



זיוה שמיר • הכול בגלל קוצו של יוד • על שיר אחד של יל"ג



זיוה שמיר הכול בגלל קוצו של יוד

על שיר אחד של יל"ג בראי היצירה העברית



ס פ ר א
בית הוצאה לאור
אגודת סופרים בישראל
עיון ומחקר

זיוה שמיר / הכול בגלל קוצו של יוד

הוצאתו לאור של ספר זה התאפשרה תודות
למענק של קרן משפחת צבי ועפרה מיתר



תודתי נתונה
למשפחת צבי ועפרה מיתר
לבית שלום עליכם
ולמנהלו פרופ' אברהם נוברשטרן
יבואו כולם על הברכה

זיוה שמיר

הכול בגלל קוצו של יוד

על שיר אחד של יל"ג בראי היצירה העברית



ס פ ר א

בית הוצאה לאור
איגוד כללי של סופרים בישראל
עיון ומחקר

הוצאת ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד

For Want of a Nail
The Influence of Y. L. Gordon's Poem
on Modern Hebrew Culture

ספרי ספרא בעריכת חיים נגיד
Safra Books, Chief Editor - Dr. Haim Nagid

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם
לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי -
אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות צילום והקלטה)
ללא אישור בכתב מהמוציאים לאור שיינתן מראש

עריכת לשון: י' רפפורט

Printed in Israel, July 2014
ISBN 0 0376000091 8 מסת"ב
דאנאקוד 91 - 376



"Safra" publishing House

Printed in Israel, July 2014



כל הזכויות שמורות
להוצאת "ספרא"
להוצאת הקיבוץ המאוחד
ולמחברת

התוכן

- 7 פרק ראשון: בגלל יתד של מרכבה חֲרָבָה ביתר דברי מבוא
- 34 פרק שני: התקדים העברי לשירו של יל"ג הפואמה "ברוריה" מאת שמואל מולדר - דגם ומקור השראה לפואמה "קוצו של יוד"
- 60 פרק שלישי: התקדים הלועזי לשירו של יל"ג הרומן של תומס הרדי הרחק מן ההמון הסואן - דגם ומקור השראה לפואמה "קוצו של יוד"
- 79 פרק רביעי: בקול ענות גבורה או בקול ענות חלושה? "קוצו של יוד": האפוס הפרודי הראשון בספרות העברית
- 125 פרק חמישי: מִפְרָשֶׁת "כי תבוא" ועד לחורבן הבית השקפתו ההיסטוריוסופית של יל"ג לפי "קוצו של יוד"
- 139 פרק שישי: בגלל יום אחד ועל קוצה של אות אחת ביאליק בעקבות יל"ג מאל"ף עד תי"ו
- 179 פרק שביעי: כִּחְפֵץ נמכר מִרְשׁוֹת לְרִשׁוֹת אֶת עוֹבֵרֵת מענה ליל"ג ולביאליק בסיפוריו של יעקב שטיינברג "העיוורת" ו"בת ישראל"
- 210 פרק שמיני: להתיר או לא להתיר? ויכוחו המתמשך של עגנון עם יל"ג
- 247 פרק תשיעי: בְּכֶתֶב קוֹצִים חֲדָשׁ "אני מאשים" נוסח נתן אלתרמן
- 298 פרק עשירי: האב, הבן ורוח כתבי הקודש הסרט "הערת שוליים" בעקבות "קוצו של יוד"
- 311 ביבליוגרפיה
- 317 מפתחות

לשלומית ולאיל
בצאתכם לדרך

פרק ראשון

בגלל יתד של מרכבה חרבה ביתר

דברי מבוא

בסוף קיץ 1876 נפל דבר בישראל: בעיתון השחר שבעריכת פרץ סמולנסקין התפרסמה פואמה בהמשכים בת 770 שורות, שפמוה לא ידעה הספרות העברית לתעוזה, למורכבות ולעצמה. הייתה זו הפואמה "קוצו של יוד" - יצירתו רבת-הרבדים של המשורר הנודע יהודה ליב גורדון (להלן: יל"ג), שכבר הגיע אז למעמדו הרם שזיכהו בכתר "ארי השירה העברית", ראש למשוררי ההשכלה, שהמלצתו "היה אדם בצאתך ויהודי באהלך" המשולבת בשירו "הקיצה עמי" הייתה לסימתה של תנועת ההשכלה כולה. חלקה הראשון של יצירה רחבת-יריעה זו הוא כעין מסה בחרוזים על מצבה העגום של האישה העבריייה, למן קדמת דנא ועד לעת החדשה - מסה שבה שולבו כל האמרות המיוזגניות של חז"ל בגנות האישה, וממנה ניתן להבין בעקיפין כי מצבה של האישה בתקופה הבתר-מקראית, בכלל, ובאלפיים שנות גולה, בפרט, גרוע לאין שיעור ממצבה בתקופת התנ"ך. חלקה השני, שהוא עיקר בניינה ומניינה של הפואמה הנרטיבית רבת המפנים, מדגים הלכה למעשה את הנחות היסוד המופשטות שהונחו בחלק הראשון באמצעות סיפור מרטיט-לב על גורלה הטרגי של אישה יפת-תואר ומורמת מעם שירדה מטה מטה, שלב אחר שלב, מאיגרא רמא לבירא עמיקתא, עקב קשיות לבו של הממסד הדתי ואטימותו לסבל הפרט (את פרטי חיבורה ופרסומה של היצירה נפרט בפרק הרביעי).

הפואמה "קוצו של יוד" העמיקה לחרות את אותותיה על הספרות העברית מאז ועד עתה, עד כי ניתן ללמוד את תולדות הספרות בדורות האחרונים באמצעות מעקב אחר הדיאלוגים הגלויים והסמויים שערכו אתה גדולי הסופרים שבדרך הילוכם סללו את "דרך המלך" של הספרות העברית החדשה. מעקב כזה מאפשר לזהות את "המטען הגנטי" היל"גי שעבר בירושה מדור לדור ולהתחקות אחר סימני-

ההֶפֶךְ שלו הניכרים אפילו בימינו אנו, שישה דורות ויותר לאחר שנכתבה הפואמה והתפרסמה. יתר על כן, לעתים סופר ש"התכתב" עם יל"ג עשה זאת בתיווכו של סופר שלישי, שכבר הושפע מיל"ג בשעתו, וכך לפנינו השפעה "טלסקופית" (על משקל המונח הספרותי "מטפורה טלסקופית"), שיש לה מספר שלבים והיא משתרעת על פני כמה דורות ספרותיים. כך, למשל, קשה להבין ולנתח לעומק את יצירות עגנון הנוגעות בבעיית העגינות ("עגונות", "והיה העקוב למישור", "אורח נטה ללון" ועוד) בלי שתיחשף זיקתן ל"קוצו של יוד"; ואולם, כשפרסם שמואל יוסף צ'צ'קס בעשור הראשון של המאה העשרים את סיפורו הראשון "עגונות", שעליו חתם בשמו החדש "עגנון", הוא כבר יכול היה להבחין היטב בעקבות הרבים שהותירה הפואמה היל"גית ביצירותיהם של מנדלי מוכר ספרים ושל ביאליק המתפלמסים עם הנחות היסוד של יל"ג. רישומה של הפואמה על סופרי דורה התפשט הלאה והלאה, והוא ניכר אפילו כיום, בתרבות העברית בת-ימינו המתפלמסת עם יל"ג בתיווכם של מנדלי, ביאליק ועגנון. רישומה של פואמה יל"גית זו על יצירת קולנוע כדוגמת הסרט "הערת שוליים", שאותה ננסה להאיר בפרק האחרון, עשויה להביא לידי כך ששירו של יל"ג יפרוץ את הגבולות המצומצמים של התרבות הלאומית, ויגיע אל העולם הרחב. אפשר ששם, מאחורי הגדה, ייולדו לו צאצאים בני-בלי-שם - אסופים, שתוקים ובני-תערובות - שאף לא נדע כלל על דבר קיומם.

חלק ממבחר נושאים של הפואמה "קוצו של יוד" מעוגן בפרובלמטיקה אוניברסלית שיכולה לעורר הזדהות בכל זמן ובכל אתר, אך אין לשכוח כי יצירה זו היא בראש וראשונה טרגדיה יהודית מובהקת, שכן העגינות היא חלק מדיני האישות היהודיים שלא נשתנו כלל במרוצת הדורות, ואין לדינים רגריסיביים אלה אָח וְרַע בתרבות המערב. לפי החוק האנגלי, בן-הזוג הנטוש [abandoned spouse, deserted spouse] רשאי לדרוש מבית-המשפט בתום שבע שנות נטישה שבן-הזוג הנוטש יוכרו כמי שהֶלַךְ ככל הנראה לעולמו ["presumed dead"], לקבל את רכושו של הנוטש ואף להינשא לבן/

בת זוג אחרת. רק המשפט העברי עדיין דַּבֵּק בדיני אישות נושנים שבכוחם לְאִמְלֵל אישה לעולמי עד, גם אם בעלה כבר אינו בין החיים, וגם אם בחר לְשָׂאת במרחקים אישה אחרת על פְּנִיה ולפתוח פרק חדש בחייו. לשון אחר, גם דיני החליצה, הייבום והעגינות עוגנים בנמל חייה של האומה זה אלפי שנים, והרבנים הממונים על החלתם אינם ממהרים לעדכןם ולהתאימם לצורכי החיים המשתנים. דינים אלה המעוגנים בהלכה ותקפים גם במשפט העברי בן-ימינו חלים רק על האישה, שריד לתקופה קדומה עת היו הנשים קניינו של הבעל-הבעלים, נִמְנו ונחתמו בטבעת ביחד עם בנות הצאן והמקנה - עם עזיו, רחלותיו ועגלותיו. על כן המשפט העברי נדרש למושג "עגונה", אך לא למושג "עגון", שהרי בעת שנחקקו חוקים אלה איש לא העלה על דעתו שאישה, נוות-ביתו של בעלה-בעלֶיהָ, תקום ביום בהיר אחד ותעזוב את הבית ביזמתה. דינים אלה נשאו בעינם, והמסד הדתי של ימינו כלל אינו מעלה בדעתו שבעולמנו הבתר-מודרני גם אישה עלולה לנטוש את בעלה ולהיעלם מאופק חייו לעולמי עד. את עיוותי הדין הכרוכים מן הכפיפות לדיני האישות הקדומים הוקיע י"ג גם בפואמה "שומרת יבם" שחברה בס"ט פטרבורג בסוף שנת 1879, לאחר פרסום "קוצו של יוד" בהשחה, ביטאונו של סמולנסקין.

שירו של י"ג מספֵר על גורלה העגום של בת-שוע, הגיבורה הראשית של הטרגדיה, בְּתוֹ היחידה של ר' חפֵר, הגִבֵּיר של העיר אֵילֹן [= אַנְגֵרִם של "וילנא", הלוא היא עירו של י"ג], שהתייתמה מאמה והתחנכה בכוחות עצמה, כפרח-בה, באין עין פקוחה על מעשֶׂיהָ. אף-על-פי-כן, בזכות יופייה הטבעי וכשרונותיה התרומיים, היא גדלה למופת והפכה לצעירה כריזמטית, המעוררת אצל כל רואיה רגשי כבוד והערצה. שְׁמָה מעיד עליה שהיא בת למשפחת שועים ונגידים, אך בניגוד לבנות האצולה, אין היא תוצר של חינוך טרקליני מפונק ודקדנטי. בת-שוע היא ילדת טבע, חסונת גוף ונפש, שצמחה וגדלה ללא אוֹמְנִים ומחנכים ("מִבְּלֵי מַעֲשֵׂה חָרֶשׁ [...] לֹא חָלוּ בָּהּ אוֹמְנִים בְּעַלֵּי חָרֶשֶׁת"; שורות 84 - 86). כל כולה יציר כְּפִיָּה של "הַבְּרִיאָה לְטֶהֳרָ". בהגיע לה עת דודים, בחר לה אביה העשיר והאריסטוקרטי "חתן

כלבבו" - תלמיד חכם מהולל, הלל בן עבדון שמו - בן-של מוזג פשוט מן הכפר פרעתון. אמנם שמו של החתן ומקום הולדתו הפרובינציאלי יש בהם כדי להעיד על מוצאו הפלפלאי, חסר הייחוש והעידון ("בן עבדון"). אף-על-פי-כן, בעיני בני הקהילה בעיר אֵילון הלל נחשב "כלי יקר" - עילוי הבקי בתורה, בש"ס ופוסקים, שמלמדו צפו לו עתיד מזהיר. ר' חפה, הגביר של העיר אֵילון, נמלא התפעלות מיכולתו האינטלקטואלית והרטורית של הלמדן המהולל, ומיהר להשיא לו את בתו, אף-על-פי שהלל לא היה אלא נער חיוור, חמור נושא ספרים, שלא תואר לו ולא הדר. רעותיה של בת-שוע נמלאו קנאה בגורלה הטוב של חברתן היפה, העשירה והמאושרת, שנמצא לה זיווג מן השמים. אך לא לעולם חוסן: עם התמוטטות עסקיו של אבי האישה, התרוששותו ומותו בטרם עת, החתן הצעיר שאינו יודע צורת מטבע נאלץ לצאת לחפש את מזלו במדינות הים. בת-שוע ההגונה והחרוצה, נשארה לבדה באֵילון עם ילדיה הקטנים, פרנסה אותם בכוחותיה הדלים וכילתה את ימיה בציפייה דרוכה לאות חיים שיגיע ממרחקים. והנה, גבר משכיל, עדין-נפש וברון כשרונות - "פאָבי" שמו, קיצורו של השם "פֶּבִּיאָן" (שמו הקודם - "פייבוש" - אינו אלא גרסה יהודית-גלותית של השם היווני "פֶּבוּס אפולו" [Phoebus Apollo] = אַל האור והשמש) הגיע למקום כדי לפקח על הנחת מסילת הברזל בשולי העיר אֵילון. הגבר האידאלי, אלמן ללא בנים, התאהב בבת-שוע, שניצבה כ"איש-חיל" בחנות שמול חלון ביתו (כ"איש חיל", ולא כ"אשת חיל" כבשיר-ההלל לאישה העבריייה החותם את ספר משלי ומשמש זֶמֶר מזמירות השבת ברוב עֲדוֹת ישראל).

פאָבי חקר וגילה כי הלל, שנשש את אשתו לאנחות, נמצא בליוורפול וכי הוא מתכוון לעלות על אַנייה בדרכו אל עבר "העולם החדש". הגבר המשכיל ורב-התושייה, בונה מסילת הרכבת, הבקי בחידושיה הטכנולוגיים של העת החדשה, השתמש בשירותי הטלגרף ומריץ באמצעותם שליחים כדי לשדל את הבעל הנוטש לתת לאשתו גט פיטורין. הלל התרצה וניאות לגרש את אשתו תמורת תשלום הגון במזומנים. פאבי אינו חס על ממונו, ושולח את הסכום הנקוב.

ספר הפרייתות המיוחל הגיע ליעדו, לאחר שנדד מְקַצֶּה מערב ועד אֵילֹן, ושני הנאהבים - פאבי ובת-שוע - היו משוכנעים שאין כל מכשול בדרך לאיחודם בברית הנישואין. כל אנשי העיר הקטנה, ואתם גם הקוראים, כבר ציפו בדריכות לרגע שבו שסוף סוף יישא הגבר המשכיל לאישה את בת-שוע, כלילת השלמות והטוהר, ויעניק לה ולילדיה תנאי מחיה נאותים.

ואולם, למרבה אסונם של הנאהבים, הגט, שהושג ברוב עמל וברוב ממון, נפסל מיד עם בואו לאֵילֹן בגלל קשיות לבו של הרב ופְסֵי הַכְּזוּר, הרב דמתא, הפוסק שהשם "הלל" נכתב בטעות במגילת הגט בכתב חסר (חסר יו"ד). החומרה האבסורדית הזאת, שצידוקה ההלכתי תלוי בשערה, גרמה לפסילת הגט על קוצה של אות קטנה אחת, והפכה את בת-שוע לעגונה שוממה עד עולם. בעלה הלל כבר יצא בינתיים באנייה שנטרפה בין הגלים, ואין עדים שיעידו אם טָבַע בים, אם ניצל מן הסערה והגיע לחוף מבטחים. גורלה של בת-שוע נגזר אפוא לשבט ולא לחסד, באין לה גואל ומושיע. גורל חייה - גורלה העגום של עגונה - ירדוף אותה מכאן ועד עולם, ללא תקנה וללא פתח תקווה. הטרגדיה הנוראה שנפלה על גיבורת הפואמה היל"גית בגלל "קוצו של יוד" מלמדת שתלותה של האישה (ובמקביל גם של האומה) ב"ספר" וב"אות המתה" משבשת את חייה ועלולה במרוצת הזמן גם להָרַסם עד היסוד. פאבי המשכיל, נציגה של תקופת הנאורות, לא יוכל מעתה לפרוש עליה את חסותו ולהושיעה, כי הממסד הדתי ובני הקהילה עתידים להוציא את דיבְתָה רעה ולהציגה כאשת-איש שאינה שומרת אָמוּנִים לבעלה. גם פאבי הטוב והמיטיב, בונה המסילה הנאור, לא יינצל מן הלשונות הרעות של בני העיר הקטנה והחשוכה. ברוב קרתנותם, תושבי אֵילֹן ישבשו מעתה את שמו לאות זלזול וקנטור, וייקרא שמו מאחורי גבו - "וי-ביש" (במקום "פיביש").



האבסורד שלפיו גורם קטן, אפילו מיקרוסקופי, עלול להביא לתוצאות הרות גורל שסופן מי יִשׁוּרְן, מצוי בספרות העולם למן קדמת דנא.

בימינו, באלף השלישי, חמישה-שישה דורות אחרי חיבורם של שירי יל"ג, ניתן לכרוך את הדיספרופורציה הבלתי נתפסת הזאת שבין סיבה למסובב, הניפרת באחדות מיצירותיו של ה"ארי" שבמשוררי ההשכלה ("אֶשְׁקָא דְרִיֶסְפֶק", "קוצו של יוד", "שומרת יָבָם" ו"שני יוסף בן שמעון"), עם מושגים מדעיים מתורת הֶכְאוֹס כדוגמת תאוריַת "אָפֶקט הפרפר". לפי תאוריה זו, משק כנפי פרפר בְּצֵדוֹ האחד של כדור-הארץ עלול ליצור שינויים קטנים באטמוספֶרה שבסופו של דבר יגרמו להופעתה של סופת טורְנָדוֹ אדירת ממדים בְּצֵדוֹ האחר של היקום. ואולם בסוף המאה התשע-עשרה לא עמדו לרשותו של יל"ג מושגים מדעיים כאלה, והוא משך את המְטָפּוֹרוֹת שלו ממקורות עתיקי-יומין (עבריים, הֶלֶנִּיסְטִיִּים ונוצריים), מחד גיסא, ומספרות המערב בת-דורו, מאידך גיסא.

היצירה בנויה אפוא ממרכיבים הֶטְרוֹגֵנִיִּים שֶׁמֵּיָם וּמִקֶּדֶם - ובלשונו של שמואל דוד לוצאטו - ממיזוגן של שתי תורות והשקפות עולם מנוגדות: "אֶטִּיִצִימוֹס ויודאיזמוס" (צמד הניגודים מבית-מדרשו של שד"ל שקדם לצמד הניגודים הניטשיאני "הֶבְרַאיִזְם וְהֶלֶנִּיִזְם" אשר נולד בעת היכתב שירו של יל"ג). לפנינו כאמור טְרַגֵּדִיהַ יְהוּדִית מובהקת, ועם זאת סיפור אוניברסלי, חובק זרועות עולם, התואֵם לכאורה את השקפתו המשכילית של יל"ג, שהתבטאה בסיסמתו "הִיָּה אָדָם בְּצֵאתָךְ וְיִהוּדִי בְּאֶהְלָךְ". לשון אחר, היצירה מדגימה את האמונה שטיפח גדול משוררי ההשכלה בראשית דרכו בדבר האפשרות שיהדותו של אדם מישראל לא תופר בצאתו החוצה מבין יריעות אוהל שָׁם, אך בין יריעות האוהל הלאומי יוסיף אותו אדם לשמור את מנהגי ישראל שֶׁמֶקְדָם, באין מפריע. יל"ג האמין שהיהודי יוכל לשבת לבטח בקרב עמים רבים ברחבי תבל, ולקבל עליו דין מלכות ואת מנהגי המקום, מבלי שהדבר יפגע ביהדותו, אף האמין ביכולתו של היהודי להתערות כאזרח שווה-זכויות בארצות מושבו, להיות בן-בית בתרבות המארחת ולהתקבל בזרועות פתוחות במשפחת העמים. לאור אמונה זו עיצב יל"ג את דמותו של פאפי המשכיל, ולאורה בָּלַל את כל המרכיבים המנוגדים שמזרח ומערב

וריבדם זה על גבי זה עד שגבולותיהם היטשטשו ונבלעו, בתואם גמור להשקפתה הרב-תרבותית, האוניברסליסטית, של תנועת ההשכלה. יש בפואמה "קוצו של יוד" יסודות פגניים קדומים (האגנייה שעל סיפונה עולה הלל בדרכו לאמריקה נקראת "נחש עקלתון" על-שם היצור המפלצתי האוכל את השמש לפי אמונת הקדמונים); יש בה יסודות יווניים אליילים (שמו של פאבי המשכיל הוא כאמור קיצור של Phoebus כשמו של אֵל השמש אפולו); יש בפואמה יסודות מקראיים קדומים (מהדהד בה במהופך סיפורם של דוד, אוריה ובת-שבע, כי שמו של "פאבי", המתבונן בבת-שוע מחלון ביתו וחושק בה כְּדוֹה, הוא גרסה עברית של "אוריה" ו"בת-שוע" הוא אחד משמותיה של בת-שבע); יש בפואמה יסודות בתר-מקראיים מאגדות החורבן שבספרות חז"ל (את יתד המרכבה שהחריב את ביתר המיר כאן יל"ג ב"יתד" שעל גבי אות קטנה שהביאה אף היא לתוצאות הרות אסון); יש ביצירה גם יסודות מהנצרות (המלחמה על היו"ה, על היוטא - על האות הזעירה [i] מן האלפבית היווני - שגרמה לשפיכות דמים בל תשוער בין האריאנים לקתולים); ויש בה יסודות מן האקטואליה של זמן היכתב היצירה (הנחת המסילה לרכבת הקיטור, המצאת הטלגרף, הופעתם של עיתונים יומיים בעברית והגירת ההמונים לאמריקה). כל היסודות ההֶטְרוֹגְנִיִּים הללו מתערבלים כאן אלה באלה, מתמזגים ויוצרים ביצירתו של יל"ג אחדות מופלאה. "שם" ו"יפת" דרים בה בכפיפה אחת, או "בעגלה אחת", כלשונו של מנדלי מוכר ספרים. ניכר שיל"ג ביקש לטעת את הסיפור היהודי בהקשרים בין-לאומיים - היסטוריים וקונטמפורניים - ולא להשאירו במרחב הצר והמוגבל השמור לו בין יריעות אוהל שם.

מספרות חז"ל משך כאן כאמור יל"ג את סיפורי אגדות החורבן (גטין דף נה ע"ב - דף נח ע"א) שמהם שאב גם את הנושאים ליצירותיו הפואמטיות הגדולות "בין שני אריות" ו"במצולות ים": בראש סדרת אגדות החורבן מסופר ש"אקמצא ובר קמצא חרוב ירושלים, אתרנגולא ותרנגולתא חרוב טור מלכא, אַשְׁקָא דְרִיֶסְפָּק חרוב ביתר" (גטין נה ע"ב). ובתרגום: על קמצא ובר קמצא קרבה

ירושלים, על תרנגול ותרנגולת חרב הר מלך, על יתד של מרכבה חֲרָבָה ביתר". על בסיס אגדות החורבן שבמסכת גִּטין בנה יל"ג אף את שירו "אַשְׁקָא דְרִיסְפִּיק", תקדימו של "קוצו של יוד", שגם בו תיאר איך חָרַב בית בישראל בְּשָׁל גורם זעיר וחסר ערך: שני גרגירי שְׁעוּרִים שנמצאו בקדרת התבשיל בחג הפסח גרמו לרב מחמיר לפסול את כל מאכלי החג שבישלה האישה הפשוטה, שרה אשת אליפלט העגלון, וכשבעלה הרעב הָרִים ידו עליה, באו שוטרי הקהילה ואֶסְרוּהוּ בבית הסוהו, וכך הביאו לחורבנו של בית בישראל. במעגל הרחב מתואר בפואמה "אַשְׁקָא דְרִיסְפִּיק" חורבן הבית הלאומי בגלל מסמר קטן ("יתד של מרכבה") וירידתה של "העגלה" פעם נוספת אל "עמק הבכא": אל שלוליות הרפש של הגלות. ב"קוצו של יוד" המיר כאמור יל"ג את היתד הממשית מסיפורי החורבן שבמסכת גִּטין ב"קוץ" זעיר, שעל אות מאותיות הגט, שחסרונה גורם לרב מחמיר לגרום לְהָרֵס של בית בישראל, הָרֵס שכמוהו כחורבן הבית (ואגב, המילה "יתד" נקשרת לא רק לתחומי האוהל והמרכבה, כי אם גם לשדה הַסְּמַנְטִי שעניינו פְּתַב ופואטיקה, כבמושגים "כתב היתדות" או "משקל היתדות והתנועות"). נזכיר בהקשר זה כי על סמך אגדות החורבן הללו ממסכת גִּטין חיבר יל"ג גם את שתי הפואמות ה"היסטוריות" הגדולות שלו - "במצולות ים" ו"בין שני אריות".

גם בספרות העולם יכול היה יל"ג למצוא דוגמאות לא מעטות להרס ולחורבן שנגרמו בשל "קוצו של יוד", ובראש וראשונה סיפורו של הפולמוס על היוֹטָא (iota) שנסב סביב הולדת ישו כאל או כבן-אדם ילוד אישה - פולמוס שבגללו נתפלגה הכנסייה במאות הראשונות לספירה ובין פלגיה פרצו מלחמות דמים ממושכות. קרע זה, המכונה בתולדות הכנסייה בשם "סקיזמה", לא אירע אלא בשל קוצו של יו"ה, או ליתר דיוק בגלל האות הקטנה i [= יוֹטָא] שהפרידה בין המחנות הנצים. שני הפלגים הנוצריים - האריאנים והקתולים - נחלקו ביניהם במאה הרביעית לספירה בדבר מידת אלוהיותו של ישו: ההיה ישו זהה לאלוהים מבחינת המהות ("הסופסטנציה") שלו, או שמא מדובר בכן אנוש שעלה למעלת אל, ועל כן מעט יִחָסֵר מן האב שבמרומים.

על קוצה של אות אחת ויחידה (ה"יוטא") פֶּרְצָה אפוא במאה הרביעית לספירה מחלוקת ממושכת ועקובה מִדָּם בין הפלג האַרְיָאָנִי בנצרות, שאנשיו נמנו עם חסידי ה-homoiouianism, אשר הדגישו את היסוד האנושי הגלום בדמותו של ישו, לבין הקתולים, חסידי ה-homoiouianism, שהדגישו את היסוד האלוהי הגלום בדמותו של האל-המשיח. ההבדל בין שני המחנות הנצים לא היה אלא כ"קוצו של יו"ד", וכל כולו תלוי באות יוטא - [i] - הדומה לאות יו"ד בשמה, בממדיה הזעירים ובתפקידיה במערכת האלפבית (ובאלפבית הלטיני אף מתנוסס בראשה קוץ, או כתר קטן, בדמות נקודה זעירה). בנצרות קיבלה אפוא האות יוטא משמעות מיוחדת, שמקורה בפסוק "פִּי אָמַן אָמַר אֲנִי לָכֶם עַד פִּי יַעֲבֹרוּ הַשָּׁמַיִם וְהָאָרֶץ לֹא תַעֲבֹר יוֹד אַחַת אוֹ קוֹץ אֶחָד מִן הַתּוֹרָה עַד אֲשֶׁר יָקִים הַכֹּל" (מתי, ה, יח), ולפיה אין לזלזל אפילו בעניין קטן כביכול. פסוק זה בברית החדשה הוא מקורו של הניב האנגלי "Not one iota of difference", המזכיר את הניב העברי "קוצו של יוד". אין זאת כי הפְּנִטְיוֹת של הלוחמים במלחמה על טיבו ומהותו של האֵל גרמה לכך שבגלל אות אחת יישפך דם כמים. כבשירו הסיפורי של יל"ג, פונדמנטליזם דתי, שנתלוו לו מאבקי כוח על משרות ועל מוקדי שררה, גרמו לכך שנציגי האל עלִי אדמות לא יזוּו מעמדתם אפילו כקוצו של יוד.

ולמעשה, גם בשירו של יל"ג היוד (שם נרדף ליהודי הגלותי) והאות יו"ד שָׁבָה נהוג לסמן את שם ההוויה הם המפרידים בין בני הזוג המבקשים להתאחד: בת-שוע הן מייצגת את האומה בגלגולה המקורי הטהור, טרם סיבכוה רועיה ומנהיגי קהילותיה ב"קשר נישואים" כושל עם עולם המושגים של הממסד הדתי - קשר שסיאב את חייה של האומה והורידם לשפל המדרגה. פָּאָבִי הן מייצג את תנועת ההשכלה העברית שביקשה להעניק לעמו חיים מודרניים ולשחררו מעבודותו ומן הכפיפות שלו ל"אות המתה". חוסר הנכונות של קהילות ישראל לנטוש את אוֹרַח החיים הגלותי ואת הדְּבִקוֹת באמונה ללא סייג באל ובנציגיו עלי אדמות לא אֶפְשְׁרוּ במאה הי"ט את פתיחתו של פרק חדש של נאורות בחיי העם (נישואים של

בת-שוע לפאבי). הדבקות באות המתה מסומלת כאן באות יו"ד - סמל רב פנים והבטים. בהתעקשותו של הרב האכזר על האות יו"ד שנשמטה כביכול משמו של הבעל הנוטש, נציגה של הלמדנות היהודית, שטבע בים לאחר שהפך מלומד-תורה לסוחר-לא-יצלח, טמון רעיון היסטוריוסופי. היא מסמלת את "הצלחתו" של הממסד הקהילתי לשכנע את העם שההשכלה והחשיפה לעולם המערבי עלולה לנתק את היהודי ("דער יוד") מאלוהיו (' - כשם שכותבים את שם ההוויה), ולהביאו לידי התבוללות וטמיעה שכמוהם כטביעה במים רבים. חששה של הקהילה מתנועת ההשכלה לא היה חשש שווא, שכן רבים מן המשכילים אכן עזבו את עמם ונטמעו בעולם הנכרי. לפיכך יוסף, גיבור הפואמה היל"גית "שני יוסף בן שמעון", משתדל להרגיע את אביו ולטעון שהצטרפותו לתנועת ההשכלה לא נועדה כדי לעזוב את העם ואת התורה, אלא כדי לחזקם: "הן אֶלְמֵד לְשׁוֹן חַל רַק לְהַגְדִּיל תּוֹרָה / וְלִהְשֵׁפִין בְּאַהֲלֵי שָׁם יְפִיפוּתוֹ שֶׁל יִפְתָּ". פאבי, נציגה ומפיץ רעיונותיה של תנועת ההשכלה, אינו מצליח למצוא נתיבים אל רועי העדה. הוא נאלץ להרים את ידיו לאות כניעה, לעזוב את אֶילוֹן הַגִּידְחַת ולחזור לעיר הממלכה. העיר הקטנה ויושביה ימשיכו לחיות את חייהם כמקודם, אפופי חשכה וצלמוות.



יל"ג היה מראשוני המשכילים העברים ברוסיה שידעוניהם חבוק זרועות עולם והגיעו גם אל קצה מערב. רוב המשכילים ידעו גרמנית והפירו את תרבות גרמניה, אך יל"ג הפיר גם את הספרות האנגלית והושפע משפעה. הוא תרגם את "Hebrew Melodies" של בירון בשם "זמירות ישראל"; הוא הושפע עד מאוד מן המונולוגים הדרמטיים של בראונינג בעת שחיבר את המונולוג הדרמטי שלו "צדקיהו בבית הפקודות", וכן מן הסיפורים הקצרים של א"א פו כשחיבר את סיפוריו הקצרים. משמע, "הארי" שבמשוררי ההשכלה הכניס אל הספרות העברית סוגות מודרניות שזה אך נוצרו בקצה מערב, ולא

פיגר אחר השגי העולם המערבי הנאור אלא בשנים ספורות (שלא כקודמיו בספרות העברית שפיגרו בדורות אחדים אחר חידושי זמנם). יל"ג אף ידע לספר לידידו את תוכן חמשת הכרכים של הרומן הניאל דירונדה מאת ג'ורג' אליוט. כפי שנראה להלן, בפרק השלישי, היה לו גם מקור קונטמפורני אנגלי ל"קוצו של יוד" - ספרו הנודע של תומס הרדי הרחק מן ההמון הסואן - שראה אור בשנת 1874, כשנתיים לפני פרסומה הראשון של יצירתו הפואמטית הגדולה. מעניין להיווכח שבפרק זמן כה קצר הצליח יל"ג להכיר את ספרו של הרדי ולהטמיע את תכניו ואת רעיונותיו ביצירה מקורית משלו. מספרו של תומס הרדי נטל יל"ג את פרשת חייה הטרגית של גיבורה בשם בת-שבע (השם "בת-שוע" אף הוא אחד משמותיה של בת-שבע), שקשרה את גורלה עם גבר נקלה, בן של משרתת (גם את בעלה השפיל תרתי-משמע של בת-שוע זיכה יל"ג בשם "הלל בן עבדון", אות וסימן למוצאו הנחות), שנטש אותה לאנחות (כשם שהלל עזב את בת-שוע בפואמה של יל"ג).

במקור האנגלי הבעל הנבל מוכן לקבל כסף מג'נטלמן קשיש המבקש לשאת את הגיבורה הנאה והמוכשרת לאישה, ואילו הבעל הנקלה טובע בים חונח את אשתו לאנחות. ואולם בניגוד לגיבורה הטרגית הפסיבית שביצירתו של יל"ג, ספרו של תומס הרדי מעמיד גיבורה אקטיבית ועצמאית שסיפור חייה מסתיים ב"סוף טוב". בתקופתו של יל"ג עדיין לא היו ב"רחוב היהודים" גיבורות כה אקטיביות כדוגמת בת-שבע של תומס הרדי, ואפילו בת-שוע הכשרונית, החרצה והיפה, בתו היחידה של עשיר מופלג וצעירה נערצת בזכות עצמה, אין בכוחה להיאבק במסד הדתי החורץ את גורלה לשבט ולא לחסד. אין תמה שגורלה מידרדר מדחי אל דחי עד הגיעה למצב שאין ממנו מוצא. בפרק השלישי ננסה להוכיח שיל"ג הכיר את ספרו של תומס הרדי הרחק מן ההמון הסואן והושפע מעלילתו וממהלכיה, אך התאים את אפיונה של הגיבורה ואת גורלה לטיבם של החיים בקהילה היהודית של העיר "אֵילֹן".



בתרבות האנגלית רווח שיר עממי פופולרי - "For want of a nail" - שתורגם לעברית בידי המתרגם וסופר הילדים רפאל ספורטה. שיר עממי זה הפך בעיבודו החופשי של נעמי שמר לפזמון עברי נפוץ ("מסמר קטן", 1958) שהשתלב היטב באווירה ובאקלים התרבותי שרווחו בארץ בעת היפתבו, עם המעבר המואץ מן התרבות הרוסו-עברית של דור תש"ח לתרבות המערבית - הצרפתית והאנגלו-אמריקנית - של "דור המדינה". "For want of a nail" הוא פזמון, או שיר-עם מושר, המיועד למבוגרים וילדים כאחד: ילד יכול להתרשם מן האבסורד ומן הדיספרופורציה הניכרים בו בין הסיבה לתוצאה; מבוגר יכול להבין שהאבסורד שולט לא אחת גם במהלכים הפוליטיים הקרדינליים של העם והעולם, גם בכאלה הכרוכים בדיני נפשות, ואפילו בכאלה החולשים על גורלותיהם של מיליוני בני אדם. הפזמון האנגלי, תודות לפשטותו הנתמכת באפיפורה החותמת את חמש השורות הראשונות שלו ("was lost"), וכן תודות ללחנו הקל והקליט, הפך גם לשיר פופולרי המושר לפעוטות (nursery rhyme), המופר לכל ילד הגדל במרחב התרבות האנגלי. שיר זה מדגים בשש שורות קצרות את ההידרדרות המהירה של אירוע זעיר וטריוויאלי הצובר תאוצה אדירה והעלול להביא עד מהרה לתוצאות הרות אסון. גם ילד קטן יבין שהתוצאות שבסוף השיר עומדות בחוסר תואם גמור ביחס לטיב האירוע ולסיבותיו, שכן גם בשיר האנגלי הפופולרי, כמו בספור ממסכת גטין על חורבן ביתה, גורם של מה-בכך, עניין קטן וחסר ערך, מביא להידרדרות המערכת כולה ולחורבן גמור:

For want of a nail the shoe was lost / For want of a shoe the horse was lost/ . For want of a horse the rider was lost/ . For want of a rider the battle was lost/ . For want of a battle the kingdom was lost/ .And all for the want of a horseshoe nail.

ובתרגומו השקול והמחורז של רפאל ספורטה: "בגלל מסמר נפלה פְרָסָה, / בגלל פְרָסָה הִלְכָה סוּסָה, / בגלל סוּסָה פָרַש אָבֵד, / בגלל

פָּרַשׁ הַקָּרֵב הַפֶּסֶד, / בְּגִלְלֵי הַקָּרֵב נִשְׁפָּךְ דָּם רַב, / תִּרְבֶּה הָאָרֶץ, עִם
נִכְחַד / בְּגִלְלֵי מִסְמַר קֶטֶן אֶחָד.

שירו של יל"ג השתלב אפוא בתוך מסורת ארוכה של יצירות פולקלור
ושל יצירות "קנוניות" המעידות על הידרדרות טרגית נוראה וחסרת
מידה הנעוצה בעניין קל וסתמי שכל ערכו כקליפת השום. סיפורים
כאלה מלמדים על הגורל השרירותי התלוי לפעמים בגורם של מה
בכך, ומזהירים את האדם שלא להקל ראש בקטנות בעת תכנונם של
מהלכים הרי גורל. סיפורים כאלה אף נועדו להנמיך את היוהרה
(hybris) הטבועה באדם הגורמת לו לראות עצמו כאילו אין הוא
אלא נזר הבריאה, ולהזכיר לו שהעולם לא נברא רק בשבילו (וכן
להזכיר לו שסופו רימה ותולעה); וכמאמר חז"ל: "אדם נברא בערב
שבת ומפני מה? שאם תזוח דעתו עליו אומר לו: יתוש קדמך במעשה
בראשית" (סנהדרין לח ע"א); כלומר, גם לברייה קטנה ונטולת חשיבות
כמו יתוש יש מקום ותפקיד בבריאה, ולפעמים גם מערכת שלמה,
גדולה ומורכבת, תלויה בבורג אחד זעיר, שמבחינת המערכת הוא
בטל בשישים, אך חסרונו עלול להשבית את המערכת כולה, ואפילו
לגרום להתפרקותה.



שירו של יל"ג "קוצו של יוד" מראה איך הידרדרה בת-שוע, בת
הקצין ר' תפה, הגביר הכול-יכול של העיר אֵילֹן, מאיגרא רמא לבירא
עמיקתא, וזאת בגלל עניין קל ופעוט בממדיו ובערכו - בגלל קוצו
של יוד. אביה ה"קצין" החזיק בעירו אֵילֹן רכוש רב, מלון, בית דואר
ואורוות סוסים, אך בתו היפה והעדינה הידרדרה והגיעה בתוך שנים
אחדות לדרגתה העלובה של רוכלת פשוטה בין אותן "עֲבָרִיּוֹת עֲנִיּוֹת
מוֹכְרוֹת כָּל מְזוֹן" המצטופפות בבית הנתיבות. סופה של היצירה מציב
את בת-שוע ליד הרכבת, אותה רכבת שהביאה לה את חורבנה יותר
מפעם אחת: בפעם הראשונה גרמה הנחת מסילת הברזל לחורבנו

הכלכלי של אביה, בפעם השנייה הביאה הרכבת לאילון את פאָבי שהתאהב בה וביקש לשאתה לאישה. בנקודת ההווה של סצנת הסיום של הפואמה בת-שוע נאלצת למצוא את פרנסתה הדלה בממפר מצרכי מזון לעוברים ושבים בתחנת הרכבת. למתעניינים בגורלה היא מספֵּרת כי "גַם הַהַצְלָחָה לִי פֵּעַם פָּנִים הַצְהִילָה, / כְּמַעַט הֵיִיתִי בְּכָל טוֹב אֲנִי וְיִלְדִי / וְכַנְשֵׁי הַתַּעֲנָגוֹת חֵיִיתִי גַם אֲנִי - / אֲךְ קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד הוּא הַרְגָּנִי".

לפנינו יצירה אלגוריסטית מקפת המגוללת, בצד סיפורה של משפחה אריסטוקרטית אחת בישראל שאָבדן כל נכסיה גרם לתמוטת נישואיה של בת המשפחה ולעגיונותה, את סיפורה הטרגי של האומה כולה בדורות האחרונים ובכל הדורות שמאז חורבן הבית ועד מְפֵנָה המאה העשרים. קשה שלא להתרשם מן הקומפוזיציה הקונצנטרית, חובקת זרועות העולם, של היצירה, וכן משאיפת מחברה להגיע בה "אֶל בֵּינָה וְאֶל גְּדֹל" כמאמר אלתרמן בשירו "השיר הָזֶה" (כוכבים כחויץ). ואולם מותר כמדומה לְשַׁעַר שגם אותם קוראים מקוראי השחר שחשו בגדולתה של פואמה זו וגילו עניין במישוריה הרעיוניים האיך-סופיים לא ידעו שמחברה הקדיש לכתיבתה כעשור שלם, ושהוא עוד עתיד לחזור אליה ולהטיל בה שינויים רבים לפני שילובה בספר שיריו האחרון (במהדורת היובל תרמ"ה, שאפילו לאחר צאתה לאור הוסיף יל"ג לשכלל את שירו הגדול). עשור שלם הקדיש יל"ג לכתיבתה של הפואמה, ולימים גם ח"נ ביאליק - ממשיכו של יל"ג - הקדיש עשור שלם לכתיבת הפואמה רבת-הרבדים שלו "המתמיד". שתי היצירות הגדולות הללו שרק שנים מעטות הפרידו ביניהן נכתבו במתכונת הַזֶּה הפיוטי הפופולרי בשירה הרוסית בת המאה התשע-עשרה - הרומן בחרוזים של אלכסנדר פושקין.

כידוע, הוכתרה יצירתו החשובה של פושקין ייבֵּגְנִי אוֹנֵיגֵּינִי, שהתפרסמה בהמשכים בין השנים 1825 - 1832, בתת-הכותרת "רומן בחרוזים". על חיבורה של פואמה רחבה זו טרח מחברה שנים ארוכות והמשיך לתקנה ולשכללה לאחר שכבר ראתה אור והתפרסמה ברבים. מן הפואמה הרחבה ייבֵּגְנִי אוֹנֵיגֵּינִי של פושקין למדו יל"ג וביאליק

לספר את סיפורו של אדם צעיר המפּלס את דרכו בחיים (אצל יל"ג מדובר באישה צעירה), שאחר תהפוכות גורלו עוקב מספר כול-יודע, בוגר ומנוסה מגיבורו, המפּיר את עולמו של הצעיר הפּרות אינטימית ובעבר גם חווה חוויות דומות לשלו. מעניין להיווכח שבעיצומה של מלחמת העולם הראשונה פנה דוד פרישמן לביאליק באיגרת מאלול תרע"ה בהצעה שיתרגם למען הקורא העברי את ייבגני אונגיין (איגרות ביאליק, כרך ב, עמ' קצד - קצה), אך ביאליק לא שעה להצעתו זו (וכדבריו "לא לי הוא"). אפשר שבימי המלחמה וערב המהפכה חש ביאליק כי יצירה על החברה הגבוהה של ס"ט פטרבורג, שצעיריה מבלים במשתאות ופטורים מעול חיי הפרנסה, אינה מתאימה לאווירה ששררה ברוסיה ערב המהפכה, והעדיף להתפנות לתרגום מחזהו של שילר וילהלם טל - יצירה שבמרכזה גיבור לאומי ששחרר את עמו ואת ארצו מעולו של שלטון רודני ואכזר.

בהשראת יצירות ענק בחרוזים כדוגמת ייבגני אונגיין העמיד גם יל"ג בפואמה "קוצו של יוד", רבת ההיקף והעומק, יצירה אנציקלופדית, כעין "רומן" רחב-יריעה ב"קליפת אגוז". סיפור חייה של בת-שוע נפתח בפתחת ab ovo ("מן הביצה"), כלומר מרגע הולדתה של הגיבורה, ומסתיים במותה בעודה בחיים (וכדברי החתימה של הפואמה המובאים מפי בת-שוע: "אַךְ קוצו שֶׁל יוד הוא הַרְגָּנִי"). לפנינו טרגדיה יהודית טיפוסית - לא טרגדיה יוונית שבסופה המלך נופל על חרבו, כי אם הידרדרות אטית, חרישית וממושכת של "נסיכה" יהודייה היורדת מטה-מטה, שלב אחר שלב, עד שהיא מגיעה לאשפתות: מבת עשירים יפת-תואר היא הופכת לעגונה אומללה, מנוונת ו"מנוולת" (כעורה). בראשית דרכה אביה דואג לכל מחסוריה, ובסופו של דבר היא נאלצת למצוא את פרנסתה כקבצנית עלובה הניצבת עם יתומיה בבית הנתיבות. את ההידרדרות בגורל גיבורו הלמדן תיאר ביאליק באחת מאיגרותיו, עוד לפני שסיים את חיבור הפואמה "המתמיד", באמצעות המושג "גסיסה אריכתא" (שאותו טבע מנדלי בסיפורו "בליל הרעש" על יסוד המושג התלמודי "תפלה אריכתא"; ברכות ד ע"ב). מושג זה מתאים עד מאוד גם

לתיאורה של בת-שוע ההולכת מדחי אל דחי, שלב אחר שלב, והופכת מצעירה יפה ואריסטוקרטית, בתו של הגביר רב-הפעלים, לרוכלת כעורה משפל המדרגה.

מכה אחר מכה ניחתת על ראש הגיבורה המידרדרת מרום היחש לאשפתות: הַנְּחַת מַסִּילַת הַבְּרוּז מְרוּשֶׁשֶׁת אֶת אֲבִיהַּ הַמֵּאֲבָד אֶת כָּל רִכּוּשׁוֹ; מוֹת הָאֵב מִשְׁאִיר אוֹתָהּ לְבֵדָה בְּעוֹלָם, לְלֹא קְרוֹב וְגוֹאֵל; יִצְיָאָתָּו שֶׁל בַּעֲלָהּ לְחַפֵּשׂ אֶת גּוּרְלוֹ בְּמִרְחָקִים מְכַרֵּחַ אוֹתָהּ לְצֵאת ל"שׁוֹק הַחַיִּים" וּלְפָרְנֵס אֶת יְלִדֶיהָ בְּכּוֹחוֹת עֲצָמָהּ. הַרוֹמֵן שֶׁלָּהּ עִם הַגִּבּוֹר הַמְּשֻׁכָּל שֶׁהִתְאַהֵב בָּהּ וּבִיקֵשׁ לְשֵׁאתָהּ לְאִישָׁה מְסִיִּים בְּלֹא כְּלוּם, וּבְנֵי עֵירָה שְׁקוּדִים רִיחְמוּ עֲלֶיהָ וְתִמְכּוּ בָּהּ, עֵתָהּ מוֹצִיאִים אֶת דֵּיבַתָּה רַעָה. כְּכֹלֹת כָּל תְּהַפּוּכוֹת הַגּוּרֵל שֶׁעֲבָרוּ עֲלֶיהָ, שֶׁבְּכוֹלֵן עֲמָדָה בְּגִבּוֹרָה וּבְכַבּוּד מְבַלֵּי שֶׁתְּשֻׁמֵּיעַ דְּבַר טְרוּנִיָּה וְקוֹבֵלְנָהּ, גַּם כְּבוֹדָה נִיטֵל מִמֶּנָּה. עֵתָהּ בְּנֵי עֵירָה רּוֹאִים בָּהּ אֶשֶׁת אִישׁ שֶׁנִּתְפַּתְתָּה לְפָרֶשֶׁת אֲהָבִים מְזַדְּמֶנֶת, וְנוֹעֲצִים חָץ נּוֹסֵף בְּלִפְנֵי הַדּוּוּי. גּוּרְלָהּ הַמֵּר הוּא טְרָגֵדִיָּה יְהוּדִית טִיפּוֹסִית, הַנּוֹפֶלֶת גַּם בְּחֻלְקָהּ שֶׁל פְּנִינָה אֶשֶׁת יִצְחָק בְּפּוֹאֲמָה שֶׁל יל"ג "נְהַרָא נְהַרָא וּפְשֻׁטִיָּה", שֶׁעַל בַּעֲלָהּ נֵאמַר: "כִּי יִצְחָק הוּא תְּלִמִּיד-חֶקֶם שְׁפָרַח / וְכִיִּן שְׁנִשְׁפָּר שׁוֹב אֵין לוֹ תְּקָנָהּ. / אֲזַרְפּוּ יָדָיו מֵרַב צָרוֹת / וְלִחְבַּרְתּוּ נּוֹסְעִים אֲרַח, / וְלִמְדִינַת הַיָּם בְּרַח / וַיְהִי שֵׁם לְרוֹכֵל הַמְּחֻזָּר בְּעֵירוֹת". כֹּאשֶׁר בָּאָה פְּנִינָה הִיפָּה הַעֲגוּנָה לְבַקֵּשׁ אֶת עֲזַרְתָּהּ הַרְבֵּה בְּאִיתוּרָהּ שֶׁל הַבַּעַל הַנוֹטֵשׁ, הִיא מְעוֹרֶרֶת אֶת רַחֲמֵי הַרְבֵּה וּפְסִיקָתוֹ: "וַיַּעַד לְפָנָי הַמּוֹצִיא מִכְּתָב הָעֵתִי / כִּי אָמַת הַדְּבָר כִּי לְפָנָי הִרְבָּה שְׁנָיִם / עֲזוּב הַמְּעַגֵּן אִשָּׁה וּבָנִים, / וַיִּמְסֹר גַּם הַסְּמָנִים, / וַיִּבְקֵשׁ אֶת חֲבֵרָיו הַרְבָּנִים, / רַחֲמָנִים בְּנֵי רַחֲמָנִים, / כִּי אִם אֶת הַמְּעַגֵּן יִכִּירוּ / לְבֵית-דֵּין תִּכְףּ אוֹתוֹ יִסְגִּירוּ". כְּמוֹ ב"אֶשְׁקָא דְרִיסְפָּק" וּב"קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד", לְפָנֵינוּ רַב שְׁאִינוּ חֹס עַל הַמְּשַׁפְּחָה הָאוּמִלְלָהּ, אֲלֵא בּוֹחֵר לְפִסּוֹק פְּסִיקָה מִחֲמִירָה שֶׁתּוֹצִיא לוֹ מוֹנִיטִין כְּרַב גְּדוֹל בְּתוֹרָה.

אֲכֵן, הַמְּפָנָה הַפְּטָלִי בְּמַהֲלֵךְ חַיִּיהָ שֶׁל בַּת-שׁוֹעַ הוּא תּוֹצֵאָה בְּלִתי נִמְנַעַת שֶׁל פְּסִילַת הַגֵּט שֶׁשֶׁלַח אֲלֶיהָ בַּעֲלָהּ הַלֵּא-יּוֹצֵלַח (בִּזְמַתּוֹ וּבְמִיּוֹנוֹ שֶׁל הַגִּבּוֹר הַמְּשֻׁכָּל שֶׁהִתְאַהֵב בָּהּ). בְּמִצְוֹת רַב מִחֲמִיר וְאֶחָז - וְפְסִי הַכְּזוּרִי (אֲנִגְרָם שֶׁל הַשֵּׁם 'יוֹסֵף זְכַרְיָה' [שְׁטֵרן]), רַבָּהּ שֶׁל שְׁאוּל,

עירו של יל"ג) הגט נבדק ונמצא ששמו של הבעל שנטש את בת-שוע לאנחות נכתב "בטעות" במגילת הגט בכתיב חסר ("הלל" חסר יו"ד). הרב מסרב להכשיר את הגט, אף-על-פי שהוא יודע היטב כי בכך הוא חורץ את דינה של האישה האומללה לחיי עגינות נצחיים, חסרי כל תוחלת. על כך טען אחד-העם במאמרו "תורה שלב": "טָרְגִּידִּיהָ כִּזוֹ, אֲשֶׁר בִּלְבָב 'עַם סְפֹרוֹתֵי' הַיִּתָּה מְעוֹרֶרֶת תְּנוּעַת הַרְצוֹן לְבַעַר אֶת הָרַע, אֵינָה יֹכֵלָה לְעוֹרֵר בִּלְבָב 'עַם הַסְּפָר' יוֹתֵר מֵרַגְשֵׁי עֶצֶב, כְּמוֹ לוֹ מֵתָה בַת-שׁוּעַ מִיָּתָה חֲטוּפָה תַּחַת חוֹפְתָה". "ב'רחוב היהודים", רמז אחד-העם, נתפס גורלה של בת-שוע כגורל מידי שמים, ולא כעניין שראוי למרוד בו ולשנותו.



במעגל האקטואלי, הפואמה מקיפה כאמור את תולדות העם במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה: היא מתרחשת בשנות "אביב העמים", בעת הנחת מסילת הברזל ברוסיה הצארית, ומגיעה עד לתקופת התרוששותה של יהדות "תחום המושב" ערב פרוץ פְּרֵעוֹת "הסופות בנגב" (1881). היצירה מבכה את חוסר יכולתה של האומה לפרוץ את "מעגל הקסמים" המכושף שבו הייתה נתונה, עקב "נישואיה" הכושלים, שאינם ניתנים להתרה, לעולם ה"ישיבה" ובית-המדרש (יש שיאמרו: הייתה ועודנה נתונה במעגל זה). היא מבכה את חוסר יכולתה של האומה לתקן את חייה, לקשור את גורלה עם תנועת ההשכלה ועם תרבות המערב - להצטרף אל "המתקנות שבאומות העולם".

במעגל הרחב יותר, היצירה מקיפה את תולדות עם ישראל בכל הדורות - למן חורבן בית שני, עת רוח יבנה וחכמיה ירשה את רוח הקרב והמרה, ועד לעת החדשה, שפָּה בוהה העם בארצות החיים כמת-חי המקפח את חייו בעולם הזה כדי לזכות בגמול בעולם הבא (וכדברי יל"ג בפואמה "בין שני אריות": "כֹּוֹנְנוּ בְּתֵי-מְדֻרָּשׁ - וְזִמָּה הוֹרֵדָּ? [...]) לְהִיּוֹת מֵת בְּאֶרֶץ, חַי בְּשָׂמִים"). לפנינו אלגוריה לאומית החושפת את "הפגם הגנטי" הלאומי הגורם לאומה חורבן אחר חורבן

בגלל דבקות אָנומלית באות המתה. את בת-שוע כמעט שגאל פּאָבי - שעה ניסה להביא לאַיִלֹן החשוכה, המוארת באור ירח חיוור וסהרורי, את אור שְמֵשָה של ההשכלה - אך הקנאות הרבנית המוכנה להרוג ולהיהרג על קוצו של יו"ד "ניצחה" את נושאי דגלה של הנורמליזציה, והביאה לחורבנם של בת-שוע וילדיה. הקנאות הדתית היא שורש פורה ראש ולענה, רומז כאן יל"ג מאחורי הקלעים, תוך שהוא קורא במרומז למרד ולמלחמת תרבות - Kulturkampf - נוסח מלחמתו של ביסמרק בכמורה הקתולית.

ואולם, למרבה האירוניה המרה, היצירה הגדולה ביותר של שירת ההשכלה היא פואמה המספרת על כישלונה של תנועת ההשכלה לשכנע את בני העם לנטוש את המנהגים היבשים והעבשים של "רחוב היהודים" ולקבל עליהם אוֹרַח חיים נאור ומודרני. היא מְפַנָה אצבע מאשימה כלפי רועי העדה, המשמרים את כוחם באמצעות הקפדה על קלה כחמורה, מבלי לתת דעתם לצורכי החיים המתחדשים ומבלי להתחשב באסונות שקפדנותם ממיטה על הפרט הנתון למרותם. היא מאשימה גם את העם המוכן לקבל את תכתיביהם של הרבנים, גם כאשר הכללים שהם משליטים גובלים באבסורד. היצירה גם אינה מנקה מֵאָשָם את בת-שוע, שמסכימה לכופף את ראשה לאותם כללי מוסר ומסורת שכבר אבד עליהם פְּלַח ולדחות את הצעתו הנדיבה של פּאָבי להמשיך לתמוך בה גם אם הרבנים לא יסכימו להכשיר את הגט ולומר לְדָבֵק טוב. היצירה אף מאשימה בסמוי את פּאָבי המשכיל, שמחליט שאין עצה ואין תבונה נגד הרבנים, ועוזב ככלות הכול את בת-שוע ואת אַיִלֹן בשימוגן. בשירו "דרך בת עמי" (תרכ"ה) עדיין האמין יל"ג בכוחה של תנועת ההשכלה למשות את העם מן הבוץ ולהובילו מן החשכה לאור גדול. אל מורדי האור ויושבי החושך יצאה הקריאה: "עֲתָה יֵצֵא שַׁחַר, זָרַח הַשֶּׁמֶשׁ, / נָסָה הָאֵלֹת, בָּרַח הָאֱמֶשׁ. / אור נָגַה עַל כָּל נִגְעָה גַם בָּנוּ". לא עבר אלא עשור אחד, והאופטימיזם האוטופי פינה את מקומו לראייה ראליסטית מפוכחת. יל"ג נאלץ להודות כי תנועת ההשכלה לא תביא לעם את השינוי המיוחל.



על גיבורת הפואמה היפה ואצילת הנפש נאמר שהיא נבראה ב"בריאת נשיקה". הולדתה מתוארת כהולדת אלה, או בת אלים, שהרי מדובר בהולדתה של גיבורה מיתולוגית שכמוהו כהולדתה של אומה: "קָרַן אור לָקַח מַנְגֵּה לוֹ סָבִיב, / אֶגֶל טַל ארוֹת וּרְסִיס דֶק שָׁמַיִם, / וּשְׁחַק צְדִיק תָּמִים וְרִיחַ הָאָבִיב, / וַיִּשֶׁם בְּצִלְמוֹ מְמַרְט שְׁבַעַתִּים, / וַנִּשְׁמָה זָכָה הוֹצִיא מִן הָאוֹצָר, / עוֹד לֹא יָדְעָה תָבֵל וּמִמְתָּקֶיהָ, / וּבְרָגַע רָצוֹן נִפְתְּחָה בְּאֵף הַנוֹצֵר / תְּהִי לְנֶפֶשׁ חַיָּה - וַיִּשְׁקָה [...] בְּנִשְׁיָקָה נוֹלְדָה, בְּנִשְׁיָקָה גָדְלָה. / אוֹמְנִים וּמְנִיקוֹת עֲרָשָׁה לֹא הִקִּיפוּ, [...] הַזָּאֵב הַיְנִיקָה רוֹמוֹל וּכְרֹשׁ / הַשְּׂבִיעָה גַם אוֹתָהּ חֵלֵב שְׂדֵיָהּ".

גיבורת הפואמה נולדה אפוא בלידה פלאית כאילו הייתה היא בת אלים מיתולוגית. יל"ג המשיל את סיפור לידתה של בת-שוע לסיפור הולדתם של האחים רמוס ורומולוס, מייסדי העיר רומי והאימפריה כולה, ולסיפור הולדתו המלך כורש, מייסד האימפריה הפרסית. גיבורים אלה לא נולדו בארמון המלכות, כי אם בחיק הטבע, ואף-על-פי-כן יצאו מהם עמים וממלכות. הגיבורה היל"גית גדלה וצמחה אף היא כצמח-בר, ללא השקיה וגיזום ובלי מוראם של הורים ומורים (אות לחלחול רעיונות רוסואיים לתוך תמונת העולם הקלסיציסטית שבה חי ופעל יל"ג), אך מי יטען שפּרַח-בר יפה פחות מפרח שצמח בגינה תחת ממטרה ומזמרה?! בת-שוע צמחה להפליא, אך מצָבָה החל להידרדר באותו הרגע שבו התחילה לציית למצוותיהם של "שליחי האל" עלי אדמות - לרבנים ול"כלי הקודש" - מעצביה של דעת-הקהל הקהילתית. אילו בחרה בחיים, ולא ב"אות המתה", היא יכולה הייתה לראות אושר ורווחה, ומצבה היה כמצבן של נשים אריסטוקרטיות בנות אומות העולם (דברים אלה חלים גם על האומה, ולא רק על האישה).

בת-שוע נולדה כאמור כילדת טבע ("כִּי לְמִד לְפָרִיָאָה אָבִיָה אֱלוֹהֵ / הָיוֹת אוֹמְנָת טוֹבָה מְאִין כְּמוֹהָ"), ושנותיה הטובות ביותר, שנות נעוריה ועלומיה, דומות ומקבילות לתקופה שבה ישבה האומה על ארצה

ובמולדתה, בטרם השתלטה עליה הדת ובטרם נכרכו חייה בעבודות "הספר" ו"הפסוק". ודוק, לבת-שוע ולאביה העניק יל"ג שם מקראי, אך לבעלה הלמדן העניק שם תלמודי, אות לכך שיל"ג, כמו מולדה, ביפר את תקופת המקרא על תקופת התלמוד, שבה ניתק רוב העם ממולדתו ונצמד ל"אות המיתה". לאמתו של דבר, לא היה עוד משורר כיל"ג שהטיף לנורמליזציה של החיים היהודיים. הוא ראה בלמדנות הנפרזת את אסונו של העם, וביקש להחזיר את הגברים למעגל העבודה הפרודוקטיבית, ובמקביל - לחנך את הנשים ולמשותן ממצבן העגום. גם בפואמות "בין שני אריות" ו"קוצו של יוד" ראה יל"ג את אסונו של העם בפרישתו מן החיים ובהשתעבודותו הגמורה ללמדנות -

ל"ספר" המצמית את ה"חיים": "הורוּהָ הָה לְהַלֹּךְ נֶגֶד הַחַיִּים, / הַסֵּגֶר בְּדָד בְּגִדְרִים וּבְחֹמוֹת, / לְהֵיטֵיב מֵת בְּאֶרֶץ, חַי בְּשָׂמַיִם / וּבְהַקִּיץ לְחַלּוֹם וּלְדַבֵּר בְּחֹלְמוֹת". בת-שוע רמת המעלה, גיבורת הפואמה "קוצו של יוד", נולדה אפוא כאצילה בת-חורין ב"לידת נשיקה" ("בְּנִשְׁיָקָה נִלְדָה, בְּנִשְׁיָקָה גִדְלָה" - חידוש לשוני של יל"ג על-בסיס הצירוף "מיתת נשיקה"), אך נידרדרה מטה מטה למעמד של שפחה חרופה. נישואיה לבן-עבדון אף הם הטוּהָ מדרך "מוסר האדונים" של בית אביה והכניסוה אל עולמו הנרפס של "מוסר העבדים" הכנוע והסגפני (אם ננקוט את מונחיו של ניטשה בספרו משנת 1887 - לגנאולוגיה של המוסר).

אך לא רק הגיבורה בת-שוע, אלא גם היצירה כולה נבראה כביכול בבריאת "יש מאין" (creation ex nihilo), ללא תקדימים של ממש בספרות עם ישראל לדורותיה ולסוגיה. אמנם חיבור זה עתיד להצביע על תקדימים כלשהם של הפואמה - בספרות עם ישראל ובספרות העולם - אך קוראיה ומבקריה התרשמו כאילו אכן נולדה יצירה זו מן הים ועלתה עם קצף הגלים, ללא מקורות השפעה וללא רצים מבשרים. רישומה של היצירה על גדולי הסופרים העברים היה רב ועצום: מיום הופעתה ועד היום, יצרה הפואמה סביבה אָדוּוֹת אין-סופיות, והיא ממשיכה לְרַגֵּשׁ, להיות רְלוּוֹנִית ולהשפיע על התרבות עד עצם היום הזה. דומים לו בהשפעתם הסיפור "ספיח" של ביאליק, שמבין קפליו יצאו רבים מסיפורי הילדות העבריים,

והרומן שירה של עגנון, שהוליד ספרים לא מעטים שבמרכזם אהבה מאוחרת ומטלטלת-לב של "גיבור" אנטי-הרואי השרוי בסתיו ימיו.



נהוג להביא מפי דוסטויבסקי את המימרה "כולנו יצאנו מבין קפלי האדרת של גוגול". כשם שבספרות הרוסית הולידה יצירת גוגול צאצאים לרוב, כך גם יצירת יל"ג בכלל, והפואמה "קוצו של יוד" בפרט: פואמה זו השפיעה, בגלוי ובסמוי, על עשרות יצירות עבריות, וניתן להראות כיצד נצרבו נושאים, סגנונה ועמדותיה בתודעתם של סופרים רבים. ספרי מבקש להתחקות אחר רישומה של הפואמה "קוצו של יוד" על יצירותיהם של גדולי היוצרים בתולדות הספרות העברית, ובמיוחד על יצירותיהם של ביאליק, שטיינברג, עגנון ואלתרמן. עוד בתקופתו של יל"ג ניפר רישומו של סיפור העגינות והחלפת התפקידים הסטראוטיפיים של הגבר והאישה שבפרק השני של מסעות בנימין השלישי שבו משאיר בנימין את זלדה וזגתו עגונה, תוך החלפה מרומזת של תפקידי הגבר והאישה במשפחה על סף המאה העשרים (כבשירו של יל"ג). בעקבות ספרו של מנדלי מסעות בנימין השלישי ובהשראתו, העלה חיים באר ברומן אל מקום שהרוח הולך (2010) את סיפורו של אדמו"ר חשוב מבני-ברק העוזב את ביתו, "מעגן" את אשתו ויוצא לטיבט במסע-חיפוש (quest) אחר "גיזת הזהב" שלו - היאק הקדוש. בעקבות יל"ג הרפו סופרי ישראל, ממנדלי ועד חיים באר, לדוש בנושא העגינות, ובספרות עם ישראל - למן ישראל זנגוויל (1864 - 1926) שבמחזהו ילדי הגטו תיאר סיפור דומה לסיפורה של בת-שוע האומללה. אפשר שבעקבות זנגוויל, שהושפע מיל"ג, כתב סופר יידיש חיים גראדה (1910 - 1972) את ספרו העגונה (די עגונה, 1961). על יצירתו של ישראל זנגוויל כתב אחד-העם במאמרו "תורה שלב": יותר קרוב לאמת הוא ציורו של סופר יהודי אחר (Zangwill) הכותב אנגלית לאנגלים על חיי היהודים בלונדון. גם הוא מצייר תמונה נוראה מעין "קוצו של יוד", רק בסגנון אחר לגמרי. "רב ופסי" שלו (אצלו -

רבי שמואל) הוא בעצמו אבי "בת-שוע" (חנה), והוא אוהב את בתו אהבה עזה ושמח לראותה מאושרת באהבתה את דוד בחירה. ופתאום כשהוא יושב ומשיח עם "החתן" בחיבה יתרה, נודע לו מתוך שיחתם, שזה האחרון כוהן הוא, וכרגע זכר מה שקרה לחנה לפני זה: פעם אחת במסיבת רעים נתן אחד הצעירים טבעת על ידה ובדרך שחוק ביטא עם זה את נוסח הקידושין, באופן שהוצרכה אחרי כן להתגרש ממנו, ובשביל זה נחשבה הבתולה התמימה לגרושת בעל. השאר מובן מאליו. מצב נפשו של רבי שמואל ברגע זה נורא מאוד, אבל דבריו הראשונים הם: "ברוך ה'! הנה נודע לי הדבר בעוד מועד". דוד, עם הארץ שגדל בין האנגליים, אינו מבין כלום ובשום אופן לא יוכל להאמין, כי זאת היא תורת היהדות, והנה הוא קורא לרבי שמואל בשם כל קודש, בשם הצדק והחמלה, לחוס על שתי נפשות ולבלתי הרוס אושרן בשביל צחוק תמים של איזה אוויל, אבל רבי שמואל עונה לו על כל זה בלב נשבר: "מצוות התורה היא, ואנו חייבים להיכנע מפניה". על כך הוסיף אחד-העם ושאל: האם יש אפשרות למצוא תרופה למחלה הלאומית הנושנת הזאת, הגורמת לעם שלם לרסן ואפילו לבטל את כל תשוקותיו ויצריו מפני "קוצו של יוד"? האם יוכל עוד הלב העברי להתנער משפלותו, לשוב ולהיקשר אל החיים בקשר טבעי, ולהישאר בכל זאת לב עברי? על שאלות כאלה וכגון אלה תהו סופרים ישראל, למן חיים נחמן ביאליק שעשה ביצירה שימוש רב-מערכי, דרך יעקב שטיינברג ודבורה בארון שיצירתם התמקדה במצבה של האישה היהודייה בגולה, דרך סיפורי עגנון שהפכו את העגינות למוטיב מרכזי - אישי, לאומי ואקזיסטנציאלי כאחד - התנצחו עם י"ג, מזה, ועם דבורה בארון, מזה, והגיבו על הנחותיהם הגלויות והמשתמעות. ספרי מגיע עד לשירת אלתרמן ומעבר לה. אפילו בימינו, כחמישה-שישה דורות לאחר חיבורה, היצירה הגדולה והעזה הזאת ממשיכה להשפיע על יוצר כדוגמת איש-הקולנוע יוסי סידר בסרט "הערת שוליים", שמראה איך טעות קלה בשם, הנמסרת בשיחה טלפונית, עלולה להמיט טרגדיה נוראה על משפחתו של מלומד ירושלמי, שעלולה להפוך ממשפחה מבוססת ומלוכדת

למשפחה מפוררת של שְׁבְרֵי כְלִי. הַסֵּפֶר בְּכֻלּוֹ הוּא כְעֵין הִיסְטוֹרִיָה מְקוּצָרָת שֶׁל הַתְּרֻבוֹת הָעֵבְרִית הַחֲדָשָׁה דֶרֶךְ חוֹר הַמִּנְעוּל, או דֶרֶךְ הַסֵּדֶק שֶׁבְגֵדֵר הַמִּפְרִידָה בֵּין הָעוֹלָם הַמּוֹדֵרְנִי לָעוֹלָם הַתּוֹרָנִי - עוֹלָם שֶׁבּוֹ עֵדִיין "נְהַרְגִים" בְּאוֹהֵלָה שֶׁל תּוֹרָה עַל קוּצוֹ שֶׁל יוֹד, וְבוֹ עֵדִיין מִסְתַּפְקִים בְּמוֹעֵט וּמְקַפְחִים אֶת הַחַיִּים בְּעוֹלָם הַזֶּה כְּדִי לְזַכּוֹת בְּנַחַח מִבֶּשֶׁר שׁוֹר הַבֶּרֶךְ וְהַלּוּוּיִיתָן בְּעוֹלָם הַבֵּא.

גַּם בְּחַיִּים הַצִּיבוֹרִיִּים וּבְכֻלֵּי הַתְּקִשׁוֹרָת עֵדִיין לֹא פִסָּה הַשְּׁפַעְתָּה שֶׁל הַפּוֹאֵמָה הִיל"גִּית. לֹא אַחַת מִתְּפִרְסַמַּת בְּעִיתוֹנוֹת כְּתָבָה שְׁכוּתֶרְתָּה "אִישָׁה עֵבְרִיָּה מִי יֵדַע חֵיִיךְ?" (וְכֵן, מִתּוֹךְ סִירוֹס מְכוּוֹן שֶׁל הַשׁוֹרָה הַפּוֹתַחַת אֶת הַפּוֹאֵמָה כִּבֵּר הַתְּפִרְסָמָה כְּתָבָה שְׁכוּתֶרְתָּה: "אִישָׁה עֵבְרִיָּה מִי יֵדַע חֵיִיךְ?"). מִצָּבָה שֶׁל הָאִישָׁה בְּקֶרֶב הַחוּגִים הַחֲרָדִיִּים (וּבְקֶרֶב הַחוּגִים הַפּוֹנֵדִים מִנְטִלִיסְטִים שֶׁל עֵרְבִיִּי הָאֲזוֹר) הוּא כְּמִצְבָּה שֶׁל בַּת-שׁוֹע, הַרְבָּנִים עֵדִיין דְּבָקִים בְּאוֹת הַמֵּתָה, וְאִינָם מְחַדְשִׁים חִידוּשִׁים לְצוּרֵי הַחַיִּים הַמִּתְחַדְשִׁים, הַהֲמוֹן עֵדִיין מֵאִמִּין בְּקִמְעוֹת וּבֵאֲמוֹנוֹת טְפֹלוֹת בְּתַקּוּוֹה שֶׁמִּזְלוֹ יִתְהַפֵּךְ בֶּן-לַיְלָה וְיִזְכֶּה אוֹתוֹ בִּ"גִּילּוּי אֱלֹהִים", או לְפַחֹת בְּזִכִּיַּת בֶּן-לַיְלָה שֶׁל הוֹן גְּדוֹל, שִׁיגִיעַ אֵלָיו לֹלָא כֹּל מֵאֲמָץ וְטִרְחָה. בְּמִצִּיאוֹת הַמְעוּוֹת שֶׁנִּשְׁתַּרְרָה בְּעוֹלָמָנוּ הַבַּת־מּוֹדֵרְנִי, גַּם דָּבָר קָל עֵרֶךְ אֲכֵן עֲלוֹל לְהַחְרִיב עֵיר שְׁלָמָה, וְאֵף לְמַעֲלָה מִזֶּה. אֲמָנָם הַבְּעִיּוֹת הַגְּדוֹלוֹת בִּימֵינוּ אֵינָן מִתְחִילוֹת בְּנִפְּלוֹתָם שֶׁל מִסְמֵר קֶטֶן מִפְּרִסְתָּנוּ שֶׁל סוֹס קֶרְבוֹת, אֲךָ הֵן בְּהַחֲלָט יְכוּלוֹת לְהַתְחִיל בְּתַקְלָת מַחֲשָׁב זַעִירָה שֶׁעֲלוּלָה לְצַבּוֹר תְּאוּצָה וְלִהְבִּיא נֹקִים כְּלִכְלִיִּים אוּ בִּיטְחוֹנִיִּים אֲדִירִי מִמֵּדִים.

שֶׁבַע מֵאוֹת וּשְׁבַעִים שׁוֹרוֹתֶיהָ שֶׁל הַפּוֹאֵמָה "קוּצוֹ שֶׁל יוֹד" הֵם מְכֻלוֹל אֲנִצִּיקְלוֹפֵדִי שֶׁל רַעִיוֹנוֹת הִיסְטוֹרִיּוֹסוֹפִיִּים: עַל מִצָּבָה שֶׁל הָאִישָׁה הָעֵבְרִיָּה בִּימֵי קֶדֶם וּבַעַת הַחֲדָשָׁה; עַל דְּרָכֵי הַשִּׁדּוּכִין וְנִישׁוּאֵי הַקְּטִינִים; עַל דְּרָכֵי הַחִינוּךְ בְּבֵית הַיְהוּדִי וּבְקֵהֵלָה הַיְהוּדִית; עַל גּוֹרְלוֹ שֶׁל הַגִּבֵּר הַיְהוּדִי שֶׁאֵינוֹ יוֹדַע צוֹרֵת מִטְּבַע וְנֹזֶק לְתוֹךְ "יָם הַחַיִּים" לֹלָא הַכְּשֶׁרָה וְיְכוּלוֹת לְהִלְחֵם בְּגִלּוֹ וּבְמִשְׁפָּרִיו, עַל מִצְבוֹ שֶׁל עַם הַנְּתוּן לְמִרוֹתָהּ שֶׁל הַנְּהַגָּה דְתִית עֲבָשָׁה שֶׁאֵינָה מִתְחַשְׁבֶּת בְּתַבִּיעוֹת הַחַיִּים בַּעַת הַחֲדָשָׁה. נִיכֵר שֶׁהַפּוֹאֵמָה עֲשָׂתָה רוֹשֵׁם אֲדִיר עַל כֹּל

קוראיה, כי רוב סופרי ישראל הגדולים נדרשו לה ונתנו לקוראיהם גרסה משלהם לסיפורה של בת-שוע יפת-התואר שנעזבה ונתנוולה. כל סופר הגיב עליה בדרכו: ביאליק כתב על אי-הכשרתו של הצעיר היהודי (בסיפורו "סוחר" ובפזמונו "תאמר אהיה רב"), ועל האבסורד שמלווה את הקיום היהודי בגלל טעות של יום אחד (בסיפורו "יום השישי הקצר", "החצוצרה נתביישה"), או בגלל טעות של אות אחת (בסיפורו "איש הסיפון"). יעקב שטיינברג הראה בסיפורו "העיוורת" את מצבה העלוב של האישה בישראל, העוברת כחפץ מיד ליד - מרשות הוריה המושלים בה לרשות בעלה המושל בה. "אישה עברייה" בסיפורו הופך סיפורה של "אישה עברייה" לסיפורה של אישה עיוורת, שאמה מוצאת לה "חתן כלבכה" ומשיאה אותה לגבר זקן וגולמני, קברן במקצועו, אלמן המטופל בילדים טעוני טיפוח. עגנון מראה בסיפור "והיה העקוב למישור" שגם אילו הכשירו את הגט הייתה מתרחשת ב"רחוב היהודים" טרגדיה קורעת לב, ואלתרמן מבכה את אי-הכשרתו של הצעיר היהודי ללחום במלחמת החיים ("בטרם יום"). במחזהו פונדק הרוחות הוא מתאר גבר היוצא לחפש את גורלו במרחקים וזונח את אשתו בבית (בדומה ליהודי שהשאיר את ארצו ביד זרים, וגרם לה להיות מעונה, שחונה, קודחת ומכוסה בהרות). ביצירותיו לילדים ("מעשה בפ"א סופית" ו"מעשה בחיריק קטן") הוא הראה שגם אות אחת, ואפילו סימן ניקוד קטנטן, ערכם רב לקיומם של העם והעולם.



יל"ג הלך לעולמו בשנת 1892, שנים אחדות לאחר פרסום הפואמה "קוצו של יוד" בגרסתה הסופית, והוא שָׁבַע תלאות וצער. המשורר עבר בחייו חוויות קשות של הלשנה ומאסה, הגלגה מעירו ונישול ממשרתו, סכסוך קשה עם בנו, אָבֵדן כל הונו "במקרה רע", ועוד כהנה וכהנה אירועים טראומטיים. עד שנתגלתה אצלו מחלת הסרטן בגיל שישים ועד לניתוח האחרון שעבר בברלין, שלא הביא מזוור למחלתו,

הוא קם והתאושש מכל אחת מן המכות שניחתו עליו, והפיק את יצירותיו רבות העצמה. ביאליק הודה בחובו הגדול ליל"ג, והשווה אותו לדינמיט מפוצץ סלע שפרץ את הדרך אל המכרה. אחריו באו בני דור ביאליק, ואספו את אבני החן שבמכרה מלוא חופניים. מהלך חייו של יל"ג מעלה על הדעת את מילותיו של רודיארד קיפלינג בשירו הנודע "אם" ("If") ואת המסר הטמון בהם: "אם רק תוכל שאת בגאון ראשך / בעוד עדת תועים תולה בך אשמה; / אם רק תשא צנאר באון, כשידידיך / מפקפקים בישרך ללא קלמה; / אם לתכות תוכל בלי רתיעה ויגע, / מבלי סובב בכחש מפיהי פזבים, / למשנאיך לא תטור איבה לרגע, / וזאת בלי התחסד והעמד פנים: // אם רק תוכל לחלם בלי התמכר לקסם; / לחשב, מבלי עשות זאת מטרה; / אם בתהלה ותהלה לא תסמא, ובעצם / תישיר בהם מבט בלי חת או יהרה; / אם יסלפו דבריך בני עולה והבל / לבלי הפר, ללפד בהם פתאים, / אם גם מפעל חייך יתגולל כתבל, / ומעפר ברב עמל אותו שנית תקים" (מאנגלית: זיוה שמיר).

בסופו של שיר "גברי" זה, המעמיד תנאים רבים, האחד קשה ממשנהו, מגיע השיר למסקנה שרק מי שעמד בכולם ראוי לתואר "בן אדם". על ראשו של יל"ג ניחתו מכות רבות, והוא עמד בכולן בגבורה ובאומץ עילאיים. אגב כתיבת יצירתו הגדולה "קוצו של יוד" שנמשכה כעשור תמים, ראה יל"ג את מפעל חייו מתגולל לנגד עיניו כתבל, והוא החל להתקרב לחוג הסופרים של אודסה שבראשות אחד-העם. אלמלא חלה במחלה ממארת ונפטר בטרם עת, מותר כמדומה להניח שאף יצירתו הייתה מתחדשת ולובשת מחלצות חדשות לפי טעם הזמן החדש, כנרמו ממאמריו המאוחרים "עזרא ועזרה" ו"גאולתנו ופדות נפשנו".



"קוצו של יוד" היא יצירה "קלסית" שלא נס לחה. מקרים דומים שמעידים על דיספרופורציה בין סיבה למסובב, קרו לא פעם בעבר ויקרו בכל דור ודור, ואלה ימשיכו ככל הנראה להצית את דמיונם של

סופרים ואמנים. רק בשנים האחרונות היינו עדים להתפוצצותן באוויר של שתי מעבדות חלל, הן והאסטרונאוטים שעל סיפונן; האחת בגלל אָטֶם שנפגם, והשנייה - עקב נפילת אריח קָרְמִי שנועד להגן על גוף המעבורת. "סוף העולם" (1911), שירו של המשורר היהודי-גרמני יעקב ון הודיס (יעקב הנס דוידסון), הוא השיר הראשון בשירי הזרם האקספרסיוניסטי שהתפתח בברלין ערב מלחמת העולם הראשונה ובין מלחמות העולם. גם הוא פותח באירוע טריוויאלי, בעניין של מה בכך, הגורר בעקבותיו תוצאות בעלות ממדים בלתי נתפסים:

מקדָקוּד הָאָזְרַח הַכּוֹבֵעַ עָף.
 צָעֲקוֹת מִתְנַסְרוֹת בְּכָל הַעֲבָרִים.
 רָעֲפִים עֲפִים מִגּוֹת נִשְׁבָּרִים.
 הֵיִם, אוֹמְרִים, אֶת הַחוֹפִים שְׁטָף.
 סוּפָה קָצְפָה וּמִשְׁבָּרִים יְצִיפוּ
 יְבֹשָׁה, לְמַחֵץ אֶת הַסְּבָרִים.
 צָנָה וְכִפּוּר עֲצָמוֹת יִרְחִיפוּ,
 רִבְבוֹת נוֹפְלוֹת מִן הַגְּשָׁרִים.

השיר האקספרסיוניסטי הגרמני, פרי עטו של המשורר הגרמני-יהודי ון הודיס (דוידסון), פותח אפוא בשינוי קטן, אפילו זעיר - כובע שהועף מראשו של אחד האזרחים האלמוניים, אפילו לא מראשו של אחד מקברניטי המדינה, אך כבר בשינוי זה נרמזת הפרת הסדר האזרחי. הוא מסתיים בהפרת הסדר הקוסמי ובשינויים הרי אסון והרי גורל כמו "רִבְבוֹת נוֹפְלוֹת מִן הַגְּשָׁרִים". כתב על כך מתרגמו של השיר, המשורר אשר רייך, אשר הכתיר את ספר התרגומים שלו מתוך השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית בכותרת *סוף העולם* (תל-אביב 2013): "זהו השיר האקספרסיוניסטי הנודע ביותר שפתח תקופה חדשה בשירה הגרמנית, כנראה משום שבין שורותיו כבר מהדהדת האפוקליפסה שממנה חששו הכול והשיר מצליח לתת לה ביטוי מדויק". גם מלחמת העולם שנפתחה שנים ספורות לאחר חיבור השיר האקספרסיוניסטי "סוף העולם" פרצה כידוע בגלל עניין קטן - שני

כדורי אקדח שנורו בסרייבו אל עבר יורש העצר האוסטרו-הונגרי ורעייתו שנסעו ברכבם - אירוע שהתפתח למלחמה בעלת ממדי ענק, שפָּה מיליוני צעירים קיפחו את חייהם ובה חרבה העיירה היהודית ללא תקומה, כמו ביתר שחרבה בגלל יתד של מרכבה. יל"ג היה הראשון שנתן ביטוי שירי לאותה הידרדרות קטסטרופלית, חסרת כל פרופורציה ביחס לאירוע, שעלולה לבוא על העם ועל העולם "בגלל מסמר קטן", וכנביא זעם הוא חזר והזהיר מפְּנִיָּה שוב ושוב, ללא הרף וללא לאות.



במשנה תורה (הלכות תפילין, פרק א) נקבע שאפילו החסרת אות אחת, ואפילו קוצו של יוד, באחת מהפרשיות שבקלף התפילין פוסל את כל התפילין. יל"ג ראה בכבילות זו "לְאוֹת הַמֵּתָה" את אסונו של העם, בעוד שביאליק, עגנון ואלתרמן ראו בה את סוד חיי הנצח שלו.

פרק שני

התקדים העברי לשירו של יל"ג

הפואמה "ברוריה" מאת שמואל מולדר -
דגם ומקור השראה לפואמה "קוצו של יוד"

א. המשך או מהפכה?

חמישים שנה ויותר לפני שכתב יהודה ליב גורדון (להלן: יל"ג) את הפואמה "קוצו של יוד", שהיא היצירה המשכילית הנודעת ביותר בנושא מעמד האישה בישראל ובנושא המאבק של הקדמה בכוחות האופל הרגסיביים, נכתבה בשולי ההשכלה העברית באירופה ובשלהי ההגמוניה של המרכז המערב-אירופי שלה הפואמה "ברוריה", בת רב חנינא בן תרדיון" (אמסטרדם, תקפ"ה - 1825; להלן, לשם קיצור: "ברוריה") מאת הסופר העברי-ההולנדי שמואל ישראל מולדר (1792 - 1862), איש אמסטרדם.

היו שקישרו בין שתי היצירות הגדולות הללו, שכל אחת מהן מחזיקה יותר משבע מאות טורי שיר, בעיקר משום ששתיהן מספרות את סיפור חייה הטרגי של אישה אצילה ומורמת-מעם, שנפלה קרבן לשרירות לבם ולחוסר פשרנותם של אנשי-דת חסרי לב וקשי עורף, שהביאו עליה את קצה המר והחישוהו. ואולם, דווקא הזיקה התמטית בין שתי היצירות מחדדת את ההבדלים העקרוניים שביניהן. על פני השטח לפנינו יצירות דומות החותרות לאותה מטרה ולאותו כיוון, אך מתחת לפני השטח רוחשים בתוכן זרמים תת-קרקעיים הפוכים יעד ומנוגדי כיוון.

הזיקה בין יל"ג למולדר ראויה שתיבחן גם בהקשרים פואטיים-ז'נריים, ולא רק בהקשרים תמטיים. נקודת המוצא הרעיונית שממנה יצא יל"ג ב"קוצו של יוד" שונה לדעתי לחלוטין מזו של מולדר, ומשום כך יצירתו היא יצירה לוחמנית, שחלקה הפובליציסטי קורא בסמוי למרד תוך הבנה שהסיכוי להצלחת המאבק אינו רב, ולא יצירה דרמטית המציגה לפני ציבור קוראיה חיזיון טרגי מבהיל כדי להביאו

לידי קְתָרְזִיס. עם זאת, יל"ג גם המשיך קווים פואטיים - מבניים וְטוֹרִיִּים - שבהם היה מולדר פורץ דרך ומחדש, ועל כן הקשר בין שני הסופרים ראוי שיידון בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית באופן רב-מערכתי, תוך התחשבות בפְּרָמְטֵרִים רבים ומצטלבים. השוואה כזאת יכולה ללמד על כבדת הדרך הגדולה שעשתה התרבות העברית לְמֵן שלביה הראשונים המהוססים של תנועת ההשכלה במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, ועד למצבה המרדני והמיליטנטי במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה (בטרם החלה הדעיכה של תנועה זו בסוף שנות השבעים ובטרם קרסה התנועה ב-1881 עם פרוץ פרעות "הסופות בנגב" שסתמו את הגולל על תקופת ההשכלה).

אולי משום ש"ברוריה" היא יצירתו הגדולה היחידה של מולדר, ושאר כתיבתו התמקדה בְּנִרְיִים עיוניים ואיגרוניים, בצד קומץ שירים קצרים, לא זכתה יצירתו שתשובץ שיבוץ נכון בְּרָצֶף הפואטי של תקופת ההשכלה. רוב הדיונים בו וביצירתו הם דיונים חטופים, בתוך סקירות היסטוריות רחבות, והפואמה "ברוריה" נבחנה תכופות כ"המשך" ולא כ"מהפכה" (אם ננקוט את צמד המושגים הנודע של ברוך קורצווייל בספרו ספרותנו החדשה - המשך או מהפכה?). אמנם המבקרים לא שכחו לְצִיין את ייחודה של הפואמה שלפנינו, אך הייחוד נתפרש כסטייה מנורמה קיימת, ולא כחידוש גמור.

על-פי-רוב נתפס אפוא מולדר בביקורת כמין גילוי יוצא דופן, "מחוץ לזרם", שהופעתו נועזה ומפתיעה, על רקע שירת הדור השכלתנית והאנֶמית. ח"נ שפירא ראה ביצירה כעין "התנוססות קלה" של רֵאלִיזֶם אמנותי, קודם זמנו.² יהודה פרידלנדר הטעים את החידוש הנועז שבהפיכת גיבורי קדומים נערצים, העטויים בדרך-כלל הילה של גבורה וקדושה עילאית, לגיבורים בשר-ודם, הנקלעים לאינטריגה אָרוטית. היצירה לדבריו מערערת על הסמכות הרבנית, ומטילה ספק בְּחֻכְמָתוֹ ובטוֹהַר מידותיו של המנהיג הדתי. לפיכך, פרידלנדר שיבץ את "ברוריה" בין יצירות סְטִירִיֹּת בעלות מגמה מיליטנטית שנועדו להטיל דופי ב"אמונת חכמים".³ לטענת דן מירון, מולדר הטיל שינויים

ניכרים - תמטיים ומבניים - באפוס הוויזלי (התרכזותו בבעיות שמעוררת מלחמת המינים, השימוש בהקבלות המקראיות כנשק בוויכוח, ולא לשם קביעת הפְּרָשָׁה בתוך מסַכֵּת סיפורית מאזנת של היסטוריה קדושה). ואף-על-פי שמירון כינה את מולדר בכינוי "רץ מקדים", הוא בחן את יצירתו, בעקבות לחובר, בתוך דיון על האפוס הוויזלי המתנוון, ששימש כביכול את מולדר כנקודת מוצא וכ"קרש קפיצה" לשינויים ולפְּרֹמְצִיּוֹת.⁴

ייחודו של מולדר צריך לדעתי להיבחן במסגרות הקשר שונות מאלה שהוארו עד כה בביקורת ובמחקה. מולדר לא היה דמות יחידאית, שאינה קשורה בתופעות ספרותיות בנות זמנה ומקומה, אף לא דמות "פרובינציאלית", שמחמת ניתוקה הגאוגרפי לא הגיעה אל מרכזי ההשכלה האחרים. מולדר היה משורר כשרוני ומחדש, שניזון מחד גיסא מתקדימים ספרותיים ידועים מן ההשכלה העברית בת הדורות שקדמו לו, ולהערכתי אין אלה התקדימים שהוזכרו בביקורת, ומאיך גיסא השפיע על גדולי המשוררים שבאו אחריו, משוררי המרכז הוויזנאי, שהכירוהו בזכות השתתפותו בהכרמל הוויזנאי ובזכות חליפת-המכתבים שלו עם רש"י פין, שנתפרסמה ברבים. במה חידש מולדר ביחס לשירת זמנו, ובמה המשיך את קודמיו? מולדר, בניגוד למקום שהועידה לו ההיסטוריוגרפיה העברית, לא השתייך אל המסורת הפואטית של האפוס המתנוון. בנקודה זו, הלך המחקר שְׁבִי אחר המיקום שהועיד לחובר ל"ברוריה", בהזכירו את מולדר ואת יצירתו בין זיסקינד רשקוב, גבריאל ברגר ומשה מנדלסון מהמבורג ובין גבריאל פולאק - כולם אפייגונים של נ"ה ויזל, כותביהם של שירים אפיים חקייניים במתכונת "שירי תפארת" של ויזל. לחובר כינה אָמֵנָם את "ברוריה" בשם "פואמה", ולא בשם "אפוס", אך כאמור הזכיר את יצירתו החריגה של מולדר בתוך דיון על התמורות שחלו באפוס המשכילי, וזאת משום שהתקשה כנראה לסווגה מפאת חריגותה; ומאחר שמולדר היה קרוב קרבת זמן ומקום, כמו גם קרבת נפש, לגבריאל פולאק, מחבר האפוס "קיקיון דְּיוֹנָה" (אמסטרדם, תרי"ג), הכליל אותו לחובר באותו דיון על האפוס המתנוון, באין לו

מקום אחר, טוב ממנו, לשבץ את הפואמה המספרת את קורותיה של ברוריה, אשר נכתבה בתקופת "שקיעת המערב" (כך כינה לחובר את הידלדלותם של מרכזי ההשכלה באמסטרדם ובברלין, עם התחזקות מרכזי ההשכלה במזרח אירופה).⁵

יתר על כן, לחובר הטעים את הנושא התלמודי ביצירתו של מולדר, וזאת על רקע הנושאים המקראיים שבהם בחרו יתר המשוררים שבקהלם מנה את מולדר, מתוך שראה בבחירתו של נושא בתר-מקראי חתמורה משמעותית ביחס לשירת קודמיו של מולדר (גם שפירא הדגיש את החידוש הכרוך בבחירתו של נושא תלמודי). במקום אחר, תיאר לחובר את התפתחות השירה המשכילית כהליך דגנרטיבי ואת האפוס הווייזלי כנר שבתחילת המאה התשע-עשרה כבר הגיע למיצויו: תחילה פנו כותבי אפוס אל גיבורי המקרא הגדולים (אברהם אבינו, משה רבנו, דוד המלך, ועוד) משאזלו הגיבורים הראשיים, פנו כותבי אפוס אל הדמויות המקראיות המשניות (אליהו, אלישע, דניאל, גדעון, יפתח, ועוד). אחר כך, החלו משוררי ההשכלה לחבר פואמות על נושאים תלמודיים, כדוגמת הפואמה "עדים נאמנים או חולדה ובור" של אליהו מרדכי ורבל.⁶ ההולך לשיטתו של לחובר ומקבל את הנחותיו הגלויות והמובלעות שלו ביחס לספחיו של האפוס הווייזלי, עלול בטעות לראות את בחירת הנושא התלמודי אצל מולדר כבכרת מחדל; כלומר, כבחירה מאולצת שנערכה לאחר שנתמצו כל האפשרויות בתחומי השירה המקראית, בחינת "כשאין אתרוג יוצאים בבולבוס".

ברי, תפיסה זו אינה מתאימה כלל וכלל להבנת מולדר ויצירתו, והיא תובעת רֵוויזיה יסודית. ראשית, הניסיון לקבוע את מקומו של מולדר בתוך מסורת האפוס המשכילי חוטא לאמת, שכן "ברוריה" היא פואמה דרמטית והמסורת הספרותית שאליה היא משתייכת היא מסורת הדרמה הנאוֹקְלִסִית, הצרפתית והגרמנית, שמולדר הכיר במקור ואף דרך תיוכם של סופרי ההשכלה העברית באמסטרדם. הפואמה "ברוריה" היא, למעשה, גרסה פואמטית לאותם קונפליקטים דרמטיים ולקטעי שיח, האופייניים למחזותיו של רסין (עתליה,

אסתר, פדרה, ברניקה), ואין נביעתה מן השירה האפית, המגוללת את האירועים כמתוך ריחוק.

דוד פרנקו מנדס, מורהו של מולדה, תרגם כידוע את מחזהו של רסין עתליה, בשם גמול עתליה, ומולדר הושפע במידה רבה מעיצובו של פרנקו מנדס את הקונפליקטים הרסיניים ושכלל את השגיו בתחום הדיאלוג הדקמטי. כבמחזותיו של רסין, לפנינו יצירה דקמטית, שבמרכזה דמות נשית, השרויה בקונפליקט עז בין יצר לחובה, וההשגחה העליונה מסתירה ממנה את פניה ואינה מסייעת לה להכריע נכונה בין הכוחות המנוגדים. כמו אסתר של רסין, ברוריה מכירה בערכה של האישה, ומעלה אותו על נס בוויכוח עם בעלה. כבמחזהו של רסין ברניקה, שבו נקרע טיטוס בין יצרו הגועש ואהבתו לברניקה לבין חובותיו כלפי הממלכה, גם כאן מוצג במרכז הקונפליקט שפין יצר לחובה (אף שהכרעתו של טיטוס לבחור בחובה היא שממוטטת את ברניקה, ואילו כאן הכרעתה של ברוריה לטובת היצר היא שהביאה עליה את קצה וחרצה את גורל בעלה).

במיוחד מתגלה בפואמה של מולדר זיקה לפדרה בגרסת רסין. כמו פדרה, ברוריה שבויה באהבה אסורה לעלם צעיר, תלמידו-בנו של בעלה (היא אף מכנה אותו "בריי" = בני), אהבה הנתפסת לא רק כבגידה וכניאוף, אלא כמעט כגילוי עריות (והרי גם פדרה אשת תזאוס, מלך אתונה, אינה אמו הביולוגית של היפוליטוס, אלא אמו החורגת, אשת אביו). בנקודת ההווה של עלילת המחזה כבר יצאה השמועה האומרת כי תזאוס נפל בקרב, ואף-על-פי-כן תשוקתה של פדרה ה"אלמנה" אל העלם הצעיר, בנו של בעלה ה"מת", נתפסת כהפרת חוקי טאבו של גילוי עריות. גם כאן, תשוקתה של ברוריה אל בנו הרוחני של בעלה ונכונותה לחלוק עמו את יצועה נתפסת כחטא בעל ממדים קוסמיים אדירים, כחטאה של פדרה - חטא שאין ממנו מפלט ומוצא אלא במוות. בפואמה "ברוריה" החטא ועונשו מרעישים שמים וארץ, תהודתו נודעת בעולמות עליונים ובעולמות תחתונים ו"כל דרי מעל אז אמר גזרו / וכל שכני מטה פמהם אמרו", שרבי מאיר לא צדק במשפטו (התפיסה שלפיה יש סדרת "קורספונדנציות"

[= התאמות] בין המיקרוקוסמוס לִמְקֻרוֹקוֹסְמוֹס אופיינית לתמונת העולם הקֶלְסִית ורווחת בספרות הנאוֹקְלִסִית (לְסוֹפְיָה).
 כמו בפדרה של רְסִין לפנינו גם מאבקים של סְטָטוֹס וייחוש:
 בהיודע דבר "מותו" של תזאוס, הן לא תוכל פדרה לְשַׁמֵּר את מעמדה כמלכת הממלכה אלא אם כן תינשא להיפוליטוס בנו (המאוהב למרכה האירוניה בנערה ממשפחת המלוכה הקודמת שניצלה ממוות ונכלאה בארמון כדי שלא יהיו למשפחת המלוכה המודחת שארית וְזָכַר).
 בפואמה של מולדר, גם רבי מאיר וגם ברוריה אשתו קוראים תיגר איש על מעמד רעייתו ואישה על מעמד בעלה, באמצעות התלמיד המשמש טריז בין השניים. כמו בפדרה של רְסִין, חשיפת האהבה האסורה מביאה להתאבדותה של הגיבורה בסערת נפש עזה. האישה נקרעת בין החובה לבין הַיְצָר, ובגבור היצר על ההיגיון ועל החובה באה גם הקֶטְסִטְרוֹפָה הבלתי נמנעת. ככרוב מחזותיו של רְסִין עד לרגע הנפילה הגיבורה נוהגת לפי כל כללי ה-bien-séance; כלומר לפי כל כללי הֶדְקוֹרוֹם וההתנהגות הנאותה המקובלים שבהם מחויבת אישה מורמת מֵעַם (גם אם בעלה רואה בה אישה סוררת, הראויה לאילוף).
 אצילותה הטבעית היא גם הפגם הטְרָגִי (hamartia) המביא עליה את קצה כמו בטְרָגִדִיּוֹת רבות, מן התקופה הקֶלְסִית והנאוֹקְלִסִית. ניצחונם של היצרים על התבונה בפואמה "ברוריה" אין בו משום עדות להֶלְכִי רוח סעורים ורומנטיים שפיעמו במולדר והניעוהו לכאורה לבקר את הקֶלְסִיציזם המתנוון, כהנחת לחובר וממשיכו בביקורת, כי אם דווקא עדות מובהקת לעולמו הקֶלְסִיציסטי הסדור של המחבר, שבעבורו ניצחונם של היצרים כמוהו כזריעת מהומה ותוהו בסדר החברתי המתוקן. מולדר מראה כאן, כבמחזותיו של אוורפידס, וכבגלגולם אצל רְסִין, איזו שואה עלולה להתחולל כאשר אדם נישא בסערת חושיו ושוכח את חובתו כלפי האל, המשפחה או החברה. במרכז שירו הֶדְרָמָטִי, כמו במחזות רְסִין ובתקדימיהם הקֶלְסִיים, ניצב הקונפליקט העז שבין יצר לחובה, והגיבורה הראשית היא גיבורה טְרָגִית, שחולשתה האנושית (כניעתה לחלקלקות לשונו של דמות מפיסטופלית, הרוצה להפילה בפח כדי לשאת חן בעיני

מורו ומיטיבו) וכן גאוותה הגדולה (ה-hybris שלה אם לנקוט מונח אריסטוטלי) הן המובילות אותה אל ההתנצחות עם בעלה ולבסוף גם אל הפתרון הפְּטָלִי הממיט עליה אסון. מולדר שוֹלֵל כאן את שלוט השכל באדם שלטון ללא מְצָרִים, ובמקביל הוא שוֹלֵל את כניעת האדם ליצריו. במובלע ובמרומז הוא ממליץ על דרך-ביניים מאוזנת, הממזגת את האינטלקט ואת הרגש.

מן הבחינה הזאת אין יצירתו של שמואל מולדר שונה מיצירתו של ז'ן רֶסִין הקְלִיסִיצִיסֵט, או מיצירתם של משוררים קְלִיסִיצִיסִיִים עבריים כדוגמת אד"ם הכהן, שְׁעָרְעָרוּ על שלטונה המוחלט של התבונה. אין לטעות בין הדואליזם של ספרות ההשכלה, שאהבה להציג גיבורים הנקרעים בין כוחות נפש מנוגדים, לבין האמפיוולנטיות הרומנטית, המציגה את הניגודים בהיתוכם. ביצירתו של מולדר, כבמיטב המסורת הנאוקְלִיסִית, עדיין מוצגים הניגודים שבין חובה ליצרה או בין הרציונְלִי לאמוציונְלִי, בקיטובם. אצלו השאיפה לאיזון בין הקטבים היא שאיפה סימטרית משכילית, ולא סטיכית-רומנטית, ועל כן נראה לי הנחתו של ח"נ שפירא כאילו מכריע כאן שמואל מולדר לטובת התשוקות והמאוויים, ומכאן שהפקיע עצמו מעולו של הקְלִיסִיצִיזם, אין לה על מה שתסמוך.⁷ לפנינו קונפליקט דיכוטומי מקוטב של אדם השרוי במצבי נפש קיצוניים (in extremis), קונפליקט האופייני לטְרַגְדִיה הנאוקְלִיסִית, שֶׁבָּה מתואר הגיבור ברגעי המשבר הקשים ביותר שלו, כשאך פשע מפריד בינו לבין המעידה הפְּטָלִית האורבת לפתחו. דומים לו באופיים ובעיצובם הקונפליקטים שבפואמות של מיכ"ל, ובמיוחד הקונפליקט שבפואמה הדרמטית שלו "יעל וסירא" (שזיקתו אל מחזהו של שקספיר מקפת היא מן המפורסמות). לא כל שכן שאין כאן הכרעה לטובת היצרים, כדעתו של שפירא, כי אם הדגמה ניצחת - ברוח המחזה הקְלִיסִיצִיסִי - לאִילוּ מצבים קְטִסטרופליים יכולה הפניעה לכוחות היצריים האי-רציונְלִיים להוליך את האדם. מולדר גילה כאמור התנגדות לשלטון היצר באותה מידה שהוא התנגד לשלטונו האבסולוטי של הרציו. האהדה הלְטָנְטִית שלו לגיבורת הפואמה ברוריה, המורגשת היטב ביצירה על כל צעד ושעל, אינה

סימן להצדקת דרכה, כי אם אות לחמלה שהוא חש למראה אסונה של האישה האומללה. דרך הביניים שמולדר הוביל אליה במרומו את קוראיו היא משאת נפשם של משכילים רבים, שבחלו בקיצוניות ובטוטליות של שלטון התבונה וחיפשו איזון וסימטריה בין כוחות התבונה לבין הרגש.

ב. פואמה דרמטית

מולדר היה אפוא משכיל קלסיציסט, אך לא בנוסח ההגותי, מורשת קלופשטוק הגרמני, שעבר אל שירת ההשכלה דרך שירתם הדיסקורסיבית של וייזל ושל אד"ם הכהן, כי אם בנוסח הדרמטי, מורשת רסין הקלסיציסט וגתה הקדם-רומנטי, שעבר אל שירת ההשכלה מן הדרמטורגים הראשונים שלה דוד פרנקו מנדס, יוסף האפרתי ושלום הכהן, אל משוררים כדוגמת מולדה, מיכ"ל, יל"ג וגולדפאך - נוסח המציג דיכוטומיות קיצוניות ועזות בנפש האדם בעת התנגשות הניגודים. עיקרה של הפואמה של מולדר אינו בדיון על מעמד האישה, כי אם בדיון על מצבו האקזיסטנציאלי של האדם בה"א הידיעה, הנקרע בין יצר לחובה. מבחינה זו אין לשים פדות בין ברוריה לבעלה: שניהם גיבורים טרגיים, הנקרעים בין יצרם לבין חובתם, שניהם יצורי אנוש שאינם נקיים מטעויות ומחטאים. היצירה מדגישה את הפגם הטרגי האנושי המצוי בשני המינים והטעות הטרגית בשיפוט (hamartia), ומותחת קו ברור של אָנְלוֹגְיָה בין ברוריה לבעלה:

מצויקי אָרְךְ רוֹפְפו פֹּר הַתְּפֹרֵר
וּסְעָרָה גְדוּלָה נְשָׁמַעַת.
כֹּל דְּרָכֵי מַעַל אִזְ אִמְרֵי גְזֹרֵי
וְכֹל שְׂכָנֵי מִטָּה פְּמָהֶם אִמְרוּ:
אֲנָשִׁים וְנָשִׁים קְלֵי דַעַת.

כשם שיצרה של ברוריה מכשילה, והיא נגררת להתנצחות פּטָלִית ואף נענית לפיתויי אוריה, בניגוד לחובתה לבעלה, כך גם יצרו

של רבי מאיר מכשילו והוא מעמיד את אשתו בניסיון ומביא עליה ועל עצמו אבדון, וכל זאת מתוך תשוקה פאוסטיאנית לידע ויצר שאינו בר-כיבוש לרדת לחקר האמת. מולדר התעניין, כמו משכיל והומניסט, בנפש האדם כזירה למאבקים עצים, ובנקודה זו הטרם את הפואמות הדרמטיות של מיכ"ל ושל יל"ג המוקדם (קודם שהפך יל"ג למשורר "לאומי"). גם בהן ניכרת התעניינות בנפש האדם, באשר הוא אדם, מתוך הגישה האוניברסלית והכלל-אנושית, שאפיינה את תנועת ההשכלה בכל המרכזים שבהם פעלה למן הופעתה הראשונה באמסטרדם (בין שרואים ברמח"ל את אבי הספרות העברית החדשה, כדעת ביאליק ולחובה, ובין שרואים בנפתלי הרץ וייזל את פותחה של התקופה החדשה, כדעת קלוזנר וקורצווייל).

מולדר לא פנה אפוא אל המסורת הסיפורית-האפית בבואו לתאר את גורלה הטרגי-הרסיני של ברוריה, ומשום כך פתח את סיפורה לא מתוך ריחוק אפי, כמקובל בפואמה סיפורית, כי אם *in media res*, בעיצומו של ויכוח-התנצחות בינה לבין בעלה. הוא אף לא בחר בגיבורה התלמודית כמפלט של אין-ברירה, משאלו לו כביכול גיבורי המקרא כגיבורים לגיטימיים לאפוס. נהפוך הוא, הבחירה כאן נעשתה בכוונת מכוון לצרכים דרמטיים מובהקים. מולדר ביקש, למעשה, להביע את דעותיו על עניינים שבאקטואליה ועל גיבורים בני זמנו, אך ביכר לומר את דבריו במסווה של סיפור אימפרסונלי קדום, הרחוק ממנו לכאורה מרחק של ת"ק על ת"ק פרסה.

תקופת התלמוד, וליתר דיוק תקופת חידוש הסנהדרין הגדולה באוּשָא אחרי מרד בר-כוכבא וגְנורות אדריאנוס, שימשה למולדר כעין מטפורה מורחבת לתיאור המציאות המדינית-חברתית-תרבותית בת-זמנו, זו שלאחר המהפכה הצרפתית, לאחר הקמת ה"סנהדרין" בפריז ולאחר "הפקודה המחפירה" של נפוליון (שצמצמה את זכויות החירות והשוויון שהעניקה האספה הלאומית ליהודי צרפת בשנת 1791). מולדר חי במציאות שנקרעה בין תקוות גדולות לאַמנציפציה לבין אכזבה מרה מהחלתם של רעיונות המהפכה שאמורים היו לבטל משפטים קדומים על מיעוטים ומגזרים מדוכאים או מושפלים, לרבות

יהודים ונשים. נפוליון, המהפכן שבא בשָׁמֶם של רעיונות אַנְגְּלִיטְרִיִּים, הדורשים שוויון לכל אדם, נודע לא רק בדעותיו השליליות והרַגְרֵסִיבִּיות על יהודים כי אם גם בדעותיו השליליות והרַגְרֵסִיבִּיות על המין הנשי.⁸ לעומת זאת מולדר - בשלהי שלטונו של נפוליון ולאחר שהולנד נשתחררה מעולו והחזירה אל השלטון את הנסיך לבית אורְנֵיה - מעמיד דמות של גיבורה מרשימה, נערצת ומורמת מעם היוצאת בלהט ובעוז להגנת כבודו של המין הנשי מול ספקנותו ההיירה של בעלה (המחזיק עדיין במשפטים הקדומים המיוזָגְנִים שגזרו חכמים על טיבו של המין הנשי). זאת ועוד, המציאות העולה מסיפורי חז"ל על רבי מאיר (בריונות וזנות נוסח רומי מזה ותלמוד תורה של אריסטוקרטיה אליטֶרית מזה) תאמה את המציאות באמסטרדם בימיו של מולדר, וְכָרִי שמוֹלְדֵר בחר בסיפור התלמודי הספציפי לשם מתיחת קווי אנלוגיה לאירועים, לאידאולוגיות בני זמנו ומקומו, וכן למציאות היום-יומית באמסטרדם של ראשית המאה התשע-עשרה, לאחר שחרור הולנד מעול שלטונו של נפוליון והשבת המשטר המלוכני על כנו. למעשה, למרבה האירוניה יש אפילו קווים לא מעטים של דמיון בין דמותו של ר' מאיר, שמוֹלְדֵר מְגַה אותה בסמוי, לדמותו של מולדר עצמו: גם מולדר כמו ר' מאיר אסף סביבו קבוצת תלמידים נבחרים (הסמינר "סעודת בחורים", שבו טיפח תלמידים מוכשרים, ולטובים שבהם העניק ספרים מאוצרותיו הפרטיים).⁹ ברוריה היא מקבילתה של האישה האינטלקטואלית בת-זמנו של מולדר: אישה נאורה ומשכלת, המקרבת לביתה אנשי רוח ותלמידי חכמים, מוקפת בְּרֵהִיטִים נאים, בכלים נאים ובמלבושים יקרים. דמותה תואמת את תיאורה המחמיא של האישה האידאלית בדרשת הנישואים הנאה, הכלולה במאסף כְּרִי תוֹעֵלֶת, אשר נדפסה בלא שם מחברה,¹⁰ אלא שבניגוד לאישה האידאלית שבדרשת הנישואים, ברוריה אינה חוששת להעז פְּנִים. עמידתה על זכויותיה הלגיטימיות מתחלפת עד מהרה ביוהרה ובחוסר סובלנות - תכונה ראויה לגנאי בחברה ההולנדית, המתברכת בסובלנות ובפתיחותה לרעיונות חדשים (להגנתה של ברוריה ייאמה, כי גם בעלה אינו מצטיין בסובלנות ובפתיחות לרעיונות

חדשים, כי אם דבֵק במשפטים הקדומים מורשת מוריו גדולי התורה). מולדר נזקק אפוא לנושא התלמודי מְטעמים של אֶנְלוֹגִיָה למציאות זמנו, והשימוש שעשה בסיפורה של ברוריה אשת התנא ר' מאיר מקביל לשימושם של מחזאים נאוקְלִסִיִים בסיפורים היסטוריים, לשם ביקורת על מערכת-הערכים של זמנם. ובנוסף לכך, מולדר פנה אל הנושא התלמודי מתוך התפיסה הנאוקְלִסִית, הגורסת שאת הטוב וההרמוני יש לחפש בתקופת המקרא (ואת טוהר הלשון בעברית המקראית). לשם אֶנְלוֹגִיָה לזמנו ולתקופתו - הולנד של ראשית המאה התשע-עשרה - הוא בחר כאמור בתקופה היסטורית, שגם בה נשחתו המידות הטובות והופר האיזון בין הַיֵצֵר לַשְׂכָל הישר. והא רָאִיהָ: ברוריה מביאה שורה ארוכה של דמויות נשים מן המקרא שמעשיהן מפריכים את טיעונו של בעלה כי "כָּל הַנְּשִׁים קְלוֹת דַּעַת" (שורה 20). בין דוגמאותיה אין ולו גם אישה אחת מנשות-החֵיל האמיצות שלאחר תקופת המקרא (כדוגמת יהודית, מרים החשמונאית, חנה אם שְׁבַעַת הבנים, ועוד), וזאת משום שבדעתה להראות לרבי מאיר כי במצבו הטבעי של העם, טרם נשתבשו חייו בשל כניעתו לְמַסַד הדתי ובטרם נסתלפו ערכיו בגלל חוקיו הצבועים של "המוסר החברתי", היה גם מצבה של האישה מישראל טוב לאין-ערוך ממצבה בימי התלמוד. תפיסה משכילית זו, חרף קרבתה לרעיונות רוסואיים קדם-רוֹמַנְטִיִים, אין להבינה בשום פנים ככיסופים רומנטיים לשחר חייה של האומה, שכן היא שָׁרְתָה בנאמנות את הספרות המשכילית כולה לְמֶן דוֹר "המאספים" ועד לדורו של יל"ג. הקְלִסִיִצִיִם העלה על נס את תקופת המקרא כדגם מופת לחיים מאוזנים, בריאים והרמוניים, בשעה שהרומנטיקה התרפקה עליה בגעגועים וראתה בה את "גן העדן האבוד" שממנו גורש העם והושלך לארץ גִּזְרָה.

