דן מירון

השכול בלֵיל־כלולות

אורי צבי גרינברג בימי מלחמת העצמאות ושירו "כזכות אם ובנה ירושלים"

לאשר רייך ולחיים פסח

א

אורי צבי גרינברג הגיע לימי מלחמת העצמאות כשהוא נישא על גל של פרץ יצירתי גובר והולך. זו היתה גאות, שהחלה קמעא קמעא בשלהי תש"ה, כשהמשורר שבר את צו האֵלם שגזר על עצמו בשנות מלחמת העולם, ונמשכה בקצב תוכף והולך בתש"ו ובתש"ז; בתש"ח ובתש"ט, שנות מלחמת העצמאות וייסוד מדינת ישראל, היא הגיעה לשיאה. המשורר שפע יצירה באותם ימים כפי שלא שפע אפילו בימי הסער והפרץ שלו בשנות העשרים, כשהבקיע ככוח איתנים אל תוך חללה של הספרות הארצישראלית הצעירה הן כנושא הרגל של האקספרסיוניזם המהפכני והן כדוברו הפיוטי של "צבא העבודה" החלוצי של העליה השלישית.

הגאות של השנים תש"ה–תש"ט ניזונה משני זרמי מעמקים, שהיו מעורבים ואחוזים זה בזה, ועם זאת לא נתגלו מראש במידה שווה: הזרם הכהה של שירת הקינה על חורבן העם באירופה והזרם הבהיר של שירת המאבק והקריאה להקמת מלכות ישראל בארץ ישראל. מלכתחילה, עד לסוף תש"ו, טבל המשורר כמעט רק בזרם הכהה, הקִינָתִי – עד כדי לעורר מורת־רוח בלב כמה מחסידיו הוותיקים ושותפיו למאבק פוליטי, שציפו ממנו באותם ימים – של מרד המחתרות בשלטון הבריטי וערב מלחמת־אחים בתוך הישוב היהודי בארץ (ה"סיזון") – לשירת גבורה ומרי ולא לשירת קינה ושבר.[1] אבל החל בתש"ז, כשהיישוב על כל פלגותיו כבר נתון היה בחבלי לידתה של העצמאות המדינית הממשמשת ובאה, הופיעו בצד מחזורי שירים, שהתקשרו בבירור עם מסכת "רחובות הנהר", גם מחזורים אחרים (כגון "שירים בירושלים שלי"), שהיו עתידים לשמש מסד למסכת משלימה וניגודית של שירת מאבק ותקומה.[2] גם בשירי "רחובות הנהר" התאזן בשלב זה הרובד הקינתי הטהור, שהיה דומיננטי עד כה, ברובד תקומתי, והחל להסתמן שיווי המשקל בין ה"אֵילִיוֹת" לבין ה"כוח". בתש"ח התמצתה שירת "רחובות הנהר" והסתעפה והלכה שירת המלחמה והקוממיות, שהיתה עתידה להגיע לשיא של אינטנסיביות בתש"ט, בשלהי מלחמת העצמאות ובתקופה המיידית שלאחריה (ימי חברותו של אצ"ג כנציג "חרות" בכנסת הראשונה). בין כה וכה גאתה והלכה יצירת המשורר כנהר סוחף.

גאות זו, שאין לה אח ורע בתולדות השירה העברית, מקורה, כמובן, במפגש החד־פעמי של מאורעות היסטוריים אדיריזעזוע עם מתח חווייתי־פנימי יחיד במינו ובעוצמתו, ששלט בנפש המשורר ודרך בה את כל מנגנוני היצירה; אולם היא נבעה גם ממקורות נוספים. במידה מסויימת היתה היא תוצאה מעצם השתיקה הממושכת ששתק אצ"ג (אמנם, בתוך שנות שתיקה זו הוא לא נמנע מכתיבת שירים חדשים, שלא פירסמם); או, ליתר דיוק, מהתרופפות העכבות, שגרמו לשתיקה זו עם השתנות האקלים הציבורי־הספרותי אחרי מלחמת העולם. שכן טעות היא בידי אלה הקושרים את שתיקתו של אצ"ג אך ורק במלחמה ובזעזוע שגרמו הידיעות על חורבן העם היהודי באירופה. אמנם, גרינברג חדל מפרסום בספטמבר 1939, עם פרוץ המלחמה; אך כמשורר הוא נמנע, למעשה, מפרסום שירים חדשים יותר משנתיים לפני פרוץ המלחמה, ופרסומיו בתרצ"ח ובתרצ"ט היו כמעט רק פרסומי פרוזה פובליציסטית (שנכתבו ברובם ביידיש וראו אור ב"מאמענט", עיתונה של התנועה הרביזיוניסטית בפולין ממש עד לשבועות המצור של הצבא הגרמני על וארשה). כמשורר השתתק אצ"ג מאמצע שנת תרצ"ז, חודשים ספורים אחר הופעת אסופת שיריו המקיפה, **ספר הקטרוג והאמונה**, בחורף של אותה שנה.[3]

מה שהביא להפסקתה או להשעייתה של פעילותו כמשורר היתה בראש ובראשונה תחושתו, כי מרחב התהודה הספרותי־הלאומי של שירתו הצטמצם עד לנקודה של אטימות, המחייבת אלם. למרות הזדהותו הפוליטית החד־משמעית עם התנועה הרביזיוניסטית, לא יכול אצ"ג לפעול כמשורר אך ורק בתוך חללה התרבותי הצר של תנועה זו, אשר מבחינה אסתטית ורוחנית היתה כה רחוקה מן הרגישות המודרניסטית המהותית שלו (די בהשוואת־יְסָף של שירת אצ"ג עם יצירתו הספרותית של ז'בוטינסקי כדי לעמוד על ההבדל הרוחני והספרותי התהומי בין השניים). הן כמשורר והן כ"נביא" לאומי חייב היה לעורר הד בכל המרחב הציבורי של הספרות והתרבות העברית, לרבות חלקיו הגדלים והולכים שעמדו בסימן שליטתה של תנועת העבודה הציונית. בחלקים אלה, המשורר ידע, מצויים לא רק אותם קוראים, שאותם צריכה היתה נבואתו לשכנע, שאת התכחשותם לבשורתה ביקשה היא לשבור, אלא גם אותם קוראים, שאוזנם כרוייה היתה לניב המהפכני של שירתו וליבם נכון היה לקולטו. אבל במשך שנות השלושים הצליח המימסד הפוליטי והתרבותי של תנועת העבודה לנתק את הקשר בין אצ"ג לבין קוראיו הנאמנים האלה. החרם עליו, שהוחל אחרי רצח חיים ארלוזורוב ב־1933 (כאחד מאבותיה של "ברית הבריונים" הוא הוצג, יחד עם אב"א אחימאיר, כמי שנושא באחריות הרוחנית והמוסרית לרצח), התהדק עד כדי חנק עם הופעת **ספר הקטרוג והאמונה**, שכלל, בין השאר, את פסוקי הָאֲלָה הנוראים לקיבוצי השומר הצעיר: "הֲיִי ישימון במפת המדינה. / אל טל בהריך. אַל עץ ואַל טָפוּי".[4] יכולתו של המשורר לפנות אל קהל הקוראים העברי – ובמיוחד קהל הקוראים הארץ־ישראלי – בשלמותו התחסלה. הוא ראה עצמו כמשורר שאולי אחר לבוא (מקומו היה עם דור הראובני ושלמה מולכו או עם אבן גבירול) ואולי הקדים את זמנו, ומכל מקום, לא מצא ברורו את הסדן לקרדומו: "עיפה נפשי לכל המַעַל והטֶפֶשׁ הזה! / אני גלמוד בדורי ומבוער כמו סנה."[5] הלוך־נפש זה, שמצא את ביטויו כבר בתוך שירי **ספר הקטרוג והאמונה**, גבר והלך אחרי הופעת הספר והחרמתו (הספר לא הוצג למכירה במרבית חנויות הספרים של ערי הארץ). הפרוזה הפובליציסטית נשארה לשעה כלי ביטוי אפשרי יחיד למי ששקע עתה רובו ככולו

בפולמוס הרביזיוניסטי נגד תנועת העבודה הציונית, ואף כלי זה נחסם עם פרוץ המלחמה, שעה שהמאורעות איומי־הממדים האפילו על מאבקיה של הפוליטיקה הציונית. מכל מקום, שירתו של אצ"ג נשתתקה.

אחרי המלחמה חזר אורי צבי גרינברג בהדרגה למרכזו של הקונסנזוס הציבורי־הספרותי כמשורר שנתן ביטוי לחוויית אבל ותחושת חורבן, שאיחדו את היישוב בארץ ואת העם כולו מעבר לכל מחלוקת ופילוג. המשורר עצמו קבע את הקונסנזוס הלאומי החדש הזה כנקודת המוצא שלו. בשיר הראשון, שבו שבר את שתיקתו – "לישיבה של מטה" (פורסם ביולי 1945, שבועות אחדים לאחר כניעת גרמניה הנאצית), הוא קרא לכל האומה לשבת ישיבת אבלים, שיש בה אחווה ואחדות מחודשות: "לראות: אחרי בציר שמינו, נחיים כל כוכבינו. / ולשכוח, כבתוך ים, פֶּרוד־עלי־פֶּרוד תוכנו: / כיב־על־כיב ומוגלת־רוש ... וצרי־גלעד באחוותנו. //

הוא אף סימן במדוייק את מקומו המרכזי שלו־עצמו בתוך ישיבת־שיתוף זו: "יֶשבו אתנו כל טובי־נוגעי כלינו ומקוננינו / ותינו את עֶנוֹתנו; ובכינו אז בכיֵנו – // מיני נהרות־בבל־כעת אלי נהרות־בֶּזה דורנו, /[6] בין עגמת־רוס וכבשן־פֶּרוס ויתר נחלי־גלותנו //". כמקונן הלאומי, ממשיכו של משורר התהלים, ששר את שירת "על נהרות בבל", יהיה המשורר מוקדה של ההסכמה הלאומית החדשה ומבטאה, כשם שהוא יהיה שרוי במרכזן של ההיסטוריה והגיאוגרפיה של הסבל היהודי שבכל הדורות. דימוי עצמי זה של אצ"ג נעשה, כידוע, לנחלת הכלל. המשורר זכה ל"התקבלות" נלהבת חדשה, שמצאה את ביטויה בין השאר, בפרס ביאליק, שניתן לו – בניגוד להוראות התקנון[7] – ב־י' טבת תש"ח, בתוך השבועות הראשונים של מלחמת העצמאות, לשם ציון מקומה של שירתו בספרות העברית כ"ביטוי אדיר לשואת ישראל ולתפארת ישראל ולכיסופי הגאולה והקוממיות בישראל" וכהמשך בזמננו "למסורת הפיוטית העברית של צער וזעם, קינה ותוכחה".[8] נסיונות לחסום מהלך זה של התקבלות מחודשת – בעיקר מצד סופרים ומבקרים מאנשי השומר הצעיר[9] – עלו בתוהו. המשורר מצידו נזהר שלא לסייע ליריביו, וזהירותו זו מסבירה צדדים שונים בהתנהגותו הספרותית בין השנים תש"ה–תש"ח, כגון הימנעותו מפרסום יצירותיו בעיתונות של הימין הרביזיוניסטי והיצמדותו (עד לסוף תש"ח) לעיתון "כללי" מקובל ו"מכובד" כ"הארץ", למרות התהום בפוליטית שהיתה פעורה בינו לבין עיתון זה, שניהל מאבק מתמיד וחריף כנגד הלח"י והאצ"ל ומלחמתן של המחתרות בבריטים. אפילו השתקעותו הבלעדית בנושא השואה בשלב הראשון של ה"חזרה" הספרותית שלו והימנעותו בשלב זה מהיענות פיוטית לנושאים, שהעסיקו את חבריו ותלמידיו בתנועות המחתרת של הימין, ניתנות להסבר חלקי, לפחות, בהקשר זה של בניין תשתית ציבורית רחבה לשירתו. הם, אנשי המחתרות, ראו עצמם, כפי שהתבטא ישראל אלדר, כ"מלים שהועתקו מתוך שיריו. שורות שירדו מעל דפי ספריו והיו לבשר ודם";[10] אבל הוא נשא את עיניו מעל לראשיהם וציפה לתהודה ממרחבים שמעבר למעגלם הצר, ומשום כך, ניתן לומר, גם עקף מחוות והתבטאויות שהיו עלולות לחסום תהודה כזאת. ואולם בתש"ז, ויותר מזה בתש"ח, חש אורי צבי גרינברג, שהקשר בין שירתו לבין החווייה הציבורית־הלאומית הרחבה מתחזק והולך גם מן הכיוון, שעד כה הוליך בעיקר לבידודו: כיוון הוויכוח על דרכה ומגמותיה של הציונות. ב־1937 סיכם אצ"ג ויכוח זה בקביעה: "רבותיכם לימדו: ארץ בכסף נקנית. / קונים את הניר ותוקעים בו מעדר. [—] ואנוכי אומר: ארץ נכבשת בדם. / ורק הנכבשת בדם, מקודשת לעם / קדושת דם".[11] ב־1947, ואין צורך לומר ב־1948, היה ברור לכול, לרבות אלה שרבקו בחיוב העקרוני של עבודת המעדר וסלדו מביטויים כ"קדושת הרם", שהמציאות מאשרת חלק ניכר מחזונו של המשורר. קביעתו, כי "רק ההולך אחרי התותח בשדה, / זוכה כֵּן ללכת אחרי מחרשתו הטובה / על זה השדה שנכבש", נהפכה מהבעת אמונה לתאור אובייקטיבי של מציאות קיומית. מלחמת העולם, השמדת העם היהודי והתחדדות המאבק הלאומי לקראת מימוש הריבונות היהודית בארץ ישראל הקנו לדברי המשורר תוקף של ריאליזם מפוכח וחמור. כך, בעוד הוא מנסה לנוע לעבר הקונסנזוס, נע הקונסנזוס לעברו. הוא יכול עתה לקבוע באורח חד־משמעי את אמיתותיו, אשר נרחו בעבר בתוקף כה רב: "שאינו חי על חרבו, מוכן בעוד יום בביתו־מבצרו / בעולם הגויים הלזה, / ֵני לו לעם זה, ֵני ליחיד בתוכו."[12] "על חרבנו נחיה... קוֹבֵע השכל חוקו, / והחוק הוא כבד ואכזר ומדֻבָּר: / תמיד סכנה!"[13]

בעיני אורי צבי גרינברג היתה מלחמת העצמאות בבחינת אישור היסטורי של חזונו הפיוטי והפוליטי, כפי שהתגבש "מאז ועד הנה", כלומר במשך עשרים וחמש שנות הזדהותו עם המפעל הציוני ופעולתו בארץ ישראל (החל ב־1923). הוא ראה במלחמה ובלוחמים המשך ישיר של שירתו, מעין מימוש, ליטרַאליזאציה של המטאפורות שלה. בשיר, שנכתב בתוך חודשי הקרבות הראשונים, ערך חשבון נוקב עם "שוטמי שירו", כלומר, יריביו הספרותיים והפוליטיים, והצביע על המלחמה המתלקחת מכל עבר כראייה לצידקתו בפולמוסו המתמשך עם "פייטני השלום". בניגוד ליצירתם, שלא חדרה אל לב הרינאמיקה של התקומה הציונית ולא חזתה את תוצאותיה הבלתי־נמנעות, שירתו שלו קידמה רינאמיקה זו והשתתפה ביילוד תוצאותיה, וביחוד בחינוך דור הלוחמים, הנושא עתה על כתפיו את משא הגאולה: "שירי: הנֵה קרב במחוזות... שניבאת עליו. / מ'בתיך' יֵצאו היורים... קולותיך בורקים. / שירי: המילים – כדוריך שורקים ושורקים. / למסרקי־קרב שורותיך ... סורקים הם סורקים / אוויר האוייבים ואוויר שאננים ועורקים. /"[14]. הלוחמים יצאו מתוך "בתי" השיר, שנהפך במליו ובשורותיו לכלי הנשק, המשמשים אותם במלחמתם: "קולות" השיר (מצלולו) נהפכים לקולות נפץ; המלים – לכדורים; השורות – לאלומות הזרקורים הסורקות את שמי האוייב והעריק. הדברים לא כוונו דווקא לאותם לוחמים, שראו עצמם – כמו אלדר־שייב ואנשי לח"י אחרים – כאילו היו "שורות שירדו מעל דפי ספריו והיו לבשר ודם"; בוודאי שלא כוונו רק או גם בעיקר אליהם. בכלל מיעט גרינברג בתש"ח בפירסום דברים המכוונים במובלט לאנשי המחתרות, שראו עצמם תלמידיו הנאמנים (ראה, כיוצא מן הכלל, השיר "בת ציון",[15] שנדפס בפברואר 1948; ואולם שיר זה הוא בבחינת הומאז' אישי ללוחמת מחתרת, ואין בו משום פניה אל דור לוחמים כבשריו האחרים של המשורר מאותה תקופה. בתש"ט שינה אצ"ג את דרכו בעניין זה ושב והדגיש ברוב תוקף את הזדהותו עם לוחמי המחתרות של הימין, כגון במחזורים "שירת הפנים בספר העדות שלמרד" ו"פרקים אחרונים בספר העדות שלמרד",[16] שנדפסו בינואר ובפברואר 1949). אדרבא: תחושת האימות ההיסטורי של דרך המשורר ושירתו והתפעמות הנצחון במאבק על דרך זו, מאבק שנמשך ימי דור ויותר, כרוכות היו דווקא בהכרה, כי פני כל "הדור העולה" הם פנים של "מקיימי השיר". ביחוד חשובים היו בכלל זה פניהם של אלה, שקיבלו את חינוכם מידי יריביו של המשורר ובתוקף המציאות, כך סבר אצ"ג, "התפכחו" מחינוך זה ונוכחו

