעולה שהדובר מבקש לחוות בעצמו, פעולה המתייחסת לאם דווקא ולא לתינוק. ההזדהות עם האם היא הכרחית כדי להפקיע את יכולותיה הפיזיות למען הלידה הגברית-לאומית המנוסחת בשירים אחרים בקובץ. ה'הטיה'

99 כנעני מזהה את הכוחניות המאפיינת את שירי אצ"ג וקושר בינה לפשיום: 'בפאשיום, ובשירתו של אצ"ג, הכוח הוא ערך בפני עצמו'. ראו: כנעני, *לנוגה עץ רקב*, עמ' 101.

100 משמעותו המילולית של המונח 'פרודיה' היא 'לצד השיר' (ביוונית: para = לצד, ode = שיר), כלומר יצירה שנסמכת על יצירה אחרת. ראו: Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Routledge, New York and London 1985, p. 16.

101 וולף-מונון, *לנוגה עץ רקב*, עמ' 222.

של הגבריות היא הטיה בלבד ולא ויתור, והדובר מבקש 'להיות אם' בלי לוותר על 'להיות גבר', ועל כן בסופו של השיר מודגשת גבריותו ונפרדותו מהאם: 'וְנִגְשׁ הַגָּבֵר לְכַרְךָ אֶת עַרְשׁוֹ וְאָמוֹ/ בְּאִמְצַע הָעוֹלָם'. אם כן, כנגד קריאותיהן של מיטל ושל וולף-מונוזון, שזיהו בשיר מהלך של היפרדות מהאם וחתירה לאינדיווידואציה גברית,¹⁰² אני מבקשת לטעון שמדובר בחתירה לגבריות קיצונית שמבקשת להיות אוטונומית ומשוחררת כליל מצורך או תלות באישה, ועל כן על הדובר להפקיע את יכולת הלידה הרצויות לו ולקחתן לעצמו. הדובר הגברי כמו יוצא מעצמו בתהליך בעל ממד אקסטטי כדי לחזור לרגע הלידה המכונן. בכך מתאפשרת חזרה פרודית ועודפת: הדובר הוא הגבר הניגש לאמו, ובה בעת הוא גם התינוק וגם מי שמפקיע מהאם חוויות פיזיות. 'שיר בן לכבוד אימא' כביכול מרומם את כבודה של דמות האם, כמעט כדי האלהה, אך ברגע שהיא נעשית מושא להערצה נשללת הסובייקטיביות שלה,¹⁰³ ודרך הפירוט הרב של מעשיה ה'אימהיים' הדובר מפקיע אותם לעצמו. הדובר מפריד בין האם כסובייקט ובין כוחות הלידה והטיפול, ובאופן פטישיסטי מתמקד רק באלמנטים הרצויים לו לכינונה של הגבריות האוטונומית. מהלך דומה מתרחש בשיר 'אֲשְׁפִּיזִין'.¹⁰⁴ בשיר זה ישנה חזרה על רגע הלידה עצמו: בתחילת השיר הדובר מתאר את רגע הלידה שבו אמו שוכבת במיטתה ומלאכים מגיעים אליה, ובסופו הוא חוזר על אותה סצנה בדיוק, והפעם המלאכים מגיעים למיטתו שלו ברגע הלידה המחודשת של 'חג ההתגלות'.

אנלוגיה נוספת, ניגודית, מתקיימת בין מיטתה של אמו ל'ביתו של אבא', שהיא גם פער בין הסמינטי ובין הסימבולי.¹⁰⁵ בטור הראשון נכתב: 'לֹא סִפְּרָה לִי אִמָּא אִם שָׁמְעָה בְּגִיחִי מִבְּטִנָּה, פִּי רָנוּ מִלְאָכִים לְלִדְתִי אוּ כְּכוּ מְאֹד/ אֶצֶל מִטָּתָה'. לא ידוע אם המלאכים רנו או בכו, ולמעשה לא ידוע כלל אם האם שמעה מלאכים. בכל זאת, הזכרתם של המלאכים מוסיפה נופך של קדושה ללידה הפיזית הממשית. הפסיחה מסמנת חשיבות מיוחדת למילים 'אצל מיטתה', המהוות ניגוד ל'ביתו של אבא'. חוסר הידיעה והמיסטיזם המאפיינים את חוויית הלידה הממשית בשיר מוחלפים בידיעה הברורה של הלידה הסמלית, בבית האב: 'אֶבֶל הִגֵּד לִי פֶעַם, פִּי רִבְתָּה הַחֲדָוָה בְּבֵיתוֹ שֶׁל אָבָא. / עַל הַשְּׁלֵחָנוֹת וְעַל הַסִּפְסָלִים רְקָדוּ'. הלידה הסמלית מתממשת בהכנסת התינוק לתוך היהדות, בטקס ברית המילה: 'וּבַיּוֹם הַשְּׁמִינִי הַכְּאִיבוּ לִי כֶּכָּה בְּשֵׁם הַיְיָדוּת הַגְּדוֹלָה'.

הלידה האבהית ה'סמלית' מקבלת את תוקפה מתוך חוויה 'ממשית', כשטקס ברית המילה הוא בעל משמעות סימבולית אך מדובר בחוויה פיזית גופנית של כאב שאין לתארו במילים, ששווה בתחומי ה'ממשי'. כפי שכותבת חנה סוקר-שווגר בעקבות בויארין, 'ברית המילה

102 מיטל, 'מוכרחים היינו לשנוא את אשר אהבנו', עמ' 104; וולף-מונוזון, שם, עמ' 223.

