סדרת עיונים בספרות העברית

זיוה שמיר

השירה מאין תימצא

"אַרְס פואטיקה" ביצירת ביאליק

סדרת עיונים בספרות העברית
אוניברסיטת תל־אביב

WHERE SHALL POETRY BE FOUND

Ars Poetica in Bialik's Works

התקנה: חיים כהן

פפירוס
בית ההוצאה
באוניברסיטת תל־אביב
ת.ד. 39287, תל־אביב
Papyrus – Publishing House
Tel-Aviv University, P.O.B. 39287

ISBN 965–306–054–6 מסת"ב

©
כל הזכויות שמורות
נדפס בישראל תשמ"ח, 1987
Printed in ISRAEL, 1987

זיוה שמיר

השירה מאין תימצא

״אַרְס פואטיקה״ ביצירת ביאליק

פפירוס

בית ההוצאה
באוניברסיטת תל־אביב

לנשמת סבי
יחיאל רימון (גרנט)
מצנועי ההגות והעלילה

מבוא
דפוסי יסוד במחשבת השירה של ביאליק

א. ביאליק כמשורר "בעל מחשבות"

שיר "אֶרֶס פואטי", או שיר העוסק במחשבת השירה, הוא לעתים קרובות מעין "אוטופורטרט" של יוצרו, שכן הוא עוסק תכופות באמן ובדרכי עבודתו, במקורות שירתו ובמאוויו לעתיד לבוא, בהעדפותיו ובשנאותיו בענייני טעמים, ביחסו אל פרי־יצירתו וביחסיו עם החברה. כמספר הזרמים באמנות וכמספר היוצרים האינדיבידואליים, כן מספרן של האמירות הפיוטיות בנושאי "אֶרֶס פואטיקה" ומספר דרכי העיצוב של אמירות אלה. זוהי שירה שהיא, כניסוחה של רות קרטון־בלום בפתח האנתולוגיה שלה לשירים "אֶרֶס פואטיים" נבחרים מביאליק ועד ימינו – "שירה בראי עצמה".

שירת ביאליק, בכל תקופותיה ובכל סוגֶיה, עשירה בהתבטאויות ישירות ועקיפות בנושאי "אֶרֶס פואטיקה", ולמעשה אין כמעט יצירה, בין שהיא "קאנונית" ומוּכרת ובין שהן גנוזה ונידחת, שמחשבת השירה לא חלחלה לתוכה, במובהק או בסמוי. כידוע, בכל הדורות, ואף כיום, מצאו הערות עיוניות מופשטות בנושאי "אֶרֶס פואטיקה" את דרכן לשירתו של כל משורר גדול, אך יש משוררים, כדוגמת ביאליק, שהכתיבה על מלאכת הכתיבה היא דומיננטה מכרעת ביצירתם, ולא נושא צדדי שבשולי נושאים אחרים, ועל כן ראויה סוגיה זו לתשומת לב מיוחדת בחקר יצירתם. ניתן כמדומה אף להכליל ולומר, כי אלה מבין המשוררים, הרואים בנושאי "אֶרֶס פואטיקה" את לוז השדרה של כתיבתם, הם בדרך־כלל יוצרים אינטלקטואליים, שאינם שָׂמים בשיריהם חיץ בין נושאים רגשיים לעיוניים, בין נושאים קונקרטיים למופשטים; אלה אינם מגלים עניין אך רק ב"עולם" ובתבניות "דמויות המציאות", כי אם גם בדרכי המימזיס של ה"עולם" בתיווכה של עין האמן.

בין המשוררים העברים שקדמו לביאליק, לרבות י"ל גורדון, שהקדיש אף הוא למחשבת השירה מקום חשוב בתוך שיריו, קשה להעלות על הדעת עוד

משורר, שנזקק לנושאים ה"אֶרֶס פואטיים" באורח כה אינטנסיבי כביאליק. קשת היצירות, המכילות בתוכן נושאים עיוניים כאלה, היא, כאמור, רחבה ומגוונת, ולפיכך יידונו כאן לא רק שירים "אֶרֶס פואטיים" מובהקים, כדוגמת 'שירתי', 'לא זכיתי באור מן ההפקר', 'ואם ישאל המלאך' וכדומה, אלא גם שירים שכיכול אינם עוסקים כלל במחשבת השירה ועיקרם לכאורה במוקדים תמטיים אחרים. מתברר כי לפעמים דווקא שירים, שהם שירי אהבה או שירי טבע למראה, כוללים עניינים "אֶרֶס פואטיים" מעמיקים ורבי־עניין, והתיאור הפשוט והתמים הוא אך פסאדה חיצונית, שמאחוריה מסתתרים תהומות שאינם מתנחשים בנקל. בתוך השירים הללו, אין כמעט גבול לנושאים ולדפוסים (TOPOI) ולמוטיבים ה"אֶרֶס פואטיים", שביאליק עסק בהם בהרחבה או בצמצום, במישרין או בדרכי־עקיפין נפתלות.

ביאליק, כמשורר "בעל מחשבות", הקדיש תשומת־לב מרובה כמעט לכל נושא אפשרי בתחום רחב זה. העסיקו אותו, בראש ובראשונה, נושאים כלליים־אוניברסליים, שהעסיקו את המחשבה האנושית למן קדמת דנא: מה הם מקורות השירה? מהו שהופך אדם רגיל למשורר נבחר, מורם־מעם, הראוי לשאת את כתר השירה על ראשו? כיצד עוברת השירה מדור לדור? האם זקוק האמן לתנאי רווחה, או שמא המחסור הוא שמניע את מנגנוני היצירה? מהו שהופך את הסבל ואת המחסור, שהם מכוערים ומכאיבים במציאות, ליצירת אמת, שכולה עונג ויופי? מדוע זה שוררים יחסי אהבה ואיבה נצחיים בין המשורר והנביא לבין ההמון? מהו תפקידו של האמן, והאם עליו לפרוש מן הבריות או לשמש להן מורה דרך? העסיקו אותו לעתים מזומנות גם נושאים מתחומי הפילוסופיה של הלשון: הולדתן של מלים, תהליך התקבלותן בציבור, מֶשך חייהן ותהליכי הסתאבותן ומותן. כן העסיק עצמו בהיסטוריה של הטעמים ובדינמיקה של עלייתן ודעיכתן של משמרות בספרות. כמשורר עברי העסיקוהו כמובן גם עניינים פואטיים, הכרוכים בספרות העברית לדורותיה: מהו המייחד את שירת ישראל מכל שירה אחרת? מהו המייחד את המשורר העברי, האוחז בכינור ישראל, מן המשורר בן אומות־העולם, האוחז בנֵבל האֱאוֹלי? מהו ייחודה של "השירה החדשה", שהוא ובני דורו הביאו אל דורם ואל האוצר הכללי של התרבות העברית, ומהן זיקותיה אל קנייני העבר? העסיקו את ביאליק נושאים פואטיים על־זמניים, שפוחם יפה בכל דור ודור, כגון ההבדל שבין איש הרוח לאיש המעשה, ולעומתם נושאים אקטואליים, הקשורים בפולמוסים ספרותיים בני זמנם ומקומם, ביריבויות אידיאולוגיות עם קודמיו ועם ממשיכיו ואף עם בני דורו. ולא מנינו כאן אלא את מקצת העניינים, שמצאו את ביטוים במחשבת השירה של ביאליק.

כך, למשל, בשיר מוקדם 'השירה מאין תימצא?', שכותרתו משמשת אף כותרתו של ספר זה, באים לידי ביטוי בתוך ארבע־עשרה שורות טעונות של סונט פארודי רבים מבין הניגודים, שעתידים היו לפרנס את מחשבת השירה של ביאליק: הניגוד שבין המשורר לבין הסוחר, או בין איש הרוח לבין איש המעשה; הניגוד שבין המשורר העברי לבין כל משורר באשר הוא (שהוא חֵלק מתוך דיון אידיאי רחב, שהעסיק את ביאליק מראשית כתיבתו ועד לאחריתה בדבר ההבדלים שבין היהודי לבין אומות־העולם); הניגוד שבין שירה ספונטנית לבין שירה מוזמנת, הנכתבת לבקשת הפטרונים; הניגוד שבין מי שנולד משורר ואינו יכול שלא להתנבא לבין מי שהכשיר עצמו לשירה והוא זקוק לסיוען של המוזות; הניגוד שבין שירה הנכתבת כתוצאה מתוך ייסורים וסבל לבין זו הנכתבת מתוך שובע ומתוך שביעות רצון עצמית; הניגוד שבין התפיסה הנעלה המיתית של השירה, הרואה במשורר יד יד המוזות או בנה־יחידה של השכינה, לבין התפיסה הריאליסטית הסאטירית, הרואה בו בטלן "לא יוצלח", שלא יכשר לעשייה של ממש.

כרגיל בשירת ביאליק, אין לפנינו מֶשנה סדורה, שבה העקרונות התאורטיים מובחנים ובהירים, דבר דבור על אופניו. על הקורא והפרשן מוטלת המשימה לבודד ולנסח את הכללים העיוניים המופשטים מתוך שפע האמירות ושובל ההשתמעויות שלהן. בדרך־כלל, כל הדפוסים ה"אֶרס פואטיים" הללו, שעושרם הוא ללא גבול, אחוזים בשירת ביאליק אלה באלה: כל אמירה שבשיריו היא כה טעונה ואֶבוקטיבית, עד כי יש בה לעתים קרובות כדי ללכוד בעת ובעונה אחת את האוניברסלי ואת היהודי, את האימפֶּרסונלי ואת הפרטי, את העל־זמני ואת האקטואלי. יש שהאמירה רצינית ויש שהיא סאטירית־פארודית, ולעתים קרובות היא אף מלכדת בתוכה את הרציני והמרומם ואת ההיתולי וה"נמוך". בשל עושר המוטיבים ה"אֶרס פואטיים" ובשל הגיוון הרב בדרכי עיצובם של מוטיבים אלה, נצטמצם במבוא בכמה דפוסי יסוד קרדינליים במחשבת־השירה של ביאליק, למן הולדת המשורר ועיצוב דמותו ועד למותו ולהנחלת שירתו לבאים אחריו. דפוסים אלה שורשיהם בספרות הקלאסית, העברית מזה וההלניסטית־רומית מזה, וביאליק עשה בהם לרוב שימוש אישי ומיוחד, אגב יצירת ציפיות לדפוסי־שיר קונבנציונליים וניפוצן של ציפיות אלה בדרך מקורית, ולעתים אף משעשעת.

ב. הולדת המשורר והקדשתו לייעודו

הקלאסיקה העברית והכללית מלאה בסיפורים אקזמפלריים על הולדתם בדרך־נס של משוררים, נביאים ואנשי מופת ועל הקדשתם אפופת־המסתורין

לייעודם הייחודי. מתוכם חיבב ביאליק במיוחד את סיפור שמואל וסיפור שמשון, האחד איש רוח, שלא משך את ידיו גם מן השררה ומחיי המעשה, והשני איש חיל, שידע גם לחוד חידות ולהתל ביריביו, אשר ניסו הם להתל בו ולהכשילו. בשירתו המוקדמת, רומז ביאליק תכופות לשמואל ולשמשון שני הגיבורים המקראיים, שסיפור חייהם מסופר AB OVO, בטרם נוצרו בבטן הורתם. שניהם הוקדשו לייעודם (האחד לנביא והשני לנזיר), בעקבות הבטחה שהבטיחו אמותיהם, לאחר שנות עקרות ממושכות. גם בספרי הנבואה שבמקרא וכן באפוס היווני־רומי רווחים, כאמור, סיפורים בדבר גורלם של אנשי־רוח ידועי שם, שהוקדשו לייעודם מבטן ומלֵידה, אך בשירת ביאליק מעורבים בנוסח הקלאסי גם יסודות רומנטיים, המעניקים חשיבות יתרה לכל דבר הקשור בילדות, בתקופה הפורמטיבית של האדם, שבה נקבע אופיו ומבנה אישיותו לטב או למוטב. בניגוד ליל"ג, למשל, שלא עיצב דמויות של ילדים ביצירתו, אלא כדמויות רקע, כמקובל באמנות הרציונליסטית הנאוקלאסית, הסיט ביאליק את הזרקור אל עבר הילדות והנעורים, וגם גיבורי־שיריו המבוגרים משחזרים תכופות את תקופת ילדותם (כגון ה"אני" הדובר, בעל הפנים החרושות מקמטים, גיבור המחזור "תמות", הנזכר בימי ילדותו).

בכמה משירי ביאליק הראשונים בא לידי ביטוי רעיון הייעוד מבטן ומלֵדה, שאינו נתון לבחירתו של האמן, אלא נאצל אליו "בחסד אל עליון" או נכפה עליו משמים. שיר המפתח להבנת קשת הנושאים ה"אֵרס פואטיים" של ביאליק 'השירה מאין תימצא?' פותח בהכרזה "משורר סוחר (..) הִקנני אלי". המלה היחידאית "הִקנני" במובן "יעדני" או "בראני" (השווה "כי אדם הקנני מנעורי", זכריה יג, ה; והשווה גם "קונה שמים וארץ", בהוראת "בורא עולם") חוזרת גם בשיר 'הרהורי לילה' בדבריו של הדובר הלאומי: "בבטן הקנני אֵל מסכן חלכה".

רעיון הייעוד מבטן ומלֵדה הוא קלאסי ורומנטי כאחד. צדו הקלאסי משתלב ברעיון הקלאסי של "תעודת ישראל בגויים", שההגות המשכילית הקוסמופוליטית הדגישה אותו חזור והדגש, לפיה שליחות מוטלת על עם ישראל להפיץ תורה ומידות טובות בין אומות־העולם. ב'על סף בית המדרש' מעוצב רעיון זה בדרך אישית וכללית כאחת. הדובר, שהוא ה"אני" המשורר וגם נציגה של האומה, מכריז, לא בלא קורט של גאווה: "לשיר שיר ה' בתבל נולדתי". משמע, ה"אני" המשורר נוצר לייעודו מבטן ומלֵדה, וגם נציגה של האומה נוצר מטבע ברייתו לשליחותו בקרב אומות־העולם, בחינת "כל ישראל נביאים", או "כל ישראל משוררים". גם ב'שירת ישראל' מכריז הדובר האישי והלאומי על עצמו: "ה' לא קראני לתרועת מלחמה", משמע, לא כך בראני אלי ולא זהו

הגורל שהועיד לי. היהודי נולד אל שירת הכינור ולא אל "הלמות עמלים".

צדו הרומנטי של רעיון זה משתלב בשני רעיונות, שליוו את הרומנטיקה: ראשית, המשורר הרומנטי ראה עצמו תכופות בדמות נביא, שהנבואה "כאש בוערת בעצמותיו", וכן כמי שזכה בייעודו בעודו ברחם אמו (השווה: "בטרם אצורך בבטן ידעתיך ובטרם תצא מרחם הקדשתיך, נביא לגויים נתתיך", ירמ' א, ה). שנית, רעיון הפרה־דסטינציה של האמן אף עלה בקנה אחד עם הלכי־הרוח הדמוקרטיים והאנטי־מלוכניים, שסחפו את עולם הרוח לאחר המהפכה הצרפתית. המשורר אינו מקבל את "שרביטו" או את "כתרו" בירושה, כי אם זוכה בו "בחסד עליון". כל אחד יכול להיוולד משורר, ולאו דווקא מי שאבותיו היו משוררים. גם מ"בני עניים" תצא תורה וגם עליהם תסוכך השכינה בכנפיה, אף שלא זכו, כמו המשוררים הנאוקלאסיים של העבר, לקבל את כתרם מאביהם הביולוגי או הרוחני, או לחלופין, לחסות בצל־קורתם של פטרונים ומיטיבים.

ומאחר שכך הוא, עיצב ביאליק ביצירתו הפיוטית והסיפורית דמות של "ספיח", של ילד מיותם ומיותר, שנולד להוריו בהיסח־הדעת וגדל כצמח השדה. ילד זה הוא עירוב של יוסף "בעל החלומות" ושל "ילד הטבע" הרוסואי, צמח פרא, שגדל ללא השגחת אב ואם. גם הוא כשמואל וכשמשון, נולד להוריו לזקונים, אך לא להורים עריריים, שציפו לו כלביאת המשיח, כי אם להורים מטופלים בילדים, שבן הזקונים הוא להם סרח־עודף מיותר. אמו אף לא הזינה אותו בחֶלבה, אם משום שהייתה עסוקה בטרדותיה ואם משום שמחמת גילה המתקדם לא היה בה די חלב להניקו. היא נאלצה למסרו למינקת, ובשל עוניה אף לא השיגה לו מינקת ראויה: "שלושים יום אחר לידתי נגזרה עלי גלות: הוטלתי אל חיק מינקת נכרייה בעיירה סמוכה. המינקת הייתה צמוקת דדיים במחילה, וכשהייתי צווח לחלב, הייתה נותנת אגודלי בתוך פי למציצה". סיפור המינקת צמוקת־הדדיים הוא הרחבה, אגב הנמכת מודוס החיקוי, של מיתוס התינוק שהושלך לאשפה וינק את הארס מן השַׁד הצומק – סמל העם שאלוהיו עזבו מ'הרהורי לילה'. מיתוס זה, אשר עוצב ב'הרהורי לילה' עיצוב סמלי מֶטא־ריאליסטי , חזר אפוא ב'ספיח' במתכונת כמו־אוטוביוגרפית, בדברי ביאליק על ימי־ינקותו. סיפור התינוק, שאמו נטשתו ואחר־כך ניצל בדרך נס ואף עלה לגדולה, הוא עירוב של סיפורים מיתולוגיים כלליים בנוסח אגדת רֶמוס ורֶמולוס או האגדה בעלת הצביון הלאומי המובהק על אליהו, שמצא בירושלים "תינוק שהיה תפוח ומוטל באשפה" ולימדהו "קריאת שמע" כדי שישמור על יהדותו. ראה סנהדרין סג ע"ב.

משמע, אותם יסודות שעוצבו עיצוב מיתי־מרומם ונאוקלאסי־פורמאלי

בשירה המוקדמת, ועל כן נתפסו כאלגוריים יותר מאשר כמוחשיים, קיבלו ממשות כמו־ריאליסטית וכמו־אוטוביוגרפית בסיפור 'ספיח'. בסיפור ביאליק מעוצבת דמותו של ילד־הטבע "איש החלומות" (שהושפעה מעיצוב דמותו של וולוולה, גיבור האידיליה של טשרניחובסקי 'כחום היום', שביאליק סייע למחברה בהשלמתה ובהבאתה לדפוס), מעֵין גלגול רחוק לדמותו של יוסף, ילד השעשועים האהוב־השנוא, שנולד להוריו לזקונים, שאף סיפורו מסופר במקרא ובמדרשי האגדה למן ימי הילדות, משחר חייו. סיפור זה, שבּוֹ צומח הילד כצמח השדה, גדילה ספונטנית רומנטית, ללא כוונת מכוון, כמעט ללא השגחת הורים ומורים (קשרי המשפחה המעיקים ושיטות החינוך הישָׁנות זוכים כאן לביקורת רומנטית רוסוֹאית, הגורסת חופש חסר־מוסרות וטבעיות גמורה, תחת דוגמות נוקשות וקפואות), מֵערב יסודות מיתיים מוגבהים ויסודות ריאליסטיים קומיים נמוכים, כבסיפורי הילדות של שלום עליכם (המספרים גם הם על ניסיונות הגמילה מן המציצה, למשל).

גם ב'זוהר' אנו מוצאים עירוב מעניין וייחודי של יסודות מיתיים מופלאים ושל ריאליזם נמוך, וכאן ניתן כמובן לתרץ את העירוב בין פנטזיה למציאות בראיית העולם הילדית של ה"אני" המשורר, שדימיונו הוא שמעטה זוהר מופלא על האובייקטים הבנאליים והיומיומיים ביותר. כל גרוטאה בלה ונושנה שמחוץ לגבולות ה"חדר" מוארת באור יקרות והופכת לאוצר משומר. ב'זוהר' נישא הדובר על כנפי הרוחות אל חיק הטבע, ובטבע הרחק מבני משפחתו, המעיקים עליו בעקת־יומם ובסבל הקיום שלהם הוא זוכה למעֵין אֶפִּיפניה, שלה זוכים רק בחירי האל. אולם, בין שביאליק מעצב את הולדת המשורר ואת הקדשתו לייעודו עיצוב מיתי נשגב ובין שהוא מעצבו עיצוב היתולי נמוך; בין שהוא מעצבו בסכֵימטיות אלגורית ובין שהוא מעצבו במלֵאות ריאליסטית, יש בו גם תמיד עירוב של האותנטי והקונבנציונלי, ובתוך עירוב זה זוכים דווקא היסודות הטיפוסיים הכלליים להדגשה יתרה (ואילו רוב היסודות האישיים האמיתיים, שהם ההופכים אוטוביוגרפיה למהימנה ואותנטית, נותרים ברובם מוסווים מן העין). הזיהוי הקל והנוח שעורכים כמה מן המבקרים בין היצירה לביוגרפיה ראוי לפיכך לכמה מלות ביקורת (ראה על כך להלן, וכן בהרחבה בפרק על ניצני השירה האוטוביוגרפית "אגדת הסופר בריאתו של מיתוס אישי"). הבהרת המזיגה המיוחדת שבסיפור חייו המוּכר של ביאליק בין יסודות אותנטיים לבין יסודות קונבנציונליים, בין ריאליזם לבין מיתוס לאומי או אוניברסלי, בין אוטוביוגרפיה לבין בידיון, חשובה להבנת הפרקים הדנים במקורות השירה ובדמות המשורר.

ג. הביוגרפיה שבשירים – מיתוס או מציאות?

העיצוב המיתי־אלגורי של התינוק המוטל באשפה ב׳הרהורי לילה׳ ועיצובו הכמו־ריאליסטי ב׳ספיח׳, מעלה בחריפות את בעיית מעמדה של הביוגרפיה בשירת ביאליק. ביאליק נקט ברבים משיריו עמדה כמו־וידויית, שבה מספר דובר בגוף ראשון על ילדותו, על בית הוריו, על סִבלו ועוניו. לכאורה גילה ביאליק רבות על עצמו, בניגוד למשורר משכילי, כדוגמת יל״ג למשל, שהכריז בשיריו על ההימנעות־מדעת מכל יסוד אישי ופרטי, שאין לו משמעות לאומית נרחבת, ובניגוד למשורר מודרני, כדוגמת אלתרמן למשל, שאף הוא מיעט מדעת באמירות אישיות וחושפות וחתר אל אמתות אוניברסליות, שבהן אפילו הלאומי ייחשב ספציפי. הקורא הנאיבי עשוי לדמות בלבו כי ביאליק, לעומת יל״ג מזה ואלתרמן מזה, סיפר ביצירתו רבות על עצמו: על מוצאותיו, קורותיו, משאלותיו וחלומותיו. ונשאלת השאלה: האמנם נחשף ביאליק לפני קוראיו וגילה להם את צפונותיו?

במשך שנים רבות חשבה כך הביקורת, מתוך שהסתמכה על הביוגרפיה הסכמטית, שכתב י׳ קלוזנר בהסתמכו על איגרת אוטוביוגרפית ארוכה ומפורטת ששלח אליו ביאליק, כמענה על בקשתו (קלוזנר הודיע לביאליק על כוונתו ״לרשום״ את תולדותיו, וביקש מן המשורר ״ראשי פרקים״). הגישה הביוגרפיסטית הנאיבית הזו קיבלה את חיזוקה במחקריו של פ׳ לחובר, שהתבססו על התפיסה הקלאסית־רומנטית, הכורכת ביוגרפיה ויצירה ורואה בהן אחדות הרמונית. כתגובת־נגד לגישתם של קלוזנר ולחובר, שקישרו לעתים בין החיים והיצירה קישור פשטני ומכאני במקצת, ומשום ש״המבקרים החדשים״ של שנות החמישים והשישים התעניינו בטקסט בלבד, סולקה הביוגרפיה כמעט לחלוטין מן הדיון הביקורתי למשך עשור ויותר, ולאחרונה היא שבה ועולה בביקורת הפסיכו־אנליטית (אברבך, מירון).

כל גישה ומעלותיה, ויצירה מורכבת כשל ביאליק יכולה להכיל את כולן, אלא שעדיין יש מקום לשאול: האמנם חשף עצמו ביאליק בכתיבתו? האם ניתן לכתוב את האוטוביוגרפיה שלו מתוך העיון ביצירותיו, כפי שעשו רבים? שאלמלא ניתן לכתוב את האוטוביוגרפיה של ביאליק על פי יצירתו, הרי ידיעותינו על חייו לפני עלותו ארצה קלושות ומפוררות, שכן רוב החומרים האוטוביוגרפיים נותרו בשירים ובאיגרת לקלוזנר. התשובה לשאלה זו מחייבת עיון השוואתי ביקורתי זהיר באיגרת האוטוביוגרפית, שהיא לכאורה דוקומנט ״חוץ ספרותי״, ובמכתבים לא פורמליים, שכתב ביאליק לקרוביו ולבני משפחתו (סבו, אחותו, גיסו, קרוביו). גם זיכרונותיהם של חבריו אודות השנים שבילו במחיצתו של המשורר ראויים לעיון ולהתחשבות. עיון כזה יראה

כמדומה, כי מהימנותה הדוקומנטרית של האיגרת האוטוביוגרפית אינה וודאית, וכי יש בה לא מעט מן הבידיון, ולפחות מן הסגנון והסלקציה האמנותית המכוונת. הניסיון להעלות את הביוגרפיה של ביאליק מתוך כתביו ה"אוטוביוגרפיים" יש בו מטעמם של הכשל הביקורתי ושל הטעות הלוגית: ביאליק ערך ביצירתו קונפאבולציה של תולדותיו והתאימן למטרותיו הספרותיות: עתה באים המבקרים ובונים מן הסיפור הבדוי למחצה את "האמת" העובדתית הדוקומנטרית, ועל יסוד "אמת" זו הם בוחנים את השירים. הביוגרפיה האותנטית תישאר כנראה ברובה חידה בלתי־פתורה, שכן המסמכים האמינים והטהורים מבידיון ספרותי, המאירים את חיי המשורר ללא כחל ושרק, הם כאמור מעטים ודלים.

הפער שבין הביוגרפיה המצטיירת מתוך המסמכים החוץ־ספרותיים לבין זו העולה מן השירים, מצדיק את ניסוחה של ההכללה הבאה: ביאליק לא סיפר בשיריו אלא אותם דברים טיפוסיים וכלליים, שכוחם יפה בדורם לאפיונם של רבים מבני עמו ועל כן הם הופכים אותו לנציגם של בני העם. כך, למשל, כיוון שענף מזיגת השֵכר היה ענף הפרנסה העיקרי של יהודי מזרח־אירופה, מצא המשורר לראוי להציג פרט זה מעברו ולא פרט אחר, שאינו טיפוסי ואופייני. על כן העדיף לתאר את אביו ביצירתו ה"אוטוביוגרפית" כפונדקאי, המוזג לערלים מן השֵכר האדום (כיעקב־ישראל המוזג לעשיו הוא ה"גוי" הרוסי באלגוריות המוקדמות שלו), אף שאביו, כמו רוב בני משפחתו, היה רוב ימיו סוחר עצים ולא פונדקאי (עובדה שלא הוארה כלל בשירים ה"אוטוביוגרפיים"). ואולם, באיגרתו לקלוזנר הוא טרח להעמידו על העובדות לאשורן: "אבי לא החזיק מרזח משעת לֵדתי, כמו שכתבת, אלא משעת יציאתנו לזיטומיר; וקודם לכן, עד השנה השישית לחיי, עסק ביער וברֵחיים" (איגרות, א, עמ' קפד). משמע, אבי המשורר החזיק בית־מרזח תקופה קצרה ביותר, חודשים ספורים, ולכל היותר שנה, שכן בן שבע היה הילד כשנתייתם מאב. בכל זאת ביכר להדגיש את הפרנסה הבזויה, ולא את המסחר המכובד יותר, בשל טיבה הסמלי־הלאומי מזה ובשל טיבה העממי הפרולטרי מזה. אם הדלות הייתה תופעה טיפוסית וכללית לחיים בגולה, מצא המשורר לראוי לתת לה דגש רב בשיריו. כן הדגיש את צער היתמות והאלמנות, את נטישת סְפו של בית־המדרש ואת ימי נדודיו ואת השיבה המאוחרת אל הגווילים הבלים. קשה להצביע בשיריו ה"אוטוביוגרפיים" על פרט אידיוסינקרטי ולוּ גם אחד, שאי־אפשר להגדירו כטיפוסי, ואפילו כארכיטיפי.

לעומת זאת, על עניינים קונקרטיים, פרטיים וספציפיים, שאינם אופייניים לביוגרפיה הקולקטיבית של "אדם מישראל", לא סיפר ביאליק ביצירתו,

ומעטים הם אף המקורות החוץ־ספרותיים שילמדונו עליהם: על המוצאות את אמו לאחר שהפקידה אותו ביד סבו, על מותו של אחיו בימי עלומיו ממחלת הסרטן, על נישואי אחותו למהפכן יאן גומורניק, על חיי נישואיו שלו ועל היותו חשוך־בנים, על מאסרו בזמן המלחמה והמהפכה, על הרעב והחולי שידע בשנות המלחמה והמהפכה (אז נתפרסמה גם ידיעת־שווא בדבר מותו כביכול ממחלת הטיפוס), על פרשת יציאתו המופלאה (בתוך קבוצת סופרים עבריים) מרוסיה הסובייטית על פי היתר מיוחד שניתן עקב התערבותו של גורקי אצל הממשלה הבולשביקית, על יחסו אל קרוביו שהציקו לו בבקשות תמיכה עם היוודע שמו ברחבי העולם היהודי, על ישיבתו בכרכי־הים: באודסה, בוורשה ובברלין ועל החלטתו לעלות ארצה, על בניין ביתו בתל־אביב ועל האנשים הצעירים שקירב אליו ונהג בהם כבניו, ואשר אחר כך התנכרו אליו והציקו לו במאמרי־שטנה. העניינים הספציפיים והאינדיווידואליים, שאינם עולים בקנה אחד עם המיתוס הלאומי או הכללי – נותרו ברובם, אם לא בכללם, מחוץ לגבולות שירתו. יתר על כן, ביאליק נתן באיגרתו האוטוביוגרפית ביטוי מובהק לאי־רצונו, או לאי־יכולתו, להיחשף ביצירתו ולתת בה ביטוי לסודותיו הכמוסים. כאשר מגיעה האיגרת לקלוזנר אל תקופת נישואיו, ביאליק קוטע בה באחת את הזיכרונות ומסכם: "עד כאן ה'נגלות' שבתולדותי, וה'נסתרות', אלו שהן לדעתי עיקר תולדותיו של כל אדם הרי הן מכבשונו של הלב ואין מסיחין בהן".

אי אפשר שלא להבחין בעובדה, שביאליק "תיעד" בשיריו רק את הכללי והטיפוסי, כאילו בָּרר לעצמו אותם יסודות טעונים במטענים מיתיים וארכיטיפיים, שיתאימו לביוגרפיה הקולקטיבית וסילק אותם יסודות בלתי־אופייניים, שאין בהם כביכול עניין לכלל. מיעוט הפרטים הספציפיים, ולעומת זאת, ריבוי הפרטים הטיפוסיים ב"אוטוביוגרפיה" הפיוטית של ביאליק מעוררת את השאלה אם בכלל ניתן לראות בה אוטוביוגרפיה כפשוטה. לא אחת אף "שיפץ" את תולדותיו, באורח כזה שהללו יתאימו לביוגרפיה הקולקטיבית־המיתית, לסיפור חייה של האומה בכל הדורות ובעת החדשה. ב'שירתי' הושיב שבעה יתומים סביב שולחן השבת, שמספרם יעלה כדי מספר הנרות במנורה וכמניין ימות השבוע; בשיר כמו־אוטוביוגרפי אחר 'מחוץ לעיר' מנה חמישה יתומים, כמספר ספרי החומש, המונח על דלפקו של האב המוזג (כשם שבפואמה הסיפורית הבידיונית 'יונה החייט' מנה שישה בנים, כמספר סדרי המשנה). את אמו הפך בשירתו ה"אוטוביוגרפית", כדי שתתאים לדמותה הארכיטיפית של האומה הדוויה, שירדה לשוק החיים (והשווה לדמותה של בת־שוע בסוף 'קוצו של יוד'). כשנתברר לו שקלוזנר הבין את שירו ה"אוטוביוגרפי" 'שירתי'

כמשקף את תולדותיו לאשורן, מחה נמרצות נגד הזיהוי הפשטני בין היצירה לבין הביוגרפיה: "אמי לא הייתה תגרנית בשוק ומשיריי אין להביא ראיה" (איגרות, א, עמ' קפה–קפו) אביו של המשורר לא נפטר "באחד מימי אלול", ככתוב בסוף השיר 'אבי', והתאריך ה"בדוי" נבחר כמובן בשל סמליותו הרבה, וכדי שסוף השנה וימי הסליחות שלפני "יום הדין" יחפפו לסופם של החיים, חיי אדם מישראל, שנקבר "וכתובת קצרה מראשותיו (...) תעיד עליו נאמנה: פ.נ. איש תם וישר". המלים "מראשותיו" ו"איש תם" טעונות במטענים מסיפור יעקב־ישראל, שנאלץ למכור לעשיו מן "האדום האדום" שבפונדקו.

הדלות הנוראה והקודרת, המתוארת בשירתו ה"אוטוביוגרפית" אף היא חלק מן ה"שיפוץ", שלא לומר הבדיה: סבו של ביאליק היה סוחר עצים אמיד, שפרש בגיל העמידה מכל מלאכה, עסק אך ורק בתלמוד תורה, והתפרנס מן הכספים שצבר ממסחרו. לעת זקנה נשא אשה, שאילן־יוחסין לה אל הצדיק מווילדניי (משפחות הצדיקים היו כידוע מן המשפחות העשירות והיחסניות), והתפרי הכספים שאגר בשנות מסחרו. דודיו של ביאליק, אחי אביו המנוח, סוחרי עצים היו, וכשהגיעה העת להשיא את אחיינם היתום לאישה, שידכוהו עם בתו של שבח אוורבוך, אף הוא סוחר עצים אמיד מז'יטומיר. התמונה הפרולטרית של העניות המנוולת, האופיינית לדלת־העם, לא הייתה נחלתו של ביאליק, שהיה בן המעמד הבינוני, מעמד הסוחרים, ובוודאי שלא התאימה למעמדו האישי בעלומיו ובבגרותו. אמנם בשנות מחלתו של אביו ירדה רמת התפקוד שלו, ומסוחר עצים היה למוזג (ואף בפרנסה זו לא ראה ברכה), ועובדה זו הִשרתה ככל הנראה עליו ועל בני־ביתו תחושת דיכאון קשה, אך את תמונת הבית הדל שב'שירתי' (שכל פרטיה כלולים, למשל, בתיאור הבית הדל ב'בעמק הבכא' של מנדלי. על נקודה זו עמדתי בפירוט בחיבורי **שירי ביאליק הראשונים**, עמ' 330 331) וכן את תיאורי בית־המרזח ובית־ההורים בשירי המחזור 'יתמות' ראוי להבין לא רק כתמונת מציאות כפשוטה, כי אם גם, ובעיקר, כבנייתו של "מיתוס אישי", שהוא במידה רבה תשקיף בזעיר־אנפין של סיפור חייה של האומה. מעטים הם הפרטים, שניתן לקבלם בפשטות כציונים ביוגרפיים פשוטים, ותו לא. רוב הפרטים הם מסוגננים ו"מגמתיים", ומגמתם ליצור זהות וחפיפה בין הסיפור האישי לבין הסיפור הקולקטיבי, סיפורה של אומה מיותמת מאלוהיה ונעזבת לנפשה, באין גואל.

הביוגרפיה המסוגננת, העולה משירי הווידוי של ביאליק, דומה לביוגרפיות הנוסחאיות, שהוענקו בכל הדורות למשוררים, אמני המכחול והחרט, לגיבורים ולשאר אנשי מופת. ביוגרפיות נוסחאיות כאלה נסקרות, למשל, בספרו של ארנסט קריס (KRIS) **אגדה, מיתוס ומאגיה בדמות האמן**. ראוי עם זאת לציין,

כי ביאליק מעולם לא ערך שימוש "נאיבי" בדפוס ספרותי כלשהו. בשימוש השגור ערך אינוורסיות שונות, שיסלקו מן השגור את הקונבנציונלי ויהפכוהו לייחודי ולאידיוסינקרטי. אם הביוגרפיה הנוסחאית דיברה על מוצא אצילי, ולו גם סמוי, אזי ביאליק יצר רושם מדומה כאילו מוצאו מבית אריסטוקרטי, ואז הפך את היוצרות וגילה את האמת: מוצאו מבית־אביונים וממוצא דל ונחות. אם הביוגרפיה הנוסחאית דיברה על מעמד של התגלות ושל הקדשה, אזי ביאליק יצר מעמד הקדשה מהופך ומסורס (את שירו נחל מאנחת אמו ומדמעתה, שנתגלגלה בבצק, כלומר מן ההוויות הארציות והבסיסיות ולא מן האב ותפילתו: מן הארץ ולא מן השמים). "לחם הדמעה" לא שינה טעמו בפיו, שלא כיחזקאל, שבלע את מגילת המרורים, והיא הפכה בפיו "כדבש למתוק". נהפוך הוא, אנחתה של האם באה בעצמותיו והיא "כעקיצת עקרבים" ללבבו. כפי שהעלה המשורר על שולחן השבת ב'שירתי' פת לחם שחור וזנב דג מלוח (צל צלם המסורס והעלוב של החלה והדגים, העולים בדרך־כלל על שולחן השבת), כך גם "תולדותיו" של המשורר בשיר זה הם צלה המעוות והמסורס של "אגדת האמן", של הביוגרפיה המופתית של האמן, לפי המיתוס והאגדה.

ד. העיקרון הדינסטי הנחלת השירה מדור לדור

כשהחל ביאליק לכתוב את שיריו, רווחו בשירה העברית שתי תפיסות של דמות המשורר, תולדת שתי פואטיקות מנוגדות ששלטו אז ברמה. התפיסה האחת היא ה"אריסטוקרטית", לפיה נוחל המשורר את כינורו או את קסתו ממשורר גדול אחר, בן הדור הקודם; התפיסה האחרת היא ה"דמוקרטית" יותר, ולפיה אין השירה עניין לירושה מאב לבן. בכל בית יכול להיוולד משורר, אפילו במשכנות דלים, ולאו דווקא בתנאים ה"נאותים" ובסביבה ה"נכונה". אדרבה, לפי התפיסה הרומנטית, העוני והסבל הם לעתים קרובות הקטליזטורים, המביאים להיווצרותה של היצירה הפיוטית, כי לא מרוב שפע ולא בתנאי רווחה יוצר האמן האמיתי את יצירתו, אלא בתנאי לחץ ומחסור. היצירה, לפי תפיסה זו, היא דרך לזיכוך הייסורים, והאמן היחיד נותן בשירו ביטוי ייחודי ומקורי לסבלו האישי. ייאמר כאן, כבר בראשית הדברים, כי התפיסה הדמוקרטית כביכול, שמקורה בתפיסת השיר הרומנטית, זו המעלה על נס את האמן האינדיווידואליסטן והמקורי, אף־על־פי שהיא בָּזה לדינסטיה, הריהי מדברת בגלוי על יחידי־סגולה, שנבחרו כבחירי האל, ועל כן אף היא יוצרת מין אריסטוקרטיה חדשה, אריסטוקרטיה של כישרון, שניתן "בחסד עליון" ל"בני עלייה" בודדים.

התפיסה הראשונה, פרי הפואטיקה הנאוקלאסית, גרסה כי יש לשכלל את הישגי הדורות הקודמים, בדרכי חיקוי ולמידה, ועל כן רעיון המקוריות, שהרומנטיקה העלתה על נס, היה זר לה לגמרי. מיכ״ל ירש את שירתו מאביו הביולוגי אד״ם הכהן, ונתן ביטוי לשלשלת הדורות בשירו ׳שלמה׳, שבו נוחל שלמה המלך, מחבר שיר־השירים, את כינורו של אביו, כינור דוד, נעים זמירות ישראל. י״ל גורדון, בחג יובלו, שהוחג בחברת חבריו הסופרים, נטל את עט־הזהב, שהוגש לו כשי, והעניקו במחווה סמלית לדוליצקי, בקריאת ״קוּם רֵש״. קריאה זו כללה אמנם גם עוקץ אירוני סמוי, אך גם נתנה ביטוי כן ואמיתי לתפיסה הנאוקלאסית הרווחת, לפיה המשורר הצעיר נוחל את קסתו מן המשורר הוותיק. בשירתו המוקדמת, נתן ביאליק ביטוי משלו לתפיסה אריסטוקרטית זו, הנענית לציווי הנאוקלאסי הידוע ״FOLLOW YOUR FATHERS״: ״הוֹי כינור יְשֻׁרון, נעים זמירות ישראל / זה כינור לדוד ושלמה / בָּך ראה יה דוד, ושלמה בקודש / בך חזה שולמית בחלומו״ (׳אל האגדה׳). כינור דוד, סמל למנגינת־חייו של העם בתקופה שבה ישב העם על ארצו, עבר בירושה לשלמה בנו, שהפיק במיתריו מנגינות אהבה. כינור זה נתגלגל בכינורם המייבב של גולי בבל, התלוי על ערבי הנחל, מזה שנות אלפיים. גלגוליה של נגינת־הכינור וגלגוליה של האגדה (או האֶפוס, כמשל לחייו הבריאים של העם, בשבתו על ארצו ועל מולדתו) הופכים בשיר זה למסכת אחת, שכן שתיהן כאחת מגלמות את קורות העם ותולדותיו, מאז ועד עתה.

בתהליכי התמורה, שעברו על שירת ביאליק בהדרגה ושהגיעו למלוא גילוייהם בשנות ״מֶפנה המאה״, השתנתה אף גישתו אל רעיון הנחלת השירה מדור לדור, כמעֵין לפיד או גחלת, הנמסרים ממשורר גדול למשורר מתחיל. ב׳שירתי׳ אנו עדים להשתלטותה ההדרגתית של התפיסה המנוגדת, הרומנטית, המעמידה במרכז את דימוי האמן הסובל, המאזין לרזי לבבו ומפיק מן הלב שירה ייחודית ומקורית, שאינה דומה לזו שכתבו הדורות הקודמים (רעיון המנוגד לדימויו של האמן השוליה, הלומד בסדנת מורהו, האמן הגדול והדגול). שורות הפתיחה של השיר תוהות על מקורות השירה, ובונות את הרושם כאילו הדובר־המשורר חב חוב למורה צנוע, שהנחיל לו את רזי השירה. ״התדע מאין נחלתי את שירי?״, שואל הדובר את קוראו, ונוטע בו את הרושם הכוזב כאילו קיבל את שירו בירושה מ״משורר ערירי״, שהתגורר בבית אביו. הקורא עשוי לשער כי בית האב הוא בית עשיר, התומך באנשי־רוח חסרי ממון וקורת־גג, או לחלופין, בית אמיד, שדיירים אסירי־תודה דרים בצל קורתו. אמנם לא מאביו הביולוגי נחל הנער את שירו, אלא מדייר שהתגורר בפינת בית־אביו; אמנם לא ממשורר מוכר וידוע קיבל הבן את סודות היצירה, כי אם ממשורר נסתר, ששמו

לא נודע בציבור. אף על פי כן, מדובר כאן על "הנחלת" השירה מדור לדור. כך עשוי הקורא לשוות בלבו עד לשורת המפנה, המגלה באחת את זהותו של ה"משורר", שהנחיל לבנו של "בעל הבית" את שירו: "זה היה הצרצר משורר הדלות". הצרצר, סמל העוני והעזובה, הוא שהנחיל לנער את שירו, והתמונה מתגמדת בבת־אחת והופכת מתמונה "אריסטוקרטית" ומיוחסת לתמונה עממית, ללא תואר וללא הדר. הצרצר, סמל מסורס של היצר והיצירה, נהפך כאן גם למעין בבואה קריקטורית של היהודי האוחז בכינור חד־מיתר ומנגן את ניגונו התפל והשומם במין יבבה מונוטונית וטורדנית שירת הגלות והדלות.