באמת, שבה כפרו אבותיהם. אליהם בעיקר פונים השירים על דור הבנים, שאבותיהם הישקום "מֵיתוֹפֶל", הלעיטום "בדים על אחוות עמים; דברים לא היו מעולם...", לא הכינום לקרב, "השאירו בהסח־דעת שבם לדור הבא" "את כל המעמס של הקרב הארצי בשדה־פֹּה"; והנה הללו – דווקא הם – נולדים, כביכול, מחדש אל תוך המציאות של המלחמה מתוך שירת המשורר: "נפתח השיר באותיותיו כְּרֶחֶם האם הלביאה: / פֹּה נולדו וינקו חלב אם פְּמֻשָּׁך לביאה.. / על כן המפנה, שינוי הדיבור וחילוף זיו הראייה. /"[17] אכן, מה שנראה כדיבור חדש וכראייה חדשה חשוב היה בעיניו של אצ"ג לא פחות מעוז הנפש שגילו הצעירים בשרה הקרב, משום שבשינוי המושגים וההשקפות, ב"התב־הרות המוחין" ובהתחדרות "הבִּין", הסתמן נצחונה האינטלקטואלי והמוסרי של שי־רתו כמקור החינוכי של תפישת המציאות היהודית ברורותינו; כשם שבשינוי זה הובטח גם המשכו הנכון של מעשה הגאו־לה, שהרי מעשה זה תלוי לא בעוצמה צבאית בלבד אלא בעוצמה הרוחנית והשכלית, המכוונת את הכוח הצבאי ("לא כוח החרב בלבד, כי אם און המדריך / את הפלא לפעול, שגזענו קרא לו: הנֶס"[18]).

אמנם, תוך פחות משנה עתיד היה אצ"ג להתאכזב אכזבה מרה הן מתוצאות מלחמת העצמאות והן מדור הלוחמים הצעיר, שהעניק לאומה את הנצחון במל־חמה נוראה זו. תוצאות המלחמה היו, לדעתו, לא רק בבחינת כשלון אלא אפילו בבחינת פשע, שלְמִחְיָתוֹ "יידרש דם דו־רות; ובכייה לדורות זה הפשע".[19] הכוונה היתה להשלמה עם ביתורה של ארץ ישראל ובעיקר להשלמה עם ביתורה של ירושלים והפקרת קודשיה לשלטונו של מלך ערבי – דבר שהיה בעיני המשורר בבחינת הפ־קרת אשה ואם לגבר אנס או "חלום בלהה", סיוט, שהעם ייאלץ להתנער ממנו ברוב קורבנות ויסורים. אשר לדור הלוחמים – לגבורתם במלחמה לא נתלוו "בהירות המוחין" ו"הבִּין" הדרושים למעשה הגאו־לה. באשמת אבותיהם וקוצר השגתם־הם נשארו הם עכורי דעת, והמשורר ראה עצמו פורש מתוכם ומתנתק מהם כמין שְׁכִינה המסתלקת מן המחנה, שלא עמר במבחן. "הבנים עזי נפש, אך אבות זה הדור היפה / עמדו ועומדים עליהם כענן על עצים בליבלוב.. / עָרפלו ומערפלים את הבִּין, מחסמים אופקים...". וכך נעצרו הלו־חמים לרגלי "ההרים הגבוהים". המשורר הביאם עד לשם, לימדם "כי קדוש הרובה בידם היהודית". אך "לפי שעה – זה הכל. ירושלים גבוהה מדעתם / ולכן אינם בטרקלין.. לא הבינו שעתם!" "ואם אין ירושלים להם, מה לי עוד בתוכם? / אני בתוכם כלֹא בָם.."[20] אכן, משלהי מלחמת העצמאות ואילך הלכה שירתו הציבורית של אצ"ג ונעשתה מחדש לשירת תוכחה, פולמוס וקטרוג (ראה "משא תל כזר"). שוב היא נעשתה מזוהה בבירור עם קבוצה פוליטית מוגדרת, אופוזיציונית ומעוטת השפעה (ובהתאם היא אף נדפסה עתה לא ב"הארץ" האזרחי־הכוללני אלא בכתבי העת של הימין הקיצוני, ב"חרות" וב"סולם"). למרות ההסכמה הכמעט־כללית, שבה נתקבל בשנת תשי"א ספר רחובות הנהר, היתה יצירת אצ"ג עלולה להידחות פעם נוספת אל מחוץ לתחום הקונסנזוס או אל שוליו (תוך הפקעת רחובות הנהר מן ההקשר הכולל שלה והצגתו כמין "יוצא מן הכלל", כפי שבשלב ההחרמה הקודם של יצירת אצ"ג נעשה מעין ויתור של "יוצא מן הכלל" לאנקראון על קוטב העיצבון), אלמלי עלתה בה דווקא בשלב זה הנימה האישית המובהקת (החל בפואימה "מן החכליל ומן הכחול", שראתה אור בסתו 1949), אשר בזכותה בעיקר מצאה לה קהל קוראים נלהב חדש בשנות החמישים והשישים.

התפתחות זו, מכל מקום, שרוייה מחוץ לתחומו הכרונולוגי וההיסטורי של דיוננו, והיא נוגעת במקומה של יצירת אצ"ג בספרות שנוצרה במרינת ישראל ולנוכח עלייתו של סגל היוצרים שנהוג לתארו כ"דור המדינה". במלחמת העצמאות עצמה ובתוך ההקשר הספרותי המיוחד לה, בין "מגש הכסף" מזה ו"הנה מוטלות גופותינו" מזה, הופיע אורי צבי גרינברג כנביא הרואה בקיומה של נבואתו, או ככוהן, הנושא ידיו בברכה לצעירי עמו היוצאים לקרב על קודשיו: "ברוכים ההולכים, אשריהם כי הם יהודים חמושים / על אדמת ישראל תחת כיפת השמים. / נוקמים קשי מעש, אילניים, חמי לב.. והם כמין אש גוברת על כל מים / ההולכים ופושטים אלי נגב וגליל ההולכים ועולים לירושלים / ובבשרם הצעיר רינת כיסופים והמיית יגונים כבושים"[21]. את עצמו ראה המשורר כמי שעומד במוקד התרחשויות גורליות, אשר כל חייו ומעשיו הוליכו לקראתן. התאמ־תות "נבואתו" העניקה לו תחושה של עלומים מחודשים כאילו התרחש בו, כמו באבותיו, הצדיקים מן הלגנדה החסידית, נס "קפיצת הדרך", אלא שלהם קפצה הדרך במרחב שבין הגולה לארץ ישראל ואילו לו קפצה הדרך בזמן שבין דורו לדור הצעיר היוצא לקרב. הם זכו לקפיצת־דרך כשהם חגורים באבנט של סגולה או משייטים בלבב־ימים על "פאט־שיילע" פלאית, ואילו הוא "באבנט הנס של השיר הירושלמי חגור". כי אכן "רכבי השיר" הם שחילצוהו מפִּיצת דורו וזמנו השוקע והעמידוהו בלב "הדור העולה הוא דורי".[22] בכמה וכמה מחזורי שירים, שנכ־תבו בחודשים הראשונים והאחרונים של מלחמת העצמאות, חזר אצ"ג ושב וחזר לדון במקומו שלו בין הדורות, בהזדהותו עם "הדור העולה", בעמידתו אל מול הדור השוקע, דורו ההיסטורי והביולוגי, עמידת "לבלוב מול שלכת" באשר שירו "הוא רישום אדריכל של הדביר / וגם שטר הקניין לדורות..."[23] ראה, למשל, המח־זורים "בין שני דורות", "כמה גיל כמה כאב"[24]). ותחושה זו של הינתקות ממעגל ביולוגי והיסטורי נסגר וחרירה לתוך מעגל חדש מילאה את שיריו אווירת התעלות – כמעט ניתן לומר שיכרון, שבאה לידי ביטוי ברור בעיצוב העמוס מאוד של השירים, שהאֶופוריה התגלתה בהם בתזמור־יתר או באקסימורונים חריפים כגון "הלילה יורים... בוקר־טוב־לכולנו הלילה".[25]

תוך כדי ציטוט שירו הידוע מימי מאו־רעות תרפ"ט, "הלילה יורים בשעריך, עירי הקדושה",[26] הופך המשורר את הלילה ליום ואת אפלתו לאור בוקר. בתוך חודשי האימה של ראשית המלחמה ("שיר חוקת חיינו", שהשורה שצוטטה פותחת אותו, פורסם בפברואר 1948) ניסה הוא להפוך את האימה לשמחה, ולשם היפוך כזה דרושה היתה לו עזרתה של המוזה לא פחות משהיתה דרושה למשוררי הקרבות, "הגברים וכלי־הנשק" של האפוסים העתי־קים. אכן, המשורר פנה אל המוזה וביקש את עזרתה, כפי שפנו אליה אותם משוררים באינבוקאציות שבפתחי שירותיהם, אם כי המוזה שלו היתה, כמובן, עברית ולא יונית: "עֲוֹר שירי העברי, דרוך עוז מיתָרי, למלוא און!" והתקרים הפיוטי שאליו התייחס היה מקראי ולא אירופי: "אשירה לאדוני כי גאֹה גאה", כדִּבֶּר "זה משה האיש עם אל פנים אל פנים –".[27]

ב

התעלות של "נבואה־מתקיימת באה", תרועות עוז, תפילות ל"רוח קדומים" של דור יוצאי מצרים וכובשי כנען בסערה, ברכות ל"נוקמים קשי־מעש", ההוכלים חמושים על אדמת ישראל, עתרת תהילות למרחיבי־גבול – על רקע כל אלה

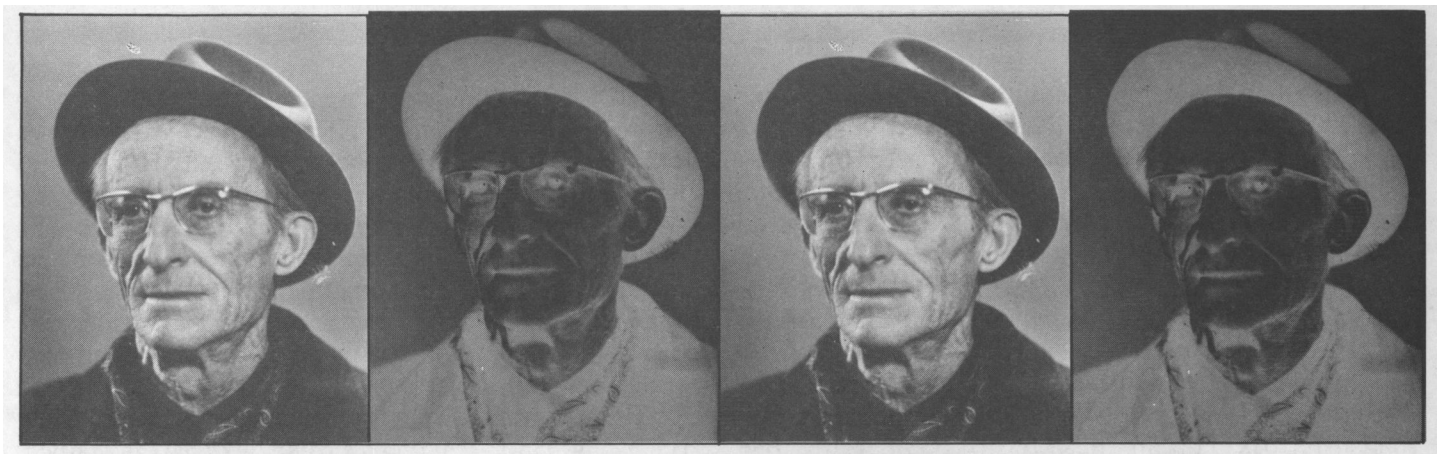
יש עניין מיוחד במעקב – בעת הקריאה בשירי מלחמת העצמאות של אורי צבי גרינברג – אחר התפתחות העיבוד הפיוטי שמעבדים שירים אלה את נושא המוות בקרב וחוויית השכול. אנו תמהים כיצד, אם בכלל, יכולה היתה שירה מאז'ורית, מתרוננת זו, שהציגה את המציאות של המלחמה כהווייה של גאולה, כמימוש מיטב חלומותיו של הנביא, לקלוט לתוכה את הריאליות ההרסנית של המוות בקרב, של איון הקיום וביטול הנוכחות של האיש הצעיר שנפל, של הצער האיום של קרוביו ואוהביו. אנו שואלים את עצמנו מה יקרה בשעה ששירה כזו תציב את ההכללות האידאולוגיות, שבשמן היא מדברת ושמכוחן מברכת היא על המלחמה, אל מול האַיִן, הנפער עם מות הלוחם, והשבר, המרסק את ליבם של אוהביו. האם בכלל מסוגלת היא להצבה כזו – עימות פנים־אל־פנים – של אמונותיה מול החידלון? האם מסוגלת היא לנגוע נגיעת אמת בכאב, באימה, באַינות, מבלי שאותן אמונות והכללות אידיאולוגיות תתפוררנה ותיבלענה אל תוך הריק? התשובות לשאלות ולתמיהות אלו הן מעניינות ומורכבות, והן נעשות מעניינות ומורכבות יותר ככל שמוסיף אצ"ג להתמודד עם השאלות במהלך המלחמה, שנעשתה קטלנית יותר ויותר. בעיון בהן יש כדי לחשוף את העומק ורב־הממדיות של שירת משורר גדול, גם בשעה שהיא עומדת במבחן שיש בו, לכאורה, כדי לערער על "מגמותיה ועל עצם הטון והמהות שלה.

מרבית המשוררים המבוגרים, שלא נטלו בעצמם חלק בקרבות, זקנים מאורי צבי גרינברג (הוא היה בתש"ח בן חמישים ושתיים), בני דורו וצעירים ממנו, התלבטו במשך י"ט חודשי מלחמת העצמאות בבעיות ההתמודדות השירית עם נושא המוות והשכול.[28] רק מעטים – אצ"ג ביניהם – הגיעו באמת להתמודדות כזאת. אחרים, הרבים, מצאו דרכים לחמוק ממנה – המדובר הוא, כמובן, באלה שהגיבו בשירתם על המלחמה כשלעצמה ולא באלה שנמנעו מכל תגובה פיוטית עליה או אף מכל פעילות של יצירה או פרסום כל עוד היא נמשכה. ניתן להבחין בחמש דרכי חמיקה כזאת, המופיעות במבודד או בצירופים שונים בשירים רבים שנכתבו בתש"ח ובתש"ט:

א. דרך ההשתקה המכוונת או ההזערה (מינימאליזאציה) המכוונת של הנושא בהנחה, שביטוי שירי מלא ומעוצם של מציאות השכול עלול להזיק למאמץ המלחמתי ולהפיל את רוח הציבור, אשר ביחוד בחודשי המלחמה הראשונים היה אחוז הלם לנוכח מיכסת הקורבנות, שגדלה משבוע לשבוע. זו היתה, בעצם, דרכו של נתן אלתרמן בשירי "הטור השביעי" שנכתבו מן הזמן שבו נכנסה המלחמה למלוא תנופתה הרצחנית ועד לתום הקרבות ואף הרבה לאחר מכן ("מגש הכסף", השיר שבו נגע אלתרמן בנושא נגיעה ישירה, נכתב תיכף לאחר הכרזת הכ"ט בנובמבר).[29] זו היתה גם דרכה של העיתונות בת הזמן, שהבליעה את הנושא בכתבותיה (כמובן, לא במדורי החדשות) ככל שרק היה ניתן. מותר לתאר שירה הנכתבת בדרך זו כשירת תעמולה. היא מדברת על היבטיה השונים של המלחמה – על הרוב ברוח אופטימית ומתוך ביטחון בצידקתה ובניצחון שבו תוכתר – אך נמנעת או כמעט נמנעת מדיבור מומחש על מחיר המלחמה: מותם של הנופלים והרס חייהם של האנשים הקשורים בהם.