103 טענה זו ניסחה צמיר בנוגע למקומן של המשוררות הנשים בתקופה. ראו: צמיר, 'הקרבת החלוצי', עמ' 645-673.

104 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 80.

105 על השפה הסימבולית והסמינטיזם ראו: ז'וליה קריסטבה, בראשית הייתה האהבה: פסיכואנליזה ואמונה (תרגם עמוס סקברר), רסלינג, תל אביב 2009, עמ' 39.

בתקופת חז"ל [היה] טקס מרכזי שבו הגוף והלשון מסתבכים זה בזה ומותמרים זה בזה.¹⁰⁶ גם בשיריו של אצ"ג, הגוף והלשון, המשמעות הפיזית הממשית והמשמעות הסמלית, מסתבכים ומותמרים זה בזה.

הדובר מתאר את עצמו מתוך פרספקטיבה חיצונית: 'כָּךְ גָּדַל הַיָּלָד, כָּךְ גָּדַל הַסָּנָה שְׁלַמְכָאוֹב', בטור שיש בו זהות מטפורית בין 'ילד' פיזי וממשי ובין ה'סנה' – סמל יהודי להתגלות אלוהית. המילה 'מכאוב' קושרת את כאב ברית המילה ואיברו הגברי של הילד עם התגלות אלוהית שסימנה את בחירתו של משה, באופן שמחזק את המיתוס המשחי של הדובר כנבחר. הסנה מעצים את חוויית הברית והופך אותה מכאב החיתוך וה'שרפה' לחוויה של התגלות אלוהית ונבחרות. המלאכים המגיעים לבקרו במיטת האם בזמן הלידה מכונים 'אושפיזין' כשם השיר עצמו. שני המונחים, סנה ואושפיזין, לקוחים מן המסורת היהודית וממחישים את הימצאותו של הדובר בתחומי הסימבולי של האב, גם ברגע הממשי והסמיוטי של הלידה. למעשה השיר מעמיד שלוש לידות: לידה 'של האם', שהיא בתחומי הממשי ועל כן מחוץ לאפשרות הידיעה והניסוח, ולא ידוע אם המלאכים רנו או בכו; לידה סמלית 'של האב' לתוך 'היהדות הגדולה'; ולידה 'של הדובר', שיוולד את עצמו על מטת הַגֶּבֶר כ'חג התגלות'. הדובר מסתייג מהלידה הסמלית של האב וכופר במשמעותה במילים 'אֵינְנִי יוֹדֵעַ: מֵהַ פֶּשֶׁר הַחֲדָוָה שֶׁרָבְתָה בְּבֵיתוֹ שֶׁל אֲבָא, ומגלה קרבה ללידה האימהית, כש'מלאכי הילדות' מגיעים שוב לבקרו. הפעם הדובר 'יודע' שהם בוכים – ומאחד את הסמלי הניתן לניסוח לשוני עם הממשי החומק ממנה.

מיטל רואה בשיר ביטוי של אבל בשל הניתוק מהאם, ומכאן מעבר לאב וכניסה לסדר הסימבולי. השיר לדבריה 'מבטא הזדהות של הדובר המבוגר עם חוסר האונים והפאסיביות של התינוק, מול כוחות חברתיים גדולים ממנו בהרבה'.¹⁰⁷ לטענתי מתרחש מצב הפוך: הדובר מתגבר על חוסר האונים והפסיביות ביצאו נגד החוק הסימבולי האבהי הממשטר, ובכך 'יולד את עצמו' כסובייקט גברי הנמצא 'מעל' לחוק הסימבולי, שאין גורם המגביל אותו. בהווה הדובר 'גדול מדי' כבר 'אינו יודע' את החוק הממשטר של 'היהדות הגדולה', החוק האבהי שאמור להיות קודם לו. הדובר מזדהה עם האם היולדת מתוך מטרה להפקיע ממנה את הלידה הממשית (באמצעות חזרה) וכך לייצר לידה 'של הבן', לידה גברית. בשיר זה, כמו באחרים, ניתן לזהות חוויה אקסטטית של יציאה מתוך העצמי כדי לקיים לידה עצמית. האקסטזה משמשת את הדובר לצאת מתוך עצמו, להזדהות עם אמו ולהפקיע ממנה את כוחות היולדת והאם אגב הקפדה על שימור 'גבריותו', שמתבטאת למשל במילים 'פֶּעַת, בְּנִבְרוֹתֵי הָעוֹלָה, ובמילים 'עַל מִטַּת הַגֶּבֶר'. הדובר 'יולד את עצמו' באופן שאינו נובע מכוחה של האם עצמה ולא נשמע ללידה האבהית הסימבולית, ועל כן אין גורם קודם לו שיכול להגביל ולסרס אותו והוא חפשי ובעל כוח בלתי מוגבל ב'גברותו העולה'.

106 חנה סוקר-שווגר, 'גולם אלוהים: הולדת הטרגדיה אצל גנסינ מתוך מוזיקת הסוגיה התלמודית', בתוך: יגאל שורץ, קלאודיה רונצווייג-קופפר ולייך נתנאל (עורכים), *מחשבת הספר*, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן (בדפוס).

107 מיטל, 'מוכרחים היינו לשנוא את אשר אהבנו', עמ' 99.