נזחית כאן אפוא התפיסה האריסטוקרטית הנאוקלאסית, לפיה עובר הכינור בירושה מאב לבן, אך דחיית תפיסה זו נעשית באורח פראדוקסלי באמצעות בנייתו של סיפור מקביל, אף הוא קלאסיציסטי למראה, על שושלת של עניות, המעבירה כינור פגום מדור לדור. סיפור פארודי זה, למרות טיבו העממי ה"נמוך", יש בו, שוב באורח פראדוקסלי, ריבוי של סממני סגנון כמו־נאוקלאסיים: ניסוחן של שאלות מרוממות ונשגבות בנוסח האודה הנאוקלאסית ובנוסח פרקי החכמה באיוב, הזוכות אמנם למענה שראגיקומי נמוך: יצירת אווירה של יחסנות מדומה, המתגלה כיחסנותם של אביונים; יצירת רושם מוטעה, כאילו אריסטוקרט הוא הדובר, וניפוצו של רושם זה בווידוי על עניות ועל סבל ומחסור, שהם, ולא השפע, מתגלים כאן כמקור השירה. גם מבני עניים תצא שירה, ולא רק מאצולת הממון ומן העילית התרבותית והחברתית. הייסורים הממרקים הם מקור השירה, והדמיון היוצר הוא שמלביש את המציאות העגומה והדלה בזוהר שאין שני לו (בהדפסה הראשונה, הובאו "שירתי" ו"זוהר" ביחד, כשני חלקיה של יצירה אחת, המדברת על הסבל ועל האושר, על הנעשה בין כותלי הבית ועל הנעשה מחוצה לו, בטבע המרנין והמסוכן כאחד).

גם סיפורים מקראיים מחייהם של מלכי־ישראל הראשונים מהדהדים ברקע. אלה מחזקים את העיקרון הדינסטי, שהשיר "שירתי" מקבל ודוחה בעת ובעונה אחת. סיפורי שאול, דוד ושלמה מקשרים כביכול בין הנחלת "כינורו" חד־המיתר של הצרצר לילד העני, הזוכה בכתר השירה, לבין הנחלת כינור דוד לשלמה בנו: הצרצר ה"נחבא אל הכלים", המציץ מבין הנקיקים ונקרות הצורים, משחק עם בני הבית מין משחק מחבואים מתמשך, כדוד בברחו מפני שאול. כשרוח רעה שוררת בבית, מציץ הצרצר מנקרתו ו"מנעים" את נגינתו על מיתרו האחד, ושוב נעלם ושוב מציץ, בהיטפלו אל מקהלת ה"לויים"־המשוררים, המזמרת ליד שולחן השבת המחולל, ושוב הוא נעלם, ושוב מציץ בנשף הליל. הנחלת השירה מדור לדור נתפסת כאן במרומז כמסירת הכינור

ממלך למלך, אך כינורו העלוב של הצרצר מפיק מנגינות נכאים בלבד. לעומת זאת הנער, שקיבל ממנו את ה"כינור" בירושה, יודע להפיק מן הכלי הפגום מנגינות אחרות, נגינות "שיר השירים", שריח השדה והעילוסין באהבים עולה מהן. מכינורו שלו מתפרצת שירת הזוהר והצפרירים, והוא אף יודע את שיח האילנות ואת לחש העשבים בשדה, כשלמה המלך, שזכה בכתר והוא עודנו נער.

שתי תפיסות השיר הבסיסיות הנאוקלאסית והרומנטית לא זו בלבד שנחלקו ביניהן באשר לדרך הנחלתה של השירה מדור לדור, אלא אף העמידו דימויים שונים של מלאכת היצירה ותהליכיה. האמנות הנאוקלאסית ראתה במלאכת היצירה תהליך קשה ומפרך, הכרוך בעבודה מייגעת ובריבוי של ניסיונות כושלים בדרך אל הטופס האידיאלי. האמנות הרומנטית, לעומת זאת, דיברה תכופות על היצירה הספונטנית, הנובעת מאליה, ללא כוונת מכַוון, ומתפרצת מן הלב, לפעמים בניגוד לרצונו של היוצר. לפיכך, המשורר הנאוקלאסי רואה עצמו תכופות בדמות אומן, הנאבק עם האבן והמתכת, עם חומרי היצירה הבסיסיים, ולבסוף יכול להם. לחלופין, הוא מדמה עצמו לכוהן, המשרת במקדש ועורך את סדרי הפולחן המקובלים, לפי סדרם. דימויו העצמי של המשורר הרומנטי, לעומת זאת, הוא לעתים קרובות של נביא, שהנבואה בוערת בעצמותיו ואין הוא יכול לכלוא בתוכו את ניצוץ הנבואה, אף שלו ניתן לו, היה בורח מן החברה ומחפש לעצמו "מלון אורחים" במדבר.

ב'לא זכיתי באור מן ההפקר' דוחה הדובר את שתי תפיסות השירה, הנאוקלאסית והרומנטית כאחת. תחילה הוא מצהיר: "לא זכיתי באור מן ההפקר / אף לא בא לי בירושה מאבי". משמע, לא קיבלתי את שירי "מן ההפקר", כדרך שקבצנים זוכים ברכושם, ואף לא "בירושה", כדרך שאריסטוקרטים זוכים ברכושם; לא זכיתי בכתר השירה בלא כל מאמץ ויגיעה, כשם שמשוררים רומנטיים זוכים בשירתם הספונטנית, ולא בדרך החיקוי והשכלול, כשם שמשוררים נאוקלאסיים יורשים את שירם. וכי כיצד זכה המשורר בשירו? "כי מסלעי וצורי ניקרתיו / וחצבתיו מלבבי": משמע, השיר מושג גם בעבודה קשה, כשם שמשוררים נאוקלאסיים עמלים על יצירתם (באמנות הנאוקלאסית רווח, כאמור, הדימוי של האמן כאומן, העמֵל עמל קשה ומפרך בסדנתו), אך שלא כבאמנות הנאוקלאסית, השיר מושג בדרך אישית ומקורית, שעליה גאוותו האמן הרומנטי. כאמור, מושג המקוריות זר לתפיסה הנאוקלאסית, המדברת לרוב בזכות החיקוי והשכלול ולא בזכות הבריאה מבראשית. בשיר 'לא זכיתי באור מן ההפקר', שיידון כאן בפרק נפרד, מצהיר האני־המשורר, כי הוא עירב למעשה את שתי תפיסות השיר הרווחות, או את שתי הפואטיקות הבסיסיות, ועל כן אין הוא הולך לשיטתה של אף אחת מהן. להלכה, הוא גם

נאוקלאסי וגם רומנטי, אך ניתן גם ולקבוע באותה מידה כי אין הוא נאוקלאסי ואין הוא רומנטי (ועל כן אין הוא נענה לצווי מסורת שירית כלשהי, וכל כולו אומר ייחוד ומקוריות). את החדש אין הוא בורא בריאת ״יש מאין״, כי אם מִבְּלִיל של היֶשׁן והחדש, והבליל הזה הוא מקורי וייחודי משלו ולאיש אין בו חבל ונחלה. כבכל תחום מתחומי החיים והיצירה, ניתן גם כאן להבחין באמביוולנטיות האינהרנטית, המבריחה את יצירת ביאליק כבריח.

גם בשיר ׳ואם ישאל המלאך׳, שעשוי להתפרש כשיר רומנטי מובהק, שבו מצהיר המשורר כי שירתו לא באה לו אלא מכפר ילדותו השאנן, אין התפיסה הרומנטית השגורה באה בצורתה השגרתית. לא רק מראות השתייה של הילדוּת וחזיונות הטבע הם שהזינו את נפש הילד והכשירוהו לשירה, כי אם גם סידור התפילה של אביו־זקֵנו. משמע, לצד האינטלקטואלי והתרבותי, לספרים ולמורשה, העוברת מדור לדור, מאב לבן (צד זה זוכה בדרך־כלל להדגשה בהגות הקלאסיציסטית דווקא) נודע תפקיד חשוב לא פחות בעיצוב נ שמת האמן משיש למראות התשתית ההיוליים, שנספגו בלב הילד (אלה זוכים להדגשה יתרה ברומנטיקה). מקור השירה באושר ובסבל כאחד, בנפש היחיד ובמורשה הקולקטיבית, שגבולותיהם מתמוססים כאן ונבלעים לבלי הכר. לפי ביאליק, כאן וביצירות אחרות, אין לשים פדות בין הטבע שמחוץ לכותלי החדר לבין הטבע המשתקף בתוך הספרים. לספרים הוא פונה בשיר ׳עומד ומפשפש׳ (גלגולו הראשון הגנוז של השיר ׳לפני ארון הספרים׳): ״בקיץ הייתם פרדסי וגן שעשועיי / בחורף הַכַּר למראשותיי״. משמע, אין הוא נזקק בהכרח לחווית הטבע במישרין. הוא אף יכול לחוות אותן באיטנסיביות מרובה באמצעות הספרים ובתיווכם. הטבע והספר הופכים כאן ובשירים אחרים למקשה אחת, שכן ״פרדס״ ו״גן שעשועים״ אינם רק רפרנטים מן הטבע שמחוץ לחדר, אלא גם שמותיהם של כתבי־עת, שהזינו את נפש הדובר בנעוריו ובעלומיו. התפיסה הרומנטית, המחפשת את הטבע, והתפיסה הנאוקלאסית, המחפשת את התקדימים שבספרים, מותכות כאן באחת.

ה. מקורות השירה

שתי תפיסות השיר המנוגדות – הנאוקלאסית והרומנטית מתבטאות גם ביחס השונה אל מקורותיה של היצירה הפיוטית. התפיסה הראשונה רואה ב״שפריר עליון״ ובמשכן המוזות את מקור השירה, ובאמן היא רואה דמות המתווכת בין הפרנסוס לבין ההמון. האמן עצמו נזקק לשפע מבחוץ, שיזין את נפשו ויתן בה כוח לשורר. על כן, האמן הנאוקלאסי פותח לעתים קרובות את שירו באינבוֹקציה, בפנייה אל המוזות שתיצקנה לתוכו את כוחות היצירה. ככל

שהפכה הספרות רציונאלית יותר, כן "ירדו" מקורות השירה מן הגבהים האולימפיים אל הסְפֵירה האנושית, ואת מקומו של האל ומלאכיו תפס היוצר האנושי, המנחיל למתחיל את סודות היצירה. התפיסה השנייה, לעומתה, רואה בלבו של האמן היחיד את מקור השירה, בלב המתייסר בסבל ובמכאוב. האמן, לפי תפיסה זו אינו זקוק לכוחות חיצוניים שיסייעו לו בתהליך היצירה, כי כוחות היצירה פורצים מאליהם מתוכו. הוא אינו זקוק למוזות, שתיצקנה לתוכו את כישרון השירה ותאמצנה את לבו לשיר את שירו, כי השירה כאש בוערת בעצמותיו: הוא אינו רוצה בה, ואף על פי כן היא פורצת מתוכו כנבואה.

גם בסוגיה זו בא לידי ביטוי בשירת ביאליק עירוב מעניין של שתי תפיסות השיר: כבר בשיר המוקדם 'דמעות אם', שביאליק גנזו בשל חוסר מקוריותו, עולה הרעיון שהשירה מקורה בסבל, וכי הפנינה היפה והמבהיקה היא למעשה גיבושה של דמעת היסורים. תפיסה זו עוברת גם אל השיר המקורי והמעניין 'לא זכיתי באור מן ההפקר', שבו מסופר על תהליך ההתגבשות של החרוז (הפנינה, חרוז מחרוזי השירה) שהוא כתהליך חישולו של הברזל באמצעות מכות הפטיש על הקורנס ("תחת פטיש צרותי הכבדות"). היסורים הם, כאמור, דפוס (T●P●S) רומנטי, ולעומת זאת הפנינה המגובשת והמבהיקה, שהיא אובייקט קר ואסתטי, היא סממן נאוקלאסי ולא רומנטי. הוא הדין בדימוי של הברזל המחושל על גבי הסדן, שאף הוא מן הדפוסים (TOPOI) הנאוקלאסיים השגורים (המשורר בשירה הנאוקלאסית מדומה תכופות לחרש ברזל המניף את קורנסו בסדנה). שתי התפיסות, הנאוקלאסית והרומנטית, נמזגות כאן זו לתוך זו והופכות לתפיסה אישית וייחודית, האופיינית לביאליק בלבד. שירת ביאליק ממזגת במוצהר ובסמוי יסודות משתי התפיסות המנוגדות, וכשם שניתן לטעון שהיא כלולה מן התפיסות הסותרות, כך גם ניתן לשעון כי היא מבטלת אותן, בהרכיבה מיסודותיהן סינתזה חדשה, ייחודית ובלעדית. גם אם יוכיח מאן דהוא, כי אין בתפיסת השיר של ביאליק כל יסוד מחדש, והיא כל כולה נשענת על מוטיבים ועל דפוסים קונבנציונליים ממחשבת השירה הנאוקלאסית והרומנטית, אף על פי כן כולה חידוש, שכן היא טורפת את היסודות המוכרים ובונה מהם תפיסה חדשה ואישית, שאין כמוה בספרות העברית וספק אם ניתן למצוא כדוגמתה בספרות העולם.

עירוב דומה בין שתי תפיסות השיר ניתן למצוא בשיר הטבע הרומנטי־כביכול 'משירי החורף'. בשיר זה משביע הדובר את הכפור, בנוסח האינבוקציה, שבה מבקש המשורר מן המוזות שתיכנסנה לתוכו ותמסכנה בו כוחות מחודשים (פנייה דומה אל כוחות חיצוניים, שייצקו ב"אני" הדובר כוח ותקווה, כלולה בשיר הגנוז 'מן המַצר'): "הו, תקפני־נא, הכפור! / הבהֵב, להֵט,

צרוב ודקור! / הקשֵׁה הבל־פי על שפמי, / וברזלך צק אל דמי / בוא, הֱיֵה לי פצירה פִּים, וכפי־חרב כוחי שים״. אלא שבניגוד לתפיסה הנאוקלאסית הנרמזת מן הפנייה בנוסח האינבוקציה, מתברר בסיכומה של פנייה. זו כי הלֵב הוא הנשלף מן החזה ומונח על הסדן, כדי שיהלמו בו בפטיש. לא ההֶלִיקון הוא מקור השירה ולא הפרנסוס, כי אם לבו של המשורר. המקור הפנימי, ולא החיצוני, הוא שקולט את המכאוב ואוגרו עד שיפרוץ מתוכו כסילון של דם. משמע, הקו הנאוקלאסי המאופק והמסוייג מפַנה מקומו לדפוסי השירה האישית והכֶּנה, שירת היחיד המתייסר. ואולם, הדם יהיה לדמעות והדמעות יתגבשו לפנינים ולחרוזי השירה: כאבו של הפרט יצטלל ויתגבש ויהפוך לאוביייקט קר ואסתטי.

תהליך הטרנספיגורציה של הדמעה, או גלגוליו של הסבל עד היותו לשיר, בא לידי ביטוי בשירים ״אֶרֶס פואטיים״ רבים משל ביאליק: ׳דמעות אם׳, ׳שירתי׳, ׳נטף נטפה הדמעה׳, ׳לא זכיתי באור מן ההפקר׳ ועוד. התפיסה העומדת בבסיס שירים אלה היא, כאמור, עירוב מעניין של רומנטיקה, הגורסת סבל ומכאוב וסטיכיה גועשת של רגש וחוויה, ושל קלאסיציזם אימפרסונלי ומאופק, הרואה ביצירה אבן־חן מגובשת וקפואה (חרוז, פנינה). העושר מקורו בעוני ובסבל, אומרת תפיסה זו בסמוי, ועל כן היא בסיכומו של דבר רומנטית יותר מנאוקלאסית. לא הדינסטיה היא הקובעת, כי אם האמן היחיד והמיוחד, שנבחר להיום מורם מעם, גם אם בן־עניים הוא במוצאו. גם ב״טופוס״ האמן היחיד והעני, ניתן למצוא מיזוג מעניין של הרומנטיקה האירופית והמסורת היהודית: מן הצד האחד הוא נסמך על הנחת־היסוד הרומנטית בדבר ייתרונו של האמן, המתייסר בחיי סבל ומחסור, ומן הצד האחר הוא נסמך על מימרת חז״ל העתיקה והבדוקה: ״היזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה״ (עליה ביסס ביאליק גם כמה משיריו המוקדמים ׳באהל התורה׳, ׳מבני העניים׳, ׳התמיד׳ ועוד).

גם הסבל הכרוך באהבה נכזבת, בפרֵדה מאהובה, באבדן היקר והכמוס – ולא רק הסבל הכרוך בעוני וברעב מוצא את פורקנו ביצירה. אם היה צידוק לפרשה כאובה וחפוזה זו שבינינו, אומר הדובר בסמוי לאהובתו בסוף שיר־הפרֵדה ׳לנתיבך הנעלם׳, הרי הוא בכוחות היצירה שנסכת בי. אני, שערירי ועקר הייתי, הפכתי בעקבות הסבל, שנגרם לי עקב הפרֵדה, לענן הממטיר גשמי ברכה, המפרה במימיו תבל ומלואה. שיריו של ביאליק רואים לעתים קרובות באהבה, ובמיוחד באהבה שלא נתממשה, מקור חשוב לפרץ של יצירה. האהבה ההזויה, שטרם נתממשה, ולעומתה האהבה הדועכת, שנתממשה והכזיבה, הן שני המצבים השכיחים בשירי ביאליק. ניתן אף להכליל ולטעון, שיצירתו אינה מתארת לעולם את האהבה בעת מימושה, אלא בזמן הגעגועים אליה או בזמן האכזבה ממנה. אפילו ביצירתו הארוטית ביותר – ׳מאחורי הגדר׳

– לא התיר ביאליק לעצמו לתאר את האהבה בעצם מימושה, אלא על דרך ה"השלכה" המטפורית (עצי הגן, על פרותיהם המעוגלים ושרביטיהם המוארכים, מגלמים כאן את המשיכה המינית בין הצעיר היהודי וה"שיקצה" מאחורי הגדר, בלא שיתוארו כאן מעשי האהבים עצמם). מכל מקום, בשירת האהבה של ביאליק רווחים נושאי הערגה והאכזבה, ועל כן יש בה ריבוי של שירי געגועים ושל שירי פרדה. הסבל הכרוך בגעגועים ובפרדה מתואר בשירים אלה בתורת קַטַליזטור למלאכתו של האמן, למלאכת היצירה.

ו. דמות המשורר – הדימוי ושברו

שיר "אֶרֶס פואטי" הוּא, כאמור, לעתים תכופות מעין אוטופורטרט, תמונה מחמיאה או קריקטורית של האמן הפרוטגוניסט. ביאליק, כפי שנראה להלן, התנסה במודוס המרומם ובמודוס הנמוך כאחד: בתיאור דמות האמן כיצור שמימי ונעלה, אפוף באפיתטים אלוהיים, ידיד השכינה ורֵע למלאכים ('אל המשורר'); ובתיאור קריקטורי נלעג של המשורר כטיפוס עממי, בּוּר כפרי, שאינו יודע בין ימינו לשמאלו ('עצה בתפילה'). בשירים הבשלים והמורכבים עירב את שני אופני התיאור, המרומם והנמוך, ויצר סינתזה מעניינת בין השניים. אך גם בשירים הסאטיריים המוקדמים, הפשוטים למראה, ניתן למצוא אותות לתחכום ולמורכבות. גם בהם הנלעג והרציני דרים בכפיפה אחת. למרות שגיבור 'עצה בתפילה', למשל, הוא גיבור בדוי נלעג, המדבר ב"סקאז" (במונולוג מסוגנן, בעגתם של כפריים פרובינציאליים), לפנינו למעשה גם אוטופורטרט אוטואירוני: הדובר הוא משורר כפרי, המתיימר להיות גדול משוררי הדור, מי שחותם את התקופה החולפת ופותח את התקופה החדשה, היודע לבקר בחומרה את חולשותיהם של המשוררים האחרים אך הוא עצמו לוקה לא אחת בכל הליקויים שהוא מוצא אצל הזולת – קריקטורה של ביאליק הצעיר והשאפתן, המבטל כעפרא דארעא את כל קודמיו. שני ה"אוטופורטרטים" כאחד, ההֶרואי מזה והמגוחך מזה, מתלכדים בשירים הבשלים והמורכבים לדמות אחת (כדוגמת הדמות הבזויה והשמשונית שבשיר ה"אֶרס פואטי" 'גם בהתערותו לעיניכם', אשר יידון להלן בפרק האחרון "רצח אב ורצח מלך"). בסוגיה זו של התפתחות דמותו של ה"אני" המשורר בשירי ביאליק, עסקתי בפירוט בפרק "התפארות בקינה", בספרי **הצרצר משורר הגלות**.

ביצירת הבוסר של ביאליק, הן בשיריו הסאטיריים־פארודיים כדוגמת 'השירה מאין תימצא?', והן בשיריו הרציניים והמרוממים כדוגמת 'אל המשורר', בולטת דמותו של המשורר כמאחדת בתוכה תכונות, שהן דבר

והיפוכו: מעשיות ורוחניות, ערמה ואצילות, נחיתות ועליונות. ביאליק אף מרבה לדבר באיגרותיו על שני סוגים של משוררים: אלה הכותבים מתוך יגיעה ו״על לֵב רַע״ ואלה הכותבים כתיבה קלילה וספונטנית, אצילה ונאצלת, כשירת המלאכים. באותו הזמן היה נתון במאבק פנימי עז בין שתי זיקות המנוגדות להלכה זו לזו ולמעשה משלימות זו את זו: זיקתו לשירה הסאטירית העוקצנית, בנוסח י״ל גורדון, וזיקתו לשירה המרוממת, נוסח ש״ש פרוג. בשנות כתיבתו הראשונות עדיין נטתה הכף לטובת הסאטירה והפארודיה, ולא רק מן הבחינה הכמותית. עם זאת, כבר בשנות יצירתו הראשונות, הביע ביאליק במוצהר ובמפורש את משאלתו להפוך למשורר רומנטי, בנוסח פרוג, הכותב מתוך כנות ומתוך רוממות הרוח. שירתו הבשֵלה של ביאליק היא סינתזה בין יסודות אודיים מרוממים ובין יסודות סאטיריים פארודיים, מבלי שאלה או אלה ישלטו בכיפה. לפיכך, אהב ביאליק לתאר את המשורר בדמות היבריד, הממזגת בתוכה תכונות חיצוניות ופנימיות של בריות מנוגדות (״כרוב עם נחש דר בכפיפה אחת״ ב׳השירה מאין תימצא?׳; ״אברת נשר, כנפי יונה״ ב׳אלילי הנעורים׳; ״כילד הוא תמים כישיש יפח לקץ״ ב׳אל המשורר׳ ועוד).

מכל הדמויות, שבהן ציירה ספרות העולם את דמות האמן, בחר ביאליק בעיקר בשתיים: בדמותו של הנביא המקראי, ובדמותו של איש־הרוח הפאוסטיאני, היושב על שולחנו לאור פתילה כהה, לנוכח החלון הפתוח אל שחור הלילה. לכאורה, שתי דמויות המנוגדות זו לזו: האחת היא דמות של מנהיג ציבור, המעורב עם הבריות ומתווה דרכים לאומה כולה, ואילו השנייה היא דמות אינדיבידואליסטית, פרושה מן הציבור, המסתגרת בתוך קְטונה הצר ומקשיבה לרחשי לבה שלה. אולם, שתי דמויות אלה הן דבר והיפוכו רק לכאורה. את דמותו של הנביא בשירת ביאליק אין להבין כדמות של סמכות פוליטית ותו לא. דמות זו, שביאליק שאלה מן השירה הרומנטית (המערבית, הרוסית והיהודית־רוסית), קיבלה בשירתו מעמד מיוחד, ואין להבינה אלא בריבוי פניה. הבנת דמות הנביא במלוא מורכבותה תוכיח כי שני גילומיה של דמות המשורר בשירת ביאליק (כדמות פאוסטיאנית המסוגרת בקיטונה וכדמות נביא קדמוני זועם) אינן אלא שני פניה של דמות אחת.

שיריו של ביאליק לעולם אינם אומרים אמירה מובהקת וחד־ערכית, כי אם אמירה פראדוקסלית ואמביוולנטית. הפראדוקסליות והאמביוולנטיות היא תכונות המפתח להבנת שירתו. הן שמבריחות את כל המישורים והרבדים בשיריו לאורכם ולרוחבם, והן שמאפיינות את יצירת ביאליק יותר מכל תכונה אחרת. גם דמות הנביא, כפי שהיא מעוצבת בשירת ביאליק, היא דמות רב־ערכית ופראדוקסלית, הממזגת בתוכה ניגודים רבים. הנביא הוא מן הצד

האחד מנהיג רוחני ופוליטי, המדריך את העם, מוכיח אותו או מנחמו, אבל – ואולי בעיקר – הוא גם שם־נרדף למשורר, שהוא במובן מסוים גם היפוכו של המנהיג הפוליטי (כי הוא אינדיווידואליסטן ומתבודד, המתרחק מן ההמון ומבקש לעצמו מלון אורחים במדבר, כמו המשורר המתגעגע לעליית גג קטנה, שתרחיקהו מן ההמון הסואן). הנביא מכיל בתוכו אפוא את הניגוד "מנהיג ציבור" – "פורש מן הציבור" ואת הניגוד "פוליטיקאי" – "משורר מתבודד", אך הוא מכיל בתוכו אופוזיציה נוספת והיא של "איש הרוח" לעומת "איש המעשה". ומאחר שהנביא מוצג בשירת ביאליק גם בתורת רועה את עדריו או חוטב עצים או בולס שקמים, כמו כמה מן החוזים והנביאים מימות המקרא, מכאן שהוא גם מכיל בתוכו את האופוזיציה "איש פשוט" "אריסטוקרט הבז לפיליסטרים". כרגיל בשירת ביאליק, הניגודים אחוזים ופתוכים אלה באלה, והנביא יכול להיות גם בן דלת־העם וגם אריסטוקרט, גם לאהוב את הבריות וגם לבוז להן ולתעבן, גם לשמש לעם מנהיג ומורה־דרך וגם לברוח מן השררה ולהתגעגע לפנת סתרים פרטית, חבויה מן העין. כבר בשיר־נעורים אלגוריסטי – 'בלב ים' – תיאר ביאליק דמות של נביא שליח, בן דמותו של יונה הנביא, הנרדם בירכתי הספינה ונכנע לגלים הרוגשים. דמות הנביא, הבורח מן השליחות, פותחה ונשתכללה בשירי הזעם והתוכחה של ביאליק, שבהם הדובר "לובש אדרת נביאים".

הדמות השנייה, דמותו של המתבודד הפאוסטיאני, המשקיף אל שחור הליל מחלון חדרו, היא קונבנציה שכיחה בספרות הרומנטית, וכשם שנהג ביאליק בכל קונבנציה שהייתה למדרס סופרים, כך גם בדמות־קבע זו עשה שימושים פארודיים לרוב. כך, למשל, הושיב בפתח שירו המוקדם 'חלום בתוך חלום' משורר בודד, היושב משמים בחדרו לאור פתילה כהה, חולם בהקיץ ומנסה להעלות חזון בעיני רוחו. שיר זה, המשתמש בדמות המשורר היושב בחדרו בלילה לאור נר, דומה לכאורה לשירי 'ציצים ופרחים' הסנטימנטליים של אברהם גולדפאדן, שעשו אף הם שימוש בדפוס הטיפולוגי השחוק הזה, שהרומנטיקה האירופית השתמשה בו עד לזרא. בשירו של ביאליק, הגם שהוא שיר בוסר סכמטי, מתהפכת הקונבנציה על פיה, ומשמשת לקביעת יחס דואליסטי כלפי החלום: בתחילה יחסו של המשורר ה"פאוסטיאני", הדובר בשיר, כלפי החלום הוא שלילי, בחינת "החלומות שווא ידברון", ולקראת סוף השיר, מאמין המשורר בחלומות ומוכן לקבלם כחלק מעולמו (שינוי היחס כלפי החלום כרוך, כמובן, גם בתמורה הלאומית: בתחילה היה הדובר ספקן ובז לחלומות, שכן המציאות הגלותית כולה בנויה מחלומות הבל ומאמונות שווא, אך עם ההתעוררות הלאומית, השתנתה דעתו על החלום, ועתה הוא מוכן לקבלו

כחלק מחייו). בשיר זה, שהוא מעין הגרעין והנוסח העוּבּרי של השיר הקאנוני 'רזי לילה', השתמש ביאליק – אולי לראשונה בעקרון האירוניה הרומנטית, הנובעת מן היחס הדו־ערכי של היוצר ליצירתו, יחס של משקיף ושל שותף־מעורב כאחד. היוצר בורא עולם בידיוני ביצירתו, וחוזר ומחריבו ביצירה עצמה. את אשלית העולם האובייקטיבי, שברא ביצירתו, הוא חוזר ומבטל בהתערבויותיו הסובייקטיביות. האירוניה הרומנטית היא תוצאה של קריצת־עין מתמדת בין המחבר והקורא, והיא מבוססת על הידע המובלע שבנייתו של עולם אמיתי ביצירה אינו אלא אשלייה, כי אין היצירה אלא מערכת של מלים בלבד.

ב'חלום בתוך חלום' מתואר משורר מתבודד, היושב בחדרו לאור פתילה כהה וחולם חלומות בהקיץ. המלים "ולנגדי בחזון שויתי רוממתי" מעוררות ציפיות להתגלות אל (השווה: "שויתי ה' לנגדי תמיד", תהלים טז, ח), או לאיזו ויזיה רומנטית והֶארה מיסטית, שיאירו את נפשו של המשורר וינסכו בה כוחות חיים. אך תחת החזון הרומנטי, בא מראה נטורליסטי ועלוב, ללא כל רוממות הנפש: "רפש, גל אשפה ובלויי סחבות" (בנוסח שירו של יל"ג 'בעלות השחר'). האמירה "רפש, גל אשפה ובלויי סחבות", השוברת את הסכֵמה המטרית ועושה שימוש במלים ובצירופים יחידאיים, מנפצת בעצמה רבה את אופיו הרומנטי ה"חזוני" של החלום. המשורר טרח בבניית אשליה של עולם רומנטי סעור־רגשות, ובעצם ידו הוא מוחה את האשליה ומבטלה.

ב'רזי לילה' תוהה הדובר־המשורר על טיבן של הרוחות החרישיות, המתגנבות לתוך חדרו בעד החלון הפתוח, ומעורר סדרת שאלות, בנוסח פיוטי־רומנטי, המעניק לגלי־הרוח איכות מאגית, שלא מעלמא הדין: "מאין הם הרוחות הפלמונים / הבאים בלי רשות, כמו אין אדונים / לחדרי? מי הם? החרשי צירים / ומרגלים חרש רואים ואינם נראים? / ומה, בכלל, הרוחות? מה חייהן, טובן?"; ומייד, הדובר־המשורר דואג לבטל את האיכות המאגית הפיוטית ולנפץ את אשליית הקסם שבנה, באמצעות הערה מפוכחת ומעשית, העושה לחוכא ואטלולא את התיאור המסתורי, שעל עיצובו טרח: "השאלות – שאלות הבל הן כמובן". השאלות התוכפות זו אחר זו, שבסטרופה הראשונה של שירו הידוע של ביירון 'החלום', שהשפיע רבות על השירה הרומנטית במזרח אירופה, התוהות על מהותם של הרוחות והצללים, באות כאן בשימוש פארודי משועשע, הבונה אשליה של אווירה קסומה ומנפצה תכף ומיד במַפנה של באתוס.

בשירים ההגותיים הרציניים צופה האני־הדובר מבעד החלון הפתוח, ספק אבזר תפאורה קונקרטי ספק אבזר מאבזריה השגורים של הספרות האלגורית האידאית. ב'הרהורי לילה', למשל, מוציא הדובר את ראשו מן החלון אל שחור

הלילה, ומטה אוזנו אל יללת הסערה. הסופה והמחשכים הם, כמובן, רמז לצרות המתרגשות על הדובר ועל הציבור שהוא שליחו, כבשיריו הזיכרוניים הלאומיים של ק״א שפירא, למשל. ביאליק עשה אפוא בדמות הרומנטית השגורה של המשורר היושב ליד חלונו, לאור העששית, הן שימוש רציני ומרומם והן שימוש פארודי מהתל. בשיריו היא באה הן בדרך קונקרטית והן בצורה מופשטת אלגורית, הן על־דרך החיוב והן על־דרך השלילה. ובכלל, מושגי ״החדר״ וה״חוץ״, שביניהם מתווך החלון, ביצירת ביאליק הם מושגים מורכבים ורב־ערכיים. החדר מגונן ומסוכך, אך גם חונק בקדרותו; החוץ יפה ומפתה, אך גם מסוכן ומאיים; החלון עשוי להביא אור ורוחות של חידוש, אך גם עלול להביא אל החדר רוחות פרצים מסוכנות ורוחות רפאים ערטילאיות. גם הבדידות בשירת ביאליק כפל־פנים לה: היא גם מצב מעיק ומדכדך, מצבו של היתום שנעזב לבדו בעולם ללא אח וללא רֵע, אך היא גם מצבו הטבעי של האמן, היושב אל האבניים בפרישות מוחלטת. ניתן לראות בכמה מתיאורי הבדידות ה״אובייקטיביים״ ביצירת ביאליק (בדידותו של המתמיד בפינתו האפלה, בדידותו של היהודי המתפלל ב׳תיקון חצות׳, בדידותו של המלמד העני, המרוחק מבני משפחתו ועוד) מעין טרנספורמציות שונות של מצבו הארכיטיפי של המשורר, שהבדידות המבורכת והמאוררת, הכפויה והמאווה היא יסוד חייו עלי אדמות. לעתים ביאליק מקונן על הבדידות (׳לבדי׳, ׳יתמות׳) ולפעמים הוא משתוקק לפינת סתר או לעליית גג קטנה, שבה יוכל להתבודד לנפשו באין מפריע (ובבקשתו זו יש מעין הד לבקשתו הנודעת של הנביא ״מי יתנני במדבר מלון אורחים״).

ז. דמות המשורר העברי

התבוננות בוחנת בדמותו של המשורר ה״פאוסטיאני״, גיבור השיר ׳רזי לילה׳, תגלה, כי על גבי דמותו הקונבנציונלית של המשורר הרומנטי האירופי, היושב בחדרו לאור פתילה כהה ומשקיף על מחשכי הלילה, ״הורכבה״ דמות נוספת, היא דמותו של המשורר העברי, המשורר בן־הזמן מזה והמשורר הארכיטיפי של הדורות האחרונים מזה. באמצעותה של דמות המשורר הרומנטי הקודר, המביט אל חשכת הליל, השכיל ביאליק לעצב דמות משתנה, ההופכת מטיפוס עממי נלעג, הנאבק בכל כוחו בערכי העולם היֵשׁ, לטיפוס רומנטי מודרני, הניצב בשתי רגליו בהווה. בתחילת השיר, לפנינו ״פאָלקסטיפּ״ קריקטורי, שתנועות פניו וסגנון דיבורו אופייניים לחובשי ספסלי בית־המדרש, (הוא מדבר בעגת למדנים מיושנת, ומשבץ במונולוג שלו מלים כדוגמת ״שַׁאֲלות״ ו״כלומַר״, כמנהג תלמידי־חכמים בפולמוסיהם), אך קמעא קמעא הוא נוטש את הנוסח

הישן, לרבות את הנוסח הרציונאלי המתנגדי־המשכילי, המנסה למצוא את ההנמקה הריאליסטית שמאחורי כל תמונה (מהו הלילה, אם לא "מחשכים, שְחור, דומייה, צל וגומר"). מטיפוס של משכיל, עם אבק של מתנגדות מיושנת, הוא הופך חובב ציון, המתגעגע ל"איזו ארץ פלאים" שמעֵבר לים. הוא בורח מן העקמומיות הגלותית אל האוטופיה ואל השאיפה הערטילאית. שאיפותיו וצרכיו מרקיעי שחקים כנשר, הממריא אל העבים ואל הכוכבים, אך יכולתו מנמיכת טוס כטיסת השלָיו ("רק אצלי על הארץ כאמתיים"; והשווה לדברי ביאליק על מצב השירה בתקופת ההשכלה במסתו 'שירתנו הצעירה': "בּימיהם של אלו עדיין שירתנו 'אפרוחית' הייתה. טיסתה עדיין כטיסת השלָיו: אמתיים על פני הארץ"). משמע, יש בה בספרות העברית ה"קוסמופוליטית" של המאה הי"ט פער של ממש בין "צורך" לבין "יכולת", אם נזדקק למושגיו של אחד־העם, במאמרו נגד "הצעירים" 'צורך ויכולת' (וכאן, אומר הדובר, שנשתנה מחובש ספסלי בית־המדרש ל"חובב ציון" טיפוסי: "הצורך גדל, גדל: בי התעורר – / ובכל עזוז חוצפתו חוש המשורר"). משוררנו אף מתלונן "ופתאום צר המקום לנשמתי / מהשתטח תחת צל קורתי", ואף תלונה זו מזכירה את תלונתם של "הצעירים" ("צר לנו המקום"), שאחד־העם מלגלג עליה באותו מאמר. המחבר המובלע מחליף קריצות־עין לגלגניות עם קוראיו, ובמיוחד עם קוראיו מבני חוג אודסה, על חשבון יומרותיו של משוררנו ה"צעיר" השאפתני והיומרני, "רב־הנוצה", המתקשה לנסוק לשמי שמים.

לבסוף, הדובר־המשורר מגלה את הדרך הנכונה בתוך האפלה: את המופלא אין הוא צריך לחפש במרחקים, בגבהים ובתהומות. הוא יכול למצוא את המופלא במראות הבנאליים ביותר של עירו הקטנה. אין לו אלא לשמש פֶּה למראות, להעניק להן "לשון". המופלא עולה מאליו מן המראות, גם כשהבתים הדלים והסחופים מחרישים, אילמים וסתומי עין משוללי חושים לחלוטין. "גיבורנו" המגוחך והנלעג היה סוף סוף למשורר רומנטי, כן ורציני, שהמציאות עבורו היא סטיכיה של חלומות ללא פתרונים.

אגב דחיית כלליה של הפואטיקה המשכילית־הפוזיטיביסטית (המשתקפת כאן בדמותו המגוחכת של הרציונליסט־בכל־מחיר מן הסטרופה הראשונה); ואגב דחיית דרכיה הערטילאיות של הפואטיקה הסנטימנטליסטית של שירת חיבת־ציון (המשתקפת כאן בקינתו של המשורר העלוב־היומרני, מחלקו השני של השיר, "על חורבן איזו ארץ פלאות"), הגיע "גיבורנו" אל החוקיות־פורצת־החוקים של הפואטיקה הרומנטית. סוף סוף, ערך מהפך גמור באישיותו: קודם ידע את הפתרונות לכל הרזים, ועולמו היה צר ומוגבל; עתה הוא יודע שלרזים אין פתרונים, ואף על פי כן עולמו עשיר ופוליפוני. בעבר הוא נלחם בחלומות

ובמשלים, כמשכיל המאמין כי "החלומות שווא ידברון", ועתה הוא רואה במו עיניו כיצד "חלומות ההבל" האירציונליים מתחילים ללבוש ממשות ולהשמיע רמזים דקים, אף כי הם בבחינת "חלומות בלי פתרונים".

תוך כדי תיאור המטמורפוזה, שחלה בדמות הגיבור ה"פאַלקסטיפ", נסקרים גם כל השינויים הפואטיים, שחלו על הספרות העברית החדשה למן ראשית ההשכלה ועד לראשית התחייה. "שיר הלוח" לשנת תר"ס אינו סוקר אך ורק את אירועי השנה החולפת, כמקובל ב"שירי הלוח" הפלייטוניסטיים של דוד פרישמן, שפתחו בכל שנה ושנה את 'לוח אחיאסף' ('רזי לילה' התפרסם בקיץ תרנ"ט, בפתח ה'לוח' לשנת תר"ס, היא השנה הפותחת את המאה העשרים), כי אם גם את אירועי המאה החולפת, כמו בסקירה הפנורמית של שירת החול ב'שירתנו הצעירה'. דמותו של ה"אני" הדובר היא כדמותו האלגורית־למחצה של חָפני בעל החלומות מסיפורי פיירברג. גילו כגיל המאה הקרבה לסיומה שכן הוא הספיק לחוש על בשרו את כל שינויי המציאות החברתיים והתרבותיים, שמצאו את ביטויים בשינויים פואטיים מפליגים. הוא יכול אפוא להיות דמות מימטית, המחליפה צבעים כזיקית, אך גם דמות אלגורית אַ־מימטית, שהתנסתה בכל תהפוכות החיים היהודיים של המאה התשע־עשרה.

ואין להוציא מכלל אפשרות את המעגל האישי הצר, המשתקף כאן אף הוא בראי עקום. ביאליק סוקר בשיר פלייטוני זה, מתוך אירוניה עצמית, גם את ההתפתחות הפואטית שלו עצמו, שעברה במכורץ בתוך עשור אחד את כל השינויים הפואטיים של תקופת ההשכלה: מפואטיקה משכילית סאטירית (כגון בסאטירות נגד החסידות שכתב בנעוריו בישיבת וולוז'ין המתנגדית), לפואטיקה חיבת־ציונית (כגון בשיריו המוקדמים 'ארץ שחולה כפנינים', 'ותנפנף החסידה' ועוד) ועד לגילוי הפואטיקה הרומנטית, שבה הגיע אל פסגת הישגיו, מבלי שיצטרך להביע בה שאיפות היפֶּרבוליות אל הכוכבים ואל העבים. ב'רזי לילה' הגיע למימוש מוצהר של הפואטיקה, שאת עיקריה ידע להביע עוד באיגרותיו המוקדמות, אך עד לכתיבת קטעי הפתיחה של 'המתמיד', שנתחברו לקראת פרסומו של השיר ב'השילוח' באביב תרנ"ח, ושבהם תיאר את רחוב היהודים המוכר בדרך מצועפת ומסתורית, לא ידע לממשה הלכה למעשה: היא הפואטיקה הרומנטית, היודעת כדברי וורדסוורת' וקולרידג' למזג את הניגודים לבליל אמורפי אחד ולראות את המופלא שבבנאלי ואת הבנאלי שבמופלא.