ב. דרך אחרת – הטבעת הנושא במבול של סופרלאטיבים וריתוריקה: השירה ההולכת בדרך זו מציגה את כל הצעירים הלוחמים, אבל במיוחד את הנופלים, כדמויות עטורות הילה, רחוקות מאוד מן המציאות האנושית ומשום־כך בלתי־ממשיות. כישויות אֶתריות הלוחמים הצעירים הינם בלתי ניתנים לאיון, לביטול הממשות. גם כשהם נופלים הם בכל זאת קמים וממשיכים בדרכם – בין בגוף ובין בנפש – לעבר החוף הזוהר. זו היתה דרך פשוטה וקלה להשעייה ספרותית של הפחד, הכאב, הזוועה והבושה (בוֹשֶׁת אנשים מבוגרים שהניחו את עבודת הרצח וההירצחות לנערים צעירים) ורבים נזקקו לה – החל במשוררים שהיו בעצמם אבות שכולים, ולא עצרו כוח להתמודד עם אסונם אלא באמצעות האפותיאוזה של הבנים שנפלו (כגון ראובן גרוסמן־אבינועם, שערך גם את קובצי "גווילי אש". ראה מדור קינות המלחמה שלו על בנו, בספרו "שירים ופואימות"[30]) וכלה במשוררים "לאומיים", ותיקים ובעלי־זכויות, שלא יכלו להרשות לעצמם שלא ליטול חלק במקהלת המשבחים. המכנה המשותף לכולם נתגלה בהפקעת הלוחמים מן הריאליות הגופנית, מן החשיפות והחדירות של האדם הלוחם באשר הוא מועד להרג. כיצד יכולות חשיפות וחדירות כאלו לאפיין יצוריות עליון, שהמשורר מתארם בלשון כגון: "הנה הינם, תפארת האדם! / הנה הינם, טהורים ואמיצים! / בין שלהבות, מתחת ברד חיצים / הם צועדים, הנשק בידם, / אך בלבבם חזון יקר לוהט / של נביאי הצדק ואמת."[31] האנכרוניזם הבוטה ("ברד חיצים" – כאילו התנהלה מלחמת 1948 בימי הביניים!) מסגיר את הכוונה, המתבטאת גם ב"תפארת האדם" (עפ"י "כתבנית איש כתפארת אדם", ישעיה מ"ד, 13) ו"הנה הינם" (על פי "ראשון לציון הנה הינם", ישעיה מ"א, 27): להגביה כדי להרחיק, לפאר כדי למחוק. חיילים, אשר בעת הקרב ליבם מלא לא פחד ותשוקת הישרדות, עייפות ותקווה "שיהיה כבר מחר", אלא "חזון יקר לוהט של נביאי הצדק ואמת" (המשורר אנס את הדקדוק לשם המשקל), אכן יכולים לצעוד "בין שלהבות" ו"תחת ברד חיצים" מבלי שהשלהבות תשרופנה את בשרם ומבלי שהחיצים ייתקעו בגופם.

ג. משוררים, שלא הסתפקו בצרורות הסופרלאטיבים, פנו אל מה שניתן לכנות בשם "הסמלה מיידית": בעוד הם מדברים על נפילתם או פציעתם של הלוחמים הציעו לנופלים ולפצועים את תנחומות הסמל, המבטיח, כביכול, הנצחה. כיוון שההסמלה נעשתה ללא השתהות בתוך התהליך הכאוב של הפנמת ההיווכחות בחידלונם של המתים ובמומיהם הגופניים והנפשיים של הפצועים וממילא גם בלי שום סובלימאציה אמיתית של התדהמה והאבל, היו הסמלים עצמם רדודים, ניתנים לניחוש מהיר וריקים ממטען ריגשי והגותי. כמו הסופרלאטיבים – אם כי בדרך מתוחכמת יותר, כביכול – לא שימשו סמלי־מֵיֵד אלה אלא אמצעים לביטול הריאליות והמיידיות של השכול והכאב. למלכודת זו נפלו רבים וטובים, כגון אלתרמן בבאלאדה שלו "הנה תמו יום קרב וערבו" (נכתבה, אגב, זמן קצר לפני מלחמת תש"ח). בצדק ליגלג נתן זך לאֵם, המגלה בבאלאדה זו "פטריוטיות הראוייה כל־כך לשבח" וממהרת להעניק משמעות סימלית לא רק למותו של שאול המלך, שנפל על חרבו, אלא גם לדם בנה הפצוע (הרץ המבשר על מות המלך) בעודו נוטף על רגליה; וזאת אף קודם "שעלה ברעתה לחבוש את פצעיו" של הבן.[32] חוסר רגישות מעין זה מתגלה בתש"ח גם בשיריו של משורר גדול אחר, יהודה קרני, כגון בשיר "צנועים ואדירים". זהו שיר אפוסטרופי, הפונה אל הלוחמים הצעירים, אומר שבחיהם בפניהם וקובע: "כאור היום יִיקר לשד הנפש המזמר / בווריד־יכם – מיתרי גופים־דקלים./ אולם אם גורלו להינגר – / הוא יָקווה בפעלים ובסמלים, / בדקל מְדַקֵּל, בכל שיבולת ושְׂדה / של גרעינים, ובכל אשר נבנֶה, נזרע."[33] צריך לקרוא את הבית יותר מפעם אחת כדי להיווכח, שהמשורר



אורי צבי גרינברג

פונה בו אל הלוחמים בדברים על מותם הצפוי בקרב; על כך, שרמם הזורם בעורקיהם יישפך מתוך גופם השסוע וייספג אל תוך האדמה. בכך, לכאורה, מרוכזים דבריו, אך כל שהוא עושה בבית בא להסיח את דעתנו מכך. כבר השימוש בפריפרזה **"לשד הנפש המזמר"** ובהיפרבולה **"באור חיום"** מערער את אמונתנו בנכונותו לדבר על דם ממש. וכדין הפריפרזה דינה של המיטאפורה המעורבת, ההופכת את הגופים הצפויים להרג לדקלים ולכלי־נגינה בעלי־מיתרים בעת ובעונה אחת. אולם כל אלה מתבטלים ונשכחים לעומת נכונותו של המשורר לדבר אל נמענים, שעדיין לא מתו, על כך שרמם, "אם גורלו להינגר", "ייקָווה בפעלים ובסמלים". מהממת כאן לא רק תיפלותה של הנחמה, שמציע המשורר לנמעניו, אלא גם האינסטרומנטאליות והפאסיביות, שמשווים דבריו להם ולהרג הצפוי להם. לא הם ימותו, אלא דמם, שנגזר גורלו "להינגר", "ייקווה" וכו'. אחרי זה ההתחמקות אל סמלי המסכתות של הקרן הקיימת וטקסי חג השבועות כבר אינה מפתיעה; ואילו הבריחה אל המליצה הנאומית השיגרתית ("בכל אשר נבנה, נזרע") מעליבה פחות מן הבריחה אל הלשון הפיוטית הייחודית, האופיינית לקרני ("דקל מידקל" "שיבולת ושיזרה"); שכן לשון ייחודית זאת נעשית כאן למסיכה אסתטית מטשטשת ומתנכרת.

ד. אפשרות נוספת של טיפול אֶנֶסתטי בנושא מסתמנת בדרך הטיעון ה"ההגיוני" והמוסרי, שיש בו, כביכול, כדי לשכך את הכאב בכוח ה"אין ברירה": הקרב נכפה עלינו, ומשום כך אין אנו אחראים לתוצאותיו ההרסניות. "לא זממנו שפך דם / בנינו למלאכה אימנו ידם / ואף סיקלו, חרשו, זרעו שדם" וכו';[34] ואולם משניצבו בפני ההכרח ללחום על חייה ועל חירותה של האומה נתנו למלחמה את חילם ואף את חייהם. טיעון זה שימש, כמובן, ביסוד הריטוריקה הציבורית של כל מלחמות ישראל (עד למלחמת לבנון), ולא זה המקום לתהייה על מידת האמת האובייקטיבית והתוקף המוסרי שבו. יש, מכל מקום, אפשרות לתהות על המשוררים, שהעלו אותו מבלי כל הבלחה של השאלה, אם מבחינת החייל שנפל ואולי גם מבחינתם של אוהביו יש בטיעון כזה ממש.

ה. אפשרות אחרת, אמיצה יותר מקורמותיה, מבוססת על הודאה מפורשת או משתמעת בכך, שמזווית ה"ראוּת" או אי־הראוּת של קרבנות המלחמה אולי אין כל ממש לא בסופרלאטיבים, לא בסמלים, לא בהבטחת זכירה לנצח ולא בהטעמת הכורח הלאומי־הקיומי שבקרב. גם הודאה כזו, מכל מקום, עלולה להוות תכסיס חמיקה מנושאי המוות והשכול במירה שהיא מביאה למסקנה (שהיא כמעט תמיד בלתי־מפורשת), כי דווקא משום הניהיליזם המוחלט שבראיית המלחמה, כביכול, בעד עיניהם של המתים. ראוי, למעשה, לעכב ואפילו לדכא את האמפאתיה אליהם ואת הנטייה להזדהות עימם ועם גורלם (בדמיון, כמובן). תכסיס זה אינו רוֹוח כקודמיו, אך הוא מופיע מדי פעם, ולעתים הוא אף כרוך ברחייה בוטה של "חוויית" המתים. המשוררים, מבלי דעת, "כועסים" על המתים, המכריחים אותנו, כביכול, להתבונן במלחמה ובעצמנו בראייה, המבטלת כל ערך קולקטיבי וההופכת את חייהם החד־פעמיים שנחדלו לערך יחיד, ההורס כל ערך אחר. אלתרמן הזרים "כעס" זה – בשיר שנכתב שנים אחדות אחרי מלחמת העצמאות – לוויכוח נוקב בין המת לרעייתו, הסותרת את טענותיו וקובלנותיו אחת לאחת (כך בבאלאדה "רו־שיח", שהוצבה בפתח מחזור "שירי עיר היונה").[35] ואילו בתוך ימי הקרבות מתגלה הכעס בצורה פשטנית יותר בדברי משורר כש. שלום, הפונים אל "אב ישראל בקרב", אלוהי ה"מערכות", בבקשה, שיַקשה את לב העם ולא יתנהו לכאוב ולבכות בבלוע האדמה "תפארת בחורים ומחמל עלמות". הזיקה אל הסופרלאטיבים השיגרתיים אינה יכולה להסתיר את האגרסיביות המותית, הגלומה בבקשת המשורר: "הפוך לבנו לאבן, שלא יד ולא יֵרַך. / בנסֹע דגלנו על דמם אשר יִפַּך"[36] המשורר מדבר כאן – מיטאפורית – על **דריסת** גופיהם המדממים של הנופלים בגלגלי הרכב הנושא את "דגלנו". הבחירה במיטאפורה אלימה זו (אשר כלל לא היתה הכרחית לשם הבעת הרעיון כשלעצמו) מסגירה רגשות, שהמשורר אולי אינו מודע להם. באותה המידה, כמדומה, אין המשורר מודע למשמעות האסתטית של בקשתו – איבון הלב, הקשחתו עד מוות. ברור, שמלב מאובן לא תוכל לבקוע שירה שאינה מאובנת.

אנו מעיינים בשירי אצ"ג, שנכתבו במשך השנה ומחצית השנה של המלחמה, ומוצאים בהם, לכאורה, שפע דוגמאות לכל תכסיסי החמיקה שנמנו פה – להוציא הראשון שבהם, תכסיס ההשתקה או ההזרה המכוונת. בשום מקום ובשום הזדמנות אין אצ"ג מעמיד פנים כאילו המלחמה כולה עוז וגבורה וצדק וניצחון ואין עימה אימה והרוגים ושכול. אמנם, בדרך־כלל מציג הוא אימה ושכול אלה לא מזווית הראוּת של הלוחמים עצמם אלא בעיקר מזו של אוהביהם והוריהם; זאת, בהתאם לעמדת התצפית שלו כמשורר בוגר, שאינו נוטל בעצמו חלק בקרב ומתוך הגבלה עצמית בתחום אותנטי של חוויה, שאינה מתיימרת בחדירה לעולם האקטיבי של הלחימה כשלעצמה. בתוך תחום זה, מכל