'כלא הביטויים' ופריצתו

הגודש הבלתי ניתן להכלה הוא מאפיין פואטי ולשוני הנוכח בשירי הקובץ, כמו ביצירות רבות נוספות של אצ"ג. בנימין הרשב טען ש'היקפה, גיוונה, עוצמתה, ייחודה הנועז של שירתו הרשימו והרתיעו כאחד'¹⁰⁸ פרידלנדר ציין את 'הטורים הרחבים, מעל ומעבר למקובל בשירה, הריתמוס הגועש, הפתוס העז'¹⁰⁹; לנדר טען שאצ"ג 'עמעם את ראותנו באורות הסנוורים המתרוצצים כברקים, הלוך וחזור, בשורות הרחבות של שיריו'.¹¹⁰ הגודש השירי שהכה במבקרים מסרב להתמסר לפרשנות. שירי אצ"ג מותחים עד לקצה את ההגדרה של 'שירה' – הטורים הארוכים והאורך של כל שיר או פואמה אינם מאפשרים קריאה צמודה, אך האינטנסיביות של כל טור מזמינה קריאה צמודה שירית. אצ"ג מציב אפוא בפני פרשניו אתגר אבוד מראש,¹¹¹ ומעמיד קונסטרוקט שירי 'גדול מדי'. כזו גם השפה החידתית של הקובץ, שהיא מעוררת השראה, מרשימה ובה בעת מרתיעה.

שבירת השפה התקנית וסיכול האפשרות להעמיד תרחיש נרטיבי חד־משמעי הן מגמות אופייניות לשירה אקספרסיוניסטית, שאחדותה מתקיימת מתוקף חווייה או רעיון.¹¹² השירים מעלים תהיות על עצם השפה והשימוש של השירה בה, יכולותיה ומגבלותיה של השפה: 'כלא הביטויים' בניסוחו של אצ"ג עצמו. השפה הסימבולית מזוהה בהגותו של לאקאן עם האב והפאלוס, הלוגוס וההיגיון.¹¹³ לאקאן שותף לעמדתו של פרויד שהסירוס מגביל את ההתענגות, אבל סבור שמקורו אינו באב אלא בשפה: תוצאה של פירוש צרכיו הראשוניים של האדם על ידי האחר, ועל כן אינם בהכרח מתאימים לתביעתו. לפיכך השפה היא כללית תמיד ואין היא מסוגלת להביע את התשוקה הפרטית. הסמלי הוא ולשוני במהותו, אם כי גם הסדרים האחרים נוכחים בשפה. ואנייה כותב ש'לדעת לאקאן המילה היא בבחינת רציחתו של הדבר – שומה על הדבר להיעלם כדי שהמילה תתקיים. מרגע שניתן לדבר שם, הוא איננו'.¹¹⁴ ברגע שהדבר נהיה למושג מובנה וסטטי בשפה, הוא מאבד את קיומו הממשי־דינמי, והשפה זרה לאדם כי לא הוא קובע את חוקיה.¹¹⁵

לשון השירה הייחודית של אצ"ג, עמוסת המטפורות הסבוכות והסמלים המיסטיים, היא הישג ולשוני בלתי מעורער, לתקופתו ובכלל. מיטל רואה בשפה של שירתו שפה פורצת

108 בנימין הרשב, "ריתמוס הרחבות": הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, בתוך: הנ"ל, **אמנות השירה**, כרמל, ירושלים 2000, עמ' 83.

109 פרידלנדר, **אורי צבי גרינברג**, עמ' 72.

110 פנחס לנדר, 'שירת אורי צבי גרינברג', **גזית**, ז (1944), עמ' 29.

111 'אין עוד מפעל ספרותי בספרותנו החדשה שכל כך עשוי להכשיל את הביקורת ולהביא במבוכה את החוקר בעבודתו, כמו שירת גרינברג'. ראו: קורצווייל, **בין הזון לבין האבסורדי**, עמ' 10-11.

112 ליכטנשטיין [1913], בתוך: אשר רייך (עורך), **סוף העולם: מבחר מן השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2013, עמ' 65.

113 לאקאן טוען כי 'הפאלוס הוא מסמן המסמנים'. ראו: רו ברקין, **סימנים של התענגות**, עמ' 91.

114 ואנייה, **לאקאן**, עמ' 25.

115 רו ברקין, **סימנים של התענגות**, עמ' 34.

גבולות ומלאת סתירות,¹¹⁶ שמאפשרת באמצעות הפרדוקסים 'השהיה של המובן המשותף והשעייתו'.¹¹⁷ מירון מציע שהשפה מתפקדת כתחליף לחיק האם, כשהיא 'מאפשרת שלמות פנימית סוליפיסטיטית': שפה שמקנה לדובר ביטוי ייחודי אך גם כוללת אותו בתחומיה.¹¹⁸ שתי הקריאות מחמיצות פן נוסף: באמצעות מתיחת גבולותיהם של הלשון והתחביר, הדובר בשירים קונה שליטה על הלשון עצמה, ודמותו המורכבת והמרובדת מזדהה עם הלשון, מתענגת בתוכה ועליה.

