אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

גיליון 02
אביב 2012

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית
אוניברסיטת תל־אביב

2012 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801
הוצאת הקיבוץ המאוחד

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל**

המערכת **אבנר הולצמן, אורי ש׳ כהן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט**

רכז המערכת **נדב ליניאל**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי**

על העטיפה: מתוך סרטו של אורי זוהר, חור בלבנה (1964)

ot.kipp@gmail.com

2012 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 69978

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס בדפוס אליניר

"אֵימה כמו רִקמה":
הפואמה "אימה גדולה וירח"
כטקסט מכונן בשירת אורי צבי גרינברג

דן מירון

שְׁקֹט־נָא, אַבָּא! בֵּן יַקִּירְךָ יִלְבַּשׁ אֵימָה כְּמוֹ רִקְמָה
אורי צבי גרינברג, "אימה גדולה וירח"[1]

א

באמצע שנת 1923, בשבתו גולה בברלין (אליה נמלט מחמת הצנזור הפולני, שמצא באחד מסיפוריו דברי כפירה ונאצה כנגד קודשי הנצרות), נפלה, אחרי היסוסים רבים, ההכרעה

1. אורי צבי גרינברג, "אימה גדולה וירח", כל כתביו, כרך א, בעריכת דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 53. מכאן ואילך, כל מראי המקום לשירי אורי צבי גרינברג מפנים לכרכי מהדורה זו, שראתה אור בשנים 1990–2009, אלא אם כן מצוין אחרת.

בלבו של אורי צבי גרינברג: הוא חִייב עצמו לציונות, חיוב רגשי ומחשבתי מוחלט וסוער. קודם לכן ראה בה "פתרון" הזוי, אולי רצוי אבל בלתי מציאותי כלל במצבו הפיזי והנפשי של העם היהודי לאחר מלחמת העולם הראשונה, המהפכה הרוסית והפוגרומים הגדולים בפולין ובאוקראינה שבאו בעקבותיהן. עכשיו, אחרי היסוסים רבים, שינה את דעתו, הגדיר את הציונות כ"המהפכה העברית" וראה בה סיכוי יחיד להצלת העם היהודי החי "במלכות הצלב" (אירופה הנוצרית) ואדמתה בוערת תחת רגליו לא רק בפולין ובברית המועצות אלא גם בארצות אחרות.

למן שלהי מלחמת העולם, ובייחוד משנת 1920 ואילך, כשנעשה חבר בולט בקבוצת המשוררים היידים המרדנים ששינתה את פני התרבות והספרות היידיות במזרח אירופה, היה גרינברג בעיני עצמו ניהיליסט במובן הניטשיאני של המושג, היינו מי שחי במציאות שלאחר "מות האלוהים" ללא שום ערך ואמונה יציבים. בפואמה הגדולה שלו "מעפיסטאָ" (1921), מיצירות היסוד של המודרניזם היידי, תיאר את התרוקנות החיים האנושיים מכל ערך ואת השתלטותו של מפיסתופלס (אותו הבין כמציאות אנושית פסיכולוגית ולא כישות מטאפיזית) על העולם, ואף הכריז על נכונותו־שלו להיות דוברו השירי של מפיסטו, היינו משורר הניהיליזם, מי שיעלה בידו להקנות להוויה נפשית חמקנית זו "דמות", ביטוי קשיח־עמיד כ"עולמות־צוקים".[2] עכשיו היה מוכן להודות בטעותו. החלוצים הציונים, אנשי העלייה השלישית, שעמדה עתה לפני מיצויה וסיומה, צדקו ממנו. הם יצאו אל שִממות ארץ־ישראל ("בית הישימות", יקרא המשורר לארץ),[3] לבנות בה "דבירים אל החמה", "בתי־מקדש בזעיר אנפין" (הכוונה הייתה ליישובים השיתופיים שהוקמו באותן שנים בעמק יזרעאל), ואילו הוא התגולל על "אשפתות הכפירה" של הדור. "אני מודה, כי חזקתם עוד בגולה שם ממני קִדמתוני, בחלום־אש שלהט: מזרח – ועליתם",[4] עתיד היה לכתוב כעבור שנה, בהיותו כבר בארץ־ישראל, משמש כ"פייטנם" הכמעט רשמי של חלוצי העמק.

גרינברג לא הניח לקונברסיה הציונית הזאת שתיוותר בתחום האידיאולוגי ובתחום הפוליטי בלבד (אף כי עוד קודם שהצטרף כחבר לתנועה הציונית נכנס למאבק פוליטי חריף נגד ההנהגה בת הזמן של ההסתדרות הציונית העולמית, בנשיאותו של חיים ויצמן). בהיותו אקזיסטנציאליסט ניטשיאני לפי מזגו והשקפת עולמו, הוא תבע מן המחשבה מימוש בקיום, או במה שהוא כינה "הוויי" (רבים טעו בהבנת מושג זה, שגרינברג עשה בו שימוש אידיוסינקרטי לגמרי במובן של הוויה, אקזיסטנציה). ה"תשובה" הציונית שלו חייבת הייתה להפוך ממחשבה ומרגש לחיים פיזיים ונפשיים מלאים. המשורר ביקש להחדיר אותה אל עומק קיומו בשתי דרכים. האחת, הוא החל בהכנות לעלייה לארץ־ישראל כדי להשתקע בה. השנייה, ולא פחות מכריעה בחשיבותה – הוא החליט להביא את יצירתו היידית לכלל חיתום וסיום (אמנם כעבור שנים הוא עתיד לחזור אליה) ולהטות את כל כוחות היצירה שלו לעבר השפה והספרות העבריות. עד אז, החל מ־1912, היה גרינברג משורר דו־לשוני, יידי־עברי, אשר הפנה בהדרגה את עיקר כוחו היצירתי מן העברית אל היידיש. בשנים 1920–1923

2. כך בפרק החותם של "מעפיסטאָ", וראו אורי צבי גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, בעריכת חנא שמרוק, מאגנס, ירושלים תשל"ט, עמ' 377.
3. ראו, למשל, כל כתביו, כרך ד, ירושלים 1992, עמ' 105.
4. ראו השיר "התנצלות" בתוך המחזור "ירושלים של מטה", כל כתביו, כרך א, עמ' 61–62.

הוא היה מראשי המדברים בקרב הקבוצה הספרותית האקספרסיוניסטית שמרדה ברומנטיקה המאוחרת ששלטה בשירת יידיש במזרח אירופה ונעשתה לכוח הדומיננטי בספרות יידיש המודרנית שם. יצירתו בעברית הייתה בבחינת נספח לזו היידית – נספח רפוי מבחינת ההישג השירי ומפגר מבחינה פואטית (כאן הוא עדיין נתן ביטוי לרומנטיקון שבתוכו, זה אשר לא ייעלם לגמרי גם בשיא התעוזה המודרניסטית שלו כמשורר עברי). עכשיו, בעודו מסיים את ענייניו בברלין, מפרסם את החוברת האחרונה (ג-ד) של אלבאטראָס – כתב העת היידי האקספרסיוניסטי שהוא עצמו יִיסד, ערך וגם כתב את מרבית הפרסומים שנכללו בו – ונפרד מן השפה היידית ומ"אדמת הדַוַי" הסלאווית שעליה נולד ובה גדל ונופיה מילאו את דמיונו, ובעצם מכלל "מלכות הצלב" (אירופה), שהחיים היהודיים בה נראו לו עומדים לפני חיסול טוטאלי (כך חזה בפואמה המבעיתה "במלכות הצלב", שנכללה בחוברת החותמת של כתב העת), החל לכתוב, פרק אחר פרק, את ספר הפואמות העברי הגדול שנקרא בשלב זה "ספר התועים הגדולים" והיה אמור לחולל מפנה מהפכני בשירה ובתרבות העבריות ולהניח בהן את יסודות "הבית השני" שלאחר נפילת "הבית הראשון", ביתה של הרומנטיקה העברית מיסודם של ביאליק וטשרניחובסקי.[5] שלושה מפרקי הספר, הפואמות שנכללו לימים בספר שיריו העברי הראשון אימה גדולה וירח בכותרות "באלף הששי", "הדם והבשר" ו"במערב", נכתבו בברלין ופורסמו בכתבי עת עבריים שהופיעו שם – השבועון הציוני העולם וכתב העת האמנותי היידי־עברי רימון (הפרסומים ראו אור, בחלקם, לאחר שהמשורר עצמו עקר מן הבירה הגרמנית). גרינברג הכין עצמו לייעודו כחלוץ וכמהפכן שירי המתאים את התרבות העברית למצב החדש שהתהווה עם המימוש האקזיסטנציאלי של "המהפכה העברית" בצורת ריכוז החיים היהודיים בארץ־ישראל והקמת מדינה יהודית, "גוף" לאומי טריטוריאלי שיממש את הקיום הלאומי בדם ובבשר ובהכרת הישות כאחד.

גרינברג הגיע לארץ־ישראל בימים הראשונים של דצמבר 1923 והתקבל על ידי העיתונות המקומית ב"כבדהו וחשדהו". אכן, הוא היה משורר מפורסם (בעיקר בזכות יצירתו היידית), אך ביקורי סופרים ועסקנים בארץ־ישראל היו כבר לעניין שבשגרה בימי האופוריה שלאחר תום מלחמת העולם הראשונה ומסירת המנדט על פלשתינה לידי בריטניה כדי שתממש את הבטחתה בהצהרת בלפור ותקים בה "בית לאומי" לעם היהודי. ההודעות הראשונות על בואו שולבו אפוא בין שאר ידיעות על ביקורים מעין אלה.[6] אולם המשורר יצא מיד בהכרזה על דבר התנתקותו הסופית מאירופה ומהקיום היהודי ה"אקס־טריטוריאלי" ועל דבר התחייבותו המלאה לחיים בארץ־ישראל ולקידום המפעל הציוני בה. הוא ניצל פנייה אליו מטעם מפלגת "אחדות העבודה" ובתוך שבועיים לעלייתו פרסם בשבועון המפלגה,

5. ראו השימוש במטאפורה "בית ראשון" ביחס לשירת ביאליק, שממנה משתמע הצורך בהקמת "בית שני", הוא ביתו הפיוטי של אצ"ג עצמו, במסה "כלפי תשעים ותשעה", כל כתביו, כרך טז, ירושלים 2004, עמ' 204.

6. על פי תמר וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא: הפואטיקה והפובליציסטיקה של אורי צבי גרינברג בשנות העשרים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה ואור יהודה 2005, עמ' 37–40.

קונטרס, מאמר נחרץ, תוקע מסמרות, בזכות "הדריכה בשתי כפות רגליים עלי קרקע **כאן** – ולא באירופה".[7]

המאמר, צריך לומר, עורר רושם לא נעים בקרב הקוראים, שציפו ליתר התאפקות מצד מי שעדיין לא ניער מנעליו את אבק הדרך וספק אם הספיק לקלוט אפילו רשמים שטחיים מן המציאות הארץ־ישראלית, ובעיקר מן הקושי והעוני המדכאים של חיי הפועלים בערים וביישובים החקלאיים. היה משהו בלתי נאות בנכונותו של מי שעדיין לא היה סיפק בידו להבין שהפועלים בארץ משתכרים כדי שליש או מחצית השכר היומי הדרוש לשם השקטת הרעב, שלא לדבר על צרכים אחרים, להעמיד עצמו כמוכיח בשער ולהטיף מוסר לאלה המתגעגעים לאירופה ולנופיה. אכן, היה משהו חשוד בהתלהמות מיידית זו של המשורר, שהקוראים לא הבינו את סיבותיה האמיתיות: הקרב הפנימי שניהל גרינברג כנגד געגועיו־שלו לכרך האירופי ולהווייתו התרבותית והטכנולוגית הסואנת. דומה שהמשורר הגביה את קולו כדי להחריש את הקולות הפנימיים שתהו על החלטתו לעקור מאירופה, כור מחצבתו. בה במידה היה משהו רופס ולא אמין בחרוזים שהעלה גרינברג על הנייר בימיו הראשונים בארץ־ישראל: חרוזי הלל, "שהחיינו" ו"מי שבירך" לחלוצים, אותם "גורי אריות" שגדלו "על אשפתות הכפירה בדורי והנה קמו והיו לגורי אמונה". החרוזים היו רפויים ומתלעלעים כל כך – "גילי ארץ שלי, גילי שבויה בחיק זר" – עד שחסד עשה המשורר עם עצמו בהימנעו מפרסומם.[8] החלטתו לגנוז את תרועות הצהלה הללו מלמדת על כך ש"הלם" הפגישה עם ארץ־ישראל לא הקהה את חוד הביקורת העצמית שלו.

ואולי נבעה התאפקותו של המשורר לא רק מן האבחנה הביקורתית בדבר דלות הערך הפיוטי של חרוזיו. סימנים רבים מעידים על כך שבתוך זמן קצר מאוד לאחר ימי ההתרגשות הראשונים נתקף המשורר בהלוך רוח קודר מאין כמותו. הלוך רוח זה היה קשור כמדומה בביקורו הראשון בירושלים. הרושם שהותירה בו העיר – בצלביה, בפעמוני כנסיותיה, בסהרוני הכסף של כיפות מסגדיה ומגדליהם, ובכלל בהווייתה האבנית, הקרושה, כמו גם בחיים הזרים (הערביים; גרינברג כינה אותם בשיטתיות "כנעניים") שקלחו בערוצי האבן שלה בהמולה ובתשואות שוק – היה לא פחות ממחריד. אף על פי שהוא עתיד לשיר שירי תהילה ואהבה לירושלים, שנעשתה למוקד הפיזי והרוחני של יצירתו, רושם נורא זה לא התפוגג מלבו ומדי פעם צפה ועלתה בשירתו דמותה של "ירושלים המנותחת"[9] (המבותרת, הקרועה לגזרים) או "ירושלים הממיתה",[10] עיר של מתים וקברים, עצמות וריקבון, מוות, רצח ואובדן; ולא אחת הוא יִחל לכך שהעיר כולה, על אבניה, מצבותיה ומקדשיה, תתהפך על פיה ברעידת אדמה. ייתכן שבעת הביקור בירושלים, בשעת השיטוט הלילי על חומת העיר

7. אורי צבי גרינברג, "עלֵי קרקע כאן", קונטרס, ח:י (קנג), 14.12.1923, עמ' 4–5. ראו גם כל כתביו, כרך טו, ירושלים 2001, עמ' 29–30.
8. וולף־מונזון היא שהעלתה חרוזי סרק אלה מתוך עיזבון המשורר, וראו לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 38.
9. ראו שיר בשם זה בפואמה "ירושלים של מטה", כל כתביו, כרך א, עמ' 63–64.
10. ראו בשיר הפותח במילים "עמֶקה מִני מָוֶת בחזון טיטוס והצמאה עוד לדם" ובזה הפותח במילים "עוד יִזַל *דם בירושלים*, יַשְקֶה כֵּפִים מִרְפָּטִים" בפואמה "חזון אחד הלגיונות", כל כתביו, כרך ב, ירושלים 1991, עמ' 26–28.

העתיקה (מבצע תיירי מקובל באותם ימים), דימה המשורר לעצמו שהוא נקלע למקום סכנה ואולי אף תקפה אותו אימה נוראה מפני הסכין שהערבי שמולו עלול לתקוע בגופו, אולם בה במידה הוא נמשך לסכנה וטיפח פנטזיה על חדירה למקומות הקדושים למוסלמים שתסתיים ברצח, בדומה לרצח יהודה הלוי על חורבות המקדש, לפי המסורת העממית. הוא ראה עצמו מוטל דקור על המדרגות המוליכות למסגד עומַר ונלקח לקבורה בקבר ישראל.[11] כך, וגם שלא מתוך זיקה לביקור המבעית הראשון בירושלים, צלל המשורר במהירות לתוך קדרות תהומית.

כוחו הגדול של גרינברג היה אז, ואף המשיך להיות, לאורך דרכו כולה, כוח המודעות העצמית, או מה שהוא כינה "הכרת הישות". גרינברג היה מודע היטב לרגשותיו, לרשמיו, להלוך רוחו, למחשבותיו, גם כשאלו לא עלו כלל בקנה אחד עם מה שרצוי היה לו שירגיש ויחשוב. הדחף הנפשי והשירי הראשוני שלו היה לא להדחיק אלא להפך, להחצין את הרגשות והמחשבות ב"ביטויים" חדים ופרובוקטיביים, לנסח אותם במילים טעונות עוצמת מבע מרבית; וככל האפשר, לא לטשטש, לא להמתיק ולא למהול. אבחון פסיכולוגי היה קובע כי גרינברג הוא אדם שניחן בכושר הדחקה לקוי, דבר שעשה אותו לעתים קרובות לאיש שפגיעתו בעצמו ובאחרים רעה וההימצאות במחיצתו קשה, אולם בה בעת, אותו "פגם" עצמו הגביר את כוחות המשורר שבו. דלות ההדחקה הרחיקה אותו מן הדבר שפילוסופים אקזיסטנציאלים כגון מרטין היידגר כינו "חוסר אותנטיות" ואילו אקזיסטנציאליסטים מאוחרים יותר כינו Mauvaise foi, והרחקה זו היא שהקנתה לשירתו את תנופתה החד־פעמית כחיווי הקיומי מרחיק הלכת ביותר בשירה העברית של זמנו. בגינה אמר עליו ביאליק, גם בשעה שסבר ששירתו העולה מתוך "קושמאר" (סיוט) עודנה עכורה, והיא עתידה להצטלל, כי שירה זו חודרת לו אל תוך ה"געדערים" (הקרביים) ולופתת אותם.[12]

במהלך החודש הראשון לשהייתו בארץ, בסוף 1923 ובראשית 1924, חש גרינברג שציפיותיו לכך שההימצאות בארץ־ישראל תגאל אותו מן המבוך הרגשי והמחשבתי הניהיליסטי, שבתוכו היה נתון זה כמה שנים, היו ציפיות שווא. ההכרה בכך ש"**חלק אחד אדמה מכל כדור העולם שייך לנו ודאי ודווקא כאן**"[13] לא השפיעה כהוא־זה על התהייה אם החיים בכללם אינם עניין רע ושומם כדי כך שראוי לשים להם קץ, אם רק יכול אדם למצוא בתוך עצמו את האומץ לכך. הארץ, "תהא היקרה מני אם ומני אִשּׁוּת", אינה משפיעה כלל על המצב הקיומי האבסורדי של האדם כפרט, "ובכל מקום, ויהא המקום גם היפה שבעולם, גורל אחד הוא לאדם המתהלך ולכלב".[14] הערכה זו של המצב האנושי הייתה אופיינית לשירתו האקספרסיוניסטית היידית של גרינברג שנכתבה לפני עלייתו ארצה, אבל דומה שעתה, לאחר

11. ראו סיום הפואמה "אימה גדולה וירח", כל כתביו, כרך א, עמ' 53.
12. אמירתו של ביאליק בעניין ה"קושמאר" נכללה בהרצאתו בארצות הברית על הספרות העברית הצעירה (1926), וראו חיים נחמן ביאליק, דברים שבעל פה, כרך ב, בעריכת פ' לחובר, דביר, תל־אביב תרצ"ה, עמ' כ. על כך שביאליק חש כאילו שירי גרינברג לופתים את "קרביו" סיפר גרינברג עצמו, וראו יוחנן ארנון, אורי צבי גרינברג: תחנות בחייו, עקד, תל־אביב 1991, עמ' 41. ראו בעניין זה מאמרי "טורא בטורא אינש באינש: יחסי ביאליק־אצ"ג כמפגש היסטורי וכמודל פואטי", האדם אינו אלא... – עיונים בשירה, זמורה ביתן, תל־אביב 1999, עמ' 89–187.
13. מתוך הרשימה "עלי קרקע כאן", כל כתביו, כרך טו, עמ' 29.
14. כל כתביו, כרך א, עמ' 48.

העלייה, היא נכרכה בייאוש אינטנסיבי שכמותו לא ידע המשורר עד כה. אולי ציפה המשורר, כאמור, שהעלייה תשחרר אותו ממנה, וכשציפייה זו נכזבה, נעשתה האפלה שמסביבו מעובה פי כמה משהייתה קודם לכן. האימה המיוחדת במינה שהוא התנסה בה בארץ, "אימת ההרים בליל ירח",[15] הייתה שונה ואולי גם חודרת יותר מן הפחדים שחווה בקרבות השוחות בסרביה בעת מלחמת העולם או בפוגרום הגדול בלבוב, ב־22 בנובמבר 1918, שבו עמד יחד עם בני משפחתו בשורות האנשים שהיו צפויים להיירות לאור זרקורים אל הכותל האחורי של הכנסייה הקתולית. עם זאת היא גם החייתה פחדים מוקדמים אלה והציפה בהם את התודעה, ובכך הוסיפה והעמיקה את הקדרות. מכל מקום, גרינברג לא יכול (וגם לא רצה) להסתיר מעצמו את המצב הנפשי הדיכאוני הקיצוני שבו היה שרוי.

באווירה זו שקד המשורר בסוף החודש הראשון לשהותו בארץ על כתיבת הפואמה הארץ־ישראלית הגדולה הראשונה שלו, ובעצם השיר הממשי הראשון שכתב בארץ, "אימה גדולה וירח". בסערת רגשות ובמהירות שקשה לתארן הטיל על גבי הגיליון את מאתיים ושמונה טורי הענק של הפואמה בשני גושים מסיביים, ללא חלוקה פנימית לבתים או לפסקאות; ובעוד הנייר חם תחת ידו שלח אותה לכתב העת שכבר היה לו קשר מסוים אִתו, קונטרס של "אחדות העבודה", אף על פי שידע שכתב עת זה נמנע עד אז מפרסום דברי שירה. העורך, ברל כצנלסון, הכריע בעד פרסומה של הפואמה ה"פרועה", וזו נדפסה בשני המשכים, ב־4 וב־11 בינואר 1924, ועוררה גל של תגובות, מיעוטן חיוביות ורובן שליליות ומלעיגות. הסופר הוותיק י"ח רבניצקי (שהוא ש"גילה" את ביאליק בשעתו) תהה, ברשימה שנחתמה בפסבדונים "ירחי" (ראשי התיבות של שמו, יהושע חנא, בתוספת שם משפחתו), מה ראה עורך קונטרס לצאת מגדרו ולהקדיש חמישה עמודים בקונטרסו כדי "לשטות בקוראיו הפשוטים" שאינם יכולים להבין מה "למשחק של בטלה זה" בעיתונם הרצין.[16] הסופר הצעיר דב קמחי שאל את העורך "איככה אפשר לו לקבוע בדפוס דברים שאינם מובנים לו לעצמו", שכן הפואמה סתומה, מאחזת את עיני הקוראים ומוליכה אותם שולל.[17] גם הקוראים שראו בחיוב את תעוזת הפואמה, "שירת הכאב, שירת ההלך האילם, המנגן על עורקי לבו",[18] באו על סיפוקם רק בעת שפורסמה בקונטרס – שלושה שבועות בלבד לאחר הופעת הפרק השני של "אימה גדולה וירח" – פואמת האנטיתזה שלה, האודה לחלוצים הקרויה "HEROICA".

גרינברג עצמו התייחס לשערוריה שעורר פרסום הפואמה הארץ־ישראלית הראשונה שלו בהקדמה לספרו שנקרא על שמה:

> רוֹצֶה אֲנִי לִרְשֹׁם לְזִכָּרוֹן בְּשַׁעַר סִפְרִי זֶה: לִפְנֵי יְרֵחִים נִדְפְּסוּ פְּרָקִים מִן הַפּוֹאֶמָה "אֵימָה גְדוֹלָה וְיָרֵחַ". כָּל מוֹשֵׁךְ־בְּעֵט־סוֹפֵר יָצָא לְחָרְפֵנִי בִּכְתָב, בַּאֲשֶׁר: אֵימָה *גְדוֹלָה וְיָרֵחַ!* וּרְשׁוּת־הַגִּדּוּף הָיְתָה לַכֹּל. אֵינֶנִּי עָנָו, כְּפִי הַמְקֻבָּל אֶצְלֵנוּ. יוֹדֵעַ אָנֹכִי הֵיטֵב, מַהוּ סִפְרִי זֶה, וְיוֹדֵעַ אֲנִי גַּם כֵּן שֶׁצָּרִיךְ לִהְיוֹת כְּבָר *חִלּוּף־מִשְׁמָרוֹת* גַּם בַּשִּׁירָה הָעִבְרִית.

15. כל כתביו, כרך טו, עמ' 29.
16. י' ירחי, "שיחות קלות", הארץ, 23.1.1924.
17. דב קמחי, "על השירים החדשים", הארץ, 14.3.1924.
18. נ' בנארי, "אי הבנה", קונטרס, 25.1.1924, עמ' 7–8. בעניין התגובות הללו ראו וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 59–60.

וְזֶהוּ הַמַּעֲנֶה הַמּוּצָק לְכָל הַמְגַדְּפִים וְאִינְוָלִידֵי־הָרוּחַ אֲשֶׁר קָמוּ עָלַי לְחָרְפֵנִי, בְּהַשְׁמִיעִי דְּבָרִים עַרְטִילָאִים עַל אַדְמַת יִשְׂרָאֵל.[19]

הדברים מלמדים על החשיבות המיוחדת שייחס המשורר לפואמה המושמצת, ועל כך מלמדת בבירור גם העובדה שספר הפואמות הכולל שלו נקרא על שמה, בעת שאפשר היה לבחור בכותרת של אחת הפואמות האחרות שנכללו בו, כגון "באלף הששי", "הכרת הישות" או "ירושלים של מטה". בה ודווקא בה נתגלה, לדעת המחבר, עיקר מפעלו כמי שמביא לחילוף משמרות בשירה ובתרבות באמצעות הערטול של המבע השירי, החישוף המלא של הגעש הנפשי באמצעות "ביטויים" שאינם מכסים בו דבר אלא מגלים דברים כמות שהם.

עניין ה"ערטילאיות" היה מרכזי בחשיבתו הפואטית והפוליטית של גרינברג באותן שנים; בין היתר הוא תבע גם "ציונות ערטילאית" במובן של ציונות "נטו", ציונות שאיננה דבר חוץ מעצמה, מה שז'בוטינסקי יכנה לימים "ציונות של 'חד־נס'" וגרינברג עצמו יכנה "אמת אחת ולא שתיים".[20] דומה שסבר שדווקא ב"אימה גדולה וירח" הגיע למרב החישוף העצמי והציג את עצמו בפני הקוראים בעירומו. ואכן, כפי שעוד נראה, נושא העירום והלבוש היה לאחד הדגמים העיקריים במארג התמאטי המסובך של הפואמה.

ואולם, הביקורת והפרשנות הספרותיות כמעט שלא נשמעו עד כה למה שמתבקש מהדגשה זו של חשיבות הפואמה הראשונה שכתב גרינברג בארץ־ישראל. אף על פי שהפואמה אכן תובעת – אולי יותר מכל יצירותיו המוקדמות האחרות של המשורר – מאמץ פרשני, בהיותה, כפי שטענו מקטרגיה, סבוכה ואפילו סתומה, מספר המאמצים שהוקדשו לפירושה דל ביותר. עד לעשור האחרון ניתן למצוא בספרות הביקורתית על יצירת גרינברג רק אזכורים כוללים ורופפים של הפואמה בהקשרים שונים, בעיקר בניסיונות התיאור הכוללים של האקספרסיוניזם הארץ־ישראלי של המשורר, ולעתים אזכורים כאלה חסרים דווקא במקומות שבהם הם מתבקשים, לכאורה, כגון במאמרים העוסקים במפורש בשירתו הארץ־ישראלית המוקדמת של המשורר.[21] במחקר פורץ הדרך של בנימין הרשב על המשקל והריתמוס בשירה האקספרסיוניסטית של גרינברג בשנות העשרים לא נכלל שום ניתוח פרוזודי, ולו גם אקראי, של טור או טורים מן הפואמה, והיא אינה נזכרת אלא אך ורק בהערה המחלקת את כלל שירי הספר אימה גדולה וירח על פי "לבנת היסוד" המטרית המשמשת בהם, כאחד השירים המבוססים על "טטרמטר טרוכיאי כלבנת יסוד".[22] עד לשנים האחרונות נראה שהביקורת והמחקר כאילו נזהרו מלגעת ב"אימה גדולה וירח" נגיעה של ממש משום

19. כל כתביו, כרך א, עמ' 7.
20. ראו בעניין זה מאמרו של דוד וינפלד, "'ערטילאים, צאו מן השמלות המכסות': על מוטיב אחד ומקורותיו בשירת אצ"ג בשנות העשרים", בתוך הלל ויס (עורך), המתכונת והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן 2000, עמ' 385–390.
21. ראו למשל מאמרו של גדעון קצנלסון, "שירתו של אצ"ג בשנותיו הראשונות בארץ", גולף הכלים של הכוסף, הוצאת ירון גולן, תל־אביב 1993, עמ' 45–55.
22. בנימין הרשב, ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל־אביב והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1978 (1968), עמ' 87, הערה 42.

חרדת הכווייה, כביכול הייתה הפואמה ברזל מלובן שכל הנוגע בו ייחרך. קיימים רק מחקרים מועטים היוצאים מכלל זה, כגון מאמרה של חניטה גוטבלאט "הדובר הפואטי וריבוי הקולות בשירתם של וולט ויטמן ואורי צבי גרינברג", שראה אור לראשונה ב־1993 והוא כולל הערות מעניינות העוסקות ברטוריקה של הפואמה.[23] בשנים האחרונות נעשו כמה ניסיונות להתמודדות פרשנית קונקרטית, אם כי חלקית, עם הטקסט הסבוך של היצירה[24] – חלקית משום שגם ניסיונות אלה משלבים את הדיון ב"אימה גדולה וירח" בהקשרים כוללים יותר שאינם מאפשרים, לדעתי, התעכבות מלאה על כל אחת ואחת מן הבעיות הרבות שמעורר הטקסט, ויש בהם, לפחות במידת־מה, כדי להסתיר מן העין את ייחודו המובהק הן לעומת טקסטים אחרים שכתב המשורר באותה עת והן ביצירתו בכללותה. בכל הדיונים הללו בולט הניסיון הנחפז מדי "לשלב" את הפואמה "אימה גדולה וירח" באיזה רצף שכלל לא ברור אם היא אכן שייכת אליו, להבליע אותה בהמשכיות של "אוטוביוגרפיה", ברצף של "מסע",[25] שהיא, הפואמה, היא רק תחנה בו וניתן להתעכב עליה בקיצור נמרץ, או באיזו חלוקה אחרת הקובעת לה "משבצת" כזו או אחרת.

אף כי "אימה גדולה וירח" שייכת, ללא ספק, לרצף הפואמות הכלולות בספר שנקרא על שמה, ההכרה בייחודה, שהמשורר נתן לו ביטוי בעצם קביעת כותרתה ככותרת הספר כולו, היא תנאי להבנתה. היא איננה חלק מ"טרילוגיה ארצישראלית" הכוללת גם את "HEROICA" ואת "ירושלים של מטה", כסברתה של תמר וולף־מונזון.[26] החוקרת הייתה יכולה לעמוד על הטעות שבצירוף זה על פי עצם ההפרדה שהפריד גרינברג עצמו את "ירושלים של מטה" מן הפואמות שקדמו לה, וקבע לה (יחד עם "קפיצת הדרך") מעמד של חלק נפרד בספר, המצוין בדף שער מיוחד. אילו היה קשר דיאלקטי של "טרילוגיה" בינה לבין שתי הפואמות האחרות, לא היה עושה כן. אולם בעיקרו של דבר, תזה זו אינה עומדת במבחן הטקסטים עצמם, שכן הקשרים ההדוקים המסתמנים בין "אימה גדולה וירח" לבין היצירות האחרות בספר אינם מוליכים לא לעבר "HEROICA" ולא לעבר "ירושלים של

23. המאמר פורסם תחילה באנגלית, וראו Chanita Goodblatt, "Walt Whitman and Uri Zvi Greenberg: Voice and Dialogue, Apostrophe and Discourse", *Prooftexts*, XIII: 3, 1993, pp. 237-251. הנוסח העברי, בכותרת המצוטטת בגוף המאמר, פורסם באסופת המאמרים המתכונת והדמות שבעריכת הלל ויס, לעיל הערה 20, עמ' 391–404.

24. ראו, לדוגמא, בעז ערפלי, "אורי צבי גרינברג: הדם והבשר באימה גדולה וירח", חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל־אביב והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2004, עמ' 71–92; תמר וולף־מונזון, "'אימה גדולה וירח': אוטוביוגרפיה רוחנית שירית", לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 59–179.