מקום, חוזר הוא שוב ושוב אל "לילי החֵיל לאבות ואמהות",[37] המאזינים ברטט לב לקולות הקרב; הוא שומע לא רק את רינת הלוחמים בלכתם חמושים, אלא גם את הולם ליבם של "אבות אמהות רעיה וכלה / מחזיקים את ליבם כציפור כנפה / " וכן את בכיים "ביום־מר־הבשורה";[38] הוא מתחזק שלא להסב את עיניו מן ההורים השכולים: "שכיבת האם בלילות.. מסתכלת אל בנה שהלך / לקראת הזאבים מערב. / כַּפֶּפֶת־השֵׁקט בשערה.. ושתיקת הדוויי הדובית של האב".[39] מעל לכל אלה אין הוא יכול שלא לתת ביטוי לתחושה נוראה, שהמלחמה שואבת את קובעת השארית של אוצר ה"דם" המדולדל של האומה – עד אפס דם בעורקים, עד סכנת כיליון. מכאן פניותיו פעם ועוד פעם אל האל: "אתה אלוהי צבאות כמקדם.. הושע־נא: / דמנו יקר. הוא מעט. אַל לתהום ינבע־נא"[40] כנגד כל אלה מעמיד הוא, כאמור, את כל המחסומים הריגשיים והאינטלקטואליים שהוזכרו: סופרלאטיבים, סמלים, דברי "היגיון" והצדקת הכורח בתוקף "השכל הקר" ועל־פי חוקיו. עם זאת, שונה דרכו מזו של אלה, המשתמשים במחסומים אלה למטרות טשטוש והקהיה. ליתר דיוק, כמעט בכל מקרה שבו מנסה המשורר להפעיל מנגנון הדחקה פואטי מעוררת הפעולה עצמה גם מנגנון שכנגד, המסכל את ההדחקה, או, לפחות, ממתן ומגביל אותה. הנה, למשל, דרכו בהרעפת סופרלאטיבים על הלוחמים הנופלים, והוא אינו חוסך בסופרלאטיבים כאלה: הנופלים הם "היקר מן היקר", "בחירים, רוננים.. פשוטים וחמודים כדוד הנער ממשפחת הרועים", בני "אלמוות".[41] אלא שהמשורר מודה מייד: "מה שאין להשיב – מכנים: **כל היקר..**"[42] השבחים המופלגים אינם מסמנים את התכונות הריאליות של הנופלים כבני־אדם אלא אך ורק את זהותם כ"מה שאין להשיב". דהיינו, הם אימאננטיים לא לאנשים אלא למותם, להיותם בלתי־ניתנים להשבה. מקורם לא בהוויה אלא באבדה, במעבר הפתאומי – אך הסופי – מתחום היישות לתחום האֵינות. עובדה זו מגיעה לביטויה המעניין והמורכב ביותר דווקא במקום בו חותרת ריתוריקת השבח של המשורר לשיאה: / "הם יודוך עפר, אלהים! / עפר גוללם אינו עפר מוות... / ממין־זה־עפר יצרת־קדם אדם. / ממין־זה הר הבית, העפר והסלע. / הם יודוך־עפר־ממין זה... הם אלמוותי!"[43]. הדברים באים, לכאורה, להַפֵּך את דברי משורר התהלים: "היודךָ עפר היגיד אמיתך?" (תהלים ל', 10) ובעקיפין גם את "לא המתים יהללו יה ולא כל יורדי דומה" (שם קט"ו, 17). כביכול, נופלי המלחמה מופקעים מן הכלל שקבע המשורר האלוהי, שכן הם שרויים בתחום האלמוות. ההיפוך מסתייע בחומרים מיתולוגיים המשוקעים במדרש והקושרים מוות באלמוות, כגון המדרש על אדם הראשון, שהקב"ה נטל את עפרו בתרווד "ממקום המזבח" (לעומת מדרש אחר, שם העפר ממנו קורץ אדם הראשון הוצבר מכל העולם כולו). המדרש מובא במקורו (מסכת נזיר, ירושלמי פ"ז) במסגרת דיון בסוגיה אם כל קבר וכל מת מטמאים; ואף כי הדין הוא שאפילו קברו של אדם הראשון מטמא, ברור שעפרו של אדם וכן קברו הם בעלי מעמד מסויים של קדושה. אלא שתוך כדי הפקעה זו של המתים המקורשים ממלכות דוּמָה חוזר המשורר ומציגם כעפר ואפר, כגוש מן הדומם שמלפני היות האדם הראשון. הדבר ניכר כבר בציטוט המהופך מתוך "תהילים". במקור נאמר: היודך עפר?". עפר הוא נושא המשפט והוא מייצג מיטונימית את המתים. כוונת הדברים היא, שהמתים אינם יכולים לשאת תודה לאלוהים. בעיבודו של אצ"ג נעשים הדברים ל"הם יורך עפר". נושא המשפט, המתים, מיוצג לא על־ידי העפר אלא על־ידי המלה "הם", ואילו המלה עפר עצמה משמשת באורח עמום למדי כמושא ישיר או עקיף או כתואר הפועל. בקריאה מדוקדקת של השורה מתגלה, כי המשורר אינו אומר בעצם, שהמתים הללו, המיוחדים באַל־מותם, יודו לאלוהים בעוד שכל יורדי דוּמָה האחרים אינם יכולים להודות לו, אלא שהם, מתי המלחמה "יודו עפר" לאלוהים. הם יודו בעפר, מן העפר, בפה מלא עפר, ואולי הם יודו את העפר, ובכל מקרה: תודתם – עפר, ואפילו המדובר הוא בעפר קודש יחיד ומיוחד כגון עפרו של אדם הראשון שניטל ממקום המזבח. החזרה על הציטוט המהופך מדגישה קריאה זו: "הם יודוך עפר ממין זה.. הם אלמוות". לאמור: בהיותם אלמוות תודתם היא תודת עפר ממין מיוחד ומעולה; ובכל זאת, מעפר הם ואל העפר שָׁבוּ. אצ"ג עושה הכל כדי שלא נשכח עובדת יסוד זו: בחמישה הטורים שצוטטו חוזר הוא שש פעמים על המלה עפר, ולמרות כוונתם המהפכת של הדברים מצטרפת כאן המלה בצירופים ונסמכת על איזכורים, שאינם יכולים שלא להעלות על הדעת התפוררות וכליון, כגון בטור: "עפר גוללם אינו עפר מוות". המזכיר לא רק את "ולעפר מוות תשפתני" (תהלים כ"ב, 16), אלא אפילו את "ושוּפָךְ דמם כעפר ולחוּמָם כגללים" (צפניה א', 17).

**ההסמלה המיידית אף היא מצוייה בשירי המלחמה של אצ"ג, ולעתים היא מכה בנו – כמו בדוגמה שהובאה משירו של קרני – בחוסר הרגישות שבה. כך, למשל, בשיר "זרעגוף במדבר". הצירוף זֶרַעגוּף במלה אחת (המסתמך על "והמן כזרע־גד הוא", במדבר י"א, 7) רוחה בכיעורו הצלילי ומעורר חלחלה בהופכו את גוף האדם לזרע, חלקיק ביולוגי אנונימי. האסוסי־אציה הכריסטולוגית הבלתי־נמנעת (הטמנת הגוף באדמה כזרע במשל חייו ומותו של ישו, המשלים על הזרע הנרקב באדמה. ראה הבשורה על־פי מתי, פרק י"ג) וכן האסוסיאציות המיתולוגיות הפא־גאניות (אוזיריס, אדוניס וכו'), שהמלה מעלה, אף הן מחזקות את ההתכחשות ליחודיות של הגוף המוטמן באדמת המדבר ולחיים האנושיים־ההכרתיים, שפיעמו בו לפני שנקטעה חיותו. אלא שהיא הנותנת: בניגוד למשוררים רבים, שהשתמשו בהס־מלה לשם חיפוי אסתטי ("דקל מידקל", "שיבולת ושיזרה" של קרני) על הכיעור והברוטאליות של המוות, אצ"ג מכייר את סמליו בחימר גס ומכוער במכוון. הוא אינו מסתפק בתאור המתים המוטמנים באדמה כ"זרעגוף" אלא מכנה אותם פעמים אחדות במלה החד־משמעית גוויות: "זרענוך, מדבר, גוויות: צו משה בן היאור שירדן ופרת בחובו / ושוב זרענוך המדבר העברי מדבר קדֻמות בגוויות".[44] בהמשך השיר הוא מסביר, כי הזריעה המחודשת של המדבר בגוויות, עתה, בימי המלחמה, באה מכוח רצונו של "הגזע" העברי, שהוא "חי נצח־בגוף", להמשיך "לחיות נצח־בגוף". הכורח בנפילת הנופלים מוסבר, אפוא, לא בדב־רים על "חזון יקר לוהט של נביאי הצדק ואמת", אלא בדברים המעמתים את התפו־ררות גופותיהם של המתים (גוויות, זרע) עם תשוקתה של האומה לנצחיות גופנית. בהמשך מדובר, כמובן, על כך, ש"מזרעים בקרבות" המדבר "יעל פרי": "נופי עם, בם ערים וכפרים: לא יוכר המדבר" וכו'. אבל גם כאן אין המשורר מסתפק בנחמה הדפו־סית והשיגרתית, אלא מוסיף ומתאר כיצד אותה קרקע, שבה נזרעו הגוויות במלחמה, תשמש לעת ערב, בעתיד, למעשי אהבים: במקום שספג את ה"זרעגוף" של המתים תספוגנה הנשים את זרעם המפרה של הגברים החיים. בקצרה, אצ"ג אינו מנסה לטשטש את הזוועה שבהפיכת בני אדם חיים לגוויות, לאובייקטים, ואין הוא מחפה עליה ב"פעלים וסמלים" אסתטיים. הוא מצביע על גוויית המת מול גופניות האומה; על קבורה מול הזרעה. ההקשר הקיומי־הגופני אופף את כל השיר, והעימות בין

חיים למוות נקבע בו בכל חריפותו. כך הדבר אפילו בהצגה האסתטית, כביכול, של המתים בתור: "זרעגוף יפה־דם־וחטוב במדבר הלזה...". בעור הדברים קובעים, כי המתים היו היפים והבחירים שבבני העם, הרי הם מבליטים בתארם את הדם והפצ־עים. זרעגוף יפה־דם וחטוב הוא גם גוף שחטבו (חתכו) בו וכיסוהו בצבע האודם של הדמים השפוכים. ניתן לקבוע ככלל, שאצ"ג אינו מבקש – בכלל הסימבוליקה והמטאפוריקה של שירי המלחמה שלו ושל השירים על הנופלים במלחמה ביחוד – לייפות את המוות ולבטל את הריאליות הפיסית שלו. אדרבא, במידה שהוא קושר במתים מטאפורות וסמלים של יופי, הללו באים אך ורק כדי שיופק מהם אפקט מוגבר של זוועה, כגון בהשוואת המתים לשושנים: "שושנים שושנים.. / והאודם הזה – עֵדֶן דם / וּמְסוֹד הבשר שבבור / שו־שנים.."[45]. בדרך כלל באים זרי השושנים לחפות על ממשות הקבר – בור עפר מכוסה באבן – ואילו כאן מסירות השושנים אפילו את כיסוי האבן ומכניסות אותנו באודמן הבשרי היישר אל תוך "סוד הבשר שבבור". תחת שהמטאפורה תייפה את המתים מעניקה היא לפרחים בשריות וגופניות מעוררות חלחלה. השילוש המת־רפק של המלה שושנים, המקצב הרך והמצלול המעורן ("האודם הזה – ערן דם") רק מעמיקים חלחלה זו ומעניקים לשיר כולו הדגש כמעט דקאדנטי. אבל גם באותם מקומות, שבהם יגיע המשורר – לא לעתים תכופות – להצגת המתים בסמלים מאופקים ומרומזים, אין הצגה זו באה לבטל את כוח ההלם הראשוני שבפגישה עם המוות. אדרבא, היא באה להגבירו דווקא באמצעות העידון של עיצובו הפיו־טי. כגון: "מזבחות אדמה רכים / וקטורת ותכלת וזוהב שחרית. / על אלה מזבחות אדמה, / קדמה ונגבה צפונה וים, / אין עוד ציווי להקריב.. / כי תחתם מיטב הקרבנות."[46] הטורים מעלים לפנינו נוף גבעות רך ושלו, נרחב ודומם לעת שחרית תכולה־זהובה. אנו מבינים, שנוף גבעות זה היווה אולי לא־מכבר זירת מלחמה וקרבנות נפלו בו, אך המשורר כאילו מדגיש דווקא את העובדה, שהקטל הסתיים ושוב אין עוד "ציווי להקריב" קרבנות. למעשה, מנצל המשורר באורח מתוחכם מאוד את צו הקמת מזבח האדמה כנתינתו בספר שמות (כ', 24: "מזבח אדמה תעשה לי וזבחת עליו את עולותיך ואת שלמיך את צאנך ואת בקרך בכל המקום אשר אזכיר את שמי") וכמדרשו בתלמוד (ראה סימון הקשר בין מזבח האדמה לקבר אדם במסכת נזיר, ירושלמי, פ"ז) לשם הדגשה עזה וחריפה של נוכחות המתים ושל חומרת קרבנם. הצו שבתורה מציג את הפשטות והאוניברסאליות שבעבודת אלוהים לעו־מת הברק, העושר והמוגבלות של עבודת האלילים. איש ישראל מצטווה להימנע מפולחן האל באמצעות כסף וזהב ולהסתפק במזבח אדמה, שניתן להקימו בכל מקום שבו יזכיר האל את שמו. בשירו של אצ"ג מיתרגמת אוניברסאליות זו לריבוי אדיר של מספר המזבחות. אלוהים, מסתבר, הזכיר את שמו על כל גבעה מגבעות הנוף הנרחב – "קדמה ונגבה צפונה וים". כל אחת מהן היתה למזבח אדמה. ההיפוך החריף של "על" ל"תחת" מבליט את טיבו של המזבח ואת טיב הקרבן שהועלה בו. התורה ציוותה "וזבחת עליו את עולותיך"; אך ציווי זה פג תוקפו מכיוון ש"מיטב הקרבנות" טמונים תחת הגבעות ומעליהן מיתמרת רק קטורת הכחול והזוהב של הבוקר השליו. הגבעות עצמן נעשו רכות־גופניות, כאילו היו להמשך הגופים הטמו־נים תחתיהן. האיזכור המהופך של מזבח האדמה, שקרבנותיו מצויים מתחתיו, ולא מעליו, מתלכד עם תבנית רחבה יותר, השלטת בשיר, שבו הוא מופיע. השיר כולו, כפי שמלמדת כותרתו, "דבר נזר ותהום", עוסק בעימות ובהיפוך של גובה ונומך, על ותחת. במרכזו עומדת ירושלים, העיר הגבוהה השקועה בתהום "וכל ההולך בה הולך גבוה־למטה כי תהום". האוקסי־מורון הוא כאן, בין השאר, בעל משמעות פוליטית ספציפית, מכיוון שהשיר עוסק לא בכל הלוחמים והנופלים בקרב אלא בלוחמי המחתרת ונופליה, וההיפוך גובה־נומך בא לציין את מצבה של המחתרת, המקביל לזה של ירושלים: על־אף היותה פיסגה הראויה לנזר, היא שרויה בשפל המדרגה מבחינת יוקרתה הלאומית ורי־חוקה המוחלט מכל עמדה של שלטון והשפעה. למרות יחוד זה של השיר מצטרף הוא באורח ברור לשאר שירי המלחמה של אצ"ג מן השנים תש"ח–תש"ט, והתבנית המיטאפורית שסביבה הוא מתארגן מאפ־יינת שירה זו בכללה.

טיעון "הגיוני" בדבר הכורח הלאומי־הקיומי שבמלחמה, ועל כן, בהכרח, גם חיוב הכורח שבקורבנם של מתי המלחמה, מוצאים אנו בשירי תש"ח–תש"ט אלה על כל צער ושעל. זהו, כאמור, התחום בו חוגג אצ"ג את נצחונו האינטלקטואלי והחזוני על "פייטני השלומים" למיניהם. בעוד שהם השלו את עצמם ואת עמם בחזון שווא של גאולה ציונית ללא קרבות והרג ("בועות נוצצות.. שלום לבלי חרב.. קנה סוף.."[47]), הוא שינן לעמו אמת אחת ולא שתיים, בהירה "כשמש אחת וכשם שאין שתי ירושלים", כי "ארץ נכבשת בדם" ובמרחב מנחל מצרים ועד פרת "הדם הוא יכריע: מי השליט היחיד פה".[48] עתה, בתש"ח, חוזר הוא ומעלה את כל חוליות הטיעון, המוכיח בשם הפכחון, הבנת המציאות והאמת ההיסטורית, כי המלחמה הינה שלב הכרחי בגאולת עם ישראל וארץ ישראל. הוא מפתח טיעון זה בדרך החיוב ובדרך השלילה ומאשש אותו בראיות מזוועות האתמול (חורבן יהדות אירופה) ומנוראות ההיסטוריה היהודית כולה: אלמלי המלחמה ואלמלי נופליה על "שדה הכבוד" מה היו פני הדברים? "כשהיו הפנים יום אתמול לזעווה: / יהודים ללא חרב מגן והַפקֵר כל היקר".[49] באורח מפתיע במקצת מעלה הוא אפילו את טענת ה"אין ברירה" בנוסחתה השיגרתית, המקובלת על הכל: "הנני עֵד כי איווינו שלומים / נירים להניב וערים לשכלל / וגוף כעץ פרי וכינור לחבק.. / ואולם האויבים זממו: אנו צאן / ונתונים לטיבחה ולשינם.. והנה / ענו נעורי יהודה להם: קרב"; ועם הקרב – גם הרוגים והורים שכולים ואהובות ורעיות שנתאלמנו.[50] וכל זה מוביל לכלל היסוד ב"תורת המדינה", הנקבעת בכוח השכל הקר וחוקיו: "על חרבנו נחיה עוד הרבה מאוד זמן./ אינני רואה את שוליו בדמ־דום".[51] המשורר פורש חזון עתיד בלתי־מוגבל של הרג וקרבות; חזון שבו הרועה יוצא למרעה "ורובה על גבו ורימון בחגו־רו", החורש, הבנאי, המנגן וההוגה והאשה המספרת עם בעלה בלילות והילדים הנו־לדים – כולם עושים מעשיהם על החרב ומכוח החרב. ממילא נקבע בחזון זה מקום הכרחי וקבוע ל"אבל־עם רם על בניו שנפלו רעננים בשדה קרב"[52] לבכי האמ־הות רטוטות־הכתף, לשבר־ליבן של אהו־בות ורעיות. אולם טיעון "מפוכח" זה אינו מופיע בשירי אצ"ג אף פעם בהקשר המנטרל והמטשטש, שבו הוא משמש תכו־פות בפובליציסטיקה ובבלטריסטיקה של מלחמת העצמאות (והמלחמות שלאחריה). המשורר אינו מסתייע בו לשם הסבת פניו מן האימה והלאה. בניגוד לנטייה המקו־בלת, מודה הוא בלא כל טשטוש בכך, שהמציאות של העצמאות המדינית רוויה אימה מעצם טיבה. "בתבונה איומה מדור דור בחיינו עולם" (כלומר, בתמצית חכמת הניסיון ההיסטורי של עם ישראל) אומר הוא, השווה את משקל חייו של "עם גולה ומגוֹרָיו" (פחדיו) עם "משא עם שליט ארץ־שלו בחופשי" ומצא כי משא החרות כבד ממשא הגלויות: "כבדים ימי שנות