אצ"ג מנכיח בשיריו את ההכרה במגבלות ה'ביטויים', שהם תחליף לדבר הממשי – אבל גובר על מגבלות אלו בטשטשו את הגבולות שבין הסמלי לממשי, הסימבולי והסמיוטי, ומייצר את מה שכינתה סוקר־שווגר בנוגע ליצירתו של גנסין, 'התענגות טקסטואלית'.¹¹⁹ מרגע שהדובר בשירי הגברות העולה מתענג על השפה ועל הסדר הסימבולי, הוא מתענג בדיוק על מה שנועד להגביל, להסדיר ו'לסרס' את התענגותו. בכך מצליח הדובר לפרוץ את החוק הסימבולי ואת 'שם האב' הלאקאניאני ולא להיות מוגבל על ידו. נושא זה בא לידי ביטוי בשיר 'ממעמקים',¹²⁰ העוסק במגבלות השפה השירית ובכוחה.¹²¹

השיר מצביע על פער בין התוכן ובין הלשון: בהתאמה לדבריו של לאקאן, הדובר מציב ניגוד בין הפנימי לחיצוני וטוען שהוא לכוד בתוך 'כלא הביטויים' ועל כן אינו יכול לתת ביטוי לחוויות פנימיות. עם זאת, צורתו המסובכת של השיר ולשונו האידיויסינקרטית הרב־משמעית פורצות את גבולותיו של אותו 'כלא' לשוני בדיוק, ומצליחות לייצר ביטוי לשוני שחורג מעבר לתחומו וחודר ל'מעמקים', חדירה שהיא גם ארוטית באופייה.

השיר מייצר ניגוד בינארי בין חוויית המעמקים ובין גילוי החיצוניים של הדובר. הדובר מפאר בצורה נרקסיסטית את דמותו, ומונה את הישגיו וכישוריו כמשורר נערץ וכובש נשים: 'יש קוראי שירה בִּישְׂרָאֵל, יש מעלים שְׁמִי כְּמוֹ יְהוֹלֵם וְדָמָם בֶּן פְּאֹר זְכוּרוֹת. וְיֵשׁ גַּם אִשָּׁה לְהַרְיוֹן וּלְתַעֲנוּגֵי לִילָה רַבִּים; יֵשׁ יָדַיִם מְלֹאֹת לֵב וּפֶה הַמְּגִיד לִי: עֲטָרְתִּי'. התבנית הרטורית של החזרה על התיבה 'יש' מובילה למה שאין דווקא: 'יש לְלַקֵּת וּלְלַקֵּת, אֲךָ אֶל הַיּוֹנֵק וְהָעֶרֶשׁ לֹא אֶגִּיעַ עוֹד לְעוֹלָם'. הצלחותיו המסחררות של הדובר במישור הארצי והסמלי אינן מאפשרות לו לסיים את המסע ההפוך בזמן אל העבר ולהגיע לאוטופיה הקדם־שפתית, של הממשי שאינו חסר דבר, המתקיים בינקות ובאחדות התינוק והאם: 'בְּשַׁעַר רֵאשׁוֹן בּוֹכָה אִמָּא, כִּי בְטוּיִים אֵין לְשָׁנֵינוּ'. על כן הטורים עוברים מקטביות קיצונית אחת לאחרת: מפרסונה של על־אדם נערץ, רב־מעללים וכישרונות, לדובר קרוע ומפורק השרוי במצוקה.

116 מיטל, 'מוכרחים היינו לשנוא את אשר אהבנו', עמ' 9.

117 שם, עמ' 20.

118 מירון, אקדמות לאצ"ג, עמ' 83.

119 חנה סוקר־שווגר, 'גולם אלוהים'.

120 גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 81.

121 וולף־מונזון כותבת שההצהרה האישית בתחילתו של השיר מובילה את הקורא לקריאה ארספואטית, 'בירור מעמיק של מקורות החזון הפיוטי של המשורר'. ראו: וולף־מונזון, לְנִגְהָ נִקְדַת הַפֶּלֶא, עמ' 227.

בטור 'אָה אַנְכִי כֹה נַחְתְּכָתִי; אֶבֶר אֶבֶר מְלֵא פְּחָדִים. לֹא פִלְלֵתִי לְהֵיזוֹת סְפּוֹג וְאַסְפֵּקְלֵרִיָּה לְכָל פְּחָדִי!' נראה שלמרות הצלחותיו במישור הארצי, הדובר לכוד בתוך פחדיו – סופג אותם אליו ומשמש להם מראה מבלי אפשרות לצאת מהם. זוהי הילכדות בתוך שלב המראה ובקונפליקט התמידי של ה'אני' עם השתקפויותיו. השהייה בתוך הפחדים מעלה על הדעת התענגות מזוכיסטית: המזוכיסט פורץ את החוק הסימבולי מתוך הממשי כשהוא מתענג על מה שאמור לגרום לו סבל. כפי שטוען דלו, המזוכים הוא יישום 'טוב מדי' של החוק החושף אותו כאבסורדי וחותר תחתיו.¹²² ההתענגות של הדובר אינה נובעת מההערצה החיצונית שהוא זוכה לה, אלא מההתבוססות האינטימית בתוך הפחדים הפנימיים דווקא. אותם פחדים קשורים להיותו סובייקט 'שנחתך' והוכנס לתוך הסדר הסמלי של 'היהדות הגדולה' דרך ברית המילה – ובכך הדבר שאמור להגביל את התענגותו ולמשטר אותה משמש אותו להתענגות פרטית על החיתוך ועל איבריו המפורדים.