ולמעשה, ה"ביוגרפיה ליטֶרריה" של הדובר בשיר זה, המשקפת במוקטן את תולדות עם ישראל ותרבותו במאה שנות השכלה, ובמעגל הצר – את התפתחותו הפואטית של ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, אופיינית לכל סופר עברי,

שעשה דרכו מדל"ת האמות של בית־המדרש אל ה"אנושיות" וה"כלליות", שכה קסמו לצעירי התקופה. ולמרות שיש בו בדובר גם יסודות פרסונליים כראי עקום, אין לראות בשיר זה בשום פנים ואופן נוקשורנו לידי, שבו הדובר מזוהה עם המחבר המובלע, כי אם פליישון פארודי־אירוני, כמסורת השירה הסאטירית־פארודית של ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, שבה הדובר הוא דמות בדויה, שקולה אינו קולו של המחבר המובלע, ושהמחבר מחליף עם קוראיו קריצות־עין אירוניות על חשבונה (כשכניקת ה"סְקָאז", או המונולוג המסוגנן). אמנם לפנינו שיר מעוכה ואבוקטיבי מן המקובל ב"שירי הלוח", אך רק מתוך ההקשר הז'אנרי הזה יובן השיר נכונה, וכל ניסיון לראות בו שיר לירי פרסונלי הוא בהכרח ניסיון חלקי ואף מטעה.

מתברר אפוא, שבתוך האמירות ה"אֲרֻס פואטיות", העולות במישרין ובעקיפין מיצירת ביאליק, מצטיירת לא רק דמותו של המשורר כה"א הידיעה, שבכל דור ובכל אתר, כי אם גם דמותו של המשורר העברי, בהווה ובעבר. במשורר העברי יש כמובן הרבה מן המשותף עם רעהו בן אומות־העולם, אך יש בו גם כמה סממנים, המייחדים אותו מסתם משורר. ב"השירה מאין תימצאו" מצטייר בתחילה הרושם, שהמדובר במשורר בה"א הידיעה, המקדיש את ימיו למרקור ואת לילותיו לפגסוס. האזכורים המיתולוגיים מחזקים את הרושם, שהמדובר במשורר בן אומות העולם. בסופו של השיר כלולה פואנטה, המהפכת רושם זה ("כי אין עברי שר כי אם מעוני"). הפתגם היידי השגור "מתי שר יהודי? כשהוא רעב" מנוצל כאן למטרות היפוך והפתעה. בגרסה רצינית ומרוממת, מפותח הנושא בשיר ה מקדם, אך המעוכה והמורכב, "שירת ישראל". שיר זה, הנדון כאן בפרק "המיית כינור ותרועת חצוצרה" פורש את ההבדלים שבין "יעקב" ל"עשיו", בין המשורר העברי, האוחז בכינור המייבב, לבין רעהו בן אומות־העולם, השולח ידו "להלמות עמלים". כרגיל בשירת ביאליק, ענייני הגות היסטוריוסופיים ועניינים הגות פואטיים כרוכים אלה באלה. השיר מסתיים במעין משיכת כתף: "כי מה שיר ישראל בגולה / ציון יבש" וכו'. משמע, לו רצה המשורר העברי לשיר את האפוס הגדול "שירת ישראל", שומה היה עליו לספר את סיפורו העלוב והבלתי־הרואי של הציון היבש, שנמק בעלטת המרתף. לו רצה ההיסטוריון העברי לספר את קורות עמו, לא יכול היה לחרוש בעטו סיפורי עלילה וגבורה, כמו אלה המפארים את האפוסים של אומות־העולם.

ח. תמורות במעמדו של ה"אני" המשורר בליריקה ה"קאנונית"

בשיר "שירה יתומה", שנכתב אף הוא כ'רזי לילה' על סִפה של המאה העשרים, מתוארים מעמקי היער הדומם לעת סתיו, כשרם אביב, השקועים כ"רקב הרבה

תקופות של חורף נערם בעזובת החורש". התיאור עשוי להיראות כתיאור טבע כפשוטו, אלא שהוא מסתיים בהערה המכוונת לכאורה לזמיר היחידי, ששירתו מתגנבת כחֵרֵדה וכנכלמה ממעמקי היער, ולמעשה היא מכוונת לא פחות אל שירת היחיד, של ביאליק ושל משוררי דורו, הבוקעת ועולה במהוסס מתוך רקב הדורות. מצבו של המשורר העברי על סף המאה העשרים הוא כשל זמיר בודד, שקולו צריך להישמע מבין "המון עלים כמושים, יבשים ונובלים", רקב כל הדורות, ובקושי רב עולה בידו לבשר את האביב הקרֵב.

ב'שירה יתומה' לא באו עדיין לידי ביטוי גלוי כל אותן תמורות, שנתחוללו בשנות "מִפנה המאה" בשירת ביאליק ובפואטיקה שבתשתיתה: בשנים אלה, חלה בהן התקרבות הולכת וגוברת בין דמותו של "המשורר העברי" לבין דמותו של ה"אני" האותנטי, המזוהה עם המחבר המובלע. לא עוד משורר אלגורי אימפרסונלי לפנינו, כי אם דמות בעלת תווי היכר פרטיקולריים, שהכול זיהוֶהָ עם ביאליק גופא. בשנות "מפנה המאה" ערך ביאליק כמה החלטות פואטיות עקרוניות, שעתידות היו להשפיע על כל כתיבתו (למעט מערכת משנית כ"שירי העם" ומערכת משנית כשירי הילדים, שלכל אחת מהן חוקים משלה) מכאן ולהבא. החלטות אלה לא באו לבטל את הישן בכתיבתו של ביאליק, כי אם להחליף דומיננטות בין יסודות, שהיו מוצנעים בעבר בשולי היצירה, ועתה עתידים היו לכבוש את חזית שיריו:

- ה"אני" המשורר, שבמרכז השירים, יהא מעתה "דמוקרטי" ולא "אריסטוקרטי", כמו הסופר הנאוקלאסי. אשר גינצבורג כינה אמנם את עצמו בכינוי המצטנע "אחד העם", אך נשאר כל ימיו אריסטוקרט, המתרחק מן העממיות לגילוייה, ואילו ביאליק החליט להיות "אחד העם", פשוטו כמשמעו. בשיריו הציג עצמו כבעל סיפור חיים טיפוסי לדלות היהודית במזרח אירופה, בתמונות הלקוחות כנתינתן מ'בעמק הבכא' של מנדלי, ורכש בסיפורו הטראגי־סנטימנטלי את אהדת קוראיו, מכל שורות העם. אל העמדה האריסטוקרטית חזר בערוב ימיו, משחש עצמו מלך מודח, שצעירים יחפנים גוזלים ממנו את כתרו. בעוד שבשירים הראשונים הוצג "הטיפוס העממי" (VOLKSTYP) באור קומי, הרי החל מן העשור השני ליצירתו הוצג האדם הפשוט מתוך אמפתיה ורחמים, ולא מתוך עמדה סאטירית מלגלגת (כלל זה וכן הבאים אחריו אינם חלים, כאמור, על "שירי העם" ושירי הילדים, שהם מערכת משנית ביצירת ביאליק).

- שירתו תאמץ לעצמה מעתה חזות אוטוביוגרפית, או לירית, גם כשנושאיה יהיו כללים, אובייקטיביים ואפילו ארכיטיפיים. העניינים הקולקטיביים

יוצנעו וייבלעו בשפע של פרטים אישיים וספציפיים לכאורה. צמצום המודוס והעברת כל עניין בכור־המצרף האישי והפרטי, הם שהעניקו מעתה ואילך לשירי ביאליק את הכנות והאותנטיות האופייניות להם, שעוררו מיד רגשות הזדהות ואהדה בקרב ציבור הקוראים, בני־הדור. קריאה קשובה לשירת ביאליק מגלה, כי גם לאחר המהפך הרומנטי, שחל בה ב״מִפנה המאה״, ולמעשה עד סופה, נותרו ברקעה דפוסי תמטיקה קטגוריאליים ואימפרסונליים. כך, למשל, סיפור יעקב ועשיו, ששימש בכתיבה המוקדמת מקבילה לסיפור חייו של העם בין הגויים, בעת החדשה ובכל הדורות, ועוצב בצורה אלגורית וסטראוטיפית, המשוללת יסוד חווייתי־חושיי, מהדהד גם ברקע השיר האוטוביוגרפי ׳אבי׳, ומקנה לו גם ממד על־אישי. ביאליק חדל ב״מפנה המאה״ מעיצובם של דוברים אובייקטיביים, פרסונות ספרותיות, המדברים ב״סקאז״ (מונולוג מסוגנן, בעגה המיוחדת לבני המגזר החברתי, שאליו משתייך הגיבור).

- שירתו תצניע מעתה את מגמותיה ההיתוליות, הסאטיריות־פארודיות, ותלבש חזות רצינית ומרוממת. את נטייתו הטבעית לכתיבה מתובלת בהומור, בחריפות ובחידוד הבליע ביאליק מעתה במודע ובמתכוון. כזכור, את רוב שיריו ההומוריסטיים החזיר אליו אחד־העם אחר כבוד, וכשפרסם את חלקם ב׳הצפירה׳, לא זכו שירים אלה להערכת הקוראים והמבקרים. את ההומור המיר בשגב, או בכנות רומנטית־סנטימנטלית, אם כי אוזן קשובה תבחין בצלילי־הלוואי ההיתוליים, המתלווים אפילו לשירים הטראגיים ביותר (ראה ניתוח השיר ׳שירתי׳ בפרק ״אגדת האמן״ שלהלן).

- שירתו לא תעסוק עוד בעניינים ״נמוכים״, היאים לפלייטון מענייני דיומא ול״שירי הזדמנות״ מסומָנים (MARKED), ולא תידרש עוד לענייני אקטואליה מובהקים, היפים לזמנם ולמקומם. במקומם, תציב מעתה נוסח גבוה יותר וכללי יותר, הפתוח לפירושים רבים, למן האישי ועד לאוניברסלי. מכאן ואילך, גם כשכתב שיר מתוך מניע פוליטי מיידי, העניק לשירו ממדים רחבים וכלליים, המעלים את שירו מעבר ל״כאן״ ול״עכשיו״.

- שירתו תאמץ לעצמה מעתה נקודת־תצפית של אדם צעיר – ילד, מתבגר, או בוגר החוזר אל ראיית־העולם הילדית – ולא של אדם זקן, שבע צו׳ות וייסורים, כבשיריו הלאומיים המוקדמים, האלגוריים למחצה (שבהם

הדובר הישיש הוא בבואה אלגורית של האומה הישישה וידועת הסבל). אל ה"אני" הבוגר, חרוש הקמטים, חזר ביאליק לימים, בשירי שנות השלושים, כשדמות זו תאמה את דמותו שלו, ולא היית ה עוד בבחינת חתבולה ספרותית. את ה"אני" הזקן, כפרסונה ספרותית, מימטית או סמטית בעיצובה, השליך ביאליק בשנות "מפנה המאה" כמי שמשליך מחלצות ישנות, ובמקומה עטה בגדים חדש ים, שיתאימו לתקופה החדשה, תקופת התחייה הלאומית.

במקביל לשינויים שחלו בדמות ה"אני" המשורר, עברה גם דמותו של המשורר העברי גלגולים ותהפוכות במרוצת העשור הראשון ליצירתו של ביאליק, עד שנתפסה כחופפת חפיפה מלאה את דמתו של ה"אני" ושל המחבר המובלע. בשירים האלגוריים המוקדמים דמות זו זהה וסינונימית לדמותו של ה"אני" הלאומי, שאינו אלא סינקדוכה של האומה. בשירי סוף העשור 'רזי לילה', 'שירה יתומה', 'איגרת', 'שירתי' ועוד המשורר העברי נתפש כחוליה בשלשלת הדורות האחרונים (שירים אלה סוקרים בחטף את גלגוליה של שירת ישראל, ורואים בהתחלות הצנועות והמהוססות של ההווה מעין גולת־כותרת בהיסטוריה עלובה והרואית כאחת). בשירי העשור השני ואילך, לובש המשורר העברי בדרך־כלל אדרת נביאים, ואת העמדה הפאסיבית של המשורר המדיטטיבי, היושב מול חלונו הפ תוח, מחליפה עמדה אקטיבית ונמרצת יותר של נביא זעם, שבלבו אצורה טינה נצחית כלפי הציבור.

ש. מה לי ולכם? המשורר וקהלו

המשורר הרומנטי, בן דמותו של הנביא המקראי, שהשירה עצורה בעצמותיו "כאש בוערת", שרוי כידוע בקונפליקט מתמיד עם החברה. גם בשירי התוכחה של ביאליק, שבהם ה"אני" הדובר הוא המשורר־הנביא, שורר יחס של אנטגוניזם בין המשורר לבין הציבור, בחינת "מה לי ולכם?". אולם, כשם שדמותו של ה"אני"־המשורר עברה כמה וכמה גלגולים, כך גם יחסו של המשורר כלפי קהלו עבר ממפר תמורות יסודיות. בתחילה היחס כלפי הנמענים הוא יחס אוהד, אחר־כך הוא מתחלף באדישות ובעוינות, ולבסוף הוא נהפך ליחס של זעם יוֹבְנלי, המבטא את רצונו של ה"אני" להרע ל"אתם", להרוס, לנתץ ולהשמיד.

בשיריו הראשונים, הופנה הזעם כלפי שמיא, בנוסח שירת יל"ג, שהרבתה להטיח האשמות כבדות בהשגחה העליונה. מחול העיוועים של האביונים בשיר הגנוז 'חבל קבצנים' מפנה אצבע מאשימה כלפי שמים ("ושמי הברזל על

ראשינו מתפוררים / ובתפילתנו רגל גאווה בועטת"). ב'הרהורי לילה' נושא הדובר עיניו למרומים, אל העבים הקודרים, ומגיע למסקנה הניהיליסטית "אין חזון, אין קשב רק סופה ולילה". ב'איגרת קטנה' מזדה ה"אני" האישי־הלאומי, כי לפנים הצדיק את הדין ופשט את צווארו למות מות קדושים, מתוך אמונה שלמה: אך כי ום אין בו עוד אמונה ("אך עתה, אהה, אין בי אמון נעוריי, / נואשתי מרחמים, מבטחי בית עש אין תכלית לנדודיי, אין קדושת השם / סר צל אלוהים, סרה רוח הקדושה וְאַבָּךְ אף אם אדע כי דמעי כְּמַטַר / שמי ברזל בציות על ארץ נחושת"). השמים הם שמי ברזל, פריפרזיס לקשיות לִבּה של ההשגחה העליונה, ושחור הלילה, הניבט מבעד לחלון, הוא סמל ומשל לעולם שנתרוקן מאמונה. יוצא מכלל זה הוא השיר המוקדם המורכב להפליא 'שירת ישראל', הבולט בעיבויו הסמנטי על רקע שירת הבוסר, ואשר בו יוצא המשורר לראשונה לא נגד שמים, כי אם נגד הקהל. בשיר זה קובל הדובר, כי המשורר העברי, האוחז בכינור, נאלץ לשיר את שירו "על לבות ערלים"; כלומר, נמעניו של המשורר הם ערלי אוזן וערלי לב, שאינם מוכנים לקבל תוכחה.

לקראת סוף העשור הראשון ליצירתו, החל ביאליק להרבות בחיבור שירי זעם ותוכחה כלפי הציבור. הימים היו ימי התכנסות הקונגרס הציוני הראשון, ובמקום המנון המפאר את גדולת העם, בחר ביאליק לחבר קובלנה על אדישותו של העם לנוכח האירוע ההיסטורי המרגש. 'אכן חציר העם' פתח סדרה של שירי זעם, שבהם התוכחה מפנית כלפי הקהל, ושבהם ציבור הנמענים מבוזה ומושפל במשא תוכחה של משורר "נביא". עמדת התוכחה כלפי הציבור לא נשארה נחלתה של השירה הציבורית, וחלחלה גם אל הליריקה האישית ('לא זכיתי', 'שחה נפשי', 'גם בהתערותו לעיניכם' ועוד). ב'שירתי', שהוא מבחינות רבות ושונות שיר מפנה ביצירת ביאליק, ניכרת האמביוולנטיות של הדובר כלפי נמעניו. תחילה הוא פונה אל קוראו בשאלה קולגיאלית ("התדע מאין נחלתי את שירי"), כאילו אחווה שוררת בין המחבר לקוראיו, וכאילו הוא חפץ להדריכם ברזי היצירה (מעין הפנייה החביבה של הדובר אל הקוראות החביבות, בסוף השיר המתורגם 'בשל תפוח', ומעין הפנייה הדידקטית של הדובר־המנחה ב'אם יש את נפשך לדעת', המדריך את קוראו בנבכי העולם היהודי). עד מהרה מתברר, כי המשורר אך חמד לצון לקוראו ותעתע בו. לא בלי קורט של זדון הוא הוליכו שולל ונטע בו את הרושם הכוזב כאילו יסופר לו סיפור מלא־נועם על שושלת משוררים נכבדה וארִיסטוקרטית, אלא שבהמשך מתברר לו לקורא כי ה"אני" המשורר הלעיטו בסיפור מר וטראגי על יתמות, מחסור, חריקת־שן ומרירות־יום. היחס החביב והקולגיאלי כלפי הקורא מתברר כיחס של הטחה

סרקסטית צורבת, וכל מערך־הנפש שנוצר בשיר מקבל תפנית חדה ומפתיעה.

׳שירתי׳ היא מעין חולית מעבר בין השירה הפסידו־עממית המוקדמת של ביאליק, שרובה נגנזה, אל הליריקה הקאנונית, המאפיינת את העשור השני ליצירתו. בחטיבה ה״עממית״ המוקדמת ניכר לא אחת יחס אירוני לא רק כלפי הגיבור הבדוי, כי אם גם כלפי המחבר המובלע, שהגיבור הבדוי הוא בין השאר בבואתו הקריקטורית. בליריקה הקאנונית חדל ביאליק לגלות אוטואירוניה, והחל ללעוג בעיקר לקהלו. ברבים משירים אלה, משנה הדובר את עורו, כדי להטעות את נמעניו ולתעתע בהם. תחילה הוא מפתה אותם להאמין, שלפניהם אדם שחוח ועלוב, הזקוק לרחמיהם ולאהדתם, ומרגע שאהדתם מושגת, הוא הופך את עורו ומתגלה כמי שבז להם ולאהדתם (ראה ניתוחיהם של מ׳ פרי ושל י׳ האפרתי לשירים העומדים בסימן יחסי העוינות ״אני״־״אתם״). מתברר כי ברבים משירי ביאליק מתחלפת העמדה הרטורית, ומה שנראה בתחילה כביטוי של הצטנעות מתחסדת, מתגלה בהמשך כביטוי של גאווה וזלזול. הבקשה לאהדת הציבור מתחלפת ברבים משירים אלה בעמדה של דחיית הציבור וביזויו.

בספרי הצרצר משורר הגלות בחנתי את גלגוליה של דמות ה״אלאזון״ היהירה בשירת ביאליק לתקופותיה, והגעתי בו אל המסקנה כי בגלגולה הקאנוני חלחלו לדמות הדובר היהיר בשירת ביאליק גם יסודות מתפיסת ״האדם העליון״ של ניטשה, כפי שהם מגולמים, למשל, ב׳כה אמר סרתוסטרא׳ (בתרגומו הידוע של דוד פרישמן), ביחד עם תחושת תיעוב ובוז לרוח הקטנות של ההמון, בנוסח רבינדרנת טאגור (שגם את יצירתו תרגם לעברית דוד פרישמן). בשירה העממית המוקדמת, מתפאר הדובר לפני הציבור ולבסוף הוא מוצג ככלי ריק, ואילו בליריקה הקאנונית הבשלה, הדובר מצטנע לנוכח פני הציבור ולבסוף נחשפת גאוותו הרבה. למרות שה״אני״־המשורר מעיד על עצמו בשירים אלה, שהוא אדם ״פשוט״ ו״עממי״ (׳חוזה לך ברח׳, והיה כי תמצאו׳, ׳שחה נפשי׳ ועוד), גוברת בדבריו הגאווה האריסטוקרטית על פני ההתבטלות הכמו־פרולטרית. בעוד שבשירה המוקדמת מנסה הדובר להעמיד פני אריסטוקרט אמיד וידען, ולבסוף נחשפת לעיני הקורא אביונותו ובורותו, בליריקה הקאנונית, מעמיד הדובר פני אדם נקלה, מן הדיוטה התחתונה, ואילו הקורא משתכנע, שלפניו דווקא אישיות אליטרית, מלאה הכרת ערך עצמה, הבזה לכל גילויי הפיליסטריות שמסביבה (וראה ניתוח השיר ׳גם בהתערותו לעיניכם׳ בפרק ״רצח אב ורצח מלך״ שלהלן).

בשירי הזעם המאוחרים (׳גם בהתערותו לעיניכם׳, ׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳ וכן בשיר הגנוז המאוחר ׳אהה לו ידעתי איך אשכם׳) משנה הדובר את

יחסו כלפי הציבור: במקום אדישות פאסיבית שמתוך בוז ותיעוב, הופך יחסו של המשורר ליחס של זעם יובֵּנלי משתולל. אין זאת כי גם מהותו של הציבור המותקף השתנתה במרוצת שנות היצירה. בליריקה המאפיינת את ביאליק בשיא תהילתו, מתרחק הדובר מנמעניו ("ילכו להם אל אשר ילכו, ואני לבדי / בדממתי כאשר הייתי אהיה"). השירים המאוחרים, פרי התקופה שבה הותקף ביאליק לבקרים על־ידי "אויביו" מקרב המשוררים הצעירים, סימנו את אבדן האדישות והשליטה העצמית, שמתוך ריחוק וסלידה, ואת ראשיתה של נקיטת־עמדה אקטיבית ומעורבת, שמתוך אכפתיות כאובה. בעשור האחרון ליצירתו, כתב ביאליק אל נמענים קרובים ומוחשיים, שהכיר היכרות ממשית, ולא אל ציבור כללי וערטילאי, שלא ידע מעולם. השינויים בדמותו של ה"אני" המשורר ובעמדתו כלפי הציבור הם אך חלק ממסכת של שינויים יסודיים, שעברו אותה עת על שירת ביאליק, בשיא בשלותה.

י. השתיקה כמפלט וכמרגוע

אחד מגילוייו של הבוז, שרוחש המשורר בה"א הידיעה כלפי קהלו, מתבטא בשתיקה, באי־ההיענות לדרישתו של הציבור מן המשורר, שינעים קולו בשיר של תקווה וניחומים, או שירעים קולו בשיר זעם ותוכחה. השתיקה הייתה אף חלק מן ה"ביוגרפיה ליטרריה" של ביאליק וגם נושא נכבד בין הנושאים שפרנסו את שיריו ה"אֵרס פואטיים". תלי תלים של השערות ושל סברות־כרס הועלו באשר ל"שתיקתו" הידועה של המשורר: היו שקשרו אותה עם אירועי השעה הקשים (מלחמת העולם והמהפכה הבולשביקית), והיו שקשרו אותה עם העקירה מן המולדת הרוסית והמעבר לכרכי הים ולארץ־ישראל. היו שנתנו בה סימנים פואטיים, וכרכוה במעבר להגייה הארצישראלית, שהמשורר המזדקן לא הסכין לה. היו שתירצוה בעבודתו המדעית של ביאליק (עריכת 'ספר האגדה' וההדרת שירת ספרד), והיו שטענו שמעין היצירה דלל מאליו, בשל אי־רצונו של המשורר או אי־יכולתו להיחשף לפני קוראיו בשיריו. כאמור, גם על השתיקה כתב ביאליק בשיריו ה"אֵרס פואטיים", והרי לנו סתירה־לכאורה: המשורר מדבר בשיריו על דבר שתיקתו, לעתים אפילו בגודש מילולי רב. בסתירה זו הבחינה רות קרטון־בלום, בפתח האנתולוגיה שירה בראי עצמה, בהדגישה את הפראדוקס הכרוך בעצם ביטוי הכיסופים לשתיקה באמצעות שירים נדיבי מלל ושופעי אמירות ישירות. על הזדקקותו של ביאליק לשתיקה מזה ולכתיבה בשבח השתיקה מזה, כתבה במבוא לאנתולוגיה כדברים הבאים:

> אפשר להסתכן בהכללה ולומר, כי מביאליק ואילך היחס אל הלשון הוא יחס של היסוס, פקפוק והכרה באזלת־יד של המלה. הכרה

בפראדוקס כי המלה, כמו האורגניזם האנושי, מתה בשעה שהיא מתחילה לחיות. בניגוד גמור לשירה הקלאסיציסטית ולשירת ימי־הביניים, שהביעו אמון גמור בלשון השירה השירה העברית החדשה היא המשכה של הפילוסופיה הרומנטית, המודעת לגבולותיה של הלשון והמבחינה בפער שבין הכמיהה לאינסוף לבין הביטוי האמנותי של כמיהה זו, שמעצם טיבו הוא סופי ומוגבר. "אילמי הרוח" הוא האידיאל של ביאליק ב"יהי חלקי עימכם" ואשרי אלה שעל "שפתם תפרח הדומייה" אצל אברהם בן־יצחק.

אכן, כמה מן השירים, המדברים בשבח השתיקה, הם שירים אמירתיים ארוכים, שאינם דומים לשירים הקצרצרים והסוגסטיביים, שבמתכונת ה"ליד" (LIED), שהיו חביבים על ביאליק בראשית המאה, ואשר בהם עמד על "סוד הצמצום" (כדוגמת שיריו 'רק קו שמש אחד עברך' או 'לא זכיתי באור מן ההפקר', שיידונו כאן באריכות). לעומתם, השירים התוהים על מהות האלם "יהי חלקי עימכם', 'אחד אחד ובאין רואה', 'חלפה על פניי' ו'מוזר היה אורח חיי' (נוסח ראשון של השיר 'אבי', שכלל את הסטרופה הראשונה של השיר בלבד) הם שירים דיסקורסיביים רחבי טורים, שאינם מצטיינים דווקא בלשון רמזנית ומצומצמת. נוסחו השלם של השיר 'אבי' יכול אף להיתפס כמין אפותאוזה של האלם, תיאור חיי אדם שחי את כל חייו בשתיקה ובהכנעה. דימויו ל"שור יגיע כוח" מבוסס בעיקר על תכונת האלם של השור, הנושא דומם את העגלה הטעונה, עגלת החיים העמוסה אבנים, בדרכים כבדי עבטיט ("עבטיט": טיט ורפש מזה וחובות ומשכונות מזה). הדובר מעיד על עצמו כי אלם יגונו של האב הוא שהכריע אותו, את בנו, שלא יכול היה לראות את אביו נושא את ייסוריו בשתיקה. השתיקה מועלית בשיר 'אבי' על נס, כערך עליון, בדומה לטוהר. שתי התכונות, שבהן הצטיינו חייו של האב האלם מזה והטוהר מזה מעומתות כאן עם תכונותיהם של הערלים הסבואים, המתגוללים באכסנית האב: לשון משוקצת וטומאה.

רק השתיקה היא טהורה, ומרגע שהמלה יוצאת אל חלל העולם, טהורה וצחה וברה ככל שתהא, מתחיל תהליך הסתאבותה. בשיר 'חלפה על פניי', מתאר הדובר־המשורר את תהליך הסתאבותה של המלה או של הצירוף השירי המקורי: "יוניי הזכות, שילחתין לעת בוקר שמימה, / שבו אליי לעת ערב והינן עורבים מלומדי אשפתות". המשורר כמוהו כנוח, ששילח, לפי המסופר באגדה, את העורב (אשר לא שב אל התיבה, שהרי עט על הפגרים), עד ששילח את היונה, ששבה אליו וענף זית בפיה. המשורר קובל על מלותיו, שאיבדו את

איכותן המקורית, בין משום שהוא השתמש בהן שוב ושוב, ובין משום שאחרים משמשו בהן ועשו בהן שימוש חקייני נלוז. כדי להימלט מאווירת הטומאה והסיאוב, גומר המשורר אומר ללכת אל הילדים, המשחקים לתומם בשער, וללמוד את שיחם ולהגם: "וטהרתי מרוח פיהם וכניקיונם ארחץ שפתיי". מטב פטפוט של תינוקות, שטרם לימדו לשונם דִבֵּר, משפת לימדים שנתפגלה ונטמאה ע"ד שורשה.

בסיפורים הקצרים ועתירי המשמעויות, הכלולים ב'רשימות כלאחר יד', יש ל"שתיקה" תפקיד נכבד ורב־ערכי. הרשימה 'איש הסיפון', למשל, מספרת את סיפורו של משורר, שנכפתה עליו שתיקה בשל היקלעותו לחברת זרים, שאין הוא יודע את לשונם. בתיאור התערובת האתנית והדתית השוררת בספינה נתן המשורר ביטוי לאי־יכולתו ליצור בחברה הטרוגנית, ב"ערב רב" ללא מכנה משותף בין־אישי, שהוא תנאי מוקדם לכל יצירה. גם מצבו בארץ, שבה התכנסו אז טיפוסים שונים מגלויות שונות ומרקעים שונים, מקביל למצבו של המשורר, השותק על האנייה שתיקה שמתוך כורח. ביאליק העניק ברשימה זו מעֵין בבואה מטפורית למצב כאוטי של שידוד מערכות חברתי, פוליטי ותרבותי, ששרר אז בחיו.

לעומת הבליל המילולי של גיבור הרשימה 'סוחר' ושל ה"דקמן" הבדאי, גיבור הרשימה 'איש הסיפון', עיצב ביאליק ברשימה 'מעוּות לא יוכל לתקון' דמות שחוחה ושתקנית, המוציאה לכל אורך הסיפור אך הברה קטועה אחת: "פוּ". בהברה אחת זו תולה הדובר־המשורר, שהוא עד ומשקיף, ארבעה פירושים שונים, פארודיה על שיטת פרד"ס של פרשני המקרא ושל מפרשי משלים ואלגוריות למיניהם. שתיקתו החידתית של היהודי העלוב, גיבור הרשימה, היא אפוא מעֵין בבואה קריקטורית אוטואירונית לשתיקתו המפורסמת של המשורר, שגם בה תלו כאמור תלי תלים של פירושים. ושוב, כבדפוסים "אַרס פואטיים" אחרים, עושה יצירת ביאליק הן שימוש רציני ומרומם והן שימוש היתולי וקל באותו עניין עצמו.

בכמה משירי הווידוי הקצרים ('אחרי מותי', 'והיה כי תמצאו', 'מי אני ומה אני') הרחיב המשורר דפוס (TOPOS) "אַרס פואטי", שבא לידי ביטוי עוד בשירו המוקדם 'ביום קיץ יום חום', וחזא רצונו של המשורר לשמור על פינה לעצמו, שאין לזולתו חלק בה. השתיקה היא אחת מדרכי המפלט מן ההתחככות המתמדת בציבור. יש רז אחד, שאותו הכחיד המשורר מקרבו ("וכל הנימין ידו דובבה נימה אחת אילמה נשארה / אילמה נשארה עד היום"). מותו של המשורר מבטל את הסיכוי לדובב ולגאול את הנימה, שהוחנקה והושתקה במתכוון. ב'לפני ארון הספרים', עומד הדובר בלב שותק ובאחניים חירשות מל

הכתבים הבלים (״וראו, מאשרי נעורי, לבי שותק – – ולא אשמע עוד משום את לחש שפתותיהם – – ולאזני לא הגיעה גם בת־קולם״). השיר מסתיים, כמו ׳מי אני ומה אני׳, במשאלת מוות, בבקשה לדומיית נצח.

יא. מות המשורר: ״והמנגינה לעולם נשארת״

מות המשורר, בדומה להקדשתו ברחם אמו ולהולדתו, הוא דפוס שירי אהוב ונפוץ בשירה האירופית, הקלאסי־רומנטית. משוררים מכל התקופות צפו בחזון את יום מותם. תיאורו המסולסל של מיכ״ל את יום מותו וקבורתו באיגרתו הנודעת לרֵעיו, בצד היותה מסמך אישי מזעזע של חולה שדינו נחרץ, היא גם יצירה פרה־רומנטית, רצופה קונבנציות מוּכרות מספרות העולם. ביאליק הקדיש לנושא זה כמה וכמה משיריו הנודעים ׳אחרי מותי׳, ׳והיה כי תמצאו׳, ׳לא הראני אלוהים׳, ׳ויהי מי האיש׳, שבהם באים הדפוסים התמטיים השגורים מספרות העולם (ייסורי הנפש בעת הגסיסה, תיאור הקבורה והאבל, גאולת הנפש מהבלי העולם הזה ועוד) בעיצוב ייחודי ומפתיע.

בשירים רבים נוספים, שאין עניינם הגלוי בתורת הנפש ובאסכטולוגיה, באים דפוסים תמטיים אלה בדרך מוּסווית, המרככת את המסר הקשה. כך, למשל, השיר ה״מתקתֵק״ ׳ואם ישאל המלאך׳ מתאר לכאורה מפגש בין הנער־המשורר לבין כרוב השירה צחור הכנפיים, ולמעשה הוא מתאר את מפגשו האחרון של אדם עם מלאך דומה, השואלו היכן נשמתו. יש מי שיראה בשיר את צדו הסנטימנטלי, שעל גבול ה״קיטש״, ויש מי שיבין שלא נער לפנינו, כי אדם בערוב יומו, שמראות ילדותו נגלים לו כמתת־חסד אחרונה. סופו של השיר, המתאר בעדנה סנטימנטלית את שיטוטה של הנשמה והתרפקותה עלי שער האהבה, שרוי בין קוטבי האֵרוס והתנטוס, ולמעשה הוא מתאר במסווה של נועם גם את קללת הנשמה, הנדונה לשיטוט מתמיד בין העולם הזה והעולם הבא, כאותם צלמים המשוטטים בין העולמות ואין להם מנוח. הנועם המדומה ב׳אחד אחד ובאין רואה׳ מסתיר אף הוא מאחוריו תהומות של טראגיקה ושל ייאוש. לפי האמונה העממית, בהגיע רגע מותו של אדם, פוקדים אותו לפתע בחזון כל מראות ילדותו והם ברים ומאירים כברגע היוולדם. ייחולו של המשורר למלאך, שיביא עִמו את כל מראות הילדות, כפי שחווה אותם בשחר חייו, כמוה כמשאלת מוות מצועפת.

גם שלל המוטיבים, הקשורים במות המשורר, כמו יתר המוטיבים הביוגרפיים על הקדשת המשורר בבטן אמו, הולדתו, גידולו, פרישתו מן הציבור וכו׳, כורכים את האישי ואת הלאומי, את הפרטיקולרי ואת הכללי,

בכריכה אחת. ברבים מן השירים ה"אסכטולוגיים", העוסקים במוות ובחיים שלאחר המוות, מתוארת הנשמה המשוטטת בין העולמות ואינה מוצאת לה מנוחה. תיאור זה משתלב היטב בפואטיקה הביאליקאית, המחבבת מצבי מעבר, מצבי "בין השמשות" ו"בין הרשויות" (INTERREGNUM), ובכללם נותנת אף ביטוי לאמביוולנטיות כלפי המוות, שיש בה מאימת הכיליון ומנועם השיבה למקור. תיאורי המוות בשירים אלה מתבססים תכופות על תורת נר"ן (נפש רוח נשמה) של המקובלים והחסידים, אף כי בפירוש אישי ולא שגרתי, שאינו צמוד לשום מקור ממקורות היהדות. צדם החסידי העממי של תיאורי המוות מתווך בין הצד האישי הפרסונלי לבין הצד הקולקטיבי הלאומי; שכן אף אין להתעלם ממקורו הלאומי הארכיטיפי של מוטיב הנשמה המשוטטת בין העולמות. בשירי ביאליק הראשונים רווח מוטיב המת־החי, המגלם את גורלו הטראגי של העם, של יעקב שהיה ל"מת נודד" ושל משה, שמקום קבורתו לא נודע. באחד משיריו המוקדמים, 'גסיסת חולה', בא רעיון זה (השאוב מהגותו של לאו פינסקר) בצורתו הגלויה והמובהקת ביותר: "רק קבורה לא הייתה לו: ויהי למת נודד / המבקש משפטו בישימון החיים / אם מתי לגווי תנו חור להתמודד, / אם אחיה תנו רוח לנשמת אפיים". רעיון היסטוריוסופי זה, שחלחל למיטב שיריו המוקדמים של ביאליק, לרבות הפואמה הידועה 'מתי מדבר', זכה אף הוא בשירת ביאליק לאינטרפרטציה אישית, מעניינת וייחודית. שיטוטה של נשמת היחיד בין העולמות ונדודיו של עם־עולם בין דרכי החיים לדרכי שאול וצלמוות הפכו ברבים משיריו למסכת אחת.

כל אמירה ואמירה בשירים העוסקים במות המשורר, פתוחה לפירושים רבים ושונים, שאינם עומדים בסתירה זה לזה, אלא מעשירים ומעבים זה את זה. ב'לא הראני אלוהים' מתואר התיאור האבסורדי "ועמדו אז רגליי על קברי אני, / ופי יגיד קדיש יתום אחריי". יהיה מי שיראה בתיאור זה תיאור סוריאליסטי, המבקש להמחיז את אכזריות המוות בתמונה סיוטית פנטסמגורית של אדם, הניצב על קברו שלו כאילו היה ילדו היתום. יהיה מי שיראה בתמונה זו, המצטרפת לתיאור קבורתו של המשורר בעודו בחיים בתכריכי נייר, מעֵין מטפורה "אֶרס פואטית" מורחבת, שעניינה היאלמותו של המשורר (קרי: מותו בעודו חי) וביטוי להיוואשותו מהעמדת יורש ראוי לשמו, שיישא את מורשתו ויכבד את זכרו. הוא עצמו, ולא יורשיו, יאמר "קדיש יתום" על קברו. יהא מי שיעניק לאמירה זו משמעות אוטוביוגרפית, ויראה בה ביטוי לערירותו של המשורר ולהשלמתו, כעשרים שנה לאחר שנשא אישה, עם הוודאות המרה כי ימות חשוך בנים. כך או כך, ענייני הפרט המוצנעים מן העין נכרכים כאן בהגות הפואטית, וזו מצדה קשורה ביצירת ביאליק דרך־קבע במחשבת ישראל

לדורותיה. גבולותיהם של הפרטי ושל הקולקטיבי נבלעים לחלוטין, והם מתמזגים כאן, כבשירים רבים אחרים, למהות אחת.

מותו של המשורר, ואפילו מותה של תרבות שלמה, אינם מכחידים את היצירה, העומדת בעינה לעולמי עד ולנצח נצחים. שיריו הבשלים של ביאליק עוסקים תכופות בנצחיותה של היצירה בעת קטקליזם נורא, באבוד ממלכות ותרבויות. ב׳יהי חלקי עמכם׳ חוזה המשורר את אשר יקרה ״באבוד שריד לשירי הימן וידותון / וזֵכר לחכמת כַּלכּל ודרדע״ ובשירו ׳ינסר לו כלבבו׳, החוזה חזות קשה לכרך ולתרבותו, רואה המשורר בעיני רוחו את קן השטן המתפורר כמלונת תבן (״וככל אחיך, מצוקי ברזל ואבן / קרתגה, תדמור, רעמסס ופיתום / גם אתה בפי שאול מזעפך תשקוט״). ובשקוט הזעף הכרכי, לאחר תום ההרס, יקיץ אביב חדש, שיינק בבת אחת מכל מֵי התהום ויבלע באחת את כל השפע והחיל של כל הדורות שנקברו תחת התלים. מובן שלא רק תמונת אילן כפשוטה לפנינו, כי אם סמל האילן העתיק, שנתכסה שוב לזקוניו בפרחים לבנים (ראה פרק ד׳ במסה ׳שירתנו הצעירה׳), אות לנצחיותם של השיר ושל המנגינה. גם על תל של חרבות, של רקב אדם ושל דמים רבים, ילבלב העץ, ופֵרותיו ימלאו שפע ועסיס ״והיה כאובד בעושרו וביקרו, / ורעד בו מגיל כל עורק וכל בד״.

אך גם השירה האודיית־האלגית על קץ החיים ועל נצחיות השיר אינה משוללת אירוניה ואירוניה עצמית, ואינה עומדת בסימן השגב והרוממות בלבד. ב׳יהי חלקי עמכם׳ מצטייר הרושם המוטעה כאילו המשורר שואף להיאלם דום מתוך הצטנעות וענווה, וכי הוא מבקש להידמות לאותם צנועי רוח ועלילה, הרוקמים חייהם בסתר, אשר צעדם ״ערירי ימות תחתיו ללא הד ורושם״. אולם בהמשך מתברר, כי דווקא ענווי עולם אלה, שלכאורה לא הותירו אחריהם כל רושם וכל זֵכר, הם הם שיעמדו לנצח נצחים, גם לאחר שכל היצירה האנושית תאבד ותימחה מעל פני הארץ. הדובר־המשורר בשיר זה אינו רוצה אפוא להיאלם ולהיעלם מתוך ענווה והצטנעות, כי אם דווקא מתוך גאווה ויוהרה ומתוך רגש עליונות על פני הגילויים הנחותים של היצירה האנושית ועל פני מאווייו הקטנוניים של הטבע האנושי. הוא מבכר להיאלם, לא מתוך התנזרות מן ההנצחה, כי אם להיפך, מתוך בוז לגילוייה החולפים של שאיפת ההנצחה ומתוך חתירה אחר סודות הנצח האמיתיים, הנעלמים.

*

לסיום פרק המבוא, אעיר מספר הערות על מבנה הספר. השירה מאין תימצא, אף שהוא עוסק לכאורה בסוגיה אחת ביצירת ביאליק, מקיף למעשה את כל

ה"ביוגרפיה ליטרריה" של המחבר, ומבלי שיתכוון לכך מלכתחילה, הריהו בדיעבד מעֵין מונוגרפיה זוטא, הסוקרת את חיי ביאליק מנקודת המוצא ה"אַרס פואטית. חייו של המשורר החלו במלחמה נגד משוֹררי הדור הקודם, שאת דרכי השיר שלהם הוא הוקיע בשיריו ובאיגרותיו, וכן במלחמה ב"צעירים", מתנגדי אחד־העם. חייו של ביאליק תמו, והוא שרוי במאבק נגד "הצעירים", צעירי המשוררים המודרניסטיים, שמיהדו את ימיו במאמרי פולמוס ארסיים, שבהם ניסו להמעיט בערכו של גדול המשוררים, בערך אישיותו ובערך יצירתו. בין המלחמות הללו, זכה ביאליק להוקרה בכל תפוצות ישראל, במידה ש שם סופר עברי, בעבר ובהווה, לא זכה לה.

הספר פותח בפרק על שימושיו הפארודיים של ביאליק בתכנים ובעקרונות הסטרוקטורליים של שירי קודמיו, ומסתיים במענהו הסמוי של ביאליק למשוררים הצעירים המודרניסטיים, שהציקו לו במעל ליהם. חייו של ביאליק נעו כאמור בין שתי מלחמות: ראשיתם במלחמתו הפואטית במשוררי חיבת־ציון, שהשתמשו בקלישאות פיוטיות שחוקות עד לזרא. סופם במלחמה אישית וספרותית בפואטיקה החדשנית הלוליינית של שלונסקי וחבריו, אנשי ה"בלורית" וה"אגרוף", שלא בחלו ב"כוס" ובניבול פה. מול סממני השירה הנכריים (של הגוי השיכור בעל הבלורית, המנבל את פיו), העמיד ביאליק את הפואטיקה הנושנה והבדוקה שלו ושל מוריו ומאשריו, המושתתת על ערכי "ישראל סבא". בין המלחמות גיבש ביאליק לעצמו פואטיקה מיוחדת וייחודית, שאת כלליה ופוסיה מנסים פרקי הספר לחשוף. עיקרה של פואטיקה זו עומד על ניפוצו של השגור והקונבנציונלי, אגב בניית החדש מפסולת לוחותיו של הישן. כדי להבין את הפואטיקה הייחודית והמקורית של ביאליק, יש להכיר גם את הדפוסים השחוקים, את הקונבנציות השגורות, שאותן שם ביאליק ללעג בשיריו, ואשר על חורבותיהן בנה את שירתו, שדמות דיוקנה יחיד וייחודי.