25. למשל בפרק "המסע: מן האימה הגדולה אל 'טור מלכא'" בספרו של ראובן שהם, סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג, המכון למורשת בן־גוריון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, שדה בוקר 1997, עמ' 144–149. העמדת הפואמה כתחנה במסע אִפשרה לחוקר לא להתייחס כלל להיבטיה הייחודיים ואף להוסיף להערותיו המעטות טעויות, כגון הצגת הכלב בפואמה כ"כלב דמוני". אין כלבים דמוניים בשירת גרינברג.

26. וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 135–137.

מטה", ומכל מקום, לא לעבר יצירה זו בכללותה אלא רק לעבר אחד מפרקיה, "ירושלים המנותחת", שאכן קרוב מאוד לפואמה "אימה גדולה וירח". בעוד "HEROICA" ו"ירושלים של מטה" בשלמותה אכן קשורות זו בזו קשר הדוק למדי (הפואמה הראשונה מוליכה לעבר הרחבתו ופיתוחו של הנושא שלה בפואמה השנייה), הרי "אימה גדולה וירח" קשורה באורח עמוק ורב־משמעות דווקא ליצירות כגון "הכרת הישות" ובייחוד ל"קפיצת הדרך". פירוק התבנית הטרילוגית דרוש כדי למנוע יצירת קשרים פשטניים של תזה ואנטיתזה בין השירים, כביכול ב"HEROICA" גובר המשורר על האימה של "אימה גדולה וירח". הדבר אינו כך כלל. המשורר רק מחליף כאן את תחום ההסתכלות וההבעה שלו ואת השכבה הנפשית שבה נעוץ שורשו של השיר. אין כאן "התגברות" על האימה. האימה שלטת שליטה מלאה בספר כולו; היא עיקר עיקריו, הלוז המהותי ביותר שבו (המשורר מתאר אותה כפחד שאי־אפשר שלא יורגש "כי שלנו הוא"), ולכן גם נקרא הספר על שמה.

עוד יותר מכך דרוש פירוקם של ה"נרטיבים" שבמסגרתם מנסים לשלב את הפואמה. פירוק זה דרוש לשם הימנעות מקריאה פשטנית של הספר בכללותו. הספר "אימה גדולה וירח" איננו "אוטוביוגרפיה רוחנית שירית" של גרינברג.[27] כאקספרסיוניסט רדיקלי, שתבע מן השירה החצנה מיידית של הרגש ושל המחשבה, פסל גרינברג את המודל של השיר האוטוביוגרפי, שהיה מן הז'אנרים המרכזיים של השירה הרומנטית בכללה ושל שירת ביאליק ותלמידיו בפרט. מאורעות החיים אכן נזכרים פעמים רבות בשיריו של גרינברג אך לא ברצף סיבתי־סיפורי אלא אך ורק במידה שהם קשורים בריגוש או ברעיון עכשוויים. המשורר נוהג בהם, כפי שהוא עצמו מסביר, נוהג של "קפיצת דרך", היינו דילוג כמו־שרירותי ממאורע למאורע, ללא מוקדם ומאוחר וללא קשרי סיבה ותוצאה. בתיאור השירים כאילו השתרשרו זה מזה בתוך רצף אוטוביוגרפי יש משום ניסיון להסבירם בדיוק על פי אותן הנחות רוחניות ופואטיות שהמשורר מרד בהן, לשוות להם מובנות קלה על ידי החזרתם בדלת האחורית אל העולם הרוחני הביאליקאי.

היחסים המורכבים בין השירים, המעניקים לספר אימה גדולה וירח את רציפותו הכוללת, אינם סיפוריים בשום מובן שהוא, ולו גם "רוחני שירי", אבל בה במידה הם גם אינם מתאימים לחלוקות תמאטיות־רעיוניות אחרות, מעין החלוקה שהציע ערפלי, המפצלת את שירי הספר לשני חלקים "ברורים": האחד מכיל שירים העוסקים ב"משבר העולם" לאחר מלחמת העולם הראשונה, והאחר מכיל שירים העוסקים בעניין "היהודי־הלאומי הארץ־ישראלי".[28] הפואמה "אימה גדולה וירח" מתנכרת התנכרות מוחלטת לחלוקה זו ואינה שייכת אף לא לאחת משתי הקטגוריות שעליהן היא נסמכת. בעיקרה היא אינה עוסקת כלל ב"משבר העולם", וכמעט בה במידה היא גם אינה נפנית באמת לעניין "היהודי־הלאומי הארץ־ישראלי", אף על פי שנכתבה בארץ־ישראל ואף על פי שנוף הארץ (בין שאר נופים) וכן הדי הסכסוך היהודי־ערבי מובלטים בה. ליתר דיוק, היא משמשת מעין הודעה בקול רם שהעניין "היהודי־הלאומי הארץ־ישראלי" הוא לחלוטין בלתי רלוונטי וחסר תוקף מבחינת המשבר הקיומי הקריטי שהשיר מדווח עליו, ומשבר זה אינו משבר העולם ואף לא משבר

27. ראו שם, עמ' 59.
28. ערפלי, "אורי צבי גרינברג: הדם והבשר באימה גדולה וירח", לעיל הערה 24, עמ' 71.

המפעל הציוני אלא משבר חיים אישי לגמרי. הבנת המכנים המשותפים הקובעים את האחדות הכללית של הספר אימה גדולה וירח עודנה רחוקה מאתנו מרחק רב, ולא נוכל ליקרב אליה קודם שנכיר בייחודה המובהק של הפואמה "אימה גדולה וירח" בתוך הספר בכללותו.

ב

למעשה, הפואמה "אימה גדולה וירח" נבדלת הבדלה חדה למדי ממרבית יצירותיו של גרינברג שנכתבו בתקופת הסער והפרץ האקספרסיוניסטית שלו בשנות העשרים, בין ביידיש ובין בעברית. המשורר פנה כאן מהרבה בחינות מן הדרך בה הלך עד לכתיבת הפואמה, וביצירותיו שתיכתבנה לאחר מכן הוא עתיד לשוב מכמה מן האפשרויות הפואטיות שהסתמנו בבירור בה (ואולי רק בה). ההבדל בין יצירה זו לאלו שקדמו לה או באו אחריה מתגלה בהיבטיה המבניים, הרטוריים והתמאטיים, וניתן לסמנו על פי ארבעה סימני היכר.

סימן היכר ראשון: הייתה זו יצירתו הראשונה של המשורר שנכתבה כגוש אדיר המתפצל לשני חלקים בלבד, בכל אחד כמאה טורים. בכל הפואמות שכתב קודם לכן, גם באלו שנתארכו עד מאוד (כגון "מעפיסטאָ"), נקט המשורר אסטרטגיה מבנית שונה שהתגלמה בפיצול פנימי של רצף הטקסט לחטיבות או לפרקים נפרדים וקצרים יחסית. הללו צוינו בכוכביות (כך ב"מעפיסטאָ", ב"וועלט בּאַרג אַראָפּ" וב"אין מלכות פון צלם") או חולקו לפרקים רבים שצוינו באותיות ("באלף הששי", "הדם והבשר"), לעתים אגב ציון מפורש של החטיבות המרכיבות את רצף השיר כ"פרקים" (ב"אַ קאָפּ אַ טורם") או גם בהדגשת הפיצול לפרקים באמצעות מתן כותרות נפרדות לכל פרק (כך נהג לראשונה בפואמה "במערב"). בכל אלה הלך המשורר הן בעקבות המבנה המקובל של הפואמה הסימבוליסטית והן בעקבות המודל שקבע וולט ויטמן בפואמות הגדולות שלו, ובייחוד בפואמה "השיר על עצמי", שחולק לחמישים ושניים פרקים נפרדים וממוספרים. חלוקה זו ביטאה, כמובן, "שליטה" מסוימת של המשורר בחומר השירי הגועש, עד כדי יכולת למיינו, להפרידו וליצור בו רווחים שיאפשרו קליטה נוחה יותר של השירים, והיא אף אִפשרה למשורר לנוע באורח פחות או יותר מסודר ומבוקר בתוך הרצף הכולל של כל אחת מן הפואמות ממוֹקד תמאטי אחד למשנהו ומדוֹבר אחד לדובר שונה ממנו. כך נכתבו יצירות הטרוגניות מבחינת הנושא והדובר שקיימו בכל זאת, בתוך כל אחד מן הפרקים הנפרדים, רציפות תמאטית וטונאלית. מבחינה סטרוקטורלית היו אלו פואמות הרבה יותר מסורתיות משנהוג לחשוב. החדשנות המודרניסטית התגלמה בהן בסגנון, בפרוזודיה, בעיבוד הרעיוני של הנושאים, בעמדה הנפשית וההגותית, אבל לא במבנה. אולם ב"אימה גדולה וירח" נפרצו הגדרים המבניים הללו. בתוך כל אחד משני הגושים הענקיים המרכיבים את הפואמה נוצרה "ערבוביה" תמאטית וטונאלית, היינו, המשורר נע בתוך כל אחד משני הגושים ממוקד למוקד ומטונאליות לטונאליות ללא סדר ותכנון, לכאורה, ברצף הנראה קרוב מאוד למה שהורגלנו למצוא דווקא בפרוזה הטבועה בחותם "זרם התודעה". כך נוצר הרושם (המכוון, ללא ספק) שהחומר הנפשי הגועש כאילו גבר על המשורר וכמעט לא אִפשר לו חלוקה, מיון, עריכה מרווחת וממדרת. דבר זה היה, קרוב לוודאי, אחד מן הגורמים שהקשו עד מאוד על הקוראים לקלוט את הפואמה ועוררו

עליה קטרוגים; כל אלה מצאו את ביטוֹם בדימוי שנוצר למשורר כמי "שמטפס על הכתלים החלקים".[29]

אחרי "אימה גדולה וירח" חזר המשורר בהדרגה (אולי לא בלי קשר לביקורת שנמתחה על היצירה) לאסטרטגיה המבנית השמרנית יותר שנהג בכתיבתו הפואמתית שקדמה לה. כבר בפואמה "HEROICA" (שנדפסה, כאמור, רק שלושה שבועות לאחר פרסום הפרק השני של "אימה גדולה וירח") קיצר המשורר את הגוש המרכזי הלכיד המהווה את לב היצירה לשמונים טורים לערך והוסיף לו פרקי פתיחה וסיום המופרדים ממנו באמצעות כוכביות. ב"הכרת הישות", הפואמה הגדולה בפרוזה שנכתבה בארץ־ישראל אף כי נופה האורבני הוא נוף ברלין בראשית ימיה של רפובליקת ויימאר, פוצל הרצף לחטיבות קצרות המופרדות זו מזו בכוכביות. המשורר נהג כאן על פי המקובל בפואמה בפרוזה הסימבוליסטית, ובייחוד על פי המודל הראשי שלה, "עונה בגיהנום" מאת ארתור רמבו, שזיקתו ההדוקה של גרינברג אליו עדיין טעונה חקירה. ב"ירושלים של מטה" וב"פרספקטיבות" כבר חולק השיר לפרקים קצרים למדי שמוספרו ונשאו כותרות מיוחדות, וכך עתיד המשורר לנהוג בכל יצירותיו הפואמתיות המרכזיות שנכתבו במהלך שנות העשרים: "טור מלכא", "הגברות העולה", "אנקראון על קוטב העיצבון" ו"כלב בית". ב"חזון אחד הלגיונות" נקט גרינברג חלוקה פנימית הן באמצעות כוכביות והן באמצעות כותרות־משנה. היצירה הבודדת היחידה שבה הוא חזר אל הגושיות הבלתי מפוצלת של "אימה גדולה וירח" הייתה הפואמה "קפיצת הדרך"; עובדה זו היא אחת האינדיקציות לקִרבה הפנימית המהותית שבין שתי היצירות ויש בה כדי לשפוך אור על העקרונות הרטוריים והמבניים הדומים שהנחו את המשורר בשתי יצירות־מפתח אלו. בשירת גרינברג שתיכתב בשנות השלושים לא נמצא שיבה אל אסטרטגיית השיר הגושי הגדול אלא בפואמה הקצרה יחסית "קהילות הקודש בגולה", שנכתבה ב־1931.[30]

ועם זאת, בשום פנים ואופן אין לראות במבנה הגושי של "אימה גדולה וירח" עניין טכני בלבד. הוא מצביע, כאמור, על מעין "כניעה" (ביודעין ובכוונה תחילה) מצד המשורר לפרץ הרגשי המוצא את ביטויו בשיר ועל הכרה בכך שאין כל אפשרות אמיתית להשליט עליו מתכונת תמאטית וטונאלית מפצלת ומסדירה. "כניעה" זו מוליכה לעיבוד התמות (השונות והרבות) המפותחות בפואמה בדרך אסוציאטיבית "פרועה" או פרועה־לכאורה, אגב חזרות מרובות הנעשות כאילו ללא תכנון ומחשבה מסדרת והן פרי הדחף המבעי האקראי (אלא שבכל חזרה מופיעה התמה בהקשר שונה במקצת וכך גם משתנה תוכנה, והחזרות הן לעתים קרובות אמצעי לקביעת קשר אנלוגי בין חלקים מרוחקים זה מזה בשיר, כפי שעוד נראה להלן). החזרות נראות כאילו נבעו מניסיון בלתי מבוקר להיצמד לאיזה נושא מרכזי, אלא שניסיון זה נכשל והחזרות מוליכות תמיד לסטיות מפתיעות חדשות מן ה"נושא". הזמנים, הנופים, האזכורים – כל אלה מתחלפים כאילו ללא סדר, ובוודאי ללא סדר של מוקדם ומאוחר. חולות תל־אביב המוכים זוהרי חמה נחלפים בלילות האימה והרצח של ירושלים בצל החומה ומסגד עומַר, וכל אלו נדחים לרגע מפני נוף ברלין שבמרכזו כנסיית הזיכרון, שעל מדרגותיה יושב קבצן עיוור המבקש נדבות מן הרגליים הקרבות אליו על גבי מדרכת

29. "דראפן אויף די גלייכע ווענט" – ניב יידי שפירושו "מתנהג בטירוף". הדים לדימוי זה ראו בהרצאתו של ביאליק בתוך דברים שבעל פה, לעיל הערה 12.
30. כל כתביו, כרך ג, ירושלים 1991, עמ' 82–85.

הרחוב; הילדות בפולין, בבית האב והאם, מפנה את מקומה לביקור של המלך שאול, שאינו מגיע ממחנה הצבא שעל הגלבוע אלא מ"משכבות פילגשים" ואינו פונה אל בית בעלת האוב בעין דור אלא אל ה"מעונן" (המכשף) המרתיח את קדרת האוב שלו "עלי ברך צור המרופט" תחת כיפת השמים, וכו' וכו'.

דוד וינפלד ציין את אחד ההבדלים החשובים בין שירתו האקספרסיוניסטית־המודרניסטית של גרינברג בשנות העשרים לבין זו הרומנטית והסימבוליסטית שקדמה לה על פי ההבחנה בין פואטיקה המאפשרת "פוליצנטריות" בשיר, כלומר ריבוי מוקדים תמאטיים ורעיוניים, לבין פואטיקה הפוסלת אותה ותובעת מן השיר לכידות "מונוצנטרית".[31] זוהי קביעה מעניינת אך גם מעוררת תהיות ושאלות משום שהיא מתייחסת בעיקרה ליצירות מן הז'אנר הפואמתי; אין מקום לשום ספק בכך ששיריו הליריים הקצרים של המשורר, כגון השירים הבודדים המרכיבים את "אנקראון על קוטב העיצבון", הם מונוצנטריים למהדרין, אבל הז'אנר הפואמתי, למן הופעתו בשירת אירופה בשלהי המאה השמונה עשרה ובראשית המאה התשע עשרה כיורש האפוס הניאו־קלאסי – בשירה העברית חל מפנה זה בראשית המחצית השנייה של המאה התשע עשרה, ביצירותיהם של מיכ"ל ויל"ג – הצטיין מראש במידה ניכרת של "פוליצנטריות", שהייתה אחד מעיקרי הזהות הז'אנרית שלו. הפוליצנטריות התחייבה כאן מהפלת המחיצות שהיו נהוגות באפוס הניאו־קלאסי בין הדובר, שהסובייקטיביות שלו זכתה באפוס, אם בכלל, לביטוי שולי לחלוטין, לבין ה"נושא", או האובייקט המימטי, אשר לו בעיקר הוקדש השיר ואשר על פיו נקבע גובה ה"דקורום" (הרמה הסגנונית והרטורית) שלו. הפלישה המסיבית של הסובייקטיביות של הדובר אל השיר הסיפורי, שבה בעיקר הסתמנה הרומנטיזציה של הז'אנר, יצרה תכופות התנגשויות בינה לבין ה"נושא" הרשמי, אפילו כשנושא זה היה סיפור חייו של המשורר עצמו (כגון ב"פרלוד" של ויליאם וורדסוורת או בשיריו האוטוביוגרפיים של ביאליק), על אחת כמה וכמה כשהנושא עדיין זוהה כסיפור על אנשים שלא היה קשר ישיר בינם לבין המשורר או דוברו (כגון בפואמה "המתמיד" של ביאליק, שמצויים בה זה לצד זה הגיבור "המתמיד" והדובר המתבונן בו והדן בגורלו). התנגשות זו הפכה פערים, דיגרסיות, שינויי טונאליות, מקצבים ודוברים לסימן היכר של פואמות רומנטיות רבות שהיו, בצורה זו, "פוליצנטריות" ולא "מונוצנטריות" ("המתמיד", לדוגמא, הוא ללא ספק שיר "פוליצנטרי" מן הבחינה הטונאלית והרעיונית כאחת). גם בפואמות הסימבוליסטיות, לרבות אלו שוויתרו לגמרי או כמעט לגמרי על היסוד הסיפורי־האפי, נשמרה הרב־קוליות באמצעים שונים, כגון השילוב בתוך הרצף השירי הלירי של שירי אנשים או עצמים הנחשבים לנפרדים מן הדובר הלירי או אפילו מנוגדים לו (דוגמאות ברורות לכך בשירה העברית הן הפואמות של זלמן שניאור, "בהרים", "משירי הגורל" ו"פרקי יער"), או העמדת הפואמה על בסיס דרמטי המאפשר עירוב והנגדה של קולות דוברים שונים (כגון ב"רות" של יעקב פיכמן).

ניתן אפוא לקבוע ש"פוליצנטריות" מבוקרת אפיינה את הפואמה בכל גלגוליה, וכאמור, זוהי גם הפוליצנטריות המבנית המוגבלת האופיינית למרבית הפואמות של גרינברג. בתחום זה, כאמור, החידוש של המשורר אינו רדיקלי ודרמטי, אבל הוא נעשה כזה ביצירות

31. דוד וינפלד, "שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האכספרסיוניזם", מולד (סדרה חדשה), 39–40, 1980, עמ' 65–72.

בודדות שלו, ש"אימה גדולה וירח" ו"קפיצת הדרך" הן הבולטות שבהן. כאן אכן מציג המשורר טקסטים פוליצנטריים במלוא מובן המושג, ואם פוליצנטריות תמאטית וטונאלית היא אכן מסימני ההיכר הבולטים של המודרניזם, כפי שמשתמע מדברי וינפלד, הרי דווקא ביצירות אלו מגיע גרינברג לשיא המתח המודרניסטי בשירתו; שכן בהן, ורק בהן, משתלט המהלך המודרניסטי על המבנה השירי, כפי שהוא שולט בו בכמה דוגמאות בולטות אחרות של הפואמה המודרניסטית הרדיקלית, שהמובהקת שבהן היא אולי ה"קאנטוס" של עזרא פאונד. בשירה המודרניסטית ביידיש ניתן למצוא דוגמאות בודדות של מבנים כאלה בכמה משיריו המאוחרים, ה"מטורפים", של משה לייב האלפרן, שלא נדפסו בחייו, כגון רצף השירים הנושא את הכותרת "דאָס האָב איך געדעדט צו מיין איינציקן זון באַם שפּיל – און מער צו קיינעם ניט" (זאת אמרתי לבני היחיד בשעה ששיחק – ולא לשום אדם זולתו). בשירה העברית דומה שאין למצוא דוגמאות למבנים "כאוטיים" כמו אלה שיצר גרינברג ב"אימה גדולה וירח" וב"קפיצת הדרך", גם לא במרבית שיריו של גרינברג עצמו. ניתן אפוא לקבוע כי מבחינה מבנית הגיע המודרניזם הרדיקלי לביטויו המלא ביותר בשירה העברית בעיקר בשני שירים גדולים אלה.

סימן היכר שני לייחודה של הפואמה "אימה גדולה וירח" הוא בתחום הסמנטי, והכוונה ליחידות הסמנטיות הקטנות, למשפטים ולפסקאות ולמידת השקיפות או ה"מובנות" שלהם. כאן מותר לקבוע ברורות: מעולם לא תיזז גרינברג את שירו בתזזית סמנטית מעין זו שניתן למצוא בחלקים מסוימים של "אימה גדולה וירח" – בהחלט לא בשיר שלם, לכל אורכו – ולעולם הוא גם לא ישוב לעשות זאת, בשום יצירה מיצירותיו, למעט קטעים בודדים קצרים, כגון הפרק "ירושלים המנותחת" ב"ירושלים של מטה" או הפרק הפרוזאי הקצר, הנפתח במשפט "בלילה ההוא ראו הלגיונות ושערי ירושלֵם מוגפים כארונות מתי־נוצרים", בסיום "חזון אחד הלגיונות".[32] ברור שתזזית זו הייתה הסיבה העיקרית לרתיעה הכללית מטקסט זה, הן רתיעתם של המקטרגים, שטענו כאמור בתוקף כנגד עורך קונטרס שהוא מתעתע בקוראיו ומהין "לקבוע בדפוס דברים שאינם מובנים לו לעצמו",[33] והן רתיעתם של החוקרים והפרשנים שבאו לאחריהם. אמנם בשנות העשרים והשלושים נשמעו טענות בדבר אי־המובנות של כלל השירה העברית המודרנית, טענות שבמרבית המקרים קשה היום להבין כלפי מה היו מכוונות ולאיזו אי־מובנות התייחסו, כגון הטענות כנגד משורר בהיר מבע כמו דוד פוגל או כנגד משורר המסביר עצמו לעייפה, כמעט דידקטיקן, כמו אברהם שלונסקי, ואמנם טענות כאלה הושמעו ללא כל הצדקה גם כנגד שירים רבים של גרינברג, אבל האמת היא שיש להן איזו אחיזה בעיקר – ואולי אך ורק – ב"אימה גדולה וירח"; ומבחינה זו, לעובדה שהיה זה שירו הראשון של המשורר שנדפס בארץ־ישראל הייתה השפעה ארוכת טווח. דמותו של גרינברג נקבעה לכמה שנים ככזו של משורר הכותב דברים שאולי הם מובנים לו־עצמו אבל לא לזולתו. בעניין זה נזקק גרינברג לסנגוריה של ביאליק, שגם הוא ראה במבע של המשורר הצעיר "טיפוס על כתלים חלקים" אבל האמין שהמשורר "מטפס" עליהם (כלומר נוהג בטירוף) מפני שהוא רואה מאחוריהם משהו שהאחרים אינם רואים.

32. כל כתביו, כרך ב, עמ' 29.
33. קמחי, "על השירים החדשים", לעיל הערה 17.

ביאליק גם סבר שגרינברג עתיד לסגת מן המבע ה"סיוטי" הזה "לכשיבוגר",[34] ואכן, הוא לא טעה בסברתו זו. למעשה, גרינברג לא המתין בעניין זה לבוא הבגרות אלא נסוג מהמבע האטום או המסוכסך כמעט מיד לאחר פרסום "אימה גדולה וירח", אולי גם לאור הביקורת שנמתחה עליה. לכן, מבחינה זו, "קפיצת הדרך", כמו כל שאר יצירותיו של המשורר שנכתבו לאחר "אימה גדולה וירח", אינה דומה כלל ליצירה זו.

בעניין זה יש לקבוע קביעה ברורה: כמעט בכל יצירותיו שנכתבו לפני "אימה גדולה וירח" ואחריה לא נזקק גרינברג למבע שניתן לתארו כנעדר שקיפות סמנטית, היינו לאחד מסוגי המבע ההרמטי שאפיינו כמה מן הזרמים במודרניזם האירופי, החל בסימבוליזם נוסח סטפן מאלארמה, עבור דרך הפוטוריזם הרוסי נוסח ולימיר חלבניקוב, הדאדא והסוריאליזם, וכלה בכמה מן המודרניזמים האנגלו־אמריקניים (שירת פאונד ות"ס אליוט, ובשלב מאוחר יותר שירתם של משוררי "ההר השחור", ובראשם צ'רלס אולסון). גרינברג מעולם לא נזקק ל"כתיבה אוטומטית" או לשימוש מכוון ותכוף בניאולוגיזמים, אם בנוסח השירה הפוטוריסטית ואם בנוסחתו ההיסטורית של הפיוט העברי הפריפרסטי והניאולוגיסטי. אם הועלתה הטענה ששירתו "בלתי מובנת", הכוונה הייתה תמיד לאי־מובנות מן הבחינה הרגשית או הרעיונית אבל לא לאי־מובנות במישור הסמנטי גרידא. אמנם המשורר השתמש בלשון פיגורטיבית בלתי רפרנטית והפתיע את קוראיו בקישורי "נושא" ו"מוביל" שנראו זרים זה לזה, אבל הוא מעולם לא היה "בלתי מובן" כפשוטו. שירתו היידית האקספרסיוניסטית מובנת בקריאה ראשונה לכל מי שקנה לו שליטה תקינה בלשון כשימושה בכתיבה הספרותית של המאה העשרים. מבחינה זו היא נגישה לקורא הרבה יותר משירתו האקספרסיוניסטית בת הזמן של פרץ מארקיש, ידידו הטוב של גרינברג. כל מי שישווה את "במלכות הצלב" של גרינברג ל"הערימה" של מארקיש – שתי פואמות קרובות זו לזו עד מאוד מבחינה תמאטית – יעמוד על כך ללא קושי. שירתו העברית האקספרסיוניסטית של גרינברג עד "אימה גדולה וירח" אינה מכילה ולו טור אחד שניתן לתארו כבלתי מתפרש או כבלתי מסתבר מבחינה סמנטית גרידא, אף על פי שהקורא נדרש לבקיאות בלעזים ובתרגומים המילוליים מיידיש שהמשורר מרבה להשתמש בהם, ופה ושם עליו גם לנחש משמעות לא מקובלת שהמשורר מייחס באורח אידיוסינקרטי למילים עבריות מוכרות, כגון המילה "דמדום", שלעתים קרובות היא משמשת אצל גרינברג במובן "דימום". ניתן להרכיב מילון קטן של מילים כאלה שמובנן הוסט במקצת מהגדרתן המקובלת, אבל אפשר להניח שמרביתם המכרעת של הקוראים של שירי גרינברג בעת הופעתם הבחינו ביידישיזמים והכירו את הלעז הבינלאומי, ושהאידיוסינקרטיות האקראית של השימוש הבלתי מילוני במילים מסוימות לא הִטה אותם מן המסילה, הן משום שהמשורר אינו מרבה בשימוש זה והן משום שקרבת המילים ה"משובשות" למקבילותיהן המילוניות רבה, ולכן ניתן לנחש את מובנן. משום כך השירים לא הציבו בפני אותם קוראים (להבדיל מן הקורא העברי בן ימינו) מכשולים סמנטיים בלתי עבירים. הוא הדין בשירים שנכתבו לאחר "אימה גדולה וירח", החל ב"HEROICA". הכתיבה בפואמה "הכרת הישות" היא דוגמא מצוינת לחיץ שהקים המשורר, חרף כל איסורי הפואטיקה האקספרסיוניסטית בעניין זה, בין הכאוס הנפשי והחברתי שתיאר לבין המבע הלירי, שגם אם הוא סוער וחופשי,

34. ביאליק, דברים שבעל פה, לעיל הערה 12.

לעולם אין הוא סתום או כאוטי באמת. כמעט רק ב"אימה גדולה וירח" הופיעו טורים שהותירו קוראים רבים פעורי פה, כגון:

כִּמְבוֹאֵי קִרְיָה מְבֻקָּעָה הֵם הַיָּמִים וְהַלֵּילוֹת. רוֹגְנִים שְׁחֹרִים אַךְ יִשָּׁמְעוּ מִן הַחֹרִים בֶּעֱנוּתָם.
עֵינֵי־מִי צוֹפִיּוֹת אֵימָה, כְּמוֹ נָמֵר, אֶל הַנֹּכַח, וְהָאֵיבָה עוֹף שָׁמַיִם יוֹלִיכֶנָּה עַל קַרְנַיִם
לַאֲדָנִים: שַׁי לָאָדָם רַד מִנְּכָסָיו בְּאוֹר בֹּקֶר.
מֶלֶךְ חָכָם, אָדָם עָמֹק, יִפְשֹׁט רִקְמָה, יֵצֵא עֵירֹם וַחֲמוֹר בּוֹכֶה יִפְגְּשֵׁהוּ בָּאֲרָחוֹת
אֲלֵי זְרִיחָה.
[...]
הָלוֹךְ יֵלֵךְ: פֶּרֶא־אָדָם. מָשָׁל דּוֹמֶה לְמִין כֶּלֶב. בְּחוּט הַשִּׁדְרָה נָטוּי צִנּוֹר,
הוּא הָעוֹצֵר קַו הַיַּתְּמוּת. (9–16)[35]

וכך גם באשר לביטויים רבים כגון "גְּבַב הישות כצרבת", "מתי עולם יבכו עֹמֶק", "חול ושלג בתוך כליות", "עוד תִּמְזֶינָה כפות רגלַי", "דרגת כַּף לחנות מַכֹּלֶת", וכו' וכו'.

אמנם גם כאן יכול הקורא, במאמץ לא רב, להבין את פשר הדברים. הקטע המצוטט מתאר את האימה שאליה מתעורר הדובר בכל בוקר אל מול זוהר השמש, לאחר שכבר נגמל ממנהגו של אביו לעטות בשעה כזאת טלית ותפילין ואין לו מגן מפני מה שמתמחש לו כאיבה זדונית מצד כל הסובב אותו. הימים כמוהם כעיר שאויביה הצרים עליה פרצו את חומתה וחדרו לתוכה. הדובר מדמה לשמוע נהמות של "רוגנים שחֹרים" הבוקעות מכל זווית אפלה. מישהו כאילו מביט בו מן ה"נוכח", ממה שממול, מהעולם שלעומתו, במבט מאיים, כזה של נמר אורב. עופות השמים מוליכים לא את הקול אלא את האיבה המקיפה, והם מניחים אותה על אדני החלונות יחד עם קרני השמש – "מתנה" לאדם עם יקיצתו, כמי שירד מנכסיו החומריים והרוחניים. או אז, כמו "מלך חכם" (שאול מסיפור עין דור, המלך ה"מסכן" מקהלת), הדובר שפשט את טליתו יוצא עירום אל אור הבוקר, בדומה לבעל חיים: החמור הנוער (וקול נעירתו מזכיר בכי) הנקרה לו בדרכו, או הכלב המשוטט הרעב שהקו החדודי של שִׁדרתו עוצר את היתמות משום שהיתמות תופסת את כל גופו והווייתו והיא כאילו נעצרת לפתע, מסתיימת, באותו קו שבו מסתיים הגוף ונחתכת הווייתו מכל הסובב אותה. ניתן בלי קושי ללוות את השיר כולו בפרפראזות מעין אלו, בהנחה שהן תתייתרנה במהלך הקריאה (ואכן, לא ניפנה אליהן כלל בהמשך דברינו). לכל היותר יכול הקורא שאינו מכיר את השימושים האידיוסינקרטיים של המשורר בלשון העברית, או אינו מזהה מילים מסוימות שהמשורר גרר מן הקצוות המרוחקים והאקזוטיים של המילון אל תוך שיריו, להשתמש בהערות פרשניות מעין אלו שצורפו למבחר המקיף בַּעֲבִי הַשִּׁיר.[36] עם זאת, אי־אפשר להתכחש לכך שבשיר זה קרב המשורר מדי פעם אל גבול הכתיבה האוטומטית, אף

35. כל הציטטות להלן מ"אימה גדולה וירח" נסמכות על הנוסח המובא בכל כתביו, כרך א, עמ' 48–53. במרביתן יצוינו מספרי הטורים בסוגריים כדי להקל על ההתמצאות בטקסט הארוך והמסובך.

36. אורי צבי גרינברג, בַּעֲבִי הַשִּׁיר: מבחר שירים, בחר והוסיף דברי הסבר: דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים 2007.

כי אינו חוצה גבול זה, ואין הוא עושה שום מאמץ להנהיר לקורא את הצירופים המפתיעים שהוא מצרף, אף על פי שהם, הצירופים, יוצרים אפקט של אי־מובנות, הרבה יותר מן המילים כשלעצמן. הוא מצפה מן הקוראים שיעקבו אחר המהלך האסוציאטיבי החופשי, הפרוע לעתים, של מחשבותיו, ויתמודדו עם המבעים המוזרים שלתוכם נוצק מהלך אסוציאטיבי זה. "אימה גדולה וירח" הוא, ללא ספק, אחד השירים ה"קשים" ביותר בשירה העברית המודרנית.