עם גדול. גם בליל לא יישן",[53] מודעות מועצמת זו קובעת לטיעון ההגיוני שלו הקשר ריגושי טראגי, המבטל כל אפשרות של יצירת מרחק בין השיר לבין המוות הריאלי של הנופל בקרב והאבל הרועץ של אוהביו. אדרבא, הקשר זה מביא את אצ"ג לפיתוח הטיעון דווקא לנוכח שתי־קתו ה"רובית" של האב השכול ו"כַּסֵּפֶת הַהֶשְׁקֵט" בשערה המלבין של האם, שאינה ישנה בלילות. הכרח הוא בעיני המשורר שיווצר קשר בין ההגיון המחייב שֶכול לבין מראה "ענף עץ כתלתל" הנשקף לעיני האבלים בעד זגוגית החלון ומזכיר את בלורית הבן שנפל, או לבין כאב האבלות ל"צמת הנערה על ערפה ממין הערמון וזהב.. / מימים לא היה זה החן שיש בפניה עכשיו", בעת שהיא מבכה את אהובה ההרוג.[54] כך לעולם לא יתיר אצ"ג לעצמו לבקש מאלוהי הצבאות איפוּן לב, התקשחות והתאדשות. לעומת בקשתו של ש. שלום: "הפוך לְבֵנו לאבן, שלא יד ולא יירד / בנסוע דגלנו על דמם אשר יִפָּך", יבקש אצ"ג: "חזק את לבנו בהתרתחו בלילות.. / כי יקר מדמים זה דמנו המעט".[55] רתיחת הלב ו"בכי הלב" הם דברים אשר לא רק שאין לו שליטה עליהם, אלא שהוא אף אינו רוצה למונעם. אדרבא, הוא תובע את צירופם ל"שכל הקר" – לא על מנת שזה האחרון ישלוט בהם, אלא על מנת שהם ילחלחו ויפרו אותו. בשום מקום אין הוא מזדהה עם השכל או ה"בִּין" כשלעצמם. תוך תאור האבל על הנופלים הוא קובע את הכרח הצירוף של החום והקור, הרוך והקושי: "הלב והנפש חובקים בחמימות את השכל הקר כמגנט השואב: / הם יחד כעץ השתול אלי נחל.. דמעות, וענף."[56]. במסגרת צירוף זה שרויים השכל והנפש זה בצד זה לא רק כאוהבים חבוקים, אלא גם כעץ ונחל. מתקיימת בהם הברכה "והיה כעץ שתול על פלגי מים", אלא שהנחל הוא נחל הדמעות והעץ המתענף סופג את לחותו ממעיינות הצער. הלחות הזאת בתוך הקושי והחיספוס של העץ היא המאפשרת את הצמיחה וההתענפות. בלי הדמעות, השכל הקר הוא גם עקר. הצירוף "כמה גיל כמה כאב" אינו ניתן לפירוק. כיוון שכך אין אצ"ג מניח לשירו להתנתק גם מן ה"הגיון" של המתים עצמם. הוא מוכן לראות את הדברים גם בעד עיניהם, אלא שהוא מנסה להחדיר את מרכיב ה"גיל" גם לתוך ה"ראות" שלהם שהוא מפתחה בשי־ריו בכיוון מנוגד לזה הניהיליסטי, המיוחס להשקפתם של המתים בשיר כ"דו־שיח" של אלתרמן, למשל. הלוחמים והמתים בשירי תש"ח של אצ"ג מפגינים, במפתיע, שמחה. "כל לוחם איש חדווה" הוא, קובע המשורר. אפילו לבושו דהה ונעליו רפוטות הריהו יוצא לקראת חג, וחג זה אינו חג המוות אלא חג החיים, שכן: "היוצאים עם כליים למלחמת עמם / אוהבים חייהם פי כמה וכמה מאלה שאינם יוצאים בחרבם."[57] לעומת הגיון התוגה, האופייני כל־כך לתאורם של צעירים חשופים לסכנת הרג, מנסה אצ"ג לפתח הגיון של שמחה, שיש בו, כמובן, מיסוד העליזות הטראגית, זו הנובעת מתחושת השלמות של הגיבור הטראגי המממש את גורלו וייעודו. אין זו השמחה ההיסטרית, "גילת האבדון" של הנצורים שיש למותם שחר, ב"שמחת עניים", זוהי שמחתם של אנשים שלמים, אוהבי חיים, נהני חיים, המוכנים להקריב את חייהם לא משום שקל להם לוותר עליהם אלא רק משום שבכוח המתת הזאת יתחולל המהפך הניסיי בחיי האומה, ויגיע אותו "יום, שאתמול קראנוהו: מחר – / המחר הרחוק..."[58]; היום, שבו נוטלת האומה את גורלה בידיה: יום עליזות וכובד, תרועה ו"תבונה איומה": "כבדים ימי שנות עם גדול" אבל גם מלאי שמחה ומתיקות. הוא "סובל – וחופשי, רואג – וחופשי". כחשמל עובר בידיו רטט הידיעה כי בהן, בידיים, הבחירה. לא רק "הששו־נות, הרווחים לנשימה במלוא עוז", מידיו הם לו, אלא גם "אבלו בא מידיו ולא מר הוא, כי טעם נִירוֹ בו."[59] האבל מתחבר עם אותה תחושה אֶוּפוֹרִית, שבה דובר קודם לכן.

ג

כל ההארות והתובנות האלה, המאפיינות את שירת מלחמת העצמאות של אצ"ג, מצויות, מכל מקום, ברבדים העליונים, הגלויים פחות־או־יותר של השירים. אבל מתוך התמודדותו של המשורר עם מכלול הנושאים שמעלה המציאות של המלחמה, ובעיקר עם נושא המוות והשכול, חוררת שירתו לעתים לנבכי־נפש עמוקים ונס־תרים, אשר אינם מגיעים – ואינם יכולים להגיע – למודעות הצהרתית מעין זו שהתגלתה במרבית המובאות שהובאו עד כה. עיצובם הפיוטי מחייב הליכה בדרכי עקיפין, ובתנאי האקטואליות הסוערת של הנושא והריטוריות המתחייבת ממנה – הליכה כזו אינה קלה. אף־על־פי־כן מוצ־אים אנו את עקבותיה בכמה מן השירים הנוקבים והמעמיקים ביותר שכתב אצ"ג במהלך מלחמת העצמאות. הבולט בשירים אלה הוא המחזור "בזכות אם ובנה וירו־שלים"[60] – אחת מיצירות השירה המר־שימות ביותר, שנוצרו בתוך המלחמה ותחת רושמה. למרות הימים הגועשים והגירויים העזים, שתבעו תגובות חזקות ומיידיות, השתהה המשורר השתהות ני־כרת בגיבושו ובגימורו של שיר זה, שכתיבתו התמשכה יותר מזו שלכל שיר אחר משירי תש"ח ותש"ט שלו. לפי הסימון בשולי השיר החלה הכתיבה בי' כסלו תש"ח, כלומר ימים מעטים לפני הכ"ט בנובמבר, מועד הפריצה ה"רשמית" של המלחמה, ונמשכה עד לצאת השנה (י"ח באלול). המשורר שקד, אפוא, על חמשת פרקי המחזור ועל שיר החתימה שבסיומם לאורך כל החודשים הדראמאטיים שמהח־לטת עצרת האו"ם על קבלת תוכנית החלוקה דרך ההכרזה על הקמת המדינה, פלישת צבאות ערב והדריפתם ועד לשתי ההפוגות ולקרבות הגדולים שלאחריהן. אמנם, השיר אינו מגולל פרשיות רבות מפרשיות המלחמה. הוא מתרכז בדמותה של אשה אחת, אם שבנה נפל בקרבות המוקדמים, במסגרת המאבק המר על קיום הקשר בין השפלה לבין ירושלים הנצורה. עם זאת, הוא מכיל את תגובתו השהויה, התמציתית והמזוככת ביותר של המשורר על המלחמה, בכללותה; תגובה, שניכר בה עיבוד ממושך ומתוחכם של חוויות וטראו־מות, ושאופיינית לה ראות סינאופטית רחבה ביותר, המצרפת בתוכה לפחות ארבע זוויות הסתכלות שונות: של האם השכולה, של בנה ההרוג, של ציבור אנו־נימי אם כי בעל זהות ברורה, המסתמנת בשימוש בגוף ראשון רבים (ה"אנחנו" הלאומי הכולל), ושל המשורר עצמו ביחודו כאמן. בצירופן מתוות זוויות אלו את תחומיה וכיווניה השונים של הזירה, שבה תיתגלה המלחמה לא כרצף של קרבות, נצחונות, מפלות, משגים והצ־לחות, אלא כתהליך מופנם־מתמשך: תה־ליך התמודדותה והתפתלותה של אם, שבנה נהרג, עולמה חשך ורצונה להמשיך לחיות דלל עד לנקודת האפס, ואף־על־פי־כן מצאה היא דרך לא רק להשלמה עם אסונה אלא גם לאינטגראציה של חוויותיה הנוראות בתוך רצף רחב של חוויית תשועה וגאולה, שיש בה גם מימד פוליטי ברור. באינטגראציה זו הושג הניצחון האמיתי, הפנימי־הנפשי. אפילו לא הוכ־תרה המלחמה בהצלחה המלאה המקווה, ונעשו בה משגים גורליים, שעליהם עתיד העם לשלם מחיר־דמים (ההסכמה לביתורה של ירושלים), נטמן בה "בזכות אם ובנה וירושלים" זרע הניצחון המלא בעתיד, שכן האם ההרוסה ניצחה במלחמה ניצחון

שלם. כך העתיק המשורר את סיפורה של המלחמה מן החוץ אל הפנים, מן ההיסטוריה אל התהליכים הנפשיים, מן המימד האפי אל המימד הלירי. כמו בשיאיה האחרים של שירת מלחמת העצמאות (כגון "פרידה מהדרום" של אבא קובנר) נעשית המציאות של המלחמה ב"בזכות אם ובנה וירושלים" למיטונימיה של מצב נפשי־רוחני. מכאן יכולתו של המשורר למסור מציאות זו במלוא מרחב משמעותה ללא התפרשות סיפורית וללא מפורשות דיונית־רעיונית, אלא בדרך ההתמקדות האישית והאינדי־בידואציה הפסיכולוגית. "בזכות אם ובנה וירושלים" הוא, כמדומה, השיר היחיד של אצ"ג על הנופלים, המעלה לא קהל קולק־טיבי (לוחמים, אבות, אמהות וכו') או דמויות־סמל מוכללות, אלא אדם יחיד ומיוחד, השרוי בסיטואציה מאוייכת והמאפשר העמדת מעין סיפור לירי בעל עלילה פסיכולוגית־פנימית. אדם זה אמנם מוגדר על־פי זהותו כאם, אלא שדווקא הגדרה מוכללת זו היא המבליטה את ייחודו, משום שהמשורר מעצב – ברוב דקות ותיחכום – מסכת קשרים נפשיים מסויימים ומיוחדים, הקושרת אם זו לבנה ההרוג והמדגישה את העוצמה היחודית של אבל האם על בנה. התמקדות והצטמ־צמות אלו – ביחוד בפרקיו הראשונים של המחזור – מאפשרים לאצ"ג להגריל את מרחב הראות וההבנה, שמציע השיר, בהד־רגה משכנעת; זאת, משום שהאם עצמה, במהלך המדורג של התמודדותה עם אבלה, מרחיבה את ראותה ואת הבנתה. גם כש־השיר מגיע, בפרקיו האחרונים, לפרספק־טיבות הבלתי־אישיות של ה"אנחנו" הקולקטיבי ושל המשורר בתפקידו כאמן לאומי – אין הכללותיו מתנתקות מן הרגשות החריפים, הספציפיים של האדם המעוצב עיצוב מוחשי ויחודי.

הפרק הראשון של המחזור מעלה לפנינו את קינתה של האם על בנה שנהרג ("אם על בנה מקוננת"). אין זו קינה על־פי הגדרתו הז'אנרית־הצורנית של המושג. אמנם, המשורר עושה שימוש בתבניות ובצירופים, המסתמכים על הקונבנציות הקדומות של הז'אנר הקינתי כנתינתו במקרא. השיר מתארגן סביב החזרות על הגמינאציו "בני, בני", המופיע בו ארבע פעמים בנקודות כובד ריתמיות ותחביריות שונות (בטור השני של הבית הראשון, כלומר בפתיחת קינת האם – הטור הראשון הוא רק מעין כותרת, המכריזה על הקינה; בפתח הבית השלישי ובסוף הטור השלישי, הבלתי־חורז שלו, ובסוף הטור השני, החו־רז, של הבית האחרון). צירוף זה הוא, כידוע, הגרעין המיצלולי והריתמי של קינת דוד על בנו אבשלום ("בני אבשלום בני בני אבשלום מי יתן מותי אני תחתיך אבשלום בני בני", שמואל ב', י"ט 2), והופעתו מבשרת את בקשת המוות של האם המקוננת (בפרק השני של המחזור), כשם שהיא מעמידה את קינתה על יסוד צורני־ז'אנרי עתיק. כמו־כן חוזר השיר פעמיים, בסיום הבית הראשון ובפתיחת האחרון, על קריאת ה"אֵיך", שהיא סימנה הז'אנרי המובהק ביותר של הקינה העברית העתיקה ("איך אבדת בשרי־ורמי בשדה אבדה", "איך הרגך כדור עופרת קטן"). עם זאת אין המשורר מנסה לעצב את השיר כולו כקינה פורמאלית, הנענית בשלמותה לכלליו של הז'אנר. הוא מבליע את האיזכורים המקראיים בתוך טקסט רחוק מהם מבחינה סיגנונית ומנטאלית כאחת. הקינה, גם בגילוייה האינטנסיביים והצורבים ביותר, היא ז'אנר קולקטיבי. אפילו מביעה היא את צערו של היחיד (כגון בקינת דוד על אבשלום) מביעה היא אותו באזני הרבים. הצער שהיא מביעה אמור להיות צערו של הקולקטיב והאבדה שהיא מבכה מוצגת כערך של הקולקטיב. קינתה של האם בפרק הראשון של "בזכות אם ובנה וירושלים" אינה אמורה להישמע באוזני איש, שכן, בשלב זה עדיין אין לקולקטיב כל חשיבות בעיניה. כאן האם משיחה עם עצמה ואף אינה נותנת בדיוק את דעתה על הדברים שהיא אומרת. השיר מבטא לא את שלב הפורמאליזאציה, הקולקטיביזאציה וההחצנה של האבל אלא את האבל בטוהרתו הראשונית, כשהוא עדיין בבחינת התרחשות פנימית בלתי־מפורשת. למרות ה"בני, בני" וקריאות ה"אֵיך" משחזר הפרק הראשון של המחזור לא אמירה פיוטית הגוייה אלא את זרם התודעה של האם סמוך מאוד להיוודע דבר האסון, קודם שהיה בכוחה הנפשי לארגן את מחשבותיה ולמקד את ריג־שותיה. האיזכורים המקראיים באים רק לרמז על כך, שקיים קשר מסויים בין שיר הקינה הקדום בעיצובו המסריר והמאוזן לבין עיצוב מודרניסטי זה – הפרוע והאק־ראי, כביכול – שמציע לפנינו המשורר. אותו ריגוש שסבל בימי התנ"ך פורמאלי־זאציה כה מרחיקת־לכת תובע בימינו עיצוב שונה לגמרי. אף־על־פי־כן אין אלה אלא שני קצוותיה של מסורת ספרותית אחת.

העיצוב, המבקש להיות אמין בימינו, מחייב אירגון "מבולבל" או בלתי־מרוכז של פני־השטח של השיר. התודעה המעו־צבת צריכה להיראות – כפי שיקרה תכופות בשלב מוקדם של אבל או הלם נפשי רומה – תועה תעייה אקראית על פני עניינים טריוויאליים, לכאורה. במקרה שלפנינו מתרכז השיר בזיכרון אקראי כזה של האם; זיכרון מימי בית־הספר או תנועת־הנוער של הבן: הבן חזר בערבו של יום מטיול רגלי מייגע בירושלים ובסביבותיה. בשובו הוא אמר לאֵם אותם דברים שיגרתיים שנהוג לומר במקרים כאלה ("אמא, זה היה כראי". "לו ראית", "אני עייף") ואף הוסיף להם דבר מליצה, שאולי שמע ממישהו אחר ("ירושלים של זהב לעת ערב"). האם, מצידה, הציעה לבן העייף מיטה נקייה ואחר ששקע בשינה עמוקה פרשה גם היא לשינה שמתקה לה מאוד.