וכרגיל בכל עיסוק בחקר ביאליק, תם ולא נשלם. מחמת הסד, שכפו עליי עורכי הסדרה, לא נכלל כאן פרק על אחד מן השירים ה"אַרס פואטיים" המובהקים 'הברכה' שישולב, אם יסתייע הדבר, בחיבור אחר. גודל דומה נפל בחלקו של הפרק על מסותיו של ביאליק בענייני פואטיקה ולשון ('חבלי לשון', 'גילוי וכיסוי בלשון', 'הלכה ואגדה', 'שירתנו הצעירה'), מסות המגלות בעליל פואטיקה סימבוליסטית, מתקדמת ומודרנית מן הפואטיקה הרומנטית, המתגלית בדרך־כלל במיטב שיריו של ביאליק. גם הפרק על הפייטן הסאטירי 'איגרת', שנתפרסם בעילום שם, וששיוכו לביאליק נתברר לי רק לאחרונה, לא ייכלל כאן. שיר זה, הלועג לסופרים "הצעירים", יריבי אחד־העם, אף סוקר בחטף את תולדות הספרות העברית, למן התפילה והפיוט ועד לספרות החדשה

של ״מַפנה המאה״, החדורה הלכי רוח ניטשיאניים. מתוך כך הוא מהווה חוליית קישור מעניינת וסימפטומטית בין ׳רזי לילה׳, שגם בו כלולה סקירה של המאה החולפת בתולדות עם ישראל ובתולדות ספרותו, לבין השירים הארוכים, שירי ״מַפנה המאה״, הסוקרים אף הם את תולדות חיי הרוח של העם (׳שירתי׳, ׳מתי מדבר׳). קשת הנושאים, הדפוסים והמוטיבים, הקשורים בתחומי ה״אַרס פואטיקה״, היא רחבה ומגוונת מכדי שניתן יהיה לתארה תיאור ממצה במחקר אחד. ראויה מחשבת השירה של ביאליק, שיוסיפו להפוך ולהפוך בה, הן מצד חומריה התמטיים והאידאיים, הן מצד הדינמיקה המיוחדת של חומרים אלה בהפכם לתבניות שיר.

על חורבן איזו ארץ פלאות
הפארודיה על השירה הדמעונית והאַרקדית של שלהי המאה הי״ט

א. נגד שירת הדוֹר הסנטימנטליסטית

את דרכו בשירה העברית התחיל ביאליק במלחמה נגד הנורמות הפיוטיות השחוקות עד לזרא, שאותן השליטו יורשי יל״ג בספרות העברית. עם התרופפותה של ההגמוניה של יל״ג והידלדלות כוחות היצירה שלו, עוד בשנות חייו האחרונות של ״הארי״ במשוררי ההשכלה, ניתן ״כתר השירה״ לעשרות משוררים מינוריים, שהתנסאו בסגנון דומה. רובם ככולם חיבבו את השיר הלירי קצר־השורות, שעומק הגותו כעומק פזמון, אשר נתן לכאורה ביטוי לגעגועים לציון, ולמעשה הביע ערגה ל״איזו ארץ פלאות״ ערטילאית וחלומה שמעבר לים: שיר אשר נתן לכאורה ביטוי לסבל הרב מנשוא, שהיה מנת חלקו של היחיד ושל הציבור באותה עת, ולמעשה נכתב לא אחת מתוך נחת ושביעות רצון עצמית, ומכל מקום לא היה בכוחו לשכנע ולעורר הזדהות.[1] למן תחילת דרכו הספרותית, בעודו כותב שירי בוסר דלים, שאת רובם דן לגניזה, כבר ידע ביאליק אל נכון, כי שירתו שלו לא תלך בדרכים הכבושות והרגילות של שירת הדוֹר. את דרכו החל אפוא במרד: מרד נגד אבזריה של השירה הרגשנית, שירת חיבת־ציון, שלא הותירה לדבריו בקורא כל יעזוז וכל רושם של ממש. מתוך שחזרה שוב ושוב על אותם דפוסים של תאנייה ואֲנייה כך טען לא אחת באיגרותיו חדלה שירת הדוֹר לעורר בקורא את האמפתיה המקווה והותירה אותו אדיש, לשמע אמירותיו גדושות הפתוס של המשורר המקונן.

אי לכך, ביצירתו המוקדמת של ביאליק נמצא גוֹדש של פארודיות על השירה העברית בת־הדוֹר, שהִרבתה בסממנים סנטימנטליסטיים: בדמעות ואנחות של געגועים, בדמעות של אהבה לא־באה, בדמעות קובלנה על הצרות ועל הפגעים ובשאר אמצעים מלאֵי פתוס, שנועדו לעורר את רגשותיו של ציבור הקוראים והמאזינים. ביאליק חש, כמו כמה מבעלי הטעם הטוב מִקרב בני־דורו, כי השירה הסנטימנטליסטית ודפוסיה נושנו ונשתחקו, וכי הגיעה העת להמיר את הקינה היִשָנה ב״שירה חדשה״. השאיפה לנורמות פיוטיות חדשות, ברוח

הרהוריו הפואטיים של ביאליק וברוח דבריהם של "המבקרים החדשים" מבני אותו הדור, עולה למשל ממאמרו הנודע של ראובן ברייניו נגד שירת יל"ג, מאמר שפתח תקופה חדשה בספרות העברית: "לָמה שואפת עכשיו נפשנו המדוכדכה? למשורר שיברא לנו שמים חדשים וארץ חדשה, אשר יברא לנו עולם מלא מתוהו ובוהו שאנו מרחפיו עליו".[2] תביעתו של ברייניו, שנשמעה מכל עֵבר במרכז האודסאי ומחוצה לו, מפי אנשי־הרוח המתקדמים, נתנה בדבריה ביטוי לכמה הלכי־רוח, שהחלו לפעֵם בביקורת החדשה דאז. ה"צעירים" מבין הסופרים נתפסו להלכי־רוח ניטשיאניים, שהעלו על נס את הגבורה הפיסית ועל־כן קָצו בכל מה שריח של "יושן" ושל "גלותיות" נודף ממנו. את דמעות הסבל ואת הדכדוך של עמק הבכא שאפו להמיר ב"שמים חדשים וארץ חדשה". הקריאה לבריאה "יש מאין", לאלתר ובלא שהות מיותרת, היא ברוח הנחותיו הרומנטיות של קרוצ'ה, שמצאו אף הן מסילות ללב המבקרים החדשים בני־הדור. הללו הרבו בתביעות מהפכניות, ודרשו לא אחת לסלק את הישן לאלתר ולהמירו בחדש בין לילה.

ביאליק לא נמנה כידוע עם מחנה "הצעירים", שגרסו מהפכה ו"שינוי ערכים", וביצירתו ביכר להדגיש את יסוד ההמשכיות ולא את יסוד המרד בישן. עקת הגולה, הדמעות והאנחות, המשיכו להיות יסוד חשוב ביצירתו, אולם הוא תיעב את הדמעה הסנטימנטליסטית המזויפת של המתאוננים ה"מקצועיים" מקרב משוררי חיבת־ציון, הן כאמצעי והן כמטרה. הדמעה איבדה זה מכבר את האפקטיביות שלה כאמצעי ספרותי, שכֵּן הפכה לקונבנציה שחוקה, שאין בה כוח לטלטל את הקורא. גם כמטרה איבדה הדמעה את כוחה, שהרי במצב ההיסטורי שבו שרוי העם, כבר אין טעם לקונן מתוך האמונה, שלכשתִּמלא הכוס תבוא הגאולה; עתה, משקמה התנועה הציונית וחוללה מהפכה בחיי העם ובאורח מחשבתו, סבר ביאליק, ראוי לאזור כוח ולחולל מעשים גדולים בלא סיוע משמים. אולם ביאליק, תלמידו של אחד־העם, לא גרס מהפכות של בֵּין לילה: בין אלפיים שנות גולה, שבהן הגיר העם דמעות אין־סוף, ובין ההתנערות מן הגולה, הדורשת זֵעת־אפי ים ולא דמעת־העין, משתרעות שנות ה"מִדבר", שבהן יש אמנם מקום לדמעה, אך לדמעה חדשה, שהדורות הקודמים לא ידעוה.

באיגרותיו לרבניצקי משנות יצירתו הראשונות, הרבה ביאליק לדבר בגנותה של השירה הדמעונית הסנטימנטליסטית שירת "חיבת ציון" ולהתבדח על חשבונה. הוא קָבל, בין השאר, על אחיזת־העיניים והשרלטניות, שפשטו באותה העת בשירה הרגשנית, שעליה – כך טען – מרחפת "רוח של עמעום והרהורים בטלים, רוח ריקנות והבלי שווא הפורחים באווירו של לב נעוּר וריק (...) רק רפרוף ורחיפה שטחית – מלבד השקר והרמייה הבולטת בכל

שיריהם. כי יבכו לשבר עַמם הגדול כים, ואם על ציון יתגעגעו בלב ולב ידברו. לא אנחת העם וגעגועיו נשמעים בשיריהם, כי אם המון דברים נשמע: 'סובע בים דמעות, דמעות רותחות, דם ואש ותימרות עשן', או כזה: 'ציון משאת נפשי: בחלומי ראיתיך: אהובתי משושי...' וכל המלות היפות האלה זיופן ניכר מתוכָן, ולכן כבר קצה הנפש היפה בהן".[3] ביאליק יצא כאן, כניכָר מתוך הקולאז' המבדח של המובאות מתוך שירת הדור, נגד פרץ הרגשנות שבשירה הלירית מפרי־עטם של דוליצקי, מאנה, אימבר ואחרים, והוקיע את האיוולת שבבכיינות לשמה. על השימוש הרווח במוטיב הדמעה בשירה בת־הזמן, קבל באיגרת אחרת לאמור: "לא הבכי והדמעות משוררים רחמנו, כי אם האסון ומדרגתו, איכותו ומהותו".[4] אגב המלחמה בשירת הדור הסנטימנטליסטית, גיבש ביאליק את נורמות השירה שלו עצמו, הבוראות עולם חדש משברי העולם הישן. כדי לברוא את החדש, כך גרס, אין צורך לברוא "יש מאין". ראוי ואף רצוי להשתמש בחומרים היָשנים, בהרכב חדש ורענן.

ב. התביעה לדיוק במלה ובמסומניה

המלחמה נגד הזיוף הסנטימנטלי, שרווח לדעת המשורר במחוותיה הרטוריות של שירת הדור, הייתה כרוכה במלחמה נוספת של ביאליק הצעיר, והיא נגד הזיוף בבחירת מלים וצירופיהן. ביאליק יצא נגד השימוש במלים יפות ומוכנות, המהוות תכלית לעצמן ואינן קולעות למטרה. השירה הסנטימנטליסטית הרבתה לא רק בפחזות של התרפקות בגעגועים ושל התייפחות בקינה. לצורך הבעת הגעגועים והסבל, היא אף הרבתה במלים יפות ונמלצות, אשר חזרו על עצמן שוב ושוב. ביאליק יצא חוצץ נגד השימוש המזויף וחסר הרגישות במלה, וביצירתו שלו חתר בכל מאודו לדיוק רֶפֶרנציאלי. שומה על המשורר, כך האמין וכך גם השתדל לקיים ביצירתו הלכה למעשה, לכתוב רק מה שנתכוון לכתוב מלכתחילה, ועליו גם מוטלת המשימה לבָּער מתוך כתיבתו אותם יסודות, שבאו בה אגב־גררא, אגב ההיסחפות אחר "הפסוק", אחר המליצה המוכנה־מראש.

ביאליק טרח ללא לאות להסביר את רעיונותיו וכוונותיו בתחום זה לעורכו י"ח רבניצקי, שחרף השתייכותו ל"דור הקודם", דורו של אחד־העם, היה שותף ולא ברפלוגתא לדעות אלה. גם כשהשניים התווכחו על סוגיות "אֵרס פואטיות" שונות, וניסו לשכנע איש את רעהו בצדקת טענתם, היה בוויכוח משום חידוד רעיונות ולא משום מחלוקת נצחנית בין צדדים ניצים. בתוך כך, השאיפה ל"דיוק" הפכה טיעון קבוע ומרכזי במחשבת השירה של ביאליק, כפי שזו עולה מאיגרותיו מן השנים תרנ"ג תרנ"ח. למשל, כאשר רבניצקי התוה בביאליק, מעשה חבר, על שהוא גורר לשירתו נוסחות "משכילות" כדוגמת

הקַלְמַבּוּר וכדוגמת השימוש האורנמנטלי במלים יחידאיות, הסביר ביאליק וחזר והסביר לעורכי־דידו, שאין ברצונו להשיג בעזרת סממנים אלה אפקטים של קישוט ושל התהדרות. להפך, בעזרתם הוא חותר בכל יכולתו לדיוק מרבי. כך למשל הסביר, כי משחקי־המלים בשירו 'אל האריה המת' אינם דומים כלל לחידודים של סופרי ההשכלה. בעוד שהללו השתמשו בתחבולות של לשון־נופל־על־לשון למטרה אורנמנטלית ("הנאומים הנעימים" ו"הניבים הנאווים" של קלמן שולמן), הוא עצמו נדרש לסממנים אלה למטרה הפוכה: לשֵׁם העשרה סמנטית ולשֵׁם מציאתה של המלה האחת והיחידה, שתביע את כוונתו בדיוק נמרץ.[5]

רבניצקי אף קבל באוזני ביאליק על נטייתו לשבץ בשיריו מלים יחידאיות וראה בהן עדות לטעם המשכילי המיושן של המשורר הצעיר. על סענתו זו ענה לו ביאליק: "כמעט כל המלות האלה בודדות הן בתנ"ך ואלמלא 'נתפשטו' ע"י התלמוד אז אולי לא שמנו אליהם לב כלל, ואיא היינו רוצים להחזיק בדעתך, ואז כמה מלות נחוצות חסרו לנו! ובל"ס (ובלי ספק) אתה היית קורא למלות כאלה 'מליצה'. בעוד שלפני עשרות שנים בושו מליצינו להשתמש בהן מפני תלמודיותן ופשטותן היתרה. ראה איך הטעמים משתנים ומתהפכים ובשקר יסודם. העיקר הוא דיוק הרעיון".[6]

ביאליק השתמש אפא, על־פי עדותו, במלים יחידאיות לא משום אופְיָן הלמדני ה"מליצי", ולא כדי להרשים את קוראיו במלים נדירות ויוצאות־דופן, כי אם בשל חיפושו הבלתי־פוסק אחר מלים מדוייקות, שתהלומנה את כוונותיו, ושבעזרתן יוכל להשיג את התואם המאווה בין הסימן למסומניו. את שיטתו בבחירת מלים תיאר כלהלן: "אני לשיטתי הולך, שסוב יותר להביא לידי שימוש (...) את המלות הבודדות שבתנ"ך, אם אך הוראתן מדוייקת, מֵחדש מלים (...) שאין להן שורש וענף. לא את המלה הבודדת עלינו לדון בגניזה ולגזור עליה כְּליה (...) כ"א (כי אם) את המלה הסתומה והעמומה אותה נאביד (...) אדרבה! לא החפץ לה תקשט מעוררני להשתמש במלות בודדות, כ"א מחפצי לפשט אותן ולהפשיט יוקרתן".[7]

בדבר השימוש באוצר־מלים סינתטי, המערב יסודות מלשון המקרא, מלשון חז"ל ואף מרבדים מאוחרים יותר, הייתה לביאליק דעה מגובשת ומוצקה, שאותה ניסח כמה וכמה פעמים באיגרותיו. בניסוחם הבהיר ביותר, באו דבריו בתוך איגרת לרבניצקי אודות ספרות הילדים. בספרות לילדים, גרס ביאליק, כמו בספרות למבוגרים, יש להשתמש בלשון, המרובדת מכל אוצרות השפה, כדי שתימצאנה הדנוטציות המדויקות לכל רפרנט ורפרנט: "אין לנו לא לשון תנ"ך ולא לשון תלמוד, כ"א לשון עברית אחת בעלת סגנונים שונים ובמדרגות

שונות של התפתחות. ולפני הסופר אין רק כ״א השתדלות אחת הדיוק. כל מלה הבאה במקומה הראוי הרי היא יפה, תהיה תנ״כית, תלמודית או לועזית, בין שהיא מצויה וקלה ובין שלא״.[8]

רבניצקי העורך והמבקר סלד מן השימוש במלים נדירות ובלתי־שגורות, ולא אחת מחק מתוך שיריו הראשונים של ביאליק מלים ״קשות״, שיכבידו על הקורא ויעמיסו על היצירה עומס כבד ומיותר. ביאליק התנגד למדיניותו של עורכו, וחזר והטעים את כוונתו ואת שיטתו בבחירת המלים וצירופיהן. מדבריו אין אנו שומעים נימה אַפולוגטית, כי אם אמונה נחושה ומוצקה באשר לצדקת דרכו. ״אַל תִּדמה״, כתב לרבניצקי בדבר שירו ׳על סף בית המדרש׳, שאני בוחר לפעמים בכוונה במלות קשות ההבנה (כמו שכתבת אליי באחד ממכתביך), כי אני מבקש ומחטט תמיד אחרי מלות מדויקות המציינות היטב את כוונתי״.[9]

החתירה לדיוק רפרנציאלי לבחירת הדנוטציות המדויקות מכל רובדי השפה שעליה מתעכב ביאליק באיגרותיו, עומדת לכאורה בסתירה לאופי האלוסיבי של לשון השירה שלו. לשון שירתו של ביאליק, כך עולה מבדיקה מדוקדקת של שיריו מתקופות שונות, עשויה מרקם צפוף של צירופים ובני־צירופים מן המקורות. נהוג לחשוב, שהשימוש בצירופים כבולים גורם לאוטומטיזציה של הלשון ולאי־דיוק רפרנציאלי, והנה ביאליק טוען וחוזר וטוען, שהוא חותר בלשון־שירתו, העשויה פסיפס של שברי פסוקים, לדיוק דווקא, ושבאמצעות לשון־שירתו ה״שיבוצית״ הוא נלחם בזיוף ובקישוטיות שלא לצורך.

לפנינו, לכאורה, סתירה התובעת את יישובה, אך אין זו אלא סתירה מדומה. למעשה ביאליק הביא לִדאוטומטיזציה של לשון המקורות, לניתוק המקראות ממשמעותן הכבולה. בעזרתן של אופרַציות סמנטיות, שערך בצירופים הכבולים, עלה בידו להעניק להם משמעות רעננה, להביא להחייאה של מלים ולניתוקן ממשמעותן השחוקה. את שיטות ה״הזרה״ של הצירופים הכבולים למד ביאליק, בין השאר, מרבו ומורו ש״י אברמוביץ (״מנדלי מוכר ספרים״), שבמחיצתו עבד בשנת תרס״א.[10] עדות מעניינת על עבודתו של ביאליק במחיצת מנדלי מצויה בספרו של נתן גורן פרקי ביאליק,[11] שבו מתוארת עבודתם המשותפת של ה״סבא״ ו״נכדיו״, תלמידיו. מנדלי נהג לתור בספרים עתיקים, במילונים ובשאר ספרי מקורות, אחר הצירוף ״המדויק״, הלוכד בדיוק נמרץ את כוונתו. לשם כך נהג לגייס כמה מן הסופרים הצעירים, שביקרו בביתו דרך־קבע, ולהדריכם בדרכי הספרים. בתורת שוליה של רב־אמן, הבקיא ורגיל ברזי הלשון הרמזנית, היטיב ביאליק ללמוד את סוגי השינויים, שניתן לערוך בצירופים כבולים, כדי להחיותם ולנסוך בהם רוח חדשה. אך למעשה עוד לפני

עם דתו במחיצת אברמוביץ, וכבר בראשית דרכו הספרותית, גילה ביאליק שאת החדש ניתן לחצוב מן הישן. ביאליק התנגד לבריאת מלים חדשות בריאת "יש מאין",[12] והעדיף להשתמש בשיריו בישן ובמוכר, תוך הפעלת תהליכים של דֶאוטומטיזציה של ניתוק המקראות ממשמעותן הכבולה. על מקצת הדרכים, ששימשוהו בהחייאת צירופים כבולים, דרכים שהלכו ונשתכללו ככל שבשלה כתיבתו, ניסיתי לעמוד במאמרי "תבניות של לשון אלוסיבית ביצירת ביאליק".[13]

ג. חִצי סאטירה נגד השירה הדמעונית בשירי ביאליק המוקדמים

יסודות של "מחשבת השירה" מצויים למכביר לא רק בכתיבתו העיונית של ביאליק, כפי שזו עולה מתוך איגרותיו המוקדמות, כי אם גם בשירים עצמם. לא אחת הללו סמויים כמעט מן העין, ומתגלים באקראי גם בשירים, שנשאיהם לכאורה אינם קשורים כְּלל בתהליכי היצירה ובסוגיותיה. כך, למשל, יש בשירי ביאליק לא מעט תיאורי טבע "תמימים" וליטֶרליים־כביכול, המכילים רמזים חבויים על העדפותיו של המשורר בתחומי הפּאטיקה. שיר הטבע הגנח 'אחרי הדמעות', למשל, איננו אך ורק שיר טבע כפשוטו, אלא גם משאָלה לקץ השירה 'הדמעתית' הסנטימנטליסטית, הממטירה גשמי דמעות, ללא חשֶך. לכשיקץ הקץ על שירה זו ועל דרכיה הנלוזות, יבוא האביב (וגם שירת האביב היא שירת התחייה), ופרח רך יעלה ויצמח מעל גל האשפה. גם את שיר־הב כה 'לא מגדות ירדן' אין להבין רק בתורת ברכה ציונית תמימה, שהרי ניתן לחשוף בו, בצד אמירה "פּוליטית" מעשית, שאמורה הייתה לייצג את אגדת "נצח ישראל", גם יסודות שאינם ממין העניין כביכול: מערכת של כללים וציווּיים פואטיים, המורים כיצד צריכה שירה אמיתית להיכתב.

הֶמנון זה, שביאליק כתבו למען האגודה הדתית־לאומית, שעם חבריה נמנה, נפתח במעַין הכרזה פתטית, שאינה שתה במהותה, לכאורה, מעשרות רבות של מחוות רטוריות דומות ברוחן ובסגנונן, המצויות בשירת "חיבת צִיון" השגורה והבַּנאלית:[14]

לֹא מִגְדוֹת יַרְדֵּן, מֵרֹאשׁ הַר הַלְּבוֹנָה
מִלְּבִי בִּרְכוֹתַי תָּבוֹאנָה
וְרוּחִי עַל עָב קַל יִשָּׂאֵן אֵלַיִךְ
בָּרֵךְ הָע צִיּוֹנָה.

אולם, מי שיאזין בשימת־לב להכרזותו של הדובר, יגלה כי ביאליק אינו הולך בדרכי שירתם של "חובבי ציון", ואפילו יוצא כאן חוצץ נגד דרכים אלה ושם

אותן ללעג, בדרך הכתיבה הפארודית. המשורר אינו מעמיד עצמו כמי שמכרך את אחיו מציון הרחוקה ("מגדות הר דן" ו"מראש הר הלבתה"), בעוד הוא שרוי בגולה. כך נוהגים משוררי ציון הבוכים והמתאוננים גם כשהם עצמם שבעים ומדושני עתג. משמע, אין הוא מעמיד פנים ומזייף באמצעות "פוזות" מקובלות, כשם שנוהגים רוב משוררי הדור, שעשו את חיבתם קדומם לחפור בו, כי אם נוהג בדרך כנה ומהימנה. אולם, הכרזה זו אינה רק הכרזה בתחומי הציונות, כי אם גם הכרזה "אַרס פואטית" בדבר המגמה האנטי־היפֶּרבולית ביצירתו: שירו אינו נובע מן ההוויות הגדולות, המרוממות והמרשימות ("ראש הר הלבתה"), כי אם ממקור צנוע וקטן מלִבּו. שירו אינו שלוח מציון, אלא נשלח ב"דרך העולה ציונה", מתוך לִבּו. כלול כאן גם רמז ביקורתי אירתי כלפי השירה הדמעונית בת־התקופה, החוטאת לדעת ביאליק בזיוף ובהגזמה: המשורר מכריז, שאין הוא מחבב היפרבולות, פיגורות של הפרזה, ומעדיף על פניהן לשון של המעטה: שירו אינו שופע נחלי דמעות ומים, כמֵי הירדן וכמֵי הפשרת השלגים מראשי ההרים, כי אם חותר אל האמת הנובעת מן הלב. שירו אינו משקף את ארקדיה ואת אוטופיה, ארצות הזהב של משוררים רגשניים, אלא משקף כנות ואמת דברים הנובעים מן הלב, נאמנים ומהימנים. נאמרים כאן, כין השאר, דברים בזכות הפואטיקה הריאליסטית ובגנותה של הפואטיקה הסנטימנטליסטית, המלֵאה מליצות מוגזמות ונפרזות.[15] תוך שהוא משתמש כביכול בכל הקונבנציות השחוקות והדותות־בעיניו מתוך שירת קודמיו, הוא הופכן על פיהן ושם אותן ללעג ולקלס. דחייתו של הישן וביעורו נעשים בסיועם של היסודות הישנים הדותים, שאותם רוצה ביאליק לסלק מן הדרך. את החדש הוא בונה כאן על חורבותיו של הישן, תוך שהוא משתמש בכל סממניו המהימים של הישן, שכבר בלו מזוקן.

גם "שיר ציון" הנודע ביותר של ביאליק 'אל הציפור' נכתב כין השאר כפארודיה על השירה הדמעתית. גרסתו הראשונה נראית על פני השטח שיר דמעה ואנחה קורע־לבבות, ולמעשה אין היא אלא פארודיה על השירה הדמעתית בת־התקופה. בנוסח מוקדם זה, השתה כל כך ברוחו ובמהותו מן הנוסח המוכר של השיר הציוני התמים והנעים, מבכה הדובר באוזני הציפור את מר גורלו, וקובל על פגעי הטבע שפקדו את מקום מושבו.

על טיבה ועל משמעותה של הפארודיה הכלולה בנוסח א' של 'אל הציפור' (הפארודיה על שירי חיבת־ציון, שהיו ברובם שירי דמעה ואנחה: ההגחכה של תכנים טיפוסיים ושל צורות מבע אופייניות) כבר עמדתי בהרחבה, אמנם בהקשרים אחרים, בספרי הצרצר משורר הגלות.[16] העלתי שם את ההנחה, כי 'אל הציפור' בגרסתו המוקדמת הוא פארודיה על שירת הדמעות, ולא שיר אנחה

ודמעה "בנוסח שירת הדמעות העברית של אותה תקופה", כפי שהבינו, למשל, לחובר.[17] אין לראות בשיר זה, להערכתי, אלגיה סנטימנטליסטית, שמקורה בהתפעמות נפש כנה. אמנם, בצד היסודות הפארודיים־סאטיריים מצויים בשיר יסודות של כנות, אך אלו הם יסודות נלווים, בעוד שעיקרו של השיר המוקדם עומד על המהתלה. זו מגחיכה בנוסח פסידו־עממי את האדם הפשוט, חובב הדמעות והאנחות, ואת הז'אנר העממי־סנטימנטלי של "שיר הפגעים".

ראוי להדגיש כאן נקודה עקרונית אחת נוספת, שיש בה כדי להרים תרומה להבהרת אופיה של שירת ביאליק, החומקת בדרך־כלל מניסוחים חד־ערכיים ומתוויות מוכנות. גם בשיר פארודי, שביאליק כתבו מלכתחילה מתוך מגמה ביקורתית מצליפה, ניתן למצוא לא אחת גרעין של אמת, של גילוי לב פשוט ושל רוממות הרוח, ולהפך: בלבוֹ של שיר מרומם ומרגש, ימצא הקורא לא אחת, להפתעתו, יסודות של חידוד מתחכם ושל הומור שנון. יסודות פראדוקסליים ומנוגדים לכאורה עשויים לדור תכופות ביצירתו אלה בצד אלה, בלא שהניגוד יבלוט לעין. שיר כדוגמת 'אל הציפור' עשוי, על כן, להכיל בעת ובעונה אחת, יסודות סאטיריים־פארודיים ויסודות חזוניים מרוממים, יסודות של סתירה ושל בנייה. אילו הסתפק ביאליק ביסוד המצליף והמגחיך, ייתכן ששירו לא היה נקלט בציבור כפי שנקלט. כרגיל ביצירתו, מפנה ביאליק את שירו זה בעת ובעונה אחת אל קוראים מסוגים שונים: הקורא המשכיל והמפוכח יבחין בצדדי האירוניה והביקורת; הקורא הפשוט והרגשן יקבל את הדברים הרגשניים כפשוטם ויזדהה בלבוֹ עם קובלנתו הדמעונית של הדובר הפשוט ותמים הדרך.

זאת ועוד: אליבא דביאליק, לא די בכך שהמשורר יפסול את הישָׁן ויעשנו חוכא ואטלולא; שומה עליו גם להציע פתרון חדש, ופתרון חדש זה כרוך בהתאמתו של הישן והדחוי לצרכים חדשים. השירה החלוצית ובטלה מן העולם השתמשה במוטיב האנחה והדמעה עד לזרא, אך כדי להמירן במוטיב חדש אין צורך להאביד את הדמעה והאנחה מן העולם. על המשורר מוטלת המשימה למצוא "דמעה חדשה", חֵלֶף הדמעה הישנה, הכוזבת. ללא הבנת התהליך הדיאלקטי הזה, שבו האמין ביאליק, קשה להבין את שירתו המוקדמת, הרצופה כביכול סתירות מיניה וביה.

בנוסחו הראשון של השיר, הציפור – הנמענת של המונולוג הדרמטי הארוך ו"סוחט הדמעות" – מתחילה לבכות למשמע הצרות והפגעים, שהיו מנת חלקה של ידידה הבודד והאומלל; ואז מנחם אותה הדובר, ודורש ממנה להצהיל קולה כי לא דמעות ובכי ירפאו את שברו, אלא בשורות טובות מארצות החירות. דרישתו־השבעתו של הדובר – "לא דמע ובכי לי גֶּה ייטיבו / י

אלה ירפאו מכתי״ – עומדים לכאורה בניגוד ובסתירה לטון הבכייני של המונולוג הדרמטי, שהוא נושא באוזני הציפור.

על הסתירה הפנימית, הנבעית כאן לכאורה בין התוכן לבין הצורה, בין הדרישה לשים קץ לבכי ולדמעות לבין הטון הבכייני, שאותו נוקט הדובר, עמדתי כבר בדיון על דמותו העממית של הדובר בשיר זה:

> יש, דרך משל, מידה רבה של ניגוד ושל סתירה בין הפוזה הבכיינית, שאותה נוקט הדובר בשיר, לבין דבריו בגוף השיר בגנותה של הדמעה. ככלות הכל, ׳אל הציפור׳ הוא שיר על אפסותו של הבכי, על אפסותה של הדמעה. השירה על אינאונותה של הדמעה באמצעות כל סממניה של השירה הדמעונית, מכילה יסודות של תרתי דסתרי, הגורמים לתמיהה ולהגחכה. מה טעם מצא המשורר להוקיע את הבכיינות הסנטימנטלית, אם הוא עצמו חוטא בה בריש גליי? מותר להניח, שהבכי והתאנייה שבשיר מקורם בבדיחות הדעת (כמו ב׳עצה בתפילה׳, שבו דברי התלונה והקובלנה נאמרים על דרך המהתלה והפארודיה) ולא בהמיית לב לאמִתה.[18]

דברים דומים, גם אם מתוך הדגשים והקשרים אחרים במקצת, משולבים בניתוחו של ד׳ מירון את תהליך היווצרותו של השיר המוקדם הזה, תוך כדי גיבושו מנוסח לנוסח:

> אם אין טעם בדמעות, אשר אין בכוחן לשנות את המציאות ולחלץ את הדובר מסבלו, מהו הטעם שבשירת בכייה והתלוננות? כלומר, מהו הטעם שבעצם כתיבתו ופרסומו של שיר כ׳אל הציפור׳? הרי השיר כולו מבטא פואטיקה שהדובר פוסל אותה בסיכומו של דבר (...) ביאליק לא יכול היה שלא להבחין עתה, כי בשירו יש לא רק משום תרתי־דסתרי אלא אף משהו מצביעותו של הסנטימנטליסט המקצועי.[19]

על עקרותה של הדמעה, כשהיא נותרת בבחינת אמירה ספרותית מופשטת, קָבל ביאליק באיגרת לעורך ׳פרדס׳, שכבר צוטט ממנה לעיל: ״לא הבכי והדמעות מעוררים רחמינו, כי אם האסון ומדרגתו, איכותו ומהותו״.[20] משמע, לא למראה הדמעות זולגות דמעותיו של הקורא, כי אם למראה האסון. על כן, מלים אחדות משיריו הלאומיים של גורדון, שבהם הדובר מוכיח את קוראיו ולא

מתמוגג לפניהם בדמעות ואנחות, מְרַגשות פי כמה מכל ההתפרצויות האֶמוטיביות של המשוררים הבכיניים. ביאליק הבין, למן ראשית דרכו, כי יש לחפש "קורלטיב אובייקטיבי", שיבטא בעקיפין את הסבל את הסבל האישי ואת סבל האומה ולא לדבר על הסבל ולקונן עליו בדרך אמירתית ישירה.

בסופו של השיר, גם בנוסחו הגנוז וגם בנוסחו המוכר, מגיע הדובר לרעיון, שבו האמן גם המשורר איש אגודת "בני משה", שעקרונותיה תאמץ את תורתו הריאליסטית המפוכחת של אחד־העם בכל מאודו, והוא: "לא בכי ודמעות לי גהה ייטיבו / לא אלה ירפאו מכתי". אי אפשר שלא להסיק כאן שתי מסקנות, שבלעדיהן מתגלה אכן השיר כגדוש סתירות. ראשית, אין זהות בין הדובר בשיר לבין המחבר המובלע. הדובר הוא איש פשוט ועממי, המחבב דמעות ואנחות, ואילו המחבר המובלע הוא אדם מתקדם ומדרני, המתעב את הדמעוניות מן הנוסח הישן, לרבות זו של הדובר, יצירכפיו. באמצעות המנולוג המֶלודרמטי של הדובר העממי הנאיב, המחבר המובלע מלעיג על הנורמות של השירה הדמעונית, ורומז לקוראיו ש"לא זה הדרך": הבכיינות לא תועיל, לא כדרך לאומית־ציונית ולא כדרך סגנונית פואטית. גם בעיצוב פני הדור וגם בעיצוב פני השירה יש לחפש דרכים אחרות וחדשות, שתתמודדנה עם המציאות החדשה ולא תפנינה, כבימים עברו, אל הקינה היהודית המסורתית, שמשמעותה "שֵׁב ואל תעשה". הזיהוי המוטעה בין הדובר לבין המחבר המובלע עשוי לעורר בקורא את הרושם המוטעה, שלפנינו "קיטש" סנטימנטליסטי.[21] שנית, היחס אל הדמעה הוא יחס אמביוולנטי: דמעות כדמעותיו של הדובר העממי הן דמעות חסרות תועלת: אלה הן דמעות יְשָׁנות, שסר כוחן ואין הן יכולות עוד למרגע את הלב. אף על פי כן, אין להסיק מכך, ששוב לא יהא צורך בדמעה. אמנם, הדובר מבקש מן הציפור במפגיע, שתצהיל בקולה את הוויתו העכורה, אך הוא גם מקונן באוזניה על כי "לא הֶקיץ עוד קץ" על יגונו, ומכאן שלא תם עדיין תפקידה של הדמעה. בבית החותם את השיר, בנוסחו הגנוז, מוסיף הדובר המקונן אקורד פסימי נוסף לשֵׁם סיום, המרמז לגלגל חוזר נצחי ודטרמיניסטי:

עוֹד יִרְבּוּ הַיָּמִים – וְאַתְּ שָׁנָה שָׁנָה
תָּנוּדִי אֶל אֶרֶץ הַחַמָּה
וַאֲנִי פֹּה אוֹתָךְ כֹּה לִבִּי יְנַבֵּא –
עַד מָתַי אֲדֹנָי, עַד כַּמָּה..

משמע, גם מתחילת השיר וגם מסופו נרמז גלגל חוזר, הסב על צירו מֵרֵי שנה בשנה. הציפור תחזור אל חלונו כל שנה, ותצהיל את חייו השוממים בשירתה.

גם הדמעות והאנחות עוד תשובנה ותפרוצנה, אלא שבגלגולן הנוכחי סר כוחן, ואין בהן כל השפעה ותועלת. ומה יהא על הדובר שִׂבע התלאות והסבל? האם יעזוב את ביתו שנפרץ בו פרץ ויעלה אל הארץ "החמה היפה"? ואולי יוסיף לשבת בכפור ולחכות לבוא הציפור לחלונו בימות האביב? את פיתרונו של הדובר השׂב וידוע־הסבל, שהוא גם הקטנה מעוקמת ומסורסת של העם הזקֵן בגולה, מותיר השיר לוט בערפל. אף המשורר עצמו לא ידע באותה עת מה פתרון יהיה לחלומותיו.

ד. בגנוּת הקונבנציות השחוקות של שירת הדוֹר

גם בשיר הסאטירי־פארודי 'עצה בתפילה', שגם בו דנתי כבר באריכות בספרי **הצרצר משורר הגלות**,[22] מביע הפייטן העממי את סלידתו משירת התקופה הבנאלית והמייגעת, ומייעץ לבורא עולם להחריב את עולמו ולברוא אחֵר תחתיו, כדי שתיברא, אגב מעשה־בראשית המחודש, גם קשת נושאים חדשה למשוררים החדשים. בלא מלים נאמר כאן במרומז: רְאו לאלו תהומות של שחיקה ושל קלון הגיעה שירת התקופה, שאפילו טיפוס עממי, כדוגמת הפייטן בעל העֵז והרפת, המתיימר להיות משורר, מעז למתוח עליה ביקורת קטלנית! כברבים משיריו המוקדמים, יצא ביאליק גם כאן נגד הסנטימנטליזם הבַּנאלי של שירת הדוֹר, והציב תחתיו מניפסט פואטי חדש ומחדש, הפוסל את שירת הדמעות הקונבנציונלית ומעמיד תחתיה שירה חדשה, אותנטית ואמינה.

גם בשיר החיבת־ציוני 'ארץ שחולה כפנינים' כלולה, בצד תיאור ארקדי אגדי של הארץ המיוחלת, ביקורת נוקבת על הפואטיקה הרווחת בשירת "חיבת ציון":

אֶשְׁתַּפֵּךְ בְּחֵיק אֵם אוֹהֶבֶת
חַמָּתִי מֵאָז עַל כַּפָּיִם,
וְצָרוּר בְּכִנָּפָהּ אִישָׁנָה
אִישָׁנָה – עַד בִּלְתִּי שָׁמָיִם... (– –)

אָז יִרְעַשׁ יִתְחוֹלֵל הַלְּבָנוֹן
יְמַסּוּ כַּדּוֹנַג הֶהָרִים,
הַשָּׁרוֹן יִתְמוֹגֵג בְּבֶכִי,
וְצִיּוֹן אָז תִּבְזֹּ בַּמִּסְתָּרִים...

אָז תִּזְעַק וְתָחִיל הָרָמָה
מָרָה יְבָכְיוּן הַגְּבָעוֹת,
תֶּמֶס יַהֲלֹךְ הַיַּרְדֵּן
וְהָיָה לְנַחַל דְּמָעוֹת...

שירי ציון רבים נכתבו במתכונת שיר־הערש,[23] ורבים מהם נכתבו בסגנון אגדי־אוטופי, רצוף תיאורים קונבנציונליים והשתפכות נפש סנטימנטליסטית, המתמוגגת בדמעות ואנחות. כביכול אומר כאן המשורר בסמוי, כי הנוף הארקדי האגדי מקורו בחלום ובהזיה, ולא באמת לאמתה. ברקע מהדהד פיכחונו של המחבר המובלע, היודע שהכול אינו אלא מקסם שווא.

שינויים טופוגרפיים רבי רושם ועָצמה מתרחשים בשיר: אלה ממיסים את ההרים כדונג וממלאים את הנחלים מימי דמעות. שוב נותן כאן ביאליק ביטוי לזלזולו בשירה ההיפרבולית, החוטאת בהפרזות ובהגזמות, ולהעדפתו את האמירה הריאליסטית, ששובר של אמת בצִדה. דומה ששירו 'ארץ שחולה כפנינים', המתאר כביכול בהשתפכות־הנפש את התרדמה הנעימה של החולם חלום ציון, הוא בין השאר גם תגובה לדבריו של אחד־העם, במאמרו 'אמת מארץ ישראל', שחלקו הראשון נתפרסם עוד בתרנ"א, ושבו תבע מורהו הרוחני של ביאליק לשקף את האמת ולא להזין את ההמונים בתיאורים אידיאליים־אוטופיים של ארץ הבחירה:

> מן האמת הזאת רוצה אני לגַלות טפח את הטפח היותר מכוער; רוצה אני לא להיות 'כינור לשירי ציון', להלהיב דמיון הקוראים ורגשותיהם על ידי ציורים נעימים – כינורות כאלה יש לנו די והותר, המיישנים אותנו בזמירות יפות כי אם כל חפצי, להֵפך, לעורר את אחַי באהבת ציון משנתם המתוקה.
>
> ('המליץ', כ"ד בסיון תרנ"א)

באמצעות עיצובו של דובר מתמוגג, היושֵן שנת ישרים בחיק אם אוהבת וחולם חלום ציון סנטימנטלי, הלעיג ביאליק על הנורמות הרווחות בספרות התקופה, בפובליציסטיקה המתקתקה על ארץ־ישראל ובשירת ציון הקונבנציונלית. תחת הנוסח המקובל, הוא שואף להעמיד נוסח חדש, שבו יינתן ביטוי לדמעה חדשה ובלתי־מזוייפת, נוסח של שירה חדשה, שטרם נשמע ושטרם נודע כמוה.

גם סופו של השיר 'חוכרי הדעת המלומדים' תוקף מוטיבים שגורים מן השירה הסנטימנטליסטית בת־הזמן ומעמידם באספקלריה עקומה:

מְשׁוֹרְרִים, נְשָׁמוֹת נוּגוֹת מְקוֹנְנִים וּמִתְאוֹנְנִים ( )
הַמְּשֻׁתָּפִים בַּחֲרוּזֵיהֶם וּמִתְנַדְּפִים בְּהֶבֶל פִּיהֶם
הַבּוֹכִים עַל צַוָּארוֹתֵנוּ וּמְתַיְּפְחִים וּמִתְלוֹנְנִים
הַקּוֹרְאִים אוֹתָנוּ לִבְכִי לָרִיד בְּשִׁיחָם וּבְנִיהֶם

הַמִּתְחַנְּנִים בְּדָמָעוֹת שֶׁנִּשְׁתַּתֵּף בְּיִגוֹנָם
עַל אָבְדַן אֵיזֶה גַּן עֵדֶן אוֹ אָבִיב פּוֹרֵחַ
עַל גֵּרוּשׁ אֵיזֶה מַלָּאךְ אוֹ כְּרוּב מִמְּעוֹנָם
עַל חֻרְבַּן אֵיזֶה עוֹלָם מֵעַל לַיָּרֵחַ.