ואולם, ביקורתו של מולדר, שביכר את תקופת המקרא על פני תקופת התלמוד, לא הופנתה כלל כלפי הסמכות הרבנית. הפואמה "ברוריה" אינה נלחמת בסמכותם של הרבנים (כמו הפואמות של יל"ג, ההיסטוריות והאקטואליות, שהביעו באמצעות האֶנְלוֹגִיָה לתקופת התלמוד את ההתנגדות לפלפול הרבני), ואינה מציגה את רבי מאיר

כסכולסטיקן עקה, הכבול בעבותות ה"ספר", כמו הרב ופסי או הרב שמגר מיצירת יל"ג. רבי מאיר מוצג כאן פּמֶשפּיֶל בה"א הידיעה, כאיש החקירה והמדע, החותר אחר האמת האמפירית. את הוויכוח בינו לבין אשתו על טיב ההבדלים בין המינים הוא מנסה להכריע בדרך הניסיון האמפירי, ותאונות הדעת שלו מביאה אותו להקרבת אושרו האישי. אין לפנינו מתקפה על הרבנים, כי אם מתקפה נגד הרציונליסטים האמפיריסטים, נוסח שפינוזה, שלא השכילו למזג תבונה ורגש והעמידו הכול על הרציון, על החקירה ועל המדע.

ג. מטפוריקה של אור

לא במקרה העניק מולדר לתלמידו הנבחר של רבי מאיר את השם "אוריה". שם זה אינו כלול ברש"י במסכת עבודה זרה (יח ע"ב), שהוא המקור המוצהר שממנו שאב המשורר את עלילת שירו, אף כי השם איננו פרי-המצאתו של המחבר (כמצוין בהקדמתו של מולדר למהדורה השנייה של הפואמה, שנדפסה בתרי"ט). בחירתו מעידה על כוונה מושפלת ומכולפלת מצדו של מולדר. השם "אוריה" נבחר לא רק בשל איכותו הקונטטיבית, המעלה את זכר בגידתה של בת-שבע בבעלה, בהיותו במרחקים,¹¹ אלא בעיקר בשל היותו שם הנטול מתחום האור, כראוי לדמותו של משכיל. למעשה גם שמותיהם של רבי מאיר ושל ברוריה הברה כחמה הם שמות הנטולים מתחום האור, ועל כך נאמר במסכת עירובין יג ע"ב: "לא ר' מאיר שמו, אלא ר' נהוראי שמו. ולמה נקרא שמו ר' מאיר? שהוא מאיר עיני חכמים בהלכה". לפי המסופר בקהלת רבה, א', פונה רבי מאיר בשם "קסילופנס": "מעשה ושלחה מלכות אצל רבותינו ואמרה להם שֶלְחוּ לְנוּ קְסִילוֹפְנָס [...] שֶלְחוּ לָהֶם אֶת ר' מַאִיר, וְהָיוּ שׂוֹאֲלִין אוֹתוֹ וְהוּא מְשִׁיב, שׂוֹאֲלִין אוֹתוֹ וְהוּא מְשִׁיב". ובמאמר מוסגר: השם "קסילופנס" הוא שם יווני שפירושו כלי תאורה גדול, וממנו נגזרה גם המילה העברית "פנס". מתברר שגם בספרות חז"ל ניתנו לגיבורים שמות וכינויים הנקשרים לתחום האור (מאיר, נהוראי, קסילופנס, ברוריה). מולדר העניק לתלמידו של רבי מאיר, שנבחר על-ידו לפתות את אשתו, את

השם "אוריה" במחשבה תחילה, כשמו של משכיל אידאלי (ואכן, ברוריה אומרת על אוריה: "האם טוב וְחֶסֶד מִנוּ מִנְעָתָי? [...] מֵאֵז פֶּבֶן מְשֻׁכֵּיל אוֹתוֹ יִדְעָתָי?", שורות 94 - 96; וגם ברוריה מכונה בפואמה בכינוי "משֻׁכֵּלֶת", שורה 655). בספרות ההשכלה, בפֶּלְטְרִיסְטִיקָה ובפופליציסטיקה כאחת, רווחו, כידוע, מטפורות מתחומי האור, ורוב תנועות ההשכלה הכתירו את עצמן בשמות הנטולים מתחום האור (Enlightenment הוא שמה של התנועה באנגלית, Aufklärung בגרמנית, siècle des lumières - בצרפתית, ועוד). גם תנועת ההשכלה העברית, המכונה גם "תנועת הנאורות", הרבתה להשתמש במטפוריקה מתחומי האור,¹² אף דיברה תכופות על נאורות וכן על "אור הדעת" מול "חשכת הפְּעוּרוֹת". על כן יל"ג, בבואו לתאר את המשכיל האידאלי, העניק לגיבורו את השם "פֶּאֲבִי" (שגזור מ"פְּבוּס", אֶל השמש והאור). גם השם "אוריה" נבחר להערכתי בשל איכותו המשכילית, אולם בעוד שכישלוננו של רבי מאיר מעיד על כישלון פאוסטיאני של גיבור שתאנות הדעת והחתירה להשגת האמת האמפירית העבירה אותו על דעתו, כישלוננו של אוריה הוא כישלון של אדם שהשתעשע בתבונה והורידה למדרגה של "wit" טרקליני. מולדר רומז לקוראיו שזוהי הדרגה השפֵּלָה ביותר של השימוש בשכל ובתבונה, וכי לא די בקניית תורה ודעת. צריך לדעת לעשות בידע שימוש מושכל.

כישלונה של ברוריה משול לזריעת מהומה ואפֵּלָה בעולם הדעת הבהיר והצלול, כשם שכישלונה של פֶּדְרָה (מצאצאי אל השמש) מרמז להסתלקותו של אור הדעת והשפיות ולהתקדרותם של השמים, שאינם מסייעים לגיבורה להכריע בלבטיה. פֶּדְרָה של רסין מתוודה במערכה הראשונה: "חֶשֶׁךְ שְׁכָלִי, גְּזוּלוֹהוּ הָאֱלִים מִמְּנִי". שְׁמָה של ברוריה, הגזור מן השורש ב'ר'ה, רומז כאן גם לברירה הפֶּטְלִית העומדת לפנייה, אך גם לְשִׁפְתָה הברורה ולהגיונה הברורה, לעמידתה בתומתה ובחוסנה עד לרגע הנפילה "פֶּלָה פְּרָה וְיָפְהָ" (שורה 149 - ברה כחמה). נפילתה ומותה מתוארים, כבדרָמָה הֶרְסִינִית, בתורת אירוע קוסמי, שהרעיש ארץ ומלואה: "מִצּוֹקֵי אֶרֶץ רוֹפְפוּ פוֹר

התפֹּרְרוֹ" (שורה 720) - כליקוי מאורות וכשבו של התווה אל הארץ. מולדר יוצא כאן חוצץ נגד עולם הערכים של שפינוזה, שהתחשב רק בתבונה והתעלם מן הרגשות ומן היצרים. כן יצא נגד הדטרמיניזם של שפינוזה ונגד הבוז שרחש לרגש החמלה. רבי מאיר הוא דטרמיניסט שכלתן, המאמין כי "כָּל הַנְּשִׁים קְלוֹת דַּעַת" (שורה 20). את משפטיו הקדומים קיבל בירושה ממוריו, ומאחר שהאמין בהכמתם ובשיקול דעתם הוא לא יצא לערער על משפטם וראה בו "תורה מסיני". כשהתייצבה מולו אשתו, אהובתו-יריבתו, והציגה ראיות מנוגדות, אף עשתה כן מתוך יכולת אינטלקטואלית מרשימה ובאמצעות כשרון קטורי נדיר, הוא יצא מפליו והחליט לבדוק את הנחותיה המהפכניות בדרך אִמְפִּירִית בדוקה.

מולדר, בן-זמנו וידידו של שד"ל, האמין כמוהו כי שפינוזה התעלם שלא כדין מן הבחירה החופשית של האדם ולא התחשב ברגשות המפעמים בלב האדם לצד התבונה. המשכילים הרציונליסטים לא זלזלו ברגשות, כפי שלא אחת עולה בטעות מן ההיסטוריוגרפיה של הספרות. להפך, מולדר לא זלזל ברגשות המניעים את רצונות האדם ואת בחירותיו. מתוך התנגדות לתורת שפינוזה, האמין מולדר כי "הכל צפוי והרשות נתונה", כפי שביטא זאת בראש "המחלקה השלישית" של שירו הגדול:

אל דַּעוֹת ?? עֲלִילוֹת גָּבֵר
לְפָנָיו גְּלוּיוֹת מְרֹאשׁ לוֹ נִתְּנָנוּ;
הוא יִמְחֹץ הוא יִנְצֵר מִשְׁבָּר
אֲחֵרֵי הַיִּטְבָּנוּ עֲשֵׂה אוֹ חֲטָאנוּ.

אף הַבְּחִירָה נִטֵּעַ בְּלִבָּנוּ
שְׂמָה מְקוֹר הַטּוֹב מֵעֵין הַרַע;
צָדֵק נִרְדֵּף בְּבַחֲרֵתָנוּ
גַּם בְּהַ אֵל הַרְשָׁע נִתְרַוְעֵעַ.

(שורות 401 – 409)

הבחירה אליבא דמולדר היא בידי האדם, וברוריה בגדה בזכות הבחירה החופשית שניתנה בידיה ועשתה בה שימוש בלתי-מושכל. רבי מאיר, מצדו, מְעַל אף הוא בזכותו לבחור בין הטוב לרע, ובחר בדרך מסולפת כדי להוכיח את אשתו על יוהרתה ועל עקשנותה. המעילה הגדולה ביותר בזכות הבחירה בין טוב לרע היא מעילתו של אוריה, שהוציא לפועל את דברי מורו ב"הצטיינות יתרה", ומתח את תכניתו המכוללת של רבי מאיר "אֵד אַבסורדום". בנכונותו לְבַצֵע את הוראות מורו ובשאיפתו לשאת חן בעיניו, עבר אוריה את גבולות המוסר, והמיט שואה על מיטיבו, במקום להיות לו לעזר בניגוד לְדַטְרַמיניזם של שפינוזה, שלפיו הכול הכרח ואין מקום להשגחה ולבחירה, האמין מולדר כידידו שד"ל, שאין החקירה חלה על מה שנמצא מִחוץ לְהֶשֶׁג החושים, וכי אין החקירה בתחומי הפסיכולוגיה האנושית מגעת אל אמת מוחלטת. ניסיונו של רבי מאיר, למרות תוצאותיו הטְרָגיות, הסתיים לכאורה בניצחונו, כי הוא הוכיח כביכול את צדקת טענתו, בדבר קלות דעתן של נשים. אף-על-פי-כן, כל "דְרֵי מְעַל" ו"שׁוֹכְנֵי מְטָה" גזרו פה אחת, ש"אֲנָשִׁים וְנָשִׁים קָלִי דָעַת", משמע, ברוריה צדקה במשפטה ולא בעלה. בניגוד לשפינוזה, שבחל בחמלה וראה בה בכיינות של נשים, הפגין מולדר במשתמע רגש של חמלה כלפי ברוריה, אף-על-פי שלא הצדיק כמובן את התנהגותה. האינסטינקטים והיצרים לפי מולדר הם עניין אנושי בל-יגוֹנָה, אך האדם צריך לדעת לתת להם סִיָּג ולרסנם, כדי להבטיח את שלומו ואת שלום החברה. בהטלת רסן על החקירה המדעית אין לפנינו המלצה סמויה לתפוס את המציאות תפיסה מיסטית, בנוסח "ובמופלא ממך אל תדרוש", ככתוב בספר בן-סירא, כי אם המלצה לבקש איזון והרמוניה בין שכל לרגש ולחקור רק אותם עניינים שבהם מביאה החקירה תועלת לאדם, ולא נזקים חמורים כבמקרה של רבי מאיר ורעייתו המשפֵּלֶת ברוריה.

ד. מעבר לטוב ולרע

מולדר היה בן זמנו של אד"ם הכהן, ושניהם היו משוררים

קלסיציסטיים, שיצאו מנקודת מוצא דומה: שניהם יצאו בשם השכל נגד שלטונו המוחלט של השכל, וצידדו באיזון בין שכל לרגש. שניהם התנגדו לרציונליזם המופרז של שפינוזה ולבזו שרחש כלפי החמלה, ושניהם נטו לצדו של שד"ל במאבקו נגד הגותו של שפינוזה; אך בעוד שאד"ם הכהן נתן לדעותיו ביטוי אמירתי דיסקורסיבי, בחר מולדר להמחזיז את דעותיו ולתת להן ביטוי בדרך ההראָיָה (showing) הדרָמָטית, מורשת רסין ומורשת המחזה העברי של תקופת ההשכלה. מתוך זיקתו אל עולמו הקלסיציסטי של רסין, פנה מולדר אל הפואמה הדרָמָטית, הרצופה קטעי שיח, קטעי תפילה וקטעי soliloquy, בצד התערבויות של aside מטעמו של המספֵר הפול-יודע (omniscient) המביע את עֲמדתו בסוגיות העומדות על הפרק. מולדר היה מחדשו של הַזְנֵר של הפואמה הדרָמָטית (להבדיל מן הדרָמָה של מנדס, שלום הכהן ויוסף האפרתי), ומכאן חשיבותו בתולדות הספרות העברית. הפואמה הדרָמָטית של מולדר אינה נטולה יסודות רעיוניים, אך את פילוסופיית החיים העקיפה והמרומזת שהִנְחָתה אותו צריך הקורא להסיק מן העלילה הדרָמָטית, והיא אינה נמסרת בדרך כלל בצורה ישירה ומפורשת. בדרך זו הלך גם מיכ"ל, שנטש את הדיסקורסיביות של שירת אביו, לטובת השירה הדרָמָטית, הממחזיה קונפליקט אנושי עז המתחולל בנפשה של דמות הָרוּאית, הנקלעת בין המְצָרִים והיא מתקשה להכריע בין האפשרויות הפְּטָלִיות שהועידה לה המציאות המרה, בחינת "אוי לי מיוצרי ואוי לי מִצְרִי".

הפואמה הדרָמָטית, שמולדר היה מחדשה בספרות העברית, הגיעה לשיאה ביצירת יל"ג, שפָּנָה לזְנֵר זה לאחר ששני משוררים עבריים כבר ניסוהו ושכללוהו (מולדר ומיכ"ל). יל"ג הכיר את "ברוריה" של מולדר, כפי שמתברר מאיגרותיו,¹⁵ וייתכן שבהשראתה כתב את הפואמה "אסנת בת פוטיפרע" (תרכ"ה), על תשוקתה של זוליכה המבוגרת והאריסטוקרטית לגבר צעיר, בן-חסותו של בעלה, המתנפר לה ולאהבתה. יל"ג הוסיף לשכלל את הפואמה הדרָמָטית בשירותיו ההיסטוריות, שאותן כינה במבוא לספר שריו בשם "בְּלָדוֹת", להדגשת היסוד הסיפורי-הדרָמָטי. ה"בְּלָדוֹת"

של יל"ג כוללות מוטיבים סיפוריים, קטעי שיח, לרבות תגובות מהירות ומצטיינות במתח דרמטי, להבדיל מן המקובל בןר באפי, שבן נמסרים האירועים מטעמו של מספר כול-יודע, המדווח על השתלשלות מנקודת תצפית מרוחקת ובלתי-מעורבת (לא אחת תוארה הבקדה בתורת הספרות כהתרחשות דרמטית הנפתחת in medias res במערכה האחרונה של הטרגדיה, שבה המלך נופל על חרבו). כמו בפואמה של מולדה, גם המספר בפואמות של יל"ג מרבה להתערב במהלך האירועים ולנקוט עמדה כלפיהם, בעיקר בדרך של קריאות אַמפתייה או באמצעות שרבוּבן של אַפוסטרופות אירוניות.

בשל זיקתו אל הדרמה הרסינית, ידע מולדר לעצב דמות שאיננה אשמה לגמרי ואיננה טהורה לגמרי, ואת החידוש הכניס אל הספרות העברית, שעד זמנו תיארה בדרך דיכוטומית את "בני אור" הנאבקים ב"בני חושך". ברוריה כלואה, כמו גיבורותיו של רסין, בגורלה - באהבה חטאה, שהיא עצמה נבעתת ממנה. היא מעוררת אהדה וחמלה, ועם זאת לחטאיה אין צידוק. גם מיכ"ל ויל"ג בפואמות הדרמטיות שלהם עיצבו דמויות שאינן צריכות לבחור בין טוב לרע, כי אם לעתים קרובות בין רע לרע, בין פתרון קשה לקשה ממנו, בחינת "אוי לי מיוצרי ואוי לי מיצרי". יעל, גיבורת "יעל וסיסרא" של מיכ"ל, מתלבטת אם להרוג את סיסרא, אם לאו. אם תהרגנו, הן תבגוד בעקרונות ההומניסטיים של קדושת האדם באשר הוא אדם שנברא בצלם; אם תותירנה בחיים, הן תבגוד בעם ישראל, שאליו בחרה להסתפח. המאבק בין הנטיות הקוסמופוליטיות של ההשכלה, המעמידות בראש סולם הערכים את השוויון בין בני האדם באשר הם, לבין הנטיות הפטריטיות של "אביב העמים", המחפשות את טובת העם תוך הפניית עורף לאויביו, איננו מאבק בין טוב לרע, כי אם בין שתי תפיסות עולם שונות שלכל אחת מהן טעמים משלה.

ובמאמר מוסגר: גם פנינה, גיבורת "במצולות ים" של יל"ג, ניצבת מול דילמה, שכל הכרעה בה תגרור בעקבותיה טרגדיה אנושית מרה. התלבטותה אם להתמסר לרב-החובל ולהציל את נפשה ואת חייה עמה, או לשמור על תומתה ולאבד את חייה כמו ידיה, אף היא אינה

התלבטות בין טוב לרע, כי אם בין שתי אופציות טְגִיּוּת, האחת נוראה מחברתה. הקונפליקט הטְגִי של "אוי לי מיוצרי ואוי לי מיצרי" הוא מורשת הדרְמָה והשירה הדרְמָטית, ולא מורשת השירה האֶפִית, המדווחת על האירועים לאחר שהם איבדו כבר את חוֹמָם ואפשר לשחזרם מתוך "ריחוק אָפִי".

יש מקום להניח שהקשר בין "ברוריה" לבין "קוצו של יוד" איננו קשר מקרי, וכי בבואו לעצב את גורלה של בת-שוע, עמד לנגד יל"ג המודל שיִצַר מולדר, והוא השתמש בו בדרכו שלו, לאחר שהטיל בו שינויים לא מעטים. כמו מולדר ביקש יל"ג לתאר את הטְגִידיה שבנפילתה של אישה מורמת מעם (בהתאם לתביעה האריסטוטלית שלפיה גיבורי הטְגִידיה חייבים להיות בעלי סְטוּס חברתי גבוה). אולם, בעוד שמולדר עיצב אישה נאורה ואקטיבית, העומדת על זכויותיה ונוטלת את גורלה בידיה, יל"ג עיצב אישה יפה וכשרונית אך פְּסִיבִית; בת-ישראל שלא רכשה השכלה, ועל כן גם אינה יודעת מה הן זכויותיה וכיצד עליה לדרוש אותן ולהגן עליהן.

ה. בין מולדר ליל"ג

מאחר שמולדר חי בשלהי המרכז המשכילי בהולנדה, שנודע בפתיחותו המתקדמת, ויל"ג חי ופעל ברוסיה בעיצומו של המאבק למען התיקונים בדת, כל אחת מן היצירות האלה נכתבה מתוך מניעים אחרים לגמרי. מולדר, שחי במערב הסובלני, אשר לא כרע תחת עולו של המָסד הדתי, יצא נגד הרציונליזם הקיצוני של משכילים מסוגו של רבי מאיר, שתאונות החקירה הֶעֱבִירָה אותם על דעתם. יל"ג יצא מנקודת מוֹצָא הפוכה: הוא נלחם נגד הכוחות האי-רציונליים; נגד אותם רבנים המוליכים את צאן מרעיתם בחושך ומתנפרים לצורכי החיים. אולם, ביצירתו כלולה גם ביקורת על ההשכלה, שכן פָּאֵי המשכיל האידאלי, שהגיע לאֶילוֹן החשוכה כדי לסייע בהקמת מסילת הברזל (שאמורה הייתה להביא לעיר הנידחת את אור הקדמה והדעת, אך שלא בכונה הִסִיגָה אותה לאחור), אינו ממלא את תפקידו. בעמידתו הרופסת מול קשיות לבם של הרבנים החשוכים, הוא מגלה אֶזְלַת יד,

ונוהג כאילו אין עצה ואין תבונה לנוכח משפטם ועצמת שלטונם. פֶּאָפִּי, ששמו מרמז כאמור לאור השמש, לאורה של הדעת ושל ההשכלה, מאיץ בשוגג את הטְרָגֵדִיָה של בת-שוע ומחמיר אותה, במקביל אך גם בניגוד לאוריה המאיץ את הטְרָגֵדִיָה של ברוריה במזיד ובכוונה תחילה. במקביל לרבי מאיר, שאף שמו נטול מתחום האור, גם הוא משכיל שנכשל ואורו הועם. הוא מנסה לרומם את בת-שוע ולהעלותה ממצבה הנחות, אך גורם מבלי-דעת לנפילתה. לעומתו, רבי מאיר ואוריה מנסים להכשיל את ברוריה במזיד ולגרום לנפילתה, ואף מצליחים במזימתם, אך רבי מאיר, השֵׁם מכשול לפני עיוור, נופל בבור שָׂכָרָה לזולתו ומביא על עצמו כָּלֶיהָ גמורה. רבי מאיר מאבד את סמכותו כמורה וכמנהיג, ואוריה אף הוא נכשל בהמיטו שואה על מורהו הנערץ. בשתי היצירות מועם אורן של ההשכלה ושל התבונה. כוחן מתרופף, כאשר היצירים משתלטים על האדם, אך גם כאשר השכלתנות והסקרנות המדעית משתלטות עליו, בלי שיתעוררו בצדן הרגש וההבנה האנושית לחולשותיו של הזולת. בשתי היצירות מתגלה התבונה באזלתה מול כוחות השְׁחֹרָה המתגלמים ב"ברוריה" ביצירים האפְּלִים - הליבידו ויצר ההתנצחות (ואילו ב"קוצו של יוד" הם מתגלמים בקנאות החשוכה של הרב נְפִסֵי הַכֹּזֵרִי, נציגה הקריקטורי של הקנאות הדתית חסרת הפשרות).

בשתי היצירות לפנינו היפוך אגב עיוות (אינְוֵרְסִיָה) של סיפור אוריה ובת-שבע. שמו של פֶּאָפִּי-פְּפּוֹס מקביל לשמו של אוריה, אך מבחינת מבנה אישיותו וכשרונותיו הוא מזכיר את דוד המלך - את האיש השלם והטוב (vir bonus), הכלול מכל המעלות (הוא "ספרא וסייפא" ואף יודע נגן). הגבר המשכיל מתבונן בבת-שוע מחלון ביתו וחושק בה, במקביל להתלהטות יצריו של דוד בראותו מגג-ביתו את בת-שבע בעת הרחצה. לימים נודע שבעלה של האישה האהובה נספה במרחקים (במקביל לאוריה המקראי, שנשלח למרחקים, כדי שייספה בשדה הקרב), ובת-שוע נופלת בחיקו של המנצח, אך לזמן מועט בלבד. שימושו המעניין של מולדר בסיפור מקראי זה גם הוא חידוש ביחס לשירה העברית בת-זמנו, שעדיין השתמשה במקורות

כנתינתם ולא ערכה בהם טרנספורמציות כה קיצוניות ומעניינות. טרנספורמציות דומות עושות שתי היצירות בסיפורים מקראיים נוספים, כגון סיפור אסתר המלכה וסיפורן של בנות צלפחד - שני הסיפורים המקראיים ה"פמיניסטיים" המעמידים במרכזם אישה אַסרטיבית היוצאת נגד רצונו של הבעל או אבי המשפחה. נטילתו של סיפור מקראי לשם פירוק מרכיביו וטריפתם מחדש בסדר כה אישי, בלתי-צפוי ובלתי-מחייב לא הייתה עדיין נורמה פואטית מקובלת בזמנו של מולדר.

גם בדיקה מדוקדקת של יחידות הטקסט הקטנות מעידה, שיל"ג הכיר היטב את הפואמה "ברוריה" והושפע ממנה. בדיקה כזו מעלה ממצאים טקסטואליים רבים שבכוחם לבסס את הקשר בין "ברוריה" לבין שירת יל"ג, אך מקוצר היריעה ובמקום רשימה ארוכה ומייגעת של צירופי-לשון דומים, הפזורים זעיר פה זעיר שם לאורך שירו של יל"ג, נעמיד לַשֵּׁם דוגמה את פנייתו של הדובר לברוריה מול פנייתו של הדובר לבת-שוע:

מולדר	יל"ג
אָךְ בְּאַזְלַת אֶהְבִּים הָאֵל וְהִיפִי מדוע לא יתְלַבְדוּ?	וְכִּי כִּי חֲנִנְתָּ לִב רִגֵּשׁ נִיפִי כִּי חִלַּק הָאֵל לָךְ כְּשֶׁרוֹן נִדְעַת?
מדוע גם אַתְּ בְּרוּרְיָא תִּהְלַח בְּדַפִּי עוֹ הַשְּׂכָל בְּקָלוֹת נִקְל תִּחְלַפִּי.	חַן תּוֹכַח לָךְ תִּפְלָה, יִפִּי לָךְ דַּפִּי, כָּל כְּשֶׁרוֹן לָךְ חֶסְרוֹן, דַּעַת מְגַרְעַת.

אין תמה אפוא שיל"ג המליץ בשנות התשעים לבן-אביגדור להוציא לאור מחדש את הפואמה "ברוריה", בין יצירות המופת המשכיליות, שמצאן ראיות להידפס הדפסה מחודשת.¹⁴ גבריאל פולאק, ידידו של מולדר, כתב על רעהו בשיר המספד "מזכרת עולם" (ראו נספח א'), כי שירותיו "נִקְבְּצוֹת בֵּין גְּדוּלֵי הַמְשׁוֹרְרִים", ואף שניסוח זה מעורפל הוא, ואין לדעת אם הכוונה לכינוס, להעתקה או להשפעה, אין ספק שהפואמה הדרמטית הנועזת של מולדר הייתה מופרת מחוץ לגבולות ארצו ושדפוסייה ניצוקו לשירתם של גדולי המשוררים העבריים, לרבות יל"ג, גדול משוררי ההשכלה.



נסכם את ההנחות שהועלו כאן בקשר למקומו של מולדר ברצף הפואטי של ספרות ההשכלה ובקשר להשפעתו על יל"ג, מתוך ניסיון להעמידן על העיקר:

- מולדר לא השתייך למסורת האפוס המתנוון, כי אם למסורת הדרמה הקלסיציסטית, שאת דפוסיה קיבל ממורו דוד פרנקו מנדס ומרסין הצרפתי. את היסודות הדרמטיים שירש מולדר מקודמיו הוא יצק לכלים פואטיים, וכך יצר ז'נר שהספרות העברית לא ידעה עד אז: הפואמה הדרמטית, שהגיעה לשכלולה ביצירת מיכ"ל ויל"ג. הנושא התלמודי של הפואמה אינו חלק מתהליך התנוונותם של הנושאים המקראיים הגדולים, ששימשו את כותביהם של חקייני ויזול. לפנינו בחירה מדעת של נושא היסטורי, שהתאים למולדר התאמה גמורה לשם מתיחת קווי אפולוגיה למציאות החברתית, הפוליטית והתרבותית באמסטרדם של ראשית המאה התשע-עשרה.
- הקונפליקט המעוצב בפואמה "ברוריה" הוא קונפליקט קלסיציסטי מובהק של גיבור דרמטי הנאבק בין יצר לחובה, ואין לזהות את הדואליזם הקלסיציסטי עם ההתחבטות הרומנטית, המתיכה את היסודות המנוגדים והופכתם לבליל אפורפי. ביצירת מולדר, הניגודים מוצגים בקוטביותם, והמחבר מצדד בהן מובלע בבחירת "שביל הזהב" שבין רציונליזם טהור לבין אמוציונליזם חסר-רסן. הפגם הטרגי (hamartia) המשותף לרבי מאיר ולאשתו - היוהרה ותאוות ההתנצחות - מוביל כל אחד מהם אל קוטב אחר: ר' מאיר פונה אל החקירה האמפירית חסרת המעצורים, שאינה יודעת לתת סייג לעצמה ומקדשת את כל האמצעים; ואילו ברוריה נלכדת בעבותות היצר ושוכחת את חובתה כלפי בעלה וכלפי "המוסר החברתי".
- היצירה לא נכתבה כדי לקעקע את הסמכות הרבנית ולערער

על "אמונת חכמים" כיצירות סטיריות-מיליטנטיות רבות מתקופת ההשכלה. לשון אחר, הפואמה "ברוריה" לא נכתבה מתוך מגמות איקונוקלסטיות; קרי, מתוך הרצון לנתח תדמית ולערער סטטוס של גיבור קדוש ונערץ. רבי מאיר אינו מוקע כאן בתורת רב גדול בתורה, כי אם בתורת איש מדע אִמְפִּירִיצִיסט, השואף אל האמת בכל מחיר, ולו גם במחיר אושרו האישי. הביקורת שמתחת היצירה על הרציונליזם המופרז של רבי מאיר, והחמלה שהיא מעוררת כלפי ברוריה השבויה ביצירה, אינה מעידה על מגמות רומנטיות, והיא אופיינית לספרות הקלסיציסטית (ראו בשיריו של אד"ם הכהן "הדעת והמוות" ו"החמלה", וכן בשיריו של מיכ"ל "שלמה" ו"קוהלת"). הענקת השם "אוריה" לתלמיד שנבחר להכשיל את האישה בכניעה לַיצר היא בחירה מושכלת של מולדר (אף-על-פי שהשם אוריה, כשם תלמידו של רבי מאיר, יש לו סימוכין במקורות). היא מלמדת על מגמתו של המחבר לבקר את ההשכלה הרציונליסטית, נוסח שפינוזה, שלא הותירה מקום לרגש והשליטה את התבונה שלטון בלי מְצָרִים. פתרונו של מולדר - מיזוג השכל והרגש - הוא פתרון קלסיציסטי מובהק, שיש בו חתירה לאיזון ולהרמוניה. ראוי לזכור שגם רוסו, שנחשב לאביהם של רעיונות רומנטיים רבים, פעל במקביל להוגי דעות רציונליסטיים מובהקים, כמו תומס הובס (Hobbes) וג'ון לוק (Locke), והשפיע עליהם רבות. סיפור אדם וחווה, הנזכר בנאומה של ברוריה, ואף נרמז מפרשת פיתויה (חווה-ברוריה אינה עומדת בניסיון ואוכלת מ"עץ החיים" לאחר שהנחש-אוריה פיתה אותה); בריחתו של ר' מאיר לְבָבֶל מקבילה לגירוש הארכיטיפי מגן העדן מכיל את הרעיון המשכילי של טרַגְדִיית עץ-הדעת, שניתן לְמַצֵּאוּ גם בשירו של אד"ם הכהן "הדעת והמוות", שאף הוא איננו שיר רומנטי, כי אם שיר נאוקלסי מובהק. השירה הקלסיציסטית לא שרה שירי-הַלֵּל לשלטון השכל, כי אם חתרה להרמוניה וקְבֻלָּה על מגבלות התבונה ועל הטרַגְדִייה האנושית של הנבראים בצלם.

- מולדר היה בן-זמנו של אד"ם הכהן, ושניהם יצאו מאותה נקודת מוצא אידאולוגית, שצידדה בשד"ל והתנגדה לשפינוזה. אולם, אד"ם הכהן פנה לעבר השירה האמיריתית הדיסקורסיבית, ומולדר - אל השירה הדרמטית. בדרכו של מולדר הלך מיכ"ל, שנטש את הדיסקורסיביות של שירת אביו, ויל"ג שהביא את הפואמה הדרמטית לשיאים, שלא נודעו עד אז. הקשר מולדר-יל"ג הוא קשר מוכח, כפי שמתברר מאיגרות יל"ג, וכפי שעולה מבדיקה טקסטואלית מפורטת של יצירותיו (כדוגמת "אסנת בת פוטיפרע" ו"קוצו של יוד"), ויותר משהוא מתבסס על זיקה תמטית-אידאית, הוא מלמד על הזדקקותו של גדול משוררי ההשכלה לכלים הַנְּנֵרִיִּים, הטיפולוגיים והַטְּוֹרִיִּים, שמולדר היה הראשון שיצקם בספרות העברית: כְּלִיָּהּ של הפואמה הדרמטית.

יוצא אפוא שעם כל ההבדלים היסודיים שבין מולדר ליל"ג הפואמה "ברוריה" על גורלה המר של אשת הרב הַחֲכָמָה, שאיבדה את כל היקר לה וטרפה את נפשה בכפה, היא הדגם העברי והקטליזטור לכתובת הפואמה "קוצו של יוד" על גורלה המר של בת הגביר יפת-התואה, שירדה מאיגרא רמה לבירא עמיקתא והפכה ל"צֶלָם" (דמות המת-החי בקבלה). כל אחת מהיצירות משקפת את האידאולוגיה של תקופתה, ועל כן הן שונות זו מזו, אך שתיהן מציגות טרגדיה של אישה מורמת מעם שגורלה המר הוא סמל ומשל לגורלה של האומה הנאבקת עם כוחות ההיסטוריה המאיימים עליה להטביעה.

הערות לפרק השני:

1. ח"נ שפירא, תולדות הספרות העברית החדשה, כרך ראשון, תל-אביב 1939, עמ' 564; יהודה פרידלנדר, "ברוריה בת חנינא בן תרדיון" מאת שמואל מולדר", מחקרים על תולדות יהדות הולנד, בעריכת יוסף מכמן, כרך שלישי, ירושלים 1981, עמ' 132; דן מירון, "בין תקדים למקרה" (שירתו האפית של י"ל גורדון ומקומה בספרות ההשכלה העברית), מחקרי ירושלים, כרך ב, ירושלים 1983, עמ' 127 - 197 (ובמיוחד עמ' 172 - 173).

2. ח"נ שפירא (ראו הערה 1 לעיל), עמ' 564.
3. יהודה פרידלנדר (ראו הערה 1 לעיל), עמ' 126 - 127.
4. דן מירון (ראו הערה 1 לעיל), עמ' 172 - 173.
5. פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, כרך א, (תרפ"ח), עמ' 136 - 137.
6. פישל לחובר (ראו הערה 5 לעיל), עמ' 146; הנ"ל, כרך ב (תרפ"ט), עמ' 163 - 168.
7. ח"נ שפירא (ראו הערה 1 לעיל), עמ' 560 - 561.
8. ראו למשל במכתבו של יל"ג אל המשכילה מרים מארקל-מוזסון, מקיץ 1868, שבו הוא מנחמה שאפילו דבריו הקשים של נפוליון בגנות האישה אינם צריכים להשפיע עליה. האישה אינה נופלת מן הגבה, וכל הדוגמאות מן התנ"ך, הספרים הגנוזים והתלמוד (מרים, דבורה, חנה, אביגיל, האישה התקועית, חולדה, יהודית, אסתר וברוריה) אינן מצדיקות את דעתו של נפוליון על המין הנשי.
9. על הסמינריון של מולדר "סעודת בחורים" ראו בשיר-המספד שכתב גבריאל פולאק אחרי מותו של מולדר באדר תרכ"ג (נספח א' להלן).
10. "דברי מליצה ומוסר השפּל ובסופם דרוש מענינא דנישואין". נדפס בראש פרי תועלת, חלק ראשון, אמסטרדם, תקפ"ה (1825), עמ' לא - מג (חתום: "פלוני אלמוני").
11. פרשת בת-שבע, העולה במרומו מן הטקסט, מתפקדת בו כמובן על דרך האנלוגיה והקונטרסט: בסיפור המקראי הבעל שנשלח למרחקים הוא הנבגד והמרומה, וכאן הבעל שיצא אל המרחקים חורש מזימות נגד אשתו, ואוריה שנשאר בבית מסייע בביצועו. פרשה זו מוארת על דרך ההקבלה הישירה והניגודית במקור שהזכיר מולדר בהקדמה למהדורה השנייה של הפואמה: "והיא ברוריה גלגול בת שבע שהייתה מלמדת את שלמה ומזהירתו [...] לתלמידים ונתפתית לתלמיד א' [...] ואותו תלמיד היה נפש אוריה והיא הייתה סיבת מותו ועתה הוא סיבת מיתתה" (ראו פרידלנדר, הערה 1 לעיל, עמ' 134, הע' 2). פרשת אוריה ובת-שבע, שגם אד"ם הכהן עיצבה בשיר, עולה במרומו גם משירו של יל"ג "קוצו של יוד", ועל כך בהמשך. פרשת בת-שבע עוצבה גם בשירת גולדפֶאָדן ובשירת מנדלקרן.
12. ראו פרידלנדר, יהודה. "המטאפורה 'אור' בשירת ה'השכלה' העברית", ביקורת ופרשנות, חוב' 4 - 5, אדר תשל"ד (בר אילן: רמת-גן), עמ' 53 - 63.
13. איגרות יל"ג, חלק ד, עמ' 376. במכתב זה מייעץ יל"ג לבן-אביגדור להוציא מחדש יצירות נבחרות מתקופת ההשכלה, וביניהן "השיר ברוריה לר' שמואל מולדר הנדפס בספר ביכורי תועלת אשר עין לא ראתה במקומותינו". משיר-המספד של גבריאל פולאק על מולדר (ראו נספח א' להלן) עולה כי גדולי המשוררים הכירו את שירתו של מולדר.
14. שם, שם.

נספח א'

"מזכרת עולם" - שיר-המספד של גבריאל פולאק על מות מולדה, ובו סיכום פועלו של מולדר בתחומי הספרות והלשון העברית, המדע והחינוך. נדפס: הכרמל, וילנה, שנה ד', חוב' 14, ר"ח טבת תרכ"ד (11.12.1863), עמ' 113 - 114:

כי בלשון עבר, הגביה עד שמים אבר
 וגם בה יסד בית חכר, לנערים ובחורים¹
 ובה השמיע מליצות, וזמירות פות ונמכרות,
 ואף שירות הנקבצות בין גדולי המשוררים.²

ובה קבץ ואסף שרשים, לשפת קדש דורשים,³
 ולמד יסודותיה לאישים להבין אמרים,
 גם בלשונות החיות, ממלכות זרות ונכריות,
 ידיו בכול תקף נטויות, לגלות נסתרים.

והבין מדעים נשגבים, חשבון וכתב הכוכבים,
 וספרים כתובים, מנקובי ראשית הסופרים,
 ונדע תולדות הלאמים, קורות ודברי הימים,
 מפל העמים הקדומים, אשר עלי תבל גרים.

גם עיניו פקח לבחן בני תוכה ולקח,
 ולאשר הגדיל קם וישח, לתת מנחה ואשפכים.
 וככה בבית זרע אשר נטע, לתוכה, חכמה ודעת למטע,
 עשה כמו נטע, סעדת בחורים.⁴

הערות לשירו של גבריאל פולק:

1. רמז לחברת "תועלת", שמולדר יסדה בשנת תקע"ה, "להרים קרן שפת עברית".
2. רמז לפואמה "ברוריה", שגדולי המשוררים - ובהם י"ל גורדון - הכירוה.
3. רמז לאוצר השורשים בעברית ובהולנדית, שהוציא מולדר לאור בשנת 1831.
4. אזכור הסמינריון של מולדר "סעודת בחורים", שבו נהג לתת ספרים ומתנות מספרייתו ומכיסו הפרטי לתלמידים שעלו על אחיהם בהכמה.

נספח ב'

רשימה חלקית של כתבי מולדר ואיגרותיו מתוך כתבי-העת של תקופת ההשכלה:

- "הגיון לב המשכיל על חיי בני תמותה", תרגום שיר מאת קלייסט, פפורי תועלת, אמסטרדם, תק"פ (1820), עמ' יא-יג.
- "תהילת ה' ומעוז נפלאותיו לבני אדם", שם, עמ' לז-נה.
- "המתבודד", שם, עמ' קטז.
- "בן פורת עלי עין", שם, עמ' קלג-קנב.
- "חטאת האנס", פרי תועלת, אמסטרדם תקפ"ה (1825), עמ' ח.
- "מים לשלמה על אחיו שאול כי מת בנעוריו לגיחזי המדבר", שם, עמ' נב.
- "ברוריא בת רב חנינא בן תרדיון", שם, עמ' נג-צד.
- מכתב לשמואל יוסף פין, הכרמל, וילנה, שנה א, חוב' 5, ה' באב תר"ך (1820), עמ' 36.
- מכתב לשמואל יוסף פין. שם, שם, חוב' 20, ט' בכסלו תרכ"א (1820), עמ' 156.
- חידה לפורים תקנ"ט (חרוזים). שם, שם, חוב' 32, ה' באדר תרכ"א (15.02.1861), עמ' 251.
- מכתב על שד"ל, שלמה רובין, שטיינשניידר, רייכלין ואחרים, המגיד, שנה ה', גיל' 14, א' באייר תרכ"א (10.04.1861), עמ' 61 - 62.
- תשובה לשד"ל. שם, שם, גיל' 17, כ"א באייר תרכ"א (1.05.1861).
- "תשובה למשיג אך בדבר שפתים", שם, שם, גיל' 18, כ"א באייר תרכ"א (8.05.1861).
- "אשירה נא שיר נעים על אוון שומעת", הכרמל, וילנה, שנה ב', חוב' 3, י"ח באב תרכ"א (25.07.1861), עמ' 21.
- "מעלה עשן כל שהוא", הכרמל, וילנא, שנה ב', חוב' 20, כ"ה בכסלו תרכ"ב (28.11.1861), עמ' 157.

פרק שלישי

התקדים הלוועזי לשירו של יל"ג

הרומן של תומס הרדי הרחק מן ההמון הסואן -
דגם ומקור השראה לפואמה "קוצו של יוד"

א. "ייהוד" תכנים וצורות מספרות המערב

כשביקשו סופרי ההשכלה להעיר את התרבות העברית מתרדמתה הממושכת, להעשירה בסממנים חדשים ולהביא ל"אוהלי שם" מ"פיפיותו של יפת", הם נתקלו תכופות בבעיות הכרוכות באי-התאמתו של הטקסט הנכרי לערכי המוסר ולמנהגים המקובלים ב"אוהלי שם". לא אחת הכילה יצירת המופת המערבית, שאת ערכיה האסתטיים ביקשו סופרי ישראל להנחיל לעמם, ערכים אֶתִיִּים "מפוקפקים", פרי אורחות חיים ונורמות חברתיות שדיירי "רחוב היהודים" לא הכירו אלא מפי השמועה. נדרשו להם, לסופרי ישראל, אוזניים קשובות לזריותו של הטקסט הנכרי, וכן מגוון רחב של תחבולות אֶדְפְּטִצִיה (עיבוד), כדי להעתיק יצירת מופת מתרבות המקור שלה לתרבות היעד החדשה שלה, קרי לתרבות העברית. בראש וראשונה ריככו סופרי ישראל את תיאורי הפְּרִיצוֹת שנמצאו להם בשפע בתרבות המערב (גלגולה המודרני של ה"יוונות" הדיוניסית הקדומה, שקידשה את הנאות החיים). אפילו ביצירת מופת כדוגמת דון קישוט נמצאו להם תיאורים שמקומם לא יכירם בחברה ובתרבות שחרתה על דגלן את ערכי הצניעות, טוהר המידות וקדושת המשפחה. על כן, ברומן מסעות בנימין השלישי מאת מנדלי מוכר ספרים - נוסח פְּרִוּדי עברי של יצירת סרוונטס - אין תיאורי זימה ואהבהבים (במקום אהבה בשר ודם בין גבר לאישה לפנינו יחסים החומקים מהגדרה מדויקת בין "דון קישוט" היהודי לבין סנדרל "האישה").

כך, למשל, נמצאה ליל"ג בעל המזג הפילולוגי הוכחה ניצחת באשר למקורה היווני של המילה "פילגש", שהגיעה לדבריו לתנ"ך מן היוונית (בניגוד לטענת הבלשן יוליוס פירסט [1805-1873], מחבר

הקונקורדנציה למקרא, שלדבריו מילה זו מקורה בעברית, והיא הגיעה אל היוונית באמצעות הכנענים):

ואיזה הדרך באה המילה היוונית Pelex, שהוראתה פילגש ללה"ק [= ללשון הקודש]? ואם תמצא לאמור כי פילגש היא מילה עברית ומן העברים באה אל היוונים באמצעות הכנענים, כדעת פירסט, אף אני אומר לך כי פירסט תלי תניא בדלא תניא. אין ספק כי הפילגש היא מולדת היוונים ולא העברים: א) מחמת שבא"ב היווני יש אות "קסי" ובעברית אין אות כזה ותחתיו יבואו שני אותיות 'ו' ו'ש', והשם המרובע הוא זר בלשון עברית וחשוד שבא מן החוץ; ב) מחמת שאף על פי שלאבותינו הראשונים היו זולת נשיהם גם פילגשים, שהתורה לא אסרתם, עם כל זה לא היה הדבר הזה פרוץ אצלם כמו אצל היוונים, אשר שם היו מתערבות בצרכי הציבור ועושות מעשיהן בפרהסיא ולא התבוששו; ואם כן עיקר מולדת הפילגש בהכרח בין היוונים ולא בין העברים.¹

בצד הטיעון הפנים-לשוני (זרותה ומזורתה של המילה בעלת השורש המרובע "פילגש" בעברית), הביא אפוא יל"ג גם ראיה חיצונית, המתרצת את זרותה של הפילגש באוהלי שם. כמשורר בעל טמפרמנט משכילי, אנציקלופדיסטי, שאהב לצרף לשיריו הערות פרשניות למדניות, ערך כאן יל"ג עימות בין אורחות חייהם המופנמים של העברים, שהתנזרו מהנאות היצר, גם בתקופת האבות שבה הפוליגמיה הייתה בבחינת נורמה, לבין אורחות חייהם הפרוצים והנהנתניים של היוונים, שאצלם היו הפילגשים "עושות מעשיהן בפרהסיא ולא התבוששו". עוד בטרם יצק ניטשה את מטבע הלשון "הפראיזם והקלניזם", המבטא את הצניעות העברית ואת התמכרותם של היוונים להנאות החיים הדיוניסיות, הגיע יל"ג למסקנה שהפילגש מקורה בעולמם המתירני של היוונים ובכללי הדקורום החברתי שלהם. להערכת יל"ג טעה הבלשן יוליוס פירסט והטעה בפרשנותו. שיקולים דומים של הבדלים בנורמות חברתיות ובערכי מוסר עמדו ככל הנראה לנגד עיניו כשבא "לייהד", או "לגייר כהלכה", יצירות מתרבות העולם ולהביאן בקהל ישראל. כמי ששלט היטב בשפות זרות וכמי שהיה בן בית בספרות הרוסית ובספרויות המערב, ידע יל"ג היטב כי לספרות

העברית נחוצים לאלתר תהליכי שאילה מסיביים ואינטנסיביים מן התרבות הכללית, וכי סופרי ישראל לא ייוושעו רק מן המצוי להם מן המוכן בספרות העברית העתיקה והביניימית. עליהם למלא את כליהם תכף ומיד מן המצוי להם מלוא חופניים בסביבתם הנכרית, ומן הספרות הגרמנית והרוסית במיוחד.

דא עקא, סופרי ישראל בני המאה התשע-עשרה לא מיהרו לפנות לתרגומן של יצירות מופת מספרות העולם. ראשית, קהל היעד שלהם - קומץ של משכילים שוחרי תרבות, אחד בעיירה ושניים בעיר שדה קטנה - ידע לקרוא את יצירות המופת הללו בשפת המקור, ולא נזקק כלל לתרגום עברי, אלא אם כן ביקש להתפעל מכשרונו של המתרגם "להריק" את היצירה הזרה או להעתיקה "לשפת עבר" (המילה "העתקה" שימשה אז שם מקובל ל"תרגום", שכן המתרגם מעביר, או מעתיק, את היצירה מתרבות לתרבות, כבמילה "translation" שפה התחילית trans- מלמדת על "העברה"). היקפו המצומצם של קהל זה בדרך-כלל גם לא הצדיק את ההוצאות המרובות ואת המאמצים ההרואיים הכרוכים בהוצאתו לאור של תרגום ראוי לשמו. יתר על כן, קריית ספר העברית שהחזיקה אמנם עדיין בעקרונות האידאולוגיה הקוסמופוליטית של תנועת ההשכלה, כבר נחשפה במקביל להלכי רוח לאומיים שנשבו באירופה, והיא שיוועה ליצירות מקור, שבהן יוכל הקורא להיפגש גם עם השפה העברית וגם עם המציאות היהודית, ההיסטורית והאקטואלית, ולא עם הפרובלמטיקה הנכרית והמנופרת העולה מספרות העולם.

גם משום כך העדיפו סופרי ישראל בני המאה התשע-עשרה להשקיע את ראשית אונם בחיבור יצירות מקור, שזיכו אותם בהוקרה בלתי מסויגת ובתהודה רבה, ולא בתרגום ששכרו יוצא בהפסדו. זאת ועוד, הללו למדו עם הזמן לנכס לעצמם יצירות מתורגמות או מעובדות, תוך שהם משמיטים את המילה "Nach" [=בעקבות], שנהוג היה לשימה תחת יצירות שאולות מן הספרות הכללית, וזאת משום שעל פי הפואטיקה הנאו־קלאסית ששלטה בתקופת ההשכלה לא היה במעשה כזה משום פגם אֶתִי חמור. נורמות המקוריות הנאו־קלאסיות,

שעדיין רווחו בספרות העברית בת המאה התשע-עשרה שונות היו בתכלית מאלה שהושלטו בה במפנה המאה בעקבות המהפך הרומנטי-מודרני (הרומנטיקה והמודרניזם הם שהעלו על נס את רעיון המקוריות והחד-פעמיות כתגובת-נגד לקלסיציזם שדגל בחיקוי השגוי המופת של העבר ובשכלולם). ה"ייהוד" היה אפוא המוצא הטבעי ביותר והמתבקש ביותר: הוא שאפשר לסופר העברי להסתמך על אוצרות הספרות הכללית, אך להלאימם ולנפסם כאילו ממקור ישראל באו; הוא שאפשר לסופר העברי ולקוראיו לראות בנוסח העברי עיקר ובמקור הלועזי - קליפה שניתן להשליכה; הוא שאפשר לסופר העברי לעסוק בפרובלמטיקה יהודית מבלי לברוא בריאת "יש מאין" ז'נרים, גיבורים, עלילות ומוטיבים חדשים, אלא לשכלל את המוכר ואת הידוע; הוא שאפשר לסופרי ישראל לאתר "בנים אובדים" שמקורם בספרות ישראל (כגון הרטוריקה הנבואית) שגשפו בספרות העולם, לפדותם בכעין "פדיון שבויים", להוציא בלעם מפיהם ולהחזירם לביתם שמקדם. שאול טשרניחובסקי (בחתומת בן גוטמן) כתב על דרכו של יל"ג ב"ייהודם" של המשל הקלסי והקלסיציסטי - בהעתקת הרקע הנכרי של משלי אַזופוס וקרילוב למציאות הקרובה והמופרת לקורא העברי בן הדור². ואולם, המשל בעל המסרים האקטואליסטיים איננו הז'נר היחיד שחידש יל"ג בעברית. בין חידושיו ניתן למנות את האפוס הפרודי, את הסיפור הקצר, את הפלייטון מענייני דיומא ואת המונולוג הדרמטי - כולם ז'נרים אירופיים, האופייניים לספרות המאה התשע-עשרה, שאותם הזדרזו גדול משוררי ההשכלה "לייהד" ו"לעברת" סמוך לבריאתם בתרבות המערב. לפיכך ראוי שייחרת שמו בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית כ"יוצר הנוסח" של כל הסוגים והסוגות הללו - כמי שחולל אותם על האבניים וכמי שגידלם וטיפחם. לא עוד פיגור של מאה שנה אחר הנעשה בספרות העולם, כפי שהיה בדורם של נפתלי הרץ וייזל ושלום הכהן, או אפילו בדורו של אד"ם הכהן שבו החל יל"ג לעשות את צעדיו הראשונים. מעתה, לא פיגרה ספרות ישראל אחר ספרות המערב אלא בשנים ספורות בלבד. אלמלא יל"ג, שפרץ דרכים חדשות וסילק רבים מהמחסומים שעמדו בפני

סופרי ישראל, ספק רב הוא אם היה סופר כדוגמת ביאליק פונה לכתובת סיפורים קצרים ו"רשימות כלאחר יד" (יל"ג שהראה את כוחו גם בשירה וגם בסיפורת היה הראשון שביטל את החיץ בין המשורר לפרוזאיקון). אלמלא הדרך שבה פעל יל"ג בתחום "ייהודן" של יצירות מופת לעברית, ספק רב הוא אם היה מגיע ביאליק לאותם השגים שאליהם הגיע בסיפור כדוגמת "מאחורי הגדר", למשל, שבו "ייהד" את עלילת פירמוס ותיסבי מן המיתולוגיה היוונית, או את עלילת רומיאו ויוליה מן הדרמה האנגלית, והקתיקה לבתי היהודים הניצבים בגג שח ובגו שחוח בפרוור העצים של העיירה האוקראינית.³

ב. סופרי ההשכלה העברית והתרבות האנגלית

יל"ג אף הקדים את דורו בקניית ידיעות של ממש בשפה האנגלית ובתרבותה, וזאת בשעה שרוב משכילי ישראל קיבלו את עיקר השראתם מן הנעשה במרחב התרבות הגרמני, שהשתרע כידוע על פני חלקים נרחבים של אירופה - מהארצות הבלטיות שבצפון מערב ועד וינה שבמזרח. סופר אוסטרו-הונגרי צעיר ומוכשר כדוגמת שלמה לויזון (1789 - 1812), בעל מליצת ישורון, שתרגם לעברית את המונולוג השקספירי הנודע של הנרי הרביעי טרוף השינה,⁴ היה בבחינת "אחד בדורו" (גם אם נסתייע לצורך התרגום בתרגומי שקספיר לגרמנית). למולו היו המשכילים הראשונים "כרוכים בכללם אחרי ההשכלה הברלינית מבית-מדרשו של בן-מנחם בתוספת קצת למדנות, חריפות ופיקחות תלמודית משלהם".⁵

סופרי ישראל, גם המשכילים שבהם, שפגלו בקניית ידיעה בשפות זרות כדרך להשגת זכויות אמנציפטוריות ולהתערות בין הגויים, לא הגיעו אפוא ללימוד השפה האנגלית אלא לעתים רחוקות בלבד (סופרים כדוגמת יל"ג וסמולנקין שלמדו אנגלית היו חזיון נדיר שאינו מלמד על הכלל). לגבי רוב המשכילים עמד האי הבריטי שבסוף מערב מנגד, מרוחק ואפוף בערפלי. ברי, בפתחות ובאווירה הרפורמטורית של ימי ביסמרק היה לגביהם קסם רב יותר מאשר בשמרנותה הסתגרנית של התקופה הוויקטוריאנית. השירה האנגלית

הקלסיציסטית והרומנטית לא דיברה ללבם כשם שדיברה ללבם שירתם של גתה ושילר (אפילו את ביירון, בעל "מנגינות ישראל", הכיר המשכיל העברי בדרך-כלל באמצעות העקבות שהותירה שירתו בשירת פושקין), והם אף לא נזקקו לשליטה באנגלית כשם שנוזקים לה כיום כשפה בין-לאומית - מפתח לתרבות המערב. לפיכך, גם בסוף תקופת ההשכלה נותרה התרבות האנגלית כספר החתום בפני רוב סופרי ישראל, ולא כל שפן שהמוני בית ישראל לא ידעוה.

ריחוק פיזי ומנטלי שרר אפוא בין התרבות האנגלית לבין רוב הסופרים העברים בני המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים, ששפת יידיש השגורה בפיהם קירבה אותם יותר באופן טבעי, אל התרבות הגרמנית ולספרותה. התרומה הרבה שהרים יהודי מומר כדוגמת היינה להתפתחות התרבות הגרמנית אף הוכיחה לאותם נועזים מעטים שבין סופרי ישראל, שהתרחקו אז מספו של בית-המדרש הישן ונדדו "לאיי הים", שפקו התפר שבין "הפראיזם" ל"הקלניזם" (אם ננקוט את צמד המושגים הניטשיאני ששימש גם את המסאי האנגלי החשוב מתיו ארנולד), מתפתחות תופעות אדירות וחסרות תקדים, שניתן לגעת בהן ואף ליטול בהן חלק פעיל. לעומת זאת, התרבות האנגלית, אפילו זו הרומנטית שהעלתה על נס את "האדם הפשוט", החי את חייו ה"פשוטים" בחיק בטבע, נותרה נחלתם של אריסטוקרטים זרים ומרוחקים כדוגמת הלורד ביירון, שהיהודי לא חלם אפילו לגעת בשולי אדרתם. ואולם, תודות להצלחה שנחלו במחצית השנייה של המאה אריסטוקרטים יהודים אחדים - כדוגמת המדינאי בנימין דיזרעאלי והנדבן משה מונטיפיורי שהתחתן עם בת משפחת רוטשילד ונתמנה ל"שריף של לונדון" - ותודות לפופולריות הרבה של סופר יהודי כדוגמת ישראל זנגוויל שאפילו המלכה ויקטוריה נמנתה עם קוראיו ובין ידידיו הטובים נמנה הסופר ג'רום ק. ג'רום, החלה להתעורר אט אט בקהילות ישראל שבמזרח אירופה התעניינות-מה בחברה האנגלית ובאורחות חייה.

עדות לכך נמצא בפלייטוניו של יל"ג ("צלוחית של פלייטון", סוף פרק ב), שבו מספר יל"ג לחבר-לעט בדוי ודמיוני על דבר הספר

דניאל דירונדה מעשה ידיה של "אישה חכמת לב באנגליה הנקראת דוארו עליאט" [= ג'ורג' אליוט]). יל"ג מתנצל לפני "רעהו" על שנבצר ממנו לתת את תקציר חמשת כרכיו של ספר חשוב זה, אך מספר לו כי רוב גיבורי הספר "מבני ישראל לוקחו" וכי הדברים כתובים "באהבה וברשפי אש" כלפי עם ישראל, עברו ועתידו. יל"ג אף מספר כי אחדים מהמבקרים העלו את ההשערה כי בדמותו של דניאל דירונדה יש קווים מדמותו של בנימין ד'זרעאלי, המכונה לורד בייקונספילה, "אשר גם הוא בנערותו עסק בחלומות כאלה, כידוע מסיפורו דוד אלרואי. את פליטונו מסיים יל"ג בידיעה כי הסופרת נישאה בגיל ששים לאיש המעלה, הצעיר ממנה בשנים, וכי "רק באנגליה ארץ הפלאות ייעשו נפלאות כאלה. בארץ אחרת לא היה איש ממקור ישראל וכותב ספרים מקורות ישראל עולה לגדולה ונישא מעל כל השרים, ולא הייתה אישה רואה בחלום את שיבת ציון וכותבת טובות על עם ישראל מוצאה לה חתן - במלאת לה ששים שנה לשנות חייה".⁶

ואם קרא יל"ג את כל חמשת כרכיו של ספרה הידוע של ג'ורג' אליוט, הרי לא ייפלא שהפואמה הנודעת שלו "קוצו של יוד" (1876), שאותה ואת דומותיה השווה ע' שביט לז'נר של הרומן,⁷ אינה אלא "ייהוד" או "גיור" של אחד הרומנים הנודעים שראו אור באנגליה של המאה התשע-עשרה - הלא הוא ספרו של תומס הרדי הרחק מן ההמון הסואן (1874), הרומן הראשון שהנחיל למחברו הצלחה כלכלית כה מרשימה, שאחריה יכול היה האדריכל העני מדורסט להתפרנס כל ימיו מכתובה בלבד. יצירתו של יל"ג נטועה אמנם במציאות היהודית, עד כי קשה להעלות על הדעת שאת הניצוץ לכתובתה קיבל דווקא מיצירה כה זרה לרוח היהדות, המתרחשת בין שדותיו ואפריו של מחזו ווסקס הדמיוני שבדרום-מזרח אנגליה, שעל רקעו מתרחשות עלילותיו של תומס הרדי. אף-על-פי-כן, ראיות רבות קושרות את שתי היצירות, הרחוקות זו מזו כרחוק מזרח ממערב.

יל"ג, שתרגם את "מנגינות ישראל" של בירון ואת המונולוג השקספירי הידוע מתוך המלט ("היות או לחדל מהיות? זאת היא

הַשְּׂאֵלָה), עקב כנראה גם אחרי הספרות האנגלית המתהווה, כפי שעולה מדבריו המצוטטים לעיל. הרומן הרחק מן ההמון הסואן של תומס הרדי יצא אמנם לאור בשנת 1874, כשנתיים בלבד לפני פרסומה הראשון של הפואמה "קוצו של יוד", אך שתי היצירות נכתבו במשך שנים אחדות. זו של תומס הרדי התפרסמה בהמשכים בעיתונות היומית, וזו של יל"ג עלתה בדעת מחברה שנים לא מעטות לפני השלמתה.⁸ אין זו הפעם הראשונה שבה ניסה יל"ג להביא ל"אוהלי שם" סוג ספרותי שזה אך נוצר בספרות העולם: את המונולוג הדרמטי שלו "צדקיהו בבית הפקודות" הוא כתב שנים לא רבות לאחר שנתפרסמו המונולוגים הדרמטיים הנודעים של רוברט בראונינג, ואת סיפורו הקצר הראשון החל לכתוב זמן לא רב לאחר פרסום סיפוריו הקצרים של אדגר אלן פו, שהם לדעת רבים הדגם הראשון של הסיפור הקצר המודרני. חרף הריחוק הגאוגרפי והמנטלי שבין שתי היצירות וחרף הסמיכות במועד יציאתן לאור, קשה להניח שריבוי כה גדול של קווי דמיון יכול להיות עניין מקרי, המשקף את רוח התקופה, ותו לא. סביר להניח שיל"ג הכיר את יצירתו של תומס הרדי, בין שבמישרין ומכלי ראשון ובין שבעקיפין ומכלי שני או שלישי, אלא אם כן לשני הסופרים היה מקור השראה משותף שקיומו לטעם בערפל.

ג. בין תומס הרדי ליל"ג

אמנם בין שתי היצירות יש גם נקודות של דמיון והשקה שמקורן ברוח התקופה - כאלה שאין בהן כדי להעיד בהכרח על זיקה ישירה ועל השפעה מוכחת: כאן וכאן לפנינו סיפור ראליסטי על הנעשה בפאתי העולם האנגלי (או בשולי העולם היהודי ביצירתו של יל"ג) בחבל ארץ שהוענק לו ביצירה שם בדוי ומציאותי כאחד (הכול ידעו אל נכון כי מחוז Wessex שברומנים של תומס הרדי אינו אלא מחוז Sussex שבמציאות החוץ-ספרותית, כשם שכל קורא עברי הבין כי אֵילֹן של יל"ג אינה אלא "וילנא", עירו של יל"ג בשיפול אותיות שמה). שתי היצירות בנויות בתבנית של מעגלים קונצנטריים: במרכזן

עומדת הגיבורה האישה, דמות הפרוטגוניסט של העלילה, ומסביבה של הגיבורה ניצבים אוהביה ואויביה; במעגלים החיצוניים, ההולכים ומתרחקים ממנה, מצויים בני הקהילה שבתוכה היא חיה ופועלת, שאותם מקיפים איתני הטבע וכוחות הגורל שעליהם אין לה שליטה. שתי היצירות רומזות לסיפורים תנ"כיים רבים, מתקופת האבות ועד לתקופת השופטים והמלכים, וזאת משום שתומס הרדי - כמו צ'רלס דיקנס, ג'ין אוסטין, ג'ורג' אליוט וסופרים אחרים בני המאה התשע-עשרה - היה אדם דתי שהרבה להסתמך על סיפורי התנ"ך ביצירתו, וכדברי יל"ג "בני אנגליה קרובים לאורחא דמהימנותא יותר משאר אומות העולם; נפשם קשורה בכל עוז בספרי הקודש, קורות עם ישראל בשנים קדמוניות".⁹ על הסיבות שבגללן הרבה יל"ג לרמוז לסיפורי המקרא דומה שאין צורך להרחיב את הדיבור, ורבות מיצירותיו הפואמטיות ("שירי עלילה: קורות ימים ראשונים" הן יצירות המשחזרות סיפור מקראי בעיניים מודרניות).

שתי היצירות הן יצירות של פמיניזם מתון: האישה, גיבורת הסיפור, שומרת בהן על כבודה ועל כללי הֶקְדוּרָה המקובלים, אך כל אחת מהן מגלה כי חייה אינם חיים בלי כתף תומכת של גבר אוהב ומיטיב. לגיבורה של תומס הרדי מתגלה שהיא אינה יכולה בלי הרועה גבריאל, המנהל את חוותה, וגיבורת הפואמה של יל"ג מודה בסוף הדרך כי אילו נענתה לחיזוריו של פאָבי יכולה הייתה להעביר את ימיה בתענוגות, אך משלא נענתה לחיזוריו עליה להתפרנס בדחק ולחיות חיי עוני וניוול. בשתי היצירות החברה עדיין רואה באישה רכוש של הגבה והבעלות על ה"קניין" עולה בהן בכיורה, הן בגלוי והן בסמוי ובמרומו.¹⁰ ואולם, אין לפנינו אך ורק קווי דמיון מובנים מאליהם, פרי רוח התקופה. נהפוך הוא, בשתי היצירות ניתן לאתר גם קווי הֶפְךָ מובהקים יותר, אידיאליסטיים בטיבם, שריבויים מחזק את ההנחה שלפנינו זיקה ישירה וכלל לא מקרית בין המקור האנגלי ליצירה העברית ששאבה ממנו גיבורים, מהלכי עלילה ורעיונות מלוא חופניים. ניכר שהרומן של תומס הרדי שימש מקור השראה ליצירתו הנודעת של יל"ג, בין שהוא קרא במקור האנגלי ובין שהפיר את

עלילתה מתוך אחד מתרגומיה הרבים. כך, למשל, בשתי היצירות, האנגלית והעברית, הגיבורה הראשית - האקסרטיבית והפסיבית גם יחד - נקראת בת-שבע (השם "בת-שוע" שנותן יל"ג לגיבורת "קוצו של יוד" הוא אחד משמותיה של בת-שבע לפי דברי הימים א' ב, ג; ג, ה), ובשתיהן הגיבורה מתיימת ו"נורקת" לים-החיים ללא הכשרה וללא יד מנחה. אף-על-פי-כן, היא מצליחה להיאבק במשפּריו של ים-החיים, ולהישאר בתומתה, זקופת קומה ומעוררת כבוד והערכה. כאן וכאן, הגיבורה נישאת מבלי דעת לגבר נבל ונקלה שאינו אוהב אותה כלל ואינו מתאים לה כלל מן הפחינה המעמדית; כאן וכאן, מחזור אחריה גבר אציל נפש, המוכן לפדותה מידי הנבל בכסף מלא; כאן וכאן טובע הבעל הנבּל בים ומעגן את אשתו.

שמה של הגיבורה מעיד עליה כי היא דמות מלכותית וסמכותית ("בת-שבע" הוא שמה של מלכה, וגם השם "בת-שוע", שהוא כאמור אחד משמותיה של בת-שבע, רומז לקורא כי בת שועים ניצבת לפניו), זו מוקפת במשרתות, וזו מוקפת ברעותיה. חרף המאפיינים המלכותיים והעצמאות הכלכלית שלהן, שתי הגיבורות מפגינות גם רגעים של חוסר ישע וגעגועים לכתף תומכת, ומכאן שעצמה וחולשה, עצמאות ותלות דרות בן בכפיפה אחת ומשמשות אצלן בערבוביה. גם שם משפחתה של הגיבורה ("Everdene" ברומן של תומס הרדי; "בת חפר" אצל יל"ג) נושא משמעות סמלית, שעצמה וחולשה דרים בה בערבוביה: מצד אחד השם "Everdene" מבטא את שורשיותה של הגיבורה, ששמה מזכיר את השם השורשי ועתיר המסורת Aberdeen, שמה של עיר בסקוטלנד שמקורו בשפה הגלית העתיקה; ומצד שני הוא מבטא את בדידותה ושוממותה כמי שלעולם תהיה כאותן דיונות, או גבעות חול צחיחות, שליד הים של מחוז ילדותה (היפוך השם Evergreen = ירוק לְעַד, שם של מקום באנגליה). המילה "dene" פירושה באנגלית דיונה, חולות נודדים בקרבת הים, ואכן בת-שבע של תומס הרדי, המתגוררת ליד חופיה התלולים של אנגליה, נותרת רוב ימיה בשיממונה (ממש כשם שבת-שוע של יל"ג תמשיך להתגורר באילון שתיוותר כמוה בשיממונה, מוצפת באור ירח חיוור, היפוכו

של אור (שְׁמֵשָׁה של ההשכלה). שמה של הגיבורה היל"גית מעיד על כוח ועל חולשה בעת ובעונה אחת: מצד אחד רומז השם "בת חֶפֶר" לצלֶפֶחַד בן חפר שבנותיו עמדו על דעתן ודרשו את זכויותיהן בנחלת אביהן כאילו לא היו הן בנות "המין החלש" (בת-שוע, בתו היחידה של חֶפֶר, אינה יורשת את ממונו עקב התרוששותו מחמת תהפוכות גורל טְרָגִיּוֹת שאינן בשליטתה); מצד שני מזכיר שמו, הגזור מן השורש חפ"ר את הֶחֱרָפָה שעתידה להיות מנת חלקם של חֶפֶר ובתו שחֶפְרוּ פניהם, לפי "וְחֶפְרָה הִלְבְּנָה, ובוֹשָׁה הַחֶמְדָּה" (ישעיהו כד, כג). אצל יל"ג, השמש והלבנה חולשות על גורלה של אֵילֹן, וכשם שפֶּאֱבִי (ששמו גזור מ"פָּפוּס", אל השמש) הופך בסופו של דבר ללעג ולקלס (בני הקהילה משבשים את שמו כדי להכלימו, ומכנים אותו "וַי־בִּישׁ"), כך גם חפר ובתו מגיעים לידי חרפה וכלימה:

כִּי לֹא עוֹד בְּשָׂמָה תִּקְרָא "בַּת-שׁוּעַ",
 "הַעֲגוּנָה" ?קְרָאוּ לָהּ זָקוּ וְנָעַר,
 וְתַחַת הַיּוֹתֵה סָמַל הַקְּנָאָה בְּעִלּוּמִיָּה
 הַיְתָה לְמִנּוּד רֹאשׁ עֲתָה בֵּין רַעוּתֶיהָ.

אך בכך לא די: הג'נטלמן המבוגר שרוצה לשאת את הגיבורה לאישה (Boldwood אצל תומס הרדי;¹¹ פֶּאֱבִי אצל יל"ג) מוכן לפדות אותה בכסף רב מבעלה הנָבֵל, שנישאה לוּ מבלי דעת. כאן וכאן, הבעל הנבל מוכן לקחת את הכסף, ובכך הוא מודה בלי לומר זאת מפורשות כי נשא את אשתו, הנעֶלָה והמוכשרת ממנו, לא מתוך אהבה אלא בשל בצע-כסף. ביצירת יל"ג, הגיבור פֶּאֱבִי מגלם בדמותו את המשכיל האידיאלי: הוא איש מעשה, מבוגר מסילת הברזל, ואיש רוח, מיודעי נַגְנָן¹² ומקוראי כתבי-העת. ביצירת תומס הרדי, האיש הטוב (vir bonus), המבקש לשאת את בת-שבע לאישה, מתפצל לשתי דמויות: מצד אחד הוא מתגלם בדמותו של האיפר השורשי בולדווד (Boldwood), ומצד שני הוא מתגלם גם בדמותו של הרועה הנאמן והאמיץ (החוואי לשעבר) גבריאל אוק (Oak = "אלון"). האיכר המבוסס מבוגר מבת-שבע בשנים רבות, ושמו מעיד עליו שהוא נטוע

באדמתו לבטח כיער עֵד, וגם הרועה בן-גילה - שמו מעיד עליו שהוא חסון כאלון. שני גברים ראויים וטובי מידות נאבקים על בת-שבע, עד שהאחד מוותר לרעהו, הצעיר ממנו, ונסוג אחר כבוד מן המערכה. שניים נאבקים אפוא על לְבָה של בת-שבע האנגלייה - אדם מבוגר, מכובד ועשיר, ואדם צעיר וחסר כול, אך חרוץ ומושרש בקרקע כאלון חסון. שניהם עובדים אותה באמונה שנים על גבי שנים, ומחכים לה עד בוש, אך ברגע קל של תשוקה ושל התלהטות היצר זוכה בה הגבר השלישי, הלא הוא הסרג'נט פרנק טרוי, אדם פוחז, הולל וקל דעת. שמו הפרטי מעיד על מוֹצָאו הצרפתי וגם שם משפחתו נושא שם העיר הצרפתית Trois שפירושה "טרויה", אות להיותו "סוס טרויאני" שְחָדָר לחייה של האישה היפה והנחשקת בעֶרְמָה ובתואנות שווא. שמו אף רומז להסכם טרואה (Troyes), שלפיו ניסו הצרפתים במאה החמש-עשרה להשתלט על אנגליה ולהיות אדוניה באמצעות נישואים בין חצרות המלכות. זאת ועוד, המילה הצרפתית trois [= שלוש] מעידה גם על היותו הצלע השלישית ב"משולש הרומנטי" שלפנינו. ברי, "משולש רומנטי" מעין זה לא יעלה על הדעת במציאות הפוריטנית של "רחוב היהודים", ועל כן יל"ג מצמצם את המאבק על לְבָה של בת-שבע לשני גברים בלבד: הלל, בעלה הנקלָה, הנוסע לחפש את מזלו במדינות הים, ופֶאָבִי, אוהבה המכובד ואציל הנפש, המוכן לעשות למענה כל דבר, אפילו לתמוך בה לאחר שהוא מבין כי היא לא תקשור את גורלה בגורלו (ועם זאת, גם הוא נסוג ברגע הקריטי מן המערכה כמו בולדוויד אציל הנפש, אוהבה של בת-שבע, החושש יותר מכול פן יהיה ללעג ולקלס בפי בני הקהילה). ברומן של תומס הרדי שני הגברים החיוביים אוהבים את בת-שבע ומוכנים להקריב למענה כל קרבן אישי: המבוגר שבהם (האיכר בולדוויד) מוכן לתת את מיטב כספו כדי לפדות אותה מידי פרנק טרוי הנְבָל, ואילו הצעיר (גבריאל אוק) מוכן להגן בגופו על שדותיה ואסמיה, לסכן את חייו בלילות סערה ובין להבות אש. בגבריאל יש יסוד שמימי-אלוהי (שמו כשם מלאך וממש כמו "הרועה הנאמן" מן הסיפור המקראי ומן האוונגליונים הוא עומד בשדה וטלה על כתפיו). גם פֶאָבִי, דמותו

החיובית של המשכיל אצל יל"ג, מוצג כאל האור המוכן להילחם מלחמה קוסמית בכוחות השחור והחושן. כאן וכאן, הגבר האמתי, המוצג באופן מטפורי כאל כול-יכול, מנסה ללחום באיתני הטבע, אך לא תמיד עולה הדבר בידו.

ד. רום היחש' ושפל היחש'

טרוי - בעלה הנבל של בת-שבע - שזכה מן ההפקר באישה הכלולה מכל המעלות, הוא ממזר וכנה של משרתת, והלל - בעלה הנקלה של בת-שוע בת-חפר אף הוא ממוצא פלפאי (מוצאו החברתי הנחות נרמז משמו הפלפאי "בן עבדון"). אצל שניהם, היסוד הוולגרי הניכר גם מן האופי הנקלה שלהם, מביאם לידי כך שיראו בנשותיהם האצילות קניין ושיהיו מוכנים למכור את הבעלות על קניין זה בעבור חופן מטבעות. אצל תומס הרדי, שמו הפרטי של הבעל הנבל (פרנק = פרנסיס) מעיד כאמור על מקורו הצרפתי, על כך שלפי הנורמות הפטריוטיות של המחבר המובלע אין הוא ראוי לידה של בת-שבע - אנגלייה שורשית הנטועה היטב באדמת אבותיה; אצל יל"ג, שמו של הבעל מעיד על מוצאו הנחות (בנו של עבד), אך גם על מוצאו הנכבד (שמו של השופט עבדון בן הלל הפרעטוני [שופטים יב, יג]). מכיוון אחר, לפנינו שם אירוני (שמו של אחד מן הגדולים שבחכמי ישראל בתקופת הבית השני, שנודע בגישתו המקלה), הנופל בידי רב מבית שמאי, המחמיר אפילו כקוצו של יו"ד.

כפטריוט אנגלי נאמן, שהאמין בערכיו הנעלים של עמו ובערכיהם המושחתים של אויביו, תיאר כאן אפוא תומס הרדי זיווג כושל בין צעירה אנגלייה, מושרשת בקרקע אבותיה, לבין צעיר קל-דעת, איש צבא הולל, צרפתי למחצה, החי בהווה בלבד, בלי זיקה לאדמה ובלי קשרי מורשה ומסורת. לעומת זאת, משהיא נישאת לבסוף, לאחר תהפוכות חיים דרמטיות, לגבריאלי אוק המושרש כאלון חסון באדמת אבותיו, תומס הרדי נותן לה במרומוז את ברכתו, ואומר לדבק טוב. גם אצל יל"ג מתוארים נישואים בלתי מוצלחים בין שני פלגים ביהדות, שאינם יכולים להזדווג זה עם זה: בת-שוע היפה, הכשרונית והאצילית,

המגלמת בחיצוניותה ובאישיותה כלילות השלמות את כל המידות הטובות של היהדות ההיסטורית (טרם סירסוה ועיוותוה קלקלות הגולה) נישאת לגבר נקלה וּשְׁפָל, המגלם את כל הרעות החולות של הגלות והגלותיות: הלמדנות העקרה המנותקת לגמרי מצורכי החיים, הכיעור הפיזי והמנטלי, חוסר ההבנה וההתמצאות בהוויות העולם, תאוות הבצע המגונה והאמונה בנסים ובנפלאות המזומנים כביכול לעניים הזוכים ב"גילוי אליהו". סיכוייו של זיווג כזה להצליח ולהניב פרות ראויים אינם טובים מלכתחילה, רומז כאן יל"ג ברמזים העבים כקורת בית הבד. פְּאָבֵי המגלם - לפי מערכת הערכים של יל"ג - את אור שְׁמֵשָׁה של ההשכלה ואת כל מידותיה הנעלות בא אמנם למשות את בת-שוע מיוון מצולה ולשאתה לאישה, אך רועי העדה - הרואים לנגד עיניהם את טובתם האישית בלבד, ואינם מהרהרים כלל על המצב האומלל הנגרם לצאן מרעיתם בשל סכלותם - מסכלים את סיכוייה להינשא לאיש כלבבה. ברשעותם ובאווילותם הם עושים מעשה עוולה לא אנושי ובל יכופר: הם קושרים את בת-שוע לנצח לבעל מת, שכבר לא יוכל להושיעה. גם הקצין טרוי, בעלה הנקלה של בת-שבע, וגם הלמדן הלל, בעלה הנקלה של בת-שוע, טובעים בים וזונחים את נשותיהם (טרוי טובע אמנם רק לכאורה, חוזר לביתו ונהרג בכדורו של בולדווין, המקריב את חייו כדי להיטיב עם בת-שבע).¹³

בשתי היצירות מתוארים מיני תהליכים חברתיים וכלכליים החולשים על גורל הפרט ומטלטלים אותו טלטלה עזה: גבריאל, גיבור הרחק מן ההמון הסואן, מבקש לעזוב את אנגליה ולנסוע לאמריקה, וגם הלל מבקש לנסוע לאמריקה דרך "איי עֶצְרוֹת" (הפונגה היא לאיים האזוריים - תחנה בדרכם של הנוטים במאות הקודמות בדרכם מגמלי מערב אירופה אל יבשת אמריקה). בשתי היצירות מדובר על התמורות החברתיות שטלטלו את חייהם של "מחזיקי נושנות" כשנאלצו להתמודד עם חידושי הטכנולוגיה של המהפכה התעשייתית (אצל תומס הרדי פועלי החקלאות חיים בחששות לאֶבְדֵן מִשְׁרָתָם עקב הכְּנָסָת מכונות השידוד לשדות בת-שבע, ואצל יל"ג יהודי אֶלְלוֹן קשי היום והפרנסה מתרוששים עקב הנחת מסילת הברזל בקרבת

עֵינָם); כלומה, תהליך מבורך של התפתחות קדמה משתקף ביצירות האלה כתהליך שמביא בהכרח לטרגדיות אנושיות קשות, עקב אָבֶדן הכנסתם של אותם נידחי עם שלא השכילו להתאים את עצמם לעת החדשה ולתהפוכותיה.

הרכבת וקרונותיה נזכרים אצל יל"ג פעמים אחדות: תחילה חָפָה, אביה של בת-שוע, מאבד את הונו עקב הנחת המסילה; לאחר מכן בת-שוע מתקרבת לפֶאָפִי, בונה המסילה, שמתאהב בה בכל לְבוֹ; היא יורדת מטה-מטה ומתגלה בסוף היצירה כמוכרת מזון עלובה בבית הנתיבות של אותה רכבת שכבר הביאה לה את אסונה פעמיים. אצל תומס הרדי חוזר מוטיב השעון, המבטא את המשכיות הדורות ואת קטיעתם: טרוי מקבל את שעון הכיס היקר שלו מאביו הביולוגי ורוצה להנחילו לְבִנּוֹ; בתוך שעון הכיס הוא מחזיק את קווצת השֵעַר של פאני רובין, אהובתו המשרתת שמתה בסופו של דבר בזמן לידת בנו, וגילוי קווצת השֵעַר גורם לקרע הסופי בינו לבין בת-שבע אשתו. חלוף הזמן ותהפוכות הדורות מתבטאים באמצעות מוטיב השעון, הסובב בספרו של תומס הרדי בכל חליפות העתים. קרונות הרכבת וכונוס אֵל הזמן חוברים יחדיו ומבריחים את שתי היצירות כְּבָרִיחַ המְקַנָּה להן את אחדותן.

שתי העלילות מתארות אפוא תהפוכות גורל חדות, המרוששות את העשיר ומעלות אביון מאשפתות. בשתיהן הגיבורה בת-שבע (בת-שוע) נישאת מבלי דעת לגבר נקלה ממוצָא נחות, בשתיהן מגיע ג'נטלמן המוכן לפדות אותה בכספו מבעלה הנקלה, והבעל הנבל מוכן לקחת את הכסף, ובכך הוא מודה מבלי לומר זאת מפורשות כי נשא את אשתו הנעלה ממנו לא מתוך אהבה כי אם בשל בצע-כסף. בשתי היצירות הבעלים הנקלים טובעים בים ומעגנים את נשותיהם. ההבדל העקרוני ביותר בין שתי היצירות נעוץ בסופן: יצירתו של יל"ג מסתיימת בירידה מטה-מטה, ב"גסיסה אריכתא",¹⁴ בעוד שאצל תומס הרדי הסיפור נגמר ב"סוף טוב". החברה האנגלית (שנציגיה הם העובדים בחוותה של בת-שבע החֲרָדִים לְמִשְׁרָתָם) שִׁמְחָה לראות בנישואי בת-שבע וגבריאל לאחר כל תהפוכות הגורל הטְרָגִיּוֹת שעברו

עליהם. בת-שבע הגאה והעצמאית נאלצת להודות בִּינה לְבִינה כי אין היא יכולה לנהל את חוותה בלי עזרתו של גבריאל, וכופפת את ראשה לרסן הנישואים ולמוסרותיהם. הג'נטלמן בולדווין מקריב את עצמו למענה, והקציץ טרוי בא על עונשו משאהובתו וילדו נקברים וכדורו של בולדווין מפלח את חזהו. השוני הרב בעיצוב האפילוג של היצירות איננו מקרי כל עיקר: אם הכיר יל"ג את סיפורו של תומס הרדי, הרי ולמיטב הערכתי הוא אכן הכירו, בין שבמישרין ובין שבעקיפין, הרי שהוא אמר בוודאי לעצמו כי סוף טוב כסופה של בת-שבע אופייני לתְּבֵרָה האנגלית, היושבת לבטח על אדמתה, ולא לתְּבֵרָה היהודית התלושה משורש והנידפת עם כל רוח. יל"ג מבכה את ההזדמנות שהוחמצה: הן היה סיכוי למשות את העם ממצבו האומלל ולהעלותו על דרך-המלך, אך ההזדמנות הזאת לא עלתה יפה ובת-שוע לא תגיע לכלולות עם בעל אוהב ומיטיב. תחת זאת, בת-שוע נדונה לעגינות עולמים, ל"גסיסה אריכתא" מבישה ומחפירה.

ה. יצירה אנגלית ש"גוירה" כהלכה

"ייחודה" של היצירה הזרה נחוץ היה ליל"ג לא רק כדי להיעזר ב"שבלונה" שכבר נוסתה בהצלחה לצורך חיזוקו של האיננוטר הלאומי, אלא גם למטרת יצירת verisimilitude: אמינות במבע, קרבה ודמיון למציאות. אם שָׁרְרָה ביהדות זהירות רבה בעניינים שבצנעה, הרי שלא היה אפשר ליל"ג לשכפל את מעלליו של טרוי ואת עלילות האהבהבים שלו. הלל הנבל, בן דמותו העברית של פרנק טרוי הנָּבֵל, איננו הולל ופוחז, כי מנהגיו של פרנק טרוי זרים ל"רחוב היהודים". סופה של בת-שוע אינו "סוף טוב" כסופה של בת-שבע, כי במציאות היהודית סוף טְּכָגִי הוא סוף סביר והגיוני יותר מִסוּף שכולו טוב. בשתי היצירות משולבים שירי-עם אותנטיים, אך אצל תומס הרדי אלה הם שירי אהבה (כגון השיר על השושנה החכלילית והסיגלית הכחולה), ואילו אצל יל"ג אלה הם שירי קובלנה (כגון השיר על הצעיר היהודי חסר ההכשרה המקצועית ואפשרויות הפרנסה), כמתחייב מן המעבר מן המציאות האנגלית המושרשת למציאות היהודית הדלה והתלושה

משורש. היצירה העברית בת המאה התשע-עשרה ואפילו זו שנכתבה בשנות מפנה המאה, התקשתה עד מאוד להשתחרר מעקת הגלות ולהגיע לשיכרון חושים ממש, חסר עול ודאגה. תוגת הקיום היהודי נסוכה על כל אחת מיצירות אלה, אפילו על שיר האהבה העברי. על הטרונספורמציה העוברת על יצירה אירופית בהגיעה אל הספרות העברית רמז ביאליק ב"שירתנו הצעירה" באמרו כי האנחה היהודית הידועה "מייחדת" אפילו שירי עגבים איטלקיים: "רוב פזמוניו הדתיים של ר' ישראל נגארה, הפזמונים עם ניגוניהם, הם מיני סירוסים [...] מה שה'דון ז'ואן' האיטלקי עם צרור הפרחים שבידו מזמר לסיניורא שלו באיטלקית מאחורי החלון בליל אביב - ר' ישראל נגארה עם האפר שעל ראשו מזמר באותו ניגון עצמו ובלשון הקודש כלפי קודשא בריך-הוא ושכינתיה אצל ארון הקודש"; ואילו הציירת אירה יאן, שלא חדלה מלהתלונן על חוסר יכולתו של אהובה להשתחרר מכבלי היהדות מן הנוסח הישן, כתבה לו באחד ממכתביה: "השיר השוויצרי 'יודל' [...] הוא שייך לשוויצרים, כמו ש'כל נדרי' שייך ליהודים [...] נדמה לי שבזמן השמעתו נעשים השמים שחורים כדי, ובזמן שה'יודל' מהדהד ברמה - נדלקים כל כוכבי השמים". אכן, אם המעבר ממרחבי השדות והאפרים של מחוזותיה הדרומיים שלאנגליה לסמטאותיה הצרות של אֵילֶון-וילנא הצפונית נצבעו את גיבוריו של תומס הרדי ושלל המוטיבים שלו בצבעים קודרים, צבעיה של אומה דלה ונרדפת, שפְּנִיה חרושות קמטים מדאגות היום יום ומיגון הדורות.

הערות לפרק השלישי:

1. דבר יום ביומו", כתבי יהודה ליב גורדון, כרך ב (פרווה), תל-אביב תש"ה, עמ' שלא.
2. בן גוטמן [שאל טשרניחובסקי], "גורדון בתור ממשל", השלֶח, יג (תרס"ד), עמ' 244 - 251.
3. ראו בפרק "מאחורי הגדר: עולם הפוך", בספרי באין עלילה: סיפורי ביאליק במעגלותיהם, תל-אביב 1998, עמ' 72 - 103.

4. הנרי הרביעי, חלק שני, מערכה שלישית, תמונה ראשונה, שורות 4 - 31. מובא בתוך ספרו של לויזון מליצת ישורון, וינה תקע"ו, פרק ב, עמ' 52 - 53.
5. פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, א, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 130.
6. כתבי יהודה ליב גורדון (ראו הערה 1 לעיל), עמ' קפז.
7. בספרו בין שירה לאידיאולוגיה, תל-אביב 1987, עמ' 128: "הפואמה, לעומת זאת, ניכרת ברחבותה האפית, בריבוי הנפשות הפועלות ובדיגרסיות תיאוריות ארוכות, כמקובל ברומן החברתי".
8. ראו מאמרי "בקול ענות גבורה או בקול ענות חלושה" ("קוצו של יוד" של יל"ג - האפוס הפרודי הראשון בספרות העברית), סדן, כרך ג, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 45 - 77. מאמר זה, בגרסה שונה, כלול כאן בפרק הרביעי.
9. כל כתבי יהודה ליב גורדון (ראו הערה 1 לעיל), עמ' קפז.
10. שתי היצירות הן יצירות מקורות ימיהן (המחזירות את הגלגל שנים אחדות לאחור), אך במישור המטפורי הן מתרחשות בתקופת המקרא. יצירתו של תומס הרדי רומזת לא אחת לתקופת האבות (אחדים מהגיבורים המשניים נושאים שמות כמו "לבן" ו"יעקב"), ויל"ג שואל באירוניה על הורים המשיאים את ילדיהם בנישואי קטינים: "הארמים הם כי פי הנערה ישאלו?" מעניין לציין כי הבעלות על האישה כעל קניין וכעל מקנה עולה משתי השפות, העברית והאנגלית, שפותיהן של רועי צאן ועובדי אדמה: בעברית הבעל הוא הבעלים, ושמות האמהות לקוחים מתחום המקנה (רבקה היא מלשון רב"ק [כמו "עגל מרבק"] אחי רב"ץ, כלומר כבשה שמרביצים אותה כדי להלעיטה; "לאה" היא כבשה נהלאה ו"רחל" היא "רחלה", כלומר כבשה בוגרת). באנגלית, השם "husband" ו"husbandry" (משק החי בחווה) מאותו שורש נגזר.
11. לפנינו שם דו-משמעי, שדבר והיפוכו עולים ממנו בעת ובעונה אחת: פשוטו מעיד עליו כי זהו שמו של איכר מבוסס, הנטוע היטב באדמתו כיער שעציו היכו שורש; אך לאור המשמעות ההומונימית והאנטונימית כאחת של המילה bold = אמיץ (כלומר bald = קירח, שומם), עולה על הדעת גם גילו המתקדם של בולדווין, שאינו צעיר, חסון ושרירי כמו גבריאל אוק (ששמו מעיד על היותו חסון כאלון). גם פאפי נושא שם שדבר והיפוכו נרמז ממנו: לכאורה, לפנינו תמצית האור והיופי שהביאה עמה ההשכלה לישראל, אך בידענו כי ההשכלה הביאה עמה לא בקרה בלבד, כי אם גם אסון, בדמות פילוג והתבוללות שלא נודעו כמוהן בישראל, נרמז משמו של פאפי גם היפוכו של האור והיופי ("וי-ביש" בפי אנשי אֵילון, שבקרבם גם חפר העשיר חפרו פניו כשמש וכלבנה).
12. פאפי פורט על גבל, ואילו גבריאל מנגן בחליל (כרועה, כאדם תמים

- והרמוזי), ומבטיח לכת-שבע לקנות לה פסנתר אם תיעתר להצעת הנישואין שלו.
13. **סצנה הרואית שבה דמות נהרגת בכדור רובה אינה מתאימה כולל לאווירה הרווחת ב"רחוב היהודים", אך יל"ג בכל זאת מביא אותה, אגב העברתה למישור המטפורי. מששומעת בת-שוע על פסק ההלכה הרבני בעניינה, היא נופלת ארצה כאילו פגעה בה יריית רובה: "כְּכַדּוּר עוֹפְרֵת יִטֵּל מִקְלֵי קֶרֶב [. . .] בֶּן נָגַע דְּבוּר מְפֹאֶצֶץ זֶה מִפִּי הָרֵב / בְּלִבֵּב הָאֲמֻלָּה" (ובשורה האחרונה אומרת בת-שוע האומללה: "קוצו של יוד הוא הַרְגֵנִי"). מעניין להיווכח כי פרנק טרוי, שהעמיד פני מת, זהותו נחשפת במהלכו של כעין מחזה או נשף מסכות הנערך בהמולת היריד, ואילו גיבור סיפורו של עגנון "והיה העקוב למישור", החנווני ה"יורד" מנשה חיים, המעגן את אשתו, זהותו נגנבת ממנו בהמולת היריד (על זיקתו של עגנון ליל"ג, ראו מאמרי "ההלכה למעשה: תשובתו של עגנון ליל"ג", בקובץ המאמרים על 'והיה העקוב למישור': מסות על נובלה לש"י עגנון, בעריכת י' פרידלנדר, רמת-גן 1993, עמ' 189 - 209), וראו גם להלן בפרק השמיני.**
14. **במילים אלה תיאר ביאליק את גורלו של המתמיד, גיבור הפואמה הנודעת שלו, שסופו לוט בערפל, אך ידוע שגורלו יהיה טְרָגִי ובדעיכה מתמדת (ראו מכתבו שליווה את הפואמה, איגרות ביאליק, כרך א, עמ' ק-קא).**

פרק רביעי

בקול ענות גבורה או בקול ענות חלושה?

"קוצו של יוד": האפוס הפרודי הראשון
בספרות העברית

א. תהליך התהוותה הממושך של היצירה על רקע אירועי זמנה

בשנת 1870 הגה יהודה ליב גורדון (יל"ג) לראשונה את רעיון הפואמה "קוצו של יוד",¹ שחלקה הראשון מִסָּה בחרוזים וחלקה השני אָפִי-סיפורי, ובשנת 1876 פרסם את היצירה המוגמרת בשלושה המשכים, בירחון השחר שבעריכת פרץ סמולנסקין.² בפרק הזמן שחלף מיום פרסומה של יצירה זו ועד לכינוסה במהדורת היובל (ס"ט פטרבורג 1884), הוסיף הסופר ועבר על הפואמה בקולמוסו כדי להטיל בה תיקונים ותוספות רבי משמעות, וגם אחרי שהתפרסמה מהדורת היובל הוא המשיך ושכלל את הפואמה. בשל תהליך ההתהוות הארוך, משקפת היצירה מצב של "בין רשויות": חלקה האחד עדיין נטוע ברעיונות הרפורמטוריים של תנועת ההשכלה ומשקף את האמונה בכוחה של תנועה זו לחולל שינויים ב"רחוב היהודים", ואילו השני מציב לגביהם סימני שאלה קשים.

הפואמה התפרסמה בשלהי תקופת ההשכלה, שנים אחדות לפני פרוץ פְּרַעוֹת ה"סופות בנגב" והקמת תנועת ביל"ו, על סף עלייתה של משמרת חדשה, שהביאה עמה השקפת עולם חדשה והכתיבה נורמות פואטיות חדשות. בעוד שבמניפסט שבפתח כתב-העת המשכילי-לאומי שלו השחר (1869) הצהיר סמולנסקין, מתוך אופטימיזם ולהט כי שָׁם לו למטרה להאיר את הדרך "לאלפי אנשים עוד בחושך ילכו [...] אשר שָׁחוּ עד הַנָּה רק בבוץ הפלפול של הַבָּל",³ הרי שבשורות הפתיחה של הפואמה - "אִשָּׁה עֲבָרִיָּה מִי יָדַע חַיִּיהָ? / בְּחֶשֶׁךְ בָּאת וּבְחֶשֶׁךְ תֵּלְכִי" - כבר מהדהדת תגובתו הפסימית של יל"ג להצהרה זו של העורך, שנכתבה מתוך אמונה בכוחה של תנועת ההשכלה לשנות את פני המציאות.

המילים שבפתח הפואמה "קוצו של יוד" מרמזות למניפסט של סמולנסקין שבפתח כתב-העת השחר⁴, תוך הרחבת המשמעות ועיבויה. בדבריו של סמולנסקין, שנכתבו ב-1868, בלהט הרפורמטורי של תקופת ההשכלה, יש כדי לרמוז לדברי הנחמה האופטימיים של הנביא ("הַעַם הַהֲלֵכִים בַּחֲשֶׁךְ רָאוּ אֹרֶךְ יוֹם" ישעיהו ט, א). לעומת זאת, בדבריו הפסימיים של יל"ג, שנכתבו בסוף התקופה הרפורמטורית, יש כדי לרמוז גם למקורות אחרים, פסימיים יותר. אליבא דיל"ג גורלה של "אישה עברייה", ושל האומה, או אלמנת-בת-ציון, במעגל הרחב יותר, הוא כגורלו של נפל, שאינו זוכה לראות את אוויר העולם ואת אורו ("פִּי-בְהַקֵּל בָּא וּבַחֲשֶׁךְ יָלַךְ וּבַחֲשֶׁךְ שָׁמוּ יִכְסֶּה", קהלת ו, ד). מטפוריקה דומה נקט יל"ג בשירו "ברכת ישרים", שאותו הציב בפתח כל כתביו, ובו דימה את המשורר העברי לאישה עקרה, לאישה שילדה נפל ולאישה שכולה שאיבדה את ילדה. את מצבו הטרגי של המשורר העברי סיכם יל"ג במילים: "עֲרִירֵי תֵלֶךְ אִם מֵתִים הוֹלְדֶת, / כִּי תוֹלִיד חַיִּים - חַיֶּיךָ קִפְדֶת". האישה העברייה והמשורר העברי זורעים רוח וקוצרים סופה.

לאמתו של דבר, "קוצו של יוד", הנחשבת ליצירה מיליטנטית (ממרחק השנים ניתן לראות בה אפילו את גולת הכותרת של המאבק למען זכויות הנשים בישראל ואת גולת הכותרת של המאבק נגד עריצות הממסד הדתי), היא, במידה לא מבוטלת, יצירה דפטיסטית של שעת סף היסטורית, שעה לאה ועצובה שבה אחרוני הלוחמים מפתחים את החגור ופורקים את הכלים והתחמושת. לפנינו יצירה, הפותחת בקול ענות גבורה, בקשת דרוכה ובחצים שנונים, ומסתיימת בקול ענות חלושה של מי שבא עד משבר. דברים אלה אינם מכוונים למהלך הטרגי של עלילת הפואמה, המלווה את נפילתה של הגיבורה בת-שוע מאגרא רמא לבירא עמיקתא. את המהלך הזה קבע יל"ג מלכתחילה, גם כשהיה עדיין אופטימי וחדור אמונה בכוחה הרפורמטורי של ההשכלה. הכוונה לכך שתוך כדי כתיבת הפואמה, עם השתנות הנסיבות ברוסיה הצארית בכלל וביהדות הרוסית בפרט, נתערער ביטחונו של יל"ג בסיכוייה של תנועת ההשכלה

להשפיע על החיים, אף-על-פי שהוא לא זו כמלוא הנימה מעמדתו המאשימה כלפי הרבנים וכלפי הממסד הקהילתי. הימים היו ימי ערב תמורה היסטורית הרת גורל: בתוך זמן קצר עתידה הייתה להשתנות לחלוטין מפת הספרות העברית, ועמה גם הטעם הספרותי השליט, עם התבססות דור חדש, שהעדיף את הרגש הלאומי על פני הרציונליזם והאוניברסליזם של קודמיו. התמורות המהירות והרות הגורל שנתחוללו על מפתנה של תקופת "חיבת ציון", כמו גם תחושת המהפך הקרב ובא, עולות ובוקעות מבין שיטי השיהי ובסוף פרק זה ננסה לאתרן ולתארן.

עם זאת, אין לשכוח שבאותו זמן שבו הגה יל"ג את רעיון הפואמה והחל בכתיבתה, היה עדיין ציבור המשכילים נתון במאבק לתיקונים "מבית", עודנו חדור ביטחון חסר סייגים לגבי צדקת מאבקו ואופטימי לגבי תוצאותיו. תכליתו של מאבק זה הייתה לעורר את הרבנים להקל על העם ולתקן תקנות מועילות לצורכי החיים המתחדשים. לוחמו ביקשו להוקיע את הפלפול הרבני ולהפרידו מן ההלכה; לתבוע את חיבורו של "שולחן ערוך" מתוקן, ללא חומרות יתרות, לפי מושגי החיים החדשים, ולהביא לסילוקם של אותם יסודות פרימיטיביים (הפחד מפני יָּדִים ורוחות, האמונה בקמעות והציפייה האירציונלית לנסים ולנפלאות), שהשתלטו על "רחוב היהודים", ועל החוגים החסידיים באופן מיוחד.

חצי הביקורת הופנו בעיקרם כנגד ה"רביים" וה"צדיקים", שהיו לדעת המשכילים שורש הרע והתגלמות הקנאות וההגנטיקה. בהשפעת הוגי דעות רוסיים, שתבעו את עלבונה של האישה המדוכאה, הוחל במערכה גם למען שיפור מצבה של האישה ה"עבריה"⁵, שמעמדה נותר בעינו, ללא שינוי. מערכה זו העמידה במרכזה שתי תופעות, שגרמו למצבה העלוב של האישה מישראל והנציחוהו - תופעות שהשלכותיהן ניפרו, בסופו של דבר, גם בחייהם של גברים, נשים וטף: התופעה הראשונה היא הַדְרַת הַבָּנוֹת ממערכת החינוך התורנית, שגרמה לפער משוער בין לבין בעליהן הלמדנים; התופעה השנייה היא נישואי קטינים, שגרמו ל"מכירת" הנערה ולהעברתה כחפץ

מְרֻשָׁוֹת הוֹרִיָּה לְרֻשָׁוֹת בַּעֲלָהּ. אוֹתוֹת הַמַּאֲבָק הַזֶּה עוֹלִים, לְמַשֵּׁל,
מִמַּאֲמָר שֶׁל מ"ל לִילֵינְבֻלּוֹם, שֶׁתְּבַע מִפּוֹרְשׁוֹת:

שֶׁתְּהָא כָּל אִישָׁה וְאִישָׁה מוֹכְשֶׁרֶת לִפְרַנְס אֶת עֲצָמָה עַל-יַדֵּי יַדִּיעַת
מִלְּאֲכָה אִיזוֹ שֶׁתְּהִיָּה. וְאִזּוֹ לֹא תִהְיֶה עוֹד כְּאֶסְקוֹפָה הַנְּדֻרְסֶת לִפְנֵי
בַּעֲלָהּ. וְאִם עַל פִּי אִיזוֹה מִקְרָה לֹא יִהְיֶה שְׁלוֹם בֵּינָה לְבֵינָה בַּעֲלָהּ,
לֹא תִהְיֶה מְשׁוֹעֲבֶדֶת לוֹ מִחֲמַת רַעְבוֹן, וְהַבַּעַל עֲצָמוֹ לֹא יוֹכֵל עוֹד
לְהִשְׁתַּרֵּר עֲלֶיהָ מֵאוֹת נַפְשׁוֹ, מִתּוֹךְ שִׁדְעָה, שֶׁאִם יִקְנִיטָנָה - תַּעֲזֹבָהּ
וְתִלְךְ לָהּ.⁶

ב"קוצו של יוד" באות לידי ביטוי כל התופעות ושאלות החיים
ה"בוערות" הללו, שתבעו אז את תיקונן המידי: שלטונה ללא מְצָרִים
של ההלכה על החיים, אטימות הלב של "כלי הקודש" ו"רועי העדה",
רדיפתם של רבנים אחר פרסום וכבוד, אגב מתן פסקי דין אכזריים
המשוללים בסיס הלכתי של ממש, נחיתות האישה לפני ההלכה
ומורי ההלכה וקיפוחה על-ידי הוריה, בעלה, הדיינים ונציגי הממסד
הקהילתי, נישואי קטינים במצוות הורים ושדכנים וריבוי מקרים
של חיי משפחה רעועים, אי הכשרתו של הצעיר היהודי לעבודה
פרודוקטיבית, חיפוש "פרנסות אוויר", הפסיביות של "עדר ה"
וציפיית השווא שלו למעשי נסים - לביאת המשיח ול"גילוי אליהו".
לפנינו פואמה היסטורית, ומכל מקום, יצירה המחזירה את קוראיה
מתקופת פרסומה בסוף שנות השבעים אל התרחשות שאירעה
בראשית שנות החמישים. אף-על-פי-כן אין לפנינו אך ורק כתיבה
רֶפְלֶקְטִיבִית מהוֹרֵרֶת, מְנַקֶּדֶת תְּצַפִּית אוֹבִיִּקְטִיבִית וּמִתּוֹךְ רִיחֻק
אֶפְי, אֵלָּא כְּתִיבָה רוֹגֶשֶׁת וְרוֹגֶזֶת, מְמוֹתֶרֶת תְּכּוּפּוֹת עַל כְּלָלֵי הַרוֹחֵק
הַאֲסֻתִּי לְשֵׁם הַשְּׂגָת תְּגוּבָתוֹ שֶׁל הַקּוּרָא וְכִדֵּי לְעוֹרֵר בּוֹ הַזְדַּהּוֹת עִם
בַּת-שׁוֹעַ וְכַעֵס כְּלָפִי מִבְּקִשֵׁי רַעְתָּהּ. מֵאַחַר שֶׁהִצִּירָה נִכְתָּבָה בְּתַקּוּפָה
שֶׁל מֵהַפֶּךְ הַרְּהָה גּוֹרֵל שֶׁעֲמַד לְשִׁנּוֹת אֶת הַחַיִּים וְלִהְבִּיא לְהַרְסָה תְּשֻׁתִית
הַקְּהִילִית, הַעֲלָה יִל"ג מִנְּבִכֵי הָעֵבֶר הַקְּרוּב אֶת הַמֵּהַפֶּךְ הַקּוּדֵם, שֶׁשִּׁינָה
אֶף הוּא בְּאוֹפֵן רְדִיקָלִי אֶת פְּנֵי הַחַיִּים הַיְהוּדִים בְּרוֹסִיָּה - אֶת תְּקוּפַת
הַנְּחָת מִסִּילַת הַבְּרוּזֵל - בְּתוֹרַת תְּקִדִים וְאוֹת מְבַשֵּׁר רַעוֹת לְבָאוֹת.

החזרת הגלגל כשנות דור לאחור והרחקת זירת ההתרחשות אל עיר הנושאת שם מקראי שלא מכאן ולא מעכשיו (וכן מתן שמות מקראיים על-זמניים לרוב "הנפשות הפועלות" [חפה בת-שוע, עבדון] ושם בתר-מקראי להלל) בכל אלה אין כדי לטשטש את המגמה האקטואליסטית של היצירה ואת היות המחבר שקוע עד צוואר באותם עניינים לאומיים קונטמפורניים שהעסיקוהו בעת חיבור השיר. את יצירתו כתב יל"ג מתוך תחושה עזה של מעורבות ומחויבות שפָּה נבלעות רשות הפרט ורשות הכלל, וכמידת המעורבות וה"אכפתיות" כן גם תגובות הקוראים עליה, בעבר ובהווה. במרוצת השנים והדורות השתנה הקהל וטעמו התגוון והתעדן לבלי הפך, ואף-על-פי-כן אפילו כיום, חמישה-שישה דורות לאחר חיבורה, הפואמה "קוצו של יוד" עדיין מסעירה, פרובוקטיבית ומטלטלת את הלב, אף נקראת מתוך עניין והנאה. אי-נכונותם של "שומרי החומות", מאז ועד עתה, לזוז מעמדתם הדוגמטית, ולו כ"קוצו של יוד", הופכת את היצירה לאקטואלית גם בימינו. ובאשר לדרכי העיצוב: דווקא כיום, שעה שעל רוב חטיבותיה של השירה המגויסת והמגמתית אבד לכאורה כלח, ראוי לנסות ולעמוד על סוד כוחו של שיר כה ישיר ומיליטנטי, שהאירוניה שלו איננה מעודנת או חדה כתעה, כמקובל בתקופתנו, אלא חד-ערפית ונופלת כקרדום כבד, כמקובל בתקופה של מלחמת תרבות.



תהליך כתיבתה של היצירה הלך והתארך, והשתרע על פני עשור שלם כמעט (מועדו המדויק של גמר החיבור מוטל אמנם בספק). לראשונה הזכיר יל"ג את תכניתו לכתוב את השיר רב-ההיקף הזה במכתב משנת 1870 לידידו אנשל מַרקל, בעלה של ידידתו הסופרת והמתרגמת מרים מַרקל-מוזסזון, שלמענה ביקש המשורר לחבר "שיר סיפורי" על גורלה המר של האישה העבריייה.⁷ כאמור, פורסם השיר לראשונה בירחון השחר לשנת 1876, בשלושה המשכים,⁸ אך כשנדפס שוב במהדורת היובל לשנת 1884, רשם יל"ג בשוליו את

הצינן "מאריינבאד, בירח אב תרל"ח", כלומר בקיץ 1878, כשנתיים לאחר פרסומו בהשחר. קלזנר ראה בסתירה זו שגגה שיצאה מלפני המחבר, ומצא חיזוק להנחתו בכך שיל"ג עשה במריינבאד בקיץ 1876, ולא שנתיים לאחר מכן. ואולם, ניתן כמדומה לפרש את הסתירה הכרונולוגית הזאת גם אחרת משפירשה קלזנר: אפשר שהתאריך שנרשם בשולי השיר, אינו מעיד על בלבול זמנים (ברוח דברי ההתנצלות של יל"ג בפתח מהדורת היובל: "יש אשר בגד בי זכרוני ולא זכרתי הזמן אשר בו נכתב השיר"), כי אם להפך - על רצון לשקף בדיוק נמרץ את תהליך ההתהוות הממושך של שיר זה, שמחברו אכן הוסיף ושכללו גם לאחר שפרסמו בהשחר (ואף זאת ברוח דברים, שהשמיע יל"ג בהמשך התנצלותו הנ"ל: "ומן השירים הגדולים יש אשר היו מונחים אתי שנים רבות בטרם השלמתי"). ובאמת, לקראת הכללתה של הפואמה "קוצו של יוד" במהדורת היובל, הטיל בה יל"ג שינויים אחדים, אף הוסיף לה שני בתים שלמים.¹⁰ תהליך היצירה לא הסתיים אפוא עם הפרסום הראשון בהשחר, ממש כשם שלמים הוסיף ביאליק ושכלל את הפואמה "המתמיד" שנים אחדות לאחר שפרסמה לראשונה בהשחר.

ב. שנות "אביב העמים" כפי שהן משתקפות בעלילת השיר

הפואמה שלפנינו מחזירה אפוא את הגלגל כשנות דור לאחור, אל שנות החמישים של המאה התשע-עשרה, אל השנים של "אביב העמים" שבהן הונחה ברוסיה מסילת הברזל, מהלך שהביא למפנה כלכלי-חברתי רב-ממדים, שהשפיע על האוכלוסייה היהודית אף יותר מאשר על רוסיה ועממיה. סיפור חייה של בת-שוע, הגיבורה הראשית, מצטלב שלוש פעמים עם סיפורה של הרכבת, ויש במפגש המשולש הזה עם אותות הקדמה כדי ללמד על אחד הפְּרָדוּקְסִים הבסיסיים של הקיום היהודי הגלותי. לפי הגותו של יל"ג, דווקא תקופה נאורה וליברלית, שאמורה הייתה להביא עמה רווחה וברכה לאנושות כולה, הביאה על היהודים אסון ומארה, וזאת עקב עיוותים

רַבֵּי דורות שסילפו את דמות היהודי, לא הניחו לו לְזַקֹּף קומה, להתערות כאזרח במקום מושבו, להתאים עצמו לנסיבות המשתנות וליהנות מפרות הקדמה.

בפעם הראשונה, הרכבת מביאה לחורבנו הכלכלי של חֶפֶר, אביה ה"גביר" של גיבורת הפואמה, שקפא על מקומו, לא שם לב לאותות הזמן והמשיך לבסס את כל פרנסתו על דרכי התחבורה הנושנות, שאבד עליהן כלח. גורלו המר והנמהר של האב מדגים בזעיר אנפין את הגורל היהודי באותה עת: בשעה שהפיקו הכול תועלת מהַנְּחַת מסילת הברזל, לא הסתגלו יושביה של עיר כדוגמת אֶילֹן לְחֻקֶיהָ של המציאות החדשה, ועל-כן צפויים היו לתמוטה שאכן לא איחרה לבוא. בפעם השנייה, הרכבת מביאה לבת-שוע את אהובה, את פֶּאֶבִי - את היהודי המשכיל והמודרני, שהשלטונות נתנו בו את אמונם, והפקידו בידיו את מלאכת הפיקוח על בניית המסילה. הופעתו הלא-צפויה בחייה פותחת פתח תקווה לחיי אושר ורווחה ברוח העולם הנאור, לנישואי אהבה במחיצתו של בעל עדין נפש, מתחשב ומיטיב, לאחר שנישואי השידוך הכושלים להלל הלמדן קרסו ובטלו. ואולם, גם כאן הששון הופך לאסון: הופעתו של פֶּאֶבִי מביאה, בסופו של דבר, שלא בכוונה, להידרדרות נוספת במצבה של הגיבורה. ממעמד עלוב, אך מעורר חמלה, של עגונה אביונה, שהבריות דורשות בלבחה, היא הופכת לְמִשָּׁל ולשנינה בעיני סביבתה הנבערת. שכניה הקרתניים נדים לה בראשם, ורואים בה "אשת עגבים", שניסתה לפתות גבר זה בעודה אשת איש, בעוד שלאמתו של דבר הקורא יודע היטב שבת-שוע הייתה ועודנה סמל ההגינות והתום. סוף העלילה מסיג אותה צעד נוסף לאחור, והיא כבר רוכלת קשת יום ועלובת נפש בבית הנתיבות, ניצבת עם ילדיה היתומים מאב, לבושי הקרעים, לצד אותה מסילה, שכבר הביאה לה פעמיים את אסונה.

