הלל ברזל

דמויות ועיצובן בשירתו

א. פתיחה

כבר בהסתכלות ראשונה מגלה שירת אורי צבי גרינברג מצב פאראדאקסואלי בכל מה שכרוך בזיקתה לדמויות. מצד אחד הרי זו שירה גדושה ועמוסה דמויות. קבצי שירה שלמים מעמידים דמות בראשם, כאילו כל כולם לא נתכוונו אלא לשמש פה לאישיות בעלת ייחוד מוגדר. כך "מעפיסטא", "אנאקריאון על קוטב העיצבון"; כך גם בשירים בודדים, מרובים: "סוקראטס" (במחרוזת "פרספקטיביות" בתוך "אימה גדולה וירח"), "שיר אמנו רחל" ("סולם", ז'), "מסכת איוב שלא מדעת" ("הארץ", 10.9.61), "אליהו הנביא", "עם ראובני ומולכו בחצר המטרה בירושלים", "בקץ הדרכים עומד רבי לוי יצחק מברדיטשוב" ("רחובות הנהר", עמ' רפד, שכג, רעא). שירים אחרים קובעים בראשם דמויות ממחוז היכרותו של המשורר: אב, אם אחות, הנערה בעלת צמת הזהב, או "שיר אשכבה לדב השילוני" ("לוח הארץ", תשי"ג)[1]. שפע דמויות לא ישוער מקדם את פנינו שעה שאנו מתבוננים בשירים עצמם. אין כמעט שיר של אורי צבי גרינברג שאינו נזקק לדמות בעלת משמעות בהיסטוריה היהודית, או הכללית. כבר הגדיר היטב ברוך קורצווייל את שירת אצ"ג כיצירה המקיימת את העבר כנוכחות חיה, או אף נוכחות נצחית ושראייתה היא סינאופטית, מאחדת זמנים[2]. תכונות אלה מתגלות בין השאר בהופעה מתמדת ושוטפת של האבות, במיוחד אברהם, מנהיגים ומצביאים דוגמת משה ויהושע בן נון, מלכים כמו שאול, ינאי ובמיוחד דוד, משיחים וגואלים. לשיח ולשיג שמקיימת שירת גרינברג עם ישו ועם שבתי־צבי יצאו מוניטין בשל ההעזה והחידוש שבו. שירה זו, הזירה של דברי הימים ותולדות הרוח, בשלמותה, גלויה ופרושה לפניה והריהי מעתיקה הימנה גיבורים בלי הרף. נלווית לכך נטייה חזקה להאנשה המולידה אף היא דיוקנאות ממקום שלא ציפינו להם. האלוהים מופיע בקול ובדמות[3]. ההיסטוריה עצמה, המגור, רומא, ירושלים, עשויים להופיע מומחשים ומעוצבים כבשר ודם[4]. אם לא די בכך יודעת השירה שלפנינו לבדות דמויות דוגמת לצעם (לאמור בדחן העם), זעמיאל, והיא מעמידה לרשותה שר, שליחים ומלאכים כמו שר גשם, שדמיון המשורר עיצבם והציגם כישות חיה[5]. מעל לכול באה הדמות העצמית של האני השר ומתעצבת כדיוקן שהשיר מתבונן בו

1. דב השילוני הוא אחיו של אברהם שלונסקי, כפי שאמר לי ידידי יוחנן ארנון, השוקד זה שנים מספר על הכנת ביבליוגראפיה מלאה של כתבי אורי צבי גרינברג, בשביל מכון "גנזים" ומכון כץ. בהזדמנות זו אני מודה לו על הסיוע הביבליוגראפי שהושיט לי, לצורך כתיבתה של מסה זו.
2. ברוך קורצווייל: "אורי צבי גרינברג", ר' ספרו "בין חזון לבין האבסורדי", הוצאת שוקן, עמ' 3—99. קורצווייל אינו עוסק במישרין בבעיה של עיצוב הדמויות בשירת אצ"ג, אבל להנחותיו, במיוחד זו שענינה הראות מאחדת הזמנים, נודעת חשיבות מרובה בהבנת התופעה של ריבוי הדמויות והופעתן המתמדת בשירת גרינברג: "מה שקרה 'כאילו מקדם דורות', דמויות והתרחשויות שמלפני אלפי שנים, אברהם, יעקב, דוד וינאי המלך, כאילו הם חיים בתוכנו. הם מציאות, ממשות, זה עתה נפגש אתם המשורר" (שם, עמ' 35).
3. כך, למשל, בשיר "בזה האדם כבמחזה". השיר הופיע תחילה ב"דבר", כ"ה בתמוז, תרפ"ה; "כלב בית", "הדים", תל אביב, תרפ"ט, עמ' צג—קד, ושוב ב"מעריב", גליון חנוכה תשכ"ט.
4. ראה לדוגמה: "ירושלים המנותחת", "אימה גדולה וירח", "הדים", תל אביב, תרפ"ד, עמ' 25—54.
5. "ואחרי שידום זה חרון הנביא, כמפל גפרית ואיננו / ונמצא את לצעם היהודי, בר דורות ונופים השונים / רוכב עלי סוס עניי ומקלו מונף על: / כרומח לשמים.. מצביא־כביכול בליל גשם.. / ובידו הפנס הכתום של שמש בית קברות.." ("רחובות הנהר", עמ' קמט): "— — — זעמיאל, שר השיר העברי הגדול / ולו עין אחת במצחו: כמצפן הוא נוגה", שם, עמ' קמה; "הוא הולך

ממרחק. נמצא שגם האני מיתוסף למסע הדמויות כאחת מהן. לאני אף בני לוויה מרובים שאינם אלא בבואות והשתקפויות שלו כמו יוסף־מכאוב־יוסף־דעת[6].

מצד אחד ספק רב אם נוכל לצייר לעצמנו בשלמות, ולו גם דמות אחת, מתוך פאנתיאון עשיר ורב מידות זה, שדומה ואין כמעט דמות ראויה לשמה שלא זכתה להסתופף בו. אפילו האני השר, אם נבוא לשפוט אותו לפי דיוקנאותיו שבשיר, יבואו הסתירה והשפע ויכשילו כל נסיון להעמידו על קביעות וצלם מוצק. האם הוא נביא, מחוקק, ארדיכל־אבל, דמות איובית, או כלב־בית. שליטים בו הרגש, או השכל, המסתורין או הפיקחות הפוליטית, או כולם יחדיו. צלמו החיצון בוודאי שלא יתגלה לנו מן השיר. כמו, למשל: האם גבוה הוא או נמוך, ומה צבע עיניו. שאלות אלה אף נראות מגוחכות אם מציגים אותן בסמיכות לשירי אצ"ג, עדות עד כמה רחוק השיר מלהציב דמות מוגדרת שניתן לתפוס אותה על מראיה, אם מדובר בשירת האש והכיסופים שלפנינו. כאן תבואנה כל הדמויות ותשמשנה מעין שפע מסכות הדוחקות החוצה את הפנים האמיתיות. ועם זאת אין כאן מישחק של מסכות, אלא חתירה לאמיתות; ואין שמותיהם של אישים, או קרובים, המופיעים בשירים תפאורה ריקה, או שימוש מן השפה ולחוץ. אכן, קווי יסוד יתגלו ויזדקרו. תמונת האב כמי שמאכיל ציפורים משיירי סעודה, עדות לרחמים ולאצילות, תתחזק ותיקבע בתודעת הקורא. ישו יצטייר בפאות, טלית ותפילין. האני השר יופיע וייזכר ב"עניבת שני", זכר לדם שעליו הוא מקונן ולצו ההדר שתורת ז'בוטינסקי חרתה על דגלה. גם אדמומית שערו בזכר לאש תיפקד, או חוויות יסוד שבבריחה מפולין לעת פרוץ מלחמה, הזוועות על הנהר סווה, רגימתו באבנים בחוצות תל אביב. אולם חווי פנים מלאים של דיוקן, ציור חיים בשלמותם על פרטיהם לא תמצא כאן.

קל לעמוד על הסתירה החריפה בין נוכחות הדיוקן להעדרו בשירת אצ"ג אם נקביל את ציורי האב והאם במחרוזת כמו "שירים בשולי שמים" ("רחובות הנהר", עמ' ריד–ריח), לציורי האב והאם במחרוזת "יתמות" של ביאליק. במחרוזת האחת מרחפות הדמויות בספירת־על בלתי מוחשית ואין אנו רואים את צלמן בממש ובמוגדר. בשנייה אנו מזהים את המוחש ואת הנתפס בחוש. על אחת כמה וכמה יבלוט ההבדל אם נשווה לדוגמה את ההתעכבות ליד דמות דוד ב"אהבת דוד ומיכל", או ב"דוד וברזילי" של יל"ג לאופן שבו משתזרת דמותו של דוד, ב"צוהר בענן" ("רחובות הנהר", עמ' שלו–שמא). אצל משורר ההשכלה מתגלה ההכרח להשאיר את המלך בגבולות זמנו, למרות הרצון ללמוד מן העבר על ההווה. אצל המשורר בן דורנו מופקעת הדמות ממסגרת מוגדרת והיא נתונה לעיצוב לפי חוקיות חדשה.