סוֹפָהּ של סאטירה בלתי־גמורה זו מונה אפוא גם את הפייטנים בין הדמויות הנלעגות, שעניין להם ב"חיי הרוח" בטלים. חִצי הסאטירה מכוּונים כאן כנגד שטף הדמעות שבשירה הבכיינית הסנטימנטליסטית בת־הזמן. הדברים על המשוררים־המקוננים, הסופדים על חורבן איזו ארץ פלאות או גן־עדן דמיוני, הינם דברים כפולי מטרה: הם מוקיעים פגמים בפואטיקה של התקופה, באופן כללי, ואף מכוונים ספציפית כנגד סממניה של האלגיה הארקדית, המאפיינת את "שירי ציון" למיניהם, שהיו ספוגים לרוב בגעגועים "ספרותיים" נוסטלגיים אל "איי זהב" אבודים, שקיום להם בדמיון בלבד.

מוטיבים אלה, שביאליק מתקיף אותם ב'חוכרי הדעת המלומדים', אף הוכרזו מוטיבים מזוייפים וחסרי כל כנות בשירו 'דמעה נאמנה' משנת תרנ"ז, שבו דיבר בין השאר על מהות השירה האמיתית ועל ייעודה, תוך ניצול שורותיה הגנוזות של הסאטירה 'חוכרי הדעת המלומדים':

כִּי תִרְאֶה אוֹתִי מוֹרִיד דְּמָעוֹת,
וּלְמִסְפֵּד אֶקְרָא הָעֲנָנִים,
עַל־חֻרְבַּן אֵיזֶה אֶרֶץ פְּלָאוֹת,
עַל־אָבְדַן אֵיזֶה גַּן עֲדָנִים ( )

גַּם־אִם בְּגָדוֹלוֹת וּבְנִשְׂגָּבוֹת
מִמֶּנִּי תִרְאֶה כִּי אִתְהַלָּךְ;
כִּי־אֶשְׂאַל לִהְיוֹת כְּרוּב אוֹ מַלְאָךְ;

אוֹ זְרַע כָּאֵל לִי אֲבַקֵּשָׁה,
וְעוֹד כָּאֵלֶּה תְּלִי תְלִים

גַּם־אֵלֶּה, אוֹדֶה לֹא אֲבוֹשָׁה,
רַק־דִּבְרֵי רוּחַ, מִלִּים, מִלִּים.

בשיר זה ערך ביאליק עימות בין המוטיבים הבַּנאליים והשחוקים של השירה הדמעונית, הרגשנית והאוטופית ("ארץ פלאות", "גן עדנים" ודומיהם) ובין הדמעה האחת הצפונה והכמוסה, המתמלטת מעינו של המשורר בשעת מצוקת אמת. רק הדמעה העצורה והאצורה היא הדמעה הנאמנה, הנובעת ממועקת אמת והראויה לאמונו של הקורא. בניסוח דומה, מלעיג ביאליק בשירו 'רזי לילה' על הקינה רווית הדמעות, שבשירת הדור הרגשנית, "על חֻרבן איזו ארץ פלאות".

הקריאה לדמעה חדשה, ל"נאד דמעות חדשות", מסיימת גם את שירו הלאומי 'הרהורי לילה', שבו כלול תיאור ריאליסטי נוקב של המציאות הארץ־ישראלית האמיתית, תמונת היישוב הישן המאוכלס קבצנים ואוכלי לחם חסד (תחת תיאורים דמיוניים פיוטיים, ששירת התקופה הרגשנית והדמעונית מלֵאה בהם):

נאד דְּמָעוֹת, בַּת־שִׁירִי, נְאד דְּמָעוֹת חֲדָשׁוֹת,
מַרְגִּיזוֹת לְבָבוֹת, מַרְעִישׁוֹת נְפָשׁוֹת.
הִתְעוֹפְפִי, נוּדִי בֵּין עֵיֵי חֻרְבוֹת,
אֶל כִּתֵּל מַעֲרָבִי, אֶל קִבְרוֹת הָאָבוֹת,
עַל־יַד דֶּרֶךְ גּוֹלִים הִתְיַצְּבִי, עֲמֹדִי,
אִישׁ אִישׁ לְפִי אֵידוֹ יִתְנַדֵּב אֶל־נַאדִי;
וּבְעוֹדָן בְּחֻמָּן קְחִי, צְקִי אֶל־כְּנוֹרִי
הַדְּמָעוֹת עַד־תֻּמָּן וְנָח לִי מִמְּזוֹרִי!

המשורר הופך כאן את בת־שירו למעֵין משולח, כאותם משולחים שהיו יוצאים מארץ־ישראל לארצות הגולה, לשם התרמה למען יהודי הכוללים. כאן, מתוך שיקוף המציאות באספקלריה עקומה, הוא שולח את בת־השיר כמשולח, דווקא מן הגולה לארץ, ומתרים באמצעותה את "נדבני" ארץ־ישראל האביונים, למען ה"שנוררים" שבגולה. בת שירו היא המוזה המכונפת נקראת לעופף אל הארץ החֻרבה ולנוד בה בין עיי החֻרבות. עולה כאן תמונה שונה לחלוטין של הארץ מזו שהצטיירה ב'אל הציפור' או ב'ארץ שחולה כפנינים'. אין זו ארץ ש"האביב בה ינוֶה עולמים", כי אם ארץ שוממה וחרֵבה, שתושביה המעטים, אנשי היישוב הישן, חיים בה חיי עוני וניזונים מכספי העם היהודי בגולה. את בת־שירו שולח הדובר־המשורר אל הכותל המערבי ואל קברות האבות, ומצווה עליה להתייצב על־יד דרך גולים, במקום שבו הסתופפו קבצנים וקשקשו

בקופסותיהם. גם בת־השיר הופכת כאן למעֵין קבצן, העומד ליד הכותל ומבקש נדבות. תחת מטבעות הכסף, נתרמות כאן דמעות לתוך נאד הדמעות, והתורמים אינם נדבני התקופה, הבארונים רוטשילד והירש, כי אם קבצני ירושלים, ידועי העוני והסבל. הקבצנים, הניזונים מכספי־התרומות ומגירים את דמעותיהם על חורבן העיר (אך אינם תורמים בפועל לקימומה של הארץ ולהחייאתה), תורמים את דמעותיהם לתוך נאד־הדמעות, איש־איש כאשר ידבנו לִבו, לפי אידו וצערו.

הביקורת על המציאות והביקורת על נורמות השירה כרוכות כאן זו בזו: ביאליק משחיז את חִצי הסאטירה נגד המציאות הדוויה והכעורה של היישוב הישן ומשולחיו, אך גם נגד שיקופה המעוות של המציאות הארץ־ישראלית הזו בשירת התקופה. לראשונה בשירה העברית, מציג ביאליק בשיר, שהוא שיר לאומי ציוני בטיבו ובמהותו, מציאות ארצישראלית ריאליסטית ועגומה, וזאת בניגוד למקובל בשירת חיבת ציון האוטופית והארקדית (ההולמת אף את גישתו האוטופיסטית של הרצל), ובמקביל לתיאוריו הריאליסטיים החשופים של אחד־העם ב׳אמת מארץ ישראל׳, העומדים בניגוד קוטבי לכל חלום נעים ואוטופי.

הדרישה ל״נאד דמעות חדשות, מרגיזות לבבות, מרעישות נפשות״ היא גם דרישה בתחומי החשיבה הציונית, הקוראת בנימה אקטיביסטית, אף כי בדרכי עקיפין, לצאת מן הגלות אל עתיד חדש בציון (אם כי היישוב הישן הנציח את קלקלות הגלות בארץ, ומכאן טשטוש הגבולין בין הגולה וארץ־ישראל בשיר); דרישה זו היא אף תביעה פואטית עקיפה לזנוח את הדמעות, שהשירה כבר מלֵאה בהן עד לזרא, ולברוא דמעה חדשה וכלי חדש לקיבולה.

*

מוטיב ״נאד הדמעות״, או ״כוס הדמעות״, הוא מוטיב שרווח בשירת התקופה. לפי התפיסה המיתית־אגדית, שעליה בנוי שירו של פרוג ׳הכוס׳ ושירו הגנוז של ביאליק ׳דמעות אם׳, יש בהיכל של מעלה כוס של דמעות, שלתוכה ניגרות דמעותיהם של ישראל ובה הן נאגרות, ולכשתמלא הכוס, תבוא גאולתם של ישראל (לפי תהלים נו, ט, וכן לפי הפירושים והמדרשים הנקשרים לפסוק זה). ב׳הרהורי לילה׳ נמלא הנאד בדמעותיהם של המעונים והעשוקים, אך גאולת הארץ ותחייתה לא הגיע זמנן. המשורר קורא לבת־שירתו לצקת את הדמעות החמות אל כינורו ולהפיק מהן מנגינות, לפי ש״נֵבל״ הוא גם נאד, כלי קיבול לנוזלים, וגם כלי פריטה ונגינה סמל השירה. מוטיב ״נאד הדמעות״, או ״כוס הדמעות״, עולה במרומז גם מן השורה הראשונה, שבה כפי שכבר הבחינו המבקרים עולות שתי משמעויותיה של המלה ״כוס״ (ציפור המקננת בין החורבות; כלי קיבול לנוזלים), דרך לשון נופל על לשון.

גם הבית הראשון של השיר, כמו זה האחרון, יכול להתפרש כהכרזה "אֲרֵס פואטית", המבקשת לערוך מהפך בתחומי השירה, בצד היותו הכרזה ציונית, הקוראת לזנוח את הבכיינות הגלותית ולקחת את תרמיל הנדודים ואת מטהו:

יָדַעְתִּי כִּי בְכִי בְכִי כּוֹס בֵּין חֳרָבוֹת,
לֹא יַגֵּה אֲנָשִׁים, לֹא יִשְׁבֹּר הַלְּבָבוֹת ;
כִּי בְכִי עִם־מְטָרוֹת דְּמְעוֹתַי הַשְׁפּוּכִים
הֵם עָנָן בַּצִּיָּה עִם־מַיִם מְלוּחִים ;
כִּי דְּמָעוֹת שֶׁנּוֹשְׁנוּ מִבְּכִי אַלְפֵי שָׁנִים
סָר כֹּחָן מִמּוֹגֵג אֶת־לִבּוֹת אֲבָנִים
וְלָמָּה לֵּב אֶמְלָל, תְּבַקֵּשׁ לַהֶבֶל
מַרְגֹּעַ בַּבֶּכִי, נִחוּמִים בָּאֵבֶל?

מן הצד האחד, לפנינו קביעה לאומית היסטוריוסופית, בגנות דרכי הגולה הנלוזות, שלא פנו אל העשייה הממשית והניחו לעם לשקוע בדמעות שווא והבל. מן הצד השני, כלולה כאן כבשירים הגנוזים שנזכרו בפרק זה ביקורת נגד השירה הדמעונית, שחדלה להיות אפקטיבית משום שהיא כה שבלונית וחבוטה. "לא זה הדרך", אומר ביאליק ברוח תורת אחד־העם: צריך לחפש דרכים חדשות ומקוריות, הן במישור הלאומי והן במישור הפואטי.

ה. מתי חדל ביאליק מן ההצלפה בשירה הדמעונית ובמשורריה?

הביקורת נגד תפלותה של השירה הדמעונית הסנטימנטליסטית העסיקה אפוא את ביאליק ללא הרף בעשור הראשון ליצירתו. ביקורת זו עולה, כאמור, גם מתוך שירים שאינם "אֲרֵס פואטיים", מתוך שירי הטבע הנעימים, למשל. באלה אין היסוד הסאטירי הביקורתי מתנחש בנקל, בְּשל שילובו הדק בתוך תיאורים תמימים, שלא נועדו כביכול אלא לשֵׁם עצמם. מ׳ פרי אף הראה כיצד מְשנה שיר האהבה המוקדם 'נושנות', את עורו והופך משיר אהבה כן ומרומם לשיר פיתוי מחוכם ומבודח.[24] ניתן להרחיב אבחנה נכוחה זו, ולטעון ברוח דבריו של פרי, כי בשיר נעורים זה, שסיומו ניתוֹסף לשיר במאוחר, וזאת ככל הנראה לשֵׁם הדגשתה של הכַּוונה הפארודית־סאטירית הלעיג ביאליק גם על דפוסיה של השירה הרגשנית. לא רק על יחסי מפתה ערמומי ונערה תמימה מלעיג השיר, כי אם גם על דרכיה הכוזבות והמזוייפות של שירת האהבה הסנטימנטליסטית השבלונית.

בשיר זה מוליך הדובר־האוהב שולָל את אהובתו התמימה וקונה את לבה בדברי חֲלקות, רצופי דפוסים ומטבעות־לשון שגורים משירת האהבה ומשירת

הטבע המתקתקה והסנטימנטליסטית (הכרובים המציצים על האוהבים מן החרכים שבשמים, הירח המוֹתח חוטי כסף, העבים הצפים כגלי שיש טהור, רסיסי הלילה התלויים מזהירים בין העשבים ועוד אלה ואחרים לקוחים הַיִשר מאוצר המוטיבים השגורים של השירה הסנטימנטליסטית, שעליה הלעיג ביאליק בדרך דומה למדי בסאטירה הגנוזה שלו 'עצה בתפלה'). כשחנופתו עולה בידו והנערה התמימה נופלת קורבן ל"נכליו" (שהם לא רק נכלי אוהב חלקלק, כי אם גם נכלי משורר זייפן), הדובר המפתה הופך את הקערה על פיה, ומסכם את דברי האהבה המכולכלים שלו לא בלי קורט של זדון ושל שמחה לאיד: "דברים אלה, נערה פותה, / מה יָשָׁנים הם נושנים". משמע, לא רק "שיר אהבה" לפנינו אלא גם שיר של מחשבת השירה: שיר לגלוג על הקונבנציות המשומשות של הליריקה הרגשנית של "מפנה המאה". לפנינו הוכחה נוספת להנחה, שכבר הועלתה לעיל, כי גם בשירים, שהם לכאורה שירים לאומיים, או שירי טבע ואהבה, שירים שאין להם להלכה כל זיקה לעניינים "אַרְס פואטיים" עיוניים, כָּלל ביאליק ביקורת עקיפה וסמויה על דפוסיה השחוקים והמזוייפים של השירה הסנטימנטליסטית.

המתבונן בכלל יצירתו של ביאליק, מכל תקופותיה, לא יוכל שלא להבחין בריבוי האובססיבי של פארודיות מן הסוג שתואר כאן בעשור הראשון (תר"ן תר"ס), ובהתמעטותו של ז'אנר זה, ואף בהיעלמו המוחלט, במרוצת העשור השני. תהליך זה הוא, מן הצד האחד, תהליך טבעי ומובן, שהרי משדרך כוכבם של ביאליק ושל טשרניחובסקי, הלך והתמעט כוחה ומעמדה של "שירת חיבת ציון", ובתחילת המאה העשרים רוב משורריה נאלמו דום. אך מן הצד השני, המַפנה שהביא את ביאליק לנטישת הז'אנר לחלוטין היה מהיר ופתאומי, וראוי להבהיר בקצרה את טעמיו. בשירי הצפרירים, שכתב ביאליק ב"מַפנה המאה", בשנים תר"ס תרס"א, עדיין ניתן להבחין בהדים האחרונים של ההתמודדות עם גילוּייה של הפואטיקה הסנטימנטליסטית.[25] ב'נטף נטפה הדמעה' (תרס"ב), הַפנה ביאליק, כפי שכבר הראה מ' פרי,[26] חִצי אירוניה כלפי דפוסיה של השירה הדמעונית והביאם "אַד אבסורדום" ("מחצית הדמעה", אפילו לא דמעה אחת שלֵמה, מוכן הדובר להעניק לציבור, במקום "ים של דמעות", שהעניקו לו משוררי הדוֹר החולף). לאחר מכן חדל ביאליק מהתמודד עם הסנטימנטליזם של קודמיו, ואם ימצא הקורא בשיריו מן העשור השני ליצירתו יסודות סנטימנטליים או סנטימנטליסטיים, אין הללו באים מתוך מטרה אירונית מיליטנטית. הסנטימנטליות בשירת ביאליק מן העשור השני ליצירתו ואילך היא פרי המַפגש של המשורר עם השירה העממית, רוּוית הפתוס הכֵּן והאותנטי, שביאליק חיקה את דפוסיה חיקוי אֲמנותי בשיריו (גם בליריקה

הקאנונית שלו, ולא רק באותם שירים שכָּלל חטיבת ״שירי העם״ שלו). את היסודות הסנטימנטליים, המצויים לרוב בשירה הבְּשלה והבוגרת, הטמיע ביאליק בשיריו לא לשֵׁם ניגוח ולא לשֵׁם קעקוע נורמות פיוטיות שנתיישנו.

נקודת המִפנה אינה קשורה רק בביצור מעמדו של ביאליק כראש וראשון למשוררי הזמן החדש. מעמדו החדש של ביאליק כמשורר מרכזי, במיוחד לאחד שפַּרסם את ׳מתי מדבר׳ ואת ׳בעיר ההרֵגה׳, כמו גם הסתלקותם של משוררים מינוריים רבים מן הזירה, הוציאו בלי ספק את העוקץ מן המלחמה הפואטית, שאסר ביאליק בתחילת דרכו על משוררי ״חיבת ציון״. אולם המִפנה קשור גם בהתרופפות כוחו של אחד־העם, מסיבות אישיות ואובייקטיביות, ובמבוכה הרעיונית שבה היה שרוי ביאליק, תלמידו ומעריצו, באותה העת. למבוכה זו נתן המשורר ביטוי הולם בשיר התהילה ׳לאחד העם׳ (תרס״ג), שנכתב אמנם מתוך הערצה רבה למורה־הדרך הדגול, אך מעֶמדתו של מי שמתבונן בתופעה גדולה שכוחה נתמעט והיא שייכת בעיקרה לעבר המפואר. ״לא רב צבאך, המורה״, נאלץ ביאליק להודות גם בעיצומה של אפותיאוזה נלהבת, שכֵּן אחד־העם ותורתו איבדו אז את כוח המשיכה הרב, שהיה להם שנים ספורות קודם לכן, עם הקמת ׳השילוח׳. בתוך שנים ספורות ראה ביאליק מול עיניו את התרופפות השפעתו של אחד־העם: את היסחפותם של המוני העם אחר תורתו של הרצל ואחר אישיותו הכריזמטית; את משבר אוגנדה ואת מותו החטוף של הרצל; את שקיעתו של אחד־העם ואת הפירוד שנזרע בתנועה הציונית לאחר שאבדו לה שני מנהיגיה הגדולים, הרצל ואחד־העם.

בשנים אלה איבד ביאליק את העניין בשירי הלעג והביקורת, שגדשו את שירתו המוקדמת. הוא חש כנראה, כי לא לכך מייחל ציבור הקוראים בשעת משבר זו, שבה הנפש משתוקקת למשב רוח רענן ולקרן אור של תחייה (׳צפרירים׳, ׳זוהר׳ ועוד), או אפילו למשא תוכחה (׳בעיר ההרֵגה׳, ׳דבר׳ ועוד), אך לא לדיון עיוני מופשט בנושאים פואטיים, שתפקידו לנפץ נורמות פיוטיות שאבד עליהן כלח. אפילו בעיצומו של המאבק בין פלגי הציונות ״הרוחנית״ לבין פלגי הציונות ״המדינית״, ובעוד שמו של הרצל ושֵׁמע מעשיו הגרנדיוזיים בחצרי מלכים ושולטנים מעוררים לגלוג והרמת גבה, מנע אחד־העם מביאליק מלפרסם סאטירות עוקצניות בגנותו של הרצל יריבו. אחד־העם טען, כי לא יוכל לפגוע בתנועה היקרה ללבם של המוני ישראל, והחזיר לביאליק שירים שנועדו לסייע לציונות ה״רוחנית״ במאבקה בהרצל ובתורתו המדינית.[27] כתיבתו הפארודית־סאטירית של ביאליק נגד דפוסיה של שירת ״חיבת ציון״, הייתה כרוכה לא אחת בשירי הלגלוג שלו נגד הציונים ״המדיניים״. כך למשל בצמד השירים ׳ילדות׳ ו׳בכרכי ים׳ הגחיך ביאליק את המגמה ההיפרבולית

בשירת "דור המעבר" ואת גוזמותיהם של הציונים המדיניים, המבקשים להקים מדינה בִּין לילה. שירי לעג כאלה, שביאליק חיבבם בראשית יצירתו, היו בעיניו, עם שינוי הנסיבות והתנאים, לז'אנר מיותר וחסר אפקטיביות.

ייתכן שהגילוי האחרון של הפארודיה על השירה הדמעונית, שירת "חיבת ציון", מצוי ביצירה סיפורית דווקא ב"רשימה" 'סוחר', שנכתבה בשנת תרס"ג, בשנת היובל של אחד־העם, שדעיכת כוחו והשפעתו כבר ניכְּרה אז בעולם היהודי, וטרם מותו ללא־עת של הרצל בתרס"ד. ברשימה זו, שתידון להלן בפרק המוקדש ל'רשימות כלאחר יד' של ביאליק, מתואר סוחר־משורר, שמרוב מלאכות אין הברכה שורה במעונו, והוא מטריד את הנקרים בדרכו בסיפוריו הארכניים, סיפוריו של רברבן נפוח, שאגב התפארותו נחשף קלונו. בעוד הוא מכריח את ידידיו להקשיב לשירו 'נצח ישראל', היחיד מבין שיריו שראה אור בדפוס (ועוד במאסף הסנטימנטליסטי סר־הטעם 'תלפיות', שביאליק דיבר בגנותו),[28] מתגלים טעמו הספרותי הקלוקל וכישרונו הפגום. גם מן הבית האחד, שעולה ביד הטרדן להשמיע לפני הקרואים, אפשר לעמוד על טיבו של השיר הארוך, בן קי"ט הבתים: שיר סנטימנטליסטי גרוע, המרבה בקריאות "הה" ו"אהה", המקונן על מצבו של העם שבע הנדודים והתלאות, ועובר מקינה לתקווה במפנה דרמטי מגוחך, כמצוות משוררים מלומדה כביכול. שיר זה כתוב במשקל הסיַלַבי המיושן, והוא רצוף חרוזים ושימושי לשון מיושנים, שכבר היו למדרס סופרים (למשל, החרוז "קֵצח נצח", ששירת המאה התשע עשרה השתמשה בו עד לזרא). כוונתו הפארודית־סאטירית של ביאליק בשרטוט דמותו של המשורר־הסוחר ברורה ומובהקת: לפנינו הגילוי האחרון של הפארודיה נגד השירה הלאומית הדמעונית של משוררי "חיבת ציון", ששלטה ברמה עד להופעת ביאליק וטשרניחובסקי. אגב הגחכתו של הסופר־הסוחר, מבליע ביאליק לא מעט אירוניה עצמית.

נקודת המפנה, שבה חדל ביאליק מכתיבת פארודיות על הסנטימנטליזם והאוטופיזם, קשורה גם במהפך הרומנטי, שעבר על שירתו בסוף העשור הראשון ובתחילת העשור השני ליצירתו. מהפך זה היה כרוך בשינוי מוחלט של העמדה הנפשית, הבאה לידי ביטוי ביצירה. לא עוד עמדה נחרצת, המחייבת או שוללת את האובייקט שבמרכז השיר, או את התופעה שבמרכזו, כי אם עמדה מעורפלת ומובלעת. במקום העמדה המצליפה והמגחיכה של הסאטירות המוקדמות, בא היחס האמביוולנטי, הרואה בכל תופעה את יסודות השלילה והחיוב, הכיעור והיופי. יחסו האמביוולנטי של ביאליק כלפי תופעות רבות ניכר אמנם גם בשיריו המוקדמים, שירי הבוסר הגנוזים, אך סוגים רבים בשירי הנעורים של ביאליק חייבו נקיטת עמדה נחרצת. המהפך הרומנטי גרם גם

להיעלמות אלגוריות לאומיות, הֶמנונות, סאטירות אנטי־חסידיות, אודות פורמליות ועוד מיצירתו הפיוטית של ביאליק – כולם ז׳אנרים שרווחו בשירתו בשנותיה הראשונות.[29]

לימים, הופיעו דפוסים סנטימנטליסטיים ארקדיים ב״שירי העם״ ובשירי הילדים של ביאליק: כברת הארץ החלומה ש״בין נהר פרת ונהר חידקל״, איי הזהב שבהם מתהלכים ענקים ״מעֵבר לים״ (ברוח הסאטירה האנטי־הרצלאית בשיר הגנוז ׳בכרכי ים׳, אך ללא המגמה הסאטירית אירונית שבשיר למבוגרים), ארץ הסגולה, שיונה עם נער מידפקים על דלתותיה, ״מאחורי השער״ הנעול שלה, גני ההוד ושמי המולדת, נשוא חלומותיהם של האתרוג והלולב, היֹשְנים בסוכה ״בנֵכר״. כל אלה אכן משתמשים כביכול באותם יסודות ארקדיים אוטופיים, ששימשו את ביאליק בתחילת דרכו לשם הגחכת השירה הסנטימנטליסטית של קודמיו. אולם, כאן באים יסודות אלה לשם יצירתה של אווירה פסידו־עממית (ההגזמה וההפרזה היא חלק מעולמו של האדם הפשוט והנאיבי, שבמרכז שירים אלה), ולא לשם הוקעתו ודחייתו של סגנון ספרותי מסוים. המגמה ההיתולית המיליטנטית מן העשור הראשון, שנבעה מעוקצנות ומן הרצון להצליף ולהוכיח, התחלפה במגמה של חיקוי אמנותי, שההיתול בו הוא היתול של חיוך וטוב לב. בראשית דרכו התמודד ביאליק עם מגמה ספרותית של זמנו ועם יריבים ממשיים, ולימים התמודד עם מסורת לא קאנונית, פרי הגניוס העממי, שאותה רצה לעבד עיבוד אמנותי (ואגב העיבוד הראה את מעלותיה ואת חסרונותיה אהדדי).

אמנם תיאור הדגל, שקבע הנער הגמדי הפעלתן, גיבור השיר הסיפורי הארוך ׳קטינא כל־בו׳, על תורן ספינתו, שיצאה לגלות עולם, לבקש את ארבעת הנהרות הסובבים את גן־העדן (״על התורן נס הוקיע / לִבנת ספיר דמות רקיע, / נס עם צורת מגן־דָוִד / ובתוֵך כוכב שביט״) מכיל כפי שכבר הבחינה דינה שטרן, בספרה **אצבעוני: בכור שטן ומושיע**[30] יסודות של סאטירה על הממד האוטופיסטי בחזונו של הרצל. משמע, גם ז׳אנרים ה״עממיים״ שלו ״שירי העם״ ו״שירי הילדים״ נותר יסוד של סאטירה ״אַד הומינם״. ואולם, ז׳אנרים ״עממיים״ אלה, אף שאינם נטולי אירוניה, נכתבו בדרך־כלל מתוך אירוניה של טוב־לב ושל סלחנות, ולא מתוך אירוניה מרירה ומצליפה ואף לא מתוך מגמות מיליטנטיות. את כתיבתו הפארודית, שכיוונה את חִצי לעגה כלפי שירת ״חיבת ציון״ וכלפי משורריה, סיים ביאליק ב״מְפנה המאה״. בשנים אלה קיבל כמה החלטות עקרוניות, שעתידות היו לשַנות את פני שירתו. בין השאר, גמלה בלבו ההחלטה להצניע את המגמות ההיתוליות ולהקנות לשירתו חזות רצינית ומרוממת. ההומור המהתל קיבל מעתה בשירת ביאליק מעמד פֶּריפרלי,

והוא הומר בכנות ובשגב (אף שיסודות של היתול נותרו בסמוי גם בלב לבם של השירים הטראגיים ״סוחטי הדמעות״, כגון בשיר ׳שירתי׳).[31] במקום העניינים ה״נמוכים״ שבסאטירות ובפארודיות המוקדמות שלו, הציב ביאליק נוסח גבוה יותר וכללי יותר, הפתוח לפירושים רבים, ספציפיים ואוניברסליים. מכאן ואילך, גם כשכתב סאטירה מתוך מניע פוליטי מיידי, העניק ליצירתו ממדים כלליים ואפילו כלל־אנושיים.

הערות

1. סופרי אודסה נהגו, למשל, ללגלג על שיחתו של המשורר יצחק רבינוביץ ״איש קובנה״, שפרסם שירי דמעה ואנחה גרפומניים על סבלו ועל געגועיו לציון, אך בשנת תרנ״ג יצא לאמריקה, שכח את ״כיסופיו״ לציון ולתקומת העם, והחל לפרסם ספרי מתח ביידיש (ביניהם רומנים בני אלפי עמודים).
2. ראה: ״י. ל. גארדאן״ (זיכרונות ומחשבות), ׳השילוח׳, א׳, חוב׳ א־ו (חשון־אדר תרנ״ז), עמ׳ 62–68.
3. **אינגרות**, א, עמ׳ סט.
4. **שם**, שם, עמ׳ עא.
5. ראה דיון בשיר ׳אל האריה המת׳, בפרק ״שירי תהילה למשוררים נערצים״ שלהלן.
6. **אינגרות**, א, עמ׳ קיג. (ההדגשה אינה במקור).
7. **שם**, שם, עמ׳ עה–עו (ההדגשה במקור).
8. **שם**, שם, עמ׳ קיג (ההדגשה במקור).
9. **שם**, שם, עמ׳ סג.

10. ראה: לחובר (תש״ד), עמ׳ 320; (תש״ח), עמ׳ 67–68.
11. גורן (תש״ט), עמ׳ 16–18.
12. על שיטתו של ביאליק בחידוש מלים, ראה, למשל: שמיר (תשמ״ז), עמ׳ 141–142.
13. ראה: מאמרי ״תבניות של לשון אלוסיבית בשירי ביאליק״, ׳מאזנים׳, נז, חוב׳ 7 (טבת תשמ״ד, דצמבר 1983), עמ׳ 17–20.
14. על המנון זה, גלגוליו ונסיבות חיבורו, ראה: מהדורה אקדמית, כרך א, עמ׳ 302.
15. על סלידתו של ביאליק מן ההיפרבולות של שירת חיבת ציון, ראה: מ׳ פרי (תשל״ז), עמ׳ 69–71; 97–101.
16. ראה: שמיר (1986), עמ׳ 22–33; בעניין זה דנתי גם בדיסרטציה שלי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ׳ 185–195; 263–267.
17. לחובר (תש״ד), עמ׳ 92.
18. שמיר (1980), עמ׳ 187.
19. מירון (1986), עמ׳ 17.
20. אי גרות, א, עמ׳ עא.
21. כפי שהבין, למשל, את השיר ראובן צור, בספרו דברים כחוויתם (חש״ד), עמ׳ 25–27.
22. (1986, עמ׳ 37–41).
23. ראה למשל: ע׳ שביט (תשל״ה), עמ׳ 214–221.
24. פרי (תשל״ז), עמ׳ 146–149.
25. ראה: בפרק על הצפרירים בספרי שירים ופזמונות גם לילדים (תשמ״ז), עמ׳ 99 111.
26. פרי (תשל״ז), עמ׳ 97.
27. ראה: מבואות לשירים ׳רבי זרח׳, ׳שירים של יום׳ (׳ילדות׳ ו׳בכרכי ים׳), ו׳על לבבכם ששמם׳ במהדורה האקדמית.
28. על מאסף זה אמר ביאליק: ״חבל שנתתי מפתי לע״ה (לעם הארץ)״. ראה: אי גרות, א, עמ׳ סח.
29. בז׳אנרים אלה, שרווחו בכתיבתו של ביאליק בראשיתה, דנתי בדיסרטציה שלי שירי ביאליק הראשונים (1980), 37–64; 136–140; 203–210.
30. שטרן (1985), עמ׳ 69–91.
31. שמיר (תשמ״ו), עמ׳ 66–79.

המלאך העף שָׁם ברמה

׳אל המשורר׳ ו׳אל האריה המת׳ – שירי תהילה לפרוג וליל״ג

א. תפיסת השירה בגילוייה הנעלים והמרוממים

בפרק ״על חורבן איזו ארץ פלאים״ לעיל, ראינו כי ביאליק החל את דרכו בביקורת נוקבת על משוררי חיבת־ציון ועל דרכי השיר שלהם, שהיו בעיניו נלוזות וסרות טעם. על חורבות הפואטיקה הישנה, שערכה ירד ונזדלזל, ניסה המשורר הצעיר לבנות פואטיקה חדשה, פואטיקה של אמת. את האמת השירית ואת הערכים האסתטיים, שאותם ביקש ולא מצא בספרות העברית בת־הזמן, מצא למכביר בשירה הרומנטית האירופית, וכן בשירתם של שני משוררים מבני־עמו: המשורר היהודי־רוסי ש״ש פרוג ומלך השירה העברית עד לאותה עת – י״ל גורדון. בשירתו של פרוג מצא ביאליק את ההזדהות עם סבל העם, לא ב״ים״ או ״מטר״ של דמעות ואנחות, כדרך שמשוררי חיבת־ציון ביטאו את הזדהותם עם צרת עמם.[1] לכבוד המשורר הנערץ, שהִרבה בעצמו בכתיבה אודיית, שיש בה שפע של רגש אך לא של רגשנות, כתב ביאליק אודה אקסטטית, ספוגה רגשי הוקרה, המעידה על יחס של הערצה ללא סייג. אודה קצרה ומתפעמת זו כלולה בתוך מכתב, שכתב לידידו אליהו פרידמן, ובו נתן ביטוי להתעלות־הנפש ולהתפעלות־החושים, שגרמה לו הקריאה בשירת פרוג.[2] לא רק מודלים נלוזים, שראוי למרוד בהם ולהעבירם מן העולם, עמדו אפוא לנגד עיניו של ביאליק הצעיר, כי אם גם מודלים נערצים, שאליהם שאף להידמות בכל מאודו.

מתוך דחף תהילה לשירתו של פרוג, כתב ביאליק לכבודו את האודה הקצרה ׳אל המשורר׳, הדומה במקצת, במבנה הסטרופי שלה, לאודה שכתב פרוג עצמו לכבוד יובלו של י״ל ואשר הוקראה במשתה, שנערך לכבוד יובל זה בפטרבורג, ביום 29 באוקטובר 1881[3] (גם את הכותרת ׳אל המשורר׳ – שאל ביאליק מאותו שיר התהילה).

אותה אודה, שכתב פרוג לכבוד י״ל, היא אַפוֹסטרופה, הבנוייה מקְוַורטטים ומקְוַוינטטים לסירוגין (כל קוורטט חורז **אבבא** וכל קווינטט חורז **אבאאב**).

השיר פונה אל המשורר בלשון נוכֵח, מפרט באוזניו את מעלות שירתו ואת ערכה הלאומי ומביע את משאלתו לבל יחדל מלשורר "את שירות שפת קודש היפות", כדי לעורר בעם תוחלת חביוה, ולמען "תחזקנה ידינו הרפות". הוא אף מביע את אמונו, כי ימים יבואו, וקינתו המרה של גורדון תנעם לאוזן קוראיה, כאילו הייתה שירת שמחה וניחומים. שיר זה פונה אל המשורר הנערץ מתוך תפיסת שיר רומנטית, הרואה את אידיאל השירה ביצירה הספונטנית, הנובעת מאליה, ללא כוונת מכוון. גורדון מתואר כאן כמשורר, שהאל חננו ב"כינור נעים זמירות", כדוגמת הנבל האֶאוֹלי (AEOLIAN HARP), שהפך בתקופה הרומנטית דפוס רווח, סמל השירה הספונטנית, האידיאל שאליו נשואות עיני המשוררים.[4] די לו למשורר שיניע לאַטו מֵיתר אחד, וכבר מתפרצת מאליה שירה שגיאה, "כַּבִּירה בקסמים", המקיצה את בני העם הנרדמים ומעוררת אותם לאנחות תמרורים על מר גורלם, וכן מעלה זיכרונות מעברה של האומה ("כי תשיר – וקמו מחניים מחניים, / זיכרונות מֶקדם מרהיבי עיניים / וקרעו לִבנו לקרעים!..").

האודה, שכתב ביאליק, אינה בנויה בצורת אַפוֹסטרופה. היא מדברת על פרוג הנערץ בגוף שלישי, מתוך יראת כבוד והוקרה רבה ומתוך כוונה להעמיד אפותיאוזה – האלהה של דמותו. השיר משובץ שברי פסוקים מספר תהלים, המשַווים לשיר את אופיו האודיי החגיגי. פסוקי תהלים, כגון "קול ה' חוצב להבות אש", "הקשיבה אל רנתי", "אשר יחדיו נמתיק סוד", "כי השקיף ממרום קדשו" ועוד,[5] משמשים בשיר לא לשם רמיזה למקור, כי אם לשם יצירת אווירה חגיגית, רצינית ומוגבהת.

באמצעות זכרי לשון אלה ובאמצעות רמזים רבים למעמד ההתגלות הנשגב והססגוני בספר יחזקאל, זוכה כאן דמות המשורר למעמד אלוהי שמימי, לעיצוב אַ־מימטי, המעגנו במודוס המיתי. המשורר כאן הוא דמות, שניחנה בממדים ובתכונות על־אנושיות: "לוֹ אלף עיניים, / לוֹ ריבוא אזניים, / הוא יחזה הוא יקשיב בַּכֹּל (...) בכבודה השכינה / שומעת לָרינה / אראלים ימתיקו לו סוד". באמצעות ההיפרבולות (אלף עיניים, ריבוא אוזניים), מאדיר השיר את המשורר ומעניק לו תכונות מיתולוגיות שלא מעלמא הדין. המשורר האמיתי הוא משורר "בחסד עליון", שהאל חָננוֹ בכוחות מטפיסיים על־טבעיים, וביכולתו לחולל תמורות בשמים ובארץ, להתחרות בבורא עולם. אין הוא משורר, העמֵל בסדנתו כאומן, אלא משורר טבעי, הניזון משפע אלוהי ("אראלים ימתיקו לו סוד"). שירתו נובעת מ"שפריר עליון", ממשכן המוזות, השרפים והמלאכים.

גם בגוף האיגרת, שאליה צורף השיר, תיאר ביאליק את המשורר האידיאלי, כמי ששירתו באה לו מגבוה, בכוח השראה עליונה, ללא מאמצי חישוב וכלכול

יתֵרים. המשורר דומה במלאכת היצירה שלו לבורא עולם במעשה בראשית ובמעשה יצירה:

> ושי רה הבאה למשורר בעמל ויגיעה איננה שירה; והמשורר האמיתי אין לפניו יגיעה וטורח. הוא בורא עולמות ומחריבם באותיות קלילות שאין בהן ממשות ומששות (...) זה רגע לפני כָּתבי המכתב הזה כיליתי לקרוא את שירי פרוג, הוי פרידמן! מה טוב חלקו ומה נעים גורלו כי נשמה גבוהה, נפש רמה וזכה ניתנה לו ממרום! (...) לזה ייקרא משורר!
>
> (אינרות, א, עמ' מב מד)

על הפראדוקסליות בדמות היוצר ועל ההפכים המתרוצצים בקרבו, נכתב רבות בשירת התקופה. המשורר האידיאלי לפי שיר זה הוא גם מי, שגבולות גיאוגרפיים וקוסמיים אינם לו למכשול. הוא יכול להשקיף ממרום ולהגיע בחוג ראייתו עד שאול תחתיות. הוא יכול להקיף בעיניו קצות תבל וכנפות ארץ. הוא רואה הכול ומבין הכול, ויודע להטמיע ביצירתו את הנשגב ולהרחיק ממנה את הנתעב, אף שהכול גלוי וידוע לפניו.

הכרה זו של המשורר האידיאלי בחלאה הנתעבת, שלה נותן הדובר ביטוי בבית האחרון ("וישקף ממרום / אל צפון אל דרום / עמוקה, עמוקה השאוֹל (...) / בה יִרא כל חלאה / משם יביט הלאה / וידע ויבין את כול...") מערבת פיכחון וריאליזם בלב לבם של דברי ההתעלות האקסטטיים. המשורר אמנם מתרועע עם השרפים והמלאכים, אך גם מכיר את צדם המסואב של החיים; ניסיון־החיים שלו מקיף את השמים ואת השאול; בחייו ראה את אלוהים בכבודו ובעצמו, אך גם אשמדאי אינו זר לו.

אחרי כתיבת האודה המרוממת, הקושרת כתרים למשורר האידיאלי, הוסיף ביאליק בגוף האיגרת משפט מסכם, נרגש ומתפעל: "איש אשר כזה משורר ייקרא! אך זה אהוב המוזה! אך זה הוא ילד אלוהים! ... אחד מן המלאכים הקטנים...". האיגרת המסולסלת מעמתת את דמותו השמימית של המשורר "רב הנוצה" (המיטיב לעוף ולהמריא והמיטיב לאחוז בנוצת הקולמוס) עם דמותו שלו עצמו המשורר קצוץ הכנפיים, שאינו יכול להמריא אל־על ולהגביה במעופו. דומה שגם שיר התחינה הגנוז של ביאליק 'מן המצר' – שבו מבקש הדובר מאלוהיו, בדרך האינבוקציה השירית, להסיר את אזיקיו, הכובלים אותו ומעכבים בעדו מלהמריא ו"לעוף עָל לשמַי שמים", נכתב מתוך אותה תפיסתה פואטית, שמתוכה נכתבה האיגרת בשבח פרוג ובשבח שירתו.

׳אל המשורר׳ הוא משיריו היחידים של ביאליק, שלא ניכרים בהם כפל ראייה ויחס אמביוולנטי כלפי מושא החיקוי. יחס ההערצה לדמותו של המשורר האידיאלי אינו מוטל כאן בספק. בצד הסתירה הסאטירית, המבקרת את הפואטיקה של התקופה ביקורת נוקבת, העמיד ביאליק גם אפותיאוזה נשגבת ונלהבת לנוסח הפואטי החדש, שנתגלה לו מתוך הקריאה בשירי פרוג.

ב. את פושקין הספיד לרמונטוב – ומי יספוד לגורדון?