ההיאחזות דווקא בזיכרון כזה נראית לנו לא רק טבעית ומשכנעת מבחינת העיצוב של תודעת האם בשלב ההלם, אלא גם עמוסת משמעות, העשויה רבדים־רבדים של מודעות, מודעות־למחצה ואף תת־מודעות. בעליון שבהם מתרחשת אופראציה מנטאלית מוכרת היטב (מן ההקיץ והחלום) ואופיינית למצבי חרדה. נראה, שבחרדתה הגדולה לבן הבוגר שיצא לקרבות שיחזרה האם פעמים רבות את הסצינה של השיבה הביתה מן הטיול בימי הלימודים או תנועת־הנוער. גם אז, בעת הטיול, כשהבן נעדר מן הבית, חרדה לו האם, שלא יכלה להימנע מהעלאה על הדעת של כל אפשרות ההיפגעות וההינז־קות – כדרכן של אמהות. אלא שאז נסתיימה החרדה, עם שובו של הבן, ברגיעה ובהתפרקות מתח. בימי החרדה שקדמו לידיעה על מות הבן כאילו הבטיחה האם לעצמה – על סמך ה"תקרים" – שגם הפעם, כמו בעבר, יחזור הבן, אמנם, עייף ורגליו "מכותתות". היא, האם, תציע לו מיטה צחה ושניהם יפרקו את מתח דאגתם ועייפותם בשינה עמוקה. גם עכשיו, אחרי בוא הידיעה, ממשיך מוחה להחיות אותה סצינה מרגיעה – אולי כדי להתגונן בעז־רתה מעוצמת המהלומה המוחצת. אלא שהפעם נהפך הזיכרון הטוב ההוא לרקע ניגודי, המבליט את האסון והמקנה לו קונקריטיות, שמלים כמו "נהרג" או "מת" אינן מכילות אותה. מות הבן מתמחש עכשיו כהימנעות האפשרות של החזרה על השיבה ההיא הביתה וכהימנעות האפ־שרות שהוא יחזור וישמיע אותן אמירות של שיגרה כמו "אני עייף": "אתה לא תבוא עוד הביתה ותגיד שלום אמא". המחשות אלה הן המקנות ממשות לאפ־שרות האבסורדית, שכדור עופרת קטן הרג את הבן; הן המסתכמות באמירה "ילדותית" כמעט כ"ורי, ואין לי בן".



נתן אלתרמן

ברובד נסתר יותר פותחת כאן האם במאבק נפשי נגד ירושלים, אותה "ירושלים של זהב", שעליה דיבר הבן כשחזר מטיולו, ועתה היא נטלה ממנו את חייו. האם רומזת על כך, שכבר אז, בימי בית הספר, מצאה ירושלים חן בעיני הבן "יותר מדי", ושאמירתו אז "בכל לב" "זה היה כראי" צפנה בתוכה משמעויות חמורות ומפחידות יותר מן האישור כי יופיה של ירושלים עשה את כיתות הרגליים והתייגעות הגוף בעת הטיול ("כיתתנו רגלינו היטב בהרים ובקעות... אני עייף!") כראיים ורצויים. הנה עכשיו הצריך יופי זה, כביכול, לא כיתות רגליים אלא נפילה אפיים ארצה ולא התייגעות הגוף אלא היקרעות הגוף ושתיתת דמו עד מוות. אף המיטה הצחורה, הצחה, שהציע האם אז לבנה העייף נראית בהקשר זה חשודה, קשורה אסוציאטיבית בקבר ובתכריכים. הוא הרין בשקיעתו המהירה של הבן בשינה. כלל ההקשר הזה: ירושלים, הרים ובקעות, "טיול" (מסע), כיתות רגליים, עייפות, שינה וסדינים צחים, נעשה – על רקע היריעה הנוראה – לחשרה הרת־פורענות. האם כאילו אומרת לעצמה: כבר אז ידעתי שאהבת ירושלים הזו תסתיים בכי־רע.

ברובד נסתר עוד יותר מתפרשת ההיזכרות בשינה העמוקה שנפלה על הבן והאם כאחד דווקא בהקשר מרגיע. אֵם שנת הבן היתה שנת המוות, הרי האֵם נרדמה תיכף אחריו ("ושכבת לישון. ושכבתי אני לישון."). כלומר, היא עתידה עד מהרה להצטרף אליו במותו, להגיע יחד איתו לרגיעה ולשיכחה. יסוריה לא יימשכו הרבה. אלא שרובד זה (שיגיע לכלל מודעות, כאמור, בפרק השני) אינו אלא כיסוי לרובד עמוק יותר, בלתי מודע לגמרי, שרווקא בו מגיעה ההיזכרות בערב שיבתו של הבן־הנער מן הטיול לגילוייה העיקרי. אנו שמים לב לכך, שבשיר כולו אין זכר כלשהו לאביו של ההרוג. הוא איננו שרוי יחד עם האם באבלה ואף לא היה שרוי עימה בדאגתה ובפורקנה לפני שנים, כשהבן יצא לטיולו. היינו יכולים לפרש היעדרות זאת כתוצאה מפרשת חיים טראגיים (כגון שהאב נפטר בגיל צעיר) אך אין כל סימן לכך, שהאם קושרת את מות הבן בטרם־עת עם מות אביו. יתר על כן, היא קובעת בקינתה כמעט במפורש, שהוא, האב, לא היה עימה, למעשה, מעולם. אפילו קודם שנולד הבן, בעת ההריון ואף לפני ההריון, נתקיימו יחסי קשר אקסקלוסיביי בין האם לבנה; הם היו זה עם זו לבדם. הקשר שלהם לא הניח מקום בינם לשום אדם נוסף, ובוודאי לא לשום גבר נוסף. האם נזכרת ב"תשעה ירחי לידה ולילות לפני הריון, לילות כמיהה..." והקשר דבריה מבהיר, כי הכמיהה שעליה היא מספרת לא היתה כמיהה של תשוקה לבעלה, אבי הבן, אלא להריון, כלומר לבן עצמו. הלילות שקדמו להריון לא היו לילות של הנאה מקיום יחסי מין עם גבר אהוב אלא לילות כמיהה לכך, שיחסי מין אלה, שלא היו אלא אמצעי, יביאו סוף סוף להריון המיוחל. האם, ניכר, מחקה את אבי הילד מחייה. בין שהוא נסתלק מהם בדרך של פטירה מוקדמת ובין שהסתלק בדרך אחרת, נוכחותו, אפילו כמי שאיננו, לא הטרידה ולא עניינה אותה מעולם (מדבריו ההיפותטיים של הבן בפרק הרביעי של המחזור נלמד שלא כך חווה הוא את היעדרותו של האב, הגבר שבמשפחה). כל עוצמת הליבידו שלה נתרכזה בבנה, שהיה לגביה בן ואהוב ובעל גם־יחד. משום כך היא נזכרת עתה לא רק ביופיו הנערי־הגברי (תלתלי־המצח, החיוך בעיניים, לחיצת כף ידו, בליטת כתפו) אלא דווקא במראהו בשעה שחזר הביתה מאותו טיול. ייתכן שאז ראתה לראשונה את הגבר שבו, האיש החזק, הפעיל בגופו, העושה מחוץ לביתו והחוזר לעת־ערב משהיית היום במחיצתם של גברים אחרים. מכל מקום, התנומה שירדה עליה לאחר שהשכיבה את הבן במיטתו היתה ספוגה מתיקות אירוטית־אורגאזמאטית, אשר לה מרמז המשורר בביטוי "פרי מגד חיבת לילה ראשון". ליל השיבה מן הטיול היה "הלילה הראשון" של נישואי־הדמיון של האם עם בנה. כשאומרת האם: "מה מאוד מתק לילה זה, בני בניי" היא משווה לצירוף "בני, בני" משמעות גברית לחלוטין, כשם שהיא מעתיקה את הרכות שבחזרה על המלה "בני" מתחום החיבה האמהית לתחום התשוקה הנשית. "כדור העופרת הקטן" גזל, אפוא, מן האם המקוננת לא רק את בנה אלא גם את אהובה. משום כך היא נזכרת עתה, עם היוודע דבר מותו, באותו "לילה ראשון", שבו אכן הכירה בו כבאהוב במלוא מובנה של המלה. היא נזכרת ב"פגישות" עמו, ב"שלום אמא" שלו, בהצצות המאוהבות שהיתה שולחת לעברו, ואפילו – מאחורי כתפו – לבבואתו שבראי. עכשיו הכל אבד. היא לא תראה עוד את פניו "גם בראי". מישהו או מישהי גזלו אותו ממנה. הוא מבחינתה – אבֵדה, דבר יקר שנעלם; מותו התרחש – מבחינתה – לא ב"שרה הכבוד", שעליו מדבר אצ"ג בשירים רבים כל־כך, אלא דווקא ב"שדה אבֵדה", שדה מופקר, פרוץ, שאיננו אפילו רשות־רבים מתוקנת, אלא מקום הפקר ושממה, שכל שאבר בו שוב לא יימצא.

הפרק השני של המחזור מחריף החרפה רבתי את הרגשת הנגזלות של האֵם, משום שהעיבוד הריגשי הראשוני של הרגשה זו, שנעשה בפרק הראשון, מכין אותה להבנתו במסגרת של תחרות בין נשים על חסדו ואהבתו של גבר. אֵם הבן היה הגבר האהוב הרי מי שלקחה אותו מן האם חייבת היתה להיות אשה אחרת, "צרה": אמנם, לפי שעה עדיין אין האם מפרשת לקיחה זו במסגרת הרומאנס המשפחתי הקונבנציונאלי: כלה גוזלת את הבן מידי אמו. היא מפרשת אותה במסגרת רומאנס פחות שיגרתי: אדם שיש לו שתי אימהות נאסף

כולו לחיקה של אחת מהן, שלא הותירה אף זרת ממנו ל"צרתה". פירוש זה, אין צורך לומר, אינו מרכך את תחושת הגזל, אלא, אולי, אף להיפך, מחדד אותה.

לכאורה, נפתח הפרק באמירות שאין כל קשר ביניהן לבין תחושה זו: "בני נפל בגיבורים. בני היה גיבור". מלים אלה חוזרות ומופיעות גם בפתח הבית השני. אבל ברור, שהאם אינה משמיעה אותן תוך הזדהות עם תוכנן ועם הערכים, שאותם הן אמורות לבטא. הדבר ניכר ביחוד בבית השני, בשורות בעלות החֲרֵז המחריד: גיבור / בור: "בני נפל בגיבורים, בני היה גבור../ מי יביאהו אלי מבור? –". אֵם הגבורה הובילה את הבן אלי בור, האֵם מוותרת עליה ואף מתריסה כנגדה. אין לה כל צורך בה. היא זקוקה אך ורק לבנה שיושב אליה. משפטי המליצה "בני נפל בגיבורים, בני היה גיבור" אינם אלא משפטי הנחמה שהושמעו באוזניה על־ידי מי שבא לסעוד אותה באבלה, והיא חוזרת עליהם ספק במעין מלמול אוטומאטי שיש בו ניסיון של אוטוסוגסטיה ספק בתרעומת גוברת והולכת. תאורה של ירושלים כ"גם היא אֻמְנוּ" אף הוא מהרהר כחזרה נרגזת על איזו מליצת־ניחומים שהושמעה מפי מישהו או אף שהאם השמיעה באוזני עצמה. הראייה לכך – תאורה של ירושלים, האֵם האחרת, אינו מחניף כלל ועיקר. את הדרך ירושלימה, שבה נפל הבן, מתארת האם כ"שותתת דם בצמא" – לכאורה, תיאור אבסורדי, שהרי הצמֵא אינו שותת אלא שותה. האבסורד הציורי נוצר (בדרך מענ־יינת ביותר מבחינה פואטית) על־ידי משהו מעין "חשיפה כפולה" בצילום. האם רצתה לומר שתי אמירות שונות, שהורכבו זו על גבי זו. היא רצתה לומר, שהדרך לירושלים "שותתת דם" (דם בנה, שנהרג שם) וכן שאותה דרך (המייצגת מיטונימית את ירושלים עצמה) היא גם "צמאה לדם"; כלומר, שהדרך וירושלים צמאו לדם הבן ולכן הרגוהו ושתו את דמו. ואם בכך לא די, הרי שההרג ושתיית הדם היו כאילו גם שלא לצורך. הבן, שנפל "אי בדרך ירוּ־שלימה", במקום נידח ולא ידוע, נשאר שם בודד ועזוב. הדרך וירושלים הצמאות לדמו לא נשארו עימו, ובמקום מותו שוררת שממה גמורה ("כמה שממה אלוהית שם ודממה:").

כך מתבלט אי־הצדק המשווע שבמעשה שעשתה ירושלים, שאמנם "גם היא אֻמְנוּ ובני בנה" – כלומר, לכאורה, רשאית היתה ליטול אותו אליה – אולם אם היא בבחינת אם נוספת מה הצדק בכך שנטלה את הבן אליה לגמרי וסרבה לחלוק אותו עם אמו הראשונה ("שלה הוא כולו עכשיו". הדברים נאמרים בהדגשה). וכן, אם כבר נטלה אותו ירושלים מה טעם הותירה אותו אי־שם ב"שרה אבֵרה" של שיממון וריקנות? האֵם קיצרת רוח לחלוטין לגבי שותפות אומללה זו שהיא שותפת עם ירושלים בבנה. היא רוצה שהוא כבר יוחזר אליה, כפי שהוחזר מעל ברכי הסנדק בעת מילתו – כלומר, פצוע, זב־דם, אבל חי, "חמר בשרי ודמי". היא מוכנה לקבל אותו "מכוסה עפר ואבק", ולעומת ירו־שלים שהשליכה אותו "אֵי בדרך" מוכנה היא, האם האמיתית, גם ללכת אליו, כלומר, להצטרף אליו במותו. אלא שהדבר אינו עולה בידיה. כדי להצטרף אליו ממש עליה לחוש כי מותו הוא בבחינת מרחב או חלל, שיש דרך גישה אליהם ושאפשר להתכנס בתוכם ("אילו ידעתי כי יש נוף ומבוא במותו"). אילו חשה כך, היתה פותחת את עורקיה והולכת לאורך קו הדם המזדרזף עד אל תוך הנוף או המרחב שהוא "מותו" של הבן. בפתיחת עורקיה היתה עושה מעשה מקביל לחיתוך הערלה בידי הסנדק – מעשה רצוני ומכוון של הקזת דם; אמנם, מעשה של סוף חיים ולא של ראשיתם. האסוסיאציות הקשורות בחיתוך, ב"פתיחת" עורקים, בהסרת עור־לה מעל אבר מין זכרי, בחיפוש "נוף", מרחב, חלל שאפשר לחדור לתוכו, להת־כנס בו, להתאחד בתוכו, מחזירות את האם לתחושות האירוטיות של הפרק הראשון. "מותו" של הבן כמין מרחב או חלל סגור מצטייר לה עתה גם כרחם שבו נשאה אותו בעוּבָּריותו, גם כאבר מין נקבי "נפתח" ומרמם, שיש "מבוא" בו (לשון ביאה). לו היה רצון האם מתקיים היא היתה "נפגשת" עם הבן בתוך חלל זה פגישה נצחית ("שם ניפגש ונהיה") הן כאם הנושאת את בנה ברחמה לנצח בבחינת "הרת עולם" והן כאשה ואהובה הנפגשים במותם פגישת Liebestod. אבל מבוקשה זה לא יכול להינתן לה בעטייה של ירושלים, צרתה; שכן בעוד שהיא, האם, נשאה את הבן ברחמה לפני לידתו, הרי היא, ירושלים, התאחרה עימו איחור של "בור" (אבר מין נקבי – קבר) אחר מותו. הלפיתה הוואגי־נאלית שאליה משתוקקת האם נתחלקה בינה לבין ירושלים. לה, לאשה, ניתן העבר שמיהר לחלוף; ואילו העיר נטלה לעצמה את ההווה ואת כל העתיד: "שלה הוא כולו עכשיו"; "תחילת בני – בחיקי, ובבור בדרך ירושלים – סופו." והחלוקה הבלתי־צודקת הזאת החלה זה כבר, כשרק נותק הילד מחיק אמו והובל לפציעה ולרימום אל הסנדק והמוהל. יהודיותה של ירושלים ויהוד הילד בסכין ובפצע שותפים במעשה הגזלה. הבן מת, נלקח מאמו, משום שהיה יהודי ולחם על ירושלים יהודית. האֵם רוצה בו בחזרה אל החיבוק הראשון – בטרם יהדות ובטרם פציעה: "אם" ובנה עדי עד".