כמו השירים הקודמים, השיר הזה מציב הבחנה ברורה בין העבר להווה, אך גם מטשטש את הגבולות ביניהם. בטורים: 'עַד שְׁנַתִּי הָרְאִשׁוֹנָה נוֹהֵר סֶתוּ מְשֻׁלָּשִׁים שְׁעָרִים וּמְדַמְיֵעַ בְּשֵׁר הַיּוֹנֵק בְּקִתְנָתוֹ הַמְּבַרְכָת. / בְּשֵׁעַר רְאִשׁוֹן בּוֹכָה אִמָּא, כִּי כְּטוֹיִים אֵין לְשִׁנְיָנוּ - - / תְּקוּפַת הָאוּטוֹפִיָּה מֵתְרַחֶשֶׁת 'עַד שְׁנַתִּי הָרְאִשׁוֹנָה', אֲךָ גַּם אֵלֶיהָ כָּבַר 'נוֹהֵר סֶתוּ מְשֻׁלָּשִׁים שְׁעָרִים'. גִּיל הַשְּׁלוּשִׁים שֶׁהוּא סְמַל לַגְּבֵרִיּוֹת וּלְכּוֹחַנִּיּוֹת מִשְׁתַּלֵּב עִם הָאוּטוֹפִיָּה הַיְנִקוּתִית, וּבְעֵצֶם מִנְסַח מִחֲדָשׁ אֶת הַיְנִקוּת כְּחֶלֶק מ'הַגְּבֵרֹת הָעוֹלָה'. הַמְּטַפֵּרָה 'מְדַמְיֵעַ בְּשֵׁר הַיּוֹנֵק' מִמְחִישָׁה כִּיצַד הָהוּוּה מְפוֹרֵר אֶת הָאוּטוֹפִיָּה שֶׁל הַיְנִקוּת, כְּשֶׁהַדְּמַעוֹת כְּמוֹ מִמְסוֹת אֶת הַבֶּשֶׂר שֶׁל הַיּוֹנֵק וּמְעֵרְעֵרֹת אֶת יְצִיבוֹתוֹ הַפִּיזִית. הַשִּׁיר יוֹצֵר קֶשֶׁר בֵּין הַדְּמַעוֹת שֶׁמְבִיא אֹתוֹ 'סִתִּיו הַבְּגֵרוֹת' וּבֵין דְּמַעוֹתֶיהָ שֶׁל הָאֵם הַבּוֹכָה, וְהַדּוֹבֵר שֶׁבּ וְחוֹזֵר עַל סִיטוּאֲצִיָּה מְשׁוֹיֶכֶת לֹאֵם וּמְפַקֵּעַ אֹתָהּ מִסּוֹבִיִּיקְטִיבִּיּוֹת אִימָהִית.

שיר זה, כמו שירים נוספים, מבטא מצבים רגשיים פרטיים באמצעות דמויות אוניברסליות: איוב, נירון וסוקרטס.¹²³ בטורים 'מֵה שְׁקָרָה לוֹ לְאִיּוֹב מְאֻסָּנוֹת עַד צָרְעַת, עֲלָה לִי מְעַבֵּי חַיִּי, מֵתְסַבְּכַת הַתְּעוּגוֹנִים, / בְּרִטְט אֶבָּא בְּדָמִי בְּנוֹ עַל שְׁלוּשִׁים פְּסָגוֹת הַהִתְלַהְבּוֹת', קוֹרוֹתֵיו שֶׁל אִיּוֹב 'מְאֻסָּנוֹת עַד צָרְעַת' מְשַׁמְשׁוֹת לְדוֹבֵר 'דִּימוֹי מְרָאה' שֶׁבוֹ הוּא מְזַדְּדָה עִם דִּימוֹי גְּדוֹל מִמֶּנּוּ, שֶׁל אִיּוֹב, כְּדִי לְחוֹתֹת אֶת עֲצָמוֹ. נוֹכַחוֹתוֹ שֶׁל הָאֵב נִרְאִית בְּתַחִילָה כְּנוֹכַחוֹת מִסְרֶסֶת, מִמִּיטָה אֶסוֹן, שְׂאִינָה מֵאִפְשֶׁרֶת לְשׁוֹב לְהַתְּעַנְגוֹת עִם הָאֵם, כְּמוֹ הַשְּׁפָה עֲצָמָה הַמְּרַחֶקָה מִגֵּן הָעֵדֵן הַסְּמִיּוּטִי. עִם זֹאת, הַקֶּשֶׁר עִם הָאֵב מְתוֹאֵר בְּשִׁיר בְּמוֹנָחִים שְׂאִינֵם נִקְיִים מֵהִיבְטִיָּים אֶרוֹטִיִּים וּמְעַנְגִּים: 'רִטְט אֶבָּא בְּדָמִי בְּנוֹ עַל שְׁלוּשִׁים פְּסָגוֹת הַהִתְלַהְבּוֹת'.

122 ז'יל דלו, 'הצגת זאכר-מוזק: שני פרקים נבחרים', בתוך: יצחק בנימיני ועידן צבעוני (עורכים), עבד, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזוכים בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, רסלינג, תל אביב 2002, עמ' 51.

123 וינפלד כותב על בחירתו של אצ"ג בדמויות חיצוניות: 'גיבוריו של אצ"ג בתקופה זו, כמו של אקספרסיוניסטים רבים, הם המחפשים והסובלים הרחוקים (איוב, ישו, סוקרטס), לא בעלי האמת אלא המחפשים אותה'. ראו: וינפלד, 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', עמ' 69.