ב. פתרונות שלכאורה

את כפל המהות של הדמות הגרינברגית: נוכחות מודגשת מחד וחלקיות הדיוקן מאידך, ניתן, לכאורה, לתלות במהות הפיגוראלית של שירת גרינברג. פיגוראליות בהתאם למה שמסביר אֶריך אוֶרבאך[7] פירושה עיצוב של דמויות כנושאות סימן, או אות, המכוון לעתיד. תפיסת הדמויות התנ"כיות שבחייהן יש עקידה, ייסורים, או מוות מידי אויב אכזר, כאספקלריה מוקדמת של גורל הצלוב תיקרא פיגוראלית. הדיוקנאות של שמשון, או יצחק מופיעים כממשיים, אבל הן בגדר של בבואות מקדימות, או דמויות מכינות, לקראת הפיגורה השלמה, המלאה: הצלוב על מלוא קורותיו. פיגוראליות – מותנית בהסתכלות היסטוריוסופית־דתית,

שר הגשם בחלל וחומר, וגדולות ולמכביר דמעותיו. / אולי בו התלבש אלוהים בהרעימו בענגים רעמיו", "נימין עלי נימין", "ספר ברוך קורצווייל", שוקן ובר אילן, תשל"ה, עמ' 19.

6. הקשר בין יוסף מכאוב לאני השר מצוין מפורשות במקרה זה: "יתב האי יוסי מכאוב, איש כצלמי ודמותי ומזגי: כהאי ינוקא גלילי בפתח מערת בר יוחאי / ויהיה ערב — ערב־מאד־בדמו ששמשו בו גמומה / ושמעתי דובר אל עצמו וכלו אני העונה לו בקול", "האושפיז מקוטב העיצבון", מאסף אגודת הסופרים העברים, כרך ז', תל אביב, 1967, 18—19. ולהלן: "ולחץ האיש (ולחצתי אני)", שם, עמ' 19.

7. אֶריך אוֶרבאך ב"מימזיס" וכן במחקר מיוחד על "פיגורה", ראה "מימזיס", מוסד ביאליק, תשכ"ט, עמ' 417. וכן בספרו: "Scenes From The Drama of European Literature, Meridian Books, New York, 1959, pp. 11—76.
ראה גם מאמרי: "לבעיית הפרשנות של היצירה האליגורית", "ידיעות אחרונות", מוסף לספרות, ה' סיון תשל"ו (3 ביוני, 1976).

הרואה בכל ההיסטוריה דראמה אחת גדולה, מכוונת מלמעלה, בסימן ההתגלות המשיחית האחרונה. אין ספק שאברהם, או דוד מופיעים אצל בעל "רחובות הנהר" כנתונים בתוך ריקמה אחת מלאה שכל מהלך הזמן, היהודי והלא־יהודי, נתון בתוכה. אולם הפיגוראליות כפי שאוארבאך ראה אותה פירושה מתן המחשה לדמויות מן העבר, ציורן כבשר ודם ולא כהפשטות. המחשה מסוג זה היא רק צד אחד בדיוקן הגרינברגי. צדו השני הן ההתפשטות, ההפלגה וההתרחקות מן המוחשיות ההיסטורית. עיקרה של הפיגוראליות הנוצרית הוא חיפוש המחשה של הצלוב בדמויות של בשר ודם. הדיוקן הגרינברגי כל כולו יציאה מן החד־פעמי תוך כדי הפשטתו וגלגולו במרחבי הזמן. אברהם יוצא מכבשן האש ומופיע בכל אתרי האש וההשמדה לאורך כל הדורות, כשהוא מחליף פנים. דוד יוצא מן העבר והולך לקראת אחרית הזמנים כשצלמו משתנה והולך.

לשוני שבין פיגוראליות לבין העיצוב הדינאמי, הרתחני, של אצ"ג, יש להוסיף את מקומו המכריע של ההווה. פני משיח אצל בעל "חזון אחד הלגיונות" ו"ספר הקטרוג והאמונה" מעוגנים וקשורים בבעיות של כאן ועתה. יש לצרף לכך גם את משקלו המכריע של האני השר שדיוקנו שולט ומדביר כל מה שמסביבו. ואפילו מופיע האני לעתים בדמות משיח אין זה מראה בלבדי ואין הוא בא להנמיך בסולם החשיבות את האישים בעלי המוניטין שהם מוריו ואושפיזיו של האני השר. עמדת המפתח של ישו בשירתו בודאי שאין לה כל קשר למה שמוגדר כפיגוראליות. ישו של גרינברג, מופקע ממהותו האלוהית, הנוצרית, המשיחית ומועתק בחינת עובדה היסטורית לשייכות יהודית מובהקת ומדוקדקת. צלב ההוקעה וצלב הנצרות הן בשירה שלפנינו שתי הוויות סותרות, אויבות ומכחישות זו את זו. ישו הוא בן לוויה מכובד בקורות הימים של היהודים, אין הוא מרכזם. במידה שמצויה מרכזיות בדמותו הרי היא תלויה באסונם של היהודים ולא בפעמי משיחם. ישו המתגלגל מקדוש יהודי לאלוהות מסביר את סוד רדיפת היהודים, אבל דבר אין לו עם אחרית גאולתם. ממילא אין הוא דמות־על שכל הדמויות האחרות גזורות על פיו. מעמד בלבדי כזה אין בשירת גרינברג אף לא למישהו מן האבות, או הנביאים, לרבות משה אדון הנביאים, או דוד המלך גם אם הוא מזוהה עם המשיח. אין גם אֶרוע אחד, אף לא כבשן האש שידע אברהם, או אפילו מעמד הר סיני, שניתן לו אצל המשורר מעמד כובש ומכניע בדומה למעמד הצליבה בשיטת העיצוב שנתכנתה פיגוראלית.

כן תהיה זו טעות לראות את שיטת עיצוב הדיוקנאות אצל גרינברג מכיוון הפוך: לא של המחשה, כפיגורות בשדה פעולה של דברי הימים הפועלות לפי חוקיות עליונה, אלא של הצללה, לאמור ראיית ההתרחשויות והדמויות כצללים, כמו במשל־המערה האפלטוני. מתוך הקבלה למשל זה נוכל לחלק את הדיוקנאות שאצ"ג מצייר לארבע קאטיגוריות: האני־הנבחר, מקביל לאיש המצליח לפרוץ ולראות את השמש. אני זה הוא בעל שכל עליון, שכל גדול, מחזיק בנשר הדעת, מצויד בעין שלישית. הנבחרים הם הדמויות הנספחות אליו, שאף הן פרצו כל אחת לפי דרכה אל מחוז החפץ הנכסף. יושבי חושך וצלמוות קטני האמונה הם האסירים שבמערה. צללי דמויות הם למעשה כל מה שמתגלה לבעלי השכל הקטן על קיר המערה[8]. את "שיר העוגבר" ואת "שיר השכל הגדול" ("רחובות הנהר", עמ' רכז–רכט), נוכל לראות כמעתיקים את נוסחת אפלטון למחוז השירה של המשורר העברי[9]. אלא שאף הקבלה זו אינה הולמת מי שמסיים את "שיר המערה" שלו ואומר:

ועבר חיל במהות המגור ורפו עורקיו השרוגים
ובהתרפות עורקיו — וצנח,
ובקע אז האור במערה — והיא אז כמעון החמה.
"שיר במערה", "רחובות הנהר", עמ' שפב

8. בהקבלות שבין שירת גרינברג לפילוסופיה של אפלטון דנה עליזה הילמן, במאמרה: "הנתיב למרומים — מהריאלי לאידיאלי ביצירות אפלטון וא.צ. גרינברג", "גזית", כרך כו, א—ח, 301—308, ניסן תשכ"ט—חשון תש"ל (אפריל—נובמבר 1969).
9. על חשיבות "שיר העוגבר" להבנת שירתו של אצ"ג עמדו גדעון קצנלסון במאמרו "מפתח לשירתו של אורי צבי גרינברג", ויעקב בהט במאמרו "עיונים ב'שיר העוגבר'", לאורי צבי גרינברג". ר' "אורי צבי גרינברג", עם עובד וקרן תל אביב לספרות ולאמנות, תשל"ה, מבחר מאמרים על יצירת המשורר בעריכת יהודה פרידלנדר, עמ' 137—146; 208—226. מאמרו של קצנלסון נתפרסם תחילה ב"הארץ", 6.9.64, ושל בהט ב"החינוך", ג—ד, אייר תשל"ב (מאי 1972).