בפרק השלישי מגיע קו ההתפתחות, שהסתמן בעיצוב עולמה הריגשי של האם בשני הפרקים הקודמים, לגיבוש וליציבות. יחד איתו מגיעה גם האם עצמה לראשיתה של יציבות מחודשת, שמקורה בהשלמה עם אבדתה, בקבלת התנתקותו של בנה מחיקה. היציבות מושגת בכוחה של מו־דעות מלאה למהות האירוטית של הקשרים בינה לבין הבן שנהרג. האם יודעת עתה בבהירות שבמותו השאירה הבן לא רק במעמד של אם שכולה אלא גם במעמד של אלמנה. דווקא משום כך מתחילה היא להבין, שמוות זה לא הותירה ריקה ואבודה כפי שחשה תחילה. היא מפרשת לעצמה את מצבה על־פי מודל מוכר וברור לה: המודל של האם שבנה שבגר ניתק את קשר האהבה המינית שקשר אותו אליה וחיבר קשר זה אל אשה אחרת, שבה התאהב ובה דבק עד כי היו לבשר אחד. זהו משבר מכאיב אבל מוּפר והוא בבחינת כורח שאין ממנו מפלט. האם מפרשת עתה את אבלה כאילו היה דומה לכאבה ולקינ־אתה של אם המצותתת לדומיה העמוקה שבחדר המשכב של בנה וכלתה. אחר מעשה האהבה הסוער השתרר שם שקט של פורקן ורגיעה, והאם יודעת כי שקט זה מבטא את האיחוד המלא של האוהבים, שהיו לבשר אחד ושוב לא ינותקו זה מזו. את הֶרֶג הבן מבינה האם עכשיו כמשגל סוער, שכן ההרג היה מלווה בחדירת גופו אל תוך אדמת ירושלים – היא אהובתו – וכן בפליטת דם התמצית שלו אל חיקה ("כי אֶרְשָׁה לו בדם אל חיקה"). עתה מתפרשת פליטת דם זו כפליטת הזרע במשגל. לא במקרה נזכרה האם בפרק הקודם דווקא בפציעה שנפצע הבן בעת מילתו. גם עתה מצטייר לעיניה דמו הנשפך כאילו שפע מתוך אבר־המין שלו. מותו מתמחש לה עתה כשינה העמוקה והרווייה של הגבר לאחר הפורקן המיני המלא (וכך הבינה בשעתה גם את השינה העמוקה אחר יום הטיול בירושלים; כבר אז היתה הפגישה עם ירושלים כרוכה בפורקן מעין זה). האֵם מבינה: "הוא אהב אהבה ועליה הוֹרָג", "וזה גיל וזה בכי". הבנה חדשה זו מאפשרת לה לשנות את יחסה ל"צרתה", ירושלים. שוב אין היא רק בבחינת אם אלטרנאטיבית ואשה מתחרה. היא כלה, אשה צעירה, שהבן נתן לה את

אהבתו וזרעו. משום כך יכולה האם לשאול ולהשיב: "ירושלים של מי? ירושלים שלי, כי של בני – – היא עכשיו כלתי". בתור כלה ירושלים מעוררת באם רגשי שייכות, יצר הגנה אבל גם רצון – מוכר כל־כך מהתנהגותן של אמהות שכולות רבות – למנוע קשר בינה לבין גבר אחר. מכיוון שהבן מת, חייבת היא, האֵם, להגן בקנאות על כבוד יצועו לבל יחולל. הכלה, שאספה את הבן לחיקה בלהט ובדם, שוב לא תיתן את חסדיה לאיש. מיטתה ורחמה הם קורש לבן ההרוג ולזרעו. בשלב זה מגיעה האם לראשונה להבנת המשמעות הפוליטית וההיסטורית של ריגשותיה, שהיו עד כה אישיים ופרטיים כל־כך. כיוון שהערש, שבה בעל הבן את אשתו ובה הורג באהבתו אליה היא בור קברו, אסור בתכלית האיסור שהשטח שבו מצוי בור קבר זה ייבעל בידי אחר; כלומר, ימסר לשלטון זר. אם "תדרוך במקום שם עור רגל ערב" יהיה זה כאילו הותר לזר (ערב) להחדיר אל בור הקבר את אבר מינו (רגל), ואז יאמר הבן בבורו "נהרגתי לשווא". המקום קדוש "לאלוהים לבני וצבאות". החלוקה המוזרה של הצירוף אלוהי־צבאות לשתי מלים נפרדות והח־דרת הבן אל בין שתיהן כחוליה מרכזית מחברת מלמדות על מהותה של הקדושה, כפי שמבינה אותה האם. אין זו קדושה דתית במובן המיטאפיסי או המיסטי־האנאגוגי, משום שאלוהי־הצבאות אינו מופרד כאן מן הבן ואינו "קדוש" במובן הדתי המהותי של המושג (זר, אחר, מנותק וחתוך מן החולין, מסוכן למגע, עמוס פונטציאל של עוצמה אדירה, שונה מכל מה שהוא אנושי). הבן ואלוהי הצבאות חד הם והקדושה של מקום הקבר כמוה כ"קדושת" היצוע שאין לחללו, והיא עניין של שייכות ובעלות, שאינן יכולות לסבול ערעור כשם שאין הן ניתנות לחצאין. משום כך משביעה האם את רֵעֵי בנה, שלא יניחו ל"מודד המחלק קרקעות" להגיע אל מקום קבורת הבן. שיקולי כורח פוליטי או כורח כלכלי אינם יכולים לחול על מקום זה, שאינו ניתן לחלוקה. האיזכור של "שיר־השירים" ("השבעתיכם, רעי בני, בדם בני" על־פי "השבעתי אתכם בנות ירושלים בצבאות או באילות השדה", שיה"ש ב' 7, ג' 5) מלמד על עוצמתו ושורשיותו של היסוד האירוטי בקו המחשב והטיעון של השיר. האם תובעת את הבע־לות המלאה על מקום קיברו של הבן – בעצם, על ירושלים, ככלתו – מכוח ה"קדושה" של הבעלות הסקסואלית הלגי־טימית. עם זאת מיתרגם האֵרוֹס באיזכור זה למונחים פוליטיים. האם מוכנה לקבל את נפילת בנה בתנאי, שירושלים לא תבותר ולא תימסר – ואף בחלק ממנה – לשלטון זר. מה שנחווה ונדון עד עתה בתחום הקיומי־הסקסואלי האישי נעשה מרגע זה לתוכנית ולצו לאומיים־מדיניים וממילא גם ציבוריים. מכאן פנייתה של האם לראשונה אל "רעי בנה". עד כה היא לא הזכירה אותם כלל. העובדה כי הוא לא היה יחיד אלא שותף לחֶבֶר לוחמים גדול היתה בלתי־רלוואנטית מבחינתה. הכריע לגביה אך ורק הקשר שהיה קיים בינה לבינו. עתה היא מוכנה להכיר ברלוואנ־טיות של הקשר בין בנה לבין חבריו הלוחמים האחרים, ובשם רלוואנטיות זו היא מחייבת ומשביעה את הרֵעים לשמור על משכבו של הבן מחילול. עליהם להיות כאותם שישים גיבורים אחוזי חרב ומלומדי מלחמה, שהיו מגוננים על מיטתו שלשלמה איש חרבו על ירכו מפחד בלילות. במלים אחרות: האם, בתוקף אבלה, כמו המשורר בתוקף חזונו, משביעים את העם ולוחמיו שלא יוותרו על שלמותה של ירושלים.

בנקודה זו מיצה אצ"ג כמעט כל מה שניתן לו להעלות מעיצוב חוויית האבל והשכול באמצעות מסירת התודעה של האם השכולה. הוא עבר כאן את מלוא המהלך הנפתל מן האישי אל הלאומי ומן הקיומי אל ההיסטורי והפוליטי. חיזוקו של מהלך זה וקיבועו של המסקנות המש־תמעות ממנו מחייב הסטה של מוקד ההתבוננות מן האם עצמה אל מה שמעבר לה, לחווייתה ולהשגתה. בפרק הרביעי הוא מאיר את מות הבן מזווית הראות של ההרוג עצמו. זוהי הארה שאין עימה שום ניסיון של חרירה מאנטית אל עולם המתים ושום אשליה בעניין הסופיות המוחלטת של המוות. אורי צבי גרינברג רחוק ממיס־טיקת "המת־החי" האלתרמנית ומאי־יכולתם או אי־נכונותם של אלתרמן ותל־מידיו לכבד את הקו המפריד בין החיים למתים כקו סופי, כחיץ שאינו מאפשר אוסמוזה. הוא יודע שאין למתים מענה על השאלות המטרידות את החיים ושאף לו היה להם, כביכול, מענה כזה, לא היינו יכולים לשמוע אותו. הנאום הקצר שהוא שם בפי הבן המת הוא, אפוא, בחזקת תרגיל רוחני, מחווה היפותטי. אילו היה המת חי, אומר הוא, קרוב לוודאי שכך היה מתייחס – כאדם חי – אל פרשת מותו. כדי שלא נתעלם מאופיים ההיפותטי והבלתי־מאנטי של הדברים קובע הוא בפירוש בראשית הפרק את משפטי ההסתייגות: "ולו יכלו המתים לדבר בפיהם המעוסה / דם ורגבים, ויכולנו לשמוע מענה / הבן לאמו ולרעיו: נאום פי המכוסה / רגבים וכֻפים." משפטים אלה מרגישים ושבים ומדגישים לא רק את עמדת ה"לו", שממנה יוצא השיר לדרכו, אלא גם את העובדה הניצחת כי הבן אכן הרוג, רמו נשפך הוא טמון בעפר, בין רגבים וכֻפים, ולעולם לא נשמע עוד את קולו. תוך כך מבטלים הדברים כמעט בברוטאליות כל ניסיון שהיינו אולי מנסים לנצל את אשליית הדיבור של הבן ההרוג על־מנת ש"נשכח" את הריאליות והפיסיות של מותו. האס־תטיזאציה המטשטשת של עוברת המוות, המתלווה לעתים כה קרובות לפיתוחיו השונים של סינדרום "המת־החי", נהרסת כאן במהלומות הפטיש של המשורר, אשר נקודת המוצא שלו בכל שיריו היא "הכרת הישות" האקסיסטנציאלית־הגופנית. לשם כך ניחתים עלינו תחילה התאור המזעזע: "פיהם המעוּסֶה דם ורגבים" ולאחר מכן משנהו הרומה לו: "פי המכוסה רגבים וכפים". אצ"ג מעניק כאן למשוררי זמנו שיעור מהמם ביושר אינטלקטואלי.

בנאום הבן מכריעות שלוש נקודות, שלא הועלו בשיר עד עתה. האחת היא הנקודה שכבר הוזכרה בדברים על הגיון השימחה שאצ"ג פיתח בתאורם של הבנים הנופלים לעומת הגיון התוגה, המקובל יותר בתאור זה. אם כל לוחם הוא "איש חדווה" אוהב־חיים, גם הבן הוא כך; ומכאן הוולונטאריות המלאה של נפילתו: "כי יקרו לי חיי – ונתתים כבוד בהרי" (השווה: "ומחמת שיקרים חייהם ללוחמים / הם יוצאים להקריב חייהם לעמם. / את היקר מיקר הם נותנים.."[61]) האֵם לא הבינה וולונ־טאריות זו הבנה מלאה. בעיניה היא במותו של הבן משהו פאסיבי: הבן נפל, נלקח, הוא ניצוד ברישתה של אהבה מכלה, הוא הוקסם על־ידי יופי ממית. אפילו בשלב האחרון של הגיגיה, כשהיא כבר מכירה באופי הרצוני של בחירתו בירושלים ("הוא אהב אהבה") ובאקטיביות המלאה שבנפי־לתו בקרב עליה (אקטיביות המדומה לזו של הגבר בעת המשגל) עדיין היא מש־תמשת בלשון דקדוקית פאסיבית: "עליה הוֹרַג". "נהרגת לשווא". לעומתה מתאר הבן את מותו בלשון אקטיבית: "נתתים [את חיי] כבוד בהרי", "היטבתי עשׂה", "הלכתי – – לקרב", "קמתי מבור", "חי־פשתי שנית את הגדוד" וכו'. אגב כך מחזק הבן חיזוק רב את התובנה, שהחלה להבליח בפנייתה של אמו אל רעיו בחתימת דבריה: הוא לא היה יחיד ומיוחד, כפי שהצטייר ממרבית דברי אמו, אלא מי שהלך לקרב "עם כל הנערים" והיה חייל בגדוד. משום כך מפנה הבן את תשובתו ההיפותטית אל אמו ואל רעיו במידה

שווה. הוא אינו מוכן להעניק לאם עדיפות. בעיניו הקשר עימה הוא רק אחד מן הקשרים החזקים והמשמעותיים שריתקו אותו אל החיים ושהביאוהו, בסופו של דבר, להקרבתם המוּרעת מתוך שלמות פנימית, שיש בה כמעט מאותה עליזות טראגית, שעליה דובר קודם לכן.

נקודה מכריעה שניה בדברי הבן מתגלה בפנייתו התכופה דווקא אל האבות. בעוד האם מתייחסת אל ירושלים אך ורק כאל אשה – "צרה", אם אלטרנאטיבית, כלה, אשת הבן שהתאלמנה – הבן עצמו מתייחס אל אותה עיר, שעל פריצת הדרך אליה מסר את חייו, בהקשר גברי מובהק: היא, לגביו, "בירת האבות" ו"הר אבותי השדוד". את מלחמתו מפרש הוא לא במסגרת התבנית או המודל האירוטיים של יחסי אהבה עד מוות בין גבר לאשה אלא במסגרת תבנית אחרת לגמרי: הוא הבן שבא לגאול את הנכסים השדודים של אביו, להחזיר עטרת אבות ליושנה, לקומם מעפר את שם האב. אף כי, כמובן, אין בו אף שמץ מזהותו של רוצח האם, דומה הוא לאורֶסטֶס, שהקשר הראשוני שלו הוא עם אביו המת וחובתו היא חובת הגאולה של בית האב ושל קבר האב מידי זרים. האֵם מתייחסת לחלוקתה של ירושלים כאל חילול יצוע הבן, ואילו הבן רואה בה בעיקר פגיעה באביו, גזלת נכסיו, חילול שמו הטוב. בכך מעניק הוא מימד פסיכו־לוגי נוסף לשיר. אנו יכולים להבין שהקשר ההדוק – הרוק מדי – בין הבן לאמו הכביד עליו. הוא כמֵהַּ לאהבת אב מאופקת ו"גברית"; כמיהה, שהתגלתה בין השאר ברבקותו ב"גרוד", בהצטרפותו ל"כל הנערים", בהשתייכותו המופגנת לעולם נערי־גברי, שאין לנשים מקום בו (אנו איננו שומעים דבר על קשר עם נערה). תוך כך נוסף מימד גם לחשיבה הפוליטית, המשתמעת מן השיר. שלמות ירושלים והארץ דרושה לא רק על־פי חוקי האהבה הלוהטת וכסייג מפני חילול קודשי האהבה אלא גם במסגרת "שפויה" יותר של שמירת נכסי המשפחה. המלחמה מתפרשת לבן כמעשה של רסטוראציה משפחתית וכה־שבת גנבה. בחריפות רבה מבחין כאן אצ"ג בגוונים שונים בחתירה לשלמות הארץ: גוון "נשי" וגוון "גברי". דווקא הגישה הנשית היא זו הקושרת את הבעלות על הארץ בבעילה וזיווג, ואילו הגישה הגברית קושרת אותה במעשים של קניין והעמדת נחלת מורשת על חזקתה.