הייחוס המפתיע של ה'רטט' הנשי לדמות האב, באופן שמביא לידי 'התלהבות', מעלה שהאב הפאלי, הממלא בפרדיגמה האדיפלית את התפקיד המסרס, הוא מקור ארוטי ומענג בעצמו. בכך נוסף עוד רובד למקבילה האנלוגית של האב, השפה, כשהגורם המסרס מתגלה כמקור לעונג. 'תְּסַבֶּכֶת הַתְּעוּנֹגִים', שנראית כמייצגת את הקשר של הדובר לאמו, יכולה להיקרא גם כמעין הנאה מזוכיסטית – מתוקה יישום 'טוב מדי' של החוק, כשהדבר שאמור להגביל את ההנאה ולגרום סבל, מעורר עונג דווקא.¹²⁴

בהמשך השיר הדובר מציג מבנים המגבילים אותו ואת חוסר אפשרותו 'להיגאל' מהם: 'וְלֹא בָּא אֵלַי גַּם הוּא: גוֹאֵל-עֲנִי - הַשְּׁגָעוֹן, לְפָדוֹתַי מִן הָאֵשׁ, מִן הַחֶק וּמִן הַפִּיּוֹט / - מִנִּי כָּלֵא הַבְּטוּיִים'. הפיוט כאן נוגע גם לשפה עצמה, שהדובר 'לכוד' בתוכה, וכך הוא מתעמת עם הקושי להפיק ביטוי אישי בשפה שהיא כללית. שלושת הגורמים שהשיר מצביע עליהם שייכים כולם לסדר הסמלי, למבנים התרבותיים הקודמים לאדם. למרות הצהרותיו הגלויות של הדובר שהוא לכוד בתוך מבנים אלו, שרק השיגעון יכול לגאול אותו מהם, הוא מצליח לפרוץ אותם בתוך השיר עצמו. הדובר מצליח להיחלץ מהמבנים הקודמים לו, המסרסים והממטטרים של האישה, החוק והפיוט, כשהוא מזדהה עם חלקים מתוך הנשיות ועם החוק עצמו, פורץ את הפיוט ואת השפה הקודמת לאדם באמצעות יצירת שפה משלו, לשון השיר המורכבת והאוקסימורונית, המלאה בסמלים פרטיים.

'האישה' שאמורה להגביל את התענגותו באמצעות 'משטור' היחסים מעוררת בו דווקא עונג מזוכיסטי, של 'נְזִיר-הַמְדוּיִם: נוֹשֶׁה שְׁפָתָיו בְּלֹא רוֹאִים, מְלֵא נְמָקִים בְּתוֹךְ-תּוֹכִי'. בתארו את יחסיו עם נשים נוקק הדובר למינוח מיליטנטי, וכיבוש האישה מוצג כמעשה נערץ שאמור לעורר את קנאתם של אחרים: 'אֵךְ מְרַבִּים הָיוּ מְקַנְאֵי תַחַת שְׁמֵשׁ וְיָרַח, כִּי רְאוּנִי דוֹרֵךְ גַּא - כְּמוֹ הַגֵּיִס הַמְתְּרוֹנֵן / וַיֵּשׁ שְׁאָרְבוּ לְחַלּוֹנֵי לְעַת עָרֵב וְהִקְשִׁיבוּ שִׁיחַת אֵשׁה הַנְּכַבְּשֹׁת'.¹²⁵ הלוחם הפעיל מכניע את האישה הנכבשת, באופן שמראה בעיניי כיצד האישה עצמה ממלאת תפקיד סביל של אובייקט סתמי, חסרת שם או אינדיווידואליות. שירי הקובץ אינם חותרים לאנדרוגניות, אלא להפקעה אינסטרומנטלית של אספקטים מסוימים מתוך הגוף הנשי.

אני מזהה בשיר מגמה של שנאת נשים והחפצתן, שנמשכת בטורים הבאים אשר בהם הדובר מסמן את יחסיו עם נשים ואת כיבושן כ'כזב', מונע משנאה ולא מאהבה. בטורים 'פי שְׁנֵאתִי אֵת הָאֵשׁה בְּרַחֲמִים נְקֻשִׁים פְּמַתְּכֶת וְהַפְּנֹב הִיָּה קְדוֹשׁ, כִּי רַחֲמַי אֵת הַגְּוִיָּה שֶׁהַפְּנֹב הַפִּיל תַּחְתִּי, הַמִּילָה 'גווייה' מכוונת לנשים עצמן, שאיבדו כל סובייקטיביות וחיות ושאינן אלא אובייקט 'מת' ושנוא לכיבושו של הדובר. בטור הבא, 'צוּעֵי הִיָּה כְּמוֹ מֵת שֶׁהַשְּׂכִיבֵנִי עָלַי בְּשָׂרִי', היצוע המת אולי מכוון לנשים שכבר תוארו כגווייה, ואולי גם לדובר עצמו, שמתכנה 'גווייה' בשיר אחר שבו מתוארת 'התגלותו' כדובר אלוהי 'גדול מדי'.¹²⁶ ההרס

124 דלוז, 'הצגת זאכר-מזוך', עמ' 38-52.

125 ההדגשות שלי.

126 בשיר 'מהלך': 'זוהי גויה שֶׁצִּקְקָה אֵלֶיהָ מֵאֲבָן שׁוֹאֶכֶת'. ראו: גרינברג, כל כתביו, א, עמ' 77.