הענק־המגור הוצב בתוך המערה יחד עם האחים הקדמונים. עברי קדמון ומי שמכונה בשם תדמון (בעל דם ודמיון) נאבקים במציאות הצללית המאוימת שבתוך המערה. על אף שנדמה כי לא יצליחו לממלכת המגור, היא ממלכת הצללים, עולה בסופו של דבר חפצם בידיהם. שירת בעל "ספר האיליות והכוח" נאחזת בדגם אופטימי לגבי אחרית היציאה מן המערה. הנבחר — יוצא והוא נושא בשורת ישע לאסירים המרובים, לכל בני עמו. חזיונו של גרינברג, אף שיש בו גם יסודות קוגניטיביים, פילוסופיים, ולא רק יסודות ריגושיים, איננו נשען על דגם החשיבה של הפילוסוף, המשאיר את ההיחלצות מן הצללים לבעל השכל העליון בלבד[10]. זה האחרון מדבר כמתעתע באזני בני דורו הכבולים, בדומה לאיש שידע את השמש אצל אפלטון. אבל החזות היא משיחית, נושאת בחובה ישע וכוח לכלל. במונח שכל עליון שבו משתמש גרינברג יש לשים לב לא רק למלה שכל אלא גם לתואר עליון כקושר את אחרית ההגשמה לכוח מרומים, לאלוהי אבות, העתיד לגאול כל באי עולם. מכאן שאין ההצללה דרך מלך בשירה שעיצובה, אף שהוא מופשט, הוא נמרץ וחותך. גם הדמויות הנמוכות אינן רפויות, אלא מתחזקות בצלמן השלילי כסנבלטים, או כיוסף פלביוס, הכוהן והמצביא הבוגדני. סגנון התוכיחה של המשורר העברי מעמיק קווים אצל נבחרים ואצל סוטים גם יחד. על כן דומה שלעולם לא נחוש כי צללים מהלכים בשיר, ולאו דווקא יצורים חיים. ההאצלה, הקרינה מתפשטות בשירת גרינברג מן האחד־הנבחר, אל תבל ומלואה.

ג. תשובה חלקית

את בעיית הדמויות בשירת גרינברג ניתן לתפוס בצורה טובה יותר מזווית ראייה יונגיאנית. תפיסה זו ניתן לכנות פרוייקטיבית, שכן לפיה הדמויות השונות אינן אלא השלכות, פרוייקציות, של חלקי נפש על גבי הוויות שמחוצה לה. לפיכך אין טעם בחיפוש הזיקה בין הממש העובדתי ובין הדמות בשיר. לא האמת החיצונה היא קנה המידה של המשורר, אלא מידת ההצטרפות לדפוס הרגשי השוכן בתוכו והמחפש לו המחשה, או הגשמה. שיר כמו "חזון גלעד לשבטי ישראל" ("רחובות הנהר", עמ' קנט—קסח) ממחיש היטב עד כמה כרוך האני בדמויותיו, דבק בהן, מתלכד עמן לאחת. האני רואה עצמו בדמות אברהם, "עברי הנהר הגדול", בדמות שמעון ולוי יהודה וגד, בדמות יוסף נזיר אחיו, בנימין, דן וזבולון, ובדמות מזנקי בשן וגלעד.

> ובדמות יוצאי מצרים הולכי בים אל חרות ;
> בדמות מרניני ארנון ווהב בסופה ;
> בדמות עומדים תחת שחק לוהב סביב הר סיני הבוער לשמוע דבר אלוהים
> שם, שם, עמ' קסא

אותה זרימה בלתי פוסקת של דמויות, בין שהיא מתגלה בשיר אחד ובין שהיא מתפשטת על פני שירת גרינברג כולה, דין אחד לה, להיות השתקפות של מעמקי האני. אפשר גם לראות בשלשלת הדמויות השליליות, בין אם היא מופיעה בשיר אחד ובין אם היא נפרדת לחוליותיה בשירים רבים, המחשה של דפוס אחד, שטני, הפורץ מן המעמקים חוצה. בהתאם לראייה זו אין המשורר ארדיכל שקול הבוחר את גיבוריו מתוך זהירות וחירות, אלא מי שכותב מתוך כפייה פנימית. אם הראייה הפיגוראלית מחפשת את הכוללות ההיסטוריוסופית, דתית, משיחית והראייה האפלטונית — את הכוללות הפילוסופית, רעיונית, הרי שהראייה הפרוייקטיבית תרה אחרי העוצמה הריגושית. זו האחרונה כוחה עמה להסביר את מרכזיותו של האני והפיכתו אמת־מידה לכל ציור וציור. תסתבר לפיה העובדה מדוע אין אנו רואים דמויות בייחודן, בשלמותן, שכן אין הללו אלא השלכותיה של דמות אחת. ההתחקות על הסגוניות של האישים המופיעים בשירה אינה אלא בקשת האיש האחד שמתחתיה. ואף לגבי איש זה אין לבקש את המראה הברור המוגדר, שהרי מדובר בהוצאה מן הכוח אל הפועל של תבניות נפשיות, שהן בחינת דפוס בלבד. לעומת זאת תהיה חדה ונמרצת מידת הלהט, ההימשכות, או הדחייה, כלפי

10. על השילוב של דעת ודמיון בשירת אצ"ג ראה : גדעון קצנלסון, "הדעת והדמיון בשירת 'רחובות הנהר'", "מאזנים", תשרי תשל"ב (אוקטובר 1973). "הכיסוף ל'קו הגזע' ש'נשר הדעת' הוא שנוטה אותו, זו תמציתה של שירת אצ"ג כולה", שם, עמ' 354.
על הצירוף של שכל מחמיר לחזון עמד י.ה. ייבין בספרו "אורי צבי גרינברג, משורר מחוקק", סדן, תל אביב, תרצ"ח.

כל אחד מן האישים, או הנפשות הקרובות המופיעות בשירים. התבניות הפנימיות אין להן ייחוד מבחינה של קלסתר, אבל יש להן ייחוד מובהק מצד איכותן הרגשית.

לראייה זו יהיה כוח מיוחד בהסברת מקומה המופלא של האם בשירת גרינברג ואת נטייתם של שיריו לחזור ולהתפרק בקביעות על דיוקנה. חשיבותה של סמלנות דתית, נוצרית, או יהודית תידחה. למדרגה עליונה תעלה המציאות המוקדמת, בטרם היות אדם בעל תודעה מוגדרת. על מציאות שנייה, מוקדמת, מופלאה, רבת מסתורין מרבה, כידוע, שירת גרינברג להתרפק. תוסבר גם היטב הופעתן המנוגדת של שני סוגים נשים: זו שאיפיינה את שירתו המוקדמת של גרינברג דמות הקדשה (ד' צרויה), הנדחית מכל וכל וזו הנעלה המשמשת כאספקלריה ל"זיווגין דכסיפין". לא עובדות ביוגראפיות תדרכנה את חיפוש השוני, אלא ההכרה שארכיטיפים פנימיים הם שזכו להגשמה נבדלת. עמק הסוטים כולו, כמו הר ההגשמה המופלא הן השתקפויות של צורות התייחסות קבועות ועמוקות המחפשות להן תכנים מגשימים.[11]

אך, הואיל והסתכלותנו אינה חוץ־ספרותית אלא פנים־ספרותית, לאמור נשענת על אוצר השירים גופו ועל מה שנאמר בהם, לא נוכל לאמץ לנו בלא הסתייגות הסבר שעיקרו נטילת כוח של חירות והכרעה מידי האני השר בבחירת בני לווייתו בשיר, או בקביעת נושאי התייחסותו. הבחירה המתגלית בשירים מופיעה כברירה מדעת. אמות המדה הן פוליטיות במובן הרחב של המלה ולא כפייתיות. הערכת הדמויות איננה רק רגשית; השירים עצמם מדגישים את אדנותו של המשורר ולא השתעבדותו, וזאת הן במהלך השירי הכולל והן במהלכו של כל שיר ושיר. אכן, גרינברג אינגו כותב מתוך מרחק; יד גדולה אוחזת בו כל העת. אך בגבולות תודעתו של השליח ולהט שליחותו, ובלי להתכחש להם, מורגשת גם היטב היד המשחקת, החולשת על אמצעי ההבעה ומשעבדת אותם לתכליתה. ומעל לכול: מורגשת היטב הליכתו של הכותב מן החוץ אל האני, ולא רק ציור החוץ בצלם התוך. דמויות־חוץ מדריכות את הוויית המשורר הפנימית וההתקשרות היא, לפחות, דו־סטרית, ולא רק חד־סטרית.