גם כאן אין לראות בהבדל בין רף השקיפות הסמנטית הגבוה למדי של השיר לבין הרף הנמוך הרבה יותר בשיריו האחרים של גרינברג עניין סגנוני בלבד. ה"קושי" הסמנטי שבשיר נובע מאותו מקור שממנו נבע המבנה הפוליצנטרי שלו, היינו מהיעדר ניסיון מצד המשורר "לכבוש" את השטף השירי שהוא מעלה ממעמקיו ומציף בו את הקורא. שוב לפנינו אותה עמדת "כניעה" (מדומה) שמציבה את הדובר בלב השטף של החומר השירי ה"יולי" (אם להשתמש במונח שהיה חביב על המשורר עצמו, ובמובן מטאפורי בלבד; מבע לשוני שירי לעולם אינו יכול להיות "היולי" באמת), ולא מעליו. כביכול, לא הוא שולט בו ומכוון אותו אלא הוא, המשורר, נישא על גליו לעבר יעד לא ידוע, ועמו נישא גם הקורא, מטולטל ונרעש, מדמה לעתים כי הנה תתהפך סירת המובן על פיה והוא יצלול כאבן אל תוך המים הגועשים.

ג

סימן היכר שלישי, אולי חשוב מן האחרים, מסתמן בתחום הרטורי. הפואמה "אימה גדולה וירח" נפתחת בקביעה המשבצת את השיר אל תוך סיטואציה רטורית יחידה במינה שדומה כי אין לה תקדים, וכמעט גם לא המשך, ביצירת המשורר. הדובר מציג כאן את עצמו ואת הנמען שלו כך:

אָנֹכִי לִי מַגִּידִי, אִם אֵין שֵׁנִי אֲשֶׁר יַגִּיד, דֶּרֶךְ יוֹמִי וְתוֹךְ לֵילִי לַאֲיָמָה זוֹ הַסּוֹלְדָה:
גּוּפַת אָדָם הַבּוֹדֶדֶת: חִידַת פַּחַד שֶׁנִּתְגַּשְּׁמָה. (1–2)

בשורות אלה נקבעים שני המרכיבים של הסיטואציה הרטורית בשיר: הנמען הוא "גופתו". המשורר משתמש כאן בכוונה תחילה במילה "גופה", ולא במילה "גוף". אף כי הדובר פונה אל גוף חי, "סולד", כלומר רועד ורוטט, גוף זה מכיל בתוכו את הפוטנציה של המיתה, ומשום כך הוא כבר בבחינת גופה, גווייה.[37] זו, כמו גופו הצנום של הכלב, מרכזת בתוכה את תמצית האימה שעליה מדבר השיר, ומשום כך היא "חידת פחד שנתגשמה", כלומר נעשתה לגוף או ל"גֶשֶׁם" (במובן שהקנו למילה זו התיבונים, מתרגמי הפילוסופים בימי הביניים). עצם היותה לגוף הוא שהופך אותה לחידה והוא שמקנה לחומריה זהות של רגש (פחד) שהתגבש ונעשה לאובייקט במרחב ובזמן. הדובר עצמו, הפונה אל גופו, הוא דובר של בלית ברֵרה. ה"אני"

37. אגב, פיצול חריף דומה בין הדובר הלירי לבין גופתו "המְברכת", ששתיקתה בתוך לובנם העמוק של כרי החולי "לא תמחל לי", מופיע בשירה העברית המודרניסטית בשיר סימפוני גדול אחר: "סתיו עתיק" מאת נתן אלתרמן, וראו בספרו שירים שמכבר, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1971, עמ' 38–42.

מדבר או "מגיד" כאן רק מפני ש"אין שני אשר יגיד", והמועקה התובעת "הגדה" רבה ודוחקת מכדי שיוכל לחכות להופעתו של "שני" שימלא את מקומו. אילו היה "אחר" שהיה מקבל על עצמו את התפקיד המוזר של מי שפונה אל גופו של הדובר, היה הדבר מקל על ה"אני" ונראה לו נאות ורצוי. בהיעדר "אחר", ה"אני" מקבל על עצמו באי־רצון את הגזרה שעליו להיות ה"מגיד" של עצמו.

המושג "מגיד" הוא עתיר משמעויות; הוא אינו מתמצה בעניין ההגדה או האמירה כשלעצמו. בין השבלים הסמנטיים שהוא נושא אחריו לא נעדר השובל המטאפיזי־המיסטי. במסורת המיסטית היהודית, "מגיד" הוא ישות רוחנית המייצגת את התורה או את המשנה או איזו רשות רוחנית אחרת והיא מתגלה אל המיסטיקן (התגלות אקוסטית בלבד) ומגלה או מכתיבה לו דברים נסתרים. כך למשל "הוכתב" ליוסף קארו בית יוסף, ששולחן ערוך הוא קיצורו, ולרמח"ל "הוכתבו" חיבוריו הקבליים שהוחרמו. קרוב יותר אל עולמו החברתי והתרבותי של המשורר הוא כמובן המושג "מגיד" כפי ששימש בחיים היהודיים המסורתיים במזרח אירופה, בהוראה של דרשן הנושא דרשות מוסר בפני העדה, מטיף לקח, מזהיר מפני עונש, מתבל את דבריו במשלים (ראו משלי המגיד מדובנא) ולפעמים אף במילתא דבדיחותא. גם במובנה זה משווה המילה לסיטואציה הרטורית זרות יתרה. הדובר ציפה כביכול ל"מגיד" שיבוא וידרוש בפניו, אבל בהיעדר מגיד שכזה נעשה הוא עצמו ל"מגידי", כלומר למגיד הדורש בפני עצמו.

שני המרכיבים טובעים בסיטואציה תו כפול. מחד גיסא הם מכניסים אותה לתוך הקשר של בדידות גמורה; בדידות ולא התבודדות, שכן הדובר אינו מקבל ברצון את ההכרה בכך ש"אין שני אשר יגיד". היא אינה כרוכה כאן במצב של התרכזות והתייחדות או ברצון לפרוש מן הציבור; היא אינה אלא תוצאה בלתי רצויה של היעדר מכאיב המטיל על ה"אני" תפקיד שהוא אינו רוצה בו. מאידך גיסא הם מפצלים את הדובר מן ה"גופה", היינו, הם יוצרים מצב כמו־סכיזופרני המחלק את העצמי לדובר ולנמען, למשמיע ולמאזין, לצופה ולנִצפה. בפיצול הזה נושא הדובר חלק מרוכז ומזוהה יותר של העצמי, משום שהגופה הרועדת היא במידה מסוימת סתמית ואוניברסלית, בבחינת "גופת אדם הבודדת", הגוף האנושי היחיד והבודד תמיד במצבו הקיומי בשל היותו צפוי למוות, ועם זאת הריהי גופו של כל אדם.

נושא הפיצול התפתח בשירת גרינברג למן ראשית המהפך האקספרסיוניסטי ששינה את נופיה החל משנת 1920. ב"מעפיסטאָ", היצירה שבה מצא המהפך את ביטויו השלם הראשון, ההפרדה בין הדובר לגופו מקבילה להפרדה בינו לבין מפיסטו, שליט זה של העולם שהתרוקן מנוכחות האל ואשר הוא עצמו מהווה רק חלק "אחר" בקרב חלקי העצמי (המשורר מכנה אותו "דער אַנדערער אין מיר וואָס איז אַזוי פיל אַלט ווי איך" – האחר שבי, שהוא בדיוק בן גילי).[38] ביצירות מאוחרות יותר, ובעיקר בפואמה "באלף הששי", ההפרדה נעשית חדה וקונספטואלית יותר:

כְּמִדָּמֶה שֶׁכָּךְ הִיא הַכָּרַת הַיֵּשׁוּת: *אָנַן לְעַצְמֵנוּ הַמַּחֲזֶה*:[39]

38. גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 326.
39. כל כתביו, כרך א, עמ' 19.

העצמי הוא כמין תיאטרון אקזיסטנציאליסטי כמו־היידגריאני שבו ההכרה, ישות חסרת ביוגרפיה, כביכול, נטולת ילדות ואֵם ושאר סימני סיפור חיים אידיוסינקרטי, שרויה תמיד בנקודת התצפית של הכאן והעכשיו הקיומיים – אחד ממובני ה"אמצע" הגרינברגי המפורסם – וממנה היא צופה בלי הרף בישות, בגוף הנודד לאורך מסלול הקיום כאילו היה, כמו בארה של מרים, אותה באר אגדית נודדת שליוותה את בני ישראל במהלך נדודיהם במדבר, "בארהּ של גוּיָה נודדת על כפות רגלים" ממולאה בבשר ובדם, שההכרה הצמאה ניזונה ורווה מהם. הפיצול הזה יימשך עד אשר ה"הֵלך", כך קובע השיר, "ימצא לו אילן שישוֶה לקומת הגוּיָה", ובתלותו את עצמו על אחד מענפיו, שיתעקל תחת כובד משקלו, יהפוך את האילן לנבל, או ל"עוּגָב שחֹר", שהגוף התלוי הוא מיתרו היחיד; ועוגב זה ינגן באוזני העולם את שאלת ה"מה מלילה" הנצחית, היא חידת החיים והמוות (מותר להניח שבשירת "מה מלילה" זו מצליב המשורר את לשון הפנייה אל השומר הלילי ב"מַשָּׂא דּוּמָה" של ישעיהו [כא יא] עם שירת חצות הלילה המפורסמת של פרידריך ניטשה בחלק השלישי של ספרו כה אמר זרתוסטרא, בפרק "שיר המחול האחר").

בעצם הפיצול בין הכרה לישות (שאין לזהותו עם הפיצול המסורתי בין גוף לנפש: הנפש מגולמת הן בהכרה והן בישות, שאם לא כן לא הייתה הישות יודעת אותו פחד שהוא עצם הדבר שממנו היא קרוצה) אין אפוא מן החידוש. החידוש בפתיחת "אימה גדולה וירח" ובשיר כולו מתבטא לא ביחסים הפילוסופיים בין ההכרה לישות אלא ביחסים הרטוריים המוזרים שבין חלקי העצמי, בדיבור שמדבר החלק האחד אל החלק האחר, שהוא, כאמור, דיבור כפוי, בלתי רצוי, ולפיכך גם בלתי ערוך, טרוף, תועה, דיבור שהוא עצמו אינו יודע, כביכול, לאן הוא חותר ולאן יגיע. בתור "מגיד" בעל כורחו, הדובר משמיע דרשה שאינה מוכנה מראש, דרשת אקס־פרומפט. לכאורה, דיבור כזה מבטא את האידיאל האקספרסיוניסטי של מבע "היולי" מיידי המחצין את הרגשות החצנה ישירה, ללא עיבוד ועידון, אולם למעשה אין הדבר כך. הדיבור השירי האקספרסיוניסטי, לפחות בחלקו הגדול, מבוסס לא על דיבור המשקף את הרגשות שיקוף ישיר (ולכן הוא עלול להיות מגומגם, קטוע, אי־לוגי, אפילו רופס), אלא על דיבור המעצים ומחדד את הרגשות ומעניק להם, בעזרת אמצעים רטוריים ופיגורטיביים מסוימים, יכולת חדירה וניקוב שאין לדיבור האנושי המצוי. גרינברג, שסימן אמצעים אלה במושג "חיתוך הביטוי", תיאר את עצמו כמי שנתברך או נתקלל "בחיתוך ביטויים"[40] והבחין בין דיבורו השירי לדיבור אחר כאילו הראשון עשוי "כדורי דוּם־דוּם" ואילו השני כמוהו כ"יריות בבשר מתים".[41] התכונה הרטורית האופיינית למרבית שיריו האקספרסיוניסטיים (כמו לאלה של משוררים אקספרסיוניסטים רבים אחרים), ובכללם השירים הקרויים "אישיים", הייתה אפוא זו של הדיבור הרטורי ה"חזק" המתועל לעבר אפיקים אפוסטרופיים, היינו דיבור הערוך כפנייה דמוית־נאום אל נמען זה או אחר – האל, השטן, האב, האם, העולם, הזמן, הירח, השמש. כך הדבר כבר ב"מעפיסטאָ", אם כי ביצירה זו רק נפתח המעבר מן המודוס הלירי הווידויי לעבר המודוס האקספרסיוניסטי האפוסטרופי;

40. ראו ב"חזון אחד הלגיונות": "האזינו, חברים, לדברַי: / אחד מכם בלגיונות, / קִללהו בחִתוך־בִטויים / אל המהפכה העברית" (כל כתביו, כרך ב, עמ' 18).

41. ראו "ממעמקים", בתוך "הגברות העולה": "כי נלאיתי מבטויים אשר אינם כְּדוּם־דוּם, אך כיריות בבשר מתים" (כל כתביו, כרך א, עמ' 82).

הדובר פונה כאן לא רק למפיסטו אלא לנמענים רבים, החל במוחו הקודח שלו־עצמו – "פלאקער, מוח! / פלאקער, / פלאקער" (התלקח, מוח! התלקח, התלקח)[42] – וכלה באדגר אלן פו, אותו "משורר אימים, זולל האופיום, מטורף קדוש".[43] בשירים שנכתבו לאחר "מעפיסטאָ", הן ביידיש והן בעברית, גברה הזיקה לאפוסטרופה עד מאוד.

יתר על כן, בשיריו של גרינברג שנכתבו סמוך למעבר מן היצירה הדו־לשונית (והיידית בעיקרה) לכתיבה בעברית פיתח המשורר יותר ויותר רטוריקה של פנייה אל הרבים, ולעתים קרובות גם בשם הרבים, היינו דיבור בגוף ראשון רבים אל נמענים בגוף שני רבים. תופעה זו, יש להדגיש, קדמה למפנה הציוני בהתפתחותו האידיאולוגית והפוליטית של המשורר; היא אמנם התחזקה מאוד במסגרת השירה שנכתבה כאילו היה הדובר בה "פייטנם" הרשמי של חלוצי עמק יזרעאל, אבל לא נוצרה על ידה. כבר בפואמות היידיות הבשלות שלו דיבר גרינברג אל הרבים וראה עצמו כדוברה של "חבורה" או כנופיה ("כאליאסטרע") שהיא ספק חבורת נואשי חיים שנעשו לבריונים, ל"כנופיה" כפשוטה – "יאָ, יאָ, עס איז אמת... מיר זענען בריונים, / מיר ווילן נישט טראָגן דעם כדור העולם" (כן, כן, זו אמת... אנחנו בריונים, איננו רוצים לשאת את כדור העולם)[44] – ספק קבוצת המשוררים היידים המודרניסטים בהנהגתם של מארקיש, איציק פפר וגרינברג עצמו, שאכן כינתה עצמה, בהתרסה, בשם "כאליאסטרע" ואף פרסמה כתב עת שזו הייתה כותרתו. בפואמות העבריות הגדולות הראשונות נשמרה במידה רבה מסגרת כנופייתית זו, שביטאה את תחושת השיתוף של חלוצי הפרויקט המודרניסטי בתרבות היהודית והיא משתמרת הן בפנייה הרטורית הגרנדיוזית אל חבורת נידחי העולם ואומללי "האלף הששי" והן בפניות אל "כנופיית" המשוררים האמורים לבטא את מצבם ואת הלוך רוחם של הללו:

> קִרְעוּ שָׁמַיִם, בַּאֲשֶׁר הֵם מֻטִּים, אִם שִׁפַּתְכֶם אֵין אִתְּכֶם לְבַטֵּא,
> מַה לוֹהֵט הַמִּדְבָּר בִּבְשָׂרוֹ שֶׁל אָדָם, מַה נִחַר הַדָּם בְּכָל עוֹרֵק![45]
>
> שִׂימוּ לֵב אֶל הָאָדָם, כִּי הֵמַר לוֹ כֹּה מֶפִיסתֹּפֶל.
> [...]
> שִׂימוּ לֵב אֶל הַנִּשָׁמָה, [...][46]

בפרק הפתיחה של "הכרת הישות" הופיעה חבורת הבריונים, שהדובר הוא מנהיגה "האדום", בכל יפעתה הרטורית. הדובר ממריץ את ה"רעים האהובים" בקריאות כגון "נִטע אֲשֵׁרוֹת לאשר האפל, טרם נֵרֵד בור", "נעקֹר עצים מקרקעות ונדליקם לתפארת. אולי נצית את

42. גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 353.
43. שם, עמ' 363.
44. מתוך הפואמה "וועלט באַרג אַראָפּ" (העולם במדרון), שם, עמ' 408.
45. "באלף הששי", א, כל כתביו, כרך א, עמ' 13.
46. שם, ג, עמ' 15.

הראשים בדמדומים / ההומים טרם נשר הַשֵּׂעַר או הלבינה בלורית. / העולם יחרד למראה הנפלא, אשר לא ראה עוד מבראשית. / החברותא בוערת כאבוקות חיות".[47]

על רקע זה של "חברותא" ושל רהיטות רטורית עילאית נראית הרטוריקה של "אימה גדולה וירח" בבחינת היפוך מכוון. החברותא הוחלפה בבדידות מוחלטת, הרטוריקה הרהוטה – ברטוריקת הדיבור האסוציאטיבי הנזיל. בפואמה "באלף הששי" המשורר לא רק פנה אל הרבים ודיבר תכופות בשמם אלא אפילו העלה מחשבות על איבוד עצמי לדעת במסגרת דיאלוג בין חברים: "לבוקר אמר אחד אֶלֵי שני: קום ונצא גלויי לב לנֹכח מסע, / למה נחיה עוד־יום, עוד־יום – / למה נרחיק את המַוֶת – ".[48] ב"אימה גדולה וירח" הוא נעזב מכול, אין לו "שני אשר יגיד", הוא חייב לנהל דיאלוג מרוסק וטרוף עם גווייתו, להשמיע בפניה את הנימוקים בעד האיבוד העצמי לדעת ולהתלונן מרה על כך שפתרון כזה למצוקתו איננו עומד לרשותו. למעשה הוא גם איננו ממשיך בדיאלוג עם הגופה הרחק אל תוך השיר אלא מאבד אותו בתוך דיבור עצמי מקוטע, מעין מלמול שמשמיע האדם ההמום בפני עצמו.[49] בדידות תהומית כזו שבה ומופיעה בשירתו המוקדמת של גרינברג אולי רק ב"ירושלים המנותחת", בשיר הנפתח במילים "רחקתי לכת ממאהבַי" ומתנהל כולו בלא כל שומע ותומך.[50] התוצאה של מצב זה, הן ב"ירושלים המנותחת" והן, ואף יותר מזה, ב"אימה גדולה וירח", היא לא פחות ממהפכה רטורית. המשורר נוטש כאן את הרטוריקה של האפוסטרופה הנאומית המבוססת על נוכחות של נמען, שאם אינו זולת, הריהו לפחות מרכיב "אחר" בין מרכיבי העצמי, וכאמור, הוא אפילו "שוכח" במהלך השיר את בת השיח שלו, הגופה, ומדבר כאילו ללא כל שומע. הוא מפתח רטוריקה שניתן לכנותה, בעקבות ז'וליה קריסטבה, "סמיוטית", להבדיל מן הרטוריקה האפוסטרופית, העומדת תמיד בסימן "הסדר הסימבולי". בעוד במערך הרטורי האפוסטרופי מחייבת נוכחותם של נמען או נמענים ארגון "מגמתי" של המחשבה (שהרי מערך כזה מבקש "לשכנע", להעביר מסר), וממילא גם ארגון של המבע סביב הציר ה"פאלי" (על פי תיאור התהוות הלשון במשנתו של ז'אק לאקאן), הרי ברטוריקה המושתתת על הרצף הסמיוטי האסוציאטיבי, הקודם לסדר ה"פאלי", הארגון ותבנות המחשבה והמבע מיותרים. ניתן לומר ללא היסוס שהפואמה "אימה גדולה וירח" מייצגת את השימוש הרדיקלי הראשון בשירה העברית החדשה בדיבור הנזיל־האסוציאטיבי, ובמובן זה היא יכולה להיחשב ליסוד ולראשית של כל הניסיונות בשירה הישראלית לפתח דיבור הטבוע בחותם הרצף הסמיוטי; ניסיונות מאוחרים יותר ניתן למצוא באלגיות ובפואמות של יהודה עמיחי ובשירי יאיר הורביץ ויונה וולך. שוב מסתמנת אפוא בשיר גדול זה רדיקליזציה קיצונית של המודרניזם של גרינברג. לעומת השטף הסמיוטי שבו נראית הרטוריקה של מרבית השירים האחרים מסורתית, מבוססת פחות או יותר על המודל הוויטמני, שהוא, בתורו, התבסס על

47. "הכרת הישות", שם, עמ' 29.
48. מתוך "באלף הששי", ד, שם, עמ' 17; המלה "מסע" משמשת כאן במובן של קטר רכבת, כשימושה ברוסית.
49. מבחינה זו מעניינת ההשוואה בין "אימה גדולה וירח" ל"סתיו עתיק", שגם הוא, כאמור, בחלקו העיקרי, אפוסטרופה נסערת שמשמיע הדובר באוזני גופתו. בשיר זה שמר אלתרמן בקפדנות על הרטוריקה של הפנייה אל הגופה עד לסיום השיר, וראו לעיל, הערה 37.
50. כל כתביו, כרך א, עמ' 63–64.

דגמי הדרשה הכנסייתית (בנוסח "הכנסייה הנמוכה" האנגלו־אמריקנית), ועוד יותר מזה על דגמי הנאום הפוליטי של קרן הרחוב, יצירתה המובהקת של הדמוקרטיה האמריקנית. ב"אימה גדולה וירח" התעוות המודל הוויטמני עיוות מרחיק לכת ונעשה קרוב למודלים דאדאיסטיים וסוריאליסטיים, או, כאמור, לצורה שניתנה לו ב"קאנטוס" של פאונד ובשירי המשוררים האמריקנים שהלכו בעקבותיהם.

סימן ההיכר הרביעי, האחרון, מסתמן אף הוא בתחום הרטורי וניתן לומר שהוא פועל יוצא של קודמו. עניינו של סימן היכר זה הוא חילוף הקולות, או ריבוי הקולות, ברצף השיח של הדובר. גם כאן, עצם ריבוי הקולות והמִפנים בשיח של הדובר, המתחייב מן המעבר מקול אחד לקול אחר, אופייני לא רק ל"אימה גדולה וירח" אלא לשירתו האקספרסיוניסטית המוקדמת של המשורר כולה, ואולי גם לשירתו בכללותה. חילוף קולות זה נעשה לאחד מסימני ההיכר הרטוריים הבולטים שלה בעת שעברה, החל משנת 1920, משלבה הניאו־רומנטי והאימפרסיוניסטי המוקדם לשלב האקספרסיוניסטי, שהגיע לשיאו בפואמות הארץ־ישראליות של שנות העשרים של המאה הקודמת. חילוף הקולות התחייב הן מתכונות היסוד של האישיות השירית, שהגיעו למלוא גילויין רק בשלב זה בהתפתחותה, והן מן המסורות השיריות שמהן שאב גרינברג ואותן הוסיף ופיתח.

כאישיות שירית ראה גרינברג את עצמו כמי שמשתנה בלא הרף. אגב השוואת עצמו לירח, מוקד הזדהות ורתיעה ראשון בחשיבותו בכלל יצירתו, כתב גרינברג ב־1919, באחד משיריו הפרה־אקספרסיוניסטיים הראשונים, שבהם הגיע להגדרת זהות עצמית חדה: "אני הולך ופוחת יום יום ומתמלא יום יום / על גדותַי. / קללת־האדם על ראשי בחיי הגלויים / וּבִרכת אלוה בחיי הנצורים [...]".[51] בשירים אחרים דיבר תכופות על "הדמויות הצובאות" עליו, על פי תיאור הנשים הצובאות פתח אוהל מועד (שמואל א ב כב). המטאפורה הציגה את תודעתו השירית כמין חלל מקודש שדמויות רבות מתגודדות לפתחו ושואפות לחדור לתוכו. בהמשך הדברים החליף המשורר את המטאפורה ותיאר עצמו כמי שעומד מול הדמויות האחרות המבקשות להיטמע בו כמו מול תהום או ים, ושלא ברצונו הוא צולל "בנִבכי דמֻיוֹת גִלגוּלַי הרבים", צלילה של מטאמורפוזה ("גלגולי") שממנה אף "אלֹהֵי המהפכה העברית [...] לא ימשני".[52] כלומר, בהגדרה העצמית הציונית ובהירתמות למפעל הציוני בארץ־ישראל אין כדי להפסיק את מירוץ הגלגולים הזה ולקבע את זהות המשורר. המטאמורפוזה מתרחשת הן ברגע הנתון, בעכשיו הקיומי שהוא "אמצע העולם ואמצע הזמנים", והן ב"מַעֲבֶה הזמן" או בעומקו ההיסטורי, אשר לתוכו "נדחף" המשורר לרצונו ובעל כורחו: "דחפני הזמן אל העֹמק הזה".[53] שכן, המשורר נתבע לייצג את העבר הקיים בתוך ההווה: את העבר האנושי האוניברסלי, "דורות השקועים בבשרם ודמם הכאוב בכמה קרקעות בעולם. / מצוּים לנכד: / *עלה ובטאנו, האדם החי!*",[54] ועוד יותר מזה את העבר היהודי, היסטוריית התלאות והייסורים של הלאום. באשר לעבר אחרון זה יש למשורר סגולה של "קפיצת הדרך" בזמן, כשם שלבעש"ט ניתנה הסגולה של "קפיצת הדרך" במרחב, והוא מסוגל להחליף במהירות זהות

51. כל כתביו, כרך ד, עמ' 61.
52. ראו שיר הפתיחה ל"חזון אחד הלגיונות", כל כתביו, כרך ב, עמ' 7.
53. "לנוכח הפלא", בתוך "כלב בית", שם, עמ' 61.
54. "חיתוך וציווי", בתוך "הגברות העולה", כל כתביו, כרך א, עמ' 78.

של אנוס בפורטוגל בזו של שפינוזה באמשטרדם, לדבר בקולו של רבי לוי יצחק מברדיצ׳ב ובזה של מהפכן יהודי המדפיס במחתרת כרוזים כנגד הצאר ניקולאי השני, למשוח את פאותיו בחומץ ולרקוד ריקוד מה־יפית להנאתם של פריצים פולנים במאה השבע עשרה ולהלך כאותו יהודי שהפוגרומים בימי מלחמת האזרחים באוקראינה הטריפו עליו את דעתו והיה צועד ברחובות העיירות החרבות בערווה חשופה, שאפילו לא ניסה להסתירה בידיו מפני שדימה לעצמו שהוא מנגן בידיים אלו בכינור לא נראה, וכו׳ וכו׳, כמפורט בפואמה ״קפיצת הדרך״ ואחר כך גם ב״משא אל אירופה״ שבפואמה ״הגברות העולה״.[55]

המסורות השיריות שמהן שאב גרינברג את התכונה המרקוריאלית הזאת הן המסורות הקדם־מודרניסטיות שעליהן התבסס האקספרסיוניזם היהודי. מסורות אלו הדגישו הן את נזילותם של גבולות העצמי השירי ואת התמורות המתחוללות בו והן את הצורך להבקיע מתוך העצמי הזה לעבר הזולת על מנת להפנים אותו ולהופכו לחלק מן העצמי – יסוד עקרוני באקספרסיוניזם. לא כל המסורות הללו היו מסורות־חוץ, כפי שנהוג לחשוב. לדוגמא, הזיהוי העצמי הכפול, הבינארי, בשיר הפתיחה של ״חזון אחד הלגיונות״ – ״איכה נדמיתי לצבי אשר נאחז בקרניו בין אלו הלבבות הדמומים / [...] / ואיכה נדמיתי לדֹב הומה מיער לגבי השלוָה־הכִּבשה״ וכו׳[56] – מבוסס על שירו הידוע של משה לייב האלפרן, שנדפס בקובץ שיריו הראשון, אין ניו־יארק, בשנת 1919, ״מיין אומרו פון אַ וואָלף און פון אַ בער מיין רו״ (אי־רוגע של זאב בי ורוגע של הדוב),[57] שבו נקבעת זהותו של הדובר השירי באמצעות סדרת ניגודים בלתי מתיישבים. בה במידה, השיר ״קפיצת הדרך״ עשוי להיחשב להמשך ולמודרניזציה של חזון הגלגולים בפואמה ״אַ נאַכט״ (לילה), שחתמה קובץ זה של האלפרן ושימשה בסיס לסדרת הפואמות האפוקליפטיות שנכתבו ביידיש בעקבות הפוגרומים של השנים 1918–1919 בידי מארקיש, אהרן גלאנץ־ליילס וגרינברג עצמו. הדובר של האלפרן התגלגל כאן בשורה ארוכה של דמויות מן ההיסטוריה היהודית, החל במשה ובישו ועד לאביו שלו־עצמו, שנתלה על עץ בימי הפוגרומים והדובר רואה אותו מתנודד ברוח. גרינברג התבסס על המודל של האלפרן אך גם חולל בו שינוי רדיקלי על ידי ביטול היסוד האלגורי שהיה בו ועל ידי הפרת הרצף ההיסטורי הלינארי שהאלפרן דבק בו והתזזתו באמצעות תנועה אסוציאטיבית מהירה ובלתי צפויה בין אישים ומאורעות מתחומים ומזמנים שונים.

אולם ברור שהמקור הספרותי העיקרי לתופעת ריבוי הדוברים בשיר היה המסורת הוויטמנית, כפי שגרינברג קלט אותה הן משירי ויטמן עצמם (בתרגום גרמני) והן מעיבודיה בשירה האקספרסיוניסטית הגרמנית. מסורת זו התחייבה מהגדרת העצמי בשירת ויטמן, בניגוד להגדרתו בשירה הרומנטית האנגלית והאמריקנית. ב״שיר על עצמי״ וביצירות מוקדמות אחרות שלו עמד ויטמן על כך שהעצמי שלו איננו ניצב רק ״לעומת״ העולם והקולקטיב האנושי אלא גם בתוכם, כשיש באפשרותו ״לצאת״ מתוכו לעברם ולהבליע אותם בצורה זו בו־בעצמו. כך הציג ויטמן את העצמי שלו כישות יציבה ועם זאת משתנה בלי הרף, שכן היא ניחנה בפוטנציה של הכלת כל הזולתים, ללא הבדלי גיל, מגדר וזהות תרבותית, למשל: ״אני זקן וצעיר, אחד מן השוטים כמו מן החכמים, / מתעלם מן האחרים ולעולם שם

55. שם, עמ׳ 69–74, 98–103.
56. כל כתביו, כרך ב, עמ׳ 7.
57. משה לייב האַלפּערן, אין ניו־יארק, פאַרלאַג מתנות, ניו־יאָרק 1954, ז׳ 152.

לב אליהם, / אמהי כמו אבהי, ילד כמו גבר, / ממולא בחומר גס וממולא בחומר עדין, / לאום אחד בין הרבה לאומים, הקטן שבכולם והגדול שבכולם, / איש הדרום כמו איש הצפון", וכו'.[58] חוקרי הרטוריקה של שירת ויטמן כרכו תנועה פנימית זו של הדובר מזהות לזהות ברטוריקה של החצנת רגשותיו (לעתים גם רגשות בדידות וניכור) באפוסטרופות נמרצות המוקרנות בעוצמה מרבית לעבר זולת יחיד או קהילתי (כגון ציבור הנוסעים במעבורת מברוקלין למנהטן) ולעבר אובייקטים שבמרחב (השמש, הים). באמצעות פנייה חודרנית זו נכנס הדובר הוויטמני אל תוך ה"אתה" או ה"אתם", ובכך הוא גם מכניס אותם לתוכו.[59] אכן, ניתן להראות, כפי שעשתה גוטבלאט, שהרטוריקה האפוסטרופית בשירתו האקספרסיוניסטית של גרינברג ניסתה לבצע אותו מהלך של הבקעה מתוך היחיד, על הרוב מבודד, מנוכר, "גלמוד בדורי ומבֹעָר כמו סנה",[60] אל תוך הוויית הזולת, בעיקר הזולת הקולקטיבי, יהא זה "אינטרנציונל [...] של בודדי שבעים מלכֶיוֹת נפוצים. / של לוקטֵי שִׁירֵי סיגרוֹת בשוָקים [...] / של כל הנרדמים על ספסלי אבן"[61] וכו', או "ברית היהודים הפראים"[62] – כינוי לחלוצים של ארץ־ישראל – או חבר ה"מורדים" בגורל היהודי ההיסטורי, שהמשורר שר את שירם, או ה"לגיונות" המובסים, חלוצי העלייה השלישית, שהנהגתם הבוגדנית הכשילה אותם והמשורר מדבר אליהם ובשמם, או גם "יהודי הנבזים", "אחי יהודי הפאות" של הנָלֶבֶקִי'ס בוורשה וב"קהילות הקודש בגולה". כאמור, ההבקעה מתרחשת אצל גרינברג לא רק במרחב ובזימון "אני–אתם" המתקיים בו אלא גם בזמן, שבו מתקיים זימון מתמיד בין ה"אני" לבין מי שהיו, ולאחר התבססות הדימוי העצמי הנבואי בשירת גרינברג בסוף שנות העשרים גם בינו לבין מי שיהיו: "[...] מן הבאר ההיא, אשר אני / שתיתי את הזעם והצער, / יֵשְׁתְּ מחר פַּיְטָן הדומה לי / [...] / שלום לבָא אַחֲרַי ונשיקת־פי!".[63] בצדק מציינת גוטבלאט שאצל גרינברג מתחייבת הבקעה זו לא מתחושה של מלאות אלא ממה שאברהם נוברשטרן כינה במאמרו על "מעפיסטאָ" "תחושה של היעדרות",[64] ובכל אופן, מבדידות ומצוקה קשות בהרבה מאלו שניתן למצוא בשירי ויטמן. למעשה, כך הדבר אצל מרבית המשוררים היהודים (בעיקר היידים) שהושפעו מוויטמן.