סיפור המעשה הוא בבחינת "אָקּוּמפּלוּם" - סיפור דוגמאי לתזה הרעיונית שהציב יל"ג בראש הפואמה בדבר נחיתות מעמדה של האישה מישראל, ובדבר היות מצב זה חסר מוצָא וחסר תקנה. ההנחות הללו נאמרות במפורש בשמונת הבתים הדיסקורסיביים של

פרק הפתיחה. בתים אלה מכילים כעין סקירת פסיפס, הדומה לשירי החֲרָפוֹת שכתבו תלמידי-חכמים שנתפקרו (ולשירי ה"גוליארדים" - אותם תלמידי כמוֹרָה נטולי גלימה [= defroqués], שסולקו מספסל הלימודים ומילאו בשיריהם המלומדים, אך האובסצֶפְנִים, את המסבאות ואת בתי השֶׁכֶר). לפנינו כל אותן מובאות מיזוגניות ידועות מן המקורות היהודיים הבתר-מקראיים, המתברכים בקלונה של האישה ומפליגים בגנותה. בסוף המסה המחורזת הזאת בת שמונת הבתים, היצירה מגיעה לסיפורה האישי של הגיבורה, סיפור שהוא מְשָׁל בתוך מְשָׁל: המעגל הצר אינו אלא מְשָׁל לגורלה של "פֶל אִשָּׁה עֲבָרְיָה" וגורל זה, כפי שנראה להלן, אינו אלא מְשָׁל למצבה הטרגי והעלוב של האומה כולה, של אלמנת-בת-ציון בסוף תקופת ההשכלה (ובמילים אחרות, לקלקלותיה ולעיוותיה של המציאות הלאומית בסופה של תקופת רפורמה טובת פְּוֹנוֹת, שלא עלתה יפה). בת-שוע, ששמה מעיד עליה כאמור שהיא בת שועים ונגידים, גדלה בביתו של חֶפֶר אביה בעיר אֵילֹן (אֶנְגֶרם של וילנא, עיר הולדתו של גורדון ומרכז תורני ראשון במעלה - "ירושלים דליטא"). אביה - "נְשׂוּא פָּנִים וְקֶצִין בְּמָקוֹם מוֹשָׁבוֹ" - הוא בעל בית מלון ובעליהן של אורוות סוסים, פְּרָפוֹת מסע ומרְכָבוֹת דואר. בתו היתומה גדלה ללא השגחת אם, אף ללא אומנות ומחנכים, ואף-על-פי-כן היא עולה כפורחת. מדוע צריכה בתו של ה"קצין"¹¹ רם המעלה ועתיר הממון לגדול כצמח בר, ללא כל חינוך והשגחה, את זאת אין השיר מִפְרֵט אך הקורא יכול לנחש מן המבוא הפופליציסטי, כי באֵילֹן, כבשאר קהילות ישראל החשוכות, אין משקיעים בחינוכן של הבנות, שהרי אין אישה אלא לבנים ("לְמָה, עֲגָלָה דָּשָׁה, פָּרָה חוֹלְבָת, / לְמָה לָךְ אֶפֹּא הִיּוֹת מְלַמֶּדֶת?", מטיח הדובר באירוניה מרה באוזני הנמענת, היא האישה העבריייה בה"א הידיעה, בשורות 27 - 28). בת-שוע גדלה מבלי שישקיעו בחינוכה כי היא מייצגת את בנות ישראל כולן (וכדברי יל"ג: "אֵלֶּה תוֹלְדוֹת פֶּל אִשָּׁה עֲבָרְיָה - / אֵלֶּה תוֹלְדוֹת בֵּת-שׁוּעַ הַיְפָה-פִּיָּה"), והבנות הן הודרו כידוע ממערכת החינוך העברית. הן בשירו "למי אני עמל" פנה יל"ג לבנות ישראל באירוניה מרה, כביכול מתוך

הזדהות עם עמדת הקהילה היהודית לגבי חינוכן של בנות ישראל: "אך הָהָ כִּי גִדְלָתָן כְּשִׁבּוֹת חָרָב, / כִּי בֵּית תִּלְמֵד תּוֹרָה - תִּפְלוֹת לִוְמָדָת!". למותר לציין כי יל"ג הביע כאן את מחאתו על העולה והאיוולת הכרוכות בהדרתן של נשים ממערכת החינוך העברית. אף-על-פי שבת-שוע גדלה כילדת טבע וכצמח בר, בלא יד משגחת ומטפחת ומבלי שיושקעו עמל ויזע בחינוכה ובעיצוב אישיותה, היא מתגלה בבגרותה כעלמה נאה ונבונה, בעלת נימוסים נאים ומידות טובות, בקיאה בשפות ובהליכות העולם. ואולם, מאחר שמטבעה היא כנועה, צייתנית והולכת בתלם, בת טובה ונאמנה לאביה, אין היא מורדת במוסכמות, ויודעת היטב שעליה להצטיין במלאכת האריגה, הטווייה והרקמה (על-פי נוהג שבועלם היהודי שלפיו "אין חכמה לאישה אלא בפלך"). היא אף מתגלה כבעלת קול עָרֵב, הגם שמעולם לא לימדה כל אָמְנוֹת או אוּמְנוֹת (והרי, כידוע, "קול באישה ערווה", ועל כן קולה של אישה עבריינה לא יישמע אלא בחיק משפחתה - כשהיא שָׁרָה את זמירות השבת או שירי הערש). בת-שוע היא כליל השלמות: כל כולה יציר כפיה של הבריאה - "מִבְּיַי מַעֲשֵׂה חָרָשׁ". ניכר שיל"ג מִצָּר וקובל, מצד אחד, על שלא חינוכה, אך גם שמח, מצד שני, על שלא עיוותה את אישיותה בחינוך חסר ערך וקלוקל, פרי הגלות. תיאור הולדתה וחינוכה הוא כתיאור בריאתן של ערים או גיבורים מיתולוגיים: כסיפור בריאתה של נוס מקצף הגלים או כסיפור הולדתם וגידולם של האחים-התאומים רָמוּס ורומילוס, מייסדי העיר רומי, שהזאבה - נציגת יערות הפרא, היפוכם של הנוף האורבני מעשה-ידי-אדם - היניקה אותם מחלבה והעניקה להם חיים. כמנהג "מחזיקי נושנות", מצא לה אביה חתן כלבבו (לא "כלבבה", שהרי כמאמר יל"ג בפתח השיר: "הֵטָרָם תִּדְעֵי / כִּי אֶהְבֶּה בְּלִבִּי בֵּית יִשְׂרָאֵל אֵינִי?", שורות 53 - 54). ניפרת כאן ביקורתה של יל"ג על שיטות נישואי קטינים במצוות הורים ומורים, על זיווגם של נער ונערה לפי שיקולי ממון וייחוש, מבלי להיוועץ בבני הזוג. גם בפואמה "ושמחת בחגך" תיאר יל"ג הורים הבוחרים לילדיהם בן זוג "כלבבם", תוך הפעלת שיקולים שאינם מבטיחים בהכרח חיי נישואים מאושרים.

על בתיא, אשתו של רב קלמן, נאמר בפואמה: "עֲתָה בְּתָהּ בְּגָרָה וּלְפָרְקָהּ הַגִּיעָה / וּבְתִיָּה אֶל אִישָׁהּ בְּמִסְקֵנָה הַיְדִיעָה, / כִּי כָּבֵר רָאֲתָהּ לְבִתָּם חָתָן כְּלֻבָּה / נֶעַר בְּחוּר וְטוֹב דְּגוּל מְרֻבָּה, / טְבַעַת זָהָב מְשֻׁלְשֵׁלֶת רֶבֶנִים / וְחֲמֵשׁ מְאוֹת דָּף גְּמָרָא לֹו בְּמִזְמָנִים".

כמקובל ב"רחוב היהודים", גם בת-שוע נכנסת לחופה מבלי שתכיר קודם את מי שעתידי להיות בעלה. בעת החדשה חלה אם כן נסיגה במעמד האישה לעומת ימי קדם של תקופת המקרא, שאפילו בתואל שאל את פי רבקה אם תיאות להינשא ליצחק ("נִקְרָא לְנִעְרָה וְנִשְׁאַלָּה אֶת-פִּיהָ"; בראשית כד, נ"ז); וכאן הדובר מיתמם ומציג שאלה שקשה לטעות באירוניה המשוקעת בה: "הַאֲרָמִים הֵם כִּי פִי נִעְרָה יִשְׁאַלֶּנּוּ"¹². ומיהו, ככלות הכול, חתנה של הנערה יפת-התואר וכלילת השלמות והחן? החתן אינו אלא "הַלֵּל בֶּן עֶבְדוֹן הַפְּרָעָתוֹנִי" (היא בת שועים, והוא ממעמד העבדים; היא נושאת שם מקראי, והוא נושא שם מתקופת חז"ל - תקופה דגנרטיבית שבה התנתק רוב העם מארצו וממולדתו), בנו של מוזג פלבאי מן הכפר פרעתון, נער צעיר בשנים מבת-שוע, בעל עיני עגל ופאות כזנבות ופנים כפני גרוגרת דרבי צדוק. נער זה הפליא את שומעיו בדרשה חריפה שדרש בבית-הכנסת בהיעשותו בר-מצווה. לדרוש בסוגיית "הַדְּבִיק שְׁנֵי רְחָמִים" יודע הנער היטב, אך טרם למד מה הן שלוש הדרכים שבהן נקנית אישה לבעלה. טקס הנישואין מתואר בפואמה בדרך קומית וסרקסטית להפליא:

אֶת הַלֵּל בֶּן עֶבְדוֹן זֶה מִפְּרָעָתוֹן
הִבְהִילוּ בְּיוֹם הַחֲפָה מִבֵּית-הַכְּנֻסָּת,
וַיִּפְתַּח הַחֲזָן אֶת פִּי הָאֶתוֹן
וַתַּעַן אַחֲרָיו: חֲרִי אֶת מְקַדְשֵׁת...

(שורות 251 – 254)

כמוסכם ב"תנאים" ובהתאם למנהגי החיים ב"רחוב היהודים", הזוג הצעיר אוכל "מזונות" על שולחנו של חפר העשיר. הבעל לומד תורה, והאישה מגדלת בנים - הכול על-פי המקובל. החיים היו יכולים להתנהל להם בשובה ובנחת אלמלא באו לאימפריה הצארית ימי

מהפך כלכלי רב-ממדים ועצמה, המשתקף היטב בגורל גיבורי שירו של יל"ג. בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה הוחל בהנחתה של מסילת הברזל, וזו הביאה כאמור חורבן והרס כלכלי על יהודי רוסיה. מערכת כלכלית שלמה, שנתבססה על תעבורה, פונדקאות וחכירת יי"ש נתרופפה ונהרסה: היהודים שהחזיקו פונדקים ובתי מרוח על אם הדרך ופרנסתם הסתמכה על הזדקקותם של עגלונים ושל בעלי מרכבות למקום מנוחה ולינה, וכן למקום שבו יוכלו לסעוד את לבם וללגום יין שרף די סיפוקם, נושלו ממקור פרנסתם ונתרו עתה בחוסר כול.¹³

חפר, אביה של בת-שוע, נהרס מן הבחינה הכלכלית, והזוג הצעיר - שהיה סמוך על שולחנו - נאלץ למצוא את דרכו בכוחות עצמו. הלל, מחוסר כל מקצוע של ממש, מנסה את מזלו במדינות הים, ובת-שוע, שמכרה את כל תכשיטיה מ"תור הזהב" של המשפחה, פותחת חנות לממכר קטניות. פְּרָבוֹת הַיָּמִים, משלא נודע מקומו של הלל, בת-שוע הופכת אב ואם לילדיה, ומחכה לשמועות ממרחקים ("וּבִישָׁרָאֵל אֵין אֶז פְּתִי-הָעֵתִים / לְדֹרֵשׁ אַחֲרֵי הַבְּעָלִים, לְהַכְחִישׁ שְׂמוּעוֹת שְׁקֵר", שורות 387 - 388).¹⁴ והנה, הוחל בהנחת המסילה בסביבות העיר אֵילֹן, והמפקח על הקמת המסילה - יהודי "מתרוסס" (שנענה למגמת הרוסיפיקציה, שהנהיג הצאר אלכסנדר השני במטרה להביא לידי שילובם של היהודים בחיי המדינה) נותן עינו בבת-שוע, ושואל לפשר דיכאונה. פֶּאֶבִי-פִּיבוֹשׁ-פְּבוֹס - Phoebus - נציג האור, הקדמה וההשכלה, המביא כאן כמין פְּבוֹס אפולו את אור השמש לעמק הבכא, דורש וחוקר על בעלה של בת-שוע, כי נכמרו רחמיו עליה. כמי שנותר אלמן וערירי, הוא אף נמשך אל העגונה הנאה, המתגלה לנגד עיניו הבוחנות כאשת מעלה כלילת שְׁמוֹת.

ממֶּכְרוֹ שְׁבַלְיוֹרְפוֹל נודע לפֶּאֶבִי כי הלל מוצא שם את פרנסתו כרוכל המחזר על הפתחים, והריהו מוכן לתת גט לאשתו תמורת תשלום כבה, שתשקול על ידו בטרם יצא אל איי עצרות באנייה "נחש עקלתון" ("איי עצרות", [azores] בהגייה אשכנזית - הם האיים האזוריים, קרש הקפיצה אל "העולם החדש", אל אמריקה), והמילה "צרות" [zores], בהגייה אשכנזית, כבר מרחפת בחלל הטקסט.

העסקה נחתמת על-ידי שליח, והגט יוצא לדרכו. פאָבי מחליט במקביל לשאת את בת-שוע לאישה, ולפצות אותה כראוי על כל ימי עונייה ומרודה. ואולם, משמגיע הגט המיוחל, פוסל אותו הרב ופסי הכזרי (אָנגרם של השם "יוסף זכריה" [שטרן], רַבָּה של העיר שאָוול, שָׁבָה ישב יל"ג בראשית שנות השבעים), רק משום שהשם הלל נכתב בו חסר יו"ד (אבוי לשם "הלל" בנפלו ביד רב מבית שמאי). העגונה נותרת עגונה, ופאָבי, היודע שאין עצה ואין תבונה נגד הרבנים, אינו יוצא נגד גזרת העיגון. משהושלמה מלאכת המסילה, נותרת בת-שוע בבדידותה ובשיממונה, עגונה שלא תותר לאיש לעולם ועד. כאמור, באחריתה, היא רוכלת עלובה בבית הנתיבות, בצד הרכבת שהביאה לה פעמיים את אסונה. עתה היא כפופה ולבושת סחבות, גוררת אחריה את יתומיה, נגלית לעיני העוברים ושבים בכל עונייה וניוולה. מראה בת-שוע לבושת הסחבות מעלה על הדעת את תיאורו האוקסימורוני של יוסף בשירו של יל"ג "אסנת בת פוטיפרע", שעה שהוא נמכר לעבד, לבוש כתונת פסים קרועה ובגדי עבדות בלואים ("הוי שְׁבוּי בֶן חוֹרִים, עֶבֶד בֶּן שׁוֹעַ").

לכאורה לפנינו פואמה חד-ערפית ומגויסת בשירותו של הרעיון המשכילי, יצירה שאינה מותירה מקום לתהיות וללבטים, ומבטאת הכול בדרך ישירה ופשטנית ובצבעי שחור-לבן: הרבנים הם סמל החושך והבערות, פאָבי הוא סמל האור וההשכלה, ובת-שוע האומללה - סמלה של האומה הפסיבית, "בת מלך" מרוששת שיכולה הייתה לקלוט את אור ההשכלה, ונאלצה להיותר בעגינותה. ואולם, החלוקה ה"קלסית" של ספרות ההשכלה, הבנויה על "מלחמת בני אור בבני חושך", נפרצת כאן תכופות. הפואמה אמנם מורכבת מניגודים ביניים, כנהוג בספרות ההשכלה (אור וחושך, קדמה ובערות, חופש וכלא, ברכה וקללה, אסון וששון, לבלוב וכמישה וכדומה). ואולם, גבולותיהם של ניגודים אלה נפרצים תכופות, ונוצרים משחקי אור-צל מורכבים. רק בעיצובם הקריקטורי של הלל הלמדן ושל הרב ופסי הכזרי השתמש יל"ג בצבעים שחורים משחור, ללא גזני ביניים. בשאר התיאורים ניתן להבחין גם בקיומו של "אזור

דמדומים", שבו אין הדברים כה מוחלטים כשם שנראו בתחילה. כך, למשל, פאָבי "בונה המסילה", שאמור להיות נציג הקדמה והאור, והמתגלה כמי שמסיג את בת-שוע לאחור. שמו כאמור מעיד עליו שהוא מביא לאֵילון את אור שְמשה של ההשכלה, כמין פָּבוס אפולו, הזורע סביבו קרני אורה (על מדרש השמות הזה מעיר י"ג עצמו בהערות שהוסיף למהדורת תרמ"ד). ואולם, פאָבי הוא בעצם מי שמביא שלא במתכוון לחורבנו של בית חפר. אמנם הוא מביא עמו מודרניזציה וקדמה - בהניחו את המסילה בקרבת העיר - אך בעקיפין מביאה המסילה לאסונה האישי של בת-שוע, אסון שמקורו במפגש שבין כוונותיה הרצויות של הקדמה לאי-רצונם של אנשי אֵילון ללכת לקראתה בפתיות ובנפש חפצה. אלמלא ההתמוטטות הכלכלית של אביה היו נישואיה של בת-שוע יציבים, ומכל מקום, לא היה הלל בעלה יוצא למדינות הים לבקש את מזלו, ולא היה משאירה עגונה. אלמלא נענתה בת-שוע לחיזוריו של פאָבי, לא הייתה הסביבה מוציאה את דיבתה רעה, והיא היתה ממשיכה את חייה בתוך העדה, כמימים ימימה. השם "פאָבי" - סמל תנועת ההשכלה, שהביאה לעם מ"יפייפותו של יפת", מ"חכמה יוונית" - הופך אפוא לשם אירוני. בסופה של עליית הפואמה, הוא מזכיר יותר את "פָּבָה", אלת הירח, מאשר את "פָּבוס", אֵל השמש. אנשי המקום אף מסרסים אותו והופכים אותו לכינוי הגנאי "וי-בֵיש". המאור שבא להפיץ את קרני השמש של תנועת הנאורות, הותיר את אֵילון שרויה, כמימים ימימה, באורו החיוור והמתעתע של הירח. ברור, מכל מקום, שכל האירועים שהתחוללו באֵילון אינם בחֶזקת נס, כדוגמת הנס שאירע ליהושע במלחמתו נגד חמשת מלכי האמורי ("שְׁמֶשׁ בְּגָבְעוֹן דוֹם וְיָרַח בְּעַמְקֵי אֵילוֹן"; יהושע י, יב): אֵילון נותרת עמק הבכא, או "עמק החרוץ", ככתוב בפואמה. אין נסים, ובואו של פאָבי, כמין *deus ex machina* אינו מביא את המפנה המיוחל.

וזהי איננה הדוגמה היחידה לטשטוש הגבולין בין הקטבים, ולקיומם של אורות וצללים בתוכה של דמות אחת: גם בת-שוע המושלמת, טלית שְפולה תכלת, מתגלה כמי שלוקה בפגמים טרגיים,

שאינן להם תקנה (ובעניי סביבתה היא אפילו מאבדת, שלא כדון, את שמה הטוב). מ"בת מלך" יפת-תואר וכלילת שלמות היא יורדת מטה מטה, ונעשית אישה בלה ועלובה, "יפת תואר מנוולת". מוצאָה האריסטוקרטי (בת שועים ונדיבים "בת שוע" הוא גם שמה השני של בת-שבע, אשת דוד המלך, ומידותיה הנאצלות מבטן ומלידה אין בהם כדי לסייע לה בעת צרה, ואינם מונעים ממנה גורל של שפחה או של שבויה. אלמלא הקונפורמיזם שלה והתחשבותה היתרה בכללי הדקורום החברתי, הן הייתה רואה חיים טובים במחיצתו של בעל אוהב. כניעותה ורפיסותה מקוממות את הקורא, שאינו יכול לשאת את ההשלכות המרות של אופייה הפסיבי.

לפנינו עולם של תמורות עזות ומהירות, המביא לידי אָבדן כיוונים ודיסאינטגרציה, ובו קורסים לעתים הגבולות בין הקטבים המנוגדים. כפי שנראה בהמשך, בעולמה של היצירה שלפנינו, אף שהיא יצירה בת המאה התשע-עשרה - תקופה שעודדה את החלוקה החדה לאימפריות ולקולוניות, לאדונים ולמשרתים, למשכילים ולבערים, לאבות ולבנים, לגברים רודים ולנשים כנועות - גם הקטגוריות החברתיות המקוטבות נפרצות תכופות, ואין הקורא יודע מיהו המצוי ברום היחש ומיהו השרוי בשפל המדרגה, מיהו בן חורין ומיהו עבד נרצע. בת-שוע היא אמנם "נסיכה" שנוולתה ב"ארמון" לאב שהיה "מלך בעמו", אך השתייכותה למין הנשי הפכה אותה מלכתחילה ל"שפחה" ול"שבויה". הרכבת, המייצגת את העולם המודרני, טורפת את עולמה ומסכסכת את כל מרכיביו. רק ק"ק אֵילון ו"כלי הקודש" שלה נותרים בעינם, בלא ששינוי כלשהו יזעזע את האגם הנרפֵש של קיומם.

ג. היצירה במבחן הביקורת

במרוצת השנים שחלפו מיום פרסומה של הפואמה בהשחר של סמולנסקין הרבתה הביקורת לעסוק בה, אם כי לרוב בתוך דיון כוללני ביצירת יל"ג, ולא בדרך של עיון טקסטואלי שהוי. בתחילה ניכרה בדברי המבקרים מגמת פולמוס, תוך נקיטת עמדה נחרצת וחד-צדדית של התנגדות לאידאולוגיה היל"גית או של צידוד בה. לעומת זאת,

בעשורים האחרונים התנזרה ביקורת יל"ג מוויכוחים אידאולוגיים, וניכר בה הניסיון לבחון את יצירת יל"ג בחינה פואטית אובייקטיבית וחסרת פניות, כדי לעמוד על טיבה הַזְנֵרִי. אף-על-פי-כן, מתברר כי המבקרים - בהווה כבעבר - מבודדים בדרך-כלל אספקט אחד מתוך המכלול (והמילה "מכלול" יאה ליצירה האנציקלופדית שלפנינו התופסת תפיסה רב-ממדית את החיים היהודיים על כל אגפיהם), ורואים בו חזות הכול, בעוד שיל"ג ברא ביודעין יצירה שהיא "דו-פרצופין",¹⁵ מתוך שהכליא בה ניגודים שאינם מתלכדים.

לא אחת ניכר שגישתו האטומיסטית של מבקר זה או אחר נובעת מהתנכרותו לטיבה ההיברידי של היצירה - יצירה שפניה כפני צמד המסכות של התאטרון הקלסי: האחת בוכה והשנייה צוחקת.¹⁶ לפנינו פואמה, המתגלה בכל מישור ממישוריה כהכלאה עקבית ושיטתית של מין בשאינו מינו וכצירופם הכמו-שרירותי של ניגודים בינריים שאינם מתמזגים. הפכים כדוגמת הטְרָגִי והקומי, הרציני והציני, האריסטוקרטי והפּלֶבֶאִי, השכלי והרגשי, האֶפִי-סיפורי והלירי-הגותי, וכיוצא באלה ניגודים המוצגים ביצירה באופן מוקצן ומוחצן, מוצמדים בה אלה לאלה בדרך עזה ואגרסיבית, לא אחת בדרך קריקטורית ומעוותת, המשקפת מציאות שרירותית ורבת פְּרָדוקסים, שעל גבול האבסורד. בשל התעלמות הביקורת מהיותה של הפואמה שלפנינו יצירה המנומרת מניגודים עזים וקיצוניים, שאינם משתלבים או מתמזגים זה בזה אלא נשארים בניגודיותם, נקבעו לגביה אמתות חלקיות, שאינן מייצגות את היצירה במלוא מורכבותה.

כך למשל טען ראובן בריינין מתוך מגמה של "ניתוץ אלילים" (וטענתו מהדהדת עד לימינו אנו, בדבריהם של אברהם שאנן ושל יוסף האפרתי, בדבר דלות יכולתה של שירת ההשכלה להעמיד תיאורים מוחשיים), שאין הקורא יכול לממש את דמותה של בת-שוע בעיני רוחו, ושחרף תיאוריה המפורטים, היא נותרת בבחינת קטגוריה מופשטת, שאינה קורמת עור וגידים.¹⁷ לעומתו, טען יוסף קלוזנר, בלהט הפולמוס, כי "הלל הפרעתוני, הרב ופסי, ובמידה ידועה אפילו פאָבִי, ובייחוד בת-שוע, עומדים לפנינו כמו חיים".¹⁸ ואולם, גם

מקטרגיו של יל"ג, שביקשו קונקרטיזציה, וגם מי שיצא להגנתו בטענה שלפנינו דמויות בשר ודם, החטיאו את הבנת היצירה, וסילפו את זהותה הטיפולוגית והמונדלית: יל"ג לא חתר כלל ברבות מיצירותיו, ועל אחת כמה וכמה ב"קוצו של יוד", לעיצובן של דמויות ריאליסטיות וחד-פעמיות. להפך, לפנינו כעין משל מורחב: בת-שוע משמשת בו אידאל ואידאה אפלטונית של כלה הכלולה מכל המעלות - דמות המסוגלת לקלוט את כל הגוונים המשתקפים בה.¹⁹ על כן הדיון על מידת מוחשיותה של דמות כזו, שהיא דמות כדוגמת ספירת מלכות (שאינה אלא האנשה של כנסת ישראל או השכינה), הלוכשת צורה ופושטת צורה לפי הנסיבות המשתנות, אינו רלוונטי כלל. כפי שנראה בהמשך, לפנינו דמויות שהן בראש וראשונה קטגוריות מופשטות, המייצגות מהות ערטילאית וכוללנית (הלל מייצג את הלמדנים ואת הלמדנות, נפסי מייצג את הרבנים החדורים הכרת ערך עצמם ואינם דואגים לצאן מרעייתם, פאָבי מייצג את המשכיל האידאלי), ועל כן אופיין הקטגוריאל-הסטראוטיפי מכונן, נובע ישירות מזהותן הטיפולוגית, ואין הוא בבחינת שגגה שיצאה מלפני המחבר.²⁰

יתר על כן, לא אחת נטה יל"ג ביודעין, הן ב"קוצו של יוד" והן בשאר הפואמות שלו, אל עבר ההגזמה הקריקטורית והגרוטסקית, ועל כן האשמתו בהגזמה קריקטורית היא בבחינת טאוטולוגיה, המעידה אף היא על החטאה באבחון זהותה הַזְנֵרִית של היצירה. על "קוצו של יוד" נכתב: "הצבעים מוגזמים, כאילו יצאו מתחת ידו של מי שחסר כל חוש לצבע [...] מעשה קריקטורה לכל דבר".²¹ ואולם, יל"ג היה כאמור מודע לחלוטין להגזמה הקריקטורית שביצירותיו (שבהן מתמוטטת הוויה שלמה "בגלל מסמר קטן", כגון "קוצו של יוד", "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק", "שני יוסף בן שמעון" ועוד), ואי אפשר להאשימו בכך שמימש את כוונתו, כשם שלא יעלה בדעת איש להאשים קריקטוריסט על שהגזים במידות האף, החוטם או האוזניים שצייר. מודעותו של יל"ג עולה בבירור מן ההתנצלות הכלולה בסוף פרק י"ב של אסופת הפלייטונים שלו "צלוחית של פלייטון, בשירו "אל יאשם יהודה" ובמיוחד במשל המחורז "הסוס והסיס":

הקורא בנדאי
?קראני בנדאי,
כי היתכן
שבשביל נקדה קטנה אחת
יבאו שני אנשים גדולים
לקריבה מתלקחת
ולבית-דין יהיו עולים?
אכן
מה כל הממלקות שהיו ביהודה
אם לא בשביל איזו אות או נקדה.
פרושים קלושים ונדקדוקים דקין,
אתיו וגמיו אכין ורקין?
בשביל מה בשנים ראשונות
נקרע בית ישכאל לקרעים
ויהי לכתות שונות
לפרושים ודקדוקים, רבנים, קראים?

במתכוון הביא את עלילותיו וגיבוריו למצבי ad absurdum קוצניים וקיצוניים, וזאת כדי להדגים את הנחת היסוד ההיסטוריוסופית שלו לגבי גורלו של עם ישראל, בעבר ובהווה: במציאות היהודית המפולגת ומלאת הסתירות גם עניינים של מה בכך עלולים להידרדר, לצאת מכל פרופורציה ולצבור תאוצה וממדים אבסורדיים, עד שהם עלולים לגרום חורבן (כשם שחרב בית המקדש בשל שנאת חנם, וכשם שחרבה ביתר בשל יתד של מרכבה). ומאחר שלפנינו פואמה הגותית פובליציסטית, שבה הרובד הליטורלי ("הסיפור הפשוט") אינו אלא משל, אין למוד יצירה כדוגמת "קוצו של יוד" באמות המידה של הפואטיקה הריאליסטית.²²

הלקח ההיסטורי הוא אפוא מרכז הכובד של היצירה, ומאחר שאין כאן חתירה לתיאורן של תופעות פרטיקולריות כי אם מתן מפתחות להבנת החוקיות האימננטית של תופעות החזרות ונשנות בחיי האומה, מצויות בפואמה מיני הפרזות ודפורמציות גרוטסקיות, שאת פירושן יש לחפש במישור האידאי, ולא בתחומי המציאות

האֶמפּירית. רֵאליסטן כגורדון ידע אל נכון שהוא משקף את העולם במיני הפרוות ועיוותים, אלא שעשה כן כאמור להדגשת האבסורד שבמציאות הלאומית הגלותית, שָׁבָה נטרפו סדרי עולם, ועניינים טפלים היו לחזות הכול. לא במקרה ולא כלאחר-יד בחר יל"ג את ה"מסמר" הפעוט והטריויאלי, המביא לחורבנם של גיבוריו. הוא התאים בקפידה את התחבולה הדְרָמָטית, המביאה להידרדרות גיבוריו לקטגוריה החברתית שלהם. משפחתו של הלל הלמדן נהרסת בשל גורם פעוט וטריויאלי מעולם הספר והלמדנות.²³ משפחתו של אליפלט העגלון נהרסת בשל שני גרגרי שעורה, מאכלם של עוף ובהמה, לרבות בַּהמות משא (ואין לשכוח שהכותרת ממסכת גִטין - "אֵשְׁקָא דְרִיסְפֶק" - נטולה מתחומי הרכב והתובלה: יתד של מרכבה, או מסמר של עגלה, כיאה ל"בעל עגלה"). ומשפּנה יל"ג פעם נוספת ב'שני יוסף בן שמעון' אל עולם הספר, הוא בחר שוב בתחבולה דְרָמָטית מתחומי המסמכים התעודות, כיאה לגיבורה הלמדן של הפואמה. המחפש הנמקה ראליסטית ומלאות פסיכולוגית בסיפור הגלוי, במקום שיחפש את ההנמקות למיניהן במישור האידיאלי הסמוי, מחטיא את הבנת היצירה ועלול להעלות לגביה אבחנות חסרות שחר. גם בוויכוח על "שכל ורגש" ביצירת יל"ג יצאו המבקרים בהפרוות מופלגות, והחטיאו להערכתי את הבנת התופעה ואת אֶבחונה המדויק: בניגוד לטענתם המגמתית של בריינין וממשיכיו, לפיה לא היה יל"ג אלא שכלתן עֵבֶש ודקדקן יָבֶש (טענה שהעלה בשעתו יל"ג עצמו, ביתר צידוק אמנם, נגד אד"ם הכהן²⁴), יצא דן מירון בהכרזה הפוכה, מופרכת לא פחות, לפיה לא היה יל"ג אלא "איש הלב וההרגשה", שדבריו "יוצאים מן הלב ולא מן הראש".²⁵ אמנם אין מדובר בטענה חדשה ומקורית: י"ח ברנה, בתשובה למקטרגי יל"ג, הדגיש את קוטב האֶמפּתיה והרגש שביצירת יל"ג;²⁶ ולמעשה, כבר יל"ג עצמו - בשירו האפולוגטי "אַל יאשם יהודה" (שאותו הפנה למבקריו שהאשימוהו על שהוא מפגין אל מול פני הטרָגדיה הלאומית עמדת ביקורת לגלגנית, במקום לחבוש את פצעיה האומה ברחמים ובאהבה), הדגיש שוב ושוב שדבריו יוצאים מן הלב ונועדו לעורר את הלבבות.

ואולם, דומה שמי שיטול לידי את יצירת יל"ג בלי דעות קדומות ומבלי להתרשם מדברים שנאמרו בלהט הפולמוס, או שהיו יפים לשעתם, יבחין בנקל כי לפנינו הכלאה של "רגש" ושל "שכל", של אידאליזם ופוזיטיביזם, של "אגדה" ו"הלכה". לפיכך, מי שמעמיד את היצירה הזו על אדני התבונה בלבד (אם כדי לשבחה ולהדגיש את מעמקה ההגותיים, ואם כדי לנגחה ולראות בה תוצר של שכלתנות קרה ועקרה), וגם מי שמעמיד אותה על אדני הרגש בלבד (מתוך רצון לבטל את דעת רוב קודמיו), חוטא לאמת ומחטיא את הבנת היצירה. לא אחת ניכר ביצירת יל"ג, ובכלל זה בפואמה שלפנינו, שהדברים יוצאים מ"לב רגש", ובעת ובעונה אחת, שהם שיטתיים ורציונליסטיים ונובעים מתוך התעמקות הגותית רבה. לפנינו יצירה טכגית, שנועדה לרגש את הקורא ולעורר בו "חמלה ופחד", ובעת ובעונה אחת – יצירה שמתפקידה לעורר את הקורא להעמיק חשוב, ואף להביאו לידי פעולה של ממש. מצד אחד, נועדה היצירה לעורר רגשות הקתרטיים, ולא רק בקוראיה ה"פשוטים" והרגשניים, המתעניינים בסיפור המעשה בלבד. מצד שני, נועדה היצירה להביא את קוראיה האינטלקטואליים לידי הנאה שכלית, בין שהיא מעניקה להם הגות היסטוריוסופית מעמיקה ורצינית ובין שהיא מעניקה להם סטירה פוליטית שנונה ומשעשעת, כמסורת החידוד (The Line of Wit), ואין קוטב אחד גובר על חברו או מבטלו: במיטבה, היצירה היל"גית מפגינה איזון מתוח בין רגש לשכל, בין אמפתיה לאירוניה, בין פתוס לקתוס.

גם בתחום הטיפולוגי מתגלה היצירה כהכלאה של מין בשאינו מינו, ולא כיצירה "טהורה", שזהותה הטיפולוגית או המודלית ברורה ומובהקת. אם נצא מהנחה שבת-שוע היא דמות הפרוטוגוניסט (הגיבור הראשי) של היצירה שלפנינו, הרי שלפנינו יצירה קלסיציסטית מובהקת, מ"מודוס החיקוי הגבוה" (high mimetic mode), ובה גיבורה נעלה, מורמת מעם (כאמור, שמה מעיד עליה, לפי אחד ממשמעיו של שם זה, כי היא בת שועים ונדיבים, וכי היא בבחינת ניגוד גמור של החתן המיועד לה – הלל בן עבדון – ששמו מעיד על מוצאו הפלפאזי). כמו בטרגדיה הקלסית והנאוקלסית, הקורא מתמלא

רגשות "חמלה ופחד" למראה נפילתם של חפר ה"קצין" ושל בתו יפת-התואר, בעלת המידות הנאצלות, שנפלו מאיגרא רמא לברא עמיקתא, גיבורים שהפגם הטרגי היחיד שלהם הוא הפסיביות שלהם (הם מגלים פסיביות אל מול סיכוייה של הקדמה, מחד גיסא, ואל מול פגיעתה הרעה של הקנאות החשוכה, מאידך גיסא). לעומת זאת, מאסונו ומטביעתו של הלל בן עבדון אין הקורא מתרגש כלל, שהרי על-פי התפיסה הנאוקלסית, המתבססת על "מודוס החיקוי הגבוה" אין אדם פשוט או נבל, משפל המדרגה, יכול לשמש גיבור טרגי, ואסונו אינו יכול להביא את הקהל לידי קתרוזיס. ב"קוצו של יוד" נזדווג, בניגוד לדרך הטבע, "נסיכה" נעלה ויפה (שבצאתה לבית-הכנסת עם רעותיה הריהי כשפת המלכה בין נערותיה), ו"בן עבדון" מכוער ונחות - בן מוזג, מתחתית הסולם החברתי. אמנם, חפר איננו מלך של ממש ובת-שוע אינה נסיכה של ממש, אך במציאות היהודית הגלותית, שלא הוציאה מקרבה מלכים ורוזנים, האב "הקצין" ובתו היפה כמוהם כאריסטוקרטים מרום היחש, המתחתנים במשפחה נחותה משפל היחש. על כן, אף-על-פי שמקצת חרוזי הפואמה מזכירים את הנוסח ה"נמוך" של המקמה ושל הפלייטון מענייני דיומא, אין לפנינו יצירה מ"מודוס החיקוי הנמוך" (low mimetic mode), כדוגמת הפואמה "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק", שגיבוריה הם שרה ההמונית ובעלה אליפלט העגלון, כי אם יצירה המכליאה גיבורה אריסטוקרטית וגיבור פּלֶבְאִי (אך לפי סולם הערכים המעוות של "רחוב היהודים", בת-שוע המורמת מעם היא אישה נחותה שדעתה אינה נחשבת, ואילו בעלה הוולגרי הוא כלי יקר, דגול מרובה).²⁷

בכל מישור ומישור - למן יחידות הטקסט הקטנות ועד לתבניות הַנְּרִיּוֹת הגדולות ולאידיאולוגיה המרחפת מעל הטקסט - ניפרת ב"קוצו של יוד" הכלאה בין ניגודים, וביצירת כלאיים אין לבודד קוטב אחד ולראות בו חזות הכול. שומה על מבקרי יל"ג להבין שראייה חד-צדדית של יצירתו, תוך הדגשת יסודות ה"רגש" והתעלמות מיסודות ה"שכל", למשל, היא ראייה מטעה, המחטיאה את זהותה של יצירת יל"ג ואת מהותה. "קוצו של יוד" היא יצירת כלאיים,

שכל הכללה המתעלמת מאופייה ההיברידי המנומר, טועה ומטעה.

ד. זהותה הז'נרית של היצירה

תהליך הגנזיס הארוך והנפתל של "קוצו של יוד" הוליד אפוא יצירה היברידי ומלאת פְּרָדוּקְסִים, המשקפת את סתירותיה המרובות של שעת ביניים (interregnum), שבה האחרית אחוזה בראשית, והגבולות שבין הקטגוריות נבלעים, כנחש הנושך את זנבו. ההכלאה שהכליא בה יל"ג בין הגות "גבוהה" לחידוד "נמוך", בין יסודות אריסטוקרטיים לפלפלאיים, בין יסודות הֶרואיים לאנטי הֶרואיים, הולידה ז'נר חדש בספרות העברית - האפוס הפרודי (mock epic), שהפך לימים לז'נר המועדף על ביאליק בכתיבתו הפואמטית ("בליל הרעש", "המתמיד", "יונה החייט", "מתי מדבר ועוד).²⁸ ובמאמר מוסגר: האפוס הפרודי איננו הז'נר היחיד שחידש יל"ג בעברית. הסיפור הקצר, המשל האקטואליסטי, הפלייטון מענייני דיומא, המונולוג הדרמטי - כל אלה הם ז'נרים אירופיים, בני המאה ה-19, שאותם הזדרו המשורר "לייחד" ו"לעברת" סמוך לבריאתם בתרבות המערב. ראוי שייזכר שמו של יל"ג בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית כ"יוצר הנוסח" של כל הסוגים והסוגות הללו - כמי שחולל אותם על האבניים וכמי שגידלם וטיפחם. אלמלא עשה כן, ספק אם היה ביאליק הצעיר פונה אל האפוס הפרודי, אל המונולוג הדרמטי או אל הסיפור הקצר (ואף זאת: מן הראוי לזכור שיל"ג היה הסופר העברי היחיד לפני ביאליק, שביטל את החיץ ההיסטורי בין הפונקציה של "המשורר" לבין זו של "המספר", מתוך שפנה לכתיבת שירה וסיפורת בעת ובעונה אחת).

סיווגה של היצירה בתורת אפוס מתיישב כמדומה עם תפיסתו המקורית של יל"ג את יצירתו, שהרי באיגרת למרים מארקל-מוזסון מ-1870 סיפר המשורר לידידתו כי בכוונתו לכתוב יצירה רבת היקף ב"היקסומטור" (כך!).²⁹ ייתכן שהעלה במחשבתו אפוס רחב יריעה, הכתוב בשישה דקטילים כמו יצירות אפיות רבות מספרות העולם, למן הקלסיקה היוונית-רומית ועד לעת החדשה (אם כי הבית הראשון,

שנשלח באותה איגרת - "אִשָּׁה עֲבָרָהּ מִי יָדַע תְּחִיבָהּ? וְגו' - עשוי להיקרא בדוחק בארבעה דקטילים, ולמעשה הוא עדיין כתוב, כמיטב שירת ההשכלה, בטור האנדקסילפי, בן 11 ההברות). מאיגרותיו, שבהן דיווח על היצירה ההולכת ונכתבת, וכן מן היצירה במתכונתה הסופית, מתקבל הרושם שיל"ג ביקש לכתוב יצירה מקיפה ויומרנית, בעלת יסודות מן האפוס, הרומנסה והטרָגדיה של "מודוס החיקוי הגבוה" - יצירה הפותחת באַקספוזיציה של ab ovo ["מן הביצה"]; כלומר: מבראשית, ומביאה את העלילה הלינארית עד אחריתה. לשון אחר, לפנינו סיפור הפותח ברגעי הולדתה של הגיבורה המלכותית, ומוביל אותה, שלב אחר שלב, עד הסוף המר.

במבוא למהדורת תרמ"ד הסביר יל"ג לקוראיו כי שירתו נחלקת לליריקה ולאפיקה, ועל האפיקה אמר: "ולסוג השני ייקרא 'שיר סיפורי' או 'שיר הגדי', כשהמשורר מספר או מגיד איזה דבר וענין בדרך שיר. ובמובן יותר פרטי ייקרא לו בשם 'שיר גיבורים' כשנושא השיר הוא גיבור [ש]חירף נפשו למות על עמו ומולדתו או איש גיבור לכבוש את יצרו, איש מופת לרבים מצוין וגדול מאחיו במעלות ובמידות". מתברר אפוא כי לפי יל"ג, "גיבור" אינו רק מי שכוחו בשריריו, אלא גם מי שניחן בכוחות נפש ובתכונות נעלות (ברוח דברי חז"ל "איזהו גיבור? הכובש את יצרו"; אבות ד א). מבחינה זו, גם בירידתה מטה מטה, ולא בימי זוהרה וגדולתה בלבד, בת-שוע עשויה להיחשב "גיבורה". גם באחריתה, בהיותה שרויה במצב נואש מאין כמוהו, לא בחרה גיבורתנו בדרך הקלה והנוחה: קבלת תמיכה מגבר שלא נשָׂאָה לאישה, או קבלת תמיכה מקופת העדה. נהפוך הוא, חרף המצב הקשה מנשוא שאליו נקלעה שלא באשמתה, וחרף יכולתה להיחלץ ממנו אם אך תִּפְרֹ אחדים מהכללים שעליהם נתחנכה, בת-שוע מתגלה כגיבורה, הכובשת את יצרה ואת אהבתה הגדולה לפאפי. היא משלחת אותו מעל פְּנֵיהָ, דוחה את הצעותיו הנדיבות וממשיכה לשאת לבדה במלחמת החיים הקשה, בלא שתפנה אל הממסד הקהילתי בבקשה לסיוע כלשהו מכספי הציבור. ואולם חרף השימוש באחדים מדפוס האפוס הקלסי, וחרף

הראיות החוץ-ספרותיות המעידות על "כוונת המשורר", סיווג של היצירה בתורת פואמה אפית תובע אף הוא סיוג והבהרה. ביצירה הן כלולים קטעים נרחבים שאינם נענים לתביעות הז'נר האפי, כגון הפרק הראשון, ובו שמונה בתים בני עשר שורות, הכוללים דיון פובליציסטי שאינו יכול להיחשב לסטייה מקו העלילה. מקומו של דיון זה בפתח הפואמה, וניסוחו כאפוסטרופה (פנייה אל האישה בלשון נוכחת), עשויים אולי לקרבו במקצת לדברי המקהלה של הטרגדיה הקלאסית, אך אין בו זיקה ודמיון לאותן דיג'רסיות ידועות מן האפוס ההומרי. כן יש ביצירה ריבוי של קטעים ליריים ודרמטיים ה"פוגמים" בתבנית האפית הבסיסית שלה. כלול בה, למשל, קומנטר עשיר ומסועף, מטעמו של מספר כול-יודע, המשבץ בדבריו שאלות טוריות מרובות, וגם בכך יש כדי לפגום בדינמיקה וברצף הסיפורי. כל אלה מקנים לפואמה לפרקים אופי הגותי וסטטי שאינו מתאים במיוחד לאפוס. ויותר מכול: הגיבורים החיוביים ביצירה זו מתגלים, חרף חריצותם, יושרם וכוונותיהם הטובות והנכוחות, כגיבורים פסיביים ונגררים, שאף הם אינם אופייניים לכללי הז'נר של האפוס הקלאסי והנאוֹקְלִסִי, הריהו "שיר הגיבורים". גיבוריו של יל"ג אינם מורדים בגורלם או מנסים לשנותו בעלילות גבורה ובתחבולות מלחמה, אלא מקבלים אותו בהכנעה, כמתוך רזיגנציה וספיקת כפיים נואשת. על כך העיר המשורר בהמשך ההקדמה הנ"ל: "ובשם 'שיר גיבורים' לא נוכל לקרוא לכלל השירים מסוג זה לפי שלא בכל פעם יהיה נושא השירים איש תָּיִל באמת אשר נתהלל בגבורתו ונציגהו למשול עמים ולמופת רבים. יש אשר נושא השיר נשתה גבורתו ואנחנו לא נתהלל כי אם נתעלל בו, אבל בהיות תוכן השיר סיפור מעשה שהיה ומקרה מן החיים, בין מקרה שהיה בעולמו ובין מקרה הבדוי מן הלב, הרי הוא נכנס לסוג זה ואז אין השם 'שיר גיבורים' הולמו יפה". לכן, את הסוג השני, האפי-סיפורי, כינה בשם "שירי עלילה" - "שכן הוראת מילת עלילה בלה"ק על איזה מעשה מצוין בין לטוב ובין לרע". בסיפא של דבריו הסביר אפוא יל"ג את ההבדל בין עלילה הוראית לעלילה אנטי הוראית, בין גיבור לאי-גיבור, בין דמות המשמשת מופת

לבין כזו המשמשת מטרה לביקורת. בת-שוע גיבורת "קוצו של יוד" היא, מכל מקום, דמות כלאיים בין האופציות המנוגדות. מצד אחד, היא גיבורה-של-ממש, שבגדולתה היא מעוררת כבוד והשתאות על יופייה ועל נעימות הליכותיה, ובתמוטתה היא מעוררת כבוד והשתאות על הדרך ההרואית, שבה היא נושאת לבדה במלחמת הקיום. מצד שני, היא מעוררת במקביל גם ביקורת על הקונפורמיזם שלה, על כניעתה ללא תנאי למוסכמות החברה, על אי-הסתגלותה לנסיבות החדשות ולמציאות החדשה ועל הדרך שבה היא מקבלת דין שמים ודין נציגי-שמים-על-אדמות, ללא צרעור או הרהור.

גם פאָבי הוא דמות הֶרואית ואנטי הֶרואית בעת ובעונה אחת. מצד אחד, הוא כעין אביר בעל כוונות טהורות, הבא להסיר את אָסוריה של בת-שוע ולהציל אותה מגורל טְרָגי של עגינות נצחית. הוא מחונן בכשרונות וְרֶסְטִילִיִּים, בעולם המעשה כבעולם הרוח, ומשלב בכל מעשיו את הטוב והמועיל, ברוח האידאליים של תקופת ההשכלה. הוא אף ניחן בתכונות נעלות של נדיבות ואצילות נפש, המתגלות במלוא תפארתן הטְרָגית במיוחד לאחר הפרדה מבת-שוע, שעה שהוא מבקש להיטיב עִמָּה, גם לאחר שנפקחו עיניו ולאחר שהבשילה בו ההכרה, כי לעולם לא יוכל לזכות בה. ואולם, גם פאָבי איננו איש מלחמה מובהק, וגם הוא נאלץ, ככלות הכול, לקבל את פסיקת הרב ופסי כתורה מסיני. הגם שבא לְאֵלֶּזֶן ממרחקים, ואף-על-פי שבכוונתו להעתיק את משכנו עם תום העבודה אל "עיר הממלכה", הוא נכנע, על כורחו, לנורמות של העיר הקטנה ולמוסכמותיה הפסולות. לאחר פסק הדין הוא אינו יוצא למערכה, אף אינו פונה לרבנים אחרים בניסיון להכשיר את הגט. הוא עוזב את אֵלֶּזֶן ואת בת-שוע בהבינו שהמערכה הגיעה לקצה. לפיכך הוא אשם בטְרָגדיה לא פחות מבת-שוע הפסיבית, שפעלה כל ימיה לפי הנורמות של אֵלֶּזֶן, ותמשיך להיות שרויה בחשכה גם להבא. שני הגיבורים החיוביים של היצירה, המקרינים טוב לב וטוהר כפיים, והנבדלים לטובה מדמויותיו החשוכות של העולם התורני ושל המָמסד הקהילתי, מתבררים אפוא כמי שכפפו את ראשם לפני הסמכות הרבנית, בידעם אל נכון שאי אפשר לבטל

את פסיקתם הנחרצת של גיבורי ההלכה ואבירי "האות המתה". זהו אפוא האפוס הפרודי (mock heroic) הראשון, או הרומנסה הפרודית הראשונה, בשירה העברית. יל"ג השתמש כאן בדפוסים מן האפוס הקלסי ומז'נרים קלסיים הרואיים אחרים, כדי לספר סיפור אנטי הרואי, ללא תכלית וללא סוף. הוא הכליא בו, אם בכוונה תחילה ואם בכוונה שבדיעבד (עקב היות היצירה פרי תקופות שונות ושיקוף של השקפות עולם מתגוננות) יסודות מן האפוס עם יסודות מנוגדים מן הסטירה מזה ומן האגליה; יסודות של פתוס ושל פתוס, של עצמה ושל רפיון ידיים. תערובת זו שיקפה את הלך רוחו באותה עת כמי שיצא למסע חיבורה של הפואמה בראשית שנות השבעים של המאה התשע-עשרה כאביר היוצא למלחמת תרבות, כולו חודר ביטחון ואמונה בכוחו ובכוח ההשכלה לשנות את פני המציאות, וכמי שסיים את היצירה בתקופה שבה איבד את אמונו בדרכו של המאבק וביכולתו להביא לתוצאות מבורכות. במקביל, פאפי הוא כעין אביר אציל כוונות, הבא רכוב על הקטר והקרונות, פולטי האש והעשן, כדי להציל את בת-שוע הנסיכה השבויה והכלואה, אלא שהוא נסוג לאחור מפחד הדרקון, הלא הוא הרב הנורא והאימתני, המפיל את חתתו על אילון וסביבותיה, ודברו "פכדור עופרת יטל מפלי קרב / באֶשֶׁר יפגע שם הָרֶג וְאֶבְדָּן וּמֹת" (שורות 651 - 652). בדיון על אופייה הפרודי של היצירה אף אין לשכוח שה"גיבור" האמתי הוא דווקא האישה, בת-שוע הנוגה והענוגה - היא, ולא בעלה, ואפילו לא אהובה. אמנם, אין בה כוח ויכולת לשנות את מצבה, אך היא נוטלת את כל העול והאחריות על כתפיה, והיא עומדת בפיתוי ואינה מפרה את המוסכמות. לעומת זאת בעלה היוצא למדינות הים כדי לשפר את מצבו ואת מצב משפחתו מתברר כנבל אנטי הרואי, הסוחט כספים בעבור מתן הגט וההורס את חיי אשתו וחיי ילדיו. אהובה אף הוא פורש מן המערכה ומותיר אותה לבדה, לאחר שניסה לשדלה לשווא לקבל ממנו תמיכה קבועה, גם אם לא יבואו בברית הנישואין. כביכול טוען כאן יל"ג, מבלי לומר זאת מפורשות, כי המציאות היהודית העלובה והאנטי הרואית אינה יכולה להוליד מעשים וז'נרים

הָרוֹאִים. "גיבור" או "אביר" יהודי כדוגמת פֶּאָבִי, גם אם יהיה חדור הכרת ערך מעשהו, ישליך עליו את יהבו ויקריב למענו את כל חייו, יצא בסופו של דבר מן המערכה בבושת פנים. בת מלך נעלה כבת-שוע, הכלואה בכבלי הנישואים הכושלים שנכפו עליה במצנות החברה, סופה שתֵרד מטה מטה, תתנוון ותתנוול, באין מי שיתמוך את גורלה ויכוון את מהלך חייה. את הַנְּחַת היסוד הזאת הציג יל"ג גם בפואמה הנודעת שלו 'שני יוסף בן שמעון', שגיבורו המשכיל - גלגולם של פֶּאָבִי ושל יל"ג עצמו - יוצא לדרך, כולו אומר רצון טוב לתקן, להיטיב ולהועיל, ומסיים אותה בפחי נפש, בתורת אסיר מר גורל, שאָמו האהובה מתה מצער והוא עצמו צפוי לדין מלכות. שירו של יל"ג הוא אָפּוֹס פְּרוּדִי גם לפי סופו. לא סוף הָרוֹאִי ומפואר לפנינו, שבו הגיבור מבקיע עיר בצורה, או נופל נפילה רבת הוד על חרבנו, כי אם סוף אנטי הָרוֹאִי מובהק, ובו שמים אפורים מאופק עד אופק. "מוסר האדונים" של דור האבות העצמאי והנמרץ פינה מקומו ל"מוסר עבדים" שתגפני ונרפס, המוכן לקבל את מצוות הרבנים ללא ערעור. מקובל לחשוב שבמעבר מהפואמה של יל"ג לזו של ביאליק חלה תמורה פואטית רדיקלית, שהתבטאה במעבר חד וחרף מהשימוש ב"סוף סגור" אל השימוש ב"סוף פתוח". הפואמה היל"גית מכוונת כולה לכאורה אל עבר הסיגור הדפיניטיבי, שאין ממנו חזרה או תקומה, ואילו זו הביאליקאית מסתיימת באופן שְׁחוּטִי העלילה הפרומים מתפשטים לכל הכיוונים, או בתבנית מעגלית של "וחזור חלילה". ודוק: יל"ג אמנם סיים את כל הפואמות שלו בסוף טְרָגִי, אך יש להבדיל בין "שירי עלילה" (קורות ימים ראשונים) שלו לבין "שירי עלילה" (קורות ימינו). פואמות היסטוריות, כדוגמת "בין שני אריות" ו"במצולות ים", אכן מסתיימות בסוף טְרָגִי, סגור וחד-משמעי, שבו נקשרים חוטי העלילה. לעומתן, פואמות, כדוגמת "אֶשְׁקָא דְרִיֶּסְפֶּק" או "קוצו של יוד", המשקפות את האקטואליה של ימי חיבורן, מסתיימות בסוף-שאיננו-סוף, מן הסוג שאותו כינה ביאליק לימים בשם "גסיסה אריכתא".³⁰ השירים הסיפוריים המוקדמים של ביאליק - "יונה החייט", "תקוות עני" ("הרהורי המלמד") ו"המתמיד" נכתבו עדיין תחת

רישומה של הפואטיקה היל"גית, הגם שניכרת בהם השאיפה לחרוג ממסגרותיה (שירו "תקוות עני", למשל, דומה עד מאוד לשירו של יל"ג "ושמחת בחגך", אלא שהוא מסתיים בטרגיקה מרומזת ובסיום פתוח). את השירים הללו סיים ביאליק בלא הכרעה, במצב שבו מיטלטל הגיבור במציאות שאינה חיים ואינה מוות. מן הבחינה הזאת יש אמנם הבדלי גוון בין יל"ג לביאליק, אך לא שוני מוחלט. בבואם לתאר את המצב הלאומי בהווה, לא אחת בחרו שניהם כאחד במצב של "גסיסה אריכתא" – בתיאור גורלה של נפש עלובה, המשוטטת בין העולמות באפס כוח ותקווה, ובאין סיכוי של ממש שמישהו ימְשֶׁנָה מיוון המצולה. פואמות יל"גיות, כדוגמת "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק" ו"קוצו של יוד", קבעו אפוא את הדגם לבאות. בשתיהן מתוארת אישה, שבעלה נְטָשָׁה וביתה חָרַב, להדגשת עליבותה וחוסר אונִיָּה של אומה עזובה – גרושה, אלמנה או עגונה – המקוננת על חורבן הבית שמְקַדֵּם (וזאת על-פי המדרשים על הפסוק "אֵיכָה [...] הֲיִתָּה כְּאַלְמָנָה", איכה א, א: "ולא אלמנה ממש, אלא כאשה שהלך בעלה למדינת הים", תענית כ; סנהדרין קד; איכה רבה א). ביאליק עיצב אמנם בפואמות שלו גיבור, ולא גיבורה, אך גם הוא כיל"ג הדגים, באמצעות סיפור חייו של גיבורו, ההֶרואי והאנטי הֶרואי כאחד, את הגורל הלאומי הקולקטיבי. כאן וכאן לפנינו סיום עגום וממוסמס, שעתידי אולי להידרדר עוד ועוד במדרון הפתוח, אלא אם כן יקרה נס, ונסים אינם קורים כמובן בעולמו הפוזיטיביסטי של יל"ג.

ביצירתם של יל"ג ושל ביאליק, הסיום ב"גסיסה אריכתא" ולא במוות מְבֵטא יותר מכול את מבוכתו של הכותב, החי בתקופה של שיודוד מערכות, ואינו יודע מה ילד יום, ולאן מועדות פניו של גיבורו, שגורלו מייצג את הגורל הלאומי.³¹ בפואמות של ביאליק הסוף הטְרָגי מרומז אמנם בלבד, אך גם בהן ברור למעל מכל ספק שיונה החייט, לייזר-מנדל המלמד או המתמיד עלום השם מייצגים עולם שבטלו סיכוייו ונסתתמו צינורותיו. גיבורים אלה הם נפשות עלובות ותועות, שנדונו לחיים ללא תְכֵלָה וללא תוחלת. ההבדל העקרוני והקרדינלי בין הפואמה היל"גית לזו הביאליקאית הוא פְּהַבְדֵל בין יצירה מגמתית

ולוחמת ליצירה נטולת תכלית פוליטית ברורה ומובהקת (ציודו של ביאליק באידאלוגיה של אחד-העם נעשה בדרך מעודנת, עקיפה ומרומזת, ולא בדרך מיליטנטית חזיתית). הפואמה היל"גית היא בדרך-כלל יצירה לוחמת ורפורמטורית, היודעת היטב "מי לנו ומי לצרינו", ועל כן היא נוקטת סגנון חד ובוטה, משתמשת בניגודים בינריים, בקווי מתאר מובחנים ובצבעי "שחור-לבן". לעומתה, הפואמה הביאליקאית היא בדרך-כלל יצירה הגותית תיאורית, המגלה אמביוולנטיות כלפי כל עניין ועניין, אינה יורה בליסטראות כלפי אויב מובחן ומוגדר ואינה מתייצבת נגדו באופן חזיתי. לכל היותר היא מכוונת חצים אחדים מן המארב. על כן היא מרבה להשתמש בניגודים פולריים, בגוונים רכים ומעומעמים ובקווי מתאר המתפשטים לכל עבר. ואולם, אין לתלות את כל ההבדל בין הפואמות הללו בסיגור (closure) בלבד, שכן כבר בפואמות האקטואליסטיות של יל"ג, שנכתבו בסוף תקופת ההשכלה, להבדיל מאלה ההיסטוריות, שנכתבו ברובן בעיצומו של "פולמוס הדת והחיים", החל המשורר להתרחק מן הסוף הברור וה"מוחץ" של "במצולות ים" ושל "בין שני אריות".

הבחירה בגיבורים שאינם גיבורים ובעלילה שאין לה סוף היא ההופכת את "קוצו של יוד" לאפוס הפרודי (mock heroic) הראשון בספרות העברית. ראשיתה של העלילה בתכונה למלחמה, וסופה בפריקת הכלים והתחמושת עוד בטרם נעשה בהם שימוש של ממש. פאָבי, המופיע לאַילון בסערה, כולו מלא רצון להיטיב ולהועיל, נואש באמצע המערכה, נסוג כלעומת שבא, ומותיר את אַילון בחשכת צלמוות, כבעבר. בת-שוע, שבעבר ניצבה זקופה בחנותה כאיש תיל על משטרו, ונשאה את כובד הרחיים על צווארה, קמלה בטרם עת וקומתה שחה מעול החיים. שני גיבוריו של ה"אפוס" הזה נוטשים אפוא על כורחם את המערכה, ומותירים את הזירה בידי הנבלים, שכולם נציגיו של העולם התורני, בין שהנבל הוא הלל הלמדן, ה"עילוי" מלשעבר, ובין שהנבל הוא נפסי הקזרי, שזכה בכתר התורה והיה לרב גדול בישראל. במלחמת "בני אור בבני חושך", שזירתה היא העיר אַילון, אין שוויון כוחות ואין כללי הגינות בסיסיים: מאבקם של

ה"אפירים" ב"דרקונים" מסתיים בטרם עת ומבלי לזכות בידה של ה"נסיכה", בידעם שאָל מול העצמה המונוליתית של אנשי הדת, לא יועילו כל הכוחות וכל כלי המפץ.

ובמאמר מוסגר: גם המאבק לשחרור האישה של משכילים כדוגמת יל"ג ולייליינבלום הסתיים בלא כלום. תוצאותיו ניפרות כאן, כמתוך אירוניה, בעמדתה של בת-שוע, שאינה מסוגלת לשינויים ולתמורות של ממש. שהרי אפילו שפר גורלה של בת-שוע, ואלמלא נקלעה באשמת הלל ובאשמת הרבנים למצב כה עגום, פסגת שאיפתה היתה לחסות בצלו של בעל מצליח, כאחת מ"נְשֵׁי הַתְּעַנְּגוֹת" (שורה 759). במילים אחרות, אפילו נישאה לפאָפי, ועברה לגור אתו ב"עיר הממלכה" ס"ט פטרבורג, שאליה עָקַר יל"ג בשנת 1872 כדי לשמש שם בתפקידים ציבוריים (מזכיר הקהילה ומנהל "חברת מפיצי השכלה בישראל"), היא לא הייתה הופכת מאדם פסיבי לאדם חסר תלות, זקוף קומה וגו'. מותר כמדומה להניח שבת-שוע לא הייתה מצטרפת לתנועה הסופרו'יסטית שנלחמה בסוף המאה התשע-עשרה למען שוויון זכויות לנשים. לא רק באֵילֹן, אלא גם ב"עיר הממלכה" הרוסית, עדיין לא נאבקו הנשים כבמערב אירופה בכלל, ובאנגליה בפרט, למימוש זכויות אזרחיות, שהעולם הפטריארכלי שלל מהן. בת-שוע הייתה חוסה בצלו של בעל עשיר ורב-כשרונות, אך האם הייתה מפתחת את כשרונותיה שלא זכו לפיתוח? את זאת אין היצירה מפרטת. המאבק המשכילי - פולמוס הדת והחיים - שניטש ברמה, לקול תרועות שופר המלחמה, לוחמיו נטשוהו בטרם הכרעה. גם ההיסטוריה הקרובה של עם-ישראל וגם דגמיה המרומזים מן העבר הרחוק מתבררים אפוא כציץ יבש ועבש - כסיפור שאין בו שיאים הֶרואיים, ואין לו סוף ותכלית. האפוס הקלסי והנאוקלסי, שהוא ז'נר המתאים לסיפור עלילותיהן של אומות העולם, החיות על אדמתן חיים בריאים והֶרואיים, הופך במציאות היהודית הגלותית לאפוס פְּרוּדִי - לסיפור הבנוי אמנם על דגמיו של האפוס, אך מעמיד באמצעותם סיפור אנטי הֶרואי, ששחוק ובכי משמשים בו בערבוביה.

ה. יצירה של כלאיים ושעטנז

מצד אחד, לפנינו יצירה נאוקלסית, מ"מודוס החיקוי הגבוה", ובה מסופר גורל חייה של גיבורה אצילה ומורמת מעם. נורמות חברתיות מסולפות הביאו לידי כך שהשיאווה בנעוריה, מבלי ששאלו את פיה, להלל בן עבדון מן הכפר פרעתון, בנו של מוזג פשוט. יוצא אפוא שלא רק מבחינת הגיל והצורה החיצונית השניים אינם מתאימים זה לזה; גם מבחינת המוצא והמעמד הם מייצגים דבר והיפוכו. חפה אביה של בת-שוע, הוא בעליה של "אימפריה כלכלית" החולשת על ענפי התחבורה, הדואר והמלונאות של העיר אילון, בעוד שעבדון, אביו של הלל, אינו אלא מוזג עני מכפר פרובינציאלי נידח. זיווגם של "נסיכה" ושל "עבד", של בת עיר יפה ומעודנת ושל בן כפר מכוער ונקלה, של "היפה" ו"החיה" (הלל מתואר כחמור נושא ספרים וכאתן גם יחד) הוא ההכלאה הבולטת ביותר בין מעשי השעטנז והכלאיים הרבים והמגוונים שהיצירה מנומרת בהם לכל אורכה. אין מדובר באהבה בין-מעמדית כמו בפסטורלות (בין נסיך לרוצה פשוטה, או בין נסיכה לרוצה פשוט), כי אם זיווג לא מוצלח שערכה החברה, ובו זיווגה מין בשאינו מינו.

ההכלאה המעמדית ניכרת גם במישוריה הסגנוניים של היצירה. בראש וראשונה, לפנינו הכלאה בין הסגנון הנשגב של האפוס ההרואי לבין הסגנון ה"נמוך" של הסטירה מענייני דיומא, שגם היא כמוה כזיווג של "נסיכה" ושל "עבד"; ואולם, אין התפיסה החברתית-מעמדית ב"קוצו של יוד" כה פשוטה וחד-ערכית כפי שהיא עשויה להיראות בקריאה שטחית, והקטגוריות הקפואות והקבועות שלה נפרצות לפרקים, ומוצגות גם מ"סטרא אחרא" שלהן: אמנם בת-שוע היא אצילה מבטן ומלידה, ולא בשל עושרו של אביה בלבד: היא מגלמת בהופעתה ובמנהגיה את כל המידות הנאצלות שניתנו לה מידי שמים. ואולם מתברר שבמצב האנומלי של עם ישראל - עם שגלה מעל ארצו ולא העמיד מקרבו מלכים בשנות גלותו הארוכות - האריסטוקרטיה של הלמדנות נחשבת לא פחות מהאריסטוקרטיה

של הממון, ואולי אף יותר ממנה. מן הבחינה הזאת, הלל בן עבדון - ביש גדא וגבר לא יצִלַח - עולה במעמדו החברתי על כלתו, בת השועים והנגידים. עיוותים של דורות ונורמות חברתיות פסולות הפכוהו בעיני החברה לאדם "דְגוּל מְרַבְבָּה", רק משום שמילא את כרסו בש"ס ופוסקים. על-פי שיקוליה של החברה היהודית, החיה בעולם הפוך ומסולף, "הספר" ו"האות המתה" חשובים פי כמה מן "הטבע" ו"החיים".

במילים אחרות, החברה היהודית מעריכה את הגבר הלמדן, גם אם דל וחדל אישים הוא ומראהו כמראה חמור-נושא-ספרים, ולא את האישה, גם אם היא יפת תואר, בת-טובים ובעלת מידות נעלות ונאצלות (הן לא נגזר עליה מששת-ימי-בראשית להיות מחוסרת השכלה, ורק מוסכמות חברתיות מסולפות שללו ממנה את זכותה הטבעית לשוויון הזדמנויות). יל"ג מראה כאן כיצד תכונות לאומיות חיוביות התנוונו במציאות הגלותית, והיו במרוצת הדורות למעוות לא יוכל לתקון. כך למשל, העובדה שבני-עניים יכולים לקנות תורה וייחוש, ולעלות מעלה מעלה בסולם החברה בזכות עצמם ולא בזכות אבות, היא תכונה לאומית הנדרשת לשבח בכל דיון רעיוני. יל"ג, לעומת זאת, רואה בה סימן לאָנומליה, שכן בְּעַם ההופך את הלמדנות לערך עליון ובו לגמרי לכל דרישות הטבע והיצר, החברה יכולה להרשות לעצמה להשיא נערה יפה ופורחת, בת שועים ונגידים, ליצור המוני ומאוס, מְשַׁפֵּל המדרגה, רק משום שֶׁבֶן-תורה הוא.³² ואם פסגת שאיפתם של בני-תורה היא להגיע למעלתו של הרב נְפִסֵי הַכּוֹרֵי, שעשה חיל בתלמודו ועלה בסולם התורה, הרי שבסופו של דבר, עיוות מוליד עיוות: במציאות הגלותית המנוונת, דווקא הלמדנים המנותקים מן החיים הם הקובעים בסופו של דבר את איכות החיים. יל"ג מנסה לשקף את האבסורד שבהעלאתם על נס של הלמדנים וחובשי ספסלי בית-המדרש בתורת "כלים יקרים", בעוד שלדעתו אין הם אלא בטלנים, שאינם בקיאים בהוויות העולם ואינם יודעים "צורת מטבע". ואולם בְּרַק הכסף מסנוור ומעווה, בסופו של דבר, גם עיני "חכמים", ובמקום שידע הלל הלמדן להעריך את הפיקדון

היקר שהופקד בידיו, הוא מוכן לוותר על רעייתו ועל ילדיו בעבור "כֶּסֶף חֲמֵשׁ מֵאוֹת" ואילו היא, למרבה האירוניה, נחשבת, כל אותה עת, בין רעותיה ל"מאשרת", על שהשיאוה ל"עילוי" ועל שנבחרה לשרת "איש דגול מִרְבֵּבָה". ועוד פְּרָדוֹקְס וְאֶבְסוּרָה, שמקורו בעיוותיה המרוזבים של החברה היהודית בגולה: דווקא הוא, העבד ("בן עבדון" הנקלה והנחות מן הבחינה המעמדית והמוסרית, מי שישב כל ימיו כלוא בדל"ת אמותיו, יוצא לרחבי העולם, משוחרר מעבודות המשפחה והחברה (אמנם, בסופו של דבר, ספינתו נטרפת, לרוע המזל), ואילו היא, הנסיכה התמה והברה, המסמלת את הטבע בכל הודו ותפארתו, נותרת שבויה בין הכתלים ובין כבלי הגורמות החברתיות, כשפחה חרופה ונרצעת.³³

מתוך האמירה החברתית העולה מבין שורות השיר ניכרת הכלאה בין הנאוקלסי לְקֵדִם-רומנטי: אמנם, מצויים ביצירה שרידים לא מעטים של תמונת העולם הנאוקלסית הכבולה, לפיהם אין מקום של ממש לניצעות (מוביליות) חברתית-מעמדית, ולפיה האריסטוקרטים תמיד יפי תואר ואצילי נפש, ואילו המשרתים והעבדים הם אנשי התככים והמרמה (תמונת עולם כזו - לפיה נחיתות מעמדית נכרכת בנחיתות מוסרית - שלטת, למשל, באהבת ציון של מאפוז). ואולם, היצירה כבר מכילה בקרבה גם רעיונות קדם-רומנטיים, ברוח העולם החדש, לפיהם חוקי הטבע הם הנכונים והרצויים, ואילו חוקי החברה מסולפים ומעוותים. רעיונות כאלה מצויים אמנם לכאורה כבר בפסטורלה, שהיא ז'נר נאוקלסי מובהק, שהכניס אל הארמון משב רוח רענן. ואולם, בניגוד לפסטורלה האירופית, שאהבת ציון נענתה לחוקיה, אין הנישואים הבין-מעמדיים ב"קוצו של יוד" מקרבים את "הארמון" אל "הטבע", כי אם להפך. בת-שוע ה"נסיכה" אינה מתאהבת כאן ב"רועה" פשוט, מן הדייטסה התחתונה, בשל חנו וחיוניותו או בשל קרבתו אל הטבע הרענן. מושג האהבה אינו קיים באוצר-המושגים של החברה הגלותית, ובמצוות החברה וחוקי הדקורום שלה מזווגים לבת-שוע נער כעור וחיוור, שפשטות מוצאו נדחקת מפני היותו "עילוי". במציאות היהודית הגלותית נתהפכו אפוא

היוצרות: דווקא בת-שוע האריסטוקרטית, הגדלה ב"ארמון", היא צמח בר, ילידת הטבע והבריאה, סמל הטבעיות והרעננות; ולעומתה, דווקא הלל בן עבדון, שנולד בכפר בחיק הטבע, מתגלה כמי שרחוק ת"ק פרסה מן הטבע וכמי שכבול כולו בעבותות הספר. בהתאם לנורמות החברתיות המעוקמות שנתאזרחו ב"רחוב היהודים", משיאים את בת-שוע כלילת השלמות (שהיא בת ארמון וילדת טבע בעת ובעונה אחת) לתוצר קריקטורי של העולם התורני - לנער שלמד הכול ואינו יודע דבר, נער שאינו חורג מן הכללים והמסגרות הנוקשות, אינו יודע ליהנות מיפי הטבע וממנעמיו, אף אינו יודע להעריך איזה אוצר הופקד בידו למשמרת.

ועוד פְּדוּקָס, ואף הוא עקרוני להבנת היצירה: בחברה היהודית, חרף נחיתותה, האישה היא "הגבר": היא הנושאת בעול החיים והיוצאת ל"שוגק החיים", ולא בעלה הנרפה, הנותר בדרך-כלל בין כותלי בית-המדרש, ועל כן הוא מתואר במונחים "נשיים". היא מתוארת כמי שחיים תלויים לה על צווארה (שורה 172), בניגוד לניב המקובל, התולה את הרחיים על צוואר הבעל. היא ניצבת בחנותה כחייל על עמדתו ("וּכְמוֹ עַל מִשְׁטְרוֹ נֶצֶב אִישׁ-חַיִּל"; שורה 175). לעומת זאת, בעלה ה"עילוי", בן ישיבת וולוז'ין מתואר לא כחמור-נושא-ספרים, אלא כאתון: "וַיִּפְתַּח הַחֲזָן אֶת פִּי הָאֶתוֹן / וַתַּעַן אֶתְרֵיוֹ: הֲרֵי אֶת מְקַדְשְׁתָּ...". (שורות 253 - 254).

ודוק: "ותען", לשון נקבה, לרמוז שהנער הנוער תחת החופה כאתון לא יוכל לשאת בעול, וישאיר את כל כובד המשא לאשתו, המתגלה כאמור כ"איש חיל". תיאור הנער כאתון מרמז, כמובן, גם לפרשת בלעם, שבה הקללה הפכה לברכה, וכאן בטקס הנישואין, כל שבע הברכות הופכות לקללה ולאסון. וטקס הנישואין אינו אלא רמז מבישר רעות לעתיד, שהרי החידושים המביאים על האנושות ברכה (הרכבת, אניית הקיטור, הטלגרף והעיתונים) מביאים על אנשי אֶילוֹן הנבערים קללה ואסון. תיאור החופה אף מרמז בהומור לדמותו של עבדון בן הלל הפרעתוני מן המקרא, ששפט את ישראל אחרי השופט אֶילוֹן, שנקבר באֶילוֹן. לעבדון בן הלל הפרעתוני היו ארבעים בנים

ושלושים בני בנים, שרכבו על שבעים עיירים. ואילו כאן, הלל בן עבדון מפרעתון הוא בן יחיד חיוור וחלוש, המשתדך עם בעל אורוות סוסים ומשבעים עיירים נותרה אתון אחת - הוא הלל החתן המהולל. יתר על כן, "אתון" קוראים בהגייה אשכנזית [ASON] - רמז מקדם לאסון, לשואה הכלכלית - האיטית והפּיֶן-איטית - הפוקדת את בית עבדון, את בית חפר ואת כל בתי העיר וסביבותיה.

היציירה רצופה אפוא פְּרָדוקסים וסתירות: האור מביא בה חושך, הששון מביא לאסון, הקדמה מביאה לַגְרסיה ולהתהפכות הגלגל לאחור. כל התפקידים הסטראוטיפיים ה"קְלָסיים" משתבשים בה: הגבר הוא "אתון" והאישה היא "איש חיל"; המשפחה החמה והמלוכדת, המתוארת במזמור ממזמורי תהלים במונחים אידיליים ומבורכים, הופכת כאן לעול מכביד - לקללה ולרועץ;³⁴ הרב שמתפקידו לתמוך את צאן מרעיתו, מתאכזר אל האישה האומללה, ובשל עניין של מה בכך (שספק אם יש לו אחיזה של ממש בהלכה), חורץ את דינה לעגינות עולמים. הרב, שצריך היה לגלות מידות של חסד ורחמים, נושא את השם הזר "הפּוֹרִי", שלא מגזע ישראל. הבעל, שיצא לחפש טרף לבני ביתו, מוכן לוותר עליהם בעבור חופן של זהובים. בת-שוע שנולדה בת חורין הופכת לשפחה נרצעת, ואילו עבדון הופך בן חורין. ניתוק מסדרי העולם המקובלים, התרחקות מן הטבע ואֶבְדן חוש המידה הם המביאים לידי כך שגורם כה פעוט וטריוויאלי יביא לאסון כה כבד, בלא שום פרופורציה בין המקרה לבין תוצאותיו והשלכותיו.

פואמה זו, שנכתבה כאמור על "קו התפר" שבין תקופת ההשכלה לתקופת חיבת-ציון, היא מעשה כלאיים בכל תחום ותחום: היא מכליאה את האקטואלי (רכבת הקיטור, ספינת הקיטור, הטלגרף והעיתונים היומיים) ואת העל-זמני (גורלה של אֶילֶון-וילנא, של "ירושלים דליטא", הוא כגורל ירושלים ערב החורבן).³⁵ היא מכליאה את הלאומי ("אֶלֶה תוֹלְדוֹת פֶּל אִשָּׁה עֶבְרִיָה") ואת האישי (כל הקורא את זיכרונותיו של יל"ג יכול להבחין בנקל כי שוקעו ביצירה יסודות אוטוביוגרפיים למכביר).³⁶ היא אף מכליאה את העברי (תיאורה של

בת-שוע ורעותיה כשפֶּת המלכה ונערותיה המלוות) ואת היווני (פאָפי כפבוס אפולו, הולדת בת-שוע כהולדת ונוס וכו'). ומאחר שלא יצירה נאיבית לפנינו כי אם יצירה שפשטותה ומובנותה מדומות במידה רבה, המפגש בין הבראזים להֶלְנִיזִים אינו במישור הקוסמופוליטי, כי אם בְּבֹאֲתוֹ שבתוך גבולותיה של היהדות המודרנית. פאָפי הוא משכיל שאינו מושך ידו מחֶכְמָה יוונית, אך אינו מתיוון המִפְנֵה עורף לעמו. לפנינו הכלאה של שגב ושל אירוניה, של פְּתוּס ושל בְּתוּס, של העל-זמני ושל האקטואלי. במישור הַזְ'נְרִי, לפנינו הכלאה של אָפּוֹס ושל ליריקה אָלְגִית, של סיפור ושל מסה, של טְרַגְדִיָה קורעת לב, המזמינה את הקורא להזדהות עם גורלו של היחיד הסובל, ושל סְטִירֵה קומית, המקוממת את הקורא כנגד עֲרָלוֹת לֶבָם של נציגי הממסד. כל הסיווגים האלה אינם סותרים זה את זה, שהרי הֶסְטִירֵה, למשל, אינה רק זְ'נֶר לעצמו, כי אם גם עיקרון קדם-זְ'נְרִי, היכול לחול על כל הַזְ'נְרִים כולם. ההיפרידות וההֶטְרוֹגֵנִיּוֹת של היצירה היא תוצאה טבעית של היותה יצירה שנוולדה על הגבול בין שתי תקופות מובחנות: תקופת ההשכלה, שהלכה אז לבית-עולמה, ותקופת חיבת-ציון, שהביאה אֶתה רעיונות חדשים שהחלו אז לכבוש את הלבבות ב"רחוב היהודים".

1. יצירה המשקפת תקופה של אבדן כיוונים

בפרק זה הצעתי אפוא תפיסה שונה של "קוצו של יוד" מזו המקובלת בביקורת ובמחקר. בדרך-כלל נטו מבקרים וחוקרים לראות בה יצירה משכילית מיליטנטית מובהקת, שנלחמה בכלים סְטִירִיים מחודדים בכל המנהגים הישנים, הבולמים את הדרך לקדמה. היצירה נתפסה כיצירה רפורמטורית, שנועדה לחשוף עיוותים ולתקן תקנות חדשות לצורכי החיים המתחדשים, מתוך אמונה ביכולתה להשפיע על המציאות. להערכתך, אין היא יצירה משכילית מובהקת (ליל"ג יצירות משכיליות רבות - בשירה, בסיפור ובמסה - ו"קוצו של יוד" אינה אחת מהן). לפנינו תוצר מובהק של "שעת הדמדומים", שֶפְקֵדָה משכילים רבים, ויל"ג ביניהם, באותן שנים שבהן ה-Kulturkampf

בגרמניה נכשל, וביסמרק נכנע לקלריקלים, תוך ויתור על רוב כוונותיו ורעיונותיו הרפורמטוריים.³⁷ בשלב זה של מלחמתו הציבורית רבת השנים כנגד הרבנים והממסד הקהילתי, הגיע כמדומה יל"ג להכרה שאין עצה ואין תבונה נגד "רועי הרוח". הוא אף הגיע אל המסקנה המיידית, לפיה תנועת ההשכלה למעשה הזיקה לעם לא פחות משסייעה לו. הפואמה "קוצו של יוד" אינה יצירה המתיימרת לתקן את המציאות, ולעזור לעם להתנער משפלותו: בסופו של דבר היא שיצת הייאוש והתבוסה.

עיקרה של הפואמה נכתב במרוצת העשור הראשון של "תקופת פטרבורג", היא תחנת חייו האחרונה של יל"ג - תקופת האכזבה וההיוואשות שלו ממלחמות ההשכלה ומסיסמאותיה. לא זו בלבד שיל"ג נואש בשלב זה מן האפשרות שהממסד הדתי ישתכנע מדבריו ומדברי חבריו המשכילים, ויתקן תקנות חדשות לצורכי החיים המתחדשים. הוא אף נואש מן האמונה ביכולתה של ההשכלה להועיל להמוני העם, הנתונים למרותו של הממסד הדתי. למרבה האירוניה, חלה ההיוואשות ממאבקה של ההשכלה דווקא באותן שנים שבהן כיהן בתפקיד המזכיר של "חברת מפיצי השכלה" בפטרבורג. אפשר שהמשרה הציבורית שהעניקה לבעליה כבוד ורווחה כלכלית מיתנה את רוח הקרב של המשורר המיליטנטי. אפשר גם שיל"ג ראה את סופה המאכזב של "מלחמת התרבות" שהנהיג ביסמרק נגד הקלריקלזם הקתולי. ביסמרק יצא לדרכו חזר הפרת ערך מעשהו, ובטוח בכוחו וביכולתו לתקן תקנות חדשות, שיהפכו את גרמניה למדינה מודרנית, אך עוטי הגלימות השחורות אילצוהו לסגת מכוונתו לאכוף על הכנסייה את מרותה של המדינה. כך או אחרת, יל"ג נאלץ להודות, כמשתמע מפתירתו הפופליציסטית משנים אלה, כי לא העריך כראוי את כוחה של ההנהגה הדתית, האוטמת את לְבָה לכל שינוי, ולו קטן כקוצה של יוד, ואת נאמנותם העיוורת של חסידיה להנהגה זו ולתכתיביה.

מתוך הדברים הפסימיים שפתב אז, פרי תקופת ההיוואשות מן המאבק, עולה בבירור איך למד המשורר במאוחר, לאחר שפילה

את מיטב כוחותיו במלחמת "בני אור בבני חושך", שרבים מבני צאן מרעיתם של הרבנים, מזה, ושל ה"צדיקים" וה"רביים", מזה, היו ויהיו מוכנים, בכל תנאי ובכל מחיה, לכוף ראשם לפני ההנהגה, ולתת לרועיהם-נוגשיהם את חלבם, דמם וצמרם (ראו למשל בפרק י"ב בסדרת הפלייטונים 'צלוחית של פלייטון'). במקביל, התגבשה אצל יל"ג ההשקפה, כי "עדר ה'" מוסיף להאמין בנזק הצפוי לו כביכול מן החשיפה לחיים החדשים והמודרניים, ועל כן הוא נרתע ממפייצי "אורה של ההשכלה", ובוחר מרצונו להישאר בעלטה.³⁸ גם גורמים חיצוניים, שלא היו תלויים בעם או במנהיגיו, עיכבו תהליכים, והביאו לךְגרסיה. "הכול תלוי במזל", הכריז המשורר בפתח מהדורת היוֹבֵל של כתביו,³⁹ והצהרה פֶּטְלִיסִית ודֶטְרַמיניסִית כזו, הנשמעת מפיו של רציונליסט כדוגמת יל"ג, מעידה נאמנה, כי בתחנת חייו האחרונה כבר איבד הסופר מן הלהט המהפכני שאִפְיִן את שנות מלחמת התרבות של ההשכלה העברית, הידועה בשם "פולמוס הדת והחיים". ראשיתו של השיר נטועה בתקופה שִׁפָּה עדיין האמין מתְּחַבְּרוּ בהצלחת מאבקו למען התיקונים העתידיים לשנות את אורחות חייו של העם ולהטותו אל דרך המלך, אך הסיפור הטְּרָגִי שבמרכזו משקף את הכניעה, האכזבה והייאוש. בשלב הגיבוש הסופי של השיר, ידע יל"ג אל נכון כי "אין מזל לישראל": תנועת ההשכלה באה לעם ישראל, בשעה שִׁפָּה טרם הוכשרו הלבבות לקליטתם של רעיונות מתקדמים. הרציונליזם של יל"ג והבוז שרחש להמונים הנבערים, המאמינים באמונות טפלות, מתבטא - באופן אירוני - ביצירה העושה שימוש אינטנסיבי בפרטים דמויי מציאות ובמטֶפּוֹרִיקָה שמתחומי עבודת הכוכבים והמזלות. הלל יוצא למסעו באנייה "נחש עקלתון", ששמו כשם אותה ברייה מיתולוגית, שבכוחה - כך האמינו הקדמונים הנבערים - לכרסם את השמש והירח, ולגרום לליקוי מאורות. פְּאֵבִי המשכיל, שהוא יהודי בביתו ורוסי בצאתו (לשעבר נקרא שמו בישראל "פייבוש", שם שהוא, למרבה האירוניה, גֶרְסָה גלונית של שם אֶל השמש Phoebus) ומי שמסמל בשמו ובאישיותו את "אור שמש" של ההשכלה,⁴⁰ נאלץ לסגת מן המערכה, ולהשאיר - למורת

רוחו ולאכזבתו הגדולה - את בת-שוע "העבריה" לגורלה. מעתה תימק העגונה בשיממונה, באֵילון השרויה באור ירח. הרב נפסי הכזרי ששמו הוא אַנגרם של השם יוסף זכריה שטרן, אף שמו נטול מתחום הכוכבים.⁴¹ השמים והכוכבים ממסילותיהם נלחמים בבת-שוע ובפאָפי, ואילו המים הזידונים מטביעים אותם, ומכשילים את "מלחמת בני אור בבני חושך".

בשלב זה של חייו, נאלץ יל"ג להודות כי המוני העם אינם אלא "יושבי חושך", שאינם מעוניינים כלל לחרוג ממנהגיה של "אֵילון", המוצפת באור ירח חיזור ומתעתע. על כן אין בת-שוע מגלה נכונות לקבל את הצעתו הנדיבה של פאָפי, נציג ההשכלה, המבקש לגאול אותה ממצבה העגום והמשפיל (גם על דַקוּתו והיעגנותו מרצון של העם בִּישָׁן ועל חששו מפני רוח הזמן החדש, הרבה יל"ג לכתוב במאמריו, בפלייטוניו ובאיגרותיו).⁴² והרי לפנינו פְּרָדוּקס נוסף: היצירה שנתפסה בביקורת כסְטירה רפורמטורית וכאוֹצָר של רעיונות משכיליים לשינוי פני המציאות, מתבררת ככלות הכול כשיר של כניעה ומפלה. היצירה המיליטנטית ביותר בתולדות הספרות העברית בנושא מעמדה של האישה מתגלה ככלות הכול כיצירה קונפורמיסטית למדי מנקודת מוצא פמיניסטית (כאמור, גם אילו שפר גורלה של בת-שוע היא הייתה הופכת לאחת מ"נְשֵׁי הַתְּעַנְנוֹת", כפי שהיא מעידה על עצמה בשורות החותמות את השיר, ולא לאישה העומדת בזכות עצמה). פאָפי, סמל ההשכלה, מתגלה כאן כמי שאינו יכול להיאבק במגמות השולטות בחברה היהודית. אל מול הדעות הקדומות והמוסכמות המאובנות, הוא מרים ידיים ופורש מן המערכה. במידה רבה, ניתן לראות ביצירה שלפנינו כעין אלגוריה על כישלון דרכה של ההשכלה: המשכיל הן התימר להעלות את האומה ממצבה הַשְּׁפָל, לרוממה מאשפתות, בעת שכל מאַשרי דרכה הכויבו, ובניה הגיעו למבוי סתום.⁴³ ואולם, "יושבי חושך" שבאומה לא קיבלו בברכה את שאיפתו של המשכיל לתקן את פני המציאות, ועדיין הרכינו ראש לפני הממסד הרבני והקהילתי, שהתעקש כמוכן לשמר את הִישָׁן. המשכיל הרים ידיו ופרש לפינתו, בידעו כי אין עצה ואין

תבונה נגד הרבנים. אלמנותו של פאָבי היא כעין מטפורה מורחבת למצבה של תנועת ההשכלה ולמצבם של המשכילים – לבדידותם בקרב עמם, לניתוקם מההקשר ה"משפחתי", לאי יכולתם להעמיד דור המשך. העובדה שהוא ערירי – "אַלְמָן לֹא בָנִים" – גם היא סמלית, או אלגורית, כי המשכילים אכן לא העמידו בנים ובני בנים. הדור השני יצא לרעות בשדות זרים, ורבים מהבנים אבדו לעם לנצח.⁴⁴ יל"ג אומר כאן, מבלי לומר זאת מפורשות, שלא כְּשֶׁרָה השעה לתקן תיקונים, ולא הוכשר הדור לקדם את פני הרעיון המשכילי בברכה ובנפש חפצה. הרעיונות הרפורמטוריים והאמנציפטוריים של ההשכלה הקדימו אפוא את שעתם, או שמא איחרו לבוא (בעוד רעיונות אלה מגששים את דרכם ללבותיהם של בני העם, פָּרְצו הפרעות ושמו אותם לאֵל). ה"רומן" של ההשכלה עם "אלמנת בת ציון" היה אפוא קצר ומעורר תקוות, אך לא הגיע לכלל מימוש. בת-שוע האצילית, מחשש פן תפר את חוקי הדקדוקים החברתי המקובל ב"רחוב היהודים", נותרת בניוילה ובשיממונה.

השמרנות והראקציה ניצחו, והחדש נכחד בטרם הצליח להכות שורש. גם שלושת הגברים, תומכי גורלה של בת-שוע, היו כלא היו: חֶפֶר אביה, המייצג את דפוסיו המוצקים העולם הישן, מת משיברון לב לאחר שאבדו כל נכסיו; הלל בעלה, המייצג את הפרולטריון שפָּרַק עול דת ומוסר, טובע בדרכו אל העולם החדש; ואפילו פאָבי המשכיל בעל הכשרונות הוורסטיליים, שכל כוונותיו רצויות וטהורות, חפרו פניו הוא נאלץ לעזוב על כורחו את אֵילֹן, ולהותיר את בת-שוע לשאת לבדה את תלאותיה. ומאחר שלפנינו סיפורו של היהודי שבכל הדורות, ובדורות האחרונים בפרט, הכתיר יל"ג את יצירתו בכותרת "קוצו של יוד" (בשור"ק). "יוד" הוא היהודי, והבחין בכך מתרגמו יצחק יואל לינעצקי, שתרגם את היצירה תרגום חופשי ליידיש בשם "איבער אַ פינטעלע" (מתוך רמיזה לפתגם העממי "אַ פינטעלע ייד").⁴⁵ יצירה זו היא אפוא תוצר מובהק של תקופת "ליקוי המאורות", שפקדה את ההשכלה העברית לאחר שביסמרק, מצביאה של מלחמת התרבות (Kulturkampf) בגרמניה, נכנע לאנשי הדת, תוך ויתור

על הרעיונות הליברליים, שהנחוהו בימים שבהם ביקש לאכוף על הכנסייה את מרותם של מוסדות המדינה. בשלב זה, הגיעו גם יל"ג, ליליינבלום וחבריהם המשכילים לידי הכרה, שאין עצה ואין תבונה כנגד הממסד הדתי, וכי המציאות הלונטית, תרתי משמע (סהרורית ומופת טירוף), המתכחשת לכל קו אור של קדמה, תוסיף לשרור בחיי העם גם להבא. לא מקרה הוא שבתקופה לונטית של "ליקוי מאורות" חיבר יל"ג יצירה שגיבוריה מייצגים את מלחמת השמש, הירח והכוכבים ממסילותיהם.

במקביל, הגיעו אחדים מהמשכילים אחרי פרעות 1881 ל"דרך תשובה" ולידי ההכרה שלא העם אשם במצבו, כי אם תנאים חיצוניים, שאין לו שליטה עליהם, הביאוהו לאן שהביאוהו. אחדים מלוחמי ההשכלה הפכו את עורם, ופעלו למען המטרות החדשות באותו להט שאפיין את ימי מאבקם לתיקונים אֶמנציפטוריים. יל"ג איבד מן הלהט האידאולוגי שלו, ופסח על הסעפים: הוא נרתם ולא נרתם לשורות "חובבי ציון", נטש ולא נטש את שאיפותיו הרפורמטוריות המשכיליות. אחדים מהרעיונות שהשמיע בערוב ימיו, לאחר פרעות "הסופות בנגב" - במאמריו "גאולתנו ופדות נפשנו" ו"עזרה ועזרא" - נראים כיום, מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, כסנוניות שבישרו ראשיתו של הפרק הציוני במשנתם של משכילים שנואשו מן האידאולוגיה המשכילית. ואולם גם במאמרים אלה ניכר שיל"ג התקשה להאמין ביכולתו של העם להגיע לריבונות, אלא אם כן יתן גט כריתות להנהגה הדתית.

הערות לפרק הרביעי:

1. ראו מכתבו של יל"ג מיום 1.11.1870 (יערי תרצ"ז, עמ' 28 - 29). וראו גם איגרת ליליינבלום, מיום 7.1.1871, איגרות יל"ג, עמ' 166.
2. היצירה נתפרסמה בשלושה המשכים בהשחה, כך ז, בעריכת פרץ סמולנסקי; פרקים א-ג בחוברת י (תמוז תרל"ו עמ' 565 - 573; פרקים ד-ה בחוברת יא (אב תרל"ו), עמ' 635 - 645; פרקים ו-ז בחוברת יב (אלול תרל"ו), עמ' 713 - 719; ובסך הכול 74 בתים בני 10 שורות

- המורכבים כל אחד מאוקטבה ומדו-טור [couplet] מסיים). במהדורת תרמ"ד הכילה הפואמה 76 בתים בני 10 שורות כל אחד.
3. "פתח דבר", *השחה*, מיום י"ו באלול תרכ"ט (24.8.1869).
4. ראו "פתח דבר" (הערה 3 לעיל). שם התואר "עברי", או "יבריי" ברוסית, הוא תוארו של "היהודי החדש" בשלהי המאה התשע-עשרה (וראו: יעקב שביט, *מעברי עד כנעני*, תל-אביב 1984, עמ' 31).
5. ראו מאמרו "מי הוא בן חורין", *המליץ*, כרך 12, גיל' 9 - 12, לשנת תרל"ב. המאמר כונס בכרך השני של כל כתי מל"ל, בארבעה כרכים, קרקוב תר"ע - אודסה תרע"ג, עמ' 7 - 14.
6. ראו מכתבו של יל"ג מיום 22 בנובמבר 1870 (הערה 1, לעיל). חודשים אחדים לאחר מכן, שלח המשורר למרים מארקל-מוזסון, לשם דוגמה לטיבה של היצירה ההולכת ומתקמת, את הבית הראשון של "קוצו של יוד" (שם, עמ' 34 - 35).
7. ראו הערה 2, לעיל. באביב תרל"ו, כשלושה חודשים לפני שפרקיה הראשונים של הפואמה נתפרסמו ב*השחה*, עדיין היו בידיו של יל"ג רק ארבעת הפרקים הראשונים שלה, הכוללים כמחצית מבתיה של היצירה המוגמרת (לפי איגרת למחותנו הזקן, מיום א' דחומ"פ תרל"ו, איגרות יל"ג, עמ' 201 - 202). משמע, פרקים א-ד בו במשך שנים אחדות, ואילו פרקים ה-ז נכתבו סמוך לפרסומם ב*השחה*, ותוך פרק זמן קצר עד מאוד.
8. קלוזנר (1963), עמ' 363. ראו גם: איגרות יל"ג, כרך שני, חלק שלישי, עמ' 74. התנצלותו של יל"ג כלולה בהערה שבפתח מהדורת היובל (בעמ' VIX); ובאשר להערת קלוזנר לגבי מקום החיבור: יל"ג נהג לנסוע לעתים מזומנות למרחצאות רפואיים, ובאופן מיוחד נסע להתרפא ב"בארה של מרים" כפי שפינה את מרייאנבאד. גם כאב תרל"ח יצא עם אשתו למקום מעיינות מרפא (וראו איגרות יל"ג, כרך ראשון, חלק ראשון, עמ' 243 - 244).
9. בנוסח מהדורת תרמ"ד נוספו השורות 31 - 40 (הבית הרביעי בפרק הפתיחה, המדגיש את נחיתותה של האישה בפני ההלכה ושורות 661 - 670 (הבית האחרון של פרק ו'), המתאר את פסיקתו של הרב, שכמוה כגור דין מוות). סוף פרק ו' היא תוספת, המעידה על הרגשתם של יל"ג ושל משכילים כדוגמתו בעת חיבור הפואמה: פאָבי חורק שניים ומחריש, בידעו "כי אין מושיע".
10. "קציץ" הוא כינוי בספרות הרבנית לאדם עשיר ונכבד - "מצנאט" - וכאן השתמש יל"ג במילה בהוראתה הרבנית, המיושנת, כדי לנגח את הממסד הרבני; וראו גם בסיפורו של עגנון "עגונות", שבז אביה של דינה קרדי "קציץ".
11. לפנינו אמירה דו-משמעית. מצד אחד, "יושבי החושך" מתברכים בלבם על שאין הם פרימיטיביים כארמים של ימי קדם ("פראי אדם" אלה הרשו ר"ל לבנותיהם להתחתן בעמים אחרים, ושאלו "את פי הנערה"

- אם תיאות להינשא למיועד). מצד שני, הם מתברכים בלבם שאין הם דומים ל"ארמים" של הזמן החדש, ל"גויים" שבתוכם הם יושבים, שבנותיהם רשאיות להינשא לבחיר לבבן, ולא לבחיר לבבו של אביהן, בנישואי אהבה, ולא בנישואי שידוך, שבהסכמת נציגיה של הקהרה הבוגרת והממוסדת.
12. על ההתרוששות או ההתקבצנות (pauperization) של יהודי רוסיה, בעקבות הנחת פסי הרכבת, ראו: Baron (1964), p. 115; Greenberg (1976), p. 165.
13. לפי הערה זו על כתבי-העת מתברר, שהפואמה מתרחשת בתקופה שלפני 1860, היא השנה שבה הופיעו השבועונים והיומנים הראשונים בעברית - המליץ והכרמל - ובהם ידיעות אקטואליסטיות ומודעות מרשות הפרט, כגון של נשים המחפשות את בעליהן שיצאו לכרפי הים, מודעות שלא היו כמותן בעבר, בתקופה שבה היו רוב כתבי-העת העבריים ירחונים, רבעונים ושנתונים.
14. ראו שירו של יל"ג "אדם דו-פרצופין"; וראו גם: "מפני הפכים בנושא אחד כאלה, אשר מספרם רב בקרב עמנו עד כי אין לפורטם [...]" מתהלך אנוכי תחת שמי ה' כבעל דו-פרצופין" ("צלוחית של פלייטון", פרק י"ב).
15. "ומה העת אשר אנחנו חיים בה היום - העת לבכות היא או עת לשחוק? [...]" ינע לבכי תמיד בין כעס ושחוק, וכנוע לבי ינועו גם פני ורגזו ושחוקו ואין נחת[...]. כל רואי יתפלאו בי, כי לא ידעו איזה פרצוף עיקר ואיזה טפל. [...]" הבוכה אתה או שוחק? ("צלוחית של פלייטון", שם).
16. ראו בריינין "יל. גאָרדאָן: זכרונות ומחשבות", השלח, כרך א, חוב' א-1 (חשוון-אדר תרנ"ז), עמ' 62 - 68; והשווה האפרתי (1969), עמ' 26 - 39.
17. קלזנר (1963), עמ' 363.
18. כעין ספירת מלכות שב'זוהר', מקבילתה של הלכנה, שאין לה אור עצמי, ושל "כנסת-ישראל", המשתנה תדיר, וכמו ה"ברכה" בשירו הנודע של ביאליק, "בחנית נוקבא", שהיא "בכל צופיה והכל צפוי בה, ועם-הכל משתנה".
19. בת-שוע נתפסה אצל יל"ג כאידיאה וכאידיאל, ולא כאישה בשר ודם. כך, למשל, אמר יל"ג, בשבחו את הברכה ששלח אליו יוסף ברי"ל (איו"ב ממינסק) לרגל יובלו: "ברכתך הייתה בעיניי כברייה בפני עצמה [...]" רובן ככולן נדמו בעיניי כאישות הזימה וכבלות ניאופים, אשר שודד חינו הטבעי [...]" לא כן ברכתך אתה, כי דגולה היא מרבבה בטוב טעמה, בחום רגשותיה ובאור פניה. והיא ככלה נאה וחסודה בעיניי [...]" שבדמותה וצלמה כבר חזיתי את בת-שוע במחזה 'קוצו של יו"ד'. (איגרות יל"ג, כרך שני, חלק שלישי, עמ' 12).
20. ראו, למשל, שאנן (1967 עמ' 288): "הזלזול במידת הראליות של ההמצאה הראשונה - זלזול הנובע לא מעט מבטחונו העצמי המוגזם -

- גורר התעלמות מוחלטת ממידת הראליות שבציור רקמת החיים כולה [...] היא מעוותת ומוטה כולה לתכליתו של המשורר [...] ובזה החטיא יל"ג את מטרתו העיקרית". וראו גם: שם, עמ' 289: בכמה מפרקי הפואמה "יש מן העיצוב הפרימיטיבי שמצאנו בכמה פרקי 'עייט צבוע'". "ואמנם, קשה לראות את פני בת-שוע בהימנן זה ליופיה".
21. השוה פיינגולד (תשמ"ג), עמ' 91 - 92: "משום כך נתפסו כל המבקרים המסתייגים, ללא יוצא מן הכלל, לסתירה שיטתית ואופיינית. כקוראים פעלה עליהם הסתירה פעולה אפקטיבית. כמבקרים הם ביקשו לשפוט אותה על פי קריטריונים לא רלוונטיים".
22. על תחבולה זו כתב יל"ג לחזא"ל, באיגרת מיום ב' שבט תרל"ז (איגרות יל"ג, עמ' 216 - 217): "תדקדק בשם השיר ותאמר כי אין השם אשר קראתי לו נאה לכל חלקי השיר כי אם לסופו ואולם כל השיר לא נברא אלא בשביל סופו, וכל כוחו בעוקצו, ושאר החזיונות אשר נשאתי והתמונות והמאורעות אשר ציירתי לא באו רק בדרך אגב, ועיקר נושא הסיפור הנה התהפוכות והשערוריות אשר גרם קוצו של יוד". מותר כמדומה להניח, כי במילה "סוף" השתמש כאן יל"ג גם במובן "תכלית", ולא רק במובן של "סיגור".
23. איגרת לפירנא מיום 1.12.1868; איגרות יל"ג, עמ' 132.
24. מירון 1983, עמ' 116; והשוו: שביט 1987, עמ' 116 - 117.
25. ראו דבריו ב"אזכרה ליל"ג": "די אם אזכיר רק את עניין בת-שוע וילדיה, וביחוד את ילדתה הקטנה" (כתבי ברנר, כרך ג, תל-אביב תשכ"ז, עמ' 22 - 23 (מאמר זה פורסם לראשונה בהפועל הצעיר לשנת תרע"ג).
26. שביט (1987), עמ' 126 מסווג את "קוצו של יוד" כיצירה ממודוס החיקוי הנמוך, וסיווג זה תובע סיוג והרחבה, שכן בת-שוע היא אריסטוקרטית ואילו בעלה הלל בא מרקע פלָבאי.
27. על פנייתו של ביאליק לאפוס הפרודי (mock heroic) עמדתי בספרי הצרצר משורר הגלות (לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק), תל-אביב תשמ"ו, עמ' 135 - 136.
28. ראו הערה 1, לעיל.
29. ראו במכתבו של ביאליק לאחד-העם מיולי 1897, איגרות ביאליק, כרך א, עמ' ק - קא.
30. על פנייתו של ביאליק אל הסיום הפתוח, בשל מבוכה רעיונית, ראו שביט (1987), עמ' 142 - 163.
31. בעם שאין בו מלכים ורוזנים, תלמוד-תורה הוא המקנה לאדם ייחוש. מן הבחינה הזאת שידוך בין בת הגביר לעילוי, הגם שהוא "מבני העניים", נחשב ערובה לאושר ולהצלחה. ואולם, יל"ג יוצא כאן בסמוי כנגד מוסכמותיה של החברה היהודית הגלותית שלא התחשבה בטבע האדם ובחוק הדרוויני של "הברירה הטבעית". בסמוי, עולה כאן הטענה כי אצילות-נפש ומוסריות גבוהה אינן נקנות בכסף או בלימודים, והן מידות הטבועות באדם מששת ימי בראשית (ומכאן המקום הנכבד

שניתן ביצירה לתיאור הולדתה של בת-שוע ב"לִידת נשיקה" כאילו הייתה אלה שירדה מן האולימפוס אל המציאות העכורה של העיר אֶלֶן. ואולם, במציאות המעוותת שנוצרה בגלות, מתברר כי דווקא האצילה היא בורה שאינה יודעת צורת אל"ף, וזאת רק מפני שנבראה אישה, ואילו הטיפוס הפשוט והפֶלְכָאִי הוא למדן מופלג, רק מפני שלאושרו לא עשאוהו אישה.

32. יל"ג בחר כאן במתכוון במלים "אֶשֶׁת יֶפֶת תֶּאֱרָ" (שורה 82), הרומזים לתיאורה של שבויה ("וְרֵאִיתָ בְּשִׁבְיָהּ אֵשֶׁת יֶפֶת-תֶּאֱרָ; וְחִשַּׁקְתָּ בָּהּ וְלִקְחֶתָ לָךְ אִשָּׁה", דברים כא, יא). לפנינו משחק אירוני בין ניגודים, כמקובל ביצירת יל"ג. ב"אֶשֶׁת דְּרִיסְפָּק", למשל, דווקא העבדות מביאה לחופש (שרה הופכת לאישה "משוחררת", שכן בעלה משליך אותה מבייתה). הטרגדיה שלה מתחוללת בין חג הפסח, המסמל את החירות ואת היציאה מבית-עבדים, לבין תשעה באב, המסמל את חורבן הבית והירידה אל הגלות. לעומת זאת, ב"קוצו של יוד", דווקא הלל (בן עבדון, בן ל"גזע העבדים" במונחיו של ניטשה) יוצא לחופשי (אבוי לשחרורו מן הכבלים, כשם שאבוי לשחרורה של שרה אשת אליפלט מכבליה), ואילו בת-שוע, בת החורין ובעלת המידות הנאצלות, נשארת עד עולם עגונה ושפחה נרצעת.

33. השוו את תיאור גורלו של הצדיק, ירא אלוהים, במזמור תהלים (תהלים קכח, ג - ד) לאמירתו האירונית של יל"ג ("וּכְהִשְׁתַּרְגַּ עָלָיו שְׁתִּילֵי הַיָּיִת", שורה 74), הכורכת באחת את האישה, הגפן המשתרגת, ואת הבנים, שתילי הזיתים, והופכת אותם לעול מעיק ומחניק.

34. שולבו כאן פרטים היסטוריים אותנטיים על ירידת וילנא ("בזמן ההוא ירדה גם כל העיר וילנא פלאים, כי העלתה עליה חמת הקיסר ניקולי לאין מרפא", "על נהר כבר", פרק א), ומיתוס לאומי על חורבן ירושלים (וראו שורות 85, 164, 263 - 266 ועוד).

35. אף-על-פי שבמרכזה גיבורה בדיונית, המייצגת את הגורל הלאומי הקולקטיבי, ואף-על-פי שיל"ג התנזר כביכול בשירתו משילובו של הממד האישי (וראו שירו "אתם עֲדִי", שבו העיד על כך במפורש). ניתן לאתר ב"קוצו של יוד" ריבוי של יסודות פרסונליים ואוטוביוגרפיים: יל"ג היה בן של פונדקאי מליטא, שמעמדו נתערער בעקבות תמורות במצבם של יהודי רוסיה, אף הוא עורר בילדותו את התפעלות הקהל בידענותו, ואף אותו ניסו להשיא בנעוריו עם נערה שלא הכיר, גם אמו היתה "הגבר" במשפחה, גם לו כמו לפאָבי היו מכרים באנגליה (כדוגמת צ' דיינאוו או תזא"ל, שאתם התכתב בשנות חיבורה של הפואמה). אפילו הגט, התלוי ב"קוצו של יוד", יש לו אחיזה בביוגרפיה של יל"ג, וראו "על נהר כבר", פרק א' (יל"ג מעלה כאן זכרון מימי ילדותו על מסדר הגטין בוילנא ששאל אותו, בעודו ילד קטן, אם בתו של ר' יצחק המגיד נקראת "בריינע" או "ברוינע").

36. וראו הערותיו של יל"ג, בשולי מהדורת תרמ"ד, לפואמה "צדקיהו בבית

- הפקודות: "המחלוקת שהיתה בין צדקיהו וירמיהו היא מחלוקת ה מראש מקדמי ארץ עד סוף כל הדורות - מחלוקת מלכותא דארעא (וועלטל מאכט) עם מלכותא דרקייע (גייסטליכקייט) המתחדשת לפרקים עד היום בכל מקום ששתי רשויות ההנה עומדות בפני עצמן (מעין המחלוקת הנעשית בימינו בגרמניא בין הממשלה והאפיפיור ונדעת בשם "קולטור קאמפף"). היא המחלוקת אשר היתה לפני צדקיהו בין שאול ושמואל ואחריו בזמן בית שני בין הצדוקים והפרושים והד המחלוקת הזאת נשמע עד היום בקרב עמנו בין המשכילים ובין החרדים".
37. כמשתמע מְּשֵׁלִים מקוריים, כגון: "רבי מאיר", "עמוד האש ועמוד הענן", "הלפיד", ועוד. כידוע, כל תנועות ההשכלה השתמשו במטפוריקה של אור, וראו: פרידלנדר (תשל"ד).
38. מהדורת היובל, עמ' xiii. "הכול תלוי במזל" הוא גם שמו של אחד משיריו המאוחרים של יל"ג, מבין 'שירי אל-מקמאת' - שירים המצטיינים בהומור פרוזאי "נמוך".
39. מהדורת היובל, עמ' 205, הערה טו
40. על העילה להתקפתו של יל"ג על יוסף זכריה שטרן, רבה של שאוול, ראו איגרת משנת תר"ל, איגרות יל"ג, עמ' 147 - 149.
41. מילים ומושגים מתחום דיני האישות (כגון "אלמנות", "עגיונות", "גירושין") מתפקדים בתרבות העברית בכלל, ובלשונו של יל"ג בפרט, גם במשמעות הלאומית המופשטת. מצבה של אישה עגונה הוא כמצבה של אומה, שקפאה ועגנה במקומה, ללא כל תזוזה או התקדמות. וראו איגרות יל"ג, כרך ראשון, חלק ראשון, עמ' 164: "ובנותיי לא תיעגינה בחינוכן עד אשר תצא הדת המתוקנת לאור".
42. ההשכלה הן הגיעה למזרח אירופה בעת שבה כשרה השעה לקליטתם של רעיונות חדשים: הממסד הרבני הכויב בימי הקנטוניסטים, הלמדנות הידרדרה, וניתרגמה לתוארי כבוד ולמשרות שגמול כספי בצדן, תארים כגון "הגאון" ו"הגאון הגדול" הפכו למטבעות שחוקות, שכל נער מגלגל בהן כבעדשים. גם צינורות הפרנסה נסתתמו, ובתי-מרזח רבים נותרו שוממים עקב הקמת מסילת-הברזל. כתוצאה מהמשבר הכלכלי שהקיף חוגים רחבים, נטלו רבים את מקל הנדודים, ונתרבו מקרי העגיונות.
43. ההתבוללות לא פסחה על צאצאיו של יל"ג עצמו, ואילו רבים מבני-גילם של בניו, מקס ומינה, פנו אל התנועה הלאומית, והיו ל"חובבי ציון". בשלב זה יצאו יל"ג ומשכילים כדוגמתו קירחים מכאן ומכאן: החוגים הרבניים ראו בהם סכנה לאורח-החיים השמרני, ואילו חוגי הצעירים הלאומיים ראו בהם שריד מיושן של הדור הקודם, שדגל באמנציפציה של היהודי בין אומות-העולם. וכנגד זה, אותם צעירים קוסמופוליטיים, שהוקסמו מתרבות המערב בכלל, ומן הרומנטיקה הגרמנית בפרט, ראו בשלב זה במשכילים כיל"ג שריד של קלסיציזם עברי, יבש ועבש.

44. 'איבער אַ פינטעלע', פֿון יצחק יואל ליניעצקי, אודסה 1904). לא הבחין בכך קלזנר, ב"קוצו (קוצה?) של יוד" (קלזנר 1941, עמ' 363 ובמיוחד עמ' 432 שם, הע' 773: "כך צריך להיות 'קוצה של יוד', שהרי יו"ה, כאות מן האלפבית, היא נקבה. ואמנם, בתלמוד אנו מוצאים: "לא נצרכה אלא לקוצה של יוד".

פרק חמישי

מִפְרָשֶׁת "כִּי תבוא" ועד לחורבן הבית

השקפתו ההיסטוריוסופית של יל"ג
לפי "קוצו של יוד"

א. "קוצו של יוד" כיצירה לימינלית

סיימנו את הפרק הראשון במובאה מתוך שירו של רודיאד קיפלינג "אם" ["If"], שלפיו אם אדם מאבד את כל מפעל חייו ומתחיל לבנותו מחדש, בלי לקונן ובלי להסתכל אחורה בזעם, אזי הוא ראוי להיקרא "בן אדם". בתקופת כתיבתה של הפואמה "קוצו של יוד" איבד יל"ג את כל מפעל חייו: הוא ומשפחתו עברו רדיפות והלשנות, בנו מקס איבד את כל כספי המשפחה, יל"ג חלה במחלת הסרטן, ומפעל חייו - המלחמה על כינונו של "שולחן ערוך" חדש לצורכי החיים המתחדשים - עלה בתוהו. אף-על-פי-כן הוא לא נואש, והמשיך לכתוב את יצירותיו הפולמוסיות ללא הרף וללא לאות. בערוב ימיו, משעֶרְךָ את מאזן חייו, הוא הגיע למסקנה שזמנים חדשים מחייבים התחדשות והתעדכנות: במקום החלום הקודם על השתלבות היהודי בארצות התרבות של אירופה, מן הראוי לטפח אידאל לאומי חדש: לעודד את העם לקחת את התרמיל והמקל ולנטוש את אירופה.