ואני בא לקטרג. אני חושף דמויות ומראות
באזמל הקטרוג המלובן.

"ספר הקטרוג והאמונה", עמ' יג

אני רואה את אלוהי־ישראל העומד כמצביא
הדורות וקובע פסיפס־פרצופים במו אש

שם, עמ' ח

כי האֵם היא הגוף היחיד הנושא בכל־בו
את עוּבּר הבן והבת; כן גם היא היחידה
הזוכרת הבן והבת במקרה מיתתם
והיא באבלה־מעולפת צופה לקברם.
כל אם אמיתית בעולם היא רצפה בת איה — — —

"מתוך ספר העיגול", לוח הארץ תשי"א, עמ' כח

נוסיף לכך את כוח ההכללה המתלווה לציור הדיוקנאות, המוציא את המצוּיר ועושה אותו מופת ומורה דרך לרבים. ההכללה היא בסימן כוח שיפוט, ההכרעה החופשית, ולא הפרוייקטיבית־כפייתית.

ד. הצעת נוסחה

ההתפשטות היא סימן היכר מובהק של שירה שטבעה את ריתמוס הים, את הים ברהבו, כאֵמת מידה לצורותיה ולכמיהותיה. הכוסף, האש, הנשר המתנשא, הנהרות שזרימתם נצח, הם מן הגילויים המשקפים את הביטוי המסתער לכל העברים, בלי לתחום עצמו בגבולות של קבע.

11. רמזים לגישה היונגיאנית נתונים במושגים "אב הדיוקן", "ארכיטיפוסים", "יסודות טראנספרסו־נאליים" שקורצווייל משתמש בהם. אולם קורצווייל לא הפליג אל מעֵבר לאיזכורם של מושגים אלה ולא עשאם מפתח לדרך כתיבתו של אצ"ג. על היסודות הגזעניים המשתמעים מתוך תורת יונג והנידחים בתוקף על ידי אצ"ג עומד ישעיה רבינוביץ: "בבחינת האיליות והכוח: אורי צבי גרינברג", ר' ספרו "בחבלי דורם — עיונים בספרות", עם עובד, תשי"ט, עמ' 21—47. גישה הפוכה לזו של ישעיה רבינוביץ בספרו של דוד כנעני "לנוגה עץ רקב", ספריית פועלים, תש"י.

כנגד ההתפשטות מעמיד בעל החזון נקודות מיקום מדויקות וברורות. שירתו נקשרת ביודעים לסעיף סלע עיטם, מרתקת מבטה לחלקת קבר ולנעשה בתוכה, קובעת צומתי דרך ברורים בשביל האני השר לעמוד בהם ולהרים מבטו מעלה, מטה ולכל העברים. אלא שבמתח היסודי בין התפשטות לצמצום, או ביתר דיוק בין פריצת הגבולות, ובין הריכוז החד והנמרץ, היסוד האדנותי הוא היציאה מן המוגדר. כל ניב, כל צירוף ושובר ההתפשטות בצדם: אימה גדולה יוצרת הילה מתפשטת לירח, עמי־יים ועמי־יער, ים ויער מרחיבים עוצמה של ישות מוגדרת. כל תמונה יוצאת מן הממש ומגמת פניה המופשט שמעליו. כל עיגול ומידת התרחבותו. כל מלה והתנשאותה:

מלים משיקות כנפים... מלובלבות נצת אביב הבושם,
ומלים־עם־מלים: כענבי אש באשכול שיר אחד —
וכה אלוהי האנושי־בכך! וכה ארצי החזון
החובק שמים בעיגול ירושלמי שלא ירובע עדי עד.

שם, שם, עמ' ג

גם הדמויות חל עליהן אותו כלל. הן נעות במסלול כפול ומנוגד של העצמה וריכוז. לכל דמות הילה מתפשטת. "קדושי דומיה" — הקדושה ודומיית יה מעצימות זכר אב, אֵם ואחות עליהם מסופר בשיר. "היונק הקורן", הילת הזוהר, הקדושה, מגדילים ממדיו של היונק, התינוק האלוהי. אולם הדמות, במיוחד זו השאובה מן ההיסטוריה, או לקוחה מן הביוגראפיה האישית, מופיעה בגבולות אסוציאטיביים מוגדרים ומאובחנים. גדירות אלה אף חזקות יותר מן הספירות המשמעותיות והרגשיות שבהן כלולה כל מלה. אברהם אבינו, או רחל אמנו, הם מושגים מוגדרים ומכוונים יותר מאשר מלים כמו אב ואם, אם הן מופיעות שלא בהקשר אישי, ביוגראפי. הדמויות הגרינברגיות מקיימות את המתח שבו נתונה השירה שבמסגרתה הן מופיעות. אין לראות בהן את הצד השני של מטבע ההתפשטות, או את החיפוש אחר הריאליזאציה שהמשורר עשוי לרצות בו כקוטב מאזן של מגמת ההפשטה[12]. כל דמות נקשרת בהילה מעצימה, מגדילה, פורצת תחומים. אולם, היסוד האדנותי משתנה. המתפשט מתלווה למוחש, לצלם בפועל, בלי להקהות את גרעין הממשות הביוגראפית, ההיסטורית, או הרוחנית שבדיוקן הנזכר בשיר. לשון אחר, שבתי־צבי אצל מי שכותב: "אי קברך מחמד אפנדי העברי, משיח־האמת שלי שבתי צבי" ("אימה גדולה וירח", עמ' 64), איננו מושג ערטילאי, אלא ממשות שמועקות לה כנפיים מעל לזמנה. בעוד אשר בשירה כולה מה שמחוץ לזמן מדביר את מה שנתון בגבולות הזמן, הרי בתחנות שבהן מופיעים הגיבורים על שמותיהם, או ציור פניהם, נשמר הגרעין התחום בזמן ובמקום ואינו נאפל על ידי תנופת ההתפשטות.

בחינת דרך העיצוב של הדמות הגרינברגית מן ההכרח איפוא שתיעשה תוך הסתכלות בשני הכיוונים המנוגדים: הוצאת הדיוקן מגבולותיו — הפשטתו; ושמירת הדיוקן בתחומיו — המחשתו. צירוף שני הכיוונים גם יחד, בשירה אחת, הוא המסביר את התרשמותנו הכפולה, שיש בה מסוד הסתירה. חיקוי הדמויות כממשות היסטורית, או ביוגראפית, קובע אותם בתודעתנו בחיוניותן, אם לא בשלמותן הרי בהתרשמות מתכונות מסוֵמות, מקוי היכר שלהן. ואילו העצמתן, הגבהתן, מפקיעה אותן משייכות והתייחסות מוגדרות וקובעות אותן בתוך תחושה, הלך רוח, או אידיאה והתרשמות, כוללניים ולא מוחשיים.

ה. דוגמה למגמת ההתפשטות

נקודת האיזון בין ההתפשטות, הרחקת הדמות מן המוחש והמושג בעין ובחוש ובין ההגבלה, ההגדרה, קירוב הדמות לתפיסתנו המושגית והחושית, לא תימצא תדיר במקום אחד. שירה ססגונית, בעלת היקף עצום ומתגוון כשירת גרינברג, עושה את נקודת האיזון עצמה פתוח לשינוי תמונותיה, דימוייה, אופני התייחסותה, הלך רוחה. פעם רוצה האמן להציג במדוַק מנגנים בבית קפה, לעת ערב, על שפת הים בתל אביב ופעם הוא נזקק ל"יהונור", צירוף של

12. לענין הריאליזאציה כתכונת יסוד בשירת גרינברג, ראה: בנימין הרושובסקי, "ריתמוס הרחבות — הלכה ומעשה בשירתו האֶקספרסיוניסטית של א.צ. גרינברג", "הספרות", א (1), אביב תשכ"ח, עמ' 191—194.

אש לשם הוויה בהצגת דמות התייחסותו. אלא שתדיר ישותף המימד המגביה: בצליל, בבחירת המלים, בכינויים ושמות תואר. כדוגמה למגמת ההתפשטות בתיאור הדמויות ניתן לראות את המחרוזת "שירים בשולי שמים", שהוזכרה לעיל. השיר הראשון קובע את הגבולות הגיאוגראפיים: "בשולי שמים". גם המלה "שוליים" אסור לה שתטעה (ת' פתוחה). הכוונה איננה להצגת גבולות בשמים, להצבעה על אופק, אלא לחבר את זירת ההתרחשות להיכלות קדושה: "ושוליו מלאים את ההיכל" (ישעיה ו, א). זירת ההתרחשות האחרת: בית האב והאם הקדושים, אף היא מעצימה גבולותיה.