אולם במסורת הוויטמנית, וכן בזו של האקספרסיוניזם והאינזיכיזם היידיים, אין כדי להציע הסבר מלא לתופעת ריבוי קולות הדובר כפי שהיא מתמחשת ב"אימה גדולה וירח", ומבחינה זו מחטיא הדיון של גוטבלאט את המטרה ותורם, כמו דיונים אחרים, לטשטוש ייחודה של היצירה. כאמור, בפואמה זו, כמו בקטעים קרובים אליה ביצירות אחרות (כגון

58. ראו פרק 16 ב"שיר על עצמי", בתוך Walt Whitman, *The Complete Poems*, ed. Francis Murphy, Penguin Books, London 1975, p. 79
59. סיכום בהיר של המחקר הרטורי בשירת ויטמן ניתן למצוא במאמרה של גוטבלאט, לעיל הערה 23, וראו הנוסח העברי של המאמר, עמ' 392–395.
60. כל כתביו, כרך ג, עמ' 177.
61. "הברית", בתוך "הגברות העולה", כל כתביו, כרך א, עמ' 88.
62. "בתוך אספקלריה", בתוך "הגברות העולה", שם, עמ' 89.
63. ראו שיר הסיום של "כלב בית", כל כתביו, כרך ב, עמ' 127.
64. אברהם נוברשטרן, "המעבר אל האקספרסיוניזם ביצירת אורי צבי גרינברג: הפואמה 'מעפיסטאָ' – גלגולי עמדות ודוברים", הספרות, ג (סדרה חדשה), 3–4 (35–36), 1986, עמ' 122–140.

"ירושלים המנותחת"), נוטש גרינברג במידה ניכרת את רטוריקת האפוסטרופות של ויטמן, הממלאת תפקיד כה חשוב ברבות מיצירותיו. אין פירוש הדבר שבשיר לא שולבו קטעי פנייה לנמענים ספציפיים, הן קטעים המשתרעים על פני כמה טורים והן קטעים קצרים יותר, שהפנייה האפוסטרופית שבהם מקוטעת וכמו אקראית, למשל פנייתו הבוטה של הדובר אל "המייעץ הירושלמי" בסוף הפרק הראשון של הפואמה, פניותיו אל הילד הלובש בגדי לובן בפתיחת הפרק השני, או פנייתו הנרגשת מאוד אל האב בגולה בסיומו של השיר, אולם פניות אלו אינן דומות לאפוסטרופות הגרינברגיות האופייניות. ראשית, הן מהוות מעין "אֵיים" מבודדים ביצירה, נתחים כמו־אקראיים המושלכים אל תוך הנזיד הרותח של ההרהורים, של ביטויי הכאב והאימה, של השאלות ללא נמען ושל הרשמים המבועתים המהווים את הרצף העיקרי של השיר. האפוסטרופיות אינה מהווה כאן שיטה (אלא אם כן נקרא את השיר כולו כנאום המופנה אל "גופתו הבודדת" של הדובר) אלא תופעה היוצאת מן השיטה. שנית, תחת שהאפוסטרופות תקבענה את הטונאליות של רצף השיר, הרצף הוא הקובע את הטונאליות של האפוסטרופות. משום כך הן אינן יוצאות מן העצמי לעבר זולת־נמען כדי לחדור לתוכו ולהכיל אותו אלא להפך, הן מבטאות יותר מכול את התפוררות העצמי, את התפצלותו לחלקים ששוב אינם עולים בקנה אחד זה עם זה; הן אינן מבטאות מצב של היעדרות השואפת להתמלאות אלא מצב של התרסקות. כך, "המייעץ הירושלמי", שהדובר מקיים עמו דיאלוג בסיום הפרק הראשון, אינו אלא פרסוניפיקציה של מחשבות האיבוד העצמי לדעת הפוקדות את הדובר לאורך ליל האימים המתואר (אמנם לא ברציפות) בפרק כולו. הדובר נאלץ לפצל את הדמות הזאת מדמותו־הוא משום שהמחשבות האובדניות מגיעות בשלב זה של התפתחות השיר למידת הבשלה מרבית, והן נעשות משכנעות ומדיחות כל כך עד שהדובר חייב לייחס אותן למישהו אחר על מנת שיוכל לאחר מכן להדוף אותן בהכרזה "בוז למייעץ הירושלמי", הבאה להקהות את עוקצו של הבוז שהיה עליו להפנות כלפי העצמי. "המייעץ הירושלמי" כותב (או בעצם מדבר) כאן שיר גרינברגי מובהק על אודות התרוקנות החיים ממשמעות ומתוכן, עד כדי כך שהרעיון של ניפוץ הגולגולת אל אבני הכותל המערבי נראה לא רק נאות אלא כמעט גם נעים.

הפיגורטיביות של שיר זה – למשל בתיאור הזלזלני של תענוגות המין, שאפשר בהחלט לוותר עליהם, כ"רביצת בטן עלי בטן" (97), או בתיאור הישות כמבנה חרב, "ישות פרועה. החלונות כבר / חלולים: בית חרב" (95–96) – מגלמת את הפיגורטיביות האקספרסיוניסטית של גרינברג במיטבה. העוצמה המבעיתה של דברי "המייעץ הירושלמי", שספגו אל תוכם את עוצמתו של הדובר הגרינברגי, אינה מבטאת תהליך של הרחבה והאדרה של העצמי על ידי בליעת הזולת אל תוכו אלא תהליך הפוך, כמו סכיזופרני, של הפיכת חלקים מן העצמי לזולת שלא תיתכן השלמה או אינטגרציה עמו. עוצמה זו עולה בקנה אחד עם מה שהדובר מכנה "משוגעת" (כשם עצם, על פי היידיש: "משוגאס" – בלבול מוחלט, תזזית, טירוף מערכות), מצב הכרוך אצלו בתחושה כאילו הגולגולת מתנפחת ומתמלאת נוזלים, הופכת לביצה מעלה ירוֹקה, וחומרי המוח כאילו אובדים בתוך המדמנה שבה. הוא הדין בפנייה אל הילד הלובש בגדי לובן, המתרחשת כאילו שלא בכוונה, בפתאומיות מפתיעה. הדובר מכיר בילד זה את עצמו בילדותו (בשיר זה, הסימן העיקרי של הילדות הוא הלבוש, שכן אהבת האם מתגלמת בכיסוי שהיא מכסה את גופו העירום של הילד), אבל הופעתו של הילד מגלה לדובר הבוגר

שאין לו שום יכולת להתחבר אל ילדותו שלו־עצמו. גם בשירים רבים אחרים ידבר גרינברג על אובדן המגע עם הילדות, למשל "לא גחנו מֵרָחֵם. לא שרה לַן אמא וסהר למרגלותיה. / לא היתה לַן ילדות. לא אבדה לַן סגֻלָּה",[65] או "דרך שלושים נִקבות־הרים יש ללכת וללכת, אך אל היונק והערשׂ לא אגיע עוד לעולם – –",[66] אבל ההתייחסות אל הילדות כאל היעדר, כאל משהו שכבר אי־אפשר להגיע אליו, דרמטית הרבה פחות מן ההיתקלות בה כִּבְיֵש הניצב אל מול העיניים (הילד בבגדי הלובן) ואף על פי כן לא ייתכן כל קשר עמו. דרמה כזו אינה רק דרמה של איבוד הילדות אלא היא דרמה כמו־סכיזופרנית של התפצלות מן הילד, הממשיך כביכול להתקיים. העבר כבר אינו נכלל בהווה, כרגיל בשירת גרינברג, אבל הוא מוסיף להתקיים לצדו כהוויה נפרדת בתוך ישות מפוצלת. הדובר שואל את הילד בפליאה אמיתית "אי היית כל הימים מני צאתך מני ערשׂ?" (135), כאילו הילד באמת המשיך להתקיים לעצמו. הוא מתבונן בפניו הרכים של הילד, בעורם המשיי, ומציין לעצמו: "אח, מה אעשה כי גדלתי, פני בלו מגֻלוח" (137). מה שיכול היה להיות זיכרון נוסטלגי נהפך כאן לעימות טרגי.

רק הפנייה אל האב בסוף הפואמה דומה לאפוסטרופה הגרינברגית האופיינית, אולם גם בה, הפנמת הזולת והפיכתו לאינטרויקט, לישות מנטאלית הקיימת בתודעת הדובר ומרחיבה את תחומי העצמי, הן מדומות. בראשית השיר ביכה הדובר את התנתקותו מאביו ומאמו, המתגלמת בעירומו כעת, לעומת האב שגופו עוטה טלית בעת התפילה ולעומת התינוק שאמו מלבישה אותו באהבה וברוך. עכשיו הדובר הוא "פרא אדם", דומה לבעלי חיים (חמור "בוכה", כלב רוגן, נואק פנימה "אֱלֵי גְרָמָיו"), שההתקיימות בעירום היא אחד מתווי ההיכר האופייניים להם. דמיון זה מוליך אותו למחשבות על אלימות כלפי עצמו, תחילה על סימוי עצמי באמצעות נעיצת קוצי הצבר בעיניו ולאחר מכן על התאבדות, אם בטביעה – "זיו סוגסטיה למים, אך האֶמלל אינו יורד!" (55) – ואם בהטחת "אלגביש" גולגלתו הזכוכיתית אל עצם קשה עד ניפוצה. האפוסטרופה המסיימת באה כביכול להרגיע את האב המודאג, להציע לו מעין הצעת פיוס. הבן לא יתאבד ולא יסמא את עיניו; במקום לנעוץ את קוצי הצבר בתוכן הוא יביא את פרי הצבר המתוק אל פיו; הוא יעטה לבוש; אולי אפילו יכוסה בטלית. אבל הצעת הפיוס היא אמביוולנטית עד כדי ביטול עצמה. ה"רִקמה" שיעטה הבן לא תהיה אלא רִקמת האימה שבה הוא מתעטף לכל אורך השיר: "בן יקירך ילבש אימה כמו רִקמה" (203); הטלית, באם תיפרשׂ עליו, תכסה את גופו הדקור למוות, המושלך על מדרגות מסגד עומַר. פורשׂ הטלית יהיה אותו "קברן ישיש מישראל" ש"המייעץ הירושלמי" כבר מנה בין הפיתויים והשיפויים שהבטיח לדובר אם רק יאות לאבד את עצמו לדעת: "בהשכמה ימצאך ישיש נאמן עוטה טלית ובערב בו ביום בהר הזיתים יקברוך" (94).

הישיש עוטה הטלית, המופיע גם בדמות המסתורית של הקברן היהודי "אשר בא אלי בחזון לילה בהיותי בארץ סרביה במלחמת גוג ומגוג", בקטע החידתי המסיים את "חזון אחד הלגיונות",[67] דומה באופן חשוד מאוד לאב עוטה הטלית המופיע לאורך השיר כולו. הרִגשה הנלבבת שבפנייה אל האב בסיום הפואמה "אימה גדולה וירח" מהולה אפוא בבעתה שבפגישה עם האב בתפקיד קברן, ישיש נאמן הבא עם קפוא ההרים סביב ים המלח כ"מוֹאָבִים

65. "באלף הששי", ח, כל כתביו, כרך א, עמ' 19.
66. "ממעמקים", בתוך "הגברות העולה", שם, עמ' 81.
67. כל כתביו, כרך ב, עמ' 29.

ומוֹאמִים" – הצגת האב והאם המיטיבים כישויות משותקות ב"חזון אחד הלגיונות"[68] – כדי למדוד את גוף המשורר ולהתאים למידותיו את הקבר שיחפור למענו. ההתכסות ברקמת טליתו של האב תלמד רק על התמסרותו הקבועה של הבן לאימה, שהרי השיר מסתיים בהמרת המחשבה על התאבדות מפורשת בקבלת החיים בצל האימה ואולי גם במחשבה על התאבדות למחצה (באמצעות זולת עוין) אגב חשיפה עצמית לסכנה, כגון בחדירה למקום מקודש למוסלמים. הבן מבטיח הבטחה אמביוולנטית, והפנייה אל האב משמשת לא רק לשם יצירת קשר עמו אלא גם לשם הרחקתו, הטעייתו והדיפת שידוליו ודאגתו לבנו.

מלבד כל זאת, האפוסטרופות הגרינברגיות האופייניות מופנות לעבר דמויות או ישויות שעם כל היותן בבחינת אינטרויקטים, יש להן גם קיום של "קורלטיב אובייקטיבי". החלוצים שגרינברג פונה אליהם, "יהודי הפאות" שעמם הוא מנסה לחדש את בריתו, "כנופיית הרעים", הפושעים והשיכורים, המורדים והבוגדים, היורדים מן הארץ, החלוצים היושבים וכותבים "כזב קדוש" להוריהם כדי שלא ידעו מה קשה גורלם בביצות פלשתינה – כל אלה הם בוודאי ישויות פנימיות, גיבורים במחזה שמעלה המשורר במחשבתו, אולם בה בשעה יש לכל אלה גם קיום אובייקטיבי־היסטורי, ומשום כך היציאה לעברם והפנמתם מרחיבות את הווייתו של העצמי ומחזקות אותה. לעומת זאת, מרבית נמעני האפוסטרופות ב"אימה גדולה וירח", להוציא, אולי, האב, הם יצירי דמיון של הדובר שאין להם קורלטיב במציאות ההיסטורית. "המייעץ הירושלמי", הילד בבגדי הלובן, המקלל הגדול (166; האם הכוונה ליהושע, שקילל את בוני יריחו ומקימיה מן ההריסות?), הקבצן העיוור – כולם דמויות פנטסטיות במחזה עיוועים מנותק מכל מציאות שמחוץ לתודעתו של הדובר, או מחזה שגרעיני המציאותי שבו עֻוותו עד לאין הכר. כך, תופעת ריבוי הקולות בפואמה מצטרפת לתופעות האחרות הקובעות את התכונה התעתועית־נזילה שלה.

ההשוואה בין "אימה גדולה וירח" ל"קפיצת הדרך" מאלפת מבחינה זו ויש בה כדי להצביע על ההבדל העקרוני המפריד בין שתי הפואמות הללו. ב"קפיצת הדרך" מתחלף קול הדובר במהירות מסחררת, ועם זאת, הקורא, ההמום משפע הקולות (בין השאר, קולו של נפוליאון המדבר ב"צרפתית הדומה לאידית"), אינו מאבד אף לרגע את החוט המקשר, המוליך את הדובר המרקוריאלי לבטח לאורך הפואמה, וזאת משום שריבוי הקולות והתחלפותם הם העיקרון התמאטי והמבני שהפואמה מתארגנת סביבו, עיקרון המוכרז ומוצהר בראשית השיר ובמהלכו: "יש קפיצת הדרך לפַּיְטָן *העברי* ו*חַיָּב אנכי* לדעת מקורי".[69] ב"אימה גדולה וירח", ריבוי הקולות והתחלפותם אינם בבחינת מצב מוצהר, מצב של קבע. הקולות מופיעים כאן כבאקראי, באופן בלתי צפוי ובלתי מוסבר, במקוטע, במבולבל. קריאה ראשונה בשיר אינה יכולה להעמיד את הקורא על כל הופעותיהם של הקולות, שכן לא כולם מצוינים במרכאות או בסימן אחר המלמד על פער בינם לבין רצף הטקסט. כך, למשל, שירו של הקבצן העיוור היושב על מדרגות כנסיית הזיכרון בברלין או דברי "המייעץ הירושלמי" אכן מובדלים מרצף הטקסט במרכאות כפולות, אבל אין כל סימן המזהיר את הקורא מפני המטאמורפוזה הרגעית ההופכת את הדובר לשאול המלך – "אני שאול – מלך – איוב" (86) – או למי שמיטתו

68. שם, שם.
69. כל כתביו, כרך א, עמ' 69.

עומדת על הר עיבל ובשוכבו עליה הוא שומע את בכי המתים בעומק האדמה (59), או למי שמדבר בקולו של הפייטן בן המאה התשיעית אמיתי בר שפטיה, בעל הקינה המפורסמת "אֶזְכְּרָה אלהים וְאֶהֱמָיָה, / בראותי כל עיר על תִּלה בנויה / ועיר האלקים מושפלת עד שאול תחתיה", ואומר: "אֶזְכְּרָה לֵילוֹת וְאֶהֱמָיָה: שַׁלְגֵי *פּוּלִין* וירח" (146), וכן "אֶזְכְּרָה עָרִים וְאֶהֱמָיָה; לִבְנֵי־קְלוֹסְטְרִים, כִּבְדֵי־פַּעְמוֹן" (185). גם לא ברור כלל מי הוא המשיב ל"מקלל": "לך אל *עיר־התמרים* לחבֹק עצי לולב מאֻבָּקים / [...] / גִּשְׁמֵי־אָלָה הִשְׁקוּם רעל. תמרים אַיִן" (166–168). כל חילופי הקול האלה ואחרים מתרחשים לא רק במהירות וללא הכנה כי אם גם באיזו ערפליות חלומית. הקולות שוקעים מיד אל תוך הרצף של קול הדובר ורק מיעוטם נותר כאילו מרחף מעליו. הם נפלטים מתוך איזו פנימיות מסוכסכת, המומה, וחוזרים ונבלעים בה. המשורר אינו משוחח באמצעותם עם בני זמנו או אפילו עם גיבורי העבר אלא עם עצמו, ושיחתו הפנימית הפרועה מתנהלת בין חלקיו של עצמי מתפורר.

הווה אומר, גם בעניין חשוב זה שונה "אימה גדולה וירח" באורח עקרוני ממרבית יצירותיו של גרינברג, להוציא אותם קטעים ספורים שכבר הזכרנום. זוהי יצירה יחידה ומיוחדת שהמשורר כתבה במצב של התערטלות נפשית שאִפשרה לו להגיע לרצף סמיוטי "קדום" מאוד, למעין שכבה מוסתרת היטב בגיאולוגיה המרובדת של אישיותו. שכבה זו אינה מנותקת, כמובן, מן המערך הגיאולוגי השלם הנשען עליה, ובכל זאת היא מיוחדת ונבדלת בתוכו.

ד

שכן, המטאפורה הגיאולוגית האנכית, מטאפורת ה"מַעֲבֶה", ה"עומק", הַבִּיאָה במחתרת אל מתחת ל"גלף" האדמה, הַחדירה אל השכבות הסמויות – "אני מוצא מבואי לתוך העֹבי הזה [...] / והנני מתהלך שם כאֶשפיז נבואי בכל נכסיו השפונים"[70] – היא המכוונת את הקריאה הנכונה בשירי גרינברג והיא המסבירה את היחסים בין רובדיהם השונים, היא ולא המטאפורות האופקיות של הנרטיב האוטוביוגרפי או של המיון האנטומי. התנועה האופיינית לשירת גרינברג במעבריה מנושא לנושא, מרגיסטר לרגיסטר, מטונאליות לטונאליות אינה צמודה לדיאלקטיקה של פני השטח התמאטיים והאידיאולוגיים, כפי שנהוג לחשוב, אלא היא כרוכה בדינמיות של התנועה בין שכבות שונות במבנה ה"גיאולוגי" של האישיות השירית. זוהי תנועה מכוונת ובלתי מכוונת בעת ובעונה אחת. המשורר יכול להחליט על העתקת המוקד השירי משכבה נפשית מוצנעת יותר לשכבה מוצנעת פחות, ומדי פעם הוא אף מכריז על החלטה מעין זו, כגון ב"דלקת הלב", הפתיחה ל"משא אל אירופה" בפואמה "הגברות העולה":

[...] מִגִּנְזֵי הָאָדָם הַיָּחִיד אֵין צֹרֶךְ לְסַפֵּר.
מִגִּנְזֵי הָאָדָם הַיָּחִיד יוֹדֵעַ יְהוָה וְעֵינוֹ כַּמִּכְוָה מַתְמֶדֶת בִּפְנִימִיּוּת חַיָּיו.
מַה יַּגִּיד הַיָּחִיד בַּסֵּפֶר וְאִיּוֹב קִדְּמָהוּ.

70. "קהִלות הקודש בגולה", כל כתביו, כרך ג, עמ' 83.

מִדַּלֶּקֶת הַלֵּב יֵשׁ לְסַפֵּר בְּאֶמְצַע הַזְּמָנִים, דַּלֶּקֶת שֶׁהִדְלִיק הַגַּס בִּימֵי חֶבְלֵי מָשִׁיחַ
בְּכָל הָאִיּוֹבִים הַיְּהוּדִים בְּאֶמְצַע הָעוֹלָם[71]

ואולם, העתקת המוקד הנפשי אינה מבטלת את קיומה של השכבה שהוסתרה או הודחקה; אדרבא, המשורר מודע לא רק להתמד קיומה של אותה שכבה אלא גם לכך שה"מִכווה" המתמדת הממשיכה ללהוט בה היא המאפשרת את המימוש הפיוטי של "דלקת הלב" הקולקטיבית במלוא עוצמתה התֶרמית. יתר על כן, השכבה המודחקת ממשיכה להתקיים כזרם תחתיות שהמשורר "יִפול" לתוכו או גם "יחליק" לתוכו בכל פעם מחדש, לרצונו ובעל כורחו, תהיינה כוונותיו הפואטיות והפוליטיות המוצהרות אשר תהיינה. באחד משיריו האינטרוספקטיביים המאוחרים תיאר המשורר בדייקנות את נטייתו זו להחליק או ליפול מדי פעם אל תוך השכבות הקדומות והנסתרות של הווייתו. מחד גיסא, הוא אומר, הוא הולך כמשורר "באשר הכין מצעדי אלוהַי / [...] כחֹק המסות האכזר, הנעלם משכלי"; מאידך גיסא, אותו אלוה "מוציאני, כמציל־פתאום ברגע אחרון ומובילני בקו לֶלֶיָני / [...] / ובבחינת הַדָּג... בשכל אדם־הטובע־באמצע־הכביש־ובעצם־היום, / שהוא לי לפתע נהר־ממין־הימי שאין רואין לפיו חוף...".[72] היינו, לפתע נעשית השכבה החיצונית ה"קשה", השטוחה והמוארת מדי, שהמשורר נאלץ לצעוד על גביה בתוקף שליחותו, לשכבה נהרית־ימית עמוקה, נוזלית ואפלולית, שהצלילה לתוכה היא בבחינת הצלה פתאומית, הצלת דג שנדון לחיות על יבשה, באמצע דרך הרבים, בצוהרי היום. הקורא הטוב של גרינברג מלווה אותו הן בדרכו על פני השטח והן בהחלקותיו אל המעמקים. הוא רואה כיצד שירת המשורר קמה מכל החלקה כזאת כשהיא מחוזקת וטעונת מתח יותר משהייתה קודם לכן. למעשה, רק המעקב אחר מהלכי מעלה־מטה אלה יכול להסביר את דינמיקת הריכוז והביזור של מצבורי האנרגיה השירית בחטיבות שירה גדולות כמו "ספר הקטרוג והאמונה" או "רחובות הנהר".

מה שמתרחש בפואמה "אימה גדולה וירח" אינו יכול אפוא להתפרש בשלמות על פי איזה רצף סיפורי או גם פסיכו־ביוגרפי לפיו המשורר נתקף בעתה עם בואו ארצה ובתוך שלושה שבועות "התגבר" עליה ב"אתערותא", כפי שסוברת וולף־מונזון בדיונה על "נצחון הרוח על האימה".[73] הייתה זו צלילה אל קרקעית שנותרה קיימת ופעילה גם בשעה שהמשורר התרומם מעליה ונסק כלפי מעלה. אמנם אין להניח שמצבים וזימונים בחייו האישיים והציבוריים לא תרמו הן לכבידה שבלעה אותו כלפי מטה הן להדף שזרק אותו כלפי מעלה. ברור שבשבועות הראשונים לשהייתו בארץ־ישראל, כשהוא מנותק לחלוטין ממשפחתו, מ"מאהביו מעבר לים", כדבריו,[74] מידידיו ומאהובותיו, מן ה"כנופיה" של המשוררים היידים שהקיפה אותו בוורשה ומחבורת האמנים האקספרסיוניסטים שאליה הצטרף בברלין, וכשהוא מחויב גורלית למפנה הרוחני והאידיאולוגי שהביא לעלייתו ועם זאת נרתע בבעתה ממה שנתגלה לו בארץ ומתחושת האבדון ששידרו לעברו נופה הטבעי ונופה האנושי כאחד – ברור שבשבועות

71. כל כתביו, כרך א, עמ' 98.
72. "שיר על גורל עצמי", בתוך "מן החכליל ומן הכחול", כל כתביו, כרך ט, ירושלים 1994, עמ' 33.
73. וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 145.
74. ראו המודעה "למאהבי מעבר לים; באתי לארץ בשלום" שפרסם גרינברג בקונטרס, ח:י (קנג), 14.12.1923, וכן כל כתביו, כרך טו, עמ' 29.

הללו נסחף גרינברג עמוק־עמוק אל עבר השכבה המבועתת והאובדנית שבאישיותו השירית, עמוק כל כך עד כי על פי הכלל של "מעבר ליאוש אין יאוש בעולם",[75] מן ההכרח היה שיוטח מן הקרקעית שבה נתקל ויינתז בכיוון המהופך. ה"אתערותא" לא הייתה בבחינת "התגברות" על האימה הגדולה אלא בבחינת הינתזות של כדור או קליע ממנה והלאה.

"אימה גדולה וירח" היא פואמה בעלת חשיבות מכרעת במכלול שירתו של גרינברג – והמשורר הכיר בכך, כאמור, בקוראו את ספרו העברי הראשון על שמה – הן בזכות עוצמתה השירית החד־פעמית כטקסט שבו צלל המשורר עד לקרקעית הייאוש, הן כתעודה שירית נדירה החושפת בפנינו חשיפה מלאה ושלמה את שכבת העומק ה"בראשיתית" באישיותו היוצרת. כאמור, שכבה זו מבצבצת ונגלית לעין גם במקומות אחרים ביצירתו, אבל בשום מקום אין היא נפרשת לפני הקורא בכל מרחביה המחורצים והמחוררים כפי שהיא נפרשת כאן, ובשום מקום אין היא ניתנת לפנינו כשהיא משוחררת במידה כזאת מכל סופֶר־אימפוזיציה של תבנית נפשית או אידיאית שאיננה ממנה ובה. לפי זה עלינו לקרוא את הפואמה בזהירות מיוחדת לשם היכרות אינטימית עם נופיה של מציאות נפשית־שירית שהסתתרה תכופות מן העין בשירים אחרים ולשם מעקב אחר הדגמים המוזרים, הדיאגונליים או ה"לולייניים", כלשון המשורר (המודה שהוא מובל לא בקו ישר אלא בקו לולייני), המסתמנים בתוך אי־הסדר הרטורי והתמאטי השורר בפואמה. שכן, מתוך אי־הסדר האותנטי הזה נשקפת בכל זאת איזו חזות של סדר – אולי בלתי מכוון ובוודאי בלתי מתובנת ועם זאת סדר הכרחי המתחייב דווקא מן השיקוף הישיר שמשקף השיר את תשתית האישיות השירית. זוהי אישיות המשכית, אם כי לאו דווקא אינטגרטיבית, אישיות בעלת תווי היכר מסוימים, למרות הנזילות והיעדר הגבולות האופייניים. הרצף הסמיוטי איננו מתובנת ופונקציונלי כמו הסדר הסימבולי, אבל דווקא משום כך הוא המשכי יותר, נתון לשליטתם של דגמים החוזרים על עצמם. הקורא נדרש אפוא למעקב אחר התוואים המוזרים אבל הרצופים הנגלים אט־אט מתוך הסטיכיה הגועשת של החומרים הנפשיים והפיוטיים שהשיר גורף ומעלה מנבכיו בשפע מהמם ובתנועה גלית מתפרצת.

את התוואים הללו אין לחפש באמצעות כפיית תבנית סיפורית או רעיונית איזושהי על הסטיכיה השירית. לשווא יחפש כאן המחפש מעין סיפור מעשה סיבתי המתרחש ברצף עוקב של זמן ומקום. אמנם הפואמה נתונה במסגרת זמן ברורה – היא נפתחת בזריחה וביציאת הדובר "אל אֶרחות" עם בוקר ומסתיימת בזריחה המזהיבה־מאדימה את סהרוני הכסף שבכיפות המסגדים של ירושלים, והמהלך מזריחה לזריחה תוך שהיית ביניים ארוכה ב"לילה האפל של הנשמה" הוא רב־משמעות והוא המביא את השיר בסיומו למעין מסקנה ונקודת עצירה יציבה – ועם זאת, אין כאן סיפור בעל סדר פנימי כרונולוגי וסיבתי הניתן לזיהוי. לשווא ינסה המנסה למצוא כאן מעין "עשרים וארבע שעות" בחיי הנפש של המשורר על אדמת ארץ־ישראל. סיפור כזה פשוט אינו קיים בפואמה. בה במידה, לשווא יתאמץ הקורא לחשוף איזה סדר מחשבתי־רעיוני רצוף, מהלך הגיוני מהנחה למסקנה. כל אלה אינם נמצאים בשיר, והרצון למוצאם בו לא יוליך אלא לעוד אחד מן הניסיונות להתנכר לייחודו ולהתעלם ממשמעותו החד־פעמית. הקורא צריך "להתמסר" לאי־הסדר, להניח לו לשאת

75. ראו בשיר "המנוס האחרון", בתוך "הגברות העולה", כל כתביו, כרך א, עמ' 104.

אותו על גליו, "לקבל" אותו; או אז יתחיל אי־הסדר להפיק מתוכו, מפנימיותו, קמעא־קמעא, מעין איתותים של סדר נסתר. ראשית לכול, מעל למשברים השוטפים בלי הרף את השיר תתבלטנה נקודות אחיזה בלתי צפויות הנוצרות הודות לקישורים אנלוגיים או ישירים או הפְּכִיים בין קטעים שונים המרוחקים לעתים זה מזה ברצף השיר ריחוק של עשרות ואף מאות טורים. על אחד מן הבולטים בקישורים אלה כבר הצבענו – קישור האב וטליתו בפתיחת השיר (5–6) עם הקברן הישיש עוטה הטלית הנזכר בדברי "המייעץ הירושלמי" (94) ועם הקברן המופיע בסוף השיר לשם הטמנת גופו של הדובר הדקור וכיסויו בעפרו של קבר ישראל (208) – אולם דוגמא בודדת זו אינה מוסרת את היקף התופעה ואף לא את מרבית אופני מימושה בטקסט, שהם לעתים מפתיעים ומוזרים.