באביב תרל"ו, כשלושה חודשים לפני שפרקיה הראשונים של הפואמה התפרסמו בהשחר של סמולנסקין, היו בידי יל"ג רק ארבעה פרקים ראשונים,¹ שהם כמחצית היצירה המוגמרת. משמע, פרקים א-ד נכתבו במרוצת שנים אחדות,² משנת תר"ל ועד שנת תרל"ו, ואילו פרקים ה-ז נכתבו בתוך זמן קצר באופן יחסי, סמוך לפרסומם. יל"ג הוסיף כאמור ושכלל את היצירה בפרק הזמן שחלף מיום פרסומה בירחונו של סמולנסקין ועד לכינוסה במהדורת היוֹבֵל של כל כתביו משנת תרמ"ד (1884). הפואמה התפרסמה אפוא בנוסחה המוכר והידוע שנים אחדות לאחר פרוץ הפרעות ("הסופות בנגב") והקמת תנועת ביל"ו, שעה שיל"ג כבר התקרב לחוגו של אחד-העם וזנח

את חלומותיו המשכיליים. היא החלה להיכתב בתקופה שבה האמין יל"ג בכוחה הרפורמטורי של תנועת ההשכלה. הפואמה נשלמה כשהתעוררו סימני שאלה קשים באשר לכוחה של תנועת ההשכלה לשנות את פני המציאות. סופה הטרגי של בת-שוע הוא מטונימיה ומָשֶׁל לסופו של מהלך גדול בתולדות עם ישראל, מהלך שליווה את עזיבת ספו של בית-המדרש הישן ואת שאיפתו של היהודי החדש להתערות במדינות התרבות של אירופה כאזרח שווה זכויות וחובות. יל"ג יכול היה לחוש שהוא ניצב על ספה של תקופה חדשה: רגלו האחת במאה התשע-עשרה, והשנייה בעולם החדש של מפנה המאה העשרים שבו החלו להנץ סימני המודרניזם. העולם הלך אז והשתנה במהירות רבה, הן מן הבחינה הטכנולוגית והן מן הבחינה הרוחנית, ורק ב"רחוב היהודים" קפא הזמן על מקומו. במציאות היהודית הגלותית רבו עדיין העיוותים והפְּרָדוּקְסִים, ולפיכך לפנינו יצירה של "עולם הפוך": האור מביא בה חושך, הששון מביא בה אסון, הקדמה מביאה בה נסיגה לאחור, כל התפקידים הסטֶרֶאֹטִיפִים משתבשים. הגבר הוא "אתון" והאישה היא "איש תִּיל" הניצב על משטרו: הוא יצור פסיכי הנגרף בים החיים, ואילו היא נאבקת בגורלה בכל כוחותיה ומחפשת ללא הרף תחבולות הישרדות (לימים תיאר ביאליק בשירו "שירתי" אב נדכה ופסיבי, שאינו מסוגל לכלכל את בני ביתו, ולעומתו - אם אסרטיבית הנאבקת בגורלה ועושה כל מלאכה כדי להביא טרף לילדיה).

היפוך גמור ניפר גם בתחום המשפחה היהודית, שאחדותה נזכרת בכל דיון רעיוני על סוד חוסנו של העם. המשפחה החמה והמלוכדת של הצדיק ירא ה', המתוארת בתנ"ך תיאור אידילי, הופכת כאן לרועץ ("אֶשְׁתָּה כְּגִפְן פְּרִיָה בְּיַרְכְּתֵי בֵיתָהּ. בְּנֵיהָ כְּשִׂתְלֵי זֵיתִים סְבִיב לְשִׁלְחָנָהּ"; תהלים קכח, ג). הגפן הפורייה ושתילי הזיתים מן התיאור האידילי שבתהלים משתרגים ונכרכים סביב צווארו של הבעל הצעיר עד שהם חונקים אותו (יל"ג פָּרַךְ את האישה והבנים יחדיו בתיאור המבריק "וּכְהִשְׁתַּרְגַּ עָלָיו שְׁתִּילֵי הַזֵּית", שורה 74, ההופך את הברכה לקללה). הרב שמתפקידו לתמוך בצאן מרעיתו, מתאכזר אל בני הקהילה

ורואה אך ורק את טובתו האישית. עניין של מה בכך (שספק אם יש לו אחיזה של ממש בהלכה) חורף את דינה של בת-שוע לעגינות עולמים. היא שנולדה בת חורין נעשית שפחה נרצעת, ואילו בעלה עבדון, ששמו מעיד על היותו עבד, נעשה בן חורין. אלמלא טבע בים, אפשר שהיה עושה תל בעולם החדש, ואילו אשתו נדונה לעבדות נצחית. בשל הניתוק מן הסדרים המקובלים וההתרחקות מן הטבע, רומזת היצירה, גם גורם כה פעוט וטריוויאלי כמו "קוצו של יוד" יכול להביא לאסון כה כבד, בלא כל יחס בין המקרה לבין תוצאותיו. את הפואמות שלו - ההיסטוריות והאקטואליות - בנה יל"ג על אגדות החורבן כדי לזהות את הדנ"א הלאומי הפגום הגורם לעם חורבן אחר חורבן. לימים ניסה ביאליק להבין את הפגם הגנטי הזה בשירו הגדול "שירתי", שבו מתואר "היכל הכלים השבורים" - בית יהודי ובו חתול הרובץ על הכיריים כשיקוף משומם, אב כושל העומד ככהן חלל במקדש מחולל, מנורות שנלקחו לבית העבוט, כמנורות המקדש שנלכדו בשבי האויב, ובית שכולו שברי כלים ונגינת צרצר משמימה. גם ב"מגילת האש", בראותו את המרכז העברי באודסה נחרב לנגד עיניו, ניסה ביאליק לאתר ולתאר את מנגנון ההרס העצמי הטבוע באומה למן קדמת דנא - את הפגם הגנטי שגורם לה לחורבן אחר חורבן. גם בדורנו העלה א"ב יהושע, בספר מסותיו הקיר וההר (1989) הרהורים היסטוריוסופיים, בעלי אופי אפוקליפטי, בנושא החורבן. הוא שאל את עצמו אם אפשר לתקן את מנגנון ההרס העצמי הטבוע בעם-ישראל; האם אפשר לרפא את הגן הפגום המביאנו בכל פעם לעימות עם העולם, עימות המסתיים שוב ושוב בחורבן לאומי הרה-גורל:

באחרונה חוזר אני שוב ושוב לתקופת בית שני, ערב החורבן [...] עושה ספקולציות [...] האם באמת היה החורבן הזה הכרחי, או אפשר היה למנוע אותו? למה דווקא אנחנו הגענו לעימות טרגי כזה עם הרומים? [...] אני סבור כי השוואה עם ערב חורבן בית שני היא לגיטימית, כיון שאנו נלחמים על קיומנו, והחורבן הוא גם אפשרות ראלית, ולא רק ספקולציה רחוקה [...] צריך לחשוב איך לצאת ממצב של עימות צפוי עם העולם (הקיר וההר, עמ' 42).

הראשון ששיקע הרהורים היסטוריוסופיים כאלה ביצירה בְּלָטְרִיסְטִית היה יל"ג - ב"קוצו של יוד" ובכל הפואמות ההיסטוריות והאקטואליות שלו. הוא ראה את מפעל חייו - האישי והלאומי - קורס לנגד עיניו, ומתוך האכזבה והכאב נולדה אחת מהיצירות החשובות בשירה העברית, שאין שיעור להשפעתה.

ב. על קו התפר

ראינו כי הפואמה "קוצו של יוד" נכתבה ונתפרסמה על קו התפר שבין תקופת ההשכלה, שָׁפָה עדיין האמין יל"ג ביכולתו של היהודי לְשׁוֹת את אורחות חייו ולהתערות כאזרח בארצות המערב, לבין התקופה הלאומית, שָׁפָה נואשו רבים מהמשכילים מסיסמאותיה היפות של תנועתם, והחלו להיפרד מאירופה, כדי לשים פעמיהם קְדָמָה, לארץ-ישראל (או, כהמלצת יל"ג בשירו "אחותי רחמה", לצאת מערבה אל עֵבֶר ה"עולם החדש" כדי למצוא שם מלון עראי עד יעבור זעם: "לְמִלּוֹן אֹרְחִים אַחַר לָלוֹן נְסוּרָה, / עַד יִחַמַּל עֲלֵינוּ אֲבִינוּ - שְׁמָה / נִשֵּׁב וְנִחַפָּה, אֲחוֹתִי רַחֲמָה"). גם השאיפות הרפורמטוריות של תקופת ההשכלה וגם ההיוואשות מֵהֵן נתנו אותותיהן בפואמה זו, שהחלה להיכתב מתוך אופטימיזם מהפכני וכתיבתה נסתיימה בתקופה שָׁפָה נואש יל"ג מן התקווה שבכוחה של תנועת ההשכלה לחולל מְפָנָה בחיי עם ישראל. לפנינו יצירה לימינלית, שגבולותיה מטושטשים ומפוקפקים, ואין לדעת בבירור באיזו תקופה היא ניצבת ואיזו נימה דומיננטית בה: הנימה המבטאת את האמונה באידאולוגיה של תנועת ההשכלה, או זו המבטאת את ההיוואשות מהאידאולוגיה המשכילית. אופייה הלימינלי של היצירה מתבטא בתחומים רבים, ובין השאר גם בתחומי היחסים ש"בינו לבינה". בת-שוע נישאת להלל בנישואי שידוך, כמנהג "מחזיקי נושנות", לאחר שאביה מצא לה "חָתָן כְּלָבָבו", בעוד שהיחסים הנרקמים בינה לבין פֶּאֲבִי המשכיל הם יחסי אהבה חופשית, ברוח הזמן החדש. פֶּאֲבִי מתאהב בבת-שוע, מחזר אחריה, זוכה באמונה, ונפשותיהם נקשרות בעבותות אהבה. הספרות העברית בת המאה התשע-עשרה לא הרבתה בתיאורי אהבים ועילוסים, וכשבת-

שוע ופאָבי עומדים חבוקים והיא מרווה אותו מנשיקות פיה, קורא הדובר לנשים מן הנוסח היִשָּׁן של "רחוב היהודים" להתרחק מן הדלת ולתת לאוהבים להתייחד באין מפריע ובלי חשש של דברי רכיל ולעז:

הרמו מְזָה, נָשִׁים מְטִילוֹת אָרֶס,
בְּנוֹת "צְאִינָה וּרְאִינָה", בְּנוֹת "קָרְבוֹ מִנְחָה",
הַבְּדֻלוֹ שְׁעָרֵי שָׁמַיִם, מְרַגְלֵי חֶרֶשׁ,
מִהַדוּרֵי מְלֵי וּמְלַחְכֵי פִינְכָא!
שְׁפַת הַנְּשֻׁמוֹת, לְשׁוֹן הָאֲהָבָה, לֹא תִדְעוּ,
פֶּן תִּמְלְאוּ חֲצוֹת אֵילוֹן רְכִיל וְדָבָר,
עַת אַחֲרֵי הַדְּלָת וְהַמְּזוּזָה תִּשְׁמְעוּ
אֶת בַּת-שׁוּעַ עוֹנָה לְפִאָבִי בְּחֶבֶה:
"הַמְּנַצֵּחַ בְּקָרֵב יִשְׂאָ שְׁבִיחוֹ –
אֶמְתֵּד אֲנִי, פֹּאבִי!" – וַתִּשְׁקָהוּ.

ראוי לזכור ולהזכיר כי הספרות העברית שימרה דפוסי חשיבה פורטיניים למדי בכל הנוגע ליחסים ש"בינו לבינה": מיכ"ל, בהגיעו בפואמה "שלמה" לרגע שבו שלמה והשולמית מתרפקים איש על רעותו בסערת רגשות עזה, הוריד את המסך מעל הסצנה האָרוּטִית, "כיבה את האור" מעל יצועם של האוהבים, וקרא: "שִׁית כְּלִיל צִלָּהּ, עֵץ הַתְּפוּחַ! / הַכּוֹכְבִים, רְגַע קָל אֶל תִּאֲרוּ. / וּלְבוֹשׁ נָא קַדְרוֹת, אֹרֶס סֵהַר זְרוּחַ; / אֵל נָא אֶת הָאֲהָבָה אֵל נָא תִעִירוּ". במקביל, כשהגיע יל"ג בפואמה "קוצו של יוד" לסצנת הנשיקה של שני האוהבים הבוגרים, פאבי האלמן ובת-שוע הגרושה, הוריד אף הוא את המסך על האוהבים והפציר בנשים להתרחק מחור המנעול.

כאשר כתב ביאליק את השורות "אומרים, יש בעולם נעורים - / היכן נעורִי? [...]. אומרים, אֲהָבָה יש בעולם - / מה-זאת אֲהָבָה?" היו בדברים אלה יסודות של קינה אישית ושל קינה לאומית-קולקטיבית גם יחד. היהודי, כל יהודי, לא ידע נעורים ואהבה מה הם, כי עם שנהג לשלוח את בניו בגיל שלוש-ארבע ל"חרד" והשיאם נישואי קטינים, שָׁלַל מֵהֶם בִּיודְעִין את מנעמי הילדות ואת מנעמי האהבה. אפילו

בסיפורו "מאחורי הגדר", שבו הגיע לתעוזה מופלגת בתיאור יחסים ש"בינו לַבְּינָה", התיאורים האַרוטיים אינם אלא תיאורים מְטַפּוּרִים שבמרכזם אדמה תחוּחָה, ענפי עץ וּפְרוּתֵיו. יל"ג הנועז יותר מביאליק תיאר בשירו תיאור ישיר של אישה וגבר במיטב ימיהם המתאהבים התאהבות הדדית, ואינם מתביישים להביע את דבר אהבתם במילים. יל"ג הקדים את זמנו גם בתחום זה, שביטא יותר מכול את המעבר מן העולם הפטריארכלי הַיְשָׁן לעולם החדש שבו האדם בן חורין לגורלו ובוחר את בן או בת זוגו כראות עיניו.

הימים היו ימי ערב תמורה היסטורית הרת גורל: בתוך זמן קצר עמדה מפת הספרות העברית להשתנות, ועמה גם הטעם הספרותי השליטי, עם התבססות דור חדש שהעדיף את הרגש הלאומי על השכלתנות הקוסמופוליטית של קודמיו. בתוך כשבע שנים עתיד היה יל"ג לפרסם את שירו האחרון בכתב-העת פרדס, ולצדו התפרסם בכור שיריו של משורר צעיר ואלמוני באותה עת - חיים נחמן ביאליק, ששירתו ביטאה את ערכיה של התקופה החדשה. הפואמה "קוצו של יוד" מסכמת כאמור את תקופת ההשכלה, פותחת בקול ענות גבורה, בקשת דרוכה ובחצים שנונים, ומסיימת בקול ענות חלושה של מי שבא עד משַׁבָּה. סופה הטְרָגִי של בת-שוע הוא רק מְטוּנִימִיָּה וּמְשָׁל לְסוּפו של מהלך גדול בתולדות עם ישראל; מהלך שליווה את עזיבת סֶפּו של בית-המדרש הַיְשָׁן ואת שאיפתו של היהודי החדש להתערות במדינות התרבות באירופה כאזרח שווה זכויות וחובות. בנקודת ההווה של עלילת הפואמה (סוף שנות החמישים של המאה התשע-עשרה), עזבו צעירי הדור את בית המדרש ואת "תחום המושב" כדי לעבור תהליכי רוסיפיקציה ולהשתלב בחיי התרבות והכלכלה. בתקופה שֶׁבָּה התפרסמה הפואמה, כשנות דור לאחר זמן ההתרחשות המתואר בה, עזבו צעירי הדור את בית-המדרש ואת האוניברסיטה כי לא האמינו עוד ביכולתו של היהודי להשתלב בקְבֻרָה המערבית. הפואמה שלפנינו, שנכתבה על "קו התפר" שבין תקופת ההשכלה לתקופת "חיבת ציון", היא מעשה כלאיים בכל תחום ותחום: היא מכליאה את האקטואלי (רכבת הקיטור, הטלגרף, העיתונים היומיים)

ואת העל-זמני (גורלה של אֵילֶון-וילנא, המכונה גם "ירושלים דליטא", הוא כגורל ירושלים ערב החורבן). היא מכליאה את הלאומי ("אֵלֶה תוֹלְדוֹת פֶּל אִשָּׁה עֲבָרְיָה") ואת האישי (הקורא את זיכרונותיו של יל"ג יוכל להבחין בנקל כי שוקעו ביצירה יסודות אוטוביוגרפיים לרוב). יל"ג שבשירו "אתם עַדִי" התגאה כי לא פָּרַש את ענייניו הפרטיים לעין כול, וכי כתב רק על עניינים לאומיים נכבדים, החל לזרוע בתוך יצירתו האימפרסונלית, זעיר פה זעיר שם, עניינים אישיים אוטוביוגרפיים. בפואמה "קוצו של יוד" הוא הכניס קווי הֶפֶר אישיים, לפעמים אפילו אידיוסיןקֶרְטִיים, לתוך כל אחת מהדמויות: הוא יכול היה להזדהות בפואמה עם פֶּאָבִי, המשכיל שנכשל, כי הוא וחברו מ"ל לילינבלום הרימו ידיהם לאות כניעה במלחמת "הדת והחיים". הוא יכול היה להזדהות עם בת-שוע שנולדה, שרכשה את ידיעותיה באופן אוטודידקטי והגיעה ממשפחה שאין בה מסורת של למדנות (וזאת בניגוד למיכ"ל, למשל, חברו הטוב של יל"ג שנולד וגדל בביתו של גדול משוררי ישראל בדורו). יל"ג אף יכול היה להזדהות עם חפר שחפרו פניו ואיבד את כל הונו בעסקים כושלים. הוא יכול היה להזדהות אפילו עם צד מסוים בדמותו של הלל (יש תיאור ביומן שלו איך הוא קרא את דרשת הבר-מצווה וחמיו לעתיד בחר בו כחתן לבתו, אך ביטל את השידוך משנודע לו שאביו של יל"ג איבד את כל הונו). השילוב של יסודות אוטוביוגרפיים מרומזים בתוך יצירה אימפרסונלית לאומית הוא טכניקה שנקשרת תכופות עם יצירתו המוקדמת של ביאליק, והנה יש לה תקדים בשירת יל"ג.

הפואמה "קוצו של יוד" מכליאה כאמור ניגודים וניגודי ניגודים. אף מכליאה את היסוד העברי (תיאורה של בת-שוע ורעותיה בדמות שֶׁבֶת-המלכה ונערותיה) ואת היסוד היווני (פֶּאָבִי בדמות האֵל ההלניסטי "פֶּבּוּס אֶפּוֹלוֹ"). למעשה, המפגש בין הבראיזם הֶלֶנִיזִם מתקיים כאן בתוך גבולותיה של היהדות המודרנית: פֶּאָבִי הוא משכיל שאינו מושך ידו מִחֻמָּה יוונית, אך אינו מתיוון, הִמְפְּנָה עורף לעמו, וכדברי יל"ג בשירו הפרוגרמטי "בנערנו ובוקנינו נלך":

עם אֶחָד נֶחְנוּ, כִּי אֵל אֶחָד לָנוּ,
 וּמִמְקַבֵּת בּוֹר אֶחָד נִקְרְנוּ,
 גַּם תּוֹרָה אַחַת וּשְׁפָתָה אֶתְנוּ
 וּבְעֵבְתוֹת זָהָב אֵלֶּה נִקְשְׁרָנוּ:
 בַּחוּט הַמְשָׁלֵשׁ הַזֶּה הַמְקַשְׁרָנוּ
 גִּלְדָּךְ בְּנִצְרֵינוּ וּבְזִקְנֵינוּ [...]]
 נִחְזִיק בְּאַלְהֵים, דָּתוֹ אֵל נְעֻזָּבָה,
 וּשְׁפַת קִדְשׁוֹ אֵל תִּשְׁכַּח מִפִּינוּ,
 כְּאִינוּ רָעָה עוֹד נִרְאָה גַּם טוֹבָה,
 עוֹד נִחְיָה בְּאַרְצְךָ כְּאִשְׁרֵי חַיֵּינוּ;
 אִם גָּמַר הָאֵל כִּי עוֹד נִחְזִיק פְּלֶדָּךְ –
 בְּנִצְרֵינוּ וּבְזִקְנֵינוּ גִּלְדָּךְ.

יל"ג שאף לסינתזה של היהדות ושל האירופיות, בחינת "הִיָּה יהודי באוהלך ואדם בצאתך", אך בסוף דרכו נאלץ להודות שהמזיגה לא צלחה. בבית, בין יריעות אוהל שם, הלכבות לא הוכשרו לקלוט את החידוש, והרבנים עמדו בדרך למימוש; ובחוץ - חרב הפרעות שיפלה, וסיפלה את סיכוייה של הנאורות היהודית להגיע להמוני בית ישראל.

ג. הפְּרָשׁוֹת הַחוֹתְמוֹת אֶת הַקְּרִיאָה בַּתּוֹרָה

את הגבול בין התקופות סימן יל"ג בעזרת הפְּרָשׁוֹת האחרונות של הקריאה בתורה, ושיבץ בפואמה צירופי מילים ורעיונות מתוך הפרקים האחרונים של החומש. בפואמה יש שני אֶזְפוּרִים מפורשים של פרשת "כי תבוא", שניהם ברגעים קריטיים של מהלך העלילה: בפעם הראשונה, נזכרת פרשת "כי תבוא" ביום חתונתה של בת-שוע (שורות 244 - 245) ובפעם השנייה - ביום מתן הגט (שורות 571 - 572). יום פסילת הגט הוא היום הראשון לסדר "נְצָבִים" (שורה 621), גם הוא מן הפְּרָשׁוֹת האחרונות של ספר דברים. בין החתונה לבין מתן הגט ופסילתו מתאר יל"ג את האָנוּמְלִיָּה שְׁבָה שריוות בת-שוע ועירה אֶילוֹן: אור ההשכלה מחשיך עליהן את עולמן, הרכבת מסיגה אותן

לאחור, השפיע הופך לעוני ממאיר והברכה הופכת לקללה ולמארה. כבר בפתח היצירה מהפך יל"ג היפוך פְּרוּדִי את הפסוק "היום הָזֶה ה' אֱלֹהֶיךָ מִצְוָה לְעֲשׂוֹת אֶת-הַחֲקִים הָאֵלֶּה וְאֶת-הַמִּשְׁפָּטִים; וְשִׁמְרָתָּ וְעֲשִׂיתָ אוֹתָם בְּכָל-לְבָבְךָ וּבְכָל-נַפְשְׁךָ [...] וְה' הָאֱמִירָה הַיּוֹם הַלְּיוֹת לוֹ לְעַם סִגְלָה כְּאֲשֶׁר דִּבֶּר-לְךָ וְלִשְׁמֹר כָּל-מִצְוֹתָיו" (דברים כו, טז-יח), ותחת זאת כותב: "הָאֲרָץ וּמְלֶאכֶּה, כָּל טוֹב וְנַחַת / לְבָנוֹת עַם אַחֵר לְסִגְלָה נִתְּנָה" (שורות 5 - 6). גם איומן של הקללות שיבואו על עם ישראל אם לא יעשה את כל המצוות והחוקים ("וּבְגוֹיִם הֵהֱם לֹא תִרְגְּעַע וְלֹא-יִהְיֶה מְנוּחַ לְכַף-רַגְלְךָ וְנָתַן ה' לְךָ שָׁם לֵב רָגֹז וּכְלִיזוֹ עֵינַיִם וְדָאֲבוֹן נַפֶּשׁ" (דברים כח, סה) מהדהד בפואמה, למן ראשיתה המעיד על כך שבת-שוע חוננה ב"לֵב רָגֹז" (שורה 11), ועד לירידתה מטה-מטה אל תהומות העיגון, המזמנים לה "לֵב רָגֹז, מֵר נַפֶּשׁ, כְּלִיזוֹ עֵינַיִם" (שורה 468).

צירוף מילים אחר, הלקוח אף הוא מן הפרקים האחרונים של ספר דברים ומבריא את "קוצו של יוד" ככריח, הוא הצירוף "אִשֶׁת יֶפֶת-תַּאֲר" (השורש דברים כא, יא-ט). במקורו נאמרו הדברים על אישה נכרייה הנלקחת בשבי, שמותר לקחתה לאישה ואפשר לשלחה, אך אסור למכרה בכסף או להתעמר בה. כאן, האישה היא בת-ישראל כשרה, שגורלה מר מגורלה של שפחה נכרייה: היא שבויה בביתה ובתוך משפחתה, בעלה מגרש אותה בעבור חופן זהובים והרבנים מתעמרים בה ומתעללים בה ובגורלה. פרק ב' של היצירה פותח במילים "מִי אֲשֶׁר לֹא רָאָה בַת חֶפְר בַּת-שׁוֹעַ / לֹא רָאָה מִמִּיּוֹ אִשֶׁת יֶפֶת תַּאֲר" (שורות 81 - 82). עובדת היותה אריסטוקרטית, בת שועים ונגידים, אינה מצילה אותה מגורל נחות של שפחה ושבויה, ואפילו אהבתו של פאבי אליה ("וַיֵּרָא אִשֶׁת יֶפֶת-מִרְאָה רַכָּה בְּשָׂנַיִם / נִכַח פֶּתַח בֵּיתוֹ בְּחִנּוֹת יוֹשְׁבֵת", שורות 451 - 452) אינה מיטיבה אתה ואינה משנה את מר-גורלה.

ציוויו של משה "אֲבָנִים שְׁלֵמוֹת תִּבְנֶה, אֶת-מִזְבֵּחַ יְהוָה אֱלֹהֶיךָ" (דברים כו, ו) מיתרגמים לתיאור דמותה השלמה והמושלמת של בת-שוע ("אֲבָנִים שְׁלֵמוֹת צִלַּע זֹאת נִבְנְתָה, לֹא חָלוּ בָּהּ אֲוִמָּנִים

בְּעֵלֵי חֲרָשֶׁת׃, שורות 85 - 86), והאיום "כִּי-יִמְצֵא אִישׁ שֹׁכֵב עִם-אִשָּׁה בְּעֵלֶת-בְּעַל וּמָתוּ גַם-שְׁנֵיהֶם הָאִישׁ הַשֹּׁכֵב עִם הָאִשָּׁה" (דברים כב, כב) מרחף מעל תיאורה של בת-שוע "כִּי בְּעֵלֶת בְּעַל הִיא לֹא עוֹד בְּבִתּוּלִיָּה" (שורה 138). גם האיסור המפורש "לֹא-יְהִי כָלִי-גֹבֵר עַל-אִשָּׁה, וְלֹא-יִלְבַּשׁ גֹּבֵר שְׂמֹלֶת אִשָּׁה" (דברים כב, ה) מתורגם להיפוך המינים בין בני הזוג: חרף נחיתותה, האישה היא "הגבר". היא הנושאת בעול החיים והיוצאת לשוק החיים, היא ולא בעלה הנרפה, הנותר בין כותלי בית-המדרש והמתואר במונחים נשיים. היא מתוארת כמי שֶׁחָחִים תְּלוּיִים לָהּ עַל צוּוּאָרָה (שורה 172), שלא כניב המקובל התולה את הרחיים על צוואר הבעל, היא העומדת כאיש חיל הניצב על משטרו (שורה 175). לעומת זאת, בעלה העילוי מתואר לא כחמור נושא ספרים, אלא כאתון ("וַיִּפְתַּח הַחֲזָן אֶת פִּי הָאֶתוֹן / וַתַּעַן אַחֲרָיו: הֲרִי אֶת מִקְדָּשְׁתָּ..."), שורות 253 - 254). המילה "ותען", לשון נקבה, רומזת לכך שהנער הנוער תחת החופה כאתון לא יוכל לשאת בעול החיים, וישאיר את כל כובד המשא לאשתו. עיקרה של הזיקה לפְּרָשׁוֹת האחרונות של החומש ניפרת בבית המתאר את נישואיה של בת-שוע "לְבַחֲרִיר לְבָבוֹ" של אביה:

וּבִשְׁבַע עֶשְׂרֵה שָׁנָה לְחַיֵּי בַת-שׁוּעַ
הִשְׂיָאָה אָבִיהָ לְבַחֲרִיר לְבָבוֹ.
וַתְּהִי חֲתָנָה בַּיּוֹם הַקָּבוֹעַ
בְּעָרֵב שָׁבַת קֹדֶשׁ פְּרָשֶׁת "כִּי-תָבוֹא".
אָהָה יוֹם תּוֹכַחָה! מִזְלָד גָּרִים
כִּי לֹא נִתְקַיְמָה נְבוּאָת רַעֲיוֹת בַּת חֲפָה,
כִּי בַמָּקוֹם חָיִי אֲשֶׁר הָיוּ חַיֵּיהָ מְרִים,
כִּי רַבְצָה בָּהּ הָאֵלֶּה הַכְּתוּבָה בַּסֵּפֶר,
כִּי בְּעֵלָה הָעֶלּוּב נָשָׂא אִשָּׁה טָרָם
כִּי לְשַׁבְּתוֹ בֵּית וּמֵאֲכָלוֹ פָּרָם.

בפרשת "כי תצא", הקודמת לפרשת "כי תבוא", נאמרים דברים בזכות הפְּטוֹר מיציאה לקרב לחתן שלא חנך בית ולא קטף את פירות כרמו:

"מִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר בָּנָה בַּיִת-חֲדָשׁ וְלֹא חָנְכוּ יָלְדָּה וַיָּשָׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בְּמִלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִחַנְכֶנּוּ. וּמִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר-נָטַע כָּרֶם וְלֹא חָלְלוּ יָלְדָּה וַיָּשָׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בְּמִלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִחַלְלֶנּוּ. וּמִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר-אַרְשׁ אִשָּׁה וְלֹא לָקַחָהּ יָלְדָּה וַיָּשָׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בְּמִלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִקְחָנָה" (דברים כ, ה-ז). בימי קדם, אומרת הפואמה בעקיפין, גילו מנהיגי העם הַבְּנָה, ופטרו את החתן מלהשתתף בקרב בטרם חנך את ביתו, ואילו בעת החדשה כל נער עברי נזרק לתוך מלחמת החיים בטרם בנה בית וטעם מפרי כרמו. נישואי קטינים היו נושא מרכזי במלחמת הדת והחיים, ויל"ג מפנה כאן את חציו כלפי מנהג קלוקל זה שהמיט טְרָגֵדִיּוֹת על צעירים יהודיים שהושלכו לים החיים ללא הכשרה מספקת.

פרשת "כי תצא" מקיפה קשת רחבה של דינים ומצוות מכל תחומי החיים: דינים ומצוות הקשורים במלחמה, בחיי אישות, במסחר הוגן, בירושה ונחלה, בהוצאת דיבה, ועוד. והנה, אין כמעט מצווה הנזכרת בפרשת "כי תצא" שאינה מופרת בשירו של יל"ג. אם אדם רואה "אִשָּׁת יֶפֶת-תֶּאֱרָר" עליו לשאתה לאישה או לשלחה לחופשי, אך לא להתעמר או להתעלל בה. והנה, פֶּאֱבִי מגלה שלא יוכל לשאת לאישה את בת-שוע ושעליו לשלחה לחופשי, אך האם היא אישה משוחררת?! בת-שוע תוסיף להיות שבויה בידי הרבנים עד סוף ימיה, והם יוסיפו להתעמר בה עד בוא חליפתה. פרשת "כי תצא" אוסרת על יציאתו למלחמה של חתן שזה אך נשא אישה, ואילו כאן הצעיר נזרק אל מלחמת-החיים בטרם בנה אתת ביתו. אסור לגבר ללבוש בגדי אישה, ואילו כאן הגבר הוא אישה והאישה עומדת על משמרתה כגבר וכגיבור חַיִל. פרשת "כי תצא" אף מצווה לרחם על האלמנות והיתומים ולהשאיר להם בפאת השדה אלומות שנשכחו כדי שיוכלו לקיים את נפשם; ואילו כאן, החברה היהודית אינה טורחת לקיים את נפש העגונה האומללה מקופת הציבור. גם דינים ומצוות הקשורים בעיוותי דין, בהוצאת דיבה ובאיסור על זנות אינם נשמרים כאן כהלכה. האם תיאור הנשים הדלות ("עֲבָרִיּוֹת עֲנִיּוֹת מוֹכְרוֹת כָּל מְזוֹן") רומז לפירוש רש"י לפסוק הראשון בפרק ב' של ספר יהושע, שלפיו

רחב הזונה הייתה אישה המוכרת מזונות? אין ספק שיל"ג ביקש לשקף חיים מודרניים שבהם נטרפו ההבדלים המגדריים, ובו הגבר שצריך לצאת השוקה ולהביא טרף לביתו, משאיר את מלחמת הקיום ביד אשתו ונטרף בין גלי הים; חיים יהודיים מודרניים שבהם איבדו הקהילה וראשי העדה את תפקידיהם והשאירו את "עדר ה" תועה במבוכה ונפוץ לכל עבר.

השימוש שעשה יל"ג ב"קוצו של יוד" בפְּרָשׁוֹת האחרונות מִלְמַד על תחושתו ש"קוצו של יוד" היא יצירה החותמת תקופה. פְּאָבִי, הגיבור המגלם בשמו ובאישיותו את אור שְׁמֵשָׁה של ההשכלה, פורש מן הזירה, בִּידְעוּ כִּי אֵין עֲצָה ואֵין תְּבוּנָה נגד הרבנים, ועמדתו זו מעידה על השינוי בעמדתו של המחבר: גם יל"ג יצא למסע חיבורה של הפואמה בראשית שנות השבעים, כאביר היוצא למלחמת תרבות, חדור ביטחון ואמונה בכוחו והשכלה לשנות את פני המציאות, וסיים אותה בתקופה שְׁפָה איבד את אמונו בדרכו של המאבק וביכולתו להביא לתוצאות.

בְּפְרָשֶׁת "נִיצָבִים" - פְּרָשָׁה קִצְרָה שֶׁתְּחִילָתָה בִּפְרָק כ"ט שֶׁל סֵפֶר דְּבָרִים וְסִימָה בִּפְרָק ל' פְּסוּק כ' - מוֹטְעָם נוֹשֵׂא חִידוּשׁ הִבְרִית בֵּין הָעַם לְבֵין אֱלֹהָיו. לֵאחֵר שֶׁבְּפְרָשָׁה הַקּוֹדֶמֶת - פִּרְשֵׁת "כִּי תְּבוֹא" - מְפּוֹרְטוֹת כָּל הַבְּרִכוֹת וְהַקְּלָלוֹת שֶׁיְּבוֹאוּ עַל הָעַם וְעַל בְּנֵי אָם יִפְרוּ אֶת הַמְּצוּוֹת, כֹּאֵן מוֹדֵגֶשׁ כִּי הִבְרִית חָלָה עַל הָעַם כּוֹלוֹ, אֲךָ גַּם עַל כָּל פֶּרֶט בְּתוֹכּוֹ. בְּהַמְשָׁךְ הַפְּרָשָׁה מוֹצֵגֶת הַדֶּרֶךְ שְׁפָה נִיתֵן לְהַתְּגַבֵּר עַל הַצְּרוּת, וּמוֹדֵגֶשׁ הַרְעִיּוֹן כִּי גַם לֵאחֵר שְׁעַם יִשְׂרָאֵל יִצָּא לְגָלוּת, הוּא יוֹכֵל לְחַזֹּר מִפְּשָׁעֵיו וּמַעֲוֹנוֹתָיו וְלִזְכּוֹת בְּקִיבוֹץ גְּלוּיּוֹת. הַעוֹזְבִים אֶת מְצוּוֹת ה' אֵינֶם יְכוּלִים לִזְכּוֹת בְּגֵאוּלָּה: "וַיִּתְּשֵׁם ה' מֵעַל אֲדָמָתָם, בְּאֶף וּבַחֲמָה וּבְקִצְפָּה גְּדוֹלָה; וַיִּשְׁלַח אֶל-אֶרֶץ אַחֲרֵת פְּיֹם הַזֶּה." (דְּבָרִים כט, כז). כְּדִי לְהַטְעִים אֶת הַפְּשֻׁטוֹת שֶׁבְּקִיּוֹם הַמְּצוּוֹת, נֹאמַר כֹּאֵן: "לֹא בְּשָׂמִים הוּא: לְאִמָּה מִי יַעֲלֶה-לָנוּ הַשְּׂמִימָה וַיִּקְחָהּ לָנוּ וַיִּשְׁמַעְנוּ אֹתָהּ וַנַּעֲשֶׂנָּה. וְלֹא-מֵעֵבֶר לָיִם הוּא: לְאִמָּה מִי יַעֲבֶר-לָנוּ אֶל-עֵבֶר הַיָּם וַיִּקְחָהּ לָנוּ וַיִּשְׁמַעְנוּ אֹתָהּ וַנַּעֲשֶׂנָּה. כִּי-קְרוֹב אֵלֶיךָ הַדְּבָר מְאֹד: בְּפִיךָ וּבְלִבְכֶּךָ לַעֲשׂוֹתוֹ" (שם ל, יב - יד). מִמִּילָא, הֵלֵל שֶׁנִּסְעֵ אֶל מֵעֵבֶר לַיִם, בֵּין שְׁנֵטְרָף בֵּין הַגְּלִילִים

ובין שניצ'ל והגיע ליעדו, לא ימשיך בקיום מצוות; וגם אם יגיע ליעדו, רבים הסיכויים שהוא יתבולל ויאבד לעמו.

בשלב זה חש יל"ג, כמו רבים מחבריו המשכילים, כי לאחר שהלל טבע בים ואין עד שיעיד על כך, "פאָבי" לא יוכל אלא לסגת לאחור ולהודות שכוחם של הרבנים רב מכוחו. כל מעשיו של פאבי רצויים, אך במציאות הקלריקלית הקלוקלת השוררת באַילֶזֶן אין למעשיו הטובים סיכוי לשאת פרי. לפנינו כעין מִשָּׁל על כשלון דרכה של תנועת ההשכלה: מצבו החוץ-ספרותי של יל"ג (כמו גם של רבים מחבריו המשכילים) משתקף היטב בגורל גיבורו: פאָבי, כמו יל"ג, הוא כעין אביר בעל כוונות נאצלות, הבא רכוב על הקטר והקרונות, פולטי האש והעשן, להציל את בת-שוע הנסיכה השבויה והכלואה, אך הוא נסוג לאחור מפחד הדרקון, שאינו אלא הרב הנורא, המפיל את חתתו על אַילֶזֶן וסביבותיה, ודברו "כְּדוֹר עוֹפְרֵת יִטֵּל מִפְּלֵי קָרֵב / בְּאֶשֶׁר יִפְגַּע שָׁם הֶרֶג וְאֶבְדָּן וּמָוֶת" (שורות 651 - 652). היצירה היא תוצר מובהק של שעת הדמדומים שפקדה משכילים רבים בשנות כישלונה של "מלחמת התרבות" (Kulturkampf) בגרמניה. עם כניעת ביסמרק לקלריקלים וויתורו על תכניות הרפורמה שלו,³ הגיע גם יל"ג, לאחר מלחמה ממושכת נגד הרבנים, להכרה שאי אפשר לנצח את "רועי הרוח", ואפילו למסקנה המייאשת שתנועת ההשכלה הזיקה לעם יותר משסייעה לו. תחושה זו של ייאוש ותבוסה ניפרת מן הדרך שבה מסתלק פאָבי מן הזירה, ומשאיר את בת-שוע בידי הרבנים. כמוהו, גם האומה תמשיך לְכוֹף ראשה לפני הסמכות הרבנית ותשלם על כך בחיים של עגינות ניצחת.

הערות לפרק החמישי:

1. ראו איגרת למחותנו הזק"ן, מיום א' דחזהמ"פ תרל"ו (גורדון, תרנ"ה: עמ' 201 - 202).
2. יל"ג החל בכתיבת הפואמה בשנת 1870, וראו על כך איגרתו מיום 22 בנובמבר 1870 (יערי: תרצ"ז: עמ' 28 - 29), וראו גם איגרתו לליילינבלום מיום 7 בינואר 1870 (גורדון תרנ"ה: עמ' 166).

3. ראו הערות יל"ג בשולי מהדורת תרמ"ד לפואמה "צדקיהו בבית הפקודות": "המחלוקת שהיתה בין צדקיהו וירמיהו היא מחלוקת ישנה מראש מקדמי ארץ עד סוף כל הדורות - מחלוקת מלכותא דארעא (וועלטליכע מאכט) עם מלכותא דרקיע (גייסטליכקייט) המתחדשת לפרקים עד היום בכל מקום ששתי הרשויות ההנה עומדות בפני עצמן (מעין המחלוקת הנעשית בימינו בגרמניא בין הממשלה והאפיפיור ונודעת בשם 'קולטור קאמפף'). היא המחלוקת אשר היתה לפני צדקיהו בין שאול ושמואל ואחריו בזמן בית שני בין הצדוקים והפרושים, והד המחלוקת הזאת נשמע עד היום בקרב עמנו בין המשכילים ובין החרדים".

פרק שישי

בגלל יום אחד ועל קוצה של אות אחת

ביאליק בעקבות יל"ג מאל"ף עד תי"ו

א. הדי יל"ג שיר הגנוז "רחוב היהודים"

בשירתו המוקדמת של ביאליק התחולל "רנסנס יל"גי", אם לנקוט ביטוי שטבע עוזי שביט בחיבורו לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה בשירת ביאליק (1978). לאמתו של דבר, ברוב שיריו המוקדמים של ביאליק ניתן לזהות משקעים יל"גיים ניפרים, ואחד מהם - שיר פְּרוּדִי שכותרתו "השירה מאין תימצא: (סונט דְּלָא כְּגֵרְדוֹן)" - מתפלמס במוצהר, ברצינות ובציניות כאחת, עם שיר של גורדון הנושא אותה כותרת עצמה. בו-בזמן כתב ביאליק גם שיר מספד על יל"ג - "אל האריה המת" - מעשה תשבץ של צירופי-לשון יל"גיים שחופר מכתוות-הוקרה (homage) לגדול משוררי ההשכלה. אף-על-פי-כן, וחרף ההערכה הרבה שרחש ביאליק ליל"ג ולהשגיו הפואטיים והלינגוויסטיים המופלגים, הציב המשורר הצעיר את עצמו בשיריו היל"גיים בעמדה אופוזיציונית ליל"ג. הוא ביקש להציע בשיריו היל"גיים חלופה ברוח הזמן החדש לעמדתו האידאולוגית של יל"ג, שייצגה את תנועת ההשכלה העברית במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. גם בשיר הפְּרוּדִי "השירה מאין תימצא" (שהוכתר בתת-הכותרת "דְּלָא כְּגֵרְדוֹן") וגם בשיר המספד "אל האריה המת" התפלמס ביאליק בגלוי ובסמוי עם עקרונות-יסוד במשנתו הרעיונית של יל"ג, ובמיוחד עם הרעיון של "היה יהודי באוהלך ואדם בצאתך", והציע במקום עקרונותיו של יל"ג עקרונות אמונה חדשים היאים לאקלים הדעות של שנות התחייה הלאומית.

את יל"ג תיאר ביאליק במסותיו ובנאומיו כדינמיט מפוצץ-סלע שחשף מכרה, והפיל את המחיצה בין לשון המקרא ללשון חכמים ("המחיצה שבין שני הסגנונות נפרצה על ידו ואחריו בקעו בפרצה אחרים").¹ ברי, "המשורר הלאומי" הבין לימים שהשגיו שירתו ושירת

בני דורו העמידו בצל את הַשְּׁגִיָּה של שירת ההשכלה, אך במקביל הוא ידע אל נכון שכדי לצלוח את כברת הדרך שבין "שירי תפארת" של נפתלי הרץ וייזל לפואמה כדוגמת "קוצו של יוד" נדרשו מיל"ג כוחות רבים מאלה שנדרשו מממשיכיו, והוא בכללם, להגיע אל הַשְּׁגִי הספרות של "דור התחייה". על כן תיאר את יל"ג במילים: "גורדון היה ראש הנלחמים בזמנו, בחירוף-נפש נלחם במערכות האויב, בבערות ובחושך ששלטו בימיו בישראל שלטון בלתי-מוגבל. ובשעת מלחמה כזו לא נמנע גם מלהתל לפעמים בחידוד חד נוקב עד התהום. אין בודקים בתכסיסי-מלחמה. הכל, כל מה שיש בו כדי להרוס ולהזיק, ראוי להיות נשק המלחמה".²

ביאליק לא היה איש מלחמה מטבעו, אך עם כניסתו לקריית ספר העברית ניטשה בה מלחמה עזה בין חוג הסופרים של אודסה, שבראשות אחד-העם ומנדלי מוכר ספרים, לבין "הצעירים" שנשאו עיניהם מערבה ודגלו בערכים ניטשיאניים. יל"ג בשנותיו האחרונות התקרב ליהושע חנא רבניצקי, איש אמונו של אחד-העם ועורכו הראשון של ביאליק, וגם עובדה זו תרמה להתקרבותו של ביאליק, איש מחנהו של אחד-העם, ליל"ג - האיש ויצירתו. "אל הציפור", בכור שירי ביאליק שבאו בדפוס, נפתח בפנייה "שְׁלוֹם רַב שׁוֹבֵךְ צְפוּרָה נְחֻמָּדָת" ה"מתכתבת" עם האַפּוֹסטרופה הנודעת של יל"ג: "שְׁלוֹם לְךָ מִרְתָּה תִּמְתִּי עַד נִצַּח" (שבפתח קריאתו הדרמטית של שמעון אל מרתה אהובתו הקרובה-הרחוקה ב"בין שני אריות"). שורת הפתיחה של ביאליק דומה דמיון רב לזו של יל"ג, אף-על-פי שהשיר המשכילי כתוב כמובן במשקל הַהֶנְדֵּקְסִילֵבִי, שנועד לקריאה דמומה, ואילו שירו של ביאליק משנות מִפְנֵה המאה כתוב במשקל הטוני-סילבי, שנועד לביצוע אורלי - בדקלום או בזמרה, בלוויית לחן.³ שורת הפתיחה של "אל הציפור" מוכיחה שבראשית דרכו ניסה ביאליק בכל מאודו להיות יורשו של יל"ג ו"להתכתב" עם שיריו הנודעים. ואולם "צפצופי נעורים" (כך כינה ביאליק את שיריו הראשונים) כדוגמת "אל הציפור", "השירה מאין תימצא" ו"אל הארי המת", ה"מתכתבים" עם שירי יל"ג, אינם אלא הסנוניות הראשונות שבישרו

את השפעת יל"ג על ביאליק. ביאליק הוסיף כל ימיו לראות ביל"ג את גדול המהפכנים ופורצי-דרך שהכשירו את הדרך לו ולבני דורו - הראשון שכתב בלשון ברורה ולא מליצית; הראשון שלא נזקק ל"פסוק" (המאלץ את המשורר לַדְבָר בלשון "יפה", אך לא בהכרח "ברורה"), והראשון שאמר ביצירתו את אשר על לבו בדיוק נמרץ. לחבריו כתב ביאליק על יל"ג:

הוא הראשון אשר הביא את יסוד הברזל בשפתנו, ומכלי שעשועים, כי לא יצלח למלאכה, הפכה לכלי נשק רב מחץ. בבואו מצא את שדה שירתנו זרוע רובו נבובי ניבים, מליצות ריקות ושדופות, מעין שפופרות חצים שלאחר ירייה, עם תום המלחמה. אז השיב ידו על כל אוצר ניביה, ובִצְקוֹ בהם מתכת חדשה וכבדה, שבו להיות באשפתו חצים שנונים וברורים, לדבר בהם את אויבים בשער ולמחוך זרוע עם קדקוד.⁴

באמירה זו שלפיה יל"ג "מצא את שְׂדֵה שירתנו זרוע רובו נבובי ניבים" שילח ביאליק חץ אירוני סמוי ב"ניבים הנאוויים" של קלמן שולמן,⁵ שקדם ליל"ג בעשור אחד, שהרבה בקלִמְבוּרים ובשעשועי לשון מתוכננים ומכולפלים כדי להרשים את קוראיו ולהפגין את יכולתו הווירטואוזית. אמנם גם שירת יל"ג אינה נקייה מקלִמְבוּרים, אך יל"ג השכיל להתאים את משחקי המילים השכלתניים שלו בדיוק נמרץ למטרתם הספציפית, ולא השתמש בהם כדי להתנאות בוורטואוזיות לשונית. בדברו על "נבובי ניבים" הביע ביאליק בגלוי את זלזולו באותם "הניבים הנאוויים" ששלטו בספרות העברית בתקופת ההשכלה. הוא הִפְּכָם לביטויים ריקים מתוכן, לאשפות חצים שנתרוקנו מחציהן שאיבדו את יכולתם לקלוע למטרה. יל"ג, לעומת זאת, תמיד קלע אליבא דביאליק למטרה, ומעולם לא ירה את חציו לריק.

שורות הפתיחה של שיריו הידועים של ביאליק מן העשור הראשון ליצירתו "התכתבו" עם שורות הפתיחה המרשימות של יל"ג, וכשִׁפְּתַח ביאליק את שירו "איגרת קטנה" בשורות המְזוּריות: "שְׁדוֹת

בְּרַ, נְחַלַּת אָבוֹת, וּמְרַחֵב וּדְרוֹר - / הַיֵּשׁ עוֹד בְּאַרְצֵי מְבֻרָךְ פְּמוֹדָה? מוֹתֵר כַּמְדוּמָה לְהַנִּיחַ שְׁקוֹרָאֵי הַתְּקוּפָה שִׁמְעוּ בְּשׁוּרוֹת אֵלֶּה הֵד מֵהוּפֶךְ לְשׁוּרוֹת הַפְּתִיחָה שֶׁל הַפּוֹאֵמָה הִיל"גִּית "צִדְקִיהוּ בְּבֵית הַפְּקוּדוֹת", שֶׁבָּהּ מִקּוֹנֵן מֶלֶךְ יְהוּדָה הַמּוֹבֵס: "עֲנֵר וְעֲרִירֵי אֲסִיר בְּרִזְל וְעֵנִי - / הַיֵּשׁ עוֹד בְּאַרְצֵי אִישׁ אֲמֻלָּל פְּמִנִּי?". כְּשֶׁקְּרָאוּ אֶת "אֲכָן חֲצִיר הָעֵם", בּוֹדֵאֵי עֲלֵתָה בּוֹזִיכְרוֹנֵם הַשׁוּרָה "אֵה חֲצִיר הָעֵם יִתּוֹר לוֹ בְּרַפֶּשׁ" מִשִּׁירוֹ שֶׁל יל"ג "סִילוֹק שְׁכִינָה" (וְעוֹד שׁוּרָה מֵאוֹתוֹ שִׁיר תּוֹכַחָה שֶׁל יל"ג - "צֵר לִי עֲלֵיָה, הַמְּשׁוֹרֵר בֶּן-אוֹנִי" - צִפָּה מִן הַסֵּתֵם וְעֲלֵתָה בְּתוֹדַעְתֶּם כֹּאשֶׁר קִרְאוּ אֶת הַשׁוּרָה שֶׁל בִּיאֲלִיק בְּפּוֹאֵמָה "מְבַנֵּי הָעֲנִיִּים": "מִמָּה צֵר לִי עֲלֵיָה, בַּחֹר בֶּן עֲנִי"). הוּא הֵדִין בְּשׁוּרוֹת מִשִּׁירוֹ הַבְּלַתִּי גְמוֹר שֶׁל יל"ג "דוֹר הַמְּדַבֵּר" שֶׁנִּדְפַס לְאַחַר מוֹתוֹ מֵעִזְבוֹנוֹ: "עֵם גְּדוֹל וְרֵם, בְּנֵי עֲנָקִים כְּלֵם, / הֵם נִפְלוּ - תְּרַבּוֹתֶם תַּחַת רְאשֵׁיהֶם - / גַּם הַיּוֹם בְּעֶבֶר הָעֲרָבִי עֲלֵיהֶם / וּבְכִידוֹנוֹ לֹא יִגִּיעַ עַד קְרִסְלֵם".

שׁוּרוֹת אֵלֶּה שֶׁל יל"ג, שֶׁהִתְפַּרְסְמוּ מִן הָעִזְבוֹנוֹ זְמַן קִצֵּר לְאַחַר פְּטִירַת מַחְבְּרָן בְּדַצְמֵבֵר 1892, מִצֵּאוּ אֶת דְּרַכְּן לֹא רַק אֵל הַפּוֹאֵמָה הַגְּדוּלָה שֶׁל בִּיאֲלִיק "מֵתִי מְדַבֵּר" (1903), אֲלֵא גַם אֵל שִׁירוֹ הַקְּטָן וְהַהוֹמוֹרִיסְטִי "יִלְדוֹת" (1899), וְאִפִּילוֹ אֵל שִׁיר הַיִּלְדִּים שֶׁלּוֹ מְעַבֵּר לִים" (1924). בְּרֵאשִׁית דְּרַכּוֹ רָאָה אִפּוֹא בִּיאֲלִיק בְּשִׁירַת יל"ג אוֹצֵר (תְּזַאוּרוֹס) לְדִלִּיַת צִירוֹפִים מִן הַמוֹכֵן. אֲגַב פְּנִיָּה לִיל"ג כֹּאֵל מִקּוֹר הַשְּׁפַעָה וְהַשְּׂרָאָה דִּילֵג בִּיאֲלִיק עַל הַשְּׂגִיָּהִם הַדְּלִים וְהַ"אֲנָמִיִּים" שֶׁל דוֹר הַמְּשׁוּרָרִים שֶׁקָּם בְּשִׁירָה הָעֵבְרִית אַחֲרֵי פְּרַעוֹת 1881. מִשׁוּרְרֵי "חִיבַת צִיּוֹן" הָיוּ בְּעֵינָיו מִשׁוּרָרִים סְנַטִּימֵנְטָלִיִּים וְחִסְרֵי כִשְׁרוֹן פִּיזִי רֵאוּי לְשִׁמּוֹ, וְהוּא הִלְעִיג עֲלֵיהֶם בְּמַכְתָּבוֹ לְעוֹרְכוֹ הַרֵאשׁוֹן, יְהוֹשֻׁעַ חֲנַא רִבְנִיצְקִי. לְמִרְבֵּה הַפְּרִדּוֹקס נִסּוּג אִפּוֹא בִּיאֲלִיק כְּבִיכּוֹל שְׁנֵי דוֹרוֹת לְאַחֹר כְּדִי לְהַצִּיג לְפָנָי קוֹרְאוֹ חִידוּשִׁים פּוֹאֵטִיִּים מוֹפְלָגִים שְׁקוּדְמִי לֹא יִדְעוּם.

■

בְּפַעַם הַרֵאשׁוֹנָה נִדְרַשׁ בִּיאֲלִיק לְשִׁירוֹ שֶׁל יל"ג "קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד" בְּשִׁירוֹ הַמוֹקְדֵם "רַחוּב הַיְהוּדִים" שֶׁחֻבֵּר בְּשֵׁנַת תְּרַנ"ד וְנִדְפַס בְּכַתֵּב-הַעֵת

ממזרח וממערב. בשיר בוסר זה, שמעולם לא פונס בספרי השירה ה"קנוניים" של ביאליק ונגנו בסמוך לפרסומו, אולי בשל ביקורת נוקבת שניתכה עליו מצד אחד המבקרים הנחשבים, סקר המשורר הצעיר את היופי ואת הדופי הניכרים בחיים היהודיים מן הנוסח הישן.⁶ כמו בשיר "קנוני" כדוגמת "היש את נפשך לדעת", גם כאן הראה ביאליק את היופי שמאחורי הסיאוב.

מתוך שהביע הזדהות עם פשוטי העם, ראתה הביקורת בשיר זה בטעות שיר הכתוב בנוסח "בעלי המהלך החדש". ואולם, ביאליק ניסה בשיר זה גם רעיונות חדשים וטכניקות חדשות: כעשור לפני הפואמה "בעיר ההרגה" סקר כאן ביאליק את ציוני הדרך החשובים של העיר הקטנה, ועבר בטכניקה "סינומטוגרפית" מאתר לאתר, האחד עבש ומעופש ממשנהו. כמו בשיר המספד הגנוז "אל האריה המת", בחר ביאליק "להתכתב" כאן עם שיריו הנודעים של יל"ג, ובין השאר השמיע בו את זעקתו הנודעת של יל"ג על שאין עין רואה ואין אוזן שומעת באמצעות ההתרסה המנוסחת כשאלה רטורית: "אֵיךְ עֵין רוֹאָה וְאֵזֶן שׁוֹמְעֵת?".

במרכזו של השיר הארוך הזה בן 128 הטורים, העובר כאמור בעיר הקטנה מאתר לאתר, האחד מסואב ומצחין מקודמו, מתוארת כיכר העיר ועל רקעה - התגרניות הדלות המוציאות את סחורתן לממכר: "בְּמַרְחֵב הַכְּפָר הַמוֹנִים הַמוֹנִים: / עֲבָרִיּוֹת וְחַנּוּיּוֹת, קִבְּצָנִים אֲבִיּוֹנִים. // הַנְּשִׁים הַדְּלוֹת תִּשְׁבְּנָה בְּטוֹרִים / מְקַפּוֹת יְרֻקוֹת צְבָרִים צְבָרִים. // עֲרֻבוֹת וְדִלְתוֹת, סֶלְסֵלוֹת וְתַרְסִין / וּבְתוֹכָן פּוֹל שׁוֹם צָנוֹן וּבְצִלִּים וְגִרְסִין. // אֶף סֵלִי תְּפוּחִים בְּאוֹשִׁים נִתְעָבִים / מִמְּעוֹדָה וּמִשְׁמוֹשׁ הַעוֹבְרִים וְשָׁבִים. // בֵּין אִשׁוֹת-הַחִיל עַל מַחְצָלוֹת קִנִּים / רְאִיתִי בַת-שׁוּעַ הַיְפָה מִלְּפָנַי. // בֵּין שׁוֹמִים וּבְצִלִּים יִשְׁבֵּת בְּתֵנְךָ - / הוּא, אִשָּׁה עֲבָרִיָּה! בְּדָם אֲרִיָּךְ. // אֲרִיָּךְ דְּמַעְתִּי מִמְּקוֹר לֵב נְגוּעַ, - / הַזֹּאת הִיא בַת-שׁוּעַ, הַזֹּאת הִיא בַת-שׁוּעַ? // זְכַרְתִּי יְלֻדוֹתֶךָ - וְאֵי אִזְּ בְּאֵבִי / וְאֲרִיָּךְ וְאֵתְךָ אֶת יְפִיךָ בְּלִבִּי. // וְעַתָּה נִבְלַת פְּלֵא יוֹמָה, הִפְרַח! - / אֵיכָכָה נְהִיְתָה זֹאת? אִיזָה הַדֶּרֶךְ!".

לא קשה להיווכח שגם ביאליק ראה בדמותה של בת-שוע

דמות ארכיטיפלית שקורותיה הן קורות "פֶּל אִשָּׁה עֲבָרִיָּה" - דמותה המואנשת של האומה. לימים תיאר בשירו המאוחר "אלמנות" (מתוך המחזור "יתמות") את אָמו ואת "אִשׁוֹת-הַחֵיל" המקיפות אותה בשוק בקללותיהן הרמות. הקורא את המחזור "יתמות" בשלמותו קריאה שהויה, ייווכח שתיאורי האב והאם הם תיאורים הלקוחים מאוצר התמונות הלאומי, ולא דווקא תיאורים אידיוסניקֶרְטִיים המְתָארים את האב ואת האם הביולוגיים "כמות שהם". מכל מקום, תיאורה של האם המושלכת מזוהמת בית-המזג אל אשפות השוק, שעם מות בעלה נאלצה לסגור את הפונדק ולצאת אל השוק למכור את חֶלְבָּהּ ודמה, נבנתה על בסיס דמותה של בת-שוע שבעבר הייתה בתו של בעל מלון ואשתו של בן מוזג, ובסוף ימיה נאלצה לצאת אל השוק למכור מזון לעוברים ושבים בבית-הנתיבות. שני התיאורים הם תיאורים אלגוריים של האומה שנתאלמנה ונאלצה לרדת לשוק החיים כדי להביא טרף לְבָנֶיהָ.

בשיר "אלמנות" מתוארת האם, ההופכת לרוכלת עלובה בשוק, המתגאלת בהבל פיהן של נשות השוק הפשוטות (במכתב לקלוזנר, התרה המשורר במבקר: "אָמִי לֹא הִיְתָה תַגְרִיט בְּשׁוֹק, וּמְשִׁירֵי אֵין לְהוֹצִיא רֵאָיָה"), בהתאם לסיפור הלאומי שלפיו אלמנת בת-ציון השדודה יורדת אל שוק החיים ונאלצת להזדהם בזוהמת עולם הפרנסה. בשיר המאוחר שילב ביאליק את המוטיבים הלאומיים הללו בתוך תיאור אקספרסיוניסטי רחב-יריעה, המשכיח לפעמים במלאות הֶרְאִלִיסִית של עיצובו את מקורם האֶפִיגְרָמְטִי-הַשְּׁלֵדִי של המוטיבים הסמליים:

כְּבִקְבוֹק שְׁבוֹר אֵין חֶפֶץ בּוֹ וְכַנְעֵל בְּלָה וּמְבַקֶּעַת
 מְזַהֶמֶת בֵּית-הַמְּזֶג אֶל אִשְׁפּוֹת הַשׁוֹק הַשְּׁלֵכָה,
 לְהִתְפַּתֵּל שֶׁם בְּחִבְלֵי מִצּוֹקְתָהּ וּבְדוּי לְחִמָּה,
 תּוֹלַעַת אֶת-תּוֹלְעֵי אֶדָם כְּמוֹהָ, בְּרִיּוֹת דְּוֹת וְסִכּוּפּוֹת,
 צְרוּרוֹת חַיִּים שֶׁל יְסוּרִים וְנֹאדוֹת מִהֶלְכִים שֶׁל דְּמָעוֹת,
 בְּרִיּוֹת – תַּרְמִילִים מְשׁוֹטְטִים שֶׁל רִקֵּב עֲצָמוֹת [...]]
 וּבְרִיּוֹת – חֲמֹתוֹת מְרַתְחוֹת, מְלֹאוֹת גְּפְרִית וְנֹפֵת,
 נִצְתוֹת בְּאֶפֶס יָד, אִשׁוֹת-חֵיל כְּחֵלוֹת שְׁפָתַיִם

ומרוטות עצבים, מתבוססות בגללי פיהן
וזורות עביטי פךש אשה על-פני רעותה.

באמצעות הצירוף "אִשׁוֹת-חַיִל" המשולב הן בתיאור נשות השוק
ב"רחוב היהודים" והן בתיאורן בפואמה הכמו-אוטוביוגרפית
"אלמנות" רמז ביאליק לתיאורה של הגיבורה היל"גית בת-שוע,
הנאלצת לשמש אם ואב לילדיה ולעמוד על משמרתה כאיש-חיל.
כך קבל על המציאות הגלותית הקלוקלת, המועידה לגברים תפקיד
של למדנים יושבי אוהלים, ושולחת את הנשים אל שוק החיים, להביא
טרף לבני ביתן:

וכמו על משטרו נצב איש-חיל
יום-יום בַּחֲנוּתָהּ בת-שוע יושֶׁבֶת,
ומאז הבקר עד נכון הליל
מודֶדֶת, שוקֶלֶת, מוֹנֵה, חוֹשֶׁבֶת,
גם בֵּיתָה צוֹפֵיָה וְתַגְדֵּל בְּנֵיהָ,
כִּי גַם אִם הִנֵּה – גַּם אֵב לִילְדֵיהָ.

צירוף זה - "אִישׁ-חַיִל" - חוזר ונשנה גם בהמשך השיר "קוצו של
יוד", ואין הוא אלא עדות אחת בלבד בסדרת חיוויים ואֶפִיִּתְטִים
המלמדת על חילוף התפקידים המגדריים של הגבר ושל האישה.
האישה בשירו של יל"ג נושאת את בעלה ואת ילדיה כרֶחֶיִים על
צווארה, ואילו הגבר בורח מאחריות ובורח ממשפחתו. לא אחת הוא
שוכח את חובתו כלפי ילדיו, מעגן את אשתו ומאמללה לעולמי עֶד.
ואולם, בתוך כל הסחי והמאוס של "רחוב היהודים" מבחין ביאליק
גם בקרני אור המבליחות בחשכה: אחת התגרניות בשוק, הסוחרת
בבצלים, מוציאה מצרורה את חצי השקל האחרון שברשותה, ונותנת
אותו לִבְנֵהּ הקטן כדי שילך ללמוד ב"חדר". בניגוד ליל"ג לא ראה
ביאליק במוסדות הלימוד היהודיים - ב"חדר", בישיבה ובבית-
המדרש - את מקור נגיעו של העם. להפך, הוא חשש שההתקסמות
של ה"צעירים" הקוסמופוליטיים מן האור הבא מבחוץ (מתרבות

גרמניה, בכלל, ומתורת ניטשה, בפרט) תסכן את אחדותו של העם ואת קיומו. ביאליק התבונן אפוא באורות ובצללים של החיים ב"רחוב היהודים", ולא נטה להסכים עם יל"ג ועם ה"צעירים" שבאו בעקבותיו, שאם ייערך בעם "שינוי כל הערכים" תבוא לו רווחה. על שיטות החינוך הישנות, אמר המשורר: "בית הספר העברי - 'החדר' היה תמיד המבצר ששם היו מתאחדים ילדינו, ללא תשומת פדות, ולא ניכר שזע לפני הדל. הכישרון הוא שהכריע".⁸ אותם השגים דמוקרטיים חדשים, שעליהם גאוות המהפכה, טען ביאליק בסמוך, מצויים במקורות העבריים למן קדמת דנא (כנאמר: "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה"; נדרים פא ע"א). על הנחות-יסוד שוויוניות אלה הוסיף ביאליק וטען בהמשך דבריו, נתחנכה האומה כל ימיה, "ואפילו העני והפחות בישראל מסר את נפשו על לימוד בניו והוציא על זה פעמים גם חצי פרנסתו ויותר". רעיונות אלה בדבר החשיבות שייחסה המשפחה היהודית ללימוד הבנים ובדבר האופי הדמוקרטי של ה"חדר" וה"ישיבה" עומדים בבסיס ההגות הביאליקאית, כפי שזו מצאה את ביטויה ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה.

באופן גלוי ומפורש ניתן לאתר את הרעיונות הללו בקטירה המוקדמת "רחוב היהודים", שבו מתוארת אמנם - ברוח תיאוריו של יל"ג בפרק ד' של שירו "שני יוסף בן שמעון" - הצחנה הבוקעת מסביבות בית-הכנסת, מן השוק היהודי ומרובע דלת-העם, אך האם היהודייה הפשוטה, גיבורת שירו של ביאליק, נותנת מטבע ביד בנה, ושולחת אותו ל"חדר" לבל יוציא זמנו לבטלה. גם בשיריו הגנוזים של ביאליק - "מבני העניים" ו"יונה החייט" - וגם בשירו ה"קנוני" "המתמיד" מתוארים הורים דלים מן הדיוטה התחתונה, השולחים את בנם למקום תורה, ואינם חסים על ממונם כדי שילדם יעלה בסולם התורה.

יל"ג המשכיל תלה בשירו "בנערינו ובזקנינו" את סוד קיומה של האומה ב"חוט המשולש" הקושר את בניה בעבותות זהב: אל אחת, עם אחד ולשון אחת. לעומתו, תלה ביאליק את קיום הנצח של האומה בתלמוד-תורה: "על הדעות ועל ההשקפות האלה נתחנכה

האומה הישראלית בנעריה ובזקניה במשך שבעים דורות. בהתאם להן בָּנתה את בתי-חייה הארעיים בגולה, עליהן נהרגו ובזכותן נתקיימו", כדברי ביאליק בטקס חנוכת האוניברסיטה העברית בירושלים באביב תרפ"ה.⁹

החזרה על המילים "הַזֹּאת הִיא בֵּת-שׁוּעַ, הַזֹּאת הִיא בֵּת-שׁוּעַ?", על דרך ה-geminatio (חזרת-הד על אותן מילים עצמן), מזכירות את התלחשויותיהם של בני-העיר בית-לחם על נעמי האפרתית בבואה לעירן שחוחה ועוטת שחורים, עודה אבלה על מות בעלה ושני בניה: "וַתִּלְכְּנָה שְׁתֵּייהֶם עַד-בְּאֵנָה בֵּית לָחֶם וַיְהִי כְּבָאֵנָה בֵּית לָחֶם וַתִּהְיֶינָה כָּל-הָעִיר עֲלֵיהֶן וַתֹּאמְרֶנָּה הַזֹּאת נְעָמִי" (רות א, יט). ניסוחה של השאלה המשולבת בשירו של ביאליק יש בו כדי לטעת תקווה לעתיד לבוא בדבר אפשרות לתיקון: נעמי ורות הן שיקמו את חייהן והפכו מנשים המלקטות לקט ושכחה בפאת שדה, לנשים אצילות ומיוחסות כבראשונה. לימים יצאה מקרבן שושלת בית דוד. משמע, בניגוד ליל"ג שלא צפה לבת-שוע כל תקווה ותקומה, ביאליק - באמצעות השאלה הכפולה "הַזֹּאת הִיא בֵּת-שׁוּעַ?" - שִׁרְטָט בשירו "רחוב היהודים" תמונה חידתית ולטה בערפל שִׁפָּה כל האפשרויות פתוחות. אפשר שגם בת-שוע שהושלכה מזהמת בית-המזג אל האשפתות, עוד תראה בימי חלדה חיים טובים ומאושרים. אפשר שגם האומה תקום מאשפתות ותחדש את ימיה כקדם.

לסיכום הדיון בשיר הגנוז "רחוב היהודים" ניתן לקבוע שביאליק התפעל מיכולתו של יל"ג וְהֵצִיר ביחד אתו על גורלה הטְרָגִי של בת-שוע (ושל האומה כולה), אך הוא מעולם לא אמר "אִמֵּן" על כל הדיאגנוזות והפרוגנוזות של יל"ג באשר לסיבות שגרמו לתנאי קיומו העגומים של העם ולא אמר נואש באשר לדרכי ריפויים. בניגוד ליל"ג, שראה בלמדנות היהודית את אסונו של העם, ראה ביאליק גם את צד האור שבקיום היהודי מן הנוסח הַיְשָׁן. בניגוד ליל"ג הוא לא האמין שתיקון המעוות יגרום להתקבלותו של היהודי כאזרח שווה-זכויות במשפחת העמים. כרכו ומורו אחד-העם האמין ביאליק שהלמדנות היהודית היא סוד חוסנו של העם, וכי תהליך התחדשותו

של עם זה לא יתממש אלא לאחר "הכשרת לבבות" ממושכת.

ב. סטירות על "פרנסות האוויר"

ראינו כי בשירו המוקדם "רחוב היהודים" הסתמך ביאליק על יל"ג, אך הגיע למסקנות הפוכות לאלה של יל"ג באשר למקור אסונו של העם ובאשר לאפשרות שעם זה יוכל לקום ממיטת חוליו ולחדש את ימיו כקדם. לגבי דידו של ביאליק, האם היהודייה הפשוטה מחזיקה בעצם בידיה את המפתח לסוד קיומו של העם - ל"נצח ישראל" - בכך שהיא חוסכת מפיה ונותנת לבנה את הפרוטה האחרונה שבאמתחתה כדי שילמד תורה. יל"ג צָבַע את ה"ישיבות" ואת בבת-המדורש בצבעים שחורים מְשֹׁחור, וראה ברוח בְּנֵה וחכמיה שורש פורה רוש ולענה, ואילו ביאליק ראה בהם את סוד נצחו של העם (ראו שיריו "על סף בית המדרש", "היש את נפשך לדעת?", "המתמיד" ועוד).

בשירו "קוצו של יוד" ביקר יל"ג קשות את שיטות החינוך הנפסדות הנהוגות ב"חדר" שלא היה בהן כדי להכשיר את הילד והנער העברי לחיים בריאים ופרודוקטיביים. את עיקר הביקורת שילח יל"ג בשש שורות נוקבות, הנאמרות אמנם מפי המספר, אך בנויות על המוטיביקה של שירי-עם בידיש שבהם מתְנַה ה"שלימזל" את מר גורלו:

ומה-יעֲשֶׂה תְלִמִיד חֶכֶם שְׁאִין בוּ דְעָה?
 לְהִיּוֹת גּוֹבֵה הַמַּסּ לֹא יִדַע לְשׁוֹן הַמְדִינָה,
 לְשׁוֹחֵט – רַךְ לֵב הוּא, לְמַלְמֵד – חֲלוּשׁ רְאָה,
 לְסוֹחֵר – אֵין לוֹ כֶּסֶף, לְחַזֵּן – קוֹל נְגִינָה;
 עוֹד יֵשׁ פְּרָנְסֵת שְׁמֵשִׁים, שְׁדַכְנִים,
 אֵד עַל אַחַת מֵהֵנָּה שְׁבַעָה בְטָלְנִים.

שירו של ביאליק "תאמר אהיה רב" נפתח באמירה הנשמעת כגְרֵסָה מחודשת לדברי יל"ג: "תֹּאמֶר, אֶהְיֶה רַב - / לֹא לְמִדְתִּי תוֹרָה; / שְׁמָא תֹאמֶר: סוֹחֵר - / מְעוֹת אֵין לְסוֹחֵרָה". לכאורה לפנינו הַמְשֶׁך, אך למעשה

לפנינו היפוך גמור של דברי יל"ג. "גיבורו" האנטי-הרואי של ביאליק הוא "שלימזל" יהודי שאינו מוצא פרנסה לא משום שחבש את ספסלים הישיבה ובית-המדרש כמו אותם "חמורים נושאי ספרים" המתוארים ב"קוצו של יוד", אלא משום שהתבטל ולא למד תורה. בהמשכו של השיר הפרודי "תאמר אהיה רב", נזכרים בשירו הפרודי של ביאליק לא רק המקצועות הקהילתיים הנזכרים בשירו של יל"ג (בקטע שלעיל הפותח במילים "ומה-יעשה תלמיד חכם שאין בו דעה?"). שירו הפרודי של ביאליק יורד גם אל המקצועות הנקלים והפחותים, שאינם דורשים כל השכלה אלא מעט אומץ ובריאות הגוף (קברן, ספָל), וגם מהם לא תבוא הישועה. במילים אחרות, לא רק מקצועות הבראיסטיים של "יושבי אוהלים" מוצעים לו לבטלן הצעיה שאינו יודע צורת מטבע. מציעים לו אפילו לקבור מתים, ובלבד שיוכל להביא טרף לביתו, אך הוא מודה שאין לו אומץ לכך. גם מקצועות של "גויים" פשוטים, אנאלפביתים גמורים - לשאת משאות וללסטם את הבריות. ואולם, בניגוד לגיבור ה-factotum ("בעל מלאכות הרבה" כלשונו של עגנון בהכנסת כלדה), "גיבורנו" מתגלה כ"כלי ריק" שלא יכשר לשום מלאכה, אף-על-פי שאין הוא תוצר של החינוך היהודי ה"קלוקל". לשון אחר, לפנינו בטלן וחל אישים, שלא פיתח את מוחו ואת כוחו הרוחני ולא פיתח את שריריו ואת כוחו הפיזי. מבלי שהדברים ייאמרו בגלוי ובמפורש, צפה ועולה המחשבה שאילו חבש הריקא את ספסלי ה"חדר" ולמד תורה, אפשר שלפחות לא היה בבגרותו כה נבוב ושפל ידיים.

רשימת המקצועות הארוכה המוצעת לבטלן בשיר יורדת מטה-מטה, בית אחר בית, עד הגיעה לאותם מקצועות פחותים שמתחתית הסולם החברתי כמו רצען או שואב מים, ואז מגיע הבית האחרון - האבסורדי והקומי מכולם - שבו מציעים ל"גיבורנו" להציע את שירותיו כמינקת, ואולם הוא פורש ידיו לצדדים באפס כוח, ומקונן על מר גורלו במילים: "אין לי, אוֹיָה, נְדִים". למרבה האבסורד, דווקא הצעה זו אינו אבסורדית כפי שהיא נשמעת, שהרי מסופר במסכת שבת (דף נג ע"ב): "מעשה באחד שמתה אשתו והניחה בן לינק,

ולא היה לו שכר מניקה ליתן, ונעשה לו נס ונפתחו לו דדין כשני דדי אשה והניק את בנו". סיפורם של חז"ל מלמד כי המצוקה והכורח מולידים פתרונות בלתי שגרתיים, ועשויים אפילו להצמיח לו לגבר דדיים להנקה, אם יידרש להם כדי שבנו העולל לא ימות מרעב.

דא עקא, צריך אדם להבין את מצבו, לחוש בצורך לשנות את מצבו ולרצות בכך בכל לב. "גיבורנו", שיודע רק לפסול את כל ההצעות המוצעות לו בלי לזיזם דבר, הוא בבחינת "מעוות לא יוכל לתקון". מאחורי הקלעים של שיר עממי הומוריסטי זה שלפנינו עומד המשורר, חסידו של אחד-העם, שהאמין כרכו ומורו שרק בכוחו של חינוך ארוך ויסודי ("הכשרת לבבות") ניתן לשנות את טבע האדם ולמשות אותו מן הטביעה באגמי הרפש של המציאות הגלותית הקלוקלת. מערכת החינוך הגלותית אכן דורשת תיקון, ואמר השיר בסמוי, אך גרועים ממנה הפתרונות שמצאו לעצמם צעירי הדור: בטלה מתלמוד תורה, מחד גיסא, והליכה לשדות זרים, מאידך גיסא. התיקון אינו צריך להתבטא בהרס הישן, כהמלצת "הצעירים" הניטשיאניים שטענו ש"כדי לבנות מקדש, צריך להרוס מקדש" (אפוריזם המצוטט בפתח מאמרו של ברדיצ'בסקי "זקנה ובחרות"). התיקון צריך לבוא מבפנים, ברוח המלצת אחד-העם, כפי שהתנסחה בשירו של ביאליק "על סף בית המדרש": "וּבְרַפְּאֵי אֶת-מִקְדָּשׁ יְיָ הַהָרוּס / אַחֲחִיבָה יְרִיעוֹתָיו וְאָקְרַע לּוֹ חִלּוֹנָי, / וְהִדַּף הָאוֹר חֶשֶׁכַת צִלּוֹ הַפְּרוּשׁ".



סטירה נוקבת ברוח יל"ג על "פרנסות האוויר" של הצעיר היהודי חסר ההכשרה מצויה אף בתוך סיפורו של ביאליק "סוחר". גם כאן התפלמס ביאליק עם עמדתו של יל"ג והראה שלטרגדיה היהודית בכלל, ולעגינות בפרט, גוונים ובני גוונים רבים. בניגוד ליל"ג, שתיאר את המציאות היהודית בצבעים שחורים משחור, ביאליק הראה - ברוח מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם - כי השחוק והדממע דרים בה בכפיפה אחת. "גיבורו" של סיפור זה, שביאליק סיווגו כ"רשימה

כלאחר יד", הוא "שלימזל" מצוי, שעזב את אשתו ואת טפו בעיירה הקטנה כרכולשתא, כעין כתריאליבקה של שלום עליכם, ונסע לאודסה המעטירה כדי להתחפך בסופרים ובמנהיגי הציונות שָׁפָה. אכן "סוחר-משורר" זה שלפנינו, לשעבר אברך שחבש את ספסלי בית-המדרש, מזכיר גם את שמואל שמלקיס מסיפורי ה"כתריאלים" של שלום עליכם. הפרובינציאליות שלו זועקת מכל אמירה שהוא משמיע ומכל תנועה או מחווה שהוא עושה. כל הווייתו זועקת "תיקון" - למן שניו המקולקלות ועד לקלקלות חייו ולליקויי חינוכו. סיפור חייו של "גיבורנו" האנטי-הֶרואי, המתגלה לעיני הקורא בדרכי עקיפין, מתוך קטעי-שיח ותגובות-אגב, הריהו סיפור פֶּרסוּנָלי ואימפֶּרסוּנָלי, פרטיקולרי וטיפוסי, בעת ובעונה אחת. בפרטיו הוא לכאורה סיפור ספְּצִיפִי, אך בקוויו הכלליים הוא חבוט וטיפוסי עד לזרא. הסיפור הופכו לנציג של כל בני מינו וּבְכוּאָה בזעיר אנפין של כל קלקלות החברה היהודית התלויה ב"פרנסות אוויר" ובחלומות של הבל. למעשה, הידרדרותו של "הסוחר" שהיה ל"משורר" אינה אלא המְחָשָׁה והמְחִזָּה של הפתגם העממי, הכלול בסוף השיר הפְּרודִי הגנוז "השירה מאין תימצא", המתפלמס עם יל"ג - פתגם המייצג את גלגולי הגורל היהודי בגולה: "כי אין עברי שר כי אם מעוני" - גְרֵסָה עברית אישית של ביאליק לפתגם ביידיש: "ווען זינגט א ייד? ווען ער איז הונגעריק" ("מתי יהודי שר? - כשהוא רעב"), ובנוסח אחר: "אַז דער ייד איז הונגעריק זינגט ער, דער גוי שלאָגט זיין ווייב" ("כשהיהודי רעב הריהו מזמר, והגוי - מכה את אשתו").¹⁰

ביאליק תרגם אמנם את המימרה מן היידיש כמעט כלשונה, אך אגב כך גם סירסה לחלוטין ועיקם בה את המשמעות המקורית שאינה מכוונת כלל ל"שירה" בהוראת "פּוֹאָזִיָּה", כי אם בהוראת "זְמֵר" או "זמירות". הפתגם המקורי מרמז לכך, שאילו הייתה ערוכה סעודה דשנה על שולחנו הדל של היהודי, כי אז לא היה ממלא פיו בשיר כי אם במאכל ובמשקה. לפי זה, השירה היא כעין מזון רוחני, תחליף לאוכל שאיננו, ובעזרתה האביון היהודי מנסה להסוות את עליבות קיומו. כבמימרות עממיות אחרות, משמשות הזמירות אצל האביון

תחליף לארוחה, שאינה ערוכה על שולחנו, כבמימרה העממית "דער אָרעמאַן האָט בשר ודגים אין די זמירות" ("בסעודת שבת יוצא האביון ידי חובתו בזמירות במקום בבשר ודגים").¹¹

לעומת זאת המימרה בגרסתה הביאליקאית מציגה את ה"שירה" (במובן של "מלאכת הפתיחה", לא במובן של "זמר" כי אם כניגוד וכחלופה לחיי המעשה והמסחר. היא מרמזת לכך שרק מי שנכשל ברכישת מקצוע של ממש ובצבירת ממון, יקדיש את מיטב עתותיו לבת השיר, מאין לו דבר טוב ממנו לעשותו. הניגוד שמעמיד ביאליק בשירו "השירה מאין תימצא" אינה "בטן מְלָאָה" לעומת "בטן חלולה" (כבשירו הסטירי של יל"ג, "השירה מאין תימצא", ששימש לו מקור וטקסט נרמז), כי אם "הצלחה" לעומת "כישלון". ניצחון הרוח על החומר, אומר ביאליק באירוניה מרה, בא בעקבות מְפֹלָה בעולם החומר. ובכל מקרה, הכוחות המניעים את הסופר להקדיש את זמנו ליצירה אינם מניעים מרוממים ונשגבים, כי אם כוחות ארציים ופרגמטיים, ועיקרם - ממון ומזון. כאשר מציג הסופר את הביוגרפיה שלו בראשי פרקים, הריהו מציג את הביוגרפיה הטיפוסית של בני דורו, שכבר הייתה ל"מדרס סופרים" בדור מלחמת הדת והחיים:

הדברים היו עתיקים וחבוטים מאוד תחילתם חדר... בית המדרש... השכלה בצנעא ובגלוי... תקוות... ייאוש... פרכוס... וסופם שידוך... חתונה... נדוניה ומזונות... מיני מסחרים... ירידה אחר ירידה... ילדים... ותוהו ובוהו! ריבוננו של עולם! כמה עתיקים וחבוטים דברים אלו!

על ביוגרפיה טיפוסית זו של אדם מישראל, שרגלו האחת בבית-המדרש ורגלו השנייה ביריד החיים, הלעיג כזכור יל"ג ב"קוצו של יוד", ובה ראה את שורש הרעה של החברה היהודית. כשם שבת-שוע מגלמת בפואמה זו את כל "המידות המצויינות", שבהן התברכה כנסת ישראל לפני שירדה מטה מטה, גורשה ונתעגנה, כך מגלם הלל, בעלה הלמדן שהחל לחפש את גורלו במדינות הים, את כל קלקלות הגלות: כיעור פיזי, ענינות מנוולת העוברת בירושה מדור לדור, אָזלת יד, חוסר

התמדה וקפיצה מעניין לעניין, בריחה מן המציאות, שקיעה וטביעה בים החיים. יל"ג תיאר את חוסר הכשרתו המקצועית של הלל ואת אי יכולתו לפרנס כראוי את משפחתו באמצעות רשימה קריקטורית, ועם זאת ראיסטיית, של חלופות העומדות לבחירתו של תלמיד חכם, ששם רחיים על צווארו ונאלץ לצאת למלחמת הקיום בתום שנות ה"מזונות" (בקטע המצוטט לעיל, הפותח במילים "ומה-יעשה תלמיד חכם שאין בו דעה?").

דב סדן הראה כי לשם ביסוסה של הסטירה על תלמידי חכמים הכלולה ב"קוצו של יוד" עיבד יל"ג שיר-עם ידוע מלשון יידיש, שבו מתנה ה"שלימזל" הטיפוסי את מר גורלו ומבכה את חוסר הצלחתו בבחירת מקור פרנסה ראוי (ראינו שאת שיר-העם הפזמוני הזה עיבד גם ביאליק ב"שיר-העם" האמנותי שלו 'תאמר אהיה רב', אלא שהרחיב בו את רשימת המקצועות ad absurdum, וכלל בה גם מיני "מקצועות" דמיוניים לגבי יהודי הנאלץ לצאת למלחמת החיים, כגון גזלן או מינקת). גם סיפורו של הסוחר-המשורר שלפנינו מגלגל באותו מוטיב עצמו, אמנם בסגנון ראיסטי הגדוש בפךטי מציאות נטורליסטיים, שיש בו כדי לטשטש את המקור הכחוש והשלדי. הדמות הטיפוסית שבשיר-העם האותנטי הפכה כאן תחת ידו לגיבור בשר ודם, אך אין לשכוח את טיבו הקטגוריאלי של גיבור זה, הלקוח ממאגר דמויות הקבע של הספרות העממית.

"גיבורנו" האנטי הרואי החליף את עיסוקיו כמה וכמה פעמים: מ"תלמיד חכם" התגלגל בעסקן ציוני, מעסקן היה לחנווני שלא הצליח בעיסוקו; את חנותו נאלץ להשאיר ביד אשתו, והחל כוחו במסחר מחוץ לתחומי עיירתו, אך גם הפעם לא האיר לו המזל. בלית ברירה נטש את המסחר, מחוסר כשרון וממון, והפך למנהל פנקסים של עורך ספרותי. בשל הקרבה ל"קריית ספר" החל לנסות כוחו בכתיבת שירים, שאותם פרסם במאסף הקיקיוני תלפיות, בעריכת ירוחמוזון ולוויק, אך למעשה הוא מוכן גם להסתפק בהוראה לפי שעות, אם רק ימצאו לו תלמידים... בקצרה, שוב לפנינו factotum - אדם לכל עת, היודע כל מלאכה, ואינו יודע אף לא מלאכה אחת על בורייה.

מעל הסטירה על "פרנסות האוויר" של היהודי מרחפות גם שורותיו הטרגיות-האירוניות של יל"ג במונולוג הדרמטי שלו "צדקיהו בבית הפקודות", שנכתב מתוך שאיפה משכילית למתוח ביקורת נוקבת על החינוך היהודי ולבסס בעם ישראל תהליכי פרודוקטיביזציה מואצים. לדברי יל"ג, המושמים בפי צדקיהו, כל האשמה נופלת על ההנהגה הדתית, שהרחיקה את העם מן המלאכה והפכה אותו לממלכת כוהנים וגוי קדוש: "כָּל עַם הָאָרֶץ מְקַטְנֵם עַד גְּדוֹלָם / לְמַדּוּ דְבָרֵי סֵפֶר תּוֹרָה וּתְעוּדָה. [...] חֲרִישָׁם יַעֲזֹבוּ עֲבָדֵי הָאֲדָמָה, / דְּגָלָם וְאֲזָנָם אֲנָשֵׁי הַמְּלַחְמָה, [...] וְכַתְּתוּ אֶת לְעֵט, לְמוֹמְרוֹת מְזֻמְרוֹת, / קָרְדָם וּמוֹרָג לְנַבְלִים וְכוֹרוֹת [...] הַגְּבֵרִים יִתְפַּשְׁטוּ מְגָנִים וּקְשָׁתוֹת / וְעֵטוֹ מְגָלוֹת כָּלָם וּבְמִתְנִיָּהֶם קְסָתוֹת, [...] הִיְהִיֶה גּוֹי כְּזֶה תַּחַת שְׁמַיִם? / כִּי יִהְיֶה - הִיְעַמֵּד יוֹם אִו יוֹמִים? / מִי יַיִר נִירוֹ, מִי יוֹצִיא לוֹ לְחֵם / וּבְיוֹם צָר וּמְצוּקָה מִי לוֹ יִלְחָם? / גּוֹי כְּזֶה לֹא יִצְלַח לַעֲשׂוֹת מְמֻשָּׁלָה, / חָרַב יִחָרַב וַיְהִי לְמַעַי מְפֻלָּה..."

ככל ש"גיבורנו" מתגאה בכשרונותיו ומגייס כתנא דמסייע לו עדים מעדים שונים, בעיקר כאלה שאינם נוכחים, ואילו רק נכחו יכולים היו בוודאי להעיד על יכולתו ועל הצלחתו בחיי המעשה, כן גוברת בבן-שיחו ובקורא ההכרה, שלפניהם "שלימזל" של ממש. דברי הרהב שלו מדברים בעד עצמם, ומעידים כאלף עדים על שורת כישלונות חרוצים בכל תחומי המעשה. על "כשרונותיו" בתחומי המסחר, שעליהם גאוותו, יעיד במיוחד מעשה תביעת שארית ה"מזונות" שחותנו חב לו. שנים לאחר שעזב את בית חותנו ועמד ברשות עצמו, נזכר לפתע, לאחר שנכשל במסחריו פעם אחר פעם, שמגיעה לו עוד חצי שנת "מזונות", והריהו מבקש לחזור ולדור עם אשתו בבית חותנו. תביעה מגוחכת זו, שעבר זמנה ובטל קרבנה, גוררת אותו לקטטה עם אשתו ולסכסוך עם חותנו וחותנתו. על "הצלחותיו" בתחומי העסקנות הציונית יעיד הסיפור עליו ועל ולוויל בן דודו, ששניהם פעלו רבות לטובת הציונות במחיר "כיבוד אב" ותוך הפעלת כוח הזרוע. על "כשרונותיו" בתחומי השירה יעיד השיר "נצח ישראל", שאמור היה לעורר במאזיניו התפעמות, אך תחת זאת,

הביאם לשיעמום מזה ולפרץ צחוק של מבוכה ושל שמחה לאיד מזה. על יכולתו בתחום ההוראה יעיד סופו של הסיפור: הדוכה, הנאליץ להאזין ל"דרשה" הארוכה והטרחנית של המשורר-הסוחר, נמלט ממנו כל עוד רוחו בו, בלא שישמע אפילו את עוקצה של הדרשה. הפרוביציאליות של "איש העולם הגדול", המהפך את העולם כולו בעשר אצבעותיו, ניפרת במיוחד לעין בדרך שבה הוא נתלה ב"אילנות גבוהים", מביא מובאות מדברי גדולים, נסמך על המלצת עורכים (גלגול מודרני של כתב ההמלצה של הרב הניתי ליוצא לדרך רחוקה), מצטט מדברי העיתונים, שעליהם הוא סומך כעל מקור לא-אכזב למידע אמין ומהימן, ובדרך שבה הוא מוכן ומזומן לעוץ עצות לבני-שיחו, כבקי ורגיל בכל תחום ותחום, ללא יוצא מן הכלל.¹² אפשר שלכתו שוב ושוב אל המחם, כדי למלא את כוס התה מזורבוביתו מרמזת לדבריו של הרצל בספרו מדינת היהודים על הציונים הרוצים "להרים משא כבד בכוח הקיטור העולה ממכונת הטיי"¹³ כך או כך, לפנינו "כזי" שחציו חסיד וחציו משכיל, חציו פרובינציאל מן העיירה כרכולשתא וחציו איש כרך המתחפך בגדולי הדור. עתה, כשהוא ניצב על פרשת דרכים ומבקש מבעל הבית הדרכה אם להעדיף את עיתון המליץ על פני הצפירה או להפך, עומד המחבר המובלע וזועק ללא מילים: "לא זה הדרך!".

ג. על קוצו של יום אחד

הפואמה "קוצו של יוד" המשיכה לטרוד את מנוחתו של ביאליק, שכן הטרגדיה היהודית לובשת צורה ופושטת צורה, ולעתים היא תלויה בשערה. בשניים מסיפוריו "התכתב" ביאליק עם שירו של יל"ג "קוצו של יוד": "החצוצרה נתביישה", שבו גורלה של משפחה נגזר בשל איחור של יום אחד, וסיפורו-רשימתו "איש הסיפון", שבה בונה הסופר תלי תלים של סברות כרס בשל טעות באות אחת. כאן וכאן הראה ביאליק עד כמה מפוקפק הוא הקיום היהודי, שכל רוח קלה יכולה לבוא ולעקור יהודי ממקומו. כאן וכאן הראה תיאר את הקיום היהודי הרעוע בגולה, התלוי בחסדי זרים והנגזר למרבה האבסורד

בשל עניין של מה בכך, שערכו כקליפת השום. כאן וכאן הראה את חוסר המידתיות האבסורדלי שבין סיבה למסובב, ואת הקלות הבלתי נסבלת שבה מאלצים את היהודי להיטלטל מהכא להתם, גם לאחר שהתערה באדמתו כאזרח.

בסיפור "החצוצרה נתביישה" כל האבסורד שב-condition juive בולט מתוך הסיטואציה הבלתי אפשרית, שלתוכה נקלעה המשפחה: על קוצו של יום נחתך גורלה, כבפואמות המלודרמטיות של יל"ג, המתבוננות בגורל היהודי כבגורל שרירותי, רצוף עיוותים טרגיים, לעתים טרגי-קומיים, הנכפה על קרבנותיו בשל "קוצו של יוד" או "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק". רק ביום אחד נתאחרה השתקעותו של אבי המשפחה בכפר, וטעות קטנה זו, שמקורה בביש-מזל, היא שדנה אותו ואת בני-ביתו לשבת במקום ישיבה אי-גלילית, תלויה על בלימה, בחרדה נצחית מפני המלשינים וחורשי הרעה. הישיבה האסורה בכפר מגדלת חיש מהר ובהתמדה קבוצה של אוכלי לחם חסד על שולחנה של המשפחה. קבוצה זו, המדלדלת את פרנסת המשפחה, יוצרת כעין "סימביוזה" מוזרה בין האב לטפיליו: האב קונה לעצמו ב"חכירה" את הזכות לשבת פרק זמן נוסף במקום, וטפיליו שמחים לקבל את ליטרת הבשר שלהם, אך גומלים לאב המסכן בשנאה עזה כמוות על ארוחות החינם הדשנות ועל ה"מתנות" ההולכות ומתרבות שהוא מעניק להם מאונס. הדהומניזציה הסוראליסטית שבתיאור ה"נייר" של צו הגירוש הזוחל אט-אט, אך בבטחה נחרצת, מן הלשכה שבעיר הבירה בדרכו אל הכפר, עשויה אף היא להיתפס כאן כסממן של ספרות האבסורד, שרק תיאוריו של קפקא יכולים להתחרות בה בדטרמיניזם הנואש והמייאש שלהם, המדגיש את אפסות האדם מול אטימותן של רשויות קרות ומנופרות.

ואולם, ניתן במקביל להעניק ליצירה גם פירוש "נמוך", חסר כל הילה מיסטית או פֶּטְלִיסְטִית - פירוש החושף את המניעים התועלתניים של יהודי הכפר, והתופס את גורלם כתהליך סוציו-אקונומי טיפוס, צפוי מראש ומובן מאליו. יש אמנם מידה רבה של שרירות לב בקביעת גורלה של משפחה בשל איחור בן יום אחד

בלבד, אך בניגוד ליל"ג, שהעמיד טְגָדוֹת מְלוֹדֶמְטוֹת בצבעים עזים ומופרזים, העמיד ביאליק תמונה טְרָגִי-אידילית רכה ומפויסת, ללא כל הפלגה והגזמה. יל"ג הדגיש את אין-אונותו וסבילותו של הקרבן מול עריצות הממסד, ואילו ביאליק, שלא היה איש מלחמה מגמתי ונחרץ כגורדון, נתן ביד גיבוריו את זכות הברירה. ומשבחרו גיבוריו לשבת בכפר שלא בהיתה, צריכים היו לדעת כי שעון החול יטפטף לו, והזמן ילך ויאזל אט-אט ובהתמדה.

אבי המשפחה הן יכול היה לשלוט בגורלו, ולוותר על הישיבה האסורה בכפר: אי-חוקיותו של הצעד הייתה ידועה לו מראש, ורק אינטרסים כלכליים-חומרניים הם שעודדוהו להתעלם מדינה של מלכות ומציווייה, ולהפוך את כל בני ביתו לעבריינים, וכל זאת מתוך תקווה נואשת ואירונית כאחת, שבעזרת השם יארע איזה נס - "מלחמה או כדומה לזה מדינה, שתשכיח את יוסי הדר בקוזיאובקה מן הלב". אמנם צורכי הפרנסה הם כורח בל יגונה (בחנינת "על פת לחם יפשע גבר"), אך היהודי - כך ניתן להבין אף בלא שהדברים יאמרו מפורשות - הן בא לגור בכפר כדי להשיג הַרְבֵּה יותר מפת לחם: תכליתו הסופית היא להביא לידי כך שהיער ייחשף ויהיה למישור; ובמקביל - שכיסו יתמלא ויהיה לגבעה.¹⁴

יוסי אבי המשפחה, הן לא בא להשתקע בכפר כדי להתקרב אל הטבע ה"גויי" שמסביבו ולהתערות בו כאזרח. להפך, הוא בא לטבע כחוכר יערות - כדי להפיק ממנו תועלת ולסחור בו כבסחורה לכל דבר. לכשיושחת הטבע והיער יתקרה, יעבור היהודי, מן הסתם, לחלקת יער אחר, כדי להתחיל מחדש בתהליך דילולה ודלדולה. תנועת המטוטלת הנצחית שבין "ישיבת קבע" ארעית לבין היציאה לחיי נדודים וחיפוש "שְׂדֵה מרעה" חדש טבועה אפוא מלכתחילה בדמה של המשפחה - כמו גם בדמה של האומה - בכורח חוקי נצח מחזוריים,¹⁵ ורק העיתוי הבלתי-מוצלח (למרבה האירוניה המרה היא מגורשת בלא כל התחשבות ורגישות בערב פסח, בכעין "יציאת מצרים" חפוזה ונמהרת) הופך גִזְרַת מלכות שגרתית וגורל יהודי מצוי וצפוי לאירוע כה טראומטי. עיסוקם ה"פרודוקטיבי" של יהודי הכפר - כריתת יערות

וסחר עצים - יש בו כדי לחשוף אותם לביקורת נוקבת, גם אם עקיפה ומרומזת. אמנם עבודתם - חטיבת העצים ושיווק בולי העץ הכרותים - היא עבודה קשה ומפרכת מ"עולם המעשה" ולא מ"עולם האצילות"¹⁶, אך אין זו הפרודוקטיביזציה שעליה דיברו המשכילים הפוזיטיביסטיים. לפנינו קומץ יהודים כפריים שאינם נוטעים עצים ואוכלים את פריים, כי אם סוחרים לכל דבר, היושבים מחוץ לעיירה היהודית, "בחיק הטבע" הנכרי, אך ורק בשל אילוצי הפרנסה ושיקולי כדאיות, והעוסקים בעצים כרותים, שנועדו לדלל את ה"טבע" לטובת ה"תרבות". היהודים בסיפורנו אינם נמשכים אל הטבע, כדוברו (האישי והלאומי כאחד של השיר "בשדה" המבקש ליפול אל חיק האדמה הנכרית כבן אל חיק אמו), אלא בונים בפאתי היער מנסרה ובית משרפות זפת המכלים את הטבע ומכערים אותו. בעקירתו מן העיירה אל הכפר הביא אתו אבי המשפחה מלמד לכל יוותרו ילדיו אנאלפביתים ומגושמים כילדי הגויים (שאותם בנו הקטן מבטל בלבם במילים הבוטות: "עם הדומה לחמור!"; והשוו יבמות סב ע"א). יהודי הכפר שלפנינו שואפים אפוא לאחוז את החבל בשני קצותיו: הם חיים אמנם ב"חיק הטבע" הכפרי, מוקפים יערות בראשית ועובדי אדמה בורים ועמי ארצות, אך גם מן ה"ספר" ומן התרבות העירונית אין הם מושכים ידם. לא במקרה מגורשת המשפחה בסופו של דבר מן הכפר אל העיירה - בהיות בניה אנשים חצויים ושנויים בנפשם: אנשים השייכים לאמתו של דבר ל"עיר" ול"יער" גם יחד, והממזגים בתוכם בעת ובעונה אחת את ניגודי ה"החיים" ו"הספר", ההתערות וההתבדלות.

סוחרים כדוגמת אבי המשפחה וזליג, שכנו ו"מחותנו", חיים במציאות דו-ערכית, שבה הרוחניות הנאצלה והחומרנות הגסה ארוגות ומשולבות זו בזו (וכדברי ביאליק בפתח שירו 'אבי': "בין שְׁעָרֵי הַטְּהָרָה וְהַטְּמָאָה נָעוּ מֵעֲגֻלוֹתֵם יָחַד / הַתְּפִלָּשׁ הַקָּדָשׁ בְּחַל וְהַנְּשָׁבַב בְּנִתְעָב הַתְּבוֹסֵס"). אין הם אידאליסטים גמורים, שהרי עיקר מטרתם לדאוג לבצעים. לעומת זאת, גם אי אפשר לראות בהם בשום פנים קפיטליסטים קרי מזג וחסרי מצפון (כאותו קולוניאליסט נצלן,

קורץ שמו, היושב ביערות העד של אפריקה בין הפראים הבורים, מן הרומן של ג'וזף קונראד לִב המאפליה, או אפילו כאריה "בעל גוף", סוחר העצים המגושם וחסר הלב מסיפורי ביאליק), שהרי ככלות הכול, הם אנשים טובים ומיטיבים ביסודם, המביאים לסביבתם גם תועלת בלתי מבוטלת (כשם שילדיהם משרתים בצבא הצאר ותורמים מחילים ל"מולדת"), והנושאים אתם לתוך חשכת הבערות של העולם הגויי ניצוצות של אוריינות ושל מוסר חברתי.

אולם, ואף נקודה זו מוטעמת בסיפור היטב, המשפחות הדרות בכפר לא עברו אליו מן העיירה כדי להפיץ דעת וכדי לשמש "אור לגויים" (בחינת "תעודת ישראל בעמים") אלא כל מטרתם היא להפיץ תועלת מסביבתם הכפרית תוך שמירת יהדותם ותוך אמונה בלתי מתפשרת ב"רעיון הבחירה": בעודם סוחרים עם הערלים, ורואים בכך כורח בל יגונה, הם מקצים בביתם פינה לארון קודש קטן עם פרוכת ובו ספר תורה, וממשיכים להאמין באמונת "אתה בחרתנו" (ממש כמו האב, הביולוגי והארכיטיפי כאחד, מן המחזור "יתמות", שתנאי-חיינו מאלצים אותו לנשום את הבל פיהם של הערלים הסבואים ולמוזג להם מן השכר בעודו נשען על-גבי ספר צהוב גווילים). אין לפנינו יהודים המפסיקים ממשנתם כדי להתבונן ביפי האיילן והניר, כי אם נידחי ישראל שהתיישבו מִחוץ לעיר בכורח הנסיבות והם מבקשים להתבדל מסביבתם הנכרית ולשמור על ייחודם הלאומי. הטבע הוא להם מקור פרנסה ותו לא.

סיפורו של ביאליק, שאינו סיפור דיוקן כי אם תמונה קולקטיבית של עדה קטנה¹⁷ היושבת בכפר הגויי ועוסקת במסחר (כלומר בפרנסה יהודית גלותית טיפוסית המצטיינת בערמה ובאופורטוניזם), מאוכלס אפוא בריות כלאיים רבות, שידיהן ידי עֶשׂוֹ וקולן קול יעקב. כל השילובים שבין "יעקב" ל"עֶשׂוֹ" (הלא הוא הגוי הרוסי, העוטה אדרת פרווה) מוצגים כאן לעיני הקורא - לִמֵּן המלמד מבית האולפנא שכולו "יעקב" יושב האוהלים,¹⁸ ועד לשיכור שבבית המרזח, הלוגם "מֵן האדום האדום הזה" והאוחז בבלורית רעהו בעת קטטה, שכולו "עֶשׂוֹ" השעיר ואיש הצייד. בין זה לזה, נמתחת

קשת רחבה של גוני ביניים הפורשת דגמים שונים של שעטנוז ושל כלאיים, ובתוכה - קבוצה של יהודים כפריים, כבשים בעור זאב, המסגלים לעצמם עקב תנאי החיים את צורתם והתנהגותם של הגויים המסורבלים שמסביבם.

כך, למשל, פסח איצי החלבן הדר יחידי בחווה בודדת מחוץ לכפר והמגיע ברגל לתפילת שבת מעוטף בטלית לבנה מתחת לסרבל כדי שלא יותיר את שכניו ללא "מניין". כך, למשל, גם ר' גדי השוחט, שמראהו מראה גזלן, בשרוולים מופשלים ובמאכלת נוצצת, אך בשבתו אל שולחן השבת, בירמולקה נקייה של סמוט ובאבנט רחב, מראהו מראה יהודי שו"ב בעל צורה ובעל שיחה נאה. אפילו יוסי, אבי המשפחה, שוחר התורה, העושה כל שביכולתו כדי לקיים בכפר חיים יהודיים כהלכתם, נגרר לעתים לתגרת ידיים עם מתחריו, אף נאלץ לשמוע ליד שולחן השבת שיחות תפלות וניבולי פה של מפקח היערות ה"גוי", ולהעמיד פנים כאילו הוא שומע דברי חידוד מהנים (בעוד בשרו נעשה חידודים חידודים). קשה להיות "יהודי כשר" בכפר הנכרי, בין מלונות כלבים ומכלאות חזירים, אומר כאן ביאליק בגלוי ובסמוי.

ולעומת היהודים הנראים כגויים, המגדלים כלב בחצרם וריחם כריח השדה, אחדים מגויי הארץ "מיוהדים" כאן במקצת, ואף זאת בצורות שונות ומשונות: האוריאדניק ה"גוי" המצטרף לזמירות השבת (אמנם בעיקום ובהשמעת דברי קלסה), שומע ומשמיע זמירות שניגונן מופר לו היטב ממש שנות טפילות, שבהן היה סמוך דרך-קבע, בכל שבת ויום-טוב, על שולחנם של יהודים. לעומתו ה"גוי" סטיפי, המשרת והרֶפֶב, בא להלשין על אֶחיו הגויים, היושבים בבית המרזח ומכינים בעזרת הלבלר כתב שטנה נגד מעסיקו היהודי. עולה עליו ב"יהדותה" ובנאמנותה יבדוכה, המשרתת הפרבוסלווית הזקנה, המקפידה על בני הבית בשמירת מצוות דתם ("מזרזתם כאחת היהודיות על לבישת טלית קטן, על כיסוי הראש ועל אמירת 'מודה אני'... ומרחקתם בחרדה מתערובת כלי בשר בכלי חלב"), אף-על-פי שבסתר היא נוהגת להזות עליהם "מים קדושים" מתוך דאגה כנה

לבריאותם.¹⁹ לקבוצה זו של גויים "מיוהדים" או "מגוירים כהלכה" שייך גם פיטקא, "שקץ" קטן מבני השכנים, הלומד ב"חדר" אצל המלמד, וכותב - אוי לעיניים שכך רואות! - רוסית באותיות עבריות, ומשמאל לימין דווקא. ולמרות ההומור הרך והמפויס (המנוגד תכלית ניגוד לארס המחלחל לתיאור מערכת היחסים הדמונית הנרקמת בין היהודים לשכנתם הגויה שקורופינטשיכא בפתח הסיפור "מאחורי הגדר"), דומה שאין לפנינו אידאליזציה של המציאות, כי אם תמונה ראליסטית ומפוכחת, שאינה מציגה את היהודי כטלית שכולה תכלת, ואף אינה מתברכת בקלוננו או חושפת אותו ככלי שכולו מום. היהודי הגלותי, הרוחני והארצי כאחד, מוצג כאן על יופיו ועל כיעורו, ואם היופי עולה כאן לעתים על הכיעור, הרי זה משום חד-צדדיותו של המספר, הנוכח בעבר בכמיהה ובנוסטלגיה, ומייפה אותו, ביודעין או שלא ביודעין. לעומתו, המחבר המובלע, הבוחן מציאות רב-משמעית ורבת-פנים, עושה כן מזוויות שונות ומתגוננות, תוך התמודדות אמיצה עם הבעיות המוסריות שמציאות זו מעלה. הוא מתגלה, ככלות הכול, כמי שמסוגל לראות את הדברים "מבפנים", מתוך אמפתיה של אח המשתתף בסבלות אָחיו, וגם "מבחוץ" בראייה אובייקטיבית, שאיננה מכסה מומים או מתעלמת מהם במתכוון. לעיניו מתגלה הפרדוקס, שעליו דיבר ביאליק בהרצאתו 'השניות בישראל',²⁰ לפיו העם, מצד אחד, הוא "עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב", ומצד שני, הוא בעל אלף פרצופים, עם הקולט את תווייהם, תכונותיהם וצורות חייהם של הגויים שבתוכם הוא יושב. המחבר המובלע, בניגוד למספר-האורח, מתאר את המציאות "כמות שהיא", על אורותיה וצלליה ועל סתירותיה המרובות. יל"ג טבע את הסיסמה "היה יהודי באוהלך ואדם בצאתך". ביאליק חשב אחרת. כיל"ג בשירו "אַשְׁקָא דְרִיֶסְפֶק", גם ביאליק נטע את עלילת סיפורו בערב פסח, חג שנחוג ביהדות ובנצרות, אך הראה שאמנם "אב אחד לכולנו", אך כשרה השעה ש"יעקב" ו"עשו" יפרדו זה מזה, וכל אחד מהתאומים הניגודיים יחיה את חייו: חיים עצמאיים וריבוניים, שאינם תלויים באָחיו - בדובשו או בעוקצו.

ד. ועל קוצה של אות אחת

הפואמה "קוצו של יוד" ושלל הנושאים שהיא מעלה לא הרפו מביאליק גם באחרית ימיו, שעה שעלה ארצה ובנה בה את ביתו. ברובד הנגלה לעין הרשימה מתעדת את קורותיו של הדובר-המשורר, שנזדמן לנסיעה אחת (באנייה מרווחת ומהודרת למדי, ששפתה הרשמית צרפתית עם קבוצת נוסעים בני לאומים שונים, שכולם "עמקי שפה".²¹ המשורר, שכל חייו מילים, הופך בכורה הנסיבות למגמגם או לאילם, ומצב כפוי זה גורם לו סבל בל ישוער. אפילו את צרכיו הקולינריים אין הוא יכול לפרש לפני המלצר כראוי, ועל כן הוא צפוי להיכשל במרוצת ימי המסע במאכלות אסורות או אפילו לגווע ברעב (יש גם הבעיה של הדיאטה הרפואית שלו המחייבת שיג ושיח עם המלצר). בכל נוסע הוא מנסה לחפש קווי הֶפֶר יהודיים כדי להחליף עמו מילה בעברית או ביידיש, אך תוחלתו נכזבת פעם אחר פעם. אפילו שותפו ו"בן-שיחו" לשולחן האוכל, הנראה לו בתחילה כבעל תווי פנים של יהודי מזרחי, מזדהה לפניו בהמשך כסורי נוצרי. רק מתורגמן אחד נמצא לו בתוך ים הזרות: דמות מטושטשת ונקלית של ימאי שוודי, "דִקְמֶן" לפי מקצועו, היודע מעט גרמנית ומילים אחדות ברוסית, והמשמש לו למשורר ידיד לעת-מצוא.

אגב שיחה עם איש הסיפון, שהופך גם מליץ לעת-מצוא, מתהווה בדמיונו של הסופר אותו סיפור שגוי ומסורס בדבר היותה של אשת המלח נצר למשפחת ר' ישראל ליפקין, הוא ר' ישראל סלנטר, אבי תנועת המוסר בליטא - וכל כך בשל טעות פונטית קלה שבקלות (השם "ליפקינד", שמה של אשת המלח, נתחלף לו בשם "ליפקין"). על בסיס מפוקפק ורעוע זה, על קוצה של אות אחת או בשל צליל שגוי אחד ויחיד, בנה לו הסופר מגדלים באוויר וחלם חלומות באספמיה,²² אף הוסיף להם מעת לעת חומר ולבנים כטוב עליו רוחו ודמיונו. כזכור, מתוך תחושת הניפור שאחזה בו בתחילת המסע ביקש הסופר בכל מקום את הנקודה היהודית, אך "לפרצוף יהודי אין באַנייה סימן זכר. אף לא בקוצו של יוד".