קירות אין לבית הזה משום צד,
מים־במים בנוי הוא.

"שירים בשולי שמים", "רחובות הנהר", עמ' ריד

הפתיחה של המחרוזת דואגת לפריצת גבולות הזמן במקביל לגבולות המקום. למקום המחזה מובאות דמויות מן העבר: אברהם ושרה באלוני ממרא, דוד ובת שבע בלילם הראשון. כל אחד מן הדיוקנאות יצוייר בליווי הילה מעצימה. האב והאם — "וכל נגוהות אלוהים עליהם". בנם הטוב מצוּיר כעומד "אז רם־עם־הזמן" ומושווה לכינור, כבוי אמנם, אך — "מזיו ניגון מקרין". נוגה וקדושה מעצימים ממדיו של כינור־השיר. טבועי ישראל המגיעים מכל העברים — "כוכב בפיהם". אם חייב השיר להעמיד את גיבוריו הראשיים — האב והאם — הוא קובע להם בסיס עמידה שזרימתו מתמדת: "ותחת כפות רגליהם היחפות זורם הים הבוער". נוספו לים האש והתשתית הסמלנית מן הברית החדשה, ישו מהלך על הים.

בשיר "קדושי דומיה", השני במחרוזת, מיתוספים "כלי תעבורה" המעצימים את הזירה ומוסיפים הילה לכל אחת משלוש הדמויות המופיעות בשיר: האב, האם והבן. הלבנה בעלת הזיו, הקובעת את המשעול על הגלים, מתחברת לכל המראות. כוסף אל־דומי ורכב הנדוד הכובשים כל מרחק עומדים לרשות הגיבורים, לעשות את הליכתם בלתי מותגית בגבול ובמכשול. גם בשירים הרפלקסיביים, שבהם מתחזק ההרהור, שירים ג' וד' במחרוזת, הולך המשורר בקו ההעצמה למרות כוחה המשקיט של המחשבה. כאשר מדובר על ההולדת, נקודת ההתחלה של האדם, אין השיר מסתפק בפסגות, אלא מועדפת "פסגת הפסגות". השמים מתחברים אל הערש של הילד וכך הופכים ערש ותינוק שמידותיהם קטנות להוויות גבוהות ששמים נמזגו בצלמם. אף בחלוף כול מופיעה המלה "דומיה" ומעניקה את תחושת האין סוף בזמן ובצליל. בבית האחרון מופיעה המחזוריות של הזמנים, תנועת אין סוף של היסטוריה ולאום, ומתרחבת לגורל האדם, לגורל היחיד־הנבחר ולגורל האומה.

מלפני לידתי ומאחרי מותי
דמע ונוגה, דם וזהב — —

שם, שם, עמ' ריח

נזכור: בצד תנופת הנצח של המחזוריות הבלתי־פוסקת, את הספירה הסמלית והרגשית של המלים נוגה וזהב בשירת גרינברג, כמכוונות נגד ירושלים של מעלה ובית מקדש שלמטה.

כנגד ביטול קואורדינאטות במרחב ובזמן קיימים גם בשיר זה ציונים מדייקים, מגבילים. המבט מרותק ל"מערב" על הים. בחירה של אחת מרוחות השמים כובלת במשהו את "הים האדיר" ה"זורם". נקבע במוגדר מקום האב והאם ביחס לבן: "אבי מימין ואמי משמאל". כנגד קדושתם של האב והאֵם המתים, המתפשטת עדי עד ולעולמי אין סוף, מצוי הבן המובלט ביחידותו.

ויש הבן היחיד
השריד
בעולם — — —

שם, שם, עמ' ריז

היחידות מדגישה ריתוק וקובעת נקודת אחיזה מוגדרת ומאובחנת. וכך גם בעת הורדת המסך:

והליל יורד על בנה — —

שם, שם, עמ' ריז

"לילי" (לי פתוחה, יי חרוקה) — גם מלשון לילה וגם מלשון יללה, קינה ואיליה. מקביל לבן הבודד הוא העלה הרוטט, שאינו צריך לנשור עוד בסתיו, המופיע בשיר הרביעי. אלוהים אב־הנצח, אב ואם ממחוז צלמוות, שאין גבולות לקדושתם ולעוצמתם, הוצבו ליד הבן היחיד, והוסמכו לציור התינוק הנותר לאחר הולדתו בלא שמים תומכים. עוצמה ופחיתות, הרחבה מופלגת של דיוקנאות וזירות נסמכו לערש, לתינוק, לצלם עלה רוטט. השירים מיזגו את המועצם נטול השיעור במוקטן, כאשר במקרה שלפנינו התיאור נוטה לצד המופלג והמועצם במקום, בזמן, בדימוי ובהלך הרוח[13].

ו. דוגמה למגמת הריכוז

צורת־עיצוב הפוכה נקוטה במחרוזת "הקבר ביער" (שם, עמ' שנז—שעב). את המחרוזת ניתן לראות כסגורה וסימטרית. כל כולה מכוונת לנקודה הדידאקטית הברורה, התחומה, המוגדרת ללא צל של היסוס: "לא קידוש השם — כי אם מלחמת השם" (עמ' שעב). כתשתית למסקנה הרעיונית מופיעה תפיסת הגמול והעונש, הברורה אף היא, הקובעת תקבולת סימטרית מדויקת בין חטא לעונש: דם תחת דם, עין תחת עין, נפש תחת נפש. המחרוזת מציגה זה כנגד זה בדייקנות: איוואן בן סטפאן גוספודאר שרצח וגואל הדם שבא לנקום. זה האחרון מברך: "ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם אשר קידשנו במצוותיו וציוונו דם תחת דם נפש תחת נפש" (עמ' שעא). המחרוזת מציבה בתקבולת ארבעה שירים שיש בהם מקבילות פנימיות. סיפור הרוכל שנרצח ביער בגרזן ניצב לעומת סיפור האב שנטבח ביער באולר. סיפור־נקם ניצב לנוכח סיפור־נקם. הרוצח האחד מוצא להורג וכך הרוצח השני. לכל אחד מן המעשים סיום חד, נחרץ, התומך במוסר ההשכל. מידה כנגד מידה שלטת גם במרכיבי הסיפור. איוון שחט באולר. גואל הדם מברך על השחיטה כשאולר הרוצח בידיו. גם מעשה הנקם מתרחש במקום המדוּיָק שבו בוצע הפשע. "שלום עליך אבי הקדוש / אני בנך בכורך באתי הלום / לגאול דמך במקום" (עמ' שסט). סימטריה מגדירה מצויה בפרטים ובפרטי פרטים. לרוצח בכור, סטאך נושא הצלב (עמ' שם); גואל הדם הוא בנו בכורו של האב שנטבח. השירים מצמידים זו כנגד זו את ההתהפכויות האירוניות, המאקאבריות. הרוצח רוקד על הגולל מתוך ביזוי וניאוץ והוא נמשך לקבר, בלי יכולת להינתק הימנו. כלי הקודש על גופם ובידיהם של המרצחים גורלם מתהפך בדומה לזה של בעליהם.

המחרוזת בנויה על מתן סימני היכר מזהים. גיבור ההרג מכונה בשם פרטי ובשם משפחה. כך גם מקום הפשע: חילצ'יץ' הכפר סמוך לאולסק. מזוהים גם הגרמנים "השוואב", אשר מכוחם ומהשראתם ניזון הרוצח הפולני. גם בסיפור המישנה מצוין במדוּיָק מקום ההתרחשות והרי הוא "אותו מקום ליד אולסק" (עמ' שסד). הדבר מתרחש בימיו של המלך פראנץ־יוזף (עמ' שסג). זיהוּמם של הגיבורים הראשיים נעשה גם באמצעות השיח הישיר המושם בפיהם. הרוצח — לשונו נמוכה, מתרדדת כל העת להברות; חוחוחו, נונונו, לצחוק, ליבבות. גואל הדם — לשון התפילה, הקדיש המיוחד בארמית (עמ' שעא), פסוקי המקרא שגורים בפיו.

אולם גם בשיר המוגדר, המזוהה, מצוי המסלול ההפוך, המגביה. תפיסת הנקם — עין תחת עין — מתעמקת ולובשת את הצביון של תפיסות גמול ועונש מוגבהות ונאצלות.

הז'יד אומר 'וידה'... וידוי אמר,
וגשם מתחיל לטפטף וחזק...
תסיים! מצווה הכפרי. 'וידה' די!
ושלולית נעשית מן הגשם אגב...
ובועות מבעבעות בשלולית כעינים...