אודה אחרת מאותה התקופה, שאף היא נועדה להעמיד אפותיאוזה מרוממת למשורר נערץ, היא, כאמור, קינתו של ביאליק על מות יל״ג ׳אל האריה המת׳ (אודסה תרנ״ג). זוהי האודה הפורמלית וההדורה ביותר שכתב ביאליק, והיא בולטת בעושרה הסגנוני העמוס, העומד בניגוד לסגנון האודה הקצרה לכבודו של פרוג. ב׳אל האריה המת׳ אין ביטוי לצער אישי על מות הגדול במשורר ההשכלה. השיר אינו אלגיה, הנותנת ביטוי לרגשות אישיים, כי אם מפגן ראוותני של יכולת פיוטית מושלמת, של וירטואוזיות ושליטה בכל דרכי המבע הקלאסיות. לפיכך, אין ב׳אל האריה המת׳ ביטוי ישיר וספונטני לרגשות תוגה, כי אם תגובה מחושבת ומתוכננת, שהמוטיבציה לכתיבתה היה הרצון להתנצח ולהתחרות עם משוררי התקופה על כתר השכלול והשלמות. על הכוח שדרבנו לכתיבת השיר העיד ביאליק בעצמו באיגרת שכתב לעורכו וידידו י״ח רבניצקי, כחודשיים לאחר פטירתו של יל״ג:

> קיבלתי מכתבך הגלוי אשר בו ביקשתני לספוד לגורדון ז״ל כנוח עליי הרוח אנוכי לא עניתיך, כי חיכיתי לראות אולי יקדמני אחר, הטוב ממני. הן לספוד לגורדון כראוי לאו מלתא זוטרתא היא, את פושקין הספיד לרמונטוב ומי יספוד לגורדון? אולם אחרי ראותי את כל הקינות אשר קוננו עליו אלה הנדחקים מעצמם אל היכל השיר ואמרתי: לוּ ראה יל״ג ז״ל מי ואיך יספידוהו ושב למות, ואשלח את קינתי אשר קוננתי אני עליך. ואתה אדוני איעצך בקוראך את קינתי זאת וזכרת את יתר הקינות אשר בל״ס (בלי ספק) קראת ב׳הצפירה׳ וגם ב׳המליץ׳ ומצאה קינתי כרגע חן בעיניך. רוב שירי גורדון ז״ל הגדולים והטובים רמוזים בקינתי זאת בכלל ואתה קראנה בשים לב ובכוונה ומצאת וראית כי טובה הי נה.[6]

באיגרת זו רומז ביאליק, כפי שציין לחובר העורך,[7] לקינות האלה: ׳הוי אריאל׳ מאת יהודה ליב גמזו, ׳הארי לאחר מותו׳ מאת ד״מ יעקובויץ, ׳עלי

גי״ל׳ מאת אלעזר הלברשטם, ׳אבל כבד׳ מאת א״א פומפיאנסקי ו׳על מות גורדון׳ מאת מ״מ דוליצקי. בפרק ׳שיר מספד על יל״ג׳, היטיב לחובר לתאר את השיר ולזהות את שייכותו הז׳אנרית:

> קינה זו ׳אל האריה המת׳ שלא הכניסה לקובצי שיריו, היא שירה ׳לעת מצוא׳, שחוברה בדרך שירת ״ההשכלה״. הקולות שלה גבוהים מאוד והמשורר מדבר בלשון נשגבה וכאילו מתאמץ להתרומם לספֵירה של מחשבה נעלה, העוברת את הגבול שהוא עומד בה. דומה כי הוא מעורר את עצמו להמריא, להינשא על אברות המליצה, לָחוד חידות רבות ולהמשיל משל. קינה היא זאת אבל בנטייה לנוסח האודה (ההדגשה אינה במקור ז״ש), שההשכלה נטתה אליה, וכאילו הציב בה ביאליק שלא מדעת גם מצבה לתקופה, שיל״ג היה משוררה הגדול, שחתם אותה.[8]

לחובר שֶׁיך אפוא את ׳אל האריה המת׳ לז׳אנר האודיי, וראה בה אף מָפנה סמלי: סתימת הגולל על תקופת ההשכלה, בשיר משכילי כבד, בָּרוקי בסגנונו ורב־רושם, שבו הפגין המשורר את כוחו ברזי הסגנון הקלאסי. השיר מכיל, כבמסורת האודה המשכילית, קַלָּמְבּוּרים רבים (״לפאר תפארת כל פארות״, ״לארות לו אורות״ וכו׳) ואלוזיות רבות לשיריו של גורדון, כפי שציין ביאליק עצמו באיגרת לעורך, שליוותה את השיר (״רוב שירי גורדון ז״ל הגדולים והטובים רמוזים בקינתי״).[9]

י״ח רבניצקי, שסלד מן ״המליצה המשכילית״,[10] לא התלהב מן האודה החגיגית והמרוממת ומסגנונה האורנמנטלי, וענה לביאליק כי ״בתים אחדים משיר זה מלאים חן מיוחד, לפי דעתי, אך יש גם חסרי כוח השיר. לא טובו בעיניי, למשל, הניבים ׳לפאר תפארת כל פֹּארות׳ (...) וכדומה, אשר יזכירו את ׳הנאומים הנעימים והניבים הנאוים׳ של שולמן״.[11] ביאליק הזדרז להשיג על האשמותיו של רבניצקי והסביר בתשובתו, כי הצירוף ״לפאר תפארת כל פֹּארות״ ושכמותו אינם דומים ל״ניבים הנאווים״ של שולמן, כי לא נועדו לתפארת המליצה, אלא לצורך כוונה ספציפית, הקשורה בהעשרה סמנטית של האמור: ״לפאר״ בא מלשון ״פֹּארה״ (ענף), וכוונת הצירוף ״לקצץ פֹּארות״ ולא ״לקשטן ולהעמיס עליהן פאר והדר״. במלים אחרות, לטענתו של ביאליק, יש לצירוף פונקציה רפרנציאלית מוצדקת ולא פונקציה פואטית גרידא, ועל כן אין בו מטעם המליצה. למעשה, אם נעקוב אחר צירוף אליטרטיבי זה בשירה העברית הַחֲדָשָׁה, נמצא אותו כבר בשירו של גורדון ׳בית מועד׳ (״ומחֵלב כליות

אשת תפארת / פֵּארה פֹּארותיה גפן אדרת"). תפקידו של צירוף זה בשירו של גורדון הוא תפקיד פָּראנומסטי מובהק (הוא נועד לצורכי לשון־נופל־על־לשון), ותירוצו של ביאליק לרבניצקי נמצא דחוק ובלתי מספק. חרף עושרו הסמנטי, ואולי בגללו, הצירוף אכן משכילי ומקושט, כפי שהאשימו העורך בצדק.

כאמור, השיר רצוף אַלוזיות רבות לשיריו הנודעים של גורדון. השורה הראשונה כוללת רמיזה לסיום שירו של גורדון 'תל אביב' ("גם עלי לא תאטר נור תחתיות פיה / כי תשוב נשמתי אל בית אביה"). השורה הרביעית ("אם נשא המוות עוד נשר רב אבר") רומזת לשירו של גורדון 'על כרחך אתה חי', שבו מתאר המשורר את עצמו על גבול ממלכת החיים והמוות ("וכבר העלה רוחי אבר כנשר"). גם ריבוין של רמיזות, מן הסוג המצוטט לעיל, הוא סממן סגנון קלאסיציסטי, הרווח בשירת ההשכלה.

תמונת הכינור הנוטף מור, ששירתו הופכת לקינה "שחורה כעורב", נטולה משירו של גורדון 'בעלות השחר', ששימש שיר־הקדמה לשירי העלילה של יל"ג 'מקורות ימינו'. חומריו התמטיים והלשוניים של שיר זה, המשוקעים בשירו הגנוז של ביאליק 'חלום בתוך חלום', מפוזרים באודה 'אל האריה המת' ומקנים לה את אחדותה. שירו של יל"ג מתאר את המטמורפוזה, שהתחוללה בנפש ה"אני"־המשורר עם התבגרו ועם התפכחותו ללמוד ולהבין את סבל בני־עמו. בנעוריו, לבשה בת־שירו "שלמת בד צחר" והתרפקה עליו באהבים; יחד עמה נסק אל־על ושגה בחלומות נעימים. שירתו מָלאה אז תענוגות, אהבה וידידות, ניחומים ותקוות לעתיד. אך הנה, חלו שינויים בחייו ובהשקפת עולמו: "לאיש אחר הִנה נהפכתי / לא אוכל עוד לשיר, רק אֶבל לעורר". משראה בחזיונותיו את עַמו בעצם שפלותו, והבין את הרשעה והדלות השולטים בו בעם, את נכליהם של מנהיגיו – הפך כינורו לכינור נכאים, ושירתו לקינה. עתה, חלומות "דראון עולם, עבטיט ורפש" מבעתים אותו, ובת־שירו הפכה "שחורה כעורב".

תקוותו של המשורר לעתיד היא, ש"עוד יעלה השחר" ויעירו מיגונו ויביא מרפא לנגעי העם, אם אך תיתכן עדיין תקומה לעם הנגוע והדווי. בשירו של ביאליק כלול דיאלוג סמוי, גם אם מכוון ומתוכנן, עם שיר־המפתח לשירתו הלירית של גורדון 'בעלות השחר'.

גורדון ("בעלות השחר")

אַרְעִישׁ מֵיתְרֵי נִבְלִי אַרְעִישׁ לֹא אֶרֶף,
וּזְמִיר עָרִיצִים בַּמָּרוֹם אַשְׁמִיעַ ;

קוֹלוֹת אֱלֹהִים יִתְמַלְּטוּ יַעֲלוּ רוֹמָה,
וּכְרוּבִים יִנָּשְׂאוּ וַחֲלוֹמוֹת אֱוֶלוֹמָה.

אָז תָּקוּם עִמִּי בַּת שִׁירִי תַּמָּתִי
לוֹבֶשֶׁת עֲדָנִים שַׁלְמַת בַּד צָחַר.

חֲלוֹמוֹת רָעִים בַּלַּיְלָה בְּעָתוּנִי (–)
אֶחֱלֹם דִּרְאוֹן עוֹלָם עַבְטִיט וְרֶפֶשׁ.

ביאליק (״אל האריה המת״)

וְאֶצְבָּעוֹת נוֹטְפוֹת מוֹר תִּרְדֶנָה תַּעֲלֶינָה
וְרָעֲדוּ הַנִּימִין, זְמִיר עָרִיצִים תַּעֲנֶינָה.

וְקוֹלוֹת אֵל יִתְמַלְּטוּ יַאֲבִירוּ מָרוֹם,
עִמָּם תִּסַּק נַפְשׁוֹ וּגְלוּיַת עֵינַיִם.

וַיַּטְבֵּל בָּרַעַל בַּת שִׁירָתוֹ הַצְּחוֹרָה
וַתִּשְׁחַר כָּעוֹרֵב ( )

(– –) וַיִּבְעָתוּהוּ חֲלוֹמוֹת רָעִים,
עַבְטִיט עַד, עַבְדוּת עוֹלָם וּמַרְאוֹת נְגָעִים...

השיר ׳בעלות השחר׳ הוא אפוא שיר־המפתח להבנת הסכֵימה, שעמדה לנגד עיניו של ביאליק הצעיר בחיבור האודה המפוארת על מות יל״ג. כמו שירו של גורדון כך גם שירו של ביאליק עומד על מבנה דיאלקטי, המדגיש את תפארת העבר, מתאר את שנות הנעורים, שבהן התעלס המשורר באהבים עם בת־השיר, קודם המשבר וההתפכחות. כמו שירו של גורדון, גם ׳אל האריה המת׳ מתאר את המטמורפוזה, שחלה במשורר אחר שנפל מן המרומים, ואת חלומות הביעותים על שבר בת־עמו, שהחלו להציק לו למן הנפילה. האודה הביאליקאית, כמו השיר היל״גי, ששימש לה מודל, מסיימים בתקוותו של המשורר, ש״עוד יעלה השחר״ ויביא מזור לנגעי העם ולשברו.

בשירו של ביאליק כלול רעיון השיבה והתשובה, שאינו בא לידי ביטוי בשירת גורדון המשכילית הפרגמטית, שנכתבה ברובה לפני התמורות, שהתחוללו בעם ובתרבותו בעקבות פרעות 1881. יל״ג המשכיל זכה אמנם להיווכח ״כי שבו הבנים /שֶׁלכת הרחיקו אל חיק אִמותיהם״, אך לא נתן ל״דרך התשובה״ ביטוי הולם בשיריו. באמירה זו כלולה גם מעֵין קינה על שגדול משוררי המאה החולפת לא זכה לראות אלא את תחילת תהליך־השיבה ועל כינורו שנדם, עוד בטרם הפיק שירה חדשה, היא שירת התחייה והיציאה מעבדות לחירות.

ביאליק חש בגדולתו של יל״ג ונתן לה ביטוי מודגש, אך הוא גם הרגיש בחסרונו הגדול של יל״ג, שהובלט בחלוף הדור, ואף אותו הדגיש בשירו: יל״ג לא חרג מתמונת־העולם המשכילית גם לאחר התמורה הגדולה שחוללה הציונות. את שירת החופש והדרור, התחייה והשיבה אל כור־המחצבת הותיר לבאים אחריו. כלולה כאן כמובן גם ביקורת מרומזת כלפי שירת גורדון, שלא השכילה להסתגל לתמורות ולא השתנתה לפי רוח הזמן. בצד אפותיאוזה נלהבת ומרוממת על הארז, שנגדע והותיר אחריו את אזובי הקיר (את המשוררים המינוריים של ״דור המעבר״), נמתחת כאן גם ביקורת, המנוגדת קמעא לרוח האודיית, שכולה הערצה־ללא־סייג כביכול. סופו של השיר, המדבר על הבנים, שהתנכרו לעמם, ועתה חוזרים הם בתשובה, משמש אנטיתזה והשלמה לשירו הנודע של גורדון ׳למי אני עמל?׳. שיר זה של גורדון מבכה כזכור את התנכרותם של בני־הנעורים לשפה העברית ולתרבותה, ומסיים את הקובלנה בשאלה:

הוֹי, מִי יָחוּשׁ עֲתִידוֹת, מִי זֶה יוֹדִיעֵנִי
אִם לֹא הָאַחֲרוֹן בְּמְשׁוֹרְרֵי צִיּוֹן הִנֵּנִי
אִם לֹא גַּם אַתֶּם הַקּוֹרְאִים הָאַחֲרוֹנִים?!

ביאליק מסיים בשאלה, שצדדי דמיון וצדדי ניגוד לה לשאלתו הנודעת של גורדון: ״תנים הייתָ לבַכּות ענותנו / מי יהיה הכנור לשיר שירותינו?״. גורדון היה משורר הבכי ומקונן הדור: מי יזכה לשיר את שיר התחייה והחופש? על שאלה זו העיר לחובר, בדרך ההשערה, כי לביאליק ״היו כנראה רגעים שלִבּוֹ ניבא לו מי יהיה הכינור לשיר שירותינו, אלא שהוא האמין ולא האמין עוד וחרד ושאל״.[12] השערתו של לחובר מבוססת כנראה על דבריו של ביאליק עצמו באיגרתו לרבניצקי על ׳אל האריה המת׳, שעיקרה צוטט כאן לעיל (״את

פושקין הספיד לרמונטוב – ומי יספוד לגורדון?"). מן הסתם, ביאליק הכיר כבר בראשית דרכו בכוחו וביכולתו, אם השׂים עצמו, הגם שמתוך הרהורי חשש והיסוס, במקומו של לרמונטוב, מי שגילם בשירתו את פסגת ההישגים של דורו ושל אומתו.

האודה 'אל האריה המת' נכתבה באוֹטֶבה רימָה (בסכֵימת חריזה אבאבאבגג), שעליה העיר לחובר, כי המשורר בחר "בצורה קלאסית, שאינה רגילה הרבה בשירה העברית (...) והשתמשו בה בספרותנו העברית החדשה רק משוררים מעטים, רובם מהאסכולה האיטלקית (...) וילי"ג אף הוא השתמש בה בחלק הראשון של 'אסנת בת פוטיפרע' וב'מלחמות דוד בפלישתים'". השימוש בצורה זו נעשה, אליבא דלחובר, משום שהיא "מתאימה יותר לשירת העלילה, אף כי השתמשו בה משוררים גם בשירת ההיגיון, ולגבי הקינה היא אמנותית ביותר".[13]

לחובר הטעים אפוא את אי־ההתאמה שבין המבנה הסטרופי המחושב והמכולכל, שתכנונו האמנותי אינו מותיר מקום לרגשות כנים, לבין הז'אנר והתכלית, שלמענה כביכול נכתב השיר ("ולגבי קינה היא אמנותית ביותר"). אולם, האודה 'אל האריה המת' איננה קינה אלגית ואין בה כל התיימרות לשקף רגשות כנים של צער, הנובעים מן הלב. שיר זה נועד כאמור לפאר ולרומם דמות נערצת, בלתי־מוכרת למשורר ולסגוד לה, כשם שסוגדים לאובייקט דומם רב־תפארת פסל או אנדרטה. לפיכך, הדיקציה גבוהה ומאופקת, הפאתוס מרוסן, הסגנון פורמלי והאיכות החגיגית מובלטת באמצעות שאלות רבות ומרוממות וכן באמצעות מלות־קריאה דקלמטוריות, כדוגמת "הוי" ו"הה", שיותר משהן פאתטיות הן אורנמנטליות (וגם מוסיפות הברה, במקרה של חסר, בסכֵמה המטרית של הטור). הדובר המובלע בשיר, המדבר בגוף ראשון קולקטיבי, כשליח־ציבור חגיגי ונמלץ, נוקט לכל אורך השיר טון של דרשה מרוממת, בנוסח הנאום הטקסי והחגיגי.

'אל האריה המת' הוא אולי שירו המשכילי ביותר של ביאליק, ובאורח סמלי־כמעט, הריהו מהווה מעֵין חוליה מקשרת בין שירת יל"ג, גדול משוררי התקופה החולפת, לבין שירת ביאליק, הפותחת עידן חדש בתולדות השירה העברית.

ג. בין שני קטבים: האודה והסאטירה

בפרק הקודם ראינו כי בשנות יצירתו הראשונות, הרבה ביאליק לעשות שימוש סאטירי ופארודי בתכנים ובעקרונות הסטרוקטורליים של שירת זמנו. באותה העת, היה נתון במאבק פנימי בין שתי זיקות מנוגדות זו לזו ומשלימות זו את זו:

תיאור ״המלאך העף שם ברמה״, שהכוכבים מטים אוזן לשירתו, חלחל לשיר־התהילה של ביאליק לפרוג ׳אל המשורר׳, שבּוֹ ביטא, כאמור, את הערצתו לשירה נעלה ואצילת נפש, המתרוממת לספֵירות עליונות ומושכת ידה מן העיסוק השפל והדלוח ב״שוק החיים״. ביאליק שאף להידמות למשוררים הליריים, שכללו ביצירתם הגות נעלה ונשגבת, והתרחקו מן הִבַּנאלי, היומיומי והשגרתי. כאנטיתזה לכתיבתו האירונית העוקצנית, שהייתה חלק חשוב ואינהרנטי ביצירתו המוקדמת, שאף המשורר בכל מאודו אל האודה ההדורה והמוגבהת, שההתחכמות והלצון זרים לה ונושאיה מתייחדים לדברים העומדים ברומו של עולם. בהשראת פרוג, נטה ביאליק אל האודה החגיגית והמרוסנת, שבּהּ מפגין הדובר אובייקטיביות מסוימת, המעורבת ביחס אישי, שמקורו בביוגרפיה המיוחדת של הדובר. לשם כך, עיצב ביאליק תכופות דמות של אדם בוגר, עתיר ניסיון וחכמת חיים, החוזר אל הריסות תפארת העבר. עמדה רטורית זו אפשרה לו לשמור על האיזון שבין ריחוק וקירוב, אובייקטיביות וסובייקטיביות, שכן דמות בידיונית זו של האדם הזקן מרוחקת מרחק זמן ומקום מן האובייקט האודיי, ועם זאת קשורה אליו בקשרים ביוגרפיים עקיפים (ועל־כן יש בה גם תחושה של קרבת־נפש כלפיו). לדוגמה, הדובר ב׳המתמיד׳, המעיד על עצמו כי שמע בנעוריו ״את אלה הקולות״ והתנסה בדרכו של המתמיד, אך הוא עצמו אבד לבדו ״בדרך אחרת״, חוזר בחלוף העתים אל בית־הישיבה ומתבונן בה התבוננות, שיש בה מידה רבה של אובייקטיביות, אך כזו המהולה גם בנימה אישית פרסונלית.[17] כמוהו גם הדוברים ב׳על סף בית המדרש׳ וב׳על קבר אבות׳, החוזרים לאחר שנות נדודים ארוכות אל מחוזות העבר ובוחנים את ערכי העבר באור חדש ואובייקטיבי.

אחת התכונות, האופייניות לכתיבתו האודיית וההִמנונית של ביאליק, המבדילה אותה מן המודלים הנערצים שאותם חיקתה, הוא כפל־הראייה וכפל־היחס כלפי האובייקט המרומם והנשגב. האודה נכתבת על־פי־רוב מתוך דחף תהילה והטון השליט בה הוא טון של רוממות הרוח. והנה, האודות של ביאליק מגלות בו־זמנית תהילה לאובייקט המושר ואף תהייה על ערכו האמיתי. היחס הדו־ערכי, או הרב־ערכי, אינו ניכָּר בהן מתוך האמירות החשופות והגלויות, אלא נלמד מתוך הטיעון המרומז ומתוך השימוש האֶבוקטיבי של הלשון. גם כאשר על פני השטח ניכר כביכול יחס מרומם ומהלל ללא סייג (כבשירים אודיים מוקדמים, כדוגמת ׳באוהל התורה׳ ו׳אל האגדה׳), העיון המדוקדק מגלה שלאמִתו של דבר אין האפוּתֵאוזה אלא צד אחד וכיסוי לרבדים נוספים, וכי היחס הרגשי האמיתי, הבוקע ועולה מן השיר, מעורב מיסודות סותרים ומנוגדים.

אם האודה לכבודו של פרוג היא מן היצירות היחידות, שבהן בא הז׳אנר האודיי בטוהרו, ללא עירוב של יסודות ביקורתיים, הרי באודה החגיגית והפורמלית ׳אל האריה המת׳ ניכרת כבר עמדה דואליסטית, של הערצה ושל ביקורת, שאפילו הרטוריקה העמוסה והנפתלת אינה יכולה לטשטשה. בשירתו הבשלה והמורכבת של ביאליק, גם כאשר יחסו של הדובר הוא כביכול יחס רציני ומרומם, ואפילו נלהב־אֶקסטטי, חותרים שימושי הלשון, ובמיוחד המרקם האַלוּסיבי, ומערערים את הקביעות הוודאיות והבטוחות שברובד הגלוי. האיכות הסדורה והמאורגנת לכאורה של הטקסט הגלוי מתערערת, ומתחת לפני השטח רוחשים יסודות כאוטיים, המגלים יחס אמביוולנטי ומעורפל, פרי השניות והקרע הנפשי. בגילוייה הרומנטיים, הפכה שירת ביאליק משירה דואליסטית לשירה אמביוולנטית, והאמביוולנטיות שלה הפכה לסימן ההיכר המובהק שלה. השירים המתפעמים ׳אל המשורר׳ ו׳אל האריה המת׳ משנות יצירתו הראשונות הם עדויות נדירות לשירי תהילה מרוממים, שגם אם יש בהם לעתים גילויי דואליזם, אין הללו יכולים להחליש את הרושם הכללי, האומר כולו ״שירות ותשבחות״. אלה הם שיריו של משורר מתחיל, המתחבט בבעיותיה של מחשבת השירה ומנסה לגבש לעצמו פואטיקה אישית: משורר המנסה שלא לשיר את שיריו ״על לב רַע״, למרות שבאופן אישי הוא נמשך אל ״המוזה הסאטירית״, ובה הוא מגלה את כישרונו הטבעי.

הערות

1. על הדרכים המיוחדות, שבהן השתמש ביאליק בחומרים הקונבנציונליים משירת חיבת־ציון, ראה: פרי (תשל״ז), עמ׳ 155–162.
2. איגרות, א, עמ׳ מב–מד.
3. לפי הרשום בהערת שוליים לשיר זה בספר כל שירי פרוג, בתרגום יעקב קאפלן (תרנ״ח–תרנ״ט), עמ׳ 180.
4. על הנבל האָאולי, ראה: LANGBAUM (1963).

אם האודה לכבודו של פרוג היא מן היצירות היחידות, שבהן בא הז׳אנר האודיי בטוהרו, ללא עירוב של יסודות ביקורתיים, הרי באודה החגיגית והפורמלית ׳אל האריה המת׳ ניכרת כבר עמדה דואליסטית, של הערצה ושל ביקורת, שאפילו הרטוריקה העמוסה והנפתלת אינה יכולה לטשטשה. בשירתו הבשלה והמורכבת של ביאליק, גם כאשר יחסו של הדובר הוא כביכול יחס רציני ומרומם, ואפילו נלהב־אֶקסטטי, חותרים שימושי הלשון, ובמיוחד המרקם האַלוּסיבי, ומערערים את הקביעות הוודאיות והבטוחות שברובד הגלוי. האיכות הסדורה והמאורגנת לכאורה של הטקסט הגלוי מתערערת, ומתחת לפני השטח רוחשים יסודות כאוטיים, המגלים יחס אמביוולנטי ומעורפל, פרי השניות והקרע הנפשי. בגילוייה הרומנטיים, הפכה שירת ביאליק משירה דואליסטית לשירה אמביוולנטית, והאמביוולנטיות שלה הפכה לסימן ההיכר המובהק שלה. השירים המתפעמים ׳אל המשורר׳ ו׳אל האריה המת׳ משנות יצירתו הראשונות הם עדויות נדירות לשירי תהילה מרוממים, שגם אם יש בהם לעתים גילויי דואליזם, אין הללו יכולים להחליש את הרושם הכללי, האומר כולו ״שירות ותשבחות״. אלה הם שיריו של משורר מתחיל, המתחבט בבעיותיה של מחשבת השירה ומנסה לגבש לעצמו פואטיקה אישית: משורר המנסה שלא לשיר את שיריו ״על לב רַע״, למרות שבאופן אישי הוא נמשך אל ״המוזה הסאטירית״, ובה הוא מגלה את כישרונו הטבעי.

הערות

1. על הדרכים המיוחדות, שבהן השתמש ביאליק בחומרים הקונבנציונליים משירת חיבת־ציון, ראה: פרי (תשל״ז), עמ׳ 155–162.
2. **איגרות**, א, עמ׳ מב–מד.
3. לפי הרשום בהערת שוליים לשיר זה בספר כל שירי פרוג, בתרגום יעקב קאפלן (תרנ״ח–תרנ״ט), עמ׳ 180.
4. על הנבל האֶאוֹלי, ראה: LANGBAUM (1963).

'השירה מאין תימצא?'
משורר סוחר: בין "הפרנסוס" לעול הפרנסה

א. שיר המפתח להבנת מחשבת השירה של ביאליק

בשני הפרקים הראשונים ראינו, שביאליק הצעיר מרד במודלים השְׁחוּקים עד לזרא של השירה הסנטימנטליסטית, אך גם העמיד לנגד עיניו מודלים נבחרים, ששימשו לו מופת נערץ. המשורר המתחיל העריץ את אחד־העם המסאי ואיש־ההגות, את מנדלי הפרוזאיקון ואת המשוררים הרומנטיים האירופיים, שאת שיריהם קרא ברוסית ובגרמנית. בכל השירה העברית של המאה החולפת, למן רמח"ל ווייזל ועד למשוררי חיבת־ציון, לא יכול היה למצוא עוד משורר אותוריטטיבי, שלאורו ישאף ללכת בשיריו שלו, כדוגמת י"ל גורדון. פסוקי שיריו של יל"ג נחרתו בלִבו בעצמה מרובה, גם לפי מה שעולה מתוך עדותו הישירה של ביאליק באיגרותיו לרבניצקי וגם לפי העדוּת העקיפה העולה למקרא שיריו הראשונים.[1] ואולם, ביאליק לא העריץ את יל"ג הערצה עיוורת ונטולת ספקות. כבר בשיר־התהילה 'אל האריה המת' שֶׁרבב ביאליק ביקורת מרומזת על יל"ג, שהיה להערכתו משורר דורו, אשר לא השכיל להַוותו לחרוג מרוח דורו (יל"ג הריאליסטן, שלא האמין בנסים, גם לא יכול היה לשער את תוצאותיה של התנועה הלאומית, שהחלה לסחוף בסוף ימיו את אנשי־הרוח הצעירים, ועל כן לא יכול היה להימנות בין נושאי דגלה). גם בסונטה הגנוזה 'השירה מאין תימצא?' (דְּלא כגְרדון), שכתב ביאליק בתרנ"ג, זמן קצר לאחר פטירתו של "האריי" במשוררי ההשכלה, ניכרת אותה שניוּת כלפי המודל הנערץ: מן הצד האחד, לפנינו ניסיון לחבר שיר בנוסח יל"ג ולנהל דיאלוג עם שירתו הווירטואוזית; מן הצד השני, ניכרת כאן השתדלותו של ביאליק הצעיר להעמיד נוסח חלופי לשירת יל"ג ולתת ביטוי לניגודי דעות שבינו לבין המשורר הדגול, שיש בהם ביטוי לניגוד שבין שתי משמרות בשירה העברית, המבטאות מצְדן את ההבדלים שבין שתי תקופות בהיסטוריה של עם ישראל.

בפרק הראשון ראינו, כי בשנות יצירתו הראשונות הִרבה ביאליק בכתיבת פארודיות, שביטאו לעתים את נקיעתו מסגנונות כתיבה רווחים, וגם באורח

פראדוקסלי – את רצונו להתנסות בסגנונות כתיבה אלה, כדי לבנות על חורבנם נוסח חדש ואישי. למשל שירו הסאטירי המוקדם 'שיר כסף' הוא בין השאר גם פארודיה על שיר ההזדמנות בכלל ועל שיר החתונה (אֶפִּיתַלַמיון) בפרט – ז'אנר מקובל בשירה הקלה (להבדיל מן הליריקה הרצינית והנכבדה) של תקופת ההשכלה, אשר טעמהּ לא תאם את טעמו של דור "התחייה". ביאליק נוקט בשיר זה נוסחם של "פרקי זהב" (סִדרת עצות וציווּיים לחתן המיועד, העומד על מפתנו של פרק חדש בחייו), ובסיוע הכללים, שבהם הוא מצייד את החתן הי וצא לדרך חייו, הוא מלעיג גם בעקיפין על סגנונה הקפוא והדוגמטי של שירת ההשכלה, שפעלה לאור חוקים וכללים נוקשים ולא הרשתה לעצמה כל חופש ו"הפקרות". בשיר זה משׂים עצמו הדובר לתלמיד־חכם שנתפקר, היודע כי "בימים האלה" קשה מאוד למשוך בעול התורה הישנה, ויש לאמץ כללי תורה חדשה: "מכל האלילים שעבדת מנוער / תעבוד את עֵגל הזהב; / מכל ה'היתרים' אחז היתר אחד / עשה מה שלבְּך תאב...// (...) וטוב תיק של שטרות המלא וגדוש / מרבבות ספרי מליצה...". השיר כתוב ברוח מסורת השנינות המשכילית ועמוס בקַלַמבּוּרים וברמזים כפולי פנים לרוב: סגנונו מקושט ורוחו רציונלית־כביכול, והפאסדה ה"רצינית" שלו מעצימה את האירוניה ואת ההומור, הגלומים במסר ה"אנרכיסטי" שלו, הבז לכללים הנושנים.[2]

אולם, ביאליק לא הפנה את חצי לעגו רק כלפי נוסחים מקובלים וסגנונות מקובלים, אלא נהג גם להשתמש בפארודיה לשם חיקויה (בדרך האימיטציה או הווריאציה) של יצירה ספציפית. דוגמה לכך ניתן למצוא ב'השירה מאין תימצא?', פארודיה על הסונטה של י"ל גורדון, הנושאת אותה כותרת עצמה. הסונטה 'השירה מאין תימצא?' של גורדון כלולה בקובצי שיריו בין שירים קצרים הומוריסטיים ושנונים, אישיים ואישיים כביכול, הנסבים ברובם סביב בעיותיו של המשורר וסביב עקרונות ה"אַרס פואטיקה" שלו. ביאליק כתב את שירו מתוך זיקה גלויה ליצירה הספציפית הזו, שאת מקצתה הוא מקבל ואת מקצתה הוא שולל. אף־על־פי־כן, חִצי הסאטירה בשיר זה אינם מכוּונים כנגד יצירה זו בלבד, ואפילו לא רק כנגד יל"ג ותפישתו ה"אַרס פואטית", אלא גם כנגד דעות רווחות ומקובלות על משוררי המאה החולפת בדבר מהות השירה ומהות ההשראה הפיוטית בכללן. שיר התשובה של ביאליק מכיל בשׂורות קצרות ותמציתיות אך מעובות וטעונות בריבוי של משמעים את עיקרי מחשבת השירה של המשורר הצעיר, המורד בעקרונותיה של השירה ההולכת ובטלה מן העולם. זהו שיר המכיל, בראי עקום אמנם, את רוב העקרונות ה"אַרס פואטיים", שלימים פותחו והורחבו ביצירה הקאנונית, ומבחינות רבות, הסונטה שלפנינו (חרף היותה שיר בוסר, שביאליק לא כינסו בקובצי שיריו ואף לא

פרסמו בכתב־עת כלשהו) היא שיר היסוד להבנת ה"אַרס פואטיקה" הביאליקאית.

שני־השירים, המקור וחיקויו, נוקטים גישה צינית כלפי רעיון ההשראה הפיוטית, בהתגלמותו המסורתית, הנשגבת והמרוממת. הכותרת מעלה את זכר הפסוק המקראי "והחכמה מאין תִּמָּצא" (איוב כח, יב; שם שם, כ), ויוצרת ציפיות למענה מרומם וחגיגי בנוסח ספרות החכמה. תחת זאת, נוקטות שתי הסונטות עמדות אירוניות ומפוכחות כלפי היצירה הפיוטית ומקורותיה: אליבא דיל"ג, השירה מקורה "בבטן המלֵאה ובאח המבוערת", כלומר בתנאים כלכליים נאותים. ביאליק, לעומתו, גורס "כי אין עִברי שָׁר כי אם מעוני": המחסור והסבל הם המניעים את מנגנוני היצירה. כך או כך, שתי הסונטות רחוקות משגב, ושתיהן נוקטות גישה ריאליסטית מפוכחת, שאינה מתאימה כביכול לשיר, שנושאו הוא מקור ההשראה הפיוטית וכותרתו לקוחה מנאום הסיכום המרומם של איוב לרֵעיו, בטרם תישמע תשובת ה' מן הסערה.

הַשִּׁירָה מֵאַיִן תִּמָּצֵא? (י"ל גורדון)

תָּפַשְׂתִּי אֶת קַסְתִּי וּלְשַׁלְחָנִי יָשַׁבְתִּי
לַעֲנֹד בַּת שִׁירִי חֲרוּזִים כַּאֲשֶׁר נִסִּיתִי
אַךְ הִיא הִתְחַמָּקָה. לַשָּׁוְא נַפְשִׁי עִנִּיתִי
כָּתַבְתִּי וּמָחִיתִי וּמְאוּם לֹא כָּתַבְתִּי.

קֵבָתִי הָיְתָה רֵיקָה. כָּל הַיּוֹם רָעַבְתִּי
אֲכָלַנִי הַקֹּר. לִנְצִיב קֶרַח הָיִיתִי:
עַל כֵּן הֶבֶל יָגַעְתִּי. עֵט שֶׁקֶר עָשִׂיתִי
כָּתַבְתִּי וּמָחִיתִי וּמְאוּם לֹא כָּתַבְתִּי.

וָאֵצֵו וַיַּצִּיתוּ הַמְּדוּרָה בַּכִּירַיִם.
אַף סָעַדְתִּי לִבִּי וָאֹכַל בַּצָּהֳרַיִם.
וָאָחוּשׁ כִּי נַפְשִׁי דַּבֵּר שִׁיר מִתְעוֹרֶרֶת
וּבְכֵן נוֹכַחְתִּי וָאָבִין וָאֶגְזֹר אֹמֶר.
כִּי מַעְיָן הַמַּחְשָׁבָה וּמְקוֹר שִׁיר וָזֶמֶר
בַּבֶּטֶן הַמְּלֵאָה וּבָאָח הַמְּבֹעֶרֶת.

הַשִּׁירָה מֵאַיִן תִּמָּצֵא? (ח"נ ביאליק)

מְשׁוֹרֵר סוֹחֵר תְּבוּאָה הִקְנַנִי אֵלִי.
סוֹחֵר מְשׁוֹרֵר שָׂב מֵכֵּה קַדַּחַת.
כְּרוּב עִם נָחָשׁ דָּר בִּכְפִיפָה אַחַת —
וַיְהִי יוֹמִי לְמֶרְקוּר וּלְפֶגַּסּוּס לֵילִי.

וּבִפְרֹץ מַעֲרָבִי וַיְבָרֵךְ ה' חֵילִי
גַּם צְרוֹרוֹת כֶּסֶף גַּם בָּר בָּאַמְתַּחַת —
וַיֵּעָל פֶּגַּסּוּס וַתְּהִי שִׁירָתִי נִשְׁכַּחַת.
וַיְהִי עֻזִּי כַּסְפִּי וּזְהָבִי אֵלִי.

אַךְ לֹא לְעוֹלָם חֹסֶן וֵאלֹהֵי אֶתְנַנִּי
בָּגַד בִּי כְמוֹ נַחַל וַיָּשֶׁב אוֹפַנִּי.
כִּנְעָתִי נֶאֱסָפָה וַתֹּאכַל כָּל הוֹנִי.
וּמֵאֵין כֶּסֶף וַעֲבוֹדָה כָּל הַיּוֹם שַׁרְתִּי.
עָנִיתִי זְמִיר עָרִיצִים וּסְפָרִים חִבַּרְתִּי.
כִּי אֵין עִבְרִי שָׁר כִּי אִם מֵעֹנִי...

הסונטה של גורדון מציגה את המשורר כצייד, כמי שדולק בעקבות המוזה החמקמקה, והצירוף הפותח את השיר ("תפשתי את קסתי") הוא קלמבור משכילי מובהק, המבוסס על הצירוף המקראי "תופס קשת", כשם־נרדף לצייד. בהגייה הליטאית, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית, הצירופים "תופס קסת"

ו״תופס קשת״ הם צירופים הומונימיים לגמרי. בת־השיר, המוזה, מתוארת בסונטה של גורדון כמעין איילה, או חַיַת־בר חמקמקה, או לחלופין כאישה מתחמקת, שאינה שועה לחיזוריו של המשורר ואינה מוכנה לענוד את חרוזיו (השירה נתפסת כאן גם כאתנן, כמתנה יקרה ונוצצת לאהובה החומקנית קֶשת הלב). המשורר מֻזה הרעב מתואר בשני הבתים הראשונים כצייד שהקור אֲכלוֹ, ועל כן אין מלאכתו עולה יפה בידו. הסונטה מסכמת בניסוח מכתמי אירוני, והמסקנה הכלולה בדו־טור החותם את השיר היא מסקנה צינית ומפוכחת כלפי רעיון ההשראה: סיפוקם של הצרכים הבסיסיים ביותר יש בו כדי לעורר את הנפש ולגרום להתעלותה. עניינים חומריים לחלוטין הם המניעים או המעכבים את מנגנוני היצירה ולא עניינים ערטילאיים שברוח. המשורר בשירו של גורדון מנוגד תכלית ניגוד לדמותו הסטריאוטיפית של המשורר, כפי שנקבעה במסורת השירה האירופית. אין הוא יצור ענוג ושברירי, שניחן בערכים רוחניים נעלים ושירתו אינה נובעת מ״שפריר עליון״. הוא מוצג כאן כיצור גס ומגושם, כמו עשיו הצייד המחכה בקוצר־רוח לנזיד, לאחר שבילה את יומו במַרדף עקר אחר המוזה החמקמקה.

ביאליק ערך בשיר פארודיה קונטרפונקטלית, שמסקנתה הפוכה לכאורה לזו של גורדון: המשורר העברי אינו שר מתוך ״בטן מלאה״, וכשהוא מסב לשולחנו ליד ״אח מבוערת״. המשורר העברי שר מתוך רעב וניקיון שיניים – ״כי אין עברי שר כי אם מעוני״. בדעתו של ביאליק הצעיר להציב תפישה הפוכה לזו של גורדון ולהציג דמות חדשה של משורר – ״משורר הדלות״ – השאובה ממודוס נמוך יותר של חיקוי המציאות, והיא עומדת בניגוד לדמותו הקלאסית והמרוממת של ״משורר הגלות״, האוחז בכינור או בנבל, בנוסח יל״ג ופרוג. במקום תפישת השיר הקלאסיציסטית המרוממת והאריסטוקרטית, באה כאן כביכול התפישה הרומנטית ה״דמוקטית״ יותר והאריסטוקרטית פחות, הגורסת כי מקור השיר בסבל, בעוני ובמכאוב, אך גם תפישה זו מועמדת כאן על ראשה. השיר נפתח בדרך קלאסיציסטית מובהקת, ברמיזות ברורות לתשתיות קלאסיות (מרקוריוס, פגסוס ובריות היברידיות, שמרכיביהן ״כרוב עם נחש״) בהצגה של ניגודים בינאריים, המשקפים את המתרחש בלב המשורר. על פני השטח, אין לפנינו קונפליקט אמביוולנטי רומנטי, שבו מוצגים הניגודים בהיתוכם, כי אם דואליזם קלאסיציסטי, שבו מוצגים הניגודים בקוטביותם, בלא שיתמוססו אלה באלה. גם אופיו האפיגרמטי השנון של השיר הוא במסורת השירה הקלאסיציסטית הקלה ולא בנוסח הרומנטי. הבחירה בצורת הסונטה, שהיא צורה הכבולה לחוקים נוקשים, אף היא אינה יכולה להעיד על היסחפות רומנטית אחר החופש והרגש.[3] בדיקה מדוקדקת יותר של הטקסט, שאינה

מסתפקת ברושם הכללי שהוא מטביע בקורא, מגלה כי הניגודים הבינאריים כביכול מתמוססים ומותכים, שהניסוח האפיגרמטי הצלול מכיל מסרים רבים ומעורפלים, וכי כל מה שנראה בשיר כה בהיר וקלאסי מתנפץ בו ומתחבר מחדש בהרכבים מקוריים ואישיים.

הפואנטה העולה מן הוולטה בשירו של גורדון מבוססת על אמיתות מכתמיות ידועות מלשון חז"ל, כגון "אם אין קמח – אין תורה"; הסיכום האפוריסטי האירוני בשירו של ביאליק היא תולדה של אמיתות מקובלות ושל אמירות עממיות שגורות בדבר עוניו של המשורר ושל המשורר העברי בפרט. מצבו העלוב של המשורר העברי אף הפך למוטיב קבוע בשירה הסאטירית הקלה של תקופת ההשכלה, כגון בשירו האפיגרמטי של מ"מ ליטובסקי "ולמוות תוצאות",[4] שבו מרגיע הדובר את מלאך־המוות וטוען באוזניו, ולא מתוך לצון בלבד, שאל לו למלאך־המוות לדאוג פן תתקפח פרנסתו חלילה: לעולם לא יֵשב באפס מעשה ולעולם תהיה פרנסתו מצויה בשפע, כי תמיד יימצאו לו סופרים עברים שימותו ברעב... האמירה האירונית, החותמת את הסונטה של ביאליק, היא למעשה תרגום־עיבוד של מימרה יידית, השגורה בכמה גירסאות:

וועז זינגט א יד? וועז ער איז הונגעריק
(מתי שר יהודי? כשהוא רעב)[5]

ביאליק תרגם את המימרה כמעט כלשונה, אך גם ערך בה אינוורסיה מקורית ומעניינת, המשַנה כמעט לחלוטין את משמעה המקורי. המימרה היידית אינה מדברת על "שירה" במובן של "פואזיה", כי אם מרמזת לכך, שאילו הייתה ערוכה סעודה דשנה על שולחנו של היהודי הדל, כי אז לא היה ממלא פיו בשיר, כי אם במאכל ובמשקה. לפי זה, השיר הוא מעֵין מזון רוחני, תחליף לאוכל שאיננו, ובעזרתו מנסה האביון היהודי לחפות על עליבות קיומו ולהסוותה. גם במימרות עממיות אחרות משמשות ה"זמירות", המושרות אצל שולחן השבת, מעין תחליף לארוחה, שאינה ערוכה על שולחנו של האביון.[6] לעומת זאת, במימרה בגרסתה הביאליקאית, כפי שהיא משובצת בסוף הסונטה, מציגה את ה"שירה" (במובן של "מלאכת הכתיבה", ולא במובן של "זמירות" ששרים ליד שולחן השבת) כניגוד לחיי המעשה והמסחר. המימרה בגירסת ביאליק מרמזת לכך, שרק מי שנכשל בצבירת ממון, רק מי שהוא "לא יוצלח" בחיי המעשה, ועל כן זמנו בידו, יקדיש את עתותיו לבת־השיר, מאֵין לו דבר אחר טוב ממנו לעשותו. הניגוד שמעמידה המימרה של ביאליק אינה אפוא "בטן מלֵאה" לעומת "בטן חלולה", כבשירו של י"ל גּ, כי אם "הצלחה" לעומת "כישלון". ניצחון

הרוח על החומר, אומר שירו של ביאליק באירוניה מרה, בא אך ורק בעקבות מפלה וכישלון בחיים החומריים.