והמוות מתקשרים למגע המיני בטור הזה: 'ובחבוקי היה אָסוֹן: עֲמֶק, אָפֶל, כְּמוֹ יַעַר, וְהוּא שָׂרְצָה לְהִדְעֶק: כִּי זֶה שָׂא, וְכִמוֹ הַמְּוֹת!' / וַיִּדְעֵתִי כִּי אֵין מְנוֹס וְכִי רַבָּה תְּהוֹם חַיִּי. ה'אֲסוֹן' הטמון בחבוקיו של הדובר הוא אסון בשל היותו שקרי, שטחי ומחפץ נשים, ויתרה מזו – משום שהמגע מביא את הדובר לידי הפקעתם של אלמנטים מתוך הנשיות לעצמו. האסון הוא 'עֲמֶק, אָפֶל, כְּמוֹ יַעַר', כמו התהום באמירה 'רַבָּה תְּהוֹם חַיִּי'. הדובר הגברי שבשיר אינו מכיר בשום אופן בנשיות כסובייקט שווה לו, אך הוא נזקק לאותה נשיות כדי לקחת ממנה את הגורמים הדרושים לו כדי להיות אוטונומי ובלתי תלוי בדמויות נשיות. בכך הלשון עצמה וה'ביטויים' משמשים את הדובר כדי לגבור על הסדר הסמלי-חברתי.

בהמשך השיר הדובר מעלה תפילות שונות שמביעות את רצונו לפרוץ את הסדר הסמלי ושלא להיות נתון לשליטתו: שלא יצטרך להיות בעל, להיות אחד מהקבצנים העולמיים ולהשיב את החומר ואת בעלי החיים למצב ראשיתי. התפילה שלא יצטרך להיות בעל מתוארת כ'תַּפְלָה זוּ שֶׁל נִירוֹן אֲמָלֶל שֶׁכָּבַר דֵּי לוֹ בְּהוֹד שֶׁרָפָה'. הזכרת נירון הקיסר מעלה שוב לפני השטח את הרובד הנרקסיסטי, שכן נירון הקיסר הרומי נודע כבעל שיגעון גדלות וכמי שבין השאר שינה את שמה של רומא לנירופוליס.¹²⁷ על פי המסורת הסיפורית, נירון שרף את רומא בשל כיעור בנייניה והתענג על הפליה.¹²⁸ בשיר, נירון מתואר כמי שכבר מאס במעשה הסדיסטי כפי שהדובר כבר מאס ב'בעילה' המינית. זו אפוא משאלה לצאת מתוך הסדר הסמלי, שמופיעה לדעתי בשירתו של אצ"ג כיחסים כוחניים בין גברים לנשים.

הרצון להיות 'קבצן' מהדהד תפיסות אקספרסיוניסטיות שהעמידו את 'האדם באמצע',¹²⁹ כלומר רצונו להיפטר מכל 'קישוטי' החיצוניים ולהיות לאדם פשוט. משאלה דומה היא להחזיר את החומר לקדמותו: 'לְגֵאל הַבְּרָזֶל וְהַמְתַּכֶּת מִכָּל הַפְּלִים שֶׁבְּעוֹלָם וְלְהַשִּׁיבָם לְמִחְצָבָתָם!', ולהחזיר את בעלי החיים לחיי הטבע: 'לְשַׁחֵרַר גְּמֵלִים מִמְּשָׁאוֹת וְסוֹסִים רְתוּמִים לְמַרְכָּבוֹת, אוֹלֵי הֵם יִגִּידוּ אֲמָר!'. הרצון 'לשוב' למעין עבר אוטופי הוא גם רצון 'לשוב' לשפה סמיוטית, כשבעלי החיים הדוממים הם התקווה לדיבור בעל משמעות. בכך ישנה העדפה של הסמיוטי, אך אין זה סמיוטי קדם-שפתי אלא בתר-שפתי, לאחר הפירוק של כלי העתיד ומאיסה בהם. בשיר חוזר המוטיב של גיל השלושים בכמה צירופים: 'דְּרָךְ: שְׁלוֹשִׁים נִקְבוֹת-הָרִים'; 'עַד שְׁנַתִּי הָרְאוּשׁוֹנָה נוֹהֵר סֶתוֹ מְשֻׁלּוֹשִׁים שְׁעָרִים וּמְדַמְיַע בְּשׂוֹר הַיּוֹנֵק'; 'שְׁלוֹשִׁים פְּסָגוֹת הֶהָתְלֵבוֹת'. מתוך כך עולה שהתנועה לעבר ההיוליות, הסמיוטיות והינקות נעשית מתוך ההווה הגברית והכוחנית של גיל שלושים בהווה, וכסירוב להישמע ולהיכנע לחוק הסימבולי של הגברות.

הרצון להגיע לסמיוטיות הוא רצון להיפטר מביטויים שהם 'אֲשֶׁר אֵינָם כְּדוּם-דוּם, אֶךְ כִּירְיוֹת בְּבִשָׁר מְתִים' – בעלי עצמה גדולה אך אולי ללא תכלית, כמו המבע המודרניסטי-

127 שם, עמ' 213.

128 גאיוס סויטוניוס טרנקווילוס, חיי שנים-עשר הקיסרים (תרגום אלכסנדר שור), מסדה, גבעתיים 2000, עמ' 205. היסטוריונים אחרים מתארים תמונה שונה, אך סיפור זה היה מוכר בתרבות אירופה ולא מן הנמנע שהיה מוכר לאצ"ג.

129 רובינר [1917], עמ' 111; ליפסקר, שיר אדום שיר כחול, עמ' 97.