שם, שם, עמ' שסד

13. ראה פירושים מפורטים לשיר "קדושי דומיה" של אריה זקס בקובץ: "The Modern Hebrew Poem Itself", ed. S. Burnshaw, T. Carmi, Ezra Spicehandler, New York: Holt, Reinehart and Winston, 1965;
ושל יהודה פרידלנדר, "אורי צבי גרינברג — עיונים בשירתו", הוצאת שוקן, תשל"ג, עמ' 88—92.
על השיר הרביעי במחרוזת: "אחרית דבר", ראה במאמרי "שירת השואה", מבוא לאנתולוגיה "השואה בשירה העברית", בעריכת גרוס, יעוז־קסט, קלינוב, הקיבוץ המאוחד, 1974, עמ' 26—28.

הבועות נהפכות לעיניים ואלה הן העיניים המסגירות את הרוצח למשפט ולגמול. התפיסה "עין תחת עין" מתפרשת במובנה הקוסמי, האלוהי. עינו של דיין עליון נתונה בעולם. יש עין רואה והיא הקובעת סדר בעולם.

ונהיית שלולית ובועות מבעבעות
והן כעיניים...

שם, עמ' שסה

גם תפיסת העונש הפסיכולוגית, נוסח "החטא ועונשו" של דוסטוייבסקי, צרורה בכתוב. הרוצח חוזר למקום הפשע ואינו יכול להינתק הימנו. "מני אז מני אז / זה מושך כאשה, זה מושך ככוס יי"ש / אל זה המקום" (עמ' שסו). מלת־המפתח "זה" בשירת אורי צבי גרינברג מופיעה בתפקידה הכפול: כמגדירה, "זה" מלשון זיהוי והצבעה מכוונת ו"זה" כמלה כוללת וסתמית, כדפוס מכיל כול.

הסיפור הפשוט, המעוגל, מתעמק ומתעצם. השיר "פסח הגויים" מכיל בתוכו את תפיסתו ההיסטוריוסופית של בעל "רחובות הנהר". סיבתו הגלויה של רצח היהודי היא קנאה בנכסיו, אם תמצא לומר הרי זו אנטישמיות המנומקת ככלכלית. סיבתו העמוקה — הקנאה באלוהי היהודים. איוואן רוצה את בית הכנסת, את הסאקראמנטים, את כלי הקודש. הפרוכת על כתפיו מציגה את העיוות האבסורדי שנוצר במערכת היחסים בין שתי הדתות, כאשר האחת שנטלה את אלוהיה מן השנייה מצטערת על כך והולכת לאפיק של נקמה אכזרית, מעוותת ורבת קנאה[14].

אותות הזיהוי המובהקים מגלים אף הם צדדים של כוללות והתפשטות. כאשר על הניב המזהה שבפי הגיבור: פה, פה, נאמר שהוא בלשון פולין (עמ' שנט), הרי שהדבר אמור להזכיר את האגדה הכרוכה בשם פולין: פו(ה)־לין. אירוניה טראגית מעניקה עומק להברות חסרות המשמעות, המזהות לכאורה רק את נמיכותו ועליבותו הרוחנית של הרוצח. השם איוואן אף הוא כינוי כולל. סתם גוי: איוואן ("יתקע איוואן בשופר"; "יכה איוואן את איוואן"). שם זה חוזר בשירים אחרים של אצ"ג ויוצא מזיהוי להכללה ("איוואן וסטפאן", "רחובות הנהר", עמ' רנג).

המחרוזת "הקבר ביער" היא דוגמה קיצונית לצו ההמחשה ששירת גרינברג אמונה עליו בצד כמיהתה אל הרחב, המתנשא והמתפשט. המתח שבין שתי הדרכים הפיוטיות מצוי בכל שיר ושיר של אורי צבי גרינברג. הדיוקנאות מחייבים ציון, מתן שם. כף המאזניים נוטה אל המגדיר, אבל מהות השיר, שהאש היא המטאפורה העיקרית של הפואטיקה שלו, מושכת כל דמות ודמות גם אל העדר תחומים וקובעת לה הילת־זוהר מתפשטת, קדושה, או מושכת אותה למעמקי הגינוי וחומרת הקטרוג והתוכחה.

ז. אמצעי ההתפשטות

האמצעים בהם משתמש המשורר כדי להוציא את דיוקנאותיו ממוגבלותם בזמן, במקום ובצורה, מותאמים לגורמים המגבילים. כנגד ההיקבעות בזמן ובמקום בא האופי החזוני והחזיוני של השיר ומעתיק את הגיבורים מתקופה לתקופה וממקום למקום. האחדת הזמנים, הזרמתם, כמו גם "קפיצת הדרך", הן ממאפייניהם של שירים המזמנים גיבורים שונים, בלי לחוש למרחקי התקופות המפרידים ביניהם. כנגד הצורה המגבילה יודע השיר את שינוי הקלסתר: הכפלת ראש לדו־ראש, מקור לדו־מקור, הגדלתה של גולגולת, גידולם של גופים לשיעורים מדהימים, חיתוך הגוף והשארת פצע פתוח בתוכו. מוכפלות צורות לא רק של בשר ודם אלא גם של בעלי חיים: "ונשר הבין בחובנו: דו ראש כדו גוף — —" ("רחובות הנהר", עמ' קטז). השיר מגדיל לא רק ממדיהם של חיים, אלא גם של מתים.

14. פירוש מפורט למחרוזת "הקבר ביער" ובמיוחד לשיר השני: "פסח הגויים", ראה במאמרי "בין שאול טשרניחובסקי לאורי צבי גרינברג: עיון משווה 'הפעמונים' — 'פסח הגויים'", "כרמלית יג, תשכ"ז, עמ' 184—204.

שלדי ענקים... שלדי היהודים, שהם הרגום,
ממעמקים עלו... צבים וגדולים לממדים גשמיים אדירים
עדי היותם גם עבים ורחבים כעבי אדמתם ורוחבה.

"חזון ליל גשם", שם, עמ' קמד

פעמים שהדיוקן נשאר על מכונו, אך נקשרת אליו הילת־זוהר מעצימה, מתפשטת. יש שההעצמה וההאדרה אינן חיצוניות, אלא נוצרות דווקא על ידי צמצום הצורה, הכנסתה לתבנית מופחתת. ההעצמה נובעת במקרה זה מריכוז רגשי, הנדחס לתוך דמות מוגדרת. אחת מדוגמאות המופת לכך בשירת גרינברג הוא השיר "כריתת כנף" ("לוח הארץ" תשט"ו, עמ' ט"ז). הדמות המצוירת היא מקוצצת, ציפור בעלת כנף אחת. גם מקום הפצע כאילו נסגר. המוגבלות כאילו תופסת את מקום המתפשט.

לבבות דכסיפין מהכא להתם — —
עכשיו אין יותר להתם.
בדבר אלוהים כמו בחלום נחתכה כנף
ועל מקום החיתוך חתם.

אלא שאת המוגבלות בצורה פורצת ומאדירה סערת הרגש.

אללי לכל רואן בכך והוא לא נטל בידיו
את ענבי עיניו ולא סחט!

כתמונת תשתית מצויה כאן אחת התמונות הדחוסות ביותר מבחינה רגשית: אֲדיפוס המלך מעוור את עיניו בהתהפך עליו גורלו. וגם בתמונה זו באה ההגבלה. הגיבור בשיר העברי אינו עושה כמעשה קודמו לאסון. אי־העשייה מחריפה את העוצמה הפנימית, נפרצים סכרים של רגש, יגון, ומפנים מקום לתחושת אסון טוטאלית.

ההעצמה של הדיוקן בשירת גרינברג לעולם אינה חזותית, או חושית בלבד. כוח הרגש, הכבוש, או המתפרץ, מצוי תדיר ליד הקלסתר המועצם.

לפניו ההוא: אדון הכפור לכל חי:
שכל הרואה פניו מת לבו.
אנחנו אחוריו ועינינו רואות:
לפניו לאין שיעור גבשושיות וכפים בולטים.
ועד כמה שירצה ולא יפן אלינו באלף עיניו
נמשיך פה לחיות: אנחנו־שלו: בשרירי־לקפיאה
עדי נובא בור לתולעיו.