אף על פי כן, אין מסקנתו של ביאליק הפוכה ממש לזו של גורדון. משני השירים נמצא הקורא למד, כי השירה אינה נובעת ממשכן המוזות או מ״שפריר עליון״, בניגוד למה שמרמזת הכותרת, כי אם מצרכים פחותים ונקלים. שני השירים כאחד עושים לחוכא ואטלולא את תפיסת השיר המוגבהת: בין שהמשורר כותב מתוך שובע, כדעת יל״ג, ובין שהוא שר מתוך רעב, כדעת ביאליק, לעולם אין מניעיו מרוממים או נשגבים. הכוחות המניעים אותו להקדיש את זמנו ליצירה הם כוחות ארציים ופרגמטיים, ועיקרם – ממון ומזון.

ב. מיזוג של הפכים

בשירו של ביאליק ׳השירה מאין תימצא׳, המשורר הוא סוחר תבואה, המקדיש את יומו לצבירת ממון, לסגידה למרקוּר, אלוהי הכסף והמסחר, ואילו את לילותיו הוא מקדיש לשירה, לפגסוס, הוא הסוס המכונף, שהיכה ברגלו בסלע והבקיע את מעיַן המוזות. הקרע הנפשי ניכר בכל רמות הטקסט, בתבניותיו הגדולות והקטנות כאחד: לגיבור השיר נאמנות כפולה, לחיי המסחר ולעולם השירה, וגם הדמויות המיתולוגיות, שאליהן הוא מדומה, הן בריות היודעות לדלג על הארץ ולהמריא אל שמי שמים. המשורר־הסוחר מוצג גם כמעַין מיזוג של כרוב ושל נחש, של טוהר מידות ושל שפלות, של כושר המראה ושל זחילה על הגחון, של אצילות נפש ושל ערמה.

שירת התקופה הרבתה לשיר על הפראדוקסים המצויים בנפשו של המשורר, ושל האדם בכלל. למשל, שירו האנתרופוצנטרי של מ״ז גולדבוים ׳בי הוא׳ מעלה את הרעיון בצורה חגיגית ורצינית, כבמין אוֹדה מפוארת לאדם בה״א הידיעה:

דִּמְיוֹנִי יַגְבִּיהַ עוּף, יֵדְא כַּנָּשֶׁר
וּמַחְשְׁבוֹתַי זוֹחֲלֵי עָפָר, מְעַט נָדוֹד, וְאֵין פֶּשֶׁר
אֲנִי מֶלֶךְ כָּל הַבְּרִיאָה, אֲרִי שֶׁבַּחֲבוּרָה,
וְגַם שַׁבְלוּל הוֹלֵךְ תָּמֵס, טְרִיָּה בַּחֲבוּרָה.

גם בשירו על פרוג ׳אל המשורר׳, שנכתב בהשפעת לרמונטוב, מתואר המשורר, המורכב מניגודים ומיסודות סותרים: המשורר שהוא בעת ובעונה אחת גם ילד תמים וגם ישיש ש״נָפח לקץ״. המשורר הוא גם מי שהשכינה בכבודה ובעצמה מקשיבה לרינתו, אך גם מי שמשקיף אל השאול ורואה את מלוא חלאתו. גם שירו המוקדם של ביאליק ׳אלילי הנעורים׳, שנכתב בעקבות

שירו הנודע של שילר 'רֶזיגנַציוֹן', מתאר את המשורר, כמי שאלוהי השירה חֲננוֹ ב"אברת נשר, כנפי יונה" – אכזריות ותום, מלכות ואצילות לעומת שפלות ופשטות היחש, שאיפת המראה והרקעה לעומת התחטאות ושפלות רוח.

גם בשירים אחרים בני התקופה רווח דפוס תמטי זה. שיריו של י"ל פרץ, למשל, מרבים לדבר על הפראדוקסים שבנפש המשורר. שיר הפתיחה למחזור 'מנגינות הזמן', למשל, פותח בפנייה אל הקוראים, בדבר הניגודים המתרוצצים בנפש המשורר: "הפכפך תאמרו, הפכפך המשורר...". בשיריו מתואר המשורר כ"ארי ולטאה נשר וזבוב", כלומר, כיצור גאה ומלכותי מחד גיסא, וכיצור מתרפס ונקלה מאידך גיסא. ומנדלי ערך פארודיה על הקונבנציה הספרותית הזו, המציגה בדרך־כלל את נפש המשורר כצירוף של ארבעה יסודות, או של שני זוגות של ניגודים, בהקדמה ליצירתו היידית די קליאטשע (היא גרסתו היידית של יצירתו האלגורית הנודעת 'סוסתי').

בשירו של ביאליק, שקונבנציה ומקוריות משמשים בו בערבוביה, מתואר המשורר־הסוחר כ"כרוב עם נחש גר בכפיפה אחת". שני היצורים המנוגדים, המתרוצצים בו, מייצגים את הטוב ואת הרע, את המרומם ואת הנקלה, את הרוחני ואת הארצי, את השמים ואת הארץ, את טוהר המידות ואת הערמומיות השפלה. אך הצירוף "כרוב עם נחש דר בכפיפה אחת" מעלה אף את מאמר חז"ל: "אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת" (יבמות קיב, ע"ב). דברי חז"ל, הנרמזים כאן באמצעות האַלוזיה, רומזים מצדם למגורים בצוותא חדא עם אישה רעה. שירו של ביאליק (שנכתב אגב מתוך חיוך סמוך לנישואיו), מזווג את הכרוב עם הנחש, הם שני היצורים הקשורים בסיפור גן־העדן והחטא הקדמון, ורומזים גם אולי בדרך ההומור והחידוד לשתי פנים באישיותו של הדובר: הפן הזכרי והפן הנקבי. באיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר,[7] הציג המשורר את עצמו כיצור סביל ונפעל "בחינת נוקבא", וייתכן, שגם כאן רומזים הדברים להימצאותו של יסוד נשי פסיבי, בצד היסוד הגברי האקטיבי שבאישיותו קרועת הסתירות והניגודים של המשורר־הסוחר.

לחובר התעכב על הקישורים הביוגרפיים, הנרמזים מפארודיה סאטירית זו, והסיק מהם, שעוקצה של הסאטירה מכוון כלפי ביאליק עצמו: "עוד קודם שפנה ביאליק למסחר חיבר סונטה חריפה על משורר־סוחר, שעוקצה היה מכוון – דומה כלפי עצמו, כי ראה שאין לפניו דרך אלא זו של משורר־סוחר". לחובר הטעים, כי סונטה זו "נתחברה בז'יטומיר, זמן קצר לפני שהמשורר עזבה, וכחצי שנה קודם שפנה אל המסחר. כאן המשורר הוא סוחר תבואה: אבל לגבי עיקר הסאטירה שבשיר אין הבדל אם סחרו של המשורר הוא תבואת גורן, או תבואת אדמה אחרת, כגון המסחר בעצי יער, ואפילו סחר אחר".[8]

ייתכן שכל הרמזים האוטוביוגרפיים, שאיתר לחובר בשיר, הם נכונים ונכוחים, וייתכן אף שמן הראוי להוסיף עליהם רמזים אוטוביוגרפיים נוספים, אלא שעיקרו של השיר אינו נעוץ ביסוד האישי האוטוביוגרפי שבו, שהוא יסוד מעניין ומסקרן, אך טפל ומשני בלב העניינים ההגותיים הרבים, הבאים בו במתומצת. עיקרו של שיר־נעורים זה, שחרף בוסריותו הוא מכיל יסודות מהותיים רבים להבנת ה"אַרס פואטיקה" של ביאליק, הוא בפארודיה הספרותית על שירו של גורדון ובעיצובה של דמותו הארכיטיפית של המשורר, הנקרע בין צורכי הפרנסה שלו לבין יומרותיו בתחומי הרוח, בין הפרנסה וה"פרנסוס", משכן המוזות. במודוס האלגורי, משורר־סוחר זה הוא מייצגו של היהודי הארכיטיפי, שנקרע בין צורכי הפרנסה הגשמיים לבין תפילתו ועולם הרוח שלו. הצגתו של המשורר כסוחר תבואה דווקא ולא כסוחר עצים למשל, כביאליק וכבני משפחתו, באה כדי לרמז דווקא לטיפוסיותה של הדמות ולא לדמיונה לטופס ביוגרפי כלשהו. הצגתו כסוחר תבואה באה בעקבות מימרה יידית אפיגרמטית נודעת: "תבואה האנדל איז אַ קארטנשפיל", כלומר, סחר תבואה הוא כמשחק קלפים,[9] אמירה המלמדת על תהפוכות הגורל ועל אי היציבות בחייו של הסוחר בכלל ושל העוסק בסחר חקלאי בפרט. גורלו רב־התהפוכות של הסוחר הוא משל לגורלו חסר היציבות של היהודי וגם של האדם בה"א הידיעה, ששומה עליו לדעת כי "לא לעולם חוסן" ושגלגל חייו עוד יכול להביאו למעלות ולמורדות.

המימרה היידית, הבאה כאן בנוסח עברי (שהוא תרגום כמעט מילולי: "כי אין עברי שר כי אם מעוני") יוצרת כאן במעומעם ניגוד נוסף, והוא הניגוד שבין יעקב־ישראל ועשיו ה"גוי". בסונטה של יל"ג מוצג המשורר כצייד "תופש קשת", כעשיו ה"גוי", הדולק בעקבות בת־השיר. המשורר מוצג אפוא כ"גוי" בּוּר ומגושם, והמוזה כחית־יער חומקנית. הסונטה של ביאליק יוצרת אף היא בתחילה רושם, כאילו עניין לה במשורר מבני אומות־העולם, הסוגד למרקור ביום והרוכב על אברות פגסוס בלילה. ואולם, שירו של ביאליק מסתיים בתפנית מפתיעה, ומגלה לקורא, שעניין לו במשורר עברי ולא בעובד כוכבים ומזלות. סופו של השיר מציג את המשורר כיהודי ולא כ"גוי", ומרחפת בו גרסתה המורחבת של המימרה היידית הנזכרת, שהסיפא שלה אמנם אינו מצוטט בשיר. נוסח המימרה המורחבת הוא כלהלן: "אז דער ייד איז הונגעריק, זינגט ער, אוּן דער פּוֹיער שלאָגט דאָס ווייב" ("כשהיהודי רעב הוא שר, והאיכר הגוי מכה את אשתו".[10] גרסה מורחבת זו של המימרה היידית שימשה את ביאליק, כשעיבד בשנת 1923 את שיר העם הידוע "אוי, אוי, אוי / שיכור איז דער גוי",[11] ל"שיר עם" משלו בשם "יעקב ועשיו". בשיר זה מעמת ביאליק את דרך

חייו של "יעקב", המשכים לבית התפילה ונותן ליוצרו שבח ותהילה, נאת דרך חייו של "עשיו" החוזר לביתו בלילה ו"אוי לה לאישתו מאגרוף יד בעלה". להערכתי שיר מאוחר זה מעמת גם שתי פואטיקות שונות: את הפואטיקה מבית־מדרשם של אחד־העם וביאליק, שדגלה בערכי "ישראל סבא", בניקיון שפתיים ובניקיון דעת, ואת הפואטיקה של המודרניסטים ה"צעירים", בעלי הבלורית, "גויים" בעיני ביאליק, שלא בחלו באגרוף, בשכרות ובלשון וולגרית.[12]

שירו של ביאליק בנוי אפוא כמעין סדרה של ניגודים בינאריים: אצילות ושפלות, עליונות ונחיתות, רוחניות וארציות, ערלות ויהדות ועוד כהנה וכהנה. על ניגודים אלה, שכבר נזכרו כאן, ניתן להוסיף עוד את הניגוד שבין צעירות לזקנה. הסוחר מתאר כאן את עצמו כ"שׂב מוכה קדחת", כלומר כאיש בא בימים, אך גם כמי ששרוי ב"טראנס" של שירה ובבולמוס של מסחר, כמו מרקור, המתואר בדרך כלל כאל צעיר נצחי, המתרוצץ תמיד בסנדלי הכסף המכונפים שלו. אולם, הניגודים המוצגים כאן אינם אך ורק ניגודים בינאריים, כי אם גם ניגודים פולאריים, המצויים על גבי רצף אחד. למשל, המושגים המנוגדים לכאורה – כרוב ונחש – מתמזגים בשפה העברית באמצעות המלה שאינה נזכרת כאן – "שׂרף" – המציינת את שניהם, ונקשרת כמוהם לסיפור גן העדן. יצוין כאן עוד, שהיצורים המיתולוגיים, שאליהם מדומה הסופר־הסוחר, הן פגסוס, המייצג את השירה וההשראה, והן מרקור, המייצג את חיי המסחר הארציים, הם שניהם יצורים בעלי כנפיים. משמע, היסודות המנוגדים מכילים גם יסודות של דמיון ולא רק יסודות של שוני.

עד לסופו של השיר, נוצרות בו במקביל כמה אפשרויות סימולטניות להבנת דמותו של הסוחר: הוא מוצג בשיר זה הן כעובד עבודה זרה, כסוחר יהודי, ברוח המציאות המזרח־אירופית בת־הזמן. במרומז נוצרת כאן גם תמונה היסטורית מעומעמת של סוחר כנעני־פיניקי, המפליג אל קצווי ארץ,[13] כסוחר קוסמופוליטי, בעל עצמה כלכלית אדירה, שהמזל פנה לו עורף; וגם תמונה של סוחר יהודי גלותי, שמחליף את מלאכתו כל אימת שאין ההצלחה מאירה אליו פניה. סופו של השיר – "כי אין עברי שר כי אם מעונ" – מבטל כביכול את האופציות האוניברסליות וההיסטוריות ומציג במפתיע את המשמעות האוניברסלית המרכנטילית של דמות הסוחר באור מגוחך. לאור סופו של השיר מתחוור לו לקורא, כי המדובר במשורר־סוחר עלוב מן המציאות הקרובה בזמן ובמקום, ולא באיל־ממון, שעסקיו חובקים יבשות וימים. הבחירה במלה "עברי" דווקא (לתרגום "אֵ ייד" שבמימרה היידית), ולא במלה "יהודי", גם לה כמה משמעים סימולטניים

מקבילים: התואר ״עברי״ גם תרגום של ה״יֶבְרַיי״ (EVREJ),[14] כינויו של היהודי המודרני, החיובי יותר מן ה״ז׳יד״ משכבר הימים. התואר ״עברי״ רומז לְעבר ה״כנעני״ הקדום ולהווי המרכנתילי המתואר בשיר (״כנעני״ משמש בלשון המקרא גם כסוחר). התואר ״עברי״ אף הולם כמובן את המשורר העברי, הכותב בעברית ולא בשום שפה אחרת, אף לא ביידיש, ושעליו ועל גורלו האומלל נסב השיר.

למרות שהבחירה בדרכי השירה מצטיירת כאן באור אירוני ומגוחך, כנובעת מתנאים כלכליים ירודים, מכורח ולא מרצון, נרמז בשיר גם ייעוד מבטן ומלידה. בשורה הראשונה מכריז הדובר על עצמו ״משורר־סוחר תבואה הקנני אֵלי״ (כמו ״בבטן הקנני אל מסכן חלכה״ בשיר ׳הרהורי לילה׳, וכדברי הנביא ״כי אדם הקנני מנעורי״, זכריה יג, ה). כלומר, כך בראהו האל מבטן ומלידה; תכונותיו אינן תכונות קנויות ונרכשות, כי אם תכונות אימננטיות, שאין הוא יכול למרוד בהן או לשנותן.

כלומר, לפנינו תערובת מוזרה ומעניינת של תפישת־שיר ארכאית ומיושנת ושל תפישה מחדשת וחדישה. לפנינו משורר, שסגולות מלידה ותנאי חיים קשים הפכוהו למשורר, ולא משורר העושה מאמצים קשים להגיע לכתר השירה. יל״ג הקלאסיציסט מדבר על כתיבה ומחיקה כעל עבודת פרך בשדה וביער. ביאליק רומז בשירו, כי השירה באה לו מאליה, ללא כוונת מכוון (ועל כן שירו מושתת ביסודו על התפישה הרומנטית, שאינה גורסת מאמצי יצירה מכוּונים). הפראדוקס נעוץ בדרכי השיר הקלאסיציסטיות, שבהן נוקט ביאליק לשם הבעתו של הרעיון הרומנטי.

ג. עוּבּר המקפל בתוכו את השירה העתידה

ראינו כי בשיר־נעורים גנוז זה כרוכים ומקופלים בצורה אֶמבריונית רבים מדפוסי היסוד, שעתידים היו להתגלות בשירה ה״קאנונית״, המוּפרת והנחשבת. הרעיון שהיצירה מקורה בסבלו של האמן, שנברא לשליחותו השירית ולא בחר בה מרצונו. הרעיון שעולם הרוח הנשגב ועולם החומר הנתעב מעורבים זה בזה, ושהמשורר האמיתי צריך להכיר את שניהם ולהתנסות בשניהם. הרעיון ש״שירת ישראל״, או שירתו של היהודי, היא שירה של תהפוכות גורל, ושגורלו של ה״אני״ המשורר הוא חלק ממנה.

השיר מערב, כפי שראינו, תפישות שיר קלאסיציסטיות ורומנטיות, ולמעשה מבטל את שתיהן ויוצר מהן תרכובת חדשה ואישית. מתוך היסודות המוכרים והמקובלים נוצרת כאן תפישה, שכמוה טרם נשמעה בספרות העברית: העוני מוליד עושר רוחני, כל ירידה היא עלייה: העם היהודי, שהוא עם של סוחרים,

הוא למעשה עם של עובדי כוכבים ומזלות, הסוגדים לאלוהי הממון. יש כאן בעת ובעונה אחת דחייה ואימוץ של תפישת השיר היל״גית. ביאליק דוחה כאן את התפישה הקלאסיציסטית, שלפיה השירה היא מלאכה קשה, שההתפנות אליה היא מנת חלקם של החוגים העליונים והמבוססים (״כי מעין המחשבה ומקור שיר וזמר / בבטן המלאה ובאח המבוערת״). עם זאת, הוא מקבל באופן בסיסי את תפישתו הריאליסטית המפוכחת של יל״ג, שאין בה כל השגבה ומיסטיפיקציה. את הפסוק המרומם, הנרמז מן הכותרת (״החכמה מאין תִּמָּצא״) מפרש שירו של ביאליק גם כדרך שפירשוהו כמה ממפרשי המקרא: ״מאין״ במובן של NIL, חלל ריק שאין בו דבר. השירה, אליבא דביאליק, יכולה לנבוע ״מאין״, אך לא מאיזה אין־סוף מטפיזי, כי אם מ״אין״ ריאליסטי ו״נמוך״, מן המחסור והעוני. ״מאין כסף ועבודה כל היום שרתי״, מתוודה המשורר־הסוחר, כי יהודי אינו שר אלא כשהוא רעב, ומשורר עברי אינו פונה לשירה אלא כשחיי המעשה מפנים לו עורף.

לפנינו שיר של פראדוקסים־כביכול ושל הפכים שהם רק הפכים לכאורה: תחומי המסחר והשירה הבלתי־מגושרים נקשרים בו בדרכים מעניינות ומפתיעות (כבהעלאתו של סיפור יוסף, שהיה איש חלומות ואיש כלכלה כאחד)[15]; הנשגב והנתעב מותכים כאן ליישות אחת באמצעות מזיגה היברידית של הכרוב והנחש (לשניהם נקשר הכינוי ״שרף״); צעירוּת וזִקנה אף הן פתוכות כאן זו בזו: מרקור האל המתרוצץ מוצג תמיד כצעיר בעל סנדלים מכונפות, ואילו הסוחר מעריצו מוצג בשיר כ״שׂב מוכה קדחת״, המתרוצץ אנה ואנה. ההצלחה והכישלון, העושר והעוני, אף הם נמזגים זה בזה: כישלון בחיי המסחר מביא להמראה על אברות פגסוס, העוני והמחסור מביאים לעושר הרוחני. בליריקה הקאנונית שלו הציג ביאליק את התהפוכות הללו בדרך מימטית רבת־פרטים: הבית העני ב׳שירתי׳, על קדרותו ומחסורו, הוליד את העושר העולה על גדותיו ואת האור המסמא שב׳זוהר׳. בשיר הפארודי המוקדם עדיין בא דפוס תמטי זה בדרך אפיגרמטית תמציתית, דרך החידוד העממי, שאין בו מלֵאות ריאליסטית. מקורות השירה, שעתידים היו לזְכות לפיתוח עשיר ומקורי דרך־משל ב׳שירתי׳ וב׳זוהר׳, הנראים ונשמעים כשירי וידוי אישיים, נדונו בשיר־הנעורים ׳השירה מאין תימצא?׳ בדרך אימפרסונלית וכוללנית, המנוטרלת כמעט מן היסוד האישי האידיוסינקרטי.

ולמרות אופיו האימפרסונלי והמנוכר כביכול, שיר זה מכיל בנוסח עוּבדי כמה מתכונות היסוד של הליריקה הקאנונית של ביאליק: יש בו טשטוש והבלעת גבולות בין יסודות מנוגדים לכאורה, יש בו מיזוג בין גורלו של היחיד לגורלה הקולקטיבי של האומה; יש בו עיבוי של משמעים, שכבה על גבי שכבה,

בטכניקה של SUPERIMPOSITION של הנחת מעין "שקפים" זה על גבי זה, באופן שרק מיזוגם של כל הגוונים כולם יעניק את התמונה השלֵמה. יש בו בשיר תשתיות מקראיות (סיפור יוסף המשביר, סיפורה של צור כמעצמה מסחרית גדולה), ועל גביהן אלוזיות לספרות חז"ל ("אל ידור אדם עם נחש בכפיפה אחת"; אזכורו של מרקורי־מרקוליס, הנזכר כמקור לעבודה זרה).[16] על גבי הרמיזות למקרא ולספרות חז"ל מונחות גם רמיזות למיתולוגיה היוונית־רומית, ועל גביהן ציטטות מן הפולקלור היידי המזרח אירופי. ריבוי הרבדים יוצר מן הצד האחד כמה אפשרויות סימולטניות להבנת השיר (שגיבורו הסוחר־המשורר יכול להיתפש הן כעובד עבודה זרה, כסוחר הארכיטיפי של כל הדורות, הסוגד לעגל הזהב, והן כסוחר היהודי המזרח־אירופי, בן זמנו ומקומו של ביאליק, שנכנס אף הוא אז בעול המסחר), אך גם מבטל את כל האפשרויות כולן, ויוצר בריה חדשה, הכלולה מכולן.

כך יוצא, שבאופן פראדוקסלי, שיר הבנוי על יסודות קונבנציונליים מוכרים וחזות לו כשל שיר כללי וקטגוריאלי, שאינו אלא חיקוי של שיר שנון משל יל"ג,[17] הוא למעשה שיר מקורי ומיוחד, שטביעת ידו האישית של ביאליק ניכרת בו בגלוי. והרי כל שירת ביאליק, גם האישית והאידיוסינקרטית ביותר, עושה שימוש ייחודי במרכיבים קונבנציונליים, ולא בוראת את מרכיביה בריאת "יש מאין".

הערות

1. על ההשפעה הדומיננטית, שהייתה לשירת יל"ג על שירתו המוקדמת של ביאליק, ראה במיוחד: שביט (1978), עמ' 17–53.
2. השיר ה"משכילי" השנון והאימפרסונלי הזה מכיל בסמוי גם יסודות אוטוביוגרפיים מרומזים, כמקובל בשירת ביאליק. חתונתו של ביאליק באותה העת, התפקרותו, כניסתו בעול חיי המסחר ועוד, באים בשיר זה לידי ביטוי עקיף. זו הייתה דרכו של ביאליק, גם כשכתב אלגוריות לאומיות, שטיבן כללי וקטגוריאלי למראה.

3. זוהי למעשה הסונטה היחידה של ביאליק, אם כי גם שירו הסאטירי הגנוז 'תענית ציבור לעצירת צדיק' בנוי מארבע עשרה שורות וגם שיר־הילדים הגנוז שלו 'עבר הקיץ' (כתבים גנוזים, עמ' 138) בנוי משני שירים, שכל אחד מהם כולל ארבע עשרה שורות.
4. בספר שיריו הזמיר, ורשה, תרנ"ה, עמ' 30–32.
5. סטוצ'קב, אוצר לשון היידיש, סימן 285.
6. כגון במימרה היידית "דער אָרעמאן האָט בשר וגבינה – אין די זמירות", שמשמעה: לאביון יש בשר וגבינה – בזמירות. סטוצ'קב, שם, סימן 498.
7. בגרסה הראשונה שבין גרסות הטיוטה של האיגרת האוטוביוגרפית. ראה: ביאליק פרקי חיים בארבע גרסאות, עמ' לז. ראה גם: כתבים גנוזים, עמ' 231.
8. לחובר (תש"ד), עמ' 49.
9. סטוצ'קב, אוצר לשון היידיש, סימן 484.
10. בערנשטין (תרס"ח), סימן 1763.
11. שיר זה, שאינו כלול באספות המרכזיות של שירי־העם היידיים, שימש את ביאליק גם בשירו הגנוז 'יעקב ועשיו' – "הגדה בפי העם" – שהמשורר כתב בנעוריו.
12. ראה להלן, בפרק "רצח אב ורצח מלך: מאבק הדורות על כתר השירה".
13. ב'השירה מאין תימצאו' יש ריבוי של צירופים הנטולים מקינת הלעג על קצה של צור, המעצמה המסחרית הגדולה: "והיה ביום ההוא ונשכחת צֹר (...) יהיה לצֹר כשירת הזונה... קחי כינור סֹבִּי עיר זונה נשכחה היטיבי נגן הרבי שיר... והיה מקץ שבעים שנה... ושבה לאתנה וזנתה... והיה סחרה ואתנגה קדש לה" (ישעיהו כג, טו–יח).
14. ראה: י' שביט, מעברי עד כנעני, תל־אביב 1984, עמ' 30–33.
15. את השיר מעבה סדרה של תמונות ושברי פסוקים מפרשת יוסף המשביר, שסיפור חייו וגורלו הצטיין גם כן בתהפוכות ובניגודים: יוסף הוא מי שהיה הבן האהוב והמפונק בבית אביו וגלה ממנו שלא בטובתו; עלה לגדולה בבית אדוניו המצרי, ירד ממנו לבירא עמיקתא ושב ועלה לכס המשנה למלך. סיפורו נתמז כאן מן הצרורות, הבר והאמתחת (שורה 6) ומתהפוכת הגורל המתוארות בשיר, כולל בגידת האחים, ההימצאות בכפיפה אחת עם נחשים ועקרבים ועוד. הסוחר־המשורר צבוע אפוא בצבעי דיוקנו של יוסף, איש השררה והחלומות, המסחר והרוח.
16. חולין קלג, ע"ב; ברכות נז, ע"ב ובעוד מקומות.
17. שירו של גורדון עשיר בחידודים ובמשחקי לשון־נופל־על־לשון. הצירוף "תפשתי את קסתי" כבר נדון לעיל, ונזכיר עוד את הצירוף "עט שקר" (על משקל "עד שקר"). המשורר בן דמותו של עשיו מכון לעשות "עט שקר" (בסיפור המקראי יעקב הוא שהעיד עדות שקר), מכון להמיר "שיר" ב"סיר", אחר שיגע כל היום "להבל" (תרתי משמע: "לשווא" ו"להבל" – אחי קין. סיפור קין והבל הוא המקבילה של סיפור עשיו ויעקב במדרשי האגדה).

המיית כינור ותרועת חצוצרה
גורלה של "שירת ישראל" בגולה

א. 'מְלודיות עבריות' של ביירון ועיבודיהן בעברית

הכותרת 'שירת ישראל', שבה הכתיר ביאליק את אחד מן הטובים בשיריו המוקדמים, מעלה ציפיות לשיר אודיי או המנוני, ברוח ה'מלודיות העבריות' הנודעות של ביירון, המגלות אהדה לקשייו של העם, מתוך פָּתוס כֵּן ומרומם. הזדהותו של ביירון עם סבל העמים המדוכאים, ובכללם היהודים, תרמה לפופולריות הרבה של שירים אלה בקרב משוררים עבריים.[1] ואכן, מחרוזת השירים 'מלודיות עבריות', שנכתבה בראשית המאה הי"ט, תורגמה לעברית ועובְּדה בתקופת ההשכלה וחיבת־ציון כמה וכמה פעמים, ו'זמירות ישראל', תרגומו־עיבודו של יל"ג, הוא אחד הבולטים שבהם. בפָּתחו העיר גורדון, כי "השירים האלה כבר נעתקו ללה"ק (ללשון הקודש) כמה פעמים כולם או מקצתם", וכי מחברם, האציל הבריטי, "אשר קשת גיבורים וקסת הסופרים היו יחד מצומדות על מָתניו (...) נָחלה על שבר יוסף ויעזור לבני ישראל בקסתו". כמה משירי המחזור 'מלודיות עבריות' הם המנונות, הפונים אל האומה העברית, קוראים לה לשים קץ לעקת הגלות ולדרך הנדודים הנצחית, ולחזור אל נחלת האבות, שבה עתידה האומה לחדש ימיה כקדם:[2]

נוּדוּ לַמְּיַלֶּלֶת עַל נַהֲרוֹת בָּבֶל
עַל שִׁירָהּ כִּי שָׂבַת מִפִּי הַנֵּבֶל (– –)
אָן רַגְלְךָ בָּצֵקָה גּוֹי אֹבֵד תָּנוּחַ?
מָתַי עַל צִיּוֹן יֵעָרֶה הָרוּחַ, (– –)
עַד מָתַי רַגְלֵי זָר אַרְצְךָ יִרְמֹסוּ
עַד מָתַי צָרִים מִקְדָּשְׁךָ יָשֹׁסוּ?

לפיכך, שירים אלה נתפסו בשנות ההתעוררות הלאומית של סוף המאה הי"ט, כגילויים של פְּרוֹטו־ציונות, והציתו את דמיונם של משוררי חיבת־ציון.

המלודיות העבריות הלמו את השאיפות הלאומיות החדשות, ועל־כן היו אהודות מאוד על אנשי האגודות הציוניות. בעקבות העיבודים הרבים של מחרוזת שירים נודעת זו, נכתבו גם שירים לאומיים רבים, מקוריים ומקוריים למחצה, לשליש ולרביע, שנשאו כותרות דומות לזו של מחרוזת שיריו של ביירון: 'שירי ישראל', 'שירת ישראל', 'מנגינות ישראל', 'מנגינה עברית', 'זמירות ישראל', 'שירי בת ציון', 'מנגינות ישורון' ועוד כהנה וכהנה.

מותר, אם כן, להניח, שגם כותרת שירו של ביאליק – 'שירת ישראל' – היה בה כדי לעורר בקורא בן־הדור ציפיות לשיר מרומם, הכתוב ברוח שיריו של ביירון, או ברוח שיריו הלאומיים של מיכ"ל, תמנונותיו עתירי־השגב של פרוג או ברוח הפואמות הלאומיות של ק"א שפירא. המלה "שירה" אף מעוררת ציפיות לשיר רחב־יריעה, ואכן את המלה הזאת ייחד ביאליק לשם ציונו הז'אנרי של שיר אֶפי רחב, פואמה, בדומה לשירות המקרא הַהֶרואיות, שהושרו אחרי היחלצות מסכנה גדולה, או אחרי ניצחון לאומי גדול ("שירת הים", "שירת דבורה" ועוד).

והנה, ציפיות מרוממות אלה מתנפצות בשיר. תחת שיר הֶרואי או המנוני, כמשתמע מן הכותרת ומן הפתיחה החגיגית והטקסית, מתגלה לפנינו שיר קצרצר פסימי ואפילו ניהיליסטי, שקיצורו נובע מפילוסופיה של "הֶבל הבלים" ("כי מה שיר ישראל בנֵכר"). במלים אחרות, קיצורו של השיר אומר במרומז: אין מה לומר ומה להוסיף; זהו גורלו של העם בגולה, וכל ניסיון להֶרואיזציה של גורל זה אינו אלא ניסיון שווא. סיפורו של העם בגולה הוא סיפור של "גסיסא אריכתא", של כמישה נצחית, שאין לה תקומה:

אֲדֹנָי לֹא קָרָאנִי לְתִרוּעַת מִלְחָמָה,
גַּם רֵיחַ מִלְחָמָה מְאֹד יְחַתֵּנִי;
אֶלָּפֵת כִּי־אֶשְׁמַע קוֹל חֲצֹצְרָה בָּרָמָה –
וְכִנּוֹר וְחֶרֶב – לַכִּנּוֹר הִנָּנִי.

אַךְ אַשְׁרֵי הַגִּבּוֹר הַחַי עַל חַרְבּוֹ,
שֶׁיִּשְׁלַח אֶת־יָדוֹ לְהַלְמוּת עֲמָלִים;
וְאוֹי לוֹ לַמְשׁוֹרֵר שֶׁחָלַל לִבּוֹ,
הַשָּׁר אֶת־שִׁירוֹתָיו עַל־לִבּוֹת עֲרֵלִים.

כִּי מַה־שִּׁיר יִשְׂרָאֵל בַּגּוֹלָה – צִיץ יָבֵשׁ,
צִיץ עֲלֻפֶּה, שֶׁשַּׁל אוֹר אֶת־עָלָיו לֹא יַרְטֵב,

זֶרַע גֵּד אֲשֶׁר נָפַל אֶל־רֶפֶשׁ וְעָבֵשׁ
פַּקֵּעָה שֶׁשָּׁלְפָה וְיָבְשָׁה בַּמַּרְתֵּף.

סיכומו של שיר זה אינו מותיר שביב של תקווה, וכולו אומר רֶזיגנציה ואכזבה. שירת ישראל אינה אלא ציץ יבש המתגולל ברפש; השירה העברית בגולה אין לה תהודה או תעודה, תכלית או תוחלת. בשירת ישראל, או בקיום היהודי בגולה, אין כל גדולה ושגב, גבורה או הוד. בשירת ישראל, כסינֶקדוכה של הקיום היהודי בגולה, יש אך ורק יסודות של רקב ושל כמישה. לא המנון לפנינו, בנוסח המנונותיו של פרוג, כי אם הגיגים נוגים על מציאות כואבת ודועכת, שבטלו סיכוייה ואפסה תקוותה.

ב. כמה אפשרויות סימולטניות לפירושו של השיר

השיר הקצר פותח בהתנצלות המשורר על שלא נועד לחֶרב, בצד ההודאה וההתוודות על פחדנותו ועל מורך לבבו. משורות הפתיחה מתברר, שהדובר בוחר בכינור ובורח מן החרב ומתרועת המלחמה, והן על־פי דיני המלחמה שבספר דברים, כל הירא ורך־הלבב פטור מן היציאה לקרב. כאן, הדובר אינו נקרא לחרב, ואף על פי כן, הוא נמלט אחוז חִיל ורעדה מן המערכה.

ניתן אף להבין את הבית הראשון כמעֵין היפוך או טרנספורמציה של רעיון השליחות וההקדשה שבספרי הנבואה. הדובר מצדיק את אורחותיו באמירת "ה' לא קראני", במקביל ובניגוד לרעיון השליחות ("ה' מבטן קראני"). כמה מן הנביאים הביעו במעמד ההקדשה שלהם לנביא את רתיעתם מן השליחות הרוחנית, שהאל כפה עליהם. כאן, המשורר נרתע מן הייעוד ומן היציאה אל הקרב, אף שלמעשה לא קיבל צו מגבוה להתייצב למערכה ("ה' לא קראני"). את הפסיחה ההיפותיטית על הסעיפים, הוא מסכם באומרו: אילו נדרשתי לבחור בין הכינור לבין החרב, הייתי מתייצב לימין הכינור; אילו נדרשתי לבחור בין הסִיף לספר, הייתי מקדיש את חיי לשירה, לעולם הרוחניות הצרופה.

אולם, בבית השני מסתמנת אי נוחות ואי שביעות רצון מעולם השירה. בשורות הפתיחה נוצר הרושם, שהדובר בחר בכינור מרצונו, וכי הוא מאמין בדרכו ומצדיק את אורחותיו. בבית השני מתחוור, שבחירתו בדרך המינורית והבלתי־הֶרואית, דרכו של משורר ואיש רוח, נראית לו לדובר בחירה מוטעית וטראגית מעיקרה. בבית הראשון נוצר הרושם, שהדובר בחר בדרך הקלה יותר והמסוכנת פחות; עתה מתברר, כי דרך זו היא הקשה וכפוית הטובה מבין הדרכים האפשריות. דרך החיים, המעמידה את שירת הכינור במרכזה, היא דרך, שכֹּל הבוחר בה אוי לו ולגורל חייו. שפר גורלו של איש הסִיף, החי על

חרבו, מגורלו של איש הרוח, שלמאמציו אין תכלית ופריו פרי באושים. מוטב לו לאדם, שיהיה איש־מלחמה ואיש עשייה משיהיה משורר.

מתברר אפוא, כי האמירות הכלולות בשני הבתים הראשונים מכילות לכאורה אמִתות, שהן בבחינת תרתי דסתרי. מן הבית הראשון משתמע, שהדובר מעדיף את הכינור על פני החרב, ואילו מן הבית השני עולה במפורש היפוכו של דבר: בא הבית השלישי ומיישב את הסתירה: הדובר מעדיף אמנם את הכינור, אלא שהוא נאלץ להגיע למסקנה העגומה, שבנסיבות המיוחדות של חייו, חיי יהודי בגולה, עדיפה על פניו החרב, שכֵּן אין לשירתו על אדמת נֵכר כל הד ורישומה אינו ניכר. המשורר העברי בגולה, כמו היהודי החי על אדמת נֵכר, זורה כוחו לריק. אילו מצא אוזן קשבת לשירו, לעמל רוחו, כי אז לבטח היה נשאר נאמן לאופיו ולטבעו ומעדיף את שירת הכינור, שהוא כלי נגינתו הטבעי. אולם, מאחר ששירתו נופלת על אוזניים ערלות, וממילא נדונה לכלָיָה, כאותו ציץ יבש הנמק בעלטת המרתף, אזי מוטב לו שיהיה כאחד הערלים, החיים על חרבם ואינם מתלבטים בלבטיו של איש הרוח.

למעשה, עולה מן האמור עולם מושגים הפוך, שבו חורגים הדברים ממסגרותיהם המקובלות ומשתקפים באספקלריה עקומה: דווקא עולם החרב והמלחמה, הזורה מעצם טיבו הרס ומוות, מזוהה כאן עם שירת החיים. שירת הכינור, לעומתו, נקשרת לפי הבית האחרון למוות ולכלָיָה אִטית ובלתי מכובדת, לגסיסה ארוכה וחשאית, בתנאֵי בדידות וקדרות.

ואם מותר ללמוד מן המפורש על הסתום, כלום אין ב׳שירת ישראל׳ גם הצהרה אַרס פואטית של משורר, המעדיף את הכינור העדין והמינורי על פני החצוצרה הצעקנית והמז׳ורית? כלום אין כאן ביטוי למחשבת השירה מבית מדרשם של משוררים רומנטיים, שלפיה נודע יתרון לשירה אישית, המתרחקת מרשות הרבים ומתגדרת בפינתו הצנועה של הפרט היחיד, ולפיה יש חיסרון ודופי בשירה המגוייסת והלוחמת? ואף על פי כן, הדובר בשיר זה, שכליו הטבעי הוא הכינור העגמומי והצנוע, נאלץ להודות כאן, שמוטב לו׳ נולד אל ״הלמות העמלים״ ואל תרועת החצוצרה, נציגיו הרועמים והסואנים של ״ממשלת המַרש״. שירת ביאליק, אשר לימים התגדרה במיתרה האחד והיחיד (׳שירתי׳, ׳אחרי מותי׳), מדַברת כאן לא רק בשבחה, כי אם גם בגנותה של שירת הכינור.

ניתן להבין את דמותו של הדובר בשיר בכמה אופנים נבדלים וסימולטניים, שאינם מוציאים, כי אם משלימים ומעשירים זה את זה:

- יש מקום להניח, שהדובר הוא המשורר איש הרוח, המקנא ברעהו איש החיל, השרוי בעולם העשייה.

- יש גם מקום לסברה, שהדובר הוא המשורר הלירי, הפורט על נֵבל וכינור, ומאמין כי טוב חלקו של המשורר האֶפִּי, החי בקרב עמו ועל מולדתו ושר שירי עלילה וגבורה, ולא שירי נהי ונכאים.

- ייתכן אף, שהדובר הוא מי שמעדיף את שירת היחיד המינורית, אך יודע היטב, שבעת שרועמים הכרוזים הלאומיים, נתבע המשורר להתייצב לדגל. אַל לו למשורר לשיר שירים קלילים, חסרי מעורבות, על יפי הטבע ועל מנעמי האהבה למשל, כאשר השעה תובעת שירי עידוד המנוניים, מעודדים, חד־משמעיים (תרועת החצוצרה). משורר זה יודע היטב, שהשעה מצַווה עליו לגייס את שירתו לשירות הרעיון הלאומי, אך מה יעשה, והוא נוטה מטבעו להתבדלות ולאי־מעורבות, ותרועת המלחמה זרה לרוחו?

- אפשר גם, שדוברו של השיר הוא היהודי בגולה, שכינורו תלוי על הערבים, והיודע, שאין תקווה ועתיד לשירת ישראל על אדמת נֵכר. גורלו המר של היהודי, או של האומה בכללה, עומד כאן בניגוד קוטבי לגורלו הטוב של עשיו ("ועל חרבך תִּחיה"), של בני אומות העולם. בשעה שהגויים חיים חיים בריאים ופוריים על אדמתם, העם היהודי חי חיים תלושים ועבשים.

ייתכן אף, שכל אפשרויות הזיהוי הללו פתוכות ואחוזות אלה באלה. אך בין שנבין את השיר כהצהרה של משורר על מחשבת השירה שלו, ובין שנראה בו הצהרה של היהודי, נציגה של האומה בכללה, המסקנה העגומה, העולה מן הבית האחרון אחת היא: גם אילו רצה המשורר לשיר על עלילות עַמו בגולה, וגם לוּ רצה היהודי לספר את סיפור חייה של אומתו בגולה, היה עליהם לגולל את סיפורו העלוב והבלתי הֶרואי של הציץ היבש והעבש, שאינו פורח ואינו נותן פרי.