והנה נמצאה לו בהיסח הדעת הנקודה יהודית, שאותה חיפש ללא הרף. יל"ג הן ניקד את המילה "יוד" בכותרת שירו בוי"ו שרוקה כנהוג בפי האשכנזים, כדי לרמוז ל"יוד" (ליהודי; לנקודה היהודית). מה אצל יל"ג נקבע גורל שלם של יחיד ושל עם בשל "קוצו של יוד", גם כאן עלול גורלה של משפחה להיחרץ על קוצה של אות אחת ויחידה.²³ ומה רב ההבדל בין "ליפקין" ל"ליפקינד"! הראשון הוא שמו של אחד מגדולי ישראל בדורות האחרונים, ואילו השני - מאותם שמות של ילדי הקהילה, "מקרים סוציאליים" עלובים ואומללים, שבהעדר אב נקראו על שם האם בלבד (במרכז אירופה נקראו על שם האם אותם ילדים "לא חוקיים" שהוריהם לא נישאו בנישואין אזרחיים - אלא בחופה וקידושין בלבד - ומבחינת המדינה והרישום הם נחשבו ללא חוקיים). אפילו הכתיב בשמות אלה נשתבש ונסתרס מחמת הבורות וההזנחה ('סורקיס' או 'סירקיס' הוא בנה של שרה, 'ריפקין' או 'ריפין' - בנה של רבקה, 'טילס' - בנה של תהילה, 'ריקלין' או 'ריקליס' - בנה של רחל, 'כאוועלס' או 'חבקין' - בנה של חוה, ועוד כהנה וכהנה). משמע, המעבר המהיר מ"ליפקינד" ל"ליפקין" מלמד כי על קוצה של אות אחת יכול אדם לעבור חיש קל מרום היחס לשפל היחס, ולהפך, מן הדיוטה התחתונה אל רום הסולם החברתי.²⁴ מדוע חש הדובר להעמיד את "איש הסיפון" על הטעות? מה היה קורה אילו עלה המלח על החוף והוא עדיין שוגה באשליה שבנותיו "נסיכות" יהודיות, נצר למשפחת למדנים מהוללת ומיוחסת? כאמור, אשליה כזו עשויה הייתה לשנות את מהלך חיי משפחתו במעגל הצה, ובמעגל הרחב - את מרקמה של החברה כולה. בעקיפין, ביאליק לועג כאן לכל שושלות היוחסין המבוססות על יסוד מפוקפק ורעוע, על סיפורים מסופקים ומעורפלים, שאיש אינו יכול לבדוק את אמתותם. הן האצולה האירופית מקורה בדרך כלל באצולת ממון שזכתה בכספה וברכושה "מן ההפקר", בדרכי מרמה עקלקלות. לא אחת מקורה בשודדים ובמבריחי גבולות נקלים, שצברו די כסף לבניית טירות ולרכישת הרגלי חיים מעודנים. מי הם כל אותם נסיכים וברונים, שועים ונדיבים, המהלכים בצוואר נטוי ובחוטם זקור אם לא

בני בניהם של אותם גזלנים ולסטים, שהמירו את אבק הדרכים ואת מסכת השודד השחורה בגינוני הטרקלין ובכסיות לבנות של משי?! מי יודע, אם כן, כמה סיפורים על ייחוס ומעמד מקורם בדמיונות שווא והבל, כעין אלה שהיו תופחים ומטופחים במוחו הקודח של המלח ה"גוי" אלמלא העמיד אותו הסופר ברגע האחרון על הטעות!?

זאת ועוד, בעם ישראל, שלא העמיד בשנות גלותו מלכים ורוזנים, האצולה היא אצולה של למדנות ושל מוסר, ואילו בגרמניה התהווה אידאל חדש הנאחז בתכונות חיצוניות: בגבורת הגוף ובצבע השער והעיניים. האצולה בישראל תלויה במעשיו של האדם ולא בספר היוחסין שלו, שאין לדעת מה טיבו וערכו. החינוך היהודי היה מאז ומתמיד גורם דמוקרטי ומלכד שהפיל מחיצות וטשטש הבדלים בין מעמדות, כך אמר ביאליק באחד מנאומיו שכבר צוטט לעיל: "בית הספר העברי - 'החדר' - היה תמיד המבצר ששם היו מתאחדים ילדינו, ללא תשומת פדות, ולא ניפר שוע לפני הדל. הכשרון הוא שהכריע", אמר ביאליק באחד מנאומיו.²⁵ מערכת החינוך העברית נתבססה על הגישה של "היזהרו בבני עניים", ולאורו של כלל זה לא העניקו ה"חדר" וה"ישיבה" מעודם כל זכויות יתר לאנשי הייחוס והממון. התפיסה המעמדית ביהדות הייתה אפוא דינמית ודמוקרטית יותר מזו הנהוגה במערב: בכל דור ודור ניתנה לו לאדם ההזדמנות להפוך בכוח כשרונו ובכוח רצונו לאחד מגדולי ישראל. שוויון ההזדמנויות והגיעות (המוביליות החברתית) עודדו שאפתנות, מנעו סטגנציה, הביאו לתסיסה מחשבתית ולחוסן נפשי. לעומת זאת, האצולה המערבית - לרבות הוויקינגים שהתיישבו בצפון צרפת ושצאצאיהם בנו טירות וארמונות - סופה שנתנוונה ונעלמה מעל פני האדמה. כזה היה, בראש וראשונה, גורלה של האריסטוקרטיה הצרפתית, שהנערות המחוללות על גבי הסיפון, שמהלכת עליהן שמועה שהן "נסיכות", משמשות כאן כעין שרידים אחרונים שלה.

ביהדות יכול אפוא כל אדם, אפילו הוא משפל המדרגה, להפוך לגדול בתורה, שהכול נושאים פניהם אליו ומייחלים למוצא פיו (אין לשכוח בהקשר זה, כי ביאליק עצמו היה נער ממקום נידח

באוקראינה, ללא רקע למדני, נער שאבותיו היו סוחרים עצים ולא אנשי ספר, ושהפך בזכות כשרונותיו לאחד מענקי הרוח בדורות האחרונים). אם כן, המעבר המהיר מ"ליפקינד" ל"ליפקין" ובחזרה אינו רק שיבוש מצער שנעשה אגב אורחא ואגב גררא, אלא טמונה בו אמת חברתית רבת-פנים: יכולתו של אדם מִישראל, בהווה כבעבר, לעבור ממעמד למעמד בכוח רצונו וכשרונו. אצל אומות העולם שלטה בדורות הקודמים הייררכיה מעמדית קפואה וקבועה, ורק במאה העשרים נוצר בהן מושג של "self made man", של אדם הפורץ את גבולות המעמד שאליו נולד, והחולש על גורלו בכוחותיו שלו.

גם בנושא המעמדי, כבנושאים אחרים העולים ובוקעים מבין שיטי ה"רשימה כלאחר יד" שלפנינו, מוצגות כאן תופעות יפות והסימולקרום המעוקם והמעוות שלהן: הניעות החברתית של המאה העשרים היא כְּבּוּאָתָה המעוקמת והחומרנית של הניעות החברתית המקובלת ביהדות למן קדמת דנא. ה-"self made man" המודרני, המטפס בסולם החברה הודות להֶשְׁגִּים חומרניים, הוא סימולקרום של העילוי היהודי, "מבני העניים", שטיפס בסולם החברה בכוח כשרונו הרוחני. איש המוסר הקתולי הוא סימולקרום, או כְּבּוּאָה מעוקמת, של איש "תנועת המוסר" ביהדות.²⁶ גם רעיון ה"אדם העליון" אינו אלא הסתאבותו וכְּבּוּאָתוֹ המעוקמת של רעיון המצוי במקורות היהודיים למן קדמת דנא, כפי שהראה אחד-העם במאמרו "שינוי ערכין".²⁷ כאן טען אחד-העם, שגם היהדות מאמינה ב"אדם עליון", שפל העולם כולו לא נברא אלא בשבילו - הריהו ה"צדיק" - אלא שזה ניפר בגדולתו הרוחנית, ולא בגבורתו הפיסית או ביופיו החיצוני.

את המלח השוודי, כְּבּוּאָתוֹ המעוקמת והעלובה של "האדם העליון" הארי, השיא אפוא הסופר בדמיונו עם נצר למשפחתו של אדם עליון ונעלה ביהדות. לכאורה לפנינו "ענבי הגפן בענבי הגפן", אך למעשה לפנינו "ענבי הגפן בענבי הסנה". יורד-ים עלוב, מתחתית הסולם החברתי, המתייחר אמנם באביו הסוחר האמיד, התאהב בנערה יהודייה משכלת, בת למשפחת מלומדים, שנתרצתה לחיזוריו והחזירה לו אהבה. בקהילה היהודית בת הדורות הקודמים לא היתה נערה כזו

מעלה בדעתה להתאהב בערל שיכור ונקלה וללכת אחריו, מחשש חרם, נידוי ו"קריעה". כיום, בתוך האווירה המופקרת שנשתררה לאחר חורבן מוסדות הקהילה, כל זיווג הפך לאפשרי, ואין מקפידים בחינוך הבנים (אפילו בתוך משפחה אחת מתרוצצות לעתים זהויות אתניות ודתיות אחדות). נרמזת כאן גם מין קינה חרישית על דעיכת החיים היהודיים בגולה ועל המהפכה שביטלה את כל האיסורים ונתנה היתר לנישואי הפקר אומללים ונקלים כאלה, הנערכים "מאחורי הגדר", בלי ברכתם של הורים, מורים ומאשרי דרך. נזכרות כאן ילדותיו של המלח השיכור והיהודייה המלומדת - בנות תערובת אומללות ותלושות משורש, המתחנכות בלא אב ואם בבית זקנה קתולית חמורת סבה. זהוה פרי ההילולים של סיסמאות ההשכלה שעודדו את העם להתקרב לאומות-העולם? שואל כאן ביאליק בלי שיהגה שאלה זו במפורש. בפרק השמיני נראה כי עגנון התווכח עם יל"ג, והראה בסיפורו "והיה העקוב למישור" שגם כאשר מקלים הרבנים ומתירים את העגונה, הם מביאים על האישה ועל בני ביתה טרגדיה איומה ונוראה. ראינו שביאליק אף הוא התנגד לגישתו של יל"ג, ולא תלה את כל האשם במוסדות הלימוד והחינוך - ב"חדר" וב"ישיבה". ב"איש הסיפון" הראה ביאליק שנישואי האהבה, שהמירו את שיטת השידוכין הגלותית, אף היא אינה ערובה לחיים טובים ומאושרים. גיבורו נשא אישה בלי ברכת הרב ובני הקהילה והמשפחה. נישואיו היו טובים לדבריו, אך מה יעלה בגורלן של הבנות, שאחת מתחנכת כקתולית והשנייה כבת בלי דת? גם החופש הגמור בבחירת בן ובת הזוג אינו מבטיח את העתיד. יל"ג השיא "נסיכה" עם למדן מופלג מרקע וילגרי ופֶלְבָּאי ("בן עבדון"), ללמדנו כי שיקולים פסולים גורמים לחברה היהודית להסתכל על הלמדן כעל שידוך טוב וראוי. ביאליק הראה ב"איש הסיפון" שגם נישואי אהבה עלולים לזווג "נסיכה" (נכדתו של בעל "תנועת המוסר") עם טיפוס נקלה מתחתית הסולם החברתי, וכי אין הם ערובה ל"השבחת הגזע". בתקופה שבה החלו "חוקי הגזע" של התנועה הנאצית לקבוע כללים הקשורים בצבע העיניים והשער, כתב ביאליק יצירה שבה "האדם העליון" הוא המשורר היהודי המתגורר

בעיר העברית הראשונה, ומשרתו הנקלה הוא המלח השוודי - חיקוי עלוב של הוויקינג הקדום ובבואה חיוורת ומטושטשת של "האדם העליון" הניטישיאני.

ה. יל"ג בראי יצירתו המאוחרת של ביאליק

ברשימה המאוחרת "איש הסיפון" מתואר משורר עברי הנוסע מנמל יפו לנמל מרסיי, ונאלץ בדרך לקשור קשרי ידידות עם מלח שוודי נקלה, שריח רע של שֶכָר נודף מפיו, כדי שישמש לו לפה. באחת משיחותיהם מתגאה המלח לפני המשורר שגם הוא כותב שירים בפרוזה. אם ניתן לראות בשתיקתו הכפויה של הדובר-המשורר בלב יסין בבואה מטפורית לשתיקתו הנודעת של המשורר גופא, אזי אפשר שניתן גם להסמיך את פטפטנותו של איש הסיפון, ה"גוי" השיכור וההמוני, למלל המילולי הלולייני והקולני של משוררי המודרנה הצעירים שבגנותו הרבה ביאליק לדבר ולכתוב. את צעירי המשוררים שקמו עליו להדיחו הציג המשורר המזדקן כחבורת נקלים, ערלים שיכורים, מנבלי פה ומגדלי בלורית, ובעשור התל-אביבי שלו הרבה להציגם במיני טרנספורמציות מעוותות ומעוקמות (למשל, בתיאורם של השיכורים בשי'ר 'אבי', המעמת בגלוי את אורח חייו של הפונדקאי, אבי המשורר, מין יעקב יושב אוהלים, הנותן עינו בספר, עם זה של בני עֶשׂו הערלים השיכורים ומנבלי הפה, המתגוללים בקיאם, ובסמוי, את הפואטיקה שלו עם זו של צעירי המשוררים). ולמעשה, גם הצעירים הנאו-סימבוליסטיים מ"אסכולת שלונסקי" אהבו להציג את עצמם - בהשראת הדימוי הדקדנטי המופקר של הסימבוליסטים ובהשראת הלכי רוח סוציאליסטיים בני המאה העשרים - בדימויים פרולטרניים ובוהמייניים: כנוודים קרועי בגד, כאנשי הפקר חסרי בית וייחוס, כחבל קבצנים, כאסופים, כממזרים, כבני בלי שם, כשיכורים, כמשוררי קרנות, או כאספסוף של מצורעים, המושלכים אל מחוץ למחנה. ברשימה שלפנינו, המלח השיכור, שנשא אישה יהודייה מלומדת, מסַפֵּר לכן שיחו שהוא נוהג לכתוב את יומנו "בפרוזה שירית" - הוא - הוא הַזָּנֵר האהוב על הסימבוליסטים והנאו-סימבוליסטים שנלחמו

אז בביאליק וביקשו להציגו מעל כל במה ככלי ריק. חרוזיו של מלח שיכור זה, שהוא מדקלמם באוזני הדובר-המשורר, נשמעים כ"חרוזים רסיים, ספק שלו, ספק של אחרים", והוא מעיד על עצמו: "מעדיף אני את השיר על הפרוזה". כן הוא משלח בבן שיחו הצהרה רמה וגורפת בדבר היות כל הדתות כולן כוזבות "ויש לבערן מן העולם". האיך כאן בְּבֹאָה פְּרֻודִית של צעירי המודרנה - בעלי האגרוף, הבלורית וכוסית השכר - כתבו כבודלר וממשיכיו "שירים בפרוזה", שהעדיפו את השירה על הפרוזה, ששאלו את דעותיהם האתאיסטיות מן המהפכה, ששאלו מטבעות מן המוכן מן המודרנה הרוסית ובת-ישראל כשרה - השירה העברית - נשבתה ברשתם ואף העמידה להם ולדות? בהעמידו זו מול זו את השירה של המשורר האליטרי, שנעצרה מלדת, ואת החרוזות הקלה והשופעת של הבדאי הנקלה, שחרוזה מתגלגלים להם מעצמם, דומה שביאליק כולל גם אמירה סמויה ועקיפה בדבר חילוף המשמרות בשירה בכלל, ובשירה העברית באופן מיוחד. במקום הסגנון המאופק שלו ושל משוררי דורו, שהתבדלו מן ההמון והתכנסו בתוך עצמם, באו - אליבא דביאליק - "ימי מליצה חדשים": סגנון וולגרי ולהגני של משוררים פושקי שפתיים, המתגודדים חבורות-חבורות, ומכריזים על עצמם ועל מרפולתם בראש חוצות.

מלחמתם של צעירי המודרנה בו ובחבריו העסיקה את ביאליק בכל העשור הארץ-ישראלי שלו וְחֶלְחֶלָה גם אל יצירתו המאוחרת "אלוף בצלות ואלוף שום". בבואנו לבחון את מקורותיה של היצירה, דומה שלא יקל עלינו להפריד בין אותם מקורות שמהם שאב ביאליק דפוסי עלילה, לאלה שמהם שאב חומרי לשון. אף-על-פי-כן, ניתן כמדומה להיווכח שרוב המקורות הקדומים - ובהם מקומות של אחריו, אבן זבארה ועמנואל הרומי - שימשו את ביאליק בתורת "אוצר" (תזאורוס) לדליית מילים וצירופים, מוטיבים של עלילה ודפוסי אפיון טיפוסיים. אין בהם יצירה ספציפית (אף לא המחברת השמונה-עשרה של עמנואל הרומי, שאותה ניתחה דבורה ברגמן), שביאליק נטלה על קרביה ועל כרעיה, בבואו לחבר את "אלוף בצלות ואלוף שום". ז'נר המְקָמָה לא שימש כמדומה אלא "קנקן", שלתוכו ניצוקו דפוסים

וחומרים רבים ומגוונים השאולים מסוגי כתיבה שונים בתכלית. בולטת בראש וראשונה זיקת היצירה למגילת אסתר, שהייתה כאמור לביאליק כעין "אוצר" לדליית מילים וצירופים מן המוכן. כפי שכבר הבחין יהודה רצהבי,²⁸ מצוי ב"מחברת" שלפנינו גודש של חומרי לשון מן המגילה,²⁹ אם כי יש לציין שבסיפור קורותיהם של מרדכי היהודי והמן האגגי מתגלה גם זיקה עלילתית מסועפת לסיפור שבבסיס המְקָמָה, ולא זיקה מילולית בלבד. כאן וכאן מסופר על משתה הנערך לפרתמי המלך; כאן וכאן מסופר על גיבור שהמלך חפץ ביקרו ועל יריבו שיצא מלפני המלך בבושת פנים ובאוזניים מקוטפות. שני הטקסטים, הנרמו והרומז, מסתיימים בתהלוכה של כבוד ויקר (מפוקפקים אמנם במקרהו של בן-המלך החקיין), וכשם שהמן נדחה אל ביתו אבל וחפוי ראש, שב גם "אלוף שום" אל ביתו מבויש ונכלם. אך בניגוד להמן, שסיפר "לזרש אשתו ולכל אוהביו את כל אשר קרהו", שב "אלוף שום" אל ביתו בחשאי "וְלֹא-יָדַע אִישׁ בְּצֵאתוֹ וּבְשׁוּבוֹ, / [...] וַיִּלְבַּשׁ הַמָּמָה וַעֲצָב כְּמַדּוֹ, / וְלֹא-גָלָה לְאִישׁ בְּעוֹלָם סוּדוֹ, / וּזְלֹתֵי לְכוּתָב הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה לְבָדוֹ" (פרק יב). המגילה הנקראת בחג הפורים התאימה לביאליק כחומר תשתית ליצירה, שעיקרה בהלצה ובבדחנות, ב"סוף טוב", בגמול ובתגמול, בשמחה לאידם של חורשי המזימות, הסכסכנים והקנאים. עלילתה ששימשה בסיס לקשת רחבה של "משחקי פורים" עממיים, התאימה ליצירה אפית-דרמטית במתכונת "הפורים שפיל".

במקביל, הטקסט הביאליקאי רצוף בחומרי לשון מספר דניאל, שגם בו נזכרים הפרתמים, החרטומים והאחשדרפנים, וגם בו כלול סיפור על גמול הניתן לצדיק מידיו של מלך זר. שולחן המשתה במקמה שלפנינו אינו חסר דבר "גם-קֶרְקֶבֶן שֶׁל-צָפִיר דְּנִיָּאל וְלִשׁוֹן פְּרָה אֲדָמָה, / מְלֶבֶד לְחֵם חֲמֻדוֹת, עוֹגוֹת וּרְקִיקִים" (פרק ג). הצפיר שנראה בחזון דניאל מקבל ביצירתו המבודחת של ביאליק ממשות קומית "נמוכה",³⁰ וקורקבנו משמש גולת הכותרת של שולחן המלך. הצירוף "לְחֵם חֲמֻדוֹת" (דניאל י, ג) נקשר כמובן גם לדניאל עצמו ("דְּנִיָּאל אִישׁ-חֲמֻדוֹת", שם, שם, יא).

מבין המקורות בני העת החדשה, ששימשו לביאליק כעין אוצר לדליית צירופי לשון, נציין את יצירת יל"ג לסוּגָיָה,³¹ ומקוצר היריעה נסתפק בהדגמה מתוך "קוצו של יוד" בלבה, הגם שיצירות רבות של יל"ג - מבין שיריו, משליו וסיפוריו - שימשו כאן לביאליק מקור.³² יל"ג אף היה ממחדשי פניה של המְקָמָה הביניימית בעת החדשה, ואף כתב למְקָמות שלו הקדמה מחורזת שפָּה גולל את תולדות הז'נר.³³ חלקיה הקומיים הנמוכים של הפואמה היל"גית הנודעת ביותר, "קוצו של יוד", תְּחַלְּלוּ לְכָל קְצוֹת הַמְקָמָה שֶׁלפִּנֵינוּ: בפואמה נקרא הגיבור בשם "הלל בן עבדון הפרעתוני", הפותח את פיו בטקס החתונה כאתון (בניגוד לשופט המקראי, אב לשבעים בנים ובני-בנים, הרוכבים על שבעים עיירים, גיבורו של יל"ג הוא בן יחיד חלוש, מדומה לחמור-נושא-ספרים). בחגיגת החתונה מרעימים חבריו ונוערים כגורי אריות ("נוערים" כחמורים? שואגים "כגורי אריות"? חמורים נושאי ספרים, הקמים לעבודת הבורא כגורי אריות מטפוריים?). הנשים מעזרת הנשים ממטירות על החתן והכלה קטניות, פולים וקליות, כ"קונפטי" וכברכת פריזון. בְּמְקָמָה של ביאליק, הפרתמים³⁴ "רוֹכְבִים לְפִנֵיהֶם עַל-שְׁבָעִים עֵיָרִים [...] מְרַעֲיָמִים נוֹרְאוֹת בְּקוֹלָם" (פרק ג), ולקראת סוף היצירה, הגבירות מראשי הטירות "מְמַטִּירוֹת בְּצִלִים"³⁵ [...] וְהַתְּפִים מְרַעֲיָמִים וְהַצִּלְצָלִים מְצִלְצָלִים" (פרק יא).

הזדקקותו של ביאליק ליצירת יל"ג בסוף שנות העשרים יש בה עוקץ דו-סטרי. המושג יל"גים שימש אז בסיס לוויכוח ציבורי נוקב, שבו האשימו צעירי הסופרים את הממסד בכובד ובמכובדות "קלסיים", העומדים כמכשול בפני היצירה המקורית המודרנית,³⁶ בעוד שביאליק ראה ב"חרזנים" הצעירים לא מהפכנים שבראו נוסח חדש בריאת "יש מאין", כפי שראו הם את עצמם, כי אם ממשיכה של שירת החידוד המניאריסטית ויורשיה החקייניים והנסיים של אמנות הקלמבור מבית מדרשו של יל"ג. לכן, המְקָמָה "אלוף בצלות ואלוף שום" משמשת, בין השאר, מפגן וירטואוזי - כעין tour de force ראוותני, שמתפקידו להראות ליריבים הצעירים לולינות

מילולית מהי. למן פרישתו הראשונה שח ביאליק עם סגנונם החדש של המהפכנים הצעירים, הוא ראה בסגנון זה גלגול מחודש של המליצה המשכילית:

עתה הולכים ובאים עלינו שוב ימי "מליצה" חדשה. שוב הולך קולם של אילני סרק. המליצה החדשה מכרכת שוב את כרכוריה ויוצאת בקב שלה קוממיות, בקומה זקופה ובקול ענות גבורה. תועי לב ורוח ממלאים שוב את חלל ספרותנו ומשכינים בו ערפל ותעתועים. תעתועי לבב ותעתועי שפה.³⁷

מתיאור זה ניכר שביאליק ראה בסגנון המיליטנטי המהפכני של סופרי ההשכלה ושל סופרי המודרנה סגנון היפרבולי רם וקולני, היאה לתקופת מלחמה, היפוכו של הסגנון החרישי והצנוע שהוא וחבריו ניסו להשליט בשירה העברית. הליכתם של המודרניסטיים "קוממיות, בקומה זקופה" מזכירה את דברי ביאליק על הסגנון הספרותי ישל ימי מלחמה בסיפורו-רשימתו "לממשלת המארש". בהירתמותם של החרוזים לקצב המארש (אפילו האם, סמל הטבעיות, מתחילה להניע את הערש לפי קצב המארש) יש רמז לשירה הנכתבת בעת ש"רועמים התותחים" וחוצרות הקלל של הצבא - שירה הנסחפת מדעת ושלא מדעת אחר הכרוזים והסיסמאות. ביאליק לא נטה אל השירה הצבועה בצבעים עזים ומוגזמים - צבעי הארגמן ותימרות העשן של ימי מלחמה.

יחסו של ביאליק אל יל"ג המהפכן ואל יצירתו לא נשאר סטטי, ועבר מיני תמורות, אך בכל תחנות חייו "התכתב" ביאליק עם "קוצו של יוד", בהבינו שלפניו סיפורו של עם ישראל. בסיפורו "ספיח" תיאר את אותיות האלפבית, לכאורה דרך מבטו של ילד קטן וקשה תפיסה, ולמעשה דרך עיניו של סופר חכם ומתוחכם. וכך תיאר את האות יו"ד, הקטנה בין אותיות האלפבית: "בריייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיניי ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר... ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך,

חס ושלום, בין כולך...". במשתמע תיאר כאן גם את היהודי ("דער יוד") המתלבט ומתחבט בין האותיות ההולכות קוממיות כמו בנות הגויים זקורות החוטם וכמו חיילי השרד הצועדים בגאון.

ראינו שביאליק הצעיר מרד במודלים השחוקים והחבוטים של השירה הסנטימנטליסטית של משוררי "חיבת ציון", ובה בעת העמיד לנגד עיניו דוגמאות נבחרות ששימשו לו מודל נערץ. ביאליק הצעיר הֶעָרִיץ את אחד-העם המנהיג והמסאי, את מנדלי מוכר ספרים ואת שלום עליכם, גדולי המספרים בישראל, ואת המשוררים הרומנטיים הגדולים שאת שיריהם קרא ברוסית ובגרמנית. בכל השירה העברית החדשה, בת המאה התשע-עשרה, למן רמח"ל ווייזל ועד למשוררים הסנטימנטליסטיים של שנות מפנה המאה העשרים, לא יכול היה למצוא עוד משורר אותוריטטיבי שלאורו ישאף ללכת בשירתו שלו, כדוגמת יל"ג. שורות שיריו של יל"ג נחרתו בלבו בעצמה רבה, כניכר משיריו ומעדויות חוץ-ספרותיות.

ואולם ביאליק לא הֶעָרִיץ את יל"ג הערצה עיוורת ונטולת ספקות. כבר בשיר התהילה "אל האריה המת" שרפב ביאליק דברי ביקורת מרומזים על יל"ג, שהיה לדבריו משורר דורו, אך לא חרג מדורו ולא צפה את הבאות. יל"ג הראליסטן לא יכול היה לשער את תוצאותיה של המהפכה שהתחוללה בעם ישראל אחרי פרעות 1881. הוא התקשה להאמין שמהפכה זו תוליד תנועה לאומית כה סוחפת, ועל כן לא יכול היה להימנות בין נושאי דגלה של תנועה זו. בשיריו היל"גיים נתן ביאליק ביטוי לניגודי הדעות שבינו לבין המשורר הדגול - לניגודים שבין שתי משמרות בשירה העברית, המבטאות את ההבדלים שבין שתי תקופות בהיסטוריה של עם ישראל.

יחסו של ביאליק אל יל"ג היה יחס של הערצה המהולה בתחושה של החמצה: החמצה על שה"ארי" שבמשוררי המאה הי"ט לא הספיק לצרף את קולו למחנה הציוני. הוא המשיך לשאוב השראה משירת יל"ג ולהתפלמס אֶתה כל ימיו. יותר מאשר אל כל שיר אחר של יל"ג גילה ביאליק זיקה ל"קוצו של יוד" - יצירה שליוותה אותו בכל תחנות חייו, עד לשנותיו האחרונות. ניתן לגלות את רישומה של

הפואמה היל"גית למן אותם שירי בוסר מן העשור הראשון ליצירת ביאליק שרובם נגנזו ועד ליצירותיו המאוחרות ביותר שנכתבו לאחר עלותו ארצה. בעשור האחרון של חייו נזכר אפוא שוב ביל"ג בכעין "הצתה מאוחרת", שעה ששמו של יל"ג נשתרפב לתוך המלחמה שניטשה בין צעירי המודרנה התל-אביבית לכינו. ביאליק ראה בשירת המהפכה של שלונסקי וחבריו תופעה מחודשת של מופע ה"תופים" וה"חצוצרות" של השירה המיליטנטית בת תקופת ההשכלה, על שֶׁלל הַקְלֵמְבוּרִים ומשחקי המילים הקולניים שלה. שלונסקי וחבריו, לעומת זאת, ראו בביאליק ובחבריו שרידים של "תפארת העבר" - תפארת קלסית-רומנטית שכנגדה ונגד ערכיה הבורגניים יצאה המהפכה המודרניסטית של בני חבורת "יחדיו". במושג "יל"גזים" שטבע שלונסקי,³⁸ ראש החבורה, נכללו סימני ההפך של אנשי "דור ביאליק", שנראו בעיני שלונסקי הצעיר מיושנות ושחוקות עד לזרא. כל אחד מהיריבים האשים את בר-הפלוגתא שלו בטיפוח ערכים פואטיים מיושנים מהמאה התשע-עשרה, שכבר אבד עליהם כלח. גם אורי צבי גרינברג, המודרניסטן שהצטרף למחנה הַרְוִיזִיּוֹנִיסְטִי, האשים את ביאליק בספרו כלב בית (תרפ"ז), בשני שירים שכותרתם "ביאליק", בשקיעה אל תוך חיי בורגנות נינוחים ובהתנכרות לרוח המהפכה והמרד.

הערות לפרק השישי:

1. כך נרשם בפרגמנט שנמצא בעיזבונו של ביאליק. הובא לראשונה לדפוס על-ידי משה אונגרפלד בכנסת המחודשת, בעריכת א' קריב, תל-אביב תש"ך, עמ' 264 - 268. התפרסם גם: ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים, המלביה"ד מ' אונגרפלד, תל-אביב 1971, עמ' 229 - 332.
2. "יהודה ליב גורדון" (הרצאה באספת "חובבי שפת עבר" באודסה במלאת עשרים שנה למות יל"ג, טבת תרע"ג - 1913), דברים שבעל-פה, כרך ב, עמ' קסט - קע ("על י"ל גורדון").
3. המשקל הסילבי, או משקל ההברות, שהיה נהוג בתקופת ההשכלה התבסס בדרך כלל על שורות בנות 11 או 13 הברות. השורה בת 11 ההברות נקראה השורה ההנדקסילבית, ואילו השורה בת 13 ההברות

- נקראה "אלכסנדרין". היא שימשה את האפוס הצרפתי העתיק, ובדרך-כלל הייתה בה צורה (הפסק) אחרי ההברה השישית. בסוף המאה התשע-עשרה הָדָר לשירה העברית השימוש במשקל הטוני-סילבי, המבוסס על חזרה קצובה של הברות מנוגנות על-פי סדר מסוים, תחילה לפי הנגינה המלעילית המקובלת בקהילות אשכנז ואחר-כך לפי הנגינה המלרעית, הארץ-ישראלית ("הספרדית").
4. איגרות ח"ג ביאליק, בעריכת פ' לחובה, כרך ה, תל-אביב תרצ"ח-תרצ"ט, עמ' קכו. הערכתו של ביאליק ליל"ג התבטאה גם בנאומיו. על ההשפעה הדומיננטית שהייתה לשירת יל"ג על שירתו המוקדמת של ביאליק, ראו בהרחבה בחיבורו של עוזי שביט לבטים והתפתחויות כשיטות משקל ונגינה, תל-אביב 1978, עמ' 17 - 53.
 5. איגרות ח"ג ביאליק (ראו הערה 4 לעיל), כרך א, עמ' נו. במכתבו מנסה ביאליק הצעיר לשכנע את עורכו כי צירופי המילים "לפאר תפארת כל פארות" ו"לארות לו אורות" שבשיר-המספד שלו על יל"ג ("אל האריה המת") הם צירופים פונקציונליים וקולעים למטרה, ואינם דומים בשום אופן אל "הניבים הנאווים והנאומים הנעימים" של קלמן שולמן.
 6. על שיר זה, נסיבות פרסומו והביקורת שניתכה עליו, ראו: ח"ג ביאליק, שירים (תר"ן - תרנ"ח), מהדורה מדעית, תל-אביב 1983, עמ' 269.
 7. איגרות ביאליק, כרך א, עמ' קפד-קפה. כאן גם נאמר: "אבי לא החזיק מרוח משעת לידתו, כמו שכתבת [...] עד השנה השישית לחיי עסק ביער וב'רחיים" (שם, שם).
 8. דברים שבעל-פה, כרך א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' צא.
 9. בנאומו "לפתיחת האוניברסיטה העברית", הכלול במדור "דברי ספרות" בכרך כל כתבי ביאליק.
 10. נ' סטאטשקאָוו, דער אויג'ר פֿון דער יודישער שפּראַך, ניו-יורק 1950, סימן 235 (להלן: סטוצ'קוב).
 11. שם (ראו הערה 10), סימן 498.
 12. התיאור מזכיר את התיאור שמתאר שלום עליכם את עיתון "הצפירה" המגיע לכתריאליבקה (בסיפורו "דרייפוס בכתריאליבקה").
 13. ראו הערה בשולי המאמר "התורה והעבודה" (כל כתבי אחד-העם, עמ' קסה). כאן ביקש אחד-העם להוכיח כי ציונות וציונים היו עוד לפני הרצל, וכי פינסקר הוא שהגה את עקרונות הציונות המדינית וניסחם בניסוח עיוני ברור, בלוויית תכנית מעשית ברורה המתווה את הדרך להוצאת הרעיון מן הכוח אל הפועל.
 14. ראו סיפורו הגנוז של ביאליק "פסח שני", כתבים גנוזים, עמ' 207.
 15. על תנועת המוטטלת שבין נוודות לשיבת קבע בתולדות עם-ישראל, ראה גם דבריו של ביאליק בהרצאתו 'השניות בישראל' (דברים שבעל-פה, א, עמ' מב).
 16. כניסוחו הפיוטי של ביאליק בהקדמה לתרגומו לדון קישוט.
 17. ראו אבן (1974), עמ' 78.

18. כבתרגומו-פירושו של אונקלוס לבראשית כה, יז: 'יושב אוהלים' - 'שמש בבית אולפנא' כתפיסת חז"ל ש"אהל" הוא אהל שם ועבר - בית המדרש האגדי של הזמן, ראה רש"י שם ומקורו בב"ר.
19. מתוך מימוש (ראליזציה והמחזה) של הפתגם העממי "משרתת גויה בבית יהודי יודעת אף היא לפסוק הלכה" (סטוצ'קוב, סימן 334), פתגם שהוליד אצל טשרניחובסקי ואצל ביאליק את דמותה הז'נרית הטיפוסית של האומנת הפראבוסלבית ה"מיוהדת" יבדוכה, הבקיאיה במצוות המעשיות, עקב שירותה הממושך בבתי יהודים, והגוערת בבנו של "בעל הבית" על בורותו הגמורה בדת היהודית. ביאליק וטשרניחובסקי לקחו אפוא "חומרים" טיפוסיים או ארכיטיפיים, והעניקו להם עיצוב מימטי וספציפי, כשל ויגייטות מחיי הכפר הפשוטים והאותנטיים.
20. דברים שבעל-פה, כרך א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' לט-מא.
21. השו"י ישעיהו לג, יט יחזקאל ג, ה-ו.
22. בשבשו את שם אשתו, אומר המלח הבדאי: "סאלאנרה. אכן כל פעם נתקשיתי לבטא שם זה, ויהי בפי כשם אחת הערים בהישפניה: סאנטאנדלה. איך אמר אדוני?". במישור הראליסטי הפשוט, משבש כאן המלח את שמה של עיר הנמל סאנטאנדר שבצפון ספרד, לא הרחק ממרסיי, אך במישור הסמלי הריהו רומז ל"מגדלים באוויר" ול"חלומות באספמיא" שהוא בונה ומטפח בדמיונו על-סמך הטעות הפונטית בין ליפקינד לליפקין (המילה "אספמיא" בעצמה יש בה חילוף פונטי של המילה "איספניה" - ספרד).
23. מאחר שיל"ג סיפר ב'קוצו של יוד' את סיפורו של היהודי בה"א הידיעה, הוא הכתיר את יצירתו בכותרת "קוצו של יוד" (בשורוק), והבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את היצירה תרגום חופשי ליידיש בשם 'איבער אַ פּינטעלע' (מתוך רמיזה לניב העממי "אַ פּינטעלע ייד"). במשחק מילים זה לא הבחין קלוזנר שכתב "קוצו (קוצה?) של יוד" (י' קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ה, ירושלים 1963, עמ' 363, ובמיוחד עמ' 432; ראו שם, הערה 773: "כך צריך להיות 'קוצה של יוד', שהרי יוד, כאות מן האלפבית, היא נקבה. ואמנם, בתלמוד אנו מוצאים: "לא נצרכה אלא לקוצה של יוד").
24. יתר על כן, השם ליפקינד יכול להיתפס גם כבן זאב, או "ילד זאבים", כאותם ילדים שגדלו בלא שפה, בין שנכלאו מגיל צעיר או שנקלעו במקרה בין זאבים, כמו הסופר שניטלה לשונו והפך אילם על-כורחו. רכישת כללי הלשון נעשית בגיל צעיר, בכעין "גירסא דינקותא", רומז כאן ביאליק בערוב יומו, וקשה לו לאדם הבוגר להסתגל בגילו המתקדם לכללים חדשים. גם בנותיו של המלח גדלות מעצמן, בלי השגחת אב ואם. גם איש הסיפון הוא מין "ילד זאבים", שאינו יודע שום לשון על בורייה. וראו סיפור כליאתה של הנערה ב'אגדת שלושה וארבעה', שמיר (תש"ן), עמ' 70 - 71.

25. דברים שבעל פה, א, עמ' צא.
26. המלח השוודי הן מכנה את אמו הגרמנייה הקתולית "אשת מוסר", והרי אצל הקתולים המוסר מתבטא בייסור ובמוסרות, בעוד שר' ישראל סלנטר, ראש "תנועת המוסר", השתית את תורתו על דרישות רוחניות נעלות ועל אקסטזה - על התעלות הנפש בכמיהה לבורא עולם.
27. נדפס בהשְׁלָחַ, כרך ה, חוב' ב, אב תרנ"ח, בשם "לשאלות היום" (ראו כל כתבי אחד-העם, עמ' קנד-קנט). כאן טען אחד-העם כי יריביו ה"צעירים", מרוב להיטות לערכיה של תרבות אירופה, אינם מבחינים שהרעיון של "האדם העליון" מצוי במקורות היהדות זה יובלות על יובלות, ואין פרידריך ניטשה מחדש דבר, אלא מוסיף על הקיים את היסוד הארי, הזור לרוח עמנו.
28. רצהבי בתוך ברזל (1975), עמ' 276 - 277.
29. מערכת זיקות מורכבת למגילת אסתר מתגלה בעיקר בתחומי הלשון, ולא בחומרי המציאות בלבד: על אחשוורוש נאמר "כטוב לב המלך ביין", ועל המסובים במשתה המלך נאמר "ומטיבים לָבם [ביין]" (פרק ד). במגילה נאמר על מרדכי היהודי "ומרדכי יצא מלפני המלך בלבוש מלכות תכלת וחזר ועטרת זהב גדולה ותכריך בוץ וארגמן", וכאן מתואר הבצל הנחות-המכובד (הידוע כירק "יהודי" מובהק) כמי שיוצא "בתכריך זהבו", ופצלותיו כמעשה כותונות "מהן לבנות כולן ומהן לבנות ותכלת" (פרק ד). דווקא על אלוף שום, היוצא את האי בכבוד גדול, נאמרים הדברים שנאמרו במרדכי היהודי: "ככה ייעשה לאיש אשר המלך חפץ ביקרו" (פרק יא); ודווקא דברי אסתר ("וכאשר אבדתי אבדתי") מהדהדים מתוך דברי גדול-החרטומים, הזקן והכעור: "ואני כאשר עבדתי את מלכי באמונה עבדתי" (פרק ט). על הקישורים הבין-טקסטואליים, שברובם זוהו במאמרו של רצהבי (ראו הערה 14 לעיל), ניתן להוסיף דוגמאות אחדות מנוסח הטייטה. כך, למשל, בפרק יא של נוסח הטייטה נרשם: "כולם דחופים ומבוהלים בפקודת שר הפלך לקיים דבר מלכות ולעשות יְקָר לְבֵן המלך" (והשוו אסתר ג, טו; ח, יד; ו, ו). בנוסח המוקדם נרשם: "ואפילו קורקבן של שעיר לעזאזל ולשון פרה אדומה". בנוסח המאוחר, המיר ביאליק את ה"שעיר" ב"צפיר" ואת "עזאזל" ב"דניאל". הפונקציה הפואטית חשובה כאן אפוא יותר מן הפונקציה הרפרנציאלית של המילים. בנוסח זה אף נרשם כי בן-המלך למד להבחין "בין שחור ללבן, בין אבן לתבן" (לא בין בר לתבן, אלא בין שני עניינים שאין ביניהם קשר, זולת החרזיה). העדיפות שניתנת כאן לפונקציה הפואטית מלמדת על עולם אבסורדי וא-מימְטִי ועל התקרבותו של ביאליק למודרניזם, הבורא עולמות באמצעות "המְגִיָה של המילים".
31. מעניין להיווכח שבערוב יומו, בעת התחזקותה של הפואטיקה המנייריסטית של שלונסקי, פנה ביאליק עצמו לצורות כתיבה

מנייריסטי, שאותן שאל מן הספרות העברית לדורותיה. על תשובתו לשלונסקי ולחבריו באמצעות אֶזְכוּרִים מיל"ג, ראו שמיר (תשמ"ז), עמ' 166 - 164.

32. כך, למשל, נזכרת "הבטן המלאה" של החרטום (פרק י). צירוף זה,

המשמש במקרא לציון כרס ההרה, משמש בשירת יל"ג ("השירה מאין תימצא") ביטוי סטירי לבטנו של המשורר, היולד את שיריו מתוך שובע, ולא מתוך עוני ומחסור. ביאליק ענה ליל"ג על שיר זה בשיר פְּרוּדִי, הנושא אותה כותרת עצמה; וראו שמיר (תשמ"ח), עמ' 81 - 93.

33. ב"שירי אל-מקמא"ת" שלו, שבפתחם כתב יל"ג מבוא מחורז, ובו הסביר "כי חרוזים דוגמתם, דומים בהברתם, / ושונים בהוראתם, אין בלשונות המערב / [...] גם עשה כמתכונתם בספרו 'תחכמוני' / אחריו החזיק החרה, ר' משה בן עזרא / ויעש גם הוא ספרו 'התרשיש' או 'הענק' / ועתה - אחרי בקשו מאלוהים עזרה / ינסה לעשות כמתכונתם דבר כמוני, / ננס מתחרה בילידי הענק". מאמרה של נורית גוברין (1968) מונה אמנם סופרים עברים ממרכזי ההשכלה בגרמניה ובגליציה שקדמו ליל"ג בחידוש פני המְקָמָה, אך דומה שהוא הראשון שיצק את כליו המודרניים של הז'נר, וסיפוריו המחוזרים בסגנון המְקָמָה הם ששימשו לביאליק מקור השראה.

34. השוו ליצירתו של יל"ג "נהרא נהרא ופטיה", שעלילתה דומה במקצת לעלילת "אלוף בצלות ואלוף שום". יצחק, גיבור סיפורו המחורז של יל"ג, השקיע את כל ממונו בקניית דגים מלוחים, כי באותה שנה "קפאו היאורים [...] ולא היה לפסח דגים לעדה". אולם, בהתקרבו החג, שלח הרב להודיע לעדתו, כי אין אוכלים בפסח דגים מלוחים, ו"גיבורנו" יצא בפחי נפש ובחובות מרובים.

35. הבצל נקרא כאן "מבני חריף למשפחת מררי". שני השמות הם שמות מקראיים (נחמיה ז, כד; בראשית מו, יא). משפחת מררי היא משפחת לוויים מיוחדת (מררי הוא בנו של לוי בן יעקב [שמות ו, טז]), ואילו כאן ניתן השם לבצל הנקלה והמיוחס כאחד (וראו גם: "בני לוי גרשום קהת ומררי" [דברי הימים א' ו, א]). ייתכן שנעשה כאן שימוש בשם "מררי" על שום דמיון השמות "גרשום" ו"מררי" ל"שום" ול"מרור". יצוין עוד כי את השם המקראי המיוחס "מררי" נתן יל"ג לבעלי-העגלה הפשוטים בסיפורו הסטירי "קפיצת הדרך". וראו: ורסס (תשנ"א), עמ' 221.

36. ראו: אברהם שלונסקי, "יל"גים", כתובים, שנה ה, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9 בינואר 1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15 בינואר 1931). ראו גם: אליעזר שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", כתובים, שנה ה, גיל' יב, ד' בטבת תרצ"א (29 בדצמבר 1930); שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9 בינואר 1931); שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9 בינואר 1931), עמ' 1 - 2. מאמכי לגלוג אלה נכתבו לרגל "יובל יל"ג", שנחוג אז באגודת הסופרים ביזמת ביאליק.

37. איגרות ביאליק, כרך ה, עמ' קכו.

38. ראו הערה 36 לעיל. על הוויכוח סביב התופעה ראו בספרי עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), תל-אביב תשמ"ט, עמ' 751, 281; וכן בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 31 - 34, 193; וכן במאמרי "המסכה המבודחת ופניה הרציניים", סדן, כרך א, בעריכת דן לאור, תל-אביב תשנ"ד, עמ' 871 - 971; ראו גם: הלפרין, חגית. "יל"גים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", סדן, ג (עיונים ביצירת י"ל גורדון), בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331 - 338.

כַּחפֵּץ נִמְכַר מִרְשׁוֹת לְרִשׁוֹת אֵת עֹוֹרֵת מַעֲנָה לִיל"ג וּלְבִיאֲלִיק בְּסִיפּוּרֵי שֶׁל יַעֲקֹב שְׁטֵינְבֵּרְג "הַעִיּוֹרֵת" ו"בֵּת יִשְׂרָאֵל"

א. הַעֲבָרִים כְּמוֹהֵם כְּעִיּוֹרִים

בפתח הגיליון הראשון של עיתון השחר מיום י"ז באלול תרכ"ט (24.8.1869) הצהיר פרץ סמולנסקין כי ברצונו לשכנע את בני עמו לשנות את אורחותיהם ולהיות ככל הגויים, ועם זאת שלא להתבייש "במקור ממנו חוצצנו". סמולנסקין האשים את המנהיגים שאינם מחנכים את בני העם לדעת לבחור בטוב, והעברים התועים מתהלכים "כעיוורים על דרכם". הוא הצהיר על כוונתו להביא לעמו את אור ההשכלה ולפקוח את עיני העיוורים: "השחר יאיר אור לאלפי אנשים עוד בחושך ילכו [...] השחר יאיר את אלה אשר שָׁחוּ עד הנה רק בכּוֹץ הפּלפּוּל של הבל אשר השחיר פניהם".

שורות הפתיחה של הפואמה "קוצו של יוד" ("אִשָּׁה עֲבָרָיָה מִי יַדַע תִּיָּדָה? / בַּחֲשֶׁךְ בָּאת וּבַחֲשֶׁךְ תֵּלְכִי") "מתכתבות" עם מנשרו הפרוגרמטי של סמולנסקין, ורומזות כי העברים כמוהם כעיוורים, ועל אחת כמה וכמה אישה עבריייה החיה במאפליה, ללא כל סיכוי לראות אור יום; ואילו שטיינברג "התכתב" עם יל"ג ותיאר בסיפורו "העיוורת" צעירה יהודייה עיוורת, שאמה "מוכרת" אותה כַּחפֵּץ לגבר קשיש, אלמן המטופל בילדים טעוני טיפוח, המוכן לשאתה לאישה כדי שתסייע לו בניהול הבית. לאחר שכתב בסיפורו "העיוורת" על גורלה של האישה העיוורת, שעיוורונה הוא גם סמל לעיוורונו של היהודי בכלל ושל האישה העבריייה בפרט, פנה שטיינברג בסיפורו "בת ישראל" לתיאורה של אישה יהודייה המייצגת סמל הפוך לכאורה: ציפורה, גיבורת הסיפור, היא סמל העיניים הפקוחות לרווחה, החומדות ללא גבול והמוכנות אפילו לעבור על איסור מפורש מאיסורי עשרת הדיברות למען האהבה!

בסיפוריהן של נשים מדוכאות כדוגמת חנה ("העיוורת"), או ציפורה ("בת ישראל"), ניתן להתבונן הן כבסיפור חיים ספציפי ופרטיקולרי של פלוגנית שהשיאוה לפלוני ר' ישראל, הדר מחוץ לעיה, או לאלמוני, זליג, בן העירה הווהלינית; הן כבסיפורה של "אישה עבריייה" טיפוסית משלהי המאה התשע עשרה ומשלהי המאה העשרים; הן כבסיפורה של אישה מישראל שבכל זמן ובכל אתר; הן כבסיפורה של האישה בה"א הידיעה באשר היא; והן כבסיפורו של "כל אדם" (גבר או אישה), המנסה לשווא להיחלץ מגורלו המר - מכבלי החברה וממוסכמותיה ומגזר דינו של החלוק. מן המישורים האחרים בעבותות המציאות ניתן כמובן להפליג אל מרחקים ומרחבים טרנסצנדנטיים שאפילו הזבול לא יוכל להציב להם גבול.

מאליה עולה השאלה: בתוך כל האפשרויות האינטרפרטיביות הללו מהי הדרך הקולעת ביותר לְנַר הפנימי² (intrinsic genre) של סיפורי שטיינברג, ואילו כלים ביקורתיים יכולים להעניק לפְרָטִי הטקסטים הללו את הפרספקטיבה הראויה, את הנמקתם ואת לכידותם? האם ראוי להתבונן בהם "מקרוב", כבסיפורים לוקליים האחרים "בעבותות ההויי", או שמא כדאי לבחור בפרשנות כלל-אנושית רחבה ולהתבונן בהם כבסיפורים אוניברסליים, המשקפים את גורלו של "כָּל־אָדָם" (everyman) באשר הוא?

שורשיהם של סיפורים כדוגמת "העיוורת" ו"בת ישראל" נעוצים אמנם במציאות של "רחוב היהודים", אך ראשם נושק לנופיה של סימבוליקה עממית, לאומית ואוניברסלית, המשלבת את גורלו של "אדם מישראל" בגורלם של כל הנבראים בְּצֶלֶם. מצד אחד המתבר הושפע לא במעט מסופרי ההשכלה ו"המהלך החדש", אך מן הצד האחר הוא הושפע גם מוויקטור הוגו ומגוסטב פלובה, מלב טולסטוי ומאנטון צ'כוב, אף-על-פי ש"ייהד" את דמויותיהם ו"גִייר" אותן כהלכה. השיממון ביצירתו הוא גם השיממון הביאליקאי הטיפוסי (שעטנו של שיעמום ושל מדבר צייה), אך גם גרסה עברית של ה-ennui וה-angoisse, או ה-Spleen של שרל בודלר ובני חוגו.³ כל אחד מסמלי סיפורים אלה (העיוורון של חנה והעיניים המאירות של

ציפורה; ביתה העגום של חנה מחוץ לעיר ו"כלוב הזהב" של ציפורה בטבורה של העיירה) הוא בעת ובעונה אחת סמל לאומי ואוניברסלי, אקטואלי ועל-זמני. אף-על-פי-כן, דומה שהמציאות היהודית ברוסיה של תחילת המאה היא מישור ההשתמעות השליט ביצירתו, וכל שאר המישורים מצויים בשוליה. לגבי סופר כדוגמת שטיינברג, שהכתיר את סיפוריו בכותרות כגון "בת ישראל" ו"בת הרב", שדיבר במונחים כגון "יוצר יהודי"⁴ ו"זמן יהודי"⁵, שחויית היסוד של חייו הייתה התרופפותה, ואחר-כך גם חורבנה, של העיירה היהודית, מתבקשת קודם כול הפרספקטיבה הלאומית "הצרה", שאינה מגמדת את הסיפורים ואינה מנטרלת את המישורים "הרחבים". בחינת סיפורים אלה על רקע המציאות היהודית של זמן היפתבם ועל רקע מודלים עממיים ידועים תגלה בהם עניינים שלא יתגלו לעיני הפרשן המרחיב את חוג ראייתו ורואה בהם סיפורים כלל-אנושיים. במילים אחרות, בבואנו לפרש את סיפורי שטיינברג, הפרספקטיבה האוניברסלית אינה ערובה לליכדתם של פרטי טקסט רבים או משמעותיים יותר מן הפרספקטיבה "הצרה", האחזה כביכול "בעבותות הוויי", ותו לא. את הסיפור "העיוורת" פרסם שטיינברג לראשונה במהדורת תרפ"ג של כתביו,⁶ כעשור ויותר לאחר שפרסמו ביידיש בשבועון הוורשאי דער פריינד.⁷ כסיפורו של "ל פרץ" "האילמת", וכסיפורים אחרים משלהי המאה התשע-עשרה ומראשית המאה העשרים על נשמות אילמות ומדוכאות, הלך שטיינברג לכאורה בנתיב שראשיתו בסיפורי מנדלי - "יוצר הנוסח" של סיפורת ההוויי - והמשכו בסיפוריהם של "בעלי המהלך החדש" ושל הגל הנאו-חסידי בעברית וביידיש. הוא המשיך לכאורה מגמות בסיפורת שהציבו במרכז את שלל דמויות השוליים של החברה היהודית בת הזמן: את עלובי החיים הנמקים בקרן חשכה ובעלטת המרתף.

בניגוד לקודמיו בסיפורת העברית, הפנה שטיינברג את הזרקור אל עבר עלילת הנפש, והפך את העלילה החיצונית להשלכה (פרויקציה) של מצבים קיומיים שמעבר לה. הוא עיך את דרכי המסירה המלודרמטיות של קודמיו, ובחר בדרכים עקיפות המגלות

טפח ומכסות טפחיים, כבספרות המערב, וזאת מבלי לקפח את היות סיפוריו סיפורים "מבית". הוא המיר את הגישה החד-משמעית - הקטירית או הסנטימנטלית - של סופרי ההשכלה ו"המהקלן החדש" בגישה מאופקת, המסתפקת בהראייה (showing), והמותירה את קביעת העמדה הרגשית לקורא הקשוב לדקויות הטקסט.

גם את סופם של סיפוריו הותיר שטיינברג "פָּרוּם" ולוט בערפל. ודווקא בשל איפוקם, סיפוריו מקוממים את הקורא כנגד עיוותים ועולות אף יותר מאשר כל אמירה רפורמטורית ישירה. לשונו הרמזנית של שטיינברג עורכת דיאלוגים עקיפים לא רק עם מקורותיה העתיקים של תרבות ישראל, אלא גם עם מסורות שבעל-פה מן הדורות האחרונים: עם פתגמי-עם בידיש, עם מנהגים וטקסים עממיים, עם שירי-עם, וכן עם השתקפויותיהם של כל אלה בטקסטים "קנוניים" מן הספרות העברית החדשה, ובשירת יל"ג וביאליק במיוחד. יעקב שטיינברג נטרל מן הפולקלור היהודי, ששחוק ודמע משמשים בו בערבוביה, את היסוד הקומי, ופרש מעטה של תוגה ושיממון סימבוליסטיים על פני העיריה היהודית, שהלכה אז ודעכה לנגד עיניו. את שביב ההומור המצוי ביצירת קודמיו המיר שטיינברג בשביב של קדרות. במישור הליטרלי ("הפֶּשֶׁט") של סיפורו "העיוורת", לפנינו זיווג הארוג כולו בקורי הכזב. יסודו אמנם ברצון כן לפתור לאלתר בעיות קיום קשות, אך סופו בהתנפצותן הטרגית של הציפיות אל סלעי המציאות. זהו כתב אשמה חמור על מנהגי שידוכין נפסדים שרְווחו ברוב קהילות ישראל עד ראשית המאה העשרים: ישראל, האלמן הקשיש המטופל בשני ילדים טעוני טיפוח, עורך כאן כעין חוזה מְכָר "הוגן" עם אמה ידועת הסבל של חנה. זו האחרונה מוכנה לכל קנוניה, ובלבד שבתה בעלת המום וקשת השידוך תמצא את זיווגה. כך ימצא הגבר המזדקן ומגושם ההליכות אֵם דואגת לילדיו העוזבים ואישה צעירה שתָּחם את מיטתו; כך תמצא העיוורת קורת גג - מחסה ומבטח מול זעף הימים - ובעל שיתמוך את גורלה וידאג לעתידה. לא מתוך רשעות או אדישות לגורל בתה יוזמת האם הקשישה את הקנוניה עם חתנה הקברן. עיסוקו האמתי של זה - עסקי קבורה, ולא

סחר בטבק, כהבטחת האם המסובכת את בְּתֵהּ בכחש כדי להכניסה לחופה ללא טענות ומענות⁹ - מתגלה לעיוורת (ולקורא) רק במאוּחה, במשפט האחרון החותם את הסיפור. מותר כמדומה להניח כי חששות כבדים ייסרו את האם פן תיוותר יום אחד בְּתֵהּ חסרת הישע לבדה, נטל על קופת הקהילה, שבראשית המאה העשרים כבר איבדה את כל חוסנה ותוקפה ואת הערבות ההדדית (אשר הצילה בדורות עָבְרוּ את החלשים ואת מוכי הגורל). משום כך הסכימה כנראה לתת ידה להסכם שידוכין שבשקר יסודו. אף-על-פי שהיא נוטלת בדרךמה שלפנינו את תפקיד הכפיל הניגודי של לבן הארמי, שהונה את חתנו והתעהו לשאת את הבת הַגְּלָה ורכת העיניים,¹⁰ היא אינה מצטיירת בעיני הקורא כנוכלת מרושעת, שהרי היא ממשיכה להחזיק את בְּתֵהּ בביתה כל ימי הַרְיוֹנָה, דואגת לה באהבה וכלל אינה שֹׁשֶׁה להתנער מאחריות כלפיה. יש אף מקום להניח שהקברן, משלא הצליח לשאת אישה פיקחת שתפקח עין על ילדיו, הסכים להסתפק בעיוורת, שעשויה לפחות לַזְפוֹת ב"קדיש" (מונח טְרָגִי-אירוני בקשר לאדם כמותו, שִׁלְבוּ גס במוות וב"אבזריו") - בבן שימשיך את דרכו ויתמוך את גורל משפחתו לאחר מותו. הדברים אינם נאמרים בסיפור, אך הם מרחפים בחללו ושומה על הקורא למלא פערים ולהסיק מסקנות. סופו של הסיפור בהיפוך מְקַבְרֵי ומעורר בְּלָהָה של כל הציפיות: העיוורת אינה יולדת "קדיש" וממשיך דרך, כי אם בת רכה, וזו נדבקת למרבה האסון במגפת האסכרה המשתוללת במקום ומתה בינקותה (הָאֵם משום שמדובר בבת, ולא בבן, מגלה בעלה של חנה אדישות כלפי העוֹלָל הגוֹזַע בערש, או שמא לפנינו קהות חושים האופיינית לאדם המוציא את לחמו מאסונן של הבריות?). חנה מגלה לחרדתה שתומך גורלה אינו אלא הקברן המאוס, שקבר רבים מחללי המגפה, ובהם גם את בתם הרכה - תמצית חלומותיה "לראות" מעט אושר בעולמה. אפשר שהוא שהביא הביתה את חיידקי האסכרה מן הגוויות שקבר במגפה. רגע ה"הארה" שלה מתרחש בסוף הסיפור, משהיא פורצת אחוזת פלצות את בית-כלאה, ומגלה שְׁבִיתָה ניצב לא בתוך שְׁדָה קמה שבחיק הטבע, כי אם בתוך שְׁדָה קבורות.

לפנינו אפוא סיפור בְּלָהָה, גדוש יסודות של חלחלה, שבו מבליחים רק רגעים מעטים של עדנה כקרן אור באפלה (כאותו רגע נדיר שבו הבעל הבא בימים מגיש כוס תה לאשתו הצעירה, וכאותם רגעים שבהם מתוארת חנה המלטפת באהבה את שני הילדים השתקנים, בעודה חובקת בת רכה בזרועותיה). רגעים כמו-אידיליים אלה מרככים כביכול את הַבְּלָהָה, ואפשר שהם מעצימים ומדגישים אותה, שהרי האידיליה הזמנית היא אידיליה מדומה, והאסון קָרַב ובא - אורב ומנהם מאחורי הכותל.¹⁰



האירוניה הטְרָגית היא שגם לו החלימה התינוקת והאריכה ימים, לא היו תקוותיהן של הנפשות הפועלות מתממשות ובאות על סיפוקן. אִמָּה האומללה של חנה, שהשיאה את בְּתָה לקברן זקן, ואגב כך הוציאה אותה אל מְחוץ לעיר, מְחוץ לרשות הקהילה ומוסדותיה, למעשה בודדה אותה מבלי דעת מכל סביבה תומכת. מלכתחילה היה עליה לדעת כי לכשִׁלֶךְ הקברן לעולמו עתידה בְּתָה להישאר לבדה עם ילדיו השתקנים והמוגבלים, באין נפש חיה שתתמוך בה ותכוון את צעדיה. "לאחר רדת המסך" עתידה הייתה חנה מוכת הגורל להיוותר אפופת חבלי צלמוות, כאותה "תוֹלְעַת עֵנָרֶת [...] בְּאֶפֶל נִסְגָּרֶת", משירו של ביאליק "המתמיד". מן הראוי לזכור ולהזכיר שעיוורונה הפיזיולוגי של חנה אינו מעיד על יכולותיה האינטלקטואליות והרגשיות; וכן שרוב דמויות העיוורים בתולדות התרבות (מהאבות יצחק ויעקב, דרך שמשון וטרויאס ועד לסופרי המופת הומרוס ומילטון) היו גברים דווקא (העיוורת המעטות שבתולדות התרבות הן דווקא בעלות כישורים מְנִטִיִּים ואינטואיציות מופלגות).

המום השכיח בספרות ובאמנות לגבי נשים הוא השיגעון, הנכות או המחלה הכרונית, ולא העיוורון. אף-על-פי-כן, בסיפורו של שטיינברג לפנינו דמות לא-שגורה של עיוורת הלוקה בעיוורון

ממשי ומטפורי,¹¹ העובר בירושה מדור לדור - עיוורון שתוצאותיו הנוראות נסותרות מעין הקורא ומעין הנפשות הפועלות עד לסיום. שטיינברג מקפל כאן כבקליפת אגוז טרגדיה מתמשכת של שלוש נשים אומללות - אַם, בתה ונכדתה התינוקת - שהאופל אופף אותן מכל עבר: אמה של חנה טועה בשיקול דעתה ומגלה סימאון לגבי הבאות; בתה חנה היא עיוורת, פשוטו כמשמעו; נכדתה, בתה של חנה העיוורת, מתה בינקותה, בלא שתזכה לראות אור יום ולנשום את אוויר העולם. לפנינו - ברמת הכללה גבוהה יותר - טרגדיה יהודית טיפוסית, אפילו ארכיטיפלית; כעין המחשה של האפוריזמים הבלתי נשכחים של יל"ג בפתח "קוצו של יוד" על גורלה של האישה היהודייה, המהווה מָשֶׁל לגורל היהודי כולו. "יוד", כפי שניקד יל"ג את הכותרת,¹² הריהו היהודי-העברי,¹³ שגורלו נחרץ מראש בשל דבקותו באות המַתָּה ובשל התרחקותו מן החיים והמונם: "אִשָּׁה עֲבָרְיָהּ מִיַּדַּע תִּיָּדָה / בַּחֲשֶׁךְ בָּאת, וּבַחֲשֶׁךְ תֵּלְכִי" ("קוצו של יוד", שורות 1 - 2). דברים עזים אלה, המוצבים בפתח "קוצו של יוד", מרמזים לעיוורון (בחינת "עברים" כמוהם כ"עיוורים"), מתוך התבססות על המטפוריקה השגורה בתקופת ההשכלה שבמרכזה אור וחושך, פיקחון ועיוורון.¹⁴ ואולם, לא לעיוורון בלבד הם מרמזים, כי אם לעניין טרגי ממנו: לדברי הקינה במקרא על גורל הנֶפֶל שלא זכה לראות את אוויר העולם ואת אורו: "כִּי-בְהֶבֶל בָּא וּבַחֲשֶׁךְ יָלַד וּבַחֲשֶׁךְ שָׁמוּ יָכֶסֶה" (קהלת ו, ד). ואכן האישה בסיפורו של שטיינברג, כבשירו של יל"ג, כמוה כנֶפֶל שלא יזכה לראות אור יום, וגורלה הטרגי עובר מדור לדור: אמה של חנה לוקחת את בתה העיוורת ו"קוברת" אותה בביתו המבודד של הקברן הניצב בלב בית הקברות, והקברן לוקח את התינוקת הרכה מידי חנה, וקובר אותה באדמה מבלי לומר מילה. האנלוגיה שבין האם לבתה מהווה רמז מטרים מעורר לחלילה באשר לעתידה של חנה "לאחר רדת המסך".

ב. חופה שחורה

ואם כן, "אִשָּׁה עֲבָרְיָהּ" כמוה כנֶפֶל שלא יראה אור יום, ועל כן היא

מדומה בשירו של יל"ג לצמח שלא יראה אור שמש ולא ייתן פרי, לעגלה לא לומדה, לשפחה חרופה ולשבויה הכלואה בתאה והנתונה למרות שוביה. י"ח ברנר כתב על הסיפור "בת ישראל" כי "אי אפשר שלא לראות בו השפעה רבה מהפואמה של יל"ג על העבריייה, שכל חייה עבודה ניצחת"¹⁵. אבחנה זו תובעת תיקון והשלמה: הסיפור "בת ישראל" "מתכתב" בעיקרו של דבר עם שיריו הכמו-עממיים של ביאליק, המבוססים על שירי-עם אותנטיים ביידיש, ואילו את עקבותיה של הפואמה היל"גית "קוצו של יוד" ניתן לאתר במובהק דווקא בסיפורו של שטיינברג "העיוורת".

סיפור זה "מתכתב" ומשוחח עם כל טיעון וטיעון שהעלה גורדון בשירו. בשלמותו הוא מהווה כעין הדגמה מוחשית לשלל האמירות האפיגרמטיות על גורלה של אישה מישראל. אלו נאמרות בשיר בצמצום רב, ואילו בסיפור הן מורחבות ומקבלות את מימושן הטרגי המלא. ראינו כי מילות הפתיחה של "קוצו של יוד" מתאימות לגורלה של חנה ושל פתה התינוקת, שמתה באבה, בטרם יצאה את פתח הבית אל אוויר העולם (אפילו שם אין לה לתינוקת זו, והיא כאותם נפלים הנקברים לפי דיני ישראל בלא ציון ומצבה). גם המשך הטיעון של יל"ג על חיי האישה העבריייה, שכמוהם כחיי עבדות ושב¹⁶, זוכה לפיתוח אמין ומשכנע בסיפורו של שטיינברג. גם חנה מתוארת כשפחה וכשבויה בסגור עליה כותלי הבית. בעלה אוסר עליה במפורש לצאת את פתח ביתו, לכאורה אך ורק מתוך דאגה לשלומה, ומתוך ציות למימרה שהפכה למוסכמה חברתית, ולפיה "כל כבודה בת מלך פנימה". למעשה, האיסור לצאת מפתח הבית בא מתוך חשש פן תתחוויר לחנה באקראי האמת שהוסתרה ממנה במזיד. כל הפוונה היא להפכה לשפחה חרופה, שאינה יודעת חופש מהו. אפילו הדרך שבה מגיש הבעל כוס תה לאשתו הצעירה אינה מעידה על התעוררות האהבה כלפיה, או על התחשבות במגבלותיה. דומה היא יותר להפגנת בעלות ולפרישת חסות: למחווה של רצון טוב שמפגין בעליו של בית-עסק שעה שהוא פוגש לראשונה עובד חדש שזהו אך נשכר לשרתו, בטרם יחזור המעסיק לשגרת יומו, והשכיר -

למלאכתו. ואכן, הקברן חוזר עד מהרה אל שגרת יומו, שאין בה קצה חוט של חן וחסד ורחמים, ושוב אינו שב לזכות את אשתו במחווה של רוך והתחשבות. משמע, אפילו אותו רגע קל של "חסד", המואר באור יקרות על רקע מעטה הקדרות הפרוש על חייה של העיוורת - רגע אקראי שמחמת חריגותו אין הסופר שוכח להעלותו בחרט ולהתעכב עליו בפירוט - אינו ככל הנראה אלא מחווה רגעית ובת חלוף, שעדנת האהבה ממנה והלאה. אף-על-פי-כן, אפילו במחווה קלה זו של התחשבות יש כדי להציל את ישראל הקברן, המרבה להשמיע מפיו נהמות כשל חיית יער, מאפיין הצבוע כולו בצבעי האופל.¹⁷

ואף זאת: בכפואמה של יל"ג האישה מוצגת כחפץ העובר מרשות הוריה לרשות בעלה: "הֹרֵיךְ יְבַחְרוּ, הֵם בָּךְ יִמְשְׁלוּ, / כְּחַפֵּץ נִמְכָּר מְרֻשּׁוֹת לְרֻשּׁוֹת אֶת עוֹבְרֹת. / הָאֲרָמִים הֵם פִּי פִי נַעֲרָה יִשְׁאַלְוּ?" (שורות 66 - 68). ואכן, חנה העיוורת - כמו אחיותיה לצרה, בנות ישראל מן הנוסח הישן - נמכרת כחפץ חסר דעת ובינה. היא עוברת כקניין מרשות אמה לרשות בעלה, מבלי שמישהו יטרח לספר לה את העובדות לאשורן ולשאול את פיה. אפילו כל הכוזבים והבטחות השווא של האם הקשישה (הדומה בסצנת הפיתוי לשדכנית בעלת לשון חלקה, או לאשת אינטריגות מן הדרמה המולירית יותר מאשר לאם יהודייה טיפוסית),¹⁸ לא נועדו להשיג את הספּמַת העיוורת, כי אם למנוע את חרפת מחאתה הקולנית (הידועה לה לאם היטב, כך נרמז, ממקרים קודמים שבהם כיזבה לכתה). גם כשהתינוקת מתה בטרם הספיקה לצאת אל העולם ולראות את אורה, היא נלקחת מהעיוורת בלא אומָה, כחפץ דומם אין חפץ בו, אל עולם המתים והחושך (כדברי יל"ג בפרק הראשון של שירו: "צִמַח אֲדָנִי אוֹבֵד בְּמִקּוֹם צִיָּה, / גַּם שָׁמֵשׁ לֹא יָדַע, לֹא רָאָה לְעֵינַי!", שורות 43 - 44). גם העיוורת וגם בתה מדומות אפוא לחפץ דומם בלא רוח חיים, העובד מרשות לרשות. גורל התינוקת עשוי אפוא להיתפס כהדגמה בזעיר אנפין של גורלה של חנה, הנתון למרותה של פטרונות אדישה שלִבָּה לב אבן, אשר מגלה שוויון נפש גמור לגורל חוסיָה.

השאלה הרטורית שמפנה יל"ג אל האישה העברייה מוארת באור

טָרְגִי-אִירוֹנִי בִּהְתַּחֲשֵׁב בְּעִוְרוֹנָה שֶׁל חֲנָה: "נִשְׁאֵת - הַיְדַעַת הָאִישׁ לֹו תִנְשְׂאִי? / הָאֵהָבְתָּו? הָרְאִיתוּ עֵינַי בְּעֵינַי?" (שׁוֹרוֹת 51 - 52). שֶׁאֵלָה זֹו מְבוֹסֶסֶת עַל פִּתְגָּמִים עֲמִמִּים בִּיְדִישׁ שֶׁשְׁחֹק וְדַמְעַ מִשְׁמִשִּׁים בָּהֶם בְּעֶרְבוּבִיָּה, וְהֵם מִשְׁמִשִּׁים בְּבוֹאָה לִמְנַהֲגֵי הַזִּיּוּג הַנִּפְסָדִים בְּקִהְלֹוֹת מְזֻרָח אִירוֹפִיָּה, בְּדַבָּר הַיּוֹת הַחֲתָן וְהַכֶּלֶה "שִׁדּוּךְ מִן הַשָּׁמַיִם": הַחֲתָן עִוּוֹר בְּעֵינָו הָאֲחַת וְהַכֶּלֶה חִירֶשֶׁת בְּאוֹזְנָה הָאֲחַת, אוֹ לִהְפֹּךְ.¹⁹ לֹא חֲנָה לְבָדָה עִוּוֹרֶת לְגַבִּי עֵתִידָה, וְאִינָה יוֹדַעַת בְּמַחֲצִיַת מִי הִיא עֵתִידָה לְבָלוֹת אֶת שְׁאֵרֵי חַיֶּיהָ. "כֹּל אִישָׁה עֵבְרִיָּה", טוֹעֵן יל"ג, כְּמוֹהָ כְּעִוּוֹרֶת הַנִּכְנָסֶת לְחֹפֶה עִם גִּבְרַת זֶר שְׁאוֹתוֹ לֹא רֵאֲתָה מִיָּמֶיהָ (וְלַעֲתִים אֶפֶי מִשְׂאִים אוֹתָהּ, לְרוֹעַ מְזֻלָּה וְבִלִּי שְׁנוֹעֲצוּ בָּהּ, עִם גִּבְרַת קִשִּׁישׁ, כְּמוֹ אֶת חֲנָה הַעִוּוֹרֶת, אוֹ עִם קִטִּין, כְּמוֹ אֶת בֶּת-שׁוֹעַ הָאֲצִילָה וּפֶתַח הָעֵינַי). הַחֲבֵרָה, הָאֲחוּזָה בְּסִבְךָ שֶׁל שִׁקּוּלִים "רְצִיוֹנִלִּים" - שְׁעִיקָרָם מְמוּן, מְזוּן וְהַעֲמַדַת בְּנִים - וְאִשֶׁר בְּזָה לְשִׁקּוּלִים "עֵרְטִילִיאִים" כְּמוֹ אֲהַבָּה וְקִרְבַת נֶפֶשׁ, מִתְעַלְמַת מִן הָאִישָׁה, מְרַצְוֹנִתִּיהָ וּמְצַרְכֶּיהָ - הַפִּזִּיזִים וְהַנִּפְשִׁים. הַתְּעַלְמוֹת זֹו מִמְּאוּוִיֵּי הָאִישָׁה הִיא שֶׁהִבִּיאָה אֶת שְׁטִינְבֵּרְג לְכַתִּיבַת סִיפּוּרִים וְבָהֶם עֲלִילוֹת נֶפֶשׁ מְרִטִיטוֹת לֵב עַל גּוֹרֵל "הָאִישָׁה הָעֵבְרִיָּה", נוֹסַח פְּלוּבֵר וְצ'כּוּב, הַשְּׁזוֹרוֹת בִּיסוּדוֹת מִן הַדְּרָמָה הַסִּמְבּוּלִיסְטִית, נוֹסַח מְטֵרִלִּינְק, אִיבְסֹן וְסֵטֵרִינְדֵּרְבֵּרְג.

וְעוֹד טוֹעֵן יל"ג בְּפֶרֶק הַכְּמוּ-מְסֵאִי שֶׁבִּפְתַח שִׁירוֹ: "הָאֵהָבְתָּ? - אֲמַלְלָהּ, הֶטְרָם תִּדְעֵי / פִּי אֵהָבָה בְּלִבִּי בֶּת יִשְׂרָאֵל אֵינִי? / [...] אֶל הָעוֹמֵד עַל יְדֵי מֶה-זֶּה תִּבְיִטִי? / אִם גִּבְנֵן אוֹ דָּךְ הוּא, זֶקֶן אוֹ נְעָר? / אֲחַת הִיא לָךְ! הֵן לֹא אֶת הַבּוֹחֶרֶת" (שׁוֹרוֹת 53 - 54; 63 - 65). גַּם שְׁטִינְבֵּרְג מֵרָאֵה בְּסִיפּוּרָיו אֶת חוֹסֵר הַהֲתַחֲשֵׁבוֹת וְחוֹסֵר הַרְגִּישוֹת שֶׁמְגַלִּים הוֹרִים וְשׁוֹדְכָנִים בְּעֵינַיִם "שֶׁבִּינוּ לְבִינָה". כְּפִי שֶׁנִּרְאָה, גַּם הוֹרִיָּה שֶׁל צִיפּוּרָה, גִּבּוֹרֶת הַסִּיפּוּר "בֶּת יִשְׂרָאֵל", שֶׁבָּתָם יִפֶּה וְיִצְרִית, וְלֹא רַק אִמָּה שֶׁל חֲנָה הַעִוּוֹרֶת, שֶׁאֲפַשְׁרוּיוֹת הַבְּרִירָה שֶׁלָּהּ מוֹגְבָלוֹת, אִינֵם נִפְנִים כִּלְלֵי לְעֵינַיִן לֵב וְרֹגֶשׁ חֲסָרִי עֶרֶךְ מְטֵרִיאֵלִי. חֲנָה נֹאֲלָצַת לְגִלוֹת בְּמֵאוּחָר, כִּי הַגִּבְרַת הַשּׁוֹכֵב לְצַדָּה אִינוּ כְּבֵן שְׁלוֹשִׁים, כְּפִי שֶׁהוֹבֵטַח לָהּ (גִּיל מִתְקַדֵּם לְמִדֵּי לְנִישׁוּאִין עַל פִּי הַמְּקוּבֵּל בְּרֵאשִׁית הַמֵּאָה), "כִּי אִם בֹּא בְּשָׁנִים". פִּתְגָּם עֲמִמִּי בִּיְדִישׁ כּוֹרֵךְ בִּיחָד אֶת הַסַּחֲי

והמאוס (הכיעור) ואת המעות (= MAOS, בהגייה אשכנזית),²⁰ וחנה אכן נאלצת לבלות את לילותיה ואת ימיה במחיצת גבר מאוס וזקן, רק משום שהוא מעניק לה קורת גג ומעות אחדות לקיומה. לשון אחר, במובן מסוים מכרה אמה של חנה את בתה לגבר זר בעבור חופן מטבעות, תוך התעלמות מאווירת הסחי והמאוס האופפת את חתנה הקברן, הזקן והמגושם.²¹

יל"ג ביסס את דבריו על שירי-עם,²² המהווים כעין תמצית מגובשת של המתחולל בנפש האומה. שירים אלה מביעים את חששן הקולקטיבי של בנות ישראל, הנתונות למרות הוריהן ומאשרי דרכן מפני נישואים כפויים לגבר זקן. בשיר העם ביידיש "שדכן, שדכן אַ קלאַג צו דיר! / אי וואָס האָסטו געהאַט צו מיר?" ("שדכן, שדכן", באסופת גינצבורג ומארק²³) נאמר במפורש שאם נערה נישאת לאלמן, יש לה סיבות טובות לקונן על מר גורלה. דברים דומים עולים משיר-עם נוסף, שבו מסופר על הטעות שעושה נערה צעירה הנישאת לאלמן זקן ומאבדת אגב כך את חירותה להשמיע את דברה.²⁴ הדים לכך מצויים ב"שיר העם" של ביאליק "לא ביום ולא בלילה", שבו מפצירה הנערה נואשות באביה המבקש להשיאה לגבר כלבבו: "אַמֶר לְאַבִּי: הַמֵּיתְנִי - / וּבִיד זָקֵן אֶל תִּתְּנֵנִי! // לְרַגְלִי אֶפֶל וְאַשְׁקֵנִי: / אֶךְ לֹא זָקֵן, אֶךְ לֹא זָקֵן!"²⁵ למעשה כבר בדברי חז"ל יש אזהרות לאב לבל ישיא את בתו לזקן,²⁶ ואילו כאן האם היא הנותנת מכשול לפני בתה העיוורת, אף מפתה אותה להינשא לזקן דוחה שרגליו מבוססות בבוצ של אדמת בית העלמין.

אטימותם של הורים ושדכנים, שאינם שואלים את פי הנערה, אלא משיאים אותה בלא הרהור שני לגבר שאינו כלבבה, באה לידי ביטוי אצל יל"ג בזיווגם - מעשה כלאיים - של בת שועים יפת-תואר (בת-שוע) לנער כעור, צעיר ממנה בשנים, ממוצא פלפאי - מפית עבדים (הלל בן עבדון). בסיפורו של שטיינברג משיאים את חנה המופנמת ועדינת הנפש לקברן זקן וספק חיגר (אפילו העיוורת יודעת שצעדיו הכבדים מעידים על זקנה, על מום, או על שניהם גם יחד). ואם אכן חיגר הוא, הרי שלפנינו מימוש הפתגם "הרכיב חיגר על גבי

סומא",²⁷ אשר עניינו שילוב והכלאה של מין בשאינו מינו כדי להפיק מכך רווח ותועלת. האם הקשישה והנואשת הרכיבה חיגר על גבי בתה העיוורת ודנה אותם כאחד, עד שבאה המציאות וטפחה על פני כולם: הזיווג לא עלה יפה מְכִינֹן שהיה שגוי וחסר סיכוי מלכתחילה.²⁸ ואין זה הפתגם היחיד המתממש בסיפור שלפנינו. אחד מפתגמי העם ביידיש מביא בצוותא חדא - מעשה לשון נופל על לשון - את הצירופים "בית עלמין" ו"בית אלמן",²⁹ וכאן חנה העיוורת מובלת לביתו של אלמן העומד בעיבורו של בית עלמין. במהלך נסיעתה בעגלה לביתה החדש נשמעות מכל עבר נביחות כלבים, ועל פיהן חנה מנחשת אם היא נמצאת בנוף עירוני או בנוף כפרי, בשכונת היהודים או בין הגויים. יש בתיאור הד למימרה העממית ביידיש "אַז אַ הונט וואיעט איז איינער געשטאַרבן" (כשכלב בוכה אות הוא שמישהו מת), המבוססת על מימרת חז"ל: "כלבים בוכים מלאך המוות בא לעיר".³⁰

נביחת הכלבים בעיר וצווחת העורב השחור על רקע החלון המושלג הן כעין אותות מבשרי רעה (premonitions): המוות הוא שיפרוש כאן את מצודתו ואת ממשלתו; שידוך הנפל בין הקברן לעיוורת היה והווה, וכנראה גם יהיה, בבחינת צמח בל יעשה קמח. בטכניקה זו של מימוש אמונות עם ואידיומטיקה של לשון יידיש המשיך שטיינברג את הקו הנקוט אצל יל"ג ומנדלי, ביאליק וטשרניחובסקי. כולם כאחד נטלו פתגמי עם, שמוחשיותם נשתחקה במשך הדורות, הרחיבו אותם, נפתחו בהם רוח חיים, ועשאוּם בסיס לסיפור הנראה במבט ראשון סיפור פרטיקולרי וחד-פעמי (רק במאוחר הוא מתגלה כגילומו של המצב הלאומי; ובמעגל רחב יותר - של המצב הכלל-אנושי). האומה והאנושות, אומר שטיינברג במרומו, ניצבות על משואותיהם של הדורות הקודמים, ורגליהן ניגפות ללא הרף בקברים ובמצבות.

בין השאר מממש כאן שטיינברג את המושג המקברי העממי "חופָה שחורה", המופר בפולקלור היהודי המזרח אירופי. מושג זה מציין את מנהגם הנבער של בני העיירה היהודית להשיא בעלי מום

בבית הקברות כדי שתיעצר המגפה. סיפורו של שטיינברג משיא את חנה בעלת המום לקברן הגורר רגליו ספק מזקנה ספק ממום, ואף מוביל אותה ככלת דומה בעגלה רתומה לסוסים לבית החתן. למרבה האירוניה המרה, הבת התינוקת מתה ממגפה שלא נעצרה. ילדיו טעוני הטיפוח של הקברן הזקן, ששתקנותם הוא תוצאה של מום גנטי או של פיגור סביבתי, יעמדו אולי אף הם בבוא יומם בבית הקברות תחת יריעותיה של "חופה שחורה".³¹

מושג אֶתְנולוֹגִי כדוגמת המושג "חופה שחורה", שצלו מרחף כעיס מעל לסיפור מבלי שיוזכר בו מפורשות ולו פעם אחת, איננו מסוג המושגים שעשויים לעלות בדעתו של פרשן בעל פרספקטיבה אוניברסלית, אך בלעדיו נמצאת פרשנותו של סיפור זה לוקה בחסר. כפי שניתן להיווכח בנקל, כל יצירת שטיינברג בנויה על ניפוץ דפוסים סטראוטיפיים, ועל כן גם מוטיב עממי זה, שבמרכזו חתונה דלה בבית הקברות המרכיבה חגור על גבי סומא כדי לעצור את המגפה, מקבלת כאן פירוש אישי ועיצוב מיוחד, המטשטש את המקור ומשכיחו. אצל יל"ג ניכרת המגמתיות על כל צעד ושעל, אך סיפורי שטיינברג אינם סיפורים של תזה ואין בהם מגמתיות בולטת לעין. הם מסתפקים בקינה חרישית, אך מבהילה, על גורלה של אישה עבריינה, שמצבה הוא מצב של ייאוש ושל חרון אין-אונים. בעוד שאצל מנדלי ואצל ביאליק מוצב המצב הלאומי במרכז, שטיינברג מציב את גיבוריו היהודים מול דילמות בעלות אופי אוניברסלי למראה, ומקשה על הפרשן להחליט איזה מפין מישורי ההשתמעות הוא הדומיננטי והחשוב.

שְׁמָה של העיוורת, חנה, הוא שם טְרַג־אירוני: הטבע הן לא חננה במזל, בחושים בריאים, בכושר הישרדות או בוולדות בני קיימא. לקראת סוף הסיפור נאמר כי "שפתיה נעות ולוחשות פעם בפעם: 'בוא נא הקברן, יבוא נא'". לפנינו היפוך וסירוס מְקַבְרִיִּים של דברי חנה המקראית, אִם שמואל, ששפתיה נעות, ולבסוף אף היא, העקרה, מתברכת בפרי בטן. לא עקרה מְבֹטֵן ומְלִידָה לפנינו, כי אם בעלת מום אומללה - שנתאמלה עוד יותר מרגע שאמה הביאה אותה לביתו

של איש זקן המטופל בשני ילדיו השתקנים (ובעוד תמונתה של חנה ששפתיה נעות מעלה את זכרה של חנה, אָם שמואל, הרי שבתמונת הזָקן ושני ילדיו יש כעין הד רחוק של תמונת צלי הזקן ושני בניו). עתה, מְשֻׁשְׁכְּלָה את בְּתָהּ, שפתיה נעות כשל אישה שנתבלעה דעתה מרוב צער. שידוך אומלל דן אותה מעתה לעבדות נצחית בשירותם של בעל אטום רגש ומגושם הליכות וילדיו רפי השכל. בְּתָהּ היחידה, פרי בטנה, נלקחת מזרועותיה ונקברת בחצר ביתה, באדמה נְכַרְיִיה שהיא רחם ובור קבר בעת ובעונה אחת.

ג. בת ישראל בכלוב זהב

בניגוד לחנה העיוורת, גיבורת הסיפור "בת ישראל" (פורסם בשנת 1921 בהתקופה³² - נוסחו העברי של הסיפור "אַ יידישער טאַכטער" שפורסם בשנת 1912)³³ כולה עיניים, עד שבעלה זליג גוער בה ורוטן מתוך אי שביעות רצון גלויה: "כאן נחוצות ידיים ולא עיניים [...] מוטב שתעשי בידים מאשר בעיניים! לאיזה צורך את עומדת ומביטה?" (פרק ב'). ברגע של חרטה על הזיווג שנפל בחלקו, זליג מגדיל עשות, ובגסות חסרת תקדים הוא מכנה את אשתו הנאה בשם "חתיכת בשר ועיניים" (סוף פרק ד'). בשני הסיפורים יש אפוא לעיניים תפקיד נכבד, ולא בכדי: העיניים הן ראי הנפש, ודרך מתגלים עולמות התבונה והיצר. אמנם אצל יהודי העירייה מן הנוסח היִשָּׁן אין מתחשבים כלל באותם עניינים "ערטילאיים" ו"חסרי ממשות" המתחוללים בתוך הנפש פנימה. ואולם על גבול היִשָּׁן והחדש כל המאויים המודחקים - לרבות עניינים שהצנעה יפה להם - עולים ובוקעים החוצה דרך המבט היוקד. הופעתה הפתאומית של דמות כדוגמת ציפורה בעיירה הנידחת כמוה כהבלחה של קו אור או של שביב אש במימיו העומדים של אגם קפוא ונרפש.

מתוך רמזים אחדים הפזורים בטקסט זעיר פה זעיר שם, נמצא הקורא לִמְד כי הסיפור מתרחש בתקופה של חילופי משמרות ברחוב היהודים: לפנינו חֲבֵרָה דועכת של "מחזיקי נושנות", הנתונה עדיין

בין חומותיו של גטו תרבותי; חברה שבה ערכים כגמילות חסדים, שהיו סוד קיומה בזמנים עברו, כבר אינם אלא מושגים ריקים מתוכן (ציפורה מנסה לתת לחברתה המרוששת כעין "מתן בסתר", אך בעלה אוסר עליה לעשות כן). חברה זו מתעמתת לראשונה עם גילוייו "הפרוצים" של החדש. בעבר, בשלוט מוסדות הקהילה על חייו של אדם מישראל, לא היו ענייני השידוכין כרוכים אלא בשיקולי ממון ויוקרה, לצורך שימורו של הסדר החברתי "הנאות", ולא בשיקולים "זרים" כהנאות האהבה והיצר. אוירת חילוף המשמרות שבין יִשָּׁן לחדש הפכה אמנם את ההתאהבות לעניין שבהִשָּׁג יד, אלא שהאישה עדיין נותרת למעשה סגורה מאחורי סוּרְג וּבְרִית, ואינה יודעת כלל את ההבדל הדק שבין אהבת אמת להתלהטות יצרים ומשיכה חסרת רסן אל הפרי האסור. לפנינו עלילת נפש דרַמַטִּית (לעומת העלילה החיצונית של סיפור זה, המשוללת כל מִפְּנִים דרַמַטִּיים) שבמרכזה בת ישראל פִּשְׁרָה, הבוחלת בבעלה הסוחר האמיד, ששוּדָךְ לה מתוך שיקולי ממון, ומתאהבת בחשאי בבעלה של חברתה רחל. ברוך, בעלה של החברה, הוא היפוכו הגמור של זליג, הבעל החוקי: גבר נאה ונלכב, אך קל דעת ולא-יוצֵלַח, סוחר כושל, שאינו יודע צורת מטבע ואינו יודע לדאוג כראוי לצורכי אשתו, היא ביתו. ציפורה, האישה היצרית וסמוקת המזג, בעלת העיניים המאירות, שהגיעה לעיירה הווהלינית השלווה מפלך חרסון הדרומי והכפרי,³⁴ היא נטע זר בסביבתה החדשה - ברייה חריגה ומוזרה, נושא לרכילות בין חברותיה הצנועות והכנועות, בנות החברה הפטריארכלית, המשפילות תמיד את מבטן הכנוע כרחלות נאלמות וכבנות צאן.

בעבר הלא רחוק הייתה מן הסתם אישה כדוגמת ציפורה שמחה בחלקה על ששפר גורלה, על שנפלה בחלקו של סוחר אמיד ובעל בעמיו, המסוגל למלא את מחסורה בשפע. משנסדקו חומות הגטו ונשים התחילו מתערבות בקהלים של גברים, החלו נשים כדוגמת ציפורה להיחשף לעולמות יצר נעלמים שנשים יהודיות בנות הדורות החולפים לא ידְעוּם. "מדאם בובארי" מרחוב היהודים כותבת להוריה מכתב מאופק, המכסה יותר משהוא מגלה, שאין בו כדי להסגיר

את סערת הנפש המתחוללת בבת ישראל, הכועסת על הוריה על שהשיאוה מבלי שישאלו את פיה לבעל חסר רגש שאותו היא מתעבת, אך אינה מעזה להרים ראש ולשאת כנגדו דברי מרי גלויים. נרמז כאן שציפורה בעלת המבט המצליף שבטי אור מיסוד האש היא, בעוד שזליג בעלה, סוחר הדגים, מיסוד המים נברא, והרי הפתגם העממי אומר מפורשות: "וואסער מיט פייער זיינען קיין שידוך ניט" ("מים ואש אינם משתדכים").³⁵ המכתב המאופק אף אינו מסגיר כלל (אף על פי שכל הנתונים לפתרון החידה מצויים בין שיטיו) את סערת הנפש העזה של בת ישראל, שעברה חוויה טראומטית, שאיסורי טאבו חמורים חלים עליה: התאהבות בבעלה של חברתה (כעין היפוך של הדיבר העשירי הקובע: "לא-תתקמד אִשֶׁת רֵעֶךָ", שמות כ, יג).

זמנים חדשים - זמירות חדשות, אומר כאן שטיינברג בלי לומר זאת מפורשות; ואגב כך הוא רומז לקוראיו כי טעות גדולה טועים הורים יהודים לעת כזאת בהתעלמם משיקולים "ערטילאיים" כאהבה ומשיכה בין המינים, ובהתחשבם - כמְיָמים ימימה - אך ורק בשיקולים חברתיים פרגמטיים של ייחוש וממון. אותות הזמן החדש מסתננים אף לכאן בעקיפין: הוריה של ציפורה הן מלמדים אותה לכתוב איגרת, ברוח הזמן החדש, ושולחים אותה אל המרחקים והמרחבים, אל עיירה זרה שיהודיָה כבר פורקים אט-אט עול מלכות שמים ומתחילים לטפח את ערכי "עגל הזהב". ואולם הורים אלה עדיין מתעלמים לחלוטין מיצריותה הגלויה לעין של בתם, שפן המנהג החדש של נישואי אהבה טרם מצא מסילה ללֶפֶם. במקום לחפש לבתם הנאה והבנויה לתלפיות חתן כלבבה, הם משיאים אותה לחתן כלבכם: לאדם מיושב ומחושב - לסוחר דגים קר מזג, חסר נשמה ורוח חיים. ריח הדגים הנודף ממנו גם הוא בוודאי גורם לסלידתה של האישה ממנו.

בלי מילים נאמר כאן כי במציאות החדשה, שפָּה כבר אין מבודדים את הנשים מכל פיתויי העולם החיצון ומדוחיו, והנשים אינן יושבות מאחורי הפלך והכיריים, בחינת "כל כבודה בת מלך פנימה", יש שמתרחשות פרשיות אהבה נסתרות, בחינת "מים גנובים ימתקו"

(כגון זו שתיאר מנדלי בספר הרביעי של בעמק הבכא וכגון אלה שתיאר בן-אביגדור בסיפוריו "אליקים המשוגע" ו"רבי שפרה").³⁶ נשים יפות ונחשקות מתחילות למאוס באותם אברכים עלובים, או סוחרים קטנים, שנבחרו בעבורן על-ידי הורים ושדכנים, ונותנות עיניהן בגברים משכילים, יפי צורה ותואר. האַרוטיקה והמיניות, כמו גם המושג החדש של נישואי אהבה, מתחילים לחלחל לרחוב היהודים ולתת בו את אותותיו.

יל"ג שאל באירוניה מרה: "הַאֶהְבֶּתְּ? - אֶמְלֶלָהּ, הַטָּרֵם תִּדְעֵי / פִּי אֶהְבֶּה בְּלִבְּךָ בֵּת יִשְׂרָאֵל אֵינִי?" ("קוצו של יוד", שורות 53 - 54). סיפוריו של שטיינברג מראים שנשים בכלל, ובנות ישראל בפרט, נוטות להעדיף אושר נפשי על עושר חומרי. הוא רומז בלי מילים, שאותם רעיונות מיוזגניים שהדריכו את חז"ל, כאילו כל מעייניה של האישה בענייני חומר שפלים ("רוצה אישה בקב ותפלות"³⁷), בטעות יסודם. גיבורת שירו של ביאליק "בת ישראל" וגיבורת סיפורו של שטיינברג "בת ישראל" (וכמותן גיבורות לא מעטות מסיפורי שטיינברג וממחזותיו, הקנוניים והגנוזים), מלמדות כי יש נשים "עבריות" שהיו מוותרות ברצון על תנאים טובים ועל פרנסה בשפע לטובת ענייני רגש, שלגבי דידן לא יסולאו בפז. סיפורו של שטיינברג עורך דיאלוג בין-טקסטואלי עם שלושה משיריו הכמו-עממיים של ביאליק: "עיניה" (נדפס 1895), "בת ישראל" (נדפס 1903) ו"לא ידע איש מי היא" (נדפס 1909).³⁸ אמנם רק "לא ידע איש מי היא" נכלל בסדרת "שירים ופזמונות: מעין שירי-עם", אך גם שני השירים האחרים שייכים במובנים רבים לאותו נוסח כתיבה שהוא בעת ובעונה אחת תמים ומיתמם, פשוט ומתוחכם, רציני וציני - נוסח שביאליק קיבלו בירושה משירת היינה.³⁹ ממש כמו בשירו המוקדם של ביאליק "עיניה",⁴⁰ גם הסיפור שלפנינו מציג נערה יצרית, שמבטה הגלוי והפולשני (גלגולו המודרני "המיוהד" של ה-gaze, הוא המבט החודר והמצמית הרווח בשירה האירופית שמימי הביניים ואילך) משתק את הגבר הביישן והחששן, האני-הדובר בשיר. אברך זה שיצא אל הטבע האסור בהנאה לחלץ את עצמותיו, רואה במבטה

של האישה מעשה פיתוי דמוני, ובאור הבוקע ממנו - שני נחשי יצר כבסיפור הפיתוי בגן עדן. גם בסיפורו של שטיינברג מבטה החודר של ציפורה משתק את בעלה מך הרוח שנתחנך לפי הנורמות של העולם הישן, ונתברך בעיניים קטנות וצרות, תרתי משמע. כשהיא עומדת בחנות האפלה, הצבועה בצבעי גיהנום עכורים, בוחרת פרי ומתבוננת בו מכל צדיו, יש בדמותה קווים מדמותה המפתה של חנה האוחזת בתפוח, כשהחטא וקללת הגירוש מגן העדן רובצים לפתח. כשבני הזוג הולכים יחדיו ברחובות העיירה נדמה לו לזליג שהוא קטן בקומתו מאשתו, ותחושה סובייקטיבית זו מקבלת את אישורה ברובד הסמלי: ציפורה אכן עולה על בעלה בשיעור קומתה, וכזה לקטנוניותו. אין תמה שעד מהרה היא מתחילה למאוס בגבר הבינוני ששודך לה ונותנת עינה בחשאי בבעלה הנאה ונעים ההליכות של חברתה. כמו בשיר הכמו-עממי של ביאליק "בת ישראל" (תרס"ג), לפנינו צעירה המציבה את רגשות האהבה כערך עליון, לפני כל שיקולי ההון והממון. גיבורת השיר של ביאליק אף מעלה את אהבתה הצנועה ("בְּלִי-כֶחָל, בְּלִי-שָׂרָק וּבְלִי לְהַבּוֹת") על נס, ומעדיפה אותה על פני אהבות לווהטות, נחלתן של בנות נכר, או של בנות ישראל המתנהגות כבנות נכר. מאחורי הקלעים נד לה המחבר בראשו, וקורץ לקורא בעינו (ראליסטן כמו ביאליק לעולם אינו רומנטיקן גמור כמו שטיינברג) למראה "אוצרות הקורח" שהעלמה מבטיחה לחתנה. הוא מלגלג בסמוי על אמונתה התמימה שחתנה יישאנה לאישה בזכות יופייה ומעלותיה, ולא בעבור כסף ונדוניה.⁴¹ שירו של ביאליק רומז שהאהבה היא מושג חדש ברחוב היהודים, והנענה לה נהנה מיתרונות שקודמיו לא ידעום ("הן זָהָר חֲדָשׁ - הָאֲמִינָה-לִי - / תֵּאֲצִילַנִי גַם עַל-חֲבוּתֶיהָ; / וּגְנוּנִים רַבִּים, גְּנוּנִים חֲדָשִׁים אֲזוֹ / תּוֹסִיף לָךְ עַל אֹר חַיִּיהָ. // גַּם-הַפּוֹכְבִּים לָךְ אֲזוֹ יִרְמְזוּ / רְמֻזִים חֲדָשִׁים בַּל-יִדְעָתָם, וְנִהְיְמָה חֲדָשָׁה אֲזוֹ תִשְׁמַע לָךְ / בְּהֶמוֹן מְזֻמְרֵי לְבָבְךָ"). במקביל הוא רומז שאהבה זו - המדומה לאבן חן המשתבצת בכתר העובר מדור לדור - משתלבת היטב גם במורשת העבר: במעלותיה הגנוחות של האישה היהודייה הצנועה ששמרה את תומתה מכל משמר. הבטחת הנערה, הנראית

בתחילה חומרנית עד מאוד ("וְאִם מְלֵא הוּא - כִּי-עֲתָה אוֹסִיף עוֹד / נִפְךָ מְשָׁלִי עָלֶיהוּ"), מתגלה כהבטחה רוחנית ונאצל. היא מבטיחה כביכול "אוצרות קורח" - אבני חן ומרגליות - ולמעשה היא מציעה את אהבתה, שלדבריה היא הטובה שבאבני החן. בת ישראל מן הנוסח הישן מתגלה כאן אפוא באור מפתיע כמי שמחפשת נישואי אהבה, ולא נישואי נוחות. גם בסיפורו של שטיינברג האישה מעדיפה את האהבה על כל טובות ההנאה החומריות המזומנות לה, כנרמז ממכתב שהיא כותבת להוריה. האהבה שנפשה יוצאת אליה אינה מתמקדת בחסך שהיא חשה בתחומי חיי האישות, כי אם בעיקר בחלל הגדול שנפער בתחומי חיי הנפש והרגש. שירו של ביאליק "בת ישראל" הדהד אף הוא אפוא בתודעתו של שטיינברג בבואו לכתוב את סיפורו, הנושא אותה כותרת עצמה.

יותר מכול בולטת הזיקה של סיפורו זה של שטיינברג ל"שיר העם" של ביאליק "לא ידע איש מי היא" (תרס"ט), שנתפרסם בסך הכול כשנתיים-שלוש לפני "אֶ יִדְיִשְׁעֵר טָאָכטֵער" ["בת ישראל"] - גרסתו הראשונה של הסיפור שנכתבה בלשון יידיש. בשיר זה מקופלות לראשונה, כבקליפת אגוז, הדמות והסיטואציה שהציתו את דמיונו של שטיינברג בבואו לתאר את גורלה של ציפורה בעלת השפתיים המחייכות והעיניים השוחקות. בשיר מתוארת נערה יפה, קלת דעת בעיני סובביה, שנקלעה לעיירה פרובינציאלית ממרחקים וזרעה בה אי-סדר ומהומה: "לֹא יָדַע אִישׁ מִי הִיא, / מֵאֵין וְלֵאֵין - / וַיְהִי אֶךְ נִגְלְתָה - / וַתִּצֵּץ כָּל-עֵין. // מֵאֶרֶץ נִכְרִיָּה, / מִמְדִּינָה רְחוֹקָה / הִיא בָּאָה בְּצַפּוֹר / עִם גִּילָה וְצַחוּקָה. // עֲלִיזָה וּפְזִיזָה / וּמְאִירָה וְשִׂמְחָה - / וְכָל-הָעֵירָה / נִתְבַּשְׂמָה מְרִיחָה". עד מהרה הנערה הזרה גורמת לקטטות בין אישה לבעלה. לילות שימורים פוקדים אותם אבות ואמהות מודאגים, שחתניהם תועים לעת לילה בסמטאות אפלול. דברי הרכילות הולכים וגוברים, עד שביום בהיר אחד הנערה הנאה והקלילה נעלמת ואיננה. החתנים מתפייסים עם כלותיהם, האברכים חוזרים אל נשותיהם, והאבות והאימהות ישנים היטב בלילה, אך בעיר השלווה והמפוהקת שורר שיממון גדול...

גם ציפורה, גיבורת "בת ישראל", היא כעין ציפור דרוור שנכלאה בכלוב של זהב (שמה ביידיש - פייגעלע - סוגסטיבי אף יותר משמה העברי). אף היא הגיעה לעיירה הוזהלינית ממרחקים; אף היא הגיעה לעיירה זעיר בורגנית הקופאת על שמריה; אף היא מושא לרכילות בין הבריות; גם היא עלולה לתקוע טריו בין חברתה לבעלה ולהכניס אי-סדרים ומהומה לתוך מקום שְׁלֹ וקפוא. השלווה נרמזת משמו של זְלִיג הבעל (שוחר שלום ושלווה), וציפורה מזעזעת את הווייתו הקפואה, עד שהוא נרעש עד היסוד ממבט עיניה. ומה באשר לעתיד נישואין אלו, שנכפו על בת ישראל בידי הוריה? אפשר ש"לאחר רדת המסך" יתרחש אותו תרחיש (סְצֶנַרְיו) העולה משירו של ביאליק: אפשר שהוריה של ציפורה יחרדו אליה מן המרחקים למקרא מכתבה הכאוב, והיא תאלצם לבטל את הזיווג; אפשר שציפורה תחרוג ממסגרותיה, תתעופף למקום אחר, דרומי ויצרי, שממנו באה, והעיירה השמרנית, וזליג בתוכה, יחזרו אל השלווה ואל השיממון. אף אין להתעלם מן האפשרות האחרת: שהוריה של ציפורה כלל לא ידעו לקרוא בין שיטיו של המכתב המאופק למראה, ולא יחשדו כלל שחייה של בתם האמידה כה אומללים. חיי הנישואין יחזרו "לתקנם", ובני הזוג יוסיפו לנהל את אורחותיהם המשמימים כמקודם, בעוד ציפורה הנאה דועכת ומתנערת בהדרגה מ"הבלי העולם הזה": מכל מאווייה הליבידינליים המודחקים ומכל חלומותיה הנידחים. כך תוסיף בת-ישראל לערוג אל המרחקים והמרחבים, בעודה הופכת מציפור דרוור לציפור כלואה בכלוב זהב שאינה יכולה לחרוג ממסגרותיו.

"א' בת-ישראל נייט מען ניט" ("בת ישראל אין מאלצים אותה [להינשא]"),⁴² אומר הפתגם העממי, ובגרסה אחרת: "א' יידישע טאכטער טאָר מען ניט נייטן" ("בת ישראל אסור לאלצה"). הוריה של ציפורה הן אילצו את בתם היצרית והמושכת להיכנס לחופה עם אדם זה, קר ומנוכר. עתה שומה עליהם להודות בטעות ולשאת בתוצאות כישלונם. סצנת בחירת הפרי ומישושו מרמזת לענייני הברירה הטבעית והזיווגים; אך בצד היותה השלכה סמלית של בחירת הזיווג הנכון, היא עשויה לרמז בדיעבד - בהעלטה, ברובד

המית, את סיפור בראשית של הפיתוי בגן-עדן - לגירוש הממשמש ובא. עם ההיחשפות לעולם החוויה והניסיון באה הידיעה, והידיעה בעברית משמעויות ארוטיות לה. שמה של גיבורת הסיפור "ציפורה" מרמז לשאיפתה לחזור ולהיות ציפור דרוו, ולא רחל נאלמה כחברתה הצנועה והתמימה. בשני הסיפורים ניכרת אפוא אהדתו המובלעת של המחבר לאישה ולעולמה הרגשי, המעוצב ביצירתו כרקמת תחרה עדינה. הגבר היהודי העירתי מתגלה בסיפורי שטיינברג כיצור צר עין וצר אופק, שימיו עוברים עליו במועקה ובשיממון, בהרהורים על מאבקי פרנסה תפלים. אין בחייו רגעי התעלות כלשהם אשר ימשהו מן המצולה וינחווהו אל האור. במובנים רבים, עולמו של ר' ישראל הקברן חשוך אור אף יותר מזה של אשתו העיוורת, שהרי אין ראות העין מועילה כשהלב עיוור. זליג החנווני, המחפש ללא הרף את הפרוטה, ומאבד אגב כך את הדינר - את אהבתה של אשתו הצעירה - כובש עיניו מפניה מחוסר יכולת לעמוד איתן מול אישיותה הקורנת. שני הבעלים כאחד מתגלים כבניו של עם זקן ההולך בחושך, ניגף בשלוליות הבוץ והרפש של הגולה. ישראל כהן ציטט מתוך רשימתו של שטיינברג "סמל הדיבוק" את הדברים הבאים: "בין יהודי העיירה, כמו בקרב כל גזע אנשים ירוה, ניטל בעיקר על הגברים לשאת את אות הדיראון [...] לעומת זה היה חן הגזע שמור בבנות ישראל עד בלי די; מעיניהן הרחבות [...] נשקף זוהר עניו וחם ונחמד כאחד".⁴³ הנה, הסיפור "בת ישראל" הוא מימוש והמחזה של הדברים המפורשים שהעלה שטיינברג ברשימתו. כן הביא ישראל כהן, באותו הקשר, מובאות מסיפור גנוז של שטיינברג - "אידא לינדפלד" - שבו כלול הדיאלוג הבא, המבחין בין בני ישראל לבנות ישראל בכל הנוגע לענייני הרגש: "היהודים אינם יכולים לאהוב. - זה אמת רק בנוגע לגברים - אמרתי אנוכי - הנשים שלנו יכולות לאהוב".⁴⁴

הוא שאמר יל"ג בלשון סגי נהור, בסגנונו הסרקסטי: "הַטָּרְם תַּדְעִי / כִּי אֶהְבֶּה בְּלִבִּי בַת יִשְׂרָאֵל אֵינִי?" ("קוצו של יוד", שורות 53 - 54). אלה הם גם הדברים ששם ביאליק בשירו הכמו-עממי "בת ישראל" בפי הנערה המבטיחה לבן זוגה ההזוי הבטחה חומרית

ורוחנית כאחת, בידעה כי זה מחפש מוהר ומתן: "יש אָבן טוֹבָה עֲמִי - אֵהָבָה שְׁמָה, / קוּם וּזְכֵה בָהּ, לָךְ אֶתְנַנָּה". ככלל, הגברים בסיפורי שטיינברג שייכים לתחום השפֵל של "עולם המעשה", עולם היריד והפרנסה, ואילו הנשים שייכות לספירה העליונה של "עולם האצילות" - עולם הרגש והפיוט, עולם שְחוט של חן משוך עליו. כמה וכמה חוטים של דמיון קושרים את שני סיפוריו של שטיינברג, "העיוורת" ו"בת ישראל". שניהם מתארים את גורלה המר של האישה העבריייה מן הנוסח הַיִשָּׁן, הנמסרת לידי גבר ערל לב; בשניהם ההורים מבטיחים לכתם גדולות ונצורות כדי שתפנס לחופה בלא כל טרוניות; כאן וכאן האם מבטיחה לבתה בית יפה ומרווח - כדי להשקיט את מצפונה וכדי להרגיע את הבת הנפחדת; בשני הסיפורים הכלה שזה אך נישאה מתאכזבת משהיא מגלה להוותה כי השיאיה לגבר שאינו יודע כיצד לנהוג בה וכיצד להתנהג בין הבריות; בשני הסיפורים לב האישה עולה על גדותיו מרוב רצון לעזור לזולת, לאהוב ולהיאהב - אך רגשותיה נתקלים בחומה של אטימות, תוצאה של חינוך לקוי ושל הזנחה בת דורות בעניינים שבינו לבינה ובעניינים שבין אדם לחברו; בשני הסיפורים שולטת מטפוריקה פֶּסְטִיאֵלִית, האופיינית לסיפורי בלזק (הבעלים משמיעים נהמות של חיית טרף, ואילו האישה כמוה כחיה עדינה - איילה או ציפור - שניצודה ברשת או נכלאה בכלוב).

ועל כל אלה: בשני הסיפורים יש לעיניים - כמציאות וכסמל - תפקיד מכריע באפיון הגיבורה ובתיאור מַהֲלָכֶי חִייה. לחנה העיוורת יש אמנם עיניים קמות, אך הן כלות ומייחלות "לראות" מעט אושה ולו גם אותו אושר פנימי שמקורו ברגש האמהות ובנתינה לזולת. חרף עיוורונה, אי אפשר להוליכה שולל ולהכותה בסנורים, שפן האמת מחלחלת לתוכה, נגלית לעיני רוחה וממלאת אותה בחרון אין קץ. לציפורה, לעומת זאת, עיניים חודרות ומצליפות, ובעלה נוזף בה על מבטה הגלוי (נשות העיירה, הצנועות להלכה והצבועות למעשה, משפילות את מבטן ומתבוננות בנעשה מזווית העין). למרבה האירוניה, חששותיו של זליג הסוחר אינם חסרי בסיס: עיניה

הגדולות והמאירות של אשתו, שמפניהן ומפני מבטן הוא מתיירא, אכן הופכות בהגיע העת לסרסורי עברה ואהבה, אף כי "אהבה לא באה". אפשר שחרף אטימותו הרגשית, חושיו של זליג - חושי סוחר מחודדים בעיניו פרקמטיה - מאותתים לו שאין יצר הרע שולט אלא במי שעניו רואות, וכשהעין אינה רואה אין הלב חומד. כשגברים מתערבים בקהלן של נשים ונשים בקהלם של גברים, אומר שטיינברג בעקיפין, כבר אי אפשר להסתפק בבעל קטן וקטנוני כדוגמת זליג, שאינו אלא עכבר השוכב על דינריו ומפקק מרוב שיממון ושובע.

בשני הסיפורים אין שטיינברג משרטט לפנינו דמויות חד-ערכיות בצבעי שחור-לבן. גם הדמויות המפוקפקות ביותר בסיפורים אלה אינן זדוניות (כביצירת יל"ג, שממנה קיבל המחבר את השראתו), כי אם "יהודים של כל ימות השנה", שבאפיונם הקודר שזורים גם פה ושם חוטים של תכלת. גם הגברים האטומים בסיפוריו אינם שחורים ממשחור: ישראל הקברן מגיש לאשתו כוס תה, ולפעמים אף זליג מדבר אל ציפורה בעדינות (את חששו מפני מבטה בחדר משכבם אפשר לייחס לביישנותו הטבעית של אדם מישראל). שטיינברג אינו מגנה את גיבוריו, ואינו מעמידם אל עמוד הקלון: הוא מתבונן בצער על שימיהם פלים בלא תכלית ובלא תוחלת.

ראוי לזכור כי שטיינברג כתב את שני הסיפורים הללו בנוסחם הראשון שביידיש ערב מלחמת העולם הראשונה, על סף הימחותה של העיירה היהודית מתחת השמים. סיפוריו מכילים בתוכם כבנבואה את זרעי הפורענות, וגורל גיבוריהם משמש רמז מבשר רעות (premonition) לכיליון הממשמש ובא. וכי מה יכולה הייתה אמה של חנה העיוורת לעשות? האם לא עשתה מה שעשתה אך ורק מתוך חשש פן תופקר בתה לחסרי זרים ותיפול כנטל כבד על קהילה מפוררת, שזה כבר שכחה גמילות חסדים וביקור חולים מה הם? הוריה של ציפורה גם הם היו בטוחים שהעושר יביא לבתם רק אושר. הם לא השיאוה לזליג כדי להתנער ממנה ולשלחה לארץ גזרה, אלא כדי להוציאה ממעגל הפיות הפעורים סביב שולחנם. בתוך שנים ספורות, עם קריסת העיירה היהודית, עתידים היו כל

חישוביהם הרציונליים של הורים אלה לקרוס כמגדל הפורח באוויר. שני הסיפורים נענים היטב הן לפרשנות לאומית, אֶתְנוֹצֶנְטְרִית, והן לפרשנות אוניברסלית. הממד הלאומי מניב בהם כמדומה פרשנות עשירה ומגוונת יותר, המעניקה לפרטים נפח ומשמעות. אולם, אין להתעלם מן הממד האוניברסלי, שלפיו סיפורים אלה הם טרנספורמציות "מיוהדות" של אגדות ידועות מן המיתולוגיה היוונית ומן המעשייה האירופית. סיפורה של חנה היוצאת לבית הקברות לחפש את מי שנטל ממנה את בְּתָהּ המְתָה מזכיר את מיתוס דמטר שירדה אל השאול בעקבות בְּתָהּ. סיפורה מזכיר במהופך אף את אגדת פסיכה, שנישאה לקופידון, לאחר שנגלה לה בדמות יצור מכוער ואסר עליה להביט בו בשנתו, אך היא הפירה את הבטחתה והביטה בו לאור נר, ולהפתעתה נגלה לה עלם חמודות, יפה צורה ותואר (ואילו כאן, חנה העיוורת הממששת את בעלה לאחר הירדמו מגלה להוותה, גם מבלי שתזכה למאור עיניים, כי השוכב לצדה אינו אלא גבר זקן ודוחה). סיפורה של ציפורה מזכיר במהופך את האגדה על גבר בשר ודם שנשא בת ים לאישה (וכאן לפנינו סוחר דגים, שדמו קר כשל הדג הקר העולה על שולחנו, שנשא אישה סמוקת מזג, שאותה הוא מכנה בכעס "חתיכת בשר ועיניים"). הזיווג בין קור הדג לחום הבשר לא עלה יפה, כבפרשנותו של גרשון שקד לסיפור פשוט של ש"י עגנון.⁴⁵ מתברר כי גם פרשנות שתפליג אל ספרות המערב לא תחלץ את שטיינברג מ"עבותות ההוויי". גם בפרספקטיבה אוניברסלית סיפוריו של שטיינברג מתגלים כטרגדיה יהודית, ששום נֶס לא יחלצה מתוך הרפש של עמק הבכא: הקרפדה לא תהפוך בהם לנסיך יפה תואר, והברווז לברבור מרהיב עין. מושגים כגון "חופה שחורה", "קדיש", "גמילות חסדים", "מתן בסתר" - המרחפים בחלל בטקסט - יאבדו בפרשנות אוניברסלית את משמעותם. תגמי יידיש ורסיסי פולקלור, שחכמת דורות דחוסה ומקופלת בתוכם, יאבדו אף הם את עושרם.