"אחרי הבכיות והשקיעות", מאסף ירושלים, ג—ד, תש"ל, עמ' 30

הדיוקן אינו מופיע מצוֵר לשמו. העיצוב אינו מימטי, בא לחקות, אלא טיליאולוגי־תכליתי ופנומנולוגי, לאמור מעדיף היבט אחד שלמשורר ענין בו. לכן מופיע תמיד הדיוקן בתוך הקשר של דריכות, של חזון מתפרץ, של בשורה שהשיר כפות לה. ההרגשה, או הבשורה, הן המפעימות את כל המסופר, או המצוֵר בשיר. על כן לא יהיה לנו ענין בדיוקנאות המופיעים לשמם, אלא תדיר בתוך הקשר רחב יותר. ההקשר שהוא נסער קובע את הדיוקנאות בתוך הדינאמיות הנמרצת של השיר, הסערה שהוא נתון בה, סערה כבושה, או מתפרצת. ניתן איפוא לומר, שדרך המלך בעיצוב הדיוקן הגרינברגי היא הדינאמיזאציה. לשון אחר: ההזרמה, ההתססה, שינוי המידות של הדיוקן, הכול נובע מתוך המהלך רב העוצמה של השיר כולו. הדריכות לקראת תכלית היא המסלקת את המעצורים בפני השיר. אין הוא נדרש למוגבלות שמכתיבה המסורת המקובלת. ינאי בשביל המשורר הוא מלך כובש, מרחיב גבולות ישראל. צד זה שבאישיותו הוא המכריע את הכף ומנחה את אופן התגלותו בשיר. חזונו של המשורר הוא העיקר העליון המדריך והמשעבד אליו את כל המצוֵר על ידו. החזון שהוא בסימן של סערה ואש, הסתערות על ההיסטוריה היהודית במגמה לשנותה, בורר את הדמויות, קובע בהן את אותותיו ומוליכן בתנופת האדירים האופַנית לו בשיר.

ח. ריכוז וגיבוש

כבר הוזכרה ההגבלה כמתחייבת מתוך רצון ההעצמה. אך מצוי סוג אחר של ריכוז, המתקשר למה שניתן להגדיר בלשונו של גרינברג עצמו: הכרת הישות והמהות. החתירה לתכלית, זו הקובעת לשיר כולו וכן לדמות המופיעה בתוכה, צביון טלאולוגי, לאמור של שיעבוד הכתוב למטרה, איננה מוצגת כשרירות לב, אלא מופיעה כמעוגנת בהבנה עמוקה של ההתרחשות. אותו פן שהמשורר בוחר להדגיש אינו בגדר של קליפה ארעית, או חיצונית. מה שיוגדר על ידינו כפנומנולוגי לאמור ברירה של פנומן אחד, היבט אחד, נתפס על ידי כותב השיר כישות הסגולית, או כמהות המהויות. שירת גרינברג אינה תופסת עצמה כסובייקטיבית, שרירותית, אלא כשירה היודעת את הכוליות הסגולית של הישויות, הדיוקנאות והאירועים שהיא נתקלת בהם. מה שמתחייב מכך מן הצד הפיוטי היא הצגה מדויקת, ולא רק מועצמת, של מהות הדברים. על כך יש להוסיף את יצר ההמחשה ששירה מגויסת נדרשת אליו כדי להצליח במלאכתה. ועל כן, בצד ההעצמה יימצאו בשיר שלפנינו תיאורים מאובחנים ומדוַקים, שאינם מסתלקים מפרטים, אלא מתמודדים עמם. בשירת השואה יודע בעל השיר "מיבשת ומים מחזה לאלוהים" ("רחובות הנהר", עמ' רנג–רסד) לתאר במדוַק את הרוצחים במחנות ההשמדה ואת מעשיהם (אכן גם במקרה זה מעצים המשורר את חזונו המאוַם על־ידי קישורו של אלוהים לזירת המעשים המאיימים: "אלוהים הלומד איך עושים מנבלות יהודיו היפים סבון...").

כך יודע ציורו של גרינברג להתעכב ליד הממש שבחיים, ליד אימי המוות ולתת להם ביטוי מוחשי. השיר תר אחר הפרט החשוב, בעל האופי המגלה, שעולם ומלואו ניתנים להיכלל במוחשיותו, בכינויו המפורש. "בגופים שבם רון התנ"ך, צוף מדרש, יין יקב תלמוד" ("רחובות הנהר", עמ' קלו). ודוק: צליל (רון) טעם (צוף), חזות וריח (יין יקב) מתלווים אל ההיגד המציין, הנחרץ: תנ"ך, מדרש, תלמוד.

השיר יודע גם את התיאור המעוכב, המשתהה ובלבד שלא תהיה בו תחושת שלווה "קלאסית" מדומה:

> עששית נפט דלקה אזי לילה על אביון שולחני הקטן
> ושערותיך אסופות בידיך כאלומת נימים לנגינה.
> הייתי מלא מלים רוננות ולא פצחתי שפתותי ברינה
> כי עלו דמעות בי תחת מלים, וחמימות בצלעות עדינה.
>
> במה כיבדתיך הבאה מן אגם מימי הסוטים?
> לא יין מן היקב ולא מגד ממאפה תנור ביתי.
> כוס תה בפשטות. מלות יקרות באיפוקן ודפיק דפיק לב
> אלי לב... לפתאום אהבה! הנה לילה שעלה וטעם דבלות.
>
> "בדיה על אשה מעמק הסוטים", ג–ד, מאסף ירושלים, עמ' 32

המלה "פשטות" המופיעה בשיר היא מן האמצעים שהמשורר בוחר בהם כאשר הוא נזקק לציור הדיוקן והנסיבות במוחשיותם. ההתעכבות ליד פרטים, מידות של צמצום ("דפיק דפיק לב"), ציורם של רגעים "קטנים" בזמן תוך הסתלקות ממהלכים גדולים, מסירת הרגשה ואירוע מתוך דייקנות ונאמנות להתרחשות בפועל הם המסלול המקביל, או המשלים למסלול המנשא, הפעיל והמזרים את הדיוקנאות. אף במקרים של השתהות ופירוט, צמוד השיר לכללי היסוד המדריכים את השקפת העולם שהשיר נתון בה. בשיר שלפנינו: קודש זיווגין לעומת אגם הסוטים. אין שירת גרינברג דוגלת בתיאור לשם תיאור. בצאתה אל ההפרטה וההשהיה, הרי זו יציאה לשם שיבה אל העיקרון העליון, המדריך. יתירה מזו: בכל פרט ובכל תו מצויה עוצמתו של היעד הלאומי, האישי, ההגותי.

ט. הבדל בין שירה לאומית לפרסונאלית

בצד סימני־ההיכר המייחדים את עיצוב הדיוקן בשירת גרינברג בכל הסתעפויותיה מן הראוי להדגיש את השוני המתגלה בין השירה שדגישיה הם לאומיים, היסטוריים ובין השיר שדגישיו הם אוניברסאליים, דנים באדם, בלי לראותו כל העת בתוך שייכות של לאום. אמנם, שירת גרינברג נזהרת מלסלק מבטה לזמן ממושך מדי מן השייכות הלאומית ומן ההקשרים ההיס־

טוריים. אף על פי כן אנאקריאון על קוטב העיצבון הוא דמות אוניברסאלית יותר מן האני השר ב"חזון אחד הלגיונות". גם בין מסכתות השירה הגדולות של אצ"ג, שנתפרסמו לאחר שואת אירופה, מצויות כאלה שהאדם באשר הוא אדם נשקף בהן, בלי לקשור אותו למסגרות שהזמן הלאומי המסוים קובען. בשירים הלאומיים כוחם של הגוונים המתפרצים עז יותר. האֶקספרסיוניזם במובן של צעקה ומחאה הוא מסימני ההיכר שלהם. הדיוקן המועצם, המותסס, המגביה את קולו, הוא העיקר. מה שעושה השיר הלאומי בסמל הקודש, עושה שיר היחיד בסמל החולין. חצוצר ("לוח הארץ", תשי"א) ניצב כנגד ובמקביל לעוגבר. אולם סמל היחיד, ולו גם תגדל הילתו, לא יוכל להידמות במידת התפשטותו לסמל הרבים והוא יהיה מוגבל, מוחש וכבול יותר למידותיו. ושוב: רק משיפנה שיר היחיד למוצגים מספירת הסוד, הוא מחזיר למוצגים אלה נופים מתפשטים בזמן ובמקום.

תורת השיר הכפותה לשיר הלאומי מתקוממת כנגד כל צורת הבעה ועיצוב שיש בה מן המקפיא. האני השר שואל:

— — כפסל אסדר חללי בשורה,
אדמם למו שיש כזה,
ומאלה אחצוב לי בתים לשירת בלהות?

והשואל הוא המשיב:

לא! כמפוח בבית הנפח פה אהיה:
המלבּה ומלבה ומלבה את מתכת הזעם.