באותה מידה מתגלה בפרק זה הגישה הגברית בהדגשת מושג ה"כבוד", אשר לא הוזכר ולא יכול היה להיזכר בדברי האם. הכבוד שמכבדים אנשים את בנה ומותו ("בני נפל בגיבורים, בני היה גיבור") זר לרוחה ומעורר בה תרעומת, כפי שראינו. היא מעריפה בן חי על־פני בן גיבור. לא כן הבן. "מי שמבין מה יקר לאדם, מה כבוד. / יבין את מתת נעורי לבירת האבות", הוא קובע; ואין לנו אלא להחליף את המלה "אדם" במלה "איש" או "גבר" כדי לעמוד על מלוא כוונתו. לא כל אחד יכול "להבין" מהו כבוד ומה יקר "לאדם", ולמי שלא יבין זאת ייראה החיווי ההגיוני "כי יקרו לי חיי – נתתים כבוד בהרי" בבחינת תרתי־דסתרי, אמירה הסותרת כל הגיון. הבן אינו טורח להסביר ארוכות את כוונתו. מבחינתו, המבין יבין ומי שאינו מבין בין כה וכה לא יבין. בכלל מצטיינים דבריו בקיצור, בנחרצות ובפורמאליות – אפילו במליציות מסויימת. לעומת הגיגיה הנפ־תלים והנסתרים של האם, הוא ישיר, גלוי ומקצר בדבריו. לעומת האינטימיות החושפנית שלה, הוא רשמי וסגור־משהו.

בפרק החמישי חוזר המשורר לרגע אל האם "מרוּטטת־הבכי בלילות" אך חולף ועובר מעליה אל ה"אנחנו", הקולקטיב הלאומי. איננו יודעים בדיוק כיצד הגיבה האם על דברי הבן, הזרים כל־כך לרוחה ולמושגיה. אנו יודעים רק כי נסתתמו כל טענותיה ופסו שאלותיה. אין ללמוד מכך שאבלה תם וששוב אין לילותיה רצופים רטטי־בכי. אדרבא, ייתכן כי ההכרה שהגיעה אליה עתה – "כי בקבר אין בנה.. הוא כולו ירושלים העיר הגדולה בנגוהות" היא מבחינתה הכרה קשה ומדכאה, אפילו מתלווה לה תחושה של אפותיאוזה, של נסיקה למרומים ("היה גוף קטן בחייו והוא גוף בגבוהות"). כפי שראינו, נוכחותו הקרובה של הבן, ולו גם בתוך בור הקבר, היתה דרושה לה מאוד ומתוך הסתמכות עליה הגיעה להשלמה עם מותו כאילו היה הוא בבחינת תרדמת הבעל שגופו עודנו מאוחז ומשולב בגוף אשתו. ספק אם תחו־שתה כי "הגוף הקטן" של הבן גדל והתפרש על פני העיר כולה מספקת לה אותם תימוכין מיידיים ומוחשיים שהיא זקוקה להם. עם זאת, תחושה זו היא מסקנה בלתי־נמנעת מהלך מחשבתה והרגשתה בהצטרפו אל הלך מחשבתו והרגשתו של הבן, כפי שהוצגו בפרק הרביעי.

אבל מסקנה זו – כבר ראינו – מוציאה את מחשבותיהם והרגשותיהם של הבן והאם גם יחד מרשותם של יחידים לרשותם של הרבים, באשר היא מובילה למסקנה פוליטית והיסטורית. משום כך מזמין המשורר עתה את כל הציבור להצטרף אל נסיונם של האם והבנה ולהפנים את המש־תמע ממנו. כמו האם, על הציבור לראות את הקשר בין הבן ההרוג לירושלים כקשר מיני מקודש. זרעו ודמו של הבן נספגו בעיר והפכו אותה לישות נשית חיונית ומצודדת ("חיות וחמימות בכל גלאי וכל קרן זוית, / כי השקו עלומים את העיר אהבה אדירה לבבית". יש לשים לב במיוחד לשילובה של המלה "גלאי" בצירוף מטא־פורי זה. המתבונן בעיר מבחין במערומי אשה הנשקפים בעד פתחי הלבוש). אבל כמו הבן חייב הציבור לראות את הקשר בינו לבין עירו גם כקשר בין אדם לאביו וכקנין בעלות של אדם על נכסי אביו ("כאן חלקת המלך ושל בן לדוד"). עלינו לראות את העיר כאם וכאב גם יחד. היא אשה והיא גם גבר. הזכרות והנקבות משתלבות בה: "עיר אלוהים נכנינה והיא אמהית. / מעל להריה נוצצת עטרת דוד – –". בין כה וכה משתמעת מכפילות זו הוראה מחייבת אחת: אחיזה בעיר כולה, אחיזת בעילה ואחיזת קניין, אחיזת זיווג ואחיזת מורשת ויוחסין. הרגשות, העולמות הפנימיים המשתקפים בשיר הינם שונים, אך המסקנה הפוליטית המתבקשת ממנו היא אחת ויחידה.

ב"חתימת האהבה" שהוסיף המשורר למחזור הוא מצרף לכל הקולות שהושמעו בו גם את קולו היחודי שלו כאמן וכמנגן. בעצם, מבטא הוא בפרק זה את הכרתו בתפקידו הוא כ"בן לדוד" – בן לא רק לדוד המלך כובש ירושלים אלא גם ובעיקר למשורר התהלים. כך הוא "נבל עשור" תחת ידה של ירושלים ובה בשעה הוא עצמו גם המנגן בנבל, הפורט על נימי העיר כאילו היתה היא כלי הנגינה. חתימה זו דרושה למחזור, אף כי מרבית העבודה הנפשית־הרוחנית כבר נעשתה בו במהלך חמשת פרקיו, משום שרק בעזרת הקטי־גוריה של האמנות יכול המשורר להגיע לאותה נקודה, שבה האחיזה בירושלים מגיעה אל המימד המיטאפיסי, מעל ומעבר לממדיה הקיומיים והפוליטיים. בהקשר הקיומי התמחשה האחיזה בירושלים בעיקר כהיצמדות אירוטית לגופה של אשה. אבל המחשה זו, המשורר מודה, פותחת פתח להסתלקות מן ההתחייבות לירושלים. היצמדות לאשה יפהפיה אינה נצחית והיא בבחינת "אהבה התלויה ברבר". אשה יפה־פיה עלולה להזדקן ולהצטמק ומאהביה יישמטו אז ממנה, יבגדו בה, יחפשו צעירות ממנה. כך אמנם קרה לירושלים. האוהבים שאהבוה בגדו בה והלכו אל חוף ים, ל"בגדה", היא תל־אביב העליזה, בירת השפלה הצעירה והתוססת. "אהבה אנו־שית" מוגבלת בתחומי הגוף ולכן היא

"מסתיימת" "בקצה הסנדל". במקום בו נגמר הגוף אף היא נגמרת. בהקשר הפוליטי התמחשה האחיזה בירושלים כאחיזת בעלות וקניין. אבל גם אחיזה זו הינה "תלויה בדבר" ולא בהכרח היא נצחית. מה שחלים עליו חוקי הבעלות יכול גם להימסר לבעלות אחרת; מה שהוא קניין יכול להימכר. רק האחיזה בירושלים כיֵשות מיטאפיסית שאינה תלויה בגוף ובקניין היא אחיזה נצחית באמת. משום כך לא די בקרבנם של הבן ואמו. קרבן זה לא ישיג את מטרתו אם לא תתלווה אליו שירת המשורר; שכן המשורר אוחז בירושלים לא רק כאם, כאשה וכבירה, אלא גם ובעיקר כמנגינה וכשיר. משום כך הוא יאהב אותה גם בבלות גופה ועד אשר תחשך בו נפשו הוא בחשכת המוות. שירו ולא אהבתו הגופנית או חכמתו הפוליטית הוא שימנע בעדו מלהצטרף אל השוכחים והבוגדים כשם שתפילתו היא שתבטיח את עליית שחרה המחודש של ירושלים ואת חידוש היכלה. התחרשות זו אמנם תבוא "בזכות אם שנתנה את בנה כלפיד בליֵלך"; אבל הלפיד המאיר בלילה איננו זהה עם אור השחר המבקיע בגבוה, ואור כזה אינו יכול להפציע אלא בכוח השיר הנבואי. למעשה, קובע כאן המשורר את התפקיד של השיר שאותו הוא מביא לכלל סיום, היינו את תפקיד "בזכות אם ובנה וירושלים". שיר זה יבטיח את הערך הקבוע והעומד של קרבן חיי הבן, של אבלה הנורא של האם ושל יסוריה עד לקבלת דינה ואף לאחר קבלתו. המלחמה, המוות, השכול, הניצחון, הכישלון – כולם חייבים להתנשא למדרגת הנגינה, להסתנן בעד רשת מיתריו של נבל העשור. בלא זה הם ישארו כלואים בתוך מהותם הגופנית, סגורים בגבולותיה של אהבה אנושית ה"מסתיימת־נוגה – – בקצה הסנדל". ■

הערות

1. ראה דברי ההסתייגות של אב"א אחימאיר ברשימתו "על שירת החורבן" (המשקיף 21.9.45, וכן בספרו של אחימאיר הציונות המחפשנית, תל־אביב תשכ"ו, עמ' 193). אחימאיר כתב בין השאר: "המשורר, בל תוסיף לשיר לנו את שיר 'הקילון של פי הבאר' בעיירה. אם שר אתה את שירת גטו ורשה, הרי רק על הגבורה שלה בלבד רוצים אנו לשמוע" וכו'.
2. בשנות החמישים עמד אצ"ג ללוות את הופעת רחובות הנהר בשני ספרים מקיפים אחרים. הראשון שבהם, ספר העמודים, אמור היה להקיף את השירה הציונית־הפוליטית של המשורר משנות הארבעים והחמישים ולהעמיד באמצעותה מסכת שירת מאבק וקוממיות, מעין "תורת מדינה" פיוטית לעומת "מדע האבל" השירי, ש"חוקיו" נוסחו בספר הקודם. ספר העמודים הושלם, הותקן, סודר בדפוס ואף הוגה, אלא שהמחבר החליט לעכב את פרסומו. הוא יפורסם עתה במסגרת המהדורה השלמה של כתבי אצ"ג.
3. אחר תרצ"ז – ועד להתחדשות שירתו בתש"ה – פרסם אצ"ג שני שירים חדשים נוספים בלבד: "שלמה בן יוסף" (16.6.1939) ו"אגדת יעקב רו" (29.7.1939).
4. "פנים אל פנים" פרק י"ב, ספר הקטרוג והאמונה, הוצאת סדן ירושלים ותל־אביב תרצ"ז, עמ' קמ"א.
5. "גלמוד בדורי ומבוער כמו סנה", שם, עמ' קס"ב.
6. רחובות הנהר, הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב תשי"א, עמ' ע"ו, ע"ח.
7. על מחזור השירים "עיני הנפש בעיני הבשר" מתוך מסכת רחובות הנהר (נדפס בלוח הארץ לשנת תש"ח) ולא על ספר שלם, כפי שמחייב התקנון.
8. מנימוקי השופטים. ראה קטלוג התערוכה אורי צבי גרינברג במלאות לו שמונים, ערך ח. חֶבֶר, הוצאת בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים תשל"ז, עמ' 158.
9. עם מתן הפרס תקף ע. שוואַרץ (אוכמני) את המשורר ואת שופטי הפרס במאמרו "פרס ופירושו" (עתים, שנה ב', גל' 21, 12.3.48; וראה גם בספרו לעבר האדם, ספריית הפועלים, מרחביה 1953, עמ' 290 – 298). ב־1950 ראה אור ספרו של דוד כנעני לנוגה עץ רקב (ספריית הפועלים, מרחביה), שהוקיע את שירת אצ"ג כביטוי של המנטאליות הפאשיסטית. ב־1951, עם הופעת רחובות הנהר, הצטרף למתקיפים משה שמיר, אז משומרי החומות של התרבות המתקדמת. ראה מאמרו "כנסת הריאקציה של ספרותנו", משא (הדשבועון) גליון 10 (29.11.1951), 11 (13.12.1951).
10. דברי שייב־אלדד הופיעו במקורם בחחזית: עתון לוחמי ישראל, גל' ח', שבט־אדר תש"ד, עמ' 15–16. וראה גם אורי צבי גרינברג במלאות לו שמונים (הערה 8 למעלה), עמ' 148.
11. "אמת אחת ולא שתיים", ספר הקטרוג והאמונה, עמ' קס"ג.
12. "גורל עם", הארץ 23.1.1948.
13. "פרקים בתורת המדינה", חרות 21.1.1949.
14. "מאז ועד הנה", הארץ 19.3.1948.
15. הארץ 6.2.1948.
16. ראה שני מחזורים אלה בחרות 14.1.1949 ו־4.2.1949.
17. "שיר הדור העולה", הארץ 23.1.1948.
18. "פרקים בתורת המדינה" (הערה 13 למעלה).
19. "על דעת הפשע", חרות 13.12.1948.
20. "ירושלים בהרים", שם.
21. "שיר הברכה", חרות 24.12.1948.
22. "שיר קפיצת הדרך", שם.
23. "לבלוב מול שלכת", הארץ 19.3.1948.
24. הארץ 19.3.1948, חרות 24.12.1948.
25. "שירת חוקת חיינו", הארץ 20.2.1948.
26. "אזור מגן" ב', אזור מגן ונאום בן חדם, הוצאת סדן, ירושלים תר"ץ, עמ' 1.
27. "שיר חוקת חיינו" (הערה 25 למעלה).
28. ראה בעניין זה מאמרי "היושב על הכלים והיורד במלחמה". צפון א' (חיפה תשמ"ט), עמ' 183–242.
29. ראה בעניין זה שם וכן במאמרי "הפנים בָּרְאי המגש – 'מגש הכסף' בין שירי 'הטור השביעי' במלחמת השחרור", ידיעות אחרונות, 22–29 באפריל 1988.
30. ראובן אבינועם. שירים ופואימות, יבנה, תל־אביב 1950, עמ' י"א–נ"ד.
31. דוד שמעוני, "חנוכה תש"ח". שירים, ספר שלישי, מסדה, תל־אביב תשי"ד, עמ' כ"ד.
32. נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3–4 (אביב תשי"ט), עמ' 122. וראה את שירו של אלתרמן בעיר חיונה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1972, עמ' 194–185.
33. יהודה קרני, "צנועים ואדירים", בימה קטנה, אגודת הסופרים ליד דביר, תל־אביב תשי"א, עמ' 248.
34. יהודה קרני, "תפילה על הנשק", שם, עמ' 251.
35. ראה השיר בעיר חיונה (הערה 32 למעלה), עמ' 9–10 וראה דיון בו במאמרי "היושב על הכלים והיורד במלחמה" (הערה 28 למעלה), עמ' 226–242.
36. ש. שלום, "תפילה למערכות", בתבים, כרך ד', יבנה, תל־אביב 1966, עמ' 195.
37. "מאז ועד הנה" (הערה 14 למעלה).
38. "תפילה לרוח קדומים", הארץ, 7.5.1948.
39. "שיר למד דעת", חרות, 24.12.1948.
40. "מאז ועד הנה" (הערה 14 למעלה).
41. "החיים בזכותם אומרים", הארץ, 23.1.1948.
42. "שיר פני הפנים", שם.
43. "החיים בזכותם אומרים", שם.
44. "זרעגוף במדבר", סולם שנה א', גל' 1 (תשרי תש"י), עמ' 2.
45. "דבר נזר ותהום" ה', בתוך זאב ז'בוטינסקי – קובץ לזכרו. ערך א. רמבה, שלטון בית"ר, תמוז תש"ט, עמ' י"א.
46. שם, ו', עמ' י"ב.
47. "שיר למד דעת" (הערה 39 למעלה).
48. "אמת אחת ולא שתיים" (הערה 11 למעלה), עמ' קס"ג–קס"ד.
49. "שיר למד דעת" (הערה 39 למעלה).
50. "תפילה לרוח קדומים" (הערה 38 למעלה).
51. "פרקים בתורת המדינה" (הערה 13 למעלה).
52. "שיר למד דעת" (הערה 39 למעלה).
53. "פרקים בתורת המדינה" (הערה 13 למעלה).
54. "תפילה לרוח קדומים" (הערה 38 למעלה).
55. שם.
56. "שיר למד דעת" (הערה 39 למעלה).
57. "היקר מן היקר", הארץ 23.1.1948.
58. "שיר למד דעת" (הערה 39 למעלה).
59. "פרקים בתורת המדינה" (הערה 13 למעלה).
60. חרות 26.11.1948.
61. "היקר מן היקר" (הערה 57 למעלה).