פרשנות המתחשבת בזיקת הסיפור לקנייני הרוח הלאומיים תגלה מן הסתם כי השכינה מכונה בספרות הסוד והמסתורין בשם

"העיוורת", ככינויה של חנה, וכי עיניה האפורות-הכחולות של ציפורה מזכירות אף הן את אפיוני השכינה, שֶׁבָּה ממששים התכלת והשחור בערבוביה (וראו סיפורו של עגנון "הרופא וגרושתו", שבו ניחנה דינה האחות הרחמנייה בעיניים שצבען תכלת ושחור).⁴⁶ ואם כן הדבר, הרי שלפנינו הד מרומז לגורל היהודי בתקופה שֶׁבָּה ניצב העם על פֶּרֶשֶׁת דרכים, ערב חורבן העיירה. שני הסיפורים מהווים סמלים של אין מוצָא ושל עיוורון קולקטיבי, ועל שניהם תלויה שאלת "לאן?" ללא מענה.

סיפורים מעודנים אלה הם, כדברי גרשון שקד, סיפורי הוויי הפורצים את מעגלם הצר ונעשים בדיעבד סיפורי הוויה.⁴⁷ הם לוכדים בהעלם אחד את הפן הלאומי ואת הפן האוניברסלי, הגם שהפן האוניברסלי שבהם שולי למדי, ואין בו כדי לנמק רבים מפְּרָטֵי הטקסט. סיפורי שטיינברג, אף שהם סיפורים צ'כוביים למראה, עניינם בראש וראשונה במצב הלאומי (condition juive), ורק לאחר מכן בפן הכלל-אנושי, שאינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם. בחירתם של סיפורים אלה בגיבורים שהם ילדים, נשים או בעלי מום נובעת אמנם מנטייתם הרומנטית להתייצב לימין החלש וטהור הנפש, ולהתרחק מן הסיאוב של עולם היריד שבו שולטים גברים עריצי לב; אולם, בחירה זו באישה הסבילה והכנועה משמשת גם מטפורה מורחבת למעמדו הסביל של היהודי בין אומות העולם, השולטות בו ובגורל חייו. פרשן שיתעלם מן "הנקודה היהודית" וירחק עדותו, יחמיץ את ההתבוננות בגזע העבות של סיפורים אלה ובשורשיהם המפותלים, ויחמיץ את הבנת העניינים ש"מבית", שאינם משותפים לכל התרבויות.

ציפורה, גיבורת הסיפור "בת ישראל", היא לכאורה היפוכה הגמור של חנה, גיבורת הסיפור "העיוורת", אך למעשה חוט של אנלוגיה נשזר ביניהן: שתיהן בנות ישראל ("אִשָּׁה עִבְרִיָּה", בלשונו של יל"ג), שאינן יכולות לראות אושר בחייהן בגלל הגבולות והמגבלות שהיהדות הציבה בפני נשים. תעוזתה של חנה להפר את האיסור שהוטל עליה לכל תצא מחוץ לכותלי ביתה, מגלה לה את האמת

המרה: שהיא נשואה לקברן ושהיא מתגוררת בטבורו של בית עלמין. "עיניה הגדולות" של ציפורה, הגורמות לה שתחמוד את בעל רעותה, ותעבור על איסור מדאורייתא המנוסח בלשון זכר (אך בתקופה המודרנית הוא חל גם על נשים). את הרומן מרים לא הצליח מ"י ברדיצ'בסקי להשלים, אך תכניתו רשומה ביומנו, ומהסקיצה לרומן ניתן להבין שמרים מתאהבת בבעלה של חברתה (יש בכך, כמובן, הפְּרָה חמורה של הדיכּר האחרון, "לא-תחמד אֵשֶׁת רַעְיָה" [שמות כ, יג] בגרסה מהופכת, נשית). מרים המבוהלת מהפרת הטאבו, מן ההתאהבות האסורה, "משליכה את עצמה בדמי חייה לתהומות היאור", וטורפת את נפשה בכפה. האיסורים שהוטלו על נשים מישראל בדורות עברו כבלו אותן ואמללו אותן, אך מ"י ברדיצ'בסקי ויעקב שטיינברג (ובעקבותיהם גם ש"י עגנון) הראו שגם החיים המודרניים, המתירניים, ששחררו כביכול את האישה מן הסגירות בדל"ת אמות ומכבלי העגינות, לא היטיבו אתה ולא עשאוה מאושרת. החיים הטובים והנינוחים אינם נחלתם של בנות עם סגולה, כי אם "הָאָרֶץ וּמְלֵאָהּ, כָּל טוֹב וְנַחַת / לְבָנוֹת עִם אַחַר לְסֻגְלָה נִתְּנָה", כדברי יל"ג בפתח הפואמה "קוצו של יוד". "אֵשֶׁת עֲבָרְיָה", וכמוה גם האומה שלא השתחררה מ"מוסר העבדים" הנרפס השולט בה, תמשיך לעמוד מול דילמות חסרות סיכוי של "אוי לי מיצרי ואוי לי מיוצרי" ולהתייסר מתוצאות בחירתה. העוגן - אותו אבזר כבד מברזל המשמש לעצירת הספינה - קושר אותה לנמל הבית, והיא אינה יכולה לחולל שינויים מרחיקי לכת בלא ששינויים אלה ייפפו עליה מתוקף טראומה היסטורית אדירת ממדים, שגובה ממנה מחזיר כבד.

הערות לפרק השביעי:

1. על סיפורי שטיינברג ראו: כל כתבי י"ח ברנה, ח, עמ' 118 - 121; י' קשת, "יעקב שטיינברג המספר", מולד, טו (תשי"ח), עמ' 595 - 604; י' כהן, יעקב שטיינברג: האיש ויצירתו, תל-אביב תשל"ב. על הסיפור "העיוורת" ראו: ג' שקד, "יעקב שטיינברג וסיפוריו", בתוך: יעקב שטיינברג: ילקוט סיפורים, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 7 - 27; מ' פרי, "על

סיפורו של יעקב שטיינברג 'העיוורת', מדרך ללקט סיפורים, תל-אביב 1967, עמ' 3 - 39; א' קומם, "דרכי הסיפור של יעקב שטיינברג", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים תשל"ו; הנ"ל, פרקים נבחרים בסיפור העברי בראשית המאה ה-20, תל-אביב 1979. ראו גם: ח' נוה, "פוליטיקה של השתקה: משמעותו של העיוורון בסיפורו של יעקב שטיינברג 'העיוורת'", בתוך: ספר ישראל ליוני, בעריכת ר' צור וט' רוזן, כרך ב, תל-אביב תשנ"ה, עמ' 143 - 168.

2. E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967, 78-89 et passim

3. ראו למשל: "ואנו מוכים בשיממון ובהזיה" ("ספר הקטירות"); "ואנוכי, עם רבות הקיץ, נעשה רגיל לשיממון כבד ומזור" (בסיפורו "אחרית הרופא"); "רגש קל של בחילת שיממון" (בסיפורו "הצעיף האדום"); "לחשוף כל עדנה ולכסות כל שיממון" (ברשימתו "יתר החיים"); וראו על כך אצל: כהן (לעיל הערה 1), עמ' 51-54. לדבריו, "שטיינברג לא היה בן יחיד לשיממון [...] השיממון היה אפוא גם יסוד מטאפיזי בנפשו [...] שיממון זה תואר להפליא על ידי פול וְלָרִי בספרו 'הריקוד והנפש'".
4. ברשימתו "התוכחה של ביאליק", הפועל הצעיר, כ"א בתמוז תרצ"ה. מובא בספרו של ישראל כהן (לעיל הערה 1), עמ' 223.

5. ברשימתו "מורשת הגלות", כל כתבי שטיינברג, תל-אביב תשי"ז, עמ' שעא. מובא בספרו של כהן (לעיל הערה 1), עמ' 145 - 146.

6. לפי הביבליוגרפיה של א' קומם, "סיפורי יעקב שטיינברג ומחזותיו בעברית וביידיש", קרית ספר, סג (תש"ן-תשנ"א), עמ' 962, הערה 46.
7. "די בלינדע", דער פריינד, גיליון 69 - 70, חוברות יח-כ (ניסן תרע"ב).

וראו: כהן (לעיל הערה 1), עמ' 19. השוו לסיפורו של שטיינברג "המעיל של קאראקול" (בנוסחו שביידיש נקרא סיפור זה בשם "דער קאַראַקולנער זשאַקעט") על צעירה גיבנת המתאוה למעיל פרווה כדי לדמות לאחותה הנאה. סיפור זה, הדומה בנוסח הנרטיבי ל"העיוורת" לא פוגם בכתבי שטיינברג, אולי משום שמחברו החליט לוותר על סיפור שבו המום של הגיבורה הוא אותו מום של גיבורו של ויקטור הוגו, "הגיבן מנוטרדם" (שטיינברג היה כידוע מתרגמם של אחרים מכתבי הוגו לעברית), והעדיף עליו את מומה של העיוורת. בשני הסיפורים האם נוהגת בכתה בעלת המום ככילדה קטנה, ומסובבת אותה בכחש, תוך שהיא שוכחת שפגם גופני אינו פגם שכלי, וכי בעל מום רגיש לדברי הונאה אף יותר מאדם בריא ובוטח בכוחו. בשני הסיפורים בעלת המום משמיעה קול צעקה רמה משהיא מגלה את האמת המרה. על סיפור גנוז זה, ראו: י' שטיינברג, שירים, סיפורים, מחזות (אשר לא נכללו בכל כתביו), כינס והקדים מבוא י' כהן, תל-אביב תשל"ו, עמ' 114 - 121.

8. בסצנה שבה האם מפתה את בתה להשתדך לסוחר טבק ומשיגה לכך את הסכמת הבת, יש כמדומה הד לפתגם העממי: "אַ שידוך און אַ

- שמעק טאַבעק טאַר מען ניט אויסשלאַגן" ("שידוך והרחת טבק אין דוחים"). ראו: נ' סטאַטשקאָוו, דער אוצר פון דער יידישער שפראַך, ניו יורק 1950, דף 648 ב, סימן 563 (להלן: סטוצ'קוב).
9. בשיר הכמו-עממי של ביאליק "יש פושט למרגלית יד" כלולה גרסה עממית, מזרח אירופית, של סיפור יעקב ושתי נשותיו: שוליית הרצענים מתפתה לדברי מעסיקו, הרצען ר' שואל, הערום כשועל ורמאי כלבן הארמי, ונושא לאישה את בתו המכוערת. כאן לפנינו ניפוץ הסיפור שנתגלגל מן המקרא אל היצירה העממית: במקום אב המוליך שולל את חתנו ומוסר לידיו במרמה את בתו רכת העין, לפנינו אָם המרמה את פתה העיוורת ומוסרת אותה לידי גבר זקן ודוחה. יש כאן גם שימוש מהופך בקללה העממית "איך וועל אים ריידן אַ שידוך מיטן מלאך-המוותס טאַכטער" ("אסדר לו שידוך עם בתו של מלאך המוות"); ראו: סטוצ'קוב, דף 647, סימן 563. כאן, האם מסדרת לבתה מבלי דעת שידוך עם מלאך המוות בכבודו ובעצמו.
10. מראה התינוקות בזרועות חנה מעורר ציפיות להתממשות הפתגם העממי "פון קרומע שידוכים קומען ארויס גלייכע קינדער" ("משידוכים עקומים יוצאים ילדים ישרים"), וראו: סטוצ'קוב, דף 648, סימן 563. אף ציפיות אלה מתנפצות במפנה טָגִי, והבת הרפה נלקחת אל עולם המתים.
11. עיוורון מְטַפּוּרִי העובר מְדוּר לְדוּר מצוי בשירו "העממי" של ביאליק "יונה החייט", שבו האב שמשון מגלה סימאון למזימותיהם הערמומיות של ראשי הקהילה, המתכננים לחטוף את בנו לעבודת הצבא ופוקדים את ביתו בתואנות שוא. שמו מרמז לאהריתו של שמשון הגיבור לאחר שעניו נוקרו, והוא הבין את רשת הפיתוי שלתוכה נפל. גם יונה, בנו של שמשון, החוזר לביתו לאחר שנות שירות ממושכות, נושא קובלנה מתוך עיוורון גמור לנסיבות חטיפתו.
12. יל"ג הכתיר את יצירתו בכותרת "קוצו של יוד", ולא "יוד", בְּמִזְוּ לַגּוּרֵל היהודי. הבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את הפואמה תרגום חפשי ליידיש בשם "איבער אַ פינטעלע" (על יסוד הפתגם העממי "אַ פינטעלע ייד"). לא הבחין בכך י' קלוזנר, שכתב "קוצו (קוצה?) של יוד" (וראו: י' קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ה, ירושלים, 1941, עמ' 363); וכן: "כך צריך להיות [קוצה של יוד] שהרי יו"ה, כאות מן האלפבית היא נקבה" (שם, עמ' 432, הערה 773).
13. התואר "עברי" - "בְּיָי" ברוסית - ניתן ליהודי החדש בשלהי המאה התשע-עשרה, ככינוי אֵיִפְמִיסְטִי, חָלֶף כינוי הגנאי "ז'יד". ראו: י' שביט, מעברי עד כנעני, תל-אביב, 1984, עמ' 31. לפיכך, גורלה של "העבריייה" הוא בבחינת טַגְדִּיהַּ יהודית; וראו לעיל הערה 15.
14. ראו: י' פרידלנדר, "לבחינת מהותה של המטפורה 'אור' בשירת ההשכלה העברית", ביקורת ופרשנות, חוברת 4 - 5 (מרץ 1974), עמ' 53 - 63.
15. ראו: כל כתיב י"ח ברנר, ג, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 22 (מאמרו של ברנר הוא משנת תרע"ג).

16. ראו בשירו של יל"ג: "אַךְ חַיֵּי הָעֵבְרִית עֲבֹדוֹת נִצְחָת" ("קוצו של יוד", שורה 7); "כַּעֲבוּרֵם וְכַעֲבֹד אֶת לְמוֹ נְחֻשְׁבֹת" (שם, שורה 25); וראו גם: "מִי אֲשֶׁר לֹא רָאָה בַת חֶפְר בַּת-שׁוּעַ, / לֹא רָאָה מִיָּמָיו אֵשֶׁת יִפְת תֶּאֱרָג" (שם, שורות 81-82), על יסוד הפסוק "וְרָאִיתָ בְּשִׁבְיָהּ אֵשֶׁת יִפְת-תֶּאֱרָג וְחֻשְׁקָתָהּ בְּהָ לְקַחְתָּ לָךְ לְאִשָּׁה" (דברים כא, יא).
17. בפרק ג של הסיפור מתוארת צווחת העורב על רקע החלון המושלג, ונוף צפוני זה יש בו כדי להצדיק כמדומה את האסוציאציות הבסטיאליות שמעורר הגבר הגס והמפחיד הזה, שאינו חדל מלנהום כחיית טרף מערבות השלג.
18. פתגמי-עם רבים מדברים בגנות השדכן וכזביו: "א' שדכן מוז זיין א' ליגנר" ("שדכן חייב להיות שקרן"); "דעם שדכן שטראַפט ניט גאַט פאַר זיינע ליגנס" ("אלוהים אינו מעניש את השדכן על שקריו"), ועוד. ראו: סטוצ'קוב, דף 6650, סימן 563.
19. "א' זיווג מן השמים: דער חתן איז בלינד אויף אן אויג און די כלה איז טויב אויף אן אויער", ראו: סטוצ'קוב, דף 648, סימן 563. פתגם זה מלמד על שוויון הנפש של הורים ושדכנים באשר למידת התאמתם של בני הזוג הנישאים. אולם, בעוד שהאידיומטיקה ביידיש מהתלת בתופעה ומלאה קריצות עין אירוניות על חשבונה, הסיפורת של שטיינברג מאירה בחומרי הפולקלור הללו את צדם הטרגי, הקודר.
20. סטוצ'קוב, דף 647, סימן 563.
21. פתגם עממי קובע: "א' קברות-ייד איז קיין צדיק ניט" ("קברן אינו צדיק"), וראו: סטוצ'קוב, דף 192, סימן 245.
22. המובאות שלהלן לקוחות מתוך: ש' גינצבורג ופ' מארק (עורכים), יידישע פּאָלקסלידער אין רוסלאַנד (ס"ט פטרסבורג 1901), מהדורה מחודשת בעריכת ד' נוי, רמת-גן תשנ"א.
23. שם, טור 279.
24. שם, טור 284.
25. ראו: כל שירי ביאליק, תל-אביב תשכ"ב, עמ' רפג.
26. בבלי, סנהדרין, עו ע"א-ע"ב.
27. שם צא ע"ב.
28. פתגמי-עם ושירי-עם רבים מזהירים מפני שידוך המונוג מין בשאינו מינו, וראו למשל לעיל הערה 22.
29. למימרה ביידיש, ראו: סטוצ'קוב, דף 191, סימן 245. למימרת חז"ל, ראו: בבלי, בבא קמא ס ע"ב.
30. סטוצ'קוב, דף 188, סימן 243. לימים עשה גם נתן אלתרמן שימוש בפתגם מְקַבְרֵי זֶה בִּיצִירְתוֹ הַקּוֹדֶרֶת "שמחת עניים" (1941), שנכתבה בימי מלחמת העולם השנייה, בגבור החשש לגורל יהדות אירופה ולגורל היישוב: "אם קְלָבִים בּוֹכִים בְּעִיר / הֲלֹא אוֹת פִּי מְלֹאָךְ עוֹבֵר בְּעִיר" ("שיר של אותות").
31. מעניין להיווכח כי מושג אובסקורנטי זה, הנחשב בספרות ישראל

- כשיאם המקברי של קלקלות הגולה (ראו פ' סמולנסקין בקבורת חמור, מנדלי מוכר ספרים בספר הקבצנים וביאליק בשירו "אין שחיטה שטאָט", גרסה ביידיש של "בעיר ההרֶגה"), היה בשנת 1941 - השנה שבה פרסם אתרמן את יצירתו הקודרת "שמחת עניים" - לכותרת ספרו הראשון של רטוש, שנטל ממאמרי שלונסקי ביטוי יהודי גלותי, שממנו אמור היה לסלוד בכל נימי נפשו, והפכו כבמטה קסם למטפורה של המצב הלאומי, לאוקסימורון אסתטיציסטי, יפה ונורא כאחד; וראו ספרי: להתחיל מאלף - שירת רטוש: מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 119.
32. הסיפור נתפרסם תחת הכותרת "מעירות פולֶ'שֶׁיה", התקופה, יג (תרפ"א), עמ' 63 - 92. ראו גם: כל כתיבי שטיינברג, עמ' ריב-רטוש.
33. דער פריינד, גיליון 263 [חנוכה ביילאָגע] (4.12.1912), עמ' 7-4.
34. פלך חרסון מתואר הן אצל טשרניחובסקי הן אצל שטיינברג כמקום חקלאי ויצרי, כאותו חיק טבע שבו צומחים, כדברי ביאליק, "בְּתַגְלוֹת אֲדָמוֹנוֹת וְתַפּוּחִים אֲדָמִים" ("המתמיד"). וראו גם סיפורו של שטיינברג "בשטנים".
35. סטוצ'קוב, עמ' 648 - 649, סימן 563.
36. בן-אביגדור, סיפורים, ליקטה: מ' גלבוץ, תל-אביב 1980, עמ' 27 - 43; 175 - 207.
37. בבלי, סוטה כ ע"א.
38. כל כתיבי ח"נ ביאליק, תל-אביב תרצ"ז, עמ' ד-ה, לט-מ, עד-עה.
39. ראו מאמרי "פדיון שבויים נוסח ביאליק" (על תרגום-עיבוד מהיינה), הארץ, 28.12.1979.
40. השיר חובר ביום כ"ב באב תרנ"ב, נדפס במאסף תלפיות, ברדיצ'ב תרנ"ה.
41. ראו ספרי: הצרצר משורר הגלות - לחקר היסוד העממי ביצירת ביאליק, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 43 - 45. שירו של ביאליק אינו מסווג אמנם במהדורות כתביו כ"שיר עם", אך יש בו מן הסממנים האופייניים לְ'נֶר הפסידו-עממי, והוא אף מבוסס על שיר-עם היתולי ידוע ביידיש, הפותח בהכרות החתן: "הַנֶּךְ יפה / כמו תבל כולה / רק חסרון אחד יש בך / שאין לך אף פרוטה"; וראו באסופת גינצבורג ומארעק (לעיל הערה 25), עמ' 316.
42. סטוצ'קוב, דף א650, סימן 563.
43. כהן (לעיל הערה 1), עמ' 363.
44. סיפורו הגנוז של שטיינברג "איֵדא לידנפלד" נדפס בספר שירים, סיפורים, מחזות (לעיל הערה 10), עמ' 108 - 114.
45. ראו: ג' שקד, "בת המלך וסעודת האם: על 'סיפור פשוט'", בתוך ספרו של הנ"ל אמנות הסיפור של עגנון, תל-אביב תשל"ג, עמ' 197 - 227. בלומה מתוארת שם כגלגולה של בת המלך האגדית שעורה עור דג, שבנות הכפר שרות את שירתה. גם עמוס עוז מעמת את צירל, האם

"הבשרית", עם בלומה, שאינה "אישה בשר ודם" לגבי דידו של הירשל.

ראו: ע' עוז, "מים גנובים ולחם סתרים", בתוך ספרו של הנ"ל שתיקת

השמים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים 1993, עמ' 39 - 72.

.46. ראו: ש"י עגנון, על כפות המנעול, ירושלים ותל-אביב תשל"ה, עמ' תסט.

.47. ראו: שקד (לעיל הערה 2), עמ' 27.

פרק שמיני להתיר או לא להתיר? ויכוחו המתמשך של עגנון עם יל"ג

א. סיפור הבכורה "עגונות" כמקרה בוחן

ראינו בפרק השישי שהפואמה "קוצו של יוד" טרדה את מנוחתו של ביאליק כל ימיו, למן שירו המוקדם "רחוב היהודים", שבו נזכרת בת-שוע בשמה המפורש, ועד לסיפורו האחרון "איש הסיפון" ולאגדה המאוחרת "אלוף בצלות ואלוף שום". גם את "תלמידו" של ביאליק, ש"י עגנון, העסיקה הפואמה "קוצו של יוד" כל ימיו, למן ימי עלומיו, שנים לפני שפגש בביאליק, שהיה שכנו והמנטור שלו בראשית שנות העשרים בבאד הומבורג שבגרמניה. שירו של יל"ג שהעמיד את העגינות כסמל לאומי טָרְגִי גרם לסופר הגליצאי הצעיר להתנתק עוד בשנת 1908 מן השם הגלותי "צ'צ'קס", ולגזור את שמו העברי ממצב העגינות המתואר בפואמה של יל"ג כסמל לגורלה של "כָּל אִשָּׁה עֲבָרִיָּה"; ובמעגל רחב יותר - כסמל לגורלה של האומה כולה. הפְּרָדָה, הגירושין והעגינות הפכו למוטיבים מרכזיים ביצירת עגנון, שפָּה נכרכו סיפורים על חיי האישות של בני-זוג מודרניים, המעוגנים במציאות האורבנית של המאה העשרים, עם מושגים קבליים-חסידיים עתיקי-יומין כדוגמת "גירוש שכינה".

בסיפורי עגנון מרובים סיפורי ההיפרדות והפְּרָדָה (שידוך שהוחמץ, הבטחת נישואין שהופרה, גירושין, אלמנות, עגינות ועוד), ובתוכם בולטים גיבורים שבשמותיהם משולבים אותיות השורש פר"ד (פרידלי, פרידא, מנפרד, ועוד). לפירוד ולפְּרָדָה אצל עגנון יש פֶּן אוניברסלי-אקזיסטנציאלי, ולפיו מצבו של האדם המודרני בעולם הוא מצב של בדידות וניכוף, או מצב של עגינות (כל ימיו האדם המודרני חותר לשווא לאיחוי הקרע שנפער בנפשו עם הפְּרָדָה מן העולם "היֶשֶׁן והטוב" שהתפורר לנגד עיניו). לפירוד ביצירת עגנון יש כמובן גם פן לאומי, ולפיו מצבי הפירוד והפְּרָדָה אינם אלא מָשָׁל למצבה של

אומה, שבעלה-אלוהיה הִפָּר את בריתו עִמָּה, עֲזָבָה והותירה במצב של אלמנות או, גרוע מזה - במצב של עגינות לְנִצַּח נצחים. משום כך, סיפורי עגנון מזמינים אפשרויות פרשניות רבות: אֶלְגוֹרִיסְטִיּוֹת וְרֵאָלִיסְטִיּוֹת, לאומיות ואוניברסליות. ראוי לזכור כי אצל עגנון אין הסיפור האֶלְגוֹרִי אלא מְטָפּוֹרָה מיתממת וכמו-נאיבית להעלאתם של מצבים מורכבים מחיי האומה. יחסי הקדוש-ברוך-הוא וכנסת-ישראל בסיפורים אלה אינם מצב סְטָטִי כבאלגוריות לאומיות נאיביות. יחסים אלה הם מְטָפּוֹרָה לתולדות העם והאנושות: הם מְשַׁקְפִים את מצבו של היהודי ברגע היסטורי נתון - בתקופות של "הסתר פְּנִים" ושל "גירוש שכינה" ובתקופות של זיווג ושפע הזורם מן העליונים לתחתונים (ובמושגים מודרניים: בתקופות של מְשֻׁבֵּר ובתקופות של שְׁגֻשׁוּג, שגם בהן המהפך הטְרָגִי כבר אורב ליהודי מאחורי הכותל). סיפורי עגנון פורשים את תולדות העם והעולם מתוך התבוננות בצמתים היסטוריים חשובים שבהם אירע שיבוש, ושיבוש זה גרר בעקבותיו שרשרת של שיבושים, שהולוכה את גיבורי הסיפור מדחי אל דחי.

עיון בסיפור הבכורה הארץ-ישראלי "עגונות" (1908), שעליו חתם שמואל יוסף צ'צ'קס לראשונה בשם עגנון,¹ מלמד שהמוטיבים ומאפייני הסגנון העגנוניים מקופלים כבר בסיפור מוקדם זה כעוֹבֵר במעי אִמּוֹ. בראש וראשונה בולטת לעין משיכתו הדו-קוטבית של עגנון לארץ-ישראל ולאירופה, לתרבות העברית ולתרבות המערב. ההתלבטות בין שני העולמות המנוגדים שָׁבָה התלבט בשנות העשֶׂרָה והעשרים של המאה הקודמת הייתה כרוכה בהתלבטותו בין דת לחילוניות, והלבטים הללו פרנסו כידוע את יצירתו לְסוּגֵיָה ולתקופותיה. דינה, בתו היחידה של אחיעזר העשיר, רואה את האָמֶן בן-אורי נתון כולו במעשה היצירה, עובד וְשֵׁר מתוך אָקְסִטְזָה, ולמעשה היא מתאהבת בכשרונו, ברוח הקודש המפעמת בו וכֶאֱמַת הסוחפת העולה ממעשה היצירה שלו. הסיפור כולו מתרוצץ בין ניגודים בִּינָרִיִּים: בין הֶבְרָאִיזֶם היהודי האֶסְקָטִי-נזירי, המתבטא בדמותו התורנית של החתן יחזקאל, הנושא את שמו של נביא הגולה, לבין האסתטיקה

פורצת הגבולות והמגבלות של אמנות-לשם-אמנות, המתבטאת בדמותו האַקסֶסְטִיטִית של בן-אורי (ששמו נקשר לבצלאל בן-אורי, אשר הופקד על מלאכת בניית המשכן וכליו, וכן ל"בצלאל" בית-הספר לאמנות שהקים בוריס שץ ב-1906 בירושלים, כשנתיים לפני פרסום סיפורו של עגנון בהעומר שבִּעֵרִיכַת ש' בן-ציון).

נפשה של דינה, בתו של הקצין אחיעזר, הכלולה (כמו בת-שוע, בתו של הקצין ר' חפר) במעלות ובמידות טובות, נמשכת אל קוטב האמנות שאותו מייצג בן-אורי, ולא אל הקוטב המנוגד של התורה וההלכה, שאותו מייצג חתנה יחזקאל. במילים אחרות, היא בוחרת בקוטב "החיים", ודוחה את הקיבעון ואת הקיפאון של עולם "הספר", שעליו משליך אביה את יהבו. אי-נכונותו של האב להשלים עם בחירתה של בתו וכפיית רצונו עליה גוררות טְגִידָה כפולה ומכופלת. צלילי השירה הבוקעים ב"עגונות" גם הם חלק מן העולם ההֶלְנִיִּסְטִי, המושך אל החיים המפפים וההומיים ואל הנאות החושים שהם מְזַמְנִים: דינה מאזינה לשירתו של בן-אורי, פרדלי מתוארת כמי שִׁשְׂרָה עם רעותיה, ורבי יחזקאל, בְּעִבְרוֹ ליד הזווית שָׁפָה יושב בן-אורי ועוסק בהכנת הארון, שומע צלילי מוסיקה יפים ומפתים כשירת הסיִרְנוֹת: "ושמע ניגון נאה יוצא מן החדר ביקש לעמוד ולשמוע, אמרו לו קול זה אינו של בשר ודם אלא אותן הרוחות, שנבראו מְהֵבֵל פיו של בן אורי בשעה שהיה יושב ומזמר, מנהמות בחדר". סיפורו של עגנון ממזג את שירת הסיִרְנוֹת המפתה והממיתה עם האיסור ההֶבְרָאִיסְטִי החמור שלפיו "קול באֶשֶׁה ערוה" (קידושין ע ע"א). פרדלי ורעותיה מושכות את רבי יחזקאל אל הגולה, אל עמק הבכא. לבטים אלה - בין הֶבְרָאִיזִם יהודי נזירי וסתגפני לבין הֶלְנִיזִם השואף אל האור ואל היופי - ניכר אפילו בבחירת השם "עגנון", שהופיע לראשונה בשולי הסיפור "עגונות". שם ייחודי ומיוחד זה, פרי המצאתו של הסופר הגליצאי הצעיר שהגיע ל"יפו יפת ימים", מבטא בעת ובעונה אחת את משיכתו אל המזרח הקדום ואת משיכתו אל יפייפותו של יפת - אל ההֶלְנִיזִם הקדום והמודרני הקורץ לו "מעבר לים" ו"מאחורי השער". מצד אחד, לפנינו שם ארץ-ישראלי,

כמו-כנעני, שמשולב בו צלילה הגרוני של העי"ן השמית; ומצד שני, שם זה הגזור משרש עג"ן - הן בגלגוליו בלשון חז"ל והן בצורותיו המודרניות (כגון בצירופים "עוגן הצלה", "מעוגן בחוק", "מעגן סירות", ועוד) - נגזר מן המילה "עוגן", "אונקיאנוס" ביוונית. מעניין להיווכח שמילים עבריות לא מעטות של כלים - כדוגמת "עוגן", "אזמל", "פנס", "פנקס", "אספקלריה", "נרתיק" - מקורן ביוונית והשתרשו בעברית, אות לעיסוקם של היוונים במלאכה ושל העברים בתלמוד תורה (אם כי השרש עג"ן מצוי פעם אחת כבר בתנ"ך).²

מצב העגינות קושר את האישה אל ביתה בחוסר יכולת לישנות את מצבה, כמו שהעוגן - אותו אבזר כבד מברזל המשמש לעצירת הספינה - קושר אותה לנמל. מצב זה משמש ביצירת יל"ג סמל ומשקל לטרגדיה של המציאות היהודית, שאינה יכולה לבצע שינויים מרחיקי לכת בכוחות עצמה בלא ששינויים אלה ייכפו עליה מבחוץ. את זאת למד עגנון מיל"ג, גדול משוררי ההשכלה, ואף שוחח אֶתו בסמוי בין שיטי סיפוריו. בבחירת השם הייחודי עגנון שילב הסופר הצעיר את הקטבים המנוגדים שאליהם נמשך כל ימיו: ההלניזם הגרמני המערבי והנהנתני, מזה, וההבראזים היהודי המזרחי והנזירי, מזה. סגנון "סיפורי היראים" שבחר לעצמו וה"רמולקה" שהתנוססה לימים על ראשו גרמו לאחדים מקוראיו וממבקריו לחשוב בטעות שלפניהם סופר תמים ושמרן, מן החוגים החרדיים של ירושלים, שמעולם לא טעם מן הפרי האסור. עגנון, מודרניסט שכבר טעם ורווה מחידושי התרבות של בירות המערב, הטעה את קהלו ותעתע בו.

בבחירת השם היחידאי "עגנון", שהפך בעקבות יל"ג סמל ומשל לטרגדיה היהודית של כל הדורות, ביטא הסופר הצעיר אופטימיזם ופסימיות בעת ובעונה אחת: מצד אחד, השם רומז לפתיחתו של פרק חיים חדש, שבו הסופר משליך עוגן במולדת חדשה, ומבקש להתערות בה כאזרח. מצד שני, השם גורר שוקל של השתמעויות טרגיות, ומציג את המצב היהודי הקיומי כמצב של סגנוציה שבו נסתתמו כל הצינורות ובטלו כל הסיכויים. לפי מדרש איכה מצביע הפסוק "אִיכָה יִשְׁבֶּה בְּדֶד הָעִיר רַבְתִּי עִם הַיְתָה כְּאֶלְמָנָה"

(איכה א, א) על כך שאין מדובר באלמנה אלא בעגונה שהיא כאלמנה, מאחר שבעלה עזבה ונסע למרחקים (כ"ף הדמיון מעידה על היותה כמו אלמנה, ולא אישה שנתאלמנה).

העגינות מסמלת את הטְּגָדִיה היהודית בה"א הידיעה, ומאִזְכּוֹרָה נרמזת הטחת אשמה בהשגחה העליונה, אך גם בממסד הרבני, המסרב להתחשב בצורכי החיים המודרניים. סופם המר של גיבורי הסיפור "עגונות" הוא אות לְפָאוֹת: כאן ובמקומות אחרים מראה עגנון שעיוותים ושיבושים שמקורם בסמכות הרבנית לא במהרה יבואו על תיקונם, ובדרך-כלל יישארו בבחינת "מעוות לא יוכל לתקון". עגנון נהג להוליך את גיבוריו ואת קוראיו אל אותם צמתים שבהם אירע השיבוש. לגבי, הטְּגָדִיה בתחומי חיי האישות המתרחשת בסיפור "עגונות" שקולה כנגד ניסיונות שלא צלחו לשיבת ציון וליישוב הארץ. ה"קציץ" אחיעזה, המבקש לתמוך בבתו ולהיות לה לעזר, כבר לא יהיה לעזר לבתו ולאִמָּן בן-אורי שאת שירותיו שכר להכנת ארון קודש לאותו "מקדש מעט" שהוא מכין לחתנו המהולל, הגדול בתורה. כוונותיו טובות, אך הוא מבקש לכפות את רצונו על בתו ועל חתנו שכל אחד מהם משתוקק לנפש אחרת. התוצאות מרות ונמהרות, כי אין אפוטרופסין לאהבה ולתשוקות.

העירוב של שמות עבריים קדומים (האמן בן-אורי או ה"קציץ" אחיעזה, אביה של דינה) עם שמות אירופיים גלותיים (כגון "פרדלי", שמה של אהובת לבבו הזנוחה של החתן יחזקאל) אינו צריך להטעות את הקורא ולהסיח את דעתו מן האקטואליות ומן המודרניות של הסיפור ושל עולמו. גם את זאת למד עגנון מיל"ג, שב"קוצו של יוד" שילב שמות מקראיים (כגון שמותיהם של הקציץ חפר ובתו היחידה בת-שוע מן העיר אֵילֹן) עם שמות גלותיים, המשקפים את המציאות האקטואלית, כדוגמת שמו של פייבוש המשכיל (שמתוך היענות לתהליך הרוסיפיקציה שעבר על יהודי רוסיה ביטל את שמו היהודי והמירו בשם הרוסי פֶּאָבִי, קיצור של השם "פביאן").³

ב"קוצו של יוד", חרף השימוש בשמות מקראיים שמקדמת דנא, אפשר לאתר ולתאר בדיוק נמרץ את זמן ההתרחשות ואת מקומה - ימי

הנחת מסילת הברזל בוויילנה, בירת ליטא, בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה. גם אצל עגנון אפשר לאמוד את מועד ההתרחשות, חרף השימוש בשמות שלא מכאן ולא מעכשיו. מתי יכול היה אב יהודי עשיר לעלות לירושלים, להתיישב בה ולשלוח שליחים מטעמו, שיחפשו בעבורו חתן לבתו באחת מישיבות פולין? קריאה שהויה בסיפור תגלה כי הסיפור מתרחש בשנות מפנה המאה העשרים, ולא בתקופה אחרת, כלומר בשנים שבהן התלבט עגנון הפעם הראשונה אם לעזוב את בית אבא שבגולה ולעלות לבית אבא ההיסטורי. הָא כיצד? הגם שעל פני הדברים נסוכה רוח כמו-נאיבית של עלילת א'-כרונוס וא'-טופוס (יצירה אגדית המשוללת צייני זמן ומקום), לא קשה להבין שמדובר בסיפור-מעשה שיכול היה להתרחש אך ורק בסוף המאה הי"ט, ולכל המאוחר בשנותיה הראשונות של המאה העשרים. לפנינו מציאות שפָּה ליישוב היִשן שיג ושיח עם הישיבות הגדולות של מזרח אירופה, העומדות עדיין בגדולתן, ומוציאות מקרבן רבנים מהוללים (ישיבות אלה הוקמו בראשית המאה התשע-עשרה ונסגרו בשנות מפנה המאה העשרים או בעשור הראשון של המאה העשרים); לפנינו מציאות שפָּה מתעוררת אמנות ארץ-ישראלית בירושלים (שמו של האמן, בן-אורי, רומז כמדומה לא רק לבצלאל בן-אורי בונה המִשְׁכָּן, אלא גם לבית-הספר לאמנות ארץ-ישראלית, שהוקם בירושלים ביזמת האמן בוריס שץ, בימי העלייה השנייה, ערב עלייתו הראשונה של עגנון לארץ-ישראל). בסיפור יש אפוא הכלאה של יסודות היסטוריים וקונטמפורניים, כבאגדות שאינן מציבות גבול ברור בין מציאויות מתנגשות.

את דרכי עירובם של סממני אגדה על-זמנית בפרטי מציאות ראליסטיים ואקטואליים, כמו גם את דרכי עירובם של שמות מקראיים עתיקים בשמות מזרח-אירופיים עדכניים, למד עגנון מיל"ג, אך הוא שכלל את צייני הסגנון היל"גיים הללו, והעניק להם פנים אחרות. השתנותן של הנסיבות ההיסטוריות הולידה פואטיקה שונה בתכלית. בעוד שיל"ג בחר בשמות המבטאים את האידאולוגיה שלו באופן מוחלט וטוטלי (בת-שוע היא אריסטוקרטית, בת שועים

ונגידיים; הלל בן עבדון הוא טיפוס נקלה ופּלֶבָּאי; פּאָבי הוא גלגולו היהודי של פּבּוס-אַפּולו, אל השמש, המביא את אור שמשה של ההשכלה לאֲיִלֹן הקפואה והמקובעת, השרויה באור ירח סהרורי, הרי הסיפורת של עגנון היא בעיקרה סיפורת של אָטוּמִיזְצִיָה, פירוד וניכור, כיאה ליצירה מודרניסטית מובהקת. לאהובת לבבו של יחזקאל, חתנה של דינה גיבורת "עגונות", הנושא את שמו של נביא הגולה, העניק המחבר את השם פרדלי (שם שמופיע גם בסיפורו "הנידח"), ולגיבור ספרו המאוחר שירה העניק את השם מנפרד. אלה שני שמות לועזיים, שבגרמנית וביידיש הוראתם קשורה לשלום ולשלווה, אך קשה להתעלם מכך שיש בהם גם משמעות הפוכה, העולה מן השורש העברי פר"ד, משקף תחושה של פירוד ושל התפוררות לפרודות בעולם שהתערערו בו ביטחונותיו המוצקים מהעבר.

תכופות נהג עגנון להעניק לגיבוריו שמות לועזיים, מגרמנית או מידיש, שגם משמעות עברית להם (כגון השמות בלומה ומינה, גיבורות סיפור פשוט). בדרך-כלל המשמעות הלועזית של השמות ה"דו-לשוניים" הללו שונה - ואף מנוגדת - למשמעות השם בעברית, ושתי המשמעויות המנוגדות כאחת רלוונטיות להבנת היצירה ותורמות לעושרה ולריבודה. לפעמים השתמש עגנון בשם עברי כמו דינה, ולפעמים הפך אותו לשם אירופי, אגב שיפול אותיותיו (כך נהג ברומן שירה שעה שהפך את השם העברי דינה, הרווח ביצירתו - כגון ב"עגונות" וב"הרופא וגרושתו" - לשם האירופי "נדיה"); וכבר ראינו שאפילו השם עגנון עצמו פני יָנוּס לו: פן ארץ-ישראלי "כנעני" (האות עי"ן תורמת לאפיונו המזרחי של השם, כבשמות "עידו ועינים") ופן יווני מערבי (שהרי המלה עוגן מוצָאָה מהמילה היוונית אונקינוס). מִכְפָּל פניו של השם מתבטא גם באופיו הכפול: זהו שם אופטימי ופסימי כאחד, כי יש בו פן אופטימי של עגינה והיעגנות במולדת החדשה, ופן פסימי של עגינות עלובה ושל סטגנציה ממארת. כבר בסיפורו המוקדם "עגונות" ביסס אפוא עגנון את התמטיקה ואת הרעיון שעתידיים היו לפרנס את מיטב יצירתו, המתבטאים באמונה הגדולה באהבה ובציודו בה, תוך התנגדות להתערבות של

ההורים ושל הממסד הקהילתי ב"עקרון הברירה הטבעית". אביה העשיר והמכובד של דינה אינו מתיר לה להינשא לבחיר לְפָה, אלא בוחר בעבורה את בחיר לְפָה, והנישואים הכפויים הללו אינם צולחים ואינם נושאים פרי הילולים. להפך, אלה נישואים שלא התממשו כלל ("לעולם לא נתקרבו", עמ' תי"ב) וממילא לא יישאו פרי. התערבותם של הורים במערכי הלב של ילדיהם - מסיפור פשוט ו"תהילה" ועד שירה - מסתיימת תכופות אצל עגנון באָבדן כיוונים טָרְגֵי. ברוח הדרוויניזם ששלט בתחילת המאה, בתקופת עליית המודרניזם העברי, חזר עגנון והטעים שוב ושוב את הרעיון שהנפש יודעת לחפש ולמצוא את הנפש התאומה שלה, וכי ניסיונם של הורים ומורים להתערב בתהליך הבחירה זורע סופה וקוצר אוון.

את הסיטואציה הבסיסית של "עגונות" שאל עגנון מ"קוצו של יוד" של יל"ג (לימים ביסס גם את עלילת "והיה העקוב למישור" על דיאלוג סמוי עם הפואמה הנודעת של יל"ג): אב עשיר מופלג ומצַנֵט (אחיעזר ה"קצין" העשיר, בדומה לר' חפר ה"קצין" העשיר אביה של גיבורת "קוצו של יוד") מחפש חתן לְבָתוֹ היחידה, אך מביא לה את בחיר לְפָה, לא את בחיר לְפָה. גם את רעיון האהבה הבין-מעמדית, שעתידיה הייתה לפרנס את מיטב יצירותיו, פגש עגנון בשיר זה של יל"ג, המְזוּוג את בת-שוע היפהפייה והאצילה, בתו היחידה של ה"קצין", להלל בן-עבדון, הכעור והפשוט. מתוך שהוא מתנכר לצרכיה של בתו היפה ומזווג לה למדן הדומה לחמור-נושא-ספרים, גורם ה"קצין" חפר לבתו עוול בל יכופר ומביא לידידתה מטה-מטה, אל הדיוטה התחתונה. בסיפורו של עגנון לְפָה של דינה היפהפייה, בתו היחידה של ה"קצין" אחיעזר, נתון לבן-אורי, אָמֵן אמת שאביה שָׁכַר את שירותיו לשם בניית ארון קודש. ארון הקודש נועד לפלטרין שָׁבָה אביה לשָׁכַן בו את חתנו, בחיר לבבו, הלמדן המהולל יחזקאל, שנמצא באחת משיבות הגולה. לעומת זאת, לְפָה של יחזקאל, אותו חתן מהולל שהובא לארץ-הקודש מפולין, נתון דווקא לפרדלי האביונה, בת של משרתת המשמשת בבית אביו לאחר מות אָמֵן. הזיקה ליצירתו של יל"ג ניפרת גם ביחידות הטקסט הקטנות: על

בת-שוע נאמר "אומנים ומיניקות ערשה לא הקיפו", ואילו על דינה נאמר, מתוך היפוך: "והיה מעמיד לה נערות משרתות ושפחות לשמשה" (עמ' תו). על בת-שוע נאמר "על כן כל מדות בנות ציון המצונות / כָּלְלוּ נַפְשׁוֹ בַּת-שׁוֹעַ הַיְּפָה בְּבָנוֹת. / טְהַרְרָה וּפְרִישׁוֹת וַחֲרִיצוֹת יָדָיִם, / תָּר אָדָם הַמַּעֲלָה עִם שְׁפָלוֹת רוּחַ, / אֵלּוּ לְצַנִּיעוֹת נָתַן דָּם וְעֲצָמוֹת / [...] הָיָה לָהּ תֹאֵר בַּת-שׁוֹעַ וּפְנִיָּה", ועל דינה נאמר במקביל כי "כל המעלות הטובות חוברו בה יחד. זיו פניה כבת מלכים, צדקת ישרה [...] קול דיבורה כינור דוד וכל הליכותיה בכבוד ובצניעות" (שם). על פאבי נאמר כי "ובְּעָרְבַּ יְנוּחַ [...] אוּ בְּגִנַּת הַבֵּיתָן יֵצֵא לְשׁוּחַ", ובמקביל נאמר על דינה כי "לפעמים בשעת הערב [...] בצאתה לשוח בגינת הביתן" (שם). זיקתו של עגנון לפואמה הגדולה של יל"ג ניפרת אפוא ב"עגונות" על כל צעד ושעל - הן ביחידותיו הקומפוזיציוניות הגדולות של הסיפור והן ביחידותיו המיקרו-טקסטואליות.

עגנון למד אפוא לא מעט מיל"ג, אך מסקנותיו פסימיות ומודרניות יותר מאלו של גדול משוררי ההשכלה. יל"ג הרפורמטור האמין רוב ימיו באפשרות לשפר את המציאות היהודית ולהביא לתיקונה. יצירות עגנון מראות, פעם אחר פעם, שאי אפשר להימלט מן הגורל היהודי הטרגי, ושגם אם מנסים לכוון את המציאות, טופחת יד הגורל ומהפכת את הקערה על פיה, בחינת "האדם מהרהר ואלוהים מערער" (או "אדם טורח ואלוהים מתבדח"). האדם המודרני בכלל, והיהודי החילוני בפרט, שרוי בכאוס ובאבדן כיוונים. כמשכיל לוחם האמין יל"ג שאם יפנה העם עורף לשלטון ההלכה ויפנה אל ההשכלה, יעלה על דרך המלך. מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, עגנון מראה שאמנם התוצאות המרות ואותותיהן היו חקוקות זה מכבר על הכותל, אך גם אם נמצאו חכמים שידעו לקרוא את האותות ולפענחם, לא היה אפשר להם להתחכם לגורל ולבטל את רוע הגזירה. הסיפור "עגונות" הוא סיפורו הראשון של עגנון, אך לא האחרון, שהעמיד חזות כוזבת ומתעתעת של אחד מאותם "סיפורי יראים" תמימים, שנפוצו בתפוצות ישראל, לרוב ביידיש, ובאמצעות עלילותיהם התמימות, שעברו טרנספורמציות שונות, העניק

לקוראיו מסרים מודרניים מעודכנים, שסופם פתוח לפירושים רבים.

ב. "והיה העקוב למישור" – ויכוח עם יל"ג

עיקר ויכוחו של עגנון עם יל"ג עולה בסיפור "והיה העקוב למישור", שנכתב אחרי חורבן העיירה היהודית, ויש בו שחזור של התחלת הגאולה אשר בישרה את תחילת הקץ. בקו דק ומרזמו מתוארת כאן היהדות האַמנציפּטורית, שהחלה לצאת מחומות הגטו אל "מדינות הים"; מתוארת ההתרוששות של יהודי האימפריה האוסטרו-הונגרית, שגרמה אף היא ליהודיָה לצאת מערכה בחיפוש מקורות פרנסה חדשים; מתוארת הרבנות שאיבדה את ערכה ואת מעמדה, והפכה "עט להשכיר" להנפקת כתבי-יושר והמלצות לכל דורש. למעשה, עגנון מחזיר את הגלגל לאחור, לאותו דור שבו התרחשה עלילתה של הסְטירה החברתית-דתית של יל"ג "קוצו של יוד", ובונה עליה חלופה המלמדת שגם כאשר הרבנים מקלים בדין ומתירים עגונות, אין קץ לסבל הלאומי, שפניו רבות ומשתנות באופנים שקשה לחזותם מראש. עגינותה של בת-שוע איננה רק טְגדיה פְּרסונלית של אישה מישראל בעת החדשה: גורל חייה וירידתה ממרום היחש אל הדיוטה התחתונה של "שוך החיים", כמו גם גורל בעלה שיצא לחפש את עתידו במדינות הים (לאחר שנסתתמו כל מקורות הפרנסה, אף ספינתו נסתחפה וטבעה), מייצגים גורל ארכיטיפלי לאומי, החורג מגבולות המקום והזמן. גם עגנון ביקש כמדומה להציג בנובלה שלו לא רק את סיפור גורלו הפרטי והחד-פעמי של אדם בשר ודם, ואף לא רק את סיפור גורלו הטיפוסי של "אדם מישראל" בממלכת הקיר"ה שלאחר מהפכת 1848. הוא ביקש להציג, במקביל, גם את גורלו של עם שלם הסובב בארצות החיים כ"מת חי", בזוי ומבוזה, זך לאלוהים ולאדם - עם שנשה את החיים והחיים נֶשוהו ועטרתו השחירה כשולי הקֶרֶה. הדמיון בחומרי המציאות ובחומרי הלשון איננו מקרי: שני הסופרים תיארו למעשה תמונה דומה, שבמרכזה היהדות המרוששת של ימי "אביב העמים", כמִשָּׁל לְגורל היהודי שבכל הדורות, הגם שכל אחד עשה כן מתוך השקפת עולם אחרת ולשם תכלית אחרת.

אך טבעי הוא שעגנון נזקק לחומריו הבלתי נשכחים של מי שנחשב ל"ארי" שבסופרי ההשכלה, בבואו להתמודד התמודדות מחודשת שמתוך פרספקטיבה היסטורית חדשה עם בעיית גורלה הטרגי של האומה בצאתה מחומות הגטו אל ההשכלה. יש להניח שתיאורו של עגנון לא היה נברא כפי שנברא אלמלא הזיקה למודל היל"ג. הפואמה "קוצו של יוד" הכתיבה כפי שנראה את מהלכיה של הנובלה העגנונית, למן הפתיחה, המתארת את המהפך הכלכלי הטרגי שעבר על גיבוריה, ועד לדיונו של רבה של העיר בוצ'ץ בסוגיה ההלכתית, דיון החורף את גורלם של מנשה-חיים ושל אשתו קריינדיל-טשארני, לשבט ולא לחסד (סוגיה שאף היא לא הייתה זוכה כמדומה להידון כפי שנדונה בנובלה "והיה העקוב למישור" אלמלא זיקת היצירה העגנונית למודל היל"ג). בדומה לתהליך ההתרוששות המתואר ב"קוצו של יוד" גם בערי גליציה עברו היהודים תהליך הדרגתי של התרוששות, שסיפורם של זוג החנוונים, מנשה-חיים וזוגתו קריינדיל-טשארני, הוא אך דוגמה פרטית שלו: לאחר מהפכת 1848 (שָׁפָה הצליח הקיסר פרנץ יוזף הראשון, בעזרת צבא הצאר ניקולאי הראשון, לדכא באכזריות את ההונגרים ולהשליט את שיטת הנא־אֶבסולוטיזם, ששררה במחוזות גליציה עד 1867), הוטלו על הציבור מִסים כה רבים וכבדים עד כי נתרבו תופעות של פשיטת רגל בין החנוונים המרוששים. במיוחד סבלו מכך היהודים, שעיקר עיסוקם היה במסחר, ולא במקצועות החופשיים: "אותה 'העניות הגליצאית' המרודה, שלא הייתה כמוה אלא במבואות האפלים של 'תחום המושב' הרוסי", כתיאורו של ההיסטוריון שמעון דובנוב. בתארו את תופעת ההתרוששות של יהדות גליציה, הטעים דובנוב כי "בייחוד החמירו בשנות הידלדלות זו ההגבלות של חופש המסחר והמלאכה בערים ובכפרים, בין מצד הממשלה המרכזית ובין מצד השלטונות הפולניים המקומיים".⁴ התיאור של ההוראות המנוגדות של הקיסר ושל שר העיר, המביאים בסיפור להתרוששותם של חנווני בוצ'ץ, עולה אפוא בקנה אחד עם המתואר בספרי ההיסטוריה, וגם את זמן ההתרחשות ניתן לקבוע בדיוק נמרץ. תהליך התרוששותם

של גיבורי הנובלה העגנונית חל על רקע שנות החמישים של המאה התשע-עשרה, ממש כבפואמה של יל"ג, שהרי בצאת מנשה-חיים לדרך, חותם הרב על כתב-ההמלצה הנמלץ את התאריך המתברר בדיעבד כרמזו אירוני מטרים לטרַגדיה המרה שתיפול על בני הזוג: בשבת "בְּרַחֵם בְּנֵי בְּרַחֵם" (על יסוד הפסוק "בְּרַחֵם בְּנֵי בְּרַחֵם"; תהלים קמו, יג), דהיינו 1858. פרט לכך, הן נאמר בפרק השלישי: "ובימים ההם כבר התנשאו כנפי 'המגיד' לעוף ברחבי חלד", והרי בשנת 1860 כבר התערער שלטונו של המגיד, עם הקמת שני השבועונים הפופולריים הכרמל הווילנאי שבעריכת רש"י פין והמליץ האודסאי שבעריכת אר"ז, הלא הוא אלכסנדר צדרכובים. לפי סימנים אלה ניתן לתחום בדיוק נמרץ את תאריכי נדודיו של מנשה-חיים ברחבי גליציה (שנות נדודיו חופפות את שנות נדודיו של הלל, בעלה המרושש של בת-שוע, שיצא לחפש את מזלו במדינות הים), וכבר לימדנו דוד כנעני כי לסיפוריו האלגוריסטיים של עגנון יש תכופות גם רקע היסטורי וגאוגרפי ברור, שפרטיו הקונקרטיים מדויקים להפליא.⁵

ההתרוששות והמחסור מחייבים את היהודי, חסר ההכשרה והכישורים, ליטול את תרמיל הנדודים ולחפש את מזלו במרחקים. אָמנם עולה על דעתו של מנשה-חיים להסתפק במשרת מלמד ולהישאר בעירו הקטנה בוצ'ץ', אך אפשרות זו נפסלת על הסף בטענה שאין הוא מנוסה בפרנסה זו (ולמעשה בשל סירובה של אשתו להשלים עם עובדת היותו "יורד" במשמעות המזרח-אירופית, כבסיפורו של א"מ דיק "דער יורד" שעלילתו דומה לזו של "והיה העקוב למישור"). יל"ג הוא שטבע ב"קוצו של יוד" את השורות הבלתי נשכחות שלִימים זכו לפרודיה ביצירת ביאליק,⁶ בדבר חוסר הכשרתו של הצעיר היהודי למלאכה של ממש: "יִמָּה-יַעֲשֶׂה תְּלָמִיד חָכֵם שְׂאִין בּוֹ דַּעָה? / לְהִיּוֹת גּוֹבֵה הַפֶּס לֹא יֵדַע לְשׁוֹן הַמְּדִינָה, / לְשׁוֹחֵט - רַךְ לֵב הוּא, לְמַלְמֵד - חֲלוּשׁ רֵאָה, / לְסוֹחֵר - אֵין לוֹ כֶּסֶף, לְחֵזֶן - קוֹל נְגִינָה; / עוֹד יֵשׁ פְּרִנְסַת שְׂמֵשִׁים, שְׂדָכָנִים, / אֶךְ עַל אַחַת מֵהֵנָּה שְׂבָעָה בְּטָלָנִים".

עגנון, שזכר דברי יל"ג על הים הזועף ומימיו הזידונים המציפים

את בני ישראל הצעירים והנבוכים כתום שנות "המזונות", עם היפסק ה"מן" הניתן להם משמים, צף ועלה בתודעתו, חוזר ומתאר - בטיעונים שהדי שירו של יל"ג עולים מהם - את קוצר ידו של מי שממונו אבד לו ואין בידו מלאכה של ממש שיש בה כדי לפרנס בכבוד את בעליה: "בקיצור המה כשלו ונפלו וירדו פלאים עד כי גאו מי המבוכה ולא ידעו מה לעשות. ויאמר מנשה חיים אל קריינדיל טשארני אשתו הבה ואחישה לנו מפלט מעט בעבודת המלמדות. להיות שדכן לא היה יכול כי לא ידע מנשה חיים להפיה כזבים, ולעשות במלאכות, ידיו לא ניסו באלה".

הדמיון לתיאורו של יל"ג איננו מקרי: כפי שנראה בהמשך, בכל נקודה גורלית בחיי מנשה-חיים וזוגתו עולים צירופים ומוטיבים, הרומזים לגורל גיבוריו של יל"ג. כל אחת מרמיזות אלה אינה מכרעת בזכות עצמה, שהרי יל"ג ועגנון גם יחד ביססו את כתיבתם על פסוקים ידועים ועל מימרות חז"ל, שפל בר-בי-רב דחד יומא יכול לגלגל בהן כבעדשים, כדברי הלל וייס.⁷ אולם האפקט המצטבר מוכיח מעל לכל ספק, שעגנון מתווכח כאן עם תזות יל"גיות ועם ניסוחים יל"גיים. כך, למשל, מספר הדובר, שנקודת תצפיתו על האירועים וסגנון המסירה שלו משולבים באלה של מנשה-חיים, על דבר היגיעות שבהן מתייגעים קבצני ישראל "עד שזוכים ורואים צורת מטבע" (בדומה לנאמר ב"קוצו של יוד" על הלל הלמדן ש"מימיו לא ראה צורת מטבע"). גם קריינדיל-טשארני, כבת-שוע של יל"ג, משאפסה סחורה בחנותה, יורדת והופכת לתגרנית בשוק. תיאור ארכיטיפלי זה, הקשור בתיאורים סמליים בדבר כנסת-ישראל שירדה אל עמק הבכא ונזדהמה בזוהמת עולם הפרנסה, נתגלגל גם ליצירת ביאליק, שתאר את האם האלמנה הנאלצת בעונייה להוציא השוקה את "חֶלְבָּה ודמה" ("שירתי"). באיגרת לקלוזנה, שכתב את תולדות המשורה, הִתְרַה ביאליק ברעהו לבל יראה בפרט זה נתון ביוגרפי אותנטי, וזאת מחשש פן לא הבין המבקר את אופייה הסמלי-מיתי של הירידה אל השוק; "אמי לא הייתה מעולם תגרנית בשוק ומשיריי אין להביא ראיה".⁸ לשתי הגיבורות - זו של יל"ג וזו של עגנון - הוענק

שם אריסטוקרטי ("בת שוע" - רמז להיותה בת שועים ונגידים, והשם המקראי "בת-שוע" הוא שם נרדף ל"בת-שבע" המלכה; "קריינדייל" פירושו "עטרה"), ושתייהן יוצאות מבתיהן לבושות כנגידות (בת-שוע יוצאת בשלמת משי ובתכשיטי זהב ו"הצניף הטָהוֹר כְּנֹר עַל רֹאשָׁה"; קריינדייל-טשארני יוצאת אפילו אל השוק בלבוש הדור). שתייהן ירדו מרום היחש אל שפל המדרגה, ונאלצו להמיר את החנות במעמד של תגרנית פשוטה בשוק.

בנוסח יל"ג - אך מתוך היתממות של מי שמשים עצמו ירא שמים ותמים דרך - מוסר לנו הדובר את תחושתם של זוג החנוונים שעה שהם מעמידים פני נגידים, ומחלקים מפתם לעניים ולאספני תרומות, בעוד שהם עצמם סובלים חרפת רעב: "והם [מקבצי הנדבות] מתפרדים באהבה ומברכים אותם ואומרים כה יתן ה' הלאה. ומנשה חיים וקריינדייל טשארני עושים עין של מעלה ואוזן של מעלה כביכול אינה רואה ואינה שומעת ועונים אמן בפנים צהובות ולבם נמס בקרבם. אך מה תתן ומה תוסיף אונאה לפני הבריות אם אין אונאה לפני המקום". עולים וצפים כאן, כמובן דברי ההטחה הנודעים של יל"ג כלפי שמים ב"במצולות ים": "עֵין רֹאֶה קֶץ כָּל בְּשָׁר, סוֹף אֲלֵפִי אֲלֶה / וּמְעוֹלָם לֹא הוֹרִידָה דְמָעָה אֶף דָּלָף". וב"בין שני אריות" עולה השאלה הרטורית: "עֵין רֹאֶה! הֲרֵאִית אֵלֶה הַדְמָעוֹת? / הַתְּשִׁימִין בְּנֹאד אוּ לְשׂוֹא זְרָמוֹ?" וכן השאלה הרטורית "אֵינן שוֹמְעוֹת! הַשְּׂמַעְתָּ תַחֲנוּנֵי אֵלֶה? / הַתּוֹפִיעַ יָד מוֹשִׁיעַ? הַיַּעֲשֶׂה פְלֵא? דברי כפירה והטחה כלפי שמים, המבוססים אָמנם על פסוקים ממשלי ומפרקי אבות, אך זכו לגרסאות אחדות בשירת יל"ג, ורמזו - לראשונה בספרות העברית - כי פסה מקרב המשכילים האמונה בשכר ועונש⁹. ואולם, עגנון שינה כמובן את דברי יל"ג בהתאם לצרכי יצירתו ועיצבם לפי רוחו שלו, ואף שהמקור המשכילי של הטיעון צף ועולה בצורה מובהקת וגלויה לעין, המטרה והאפקט של הדברים ביצירה העגנונית שונים בתכלית. מה יל"ג הִכָּה דבריו כקרדום, בזעם ובלעג מה, מתוך מגמה מיליטנטית ורפורמטיבית ומתוך כאב בן על שבר בת צמו, עגנון מתבונן במציאות בתערובת של אירוניה דקה ושל חמלה בנה. הוא

מפנה כלפי גיבוריו התמימים "חיוך וולטריאני" מוצנע,¹⁰ כמי שיודע שכבר אפסו הסיכויים לתקן את המעוות (וכבר הרחיבה הביקורת על דבר טיבה האירוני של הכותרת "והיה העקוב למישור").

מנשה-חיים זוגתו הן נוהגים בערמת-סוחרים, ו"מושכים עליהם איצטלא של עשירות", כדי שלא ייודע דבר קלונם ברבים וכדי שלא ייפגע מסחרם. בעודם מתברכים בלבכם על שהצליחו להטעות את הבריות, הם בטוחים שאת אלוהים שבשמים אין הם מוליכים שולל, כי יש עין רואה ויש אוזן שומעת. לעומתם, המחבר המודרני - המאמין והספקן כאחד - נד לגיבוריו בראשו - בלגלוג אירוני מהול ברחמים סנטימנטליים - מתוך שהוא יודע כי מאחורי גבו של גיבורו עומד השטן ולועג למשבתו. הסיפור משקף את "קו התפר" שבין היהדות הדתית לבין היהדות האמנציפטורית: מנשה-חיים עדיין שומר על חזות של ירא שמים, ולמעשה כבר איבד את תמימותו ואת יראתו. הוא כבר אינו יכול ליהנות מן השלמות הנפשית שהדת מקנה למאמיניה, ועתה הוא מופקר לגורלו בעולם שפולז תוהו. עגנון, בניגוד ליל"ג, מעולם לא התיימר שבידו המפתח לתיקון המציאות. הוא אף מעולם לא בא לתבוע את קלונם של גיבוריו מיד קונם. הוא משיח את הסיפור לפי תומו, כדי לגולל את תהפוכות הגורל ולתעדן, כמי שמקים גל-עד להווייה שעברה וכטלה מן העולם, ולא כמי שבא להוקיע את המציאות וללחום למען שינויה.

ההטחה כלפי ההשגחה העליונה כרוכה ביצירת יל"ג גם בהטחה נמרצת ונחרצת כלפי נציגיה של ההשגחה העליונה עלי אדמות - כלפי הרבנים ו"כלי הקודש" של הקהילה, שלדבריו הורגים נפשות בשם ה'. הללו מקבלים את שכרם מקופת העדה כדי לסייע לצאן מרעיתם, ולמעשה אין הם דורשים אלא את טובת עצמם, אף נוהגים בבני עמם בקשיחות ובאטימות שאינן הולמות את המידות הטובות המיוחסות לבני ישראל, ומביאים על הפרט ועל הציבור טרגדיות קשות ומיותרות. דמויות הרבנים ביצירות יל"ג - הרב נפסי הפזרי מן הפואמה "קוצו של יוד", הרב שמגר מן הפואמה "שני יוסף בן שמעון", וכמוהם גם הרבנים גיבורי הפואמות "אשקא דריספק"

ו"שומרת יבם", מתוארים כאכזריים, כצבועים וכמושחתים - כמי שדואגים לכצעם, ולא לצרת עצמם.

גם רבה של העיר בוצ'ץ' אינו זוכה מידי של עגנון לתיאור מחמיא יותר מזה שזכו לו רבני ליטא בפואמות של יל"ג, וזאת אף שדברי עגנון בנחת נשמעים, ולעולם לא ברוגז מר ונוקב, כבסטירות של יל"ג. כבר מעצם יחסו האדיש והמזולזל של מנשה-חיים כלפי מכתב ההמלצה שקיבל מרב העיר נרמזו יחסו של המחבר המובלע כלפי הרבנים ו"כלי הקודש" של עירו. מנשה-חיים אינו מתפעל כלל ממכתב ההמלצה שקיבל מרב העיר, משום שידועות לו מליצותיהם של הרבנים, שאין בהן כל ממש.¹¹ אגב כך, עגנון מזכירנו שה"המלצה" הדרושה והחיונית ו"המליצה" העודפת והמיותרת מאותו שורש נגזרו. גם מתיאור תככי הפוליטיקה בעניין מינוי הרבנים ניתן ללמוד על יחסו המובלע של המחבר כלפי ועד הקהילה וכלפי נושאי המשרה "המשׁרתים בקודש": כשנמצאה גופתו של קבצן לא היה רב בעיר-הירייה, מפני שאנשי העיר נתונים היו בחיפושים אחר רב אחר, שישווה לקודמו במידת הפרסום והתהילה. בין מלכות לחברתה, מינו תחת הרב דיין ומורה הוראה, שיפסוק הלכה וישיב "על כל דבר שאלת כף וקדרה"; אך כדי שלא יחשיב הלה את עצמו, וימשוך לעצמו, חס וחלילה, מאמינים וחסידים, "השכיבו לעפר כבודו פן יתנהג ברבנות וימשיך אחריו את ההדיוטות ויקשה אחר כך להרכיב אלוף לראשו" (למעשה ראשי הקהילה נהגו בו, במורה ההוראה ששמו עליהם, בערמה ובכחש, בידעם מראש, שבבוא היום יושלך ממרום מעמדו ככלי אין חפץ בו). לשיא הציניות הגיע עגנון בתיאור תגובת חכמי הדור על דבר התרת הגט:

והשמועה המעציבה עשתה לה כנפיים כי מת מנשה חיים הכהן ועזב את אשתו לאנחות ותהום כל הקריה, ולמדנים מלמדנים שונים נוכחו לדעת כי לא מחכמה עשו כי הרכיבו אלוף לראשם רב גדול וגאון שמיתר אותם ואת חכמתם, שאלמלא הוא היו פונים לרבני הדור גאוני המדינה על אודות האישה קריינדיל טשארני אם מותרת היא להינשא או אם תשב עגונה שוממה כל ימיה ואין

לה תקנה עולמית. שיש מן הרבנים שכבר בחייהם זוכים להעלות על מכבש הדפוס את ספרי תשובותיהם ומעטרים את השואלים בתארי כבוד גדולים ורמים, הרי יכולים היו לזכות לכבוד גדול שכזה, היינו יכולים להיות נזכרים ונכתבים בספר.

משמע, לא גורלה של העגונה עומד לנגד עיניהם של למדני הלמדנים, מאותם "כלים יקרים", הממיתים עצמם באוהלה של תורה, והמוכנים להיהרג על קלה כחמורה, כי אם כבודם שחשוב ויקר להם מכול; וכבר הלעיג יל"ג על התארים המופלגים שבהם מעטרים הרבנים את עצמם ואת עמיתיהם, למען הרבות כבודם. בראש פרק ו' של הפואמה "קוצו של יוד" מתאר הדובר תיאור סרקסטי של הרבנים רודפי הכבוד, המתהדרים בתארים כגון "הגאון" או "המאור" בלא שיהיה לכך כל צידוק.¹² פסו מישראל כל אותם רבנים מן הנוסח היִשן, שנהגו להשכין שלום בית ודאגו באמת ובתמים לצאן מרעיתם, טען יל"ג. בימינו, הוסיף וטען, רווח טיפוס חדש של רב, הדואג לעצמו - ליוקרתו ולכיסו. בלעג מר פונה הדובר בפואמה "שומרת יבם" אל הרב שסירב להכין את הגט, שיתיר את יונה מן הייבוש תמורת עשרה שקלים, והתעקש לקבל לא פחות מעשרים שקלים. עוד טען יל"ג, ועגנון בעקבותיו, כי הקהילה היהודית אינה יכולה לשמש דוגמה ומופת לערבות הדדית ולגמילות חסדים. בעקבות טיעוני יל"ג, אף עגנון טרח להפריך ביצירתו את מיתוס הרחמנות היהודית הנודעת (שהיא מן המידות הטובות, שנהגו לתלות בישראל, ומן האמתות השגורות, שנהגו להעלות בכל דיון רעיוני על מקור חוסנה של האומה).

את הקהילה הציג יל"ג, ועגנון בעקבותיו, כמבנה הייררכי שהכוחנות והניצול הם עיקר מרכיביו, ואילו הרגש ההומניטרי ממנו והלאה. כאשר נכמרים "רחמי" הרב על שרה האומללה, גיבורת השיר "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק", המביעה את חששה פן יראה לה בעלה את נחת זרועו, מוצא הרב פתרון הולם לצרתה, ומשליך את בעלה אל "חצר המטרה". בעשותו כן, הוא מחמיר כמובן את צרתה של האישה האומללה, ומבטל את הסיכוי לשלום הבית. בהלווייה של מרים, אם

יוסף (גיבור הפואמה "שני יוסף בן שמעון"), פונה הדובר אל הקהל המלווה בלעג מה, ומתרה בו: "גומלי חסד של אמת, ירגיע לבכם! / בפעם הזאת מת מחלט לפניכם". באירוניה חדה מתוארות המידות הטובות שבהן נתברכו בני ישראל - ביקור חולים וגמילות חסדים - בפואמה "קוצו של יוד", המגוללת את גורלה של בת-שוע, שנפלה למשכב בעקבות פסילת הגט, ורבים חשו לעזרתה: "מה רבו חסדי בני עיירה בחלותה! / כל העם מקצה חרדו אליה, / גבאי 'בקור-חולים' יום-יום בא לראותה / ונשים רחמניות טפחו עלליה. / רופאי אלי! מה-יועילו נטפי רפואות / לשבר גדול כים, למחלה בלי מצרים? / רחמים וצדקות לא יעשו ישועות / בארץ עיפתה צלמות ולא סדרים; / ששר וטיח לשמיר ושיית / אם הנגע עומד בקירות הבית".

לא רחמי אמת הניעו אפוא את אנשי אלון, כי אם צדקנות צבועה, ותו לא. את האנרגיה הלאומית, טען יל"ג, יש להשקיע לא בתרופות אלילי, כגון רחמנות בעת משבר, כי אם בבדק בית אמת; שימנע מלכתחילה את המשבר. הרחמנות, שטיבה שהיא באה לאחר מעשה, ואין בה כדי למנוע את הרעה, אף היא עד מהרה נשכחת מלב, וכל אחד מהרחמנים פונה לדרכו: "רחמנים בני רחמנים בת-שוע שכתו, / כלם לדרכם פנו, איש לבצעו מקצהו. / רק חובשי בית-המדרש ויושבי קרנות, / רק הם לא שכחוה ותהי להם למלה, / רק הם עוד ישיחו לעתים מזמנות / בעגונה אשר עגבה על בונה-המסלה; / וכבר המירו שם 'העגונה' בשם 'אשת-איש', / ולפאבי קראו פיביש ולפיביש - וי-ביש".

לא מתוך צו המצפון, או מתוך אהבת הבריות, ערכים ישראל זה לזה, קטרג כאן יל"ג אגב שבירת מיתוסים ושחיטתן של "פרות קדושות", כי אם מתוך רצונו של כל פרט בתוך העדה לשאת חן בעיני הקהל ולהיראות רחמן וגומל-חסדים מאין כמוהו. לא "מתן בסתר", כבדורות עברו לפנינו, אלא גמ"ח לשם ראוה וקניית סטטוס חברתי נאות. למעשה, צרת הזולת מספקת לאדם מישראל ולקהילה חומר סנסציוני לדברי רכילות, המענגים את הנפש ומשכיחים לרגע את הצרות הפרטיות. סיפורה הטרגי של בת-שוע מסתאב תחת לשונם

של הרכילאים, ומקבל את גרסתו המעוותת והמסולפת, וזוהי הגרסה הנקבעת בתודעה הקולקטיבית. עגנון הביא בהקשר דומה דברים דומים, לכאורה בלא המרירות והכאב המלווים את דברי יל"ג, אך המסקנות החברתיות והמוסריות העולות מדבריו זהות לאלה של יל"ג, ורק סגנון המסירה שונה. גם לפי עגנון, רחמנותם של ישראל היא מן השפה ולחוץ, פרי הצביעות החברתית השלטת בקהילה. למעשה, כל איש מאנשי הקהילה דואג לבצעו, ואין לבו נתון כלל לאִחיו הנדכאים:

אך לא סדום בוצץ כי תתן לעלובת רעב לגווע ובהתאסף ראשי עם לטכס עצה על אודות קניין קרקעות לקבורה והרמת שכירים לצבא הייתה התעוררות גדולה בחדר הקהל גם בנידון העגונה ורבים מצאו שראוי לתמוך בה ואין פוצה פה כנגד המצווה הזאת. אפס לכלל מעשה לא באו, חס ושלוש שאנשי בוצץ מתרפים מדבר מצווה להתעסק בה, אלא כלל זה מסור בידם כל שאפשר לעשותו מחר אפשר לדחותו גם למחרתיים ויש מחרתיים לאחר זמן. וכשבאו ואמרו לפרנס החודש קריינדיל טשארני גוועת ברעב ענה ואמר באמת באמת קריינדיל טשארני גוועת ברעב. חזרו ואמרו קריינדיל טשארני גוועת ברעב, ממש גוועת ברעב, ענה ואמר סבורים אתם הדיוטים קופצים בראש שאנחנו מעלימים עין חס ושלוש.¹⁸

ושוב, אף-על-פי שיל"ג השמיע את דברי הביקורת של בפתוס אירוני, ואילו עגנון בלשון-המעטה אירונית ואנטי-הרואית, בשתי היצירות נמתחת ביקורת על הקהילה, והדברים קשים ונוקבים עד התהום. גאולתה של קריינדיל-טשארני העגונה באה לה, בסופו של דבר, לא מידי הציבור (אילו חיכתה לרחמי הציבור, כי אז הייתה באמת נמקה ברעב), כי אם מצד בעלה-גואלה "הטוב לה מעשָׁה רחמנים" (גם את בת-שוע הושיע, הגם שבאופן זמני בלבד, אוהבה פאָבי, שביקש לשאתה לאישה, ולא בני עירה "הרחמנים", שנדו לה בראשם ברחמים גדולים). ואם נפנה מבטנו לאחור ונזכור כי בעודה עומדת בחנותה נהגה קריינדיל-טשארני לתרום לחשובי העיר שבאו לאסוף כסף לאביוני הקהילה, מנסרת בחלל השאלה שאינה נשאלת כאן כלל, מחמת "תמימותו" של המספֵר: לאן זורמים כל כספי הקהילה וכל התרומות

הללו, אם בעת צרה אמתית אי אפשר להיושע מכספי הקהילה? מובן, המספר ה"תמים" אינו מגנה את אנשי בוצ'ץ' בגלוי, ולכאורה הוא אפילו מלמד עליהם זכות ודורש שבבחם כסנגור. כך יוצא, שרשעותם וצביעותם של בני הקהילה בולטת שבעתיים דווקא על רקע השבחים שמעתיר עליהם המספר - התם לכאורה והמיתמם למעשה.

בסיפורי הקהילה של עגנון הדובר משמש תכופות בתפקיד "הצופה לבית ישראל", אך בניגוד לִסְטִירִיקוֹן של תקופת ההשכלה, הוא מונה את ממצאי תצפיתו אחד לאחד, כביכול מבלי שיהא ער לטיבם המקטרג והמרשיע.¹⁴ ספרות ההשכלה הרבתה ללחום באמונות השווא ובתעותועי ההבל שהעסיקו את דמיונו של המון העם הפשוט. עיקר החצים הופנו בתקופת ההשכלה כלפי הצדיקים וחסידיהם, שהיו לדעת המשכילים שורש הרע והתגלמות הקנאות וההִגְרָסִיה. האמונה בַּנְסִים ובנפלאות בקרב הפרולטריון היהודי וניצולה של תמימותו בידי הצדיק ואנשי חצרו, זכו בפואמות של יל"ג לקיתונות של לעג ובוז. יל"ג לא שם פדות בין הצדיקים שמכרו קמעות למאמיניהם לבין הרבנים שמכרו כתבי המלצה לצאן מרעיתם. אלה ואלה ניצלו לדבריו בעבור חופן זהובים את אֶזְלַת ידו של האדם הפשוט ואת נטייתו לשגות באשליות ולחלום על נס שימתיק את גורלו.

גם בסיפורו של עגנון, לא הקמַע שקנה מנשה-חיים לאשתו ולא כתב-ההמלצה שהשיג מן הרב היה בהם כדי להצילו מן הגורל הטְרָגִי. להפך, כתב-ההמלצה שגרם לחילוף זהויות, הוא שהביא על הגיבור טְרָגֵדיה אישית קשה (דומה שסיפור זה, בדבר כתב-המלצה שאבד למחזיקו וגרם לחילוף זהויות, מושפע יותר מכול מן הפואמה של יל"ג "שני יוסף בן שמעון"). בכל הפואמות שלו תלה יל"ג את האשמה בבורותם של ההמונים ובנצלנותם של המנהיגים. ההמון התמים מחכה לנסים ולביאת אליהו, ואילו המנהיגים אינם חסים על גורל עמם ועל ממונו, ודואגים לבצעם בלבד. הרב בפואמה "אֶשְׁקָא דְרִיֶסְפֶק" מדקדק בהלכה כקוצו של יוד ואינו עוזר למשפחה הדלה בתרומה מקופת העדה, וגם האב שבשמים אינו עוזר לבניו ואינו מחולל נסים. דלת הבית אָמנם נפתחת, אך לא אליהו הנביא נכנס לבית

שרה ואלִיפֿלט, כי אם שוטרי העֵדה. שרה מושלכת דרך פתח ביתה ו"משוחררת" מעבדות ניצחת. במקום מכות מצרים, בעלה מפליא בה את מכותיו. ב"קוצו של יוד" אנשי אֵילון הנבערים מדעת מחכים לביאת אליהו, אך שום נס אינו מתרחש בעירם, זולת הופעת הרכבת, מעשה ידי אדם (זו נדמית להם, לנבערים מדעת, כ"כלב השחור" אשר בו ישתמשו לקפיצת הדרך ככתוב בספר ברית מנוחה). המילים שחרתו אותותיהן על סיפורו של עגנון הם דברי הלל, לפני צאתו לדרך, שבהן הביע את תקוותו לזכות ולראות בנס שיקים את ביתו מהריסותיו: "לְמַדְיֹנוֹת הַיָּם אֲנִסָּה לְנוֹעַ: / שָׁם, יֹאמְרוּ הַבְּרִיּוֹת, הַפֶּסֶף כָּאֲבָנִים, / אוֹלֵי יִקְרָה אֱלֹהֵיו לְקִרְאָתִי / וַיִּגַּל עֵינָי לְרְאוֹת מְקוֹר פְּרָנְסָתִי". במילים דומות, שֶׁהָדִי שוֹרוֹת אֱלֹהֵי יל"ג עולים מהן, מתוארים הרהוריו של מנשה-חיים, ערב צאתו ליריד הגדול בעיר לשקוביץ: "אעברה נא ואראה את היריד הלזה. אולי יקרה ה' לפניי את אליהו הנביא וזכור לטוב וימציא לפניי מציאה הגונה וסחורה במיקח השווה". המספר העגנוני, המתחזה למאמין תמים-דרך מ"שומרי שלומי אמוני ישראל" שאין בלבו אפילו שמץ של ספקנות מודרנית, רומז לקורא המשכיל בקריצת עין אירונית כי אין נסים ונפלאות בעולמנו הקר והמנופה, וכי לכל אותם נסים הכלולים במעשיות הבעש"ט, בסיפורי המגיד הקדוש מקוֹנִיץ ובשאר סיפורי חסידים ויִרְאִים, שהוא מספרם כביכול מתוך התפעלות גדולה, יש הנמקה ראיסטית פשוטה וטריוויאלית, וכולם תעתועי הבל. הקורא בעיניים מפוכחות את סיפורי החסידים המשולבים ב"והיה העקוב למישור" לא יוכל שלא לשים לבו לעובדה, שכל הנסים והנפלאות המתחוללים בהם כביכול אינם נסים כל עיקר: המוכסן היהודי ניצל, ושילם את השכירות לפריץ בכסף שבו הצליח למכור את היי"ש של השנה הבאה (ומה יעלה בגורלו בשנה הבאה? האם גם אז יצליח לגלגל את חובותיו על חשבון השנה שלאחריה? את זאת אין המעשייה החסידית מְפָרֶטת). החסיד זוכה באוצר משום ששמע במקרה את דבר הקשר שקשרו מִשְׁרָתוֹ של השר להמיתו, ורק תושייתו הצילתהו, ולא חסדי שמים. גם פֶּרֶסֶת הסוס, שֶׁתָּלוּ מנשה-חיים וזוגתו, בחנותם, כסגולה למזל וכדי שירבו

קונים בחנותם (כמו הפרסה שתלה אריה "בעל גוף" באורוותו נגד שדים ומזיקים), לא סייעה להם בעת משפר. כל אמונות ההבל, רומז עגנון לקוראיו, הן כאותם קורי עכביש שנארגו על פני קירות החנות, ושבהם חובש מנשה-חיים בחשאי את פצעיו.

סיפורו של עגנון, אף-על-פי שהוא מסופר בנימה לגנדרית של יראי שמים, המאמינים אמונה תמימה בצדיקים ובנפלאותיהם, ואף שהוא מרחיק את עדותו ומחזיר את הגלגל כחמישים שנה ויותר לאחור, הסיפור משקף למעשה את זמן היכתבו - את העולם המודרני של ערב מלחמת העולם הראשונה וחורבן העיירה היהודית - עולם נטול אמונה בשמים ובנסיהם. לפנינו עולם שבו כל הסדרים המקובלים נשתבשו ונתערערו. גבולותיהם של המעמדות החברתיים והכלכליים נבלעו, ומי שנחשב עשיר אינו אלא עני המעמיד פני נגיד. לפנינו עולם שבו "אדם לאדם זאב", ומי שמשים עצמו לידיך יכול ליטול ממך באשון לילה את כל ממונך. גם יחסי המינים נשתבשו: אישה יוצאת נגד בעלה, ומאלפת אותו בינה. השיבוש ביחסיהם של מנשה-חיים וקריינדיל-טשארני מתבטא גם בהיפוך תפקידים, ממש כב"קוצו של יוד". ב"קוצו של יוד" מתוארת בת-שוע במונחים הָאִים לתיאור סטראוטיפי של גבר, ובעלה מתואר כנקבה שתש כוחה. בת-שוע מתוארת כמי שרַחֲיִים תלויים לה על צווארה (וזאת בהיפוך לשימוש הלשון המקובל, התולה את הרַחֲיִים על צוואר הבעל). היא ניצבת בחנותה כאיש חיל על משמרתו.

בטקס הנישואים מתואר בעלה של בת-שוע כנקבה, כאתון ("וַיִּפְתַּח הַחֲזָן אֶת פִּי הָאֶתוֹן / וַתַּעַן אַחֲרָיו: הֲרִי אֶת מְקוֹדְשֶׁת..."). עילוי זה, בן ישיבה מוולוז'ין, אינו מתואר אפילו כחמור נושא ספרים, אלא כאתון.¹⁵ גם בסיפורו של עגנון הגבר הוא "נשי" ופסיבי, בעוד שהאישה אסרטיבית ואקטיבית, מניעה את גלגלי גורלה ומנסה להיטיב את מצבה. היא המשלמת את המסים לשר העיר; היא המטיחה האשמות בבעלה הנרפה; היא הממאנת לשמוע בקולו ומניאה אותו מלקבל עליו משרה של מלמד, שאינה מפרנסת את בעליה בכבוד. תחת זאת, היא מתקינה לעצמה מעמד בשוק, "ומנשה חיים עומד

על גבה עוזר כנגדה". התהפכו היוצרות: לא האישה כאן היא עוזר כנגד בעלה, כמקובל מימים ימימה וכשגרת הלשון המקובלת, אלא להפך. באורח אירוני נאמר כאן על קריינדיל-טשארני רבת הפעלים (תוך דבקות לכאורה בנורמות הישנות נושנות של אנשי בוצ'ץ) כי "תשש כוחה כוח נקבה", וכי "סוף סוף אינה אלא אישה, חמת מלאה עוונות ופשעים, עירומה מכל מצווה". גם כאן מהדהדים, כמוכּן, דבריו האירוניים של יל"ג על גורל האישה העבריייה,¹⁶ בפתח "קוצו של יוד": "הַן תּוֹרָה לָךְ תּפִּילָה, יִפִּי לָךְ דְּפִי, / כָּל כְּשֶׁרוֹן לָךְ חֶסֶד, דַּעַת מְגַרְעַת, / קוֹלְךָ עֲרוּה וּשְׁעָר רֵאשֶׁה מְפִלְצָת; / וּמָה אֵת כְּלָךְ? חִמַּת דָּם וּפְרָשׁ! / זוֹהֶמַת הַנְּחֵשׁ מֵאֵז בְּךָ רוֹבֶצֶת". שיבוש תפקידי המינים הוא כאן בְּבוֹאָה לשיבוש סדרי הבריאה ולהתהפכות גלגל הגורל. סופה של הנובלה ב"תיקון" המעוות ובהקמת המצבה לראוי לה. למעשה, כל היצירה כולה כמוה כהקמת מצבה להווייה שרחשה בעבר חיים, ועתה בטלו סיכוייה וננעלו כל פתחי תקוותה.

ג. להחמיר או להקל?

בשעת כתיבת "והיה העקוב למישור" כבר נדמו הדי פולמוס "הדת והחיים" של סופרי ההשכלה העברית ברוסיה. פולמוס זה, שתכליתו הייתה לעורר את הרבנים להקל על העם ולתקן תקנות מועילות לצורכי החיים המתחדשים, ביקש להפריד את הפלפול הרבני מן ההלכה ולתבוע את חיבורו של "שולחן ערוך" מתוקן, שיבטל חומרות שאינן מתאימות למושגי הזמן החדש. בזמנו של עגנון, ימי העליות הראשונות והתבססות היישוב בארץ-ישראל, נראו הבעיות שהעסיקו את יל"ג ב"קוצו של יוד" כעניינים בטלים, שכבר אבד עליהם כלח; ואף-על-פי-כן, הקישור הבין-טקסטואלי שערך עגנון ב"והיה העקוב למישור" הוא במישור ההלכתי (זה שעורר עליו את חמת המבקרים שוחרי ההלכה).¹⁷ ולא במקרה: חרף טענתם של מקצת המבקרים כי הסיפור מנוגד לרוחה של היהדות, הטרגדיה שנפלה בחלקו של מנשה-חיים טרגדיה יהודית מובהקת היא, ולענייננו אין זה משנה אם נהג גיבורנו כראוי מבחינת ההלכה, אם לאו.¹⁸

המקור ההלכתי שאליו מרמזת עלילת "והיה העקוב למישור" (יבמות פז ע"ב; שם פח ע"א), מכפר בזכות הטלת חומרות בעניין התרתן של עגונות, כדי שחומרות אלה תקלנה בסיכומו של דבר על העגונה, ולא תיכשל האישה בנישואים לאחיה בעוד בעלה חי וקיים. לא מנשה-חיים לבדו אשם אפוא במצב הטרָגי שאליו נקלעו בני הזוג, ולא הוא שצריך לשאת את עונשו יחידי. הוא אָמנם חָטא ונכשל במכירת כתב-ההמלצה, שהיא כמכירת זהותו של אדם (ובמישור רחב יותר: כמכירת הנשמה לשטן בעבור מעות כסף, בעבור הַבְּלִי העולם הזה, כבסיפורו של פאוסט, גיבורו של גתה, וכבסיפורו של יעבץ סטון, גיבור הסיפור "השטן ודניאל וובסטר" של סטיבן וינסנט בָּנֵט). ואולם, גם לאַשתו חלק באסונו, שהרי היא-היא שדחפה אותו, מחמת רדיפת כבוד וחמידת ממון, לצאת ולנסות את גורלו במרחקים, ואף התרתה בו לבל יעסוק במלמדות ולבל יישאר בבוצ'ץ'. גם הרב, מרא דאתרא, הכשילהו בשגגה והביא עליו אסון, וזאת משום שפירש את ההלכה לקולא, ולא החמיר בדין. אילו נהג הרב לפי האמור במסכת יבמות, היה עליו לפסוק הלכה כרב נְפְסֵי הַכֹּזֵר, רבה של אֵילוֹן, ולהשאיר את קריינדיל-טשארני עגונה. אילו השאירה בעגינותה, למרבה האירוונה המרה, הכול היה בא על מקומו בשלום. זהו טיב הוויכוח שניהל עגנון עם מסקנותיו של יל"ג אשר שימשו לו מוֹדֵל לחיקוי ולהתנגדות. יל"ג הטיח את זעמו ברבנים, המדקדקים כקוצו של יוד. מניין לו ודאותו הנחרצת, שואל כאן עגנון מבלי שישמיע את שאלתו מפורשות, כי הצדק המוחלט עִמוּ? אילו נהג רבה של בוצ'ץ' כמו רבניו של יל"ג, הן היה מנשה-חיים, בשובו אל עירו הקטנה, מוצא את אַשתו בעגינותה, ואז היה מתקיים בו הפסוק "והיה העקוב למישור" (באמת ובתמים ובלא אירוניה או מרכאות כפולות). משמע, אין לבוא בטענות אל איש מהנפשות הפועלות, כי כולם אשמים בטְרָגְדִיה, אף שלא במזיד אירעה. הגורל היהודי הנצחי אשם בטְרָגְדִיה זו יותר מכול.

תשובתו של עגנון ליל"ג היא, שרק מתוך אופטימיזם של משכיל פְּרֹוֹמְטוֹר יכול היה לכתוב יצירה חד-צדדית ומלאת ביטחון דוגמת

"קוצו של יוד", יצירה התולה את האשמה ברב ובהלכה, ומאמינה כי את הטרגדיה של בת-שוע ניתן היה למנוע אילו רק נערכו תיקונים בהלכה. הבה ואראה לכם, רומז עגנון לקוראיו המשכילים, מה קרה לעגונה שהרב הקל בדינה. קורא מאמין עשוי לראות בכך עדות לאמונתו של עגנון ולדעתו שיש לחזק את האמונה ולהקים אותה מהריסותיה. קורא חילוני עשוי לראות במסקנה זו פְּבואה לעולם אנרכי שהתרוקן מאמונה; עולם שהניהילים והאבסורד שולטים בו ואין אדם יכול לדעת בו כיצד לכוון את צעדיו ולכוון את עתידו. כל שיבחר היהודי, תהא בחירתו בבחינת "אוי לי מיצרי ואוי לי מיצרי", ומצבו כמצבה של האומה-היונה שביקשה לברוח מפני הנץ ונכנסה לנְקיק סלע ומצאה שם את הנחש מקנן (שיר השירים רבה ע"ב). עגנון עומד בתווך, בעמדה אמביוולנטית שבין אמונה לספקנות, ומתבונן בגיבוריו המבקשים להיחלץ מגורלם המר, והולכים מִדְּחֵי אֵל דְּחֵי. אפשר שהתנהגותו של מנשה-חיים מבחינת ההלכה התנהגות מסופקת היא, שהרי יכול היה להביא את אֶשתו לידי חטא כפול ומכופל ו"להרבות ממזרים בישראל". אולם בְּדַעו כי אם יתגלה סוד זהותו ברבים תהיה אֶשתו אסורה עליו ועל בעלה השני, ובנם ייחשב ממזר - העדיף להקריב את עצמו וליטול את כל האשמה על עצמו, אף לקחת את סודו בבוא יומו אלי קבר, ורק אז יוכל כביכול המעוות לבוא על תיקונו. בעשותו כן גילה מנשה-חיים רחמנות אמתית; הוא, ולא אנשי בוצ'ץ' "הרחמנים". לקחת את סודו אלי קבר? לא בדיוק, שהרי למעשה לא התגבר מנשה-חיים על יצרו, וסיפר את סודו לשומר הקברים, ושומר הקברים הוא שעתיד היה ליישר לימים את ההדורים, להביא מנוחה למת ולהציב את המַצְבָּה שְׁבָּתָה קריינדיל-טשארני לבעלה "המת" על הקבר הנכון. שומר זה נותר לבדו בעולם, לשאת בלבּוֹ ועל מצפונו את הסוד הנורא, בבוא יומו אלי קבר.

כמו ב"קוצו של יוד", שרשרת של עוולות ושל טעויות טְרָגִיּוֹת מחישה כאן את הקץ המר; אך ביצירת יל"ג האסון בא עקב חומרתם של הרבנים, ואילו כאן - דווקא משום שהם מחפשים דרכים להקל ולהתיר. הלקח שעגנון מלמדנו הוא, שאחת היא אם יחמיר הרב

ואם יקל: אין מזל לישראל, וכל שיעשה אדם מישראל כדי להימלט מן הגורל הצפוי לו, לא יעלה הדבר בידו. גם יל"ג כתב "קוצו של יוד" ("יוד שרוקה, ולא יוד חלומה), ללמדנו שבגורל היהודי ("יוד") עסקינן. לא אחת שימשה האות יוד" הומונים וסמל ליהודי - הנקלה והמזולזל במשפחת העמים ו"עם נבחר" בעיני עצמו. כך, למשל, מדמה ביאליק בסיפורו "ספיח" (בפרק "אלף בית ומה שבין השיטין") את האות יוד" ליהודי האזורי והרוחני, התלוש מן הקרקע ומן המציאות:

הלמ"ד הולכת קוממיות בגרון נטוי ובראש זקוף, כאומרת: ראינה, משכמי ומעלה גבוהה אני מכולכן. בינתיים מזדקר ובא היוד"ן. ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיניי ואין לה על מה שתסמוך, ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גרא - ולפי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן...

ואם ספק היה לנו שבטרגדיה יהודית עסקינן, מענה לטרגדיה היהודית הנודעת של תקופת ההשכלה "קוצו של יוד", הרי שעגנון נותן ביד קוראיו ופרשניו מפתח נוסף לפתרון חידת זהותה של יצירתו, שעה שהוא מזכיר את היו"ד של יל"ג, במפורש, אם כי בדרך-אגב. בדרך נודויו, כאשר מנשה-חיים פורש את כתב-ההמלצה של הרב, ש"אָמנם לא דחו אותו בשתי ידיים אך מעקימת השפתיים היה ניכר כי גוי עם עסק קטן כקוצו של יוד חשוב בעיניהם יותר מכל מעשה החסד והצדקה". לא רחמנים בני רחמנים וגומלי חסדים הם יהודי המקום, כי אם חנוונים וסוחרים רודפי בצע, שפל רצונם לראות צורת מטבע. העמדת "גוי" מול "יוד" באמירה "תמימה" זו שהבאנו, טעונה כמובן באירוניה ובביקורת עצמית, שנועדו לחשוף את טבעו האמיתי של היהודי. ואם "יוד" יהודי הוא, הרי ששני יהודים השותים "לחיים" בצוותא הם לא פחות מאשר האלוהות בכבודה ובעצמה: "דע כי שני יודי"ן ששותים לחיים הם הם השם, כי שני יוד"ן הם שם מלא וד"ל". בדיעבד מתברר לקורא, כי כל הדרשה על אותיות הוי"ה, הכלולות בתוך המילה "לחיים", לא באה אלא לשַכַּר את ראשו של מנשה-

חיים ולבלבל עליו את דעתו, כדי ליטול ממנו בעֶרְמָה את ממונו. שני יהודים, השותים "לחיים" בצוותא, אינם מתעלים כאן עד מרוֹמֵי שמֵים, אלא אם יורדים לכירא עמיקתא של רמאות שפֶּלָה ומגונה, ומעשה הפונדקאי והתרמיל יוכיח.

אדם מישראל באמצע המאה ה-19 לא יכול היה לנהוג כפי שנהג מנשה-חיים, אלא אם כן איבד כבר לחלוטין את האמונה באל ובתורת הגמול. אדם "משומרי שלומי אמוני ישראל" היה חייב לחשוף את זהותו, גם במחיר של התאכזרות לאֶשְׁתוּ וּלְפָן שנולד לה משחשבה שהיא מותרת לאחרי. בחירתו של מנשה-חיים להסתתר היא הכרעה המעדיפה את חייה של אֶשְׁתוּ עלי אדמות, והמתעלמת מהעונש הצפוי לחוטאים בעולם הבא. הכרעה כזו יכולה להיעשות רק על-ידי אדם מודרני, המונע על-ידי ערכים מודרניים כמו אהבה לבן-הזוג והומניזם, תוך שהוא מתעלם ממושגים דתיים דוגמת "השגחה עליונה". לכאורה מנשה-חיים אדם מחוקק, שֶׁנֶשֶׂה את החיים והחיים נֶשֶׁוּהוּ; ולמעשה הוא מרדן פרומטאי, חסר גבולות ומגבלות. לא סיפור של רִזְיִגְנִיצְיָה לפנינו, כי אם סיפור חתרני על מרד גדול בשמים.

כיל"ג בשעתו, חיבר עגנון "שיר של פגעים" על החברה היהודית, על חכמיה ועל כסיליה, אך בניגוד ליל"ג הוא נהנה מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, וראה את סופו של התהליך, שהחל בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה, עם התרוששות הגדולה של יהודי מזרח אירופה עקב מלחמות "אביב העמים" והתמורות הטכנולוגיות והאינדואולוגיות המואצות שבאו אחריהן. הנובלה "והיה העקוב למישור", שנכתבה ערב מלחמת העולם הראשונה וחורבנה של העיירה היהודית, כחמישים שנה ויותר לאחר זמן ההתרחשות המתואר בה, מהווה תמונת זיכרון גדולה ורבת פרטים, ששחוק ודמע משמשים בה בערבוביה, והיא מצוירת בעֵין אָמֵן נטול אשליות, שכל האמתות שבהן האמינו אבותינו התערערו והלכו לנגד עינינו.

ד. יל"ג מציץ מבין חרכי הרומן אורח נטה ללון

רישומה של הפואמה "קוצו של יוד" ניפר גם ברומן אורח נטה ללון

(1939) המבוסס במישוריו הגלויים על ביקורו של עגנון בעירו בשנת 1930, לאחר שביתו הירושלמי נהרס בפרעות תרפ"ט, ובו מתוארת שבוש=בוצ'ץ' במצב של "בין הרשויות": מצד אחד, העיר מלאה בסימני הרס וחורבן בעקבות מלחמת העולם הראשונה; מצד שני, רבים מאנשיה מנסים לשקם את עצמם: פקיד תחנת הרכבת כבר התקין לעצמו יד שמאל מגומי, חלף היד שנקטעה לו בזמן המלחמה; דניאל ב"ח מהלך ברגל ימין מעץ, והגרשה שחזרה אחרי המלחמה לעיר לא מצאה בה אלא את הבית שהניח לה אביה, וכדי להתפרנס ולפרנס את שלוש בנותיה עשתה ממנו בית מלון.

בספרי ש"י עולמות: ריבוי פנים ביצירת עגנון הראיתי כי עגנון הרבה להעמיד ביצירותיו מצבים תלויי אינטרפרטציה שלא קל להעניק להם פירוש ברור וחד-ערכי.¹⁹ את התופעה כינתי בשם "סיפור של מצבי תיקו". האם צדקה צירל כשהשיאה את בנה לכת עשירים מפונקת ולא למשרתת חרוצה ומוכשרת? האם היה עליה לענות אמן על אהבתם הטבעית של הירשל ובלומה שנמשכו זה לזה מתוך אהבת נעורים? האם היטיבו הוריו של הירשל כשהפקידו את בנם ביד מטפל שעזר לו להתכחש לאהבתו ולחזור אל חיקה החמים והחונק של משפחתו? תיקו. קשה להכריע בין האופציות, כי אין מדובר בניגודים בינריים של "שחור-לבן".

כך גם ברומן אורח נטה ללון. תאמר: העיר שבוש כולה עיי חורבות, והרי הולכים ונבנים בה בתים חדשים. תאמר: העיר הולכת ומשתקמת, והרי כל מאמצי השיקום שלה משובשים הם, ומורידים את רמתה הערכית והמוסרית מדחי אל דחי. תאמר: ראוי שאנשי שבוש ייקחו את המקל והתרמיל ויצאו אל הדרך העולה ציונה, והרי ירוחם שעשה כן מצא את מותו בידי פורעים ערביים. תאמר: ראוי שאנשי שבוש יקימו את הריסותיהם ויחזירו עטרה ליושנה, והרי רבים מהצעירים כבר היגרו לאמריקה, ואת מפתחות בית-המדרש הישן נוטל המספר שעתידי לעזוב את העיר ולהשאירה ביד קומץ זקנים בלים שהם בבחינת "צמח כל יעשה קמח". גם שאלת "לאן?" המרחפת מעל הספר נשארת תלויה באוויר, בלי מענה.

אורח נטה ללון הוא רומן בנוסח הקומדיה האנושית של בלזק. יש בו ניסיון להקיף עיר ומלוואה, על כל אגפיה וטיפוסיה, ובכל חטיבה מחליפות הדמויות את תפקידיהן ואת מעמדן: דמות מרכזית הופכת לשולית, ולהפך. גם עגנון קיבץ ברומן שלפנינו טיפוסים שונים מן המציאות הבוצ'צית, לרבות דמויות מן הרומן סיפור פשוט ומן הנובלה בדמי ימיה. בלזק רמז בכותרתו ליצירתו הגדולה של דנטה הקומדיה האלוהית, שבה מדריך המשורר הרומי וירגיליוס את דנטה במבוכי התופת. כאן לפנינו דמותו של דניאל ב"ח המוביל את המספר אל בית-המלון כשהוא מדדה כשודד-ים על רגל של עץ. ראשי התיבות ב"ח פירושו "בן חורין", "בית חדש", "בן חזן". כל האפשרויות מתאימות לדניאל ב"ח, גם ברצינות וגם בציניות: דניאל ב"ח הוא אמנם בנו של חזן, אך מִדיר רגליו מבית-הכנסת. אין לו כסף להקים בית חדש, והוא אינו בן חורין. אף-על-פי-כן הוא בן-חורין - חופשי מאמונה, כמו "קרובו" ירוחם חופשי.

בין ניסיונות ה"תיקון" שעורכים אנשי העיר לאחר המלחמה אשר משבשים את המציאות בשבוש יותר ויותר, בולט במיוחד סיפורה של הגרושה שכמעט הייתה לעגונה. מתוך תחבולת הישרדות נאלצה הגרושה, שארבע בנות נשארו תלויות לה על צווארה, לפתוח בית-מלון. צורכי הפרנסה שהאמירו והכבידו עליה גרמו שמלון זה הידרדר עד מהרה והיה לבית קלון. תְּכַבְרו של המספר מתרה בו שלא יסור אל בית-המלון של הגרושה, ומגולל לפניו את תולדותיה:

כשחזרה העלובה אחר המלחמה לעיר לא מצאה אלא בית זה שהניח לה אביה. עמדה ועשתה לה מלון אורחים והייתה מתפרנסת ממנו, היא וארבע בנותיה. משרבתה צרת הפרנסה פסקה מלדקדק באורחיה ונעשה ביתה בית כינוס לעוברי עברה. אשתו של ר' חיים, מופלג בתורה וביראה, שהיה ראוי לשמש ברבנות, אוי מה עלתה לה. - והיכן רבי חיים? - רבי חיים היכן הוא? אצל הרוסים בשביה. נטלו אותו והוליכוהו לקצה ארץ רוסיא, ואין אנו יודעים אם הוא חי ואם הוא מת, שכל הימים לא שמענו עליו כלום, חוץ מאותו היום ששלח גט לאשתו שלא תהא עגונה כל ימיה.

אין ספק, הקטע הזה בנוי על יצירת יל"ג בתיווכה של יצירת ביאליק שהושפעה ממנה. במקום העשיר ר' חפה, בעל מלון אורחים, בית דואר ואורוות סוסים, שהתרושש עד כי "נַקְּ סוּסִים אַרְבָּעָה בְּאַרְוֵה נְשָׂאוֹ", כאן לפנינו אישה שהגיעה לפת לחם, היא וארבע בנות הזקוקות לקורת-גג ולאוכל. במקום השאלה של יל"ג: "אָב לִילְדֵיהָ - וְאֲבִיהֶם אֵיזוֹ? / אוֹיֵל בְּדָמֵי יָמָיו הַמָּוֶת פָּרְתוֹ? [...]. או אוֹיֵל חֶסֶר-לֵב שָׁב בֵּית אָבִיהוּ / וְלֹאֲשֶׁה פְּזוּת נָתַן סֶפֶר-פְּרִיתוֹת?", כאן שואל עגנון במקביל וברטוריקה דומה: "והיכן רבי חיים? - רבי חיים היכן הוא?", ומספר כי ר' חיים נתן לאשתו גט, כלומר ספר כריתות, כי רצה לחסוך מאשתו את גורלה המר של עגונה.

הלֶפֶךְ, במקום סיפור על בעל שנדד לקצה מערב ומשם התכוון לשים פניו לאמריקה, כאן לפנינו סיפור על בעל שנחטף ונכלא בקצה מזרח, אצל הרוסים. ברומן של עגנון הגט לא נפסל ונמנעה מבעוד מועד הטרגדיה של העגינות. ואולם איש אינו יודע בשלב זה מה עלה בגורלו של ר' חיים, ועל כן אשתו קרויה "הגרושה" (ולא "האלמנה"). אף-על-פי-כן הטרגדיה לא נמנעה כלל וכלל: כמו בסיפורו "והיה העקוב למישור" סיפר כאן עגנון את סיפורה של אישה שלא נעגנה, כי אם נשארה חופשייה לעשות כרצונה. ואולם, מעל לסיפור מרחפת השאלה: "האם החופש היטיב עם הגרושה?", כשם שעגנון שואל בלי מילים: האם החופש היטיב עם ירוחם חופשי? כבר הזכרנו את הציווי המקראי שלפיו אם אדם רואה "אִשָּׁת יָפֶת-תָּאֵר" עליו לשאתה לאישה או לשלחה לחופשי, אך לא להתעמר או להתעלל בה, כאמור בפרשת "כי תצא". והנה, פֶּאֶבִי מגלה שלא יוכל לשאת לאישה את בת-שוע ושעליו לשלחה לחופשי, אך האם היא אישה משוחררת? בת-שוע תוסיף להיות שבויה בידי הרבנים עד סוף ימיה, והם יוסיפו להתעמר בה עד בוא חליפתה. גם הגרושה בסיפור שלפנינו משוחררת, אך השחרור מִפְּחַד העגינות לא פתר את בעיותיה. החופש הגמור לא היטיב עמה ועם בנותיה, שכן אדם זקוק לרסן, לחוקים ולמסגרות. אשת ר' חיים הידרדרה אפוא מעמדתה המכובדת של אשת תלמיד חכם למצבה הבזוי של בעלת בית-מלון, שהבריות הוציאו

לו שם רע והם ממליצים לחבריהם להדיד רגליהם ממנו. לפנינו עיר המנסה בכל כוחה לעבור תהליך של שיקום, אך שיקום זה שלפנינו נערך תוך כדי תהליך דגנרטיבי העובר על העיר ועל יושביה. המצב בעיר הולך ומידרדר, ללא תהליכי קונסולידציה ואיחוי. אחרי התפילה בבית-הכנסת ביום כיפור, כל אחד נשמט לביתו, והמתפללים אינם נשארים במקום בחברותא. בית-הכנסת שהיה פעם מואר באור יקרות, וכיום - משנתמעטו המתפללים נתמעט האור חוהרו של הבית ניטל ממנו - מתואר כמקום נוֹגָה ומדכא.

בעבר היו על הטליתות עטרות של כסף שהוסיפו על האור ששרר בבית, ועתה נתמעטו העטרות, כי בעליהן מִכְרוֹן או הפקידו אותן בבית העבוט, והועם האור בבית-הכנסת. תיאור זה מבוסס על תיאורו של יל"ג ב"קוצו של יוד": "מַעַל הַטְּלִית הָעֵטְרָה הַסְּרָתָם / וּבְתֵי-הַפְּסָף מְכִיס הַתְּפִלִּין, / וּבְכֶסֶף נִמְאָס לְצוּרָף מְכָרְתָם!". כאן וכאן לפנינו התרוששות והידלדלות, אגב ניסיון נואש וחסר-סיכוי לשמר את תפארת העבר ולהחזיר עטרה ליושנה. האור הממשי שנידלדל ואור התורה שדעך מתמזגים כאן זה בזה והופכים לִמְקֵשָׁה אחת.

הדובר משווה את זיכרונותיו מן העיר בימי גדולתה עם מראות ההווה, טעמיו וניחוחותיו. בצד ריח העטרן והקיטור הבוקע מבית הנתיבות - ריחם של החיים המודרניים המתועשים - נזכר גם הניחוח ה"מתוק" של העיר שלא נמר מאז ימי ילדותו של המספר ועד עתה ("ריחה של שבוש עדיין לא נמר. זה הריח של דוחן מבושל בדבש, שאינו פוסק מן העיר מאסרו חג של פסח ועד סוף מרחשוון, עד שיורד השלג ומכסה את העיר", עמ' 8). התיאור בנוי על תיאורה של עיר הבטלנים בשירו לילדים של ביאליק "גן עדן התחתון", הכתוב במתכונת המִקְמָה, שנכתב בזמן שביאליק ישב בעירו של עגנון, והשניים שלחו זה לזה שירים מחורזים במתכונת המקמה.²⁰ במקמה של ביאליק נאמר על המרחב העירוני הגן-עדני ש"עוד טַעְמוֹ עוֹמֵד בְּפִי וּשְׁפִתַי [...] קִטַּע בָּא בְּשַׁעְרָיו, / גִּדָּם פָּתַח דְּלִתָּיו [...] וּפְלִגִּי דְּבִשׁ וְחָלָב / [...] הַשְּׁלֵג שָׁם - אֲבָקַת סֶפֶר זָפָה [...] וּמִסְבִּיב לְגַן-עֵדֶן חוֹמָה גְבוּהָה וְאַרְכָּה, / / דִּיֶּסֶת אַרְז כְּלָה, דִּיֶּסָה מְתוּקָה". כאן וכאן לפנינו

אפוא מציאות אורבנית זבת חלב ודבש: אצל ביאליק נזכרים פלגי דבש וחלב ודייסה מתוקה, שטעמה עומד עדיין בפיו ובשפתיו של הדובר (זכר ל"ארץ זבת חלב ודבש"), ואצל עגנון נזכרת דייסת דוחן מבושלת בדבש, שריחה לא נמר. כאן וכאן מתוארת עיר שקיטע בא בשעריה וגידם פותח את דלתיה; כאן וכאן מתוארים מחוזותיו של גן-העדן האבוד של הילדות.

אך המציאות הנגלית לעין המספר רחוקה עד מאוד מן השלמות הגן-עדנית של הילדות. בתיאורו של עגנון, כמו בפואמה היל"גית "קוצו של יוד", לפנינו תהליך של פיחות ושל אטומיזציה: החברה היהודית מתפוררת לפרודות, ואין בה אותן אמונה וערבות הדדית ששימשו בה דִּבְקָּ מלפני בימים עברו. יל"ג תיאר את החברה היהודית מאבדת את החמלה, ומאמללת עוד יותר את האישה האומללה שאיבדה את בעלה ומפרנסה, וגם כאן ממחיש יל"ג את הפניית העורף של הקהילה לאישה האומללה, שאיבדה את כל אשר לה, אך בספרו של עגנון לפנינו אישה נטושה שנטלה את גורלה בידיה ולא בחלה באמצעים כדי לשרוד את מלחמת הקיום. ידועה מימרתו של קרל מרקס שההיסטוריה לעולם חוזרת, קודם כטרַגֵּדיה ואחר-כך כפֶּרְסָה (כגון "האימפריה הרומית החדשה" של מוסוליני שהתיימרה להמשיך את הדר תפארתה של האימפריה הרומית הקדומה). כל התהליכים בבוצ'ץ' מעידים על מצב דִּבְנֵרְטִיבִי של עיר ההולכת לבית עולמה, חרף ניסיונות השיקום, בעוד שבאותו זמן עצמו הלכה העיר תל-אביב ונבנתה (בין שנת 1931 לשנת 1936 גְּדֵלָה אוכלוסיית העיר פי ארבעה). ההשוואה בין קהילות ישראל החֲרָבוֹת בגולה לבין ה"פרוספריטי" בארץ נזכרת אמנם ב"פרק שבעה וארבעים", אך היא מרחפת בלי מילים מעל הרומן אורח נטה ללון כולו, המתאר עיר רפאים שיושביה מתים-חיים, ואינם נוטלים את המקל והתרמיל להיות בין בונייה של העיר העברית הראשונה.