"סיקריקין", "אזור מגן ונאום בן הדם", עמ' יז

המשורר הרואה לפניו חללים ושרופים באש אינו מסוגל לראות עצמו בדמות הפסל (פ' פתוחה, ס' קמוצה) שדיוקנאותיו מוגבלים בשיש ודוממים כמו החומר שבו הוא משתמש ליצירתו. אכן בבואו לצייר בשיר את הנופלים מידי הפורעים הערבים הוא מוסיף לנופלים "עטרות בהילן". בעת קבורתם מתאר השיר מגן דוד של אש המופיע מעל הר הבית. מגן דוד זה אף הוא אינו נשאר כפיגורה סטאטית. "ועמדה הדממה אפילה: להגביר דמות האש של ששת הקצוות — —" (שם, עמ' יח).

גם שיר ההגות של אורי צבי גרינברג כולו זעקה ומחאה. שיר הלאום יודע את מועקת ההווה, אף את זוועותיו, אבל הוא מתנחם באחרית הזמנים. תמונת האחרית שלו קשורה באֶסכאטולוגיה משיחית. שיר היחיד צמוד לאחרית הזמן האישי, למוות שהוא לפי תפיסתו, החוזרת ומובעת בלי הרף רקב בלבד, רימה ותולעה. העמידה המתמדת מול המוות מעתיקה את עולם התמונות והדימויים לאווירה מהרהרת. ההרהור אינו בא לסלק את הזעקה, אלא לעשותה כבושה יותר, נתונה במעמקי השיר, במקום בחזיתו הקדמית. חזונו של המשורר נעשה איפוא במסכתות הגדולות המתפרסמות לאחר תקופת השואה מאופק יותר ועצור. דמויות השיר הן כדמות הכבול לסלע עיטם. שמשון ופרומתאוס חוברים יחדיו (עיטם הוא גם מלשון עיט, ברמז לעוף המנקר בגופו של מוריד האש) למין איוב. יוסף־דעת־יוסף־מכאוב הוא דמות שחזונה הוא קוהלתי בתמונות הגות שיש בהן מן הכאב, מצער הידיעה. מלאך המוות עשוי להופיע עתה בדימויי קרח ולא רק בדימויי אש. האֶקספרסיוניזם הזועק מתחלף במסכתות השיר הפרסונאליות בצליל שאימתו גנוזה בלהט הכבוש המלווה אותו. אוצר הדמויות מלווה עתה בהילה של מסתורין: אימה שותקת במחוזות קיום שבהם שליט אורלוגין שניטלו מחוגיו.

בהתאם לכך משתנה גם אופיים של המוצגים בעלי האיכות הסמלנית הנקבעים בשיר ליד הדמויות. השיר האֶקספרסיוניסטי של גרינברג דעתו אינה נוחה מן הסמל, שכן הוא עשוי להעיד על מרחק גדול מדי, מערפל ומשקיט, בין הסמל למסומל. סמלנות שמקור צמיחתה הוא הכמיהה לרושם האֶסתטי עשויה לבטל את חוד המחץ של השיר התכליתי, הנאחז בממש, בזעקה הרועמת. "איך שקר מייפים בחן סימבוליסמוס ולהג — בטעמי נגינה" ("אימה גדולה וירח", עמ' 9). נהייתם של הסימבוליסטים המובהקים אל המוזיקאליות הטהורה מקוממת אף היא את בעל החזון המסתער. שונה הוא מעמדו של הסאקראמנט: המוצג הקדוש שסמליותו אינה מבטלת את ממשותו כמו טלית, תפילין, מגן דוד, עוגב, מזבח. מוצג הקודש יהפוך לבן לוויה צמוד, מרחיב שיעוריו של הדיוקן המועצם. לעומת זאת יגבר בשיר ההגותי כוחם

של מוצגים סמלניים ממחוז היחיד ואלה יופיעו ליד הדמויות. כך לדוגמה ב"שלושה שירים על אובדן החצוצר" ("לוח הארץ", תשי"א, עמ' לה—לו) יופיע כלי היחיד במקביל לעוגב, כלי בית המקדש והיחיד הנבחר. החצוצר הוא המסמל את מחוזות הכוסף ואוצר בחובו את מהות הזמן.

דמעות משלי... לאבי אין שדה וצרצר!
ולבי הקטן כה דפק וצעק לאלוהים!
ופעם קיבלתי תשורה מאמי: חצוצר —
וזעקתי את כאב הכיסוף אז בזה החצוצר.

שם, שם, עמ' לו

י. ה ת י מ ה

ניתן לסכם ולומר: העיקרון התובע מימטיות, חיקוי, אינו מדריך את מי שמרד באופני ההבעה הקלאסיים. המשורר, למרות גישת ההערצה שהוא חש לגבי המקורות היהודיים, במיוחד התנ"ך והדמויות הכלולות בו, אינו מעונין לצייר קלסתר פנים בשלמות. רק תווי היכר מסוַמים כובשים את לבו ואלה קשורים במשמעות היסטורית, או פילוסופית כוללת. האַקספרסיביות, הכוח המתפרץ של המשורר, הוא המניע את דמויותיו. כוח זה קשור בראיית־על, בתפיסה היסטורית שבה אין חציצה בין הדמות ובין מי שצופה בה. עולמו של גרינברג הוא אני־צנטרי, לאמור האני־השר ניצב כל העת במרכזו. אולם, לא כמו בשירת שלונסקי, למשל, אין השיר בא להיות יומנו של האני־השר, אלא יומנה של אומה, ויומנו של אדם היודע את סוד המוות ואת סוד האהבה דכסיפין. רישום הדברים אינו לשמו, אלא לשם מטרה. הופעת האני ודמויותיו כרוכה בתבנית מלכדת, בזרימה אחת, שמסתורין ובהירות מתלכדים בה. הטיית הכף היא לצד הבהיר. המועצם והמתנשא שבדמות, לעולם אינם שוברים את המגע שבין הקורא לשיר. הדיוקן שומר על גרעינו הברור, על תווי היכר מזהים, בולטים, אמנם בלי לשאוף למלאות של פרטים ופרטי פרטים.

מעל לכל שוררת ביצירתו של אורי צבי גרינברג אווירת חזון וחזיון. הפאנטאסטי שוכן בה לצד הריאלי. בענין זה ניתן להקיש מרישומיו של אצ"ג (ראה ארבעה רישומים, לדוגמה, המצ"ב)[15]. דמות אדם נתונה ליד ציפור. ספק ענן ספק ים מתנשאים על אופק שנטועים בו ספק שמש, ספק ירח. הדיוקנאות הם מוחש ומופשט גם יחד. גבולותיהם רשומים בבהירות, אבל תווי ההיכר שלהם עושים אותם כבית־קיבול מתמשך והולך. המישור הבדיוני המופלג אינו רחוק מהם. ציפור הדעת המתלווה לדמויותיו של גרינברג בשיר וברישום אינה מוליכה לסוריאליזם, למקום חיותו של החלום. הדעת היא ניגודו של חלום. המשורר אינו חושש מן ההזדקקות לחלום. פעמים רבות הוא מצרפו כחלק משיריו. אלא שאז מוגדרת ומאובחנת ההוויה המצוירת כהוויית חלום. המשורר אינו חושש מביטול תחומים, משינוי קלסתר, מקפיצות דרך בזמן ובמקום. אך כל אלה מודרכים על־ידי חזות כוללת, עליונה, בהירה, בעלת תודעה של שליחות אלוהית. התמצאות התובעת לעצמה סמכות מוחלטת היא הבוחרת לעצמה כרצונה את חומרי ההבעה.

הסתכלות המשורר במהלך הזמן של הרבים עושה את שירו אספקלריה לדמויות המאכלסות את דברי הימים. להסתכלות זו צביון מדריך ומכוון והיא המאשרת ומבליטה את תווי ההיכר של הדיוקנאות. האש, דימוי המפתח בשיר, הזכרון, הכוסף, הרעיון המדריך, מעצימים גבולות של נוף, מקום ודיוקן. אבל ההעצמה וההאדרה, ששירת גרינברג יודעת בכל אחד משיריה, משאירים כל דיוקן על מכונו, כישות עצמאית. מהותן של הישויות המצויירות נקשרת ל"מהלך הגדול" שבו שותפים אלוה, יחיד ועם, מהלך שהוא מחוז כיסופיו של השיר, על דימוייו, מראותיו, חזיונותיו, נופיו ודיוקנאותיו.

15. הרישומים המצורפים הם מתוך מאסף אגודת הסופרים העברים ח—ט, מאסף ירושלים, ג—ד, רישומי אצ"ג לספר שיריה של עליזה טור מלכא "שירת הבארות", הוצאת שלם, ירושלים, תשל"ב.