הקישורים האנלוגיים עשויים להיות נקודתיים או רשתיים, היינו כאלה המחברים בין קטע קצר בודד במרקם הטקסט לבין קטע מקביל לו (או הפְּכִי במדויק) המשולב במקום אחר באותו מרקם, וכאלה המחברים נקודות אחדות, לפעמים לא מעטות, לאורך הטקסט ומקנים להן בצירופן מעמד של סינטגמה אנלוגית. דוגמא מובהקת לקישור נקודתי במודע ובמכוון, בבחינת אקדח שנתלה על כותל השיר בראשיתו על מנת שיִירה בסופו – על פי הכלל שקבע צ׳כוב: אם אקדח תלוי על כותלו של החדר במערכה הפותחת את המחזה, הוא חייב לירות במערכה האחרונה – אנו מוצאים בתיאור הקבצן העיוור היושב בחול הארץ־ישראלי ומבקש נדבות בזמר נמוך רוח שבו הוא מודה כי עיוורונו לא נגרם כתוצאה מפציעה במלחמה. אילו היה "גיבור" לא היה יושב במקום שבו הוא יושב אלא "על שלבי גזית / שלמסגד־וילהלם־קיסר" בברלין (39–44), ומשם היה תובע נדבה כמי שמלחמת המולדת נטלה ממנו את מאור עיניו. האסוציאציה המטה את הדובר מן הכאן והעכשיו הארץ־ישראליים לעבר כנסיית הזיכרון הברלינאית היא מרחיקת לכת ומוזרה במקצת, כשם שמוזר תיאורה של כנסייה זו כ"מסגד־וילהלם־קיסר". אמנם המילה "מסגד" שימשה ככינוי לכנסייה (בייחוד לכנסיות פרבוסלאוויות) במקומות שונים בספרות העברית של ראשית המאה העשרים, אולי מחשש עינא בישא של הצנזורה הצארית,[76] אבל גרינברג כתב את שירו לא ברוסיה הצארית אלא בארץ־ישראל המנדטורית, והוא הִרבה להשתמש בשירתו במילה "כנסייה" ועוד יותר ממנה במילה "קלוסטר". תיאורה של כנסיית הזיכרון כ"מסגד" נותר אפוא מוזר עד לסיום השיר, שבו מופיעה המילה כשהיא משמשת במובנה המקובל, היינו כבית תפילה של מוסלמים, ומתברר כי השימוש הבלתי מקובל במילה בראשית השיר נועד להבליט את הקשר אל הסיום, שבו, כזכור, חוזה הדובר את מותו־הוא בדקירת סכין כשהוא מוטל על המדרגות המוליכות למסגד עומַר: "תנעם שכיבה לבן־יקיר גם על שלבי *מסגד־עמַר*" (207). לא רק ה"מסגד" שוכפל כאן לצורך הבלטת הקישור האנלוגי אלא גם המדרגות המוליכות אל שני בתי התפילה, המתוארות בשני המקרים כ"שלבים". האקדח, שנתלה על הכותל בראשית השיר, אכן ירה בטורי הסיום שלו, והקבצן הלא־גיבור נעשה לנרצח הירושלמי שלא עמד בו כוחו לאבד את עצמו לדעת ומשום כך הניח לאחרים לבצע בו את מלאכת ההרג.

76. ראו למשל בכל סיפוריו של אורי ניסן גנסין, החל במוקדמים שבהם, למשל בסיפור "שמואל בן שמואל": "ממרום שׂיאה שולחת לו את ברכתה פסגת־המסגד אשר לנוכח, הרוחצת בעדת קרני־נוגה רבות־גוונים..." (אורי ניסן גנסין, כל כתביו, כרך א, בעריכת ישראל זמורה ודן מירון, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1982, עמ׳ 62).

אבל האנלוגיה הנקודתית והממוקדת מתחברת גם לרשת אנלוגית רחבה. מדוע כונתה כנסיית הזיכרון (Gedächtniskirche) דווקא בשמה הפחות רווח, הקושר אותה בזכרו של וילהלם הראשון, המלך הפרוסי לבית הוהנצולרן שנתעלה ב־1871, עם איחודה של גרמניה, למדרגת הקיסר הגרמני הראשון ואשר ציווה על בניינה? התשובה על שאלה זו ניתנת בכמה מקומות בשיר שבהם הדובר מדבר על עצמו כעל מלך שאיבד את מלכותו. הוא, שנולד ב"מזל מלכות" (3), ירד "מנכסיו באור בֹּקר" (11), פשט את בגדי תפארתו ויצא עירום אל אורחות, ועכשיו הוא "מלך אביון", "מלך חכם, אדם עמֹק, יפשֹט רִקמה, יֵצא עֵירֹם וחמור בוכה יפגשהו באֶרחות" (12); הוא גם שאול המלך המפוחד, הרוטט, המשחר לשווא, בעודו לבוש גלימת ארגמן, את פני "המעונן" כדי שהלה יגלה לו את גורלו, גורל מלך שירד מכל נכסיו ונעשה לאיוב היושב על עפר ואפר, "מלך מָפֻחָד, עזב משכבות פילגשים, כֻּלו רוטט בארגמן / [...] / מלך־אדם רך להֵמוג — — / אני שאול — מלך — איוב" (83–86); הוא הגוף אשר "יום זורח יוליכנו, כמו בקרון מלכים" (68), ועתה הגיע אל הליל והוא יושב בודד "תחת חֶפָּה" (70) שאינה פורפוריית המלך אלא היא סוכת אבלים; עכשיו הוא "איוב עֵירֹם תחת חֶפָּה קורא רעב אֱלֵי שִׁנָּיו" (73). בהקשר זה מסתבר הצורך באזכור וילהלם קיסר, לא וילהלם הראשון, אשר על שמו אכן נקראה הכנסייה, כי אם נכדו, וילהלם השני משותק הזרוע שבתום מלחמת העולם הראשונה לא רק ויתר על מלכותו והביא קץ לשושלת הוהנצולרן אלא אף נאלץ לברוח בסתר מגרמניה להולנד, יושב בקרון רכבת נוסעים רגילה ולבוש בבגדי בורגני מן השורה. במכלול שירת גרינברג בשנות העשרים, וילהלם השני הוא "מי שהיה פעם קיסר", זה שהדובר של "אנקראון על קוטב העיצבון" מוכן לכרות אתו ברית מנוצחים בבוא הלה אל הקוטב "[...] בלי כסות / ובלי נזר על ראש".[77] אזכור הכנסייה אגב קישורה בפצועים ובבעלי מומים מקבצי נדבות ובמציאות העלובה של ברלין במוצאי מלחמת העולם יוצר את הזיקה הברורה בין "וילהלם קיסר" לבין שאר מרכיבי הרשת של אזכורי "המלך האביון" המבויש והנפחד, זה אשר "בלה ורַד שחת, בשאול ובתחת, בלאות בלי נחת", כפי שנאמר בפיוט "מלך עליון" במוסף לראש השנה, משל לאדם שאיבד את גדולתו כבנם יקירם של אבא ואמא, יצא אל העולם ונעשה דומה לכלב חוצות. הדובר, כמו כל אדם, עבר בתחום חייו האנושי־האישי משבר "אַבְּדיקציה" המקביל למשבר הציבורי שעבר וילהלם השני לבית הוהנצולרן.

כך נקלע קישור נקודתי אל תוך רשת אנלוגית רחבה, אבל ההיקלעות אל תוך רשת אחת אינה מונעת היקלעות בו־זמנית אל תוך רשת נוספת, רחבה ומקיפה מקודמתה. בסיפור על הקבצן העיוור משובצת אנלוגיה נקודתית נוספת. כזכור, הקבצן שר את "הזמר אשר יושר לְרַגְלַיִם" (41). בהיותו עיוור אין לו זיקה לאנשים החולפים על פניו אלא רק לרגליהם, שהן בגובה ראשו ואת דשדוש מצעדן הקרב או המתרחק הוא שומע. רגליים המנותקות מן הגוף בשלמותו נזכרות כמה פעמים לאורך השיר כסינקדוכה המייצגת את הכאב האנושי הכרוך במגע עם אדמת העולם ה"דווה" או ה"כוויָה", אולם זיקה דומה לרגליים מצד מי ששרוי בגובה אחד אִתן ואין לו עניין בבעליהן אלא, כביכול, בהן בלבד, מקשרת את הקבצן העיוור עם זיכרון ילדות המגלם פחד יהודי עתיק, פחדו של היהודי (ומה גם של הילד היהודי) מכלבי גויים משולחים, אולי כלבים שוטים, זבי ריר, אשר "בפִיוֹתָם העכורים והזבים נושמים מָוֶת

77. כל כתביו, כרך א, עמ' 116.

לרגלים המתהלכות" (187). האנלוגיה הנקודתית הזאת של ההתכוונות לרגליים משתלבת בצורה זו ברשת סינטגמטית נרחבת של אזכורי כלבים וזיקות בין כלבים לבני האדם הפרושה על פני השיר כולו. זוהי רשת מסובכת, עתירת קפלים ויריעות, שניתן להבחין בה בכמה חלקים שונים. העיקרי שבהם מחבר את הנקודות השונות לאורך השיר שבהן נבחן הדמיון שבין האדם לכלב. הדובר העירום היוצא אל האורחות עם בוקר מדמה עצמו לכלב – "משל דומה למין כלב" (15) – אשר בחוט שִׁדרתו הצנום כאילו "נטוי צִנור" והוא "העוצר קו היתמות" (16); כמו הכלב, גם הוא חטיבה של יתמות ומסכנות הגובלת וכובשת את עצמה בתוכה כדי שהיתמות לא תתפרשׂ על פני הנוף כולו. איפוק זה עולה בקנה אחד עם תיאור האדם ככלב שכבר נואש מנביחה: "פרא־כלב עוד לא ינבח, אך בחרונו יֹאכל בשרו וגם יֶאֱנֹק אֱלֵי גֶרְמָיו" (17). האדם הדומה לכלב כזה כבר נואש ממתן ביטוי מלא לצערו ולבדידותו והוא נעשה "דמום", משלח אנחותיו פנימה, אל תוך עצמותיו. אולם בהמשך השיר הכלב "יִיעַף שְׂאַת בחוט שִׁדרתו קו היתמות" ואז יתפרץ "מִגָּרוֹן דַּוַּי"; במקום שהכלב יהיה משל לאדם, "יהי האדם לו למשל" (56–57), אך אחר כך שב האדם ונמשל לכלב "נואק, נואק אֵלַם: פרא־כלב / אֱלֵי גֶרְמָיו..." (74–75). בה בעת הכלב הוא גם כלב הנחייה של הקבצן העיוור; הוא רובץ "דְּמוּם־עינים" למרגלות אדונו, ובתפקידו זה הוא מעין תחליף לאֵם, "זו הילדות: אלוה הטוב דומע: / זו הילדות בלי אם עוד" (45–46) – וזאת לעומת כלבי החוצות החולים, הנושאים בהבל פיהם מוות. אלה, אגב, מקבילים ל"גברים האפלים" הנודדים ברחובות הערים ההרוסות של אירופה ובפיהם "סם". כשם שהדובר מזדהה עם גברים אלה – "הם דומים לי, ידעתי" (65) – כך גם הכלבים החולים מגלמים פן בדמותו־הוא.

המערכת האנלוגית הסבוכה הזאת נעשית סבוכה עוד יותר כאשר מסתבר שההקבלה בין האדם לכלב נקשרת באורח שיטתי עם רשת הקבלות אחרת, שלכאורה אין כל קשר בינה לבין כלבים וכלביות. הכלב שכבר חדל לנבוח והוא "עוצר קו היתמות" ורק נואק אל תוכו, "אלי גרמיו", נקשר בשני עניינים מקבילים: מחד גיסא הוא מתפקד כ"כלב שוטה" או "משוגע" ומגלם את המעבר מייאוש ומניהיליזם אל השיגעון, ביודעו כי "לא *התהו* כאן של *אין־עוד* אלא גבהות כאן: *הטֵרוף*!" (20; ככלל, הצירוף "אין עוד" או "אין מה עוד" מסמן בשיר את מושג ה"ניהיל" הפילוסופי והפסיכולוגי); מאידך גיסא הוא מסמן את ביטול יכולת הביטוי והשירה "כי יודע הוא הקֵצים של כל מֶשג ושל בִּטוי" (19), וידיעה זו היא המסבירה את השתתקותו, את אנקותיו המכוונות פנימה.

המושג "ביטוי" הוא מושג־מפתח בחשיבתו הפואטית של גרינברג, שבה הוא משמש כמקביל העברי למושג "אקספרסיה", כפי שהוא מונח ביסוד הפואטיקה האקספרסיוניסטית. הכלב שהשתתק או שהגיע אל הטירוף מציין את הרגע שבו חדל להתקיים אפילו אותו "מנוס אחרון" שהמשורר שר עליו בשיר הסיום של "הגברות העולה", "היא השפה, והנפש יצוקה בסערותיה".[78] זהו מצבו של הכלב דמום־העיניים. בהמשך השיר יסתמן מצב זה, שוב אגב הפעלה של האנלוגיה הכלבית, במשפט "אח, מה מלים הן ונביחה – בועות קצף עלי מים. לא יִפָּתְחוּ השמים גם אם ירעש / כל היער!" (47–48). ההחצנה העזה של הרגשות בקול ובמילים לא תביא לשום תוצאה, והדממה ה"אִמהית" עדיפה עליה, אולם ברגע שהדווי פורץ מן הגרון

78. שם, עמ' 104.

והכלב שוב אינו נואק "אלי גרמיו" אלא נובח כלפי העולם, מתהפכת המערכת הכפולה על פיה: ה"ביטוי" חוזר ומופיע, ועמו מופיע מחדש ה"אין עוד" (הניהיליזם, הייאוש) המחליף את הטירוף – "יקום אז בְּיִלֵּל מגרון דַּוַּי אל *אין־מה־עוד*" (57). השירה כרוכה אפוא בניהיליזם ונובעת ממנו כרצון לתת לו ביטוי. ביטול הרצון הזה הוא ביטול השירה, והוא מוליך אל הטירוף.

בפואמה מתנהל אפוא מאבק בין שתי האפשרויות: הדובר חוזר אל השיתוק המבטל את השירה ומעתיק אותו מן הכלב לאובייקטים אחרים, למשל לחיילים ההרוגים שחדלו לנסות לזעוק או לשיר, שכן אם ינסו לעשות זאת יגלו כי "אין גרון עוד לנהימה" ודבר מותם "יִוָּדע לָמוֹ" (156),[79] או לעצמים האטומים (אבנים, עצים) שאסור להכאיב להם "פן תזכירם, כי אין להם פה להשיב" (176). בניגוד לכל אלה מתואר האדם כ"שור המוכן לגעות פרא" (105) ביודעו כי סכין השוחט קרובה. זהו האדם שניחן ביכולת הביטוי השירית, כפי שמצוין בהרבה מקומות ביצירת המשורר – "יש אדם אחד בעולם הגועה כשור"[80] – ויכולת זו מוצגת שוב כאילו הייתה כרוכה בזיקה אל הניהיליזם: "אתה מודה, *לוחש־בודד־אל־אין־מה־עוד*" (95). המשורר מתניע כאן מערכת שלמה של מושגים מקבילים וניגודיים המפתחת בשיר סערה של דבר והיפוכו, מאבק נואש על הביטוי אגב היוואשות מיכולתו לפעול, לשנות את המציאות.

הקישורים האנלוגיים, הן אלה הנקודתיים והן אלה הרשתיים, מופיעים בכל פינות השיר. מהם קישורים סינונימיים המתבצעים באמצעות הצבעה על אובייקט אחד או על מטונימיה־סינקדוכה אחת, כגון מדרגות האבן של בית התפילה או הרגליים "המתהלכות דְּוַיַּי־*על־קרקע*" (49), כאילו היו מנותקות מן הגוף השלם, ומהם אנטונימיים ומתבצעים באמצעות הצבעה על אובייקטים מנוגדים בעלי מכנה משותף, כגון מדרגות אבן של חנות או ביב שופכין לעומת אלו של בית תפילה, שעליהן אסור לשבת או לכרוע: "מן ההכרח שלא תפֹל אל ברכַּיִם [...] דרגת כֵּף לחנות מַכֹּלֶת או אל ביב" (103); מצח "נשען" ונלחץ אל קוצי צבר (33) או אל סלע או אל חלון זכוכית (191–192); כלב נובח וכלב שכבר אינו נובח, ירח שגונו לבן לעומת ירח אדום. הקישורים הסינונימיים חושפים את המכנה המשותף לשני מצבים או מקומות הנראים שונים, ואילו אלה האנטונימיים משתמשים במכנה משותף לשם הבלטת ניגודים. קישורים מן הסוג הראשון ניכרים, לדוגמא, בתיאור הכעס כאילו היה קשור בצבע ירוק: "המרה תתפקע ובגידים תְּפַדַּך יְרוֹקָה" (56). במקום אחר מתקשר בצבע הירוק דווקא מצב ליתארגי של בלבול, טשטוש רגשי ושכלי: הגולגולת, שכאילו מתמלאת מים והמוח טובע בהם, היא "אגם בירוֹקָה" (116). הזהות האחידה של הצבע מלמדת על הקשר בין שני המצבים – הפעיל והסביל, המתפרץ והקופא על שמריו. שניהם נובעים מאותו

79. למוטיב זה – החשש פן ייוודע למתים דבר מותם – יש שורשים עמוקים בפולקלור־המוות היהודי. כך, למשל, המנהג לכסות בבית הנפטר במשך שבעת ימי האבל כל ראי, להפוך את כל התמונות אל הקיר ולהעלים כל משטח זכוכית המחזיר בבואה מקורו בחשש שנשמת המת, המשוטטת בבית שהיה ביתה ועדיין לא הסתגלה למצבה חסר הגוף, תחפש את בבואתה ולא תמצא אותה, וכך ייוודע לה "דבר מותה".

80. ראו בשיר הנפתח במילים "אך אחד, *המוֹחֶה*, בקֹטב ירנן להפך", בתוך "מסוד המנוצחים", "אנקראון על קוטב העיצבון", כל כתביו, כרך א, עמ' 122.

מקור. דוגמא נוספת: כפות רגלי הדובר "תמזֵינה" (תימסנה) בלכתו על הסלעים הלוהטים של מקום המקדש השרוף (89), לעומת גזעי עצים "מזי יגונים" ולעומת הסלעים האטומים (67). בשני המקרים מתקשרת ההתמוססות עם מחשבה אובדנית: סלעי המקדש יזמינו את הדובר (באמצעות "המייעץ הירושלמי") לנפץ אליהם את גולגלתו ולהעניק להם את דמו החם, והגזעים המתמוססים ביגונם מזמינים "גופים להִתלוֹת" (שם). ועוד דוגמא: בפרק הראשון של השיר מתוארים מתי ירושלים כשהם בוקעים מתוך ארונותיהם, "יצאו חיים *בתוך* מוֶת, / וכישנים סהרורים המה טופפים בין קירות ואחריהם נפשותיהם כמו ברחש השולַיִם: / הם שועלים המקוננים..." (108–110); בפרק השני מתוארים במקביל הרוגי מלחמת העולם באירופה – עם לילה "צבות" המרצפות בחדרי השינה "וחיָלים עולי עפר" בוקעים מתחתיהן, "באים לילה לילה לרבֵּץ / על המִטות המצֻננות" (151–152) – ולעומתם קמות מקברן המתות אכולות התולעים ופונות אל הפסנתרים המוארים באור ירח כדי לפרוט "עלי רקב" (154). אם היה מי שסבר שירושלים היא ניגודה של ברלין ההרוסה, באה האנלוגיה הסינונימית ומתקנת את טעותו: כשם שהמדרגות של מסגד עומַר דומות למדרגות של כנסיית הזיכרון, כך ירושלים "היא הבירה לנרקבים" (111), ממש כשם שערי אירופה הן ערי ה"מדוֶה של הבשר אשר רקב / וכה יַי לו גם לאחר אשר כלה!" (158–159).

דוגמאות לאנלוגיות אנטונימיות ניתן להביא בשפע מתוך הרשת האנלוגית הנרחבת ביותר הפרושה על פני השיר כולו, הלא היא הרשת הכרוכה בירח ובאורו. הירח קשור בחיוורון, בגון השעווה, ברזון, באימה, במחשבות אובדניות. בפרק הראשון, אורו הכסוף הוא "זיו רזון" (78) המחוויר פני מוקעים על צלביהם (51) ורושם "אִגֶרֶת־אימה" על פני השמים (54). הוא זורה על פני מי הים "זיו סוגסטיה" ומזמן את "האֻמלל" לרדת לטבוע בתוכם (54–55). הוא "מוהל רזון" על מצחו של המלך שאול שנעשה לאיוב, רזון הניכר במשקע הלחיים המיוסר מפני שהוא קשור באור הירח ה"מוהל" את הפנים המסוגפים, מאיר בהם את הבליטות ובתוך כך מדגיש את אפלת המשקעים (84). בפרק השני הוא מגיה בלובן אימים את טבועי ישראל שהושלכו אל תוך נהר הווייסל ולאחר שצבו ונבקעו בטניהם הם צפים על פני המים כדגים מתים, הבטן כלפי מעלה (146). הוא יוצק נגוהות על פני מתים (140) ומעניק "מִזהר הגֶשפנקה" לקבורת "מתי־מלכות" (142–143). אורו הלבן מהווה ניגוד חריף לשחור גולגלתו המזדקרת של הדובר, שהיא "בלי פאה ובלי זקן בכל סופה וירח" (138), בבחינת זעקה שחורה ונואשת החורגת מן החלון כלפי חוץ. לעומת זאת, הוא שופך אור לבן על פני האב היושב שקוע בתפילתו בחדרו הקטן: "חלונו אלי סהר והסהר אלי אבא: צורות שתים *להרזון*" (129), וכו'. אולם הירח גם מתעגל "כתפוח", מסמיק ומאדים: "אפס יאדים הירח: פתע יהיה כתפוח; רטט יעבֹר גם הנחלים אשר יוטל בם *האדֹם*" (159). הוא ה"תפוח / המסתמק בקצה גג" (197–198), המצטרף בשיר לשורה ארוכה של עצמים וכתמים אדומים המנמרים בצבעם את שחור הלילה: אש גחלים כחולה־אדומה על "ברך צוּר המרֻפט" ו"אדֹם־דם הַמַּחְתָּה" (82–83) ליד מעון המעונן; ארגמן גלימתו הרוטטת של שאול המלך (83); "שֹר הָאַדְמוּת", שאת נגינתו מעומק מקום המקדש החרב שומע הדובר (89); "ליל האדֹם על אדמה ישראלית" (119). שינוי הגוון והצורה של הירח מלמד על תמורה בתפקודו הסמלי והמטונימי בשיר. אמנם הוא אינו מתנתק מן האימה, שעל הקשר הקבוע ביניהם מלמדת כותרת השיר; גם הירח האדום והתפוחי הוא ירח מאיים, אבל סוג האימה משתנה. הירח הכסוף כמוהו

כסהרוני הכסף שבכיפות המסגדים או כצלבים שבראשי הקלוסטרים; כמוהו כירחו של ליל כנען בהיר. אבל לאחר שהצלבים והסהרונים יינעצו בחזהו של הדובר וידקרוהו, הם יאדימו מדמו: ליל כנען "ירד [...] בשׂכינו אלי חזה" (ואין סכינו של הלילה אלא סהרונו המעוקל), יינעץ ויאדים מדם (170). אור הזריחה האדום המזדהר בסוף השיר בסהרוני המסגד, "חצאי סהר בזהרם" (199), מלמד כי "יִזַּל דם בירושלים" (200). פגיונו של הערבי הרוצח יהיה גם הוא כסוף, עד שיאדם מדמו של הנרצח המוטל על מדרגות מסגד עומַר.

"ליל האודם" על האדמה הישראלית הופך את הוויית הייאוש והשיגעון למציאות פוליטית של שפיכות דמים. "שַׁר הָאַדְמוּת במחתרת לי מְמָגוֹר" (89) הוא השר ששרף את המקדש, טיטוס. האָדוֹם הוא אֶדוֹם ההיסטורי. אולם אנלוגיה אנטונימית זו של הירח הכסוף מול הירח האדום מלמדת בבירור על כך שהירח, הסמל המרכזי בשיר, אינו רק "בבואתה של מלכות אדום", כפי שטענה וולף־מונזון;[81] בצבעיו המשתנים הוא מתניע לאורך השיר סערה של דבר וניגודו, כמוהו כסמלים מרכזיים אחרים, כגון הכלב. כשם שהוא מצביע על האויב שבחוץ (האדום, העגלגל), כך הוא מצביע על הנואש והאבוד שבפנים (החיוור, הכסוף, הרזה); כשם שהוא מייצג מטונימית את ההיסטורי, את האובייקט, כך הוא מייצג את הפסיכולוגי, את הסובייקט. השניים מקבילים זה לזה, אולי אף דומים זה לזה. "המייעץ הירושלמי" רואה את הדובר בחורבנו הנפשי־הסובייקטיבי והנה הוא "דומה כה לירושלים" בחורבנה (90), ואכן, האנלוגיה בין הדובר לירושלים היא המרכז התבניתי והתמאטי של השיר. שניהם קורבנות, שניהם אוכלו על ידי שרֵפה: "תבוא־דלקה־בעצמותַי, כשם שבאה־על־מקדשים" (162). שניהם אפופים אימת מוות באור הירח. ראשה של ירושלים, מגדל דוד, דומה לגולגלתו של הדובר, ושני הראשים "נובלים" או מוּעדים להתזה (80) או לניפוץ כאילו היו "אלגביש" מוטח אל "כפים", סלעים (91). גופה של ירושלים, כמוהו כגוף הדובר, נחדר בסכינים, בחודי צלבים ובלהבי סהרונים. ובסוף השיר, השניים, העיר והדובר, מוטלים מתים זה בתוך זו. אבל אנלוגיה זו אפשרית רק מפני שהדובר מביא עמו חורבן פנימי אשר אין לזהותו עם חורבנה ההיסטורי־הפוליטי של ירושלים. השניים דומים זה לזה ולכן אינם זהים. החורבן הנפשי אינו תוצאה, מצב הנגרם בשל חורבן ירושלים, כשם שהוא אינו סיבתו. אלו שתי הוויות נפרדות המתקשרות זו בזו אסוציאטיבית ובה בעת גם מתנתקות זו מזו. אלמלי היה הדבר כן לא היה המשורר נזקק לרשתות האנלוגיות המסובכות כל כך שפרשׂ על פני השיר כולו.

אפשר להפליג בפירוט עשרות קישורים אנלוגיים נוספים: הדובר שסימא את עצמו חש כאילו הוא מהלך על פני "גשם אפל" (35), ובמקביל הוא מבקש שהחמה תשקע כדי ש"יֵכַה *גשם כואב*" (52); הדובר בילדותו חי בגולת פולין "תחת צלבים שדקרוני" (120), ובערי אירופה בהווה מהלכים "גברים אפלים", פושעים ובריונים ה"אומרים כזב תחת צלבים והם דומים לי" (65). "ישות" העולם, הקרקע עצמה, שעליה פוסע הדובר, היא "גבב [...] כצרבת" (49), או כווייה דווה (49, 118), או קרקע של מקדש שנשרף, שעודה לוהטת (89); שאול המלך פונה ל"מעוֹנן" ואינו נענה, וכמוהו, בחלק אחר של השיר, פונה הדובר אל ישו שיכור, "אל המת על כלונס [...] כמו למעונן נם מיין ואין עונה / אל היתמות" (173–174). הדובר אוסר על עצמו לשתות "תוגה מן היקב" (כלומר להשתכר ביגונו), כיוון שכל גיד

81. וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 139–143.

שבו כבר "לשכרה שתה" (62); בה במידה הוא אוסר על עצמו לשאוף אל תוך חוטמו את הריח הייני החריף של זכר חמדת המין שידע בנעוריו (183) ואת הזיכרון של שדות המולדת, שערביהם "רוו יין" (123), ובסיום השיר הוא מתאר את עצמו כ"נזיר המתהלך בין הכרמים" (206). בכל האיתותים הללו, המהבהבים מקצווי הטקסט אל קצותיו, מתמחשת אותה תנועה פנימית רוטטת החולפת בלי הרף מתחת ל"עור" המנומר של השיר, תנועה מתמשכת ועם זאת ניגודית, מוליכה מן האב אל הבן ובחזרה אל האב, מאדם לכלב ובחזרה לאדם ושוב אל הכלב; מן הצבעוניות הבלתי נסבלת של ארץ־ישראל, כפי שנראה להלן, אל האופל ובחזרה אל צבעי הזריחה הזוהרים ואל "נוף המדבר בגוָנים [...] תאוָה לעינים גם בהיותן סגורות לילה" (180); מטירוף לייאוש; מחשיבה אובדנית ומרצון לנקוט אלימות כלפי גופו־שלו (סימוי עצמי אדיפלי, איבוד עצמי לדעת) לחרדה מפני אלימות שימיטו עליו אחרים, חרדה שיש בה גם מן ההימשכות לאלימות פסיבית כזאת ואל המוות הפסיבי, כלומר להתאבדות בידי אחרים – תופעה אובדנית מוכרת ורווחת – שהיא מבטיחה כמתנה לבן היקיר: "תנעם שכיבה לבן־יקיר גם על שלבי *מסגד־עומַד*" (207); ממיניות מכאנית שכבר ניטל ממנה כל טעמה, שכן, "רביצת בטן עלי בטן עוד [...] סתו בבשר" (97–98), למיניות מקברית של מתים שאינם יודעים את דבר מותם, וממנה – לזיכרון על מיניות מתוקה כל כך, עד שעצם זכר ריחה הייני עלול לבעור כאש באפו של הדובר ולהשקיע את עיניו "אל תוך גֻלגלתי / כְּבַצּוּלה" (183–184); מהפסיכולוגי אל הפוליטי; מברלין לירושלים; מהקיסר וילהלם לשאול בעין דור; מארץ־ישראל ל"גלות דשנה ומבֹרכת" (120) בפולין ובחזרה לארץ־ישראל; מן הכפרים המבורכים בפרי ובריחות ייניים בגולה ליריחו עיר התמרים אשר עציה מאובקים ושקויי רעל ופירות תמר בה אין (168); מן החיים שאינם יכולים למות באשר "האדמה סגורה היטב" (71) למתים הבוקעים ועולים מתחת לגושי העפר ומתחת למרצפות הצבות בחדרי השינה הריקים; מן הירח החיוור־הכסוף, דמות הרזון, לירח האדום העגלגל שפניו פני התפוח; וכו׳ וכו׳. התנועה הזאת, המתרחשת בעת ובעונה אחת בעולם הנפשי של המשורר ובמציאות הנופית והפוליטית שהוא נתון בתוכה, מתגלמת גם בתזזית הסגנונית ובעצבנות הריתמית של השיר, בנזילות ובאי־הסדר שלו, בוויכוח או במהלכי הזיגזג המתרחשים בו מתחת לפני השטח של המונולוג הפנימי הסוער, בפניות הבלתי נלאות שהוא פונה מחורבן לחורבן, מ"ירושלים באימתה" אל "עומק הישות" הפרועה וההרוסה של הדובר, "בית חרב" שחלונותיו־עיניו "כבר חלולים" (95–96).

ה

התנועה הגלית של הרשתות האנלוגיות מדגימה היטב את הדינמיקה ואת דרך הפעולה של הרצף הסמיוטי, בניגוד להבניה הזוויתית־הלוגית ולהמשכיות הסיבתית הלינארית בזמן ובמרחב שמביא עמו הסדר הסימבולי; היא באה לאלץ את הקריאה להיצמד אל השיר עצמו ולנוע במתואם עם תנועתו הפנימית, במקום לכפות את עצמה עליו ולכפוף אותו לרצונה־שלה בסדר ובבהירות. עם זאת, המעקב אחר הבזקי האנלוגיות ואחר אזכורי הפתע בטקסט הנתפס כולו כיחידה סינכרונית, היינו כמערכת שאין בה לפני ואחרי, מוקדם ומאוחר, אין

בו כדי להביא את הקריאה בשיר למיצויה, שכן לטקסט יש גם ממד דיאכרוני ולפיו הפרק הראשון (המרוכז בארץ־ישראל של ההווה) קודם לפרק השני (המרוכז בתחילתו בפולין של הילדות, ורק לאחר מכן הוא חוזר אל ארץ־ישראל של ההווה) בעניינו –"ירושלים באימתה" – אך מאוחר ממנו בזמנו. יתרה מזאת, בטקסט קיים גם ממד של סיבתיות, של מהלך מגורם לתוצאה, אף על פי שהוא איננו מכוון את רצף ההמשכיות של הפואמה בפועל והוא מהווה מעין "סיפור מעשה" בתוכה, כפי שסיפור כזה הובחן מן ה"עלילה" בחשיבה התיאורטית של הפורמליסטים הרוסים: העלילה מורכבת מסדר הדברים כפי שהוא נתון בטקסט בפועל, תוך עירוב מוקדם במאוחר וללא זיקה לסיבתיות, ואילו סיפור המעשה מורכב מסדר הדברים כפי שהיה יכול להיות אילו חוברו כל חוליות הטקסט לפי מקומן בתוך רצף כרונולוגי־סיבתי. כפי שראינו, ההמשכיות ה"עלילתית" של הטקסט היא "מגובבת", אסוציאטיבית וכמו־כאוטית; ככזאת היא נובעת ישירות מתחושת הקיום ומתפיסת המציאות שמצאו בשיר את ביטויין, ומכאן הצדקתה האסתטית המלאה במסגרת ההנחות הפואטיות שהשיר מושתת עליהן, הנחות התובעות החצנה מיידית, אקספרסיה של הרגש והרעיון בעודם במצב של התהוות. ברור שאין להתעלם מהתאמה זו בין תחושת הקיום לבין המבע השירי שלה, אולם החובה שלא להתעלם ממנה אינה מונעת את האפשרות להתבונן בשיר כאילו במרוחק ממנה, או "מבעד לה", כאילו הייתה שקופה למחצה. התבוננות כזאת דרושה לשם חשיפת עיקריו של המצב הנפשי שהפואמה מדווחת עליו. כאמור, "אימה גדולה וירח" חושפת לפנינו, דווקא בזכות התנכרותה לתבניות סדר המוטלות מבחוץ וזרימתה בערוץ ה"פרימיטיבי" של הרצף הסמיוטי, איזו שכבת נפש קדומה ותשתיתית באישיותו של המשורר, ואת השכבה הזאת אפשר, ואולי גם הכרח הוא, לאפיין אפיון מושגי־אנליטי; וזה הדבר שננסה לעשותו בהמשך דיוננו.