סחר נשים יהודיות לשם הורדתן לזנות לא היה בבחינת תופעה יוצאת דופן בין שתי מלחמות העולם, וביאליק נתן לתופעה המבישה והמצערת הזאת של פיחות במעמד האישה ביטוי הומוריסטי בשיר

העם שלו "פלוני יש לו": "פלוני יש-לו אוצרות קרח, / עֶשֶׂר מִכּוֹת
 לְאֶלְמוּנֵי, / לְשִׁכְנַתְנּוּ דְבוּרָה אֵין / כִּי אִם-אֶהֱלֵ תִבְנִית קוֹ, / וּבִקֵּן שֵׁשׁ
 יוֹנִים. // אַחַת שְׁחָרָה, אַחַת שְׁחָמָה, / אַחַת - יֵשׁ בְּלִחְיָה גּוֹמָא, / אַחַת
 וְאַחַת - דָּם וְאֵשׁ! / מִי לֹא-יֵאָהֵב כָּל-הַשֵּׁשׁ - / גְּלָם הוּא אוֹ סוּמָא.//
 פְּלוּנֵי יֵשׁ-לוֹ יֵין קוֹנְדִיטוֹן, / וְלְאֶלְמוּנֵי קֶלֶפֶת בְּצֵל, / אֵךְ אִם-תִּתְּנָאוּ
 כּוֹס שֶׁל יַיִן / עִם צִפְיָחוֹת בְּדִבְשׁ - / לְךָ אֶל-דְּבוּרָה, עֲצֵל! // בֵּיתָה
 קָטוֹן, צַח וְנָקִי, / תִּזְרַח צְלִחִיתִי, נוֹצֵץ מַחֵם, / מִפֶּה זֹכָה, שְׁמֵלוֹת שֵׁשׁ, /
 רְקִיקֵי דְבִשׁ עִם עֵינֵי אֵשׁ - / יַחַד יִתְּנוּ רִיחָם.// אֶלְפֵי נְשִׁים יֵשׁ לְשָׁלְמָה,
 / לִי הָעֵלּוּב "קֶלֶפֶה" אַחַת - / אֶל-נָא יַחֲשֹׁב אֵל לִי חֲטָא, / לִילָה אֶל
 בֵּית דְּבוּרָה אֵט / וְאַשְׁבַּע מְלֵא כֶף-נַחַת.// אֵךְ יִרְאוּנֵי דְבְּקוּנֵי / יוֹנִים
 שֵׁשׁ בְּתַרוּעַת שְׁמָחָה: / זוֹ עַל-כֶּתֶף, זוֹ עַל-גֵּב, / יָד וְרֶגֶל עָרֵב רֵב - /
 וְהָאִם כֶּף תִּמְחָא". לכאורה לפנינו סיפור אידיולי על אישה אידאלית
 המגדלת שש בנות בכוחות עצמה, ועם זאת מארחת שכניה ומכבדת
 אותם בתה מן המחם וברקיקי דבש. גם בנותיה מקבלות את האורחים
 בסבר פנים יפות, מחבקות ומנשקות אותם בשמחה גלויה. קריאה
 תמימה פחות תראה בקן היונים בית קלון, ובו שש צעירות עם "עֵינֵי
 אֵשׁ" המקבלות את "האורח" שבא לרדות מדבשן (הדובר אף ממליץ
 לרעהו לעזוב בבית את האישה ולסור אל ביתה של דבורה ה"צח"
 וה"נקי"). ביאליק, ובעקבותיו עגנון, הראה אֵילו תופעות דגנרטיביות
 הולידו הזמנים המודרניים, וכי היה עדיף מִצְבָּה של האישה בתקופה
 שָׁבָה הייתה כלואה בדל"ת אמותיה (בחינת "כל כבודה בת-מלך
 פנימה") ממצבה בעת החדשה, המתירנית, שעה ש"מנהג חדש בא
 לעולם" ונשים נאלצות למכור את בשרן. עגנון מראה שהאישה ניצלה
 אמנם מן העיגנות, אך לא ניצלה מן החרפה. בנותיה של "הגרופה"
 כבר לא תזכנה להקים בית בישראל שהרי הקהילה כבר הוציאה את
 דיבתן רעה, וכך נגזר גורלן לחרפת עולמים. הדובר בשיר-העם של
 ביאליק ממליץ לחברו לסור אל ביתה של דבורה, ואילו כאן חבריו
 של המספר מזהירים אותו לבל יסור אל ביתה של הגרופה. כאן וכאן
 בית מלא בנות, המחכות לבואו של האורח.

בדרכים שונות הראה אפוא עגנון שהטרגדיה היהודית פושטת

צורה ולובשת צורה, ואחת היא אם הרבנים מקלים או מחמירים בדין של עגונות. גם הקלה עלולה להביא בעקבותיה טרְגדיה נוראה, כמסופר בסיפור "והיה העקוב למישור". הפקדת "גט על תנאי" כבמקרה של ר' חיים, הקלה על האישה להשתחרר מבעלה, שגורלו לוט בערפל, אך לא הצילה אותה מגורל אכזר. כוחות גדולים יותר חורצים את הגורל היהודי: לפנינו אישה יהודייה שאירועי ההיסטוריה העולמית גרמה לכך שתיאלץ להעלים עין מן הנעשה בבית-המלון שבבעלותה, וכך נחרצו גורלה וגורל בנותיה בחברה היהודית. במילים אחרות, גם אישה משוחררת כדוגמת "הגרשה" ברומן אורח נטה ללון, שניצלה מגורל של עגונה, נכבלת בסופו של דבר בכבליו של המוסר החברתי, ואפשר שגורלה רע מגורלה של אישה עגונה. בלי מילים נאמר כאן מכל עבר שאין מזל לישראל, וכי כל בחירה בדילמות הניצבות לפני האומה היא בבחינת "אוי לי מיצרי ואוי לי מיוצרי". במהלך הרומן אורח נטה ללון רָמז עגנון יותר מפעם אחת שהטרְגדיה של בת-שוע היא אך פֶּן אחד של הטרְגדיה היהודית רבת-הפנים, הנובעת מעיוותי החיים של "רחוב היהודים" (דיני אישות מיושנים שאבד עליהם כלח, מערכת חינוך מיושנת ולא מאוזנת, הֶדְרַת הבנות ממערכת החינוך, נישואי קטינים, ועוד). ב"פרק חמישה ועשרים" מסופר על בחור שהפליא בדרשותיו את לב שומעיו, והגביר השיא לו את בתו היחידה. נתקנאה בו כל העיר, אך הקנאה לא ארכה, כשם שלא ארכה שמחתו של העשיר. יום לאחר החופה באה אישה מן הכפר וצעקה שהחתן אינו אלא בעלה שנטש אותה, וכך הופיעו בכל יום נשים נוספות עד שהתברר שמדובר בנוכל שעיגן נשים הֶרְפָּה. נתיירא הגביר, הניח את עסקיו "והלך לבקש אותו שיתן לה גט ולא תהא עגונה כל ימיה".

ממש כבשירו של יל"ג "קוצו של יוד" גם כאן לפנינו גביר המתפעל מדרשתו של תלמיד חכם, ולוקח אותו לחתן לבתו היחידה היפה והענוגה. ממש כבשירו של יל"ג לפנינו מציאות שֶׁבָּה נתהפכו תפקידי הגבר והאישה ומראה הנשים הולך ומתנוול: כמו בת-שוע, גיבורתו של יל"ג, האישה בת הזמן החדש הופכת מבת מלכים יפה

ועדינה לשפחה שפניה שחורות כשולי הקֶדְרָה: "שלא כנשים של עכשיו נשים קודם לימות המלחמה. נשים של עכשיו אין להן לא קורט דם בפניהן ולא חלב בדדיהן [...] כשהיו שרי חילותיו של הקיסר באים לעשות אימונים של מלחמה [...] והיו יוצאים לעיר ורואים את בנות ישראל, היו משתחווים לפניהן ואומרים, בנות מלכים אנו עבדיכן. וכשבאה המלחמה נטלו את הזכרים ליהרג במלחמה ונשים שהיו דומות לבנות מלכים השחירו פניהן על פת לחם".

בפרק שנים-עשר של אורח נטה ללון לפנינו סיפור בנוסח סיפורו של איוב על יהודי שירד מטה מטה, והפך מבעליו של בנק לקבצן בלא אישה ובלא בנים, שאין ביכולתו לקנות לעצמו כוס תה: "קודם לימות המלחמה היו לו שדות וגנים בכפר ובית גדול בעיר, ושם היה בית הבאנק, והוא היה אחד מבעליו, ואישה נאה בת דעת ובנים מוצלחים היו לו. [...] תחילת פורענותו של אותו אדם כך הייתה. אותו היום שיצא למלחמה יצאה אשתו לשדה לסייר את נכסיה. ראתה שהתבואה עומדת בשיבוליה ונחרכת בחמה ואין כאן לא תופס מגל ולא קוצר. עד שעמדה כך באו והודיעו לה ששני בניה נפלו במלחמה. זרקה את מטפחתה מראשה מחמת צער. פגעה חמה בראשה ונפגעה". סיפור זה מעלה על הדעת את יצירת הפולקלור "מסמר קטן" ואת הפתגם העממי "צרות באות בצרורות". הוא בנוי לפי הסכמה של יצירות יל"ג, שבכרבות מהן אדם מידרדר מאיגרא רמא לכירא עמיקתא במדרון שאין לו עליו שליטה.

הערות לפרק השמיני:

1. ש"י עגנון, "עגונות", העומה, בעריכת ש' בן-ציון, כרך ב, חוב' 1, אוקטובר 1908, עמ' 63-65.
2. י' קוטשר, "השפעת היוונית על הלשון העברית", מחניים, גיל' קי"ב, תשכ"ו. אפשר לקרוא מאמר זה באתר דעת (אתר לימודי יהדות ורוח). וראו "הִלְהֵן תַּעֲנֶנָּה לְבַלְתִּי הָיִית לְאִישׁ" (רות א, יג); ויש לזכור כי מגילת רות נחשבת במחקר ככתב פולמוס שנכתב נגד עמדתם של עזרא ונחמיה בפרשת הנשים הנכריות, כלומר מדובר בתקופת בית שני, שעה שהשפעות יווניות היו עניין שבשגרה.

3. "פייבוש", שמו הגלותי של המשכיל, נגזר משם רומי "פבוס" (Phoebus), שמו של האל היווני אפולו, אל האור והשמש. ללמדנו שהוא מביא לאילון (וילנה) את אור שמשה של ההשכלה. גם שמו של בן-אורי נגזר מאותו שדה סמנטי עצמו.
4. ראו שמעון דובנוב, דברי ימי עם עולם, כרך תשיעי, תל-אביב תשכ"ח, עמ' 74.
5. ראו דוד כנעני (תשל"ז), עמ' 12 - 13.
6. דב סדן הראה בספרו סוגית יידיש במסכת ביאליק, ירושלים תשכ"ח, עמ' 10 - 11, 31 - 35, כי לשם ביסוסה של הקטירה על "פרנסות האוויר" עיבד יל"ג שיר-עם ידוע ביידיש, שבו מתנה "השלימול" הטיפוסי את מר גורלו. ביאליק עיבד אותו שיר-עם ב"תאמר אהיה רב", אלא שהרחיב בו את קטלוג המקצועות והפרנסות ad absurdum. גם סיפורו של ביאליק "סוחר" מבוסס על תיאורו של יל"ג ב"קוצו של יוד", וראו בספרי השירה מאין תימצא: ארס פואטיקה ביצירת ביאליק (תל-אביב תשמ"ח), עמ' 165-168.
7. הלל וייס, "האם התוצאה היא תיקון?", עין גימל, כתב עת לחקר יצירת עגנון, גיליון א, תשע"א 2011, עמ' 138 - 152.
8. איגרות ביאליק, כרך א, עמ' קפד-קפה. גם תיאורו של שולחן השבת, שנערך בלא יין וחלות, מושפע כמדומה מתיאורו של ביאליק ב"שירתי".
9. כן מזהה הדין כאן דברי ההטחה כלפי שמיא, הכלולים בסוף הפואמה "במצולות ים", שכבר צוטטו לעיל, שורות שמהן משתמע כמובן היפוכה של האמונה בתורת הגמול ובהשגחה העליונה: "עין ראה קץ פל בְּשָׁר, סוף אֶלְפֵי אֶלְף / וּמַעוֹלָם לֹא הוֹרִידָה דְמָעָה אֶף דָּלָף". לדברים אלה יש מקבילה אירונית בסוף פרק ד' של הפואמה "קוצו של יוד": "יֵשׁ אֵן שׁוּמְעַת וְיִשׁוּעָה קְרוּבָה. [...] עֵין אֵל לְבְרוּאָיו וְרַחֲמָיו עַל פֶּל מַעֲשָׂיו, / הוּא יַעֲשֶׂה לְעִשׂוּקִים מִשְׁפָּט וְצָדָקָה".
10. שאנן (1977), עמ' 53.
11. יעידו על כך דברי המספר על הדרך שבה נהג מנשה-חיים בכתב ההמלצה: "ולא הביט מעט או הרבה אשר זה דרכו תמיד בשבתו על גפי מרומי העושר בבוא אליו איש עני ואביון עם מכתב מליצה להשתעשע על אמרות הרבנים ונופת צוף מליצותיהם". נפילתו של המכתב בדרך מבית הרב היא רמז מטרים לתעתועי הגורל שעתיד מכתב זה להביא על בעליו.
12. השוו לדבריו הנוקבים של יל"ג על התנהגות הרבנים בעת החדשה, בראש פרק ו' של הפואמה "קוצו של יוד": "לְפָנִים בְּיִשְׂרָאֵל בְּהִיּוֹת הַתּוֹרָה אוֹר, / לֹא קָרְדִם לְחַפֵּר בוֹ, לֹא חָטַר גְּאוּנָה, / הָיוּ הַגְּאוּנִים מְתֵי מִסְפָּר בְּכָל דֵּר וְדָר, / פְּלִם אֲנָשֵׁי קִדְשׁ וְשָׁמֶם לָהֶם גְּאוּנָה; / עֲתָה - מִסְפָּר הַרְבָּנִים הָיוּ הַגְּאוּנִים / עַד כִּי בָשָׂם זֶה יִתְקַלְסוּ הַצְּעִירִים. / אֶף יֵשׁ לָנוּ גְאוּנִים מְגְאוּנִים שׁוֹנִים; / גְּאוּנִים אֲמִתִּיִּים וְגְאוּנִים אֲדִירִים / וְגְאוּנֵי גְאוּנִים, שְׁנִים וְשְׁלִישִׁים, / וּמְאוּרוֹת וְנִשְׁרִים, עֲמוּדִים, פְּטִישִׁים".

13. דבריו האירוניים של עגנון ("אך לא סדום בוצ'ץ") הם הַד לדבריהם של אנשי לשקוביץ, המכים על חטא על שנתנו לקבצן לגווע ברעב בראש חוצות ("התחילו הכול צועקים חמס, חלל, עגלה ערופה חייבים אנו להביא, כסדום היינו, סדום ממש, אדם מישראל גווע בראש כל חוצות ואין מאסף אותו הביתה").
14. הקטירה הקונוטטיבית, המרומזת והמיתממת של עגנון היא לעתים קרובות אפקטיבית יותר מזו הדנוטטיבית, הרועמת והרוגזת, של יל"ג. יל"ג אומר את דבריו בעודם בחומם, ואילו עגנון - לאחר שהצטננו וניטל חומם. על האירוניה ביצירת עגנון ראו ברוך קורצווייל (תשכ"ו), אסתר פוקס (תשמ"ה). קורצווייל תיאר את האירוניה ביצירה שלפנינו, ואילו אברהם קריב (תשל"ח) תקף את קורצווייל בטענה כי היצירה אינה אירונית.
15. בפרשת בלעם הפכה הקללה לברכה, ואילו כאן שבע הברכות הופכות לקללה ולאסון. אולם הרמיזה אינה רק לאתונו של בלעם. הדברים מרמזים בהומור גם לדמותו של עבדון בן הלל הפרעתוני מן המקרא, מי ששפט את ישראל אחרי השופט אֵילון, שנקבר באֵילון. לעבדון בן הלל הפרעתוני היו ארבעים בנים ושלושים בני-בנים, שרכבו על שבעים עיירים. כאן, הלל בן עבדון מפרעתון הוא בן יחיד חיור וחלוש, שמשתדך עם בעל אורוות סוסים; ומשבעים עיירים נותרה רק אתון אחת - הוא הלל, החתן המהולל. המילה "אתון" בהגייה אשכנזית היא הומופון של "אסון" - רמז מטרים לאסון הכלכלי שיפקוד את בית חפר ואת ביתם של בני הזוג הצעיר, הלל ובת-שוע.
16. גם העגונה בסיפורו של עגנון זוכה לכינוי "עברייה", כבשירו של יל"ג: "כי קם חזון למועד בישראל ושבת סופר לגו העברייה".
17. ראו ש"מ לזר (1912); א"מ הברמן (1948) ודב סדן (תשכ"ח). עדותו של המחבר עצמו כלולה בספרו מעצמי אל עצמי (תשל"ו), עמ' 91. סיכום הדברים מצוי בספרה של יהודית הלוי-צוויק (תשמ"ד), עמ' 51, הערה 21.
18. ניסיון להגן על עגנון ולהציגו כמי שהולך לדרכה של ההלכה היהודית מצוי בדבריה של שרה הלפרין (תשמ"א).
19. ראו "הפלגה פואטית: סיפור של מצבי תיק"ו", בתוך ספרי ש"י עזולמות; ריבוי פנים ביצירת עגנון, תל-אביב 2011, עמ' 124 - 130.
20. ראו בסעיף "השימוש בחרוזים בדרך המקמה", בתוך ספרי בדרך לבית אבא: מציאות והמצאה בסיפורי המזרים של ש"י עגנון, תל-אביב 2013, עמ' 64 - 69.

פרק תשיעי

בְּכֶתֶב קוֹצִים חֲדָשׁ

"אני מאשים" נוסח נתן אלתרמן

א. מרידה סמויה בשלונסקי

בפרק השישי ראינו כי המושג "יל"גיוזם" שטבע שלונסקי שימש בחוגי המודרנה התל-אביבית כשם נרדף לקלסיציזם עבש ויבש שאבד עליו כלת. לא כך חשב אלתרמן, שמעולם לא היה חסיד שוטה של רבו, ולא קיבל את הכרעותיו כתורה מסיני. אמנם בקובץ הבכורה שלו כוכבים בחוץ לא קל כמדומה למצוא משקעים יל"גיים מובהקים, אך בו בזמן, בשירי "רגעים", "בטורים" ובפזמונים שחיבר, מבליח מפעם לפעם איזה בדל רעיון או ניסוח שקיבלו את השראתם מיצירת יל"ג. בניגוד לרטוש המהפכן הרדיקלי (שאפילו אצלו ניתן, למרבה האירוניה, לחשוף משקעים יל"גיים" שלא היו מודעים למחברם),¹ אלתרמן לא ביקש "להתחיל מאלף" ולמחוק את השגי הדורות הקודמים. הוא עקב בהשתאות לא רק אחרי התמורות המתחוללות מדי יום בעיר העברית הראשונה, אך גם אחרי היהפכה של לשון הקודש הקפואה והקבועה לשפת היום-יום והולכת ומשתנה, שפתם של שוליות בסדנאות ושל אוהבים בשדרות העיר. ב"שלושה שירים בפרוור" נאמר: "פְּרָךְ צוֹעֵק, צוֹעֵן, פְּתוּחַ [. . .] מַעֲבְרִיתָּהּ הַמִּתְחַנְנָתָהּ / וּמְפֹסֶקֶתָּהּ הַדְּקִים / יֶרֶחַב לְפָן שֶׁל בְּנוֹת הַחֶמֶד / וְיִסְמְרוּ הַמְדַקְדְּקִים. // אֶתָּה וְלֹא כְּתָבִי הַקֶּדֶשׁ / וְלֹא שִׁירֵנוּ הַצְּמוּק / זוֹרֵעַ עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ / אֶת הַכְּמוֹן וְהַצְּמוּק. // [. . .] לוֹ בָּא מִיכ"ל בְּדָ לְשׁוֹנָהּ / וְלוֹ שָׁמַע אֹתָהּ יל"ג".²

התבוננות שהויה ביצירת אלתרמן לסוגיה תגלה שגם הוא - כמו ביאליק ועגנון לפניו - התפלמס עם יל"ג ללא הרף, ובכך הניף את דגל העצמאות שלו והכריז על מרידה סמויה בשלונסקי (שראה ביל"גיוזם מכשול בפני התפתחות השירה העברית והפיכתה לשירה מודרנית). בשנות מלחמת העצמאות, ולמעשה עוד בשנות מלחמת העולם השנייה והשוואה, הגיע אלתרמן למסקנה שהאסתטיציזם המלוטש

של שלונסקי, לאה גולדברג וחבריהם, שהתגדרו במגדל הַשֵּׁן של האמנות הצרופה, כבר אינו מתאים לאירועי הימים. הוא הבין אל נכון כי הערכים הקוסמופוליטיים של "אסכולת שלונסקי", שדחו כל הזדהות עם צרת העם, התנפצו במפגש עם קרקע המציאות, וכי "בשעה זו" של עשייה קדחתנית ושל "חיים על קו הקץ" אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו עד דק.

את הנושאים הפוליטיים בני החלוף, השְנויים לא אחת במחלוקת, הותיר המשורר בדרך כלל לטוריו, ואילו אל ספרו עיר היונה (1957) אסף שירים התוהים על העקרונות שעליהם קמות אומה ומדינה מתוך האודים והאפר של הגלות. כך, למשל, בעוד שהרשה לעצמו לומר בטוריו דברים קשים וברורים בגנות "הפורשים" עד כדי דרישה להסגרתם של אותם "בריונים", שאיימו לדבריו על שלמות היישוב, אין בספר שיריו עיר היונה לנושאים כאלה כמעט זכר (יוצא דופן הוא השיר "קרואי מועד", שבו הזכיר מה שאירע "בְּשֵׁלֶף מִחֶתְרֵת-פָּרַע פְּגִיזָנָה"). אין פירושו של דבר שאלתרמן נמנע מלכתוב בשירתו ה"קְנונית" על עניינים כאובים שהצביעו על משברים ועל כישלונות, לרבות כישלונותיו של בן-גוריון. שיריו על לוחמי לטרון, שזרקו "בפחו רב" מן האנייה אל הקרב ב"אַרְץ יִשְׂרָאֵל נְכָרִית" (שירי המחזור "בטרם יום") אינם נוקבים בביקורתם פחות משיר-המחאה של בנימין הרשב (בחתימת "גבי דניאל") על בן-גוריון, שסלל לדבריו את מעקפי הדרך אל הבירה בעצמות נערים מן השואה, שיר שנתפרסם כשלושים שנה לאחר שיריו של אלתרמן ועורר סערה ציבורית, אף פֶּתַח פֶּתַח לשירים נוספים על קרב לטרון.³ ההבדל הוא בעיקר בעמדה המובלעת בין השורות: באמפתיה הנואשת העולה ממחזור השירים של אלתרמן ("וּבְטָרָם יוֹם מָחָר, עַד שְׁחַר קָם, / הוּטְלוּ לְמִלְחָמָה הַנוֹאֶשָׁה / וְהֵם נוֹפְלִים סוּמִים בְּחֻשְׁכָּתָם / שֶׁל עֵם חֲדָשׁ וְאַרְץ חֲדָשָׁה"); זאת לעומת הציניות הקרה והמנוכרת, העולה משירו הבתר-ציוני של הרשב - שיר המנסה לערוך ממרחק זמן ומקום רְוִיזִיָה בהיסטוריה הרשמית, זו הנוטה לטשטש את המִשְׁגִים, ולסַפֵּר סיפור חלופי, הרואה אך ורק את המִשְׁגִים. גם כאשר הוכיח אלתרמן את העם ואת ההנהגה על

שגיאותיהם ומשוגותיהם, הוא עשה כן מתוך אַמפתיה, בלב כואב של אַחד העם הרואה בסבל אַחיו ונושא עִמם בעול, ולא מתוך התנשאות של מי שמבדיל עצמו מן העדה.

למרות האַמפתיה המאופקת העולה ממחזור שיריו של אלתרמן "בטרם יום", ואולי דווקא בזכותה של אַמפתיה מאופקת זו, נראית לנו כיום תגובתו, מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, כביקורת קשה ונוקבת על בן-גוריון ועל ההנהגה ששלחה אל קרבות לטרון את ניצולי השואה חסרי ההגנה והניסיון. הביקורת הבוקעת מתגובה זו עולה לדעתי בחומרתה על הביקורת הנוקבת העולה, למשל, משירו של אריה סיון "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (על אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון) מתוך ספרו לחיות בארץ ישראל (1989). חרף איפוקה, היא אף אינה נוקבת פחות, ובוודאי מעניינת ועמוקה יותר, מזו העולה משירו של בנימין הרשב (בחתומת "גבי דניאל") "פטר הגדול", שנזכר לעיל. רוב שירי התגובה המאוחרים על פרשת לטרון, ובמיוחד זו הבוטה של הרשב, מתגלות כתגובות חד-ערפיות, ישירות וחסרות מורכבות של ממש, ואילו תגובתו המוקדמת של אלתרמן אמביוולנטית ורב-ערפית; מפלי משים היא אף מנומרת בתקדימים ובזכרי דברים מן ההיסטוריה העתיקה והמודרנית, ועיבוייה הסמנטי עולה לאין שיעור על זה של השירים המאוחרים. נתמקד בשיר זה, העורך דיאלוג סמוי עם "קוצו של יוד" של יל"ג - דיאלוג שלהערכתו רק משורר גדול כמו אלתרמן היה מסוגל לערוך בדורות שבאו אחרי יל"ג וביאליק.

נוכיר בקצרה את פְּרָטֵי קרבות לטרון, שעליהם נסב השיר "בטרם יום". בשנת תש"ח, בעיצומה של מלחמת העצמאות, הפכה לטרון - צומת הדרכים בדרום עמק איילון ובניין המשטרה החולש עליו - לעמדת המפתח במאבק על גורל ירושלים. כוחות ההגנה ניסו לקיים את מעבר שיירות האספקה לירושלים בדרך רחובות-חולדה- לטרון-שער-הגיא, ואילו ערביי הכפרים ניסו לשבש מעבר זה ולפגוע במשוריינים. הבריטים החזיקו במשטרה עד סמוך לעזיבתם את הארץ באמצע מאי 1948, ואחר כך מסרו את התחנה לכוחות ערביים

בלתי-סדירים. אולם הבניין נתפס בידי כוחות ההגנה, ואלו החזיקו בו שני לילות עד שהגדוד הרביעי של הלגיון הערבי תפס אותו. צומת לטרון נחסם, ונשאר חסום עד למלחמת ששת הימים. בשל מצוקת ירושלים הנצורה והכורח לפתוח דרך אליה, נערכו בחודשים מאי עד יולי 1948 חמש התקפות על לטרון, שלתוכן הוטלו "חיילים" בני יומם, מהם פליטי השואה שזוה אך הגיעו ארצה באנייה. חיילי הלגיון הערבי הדפו את כל ההסתערויות, תוך גרימת אבדות קשות ללוחמים. קרבות לטרון היו אולי הפְּרֶשֶׁה הטְּרָגִית ביותר בתולדות מלחמת העצמאות, והפולמוס על תכנונם וביצועם נותר בעינו שנים רבות לאחר שוך הקרבות. קרבות אלו היו בסיס לשירים "קנוניים" וז'ורנליסטיים, ובמקובץ יש בשירים כדי להדגים ולהמחיש את המעבר מן הלהט הציוני של דור תש"ח אל הנורמות הבתר-ציוניות והבתר-מודרניות של ימינו אנו.

מחזור שיריו של אלתרמן "בטרם יום" התפרסם לראשונה בקובץ עיר היונה (1957), כמעט עשור לאחר מלחמת העצמאות וכשנה לאחר מבצע קֶדֶשׁ. מן הראוי לציין שעל אף חזותם הנטורליסטית, שאינה מתנזרת מציוני זמן ומקום מפורשים, אין שירי המחזור עיר היונה מעלים במפורש את שם ירושלים או את שמו של בן-גוריון, והעדרם של אלה אומר דְּרִשָּׁנִי. ייזכר גם שמבין כל קרבות מלחמת העצמאות, ובהם קרבות הַרְוֵאִים ועטורי הַשִּׁגִּים, בחר אלתרמן להתמקד במחזור שירי עיר היונה, באופן העלול להיראות תמוה בעיני אותם קוראים שציידו בכך-גוריון ובמדיניותו, רק בשניים מהם: בקרב על יפו, שהוא קרב בעייתי משום שהתחולל בלב אוכלוסייה אזרחית מעורבת, חלקה תמימה ושוחרת שלום, ובקרב לטרון, הכושל בקרבות תש"ח. אותם פובליציסטים ומבקרים שהדביקו לאלתרמן - בין בשגגה ובין במזיד - את תווית "משורר החצר" של בן-גוריון, יתקשו כמדומה לתרץ את הבחירה בקרב לטרון, ששימש בסיס מוצדק למדי להאשמת המנהיג במשגה קולוסלי, חסר כל היגיון: שליחתם המְּסִיבִית לשדה הקרב של ניצולים צעירים, ימים ספורים לאחר הגעתם ארצה, בלא הכשרה הולמת, שם מצאו עד מהרה את מותם.

השיר הראשון מן המחזור "בטרם יום" תיאר את מותם החטוף של צעירים אומללים אלה, בטרם הבינו על מה ולמה הם נשלחים לשדות הקרב: "מִקְפְּרִיסִין. מִגָּבֵב בְּלוֹאֵי מֵאֵהָלוֹ / שֶׁל עִם חוֹנָה, מִן הַגּוֹלָה הָעֲרוּכָה / בֵּין סֶף לְסֶף, מִשְׁבְּרֵיהֶן שֶׁל קְהֵלוֹת / - אֲשֶׁכְּנֹזִים, שׁוֹמְרוֹת צִלְמֵן וְהַלוֹכָן/ הוֹבְאוּ בָּיָם, וּבְמִכּוֹנוֹת גְּדוֹלוֹת, בְּפִחוּ רֵב, עַל פְּנֵי עָרִים, אֶל תּוֹךְ תּוֹכָה // שֶׁל אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל נְכָרִית, אֶל בֵּין / חֲרָשׁוֹת הַיָּזִית, אֶל עָרוֹץ, אֶל בְּרַק / גְּבֻעוֹת הַחוֹל, אֶל בֵּין הָרִים, לְעֵיז/ הַשְּׁמֶשׁ הַסּוֹאֵן וְהַמְּאָבָק, // הַסְּעוֹ, הַוּרְדֵה, קָרְאוּ בְּשֵׁם וְלָעַת / הָעֶרֶב כְּבָר גָּלְשׁוּ בְּמוֹרְדוֹת, בְּצוּק טַפְסוּ, חֲרַפּוּ בְּאֵם וְאֵל, כְּרָעוּ עַל בְּרִכְיָהֶם הַנְּחָרְתוֹת// בְּכֶתֶב קוֹצִים חֲדָשׁ, מִחֲשָׁף זֶר / שְׁמָעוּ צִוְחַת פְּקֻדָה עֲבָרִית, כְּלִשׁוֹן / - גּוֹיִים וְכָה - מְבֻלֵי יָדְעוּ - הַגָּזֵר / לְפַל בְּהָרֵי אֵל וּבְאֵילוֹן, // וּבְטָרָם יוֹם מָחָה, עַד שְׁחַר קָם, הוֹטְלוּ לְמַלְחָמָה הַנוֹאֲשָׁה / וְהֵם נוֹפְלִים סוֹמִים בְּחֻשְׁכָתָם / שֶׁל עִם חֲדָשׁ וְאֶרֶץ חֲדָשָׁה".

מדובר בשיר על ה"עולים" הצעירים הגולשים במורדותיהן של גבעות החול, וכל השיר בנוי בטכניקה של גלישה (enjambement) - כמשפט אחד ארוך, המדגים וממחיש את הפחו והחיפזון שבהם נגמרה כל הפרשה כולה. בתוך יום ולילה ויום נגזר גורלם של לוחמי לטרון, צעירי גח"ל שזה אך הובאו מן החוף והוטלו אל הקווים הקדמיים, ליפול "סוגים בְּחֻשְׁכָתָם/ שֶׁל עִם חֲדָשׁ וְאֶרֶץ חֲדָשָׁה". הגלישה מסתיימת בנפילה (בטיפוגרפיה מסומלת הנפילה בנקודה - "full stop" - האחת והיחידה המשובצת באמצע שיר זה, להבדיל מן הנקודה שבסימונו). אמנם השיר כתוב בגוף שלישי רבים כאילו הוא שם חיץ בינם, "עולים חדשים" שזה מקרוב באו, לבין ה"אנחנו" של בני הארץ. אולם אלתרמן נוקט כאן - ולא לראשונה בקובץ עיר היונה - את זווית הראייה של "העולים החדשים", שבעבורם הארץ היא "אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל נְכָרִית" (אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, שיש לו כאן כמובן הנמקה). נראה כי הדובר אינו שייך לאווירת ה"אנחנו" של בני הארץ, המתבוננים ב"עולים החדשים" כבאבק אדם, אף אינו שייך לאנשי הגח"ל ה"גלותיים", שעליהם נסב השיר. הקול הדובר ונקודת התצפית בשיר זה שייכים למחבר המובלע, לאלתרמן גופא, שהיה כאמור "איש ביניים": טיפוס

ארץ-ישראל, הבקי בכל רוזי העברית בעיני "העולים החדשים", ו"עולה חדש" בעיני ה"כנענים", שוללי הגלות וחורפיה. אלתרמן משקף כאן את המציאות דרך עיני העולים החדשים, החווים שנית את מוראות השואה הטראומטיים בארץ-ישראל (הם מובאים ב"במכונות גדולות", כמו שהובלו לפני שנים אחדות בטרנספורט, ושומעים את צווחת הפקודה כלשון גויים, ובה גזר דין המוות - ליפול באילון). אלתרמן יכול היה אפוא להזדהות עם שני ה"מחנות" ולשמש מתווך ביניהם. על כן אין שיריו מזדהים עם היישוב, שהבליט את עליונותו של ה"צבר" על פני "העולים החדשים" ותבע מהם להשליך את בלואיהם ואת הסממנים החיצוניים של זהותם הקודמת. שיריו אף אינם מגלים התנגדות למדיניות "כור ההיתוך", שהשליטה אוניפורמית וניסתה למחות במהירות את תווי ההפך הגלותיים. את השמות הנשמעים במפקד הצבאי המאוחר הוא מתאר כמות שהם ובלי ניסיון ליפותם, כ"שמות אפלים של גולת אשפנז/ נעוים, חלודים, מוהיקים כנחשת". [. . .] או צורמים כבדיחה, או שבורים כמו פתור ("עוד דף"). במחזור השירים הקצר "בטרם יום" לבו נתון לאותם נערים, שבעבורם ארץ ישראל היא ארץ נכר, והשפה העברית, לרבות העברית של פקודות הקרב המושמעות באוזניהם, היא שפה זרה - "פלשון גויים". לוחמים צעירים אלה, שלא למדו לאחוז ברובה, כרעו על ברכיהם הנחרתות, כאותם מבני העם שכרעו על ברכיהם לשתות מים וגדעון הוציאים מתוך מחנה הלוחמים (כאן המצביא לא השכיל להעניק להם ימי חסד ותקופת הסתגלות, ושלהם לקרב ימים ספורים לאחר בואם ארצה). פרשת גדעון היא רלוונטית להבנת השיר, שכן בשיר השלישי של המחזור "בטרם יום" נאמר "פְּרָקִי הַגֶּחַל הָאֱלִמִּים, פְּרָקִי הַגֶּת / הָאֱלִמוּנִית אֲשֶׁר דִּרְכָה בְּלֵיל רוּעַם", תוך שילוב דריכת הנשק הרועם ודם הלוחמים הניגר כדם הענבים בגת ("וגדעון בנו חבט חטים בגת", שופטים ו, יא). גם בשיר הרביעי נזכר הבציר, הלא הוא קציר הדמים הנותן ליושבים בעורף לשבת תחת גפנם במנוחה. הלוחמים "חֲרָפוּ בְּאֵם וְאֵל" - קראו במר-לָבָם לְאִמָּם, כפצוץ הממלמל "אימא", ואף עשו כן בשפת אָמָם, הלא היא לשון האמהות (להבדיל מלשון האבות,

המושמעת באוזניהם "כלשון גויים"). היידיש, או לשון האמהות, היא גם שפת האלות והקללות, ובלשון זו מקללים הצעירים את המציאות שנקלעו אליה, מחרפים את המציאות באבי אביו של העולם הזר שאליו הגיעו וגם את המולדת-האם שבולעת אותם ללא נחם. הלשון העברית היא לגביהם "כתב קוצים" (בקהילות אשכנז, שמהן הגיעו, היו צעירים יהודיים נהרגים באוהלה של תורה "על כל קוץ וקוץ", וכאן השפה קוצנית כאותם "צברים" הצוחים באוזניהם את הפקודות וכאותם נופים עטורי שיחי צבר, שאליהם הוטלו "בְּפִתּוֹ כֵּב").

יש כאן האשמה סמויה כלפי בן-גוריון, שהחליט להטיל צעירים אלה אל תוך הקרבות. המילה "פחז" אינה רק "חיפזון", מאילוצי הקרב שאין לגנותם. יש ב"פחז" טעם של חטא ("פחז כמים אל תותר", בראשית מט, ד), ויש בו גם מפחזותו של הפוחז. הפעלים הפסיביים המרובים ("הובאו", "הוסעו", "הורדו", "קוראו", "הוטלו") מלמדים על היותם של ה"חיילים" הללו כלי משחק על לוח שחמט של מדינאים חסרי רגש ורגישות, שלא היססו להטיל את הניצולים מתופת אל תופת. שום נס לא אירע באיילון, והשמש אינו אלא "השמש הסואן והמאובק". לא שמש מסמאת לפנינו, כי אם "שמש סואן"; לא "עיוורים" לפנינו שכמוהם כ"עברים" מן הפואמה היל"גית "קוצו של יוד", המתרחשת אף היא באֵילון (אָנגרם של "וילנא" - ירושלים דליטא), כי אם "סומים". מעולם לא נהג אלתרמן להשתמש במילים "מתבקשות" ו"טבעיות" (שטבעיותן הופכת אותן למשומשות ובנליות). הוא ביפר את המילים השוברות את שִׁגְרַת הקונוונציה.

לפנינו שבירת כלים בכל משמעיו של המושג. המלחמה שברה את המציאות היהודית, ופליטיה הגיעו ארצה "בִּין סָף לְסָף, מִשְׁבְּרֵיהֶן שֶׁל קְהֵלוֹת". ה"סף" אינו רק המפתן החדש, שעליו ניצבים עם חדש, ארץ חדשה ותרבות חדשה, כי אם גם הכלי, הספל (אלתרמן משתמש בהוראה זו של "סף" ברבים משיריו, וכן במאמר "במעגל", שאותו פתב כתגובה לפולמוס שנתעורר סביב שירו של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם ולבבי סף דמעה"). את שירו "חופת ימים", המושמע מפי ה"עולים" הניצולים, חותם אלתרמן במילים: "עֲמִדְנוּ חֲבוּרִים

לְאָבֶל וּלְמִשׁוֹשׁ / פְּתַחַת הַחֶפֶה בְּהִשָּׁבֵר הַכּוֹס; וכאן שבירת הסף (הספל, הכוס) היא זְכַר לחורבן וסימן לתחייה ולהקמת בית חדש בארץ-ישראל, אך התחייה מלווה במותם של עולי ימים, שהמולדת האם היא להם בור קבר. רחמה של המולדת לא ילד אותם, אך רחמה סוגר עליהם ביום המפגש הראשון עם אדמתה.

פקודות הקרב כתובות "בכתב קוצים", שילידי הגולה שומעים כ"צווחה" (באין להם יכולת לקרוא את דפי הקרב), ועל קוצה של אות אחת גורלם נחתך. כאן הצווחה, הקול שקורע מצירן את דלתות הזרות, נקשר גם לקריאת הקרב וגם לצווחת היולדת (בשיר השלישי של המחזור נאמר: "וְאֲדַמְתָּהּ, שְׁלֵא הָרְתָהּ אוֹתָם לָלֶת"). אולם הוולד מת, כמו בפתיחת "קוצו של יוד" (לפי הפסוק "כִּי-בְהֶבֶל בָּא וּבְחַשֶּׁשׁ יֵלֵךְ; וּבְחַשֶּׁשׁ שָׁמוּ יִכְסֶה", קהלת ו, ד), פתיחה שבה נמתח קו של אנלוגיה בין גורלה של האישה העבריייה לבין גורלו של הנפל שלא ראה אור יום. בגולה נהרגים הלמדנים "על כל קוץ וקוץ", ובשל "קוצו של יוד" יכולים הרבנים לחרוץ גורלה של משפחה בישראל. כאן, במדינת היהודים, כתובה פקודת היום "בכתב קוצים", ואף היא חורצת גורלות. ה"לוחמים" השומעים את הפקודה מתחילים לנוע ולגלוש במורד גבעות החול, לפצוע את ברכיהם באבנים ובקוצים, עד נפילתם הסתמית והעיוורת בטרם הפציעה להם שחרית חדשה. גם הצירוף "העניות מנוולתן" (לפי מאמר חז"ל "בנות ישראל נאות הן אלא שהעניות מנוולתן"; נדרים סו ע"א), המשולב בשיר השני של המחזור "בטרם יום", נקשר לגורלה של "כל אישה עבריייה", שהעניות מנוולתה ומדרדרת אותה ממרום היחש אל התהום, וכתיאורו של יל"ג בסוף "קוצו של יוד" "עֲבְרִיּוֹת עֲנִיּוֹת [...] וּבְתוֹכָן אִשָּׁה אַחַת [...] יִפֹּת תֵּאָר מְנַוֶּלֶת לֹבֶשֶׁת סְחָבוֹת". בשיר השני של המחזור "בטרם יום", המתאר את הפליטים מארצות ערב, שהוטלו גם הם אל הקווים הקדמיים, חוזרות המילים מן השיר הראשון - "הוטלו", "כורעות", "ברק", "חופזים", "גולה", "צווחה" ועוד - כדי לרמוז לשותפות הגורל. כאמור, הרובד היל"גי של השיר עולה קודם כול מהתרחשותו של שני היצירות באֵילֶזֶן (אפילו הכותרת "בטרם יום" נגזרה לפי משקלה של

הכותרת "קוצו של יוד" - שני ימבים המסתיימים במילה דומה מן ההֶבֶט הפּוֹנְטִי). היצירה האפית המשכילית, הארוכה והמשוכללת, מתרחשת באֵילוֹן-וּילָנָא, שָׁבָה מתו רבים במלחמת החיים: "וּבְעַמְקֵי הַחֲרוֹץ הַמְנִיחִים-הַמְנִיחִים!". זו הישראלית מתרחשת בעמק איילון הממש, והיא מנוסחת בקיצור, בקו קל וחטוף. הזכרנו את הברכיים הפצועות, המעלות את זכר החיילים שלא גייס גדעון, וב"קוצו של יוד" מוּנָן המשורר על נישואי הקטינים, שנקבעו בטרם בנה הבעל בית ובטרם גידל כרם ובכל זאת הוטל למלחמת החיים, בלי כל הכנה (בניגוד למצוות הכלולות בפרשת "שפטים": "כִּי-תֵצֵא לַמִּלְחָמָה עַל-אִיבֶךָ [...] מִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר בָּנָה בֵּית-חֶדֶשׁ וְלֹא חֲנָכוֹ יֵלֶךְ וַיָּשֶׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בַּמִּלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִחַנְכֶנּוּ. וּמִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר נָטַע כֶּרֶם וְלֹא חָלְלוֹ יֵלֶךְ וַיָּשֶׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בַּמִּלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִחַלְלֶנּוּ. וּמִי-הָאִישׁ אֲשֶׁר-אַרְשׁ אִשָּׁה וְלֹא לָקַחָהּ יֵלֶךְ וַיָּשֶׁב לְבֵיתוֹ: פֶּן-יָמוּת בַּמִּלְחָמָה וְאִישׁ אַחֵר יִקְחָנָה" (דברים כ, א-ז).

כבר בימי קדם ידעו אפוא רועי העדה כיצד לנהוג באנשים צעירי שטרם בנו את חייהם. באנשים שלא חנכו את ביתם, לא נהנו מפרי עמלם ולא קידשו את נשותיהם נהגו בהתחשבות ובמידת הרחמים כבאנשים שאינם מוכשרים לצאת למלחמה (גם כדי להגן על הלוחמים המנוסים ושלא לזרוע דפטיזום). לעומת זאת, בימינו - אומרים יל"ג ואלתרמן - אנשים מוטלים אל תוך המלחמה ללא הכשרה - בטרם יום (לא במקרה רווחת המילה "בטרם" בשירו של יל"ג ומוצבת בראש שירו של אלתרמן). יל"ג מאשים את המנהיגים והאבות על שהם שולחים עגלים שלא לזמדם למלחמת החיים. בשירו של אלתרמן, ההנהגה - הן מתוך עיוורון הן מחוסר הבנה ורגישות - שולחת נפלים אל שדה הקרב, ואינה מותירה להם כל סיכוי להישרדות. המילה "סומים", הנוגעת לפליטים שנשלחו אל מותם האבסורדי, מתאימה לא פחות למנהיגים עצמם. המילים "חֲרָפוּ בְּאֵם וְאָל" ו"לִפְלֵ בְּהָרֵי אֵל וּבְאֵילוֹן" מרמזות ש"אֵין עֵין רוֹאָה" ו"אֵין אֵין שׁוֹמְעֵת", כבשירו של יל"ג שהטיח האשמה כבדה באוזני ההשגחה העליונה. יש כאן הטחה כלפי מעלה על העדר השגחה עליונה, וזאת משום ששיר זה

נתפס, כאמור, דרך תודעת הפליטים, ובהם חובשי כיפה שהאמינו בהשגחה העליונה בכל מאודם. ניפרת גם עקיבותו של אלתרמן שלא להעניק להם שם, או אפילו כינוי ("חיילים אלמונים", "פליטים", "צעירים" וכו'), אלא לקרוא להם "הם", וגם זאת פעם אחת ויחידה בבית האחרון. הם חיו בהיסטוריה הלאומית יום אחד ויחיד, ובסימו מתו באלמוניותם - חסרי סיכוי ועתיד, כאותו נפל הנרמז בשורה השנייה של הפואמה "קוצו של יוד" ("בַּחֲשֶׁךְ בָּאת וּבַחֲשֶׁךְ תֵּלְכִי" על האישה שגורלה כגורל הנפל שאינו זוכה לראות את אוויר העולם ואת אורו: "פִּי-בַהֶבֶל בָּא וּבַחֲשֶׁךְ יֵלֵךְ וּבַחֲשֶׁךְ שָׁמוּ יִכְסֶה", קהלת ה, ד).

ב. הכל בגלל מסמר קטן – "מעשה בפ"א סופית"

את הזיקה ליל"ג ניתן למצוא ביצירת אלתרמן בשיר טְרָגִי מלא צער וחרון כמו "בטרם יום", אך גם בשירי ילדים הומוריסטיים כמו "מעשה בפ"א סופית" ו"מעשה בחיריק קטן" - יצירות שחזותן קלילה אך הן אוֹצְרוֹת בתוכן מטען רעיוני כבד ונכבד. במעשייה המחורזת "מעשה בפ"א סופית" לפנינו שיר מבודח להלכה אך רציני למעשה, הממקד את כל הזרקורים לכיוונה של אות אחת ויחידה במערכת האלפבית - אות שאינה נפוצה ומקובלת כמו אותיות אהו", אף אינה מחשיבה את עצמה כמו הלמ"ד שראשה נוגע בשמים. בניגוד לאותיות המתבלטות וזקופות הקומה, אות זו ניצבת תמיד בסוף ובצה, צנועה וביישנית, ספק מתוך התבדלות יהירה, ספק מתוך רגש נחיתות. יתר על כן, היא מצויה אך ורק באלף-בית העברי, ולא במערכות כתב אחרות, ואף עובדה זו אומרת דְרָשְׁנִי. בניגוד לאותיות כגון האל"ף, הבי"ת, הגימ"ל, הַדָּל"ת והלמ"ד (שהפכו במערכות אחרות לאלפא, ביתא, גמלא, דלתא ולמדא), לא נתגלגלה הפ"א הסופית מן הכתב העברי אל האלף-בית היווני או הלטיני - אבני השתייה לתרבות המערב (שאימצה את המושג alphabet כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא). מוסכמות חברתיות ושרירות לְבָן של "אחיותיה" האותיות גורמות לסילוף דמותה של הפ"א הסופית, מבצעות בה "רצח אופיי" והופכות אותה לקרבן של רכילות מרושעת ושל נידוי חברתי.

אלתרמן בחר אפוא באות ייחודית ומיוחדת, כדי לומר באמצעותה אמירה על ה"אחר", על הטיפוס החריג שבחברה, על מין outsider דחוי ומזולזל (כבפזמון האלתרמני על הילד החריג אליפלט, שלהפתעת הכול מתגלה בשעת מבחן כמי שראוי להערכה ולהוקרה). ממבט ראשון לפנינו יצירה שעיקרה כמדומה בתחומי הפסיכולוגיה של היחיד האקסצנטרי (ושל יחסיו עם החברה). אם נעתיק את עלייתה לספירה האנושית, הרי שנוכל לומר שמתואר בה ניצחוננו של ילד נידח וביישן, ש"חבריו" החרימוהו על לא עוול בכפיו. סופו שהוא מביס את הסביבה העוינת ששילחה בו ארס, גורם לה להתנער משקרים מוסכמים ומשנאת חנם ולהכיר בו ובכישוריו. ייזכר בהקשר זה כי "חבריו" של "ילד" זה, שחברו עליו להקניטו ולהוציא את דיבתו רעה, מדמים אותו, בין השאר, ל"טְבֵּלֶן" (מין ברווז). כינוי זה מעלה על הדעת את הסיפור הברווזון המכוער (מאגדות הנס כריסטיאן אנדרסן), ואת תחושת הסיפוק שהיא מקנה לכל קורא, צעיר או בוגר, בזכות התהפוכות שהוא מִזְמֵן ל"גיבורו". כשם שהברווזון המכוער חוזר לחיק הסביבה העוינת, והוא ברבור יפה תואר, כך גם "גיבור" המעשייה האלתרמנית, החוזר אל חיק החברה כמנצח, כמי שגרם לחברה להודות בחיונותו לקיומה. משירו של אלתרמן עולה הרעיון שאין לזלזל בשום פרט ממרכיבי המכלול, אפילו כעור הוא ונקלה בעיני "המבינים".

בשל גבהות לבם ושרירות לבם, ה"מבינים" הללו מציתים שנאה ומלבים אותה עוד ועוד, עד שבסופו של דבר הם נופלים מבלי דעת לפזר שָׁכָרו לזולתם. עד מהרה יתברר להם שאין הם יכולים להתקיים בלעדי אותו "מסמר" קטן ועלוב, שהשליכו בחפץ לב ככלי אין חפץ בו. לשון אחר: אין לזלזל בקטנות ולבוז להן; לפעמים גם בורג קטן מתגלה כחיוני מאין כמוהו להפעלתה של מכונה גדולה, ובלעדיו - עתידה המכונה לשבות מכל מלאכה. הלקח העולה משיר זה דומה אפוא יותר לזה העולה משירו של יל"ג "קוצו של יוד", מאשר לזה האופייני לשירי האותיות הקונבנציונליים. כאן וכאן, עולם שלם כמעט שנהרס עד היסוד בשל אות אחת

ויחידה (אצל יל"ג מתהפך הגורל בשל הקוץ הזעיר שבראש האות).⁴ אם אכן ביקש אלתרמן לספר סיפור בעל מוסר השפּל בנוסח הפואמות של יל"ג (שבהן מידרדר המצב לשפל המדרגה "בגלל מסמר קטן"), הן יכול היה להלכה לחבר את שירו על האות ו"ו על האות השישית, הדומה לאותו מסמר קטן, או לאותה יתד של מרכבה שבגללה חרבה ביתר.⁵ בהקשר זה כדאי לזכור ולהזכיר שאלתרמן מעולם לא ביקש את הפתרון ה"טבעי" וה"מתבקש" מאליו. גם בשיר שלפנינו, במקום שבו מתבקשת באופן טבעי המילה "וו" לצורכי החרוז, הריתמוס והמשמעות, משתרבת לפתע המילה ה"צורמת" בורג, שאינה משתלבת בטקסט משום בחינה שהיא (כבצירוף "פתאום כאילו איזה בורג נשלף מן העולם", במקום הצירוף ה"טבעי" וה"מתבקש" "איזה נוֹ נשלף", המתאים לשיר אותיות התאמה מושלמת מבחינה פונטית, מטריית וסמנטית). אף-על-פי-כן, ואולי דווקא משום כך, מסכל אלתרמן את הציפיות, ומבריג לתוך הטקסט "בורג" זה, המפּר את כל הסדירויות. וכבר ראינו שבמקום שטבעי היה לו השתמש במילה השגורה "ברווזון", הוא מסכל את כל הציפיות להשתמש במילה הנדירה "טבלן".

ובמקביל, כדי לסכל ציפיות ולנפץ מוסכמות, הוא מעלה כאן אל מרכז הזירה דווקא אותה אות גמלונית ומסורבלת, שמעולם לא הוקדש לה דיון פיוטי או רעיוני כלשהו: אות ארוכה, פשוטה וכפופה כאחת,⁶ שילדים בפיתות הנמוכות על פי רוב מתקשים בכתיבתה, כשהם נתקלים בה מפעם לפעם. אות זו אינה מצויה "במרכז העניינים", כמו הכ"ף והעי"ן, המצטרפות כאן בשמחה אל מקהלת המגדפים והמחרפים ("וּצְחֹק עִם כָּל אִמְרָה קוֹלְעַת/ וּמְחִיאֹת פִּי וְקָרִיצוֹת צִי"ן"). אף-על-פי-כן, גם בלעדי האות המגושמת והמזולזלת הזאת, העומדת תמיד בצד ובסוף, אין המכלול יכול להתקיים. ודוגמה נוספת להפרת ציפיות ותגובות קבע: אוצר המילים בתיאור התקלסותן של האותיות באחותן מכיל אמנם מילים רבות המעידות על לעג (להג, אמרה קולעת, מחיאות כף וקריצות עין, שנינה וצחוק מושחז, בדיחה מפולפלת, ועוד). רק המילה הטבעית והמתבקשת בהקשר זה (הריהי

המילה "לעג" החוזרת ב"להג" אינה מופיעה כלל בטקסט שלפנינו, שכן היא מובנת מאליה, ואין בה כל רבותא:

כך אותיות הוסיפו להג,
כי אין עוצר וְכֶסֶף אֵין.
וְצִחֹק עִם כָּל אִמְרָה קוֹלַעַת,
וּמְחִיאוֹת פֶּה וּקְרִיצוֹת עֵין.
עִם כָּל שְׂנִינָה צִחֹקוֹן הַשְּׁחִי עוֹד,
עִם כָּל בְּדִיחָה הוֹסִיף פֶּלְפֵל הוּא –
אֵד פֶּתַע נִדְחָמוּ... הָא? מַה זֹאת?
קָרָה דְבַר שְׁלֵא פֶלְלוּ.

בהקשר זה נזכיר קביעה חוץ-ספרותית של אלתרמן, המלמדת על עמדתו העקרונית בנושא תגובות הקבע (stock responses) של הקורא והפרשן: כשביקש דב סדן, איש מערכת דבר, רשות להחליף באחד מ"טוריו" של המשורר (הריהו ה"טור" על אלברט איינשטיין) את המילה "נהיר" במילה "נאור", הסביר אלתרמן לידידו ועורכו כי אין הוא נוהג להשתמש במילים "טבעיות" ו"מתבקשות". שכן מילים אלה כה ברורות מאליהן עד שיש בהן משום ייתוה, ואין הן מותרות בקורא שום רושם (מכתבו של סדן שמור בארכיון אלתרמן).⁷ אגב כך לימד המשורר את רעהו פרק בתורת ה"הזרה" והדִיאֵאוֹטוֹמְטִיזַצִיָה (estrangement, defamiliarization). וכבר נוכחנו לעיל, שאלתרמן נוהג להפַר ציפיות: במקום שבו "טבעי" ו"מתבקש" היה להשתמש במילה "ברווזון", השתמש אלתרמן ב"טבלן", ובמקום שבו נתבקשה המילה "זו" (מבחינת רובד הצליל, הריתמוס והמשמעות), הוא בחר לשרבב דווקא את המילה "בורג", המפַרה את כל הסדירויות. גם כאן, לאחר שעשה שימוש - בתיאור הלעג והשמחה לאיד - במחיאיות כ"ף ובקריצות עי"ן (תוך שהוא מספח אל המולת השמחה לאיד גם שתיים מאותיות האלף-בית), היה בכך משום ייתור לְדַבֵּר עַל "לעג". על כן הוחלף כאמור הוו (שגם הוא אות מאותיות האלף-בית) בבורג המרמז על שיבוש דעתו של העולם ועל התרופפות חישוקיו.

מותר כמדומה להניח כי גם ילד יוכל להגיע בשיר זה אל מעבר ל"סיפור הפשוט", ולהזדהות עם המתרחש בזירת הנפש של "גיבוריו". עלילת השיר מעלה, באמצעות האנשת האותיות, תמונה שגורה מחיי הגן או הכיתה: ילד לא מקובל, גמלוני וכפוף (כזה העומד בדרך כלל בפניה, בסוף הכיתה, כמו הפ"א הסופית, העומדת בסוף המילה, ואולי גם כמו אלתרמן "העולה החדש", שהגיע בגיל חמש-עשרה לגימנסיה "הרצליה"), סופג קיטונות לעג ולהג, עד שאין הוא יכול לשאת את העלבונות ואת דברי הבלע. בלי התרעה מוקדמת, אף בלא לומר מילה, הוא פורש מן הבריות וטורק אחריו את הדלת. כש"חבריו" נוכחים לדעת שאי אפשר לה לכיתה (ובמקביל: לחברה, לאומה, למדינה, לתבל כולה) בלעדי, ובמיוחד משהוא מתגלה לחורפיו כמנצח עטור תהילה, שהעדרו משבש סדרי תבל, הם מחזירים אותו אל המעגל החברתי, חדלים מלדבר בגנותו ועורכים לו רהפיליטציה מלאה. הממסד (ובמקביל: המורה, המנהל, השליט וכד') מצווה על "נתיניו", הסרים למרותו, שלא להזכיר את המומים הנלעגים של אותו "יצור", שאותו הם ביקשו להקיא מתוכם. כל בני החסות מצייתים להוראה בעל כורחם, הן מתוך מורך לב, הן מתוך קונפורמיזם ואופורטוניזם. כך חוזר לו "הסדר הטוב" ומושב על כנו.

בחינה מדוקדקת תגלה שאין זה "סוף טוב" במובן השגור והמקובל של המושג: "חברותיה" של הפ"א הסופית אינן מודות בטעותן, ואינן מגלות את יופייה ואת אופייה הטוב של "חברתן" הנידחת. הן אף אינן מכות על חטא, ואינן מגנות את עצמן או את זולתן על ההתעללות המיותרת במי שהפכה בגללן לשעיר לעזאזל. הן רק פוסקות מלהקניט את הפ"א הסופית, וחנללות מלעורר במחיצתה ויכוחים פומביים על ענייני יופי ואופי. אין לשכוח כי השינוי בהתנהגותן של ה"חברות" כלפי "חברתן" הנידחת נתחולל במצוותה של אותה "הסכמה כללית" של המערכת כולה, שהביאה בשעתה למסכת ההשפלות, בחינת "הפה שהתיר הוא הפה שאסר": אותם גורמים שהתירו את רסן השנאה ונתנו לה להשתולל, עתה אוסרים עליה באיסור חמור, וזאת מתוך אינטרסנטיות חסרת בושה, הגלויה לכל עין. מוסכמות החברה

ואמתותיה גמישות הן, רומז אלתרמן בין השיטין בחיוך וולטריאני מוצנע. הן משנות את טיבן במהירות רבה, עם השתנות התנאים והנסיבות. וברמת הכללה גבוהה יותר: מלחמות יכולות לפרוץ בנקל בשל עניין של מה בכך; רק הכורח ומאזן האימה יכולים להביא את הצדדים הניצים אל "שולחן הדיונים" - אל אותה הידברות שתולך אל "הפסקת האש" ואל "חוזה השלום" (ואף אלה הם בסך-הכול הסדרים זמניים, ad hoc, שתקפותם מסופקת ומוגבלת, וראה "טורו" של אלתרמן "הערה פרדוכסלית").

סופו של השיר אינו אופייני לאותם סיומים מעוגלים ומתקתקים המקובלים בספרות הילדים, ואינו מקנה לקורא הנאיבי את תחושת הסיפוק העולה למקרא סיום מעוגל וצודק, כזה המחזיר את הסדר הטוב על כנו לנצח נצחים. לפנינו סיום בעייתי ומאכזב מן הבחינה הערכית והפדגוגית: אמנם אין היצירה מגיעה למסקנה הפסימית שלפיה "כל דאלים גבר" (שהרי האות הנכלמת והמגודפת אינה יוצאת בחרפות ובגידופים, ואינה מורידה את עצמה לרמתם הירודה של מגדפיה). ואולם, יצירה זו גם אינה מובילה את קוראיה למסקנה האידיאלית והאידיאלית, שלפיה הצדק הטבעי סופו שינצח. היא מסתיימת ומסתכמת במין "מדוס ויונדי" אפרורי וזמני בהחלט (בחנית "פל שלום הִיהַ זְמַן שְׁבִין שְׁתֵי מְלַחְמוֹת" שב"הערה פרדוכסלית" הנ"ל), בלי אותה אמונה תמימה בניצחוננו הנצחי של הצדק המוחלט, האופיינית לאגדות הילדים. מאחורי הקלעים עומד לו המחבר המובלע, מחברם של המפוכחים שבשירי הטור השביעי, מתבונן בדינמיקה החברתית בניד ראש רציני ובמנוד ראש ציני. שום דבר אנושי אינו זר לו, וכבר לא יוכל להפתיעו.

מורים המציגים שיר זה לפני ילדים בגיל הרך ובכיתות הנמוכות הרי יכולים להראות לתלמידיהם בבירור כי הדופי שמוצאות האותיות (או הילדים בכיתה) בחברתן ה"חריגה", איננו עניין מובן מאליו ומחויב המציאות הטבוע בצורתה או באופייה ה"מולד" של אות "פשוטה" זו. בסביבה אוהדת יכולה אותה אות מנודה (ילד/ה שנוא/ה ומנודה) לתפקד בצורה אחרת לגמרי, אף לאסוף מחמאות

ושבחים מלוא חופניים. הנה, האות "ף", המופיעה במילים המביעות מיאוס, כגון במילה "אוף!", מופיעה גם במילים המביעות הנאה, כגון במילה של עגת הילדים "פּיף!". צלילה של אות זו, הצליל [F], המביע סלידה ומיאוס, כבמילה "פּוּי!", מביע גם שמחה והנאה, כבמילה "יופי!".⁸ יוצא אפוא, שאליבא דאלתרמן התפקיד שממלא הפרט בתוך המקהלה הכוללת הוא החשוב, ולא תכונותיו ה"מולדות", הלוכשות צורה ופושטות צורה לפי הנסיבות. זוהי מסקנה בנוסח הוגה הדעות הצרפתי אפוליט טון, שהדגיש את חשיבות השפעתה של הסביבה על עיצוב אופיו של אדם, ואף העניק לה עדיפות ובכורה על פני התורשה.⁹

ואף זאת: במעשייה שלפנינו אין חלוקה ברורה לטובים ולרעים, ל"בני אור" ול"בני חושך", כמקובל בסיפורי ילדים סכמטיים, וגם תכונה זו שלה מקשה על בני הגיל הרך, הרגילים לחלוקה שבצבעי "שחור-לבן". האותיות המחרפות והמגדפות את הפ"א הסופית אינן ראויות בהכרח לכל גינוי, וניתן למצוא בהן גם נקודות זכות לא מעטות. לגנותה של האות יו"ד, שפתחה במסכת ההשפלות, ייאמר שהיא נטפלה ל"חברתה" ללא כל סיבה; להגנתה ייאמר כי היא עשתה כן ככל הנראה מתוך פחד, עקב קוטנה ופחיתותה. להגנתן של האותיות שנגררו אחריה מתוך שיעמום וחוסר מעש, ייאמר כי הן מקבלות בסופו של דבר את הדין, ומשנות כליל את התנהגותן כלפי "חברתן" הדחויה; לגנותן ייאמר כי הן עושות כן מתוך אותו שעבוד אוטומטי לדעת הקהל, שבעבר גרם להן לזלזל בפ"א הסופית ולהשפילה עד עפר.

ראינו שאפילו מעמדה הסמנטי של הפ"א הסופית אינו חד-משמעי. נוסף ונטען שאות זו אף אינה מבטאת בהכרח את גמר המלאכה, את הסוף; מצד אחד, היא אכן נועלת את התּבּה, שהרי אפילו תּבּת "סוף", שאין סופית ממנה, מסתיימת כידוע לכול בפ"א סופית (ואכן, אחיותיה האותיות מתלוננות על שהיא "מִיָּד נּוֹעֶלֶת כְּמִין מְנוּעֵל אֶת הַתּבּה", תוך שהן עושות שימוש כפול במילה "תּבּה" - ארגו ומילה - כבכותרת ספר הַתּבּה המזמרת).¹⁰ מצד אחד, אין לשכוח

שהפ"א הסופית מופיעה לא רק בסוף המילה "סוף", המבטאות את החתימה ואת הקץ, כי אם גם בסופן של מילים מנוגדות-הוראה, כדוגמת המילים "סף" או "אלף", המבטאות את ההתחלה דווקא. בין אותיות הכתב (להבדיל מאותיות הדפוס) בולט דמיונה לאותו סימן מוזיקלי מוסכם המכונה "מפתח סול", זה המוצב בראש יצירות מוזיקליות ו"פותח" אותן (את הפ"א הסופית מאשימים כאמור בכך שהיא מתקפלת ונועלת אחריה את התבה). הפ"א הסופית נקשרת אפוא הן בנקודת הראשית, באל"ף, בראשית היצירה ובבריאת העולם מן התוהו, אך גם ב"סוף מעשה" וב"גמר המלאכות", בחורבנו של אותו עולם עצמו וחזרתו לתוהו ובוהו. אין צריך לומר שאין בה כל ייתור, וכי אין לוותר בשום אופן עליה ועל תפקידיה המגוונים בתוך המכלול. יצירתו של אלתרמן מעשה בפ"א סופית נפתחת כשיר ילדים תמים, המתרחש בימי החופש הגדול, שבהם הבטלה - אם כל חטאת - משבשת את שיקול הדעת ומפרה את כל האיזונים. כמקובל ביצירת אלתרמן, האוהבת להפוך את כל היוצרות, לא הילדים הם הבטלים כאן מספרי הלימוד, כמתבקש וכמצופה, אלא הספרים הם-הם הבטלים מכל מלאכה (מתוך האנשת הספרים והפיכתם לכעין ילדים משועממים). מחמת השיעמום, האותיות מתחילות להתגרות באות החריגה ויוצאת הדופן, העומדת לה בצניעות ביישנית בפינתה (כמו האפון בשיר הילדים הביאליקאי "בגינת הירק", העומד לכדו בצד, תלוי על משוכת הגדר, ואינו נוטל חלק במחול הססגוני שמחוללים הירקות בין ערוגות הגינה).¹¹ נרמז כאן ברמז שעוביו כקורת בית הבה, כי אלמלא השיעמום וחוסר המעש לא היו נכנסות האותיות למלחמה מיותרת ומוזיקה, שכמעט החריבה עולם שלם. בכך טמון גם מסר חינוכי המיועד בעיקר להורים ולמורים: רוב תגרותיהם של הילדים מתרחשות מתוך בטלה ושיעמום, ואילו ניתנה להם בשעות הפנאי פעילות מעוררת ומאתגרת, גופנית או אינטלקטואלית, אפשר שלא היו נגררים למלחמות מיותרות ותכופות.

והנה, דווקא היו"ד "החסודה" (והמתחסדת!), הצפה באוויר בלא אחיזה ומעמד לכף רגלה, "מתחילה במצווה". דווקא היא, הקטנה

והעלובה, מחליטה לכנס את אחיותיה האותיות ולאסור מלחמה מיותרת על ה"זר" וה"אחר", המסתופף בקהלן. אפשר שהיא מקדימה רפואה למכה ומקניטה את "חברתה", מחשש שמא היא עצמה תיעשה טרף קל להתגרות ולתגרה. לפיכך, היא מסיחה את דעתן של הבריות, וחדה להן חידה. חידתה השנונה (לא במקרה החידה והחידוד השנון מאותו שורש נגזרו), המתכבדת בקלון "חברתה", נסבה על אותה אות גמלונית שרגלה כרגל חסידה ואפה כשל פיל. כאמור, היו"ד הזעירה והשנונה, הצפה באוויר, היא האות הקטנה ביותר והנפוצה ביותר בכל האלף-בית, וטבעי היה לו הייתה סובלת מרגשי נחיתות על ממדיה הזעירים ועל מעמדה הרעוע. דווקא היא, העלובה ונמוכת הקומה, יוצאת חוצץ במין מחווה נפוליונית נמרצת כנגד הפ"א הסופית גדולת הממדים, הנחבאת אל הכלים (נרמז כאן מבין השיטין כי רגשי נחיתות ורגשי עליונות יכולים תכופות לדור בכפיפה אחת). האינן בדבריה המרושעים של היו"ד על האף העקום ("איזה עוקם!") והגדול של הפ"א הסופית, שממדיו כממדי פיל, מזכרן של הקריקטורות האנטישמיות?

אכן, כתב הפלסתר נגד הפ"א הסופית נשמע כמו כתב אשמה אנטישמי, שאינו משאיר במבוקר כל מתום (לאחר שהאותיות פוסלות את "יופייה" של הפ"א הסופית ונטפלות לחוטם הגדול והמעוקל שלה, הן משמיצות גם את "אופייה" ה"פגום", ה"מתבדל" וה"מתנשא"), ומייעצות ל"עם הכתב" להדיחה מן האלף-בית. למרבה האירוניה, התנשאותן של האותיות וגאוות השווא שלהן הן הגורמות להן להאשים את הפ"א הסופית בגאוה ובהתנשאות, בחינת הפוסל במומו פוסל. אלתרמן הופך כאן כמובן את כל היוצרות: היו"ד מזוהה דרך קבע עם היהודי, ולכן ניקד יל"ג את "קוצו של יוד" בו"ו שרוקה, כרמז לגורל היהודי ("יוד" או "ייד" = יהודי ביידיש), ואילו כאן, דווקא היו"ד יוצאת במסע "אנטישמי" נגד הזר והחריג. גם ביאליק תיאר את האות יו"ד כיהודי נודה, איש פרנסות האוויר, הצף ללא נקודת אחיזה ומשענת לרגלו. בין האותיות האיתנות והחזקות שבאומות העולם, המהלכות בזקיפות קומה על אדמתן ומוליכות בגאון את האנושות כולה, הרי

"בינתיים מזדקק רבא היודין, ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיניי ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא - ולפי לפי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך חס ושלום בין כולן. . ." ("ספיח", פרק שלישי).

קשה שלא להבחין שאצל יל"ג ואצל ביאליק האות יו"ה, הצפה לה כעב קטנה בין האותיות ההולכות להן קוממיות על פני האדמה, בגרון נטוי ובראש זקוף, היא בת דמותו של ה"יוד" ("יהודי" ביידיש) הצף באוויר ליד האותיות הגאות, היושבות על אדמתן והשולחות ידן להלמות עמלים. לעומת זאת, אצל אלתרמן - מתוך היפוך תפקידים אופייני - דווקא ה"יוד" היא האות ה"אנטישמית", העושה את זולתה שעיר לעזאזל. לשון אחר, דווקא ה"יוד" "החסודה", המזוהה בדרך כלל עם היהודי, מבזה כאן את ה"אחר" (היהודי), ובאופן אבסורדי כמעט, היא הופכת לאויבתו, לבת דמותה של "שנאת היהודים" - של אותה מהות מופשטת, שאת אחד משיריו שם אלתרמן בפיה.¹²

מסכת ההשפלות של הפ"א הסופית מתחילה אפוא באותה חידה "תמימה", שחדה ה"יוד" לאחיותיה: "מי זו הנשקפה מספר ומגויל? / על פי רגלה היא חסידה / אכל על פי אפה היא פיל". הפסוק משיר- השירים ("מי זאת הנשקפה כמו שחר יפה כלבנה ברה כחמה אימה כנדגלות" [שיה"ש ו, י]), נהפך כאן על פיו, ומשנה את נימתו מפתוס לבתוס: לא עלמה יפה, מושלמת ואידאלית מתגלה לנגד עינינו, כבמזמורי האהבה הקדומים, כי אם אות מכוערת, מסורבלת ומתבדלת, השקועה כל ימיה בתוך ערמות הגווילים העבשים והאותיות המתות שמהן היא נשקפת וש"על פי אפה היא פיל" (החידה המחודדת של ה"יוד" על הפ"א הסופית כוללת בתוכה גם משחק מילים, המשתעשע בחילופי "פה" ו"אף").¹³

דבריה הקסנופוביים של ה"יוד" בגנות הפ"א הסופית - שיש בהם, כפי שראינו, מטעמה של אוטו-אנטישמיות הנסמכת כבכתבי-פולסטר אנטישמיים על סימני הַפּר פיזיולוגיים דוחים - פורצים את כל הסכרים. השנאה כבר זורמת לה מכל עבר, ללא גבולות ומגבלות: האותיות

מאשימות את "חברתן" השנואה בכיעור, בהשתרבות למקומות לא-לה, בהתנשאות, בהתקפלות בתוך עצמה, ועוד ועוד. למרבה האירוניה, בכל ההאשמות הללו - הסותרות זו את זו - יש שמץ של אמת, אך אין זו אותה אמת שכלפיה כווננו דברי ההשמצה: הפ"א הסופית באמת השתרפה לשם העצם הקיבוצי "אלף-בית", כי היא משוכצת בסוף המילה "אלף" המוצבת בראש מערכת האותיות. היא באמת מתנשאת, אך במשמעות של גובה. היא באמת מקופלת בתוך עצמה, כי כך נבראה, והיא באמת נועלת את התבה, כי 'תבה' פירושה מילה. ואולם, כידוע, חצאי אמתות גרועים לפעמים משקר גמור: ההאשמות הנשמעות כלפי האות השנואה מזכירות את הטיעונים האנטישמיים, הכלולים בכתבי הפלסטר למיניהם. גם את היהודי האשימו על שהוא מקופל בתוך עצמו "כחומט בנרתיקו", על שעמו הוא עם מתבדל ומתנשא - "עם סגולה" ו"עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב". גם את היהודי האשימו, בהקשרים אחרים, על שהוא תוחב את אפו הארוך, ומשרבבו למקומות לא-לו. לא לחינם בחר כאן אלתרמן באות, שבניגוד לאל"ף ולבי"ת ולכמה מ"חברותיהן" אין לה מקבילה בכתב הלטיני ובשפות ההודו-אירופיות שעליהן מושתתת תרבות המערב. הרובד הלאומי של המעשייה שלפנינו אינו מקרי, ואינו פרי דמיונם של פרשניה.

ראוי שלא להתעלם גם מן הסיבות והנסיבות האקטואליות שהולידו את מעשה כפ"א סופית: את המעשייה המחורזת ה"קלילה" הזאת פרסם אלתרמן לראשונה בתוך ספר התבה המזמרת (1958) - ספר רציני ומשעשע כאחד, המיועד לילדים ולמבוגרים גם יחד. שיר זה, הנוגע בתג הדק שבין דברי קלסה לדברי קילוסין, או בין התנצחות לניצחון, עוסק לכאורה רק בנושאים אוניברסליים ועל-זמניים, תוך שהוא מתבונן בהומור, בתבונה וברגישות במנגנוני ההתנהגות האנושית שבכל זמן ובכל אתר. עם זאת, יש לו גם ממדים ספציפיים - אישיים ולאומיים - היפים לזמנם ולמקומם (הנרמזים בראש וראשונה מעובדת היות האות פ"א סופית סימן גרפי מוסכם, האופייני לכתב העברי בלבד). למרבה הפרדוקס, לא אחת מתגלה שהעיסוק ה"ספציפי"

במנגנוני היצירה ובמצב הלאומי הישראלי, ה"פרובינציאלי" היה עניין כללי בעל משמעות אוניברסלית מאין כמוה. וביתר פירוט: היצירה שלפנינו מתמקדת אמנם, בראש וראשונה, בתכונותיה הנפסדות של החברה האנושית באשר היא (בצורך הבלתי-נלאה שלה למצוא שעיר לעזאזל, בנטייתה לסגוד למנצחים, בהליכתה העיוורת אחר "ההסכמה הכללית" וכד.). עם זאת, ראוי לזכור כי יש לה גם ממדים לוקליים, ברשות הפרט וברשות הכלל. בעת חיבורה ופרסומה היטלטל גם אלתרמן עצמו, כמו הפ"א הסופית גיבורת יצירתו, בין עלבון וכלימה לבין תהילת מנצחים. אותה עת, הוא אך החל להתנער מן הכישלון הצורב שהנחילה הביקורת לקובץ שירי עיר היונה (1957) - קובץ רב היקף ויומרה, שעל כתיבתו עמל שנים רבות. את התגובות הפוגעות הוא ספג בעיקר מידיהם של בני הדור הצעיר, בעוד שהוותיקים, נציגי הממסד הספרותי והפוליטי, העניקו לו באותה שנה עצמה את "פרס ביאליק" לספרות יפה, ואת ספרו החדש הכתירו בתואר "אָפּוֹס לאומי".

גם המצב הלאומי התנדנד אותה עת בין תהומות הקלון לפסגת ההצלחה. מצד אחד היה הציבור שרוי בחרדה ובתחושת השפלה, עקב מסע התעמולה שניהלו ברית-המועצות וארצות ערב נגד המדינה הצעירה ונגד התנועה הציונית; ומצד שני, ה"מוראל" הלאומי הרקיע מעלה-מעלה, בזכות הניצחון הצבאי שהושג במבצע קדש. מצב דואלי זה של אדם או של עם, שרגע אחד משול הוא לעפר ובמשנהו נוסק הוא עד הכוכבים, משתקף ביצירה המרירה-המתוקה שלפנינו: גם כאן תסולק מן הזירה דמות כפופה ומגודפת, שהכול דורשים בגנותה; לא ירחק היום, והיא תשוב ותתייצב על הזירה, קבל עם ועולם, בראש זקוף ומיישיר מבט. בעקבות ניצחונה, גם דעת הקהל עליה עתידה להשתנות מן הקצה אל הקצה, ואיש לא יעז לפגוע בה או להטיל בה דופי. הדברים נכתבו עוד לפני ששארל דה-גול כינה ב-1967 את העם היהודי *un peuple d'élite* - כלומר, עם אליטיסטי, או "עם נבחר". כדאי לזכור ולהזכיר: האות השומעת את חרפתה אינה מגיבה על הדברים בדברי חרפות, כי אם יוצאת מן התמונה וטורקת את

הדלת אחריה. לאחר שיוצאת הפ"א העלובה (תרת-משמע!) מן הספר בטפיחת דלת (דל"ת),¹⁴ נשארים כל הדברים בעולם בלי סוף והבריות פעורי פיות (פ"א = פה), כאילו איזה בורג (או ו"ו) נשלף (גם מילה זו נגמרת בפ"א סופית). נרמז כאן כי העולם הוא מנגנון מורכב, ואי אפשר למכלול בלי אחד הפרטים. מנגנון מורכב זה דומה לשעון גדול שנעצר בדרך הילוכו, בהישלף ממנו אחד מברגיו. מאחר שמדובר כאן גם בסיפור הלאומי, שהרי האותיות אומרות "אָכְן, לוּ עַם הַפְּתָב"¹⁵ שוּמְעֵנוּ / כִּי אָז סִלְקָה הוּא פְּלִי הַסּוּס", אין להתעלם גם מן המשמעות הלאומית של יציאת הפ"א בטריקת דלת (גם עם ישראל גורש או יצא בטריקת דלת את הארצות שבהן התנכלו לו, והותירן מרוקנות מתוכן). אלתרמן רומז שעולם שהוא "Judenrein" ("נקי מיהודים"), כפי שרצו שונאי ישראל (ובמונחי היצירה, עולם בלי פ"א סופית בעלת אף גדול ומעוקל בתוכו), אינו רצוי גם לאומות העולם. העולם אינו יכול אפוא "להסתדר" בלי היהודי, כפי שאי אפשר לו לתבשיל בלי בצל ושום הנותנים לו את טעמו ואת ריחו.¹⁶

השקפה דומה עולה מיצירתו לילדים של ביאליק "אלוף בצלות ואלוף בשום", שבגלוי היא אגדה תמימה לילדים, ובסמוי מספרת את תולדות עם ישראל בין אומות העולם (מתוך אירוניה עצמית כינו היהודים את האנטישמיים בשם "אנטי שומיים"). אפילו הפילוסוף הגרמני פרידריך ניטשה, הוגה רעיון "האדם העליון" - רעיון שבגיננו יש הרואים בו את אחד מאבותיו הרוחניים של הנאציזם, ועל כן נוהגים לזהותו בטעות עם השקפת עולם אנטישמית - הגדיר את היהודי כשאור שבעיסה, כגורם מתסיס שאינו מניח לחברה להפוך לאגם נרפש - להגיע לידי קיפאון וקיבעון. ואכן, עם הסתלקות הפ"א הסופית מן המערכת, כל חישוקי העולם מתרופפים ומשתבשים, המאזן האקולוגי שלו מופר וכל הפעולות נעמדות מלכת:

הצִפְּרִים שְׁעוּפָפוּ / חָדְלוּ לְפִתֵּעַ מְלֻעוֹפִּים...

הַתְּפִים שְׁתוּפְפוּ פְּתָאם / נְדָמוּ מְלֻתְפִּים...

סוּסִים שֶׁחָדְרוּ שְׁטָפוּ / עָמְדוּ לֹא עוֹד שְׁטָפוּ שְׁטֹ...

טוֹפּוֹת בְּרָזִים שְׁטָפְטָפוּ / פָּסְקוּ לֹא עוֹד נְטָפוּ נְטֹ...

עמדה הרוח הרוחפת / לא כחפה כח...
עמדה העת המתחלפת / נמשך הרגע בלי לחל...

עוף לא עופ...

תף לא תופ...

סוס לא שט...

בך לא נט...

רוחות לא כפו כח...

נמשך הרגע בלי לחל...

ובכן, כל ההתחלות נשארות כאן בלי פ"א סופית, וכל חוקי הבריאה משתבשים, כדברי אלתרמן בשיר הפתיחה של חגיגת קיץ: "כי נעלמה עלת דברים ואחריתם". כבסיפור בריאת העולם, שבו ריחפה הרוח על פני המים, וכבסיפור מעמד סיני, שבו "ציפור לא צייץ, עוף לא פרח, שור לא געה [...] הים לא נודעזע, הבריות לא דיברו, אלא העולם שותק ומחריש" (שמ"ר כט), גם כאן חדלות הציפורים מלעופף והמים פוסקים מלנטוף. מעמדי סף כאלה, כמו הבריאה ומעמד הר סיני¹ הם מעמדים שהביאו סדר לעולם, ואילו כאן, לפנינו מעמד של סוף, ולא של סף: הסתלקותה של האות מתוך האלף-בית גורמת להסתלקות הסדר מן העולם, ומאימת להחזירו לתוהו ובוהו (גם הסף וגם הסוף מסתיימים בפ"א סופית). במעמד הר סיני ניתן ספר הספרים לעם ולעולם, ואילו כאן יוצאת האות ונשלפת מתוך הספרים. עם שנתן לעולם את ספר הספרים ואת המונותאיזם מסולק כאן אפוא ממשפחת העמים, מוקא ומוקע ומנואץ.

לפי מעשה בפ"א סופית, גם אם עוקרים אות קלה אחת מן המכלול, אין המכלול מתקיים, כנזכר בדרשה שדרשו חכמים על האות יו"ד: "אם מתכנסים כל באי עולם להלבין כנף אחת של עורב אינם יכולים, כך אם מתכנסים כל באי עולם לעקור יו"ה, שהוא קטון האותיות שבתורה, אינם יכולים" (ויק"ר יט ע"ב; שהש"ר ה). הבריאה מוצגת אפוא ביצירת אלתרמן כמעשה חושב, כמסכת מושלמת אחת, שאין לוותר בה גם על אותם דברים של מה בכך, הנראים לכאורה

נקלים ו"מיותרים", כמאמרם של חז"ל: "וכל צבאם" - אפילו דברים שאתה רואה אותם כאילו הם מיותרים בעולם, כגון זבובים ופרעושים ויתושים, אף הם בכלל ברייתו של עולם הם: ובפול עושה הקב"ה שליחותו, אפילו על ידי צפרדע, אפילו על ידי יתוש" (ב"ר י; שמ"ר י). אגדות רבות מביין אגדות "ויהי היום" של ביאליק מדגימות עיקרון זה, הממליץ לאדם לכבוש את היהרה (hybris) שלו ולהכניעה, שכן גם היצור הפחות ביותר חיוני ונחוץ לקיומו של העולם; גם הוא עלול לעמוד בדרכו של מלך "כול-יכול" ולהשביט את כל תכונותיו (וראו באגדות כדוגמת "דוד והצרעה והעכביש", "דוד נעים זמירות", "שלמה המלך והאדרת המעופפת", "שלמה המלך והדבורה" ועוד).

והנה, בעיצומה של התהפוכה שהקפיאה את העולם והחזירה אותו לתוהו ובוהו, מתרחש מבלי דעת ושלא במתכוון נס "קטן", שבכווחו להחזיר את העולם למסלולו התקין. אַם אחת, דאגנית וזעפנית, יוצאת אל המרפסת, ומחפשת בקולי קולות את בנה האובד יוסף. באותו רגע שבו אם אלמונית זו משמיעה את שמו של בנה, אף מבלי שידעה דבר על הקטסטרופה שנתחוללה בינתיים בחוצות העיה, היא מחזירה הביתה את הבן האובד ואת האות האובדת למקומה במערכת האף-בית. במקביל, היא מחזירה את הסדר והמשמעת, הנחוצים לקיומו של היקום. לא במקרה נקרא בנה "יוסף", שם המסתיים כמו המילה "סוף" בפ"א סופית, אך מרמז להיפוכו של הסוף. השם מרמז לכך שהעולם יוסיף להתקיים חרף הרוע והרשע המאיימים עליו להאבדו. וכמובן, נרמז משמו של הבן האובד גם שמו של יוסף המקראי, שאבד לאביו וחזר הביתה, לאחר שהיה מושא לשנאת חנינם, להתעללות נפשית של אחים לדם (ממש כמו האות פ"א סופית, ש"אחיותיה" התעללו בה ועוללו אותה בעפר). יוסף המקראי, כמו האות האובדת, מגלם כאן את האח המושמץ שחזר לביתו כמנצח, אף הציל באצילותו הרבה את אָחיו, מבקשי נפשו, ולא דרש כל הסבר והתנצלות על יחסם הנפשע כלפיו. שמו פותח באות יו"ד שהתחילה את הסיפור, ומסתיים באות החוזרת לביתה כמנצחת. כשנשלפה הפ"א הסופית מן העולם, ראינו כי אין העולם אלא

מין מנגנון גדול ומורכב, הדומה לשעון ענק שנעצר בדרך הילוכו. והנה, עם שובה של הפ"א הסופית למקומה מנגנון ממשיך לתקתק, כאילו לא אירע דבר (כשעון שהחליפו לו סוללה), והכול כמנהגו נוהג.¹⁸ אלתרמן מראה כאן כמה דק התג בין חגא לחג, בין התקלסות לקילוס, בין תהלה לתהילה, בין אימת הכיליון לבין ההתחלה החדשה המסוגלת להניע את גלגלי העולם על צירם. תמיד עם שוך השואה או הקטקליזם חוזרים ביצירתו החיים למסלולם: אמהות מסרקות את ילדיהן, תולות כביסה בין החורבות ושופתות סיר וקומקום על פתלייה בוערת.

הקיפאון השורר עם הסתלקות הפ"א הסופית וחזרתו של העולם למסלולו מזכירים את המסופר באגדה היפהפייה הנמה, שגם בה - ברגע הינתן הנשיקה - מתעורר העולם לתחייה, וכל אותם עניינים שנעצרו וקפאו באמצע הדרך ממשיכים בטבעיות את הפעולה שבה היו נתונים ברגע היעצורם, כאילו לא אירע דבר בינתיים. גם משיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, קובץ שיריו הראשון של אלתרמן שנכתב ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, נרמזת הדיאלקטיקה הזאת. שיר פתיחה זה, הפותח במילים "עוד חוזר הניגון", מלמד על גלגל חוזר בעולם, על התרעננותו של היקום לאחר הסערה. אחרי האפוקליפסה הכלולה בשיר הסיום של קובץ זה ("הם לבדם"), שהוא שיר שכולו קיפאון, דומייה והיאלמות, יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו סובב, כתבת נגינה על מנגנון הגליל שלה. האות שחזרה אל המערכת, כמו בן אובד החוזר לביתו, עומדת לה בשקט, בצניעות ובתמימות, כאילו לא נקפה אצבע וכאילו לא הנחילה לאויביה תבוסה ניצחת ("עֲמֻדָה תְּמִימָה, צְנוּעָה, נֹחָה, פְּאֵלוּ לֹא נִקְפָה הִיא אֶצְבָּע"). עתה, אף לא אות אחת מאותיות האלף-בית מעוזה לפצות את פיה כנגדה ולהקניטה. "תמימותה" של האות (מתוך רמזו לצירוף הכבול "כתיבה תמה") מלמדת על חפותה ועל אשמתן של אחיותיה האותיות שהתעללו בה וניסו לגזול את תומתה. אילו ענתה להן בדברי חרפות, כמתבקש, היא הייתה יורדת כאמור לרמתן הנחותה של אויביה, ומאבדת את כל סגולותיה הייחודיות.

עטרה מוחזרת אפוא ליושנה, והכתר - לראש האות הנכלמת. בסופו של דבר, כל גורמי-העל הממסדיים - המיוצגים כאן על-ידי מערכת האלף-בית כולה - מכריזים על "הפסקת אש", ודורשים מכל אות ואות להעניק לאות הנידחת הֶבִּילִיטְצִיָּה. האם בכך הפכה הפ"א הסופית לאהודה ולמקובלת? לאו דווקא. גם בסוף הסיפור, במעמדה החדש כמנצחת עטורת תהילה, היא עומדת לבדה. לעת עתה, הושגה בסביבתה הקרובה שביתת נשק, אך לא למעלה מזה.

מוֹסֵר הַשֶּׁפֶל העולה מן המעשייה ה"ילדותית" הזאת הוא מוֹסֵר הַשֶּׁפֶל דרוויניסטי מובהק, שלפיו, למרבה הצער, "אדם לאדם זאב", ועל כן כל "הרוצה בשלום ייכון למלחמה"¹⁹. אליבא דאלתרמן, אדם חייב לעמוד על שלו, לנצח בזכות עצמו, ולא להיגרר לתגובת שרשרת של חרפות. רק אז יזכה אולי להערכה מן הסובבים אותו. ניצחונו של אדם מִשְׁנֵה את דעת הקהל, בין שדעת הקהל היא זו של ילדי הגן העומדים מול ילד דחוי ובין שמדובר באומות העולם, העומדות מול אומה שנואה ונידחת. למעשה, האותיות, המשולות לילדים רעי מזג או לעמים חורשי רעה, אינן משנות כלל את המשפט הקדום שהיה בלבן על הפ"א הסופית. ואולם, הן מקבלות הוראה "מלמעלה" להתנהג כלפיה בנימוס, ונאלצות לציית להוראה זו. ככלות הכול, אדם ועם העומדים זקופי קומה מול חורפיהם, ומלמדים אותם לקח, מתקבלים בכבוד ובהערכה לתוך החברה האנושית ולתוך משפחת העמים (גם אם כבוד והערכה אלה מקורם בצביעות). הפ"א הסופית, שהראתה לכול כי אי אפשר להתקיים בלעדיה, נתקבלה גם היא ככלות הכול בכבוד מלכים, בחינת "הכול מכבדין למי שהשעה עומדת לו".

ולסיום: ביצירה "קלה" זו גלום עוד רעיון חשוב אחד, שפל ילד יוכל להבינו ולהזדהות אתו. מימרה ידועה קובעת כי "כל ההתחלות קשות", ואולם, הכול יודעים כי לא בנקל מביא אדם את מלאכתו לקו הגמרה. מובן שגם ביצועה של המלאכה והבאתה לסיום מוצלח כרוכים בקשיים לא מבוטלים, וחכמים ידעו זאת היטב כשקבעו כי "אין המלאכה נקראת אלא על שם מי שגמר אותה". על כן, מלאכה שלא הגיעה לגמר סיומה כאילו לא באה לעולם (וכמוהו מאמר שלא נסתיימה

כתיבתו, יצירת אמנות שלא הושלמה, משימה שלא בוצעה עד תום, שיעורי הבית שנותרו במגירה, ועוד). מכאן שלא רק הניצוץ המעניק את ההשראה ואת הרעיון הוא החשוב, כי אם גם ההתמדה הדרושה להביא רעיון לידי מימושו. ההתחלה והסוף כרוכים אפוא זה בזה כבמעגל, ובמילים אחרות, ההתחלה והחתימה הם מרכיבי החיוניים של המכלול ואי אפשר לזו בלי זו, ממש כפי שאי אפשר לשלוף ולז אוחת מתוך האלף-בית ולהותיר את המערכת בשלמותה. לחורפיו ולמגדפיו הצעירים רמז כאן אלתרמן העיף והמאוכזב שדבריהם הבוטים והבוטחים בגנותו ובגנות שיריו נובעים מבקיאותם הלקויה בהיסטוריה של האידיאות ושל הטעמים. ביקורתם מקורה בהעדר פֶּרספקטיבה ובחוסר התמצאות מספקת בדיאלקטיקה של הדורות (דיאלקטיקה זו העסיקה את יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, לְמֵן שיריו הגנוזים ועד לטיוטות המאוחרות ביותר, שכתבתן נקטעה בגלל מותו בטרם עת). הוא אף רומז לצעירים, ש"אל יתהלל חוגר כמפתח": הם, הנמצאים בראשית דרכם, בימי חורפם (באביב ימיהם), עדיין אינם יכולים לשער מה יעלה בסופם, לכשיתייצבו כמוהו בחורף חייהם מול צעירים עוינים, חסרי ניסיון ותבונה, שפיהם מלא חרפות וגידופים. דימויו העצמי של אלתרמן היה כשל האות פ"א סופית, המוחרמת והחיונית גם יחד: מצד אחד, הוא ראה את עצמו ואת חבריו בדמותו של משורר בוהמיין, מגודה ו"גולה", כבמסורת הסימבוליסטית; מצד שני, הוא גם מילא את תפקידו החיוני של משורר מגויס בשירות הלאום, שנוכחותו חשובה ונדרשת, שאמירתו מעצבת דעת ומשנה מפעם לפעם את פני המציאות המדינית.

ומפיון אחר, ה"סימפוניות הבלתי-גמורות" של אלתרמן - כגון מחזהו המורכב ימי אור האחרונים, שחרף חשיבותו הרבה אין אפשרות להעלותו על הבמה - הן עדות לכך שיצירה הנותרת במגירה כאילו לא באה לעולם, וכי עיקר המעשה בחתימתו, בסופו. כמי ששמו הפרטי ושם משפחתו מסתיימים באותיות סופיות, וכמי שחתם על יצירות העלומים שלו בשם-העט "אלוף נון",²⁰ ששני מרכיבי

מסתיימים באותיות סופיות, ידע אלתרמן היטב שחשיבות האותיות הסופיות, האופייניות לכתב העברי, אינה פחותה מזו של אותיות שנתאזרחו ברוב מערכות הכתב, ונתפרסמו בכל אתר ואתר. הקורא בין שיטיה של היצירה ה"קלה" הזאת יבין היטב, כי הפ"א הסופית ה"פרובינציאלית" והנידחת, שייוחדה בעבריותה, יקרה ללבו של המשורר לא פחות, ואף יותר, מאחיותיה הנכבדות - האל"ף והבי"ת - שנתגלגלו גם לידיהן של אומות העולם, והוצבו בראש מערכות הכתב שעליהן הושתתה תרבות המערב שבכל אתר ואתר.

ג. כוחה של חולשה – "מעשה בחיריק קטן"

את המעשייה המחורזת שלו לילדים "מעשה בחיריק קטן" כתב אלתרמן כהמשך וכהשלמה לקודמתה - "מעשה בפ"א סופית", ואת שתי "עלילות הגבורה" הללו חיבר למען ספר התבה המזמרת (1958). בניגוד למצופה, שתי היצירות אינן מוצבות בספר בסדר עוקב, הגם שמעשיית החיריק אינה שוכחת להודות בחובה לאחותה הבכירה שאליה נסתפחה, ולאזכרה במפורש: "ספְּרְנוּ מֵעֵשָׂה בְּפֵא סוֹפִית [...] וְעֵכְשׁוּ [...] נִסְפֵר מֵעֵשָׂה בְּחִירִיק קֶטָן". הנוסחה הסיפורית היא כמקובל במעשיות חסידיים, המשוטטות ברחבי "עולם המעשים", ועוברות מן הכבד אל הקל: קודם סיפרנו "מעשה בבן מלך", ועתה נספר "מעשה בבת מלכה". משתי המעשיות המחורזות גם יחד נמצא הקורא לְמִדָּה, שאין דבר העומד בפני הרצון; שְׁאֵל לוֹ לֵאדָם לְהַקֵּל רֵאשׁ בְּאוֹתָן בְּרִיּוֹת קֶטְנוֹת וְקִלּוֹת שֶׁבְּעוֹלָם, וְלוֹ יִהְיוּ אֱלֹהֵי יְתוֹשׁ אוֹ חִירִיק; שְׁדוּקָא יִצוֹר דְּחוּי, שֶׁהִבְרִיּוֹת מְזוֹלָלוֹת בּוֹ וּמְנֻדוֹת אוֹתוֹ מִחִבְרַתָּן, עֲשׂוּי לְהַגִּיעַ בְּכוּחַ רְצוֹנוֹ אֶל הַפְּסָגָה, בְּחִינַת "אֲבָן מֵאֶסוֹ הַבּוֹנִים הִיתָה לְרֵאשׁ פְּנֵה" (תהלים קיח, כב).

לכאורה לפנינו כעין אָפּוֹס, המגולל את עלילות הגבורה של טיפוס קל וְנִקְלָה - חיריק דך ונידח ש"גולד" בשולי החברה, בדיוטה התחתונה, אך הצליח במאמצים אין קץ להגיע אל פסגת הֶקְשָׁגִים והתהילה. ושוב, בניגוד לצפוי ולמקובל בסיפורים על גיבורים נידחים ודחויים שעלו לגדולה, כדוגמת לכלוכית מסיפורי-העם שליקט שרל

פְּרוֹ (Perrault) וכדוגמת הברווזון המכוער מאגדות אנדרסן, לפנינו גיבור המואס עד מהרה בפסגה הגאיונה שאליה הגיע בעור שניו. בעמדו בראש ההר - במרומי השיא שאליו נכסף בכל מאודו - הוא מחליט לפתע פתאום לשנות כיוון, לזנוח את המירוץ השאפתני שהיה לו לדרך חיים, ולחזור אל אָחִיו, שנשארו במישור מאחור (כמאמר המשורר הלאומי בשיר "חווה, לָךְ בְּרַח", שעה שביקש להתנער מגלימת השליחות הנבואית שהונחה על כתפיו: "אֲשׁוּבָה לִי בְּלֵאט כְּשֶׁבָאתִי"). ואולם, בניגוד למקובל בַּזֶּנֶר הנבואי והפסידו-נבואי, אין "גיבורנו" מבקש לפרוש מן הבריות ומעומס האחריות של השליחות הציבורית. כל רצונו לשאת בעול כְּאֶחָד העם, כשווה בין שווים, בין אָחִיו העמלים, שבתוכם נולד וגדל.

הדברים מזכירים עד מאוד את שירו של אלתרמן "שיר שמחת מעשה" (השיר השביעי מתוך המחזור "שיר עשרה אחים"). כאן נתגבש הרעיון שעתיד היה ללוות את שירי עיר היונה בדבר היות המעשה הממשי - ולו גם הדל והאפור - עולה בערפו ובחשיבותו על כל דיבור. ובמקביל, שירה אמירתית ודלה למראה, המלווה את העשייה האפורה, עדיפה "בשעה זו" על כל זיקוקי די-נור ססגוניים ופוליפוניים. לאחר שהרשים את קוראיו בהעפלה על צוקים גבוהים ותלולים, הגיעה העת, קבע אז אלתרמן, לשיר "אֵת הַשְּׂמֹחָה שֶׁלֹּא הִשְׁכַּר כִּי אִם הִגִּיעַ יְסוּדָה [...] היא עֲצַמַת קִבֵּעַ הוֹמִיָּה כְּהִמְיָתָם שֶׁל מַפְרָשִׁים/ על פְּנֵי קוֹרוֹת עוֹלָם. היא היא בָּהֶן רֵאשֵׁי דְרָכִים סוּלָלָת/ וְהיא בְּדֵל וּבְאָפֹר שֶׁבְּדָבָרִים הַנְּעֻשִׁים".

מחד גיסא, אך טבעי היה לו ביקש "גיבורנו" לנוח על זרי הדפנה, ליהנות מהערצת הקהל, מן הנוף מרהיב העין הנשקף מן הפסגה, לשאוף מלוא ריאותיו את האוויר הצלול והטהור. מאידך גיסא, אוויר הפסגות דליל הוא וצונן, וככל שמתקדמים במעלה ההר, הולך הוא ואוזל. גם "הבדידות המזהרת" שבגבהים מעיקה על מי שהורגל לחיי עמל פשוטים, ואינה מְשַׁרְהָ עליו אלא תחושה של דכדוך (זוהי גם תחושתו של האמן חננאל, גיבור פונדק הרוחות, המגיע אל הפסגה לאחר שנטש את אשתו וברח מן הבית באמצע הלילה לבל תעצרנו

בדברי כיבושין). ואכן, כשמגיע החיריק לאמצע הדרך, הוא שמח שמחה מרובה, וחש להכריז על הַשְּׁגִיּוֹ ברמה ("הַנְּנִי! שוּרוּ"); אך כשהוא מגיע סוף סוף אל הפסגה, הוא מתחיל לתהות אם היה הַשְּׁגִי שווה את כל הטורח והסיכון. לאחר שהוכיח החיריק לעצמו לאיזה גובה הצליח להעפיל בכוחות עצמו, הוא מתחיל לרדת אט-אט ממרומי ההר אל המישור, משתוקק להיות כאחד האדם. עדיפים בעיניו החיים הפשוטים והעמלניים על העמידה במרומים, והוא מבקש להיות ככל אֶחָיו שנתרו "שָׁם" למטה, בדיוטה התחתונה, במקום שבו "קולוֹ מְצַרְרֵף אֶל קולות/ הַסְּגוֹל וְהַצִּירָה, אֶחָיו לְצִלְיִים"²¹.

ביצירה המחכימה ומשובבת הנפש שלפנינו הראה אלתרמן אל נכון שלא רק אות מאותיות האלף-בית יכולה לעמוד במרכזו של סיפור רב-עלילייה. אפילו חיריק זעיר שבתחתית שולְיָה של אות זו יכול לחולל מבצעים נועזים ולהגיע לַהֲשָׁגִים אדירים, במיוחד אם מַאֲתָגֵרִים אותו ומנסים להפכו בהבל פה לאפס מאופס. לשמחת הקורא הצעיר מתברר עד מהרה, כי העוול שגרמו האותיות לחיריק המסכן לא החלישו אלא להפך. בִּדְעוּ כי אין הוא ראוי לגינוי, וכי נגרם לו סבל רב ומיותר, מתמלא החיריק בכוחות אדירים שאת קיומם לא ניחש כלל. "גיבורנו" מתגלה כמטפס הרים עֵז ונועז, היוצא למשימה בלתי-אפשרית, שאותה הוא מצליח למרבה הפלא להכתיר בהצלחה: העפלה מרהיבת עין לשיאו של צוק או מצוק גבוה, ששיפועו הוא 90°. מבחינה זו, לפנינו יצירה אופטימית, המלמדת ילדים רגישים ובעלי רגשות נחיתות לבל ירפו את ידיהם דברי העלבון שהם שומעים מ"חבריהם" המבקשים להתכבד בקלונם. היא אף מלמדת אותם שניתן להפוך את החולשה ואת הרגשת הקיפוח למנוף אדיר לַהֲשָׁגִים ולהצלחה. את הילדים הכוחניים ומחבלי התחבולות מלמדת היצירה שלא תמיד כדאי להם להתעמר בחבריהם החלשים ולשַׁלַח בהם דברי חרפות ועלבון; שלא אחת עתידים הם לַגְלוֹת להפתעתם, כי דברי הזלזול וההתגרות שלהם, שנועדו להשפיל את החלשים ולדכאם עד עפר, דווקא חישלום ונטעו בהם כוח רצון להגיע לגדולות. זהו סיפורו של החיריק, שהפך מ"סֶתֶם רָב־בְּשֶׁפֶתָב" לגיבור דגול מרובה.

ואין זה הלקח הפסיכולוגי היחיד המשוקע בין השורות. המעשייה "מעשה בחיריק קטן" מלמדת גם פרק במבנה הנפש של אנשים קטנים ומזולזלים, שקטנות קומתם, מעמדם הנחות ומראם הלא-מרשים הם הכוח המדרבן אותם להִשָּׁגים. המיתוס וההיסטוריה, הלאומיים והאוניברסליים, מלאים בדוגמאות כאלה - למן דוד הנער הקטן, שנלחם מול הענק הפלשתי, והנער ההולנדי שהגן על הסכר בכוחותיו הדלים ועד לנפוליון בנפרטה קצר הקומה, שכמעט השתלט על אירופה כולה. דווקא מאותם טיפוסים רפים וקטני קומה, שלא תואר להם ולא הדה, קורצו אחדים מגיבורי הכוח והרוח, שקראו תיגר על איתני הטבע ועל חוקים שנתקדשו. לעומת זאת, הגיבור המרשים, בעל "נתוני הפתיחה" המבטיחים, אינו חייב להתאמץ כדי להרשים את סובביו, ועל כן אף אין הוא נוהג לצאת מעורו ולהשיג הִשָּׁגים מרשימים. תקיפי החברה, מעצבי דעת הקהל ומוביליה, צריכים להבין שְׂאֵל להם להתרשם מעליבותו של הקנקן. לא אחת מתגלה במפתיע שדווקא בתוך קנקן בלתי-מרשים חומרים כוחות ותעצומות נפש אדירים, שקשה היה לנחש את קיומם. על כן, לא אחת מתברר שההִשָּׁג הרם והמרשים לא פחות משהוא מעיד על שיעור קומתו של משיגהו ועל כשרונותיו הריהו מעיד על כוח רצונו, על נחישותו והתמדתו. ובמילים אחרות: כשם שאין תואם בין הערכת החברה את היחיד לבין ההִשָּׁגים הצפויים לו בסוף הדרך, כך גם אין תואם בין נתוניו הגופניים המולדים של היחיד לבין שאיפותיו והִשָּׁגיו. לעתים הבשר רפה, אך רוח האדם הכפירה עשויה לרומם את הרפים והנחשלים ולשאתם מעלה מעלה.

אין זו הפעם הראשונה או האחרונה שבה עסק אלתרמן גבה הקומה בנמוכי המעמד והקומה, שרגשי הנחיתות שלהם דחפום להִשָּׁגים שהפתיעו את החברה. מותר כמדומה לשער שהתעניינותו בסוגיה זו נבעה לא במעט ממגבלותיו הגופניות: מפגמיו המוטוריים בידי ומן הגמגום שבו לקה מילדות - ליקויים פיזיולוגיים גלויים, שגרמו לו קשיים חברתיים ותפקודיים ודחו את הנערות שאחריהן חיו. לימים, משנדע שמו ב"יישוב" כמשוררו האהוב של הדור

וכנושא דברו, הוא התבונן במעמדו החדש בהשתאות, וראה בעצמו כעין "ברווזון מכוער" שהיה מפלי משים לברבור מרהיב עין.²² כמי שחזה מִבְּשֵׁרוֹ את אכזריות החברה ואת התנכרותה לחלש, וכמי שלמד זואולוגיה וידע כיצד "חוקי היער" קובעים את חוקי ההישרדות, תרגם אלתרמן את הסיפור הפרטי למישור הכללי. כהיסטוריוסוף, הוא אף הבין ששאפתנותם של טיפוסים חלשים כדוגמת החיריק בכוחה להניע את מנגנוני הניעות החברתית, ולהצמיד את האדם, את העם ואת האנושות קדימה. בלעדיה לא הייתה החברה יכולה להגיע להשגיי הקדמה שעליהם גאוותה. ואולם, אין מדובר בקו ליניארי העולה במעלה הדורות עד לאין קץ, ולכן חייב החיריק לרדת ממרומי ההר ולפנות דרך לדור הבא, שעדיין לא התעייף מן המירוץ. כאלה הם בני העניים, ששאפתנותם לעלות במעלה הסולם מזרימה דם חדש למנגנונים חברתיים שהגיעו לקיפאון ולקיבעון (כמאמר חז"ל: "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה"; נדרים פא ע"א). על בני העניים, שבכוח רצונם מזדעזע האגם הנרפש של החברה המעמדית ושמהם תצא תורה, אמר אלתרמן בשירו "ועוד אמרו האותיות", מן המחזור "דברים שבאמצע" (חגיגת קיץ):

מִן הָעַם הַמְּכֹחַ בְּקִיעִים [...]
 בְּבֹאוֹ בְּנֵי הָעֲנִיִּים
 שֶׁלְקָרְאֲתֶם תִּצְאֵ תוֹרָה.
 לָהֶם שְׂפָחַם חֲדָשׁ
 וְגִאֲוַתָּם נִשְׂכָּה בְּשָׂרָה,
 מִחֲכוֹת, לְבַל יֵאָכְלוּ הָעֵשׂ,
 מִחֲשֶׁבֶתָהּ שֶׁל אֲמָה וּלְשׁוֹנָה.

ואף זאת: לא קטנות קומתו של החיריק לבדה היא שֶׁדָּרְבָּנָה אותו לצאת אל המסע המופלא לכיבוש פסגת הר נון. גם החברה הרימה תרומה משלה להתהוות תופעה מרשימה זו של כיבוש ההר התלול, כי אלמלא שמע החיריק את ההשמצות המרושעות שנאמרו מאחורי גבו, ספק אם היה מתמלא כעס וכוח רצון להוכיח את עצמו. אותם

גיבורים, אמנים, אנשי מדע, וכיוצא באלה דמויות מופת המגיעות לגבהים ולמעמקים, שקודמיהם לא שיערום, נזקקים לא אחת לגורם מאיץ ומדרבן שינסוך בהם תעצומות נפש, ולעתים אפילו כוחות על-טבעיים.

יוצא אפוא שגם אם ביקשו האותיות למגר את כוחו של החיריק, להתכחש לחשיבותו ולסלקו מן הזירה, הרי שתוחלתן נכזבה. בהוציאן את דיבתו רעה, הן השיגו את ההפך הגמור מן המצופה. אם בתחילת דרכו היה החיריק סימן קטן ובעל חשיבות מינורית, הרי שהכורח להוכיח את עצמו והרצון העז להזים את דברי הבלע הזידוניים, חישל את כוחותיו והאדירים עד לבלי הכה. אמנם הוא החל את דרכו רק כדי להשיב ל"חבריו" כגמולם, אולם עד מהרה הפכה ההעפלה לדרך חיים. היא רוממה אותה תחילה למעמד של שורוק הניצב באמצעו של מצוק גבוה ותלול, ולבסוף למעמד של חולם הניצב בראשו של "הר נון" (אם יש בעברית צירופים כגון "הררי אֶלֶף"²³ ו"הר בית ה'", מדוע יפקד מקומו של "הר נון" משמות ההרים?).

כדאי לזכור ולהזכיר בהקשר זה כי את ספר התבה המזמרת פתח אלתרמן בשיר על בנימין מטודלה, הנוסע הנועז שעזב את ביתו עם אור שחר ויצא אל דרכי הנדודים (כאותו הלך שידי ריקות ועירו רחוקה מן השיר "עוד חוזר הניגון", הפותח את קובץ שיריו הראשון כוכבים בחוץ, וכמו חננאל, גיבור פונדק הרוחות העוזב את ביתו בטרם תיעור אשתו משנתה). וכך פתח אלתרמן את שירו על בנימין מטודלה, בתארו את הנוסע הנועז, מאותם יחידי סגולה שכבשו נתיבים נשכחים שעין לא שִׁנְפָתָם ורגל לא דרכה בהם לפניהם:

עם אור שחר, ביום לא עבות
מעירו אֶשֶׁר עיר לא תִּשְׁנֶה לה,
מְרַעֲיו שִׁדְּבָרוּ בו טובות,
משוֹנְאָיו שִׁדְּבָרוּ דְּבָרֵי בְּלַע,
מנוֹשְׂיו שִׁנְשׂוּ בו חובות
(וְסָלַעַם אֶלְהִים בְּכַף קָלַע!)
אֶל דְּרָכֵי נְדוּדִים,

אל דרכי נדודים
יצא בנימין מטודלה.