סימבוליסטי שהעמיד שלונסקי, שממנו אצ"ג מתרחק. השיר מצהיר על העדפה של ביטויים חזקים וחודרים של 'דום-דום', שהם לדברי מירון כדורים 'בעלי עוצמה קורעת ומרסקת', שלא רק חודרים את הגוף אלא קורעים בו קרע.¹³⁰ ייחוס הביטוי הקשה והנוקב לבעלי חיים דווקא מסמן העדפה ברורה של הלשון הסמיוטית על פני הסימבולית, הידיעה שניתן לומר דבר-מה אמתי וחודר רק כשמצליחים לצאת ממגבלות השפה הכללית, 'כלא הביטויים'. השיר מצליח במידה רבה לעשות זאת - במסע השיבה אל הסמיוטי הזוכה לניסוחים פרטיים וחידתיים.

עוד תפילה בשיר נוגעת לכלל בני האדם, ומתארת מעין תמונה אוטופית של ביטול המחיצות בין בני האדם ושיבה לפשטות: 'ולנאי ונבדלו הקירות ונסוגו אחרונות/ ונשארו כל מליזני המשקבים על הרצפות עם השוכבים והשוכבות, כמו שהם בלב הלילות'. זהו רגע של גילוי 'אמת' הקשור בעוני: 'ונגלה לאלהים פסות העני של הישות' - התיאור מזכיר את ההווי החלוצי של התקופה, של מקבץ אנשים השוכבים יחד בעוניים - אנשים שהחליטו להשאיר מאחור חיים אירופיים בורגניים ולחיות חיים פשוטים בארץ ישראל. עליהם אומר הדובר: 'כל אלו היו פעם כה פעוטים בעריסות וכה קורנים על שדי אמות!' - ומייחס את 'המיתוס הפרטי' שלו כ'יונק קורן' לכלל החלוצים, באופן שמקדש את המעשה החלוצי אך גם הופך אותו לחוויה פרטית של הדובר עצמו.

מתוך המצוקה והתפילה שאינה נענית מגיע הדובר לטורים האחרונים, הכתובים במודוס מפויס יותר של סיום: 'אכן עמקה זו השעה, בסוד פעמונים שנדמו, לעת עמד בה סוקרטס, כמו עגן עלי מים, / והוא קרא לאלהים/ בשלושים שנותיו על אדמות/ ממעמקים, / ממעמקים'. דווקא בשעת 'סוד', או אפילו בה, הדובר אינו נחשף בעצמו אלא נעזר בסוקרטס - שהוא מי שכביכול פונה אל האל במקום הדובר. הייחוס של גיל שלושים לסוקרטס, שמוכר מהדיאלוגים היווניים כאדם בא בימים, מגביר את הטשטוש בין סוקרטס ובין הדובר. גם ברגע האינטימי ביותר של הפנייה החשופה לאל הדובר מעלים את פניו האמתיות ו'נעזר' בדמות חיצונית, ובכך מפר את האינטימיות וכמו 'מגן' על דמותו שנתרת בלתי נגישה, בלתי מושגת וחסרת יכולת לעורר הזדהות.

השפה החידתית, המורכבת ומלאת הסמלים מצליחה לפרוץ את 'הכלא' של עצמה. התוצאה היא במידה רבה בלתי מובנת לקוראים, שכן היא נותרת כאיווי פרטי של הדובר, שלא נהפך לאיווי של האחר' במפגש עם השפה הסימבולית. במהלך זה הולכת לאיבוד, בהכרח, דמות סובייקט רציפה וקוהרנטית, שנעלמת בסבך ריבויי הסמלים, הדמויות והאמירות הנרקיסיסטיות המוגזמות. על פי לאקאן, הפונקצייה האבהית שמרחיקה את הסובייקט מהתענגותו היא גם מצילה אותו מפסיכוזה שמתקיימת כשאין הפרדה בין אני לעולם. השיר 'ממעמקים' מבטל את הפונקצייה הזאת בדיוק, והתוצאה אינה אלא 'פסיכוטית' ואינה מאפשרת פרשנות קוהרנטית. בשיר קורסים הגבולות בין האני לשפה, האחר הגדול - אך בהיעדר קו גבול אחרון, 'מסרס', לא יכול להתקיים סובייקט.

130 בתוך: גרינברג, בעבי השיר, עמ' 130.

בביקורת משנת 1928 טען ריבולוב שאצ"ג 'נהנה בכל גופו, ולא רק בנפשו, מהופעת תהפוכות, מדבר שלא-כשורה, מהרגשה מסורסה'.¹³¹ דברים אלו ממחישים כיצד נפרץ 'הכלא' הסימבולי, כשהגורם המסרס נהפך למענג באופן פיזי וממשי. ההתענגות על השפה גורמת לפריצת 'כלא הביטויים' שעליו מזהיר הדובר, וליצירת סובייקט חסר גבולות שאין דבר שיכול לסרס את התענגותו, גם לא הסדר הסמלי. היחס הארוטי של אצ"ג כלפי האדמה והשפה היה יכול לשרת בשלמות את הלאומיות – אך מרגע שקורסים הגבולות בין ה'אני' ל'לא אני', ומשנהיה היחיד לרבים ולאומה, אין גורם בר-הזדהות לקוראיו. שירי הגברות העולה אינם לאומיים אלא לאומניים, אינם מעמידים 'סובייקט' אלא יחיד שהוא רבים, אינם מכוננים 'גברות' אלא גברות עודפת העולה על גדותיה.

131 מנחם ריבולוב, ספר המסות, עוגן, ניו יורק תרפ"ח, עמ' קמו.