תחילה עלינו לשאול את עצמנו מה יכלה להיות סיבת המועקה והבעתה שתקפו את המשורר עם בואו ארצה ואשר מצאו את ביטויין הנוקב בפואמה. שירתו של גרינברג ידעה מראשיתה פחדים, יגונות ומועקות שנבעו הן מתשתית האישיות של המשורר, הן ממהלך חייו מאז היותו בן שמונה עשרה לערך והן ממאורעות התקופה: מלחמת השוחות בסרביה שבה התנסה; החוויה המזעזעת בעת חציית נהר הסאווה באסדות במהלך המתקפה של הצבא האוסטרי על עמדות הסרבים בדרך לבלגרד;[82] הפוגרום בלבוב, שבו כמעט הוצא להורג ביחד עם בני משפחתו; ההפרדה בכוח בינו לבין אהובתו, שפרה פ', ומותה תיכף לאחר נישואיה לאחֵר; הפוגרומים ששטפו את עיירות אוקראינה ודרום פולין בעת מלחמות האזרחים שהתנהלו שם; חורבן אירופה כתוצאה ממלחמת העולם. אולם בשום מקום ביצירתו, לא ביומני החזית שלו, הכלולים באין צייטנס רויש (בשאון הזמנים), ספרו היידי השני, ולא בפרקי הייאוש וההתלבטות של "מעפיסטאָ", אין אנו מוצאים ביטויי פחד מרוכזים וקיצוניים כמו אלה שפרצו מתוך קרקעית אישיותו בעת כתיבת "אימה גדולה וירח" בשבועות הראשונים לשהותו בארץ. לא יכול להיות ספק בכך שיש קשר בינם לבין הפגישה עם הארץ. השאלה היא כיצד מוסבר הקשר הזה בשיר עצמו.

82. ראו, בין השאר, בשיר "הזכרת נשמות", בתוך "אנקראון על קוטב העיצבון", כל כתביו, כרך א, עמ' 138.

דומה כי בעיקרו לא היה הקשר כרוך בהיווכחותו של המשורר בשיממונה של הארץ, "בית הישימות", ואף לא בעובדה שמצא בה תנועה לאומית ערבית בעלת כוונות רצחניות כלפי המפעל הציוני ושליט "אדומי", כלומר נוצרי (בריטי), שברצונו הטוב לא האמין. כל אלה היו ידועים מכבר. הרצחנות הערבית נעשתה לשם דבר בעקבות הריגת יוסף טרומפלדור ובעיקר בעקבות רצח יוסף חיים ברנר וחבריו. כבר ב"מלכות הצלב" תיאר המשורר את מרוצתם המבוהלת, האבודה מראש, של יהודי פולין הנתונים במיצר לעבר מוות רוחני בניו יורק או ב"סובדפיה" (ברית המועצות) או לעבר מוות פיזי בארץ־ישראל, שבה מצפה להם "מדבר ובו דרים ערבים, עם חצאי סהר לטושים כחרמשים למו צווארי כבשים".[83] אמנם אין דומה ידיעה ממקור שני לראייה במקום. גרינברג אולי לא יכול לתאר לעצמו בהיותו באירופה את המציאות בארץ. כמו ציונים רבים הוא דימה לעצמו את הארץ כמדבר ריק, פנוי מבני אדם ומשוחרר מפעמוני כנסיות תלויים מעל לראשים; בארץ, כך אמר, מהלכים "רק המזלות" מעל ראשי האנשים.[84] הייתה זו אידיליה לעומת מה שמצא בירושלים וביפו של ראשית תקופת המנדט. הוא גם אולי לא יכול לדעת – עד שחש זאת בגופו – עד כמה צחיחה הארץ, אף על פי שהגיע אליה בסופו של סתיו ועם פרוש החורף: "טִפָּה אחת, כי גם נחל קדרון יבש", כתב ב"אימה גדולה וירח" (25); הקרקע לוהטת כל כך עד שהיא מוחשת לרגל הדורכת עליה כ"כְּוִיָּה: / גְּוִיַּת עולם הַכּוֹאֶבֶת" (49–50); האבק שולט בכול, "ינשֹם אבק; ישאף לֵחַ העפרות" (70); העצים מאובקים וצבים כאילו הִשקום מרורות ופרָיָם דל (166–167), וגדולה הכמיהה להתקדרות השמים ולהיעלמות השמש "כדי שֶׁיֵּיכַהּ *גשם כואב*" (52) – וכל זאת על רקע הזיכרונות של שדות פולין הירוקים המתכסים בזהב מועם בעת קציר החיטה, של שירת הקוצרות, של יציקת היין אל תוך ה"צַוָּארות" ש"חרבוּ [...] מני רִנה תחת שמש" (124). ייתכן כי הוא גם לא שיער שבארץ מצפה לו רעב כפשוטו, ימים בלי לחם והסתפקות בפרי הצבר, אשר אותו ימצה "לעת ירעב עד שישבע" (205). אבל ספק אם כל אלה היו הסיבות העיקריות לייאוש התהומי שירד עליו ואשר נקשר בעיקר בדמותה של ירושלים "באימתה". היו סיבות אחרות לכך שהארץ גרמה לו מעין הלם נפשי.

נראה כי יותר משהלם זה היה קשור בחורבנה של הארץ, הוא היה קשור בתחושת בדידות שהוקצנה עד למעין פרנויה: "עיני־מי צופיות אימה, כמו נמר, אל הנֹכח, והאיבה עוף שמים יוליכנה על קרנַיִם / לאדנים" וכו' (10–11); והרי תחושה זו היא שהביאה לכתיבת השיר ללא נמען מחוץ למשורר, באין "שני אשר יגיד", בצורת פנייה לגופתו הבודדת שלו־עצמו. את התחושה הזאת הוא הקרין גם אל שירים אחרים שכתב באותה עת ובהם הדגיש, בעודו פונה אל החלוצים ומשבח את מפעלם, הן את בדידותם־שלהם, "בלי אֵם פֹּה על הַשַּׁמָּה",[85] והן את בדידותו של היחיד בתוכם, בייחוד זה שאינו יכול לעמוד בקשיי הארץ והוא נפרד ממנה בפנים מטושטשים מייאוש, דומים לחורבה, "ואין רֵעַ אשר יִגַּשׁ לְטָפְחֵהוּ עלי שכם, *לומר מלים באפלולית*: קום ונלכה אל *העמק*, / כי כֻּלנו בלי אם פה על האי בין ים ומדבר – –".[86] אולם בשום מקום (להוציא הפרק "ירושלים המנותחת" שבמחזור "ירושלים

83. גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 465.
84. שם, עמ' 472.
85. מתוך "התנצלות", כל כתביו, כרך א, עמ' 61.
86. שם, עמ' 62.

של מטה") לא באה התחושה העמוקה של הבדידות לביטוי נוקב כמו זה שניתן לה ב"אימה גדולה וירח". זו הייתה כנראה מהלומה שגרינברג כמעט לא יכול לעמוד בה. בפנטזיות שרקם בעת שהתגבר על ספקותיו וחִייב עצמו לפתרון הציוני ראה את הארץ, כאמור, כמדבר חולות שומם, אולם באותו מדבר, האמין, שרוי איזה "עם" מופלא שיעתיר עליו אהבה:

> אַזאַ פאָלק איז פאַראַנען מיט בראָנזענע יונגען, מיט נאַקעטע גופים אין זונבראַנד.[87]
> (עם כזה יש של עלמי ברונזה, שגופיהם עירומים בלהט השמש).

בעת "צאת הכוכבים", העלמים האלה פוערים פה ומזעיקים את הכוכבים בקריאת אהבה עזה כל כך עד שהיא נענית ב"גיאות של מים כחולים־דמיים משולי המדבר: *אהבה!*". דומה שפנטזיה זו, שלא נעדר ממנה גם יסוד ארוטי, מקרבת אותנו להבנת אכזבתו של המשורר יותר משהחורבן הפיזי והצחיחות של הארץ מובילים אותנו לכך. הוא ציפה להיקלט בקרב קהל העלמים השזופים והעירומים, שלימים יקרא להם "ברית היהודים הפראים",[88] ולהשתחרר בחברתם מן הניכור שליווה אותו בכל אשר פנה בערי אירופה, אך מצא לא עלמים חטובים אלא קהל רעבים נמוכי רוח שפניהם כבית חרב ובלוריותיהם כאזוב על גג ישן. וקהל זה כלל לא נראה נכון לחבק את הפייטן שהגיע אליהם. כשפרסם את מאמרו "עלֵי קרקע כאן", הצהרה על הזדהות מלאה עם העמלים בארץ, נענה כאמור באי־רצון, אפילו באיבה, שהרי אל לו להעמיד עצמו בשער בת רבים בטרם למד על בשרו את קשיי המציאות ומצוקותיה, ואל לו לדרוש בפני אלה ששכרם השבועי אינו מגיע כדי שכרו היומי של סופר "אוכל לחם חסד".[89] גרינברג, מטבעו אדם דק־עור עד מאוד, היה רגיש תמיד לגילויי איבה וביקורת, אבל דברים כאלה, שנכתבו בשבועון הפועלים שבו קיווה לקבל את אהבתם של עלמי הברונזה האידיאליים, חלחלו בו ללא ספק כארס.

ואולם, בניכור ובבדידות, שלא נעלמו על אדמת ארץ־ישראל, עדיין לא התמצה עיקרו של התדר השלילי שגרינברג קלט בכל אשר פנה, ובייחוד בירושלים. עיקר זה אין לתארו אלא כמין עמידה מול טאבו, איסור נמרץ וחמור שמשהו בהווייתה של הארץ שידר לעבר המשורר. בתחילת השיר נתן המשורר לתחושה זו ביטוי רב־משמעות. אמנם הארץ, אומר כאן הדובר, אין בה נחמה למלך האביון, לאדם שירד מנכסיו והוא יוצא עירום אל אורחות עם בוקר, ועם זאת היא "המקום גם היפה שבעולם" (26), "זֹהר שואג מני אבן" (25), "יקרה מני אם ומני אִשּׁוּת" (29); ניתן לכבוש את הפנים זרוחי הרזון ב"חלודה הוֹרוּדה" של הריה, "בעפרות / בין הנקיקים, ברֹך חולות דבש התחוחים" (31–32), ומתחת למצח דולק "הַמִּדְבָּר בִּגְוָנִים ויהי תַּאֲוָה לעינים גם בהיותן סגורות לילה" (180). אי־אפשר להתעלם מן המשתמע מאשכול המטאפורות הנתלה כאן לנגד עינינו ומילת־המפתח בו היא המילה המוזרה בהקשרה כאן, "אישוּת" – שכן, היינו מצפים כאן לא לאישות אלא לאישה, לבן אדם ולא למושג המופשט של קשרי אישות, כלומר יחסי מין. הארץ היא דמות נשית מעוררת, "תאוה לעינים". גוניה הם גוני הנשיות המושכת – ורוד, צהוב־דבש, שפע גוונים. היא כאילו

87. גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 472.
88. ראו בשיר "בתוך אספקלריה", בתוך "הגברות העולה", כל כתביו, כרך א, עמ' 89.
89. ראו וולף־מונזון, לנוגה נקודת הפלא, לעיל הערה 6, עמ' 39.

מזמינה את הדובר להתחכך בה, לחדור לנקיקיה, לכבוש את פניו בחולותיה. היא הגילום המלא של ה"אישות", אבל ככזו היא גם אוסרת – בהחלט – על קרבת אישות מפני שהיא "יקרה" ממנה, היא עומדת מעל (ולכן בלתי זמינה) ליחסי אישות, שיהיו בבחינת יחסי מין עם אם. אפילו על הרהורי תשוקה כלפיה היא עונשת קשות, ואת עונשה היא מבצעת לא בעצמה אלא באמצעות ה"חוטא" עצמו, שאם לא כן מדוע רואה הדובר צורך לעצמו, לאחר שהוא מזין את עיניו במערומיה המגוונים של הארץ, "לחבר מצח אלי צבר" ולנקר את שתי עיניו, וכל זאת כדי שלא להוסיף "לחזות / עוד בַּמְּגָוָן" (33–34)? ולא זו בלבד אלא שהוא יעשה זאת "במזיד" (כלומר במכוון, ומתוך זדון המופנה כלפי עצמו); הוא יתעוור ויפסע על אדמת העולם כאילו פסע "לאט על *גשם אפל*" (35) בעוד הוא "*מת לבטח*" (36), מנוטרל לגמרי מן החיות הארוטית שהתמחשה לו כגילוי עריות, מוזז אל שוליו של קיום מנדבות כקבצן עיוור, נדון לחיי "אוכל לחם חסד". עונש הסימוי העצמי הוא עונשו של אדיפוס בעודו מלך בתבי, כשם שמצב הקבצנות והתלות הבא בעקבותיו הוא מצבו של אדיפוס מבקש החסות בקולונוס. אין אפוא סיבה להניח שהחטא המרומז אינו גם הוא חטאם של אדיפוס ויוקסטה אמו־אשתו: גילוי ערוותה של אם.

גרינברג מפתח כאן פיתוח מסובך ונפתל עד מאוד את הנושא המוכר של הפגישה עם אורה ועם צבעיה של הארץ. ספרות התקופה מלאה תיאורים של האור המהמם של שמש ארץ־ישראל ושל הקשיים שהוא עורר במי שהורגלו באורות הרכים והעוממים יותר של אירופה (ראו פרשת "נפילת התבלול" ב"יובל העגלונים" של דוד שמעוני), אך בה במידה הועלתה הארץ בשירת התקופה כדמות ארוטית מפתה, "זוליכה" התולשת בקוציה את כתונת יוסף מעל לגופו הנחשק אצל אברהם שלונסקי, יפהפייה המפגינה מתחת לאור הלבן הבוהק את שדי גבעותיה ואת אודם חריציה אצל אסתר ראב. באמנות הפלסטית הארץ־ישראלית של התקופה שלטו הן הארוטיות של הנוף בציורי נחום גוטמן וראובן רובין והן האור הבהיר והעז, בעיקר במהפכת האקוורל של יוסף זריצקי וחבריו. אולם דומה כי גרינברג היה היחיד שפירש את הלם האור הארץ־ישראלי וגוני הוורוד והדבש של הגבעות והדיונות במונחים של גילוי עריות ותיארו כהלם הראייה של מה שאסור בראייה. בעוד ראב שרה שירי תהילה לחיות המינית של הארץ, למשל בשירים "על מערומייך חוגג אור לבן", "לבי עם טלייך, מולדת", "פרץ קימוש בחמרה",[90] ובעוד שלונסקי שר הימנונים לזבל הצאן המפרה "שדה הָרָה – לב", מבקש מאדמת השית "הו דגדגיני וּאֲעָרֵל" ומתארה, לאחר שהגשם ריווה אותה, כ"כלבה שחורה שהמליטה",[91] גרינברג מסב את פניו בבהלה ממראה העירום של הארץ, ומכל מקום, הוא קושר את המגע עם הארץ בפאניקה של גילוי עריות, וזו הופכת עד מהרה את האור לאפלה עמוקה, לפחד ולרעדה, כאילו היה הדובר אורֶסטֶס הנרדף בידי האריניות בדרך המוליכה להתאבדות או לשיגעון.

זו הדרך שבה מתפתח המשבר הרגשי בפואמה "אימה גדולה וירח", ולא בה בלבד. לא יכול להיות ספק בכך שפחד גילוי העריות רדף את גרינברג גם בשירים אחרים שבהם תיאר מגע הדוק בינו לבין ירושלים. ב"ירושלים המנותחת" גינה את עצמו כמי שצועד בגסות על

90. אסתר ראב, כל השירים, זמורה ביתן, תל־אביב 1988, עמ' 9, 11, 18.
91. אברהם שלונסקי, שירים, כרך א, ספרית פועלים, מרחביה 1954, עמ' 170, 173, 179.

גופה החתוך והמדמם של אמו, תוחב את "בולי רגליו" אל בין בתריה כמו חייל הדורס גוויות בשדה הקטל. "*אני הולך על הבשר*", זועק כאן הדובר; "ולמה אין עוד חֹר במצחי, כדי שיזוב דם כבר שחֹר?";[92] מי שרמס את גוף אמו ותקע את רגליו לתוכה דינו שיאבד עצמו לדעת או יוּצא להורג בידי כיתת יורים. הפאניקה והבעתה של הדובר גדולות כל כך עד שהוא מייחל לכך שירושלים, על "הטומאה שבשוליה" (ביטוי מקראי המורה על דם הנידה), תתהפך על פיה ותשקע בעמק יהושפט כמו בקבר: "אלי, אלי, נא הֲפֹךְ את זו העיר".[93] הוא אינו יכול לשאת את "קלון" אמו, שהוא קלונו־שלו כל עוד ימשיך להחדיר את רגליו אל תוך איברי גופה. סופו שישתגע או יסגיר עצמו לחבורת ערבים רוצחים, הוא אומר. הלשון והמושגים המשמשים בשורות אלה הם לשונה ומושגיה של ספרות הפוגרומים שבה נחשפים עינויי נפשם של בנים ובעלים שלא הצליחו או לא ניסו למנוע את "קלון" האמהות והרעיות (כלומר את אינוסן). גם ב"חזון אחד הלגיונות" שבים ונשמעים הדי ספרות הפוגרומים בתמונת אם מתה שפִטמת שדהּ עודנה נתונה בפי תינוק חי (תמונה שהופיעה כבר בפואמה "בעיר ההרגה" של ביאליק ובהרבה סיפורי פוגרום ושירי פוגרום אחרים). גם כאן מדובר על מעין אינוס – אבל הפעם בידי הבן, שאינו מרפה משד האם גם "בגברותו". ירושלים ה"עמֻקה מני מות בחזון טיטוס" כמוה כאם מתה המוטלת בקברה. הדובר עומד על הקבר ומתחנן בפני אמו שתשמיע את לחשה באוזניו מתוך קברה, אבל האם אינה נענית. הוא דוחק אפוא את עצמו אליה וכופה עליה את קרבתו:

לַיְלָה הִנְנִי בָךְ כְּתִינוֹק, לֹא כְאַחַד הַלְּגְיוֹנוֹת – :
אַתְּ נוֹתֶנֶת לִי לִינַק שָׁד בְּמוֹתֵךְ – סַם, לֹא חָלָב,
וְזֶה שֶׁיּוֹנֵק שַׁד אֵם מֵתָה בְּגַבְרוּתוֹ יִזְעַק מָרָה *וּבְגוּפוֹ הוּא יִתָּלֶה*
בְּלֵילוֹתָיו, אוֹ יִשְׁתַּגָּע.[94]

הדובר הוא חייל ("לגיון"), גבר מגודל, אך הוא ישן "בתוך" אמו ("אני בך"), כאילו היה תינוק יונק משדהּ, והיא גומלת לו בסם המטריף את דעתו ומדרדר אותו להתאבדות בתלייה או לשיגעון. ב"אימה גדולה וירח" מצויה גם מעין פשרה בין שתי האפשרויות: מנוחה "נכונה", כמעט נעימה, בשכיבה על גופה של ירושלים כאיש דקור, כשמעשה ההתאבדות בוצע בידי אחר, ערבי מתנכל.

אבל מה יכולה להיות משמעות הקישור שקישר גרינברג את "ירושלים באימתה" עם פגיעה בטאבו של גילוי העריות? אף כי משמעות זו נחשפת זעיר־פה זעיר־שם גם בשירים אחרים של גרינברג, לרבות בשירים מאוחרים כגון "בזכות אם ובנה וירושלים",[95] הרי רק הפואמה "אימה גדולה וירח", בדרכה המיוחדת, האנלוגית והאי־לוגית, חוקרת אותה בהרחבה ובכנות מדהימה. ברור שהיחס אל הארץ מוצג בשיר יחיד במינו זה כחלק ממסכת היחסים שבין הדובר להוריו. ספק אם ארץ־ישראל מופיעה כאן כ"מולדת" – שהרי המולדת

92. כל כתביו, כרך א, עמ' 63.
93. שם, שם.
94. כל כתביו, כרך ב, עמ' 27.
95. כל כתביו, כרך ז, ירושלים 1994, עמ' 57–59.

האמיתית היא פולין היהודית, ובמידה מסוימת גם זו הבלתי יהודית: פולין כפרית, רוּתֶנית או אוקראינית – אבל ברור שהיא משמשת כאן כ"אם" או כתחליף אם, ומשום כך היא נקלעת לתוך מסכת היחסים האינטימיים מאוד, אבל לא בלתי אמביוולנטיים, של הדובר עם הוריו, מסכת יחסים הנותנת את אותותיה במכלול שירתו של גרינברג אבל בשום מקום, עד לכמה משירי־המפתח של "רחובות הנהר", לא באותן מידות של חשיפה והעמקה המציינות אותה כאן וב"ירושלים המנותחת".

הפואמה "אימה גדולה וירח" עוסקת, יותר מבכל נושא אחר, בכאב ההתנתקות מן הילדות ומן החסות של האדם בצל הוריו, מעבר חיים המוצג כאן במונחים טרגיים כשבר שאין לו תיקון – "היא הבדידות. היא האסון" (74) – כמעט כאילו היה קטסטרופה בטרגדיה יוונית. פרקה הראשון של הפואמה נפתח בהצגת מצבו של האדם שניתק מהוריו ונעקר מכור מחצבתו, והדובר קובע: "ובכל מקום, ויהא המקום גם היפה שבעולם, גורל אחד הוא לאדם המתהלך ולכלב: / איכה נתלש מקרקעו. אומרים: ילדות, כמו שירה. / איכה נעקר מני הר וכֻּלו שַׁיִש אחד מוצק" (26–28). הדמיון בין האדם לכלב מקורו לא בעוני, בסבל, בנדודים או אפילו בבדידות. כל אלה הם רק פועל יוצא של עובדת ההיתלשות, ההתנתקות מן ההורים ומן הילדות, מצב שהטון היחיד המתאים לדיון בו הוא טון הקינה ("אֵיכה... אֵיכה..."), ובמובן זה הוא מצב "שירי". אי־אפשר לדבר בו נכונה ללא הרמת הטון לעבר הגובה הטרגי, כמעין תְּרֶנוֹדיה, שיר קינה פורמלי "גבוה", רב־הדר. המילה המציינת את המצב לדיוקו אינה "סבל" או "כאב" או "געגועים" (אף כי כל אלה כלולים במצב הנדון), אלא יתמות, ובמידת־מה גם גלמידות: "התיָאשתָּ מן החי, כי אל המת על כלונס תדרֹש, כמו למעוֹנן נם מיין ואין עונה / אל היתמות: / – *למה גלמוד אתה ככה מִני צאתך מן הערֹש* – –" (173–175). היתמות היא המביאה את האדם לפנות למעוננים למיניהם, לרבות ישו שעל הכלונס; אבל לכל אלו אין מענה על השאלה המשמעותית העיקרית שמעורר אסון הקיום האנושי: שאלת גלמידותו של האדם המסוגר בתוך קווי המִתאר של "גופתו הבודדת".

האדם שנפרד מילדותו הוא בראש ובראשונה יתום, גם אם הוריו חיים עדיין ואף קשורים בו בקשרי אהבה ודאגה, כמו הורי הדובר בשיר. הוא דומה לכלב חוצות בעיקר מפני שהכלב, בין שהוא נובח ובין שכבר נואש מנביחה והוא רק נואק פנימה, "אלי גרמיו", הוא בעיני הדובר גילומה של היתמות המרוכזת כל כולה בגופו הרזה, ורק קו שִׁדרתו הנטוי כמין צינור הוא העוצר בה שלא תפרוץ ותכסה את עין הארץ. האדם יתום ביומו, בלכתו "אל אֲרחות", ועוד יותר מזה הוא יתום בלילו, כשמשכבו דומה לאונייה מתנודדת על ים שאינו אלא היתמות: "יַי למים ולספינות עלֵי יתמות הזועפת, / כי אין ישע" (21–22); לחלופין, כמוהו כמי שנתרוקן כולו מן הנוזלים המתוקים והמחיים, מלשד החיים עצמו, כי על כן "נסתתמו הצִנורות למעיָנות מני ילדות" (62). זהו מצב שאין לו תקנה, שבר בלתי ניתן לאיחוי, כשם שאי־אפשר לחבר מחדש את הגוש שנותק אל מקום חציבתו משיש ההר המוצק וכשם שלא ניתן לחבר את ראשה הכרות של ירושלים, העיר והאם, אל מקום החיתוך שאליו הודבק הראש הכוזב: מסגד עומַר בפואמה "ירושלים המנותחת". כמצב ללא מוצא – "אֵי מוצאִי ממחשׁכַּי?" (63) – עשויה היתמות להוליך להתפרקות נפשית כוללת; הקרע שנקרע הגוש מכור מחצבתו מתפשט כרשת סדקים לכל אורכו ועלול להביא להתפוררותו, שכן, "אפשר *להִשבר ביום זוָעה לָאֲבָרִים*" (14). היתמות היא המקור למחשבות האובדניות, להוויית

חיים של "חיה זועפה על שתים" החופרת בור לנִבלת עצמה (78–79), לפאתוס כריסטולוגי של צליבה ו"לילה אפל של הנפש": "אני ההר למכאוב, [...] אני הגַי לאבדן, [...] אני העץ למצָלב, [...] המערה לאסונות" (61). פרקו השני של השיר מוגדר מראש כקינה על הילדות – "אני קינה לילדותי שם בין סְלַוִים" (120) – ואכן, הוא משופע בלשונות הקינה והאלגיה "איכה" ו"היו" (האחרונה – במובן היו ונעלמו, היו ולא ישובו – היא מילת־המפתח בז'אנר האלגי), עד שהקינה על הילדות האבודה (הופעת הילד בבגדי הלובן, שלדובר כבר לא יכול להיות קשר אתו) מתמזגת עם הקינה על יהדות פולין הנרדפת, אגב הוספת נוסחת הפיוט הקינתי "אלה אֶזְכְּרָה וְאֶהֱמָיָה" (על פי תהלים עז ד ועל פי פיוטו של אמיתי בר שפטיה) ללשון ה"איכה".[96]

הפרידה מן הילדות ומן החסות בצל ההורים היא התנסות אנושית אוניברסלית, והנוסטלגיה אל אושר הילדות מוכרת היטב בכל תרבות ובכל ספרות, אולם לא לעתים קרובות מוצגת הפרידה מן הילדות כאסון שאין לו תקנה. ב"אימה גדולה וירח" היא מוצגת כאסון כזה באשר היא כרוכה באיבוד הסטטוס האנושי של האדם. לא במקרה מדומה כאן האדם הבוגר לכלב, לחמור ול"חיה זועפה על שתים". הוא אכן חדל במובן מסוים להיות אנוֹש, באותו מובן שלפיו האנושיות נתפסת כמצב של נבחרות, כפי שתופסות אותה הדתות המונותאיסטיות. האדם, טוען הדובר, אכן "נבחר". הוא נולד ב"מזל מלכות", אבל עם פרידתו מהוריו ועם יציאתו אל אורחות העולם ניטלת ממנו נבחרותו.

הסרת חסד הנבחרות מגולמת בשיר בשתי רשתות אנלוגיות: האחת כרוכה באופוזיציה לבוש–עירום, האחרת מורכבת מאזכורי מעמד מלכותי שבוטל ומלכים שנאלצו לוותר על כיסאם (וילהלם השני, שאול). כאמור, במקומות רבים בשירתו האקספרסיוניסטית קורא המשורר ל"ערטילאיות", להסרת המסווים והבגדים לשם התגלות בעירום האנושי ה"היולי" ולשם חשיפת העוני והענות האנושיים: "ערטילאים, צאו מן השמלות המכסות. הֵרָאוּ בגופים ההם באֶרָחוֹת", קרא בשיר "הוא היה משוגע",[97] ובמבוא לספר אימה גדולה וירח הוא אף מגדיר את השירים כ"דברים ערטילאים" שהושמעו קבל עם "על אדמת ישראל". כך הדבר בשכבה מסוימת בתודעת המשורר, שבמרכזה ניצב האדם "הקדמון, העירֹם והשעיר והאדמון"[98] השואג לעבר האל שהסתתר ממנו. לא כאן המקום לברר את מקורותיה של המחווה הזאת ואת קשריה לא רק עם מסורות בספרות אלא גם עם ה"נאקט־קולטור" שרווחה באירופה המרכזית של התקופה.[99] אולם לא כך הדבר בשכבה העמוקה והראשונית יותר הנחשפת ב"אימה גדולה וירח". כאן הגישה אל העירום היא "יהודית"־מסורתית ושלילית. העירום הוא גילום האסון, והאדם מצווה על כיסוי גופו. עליו "לחוס על הגוּיָה ולכסותה באהבה בידי עצמו, כמו אמא" (4) – סנטימנט שהמשורר עתיד לחזור אליו בשירו הידוע "אסימון לכם, פילוסופי הנצח",

96. ראו לעיל, עמ' 117.
97. כל כתביו, כרך א, עמ' 12.
98. מתוך "יקירי האדם בעולם", "אנקראון על קוטב העיצבון", שם, עמ' 132.
99. דיינו אם נזכיר כי פרנץ קפקא נהג לבקש מרגוע וחיזוק בסנטוריה של נודיסטים. ראו בעניין זה מאמרו של וינפלד, "'ערטילאים, צאו מן השמלות המכסות'", לעיל הערה 20, שאינו ממצה את הרקע להאדרת העירום לא רק בשירת גרינברג אלא גם בשירתם של משוררים אחרים בני התקופה, כגון שלונסקי.

בטור "ובוחר אני ענג פשוט ולבן / בשִׂימַת כתֹנֶת לבנה על בשרי".[100] דא עקא שאין ביכולתו לעשות זאת. הוא עירום בעל כורחו, כמו בעלי החיים שאִתם הוא מזדהה. לבוש מזוהה כאן עם הילדות ובמידת־מה עם פולין; עירום מזוהה כאן עם הבגרות (או "הגברות") ועם ארץ־ישראל. הלבוש הוא תכונתם של ההורים והסימן לדאגתם לבנם. האב עוטה טלית ועטרה "מנוֹצצת", האם מעוטפת, מליטה את פניה בעת ברכת הנרות, הילד הרך עטוף בבגדי לובן (אותה כתונת לבנה) והדובר העירום שואל אותו ברחימו, "מי הלבישך כתֹנֶת צחֹרה?" (136). לכאורה, על הבן הבוגר לכסות את גופו וראשו בטלית, כמו אביו, אבל הדבר כבר אינו אפשרי: "איך יתעטף עוד בטלית?" (8). הוא אינו יכול לנהוג ב"גופתו" כפי שנהגו בה אביו ואמו. כל מה שנותר לו הוא אריג "הַגֵּו וּטוִי הגידים", כלומר ה"ישות" עצמה, ללא תוספת כיסוי (114). משום כך הוא נתון לא רק במצב של ירידה וקבצנות, כמי ש"רד מנכסיו באור בֹּקר" (11), אלא גם במצב של כלימה, כמו זה של הלגיונות המובסים ב"חזון אחד הלגיונות", אשר אלוהים רואה "מַחֲזוֹת בְּשָׂרָם" ו"כֹּה יַי" לו בהיותו עד לעירום ולעוני של הלגיונות,[101] או כמו זה של איוב בצרעתו ובאבלו, לאחר שקרע את בגדיו והשליכם מעליו וישב עירום ועריה בתוך עפר ואפר, "איוב עירֹם תחת חֶפָּה" (73). האדם נושא את עירומו כאות קלון: "כלִמת בשרו יִשא עמֹק כמו נושא *כהֶנה שחֹרה*" (58). עירומו מתגלם גם בערטול פניו שבָּלוּ מגילוח (137). לעומת האב, שפניו המופנים כלפי הסהר שבחלון עטורים זקן, גולגלתו של הדובר בולטת "בלי פאה ובלי זקן בכל סופה וירח" (138), ובעירומה זה מתגלמת יתמותה ("כי יתומה כה גֻלגלתי") והתבלטותה כלפי הירח "כמו זעקה הנואשה" (139).