נוסע נועז זה, ש"עבר יפשות ואיים" ו"צנח מצוקים נוראים", התיישב עם שובו הביתה לכתוב את קורות מסעיו "עלי ספר מלה בסלע / פה כתב וכתב וכתב / כל ימיו הוא לבלי יתעצלה / כי היה לו בלי סוף / מה לכתב ולכתב / לאותו בנימין מטודלה". משמע, הנוסע הנועז אינו מסתפק בעלילות גבורה. כגיבור יהודי, בן ל"עם הפתב", הוא מתגלה בתורת "ספרא וסייפא", כמי שאינו מושך ידו מן הנוצה. בהצמידו את הנדודים במרחבי ארץ ואת הנדודי השנה של האוחזים בעט סופרים, מותח אלתרמן קו של אנלוגיה בין אנשים כדוגמת פרדיננד מגלן, מגלן של ארצות, ואנשים כדוגמת נסקו דה גמה (ששמו מזכיר את האות השלישית באלף-בית היווני, גלגולה של הגימ"ל העברית) לבין הסופרים ואנשי הרוח היגעים ללא הרף ומעפילים אל פסגות ושיאים בתוך ד' אמות ובין ארבעה כתלים. נתיב הנדודים המצומצם שבין השולחן לחלון משול לנתיב הייסורים הנצחי של הנווד, המשורה היהודי, המרטיר.²⁴ ואגב, ממש כמו הנוסע הגדול, רבי בנימין מטודלה, גם אלתרמן עצמו ביקש לברוח ב-1958 "משונאיו שדברו דברי בלע" ומ"מנושיו שנסו בו חובות", כפי שמוכיחים מכתביו האישיים המצויים בארכיונו וכפי שניפר היטב ממחזהו פונדק הרוחות שהועלה על קרשי הבמה ב-1962.²⁵

גם ב"מעשה בחיריק קטן" נבלעים הגבולות בין גיבורי הכוח לבין גיבורי הרוח, בין מטפסי ההרים הנועזים לבין האמנים והאומנים, המעפילים אל שיאים ופסגות בל ישוערו. המטפס הנועז מדומה לעתים לחוצב ומהנדס, ש"חצב מדרגות וגשרים גשר" (כדאי להשוות שורות אלה לשיר "שפת הסרגל" משירי חגיגת קיץ, שבו מצדיע המשורר ל"מוחות חמושי דמיון, בשפת הספרות הנזירה / אמרו באמץ ובתם / את העז בשירי הכפירה / המגיע עד סף אחרון / שעליו הוא נהפך לתפלה"). לעתים הוא מתואר כמי ש"שר / שר ושר", ואין המדובר בשירי לכת בלבד, אלא גם במשורר השר את שירו במעלה

הדורות. דומה הוא לרבי בנימין מטודלה, שעם שובו לביתו "כתב וכתב וכתב" וכן למשורר בהגיגת קיץ ש"כתב ומחק וחקר / ומחק וכתב וחקר / ולטש וטש וטש / וזכר / בקלמוס, הוסיף, גרע, סגנן, עד שגילה להפתעתו שחיייו חלפו להם לבלי שוב.

לפנינו פרק מאלף בסוגיית יחסי האמן והחברה: תחילה, החברה מזולת ביחיד היושב בשפל המדרגה - ב"חיריק" שחיצוניותו אינה מלמדת על תעצמות הנפש שלו - ומאלצת אותו להוכיח את עצמו. בגלל יחסה העוין של החברה, האמן היחיד והמיוחד נאלץ לאמץ את כל כוחותיו ולהעפיל מעלה מעלה אל פסגת ההישג, אך משהוא מגיע אל הפסגה ומבקש לנוח ולהחליף כוח, החברה דוחקת בו להתמיד במאמציו העילאיים עד אין קץ, וזאת כדי שתוכל להמשיך ולהתענג על השגיו המופלאים של האמן. גם כשהיא בזה לנביא ולאיש הרוח וגם כשהיא מעריצה אותו, מתגלה החברה באכזריותה. גם כשהיא מזולת באמן - מלך הלוהב בבלואיו - וגם כשהיא מציבה אותו על פן גבוה, היא גורמת לו סבל כל ישועה. כך או אחרת, אין היא מתחשבת ברגשותיו כלל וכלל, וכל חפצה - לגרות את יצריה ולספקם (ועל נושא זה נספים אחדים משירי ביאליק, כגון "לא זכיתי באור מן ההפקר", "דבר" ו"והיה כי תמצאו").

תחילה מתגרים תקיפי החברה באדם הרגיש, מקנטרים אותו ושמחים לאידו, אך משהוא מוכיח את עצמו ומגיע לפסגה, הם נהנים למראהו כשהוא מספן את חייו או מקפחם לנגד עיניהם הרואות. ואין המדובר בקיפוח חיים למען פיקוח נפש, כבשדה הקרב למשל, אלא בקיפוחם למען תכלית שאינה מחויבת המציאות ואינה מצדיקה את הקרבן. "בני אדם משונים" מזן ה-homo ludens ("האדם המשחק"), כדוגמת לוליני קרקס ונהגי מירוץ, מתגוששים ומתאגרפים, צוללני תחרות וצנחני ראווה, גולשי הרים מושלגים ומטפסי הרים ומצוקים, מענים את נפשם ומספנים את חייהם כדי לגרום לעצמם ולקהלם הנאה וריגוש. היחס האינסטרומנטלי של ציבור הצרכנים כלפיהם מסביר את ההנאה שמפיק בימינו הציבור הרחב, גלגולו של הקהל צמא-הדם שישב בימי קדם ביציעי הזירה וצפה בלודר שנלחם

באריה, למראה קרבנות אדם. אלתרמן מרחיב כמובן את המעגל, ומכליל בקהלם של אלה גם את האִמָּנִים היוצרים, אותם "רועי רוח", המוכנים לכלות את חייהם למען תכלית אסתטיציסטית "הַבְּלוֹגִית" (כמאמרו במחזור "שירים על רעות הרוח"), בעוד שהציבור צָמָא-הדם דורש ללא הרף: "הב" ו"הב".

כשכתב יל"ג את "קוצו של יוד" הוא ביקש לרמוז לעניין קל שבקלים - לאותו קוץ זעיר המתנוסס בראש האות הקטנה ביותר של האלף-בית העברי, המשמש משל לכל עניין של מה בכך. כן ביקש לרמוז, כאמור לעיל, ליהודי ("יוד") הדחוי והמזולזל, ועל כן ניקד את הכותרת בשורוק, ולא בחולם, כמקובל. הבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את היצירה תרגום חופשי לִיְדִישׁ בשם "איבער אַ פֿינטעלע"²⁶ (מתוך רמיזה לפתגם שבפי העם - "אַ פֿינטעלע יִיד" - הנקודה היהודית). ואם יל"ג כתב פואמה על הקוץ שבראש האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, קוץ המעטר את האות ככתר זעיר, הרי שאלתרמן הרחיק לכת ממנו, וכתב על סימן ניקוד זעיר וקל, "שלא זכה לעמד כחתן / בראשי אותיות, לעטרן ולקשטן, כי שמוהו תמיה, מעשה שטן, רק בתחיתן". זהו אפוא סיפור עלילותיו של "גיבור" קטן כרוב, שהאותיות מזולזלות בו, מורידות אותו לשאול תחתיות ומגלגלות אותו בנוצות ובעטרן.

חיריק זה היה יכול לְשֶׁבֶת כל ימיו בקרן זוית אלמלא שמע "שיחת אותיות", שהשפילה אותו עד עפר, והעידה עליו מפורשות כי הוא "סֵתָם בְּרִיָּה עֲלוֹכָה. סֵתָם רָב־ב־שֶׁבֶכְתָּב. תָּג מְגַבֵּל וְהַדְּיוֹט. / לֹא יִחַלֵּם. לֹא יִשְׁאֵף. לֹא יִתְאַו. לֹא יִשְׁוֶה / אֶפְלוֹ אֶת קֶצֶה / קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד". יל"ג בחר בקוץ שעל גבי האות כדי להזהיר ולהזכיר כי בגלל "מסמר קטן", המתנוסס בראשה של האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, יכול בית גדול ומפואר להיחרב (ב"קוצו של יוד" וב"אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק", חורבן בית המשפחה וחורבן הבית הלאומי כרוכים זה בזה). אלתרמן הרחיק כאן לכת מיל"ג, וסיפר את סיפורו של סימן ניקוד זעיר שמקומו בתחתית השורה - יצור קל ונקלה, שנדרש לשאוב מקרבו כוחות איתנים כדי להעפיל אל ראש האות וְ, הזקופה כמצוק תלול. את המושג הדקדוקי

"קמץ קטן" הסב אלתרמן למושג "חיריק קטן", פרי המצאתו. מעניין לגלות, שבהגיע החיריק "הקטן" למעלת שורוק, הוא קורא לחבריו להתבונן בו ובהשגיו: "עורה, עורה! שורה! שורה! שורה! שורה!", וחבריו שנעורו מקריאתו "תהה תהה", "בָּהּ בָּהּ", "תָּמָהּ ואמרו "או-הו" (כל המילים מסתיימות בתנועת [U]), הלא היא תנועת השורוק המתנוססת באמצע הן"ו התלול). לעומת זאת, כשהוא התנוסס על ראש ההר, חבריו שנעורו "תָּהּ תָּהּ", "בָּהּ בָּהּ" ואמרו על החיריק המתנוסס בגובהו "או-הו!" (כל המילים מסתיימות בתנועת [O]), הלא היא תנועת החולם המתנוססת בראש הן"ו התלול). דמיונם של תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד. לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומה המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אֶזְכְּרוּ המרומז של סיפור בראשית בא לומר בהקשר זה שאם נברא העולם מאותיות, הרי שעולם ומלואו תלויים בכל סימן וסימן, אפילו הוא חיריק זעיר. העיסוק בסימני ניקוד זעירים שבזעירים מלמד שבחיי עם ישראל, למרבה הצער, לעתים די בגורם זעיר כדי שיגרור בעקבותיו טרגדיה רבת-ממדים. הפתגם העממי קובע: "הכול בגלל מסמר קטן", ויל"ג מתרגם זאת לקוץ שבראש האות הקטנה ביותר, לשני גרגירי שְׁעוּרָה שיכולים להחריב בית בישראל, או ליתד של מרכבה שעלולה להחריב עיר שלמה ואפילו ממלכה שלמה. כאמור, אלתרמן הרחיק לכת מיל"ג, וסיפר סיפור שלם על חיריק אחד זעיר וקל, ההופך עולמות כדי לשבור שיאים ולכבוש את פסגת ההר. האם הִשְׁגִּינוּ הם "נס" או "ניצחון"?²⁷ בחייו של עם ישראל, גם הציפייה למיני נסים התלויים בשערה היא למרבה הצער מציאות רֵאלִית (חיים שבהם הנס הוא חלק מהמציאות הפשוטה מציגים לנגד עינינו אוקסימורון אלתרמני טיפוסים!). אלמלא ה"נס" הפוקד את ההיסטוריה הלאומית מפעם לפעם היו חיינו של עם ישראל שרשרת אין-סופית של פגעים ומפגעים. בשל הכורח של עם קטן ושנוא להצטיין ולהתבלט, הוא מגיע לא אחת להִשְׁגִּים אדירים. גם האסון וגם הששון פוקדים אפוא את "עם הַכְּתָב" (כפי שכינה ביאליק את

עם ישראל ב"מתי מדבר" בעקבות מסורה ערבית) בשל גורם קל שבקלים, שצובר תאוצה ומתפתח לממדים אדירים. קטנותו של החיריק מלמדת על רגשי הנחיתות שלו ועל מעמדו הנחות בעיני הבריות, אך רגשי נחיתות אלה הופכים אצלו עד מהרה לרגשות עליונות, והענווה הופכת לגאווה. הַשֵּׁג המדהים ממלא את לבו שמחה, והוא מעיר את סובביו ומעורר אותם להתרשם מגודל כיבושיו: "עורר, עורר! שורר! שורר! שורר! הַנְּי! שורר!", והנה דווקא עם כיבוש הפסגה, כשהכול מפצירים בו להישאר עליה לאור הזרקורים ולצילי "טקטוק" המצלמות, הוא בז להֵשֵׁג הנכבד שהושג בעמל רב, ומחליט לחזור אל המקום העמלני וההומה, שבו מתרחשים האירועים האמתיים. למעשה, הוא נרתע ממעמדו החדש במרומי ההר שראשו מגיע השמימה, ומבקש לרדת אל המישור ולהוסיף לעמול כחֶרֶק זעיר ופשוט, כאותה דבורה המכונה "פועלת", המוסיפה את טיפת הדבש העלומה שלה ל"כוורת" (החרק והחיריק שניהם קטנים ושורש אחד מאחדם). מעניין להיווכח כי גם שלמי הסנדלה, גיבור מחזהו של גרונמן שאלתרמן תרגמו לעברית והוסיף לו פזמונים מקוריים, מגלה שביעות רצון ממעמדו ה"טבעי" שבתחתית הסולם החברתי. בסוף המחזה שלמי חוזר אל כלי אומנותו ואל אשתו הפשוטה, ומלמד זכות על חיי העמל הפשוטים, הרחוקים מן הזוהר של חיי הארמון:

בו, הכלים מְצֵאתי שְׁנֵפְשֵׁי בָם קֶצֶה,
 ובראותי אותם – קֶשֶׁם שְׁאֲנִי חִי! –
 שְׁמַחַת הַעֲבוּדָה עָלַי פְּתֵאם קֶפְצָה,
 הַסְּנֵדָרוֹת עֶכְשׁוֹ כְּאֵשׁ בְּעֶצְמוֹתַי!
 מה טוב ומה נעים לְדַפֵּק מִסְמֵר דְּקֶדֶק,
 כֶּצֶע הַסּוּלְגָה אֶף לְהַשְׁחִיל הַחוּט.
 סְנֵדָרֵךְ הַגּוֹן יְכוּל לְמַלֵּךְ בְּשַׁעַת הַדְּחֵק,
 אֶדְּ הַמְּלָכִים פְּסוּלִים מְרֵאשׁ לְסְנֵדָרוֹת.

בראש ההיררכיה של כל רפובליקה, וזו הספרותית בפרט, עומדים - כך רומז אלתרמן (מחברם של הפזמונים המשולבים במחזה זה)

באירוניה גלויה - אנשים בלתי-יצירתיים (כבמשל יותם על האטד הקוצני שביקש לעצמו מלוכה); אנשים שמלאכתם אינה דורשת כל הכשרה וכשרון, אך הכול סרים למרותם ומעמידים לרשותם את שירותיהם. עבודתו של כל אומן פשוט, ולו יהא זה סנדלר או רצען, תובעת ידע וניסיון רבים יותר. ואולם, מנעמי השלטון אינם פיצוי הולם על הרפש והסיאוב, מנת חלקם של המדינאים. לפיכך, לא אחת משתוקקים אלה שהגיעו לגדולה לחזור למקורם, ונוטשים את מטה ההנהגה לטובת מטה הרועים. לא אחת הכריז עבד שנשלח לחופשי "אהבתי את אדוני", מתוך העדפת החיים הסדורים והממושמעים ש"מבית" על החופש הפרוץ והכאוטי, המצפה לו "בחוץ", ולא אחת הודה מנהיג דגול שנקעה נפשו מן השלטון ו"מנעמיו" וביקש לחזור לאוהלו הדל. הנה, אנשים כדוגמת בן-גוריון, שהגיעו אל הפסגה, נטשוה לטובת חיים פשוטים, הרחק מהגה ההנהגה ומתככי השלטון. עולים על הדעת גם דברי ברזלי לדויד המלך בפואמה המקראית של יל"ג "דויד וברזלי", שבו מזמין דויד את רועה הצאן הזקן לבוא אתו לארמונו, אך ברזלי מסרב, ורומז למלך כי "מרבה נכסים - מרבה דאגה" וכי "טוב ארחת ירק ואהבה שם משור אבוס ושנאה-בו" (משלי טו, יז): "וְאֵינִי לֹא אֶחְפֹּץ הוֹד, לֹא שׂוֹד וּפְגַע, / לֹא אוֹכֵל עוֹד שְׂאֵת הַשְּׂאֵת גַּם הַשֶּׁבֶר: / הֲלֹא טוֹב מִסְכָּנוֹת וּמְנוּחָה רַגַע / מְאוֹצְרוֹת עִם צְרוֹת מִפֶּלַע עֵבֶר. // כֹּה דַבֵּר, וּבֶן-יִשְׂרָאֵל לֹא עָנָהוּ, / כִּי יָדַע כִּי כֵן וּדְבָרָיו צָדִיקוּ. / לוֹ רַבִּים בְּהֵמוֹן אוֹתָם שָׁמְעוּ / וּבְלִבָּם לַעֲד מִי יִתֵּן יַחְקוּ: // כִּי יִתְרוֹן לְאֶפֶר עֲבָד שְׂדֵהוּ / מִנְּסִיכֵי אָדָם מַעֲשֵׂי הַקֶּרֶת, / כִּי יִתְרוֹן לְמַעֲוֹנוֹ מַעֲשֵׂה יְדֵהוּ / מִבֵּית חֶסֶן רַב מִבְּנֵי תַפְאֲרָתוֹ." כשדויד מפציר בברזלי לעזוב את ביתו בחיק הטבע ולחזור לארמון המלכות, ברזלי עונה לו שהוא מעדיף להתרחק מן הארמון - מהנאותיו ומתככיו: "אֵינִי בֹקֵר עֲנִי רַעַה הַעֲדָר - / וּבַחֲצֵר מְלָכוֹת הָאֶצְלַח צֹלְחָ? / לֹא נְאוּהִי לִי תַעֲנוּג, לֹא הוֹד וְהֶדָה / וּכְבֹד חָלְשׁוֹ חוֹשֵׁי וּבִי אֵין כֹּחַ. // לֹא עוֹד יִקְחוּ אֲזַנֵּי קוֹל שִׁיר וְזִמָּה, / כִּי מֵרֵב יָמִים הֵן כְּבִדּוֹ נְאֻטְמוּ; / חֲפִי לֹא יִבִּין טַעַם יֵין חֶמֶר; / וְהִדְרָה לֹא יִחֲזוּ עֵינָי כִּי קָמוּ." גם החיריק מואס באוויר הפסגות, ומעדיף לנהל חיים פשוטים ואנונימיים, הרחק מאור המצלמות.

ואולם, שוב ושוב שובר השיר שלפנינו את שגרת המוסכמות, ומסכל את כל ציפיות הקורא: אם שיווה הקורא בלבו כי החיריק מאס בפסגה כדי להתרחק מהגה ההנהגה ולגדל ערוגות כרוב או דלעת, הרחק מן ההמון הסואן, כביצירות רומנטיות רבות, הרי ש"גיבורנו" מכחיש זאת מכול וכול. הוא מבקש לרדת מראש ההר אל מישור החוף ואל גליו, ולהימנות עם מנווטי הספינה, עם היושבים ליד הגה המדינה והחברה. אך אין הוא רוצה להיות רב חובל, אלא אחד מאותם עובדים פשוטים וצנועי עלילה, שעליהם שר ביאליק את שירו "יהי חלקי עמכם": לרדת אל "מקום התנועות הגדולות - / וקטנות, הנושאות את הפתב פגלים / וטורחות לעורר ולהניע כל אות / ולהעיר ולכונן את הגוי המלים". נכון שמדובר כאן על "הגה" שמתחומי הלשון, אך אין להתעלם מן ההוראה של מילה זו שמתחומי הספנות, הנהיגה וההנהגה המדינית. אכן, אלתרמן ביקש להימצא במקום שבו ניתן היה לו להשפיע על חיי הציבור ולנסוך בהם משמעות וערך - לא כמצביא וכמדינאי, כי אם כאיש רוח המסייע למנהיג לראות את בעיות השעה בזווית ראייה רחבה - רב-דורית ורבת-מישורים: כנתן החכם שעורר מחשבות בלב דויד המלך.²⁸

בבואו למתוח קו של אנלוגיה בין גיבור המעשייה שלו לבין דמויות מן המיתוס וההיסטוריה, נזכר אלתרמן בעיקר בשתי דמויות שעברו מסכת קשה של השפלה, אך אחריתן שגתה עד למאוד (שתי דמויות שמסכת חייהן התלפדה בנצרות והייתה נושא למחזות "פסיזון" מיוסורים). מחד גיסא, עולה כאן מבין השיטין דמותו רבת הסבל של איוב, שרעיו בגדו בו, אך בסופו של דבר הוא נתברך בשבעה בנים, בשלוש בנות יפות תואר, ברכוש ובכבוד. מאידך גיסא, עולה כאן במרומז גם דמותו של ישו, שבני עמו התעללו בו, אך התעללות זו השיגה את ההפך מן המצופה, פרסמה את שמו בעולם כולו ורוממה אותו למעלת משית. ייסורי איוב וייסורי ישו נרמזים כאן במישרין ובדרכי עקיפין נסתרות.

סיפור איוב נרמז כאן מתוך סדרה ארוכה של שברי פסוקים, היוצרת מרקם צפוף של צירופים אלוסיביים רבי השלכות. ריבוי

הרמיזות המיקרו-טקסטואליות לספר איוב אינו צריך לטשטש ולהעלים את העובדה שנוסחת המבנה הכולל של ספר זה - סיפורו של גיבור שירד לשאול תחתיות ועלה משם מזוכך ומבורך משהיה ('וה' בַּרְךְ אֶת-אֲחֵרִית אִיּוֹב מֵרֵאשִׁיתוֹ"; איוב מב, יב) - היא גם הנוסחה של סיפור החיריק. לפנינו סיפורו של יצור שגורלו גלגל אותו אל תחתית השורה, שסבל מבגידת חבריו, אך בסופו של דבר הצליח להגיע לשיאים ואף לבזו להם. תיאורו של החיריק כמי ש"רוחו שָׁאָפָה רָמִים" מזכירה את "וְשָׂאָף צְמִים תִּילָם" (איוב ה, ה). דברי ההתנצלות של החיריק "וְאֲנִי מַה פְּחִי?" מבוססים על דברי איוב "מֵה-פְּחִי כִּי אֵיחָל" (איוב ו, יא), ודברי ההצטנעות שלו "פֹּה אֶשְׁקֵט וְאֵישׁוֹן" מבוססים גם הם על דברי איוב "כִּי-עֲתָה שְׁכַבְתִּי וְאֶשְׁקֵט" (איוב ג, יג). קריאת החיריק מן הגבהים "שורו! שורו!" מזכירה את דבר ה' לאיוב "ושור שחקים גבהו ממך" (איוב לה, ה), וההתגלות "מִתּוֹךְ מַפְלֵשׁ-עֵב" מזכירה את דברי האל לאיוב: "הִתְדַע עַל-מַפְלְשֵׁי-עֵב" (איוב לו, טז). תיאור האות ו"ו, ש"רֵאשָׁה בְּעֵב", מזכיר את דברי צופר הנעמת: "אִם-יַעֲלֶה לְשָׁמַיִם שִׂאוּ וְרֵאשׁוּ לְעֵב יִגִּיעַ" (איוב כ, ו). בגידת הרעים, ההתייסרות, תחושת אפסותו של האדם מול איתני הטבע לעומת יכולתו להתמודד עם ההשגחה העליונה, לגבור ולהתגבר - מוטיבים אלה ואחרים עשו את סיפורו של איוב לסיפור תשתית מתאים מאין כמוהו לסיפורו של "גיבורנו", שהגורל בעט בו ברגל גאוזה.

סיפורו של ישו עולה כאן מן השורות "וּפְעָמִים, / בְּטַפְסוֹ / נִתְרַחַשׁ לוֹ / נִסְ / בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עֶקְלָקֵל וְצָר". נרמז כאן ספרו של א"א קבק כמשעול הצר (תרצ"ו) על דמותו של ישו כיהודי שמרד במוסכמות החברה. מעשי הנסים והמשעול הצר, הנזכרים כאן במפורש, בהצטרפם לאפיתט "קָט פְּגָרְגָר" (המזכיר את משל הגרגיר שבברית החדשה, לוקס ח, ה-ח) עשויים לצבוע את דברי החיריק מראש ההר בצבעי דרשת ישו מן ההר. גם המילים "מַעֲשֵׂה שֶׁטָן" מתאימות לאיוב ולישו גם יחד, והעלייה לקראת ראש צוק מחוטב כמו כס יש בה כדי לרמז להכנות למלכות השמים. אף בירידתו מן המרומים אל פשוטי העם - אל הדייגים ושאר אנשים שמן הדייטה התחתונה - יש

מעקרונות המוסר הנוצרי. ניתן לומר כי "מעשה בחיריק קטן" הוא סיפור מעודד ומדכא בעת ובעונה אחת: מעודד - כי ניתן להסיק ממנו כי לרוח האדם אין גבולות, וגם אדם קטן ומזולזל יכול להגיע להשגים חובקי זרועות עולם; מדכא - משום שבהגיע האדם אל ההשג, אין ההשג נחשב בעיניו ובנקל יגיע למסקנתו של קוהלת כי "הבל הבלים" ויבקש לחזור אל בקתות הדייגים ואל אוהלי הרועים. מובן, היו לו לאלתרמן גם דוגמאות מתוך ההיסטוריה של דמויות שמאסו בכס השלטון והעדיפו את אוהל הרועים על מנעמי הארמון, ואת השולמית על שלומית המחוללת בצעיפיה.²⁹ בהקשר זה בולטת דמותו של הקיסר הרומי דיוקלטינוס, שבא מן הדיוטה התחתונה, עלה מעלה מעלה והשיג שלום קבע, לאחר עשרות שנים של מרידות חוזרות ונשנות. בחמישים השנים שקדמו לשלטונו נתחלפו כעשרים קיסרים, שכולם נרצחו, הופלו מכיסאותיהם או נפלו בקרב, ואילו הוא השפיל להחזיק ברסן השלטון יותר מעשרים שנה, בנה מרחצאות מפוארים וקרסאות אדירים, ולבסוף פרש מן הכס מרצונו. כשהציעו לו לחזור ולתפוס את השלטון, ענה למשחרים לפתחו: "אילו ראיתם את הירקות שאני מגדל בגני, לא הייתם מציעים לי כדבר הזה". במציאות הלוקלית והאקטואלית התנוססה כמובן ברמה הדוגמה האישית של בן-גוריון נמוך הקומה (שפונה "בי ג'י" בשני סימני חיריק),³⁰ שגם השפיל להגיע לפסגה שאליה שאף, אך גם ידע לנטוש בזמן את מעמדו הרם ולרדת לנגב, לקיבוץ שדה-בוקר, לחיות בו כאחד העם בין אותם צעירים אידאליסטיים, שהוא עצמו שלחם להפריח את השממה. כל השג והשג של "גיבורנו" החיריק מוכתר במילים "והבקר ההוא בתולדות הפתב / היה בקר גדול",³¹ להזכירנו כי "עם הפתב" הוא שנתן לאנושות את התורה, את אמונת הייחוד ואת עקרונות המוסר המופשטים. על חובה של האנושות לעם ישראל כתב אלתרמן ב"שיר צלמי פנים" (משירי עיר היונה) את השורות הבאות:

כתבו עליו שטנה להחרימו
אך בכתבם נשקף כתבו כבוע.

קמי מוֹעֲדֵיהֶם הָיוּ אֵינְדִּיו,
 אֲדָן נִתְקֵנוּ בְּצֶלֶם מוֹעֲדֵיו.
 עַתָּה כִּי הָיוּ הַמוֹנִיָּהֶם עוֹלָיִם,
 לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר [נֶעַר]...
 הָיָה כְּנֹר מְלָכוֹ, מְזִמּוֹר תְּהֵלָיִם,
 רִנַּת כְּהֲנִיָּהֶם בְּרֹאשׁ עִם בְּעָר,
 וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד
 גַּם הוּא גַם הֵם זְמָרוּ תְּהֵלוֹת דָּוִד.

משמע, עם ישראל הוא שנתן לעולם את אותיות הכתב ואת אמונת
 הייחוד (תרבות המערב אף אימצה כידוע את המושג alphabeth,
 שמקורו כמובן בכתב העברי, או ליתר דיוק, בכתב הפיניקי שממנו
 שאבה גם העברית, כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא).
 למרות חובו ליהודי ולתרבותו, העולם גומל לו רעה תחת טובה,
 ומתנכל לו ללא הרף. ימי מועדיהן של אומות העולם, שנתקנו בצלם
 מועדיו של עם ישראל, הופכים לו את החג לחגא. כך, למשל, חג
 הפסחא, שנתקן בצלמו של חג הפסח, היה בכל הדורות מועד מועדף
 לעלילות דם ולגירושים. לא במקרה השתמש כאן אלתרמן במילה
 הדו-משמעית "אֵינְדִּיו" (המילה "אֵיִד", שפירושה 'אסון', משמשת גם
 כינוי לחג של נְכָרִים).³² מזמורי תהלים, שאותם חיבר "נעים זמירות
 ישראל" ("תְּהֵלוֹת דָּוִד") ותורגמו לשבעים שפה ושפה, מוֹשְׁרִים הָיוּ
 כפי כמרים קנאים, שהעלו יהודים על המוקד, בעוד שקרבנותיהם
 אלה ממלמלים היו בלאט תפילות ופרקי תהלים.

תחילה אמר החיריק הביישן ושפל הרוח בלבד: "הַשּׁוֹרוֹת - בְּשָׂמִים
 רֹאשָׁן". הוא החליט להסתפק בפינתו הצרה שבקרב אפלה, ויותר על
 הגבהים ועל אוויר הפסגות. כפי שראינו בפרק הקודם, על קטנותו
 של היהודי השחוח והסגפני, הבוחר להתנור מהנאות העולם הזה
 ומצטנע בפינתו, כתב ביאליק בפרק "אלף בית ומה שבין השיטין"
 שבסיפורו "ספיח": "הלמ'ד הולכת קוממיות בגרון נטוי ובראש זקוף,
 כאומרת: ראינה, משכמי ומעלה גבוהה אני מכולכן. בינתיים מזדקר
 ובא היוד'ן, ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה על מה

שתסמוך, ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא - ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן". ליד הלמ"ה, המהלכת ומעכסת כאותן אריסטוקרטיות מבנות הגויים ההולכות "נטויות גרון ומשקרות עיניים הלוך וטפוף" (ישעיהו ג, טז), מזדקר היו"ד הצף באווירה, מאין לו מעמד הגליים על השורה, ומאין לו אדמה שעליה יוכל להציג את כף רגלו. על הלמדן היהודי הסגפני, המצטנע בפירתו ומרקיע בה לגבהים בל ישוערו, כתב ביאליק ב"המתמיד", ורישומה של פואמה זו על הנער היהודי השאפתן, מבני עניים, המבקש להגיע לכתר התורה, ניפר בשיר הילדים שלפנינו על כל צעד ושעל.³³ "גיבורנו" החיריק, הנאבק עם איתני הטבע ויכול להם, מצליח להשיג את אשר גדולים ממנו לא השיגו. על הַשְׁגִּיּו המופלאים של עם קטן ודל אמר ביאליק באחד מנאומיו: "הארץ הזאת סגולה יתרה ניתנה לה: להפוך באחרית הימים גם את הקטנות לגדולות". מתוך קומץ רועים, נוקדים, בוקרים ובלוסי שקמים - הוסיף ביאליק וטען - קמו אבות האומה ונביאיה, שנתנו לעולם את התשתית לתרבותו הדתית והמוסרית. תופעות שראשיתן מצערה, הפכו לימים לתופעות אדירות, חובקות זרועות עולם.³⁴

והנה, דווקא כשהגיע החיריק אל הפסגה, כנציגו של עם שהיה שרוי בגבהיו של עולם הרוח ושימש אור לגויים, הוא העדיף לחזור ולהיות "ככל העמים". על תהליך הנורמליזציה שעבר על עם ישראל כתב אלתרמן דברים אמפיוולנטיים. בניגוד לבן-גוריון ול"כנענים", שוללי הגלות ומבזיה, ובניגוד לעגנון והזו, שהוסיפו לכתוב על נופי הולדתם שבגולה, ביטא אלתרמן השקפה דואלית על דמות היהודי החדש שנתרקמה לנגד עיניו. הוא ביקש שלא לרומם את הגולה ולשוות לה תפארת מדומה, אך גם תהה אם בבואו להשליך את כל "כלי הגולה" כחפץ שאין חפץ בו, לא צריך היהודי לשמר פריטים אחדים מתוך תרמיל הנדודים. כשויתר היהודי על ריבונותו ועל כל "הַרִיב, הַרְהֵב וְהִרְיָ/ שְׁלֵמְדִינּוֹת הַחֶרֶב וְהַנֶּזֶר", הוא הצטייד בכמה וכמה ערכים חלופיים, ורכש כמה תכונות ותווי הַכֶּר שסייעו לו לשרוד

במשך הדורות. האם יהיה זה נכון להשליך כלאחר יד נכסים ותכונות כגון הלמדנות היהודית, הערנות החשדנית, וכגון המוסר שאינו שָׁם פדות בין רשות הפרט לרשות הכלל? אלתרמן הצדיק אפוא את הפניית העורף לגלותיות ואת היווצרות מיתוס הגבורה, שבלעדיו אין אומה חדשה יכולה להשתית את קיומה בתוך סביבה עוינת, אך גם קרא ללא הרף לאוהזים ברסן השלטון לבל ייחפזו ולבל ישליכו בלהט העשייה אותם מאוצרות העבר הראויים לשימור.

משחזר החיריק למקומו שבתחתית השורה, אין תמה שהמעשייה מסתיימת בהימחנות רושמו של הכיבוש המזהה, שהבקייע "גיבורנו" בהחליטו לטפס אל מרומי הר נון. ההשג הוא ההשג לשעתו ולזמנו, ועם חלוף העתים לא תיוותר לו שארית זכר ("וְכִיּוֹם אֵין סִמֵּן שְׂאֵי-אָז / עַד מַעַל לְשׁוּרֵהָ בָּא הַחִירִיק הָעוֹז"). ובמאמר מוסגר: בשנות החמישים נכבשה כזכור פסגת האוורסט, ואפשר שאלתרמן היה נתון עדיין תחת הרושם הכיבוש הנועז, בידעו היטב כי לימים יבואו כיבושים נועזים ומרשימים ממנו ויעמידוהו בקרן זווית אפלה. ובמישור הלוקלי, משהוחזר מדבר סיני שנכבש במבצע קדש, ראה אלתרמן איך עם רפה וקטן יכול לנצח ולהגיע להשגים מרשימים, אף לוותר עליהם בהרף עין וכלאחר יד.

מה יישאר ככלות הכול? רק הסיפור החרות בספה או הנמסר כמסורת שבעל פה מדור לדור ("אֶךְ בְּלֵב אוֹתִיּוֹת עוֹד שְׁמוֹר הַמְּאָרֶע / וּפְעָמִים מְסֻפָּר הוּא כְּמִין מְסוּרָה..."). למרבה הפרדוקס, דווקא האדם המשחק (ה-homo ludens), העוסק ב"שטותים" וב"רעות רוח", הוא האדם הרציני, שדבריו נחקקים לדורות, בהיות קנייני החומר לקש שאש אחזה בו. ומיהו שיעיד נאמנה על עלילות החיריק ועל מעלליו? השורוק והחולם, שאינם אלא תצורות וגלגולים של החיריק עצמו ("חוץ מזה: גם השורוק וגם החולם / מעידים ויעידו על פה עד עולם"). בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ העיד אלתרמן במשורר ההלך שני עדים אילמים - כבשה ואיילת - וכאן הוא מעיד בו שני עדים, המצויים בו בכוח. משמע, החיריק עצמו יגייס שני יסודות שיצאו ממנו (והמצויים בתוך אישיותו) כדי להעיד על השגיו. ובמילים

אחרות, האמן ואיש הרוח הוא שינציח את עלילותיו של האמן ואיש הרוח. זהו כוחו האמתי של החלש, של הסופר שאינו נמנה עם תקיפי החברה הנהנים ממנעמיהם של חיי שעה: היכולת לומר את המילה האחרונה, לחקוק אותה לדורות ואף לחתום כעד נאמן בשולי המגילה. זהו גם יתרונו של עם עולם, שראה כיצד נעקרו מוסדי ארץ ממקומם וגאוות עריצים הייתה כלֹא הייתה, והוא שנותר יחידי בעולם מכל העמים להעיד על תפארת העבה וכדרך אגב - גם על חלקו הצנוע בַּשְּׁגִים אלה שהשיגה האנושות בדרך הילוכה.

ראינו שאפילו מודרניסטן כאלתרמן, שחי ופעל בתקופה שבה נחשבה יצירת יל"ג שריד מיושן של תפארת העבה, הראה לא אחת ששיר כדוגמת "קוצו של יוד" לא נֶסֶלְחוּ גם במאה העשרים. בשיר "בטרם יום" נתן אלתרמן לשירו של יל"ג אינטרפרטציה מודרנית: הוא "תרגם" את דברי יל"ג על הצעיר היהודי שאינו מסוגל לצאת למלחמת החיים לדברים אקטואליים על אותם חיילים, פליטי השואה, שנשלחו אל הקרב ומתו בטרם יום בעמק אֵילֶון. את דברי האשמה שהטיח יל"ג בממסד הקהילתי "תרגם" אלתרמן לכתב-אשמה קשה שהופנה אל ההנהגה המדינית בכלל, ואל בן-גוריון בפרט. ביצירותיו לילדים הראה אלתרמן איך חסרונו של גורם זעיר, מיקרוסקופי כמעט, עלול לשבש את העולם כולו. הוא השתמש במוטיבים מתוך "סיפורו" של יל"ג, המתארים את האומה הנקרעת בעת המאבק שניטש בין כוחות השָׁחור והרגרסיה לבין כוחות האור והקְדָמה, והפְּכָם לחומריו של מְשָׁל נוקב שבמרכזו עם ישראל הנאבק נגד שם רע ודברי דיבה שהוציאו לו אומות העולם. כשם שביאליק ועגנון שילכו בעלילותיהם הבתר-יל"גיות יסודות אוטוביוגרפיים, ההופכים את יצירתם ליצירה אישית ומקורית, כך גם אלתרמן: הזדהותו עם העולים החדשים שנשלחו ללטרון, עם הפ"א הסופית הגבוהה והמזולזלת ועם החיריק הקטן הנלעג הַכְּנִיסָה ללב לבן של יצירות הגותיות מגוון של יסודות אישיים רבי עֶצְמָה. יצירת יל"ג קיבלה זכתה אפוא מידי של אלתרמן פירוש אישי ומקורי שאינו דומה כלל לפירושיהם של מנדלי, ביאליק, שטיינברג, עגנון ואחרים.

הערות לפרק התשיעי:

1. ראו "זיקה בלתי מודעת לשרי יל"ג" בספרי ההתחיל מאלף: שירת טוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 31 - 34.
2. שיר זה מזכיר את השיר הז'ורנליסטי הקליל "חג הפרסים" (רגעים, א, עמ' 216-217): "הביטו, הביטו מה פה! בת השיר, קולך העירי פאן! האם חלם פזאת, על גדות הנמן, מאפוז? האם ידע מיכ"ל על פדס לליריקה?" (התפרסם לראשונה בהארץ, מיום י"א בטבת תרצ"ו [6.1.1936]). והשוו י"ד ברקוביץ, "מנחם מנדל בארץ-ישראל", כל כתבי, עמ' ריט.
3. "פטר הגדול", מתוך "שירים במרחב", אגרא (בעריכת נתן זך ודן מירון), 2, תשמ"ו (1985-1986), עמ' 199-200: "פטר הגדול/ סלל את עיר הבירה פטרבורג/ בכצות הצפון/ על עצמות אפרים. דוד בן גוריון/ סלל/ את הדרך אל דרך בורמה, העוקפת/ את הדרך אל דרך הבירה ירושלים, בעצמות נערים מן השואה". אניטה שפירא, המצטטת את שירו של הרשב, טוענת כי תדמית לטרון שנקבעה בויכרון הקולקטיבי אינה אלא מיתוס, כי רוב החללים לא היו "נערים מן השואה", וכי אלה ש"נזרקו" אל הקרב עברו אימוני נשק בטרם נשלחו לטרון (במאמרה "היסטוריוגפיה וזיכרון: מקרה לטרון תש"ח", אלפיים, 10, 1994, עמ' 9 - 41).
4. בפואמות של יל"ג ("קוצו של יוד", "אשקא דריספק", "שני יוסף בן שמעון"), האסון מתרחש בגלל מסמר קטן (אות אחת, יתד של מרכבה, שני גריי שוערה במרק, ועוד). לדברי הגיבורה בת-שוע בסוף הפואמה ("קוצו של יוד הוא הרגני"), יש משמעות כפולה: אות אחת עלולה להחריב את העולם ולהחזירו לתוהו ובוהו, עניין של מה בכך יכול לגרום לטרגדיה שאין שנייה לה. נרמזת גם פלגנותה של החברה היהודית (כמו זו של הנוצרית בפולמוס האות יוטא שגרם לנחלי דם שיישפכו), וכן היצמדותו של הממסד הדתי לאות המתה, המביאה אסונות. הפואמה עניינה בנקודה היהודית ("די פינטעלע יוד"), המגלה חוסר פתיחות כלפי החדש: גם רעיונות ברוכים ורעננים נופלים חלל "ברחוב היהודים".
5. ראו שירו של יל"ג "אשקא דריספק" [יתד של מרכבה], המסתמך על האגדה שלפיה חרבה ביתר בגלל יתד של מרכבה, ומתאר את ביתו של אליפלט העגלון שביתו חרב בשל שני גריי שוערה שנמצאו בקדרת הפסח. בשל קשיות לבם של הרבנים, שסירבו להכשיר את הכלים והמאכלות של המשפחה האומללה, מגורשת שרה האומללה, אשת אליפלט, מביתה, ובתשעה באב היא עומדת בעזרת הנשים ומבכה את ביתה שחרב. היצירה כולה מתרחשת בין חג הפסח והיציאה מבית עבדים לבין חורבן הבית וירידתה של העגלה מטה מטה אל שלוליות הרפש של עמק הבכא.
6. אות פשוטה היא אות סופית ואות כפופה היא אות שאינה סופית, וראו

- שימושו הסמלי של מנדלי במושג טיפוגרפי זה ביצירתו נון כפופה (ובעקבותיו, שימושו של עגנון ב"אות פשוטה" ביצירתו סיפור פשוט).
7. בחליפת מכתבים עם דב סדן, השמורה בארכיון אלתרמן, שאל המבקר את המשורר מדוע השתמש במילה "נהיר" בשיר המוקדש לאלברט איינשטיין (במקום שבו מתבקשת המילה "נאור"). אלתרמן הסביר בתשובתו את כללי ה"הזרה" של השפה: את הימנעותו מן השימוש במילים "מתבקשות" ואוטומטיות, שיש בהם מטעמו של הבנלי.
8. בשירו של ביאליק "חלפה על פניי", למשל, מתלווה תחושת מיאוס ובחילה לריבוי צלילי פ"א רפה: "אֶפְפוּנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת [...] וּמְתִיפְפוֹת [...] וּבְכִנְפוֹתֵיךְ יִלְדֵי נֶאֱפּוֹפִים". מילים אלה מעלות אצל הקורא והשומע את האונומטופאה "פוי!" ("פעז!" ביידיש), המבטאת תחושת סלידה.
9. שינוי קל, והאות, או הצליל שלה, עלולים להתהפך על פיהם (כך הדבר למשל בשורה האלטרמנית "אָטוֹן אֹפִיר בְּמוֹ עוֹפְרָת", המבטאת בצליליהם הדומים של "אופיר" ו"עופרת" [OFIR-OFER] את צבעי הזהב והשחור, את הברק ואת העמימות, את ההדר המלכותי ואת הפשטות היומיומית). אותם צלילים עצמם יכולים אפוא לבטא דבר והיפוכו. על שימושו המפתיעים והמבריקים של אלתרמן ברובד הצליל, ראו שביט [1993], עמ' 153 - 159).
10. ראו גלבוץ (1994), עמ' 116.
11. אלתרמן ביצירתו לסוּגִיָה ולתקופותיה, גילה רגישות כלפי העוללות והוצאות הדיפה למיניהן, המותירים את החלשים והנידחים ללא הגנה. בין השאר הוא נתן לכך ביטוי בשירו "תחרות לניסיון" (הטור השביעי, כרך א, עמ' 160), או בפזמון מתוך צץ וצצה, הפותח במילים "אֵם לְסִלּוֹן וּבְנִסְתֵּ פִתְעַ/ אֲשֶׁה יָפָה אֶבֶל מִמֶּשׁ". הוא ידע שאין לזלזל במי שנראים בזויים, כי מכוּחה של חוקיות דיאלקטית, יבואו הַשְּׁגִי הדור הבא דווקא מאותם בני עניים, שגאוותם נשכה בשרה (ראו בשירו "ועוד אמרו האותיות" מתוך חגיגת קיץ).
12. ראו "נאום שנאת היהודים באירופה של 1945", הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 18-19. הלעג של האותיות כלפי ה"אחר", הפולש לתחומן, דומה לזה שבפזמון "בכל זאת יש בה משהו", שבו המפלצות זוקפות לורנטה, ומתבוננות בביקורת ארסית באישה היפה הלא-מופרת, הנכנסת בהיסח הדעת לתחומן. האם עבר אלתרמן הצעיר מסכת השפלות, כעולה חדש או כסטודנט בסביבה עוינת? האם הזדהה עם סבלה של האומה, כבן מבניה?
13. הרטוריקה של החידה בגנותה של הפ"א הסופית, שחדה היו"ד לאחיותיה האותיות, מזכירה את זו של הסונטות השקספיריות "לאהובתו השחורה" (ההופכות גם הן את פסוקי שיר-השירים לדרשה של דופי).
14. הפ"א הסופית - המתגלה כאחד מעמודי היסוד שעליהם העולם מושתת - יוצאת מבין דפי הספר בטריקת דלת=דל"ת (בהצטרפה של הפ"א הסופית אל הדל"ת, מתקבלת המילה "דף").

15. "עם הכתב" הוא כינויו של עם ישראל בפואמה הביאליקאית "מתי מדבר", המכילה גם היא רמזים רבים מתוך השדה הסמנטי שבמרכזו הטיפוגרפיה ותולדות הכתב: חרט, פיתוחים, כתובות, כתב שעל מצבות האבן, לוחות השמיר וכדומה. הצלקות שעל גופות המתים, שעליהם מעיד הפרש, ש"הם הם אבות עם הכתב" מתוארות ככתב שעל גבי המצבות, ועל כן הנשר לוטש כלפי המתים ציפורן ומשיר עליהם נוצה (נוצה וציפורן הם גם מכשירי כתיבה). הנחש מתואר כעמוד מנומר בכתב החרטומים (הזנב והעוקץ מכילים גם משמעוים מן השדה הסמנטי שעניינו אותיות הכתב). מכאן שמשחק המילים "קשת-קסת", המובלע במילים "כמה רמחים נשברו ובני קשת נופצו" ("פְּמָה רְמָחִים נִשְׁבְּרוּ" על משקל "כמה קולמוסים נשברו") משתלב היטב בתוך מרקם צפוף של מילים מאותו שדה סמנטי. "עם הכתב" הוא כינויו של עם ישראל בפי הערביים.
16. ראו בהקשר זה פירושי ל"אלוף בצלות ואלוף שום", במאמרי "המסכה המבודחת ופניה הרציניים", סדן, כרך א, עמ' 201-173 (ובמיוחד עמ' 193-191).
17. מעמדי סף כאלה, כבריאית העולם וכמעמד הר סיני, שהסימבוליזם הצרפתי-רוסי, ובעקבותיו גם העברי, נוקקו להם לעתים תכופות, מצויים כמדומה בפעם הראשונה בפואמה "הברכה" מאת ח"נ ביאליק, הניצבת על קו התפר שבין רומנטיקה לסימבוליזם.
18. וראו בשירו של אלתרמן "ליל קיץ" (מתוך כוכבים בחוץ): "זִמְן רָחַב רָחַב, הַלֵּב צִלְצֵל אֶלְפִים". אצל אלתרמן גם הטבע החי יכול ליהפך לשעון אוטומטי, ולהפך. דווקא הלב, משכן הרגשות, הופך כאן לשעון אוטומטי, נטול רגש.
19. זוהי כמדומה השקפתו של אלתרמן עצמו, כפי שעולה מטורו "הערה פרדוכסלית" (הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 187 - 188).
20. על משקל "אלוף שום" מן המקאמה הביאליקאית "אלוף בצלות ואלוף שום", וכרמזו לשמו הפותח באל"ף ומסתיים בנו"ן. מן השם הפרטי הבדוי שהעניק לעצמו - השם "אלוף" המסתיים בפ"א סופית - נרמזת הזדהותו עם הפ"א הסופית החוזרת לסביבה שממנה הוקאה, והיא אלופה ומנצחת.
21. כמשורר נאו-סימבוליסטי, הכיר בוודאי אלתרמן את שירתו ואת הגותו הפואטית של פול וְרְלֵן, שטען כי הניגון הוא יסוד מוסד בשירה, העולה בחשיבותו על כל רעיון ומוטיב. עצתו של ורלן לחבריו משוררים הייתה: "la musique avant toute chose". שיר הסתיי שלו, שתורגם על-ידי ז'בוטינסקי מדגים את עגמומיות הסתיי בעזרת תנועת [o] של המילה הצרפתית "automne". שירו של סימבוליסט אחר, ארתור רמבו, שכותרתו "התנועות" ("Voyelles") מדגים את הלוך הרוח שמשרה על הקורא כל תנועה ותנועה: תנועת [i], למשל, היא תנועת הצחוק

- "fire") של שפתיים בצבע ארגמן, המשורר תאופיל גוטייה, שכתב את המבוא לפרחי הרוע של בודלר, השווה באחד משיריו את הירח לנקודה הקטנה שבראש תנועת [i]. דומה שאלתרמן קיבל את הגרעין לשירו מן הסימבוליזם הצרפתי, שהרבה לדבר על חשיבותן של התנועות המניעות את השפה.
22. ברוך בן-יהודה, מורה בגימנסיה הרצליה, העיד עליו בריאיון מיום 10.11.1972: "אילו אמרו אז, כשהייתי מורה שלו, כי נער זה סופו להיות משורה, יוצר דעת-קהל, איש המצפון הציבורי - לא הייתי מאמין". חברתו לספסל הלימודים, זהבה אילת, העידה עליו: "לא היה מעורה בכיתה, לא הרגשת בו משהו מיוחד, יוצא דופן. [...] נתן היה חייכן, אבל מאוד ביישן, נחבא אל הכלים ולא ידעתי שהוא כותב שירים" (ראו ספרו של מנחם דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, תל-אביב 1991, עמ' 195, 198).
23. "הררי אלף" - כינוי להרים רמים וגבוהים (לפי "בהמות בהררי-אָלף", תהלים ג, י) וכינוי מליצי להרי האלפים, על שום דמיון צלילים.
24. ראו אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 58 - 60.
25. ראו בפרקים "מריבת קיץ" - תשובת אלתרמן ל'כנענים" ו"חורף שירתו - תשובת אלתרמן לחורפיו", בספרי על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן), תל-אביב 1999, עמ' 235 - 280.
26. "איבער אַ פינטעלע", איברזעטצט פון יצחק יואל ליניעצקי, אודסה 1904.
27. בסופה של יצירת הילדים זה היה בחנכה או נס גדול היה פה, הסביבון מכריז "ניצחון!", ולאחרים הוא מודיע "נס!". כך הופכת האות נו"ן - סמל הכישלון (נו"ן כפופה היא קיצורו של "נכשל" בעברית המדוברת המודרנית; והאות נו"ן על הסביבון פירושה בידיש "נישט" (nichts), שפירושו "לא כלום", כלומר: לא רווח ולא הפסד) לסמל הנס והניצחון. אלתרמן נהג אז לחתום על יצירותיו בשם אל"ף נו"ן (או "אלוף נו"ן"). בהשתמשו באות הראשונה והאחרונה של שם משפחתו, יצר אלתרמן אוקסימורון, המכיל בתוכו את האליפות (את המקום הראשון) ואת הכישלון (את המקום האחרון).
28. הירתמותו בסוף ימיו אל המעשה הפוליטי המוצהר היא עדות לכך שפרש מן הנור והגלימה וממיני עיטורי סופרים לטובת חיי המעשה. כשכתב את מאמרי "החוט המשולש" בעיתון מעריב פרש אלתרמן כמעט מפתיע שירים. היו שפירשו זאת כסימן לחולשה ולהידלדלות כוח היצירה, אך לאור הלקחים הנלמדים מ"מעשה בחיריק קטן" ניתן כמדומה לשער שהייתה זו החלטה מודעת לעצמה - לפרוש בזמן ולפנות את הזירה לצעירים המבקשים להתבלט.
29. כאשר דיבר אלתרמן במסותו "במעגל" (שעל שמה נקרא לימים קובץ מסותיו) על "שולמית השחורה והנאוה" מול "שלומית מחוללת

הצעפיים", הוא פִּיוֹן מן הסתם לאותה סינתזה בין מזרח למערב ובין יהדות לאוניברסליות, שאליה חתרה אסכולת שלונסקי. על שולמית של שיר-השירים אין צורך להרחיב את הדיבור, ושולמית, גיבורת מחזהו של אוסקר ויילד הנושא את שמה, מחוללת בצעיפיה לפני הורדוס, ולבסוף מוצאת את מותה מידו. אלתרמן הנגיד בצירוף זה את תמימותה הטבעית של התרבות הארץ-ישראלית המתחדשת אל מול הדקדנטיות של התרבות האירופית השוקעת.

30. לדמותו של בן-גוריון רמזו כמדומה אלתרמן ב"שירים על ארץ הנגב" בדברו על השבט ה"גוץ" שבא לכבוש את המדבר. ניתן לראות באנשי שבט זה היפוכם של הענקים מיצירתו של ביאליק "מתי מדבר", שעליה לגלג שלונסקי ב"אל הישימון". כלול כאן כמדומה רמז לקומתו הנמוכה של דוד בן-גוריון, ששם את הפרחת השממה בראש מעייניו. כן רמזו אלתרמן לדמותו של ב"ג ("הזקן") בשיר "שלושת הצבים" (מתוך המחזור "שירי שיחתן של בריות", שבו הצב הקשיש שם פעמיו לחבל לכיש).

31. תיאור הַשְּׁגִיּוֹ של החיריק (קריאתו של החיריק: "עורו, עורו! שורו! שורו! הַנְּנִי! שורו!", ובעקבותיה האמירה: "וְהַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב/ הַיְּהִי בְּקָר גְּדוֹל") מזכיר את שיר ההתעוררות הציוני "שורו, הביטו וראו, / מֵה גְּדוֹל הַיּוֹם הַזֶּה", שאותו נהג אברהם הרצפלה מראשי המרכז החקלאי של ההסתדרות ומראשי הקרן הקיימת, לשר בכל עלייה על הקרקע.

32. המילה "איד" מצויה גם בתרבויות המערב הנוצריות (וראו במערכה הראשונה של יוליוס קיסר: beware the Ides of March!) וגם בתרבויות המזרח המוסלמיות ("עיד אל אדחא", "עיד אל פטר" וכד').

33. על המתמיד נאמר כי "נִפְתַּל וַיִּוְכַל לְסַגֵּא חֲמוּרָה" (שורה 414) ועל החיריק נאמר כי "הוא שֶׁנִּפְתַּל וַיִּוְכַל"; על המתמיד נאמר כי "יִיחַשׁ כִּי חָלַשׁ וַיִּלְא כְּהוֹ" (שורה 363) ועל החיריק נאמר כי "כִּבְר כְּחוֹ אֶפֶס". על המתמיד נאמר כי נפשו נכספה "אַל מוֹרֵד הַגְּבָעָה - בְּמָקוֹם שֶׁתִּגְדְּלֶנָּה/ בְּתוֹלוֹת אֲדָמוֹנִיּוֹת וְתַפּוּחִים אֲדָמִים" (שורות 296-295), והחיריק יורד במורד ההר כדי להגיע ל"מָקוֹם הַתְּנוּעוֹת [...] הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַכְּתָב כְּגִלְמִים". על הישיבה נאמר ב"המתמיד" כי "רֹב יָמִים פְּאֵלָה גַם-אֲגַם נִרְפֵּשׁ עוֹמֵד/ כְּבֵית הַיְּשִׁיבָה בְּחֻדְשׁוֹת יַפְקוֹדוֹ" (שורות 50-49), וכאן נאמר על החיריק כי "כִּן הוֹסִיף הוּא לִישֵׁב רֹב יָמִים בְּשֻׁלְהוֹ". על המתמיד נאמר כי "לִפְנֵינוּ קִיר בְּרִזָּל נְטוּעַ" (שורה 75), ועל החיריק נאמר כי עמד "נְטוּעַ בְּאֲמֻצֵּעַ הַנְּיֹ", המתואר כקיר תלול. גם אמירתו המצטנעת של החיריק ("מֵה כְּחִי"), הלקוחה כאמור מספר איוב, היא אמירה ביאליקאית טיפוסית (וראו "שירתי", "שחה נפשי לעפר", "ויהי מי האיש", ועוד).

34. בנאומו "השניות בישראל", בתוך: פישל לחובר (עורך). דברים שבעל פה, א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' מ.

פרק עשירי

האב, הבן ורוח כתבי הקודש

הסרט "הערת שוליים" בעקבות "קוצו של יוד"

א. נגד כל הסיכויים

סרטו של יוסף סידר "הערת שוליים", בכיכובם של שלמה בראבא וליאור אשכנזי, זכה נגד כל הסיכויים בפרס התסריט הטוב ביותר בפסטיבל קאן (2011), והעפיל למקום השני בין חמשת המועמדים הסופיים לזכייה בפרס אוסקר לסרט הזר הטוב ביותר לשנת 2011. איך יוכלו "הגויים" להבין תלמוד מהו? היכולו להבין שמץ מן הפרובלמטיקה של יצירה שפתרונה נעוץ בגילוי פילולוגי, שגודלו כקוצו של יוד ואין לו שווה-ערך בשום שפה הודו-אירופית? תיק"ו. יש להודות: בצד נושאים פילולוגיים אקסצנטריים ו"אָתנו-צנטריים", שְׁזָר לא יבינם, יש בסרט שלפנינו גם נושאים אוניברסליים ועל-זמניים כמו הקונפליקטים האדיפליים הכרוכים ביחסי אבות ובניהם, או חתירת היוצר להכרה, או קנאתו לקנייני הרוח שלו. סדנא דארעא חד הוא, ויש להניח שהמזימות שמאחורי הקלעים של פרס נובל אינן שונות מהותית מאלה הנרקמות באותם חדרים שבהם מתקבלות ההחלטות על הזוכים בפרס ישראל. מותר כמדומה להניח שבנושאים אלה, הטבועים בחותם ארכיטיפלי מובהק, נעוץ מן הסתם מעמדו של הסרט הזה בארצות המערב.

הסרט "הערת שוליים" הוא סיפורם של אב ובן, שניהם פרופסורים לתלמוד באוניברסיטה העברית, אך תהום פעורה ביניהם: האב, אליעזר שקולניק, ממשיך לאחוזו בשיטות המחקר המסורתיות, שאיבדו את יוקרתן, ולכאורה איבדו מתוקפן, בתקופתנו הבת-מודרנית (שֶׁפָּה אצה הדרך לחוקרים להגיע לקו הגמר בהרף-עין). בנו, אוריאל, למד להתאים את עצמו לרוח הזמן החדש: הוא מרצה מעל כל במה, ואינו מהפך בגווילים הפְּלִים השמורים בארכיונים עבשים; הוא ידוען כריזמטי, חביבן של הבריות ושל התקשורת,

פופולריזטור זריז של המקצוע, המגלגל בלשונו בקלות ובחן. בקצרה, אוריאל שקולניק נהנה מכל העולמות: הוא גם "גיבור תרבות", החי חיי שעה ונהנה מהבלי העולם הזה, אך גם זוכה לחיבוקו של הממסד האקדמי, שמינהו חבר באקדמיה הלאומית למדעים - מינוי שאביו מעולם לא זכה בו.

שקולניק האב הופך בעודו בחיים למת-חי, לאחר שמחקרו, שעל פיתוחו עמל שנים, ירד לטמיון בעקבות גילויי בהיסח-הדעת של ספר עתיק-יומין (גילהו ידידו-יריבו פרופ' יהודה גרוסמן), אשר ייתר את תגליתו של שקולניק והפכה ל"צמח בל יעשה קמח" עוד בטרם יצאה לאוויר העולם. והנה, דווקא לאחר האירוע הטראומטי, שהיה אמור לעורר בלב עמיתיו חמלה כלפי המלומד שמפעל חייו קרס לנגד עיניו, הפך יהודה גרוסמן לאויבו המר של אליעזר שקולניק, והתחיל מוציא את דיבתו רעה בכל הזדמנות. נוכחותו של המלומד הנגול הפכה מזכרת עוון לגבי אותו חוקר זריז שזכה בכתרי-תהילה שלו לאחר שינק את אונו מן הצמח הפונדקאי הגוע.

שקולניק האב חי חיים כבויים ושפופים: לא זו בלבד שפרי עמלו נגזל ממנו, אלא שמי שנישל אותו מתגליתו קם עליו ומבקש למחוק את שמו מספר החיים. מפי ההיסטוריון מיכאל הר-סגור שמעתי פעם אבחנה, שנתחווה לו לדבריו מתוך התבוננותו בגיבורי ההיסטוריה ובעמיתיו באקדמיה: ככל שאדם מזדקן ותאוותיו הליבידינליות מתמעטות ושוככות, תאוה אחת רק הולכת ומתגברת אצלו, והיא תאוות הכבוד. ואכן, אפילו נציב-מלח כדוגמת אליעזר שקולניק מתעורר לחיים חדשים וסומק של חיוניות עולה בלחיי שעה שהוא מתבשר על זכייתו בפרס ישראל ושעה שעמיתיו מרימים כוסית לכבודו. איך יספר לו בנו שההודעה על זכייתו בפרס ישראל בטעות יסודה?! הבן מחליט לעשות כל דבר ובלבד שהידיעה על הטעות לא תגיע לאוזני אביו ותקצר את חייו. הבן נוטל על עצמו את תפקיד האב, ומגן בכל מאודו על אביו התם והנכלם, ואין זה ההיפוך היחיד בסרט שובר הציפיות שלפנינו.

ב. יעקב וישראל

ספר בראשית עשיר בסיפורי אבות ובנים, המצביעים על המשכיות ועל תמורה ברצף הדורות. הסצנה שבה שקולניק הבן משתף בסוד הגדול את אמו, ולא את אביו, מזכירה במקצת את מזימת יעקב ורבקה להסתיר את האמת מיצחק העיוור-למחצה. שמו של האב, אליעזר, הוא שם של עבד, של נושא כלים, כי לא הוא הבעלים ולא לו התהילה או הסמכות האבהית (את זנב-הלטאה של איזה כבוד מדומה קיבל שקולניק מהערת-שוליים אחת ויחידה שהקדיש לו אביו הרוחני, פרופסור י"נ פיינשטיין, ואפילו בנו אינו רואה בו אב רוחני אלא רק לכאורה, כמין מס-שפתיים שהוא משלם בנאומו לפני הקהילה המדעית החפצה ביקרו).

סצנת התמקחותו של הבן עם גרוסמן, יריבו הכול-יכול של אביו, מזכירה את ויכוחו של אברהם עם אלוהים, או את מלחמת יעקב עם מלאך ה'. הסרט "הערת שוליים" הוא סרט פטריארכלי מיסודו במתכונת סיפורי האבות של ספר בראשית (באופן סימפטומטי כל הזוכים בטקס חלוקת פרס ישראל הפלול בו הם גברים), ועל כן נועד בו לנשותיהם של הגיבורים - ליהודית אשת אליעזר שקולניק ולדקלה אשת אוריאל שקולניק - מקום שולי בלבד. סיפורים על מאבקי כוח ויוקרה מפרנסים אף הם את ספר בראשית, ומראים שתאוות הכבוד מעבירה לעתים את האדם על דעתו (וראו סיפור קין והבל, או סיפור יוסף ואָחיו). הסרט חותר אפוא אל המקומות הקמאיים ביותר שבנפש האדם - אל הארכיטיפים האוניברסליים של ספר בראשית.

אפשר אפוא לראות בסיפורם של אליעזר ואוריאל שקולניק סיפור של אב ובן במתכונת ספר בראשית, אך אפשר גם לראות בו את שני צדיה של דמות פטריארכלית אחת מספר בראשית: דמותו של יעקב אבינו ששינה את אופיו ואת אורחות חייו, והפך מ"יעקב" ל"ישראל". באלפיים שנות גולה בִּיצָר העם את קיומו על תלמוד-תורה תוך הסתגרות מוחלטת בד' אמות של רוחניות צרופה ותוך היצמדות לאות המתה. האב הוא "יעקב יושב אוהלים" - מורה-

הוראה העושה את מלאכתו הרחוק מאור הזרקורים. את התואר "יושב אוהלים" תרגם אונקלוס כ"משמש בבית אולפנא", כלומר למדן, או מלמד; ואכן, השם "שקולניק", שמקורו במילה היוונית "אסכולה" (שהפכה באנגלית ל-school) מעיד על היות האב נצר למשפחת למדנים ומלמדים.

בנו אוריאל, לעומת זאת, הוא "ישראל" - יהודי חדש, זקוף קומה וגו', המטפח את גופו הגברי והשרירי. הוא אינו מהפך בגווילים הפְּלִים. במנוחי ניצשה אליעזר שקולניק הוא "הֶבְרַאיסט" - סגפן, קודה, עקשן, קפדן ומחמיר עם עצמו. בנו אוריאל הוא "הֶלְנִיסט", נהנתן המטפח את תרבות הגוף, ואינו מתנור מהנאות העולם הזה. נכדו של אליעזר שקולניק הוא "התועה בדרכי החיים" - כמו צעירים רבים בשנות מפנה האלף השלישי, שאינם ממשיכים את הלמדנות היהודית המסורתית, ויוצאים לדרך-לא-דרך מבלי לדעת לאן פניהם מועדות. ואולם, לשם ניפוץ הסטראוטיפ, דווקא הבן ה"הֶלְנִיסט" חובש כיפה על ראשו (אפשר משום שהחזקה לחיק הדת פופולרית בעולמנו הבתר-מודרני), ואילו האב ה"הֶבְרַאיסט" הולך בגילוי ראש. חוקר הקולנוע שמואל דובדבני (באתר Ynet מיום 3.6.2011)

הפנה זרקור כלפי ההומור האפרים קישוני באותן סצנות המשקפות את הממסד האקדמי העבש ואת הביורוקרטיה האווילית וחדורת החשיבות העצמית, האקדמית והממשלתית. גם הסצנה שבה נעלמים בגדיו של הבן מן המלתחה הזכירה לדובדבני את הפרסות העממיות של שנות השישים והשבעים. לעניות דעתי, זהו דמיון שטחי ומטעה: סצנת גנבת הבגדים לא נועדה לשעשע את הצופה כמו בפרסות הנ"ל, כי אם לשמש מוטיב מקדם, טעון סמליות. לא זו בלבד שהיא מאפשרת לאוריאל שקולניק להפגין את גופו החטוב של "היהודי החדש", ישראל זקוף הקומה והגו (בל נשכח את סצנת הוויכוח בין חבריו של שקולניק הבן על ספרו של דניאל בויארין העוסק בגוף היהודי, ספר בתר-מודרניסטי ובתר-ציוני שהוליד חקיינים וממשיכי דרך אחדים); היא מאלצת אותו לצאת החוצה מחופש בבגדי סִפָּה, ולהראות ש"היהודי החדש" הוא "ספרא וסייפא", תרתי משמע. כך,

בחסות המסכה (המסכה, או התחפושת, היא לייטמוטיב העובר כחוט השני לאורך הסרט), המסכה על גופו ועל פניו, עולה בידו של אוריאל לראות את אביו מתבודד בגני הקמפוס עם עמיתת-מחקר ולחשוד בו שהוא בוגד באָמו (בחינת "הפוסל - במומו פוסל").

בשפה העברית, המילים "בגידה" ו"מעילה" הן מהשורשים שמהם נגזרו הַבְּגָד והמעיל, כי הבוגד מכסה על בגידתו, והמועל מסתיר את דמי המעל בכנף מעילו. אליעזר שקולניק אינו עוטה על עצמו מסכות. הוא-הוא הנבגד על-ידי הקהילה האקדמית, שמפיקה רווח ותועלת מהֶדְרָתו. אולם, בניגוד למצופה וכנגד שְגֵרַת המוסכמות, דווקא הבן, טיפוס חלקלק וחסר ערכים (המתווכח עם אשתו על האפשרות שפָגַד בה בעבר או יבגוד בה בעתיד), מגלה במפתיע את נאמנותו לערכים המשפחתיים, שעה שהוא מִגֵּן בחירוף נפש על אביו ומוכן לוותר למענו על פרס ישראל היוקרתי, מתוך ידיעה ברורה שנטילת הפרס מהאב תחיש את קצו. בנקודה זו, הסרט "הערת שוליים" מנפץ מוסכמות וסטראוטיפים: האב - איש הישרה האקדמית חסרת הפשרות - דומה שאינו מתכוון להחזיר אחר כבוד את הפרס שניתן לו בטעות גם לאחר שגילה שֶבָנו הוא שניסח את הנימוקים למתן הפרס, והבן אינו מתגלה ככלות הכול כאופורטוניסט חסר-תקנה המוכן לעשות כל דבר בעבור פרסו ו"חיי שעה". הוא נלחם עד תְרַמָּה למען אביו ומוכן להקריב למענו קרבן גדול בכך שהוא מקבל עליו את התנאי המרושע שהתנה פרופ' יהודה גרוסמן: שיוותר עד עולם על הגשת מועמדותו לפרס הנכסף (התנאי שמשמיע הפרופסור הנקמן, המבוגר בשנים רבות מאוריאל שקולניק, מוכיח שהוא בטוח בנצחיותו, ומשמיע את דבריו כאילו היו הם דברי אלוהים חיים, דברי אֵל נוקם ונוטר). שבירת הסטראוטיפים והיפוך הציפיות מפתיע ומעניין לא פחות מהיפוך תפקידי האב והבן.

ג. מחקר ושיח

לא במקרה מפיל הבן השרירי את יריבו של אביו בכוח הזרוע ופוצע אותו באף. ההיבריס של "החוקר הדגול" יהודה גרוסמן, שזכה באור

התהילה מן ההפקה, אינו יודע גבולות, וראוי "להוריד לו את האף". יש אירוניה בלתי מבוטלת בשמו של גרוסמן הרחוק עד מאוד מן הגדולה האמתית ומעולמו של האינטלקטואל האמתי, שהמחקר הוא נר לרגלו. הכבוד ומראית-העין חשובים לו יותר מכל עניין אנושי. גרוסמן מוכן לחטוא בשפיכות דמים אכזרית, ובלכד שלא ישבור את המסגרות ה"נאותות" ואת ה"יושר" וה"ישרה" האקדמיים. אוריאל שקולניק, בנו של החוקר הנגזל, מראה למלומד הנפוח מחשיבות עצמית עד כמה מעוותת היא ה"אמת" שלו, וכמה מעשי-עוולה של דיני נפשות נעשים בחסות החיסיון האקדמי ה"מקודש".

באותה שיחה גורלית עם העיתונאית, שבה נגרר שקולניק האב לגינוי דרכי המחקר של בנו ובני-דורו, חושף החוקר הוותיק את ההבדל בין המחקר המסורתי לבין "השיח" הבתר-מודרניסטי. הוא מְשווה את עצמו לארכאולוג הממייץ חרסים ומתארם לדורות. את בנו הוא מדמה למי שחש להרכיב מהחרסים הללו כד יפה ומרשים, מבלי לבדוק את כל הפְּרָמטרים: את גיל החרסים, צבעם, צורתם, מְרָקָמָם וכדומה. נזכרים כאן עמנואל לווינס ודניאל בויראין - שני חוקרים בתר-מודרניסטיים, שעם כל ההבדל ביניהם - בשיעור קומה, בחשיבות ובהיקף ההשפעה - העמידו תלמידים הֶרְבֵּה וחסידים שוטים לא מעטים שקיבלו את דבריהם כתורה מסיני. אותם "חוקרים" בני ימינו, העוסקים ב"שיח" (discourse), המסתמך על ממצאי חוקרים מן הנוסח הישן, רומז הסרט "הערת שוליים", הם אֶפְנָה חולפת, ואין ל"תורתם" סיכוי לעמוד במבחן הזמן. ובמאמר מוסגר: מעניין להיווכח כי קנת טוראן, ומבקר ה"לוס אנג'לס טיימס", פָּלַל את "הערת שוליים" ברשימת עשרת הסרטים שלהם יש בעיניו את "הסיכוי הטוב ביותר לעמוד במבחן הזמן". משמע, אמנות אמת, להבדיל מאחיות עיניים זריזה, טיבה שיש לה כושר שרידות גבוה.

את חסידיהם וממשיכי דרכם של לווינס ושל בויראין, בעלי השיח למינהו, ניתן להמשיל לאותו תאורן-פעלולן בתאטרון, המכסה את הזרקור בנייר צלופן אדום, שופך "אור חדש" על הבמה וכביכול מְשַׁנֵּה אותה עד לבלי הפך בהרף עין. ואולם, למעשה כל ה"שינוי" אינו אלא

אחיזת-עיניים זריזה. לפנינו אותה במה עצמה (שהוקמה בזכות עמל אין-קץ של מחזאים, במאים, שחקנים, תפאורנים ומאבורים). את ה-credit על ה"שינוי" קוטף לעצמו שלא כדין אותו תאורן-פעלולן זריו המעמיד פנים כאילו הביא עמו תורה חדשה בעוד שלמעשה הוא לא טרח כמעט ולא הוסיף דבר. כל השינוי שהביא עמו כביכול, רומז הסרט, יתנדף עד מהרה והיה כלא היה. ואכן, לא אחת בראותנו את המתחזים הללו, אנו תוהים: האם יצליח הבדאי הזריו לאחז את עיני הבריות לאורך ימים? האם לא יקום יום אחד אותו ילד קטן שיוקיע את תרמיתו, ויכריז קבל עם ועולם: "המלך הוא עירום"?

ואכן, בכרזה לסרט מתנוסס ציור של קלף, שעל-גביו מצויר שקולניק הבן ופניו כלפי מעלה, ואילו האב - כמלך מודח - פניו מוטים כלפי מטה. אך לא לעולם חוסן: תקופת מלכותו של הבן קצרת-מועד היא, וסופה של אחיזת-העיניים שלו ושל בני דורו - דור ה"שיח" והגישה ה"ביקורתית" - בוא יבוא. ניסוחיו האלגנטיים הרהוטים של שקולניק הבן מתגלים ברגע האמת לא כדברים מוצקים, שניתן לבנות עליהם את הנדבך המחקרי הבא, כי אם כקורי עכביש הנזרים לכל רוח. שקולניק האב אמנם העלה חרס בידו, ועקב דבקותו חסרת-הפשרות בשיטות המחקר המיושנות, שאינן מאפשרות לדלג על פרט, נשמטה ממנו כל עבודת חייו. אף-על-פי-כן, ברגע האמת הוא מתגלה כחוקר אמת, המגיע לחקר האמת, ואילו בנו יוצא באוזניים מקוטפות.

תקופתנו הבתר-מודרניסטית כופרת במציאותה של אמת, ומדברת בזכות בנייתו של "רשומון" מרסיסים של אמתות חלקיות. הסרט "הערת שוליים" מראה שאפשר גם אפשר לחשוף אותם סילופים הקוראים ליום "לילה", וכי חוקר אמת בהחלט יכול להגיע לפעמים לחקר האמת, אם עבודתו היא עבודה יסודית, הבנויה נדבך על נדבך, ואם אין הוא חש לקצור כתרי תהילה לא-לו. יתר-על-כן: רק חוקרים שאינם עורכים קפנדריות מגיעים לגילוי האמת, ואילו עמיתיהם הזרזים, המתהדרים בנוצות זרות, ימשיכו לאחז עיניים, עד שיום אחד תציג אותם ההיסטוריה במערומייהם.

ד. קוצו של יוד

כידוע, חמישה דורות ויותר לפני סרטו של יוסף סידר פרסם יל"ג, גדול משוררי ההשכלה, את שירו הגדול "קוצו של יוד", המראה כיצד עניין של מה בכך יכול להוביל לתוצאות הרות גורל, שסופן מי ישרון. כפי שראינו, שירו של יל"ג מתאר בגלוי את גורלה של אישה אחת, שהמסד הרבני הורס את חייה בשל אות אחת. בסמוי הוא מתאר, כבקליפת אגוז, את כל קורות עם ישראל במאה התשע-עשרה ובכל הדורות.

גם הסרט "הערת שוליים", כמו היצירה המשכילית הנודעת, מראה שמוות וחיים ביד הלשון, שטעות קטנה עלולה להביא לתוצאות הרות אסון. הוא אף מראה את עריצותו של המסד האקדמי, שמבקש כמו המסד הרבני לשמר את כוחו בכל מחיר ודבק בחוקים עבשים ונוקשים, שאינם מתחשבים אפילו בדיני נפשות. על עריצותו של המסד הדתי נשברו כבר קולמוסים רבים, אך גם האוניברסיטאות במערב אירופה שנסודו לפני כאלף שנה, בחסות הכנסייה, עדיין משמרות בתוכן מוסדות וכללים שהתאימו לימי הביניים. ועדות אוניברסיטאיות עדיין בנויות במתכונת קונקלבות כנסייתיות, בעוד שבאלף השלישי יש אמצעים בדוקים ומהימנים פי כמה וכמה לבחון את מידת התאמתו של חוקר לתפקידו. עגנון (ברומן שירה, אך לא בו בלבד) לא חסך את שבט ביקורתי מן המסד האקדמי האימפוטנטי, ועגנון הוא תלמידו של יל"ג שיצא חוצץ נגד המסד הרבני היבש והעבש. סרטו של יוסף סידר הוא מוטציה גנטית מאוחרת של יצירות יל"ג: הטעות במילה והפבילות לאות המתה מול עריצותם של מלומדים ופוסקים ("קוצו של יוד"), טעות של זהויות ("שני יוסף בן שמעון"), בני משפחה דומים ושונים, במתכונת "בן המלך והעני" ("העצמות היבשות"), הגחכתם בדרך הפרסה של "גדולי התורה" וחשיפת מניעיהם ויצריהם השפלים כמי שעושים בתלמוד-תורה קרדום לחפור בו ("קוצו של יוד", "אשקא דריספק" ו"שומרת יבם"). דמותו של הפרופסור יהודה גרוסמן היא קריקטורה גרוטסקית וקודרת

לא פחות מדמותו של הרב ופסי הכוזרי. מצחו חרוש הקמטים ונורא-ההוד יותר משהוא מעיד על כך שהמלומד המית עצמו באוהלה של תורה וקנה תורה ודעת, מעיד על כך שכל ימיו של מלומד זה עברו עליו בחרישת מזימות אין-קץ. הטיפוס אל מרומי הצמרת האקדמית כרוך לא אחת בפעולות פוליטיקה, רומז הסרט, והשגת משרת דיקן או רקטור אינה מלמדת בהכרח על משקלו הסגולי האקדמי של נושא התפקיד. היא מלמדת בעיקר על האינטליגנציה הארגונית שלו ועל עובי עורו המאפשר לו לשרוד במערכת הדומה לחצר ביזנטינית. גרוסמן הפך את שקולניק האב למת-חי, שבקושי מוציא מילה מפיו. פיו של שקולניק הבן מפיק מרגליות, אך דווקא הוורפליות הקלילה והחיננית שלו מסגירה אותו בסופו של דבר, ומוכיחה שחוקר אמת צריך להיזהר בדבריו ולשקול אותם בפלס ובמאזניים. המילה "מצודה" המסגירה את זהותו של כותב נימוקי הפרס היא מילה רב-משמעית, הנקשרת גם לשמותיהם של שני פירושים פופולריים לתנ"ך - "מצודת דוד" ו"מצודת ציון", שנתחברו במאה השבע-עשרה על-ידי אב ובנו - דוד ויחיאל הלל אלטשולר (ששם משפחתם דומה בהוראתו ל"שקולניק"; והשם "הלל" מזכיר אף הוא את שירו של יל"ג, שבו פאפי כמוהו כפָּרֶשׁ המגיע לאֵילֹן להציל את בת-שוע מנישואיה הכושלים להָלֵל שכמוהו כפרשן). המילים "פָּרֶשׁ", איש המבצר והמצודה, ו"פרשן", בעל "המצודות", מאותו שורש נגזרו. ביאליק הראה בשירו "המתמיד" ובסיפורו "ספר בראשית" שגם גבורת הרוח לגבורה תיחשב, ולא גבורת השרירים בלבד. בזכות שיטות המחקר המוצקות שלו יכול היה האב לגלות מי באמת חיבר את נימוקי הפרס, ולתפוס שהממסד האקדמי לא הבין את העוול שנעשה לו ולא קיבלו בזרועות פתוחות, כפי שניתן היה לשער בעת קבלת הידיעה על זכייתו בפרס.

הוראה אחרת של המילה "מצודה" נקשרת לצידה. "מצודה" היא פח, מכמורת או רשת ציידים. כאן לא ברור מיהו הנופל בפח - החוקר הוותיק וכבד-הפה או בנו המגלגל בלשונו בתן ובקלילות (והנופל ככלות הכול בפח, או בבור שאותו כרה במו פיו). בתוך כך בולטות

בסרט שלוש סצנות שבהן מתפקד פח הזבל, ההופך כאן לסמל שפני ינוס לו. במישור הלאומי הוא מסמל את תכונת הלקטנות של עמנו, הצובר את נכסי דורות, אך גם את התנערותו המהירה מנכסי הרוח הללו ונכונותו הנמהרת להשליך אותם לפח האשפה של ההיסטוריה. האב, איש המסורת והמסורה, יושב עם משפחתו בהצגת "כנר על הגג" לצילי הפזמון "מסורת", אך נכדו כבר לא ימשיך כנראה את שושלת הלמדנות של משפחת שקולניק.

הפואמה "קוצו של יוד" של יל"ג היא ככלות הכול אלגוריה לאומית, המראה איך פאפי המשפיל (ששמו ניתן לו על-שם פּבוּס אַפּוּלוֹ, אֵל השמש היווני) בא רכוב כפָּרֶש על הקטר והקרונות, פולטי האש והעשן, להציל את בת-שוע הנסיכה הכלואה, אך נסוג לאחור מפחד הדרקון, הלא הוא הרב הנורא ופסי הפזרי המפיל אימה על אֵילוֹן ועל סביבותיה. בת-שוע, כמו האומה, שרכביה מנעו ממנה את אור שְמֵשָה של ההשכלה, תישאר בחורבנה - עגונה כבויה ושוממה עד עולם. אֵילוֹן תישאר באור ירח קר וחיוור, ואילו השמש לא תגיע אליה ולא תעמוד בה דום. גם הסרט "הערת שוליים" יכול להתפרש כאלגוריה לאומית על גורלו של עם שדבק דורות על גבי דורות באות המתה והמית עצמו באוהלה של תורה. הדבקות באות המתה היא גם אסונו של עם זה וגם סוד כוחו (טעות בזהות ובשם כמעט שהורגת את שקולניק, אך הטמפרמנט המחקרי שלו מסייע לו להוציא את האמת לאור). גם עם ישראל אינו אלא "הערת שוליים" בשולי ההיסטוריה האנושית, אך לעתים תרומתו של footnote זעיר כקוצו של יוד היא תרומה סגולית שאי אפשר בלעדיה. הסרט "הערת שוליים" אף יכול להתפרש כאלגוריה על עם קטן ונידח, "עם לבדד ישכון", העומד מול ים של שנאה מצד עולם שאינו מוכן להכיר בתרומתו הסגולית לאנושות.

אכן, סרטו של יוסף סידר מלמד על השנאה העזה שרוחש הטיפוס הבלתי יצירתי, זה הלוקח במשיכה את קנייני הרוח של זולתו, כלפי בעל חובו הנגזל. על כך בנוי שירו של שמעון פרוג "אל פרומיתוס", שממנו שאב ביאליק את הרעיון לשירו הנודע "לא זכיתי באור מן

ההפקר". על רעיון זה ביסס ביאליק גם אחדים מנאומיו. עמנו, טען המשורר הלאומי, הוא עם אומלל, שביקש להביא רעיון חדש לאנושות, וזו גמלה לו על תרומתו לא בהכרת תודה אלא בשנאה עזה כמוות. משירו ניתן להבין שאלמלא ביקש עם ישראל להיות כעין פרומתאוס עברי ("אור לגויים"), ואלמלא הפיץ בעולם את ניצוץ המונותאיזם, אפשר שגם סבלו הנצחי של פרומתאוס היה נחסך ממנו. עם זה נתן לעולם מרצון את ניצוץ המקורי, שאותו לא גנב ולא שאל מאיש; בעזרת אורו של ניצוץ זה גורשה חשכת הבערות, ונתלקחה בעולם אש גדולה, אש אמונת הייחוד, שבתוכה נעלם הניצוץ הקטן של עם ישראל והיה כלא היה; עתה, במקום שיקבל גמול על תרומתו - על הניצוץ ששינה את פני העולם - הוא מקבל רעה תחת טובה, ונאלץ לשלם בחלבו ובדמו על הבערה שהציתו רעיונותיו; לשאת את רדיפות הדתות הגדולות שנוצרו מזיק של רעיון מקורי, שהוא עצמו הגה, ומסרו לידי האנושות שהפכתו לנחלת הכלל. כך תיאר ביאליק את תהליכי התהוותה של שנאת עולם לעם עולם בנאומו לרגל פתיחת האוניברסיטה העברית:

הגויים קיבלו יסודות מן היהדות, הודו לכל-הפחות בפה בקבלת המתנות והתרומות שהביאה להם היהדות, אבל כתוצאה מזה, וכ"גמול", באה שנאה עזה לאלה המעניקים והתורמים להם את התרומה הזאת. אולי היה כאן מפעל נקמה מדעת ושלא-מדעת על מעשה "אונס". היתה קוניונקטורה כזאת בעולם, שהכריחה את העולם האלילי לקבל משהו מיסודי היהדות ומעיקריה, אבל הטבע האלילי שלהם שילם בעד "אונס" זה בשנאה עזה כמוות.

האלגוריה הלאומית של יל"ג מסתיימת בסוף טרגי של אין-מוצא, ואילו סופו של הסרט של יוסף סידר אופטימי קצת יותר. שלא כמו יל"ג, אין הוא מתאר את המציאות כמלחמת "בני אור בבני חושך". כבפרודיות של עגנון על האקדמיה יש בו עניינים שמעבר לטוב ולרע. עם זאת, מעבר להומור ולסטירה, ניתן למצוא בסרט שלפנינו גם כתובת החקוקה על הקיר: לא רק סדום חרבה בגלל מעשי עוולה ואיוולת, ולא רק ביתר חרבה בגלל יתד של מרכבה. גם עיר ציון וירושלים

חֶרְבָה בשל שנאת חינום, ויש לדאוג לבל תחרב פעם נוספת בשל שנאת חינום. שנאת פרופסור יהודה גרוסמן למלומד הדחוי אליעזר שקולניק היא ניצוץ שעלול להצית אש גדולה - אש החורבן והכיליון. השופטים בפסטיבל הסרטים בקאן עשו מבלי דעת מעשה סמלי שעה שהעניקו פרס לסרט ישראלי המציג את היהודי-הישראלי לא כקלגס (כמקובל אצל מחזאים ותסריטאים ישראליים לא מעטים המשתדלים לשאת חן בעיני עמיתיהם בעולם ובעיני קרנות המימון של הקהילה האירופית), אלא כלמדן שנוא ודחוי הנאבק על הכרת "העולם" בתרומתו למדע. סמלית היא העובדה שהפרס ניתן דווקא בטקס שבו הוקע במאי הקולנוע הדני לארס פון טרייר בעקבות הערה אנטישמית אווילית וסרת טעם, שחשפה בהיסח הדעת את פרצופו האמתי. הגבולות בין הרעיונות המובלעים בסרט לבין החיים האמתיים קרסו ונבלעו.

ביבליוגרפיה

- אברונין, אברהם. מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג, תל-אביב תשי"ג.
- אלקושי, גדליהו (מלביה"ד ועורך). "עשרים איגרות פרישמן ליל"ג", בחינות בביקורת הספרות (בעריכת שלמה צמח), כרך 8, ירושלים תשט"ו, עמ' 31 - 51.
- אלקושי, גדליהו (מלביה"ד ועורך). צרור איגרות של פריץ סמולנסקין אל יהודה ליב גורדון (יל"ג), ירושלים 1959.
- אלקושי, גדליהו (מלביה"ד ועורך). "צרור איגרות של קלמן שולמאן אל יהודה ליב גורדון", מאסף (בעריכת עזריאל אוכמני וישראל כהן), כרך א, ירושלים תש"ך, עמ' 536 - 553.
- בן שמאי, ברכה. "באיזו מאה אתה חי?: השפה העברית 'כור האש' של יהודה ליב גורדון", עיתון 77, גיל' 361 (סיוון-תמוז תשע"ב; יוני-יולי 2012), עמ' 22 - 25.
- בן שמאי, ברכה. "האדם העברי - ברנר קורא את יל"ג, דְּחָק (כתב-עת לספרות טובה), בעריכת יהודה ויזן, כרך ב (אפריל 2012), עמ' 436 - 446.
- ברזל, הלל. "לאחר 'סופות בנגב': תמורות בשירת יל"ג", בתוך ספרו שירת חיבת ציון, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 38 - 65.
- בריינין, ראובן. "יהודה ליב גאָרדאָן: זכרונות ומחשבות", הַשְּׁלָחַ, כרך א (חשוון אדר ב' תרנ"ז) עמ' 62 - 68; 332 - 339; 421 - 433. כונס בתוך ספרו כתבים נבחרים (ההדירו: דניאל בן נחום ודוד הנגבי), מרחביה 1965, עמ' 54 - 80.
- ברימן, שלמה. (עורך "איגרות מ"ל ליליינבלום לי"ל גורדון", בחינות בביקורת הספרות (ערך שלמה צמח), ירושלים תשי"ז, עמ' 37 - 58.
- ברנה, יוסף חיים. "אזכרה ליל"ג", הפועל הצעיר, שנה 6, גיל' 22 (כ"ח באדר א' תרע"ג; 7 במארס 1913), עמ' 7 - 10; גיל' 23 (ה' באדר ב' תרע"ג; 14 במארס 1913), עמ' 8 - 10; גיל' 25 (כ"ו באדר ב' תרע"ג; 4 באפריל 1913), עמ' 11 - 13; גיל' 26

- (ד' בניסן תרע"ג; 11 באפריל 1913), עמ' 10 - 11; גיל' 31 (ט"ז באייר תרע"ג; 23 במאי 1913), עמ' 9 - 11; גיל' 32 (כ"ג באייר תרע"ג; 30 במאי 1913), עמ' 10 - 11; גיל' 33 - 34 (ח' בסיוון תרע"ג; 13 ביוני 1913), עמ' 12 - 13.
- גוברין, נורית, "בין אסון לישועה: פסילתו של גט בספרות העברית - יל"ג, עגנון, בארון, בורלא", ראה: כתב-עת לחקר הספרות העברית (בעריכת אפרים ריבלין), כרך 1, פריז 1996, עמ' 28 - 40. כונס בספרה של גוברין קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה, תל-אביב 2002, עמ' 430 - 442.
 - בקון, יצחק. "על 'עגונות' לש"י עגנון", מאזנים, כרך מו, חוב' 3 (1978), עמ' 167 - 176.
 - גורדון, יהודה ליב. כל כתבי יהודה ליב גאָרדאָן (ישנים גם חדשים בארבעה ספרים), יוצאים לאור על-ידי אגודת אנשים אוהבי שפת עבר בס"ט פטרבורג (ספר ראשון: שירי היגיון; ספר שני: משלי יהודה; ספר שלישי: שירי עלילה - קורות ימים ראשונים; ספר רביעי: שירי עלילה - קורות ימינו), ס"ט פטרבורג תרמ"ד (לשם קיצור: "מהדורת היובל").
 - האפרתי, יוסף. "דרכי התיאור בשירת ההשכלה", הספרות, כרך ב, מס' 1, ספטמבר 1969, עמ' 26 - 39. המאמר נכלל גם בספרו של האפרתי, המראות והלשון, תל-אביב 1976.
 - הלפרין, חגית. "יל"ג"זום ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג (עיונים ביצירת י"ל גורדון), בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331 - 338.
 - הלפרין, שרה. "והיה העקוב למישור' לעגנון לעומת 'קוצו של יוד' ליל"ג", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג (עיונים ביצירת י"ל גורדון), בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 121 - 129.
 - הלקין, שמעון. "היסטוריה והיסטוריוזם בספרות העברית החדשה", דרכים וצדי דרכים בספרות, כרך ראשון, ירושלים תש"ל, עמ' 155 - 182.
 - הלקין, שמעון. זרמים וצורות בספרות העברית החדשה (ערכה

- ציפורה כגן), ספר ראשון, ירושלים תשמ"ד.
- ווייסבערג, יצחק יעקב (עורך). איגרות יהודה ליב גאָרדאָן, כרך א-ב, וורשה תרנ"ד-נ"ה. (לשם קיצור: "איגרות יל"ג").
 - ורסס, שמואל. "שירת יל"ג במבחן הדורות", ביקורת הביקורת: הערכות וגלגוליהן, תל-אביב 1982, עמ' 11 - 13.
 - ורסס, שמואל. "צלוחית של פלייטון" סממניה: על אמנות הפלייטון של יהודה ליב גורדון", מחקרי ירושלים בספרות עברית, כרך ב (תשמ"ג: 1983), עמ' 105 - 125.
 - ורסס, שמואל. "דיוקנו של יהודה ליב גורדון באספקלריה של איגרותיו", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג, בעריכת זיוה שמיר (תשנ"ח: 1998), עמ' 187 - 210.
 - ורסס, שמואל. "על מחקר ספרות ההשכלה בימינו", מגמות וצורות בספרות ההשכלה, ירושלים תש"ן, עמ' 356 - 412.
 - ורסס, שמואל. "דיוקנו של יהודה ליב גורדון באספקלריה של איגרותיו", סדן: מחקרים בספרות עברית (ערכה זיוה שמיר), כרך ג (תשנ"ח: 1998), עמ' 187 - 210.
 - ורסס, שמואל. ידידתו של המשורר: איגרות מרים מארקל-מוזסון אל יהודה לייב גורדון (יל"ג), ירושלים 2004.
 - יערי, אברהם (ערך והוסיף הערות). צרור איגרות יל"ג אל מרים מארקל-מאזעסזאהן, ירושלים תרצ"ז.
 - כהן, טובה. "ממיכל לבת-שוע: תמורות בעיצוב הגיבורה בשירת יל"ג", סדן: מחקרים בספרות עברית (בעריכת זיוה שמיר), כרך ג (תשנ"ח: 1998), עמ' 101 - 120.
 - לחובר, פישל. תולדות הספרות העברית החדשה, ספר שני, תל-אביב תשי"א, עמ' 274 - 279.
 - לפידוס, רינה (תרגמה, ההדירה וצירפה מבואות והערות). ללמוד את שפת המולדת, מאמריו של י"ל גורדון ב"ווסחוד" בשנים 1881 - 1882, ירושלים 2012.
 - מירון, דן. "בין תקדים למקרה: שירתו האפית של י"ל גורדון ומקומה בספרות ההשכלה העברית", מחקרי ירושלים בספרות

- עברית, ב, ירושלים תשמ"ג, עמ' 127 - 197.
- סדן, דב. "על ספרותנו - מסת חיתום", ירושלים - דברי ספרות והגות, יא-יב (תשל"ז), עמ' 162 - 171.
- פיינגולד, בן-עמי. "יל"ג בפרספקטיבה היסטורית", מאזנים, נה, חוב' 3, (תשמ"ב), עמ' 45 - 50.
- פיינגולד, בן-עמי. "קוצו של יוד" - אנטומיה של סאטירה", מחקרי ירושלים בספרות העברית, ב, ירושלים תשמ"ג, עמ' 73 - 103.
- פיינגולד, בן-עמי. "ההשכלה כאוטופיה: מקרה יל"ג", בתוך: רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש, ערך: חנן חבר, ירושלים תשס"ז, עמ' 17 - 38.
- פיינה, שמואל. "יל"ג כאנטי-קלריקל וכלוחם ב'מלחמת התרבות' היהודית", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג, בעריכת זיוה שמיר (תשנ"ח: 1998), עמ' 211 - 229.
- פרידלנדר, יהודה. "לבחינת מהותה של המטאפורה 'אור' בשירת ה'השכלה העברית", ביקורת ופרשנות, 4 - 5 (תשל"ד), עמ' 53 - 63.
- פרידלנדר, יהודה. "בעיות יסוד בביקורת ובמחקר על ספרות ההשכלה", פלס (בעריכת נורית גוברין), תל-אביב תש"ם, עמ' 33 - 45.
- פרידלנדר, יהודה. "ברוריה בת רב חנינא בן תרדיון' מאת שמואל מולדר", מחקרים על תולדות יהדות הולנד, כרך שלישי (בעריכת יוסף מכמן), ירושלים תשמ"א, עמ' 125 - 163.
- פרידלנדר, יהודה. על "והיה העקוב למישור": מסות על נובלה לש"י עגנון, עורך הסדרה: צבי לוז, רמת-גן 1993.
- פרידלנדר, יהודה. בין הלכה להשכלה: מקומן של סוגיות הלכתיות במרקם סוגות ספרותיות, רמת-גן 2004.
- פרידלנדר, יהודה. "כקוץ זה הנסבך בגיזת צמר: פולמוס יהודה ליב גורדון והרב יוסף זכריה שטרן", בתוך: הספרות והחיים - פואטיקה ואידאולוגיה בספרות העברית החדשה בעריכת איריס פורוש ואחרים, ירושלים תשע"א, עמ' 237 - 253.

- ציפר, אליהו. קונקורדנציה לשירת יל"ג ומיכ"ל, תל-אביב תשס"ה.
- קלזונה, יוסף. היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ה ירושלים 1963 (1941), עמ' 344 - 346.
- רובינשטיין, בלהה. "הפואמות של יהודה לייב גורדון (יל"ג)": שירה סיפורית לוחמת", בתוך ספרה: שירים ומה שביניהם, כרך א, תל-אביב תשס"ב (2001), עמ' 11 - 37.
- רוזנטאל, יהודה. תולדות חברת מרבי השכלה בישראל בארץ רוסיא, כרך א, ס"ט פטרבורג 1885; כרך ב, ס"ט פטרבורג 1890.
- שאנן, אברהם, עיונים בספרות ההשכלה, תל-אביב 1952, עמ' 32 - 55; 98 - 124.
- שאנן, אברהם. הספרות העברית החדשה לזרמיה, כרך ראשון, תל-אביב 1967, עמ' 266 - 297.
- שביט, עוזי. המהפכה הריתמית (לסוגיית המעבר המאוחר למשקל הטוני-סילאבי בשירה העברית החדשה), תל-אביב תשמ"ג.
- שביט, עוזי. "תימא, אפקט, צורה וזאנר בשירי העלילה של י"ל גורדון: קווים לשירתו האפית של יל"ג ולמקומה בהתפתחות השירה האפית העברית", דפים למחקר בספרות, כרך 3 (תשמ"ו): 1986, עמ' 35 - 60.
- שביט, עוזי. שירה ואידיאולוגיה (לתולדות השירה העברית והתפתחותה במאה ה-18 ובמאה ה-19), תל-אביב 1987.
- שביט, עוזי. "אינטרקסטואליות כאבן בוחן למעבר מתקופה לתקופה: יל"ג כהיסטוריון חדש", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג, בעריכת זיוה שמיר (תשנ"ח: 1998), עמ' 11 - 25.
- שהם, ראובן. "התשתית הנבואית בשירת י"ל גורדון", סדן: מחקרים בספרות עברית, כרך ג, בעריכת זיוה שמיר (תשנ"ח: 1998), עמ' 79 - 99.
- שמיר, זיוה. "הגט שנפסל", מעריב, כ' בניסן תשל"ט, 17.04.1979.
- שמיר, זיוה. "שרה אישה משוחררת", מעריב, י"ג בניסן תשמ"א, 17.04.81.
- שמיר זיוה, "בקול ענות גבורה או בקול ענות חלושה: האפוס

- הפרודי הראשון בספרות העברית", סדן, כרך שלישי, בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 45 - 77.
- שמיר, זיוה. "קוצו של יוד" ל"ל גורדון - יצירה שעל גבול תקופת ההשכלה והתקופה הלאומית", ביקורת ופרשנות, חוברת 43, על הסף: לימינליות בספרות ובתרבות, רמת-גן תש"ע, עמ' 157 - 165.
 - שפירא, ח"נ. תולדות הספרות העברית החדשה, כרך ראשון: ספרות ההשכלה במרכז גרמניה, תל-אביב 1939.
 - Baron, Salo (1964). *The Russian Jew under Tsars and Soviets*, MacMillan, New-York
 - Greenberg, Louis (1976). *The Jews in Russia - The Struggle for Emancipation*, Schocken Books .New York
 - Nash, Stanley L., "The Circleussion ove YaLaG's .Legacy", *Jewish Book Annual*, Vol. 49 (1991), pp 157 - 152
 - Nash, Stanley L., "Kotso shel Yud" ("The Tip of .the Yud"). *CCAR Journal*, Vol. 53, no. 3 (2006), pp 188 - 107
 - Stanislawski, Michael (1988). *For Whom Do I Toil? - Judah Leib Gordon and the Crisis of Russian Jewry*, .Oxford U.P., New York & Oxford

מפתח

- אבסורד 18, 95, 110, 149, 153, 155, 245, 234
 אד"ם הכהן (אברהם דב בר לבנון) 48
 - 49, 55, 56, 57, 63, 96
 אוטוביוגרפיה, אוטוביוגרפי 112, 122
 אוקסימורון 90, 208, 251
 אָזופוס, מְשָׁלִי 63
 אחד-העם 27 - 28, 31, 106, 125, 165
 אירוניה, אירוני 43, 73, 83, 86, 88, 91, 97, 113, 115, 184, 188, 213, 228
 אֶלְגוֹרִיָּה, אֶלְגוֹרִי 20, 23, 211, 233, 246, 308, 268
 אלחרייזי, יהודה 168
 אלטשולר, דוד ויחיאל 306
 אָלִיט, ג'ורג' (מרי אן אוונס) 17, 66, 68
 אלתרמן, נתן 20, 27, 28, 30, 207, 208, 247 - 297
 אמסטרדם 34, 36, 43, 54, 57
 אָפּוֹס, אָפִי, אָפִיקָה 36, 38, 42, 50, 63, 77, 99, 100, 101, 103, 107, 121
 אקזיסטנציאליזם 28, 41
 אקספרסיוניזם 32, 144
 באר, חיים 27
 בארון, דבורה 28
 בודלה, שארל 168, 180, 296
 בויאריין, דניאל 301
 ביאליק, חיים נחמן 8, 20, 26, 27, 28, 30, 64, 76, 78, 84, 99, 104 - 105, 120, 121, 126 - 127, 129 - 130, 139 - 178, 184, 189, 190, 195 - 206, 207, 208, 210, 221, 222, 231, 235, 240 - 242, 263 - 264, 276, 281, 283 - 284, 292, 294, 295, 306 - 308
 ביירון, הלורד ג'ורג' גורדון 16, 65, 66 - 67
 ביכורי תועלת (כ"ע) 59
 ביסמרק, אוטו פון 64, 117
 בלזק, אונורה דה 238
 בן-אביגדור 53, 57, 208
 בן-גוריון, דוד 248, 250, 253, 285, 288, 290, 297
 בן-ציון, שמחה 244
 בראונינג, רוברט 67
 בריינין, ראובן 93, 120
 ברנר, יוסף חיים 121, 204, 206
 ברקוביץ, יצחק דב 293
 גוברין, נורית 177
 גולדברג, לאה 248
 גולדפֶּאָדן, אברהם 41
 גורדון, יהודה ליב - יצירותיו:
 אחותי רוחמה 128
 אל יאשם יהודה 94
 אסנת בת פוטיפרע 49, 56, 90
 אשקא דריספק 12, 14, 22, 94, 96, 98, 104, 105, 122, 224, 226, 229, 282, 293, 305
 אתם עדי 122, 131
 בין שני אריות 13, 14, 23, 25, 26, 104, 106, 140, 223
 בנערינו ובוקנינו 146
 ברכת ישרים 80
 במצולות ים 13, 14, 50, 104, 106, 223
 בנערינו ובוקנינו נלך 131 - 132
 גאולתנו ופדות נפשנו 118
 דוד וברקלי 285
 דור המדבר 142
 דרך בת עמי 24
 הלפיד 123
 הסוס והסיס 94
 השירה מאין תימצא? 152
 ושמחת בחגך 87 - 88

- למי אני עמל? 86 - 87
 סילוק שכינה 142
 עזרא ועזרה 118
 על נהר כבר 122
 עמוד האש ועמוד העשן 123
 צדקיהו בבית הפקודות 16, 67,
 122 - 123, 138, 142, 154
 צלוחית של פלייטון 94, 115, 120
 קוצו של יוד 79 - 124, 125 - 138
 רבי מאיר 123
 שומרת יבם 9, 12, 225, 305
 שירי אל מקמאת 123
 שני יוסף בן שמעון 12, 16, 94,
 104, 146, 224, 227, 293, 305
 תורה שבלב 27
 גינצבורג שמעון ופסח מארק 189, 207
 גלבוש, מנוחה 208
 גרינברג, אורי צבי 173
 גרינברג, לואיס 120
 גתה, יוהן וולפגנג פון 41, 65, 233
 דוברבני, שמואל 301
 דובנוב, שמעון 220, 245
 דוידסון, יעקב הנס 32
 דון קישוט 60
 דיוניסי, דיוניסיות 60
 ד'זרעאלי, בנימין 65, 66
 דיק, אייזיק מאיר 221
 דיקנס, צ'רלס 68
 דנטה, אליגיירי 238
 דער פריינד (כ"ע) 181, 205
 האפרתי, יוסף (סופר) 41, 49
 האפרתי, יוסף (חוקר) 120
 הבראיום והלגיוזים 12, 61, 65, 113, 131,
 212
 הוגו, ויקטור 180, 205
 הזו, חיים 290
- היינה, היינריך 208
 הירש, אריק דונלד (E. D. Hirsch) 205
 הכהן, שלום 41, 49, 63
 הכרמל (כ"ע) 36, 58, 59, 221
 הֶלְגִּיּוּם (ראו: הבראיום והלגיוזים)
 הלפרין, חגית 178
 המגיד (עיתון) 59
 המליץ (עיתון) 119, 155, 221
 "הסופות בנגב", פרעות 23, 35, 79,
 118, 125, 142, 172,
 הפועל הצעיר (עיתון) 205
 הצפירה (עיתון) 155
 הרדי, תומס 17, 60 - 78
 הרצל, בנימין זאב 155
 הרשב (הרושבסקי), בנימין 248, 293
 השחר (כ"ע) 7, 79, 80, 83, 92, 118,
 119, 125, 179
 השכלה, תנועת ה- 23, 24, 42, 46, 62,
 79, 80, 91, 126, 130
 וייזל, נפתלי הרץ 36, 42, 63, 140, 172
 וילנה 36, 86, 122, 215
 ויס, הלל 221, 245
 זנגוויל, ישראל 27 - 28, 65
 חיבת ציון, תנועת 81, 123, 130
 טרְגֵדִיה, טרְגֵי 28, 51, 52, 55, 93, 96 -
 98, 135, 183, 184, 188, 212 - 213,
 218 - 219, 232, 242 - 243, 256
 טשרניחובסקי, שאול 63, 76, 190
 יהושע, אברהם ב' 127
 יידיש 27, 148, 151 - 152, 182, 188 -
 190, 198, 201, 205 - 206, 208
 יל־גיוזים 170, 173, 177, 178, 247, 253
 כהן, ישראל 204, 205, 208
 כנעני, דוד 245
 לווינס, עמנואל 303
 ליוזון, שלמה 64, 77

- סדן, דב 153, 245, 294
 סטוצ'קוב, נחום 174, 175, 206, 207,
 208
 סְטִירָה, סְטִירִי 97, 103, 121, 146, 152,
 153, 154, 246
 סטרינדברג, אוגוסט 188
 סידר, יוסי 28, 298 - 309
 סיון, אריה 249
 סימבוליות 167, 182, 188, 273, 295,
 296
 סמולנסקין, פרץ 64, 79, 80, 92, 125,
 179, 208
 ספורטה, רפאל 18
 עגנון, שמואל יוסף 8, 27, 78, 119, 149,
 202, 203, 208 - 210, 209, 246, 290,
 292, 294
 עמנואל הרומי 168
 פו, אדגר אלן 16, 67
 פולק, גבריאל 36, 57, 58
 פולקלור 190 - 191, 202
 פוקלן, ז'ן בטיסט (ראו: מולייר)
 פושקין, אלכסנדר 20 - 21,
 פיינגולד, בן-עמי 121
 פין, רש"י (ר' שמואל יוסף) 36, 59, 221
 פירסט, יוליוס 60 - 61
 פלובר, גוסטב 180
 פלייסון 63, 65, 99, 116
 פמיניזם 68
 פפירנא, אברהם יעקב 121
 פרדוקס 99, 110, 112, 116, 126, 142
 פרדס (כ"ע) 130
 פֶּרוֹ, שרל 275 - 276
 פְּרוֹדִיָּה, פְּרוֹדִי 63, 77, 99, 103, 107,
 121, 139, 149, 221
 פרי, מנחם 204 - 205
 פרי תועלת (כ"ע) 43, 57, 59
- לויז, ישראל 205
 לזק, ג'ון 55
 לחובר, פישל 42, 57, 77, 297
 ליליינבלום, משה ליב 82, 107, 118,
 119, 137
 לינצקי, יצחק יואל 117, 124, 206, 296
 מאפו, אברהם 110, 293
 מוחסון-מרקל, מרים 57
 מולדר, שמואל 34 - 59
 מולייר (פוקלן, ז'ן בטיסט) 187
 מונולוג דרמטי 63, 67, 99
 מונטיפיורי, משה 65
 מוסוליני, בניטו 241
 מטרלינק, מוריס 188
 מיוז'ני, מיוז'ג'ניו 43, 86
 מיכ"ל (מיכה יוסף לבנון) 40, 41, 42,
 49, 50, 54, 55, 129, 131, 293
 מילטון, ג'ון 184
 מירון, דן 35 - 36, 56, 57, 96
 מיתולוגיה יוונית 64, 202
 מכמן, יוסף 56
 ממזרח וממערב (כ"ע) 143
 מגדלי מוכר ספרים (שלום יעקב
 אברמוביץ) 8, 13, 27, 60, 150, 172,
 190, 195, 208, 292
 מגדלסון, משה מהמבורג 36
 מגדס, דוד פרנקו 38, 41, 49, 54
 מקָמָה 168, 170, 240
 מרקל-מוחסון, מרים 83, 99
 משקל וחרוז 140, 173 - 174
 נוה, חנה 205
 נוי, דב 207
 ניטשה, פרידריך 12, 26, 65, 122, 146,
 167, 268
 נפוליון בונפרטה 42 - 43, 57
 נצרות 12, 14 - 15

- פרידלנדר, יהודה 35, 56, 57, 78, 123, 206
 פרץ, יצחק ליבוש (י"ל פרץ) 181
 פתגמים 182, 188 - 190, 198, 205 - 208, 207, 206
 צוויק-הלוי, יהודית 246
 צ'כוב, אנטון 180
 קורצווייל, ברוך 35, 42,
 קיפלינג, רודיארד 31, 125
 קלזנר, יוסף 42, 84, 93, 119, 124, 174, 206
 קלופשטוק, פרידריך גוטליב 41
 קלייסט, היינריך פון 59
 קלטיקה, קלטיציזם 39 - 41, 43, 54, 63, 65, 97 - 98, 101, 107, 108, 110, 123
 רבניצקי, יהושע חנא 142
 רוטשילד, אדמונד ג'ימס דה 65
 רומנטיקה, רומנטיציזם 65, 123
 רוסו, ז'ן ז'ק 43
 רוסיפיקציה 130
 רטוש, יונתן 178, 208, 293
 רייך, אשר 32
 רמח"ל (רבי משה חיים לוצטו) 42, 172
 רסין, ז'ן 36 - 41, 46, 49, 50, 54
 רצהבי, יהודה 169, 176
 רשקוב, זיסקינד 36
 שאנן, אברהם 120
 שביט, יעקב 119, 206
 שביט, עוזי 66, 77, 121, 139, 174, 294
 שד"ל (שמואל דוד לוצטו) 12, 47, 59
 שטיינברג, יעקב 27, 28, 30, 179 - 209, 292
 שטיינשניידר, משה 59
 שטרן, יוסף זכריה 90, 116
 שילה, פרידריך 65
- שירי-עם 75, 148, 182, 189, 206, 208
 שלום עליכם 150 - 151
 שלונסקי, אברהם 167, 176, 178, 247 - 248, 297
 שפינוזה, ברוך 47, 48, 49
 שפירא, אניטה 293
 שפירא, חיים נחמן 40, 56, 57
 שץ, בוריס 212, 215
 שקד, גרשון 202, 203, 204, 208 - 209
 שקספיר, ויליאם 40, 64, 66, 77
 תלפיות (כ"ע) 153, 208

בשנת 1876 נפל דבר בישראל: בירחון השחר של פרץ סמולנסקין התפרסמה יצירה שעדיין לא הייתה כמוה בספרות העברית - שירו הלוחמני של י"ל גורדון "קוצו של יוד". בת-שוע, גיבורת השיר, היא "נסיכה" שנולדה עם "כפית של כסף" בפיה, אך נסיבות החיים מורידות אותה מטה מטה והופכות אותה בהדרגה מבת-עשירים יפת-תואר לקבצנית עלובה וכעורה. היא נבראת אמנם ב"כריאת נשיקה" כמו בת אלים מיתולוגית, אך הממסד הרבני הורס את חייה ללא תקומה.

נהוג להביא מפי דוסטויבסקי את המימרה "כולנו יצאנו מבין קפלי האדרת של גוגול". אכן, בתולדות הספרות יש קומץ של יצירות מופת שהשפיעו על הדורות הבאים והולידו עשרות "בנים" ו"בני-בנים", כגון הפואמה "קוצו של יוד" שיצרה סביבה אדווה אין-סופית. דומים לו בהיקף השפעתם - סיפורו של ביאליק "ספיח" שבהשראתו נכתבו רבים מסיפורי הילדות בספרות העברית וספרו של עגנון שירה שהוליד כמה וכמה רומנים על גיבור השריו בסתיו ימיו, המנסה להצהיל את אפרורית חייו באהבה מאוחרת. יצירות כאלה ממשיכות להשפיע על התרבות העברית עד עצם היום הזה.

יצירתו של יל"ג ממשיכה לזעזע את קוראי דורנו ולהשפיע על התרבות העברית גם משום שמצבה של האישה בחוגים החרדיים לא השתנה מימי יל"ג ועד ימינו אנו: הרבנים עדיין דקלים באות המתה, ואינם מתחשבים בצורכי החיים המתחדשים. המוני בית-ישראל עדיין עולים לקברי צדיקים, ומאמינים בקדושים, בקמעות ובאמונות טפלות. בחיי עמנו, גם דברים של מה בכך - מסמר או בורג זעיר, או אפילו שמועת-שווא שמקורה בשנאת-חינם - עלולים להחריב עיר שלמה, אם לא למעלה מזה. הספר הכול בגלל קוצו של יוד מאתר את רישומה של הפואמה היל"גית אצל גדולי היוצרים שלנו: למן מגדלי מוכר ספרים, ח"ג ביאליק, ש"י עגנון, יעקב שטיינברג ונתן אלתרמן, ועד הסרט "הערת שוליים" של איש-הקולנוע יוסי סידר.



זיוה שמיה, מבכירי חוקריה של השירה העברית החדשה, מלמדת ספרות עברית במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי בהרצליה. בעבר עמדה בראש מכון כץ לחקר הספרות העברית ובראש בית-הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל-אביב. חיברה יותר מעשרים ספרי מחקר וערכה ספרים רבים. רוב ספריה מוקדשים לחקר יצירות ביאליק ואלתרמן ומיעוטם עוסקים ביצירות יל"ג, רחל, לאה גולדברג, עגנון ורטוש. המחברת זכתה בפרס עקביהו על מפעל חיים בחקר השירה העברית מטעם אוניברסיטת בר-אילן.

מחיר מומלץ: 78 ₪



8 0376000091 3
דאנאקורד 91-376

ס פ ר א

בית הוצאה לאור

איגוד כללי של ספרים בישראל

עיון ומחקר



הוצאת "ספרא" בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד



עיצוב: מאיה גלפמן