אפשר כמובן להטיל דגש במשמעות התרבותית־ההיסטורית של המטאמורפוזה שהפכה את הדובר מלָבוּש לעירום ולקשר אותה ב"משבר האמונה" שהסיר טליתות מעל כתפיהם של צעירים יהודים בני הזמן וגילח זקנים מפניהם, ותימה הוא שברוך קורצווייל, שראה במשבר האמונה מפתח לעולמם היצירתי של מיטב סופרי הדור, וגרינברג ועגנון בראשם, לא שם לב לשורות המסוימות ב"אימה גדולה וירח" שבהן יכול היה למצוא סיוע לתזה שלו. אולם ספק אם עניין משבר האמונה הוא אכן עיקרו של ה"אסון" שעליו מדבר המשורר בשיר. הוא בוודאי חלק מן הנוף האוטוביוגרפי והסוציולוגי של השיר ושל החיים היהודיים בני הזמן, אך אין הוא עוקצו של הדבר המר שהמשורר אומר בשירו. הדובר של גרינברג מקונן כאן בראש ובראשונה לא על אובדן האמונה אלא על אובדן הנבחרות, ולא על אובדן של איזו נבחרות יהודית דתית או לאומית מסוג זה או אחר אלא על אובדן הנבחרות הפרסונלית של הילד, שהיא בבחינת עולם ומלואו להוריו אך נעשית בטלה בשישים עם יציאתו של הילד מאוהלם לעבר עולם ומלואו. לטלית של האב יש, כמובן, היבט יהודי היסטורי, אבל חשוב ממנו ההיבט האישי המגולם ב"עטרה המנוֹצצת", כלומר באידיאת המלכות שמעביר האב לבנו. שכן, המלך איבד את העטרה, את הכתר. הוא "פושט רקמה" (גלימת פאר), משיל את כתונת הפסים, מוותר על יופיה המגוון ("גוָנים [...] תאוָה לעינים") של הנבחרות. גם שאול המלך, שבבואו לשאוֹל באוב הוא עדיין "רוטט בארגמן", יפשוט את גלימתו וייעשה עירום כאיוב בהיוודע לו גורלו.

100. כל כתביו, כרך א, עמ' 119.
101. כל כתביו, כרך ב, עמ' 16.

דימוי הנבחרות שהיה לדובר בעודו חוסה בצל הוריו מתפתח בשיר באמצעות המילים "יקר" ו"יקיר": הילד הלבן היה "פעם אחת בן היקר אצל אבא" (132), "היחיד והיקר שבעולם" (161), "בן יקיר" של ההורים (199). אמנם הוא יודע כי גם עתה הוא יקירם של הוריו, נשוא אהבתם ודאגתם, ומשום כך עירומו כה מצער אותם, אבל ידיעה זו אינה מגוננת על התמד זהותו בעולם כ"יקיר". עכשיו, כשנזרק אל העולם, הוא מופקר ועירום, אחד מכלבי החוצות עכורי הפה או מן "הגברים האפלים" אשר "סם בפיהם ובעיניהם" (65). רק במותו, דקור בידי ערבי על מדרגות המסגד, אולי יכוסה מחדש בטלית הנבחרות ויחזור למעמדו כ"בן יקיר": "תנעם שכיבה לבן־יקיר" (207). שוב תטופל "גופתו הבודדת" באהבה ובדאגה, אם לא בידי ההורים כי אז בידי הקברן הישיש המייצג אותם, שיכסה את עירומו בטלית הנפטרים ובעפר ארץ־ישראל לבל יהיה טרף לדורסי המדבר למיניהם.

כיצד איבד הדובר את כבודו ואת נבחרותו? האם לא נמצא לו במהלך החיים, לאחר פרידתו הבלתי נמנעת מהוריו, "ראי" חדש אשר בו יראה את פניו כפני אהוב – עיניה של אישה אוהבת או עיניהם הבורקות מהתרגשות של קוראי שירתו? ברבדים אחרים של שיריו ידבר המשורר על קיומם של תחליפים כאלה, המשחזרים את אהבת ההורים בהקשר תרבותי ומיני בוגר, למשל בשיר "ממעמקים" מתוך "הגברות העולה": "יש קוראי שירה בישראל, יש מעלים שמי כמו יהלום ודמם רן באור זכרונות. / ויש גם אשה להריון ולתענוגי לילה רבים; יש יָדַיִם מלאות לב ופה המגיד לי: עֲטַרְתִּי – – "[102]; אולם במרחב הנפשי העמוק, התשתיתי, המתגלה ב"אימה גדולה וירח", תחליפים אלה אינם קיימים או שאין בהם ממש. גם בשיר "ממעמקים", אהבת האישה ואהבת קוראי השירה מתנדפות ונעלמות, שכן המשורר הלבוש ניחן ביתרון החושים והוא רואה את העירום שמתחת ללבוש (אמנם כבר לא זה של הילד היהודי שהוא היה אלא זה של הגבר האירופי שהוא מנסה להיות: "ובינתים: גוף מגֹהץ, 'דג מלוח' על החזה, בלורית בְּשׂוּמָה, נַעֲלֵי לַכָּה [...]"),[103] את "הלֵחַ שבמוצק", ואהבת הנשים אף היא נהפכת לו לסיוט והוא מתפלל לשעה "שכבר תבוא לשחררני, למען אשכב על יצועי ולא אצטרך להיות בעל".[104] אולם ב"אימה גדולה וירח", השירה כאמצעי להשגת אהבה כמעט שאיננה נזכרת, וכשהיא נזכרת היא מוצגת באור מלעיג ומבטל כמי שמביאה עמה "מתיקות" כוזבת: "על המתיקות שירת ספר מספרת. קרא בספר / על האֹשר –" (168–169). ובאשר לאושר הארוטי של "תענוגי הלילה" שמתוך אהבה, השיר שולל ודוחה אושר זה אגב רתיעה עזה מן המיניות בכללה. אפילו אל המגע המיני בין האם לאב, שהתקיים במסגרת החוק הדתי, בתוקף המצווה וכחלק מ"קדושת" החיים היהודיים, מתייחס הדובר באמביוולנטיות. הוא אינו אומר שהמגע שהביא להולדתו היה טהור מחטא אלא מציג את האפשרות הזאת במשפט תנאי: "אִם גרמה ולא חטאה זו שידעה בעל לילה ונתעברה והולידה תינוק ענֹג" (3). המשפט מעניין לא רק בשל השאלה שהוא מציג: האם באמת היה המגע המיני שנעשה לפי כל כללי האישות של ההלכה טהור מחטא? הוא מעניין אף יותר בשל התייחסותו לאם, שהייתה כביכול היוזמת היחידה של יחסי האישות, בעוד האב־הבעל רק הופעל בידיה. היא זו ש"גרמה" והיא זו "שידעה בעל", לעומת המקרא, המכיר רק את הבעל היודע את אשתו:

102. כל כתביו, כרך א, עמ' 81.
103. שם, שם.
104. שם, עמ' 82.

"והאדם ידע את חוה אשתו ותהר ותלד" (בראשית ד א). בדרך זו "שומר" הדובר על אביו ממגע פעיל עם הספֵרה המינית בעודו מטיל אל תוכה את האם, המכונה כאן "זו", כינוי מרחיק שאינו נקי משמץ זלזול. בהמשך השיר יחזק הדובר הפרדה זו בין האב לאם בתארו את אביו שוב ושוב כמי שמסתגר לעת לילה מפני אשתו, יושב ב"חדר קטן [...] וחלונו אלי סהר" (129), שקוע כולו ב"פחד־אל" (130) ובתפילה "מזדככה" (131), לא תפילה זכה מעיקרה אלא תפילה המזדככת והולכת עם הקונטמפלציה המיסטית וההשתקעות בתפילה, בעוד האם הטובה, המופרדת עתה לגמרי מבעלה, עוסקת בעיסוקי צדקניות יהודיות כגון בכי "ירח־אלול" על הקברים (126), הדלקת הנר בהלטת הפנים, וכו'.

מכל מקום, גם אם המגע המיני שיזמה וחוללה האם היה "טהור", בחיי הבן אין מקום לטוהרה כזו. בחייו נתדרדרה המיניות ל"רביצת בטן עלי בטן" ללא מחשבה על תוצאותיה, אם "האשה הרה לך או אינה הרה" (97), וזאת לעומת כוונתה הברורה של האם, שהמגע המיני יביא להתעברות ולהולדת "תינוק ענֹג". בה בעת איבדה המיניות את טעמה אפילו כפעילות חושנית מעוררת רִגשה ומביאה עונג ("סתו בבשר"). אם אי פעם, בנעוריו, ידע הדובר את מתיקות ההיצמדות אל היפה בנשים, הרי עתה הוא אוסר על עצמו באיסור חמור אפילו להיזכר בה, פן יגרום הזיכרון בלבד להתעוורות (שוב, המוטיב האדיפלי): "אני חס מלהזכיר לי כל מה שהיה / כמו יין. / אני חת גם לנשֹם עז בנחירֵי אפי ריח ייני, בל תשקענה העינים תוך גֻלְגָּלְתִּי / כְּבַצּוּלָה!" (181–184). במציאות שהדובר חי בה, מיניות פירושה זנות או מוות. במקביל ל"גברים האפלים", שהדובר הוא אחד מהם, "האִמהות יצאו לזנוֹת", ומשום כך נדם קול בכיָם של ה"יונקים", באשר לא הונח להם שיבואו אל העולם (64). היפות בנשים של ימי הנעורים מתות, "עוממות" – נרקבות, בלשון נקייה – "על יצועים בירח, אֵי שכבתָּ פעם אחת" (179). רק המתים אחוזי דחף מיני: הרוגי המלחמה חוזרים מתחת לרצפות אל יצועי נשותיהם, המתות מיניקות לא תינוקות אלא רימה. המגע המיני המקברי עצמו מתקיים באמצעות הרימה ה"מוצצת" "עד שיִזל דם הָאָפֵל אֶלֵי חיק־שאינו־חיק עוד" (155; דימוי נזילת הדם אל תוך החיק משמש בשירת גרינברג תמיד כלשון נקייה לתיאור שפיכת הזרע). המיניות מעוררת אפוא זוועה, וההזדקקות לה היא חלק מן ה"אסון" שבפרידה מעולם הילדות. ליתר דיוק, היא מתפרשת כבגידה בעולם הזה וב"צחור" (הילד בבגדי הלובן) האופייני לו. בה, בין השאר, כרוכה היסתמות "הצִנורות למעיָנות מני ילדות" (62), וכאשר היא אינה כרוכה במגע עם המוות והריקבון, היא כרוכה בגילוי עריות, באשר היא מחזירה את הדובר לרגע האמביוולנטי שבו "גרמה" האם והביאה את בעלה לכלל מגע מיני כדי שתתעבר. העובר, גם "בגברותו", עודנו תקוע בין האם התובעת זרע ובין האב הפסיבי, ואולי אף הנרתע. הרי גופתו "הבודדת" של הבן היא התוצאה הפיזית המוחשית של אותו מגע, נקודת החיבור היחידה כביכול בין השניים, המוצגים בשיר כאילו לא הייתה להם שום זיקה הדדית שלא עברה דרך בנם. האם "לא חטאה", כיוון שנזקקה לבעלה לשם קיום המצווה והולדת "תינוק ענֹג", ועכשיו היא מליטה את פניה ונושאת "תפִלה כהה" (128) לשלום הבן הרחוק. האב מסתגר בחדרו הקטן ו"מתייחד" עם הבן היקיר, שעליו הוא חושב ולו הוא דואג בלי הרף שמא יבולע לו בפלשתינה הפראית. משום כך האם, ובייחוד האב, "יורדים" גם הם, במובן מסוים, יחד עם ירידת קרנו של יקירם, שנעשה לכלב חוצות.

לקראת סיום הפואמה הדובר רואה לפתע את אביו בסצנה מאוד לא שגרתית. לכאורה, האב עודנו שרוי בקיטון הלימוד והתפילה שלו שבו הוא עושה את לילותיו, ראשו עדיין מופנה אל הירח שהאדים, אבל הראש ה"מעֻקם אלי סהר" אין לו "כִּסוי עלי מֹחַ" (194) – וזאת בניגוד אנלוגי מדויק לתיאור האב בראשית השיר כמי שעטרה "מנוֹצצת" לו "עלי מֹחַ" (6). הדובר־הבן, הנרתע ממראה ראשו הלא־מכוסה של אביו, שואל, לא בלי חרדה: "איכה / אפשר?! אֵי היראה מחמת עין הצופיה גם בלילה [...]?!" (194–195), כלומר, האם נסתלקו מן האב יראת האלוהים וידיעת ההשגחה האלוהית גם באופל הלילה? האם עין האלוהים כמוה כעין האדם שאינה רואה בחשכה? מסתבר ש"האימה, היא הברק עלי / זרמים, הפתאומי והעומם" (195–196) עברה מן הבן לאביו. הזדהותו של האב עם הבן מושכת אותו כלפי מטה, אל עולם האימה והיתמות. הדובר רואה את אביו נושא עין אל "תפוח" הירח הרצחני בבעתה שהייתה עד כה שלו, של הדובר בלבד. וכשמליט הענן את פני הירח זולגות עיני האב דם. במקום בו הוא עומד בחדרו "עוד לא יצמח דשא ירֹק, גם כי יבוא אחריו כָּרוּךְ" (202), היינו, האב אפוף הפחדים הוגלה למקום של שממה רוחנית, וגם כאשר יעטה עוד לזמן קצר את טליתו ויפתח בתפילת הבוקר – "ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם אשר קידשנו במצוותיו וציוונו על מצוות ציצית" – המקום השומם שבו הוא ניצב כבר לא יוריק. הפרידה מן הילדות מייתמת אפוא לא רק את הבן שנפרד מהוריו אלא גם את ההורים שנפרדו מבנם. משום כך חייב הבן לנקוט בסיום השיר טון "אבהי" כלפי אביו, שנעשה כביכול לילד הזקוק לרחמים: "שקֹט־נא, אבא! בן יקירך ילבש אימה כמו רִקמה" (203).

כבר עמדנו על האמביוולנטיות שבדברי הניחומים הללו, ועוד נעמוד על מקומם בהבאת השיר אל סיכומו. מכל מקום, המחווה המנחמת שבסיום השיר היא העדות לכך שהמרחב המשפחתי כולו (כלומר העולם כולו) איבד, לפי "אימה גדולה וירח", את מעמדו ה"מלכותי". לא רק הבן הנודד והמופקר אלא גם הוריו הם בבחינת "מלך אביון בלה ורַד שחת, בשאול ובתחת, בלאות בלי נחת". בעולמו של המלך האביון גם המולדת, "היקרה מני אם ומני אִשּׁות", אינה יכולה לשכך את ידיעת האסון ה"סולדת" (הרוטטת, הרותחת), לעצור בכמירת "כל הרחמים" (29–30) על האדם־הכלב האוצר־עוצר בגופו את תמצית היתמות. וכאם, מולדת זו אסורה במגע. הטאבו החל על האם הביוגרפית חל גם עליה, הרתיעה המבוהלת מפני המיניות כתחליף לטוהר הילדות מרתיעה מפני אבניה הוורודות וחולות הדבש המגרים שלה עד כדי ניקור "שתי עינים, שלא לחזות / עוד במגֻוָּן" (33–34), כלומר עד כדי קבלת גורלו של אדיפוס.

ו

"אימה גדולה וירח" היא פואמה חסרת תקדים בהיקפה, בישירותה ובעוצמת הביטוי שלה. היא מדווחת על מצוקה קיומית כמבוך שאין מוצא ממנו. מבחינת המשורר, הקונפליקטים שמבוך זה מֻקלע אותו אליהם (ילדות מול בגרות, הורים מול מולדת, ייאוש מול טירוף, ביטוי מול ביטול הביטוי וכו') הם בלתי פתירים. שום מענה – פסיכולוגי, אידיאולוגי, דתי או פוליטי – על השאלות המשתמעות מהם אינו יכול ליישב את הסתירות. הללו נובעות

מעומק האישיות של המשורר, מן התבניות הבסיסיות של תפיסת המציאות שלו, והן קובעות את הרגשת הקיום הראשונית, התשתיתית, שאולי ניתן לכסותה ברובדי התנסות וקיום נוספים אך אי־אפשר בשום אופן לבטלה. אמנם תפיסת המציאות של המשורר אינה יונקת אך ורק מן השורשים הנפשיים העמוקים ביותר, היא אינה מנותקת ממצב או ממצבים (מצבי זמן ומקום) קונקרטיים שהמשורר נתון בהם או היה נתון בהם בעבר הקרוב ועדיין הם משפיעים עליו: קרב השוחות במלחמת העולם הראשונה; הפוגרום בלבוב בנובמבר 1918 ורצח יהודי אוקראינה ופולין בסדרה ארוכה של פוגרומים בשנים 1918–1919; אווירת "סוף העולם" וקריסת התרבות האירופית הבורגנית שהמשורר קלט בעת שהותו בברלין של מוצאי מלחמת העולם, והתחושה שגורל היהודים היושבים על "אדמת הסלאווים", אם לא באירופה כולה, נחרץ להרג ולאובדן; הרושם המדכא מאוד של ארץ־ישראל הצחיחה והחרבה של ראשית ימי המנדט הבריטי; החשש מפני הלאומנות הערבית, שלבשה ממדים רצחניים תיכף לאחר הצהרת בלפור. כל אלה נוכחים בשיר, שיש לו, כאמור, היבטים היסטוריים, חברתיים ופוליטיים שקיומם אינו מוטל בספק. קרוב לוודאי שגם הפגישה עם הארץ ועם "שבט החלוצים", שהמשורר קיווה ממנו לִרְעוּת שתשבור את מעגל הניכור והאיבה שהקיף אותו, לפי הרגשתו, אֻכזבה עד מאוד, לפחות בשלב זה. כל אלה השפיעו על הטונאליות האפלה של השיר, ועם זאת הם לא היו אלא בבחינת גורמים משניים, נסיבות מחזקות ה"מאשרות" את תחושת הזרות, היתמות והבדידות התהומית שהמשורר הביא עמו, בבחינת "שורש נשמתו". המועקה החברתית, הפוליטית והנופית המיידית רק העצימה תחושות קדומות של המשורר ושחררה מעצורים שמיתנו עד כה במידת־מה את נטייתו הטבעית להקצין ולהחריף את ביטוייהן, ובכך היא סייעה לחשיפת אותה שכבה ראשונית של התודעה העצמית של גרינברג כאדם החי את חייו בראש ובראשונה כטרגדיה, כמעבר תלול מ"הצלחה" (הילדות בחיק ההורים) לכישלון התובע קתרזיס וקטסטרופה.

השיר הארוך, על כלל מהלכיו מזריחה לזריחה, בשני פרקיו הנראים לכאורה שונים למדי זה מזה, עוסק למעשה בשני עניינים הלובשים צורה ופושטים צורה בעת השיוט על פני הטורים הארוכים והסוערים ועם זה הם עומדים בזהותם המהותית אגב הגברה, החלשה, ושוב הגברה של התזמור הרטורי של מבעיהם: מחד גיסא חיפוש אחר ביטוי למצוקה הקיומית, לייאוש ולאימה, המרכיבים הקבועים של הרגשת הקיום של הדובר, מאידך גיסא חיפוש נואש, התרוצצות מבוהלת, נעדרת סדר, בחתירה למציאת פתחי מילוט איזשהם, "פתרונים", דרכי מוצא או בריחה מן האימה והייאוש. ה"פתחים" נבדקים שוב ושוב אבל נמצאים תמיד חתומים, בלתי זמינים. הדובר מודע לכך, ובכל זאת הוא מטיח עצמו בהם בכל פעם מחדש. בשום מקום ובשום מצב אין פתחים חסומים אלה טבועים בחותם של אידיאולוגיה חיובית איזושהי – ציונות, סוציאליזם, אנרכיזם, ניאו־רליגיוזיות. כל אלו אינם שייכים לרובד הנפשי שבתחומיו מתרחש השיר. בעצם מדובר רק על שלושה "פתחים". העיקרי שבהם הוא האיבוד העצמי לדעת ("פתרון" שהחלוצים המאוכזבים של שנות העשרים, אשר לא מצאו בארץ־ישראל את מבוקשם, נקטו לעתים לא נדירות), אותו "פתח" שפילוסופיית האבסורד ראתה בו מוצא יחיד לאישור חירותו של האדם ויכולתו להשליט את רצונו על הקיום האבסורדי שנכפה עליו. לכאורה, העולם כולו מציע למשורר להתאבד. לעתים מהדהדים בשיר דבריו הידועים של סנקה, הפילוסוף והמחזאי הסטואי שטען כי בכל מקום שיש בו מים זורמים

שאפשר לטבוע בהם ועצים שאפשר להיתלות מענפיהם, דרכו של האדם לא נחסמה והחירות רחוקה ממנו כמטחווי זרוע או רגל בלבד. ואכן, הדובר של "אימה גדולה וירח" בודק את שני פתחי המילוט הללו. את המים הוא רואה כשהם מוארים ב"זיו סוגסטיה" (55) שאין לטעות במשמעותה: הזמנה להתאבדות בטביעה.[105] ה"אומלל" צריך רק להטיל את עצמו אל התהום, ומיד ימצא לעצמו גאולה. את העצים הוא מתאר כמציעים את ענפיהם. עם בוא הסתיו הם משירים את פירותיהם וחושפים ענפים שחורים שיש בהם כדי לשאת את משא הגוף – "העצים נתנו פרִיָם, תאמר, מתוק היה ריחם. ובסתו הן תאמר: היו תליוֹת שחוֹרות" (101) – וגזעיהם "מזי היגונים" מודיעים: "קרואים גופים להִתלוֹת" (67). גם העפר מציע ל"פרא־אדם" (הדובר כאדם שהפריא) לחפור בו בור לנבלת עצמו, לכרות לעצמו קבר (78), וקיימות, כמובן, אפשרויות התאבדות נוספות, כגון ניפוץ הגולגולת אל אבני הכותל המערבי כדי ש"ירחמוך כֵּפֵי גזית עקב דמך / אשר תִּתֵּן / וחִממתָּ המצֻנים האטומים ביתמותם" (91–93), כביכול הסלעים האטומים, חסרי יכולת הביטוי, זקוקים לחום דמו ומוחו של אדם, שכן בעולמה של הפואמה "יכאב גם *הדומם*" (178), הסלע, האדמה שכמוה ככווייה. הכאב והמועקה – לית אתר פנוי מהם בשיר.

אלא ששוב ושוב מתגלה "פתרון" ההתאבדות כבלתי זמין. מדי פעם הוא נתקל ביצר חיים עז הדוחה אותו, לעתים "בבוז" (כפי שדוחה הדובר את דברי "המייעץ הירושלמי"). ה"אומלל" מגלה שאין ביכולתו לקפוץ אל תוך המים. בפואמה "במלכות הצלב" הוא הודה: "אינני רוצה לרדת אל התהומות כל זמן שישנה יבשה ומאירים המזלות",[106] ב"אימה גדולה וירח" הוא דוחה את הצעותיו של "המייעץ הירושלמי" אגב קבלת קיומו הכאוב ב"זה הַגֵּו וּטוִי הגידים" (114). את גולגלתו אינו מוכן לנפץ אפילו היא מתנפחת ומתמלאת נוזלים. "אינני עוד חלמיש, לא קנה סוף, אגם בירוֹקה" אני (116), הוא טוען, והמטאפורה של האגם בירוֹקה, שמימיו עומדים, ממחישה את תחושת השיתוק שהוא חש אל מול אפשרות ההתאבדות. אין בו לא הכוח הרב של החלמיש ולא החולשה והשבירות של קנה הסוף, שאולי היו מאפשרים לו להזדקק למעשה הנואש. תחושת השיתוק הפנימי גדולה כל כך עד שהדובר צריך להשליך אותה על העולם שמולו הוא ניצב. וכך, במילים נוגעות ללב, הוא מתלונן על העפר שאינו מאפשר את המוות:

וְאֵין גְּוִיעָה, יַי, אֵין אָבְדָן. הָאֲדָמָה סְגוּרָה הֵיטֵב! (71)

או:

לָמָּה גַלְמוּד כֹּה אָנֹכִי וְאֵין מוֹצָא מִן הַבָּשָׂר? – – (172)

105. בפואמה "במלכות הצלב" תיאר המשורר את הסוגסטיה הזאת של המים כשהיא מופנית הן כלפי הדובר כיחיד והן כלפי הקולקטיב היהודי כולו. הדובר קובע כי "פתוח לפני רק הבית בתוך התהומות, סוגסטיה מתנוצצת על פני מימות עמוקות"; מי נהרות בבל הם המדברים אל הקולקטיב ומציעים לפניו את ההתאבדות כמוצא יחיד מהמצב היהודי הטרגי: "בואו אלינו. אתם יתומים. בית אין לכם וויי לכם. / אתם יגעים מנדודים. הדרכים נמשכות *הלאה*. / הרכינו עצמכם לשחות על זרמים, / עד שנגיע אל מעון כל העומקים והאי־רוגע: / לים הגדול שבמרחק" (גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 466, 468).

106. שם, עמ' 466.

האדמה סגורה והבשר סגור. האדמה והבשר הם כביכול אלה שאינם מניחים לדובר להימלט מחייו, ומשום כך הוא מפנטז על התאבדות בידי אחרים (הערבי על מדרגות מסגד עומַר), שאת ידיהם לא יכבול חפץ החיים שאינו מרפה ממנו. אולם למעשה הדובר אינו יכול לקבל את המחשבה על הרס בשרו וביתוק גופו. גם את מחשבותיו על ניקור עיניו הוא דוחה בסיום. אדרבא, בשיר זה, כמו בשירים אחרים של המשורר, אנו חשים באהבתו של הדובר לבשרו, אהבה שאינה נקייה גם משמץ אוטו־ארוטיות. יצחק שלו כבר הבחין באוטו־ארוטיות האופיינית לפרקים מרכזיים בשירת העלייה השלישית,[107] כגון בפרקי "עמל" ו"גלבוע" במחזור "בגלגל" של שלונסקי, או בקטע הידוע מתוך השיר הפותח במילים "אסימון לכם, פילוסופֵי הנצח" של גרינברג, שבו מספר הדובר על אותו "עֹנג פשוט ולבן" שבלבישת כתונת "[...] על בשרי, / שטבל במים ויצא כה טרי", ועוד יותר מזה בקביעתו כי "[...] בוחר אני היות גוּיָה כואבת / לשם הַצִּפֹּרֶן של אצבעי הַוֶּרְדָּה / שהיא לי חמודה".[108] אהבה חנונה זו לבשר, מקום החיות הפיזי והרוחני שאין בלתו, מתהדהדת גם לאורך "אימה גדולה וירח", החל בתיאור "התינוק הענֹג" שילדה האם המעוברת ובטענה כי גם ב"גברותו" חייב אדם "לחוס על הגוּיָה ולכסותה באהבה בידי עצמו, כמו אמא" (4), עבור דרך המפגש הנרגש כל כך עם הילד בבגדי הלובן – "מי האכילֹך ברעבונך, מי הלבישֹך כתֹנת צחֹרה?" (136) – וכלה בתיאור שכיבת הגוף על מדרגות מסגד עומַר כשכיבה נעימה של ילד מפונק שהונח בזהירות ובאהבה על יצועו המרופד: "תנעם שכיבה לבן־יקיר" (207).

אם פתרון האיבוד העצמי לדעת איננו זמין באמת, הרי הפתרון האחר, הטירוף, זמין עוד פחות ממנו. כפי שאמר המשורר בשיר אחר, "גואל־עָנְיֵי – *השגעון*" מסרב לבוא לעזרתו כדי לפדותו "מן האשה, מן החֹק ומן הפיוט – מני כלא הבִטויים".[109] לרגעים בודדים נדמה לדובר ב"אימה גדולה וירח" שהוא נוגע בשוליו של השיגעון, והמגע מנשא אותו אל "הגבהות", התרוממות הנפש המאנית ותחושת החופש הרוחני המאפשרת התנתקות מן המציאות הבלתי נסבלת, אבל, כפי שראינו, הדובר נהדף פעם אחר פעם ומוחזר שוב ושוב אל הייאוש, נופל מן ה"גבהות" אל "אין מה עוד", ובכך גם מאשר את תפקודו כמשורר, שהרי השירה כרוכה בייאוש ונולדת מתוכו ואילו הטירוף מתייחס אליה כאל חלק מן המציאות שיש לפרק ולנתץ, כאל "כלא הבִטויים". בהמשך השיר לא ניתן לו לחזור אל תחומו של הטירוף; לכל היותר הוא יכול לגעת פעם נוספת ב"משוגעת", אותו שם עצם כללי יידי שאינו מלמד בדרך כלל על חציית הגבול אל תוך הפסיכוזה אלא על "טירוף" מטאפורי: תזזית, השתוללות, בלבול כללי. הטירוף כפשוטו אינו בהישג ידו, והראיות הברורות לכך הן המצוקה, הסבל, תחושת הקלון ובייחוד הפחד, שהשיר בכללותו מדווח עליהם במידה כה רבה של אמינות. כל אלה אינם ממאפייניו של האדם הפסיכוטי.

פתרון אחר, מתון בהרבה משני קודמיו, אינו נזכר בפואמה במפורש ועם זאת הוא נדון בה ארוכות, ומוזר היה אילולא נדון: שיבה לאירופה, הביתה, אל בית ההורים, אל גולת פולין הדשנה והמבורכת. דרך זו נקטו רבים מחלוצי העלייה השלישית, וגרינברג התייחס תמיד אל "ירידתם" בהבנה, אפילו בתחושת הזדהות. ב"התנצלות" שב"ירושלים של מטה" מקרין

107. יצחק שלו, "הצד השווה אצל גרינברג, שלונסקי ולמדן", הארץ, 7.1.1955.
108. כל כתביו, כרך א, עמ' 119 .
109. "ממעמקים", בתוך "הגברות העולה", שם, עמ' 81.

הדובר את עצמו אל תוך דמות היורד המיואש; הוא מוכן לקבל אפילו את הקללות שהלה משלח בארץ־ישראל, שכן ארץ זו אכן "מְקֻלָּלָה מימי טיטוס־מפיסתֹּפל" ודרכה שהיא סוחטת מן האדם יום־יום ולילה־לילה את "כל הַלֵּחַ, עד שכלתה כל תוחלת / עד שֶׁגָּאָה דם הָאָפֵל".[110] אם מישהו מצפה ממשורר המחזיק בהשקפות ציוניות רדיקליות לתגובה אחרת על תופעת הירידה, אין הוא מביא בחשבון את נטייתו הראשונית של גרינברג להזדהות עם כאב ומצוקה ורק אחר כך, אם בכלל, לבוא חשבון ציוני עם מי ש"אינו יכול להתעלות, אינו יכול להתגבר!".[111] כאמור, ב"אימה גדולה וירח" פתרון זה אינו עולה במפורש, אולם ללא נוכחותו בפואמה קשה להבין את הקטע הארוך המוקדש באמצעו, בתחילת הפרק השני, לאלגיה הגדולה על פולין, על שדותיה ועל עיירותיה. אלגיה זו "שייכת" תמאטית לפואמה לא רק בחיזוק שהיא מחזקת את תחושת הקשר הכאוב של הדובר לנופי ילדותו. למעשה, האלגיה מתפקדת בשיר בדקוּת מרבית בשתי דרכים. מחד גיסא היא מייצרת רגיעה זמנית בסערה המתרחשת לאורך השיר – רגיעה שהתזמור הרטורי של השיר נזקק לה מאוד. הטונים האלגיים מתוקים ורכים לעומת הטונאליות שאל תוכה הם משובצים, מקצביהם רגועים בהשוואה לאחרים. מאידך גיסא היא מאפשרת לדובר לשכנע את עצמו שהדרך החוזרת אל פולין ואל בית ההורים חסומה ממש כמו הדרך אל ההתאבדות ואל השיגעון, וזאת לא בשל איזו מצוות "עשה" ציונית שאסור להפר – מצווה כזו כלל אינה נזכרת בפואמה – אלא משום שהחזרה אל פולין תעמיד את הדובר באותו מקום שבו הוא מוצא את עצמו בארץ: מול האימה, הייאוש והניהיליזם. מה שמצפה לחוזר גרוע מן המציאות המבועתת שלפניו. הצדקת ההישארות בארץ מטעם זה בדיוק עולה במקומות נוספים בשירתו של גרינברג. באחד משני השירים שנספחו ל"חזון אחד הלגיונות" כאפילוג בעת שנדפס כקונטרס (בתחילה היו שירים אלה אמורים להיכלל במחזור "טור מלכא"), אולי כדי לא לסיים את הפואמה בשלילה מוחלטת, חולם הדובר שהוא נקלע מחדש לפולין. בחלומו "היה דם וערפל. בשׂרים מדמדמים תלו על דלתות / וקטעי גֻלְגֻלוֹת הֻגָּשׁוּ לנחיַרַי למען אָריחַ מנִבלוֹת המֶוֶת". הוא נקלע אל פוגרום פינסק הידוע ורואה את חורי הכדורים בכותל שאליו נורו "נשפטים יהודים לגרדום". מדי פעם הוא מתעורר למחצה ומתמלא תחושת רווחה על כך שאינו מצוי בפולין אלא בארץ־ישראל השוממה והקשה: "הֵי! פה ים התיכון, פה ארץ־ישראל, ויש אלוה אשר ממתיק עפרות / ואבן מלחה על שפת ים המלח – – ".[112]

ב"אימה גדולה וירח" נעשית מלאכת שכנוע עצמי זה בדרך מעודנת הרבה יותר. בעניין זה, כמו כמעט בכל עניין אחר בשיר, המשורר עומד מול סתירה שאינה ניתנת לפתרון: מצד אחד, פולין היא מחוז הילדות השלמה, המאושרת; מצד אחר, פולין צריכה להיראות כמחוז אימה הגרוע אף יותר מ"ירושלים באימתה". השיר גובר על הפער הקוגניטיבי והרגשי הזה באמצעות מעברים טונאליים הדרגתיים אך גם מהירים למדי, הנעשים כאילו שלא מדעת וללא כוונה. דרך זו מתרמזת במידת־מה כבר באוקסימורון הפותח את הקינה: "גלות דשנה ומבֹרכת תחת צלבים שדקרוני" (120). אם המציאות שבגלות הייתה מציאות של הידקרות

110. שם, עמ' 62.
111. שם, שם.
112. ראו השיר המתחיל במילים "...נרדמתי על כַּפַּי. זב רירי על שַׁרְוּוּל", בתוך "חזון אחד הלגיונות", כל כתביו, כרך ב, עמ' 31.

והיחדרות על ידי שלושת קצותיו הלטושים של הצלב, כיצד הייתה זו גלות "מבורכת"? הרי כבר אז, בילדותו של הדובר, היא הקבילה למציאות שבה הוא נדקר בסהרוני המסגד המעוקלים בארץ־ישראל של ההווה! אולם הדובר מתעלם מסתירה זו. הוא פותח בענוגים ובמתוקים שבטורי השיר ומקונן על שדות הזהב המועם של פולין שאבדו לו, על נגינת ה"גִתיות" – בלייקות או מנדולינות – בערבי הקיץ, על הקוצרות רעננות השדיים ששילחו את זמרתן אל המרחב במשך היום ומדי ערב ריוו את צימאונן ביין ריחני (וכאמור, היין וריחו מתקשרים בפואמה תדיר בעוררות הארוטית). הכול היה זמין ומתוק ותמים; השמים עצמם נתלו מעל כפירות תאווה: "קחונו מאכל אלי פִיות" (123). אולם, כמבלי משים, מתגנבת לתיאור נימה מאיימת כלשהו. הקוצרות ניחר גרונן בצמא כל היום ולעת ערב הן מגירות יין אל ה"צווארות" – שתייה המרמזת ללא הדגשת־יתר על אווירה של התפרקות יצרית, ורמז זה מתחזק בתיאור נגינת הגיתיות המושענות על ברך כאילו אמרו "פרא־דם־לן" (125). וכאילו ללא קשר לתיאור זה נזכר הדובר שעונת הקציר ושתיית היין היא עונת האבל היהודי, העלייה על קברי האבות – "ירח־אלול: אֵבֶל נשים" (126). לפתע הדובר משווה לנגד עיניו לא את הקוצרות חשופות החזה אלא את אמו המעוטפת הסכה בידיה על עיניה ולוחשת "תפִלה כהה" (128), את אביו המסוגף, המתייחד בחדרו הקטן עם תפילתו אל מול הירח. דימויים אלה יוצרים דיסוננס קוגניטיבי וטונאלי בהצטרפם אל תיאורי הקוצרות ונגינת הגיתיות, ודיסוננס זה גובר בעת שמופיע פתאום הילד היהודי הענוג, הלבוש בגדי לובן, ומיד לאחריו יהודים מתים, כנראה אלה שמותם לא היה כרוך באלימות. אלה הם מי ש"נפלו לי בדרך" (140), כלומר היקירים שמתו על פני הדובר, ובעיקר הנערה האהובה שמתה בליל חופתה ונקברה ב"סוּתֵי כלות" (141). אחר כך באים "הרוגי־מלכות", מורדים ומהפכנים שהוצאו להורג ונקברו בקבורת גיבורים, ואלה נחלפים מיד ביהודים שנרצחו רק על שום יהדותם, טובעו בווייסל עד שצבו גופותיהם והתנשאו אל פני השטח של הנהר בבטנים מבוקעות.

גרינברג קושר כאן מעשי רצח בהווה במסורת מרטירולוגית ידועה של יהדות פולין בימים שקדמו לחלוקת פולין בסוף המאה השמונה עשרה. זוהי אותה מסורת שעגנון נזקק לה במחזור סיפורי "פולין", בפרק "במצולות", אולם השובל האגדי למחצה הנמשך אחר סיפור הטבעת היהודים בידי הפריצים האכזרים מסולק מיד והתמונה נחדרת, בתנופה רצחנית, במעשים שאירעו בימי מלחמת העולם הראשונה, במלחמות האזרחים ובמלחמה שניטשה בין פולין לברית המועצות ("הנס על הוויסלה"). יהודים נעקרים ממקומותיהם, מובלים בקרונות רכבת הטסים על פני נופי שלג וכפור; מדי פעם נזרקות מן הקרונות גופותיהם של אלה שלא עמדו במסע, "גושי מאכל" המחולקים בחיפזון לזאבי הערבות. בשלב זה מפותח הניגוד בין פולין ה"מבורכת" לזו הרוצחת והמקוללת עד כדי כך שהדובר יכול להציג את זוועות מלחמת העולם (המתים החוזרים אל משכבותיהם ואל נשיהם המתות) כאילו היו המשך ישיר של ייסורי יהדות פולין. הרצחנות שנרמזה בפתיחה האלגית הענוגה בהבלטת הצלבים "שדקרוני", ופראות הדמים שהתגלמה כבר בימי הילדות בנגינת הבלייקות, יוצאות לגמרי מן המרומז אל המפורש. עכשיו, כשהדובר יחזור פעם נוספת אל עיירות הילדות, הוא כבר לא יראה בהן אלא "קלוסטרים" לבנים ולא ישמע אלא את דִנדון פעמוניהם הכבדים. הוא יחוש במלוא החדות את קצות הצלב המשוננים החודרים אל חזהו ויביט לעבר שמים צבים ותפוחים שכבר אינם מציעים עצמם כפרי תאווה מתוק אלא הם מניבים "ענבי רוש" שניתן

לבצור (188). כמו בקינה של אמיתי בר שפטיה, קהילת יהדות פולין מוצגת עתה לא כ"דשנה ומבורכת" אלא כמו עיר אלוהים המושפלת עד שאול תחתיה. אפילו דמות האב תעבור כאן, כזכור, מטאמורפוזה. הטלית והכיפה תישמטנה מעל ראשו בעת שיִישא עיניים מדממות לעבר ירח נקמות אדמוני ותפוחִי שננעץ בקצה גג. במובן מסוים הוא נעשה דומה לבנו, שלא יכול להעטות על גופו טלית לאחר שנוכח בסבלם של כל היצורים, שהרי, כזכור, בצאתו אל אורחות הבין שהחמור הנוער "*בוכה ולא נועד*. / איך יתעטף עוד בטלית?" (7–8). גם האב ניצב לפתע מול האסון החובק־כול: "היא האימה, היא הברק עלי / זרמים" (195–196). ירושלים באימתה אינה מאיימת יותר מפולין בביעותיה. האימה היא אותה אימה, כשם שהירח הוא אותו ירח. משום כך אין דרך חזרה מירושלים. הניגוד בין פולין לירושלים קורס ונותר המכנה המשותף הגובר על כול: אימה גדולה וירח.

הפרק השני מוליך אפוא את השיר כולו בתנופה וירטואוזית לעבר הסיום, שבו פונה הדובר־הבן אל אביו. בפנייה זו כמו נחלפו התפקידים בדרמה המשפחתית: הבן מדבר אל אביו בטון אבהי, מרגיע ומנחם, והאב, שנעשה כביכול ילדותי, מקבל את חסותו של הבן. חילוף התפקידים הזה כרוך בתמורה נפשית ומחשבתית המסיטה את הדובר מן המקום שהיה בו עד עתה, ואשר בגינו התרפק כל כך על זיכרונות היותו "פעם אחת בן היקר אצל אבא" (132). בפנותו אל אביו ששמט את טליתו־שלו – "ראש מעֻקם אלי סהר *ואין כִסוי עלי מֹחַ*" (194) – הוא מציע לפניו את הפרדוקס שהוא תכליתה ושיאה של הפואמה:

שְׁקֹט־נָא, אַבָּא! בֵּן יַקִּירְךָ יִלְבַּשׁ אֵימָה כְּמוֹ רִקְמָה. (203)

הבן מציע, לעצמו וגם לאביו, "לקבל" את האימה כיש רוחני ופיזי קבוע. הכרח הוא ללמוד "לחיות" עם האימה כאילו הייתה אימננציה אשר לית אתר פנוי מיניה. בכל בוקר עם הזריחה יש להתעורר ולקום אליה כאילו הייתה תפילת היום וסדרו וכאילו עליה חלות המילים "יתגבר כארי" שבפתח שולחן ערוך. אותה, את האימה, יש ללבוש כמו טלית ותפילין. בה יש להתהדר כאילו הייתה עטרת הכסף "המנוֹצצת עלי מֹחַ". בתוכה ועל פיה ייקבע מהלך חייו של האדם כל עוד לא ימצאנו ערבי, "יפגשהו, ידקרהו" (207). רק המוות ישחרר ממנה וימיר את טליתה בטלית היהודית המסורתית של הקברן הישיש. כמי שיחיה "אל נוכח" האימה, יודה בה ויפנים אותה, כמי שיביט תמיד אל עיני הנמר הצופיות בו מן "הַנֹכַח" (10), יחיה הדובר חיים אותנטיים. הוא לא יוסיף לחפש "פתרון", הוא ידחה מעליו לגמרי את השיגעון ואת הסוגסטיה האובדנית, יסלק מעליו הן את האמונה והן את הכפירה, יקבל את אי־הפתרון כמצב הקיומי הבסיסי וכאמת מטאפיזית גם יחד. הוא יחיה את חיי אי־הפתרון על אימתם והווייתם הלילית־הירחית.

גרינברג צולל כאן למקום עמוק מאוד ובמובן מסוים גם יציב למדי בלב הזרמים העזים והכבדים שבהם נסחף אך בתוכם גם ניווט לאורך הפואמה כולה, מקום לא פחות עמוק ולא פחות יציב מזה שאליו הוא עתיד להגיע בקביעתו הידועה בשיר החותם את המחזור "הגברות העולה":

[...] מֵעֵבֶר לַיֵּאוּשׁ אֵין יֵאוּשׁ בָּעוֹלָם.
וְכָל הַמּוֹרָדוֹת בֶּהָרִים הֵם גַּם כֵּן הַמַּעֲלוֹת.[113]

למעשה, המקום שבו מסתיימת הפואמה "אימה גדולה וירח" הוא אמיתי אף יותר מזה של "מעבר ליאוש". מה שהמשורר אומר כאן לעצמו הוא כי מעבר לייאוש אין אלא עוד ועוד ייאוש, ובתוך הייאוש הזה עליו לחיות ולהביע את עצמו כי הייאוש הוא מקור ה"ביטויים", מעיין השירה. מאחורי הייאוש לא מסתתר אלא האין, עולם היסודות שאין בו נוכחות לאנושי, כפי שתיקן המשורר את אמירתו המוקדמת בכמה משיריו המאוחרים, כגון "לאחר יאוש אין יאוש עוד. קַיָּם אשר יש: המים והאש..";[114] כל עוד המים לא הציפו את הקיום והאש לא איכלה אותו, הייאוש קיים.

כך אפוא מסתיימת הפואמה לא בתוהו־לא־מקום אלא בנקודה העמוקה ביותר באישיותו השירית של גרינברג, עמוקה הרבה יותר מנקודות המסתמנות בשכבות נפש אחרות, כגון בהדגשה היתרה של הפחד מן המוות משום ש"כל סוד העצבת / והעִקֵּש הזה בכל קורות חיינו – / בתכלית המוָת",[115] או בתביעה המשיחית מאלוהים שיבלע את המוות ב"אנקראון על קוטב העיצבון", או בפירוש המצב האנושי המעורער כחלק מהוויה אפוקליפטית, מסימני הכילוי הקרוב של ההיסטוריה והחלפתה ב"שבת העולם" (המכילה לא רק את האפוקליפסה אלא גם את המצב ה"אחר" לחלוטין שיתהווה לאחריה), או בפירוש המצב היהודי לאחר רצח יהדות אירופה כמצב שבו לא העם אלא אלוהיו עומד לפני הבֵּרֵרה להעניק לעם ישראל את המלכות העברית מן הפרת עד ליאור או לקבל כעובדה מוגמרת את פירוק הברית בינו לבין עם ישראל ואת הפסקת המהלך שהחל בברית סיני או אף לפני כן, בעת ניפוץ האלילים בידי אברהם ויציאת אבי האומה "לרחובות הנהר הגדול".[116] גם מאחורי הבֵּרֵרה המטאפיזית הזאת עומדת האימה הגרינברגית כמצב של קבע, שאפילו הכרעה חיובית מצד האל (שיחליט להעניק לעם ישראל את המלכות – דבר שרק רשות טרנסצנדנטלית המתנכרת לחלוטין לחוקי המציאות של העולם יכולה לעשותו) לא תביא לחיסולו. שכן, האימה הגדולה של "אימה גדולה וירח", ובעצם של שירת גרינברג בכללותה, היא בבחינת קבע שהוא בעת ובעונה אחת על־היסטורי והיסטורי גם יחד, שהרי הוא מחלחל אל תוך ההיסטוריה, אף על פי שמקורו הראשוני הוא מחוץ לה. האימה הגדולה איננה סימן מסימני הגאולה הממשמשת ובאה, חבל מחבלי המשיח, ובה במידה היא איננה דבר שיש ביד המשיח לנצחו. היא המרכיב הקבוע המעניק להיסטוריה ולמטא־היסטוריה את המשכיותן (סימון טיבו של המצב המשיחי או של העולם המשיחי בשירת גרינברג טעון בירור לעצמו). גם כשיתקיים חזון הנביא ובני האדם יכתתו חרבותיהם לאתים, האימה הזאת תיוותר במקומה, ניצבת בלב הקיום האנושי

113. ראו בשיר "המנוס האחרון", בתוך "הגברות העולה", כל כתביו, כרך א, עמ' 104.
114. מתוך השיר הפותח במילים "קודמים ליאוש המָגמר בחתימת עִגולוֹ, לֵילֵי בלהה", בתוך "מסכת המתכונת והדמות", כל כתביו, כרך יב, ירושלים 1997 עמ' 114.
115. "מסוד המנוצחים", בתוך "אנקראון על קוטב העיצבון", כל כתביו, כרך א, עמ' 119.
116. ראו "ספר רחובות הנהר", "לוח־במבוא ג'", כל כתביו, כרך ה, ירושלים 1992, עמ' 9; "שיר גזע אברהם", שם, עמ' 33–34; "בקץ הדרכים עומד רבי לוי יצחק מברדיטשוב ודורש תשובת רם", כל כתביו, כרך ו, ירושלים 1992, עמ' 61–64.

והיהודי. בעת שהמשורר נושא אותה בחזונו מגיא ההריגה לטהרה בכנרת, ואחר כך לירושלים, לוחשת לו אמו המתה שהאימה לא תסוף גם בעת התגשמותו של חזון ישעיהו, כאשר "דֵּעָה את ה'" תמלא את הארץ "כַּמַּיִם לַיָּם מְכַסִּים" (ישעיהו יא ט), ועל כן אל לו לכתת גם אז את חרבו לאתים ולהמיר את הרובה במחרשה: "ואף בבוא הגואל וכִתתו עמים חרבותם / לאִתים והשליכו את רוביהם אל האש – / *אתה* – לא, בני, אתה לא!", והבן־המשורר מסכים עם אמו: "לא, אמי".[117] ואשר למוות, גם הוא, לפי "אימה גדולה וירח", אינו עיקרה וסיבתה העמוקה של האימה שעלינו ללבוש מדי בוקר כרִקמה. אמנם הוא אורב לנו תמיד, שהרי "הנחתום אופה חלה והחיט תופר בגד. והמעדר חופר, חופר – –" (98), אבל המוות הוא לעתים גם מאווֶה שלא ניתן להשיגו: "אין גויעה, יַי, אין אבדן. האדמה סגורה היטב!" (71). המוות יכול להביא מרגוע וליישב ניגודים ("תנעם שכיבה לבן־יקיר"), כפי שכבר אמר איוב בראשית דיבורו: "כי עתה שכבתי ואשקוֹט ישנתי אז ינוח לי" (ג יג). מכל מקום, לא המוות ולא הפחד מפניו הם מרכז השיר. האימה הגדולה היא אימת החיים. הדובר של "אימה גדולה וירח" נדון לחיים, והוא מקבל את דינו.

קבלת האימה כלבוש היומיומי של האדם, הרִקמה שהחליפה טלית ותפילין עם "מות האלוהים" הניטשיאני, היא מבחינות רבות המסד הנפשי שעליו נבנתה שירת אורי צבי גרינברג כולה. הפואמה "אימה גדולה וירח" חייבת משום כך להיחשב לא רק לגילוי המרוכז והטהור ביותר של המודרניזם הגרינברגי אלא לשיר החושף את הקרקעית הנפשית של גרינברג גם כאדם פוליטי. זוהי קביעה מורכבת, אולי גם בעייתית, התובעת הרחבת דברים במסגרת אחרת, אולם גם במסגרת הנוכחית אי־אפשר בשום אופן להתעלם מן העמדה הפוליטית – וליתר דיוק, מן העמדה הנראית כאנטי־פוליטית – הנקבעת ב"אימה גדולה וירח". כשיר שנכתב בעיצומה של סערת העלייה השלישית, ובעצם לקראת סיומה, עומדת הפואמה בניגוד חריף ל"פוליטיקה של האימה", כפי שזו נוסחה בידי כל האידיאולוגים (והמשוררים) הציונים של התקופה. העולם הרוחני של העלייה השלישית היה חדור אימה יהודית ואנושית. גרמו לכך לא רק מלחמת העולם והפוגרומים ביהודי אוקראינה, גליציה ופולין שבאו בעקבותיה, אלא גם האירועים בארץ־ישראל בשנים הראשונות שלאחר המלחמה, כפי שהתגלמו בחיסול מגיני תל חי ב־1919, בפרעות ירושלים ב־1920 וברצח ברנר וחבריו ב־1921. התשובה הציונית לאימה הייתה גבורה והתגברות, בנייה והשתרשות, והיא מצאה את ביטויה במכלול רחב של מבעים בעלי גוונים אידיאולוגיים שונים, החל בנאומו המפורסם של ברל כצנלסון, "יזכור עם ישראל", וכלה ב"שיר אסירי עכו" על מות טרומפלדור שכתב ז'בוטינסקי בכלא עכו, לאחר שנאסר בשל חלקו בארגון ההגנה על יהודי ירושלים ב־1920.

גרינברג אינו דוחה במפורש תשובה זו, אבל הוא אינו מעוניין בה. הוא אינו מכניס אותה כלל לתחום שיקוליו הפואטיים והאידיאולוגיים. למעשה הוא שרוי במקום שבו התשובה הזאת היא בלתי רלוונטית בעליל, ודווקא שם הוא מוצא את נקודת המגע האמיצה בינו לבין אותם חלקים בספרות העברית שאִתם הוא מזדהה, למשל עם סיפוריו של אורי ניסן גנסין, שאותם הוא מתאר כ"אֶוונגֶליון הגניחה וההתלבטות" בעודו ממהר לכלול את עצמו בשורת

117. "קודש קודשים", בתוך "ספר רחובות הנהר", כל כתביו, כרך ו, עמ' 142–145.

ה"אוריאֵלים" המעטים מאוד, אלה שמוחותיהם ולסתותיהם "אומרים דַוָי לירח".[118] האימה חסרת הפתרון או אף ההפוגה מקשרת אותו בייחוד עם ברנר המסורס והשחוט, שהזיקה אליו מסתמנת ב"אימה גדולה וירח" גם בפנטזיה על דבר ההישחטות בידי ערבי על מדרגות מסגד עומַר, שיש בה, בין השאר, משום משאלת הצטרפות לברנר. בגרסתו של גרינברג, ברנר לעולם אינו מאשר את הפירוש שנתנו ל"מורשתו" מנהיגי תנועת הפועלים הציונית, גם בעת שהמשורר עצמו היה מקורב מאוד למנהיגים אלה. כך הדבר בפובליציסטיקה הספרותית של גרינברג[119] וכך בשירתו, שבה נגלים ברנר וטרומפלדור למשורר בחלומו, אך ברנר המת, בניגוד לטרומפלדור, אינו מעודד את הנותרים אחריו ואינו מציע להם הליכה בדרך הגבורה וההתגברות אלא להפך; "וְשַׁבֵּחַ אֲנִי מוֹתִי", הוא אומר, באשר גם "ברקבונו" בקברו הוא מרגיש "את השכול והכשלון על אדמה ירושלמית".[120]

ואולם, סירוב זה מצדו של גרינברג להעלות חיוב פוליטי מתוך האימה הקיומית הוא־הוא גם רגע לידתו כאדם פוליטי – אם כי עדיין לא כמשורר פוליטי. האדם הפוליטי הגרינברגי נולד מתוך ההכרה באי־יכולתו לאבד את עצמו לדעת, כפי שמחייבים ההיגיון, הרגש ואפילו השיקול המוסרי: "זיו סוגסטיה למים, אך האֶמְלָל אינו יורד!" (55). בפואמה "במלכות הצלב" העיד על עצמו הדובר כי המוצא היחיד הפתוח לפניו הוא אך ורק "הבית בתהומות", אך הודה כי למרות ה"סוגסטיה" הנוצצת גם כאן מעל המֵימוֹת העמוקות והמפתות לטביעה בהן, "אינני רוצה לרדת לתוך התהומות – כל עוד קיימת יבשה ונוצצים המזלות".[121] מי שאינו רוצה או אינו יכול להתאבד נדון לחיים ולאימת החיים, ולפי גרינברג, הוא נדון גם לפוליטיקה, שהיא הביטוי הארגוני של הוויתור על אופציית ההתאבדות, כשם שאצל אלבר קאמי, "האדם המורד" הוא המשכו הישיר של האדם שלא התאבד במיתוס של סיזיפוס, וכפי שעולה גם מתפיסתו של דוסטויבסקי בדבר מהות הפוליטיקה לפי שדים. הפוליטיקה של גרינברג היא המשך האימה שלו, ולא ניגודה או ההתגברות עליה.

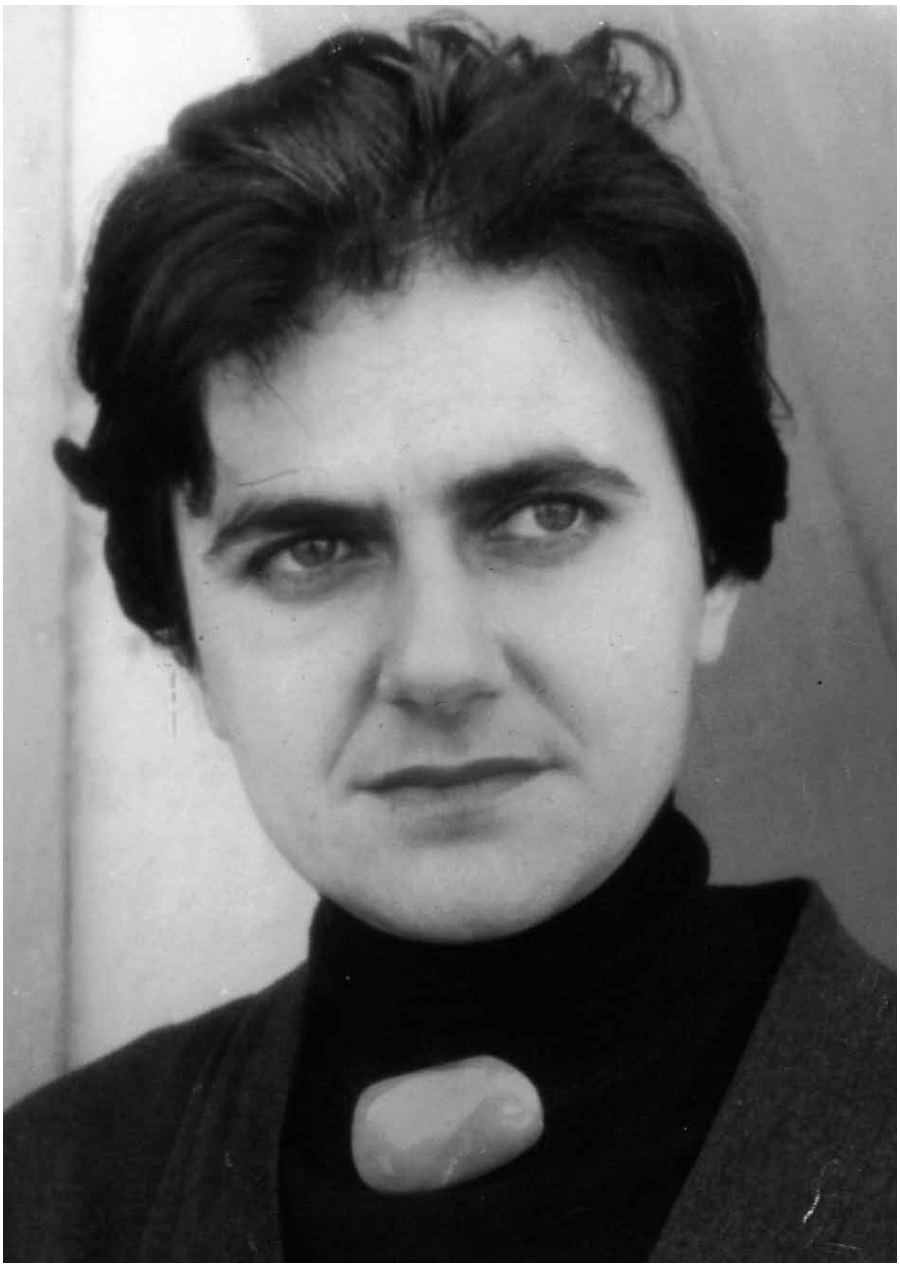
מבקרים מרקסיסטים, ובהם מנחם דורמן ודוד כנעני,[122] כבר עמדו על כך שגרינברג הפוליטי הוא נציגו של "האדם המובעת" – צירוף שטבע גרינברג עצמו – אולם דומה שהם לא דייקו בהבנת הבְּעתה המזינה את אישיותו הפוליטית של המשורר. מבקרים אלה, ובעיקר כנעני, זיהו את הבְּעתה עם חוויות הזוועה שחווה גרינברג הצעיר בחזית הסרבית והן כביכול שעיוותו את עולמו הנפשי והכשירו אותו לשליחותו כמשורר הפאשיזם היהודי. אבל לא חוויות הזוועה החוזרות ומופיעות בשירים, כגון פרשת חציית נהר הסאווה מול אש הצבא

118. ראו רשימתו של גרינברג "על אח שאיננו" (1924), המסתיימת במילים "וְיָדַע אוּרִי־נִיסָן בַּשָּׁמַיִם מֶה אֲהַבְתִּיו" (כל כתביו, כרך טו, עמ' 38–39).
119. ראו הרשימה "יוסף חיים המעורר" (1926), שם, עמ' 110, וכן "כלפי תשעים ותשעה", כל כתביו, כרך טז, עמ' 206.
120. ראו השיר הפותח במילים "ובחזון הלילה בא לביתי / *יוסף חבר*" בפואמה "חזון אחד הלגיונות", כל כתביו, כרך ב, עמ' 20.
121. גרינבערג, געזאמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 2, עמ' 466.
122. ראו מנחם דורמן, "האדם המובעת", מבפנים, ה:א, 1938, עמ' 74–84; דוד כנעני, לנוגה עץ רקב: לבחינת שירתו של אורי צבי גרינברג, ספרית פועלים, מרחביה 1950.

הסרבי וההיוותרות לבד כ"אחרון לגזע האדם הלוחם בעולם",[123] בתוך העמדה הסרבית שכל תוקפיה ומגיניה נהרגו והם תלויים בשבכות התיל כשמסמרי מגפיהם מבהיקים באורו של הירח, הן שעיצבו את דמותו של גרינברג האידיאולוג הציוני ומשורר מחתרות הימין; דווקא ה"רגיעה" המסוימת שלאחריהן, זו שמקורה בקבלתן כעצם מהותה של המציאות ובהשלמה עם החיים לצדן ובתוכן כמעשה של קבע המתחדש מדי בוקר, בצאת אדם עם זריחה למעשיו ובבואו אל תוך הוויית היומיום שלו כמי שבא ב"מבואי קריה מבֻקעה" (9) – דווקא רגיעה זו היא שקבעה את נקודת המוצא הפילוסופית והפסיכולוגית של הפוליטיקה הגרינברגית כשם שקבעה את נקודת המוצא של הפואטיקה הגרינברגית. מהבדל זה משתמעות הערכות מנוגדות של המהות הרוחנית של המנטאליות הפוליטית של גרינברג, אם כי לאו דווקא של התוכנית הפוליטית שנבעה ממנה. דורמן וכנעני הצביעו על הבְּעתה כיסוד הנפשי שממנו נבעה הפוליטיקה ה"פאשיסטית" של המשורר לא רק כדי לפסול פוליטיקה זו כתוכנית פעולה אלא גם כדי לחשוף את החוויה שהולידה אותה כחוויה שקרית במובן זה שהיא משקפת תפיסת מציאות מסולפת (כנעני, למשל, ביסס את הבחנותיו על הפרוידיזם ה"מתוקן", ה"פרוגרסיבי", של אריך פרום ואוטו פניכל), אולם הם לא הסבירו כיצד חוויה קיומית שקרית הולידה שירה גדולה – וכנעני אכן האמין בגדולת שירתו של אצ"ג. התפיסה המוצעת כאן מבוססת על ההנחה שהמנטאליות הפוליטית של גרינברג נולדה מתוך חוויה קיומית אותנטית לחלוטין – במלוא המשמעות ההיידגריאנית של האותנטיות, כלומר חוויה שביטאה דינמיקה פסיכולוגית שבשום פנים ואופן, גם לא לפי פירוש פסיכואנליטי מדויק ועקיב, איננה נכללת באיזו הגדרה שהיא של פרוורסיה – ומשום כך צמחה מתוכה שירה גדולה, הגם שהתוכנית הפוליטית שמציעה שירה זו אינה יכולה להתקבל על דעתו של אדם הבוחן את הבסיס המוסרי שלה ואת אפשרות קיומה במציאות. הבחנה זו בין החוויה הפוליטית לבין הביטויים הניתנים לה בשיח הפוליטי ובפעולה הפוליטית מקובלת היום במחשבה הפילוסופית ובמחקר ההיסטורי, ורק בה יש כדי להסביר את הצמידות הכל כך בלתי נוחה שבין שירה אמיתית ואפילו גדולה לבין תנועות פוליטיות ותוכניות פוליטיות המעוררות התנגדות ורתיעה.

עניין נכבד זה תובע הרחבת דברים שלא נידרש לה כאן, אולם נוכל לסיים בקביעה כי דברי ההרגעה שמשמיע הדובר בסיום השיר באוזני אביו – הוא ילבש אימה כמו רִקמת טלית, ילך ברגליו מקנטרה לירושלים, יאכל עת ירעב מפרי הצבר, ואם ינעץ בו ערבי את פגיונו ישכב ב"נעימות" על "שלבי" מסגד עומַר ויחכה בסבלנות לקברן היהודי הישיש שיביאנו לקבר ישראל – דברי הרגעה אלה מגדירים את הגרעין האידיאי והפואטי שמתוכו צמחו יצירת גרינברג וכלל מפעלו, לא פחות, ואולי יותר, מן ההכרזה לפיה "מעבר ליאוש אין יאוש בעולם". המשפט המסיים את "אימה גדולה וירח" מסביר, ובמידת־מה גם מתקן מראש, את אחותו התמציתית יותר שתבוא בעקבותיו בפואמה "הגברות העולה". שירתו של גרינברג היא־היא האימה־הרִקמה, אריג הברוקאד הגדול, רב הקפלים והתוואים הענוגים והמבעיתים שפרשׂ המשורר מעל לפחד ההיולי האישי והאוניברסלי – שבגילום מסוים שלו הוא גם הפחד היהודי – בבחינת טלית חדשה, הטלית שלאחר השלת הטלית המסורתית.

123. מתוך "הזכרת נשמות", כל כתביו, כרך א, עמ' 138.



יהודית הנדל (באדיבות שוקי מאירוביץ)