ג. הכינור – סמל הגורל היהודי וסמל השירה לדורותיה

ניתן, כאמור, לראות בשיר מטונימיה ומשל לקיום היהודי בגולה, ובדוברו של השיר נציג סמלי של היהודי הגלותי ושל האומה בגולה. הכינור – כינורם של גולי בבל וכינורו של היהודי העבדקן ממזרח־אירופה, שאחז בכינור המתייפח – הפך לסמל אקזיסטנציאלי של הגולה שבכל דור ובכל אתר. פרשנות כזו, הנוטה אל הכיוון האלגורי, תראה בשיר זה אחד משירים לאומיים רבים בני התקופה,

הדורשים בנושא תעודת ישראל בגויים ומטעימים את ההבדלים שבין ישראל לבין אומות העולם. בכמה משיריו הנודעים של פרוג כלולים דברי הצטדקות או התפארות בדבר ייעודו ההיסטורי של העם. בשירו 'דוד וגלית', למשל, מודגשת עליונותן של האמת והאמונה ושל רוח ישראל על פני החרב, הכידון והרומח, נחלתן של אומות העולם. דוד, נציגה של האומה הקטנה והנחמסת, אומר לערל הקם עליו להורגו:[3]

כְּלִי נְשֶׁקִי – הָאֱמֶת הַטְּהוֹרָה
אוֹר אֵלִי – לִי צִנָּה סוֹחֲרָה

בכוח הרוח ימגר דוד את אויבו, שכָּל כוחו בחרבו השלוחה וּבְקשתו הדרוכה. גם שירו של פרוג 'אֶל הזורעים' מטעים את נטייתו המובהקת של היהודי הגלותי לשירה, לעולם הרוח, ולא לתרועת המלחמה ולצחצוח החרבות:[4]

אֲהָהּ! כִּי לֹא חֲנַנְתִּי מֵאֵל הַמַּעֲרָכָה
בְּיָדַיִם אֲמוּנוֹת לְחֶרֶב, לְמָלָאכָה,
שִׁירָתִי לִי חֶרֶב, גַּם צִנָּה.

את דפוסיו הרטוריים של שיר זה אימץ ביאליק בשירו 'על סף בית המדרש', שבו מתחטא הדובר הלאומי ומעיד על עצמו, שאלוהים לא חָננו במתלעות ובצפורניים, כי ייעודו בתבל להפיץ תורת צדק ולשיר את שיר ה'. יבוא יום, הוא מתנבא, והכול יכירו בצדקת העם היהודי, העם שבע הימים ושבע התלאות, שכָּל כוחו ברוחניותו הצרופה. גם שירו המוקדם של ביאליק 'אל האגדה' נותן ביטוי, ברוח תורת פרוג, להנחה שעל רוחניותו ולא על כוחו יבסס העם בגולה את קיומו, כי קברניטיו היו מאז ומתמיד "גיבורי הרוח", ולא גיבורי החנית והחרב:

אַף הָיוּ מִלְפָנִים בְּבָבֶל גִּבּוֹרֵי
הָרוּחַ שֶׁנָּגַן הֵיטִיבוּ,
שֶׁיָּדְעוּ נִיב כִּנּוֹר, הֲמִיתוֹ וּבְכִיתוֹ,
הֵבִינוּ בַּשִּׁיר וַיַּקְשִׁיבוּ;

ב'אל האגדה', כינור דוד, אשר שר בימי קדם את שירתו הבריאה ומלֵאת החיים של העם בשִׁבתו על מולדתו, הפך – מאז גלה העם מארצו ותלה את כינורותיו על

הערבים – כינור נוגה, השר אך שירי נכאים. מאמרו של משורר תהלים "כי איך נשיר את שיר ה' על אדמת נֵכר" הופך כאן ביטוי לחולשתו של העם ולאבדן החוסן הטבעי שהיה לו בזמן שעבד את אדמתו וניזון ממנה.

לרעיון הכינור, סמל הגלות, ניתן אף עיבוד מעניין בשירו הגנוז של ביאליק 'קומי וצאי לך', שבו מאמין הדובר הלאומי, שהאומה עתידה לחדש את עלומיה כקדם, ואז יתחדש גם הצורך בזמירות קדומים, במנגינותיו של כינור ישורון, שיוסר מעל עצי־הערבה וישמיע שירי אהבה וגבורה כבעבר:

"עַתָּה אוֹרִיד הַכִּנּוֹר מֵעַל הָעֲרָבִים
אֲנַעֵר אֲבָקוֹ מֵיתָרָיו אֲכוֹנֵן,
אָשִׁירָה אָשִׁירָה נִצְחוֹן אֲהָבִים,
אָשִׁירָה עֲתִידוֹת לֶעָבָר אֶתְבּוֹנֵן,
אֶתְבּוֹנֵן וְאֶצְחַק: נִצַּחְתִּי נִצַּחְתִּי!
הוֹי רַבַּת שָׂבַעְתִּי – אַךְ הַכֹּל שָׁכַחְתִּי!"

תמונה זו אף היא שאולה משירו של פרוג 'הכינור' (או 'הנבל'), המתאר את הכינור המבוקע, כינורם של גולי בבל, שעל מיתריו הישָׁנים נארגו קורי עכביש.[5] כינור זה תלוי על עצי הערבה, "על פְּרָת המתרפס בכסף", ובסערת החורף, הומים מיתריו ומפיקים שירות גבורה ועלילה, מקורות חייה של האומה בעבר. אולם כאשר שוככות הרוחות, נדמה השירה האיתנה ואת מקומה כובשת שירת נכאים – אנחות, קינות תמרורים ויללה.

אותה תמונת יסוד חוזרת גם בקינתו של ביאליק על מות יל"ג – באודה הפורמלית וההדורה 'אל האריה המת' – שבה פורש המשורר את תולדותיו של גדול משוררי ההשכלה, תוך שהוא מרמז לשיריו הנודעים 'ברכת ישרים', 'למי אני עמל?' וכן לשירים רבים נוספים:

וּבְעוֹדֶנּוּ מוֹרִיד מֵעַל הָעֲרָבִים
הַכִּנּוֹר תָּלִינוּ עָלֵימוֹ מִלְפָנִים (– –)
תַּנִּים הָיִיתָ לִבְכּוֹת עֲנוּתֵנוּ –
מִי יִהְיֶה הַכִּנּוֹר לָשִׁיר שִׁירוֹתֵינוּ?

גם 'שירת ישראל', שנכתב בהשראת פרוג ויל"ג, נוגע בקצרה בכל הדפוסים התימטיים הללו, שהעסיקו את השירה האידאית־ההיסטוריוסופית ואת הפובליציסטיקה היהודית־רוסית בשלהי המאה הי"ט. מדובר כאן במרומז על

גורלו של העם בנכר, על רוחניותו של העם ועל ההבדלים הבולטים, המייחדים את בני העם מבני אומות־העולם. גורלו של העם בגולה מוצג כאן באמצעות הסינקדוכה: באמצעות גורלו של המשורר העברי בגולה ובאמצעות גודלה של השירה העברית בגולה.

את מצבו העלוב של המשורר העברי, שלִבּוֹ ריק ומובס, מנגיד השיר עם מצבן המבורך של אומות־העולם, עם מצבו של הערל "הגיבור החי על חרבהו, השולח ידו להלמות עמלים". במרומז, עולות כאן שתי ברכות מקראיות ידועות: ברכת יעקב לעשיו ("ועל חרבך תחיה") וברכת דבורה ליעל ("תבורך מנשים יעל אשת חבר הקֵיני – – ידה ליתד תשלחנה וימינה להלמות עמלים"). מושאי הברכה בשתי שירות מקראיות אלה – עשיו וקין הם שמות מייצגים ואֲמָבְלֻמטיים, שמות נרדפים לאומות העולם. יעל היא בת שבט הקיני, נוודים מצאצאי קין, ויש ל"קין" משמע של להב החנית (ראה שמ"ב כב, טז).

גם ביצירת ביאליק לסוגיה משמשים החצוצרה והכינור סמלים, סינקדוכות ומטונימיות לעימות הרוח הגויית, הערלית, העכו"מית, עם הרוח היהודית רוויית התוגה והצער, רוחו של "ישראל סבא". למשל, ב'החצוצרה נתביישה' מגלמת החצוצרה את עבודת הצבא ואת שירי הלכת המז'וריים של אומות העולם, והכינור מגלם את יגון הגולה היהודי לדורותיו. האח שנלקח לעבודת הצבא נעשה מחצצר בצבא הצאר, ואילו כינורו נשאר מיותם ועזוב, משל להמרת רוח היהדות ברוח הנכרית של עולם הצבא:

> משיצא אחי הבכור לעבוד בצבא, נוספה בכוס היגון החשאי של אמא טיפה חדשה (...) הכינור של אחי היה תלוי על הקיר אילם וגלמוד כל הימים.[6]

ב'שירת ישראל' מתוודה הדובר שאלוהיו לא בראו לאחוז בחרב ולא קראו לתרועת מלחמה, ובכל זאת הוא מביע את קנאתו באלה השולחים ידיהם להלמות עמלים[7] ואת הערכתו לפועלם. הוא, שנברא לכינור ולא לחרב, מביע אי־אמון ופקפוק בכוחו של הכינור.

ד. בזכותו של איש העלילה ובזכותו של משורר העלילה

דיכוטומיה זו שבין איש הרוח לבין איש המעשה, בין האידיאליות לבין הריאליות, בין "עולם האצילות" לבין "עולם העשייה" (כפי שביאליק מכנה דיכוטומיה זו בהקדמה לתרגומו ל'דון קישוט'), העסיקה את ביאליק תדיר ביצירתו לכל חטיבותיה. באיגרת שכתב לידידו בן־עמי,[8] נתן ביטוי אישי לקרע

שבנפשו. בדברים נוגעים ללב, הוא הציג עצמו כמי שחייו אינם חיי תכלית ועשייה פשוטה וריאלית, והתוודה בפני ידידו על הריקנות הממלאת אותו ועל הקנאה המפעמת בו, כל אימת שהוא עומד מול אדם, שמלאכה פשוטה בידו:

> כשאני פוקח עיניי בכל בוקר מרחפת לפניי שאלה זו, שאין עליה תשובה: מה לעשות? הימים עומדים לפניי פנויים ותובעים את תפקידם ואני מפַייסם במה שהוא, מכל הבא ביד ומכל אשר יעלה המזלג (...) תא שמע, כל מי שאין מלאכה אחת בידו, מלאכה פשוטה מעולם העשייה נוח לו שנהפכה שלייתו על פניו (...) המלאכה הקבועה היא כתריס בפני העלבון. מְגִנה היא על כבודו של אדם ונותנת לו חֵרות פנימית וחיצונית לתת זמנו לעבודה של עולם היצירה, עבודה זו ששכרה בה בעצמה.

מהתבטאות זו ומדומותיה, ניתן אף להבין את התבנית התמטית, החוזרת ונִשנית בשירי ביאליק, שלפיה מציג הדובר־המשורר את עצמו כבעל מלאכה פשוט, כחוטב עצים או כשכיר יום, העושה מלאכתו לתומו.

את הניגוד שבין המשורר לבין איש המלחמה ניתן לתפוס גם כאמירה עקיפה מתחומי מלאכת השיר. אפשר שהדברים מכוונים לניגוד שבין המשורר הלירי, המעדיף את רשות היחיד על פני המולת החיים והבוחל בשירת הציבור המגוייסת והלוחמת, ובין המשורר, המבכר שירה מעורבת ומיליטנטית שירת החצוצרה.

ניתן אף להבין את הדיכוטומיה בין הכינור והחרב בדרך אחרת, שאינה עומדת בניגוד לקודמתה, אלא מוסיפה עליה. אפשר שהמשורר, הבוחר בכינור, הוא המשורר הלירי, השר על עצמו, על רגשותיו ועל מאווייו, ואילו משורר החצוצרה והחרב הוא המשורר האֶפִּי, השר שירי עלילה וגבורה. ביאליק הביע לא אחת את רצונו העז לכתוב שיר עלילה, יצירה אפית רחבת־יריעה, "יצירה אחת שלֵמה ומשוכללת", שאירועיה ולא דבריה יגרמו כאב או שמחה בלב הקוראים.[9] ואולם, המשורר הפוסח על הסעיפים מגיע ב'שירת ישראל' למסקנה המכאיבה, שבגולה אין מקום לשירי עלילה וגבורה, כי העם הוא ציץ יבש. כיוון שכך הוא, אין טעם לשירה עברית על אדמת נֵכר, שם מושרת שירה זו "על לְבּות ערלים", ואין במציאות הגלותית כל סיפורי עלילה, היאים לשירה הֶרואית. את כל קורותיו של העם ניתן לסכם באמירה ספקנית ונואשת אחת: "כי מה שיר ישראל בגולה".

מבין השיטין עולה כאן גם זעקת "למי אני עמֵל?" של יל"ג, ואכזבה מן השליחות השירית ומאדישות הציבור, שכן דברי המשורר נופלים על לְבּות

ערלים ועל אוזניים ערלות. במלה "ערלים" מכוון כאן המשורר לבני עמו דווקא, כבשירו 'לא תמח הדמעה' ("חרקתי את שיני על לִבּוֹת ערלים / עַם אובד עם נָבָל, עַם אובד... לחשתי"), מעֵין הד לדברי הנביא "כי כל הגויים ערלים וכל בית ישראל ערלי־לב" (ירמיהו ט, כה). עִם זאת, ניתן אף להבין את המלה "ערלים" כפשוטה, ולראות בצירוף "ואוי לו למשורר (...) השר שירותיו על לִבּוֹת ערלים" מעין רמז לטראגדיה של האמן העברי בגולה, שפּוחו מתפזר לריק בין הגויים, ואין הוא תורם לקימומו של עַמו ולתחייתו (הטראגדיה שעליה דיבר ביאליק בשירו 'אכן גם זה מִוסַר אלוהים', במסתו על פסטרנק ועוד).

למרות שהוא שיר־ביכורים קצר, שאינו מלוטש עד גמירא, מכיל 'שירת ישראל' בתוכו ניצנים של כמה מן המוטיבים המרכזיים בשירת ביאליק, מקשת המוטיבים ה"אַרס פואטיים", הנקשרים במלאכת השיר ובמצבו של המשורר: הפער שבין עולם הרוח ועולם העשייה; הקנאה בבעל המלאכה הפשוט או במי ששולח ידו "להלמות עמלים"; תחושת הניכור, שחש המשורר בקרב אחיו ותחושת המיאוס שלו כלפי הציבור, בחינת "מה לי ולכם"; תחושת הבזבוז המשווע, נוכח פיזור כוחם של יוצרים יהודיים בין הגויים והתוגה שבקיום היהודי בגולה.

מוטיבים אלה ועוד רבים אחרים, שבשלו וגמלו בשירתו הבוגרת של ביאליק, מצויים בשיריו המוקדמים בניסוח, שטרם נתמצה וטרם הגיע לכלל גיבוש סופי, אך כבר נרמזת בו איכותו של הסגנון הביאליקאי במיטבו: מעט המחזיק את המרובה. ראשיתם של מוטיבים אלה באודה הארכנית, גדושת החזרות וכפל הדברים 'אל האגדה'. ב'שירת ישראל' הם זכו לעיצוב מצומצם ומרומז, אך עדיין ניכרת כאן קפיצה מהירה מדי מעניין לעניין ועיסוק בנושאים רבים, שכל אחד מהם יכול היה לפרנס שיר. לימים, העיד ביאליק על עצמו, כי למד שלא לפרוק את כל עושרו בהינף אחד, וכי החל להבין כי יש לשייר גם לשירים הבאים.

אך לא רק את "סוד הצמצום" למד ביאליק ב'שירת ישראל', כי אם גם את השימוש הדק והמעודן באירוניה הקונוטטיבית, שאינה מוחשת כמעט. בשיריו הסאטיריים המוקדמים, עשה ביאליק תכופות שימוש באירוניה דנוטטיבית, אמירתית ושקופה ('תענית ציבור לעצירת צדיק', 'הבעל תשובה' ועוד). ככל שנתעדנה כתיבתו, כן למד להצניע את הכוונות הגלויות, ללבוש מסכה ולכתוב באירוניה, שהיא כמעט סמויה מן העין. כאן, גם בלִבּוֹ של שיר דטרמיניסטי ונוגה, עולה איכות אירונית דקה מכותרת השיר ומסיומו. כותרתו הראשונה של השיר – 'שיר ישראל', במשמעות שירו של היהודי – לא הכילה את האירוניה שב'שירת ישראל'. החלפת "שיר" ב"שירה" העניקה לשיר נופך אירוני־מריר,

שכֵּן הוא מסתיים במעֵין משיכת כתף ספקנית: אין מה לספר, ואם יסופר, יהא הסיפור דומה לסיפורו של הציץ היבש והעבש, שנמק בעלטת המרתף.

סופו של השיר מכיל במרומז את אחד הדפוסים התמטיים העיקריים של שירת ביאליק: המִדבר כמצב קיומי של תלישות ונדודים, הטראגדיה של היהודי חסר הבית ושל האמן שלעולם יחוש תחושת זרות ואי־נחת. כל שמות הצמחים, הנזכרים בבית האחרון של שיר זה (ציץ עֵלְפֶּה, שטל אור את עליו לא ירטב, / זרע גד אשר נפל אל רפש ועבֶש, / פקועה ששלפה וְבשה במרתף") הם צמחי מדבר. הצירוף "טל אורות" (ישעיהו כ, יט) משמעו "טל המצמיח צמחי מדבר" (ראה מל"ב ד, לט).[10] "זרע גד" הוא מן השמים, שצבעו לבן, וכאן הוא מתגולל ברפש, סמל לטוהר המידות היהודי, שנתרפש בין גויים, כאותה שושנה סמלית־ארכיטיפית מן הסימבוליקה היהודית לדורותיה, שהושלכה אל הרפש שבצדי הדרכים. המִדבר בשירי ביאליק משמש גם אנלוגיה אלגורית למצב־הביניים שבין הגולה להתנחלות בארץ, וגילוייו בשירי ביאליק המוקדמים הם הישימון, ארץ השממה, ארץ התלאובות, השדמה המלחה ועוד. כל הגילויים הללו הם פֶּריפרזות, שכפל־פנים להן: מן הצד האחד, המִדבר בספרות העולם המודרנית הוא הקורלטיב האובייקטיבי של תחושת המועקה והדכדוך של האדם המודרני; מן הצד השני, בספרות הלאומית בת־הדור הוא סמל ומשל למצב הנדודים, הממשי והארכיטיפי, של היהודי בן־הדור ושל היהודי הנודד שבכל הדורות. המִדבר הוא מצבו של אותם מבני־העם, שגמרו אומר להשתייך אל התנועה הציונית, אך טרם הגשימו את מטרותיה. זרע־הגד העבש והַציץ היבש הם מקביליהן של הפרודות העבשות מן הפואמה 'המתמיד'. כאן נזכרים צמחי המִדבר כדי לרמז, שאין תוחלת ל"שיר ישראל בגולה", וכי יש לחפש פיתרון ולצאת לדרך הנדודים, למדבר המשתרע בין "מצרים" ל"ארץ הבחירה", בדרך העולה ציונה.

כאשר נדפס השיר בשנת תרנ"ד,[11] מחק הצנזור את שתי השורות הראשונות של הבית השני, משום שראה בהם, ככל הנראה, דברי הסתה למרד, שכן הם מעלים על נס את "הגיבור החי על חרבהו". לפנינו עדות מעניינת לריבוי המשמעויות, הגלומות בשיר בכוח. ספק רב הוא אם ביאליק הרהר בכלל באפשרות, ששירו זה יתפרש כהסתה למרד. דומה, שהמשמעויות הגלומות בשורות "אך אשרי הגיבור החי על חרבהו,/ שישלח את ידו להלמות עמֶלים" נדונו כאן באריכות, והקונוטציות המתסיסות שלהן הן פרי דמיונו של הצנזור, יותר משהן מעוגנות בשיר ומתבקשות ממנו. אף על פי כן, פירושו הדחוק של הצנזור מלמד על רב־המערכתיות של השיר הביאליקאי הקצר והאֶבוקטיבי, שהוא כמעֵין ברֵכה, שכָּל המתבונן בה מכיר בה את בבואתו שלו.

ברנר, שהכיר את השיר בנוסחו המקוטע והמצונזר, כתב עליו את רשמיו, ׳שמי קורא, וראה בשורות המצונזרות, שסומנו בקווים מרוסקים, ביטוי לאֵלם, אילו נעתקו המלים מפיו של המשורר׳:

> חיים נחמן ביאליק, בחוּר רך ומלא רחמים, שָׁשב מן החוץ בערב, עולה לעלייתו, נחבא בפינתו ומשתקע בהרהוריו. לא ידוע אם כבר אז ידע האברך את הפירוש של ליריקה, אפיקה, פאתוס, פלסטיקה (...) אולם זה ברור: הוא הרגיש כי שורש נשמתו בכינור ולא בחרב (...) אחרי זה בא שתי שורות של קווים, פירושם: אין מלה בלשון!... אבל דעתו עוד לא נחה ובלי קשר אל הקודם, כאילו רק כדי ללמד זכות על עצמו על בחירתו בכינור הוא אומר פתאום: ״ואוי לו למשורר שחלל לְבהו / השר את שירותיו על לִבּות ערלים...׳. מי ׳הערלים׳ – לא פירש. כלומר: כי מה כל עמנו, ומה כל ספרותו?[12]

גם אם דבריו של ברנר הם פרי התרשמות אישית, מרפרפת קמעא, וגם אם הם מעידים יותר מכול על דקוּת הרגש והאבחנה של כותבם, דומה שיש בהם גם תפיסה אותנטית נאמנה, קולעת ובלתי אמצעית, הנוגעת בהרף עין מפלא בשורשי הדברים. נראה, שבדרכו האימפרסיוניסטית החטופה, ירד ברנר לשורשו של השיר הקצר והפסימי, שיר תוגת הקיום של אומה בנֶכר ותוגת קיומו של משורר עברי, שתוחלתו מן התמורות המהירות, שהבטיחה תנועת התחייה הלאומית, נכזבה.

הערות

1. על מקומן של ״המלודיות העבריות״ בספרות העברית החדשה, ראה: י׳ קלוזנר ״ביירוניסמוס בשירה העברית״, מלילה (קובץ מחקרים), מנצ׳סטר, תש״ד (1944), עמ׳ 152–162.
2. שורות אלה מתוך ׳מלודיות עבריות׳ לקוחות מתוך תרגומו של י״ל׳ג למחרוזת שיריו של ביירון (׳זמירות ישראל׳, שירים ג–ד).
3. ׳דוד וגלית׳, כל שירי פרוג, בתרגום י׳ קפלן, ורשה תרנ״ח–תרנ״ט, עמ׳ 39–41.
4. ׳אל הזורעים׳, שם, עמ׳ 169–170.
5. על השפעתה של שירת פרוג על השירים ה״לאומיים״ המוקדמים של ביאליק בכלל, ועל ׳אל האגדה׳ ו׳שירת ישראל׳ בפרט, כבר עמד לחובר (תש״ד), עמ׳ 129–130, 150.

6. בסוף פרק א׳ של ׳החצוצרה נתביישה׳. זוהי דרכו של ביאליק ביצירתו לסוגיה: פרטי הריאליה הפשוטים מקבלים בדיעבד משמעות סמלית ארכיטיפלית; ולהפך, הריאליה הפשוטה והספציפית כביכול נבנית בעזרת סמלים כלליים ארכיטיפליים. כך למשל, החצוצרה המיצגת את צבא הצאר (החצוצרה היא אכן כלי של תזמורת צבאית והיא מלווה בקולה הרם תהלוכות, מַרשים ומִפקדים), הופכת, בְּשל ניגודה לכינור הזנוח, כינורו של היהודי בגולה, לסמל העולם הגויי (עולם החרב, עולמם של עשיו ושל קין).
7. צירוף רב־משמעי, המאחד בקִרבו את עבודת הצבא ואת עבודת החרושת. משום כך, הוא משתלב בשיר בכמה וכמה ניגודים, העולים ממנו במרומז: הניגוד שבין היהודי לגוי, בין איש־הצבא לפציפיסט, בין האדם העמל לאיש־הרוח הבטל מעבודה. כמו כן, אזכורים של החרב והלמות העמלים בניגוד לכינור מעלה את הניגוד שבין שני סגנונות שירה: הסגנון העז הדקלמטורי והסגנון הלירי הרך; את הניגוד שבין שני סוגי שירה: השירה האפית, השרה שירי עלילה וגבורה, והשירה הלירית, הרכה והמעודנת כשירת הכינור; את הניגוד שבין שני סוגי משוררים: המשורר הנאוקלאסי, החוצב את שירו בעמל רב, והמשורר הרומנטי, ששירתו נובעת מאליה, כשירת הכינור או הנבל האֵאוֹלי.
8. איגרת לבן־עמי (אינרות, ב, עמ׳ כ–כא).
9. שם, א, עמ׳ פא.
10. והשווה לצירוף האֲלִיטֶרטיבי ״לְאָרות אורות״ בשיר הגנוז ׳אל האריה המת׳ (במובן: לאסוף צמחי מדבר). והשווה: ״אז ניפול בכיכר בטל אורות נתבוסס״ (׳זוהר׳); וכן: ״ותובי טל אורות לאחיכם תשובו״ (׳עם שמש׳).
11. בכרך א׳ של כתב־העת ׳ממזרח וממערב׳, שיצא לאור בוינה, בעריכת ראובן ברייניז, מבעלי ״המהלך החדש״ בספרות.
12. ראה: ברנר (תרע״ו), עמ׳ 11–12.

אגדת הסופר – בריאתו של מיתוס אישי
עיון בשירים ה״אוטוביוגרפיים״

א. ׳שירתי׳ – שירת המפנה והתמורה

חיבורו של השיר הארוך ׳שירתי׳, שהגות אישית ולאומית, פואטית והיסטוריוסופית, מזוגות בו בהעלם אחד (בגלגולו הראשון כלל ׳שירתי׳ גם את ׳זוהר׳),[1] ציין מפנה חשוב ורב־השלכות בשירת ביאליק. אמנם, מרכיביו המודאליים, הטונאליים והרטוריים של שיר זה נתממשו בהרכבים אחרים עוד לפני ׳שירתי׳: גם עד לחיבורו כתב ביאליק לעתים מזומנות שירה כמו־עממית בגוף ראשון (במונולוגים הדרמטיים הסאטיריים שלו, שבהם ה״גיבור״ הוא פאָלקסטיפ בידיוני); כן התנסה ביאליק בעבר לא אחת בכתיבת שירה לירית, אישית או אישית־כביכול, שבה מתוודה ה״אני״ ברגש ובבנוּת – מעמדתו של ילד, או מעמדת מבוגר המשחזר חווית ילדוּת – על מר גורלו (׳ביום סתיו׳), או על אושר גדול שפקדוֹ (׳צפרירים׳). אולם, ב׳שירתי׳ מיזג ביאליק לראשונה את כל המרכיבים הללו – עממיוּת טראגיקומית מזה וּוידוי רומנטי סנטימנטלי מזה – למהות אחד, ויצר מודוס שירי חדש, רחב יריעה מקודמיו, הבלול מכל היסודות ההטרוגניים, ואשר כמוהו לא ידעה השירה העברית עד אז.

לראשונה יצר שיר, שבו מספר דובר עממי, המזוהה בעיני הקוראים עם המחבר המובלע (להבדיל מן הפרסונות העממיות, שברא בכמה משיריו המוקדמים, שצדדי הבידול בינן לבין המחבר המובלע בולטים לאין־ערוך מצדדי הדמיון הקלושים שביניהם), המספר את סיפור חייו הדל, הטיפוסי והשגרתי, בדרך אישית ולא שגרתית. הבעיטה במוסכמות מתבטאת כאן למשל בשימוש האינוָורטי בכל המרכיבים השגורים של מעשיות שגורות ״בפי העם״ (תיאור שולחן השבת המחוּלל או התיאור הפארודי של ״הקדשתו״ של הדובר ל״נביא״). גם הטון הווידויי, המלֵאות הריאליסטית היחסית והעֲמדה הזיכרונית (המחזירה את הדובר אל ימי ילדותו, ואף הופכת אותו למעֵין ילד) הן דרכי שיר, שעדיין לא נשתגרו אז בשירה העברית. האינווֶרסיות הרבות, שהטיל ביאליק בכל המוסכמות, וכן דרכי השיר הלא קונבנציונליות, שאותן נוקט ה״אני״ הדובר בשחזור תולדותיו וקורותיו, מטשטשות אולי במידת מה את טיבו

הסטראוטיפי של הסיפור ועשויות להשכיח מן הקורא את העובדה, שאין לפניו אלא סיפור מוכר וחבוט, שכמוהו כבר פגש לאלפים במציאות ובספרות. לכאורה פראדוקס לפנינו: השגור והשגרתי ביותר מסופר כאן בדרכים הלא שגורות והלא שגרתיות ביותר, שהשכיל המשורר לברוא לעצמו.[2]

הטיפוסיות של עלילת השיר, שעליה עוד ארחיב את הדיבור, היא רמז לקורא, כי את השיר האישי והכמו־אוטוביוגרפי הזה יש להבין גם כסיפור־חיים נוסחאי קולקטיבי, שחשיבותו ומשמעותו חורגות מתיאור עולמו של הפרט. ושוב להלכה סתירה, התובעת את יישובה: דווקא מה שמסופר כאן לקורא בטון של וידוי אישי, שבו מגלה לו המשורר כביכול את עולמו הכמוס ביותר – את חרפת רקעו הדל ואת סבלו וצערו הפרטיים, שבהם הוא מהרהר בחשכת הליל ובחדרי־חדרים – הוא לאמתו של דבר סיפור טיפוסי חסר כל ייחוד, ללא מרכיבים ספציפיים כלשהם. כל הפרטים וצירופיהם, אחד לאחד, מתחילת השיר ועד לסופו, נטולים למעשה מאוצר התמונות הלאומי, פרי הגניוס הקולקטיבי, ואין בו, מכל מקום, יסודות אינדיבידואליים אידיוסינקרטיים, המעידים שלפנינו סיפור חיים אישי וחד־פעמי. הדרך המתחכמת והמתוחכמת, שבה משולבים המרכיבים הסטראוטיפיים והקונבנציונליים יכולה אמנם להיתפש כדרך אישית וייחודית, אך לא המרכיבים עצמם. לפנינו אפוא, מן הצד האחד, וידוי של משורר (כלומר, של אדם יוצא־דופן ולא שגרתי, שאיננו לכאורה "כל אדם"), המשתף את קוראיו בתהייה על מקורות שירתו, ומגלה להם כיצד הגיע ילד בן־עניים כמותו אל "כתר המשורר".[3] מן הצד השני, מגלה השיר למעשה לקוראיו, כדרך שגילה השיר המונומנטלי ועתיר הפאתוס 'אם יש את נפשך לדעת' (אם כי בגוף ראשון, בטון פמיליארי ובסגנון "נמוך" ועממי יותר כמובן, שבו הפאתוס מנוטרל תכופות באמצעות הבאתוס),[4] מהם המקורות, שמתוכם מושכים בָּניה של אומה דלה וענייה את שירת־חייהם, את אנחתם ואת חלומותיהם.

תוך שהוא מגולל לנגד עיני הקורא את קורות ה"אני" המשורר משחר ילדותו, סיפור טראגי סנטימנטלי של יתום בן־עניים, המועלה בסדרת תמונות נטורליסטיות כמעט בעיצוב פרטיהן (אך אֶמבלמטיות כמעט בקוויהן הכלליים), השיר סוקר במקביל את כל התקופות בחיי העם ואת כל המסורות הפיוטיות שנולדו כתוצאה מגלגולי הגורל, שעברו על העם בכל תחנות חייו. השיר נהגה באירוניה בכל המסורות השיריות הקודמות הללו, אך גם ניזון מהן באופן פראדוקסלי ומכיר בהן בַּמקורות האותנטיים של שירתו. מה שעוצב בשירי ההגות הקצרים ('שירת ישראל', למשל: "כי מה שיר ישראל בגולה" וכו') בהעלם אחד ובניסוח אמירתי מתומצת, זוכה כאן להמחשה ולפירוט, להרחבה

ולהעצמה. ברם, העיצוב הרומנטי,[5] המתבטא במלֵאות ריאליסטית, במעורבות רגשית חזקה ובשימוש בגוף ראשון יחיד, אינו צריך לבטל, או אפילו לטשטש, את המסר הקולקטיבי, האקטואלי והעל־זמני, העולה במישרין ובעקיפין ממה שנראה בקריאה שטחית כווידוי אישי אוטוביוגרפי, המעלה תמונת־הווי קונקרטית מחיי הפרולטריון היהודי, ותו לא.

לפנינו סיפור הדלות והגלות, בעבר הקרוב והרחוק, כפי שהוא משתקף בשני מישורים מקבילים לפחות: במישור האישי ה"אֲרס פואטי" (אגדת חייו של משורר עני, שנחל את שירו משירת הצרצר המונוטונית שבבית אביו הדל) ובמישור הקולקטיבי ההיסטוריוסופי (סיפור חייה של אומה ענייה, שכל בניה משוררים ונביאים, אך שירת־חייה – למן החורבן ועד לתחייה – ארוכה, מונוטונית ותפלה כאורך הגלות; כצרצורו החד־קולי והטורדני של הצרצר). מגמתו כפולת הפנים של השיר, שקדרות ואירוניה, שגב והיתול, משמשים בו בערבוביה, ניכרת גם בלשון, המזוגה מסגנונו הארכאי והמוגבה של ספר איוב (כגון בשאלות המרוממות, הפותחות את הפרקים) וממימרות יידיות מתורגמות, (אלה נחשבו בתקופת ההשכלה סממניה של לשון "נמוכה", שאינה יאה כלל ללשון השירה). אין כאן אמנם הגות לאומית "מגוייסת", כדוגמת זו שכבשה את חזית השיר ב"מֶדיטציות" הנשגבות 'הרהורי לילה' וב'על סף בית המדרש'; כאן הוצנעה ההגות ונבלעה בתוך רצף ריאלי־כביכול, המשכנע את הקורא באיכותו הקונקרטית, אולם לפנינו בכל זאת שיר, שהוא שיר הגות בעיקר, שבּוֹ היסוד העלילתי טפל ליסוד ההגותי – ה"אֲרס פואטי" או ההיסטוריוסופי – ומכאן הצידוק להעלאת סיפור־חיים כה טיפוסי וכה חסר ייחוד.

לא על סיפור העלילה לבדו עמד השיר, כפי שעשוי הקורא התמים להתרשם בקריאה שטחית. סיפור העלילה הוא למעשה קליפתו בלבד. סיפור זה בולט אמנם לעין יותר מן ההגות, המשוקעת בסיפור או בסיפורים הסמויים. כדרכן של קליפות, העלילה כובשת את קדמת היצירה ומסתירה את תוכה ואת מעמקיה. ברי שפרשן הרואה בסיפור העלילה אך קליפה חיצונית, יראה את עיקר עושרו של השיר בתכנים העמוקים שלו, המסתתרים מאחורי הציפוי הסיפורי הדק. פרשן כזה לא יסתפק אפילו בחישופה של ההגות הפואטית שב'שירתי', הדנה במצבו של האמן ובגילוי מקורות שירתו, שכן בנוסף לאלה, מכיל השיר בסמוי הגות היסטוריוסופית רחבה ויומרנית, המקיפה למעשה את כל חיי העם ואת כל חיי הרוח שלו בעת החדשה. ביאליק, שזה אך עקר לאודסה והחל ללמֵד את תולדות הספרות העברית, למן ספרות המקרא ועד לספרות הדורות האחרונים, השכיל לשלב בשירו בסמוי וב"ראשי־פרקים", בצד תיאור גלגולי הגורל שעברו עליו בילדותו, את כל גלגולי הגורל של עם־עולם, ששירת־חייו פשטה

צורה ולבשה צורה, למן החורבן ועד להתעוררות הלאומית: תפילה, פיוט, פזמונים וסליחות, זמירות עממיות, תחינות נשים ועוד, ועד לספרות התחייה הרומנטית, המגולמת ב'זוהר' – צורות פיוטיות, שכל אחת בדרכה היא בבואה לתהפוכות הגורל, שהיו מנת חלקו של העם. בנקודת ההווה, עם יציאתו של העם מן העלטה, עם הפריצה החוצה ועם פריקת־העול, ניצב העם על סף תקופה חדשה, שתלווה גם בשירה חדשה, היאה לרוח הזמן החדש: שירת היחיד, שירת הטבע, היופי, האומץ והזוהר (מפנה שהמשורר שש לקראתו וגם חרד מפניו, כנלמד מסיום מסתו 'שירתנו הצעירה'). ולמרות ש'שירתי' נועד לספר את כל קורותיו של העם, קורות חייו וקורות ספרותו, אין הרובד האידאי של השיר עולה ממנו בדרך ברורה ומובהקת, כבשירי ההגות המוקדמים 'הרהורי לילה' ו'על סף בית המדרש', וזאת מן הטעם הפשוט: ביאליק עצמו היה נתון באותה עת במצב של מבוכה רעיונית ושל דיסאוריינטציה, והכרזות רמות ובטוחות, כמו אלה שהכריז בשירי ההגות הראשונים שלו, כבר לא תאמו את עמדתו, שהפכה ספקנית ואמביוולנטית, ואף לא תאמו את הפואטיקה החדשה, שאת כלליה רכש ב"מפנה המאה".

ומן הקביעה המוכללת אל פירוטה: סיבות רבות יש לטרנספורמציה שעברה על שירת ביאליק ב"מפנה המאה", בעת שכתב את 'שירתי' ואת 'זוהר', ואלה קשורות כידוע הן בתמורות שחלו בחייו של המשורר ובמציאות היהודית בת־הזמן, והן בתמורות שחלו בפואטיקה שלו, שנעשתה אז רומנטית יותר ויותר. מבין הסיבות הללו, נבחר להדגיש כאן שתיים, שהן "כלליות" אמנם וחוץ־ספרותיות ביסודן, אך משקלן אינו פחות מן הסיבות, הכרוכות בהתפתחות הפואטיקה והסגנון של ביאליק. ראשית, התמורות הפואטיות, שהתחוללו במעבר משירי ההגות המוקדמים אל 'שירתי' ו'זוהר', והמתבטאות בלשון, בטון ובאווירה, הם גם פרי שינוי מהותי ודרמטי, שהתחולל אז בתפישה האידיאולוגית של המשורר. בתחילת העשור השתייך ביאליק בלא היסוס לפלג האחד־העמי של הציונות, ידע מה הן מטרותיו ולאן פניו מועדות. בסוף העשור, נתפוגגה הוודאות שלו במנהיגותו של אחד־העם, והוא נותר קרוע ומסוכסך בנפשו, ושוב לא הכריז הכרזות בוטחות כדוגמת ההכרזות הרמות, החותמות את הסטרופות ההדורות של שיריו האישיים־הלאומיים 'הרהורי לילה' ו'על סף בית המדרש'. הוודאות שאפיינה אמירות בנוסח "לא תמוט, אוהל שֵם! עוד אבנך ונבנית" פינתה מקומה לתחושת מבוכה, מעֵין זו שתוארה בַּיצירה בה"א הידיעה של הדור 'לאן?' – יצירתו של פיירברג, שנתנה ביטוי כן ואמיתי ללבטיו של הצעיר בן התקופה.

ועוד סיבה "כללית" וחוץ־ספרותית למַפנה זה, הכרוכה במעמד הספרותי

המיוחד, שנכפה על ביאליק באותן שנים, בתוקף הנסיבות וגזֵרות הגורל, ואשר לא זכתה להארה של ממש עד כה: באותה עת הפך ביאליק, במפתיע ובטרם זמן, בעודו בשנות העשרים לחייו, לבכיר מבין המשוררים העברים של המרכז הציוני ברוסיה, שהיה אז המרכז הפעיל והדומיננטי בעולם היהודי בן־הזמן. אמנם מפנה זה נעוץ בשינויים שחלו ב"מפת" הספרות העברית כבר בתחילת שנות התשעים: בשנת תרנ"ב הלך יל"ג לעולמו, ובן־חסותו מ"מ דוליצקי, שבו ראה יל"ג תלמיד וממשיך־דרך, היגר באותה שנה לארצות־הברית, ושירתו איבדה את מעט ההשפעה שהייתה לה עד אז. אולם החלל שנוצר לפתע בסוף העשור, אשר העמיד את ביאליק כבכיר משוררי התחייה וסופריה, לא היה צפוי ובא לו למשורר הצעיר בחטף ובלא שהכשיר עצמו מראש למעמד הנכבד: על סף המאה העשרים, איבדה השירה העברית את ק"א שפירא, מן הבולטים שבמשוררי "דור המעבר", וגם מותו החטוף של מ"ז פיירברג, שכתב בעידודו של אחד־העם סיפורים פיוטיים חדשניים ומקוריים, שנתנו ביטוי ללבטי־הדרך של צעירי הדור, היכה במרכז העברי־הציוני ברוסיה מכה קשה. "הצעירים" המערביים הקימו אז אמנם מרכזים משלהם בוורשה, בוינה ובברלין, אך הללו צידדו בדרך־כלל במדיניותו של הרצל, או הסתייגו מן הדרך "הלאומית" של שני הפלגים הציוניים כאחד, ועל כן לא היו מקובלים על ציוני אודסה ועל סופריה, שהיו אז "נותני הטון" בספרות העברית.

בעוד המרכז האודסאי קובע, באמצעות 'השילוח' ויתר כתבי־העת והעיתונים שבשליטת אחד־העם, את הנורמות הספרותיות של הדור, נתרופפה ב"מִפנה המאה" השפעתו של אחד־העם בהנהגה הציונית, ובמקביל עלו כוחו והשפעתו של הרצל. ביאליק, שניתב עד אז את דרכו הספרותית והציונית בחסות אחד־העם, מצא עצמו לפתע בכוֹר ויתום, בלא סמכות מגוננת ובלא יכולת לשאת בנטל המנהיגות הרוחנית בכוחותיו שלו (אפילו ספר שיריו הראשון טרם ראה אז אור). מצב הבדידות, שתיאר מקץ כמה שנים בשירו הלירי 'לבדי', עשוי לתאר גם, בצד תיאור מן העבר של אחרון הלמדנים בבית־המדרש הישן, את מצבו בהווה של אחרון המשוררים מבית־מדרשו של אחד־העם, אשר דגל בערכי "ישראל סבא", ולא באירופאיות וב"כלליות". בעודו צעיר לימים, ובטרם ביסס את הפואטיקה שלו (וכאמור, אף בטרם כינס את שיריו הנפוצים), מצא ביאליק לפתע את עצמו כבוגר וכבכיר מבין משוררי "הדור החולף". משוררים צעירים ממנו, בגיל ובתפישה פואטית, החלו להשמיע את קולם מן המחנה שמנגד, והוא – בטובתו ושלא בטובתו – גילה לפתע כי הוא ראש וראשון למשוררי "התחייה" הלאומית, מאותם משוררים אשר חזו מבשרם גם את העולם הישן, את עולם הישיבה ובית־המדרש. בשירי היתמות והבדידות שהחל

אז לכתוב נתן ביטוי גם למצב אקזיסטנציאלי של ריקנות ושל מבוכה, ששרר אז בלבו, עם היחלשותה של הציונות הרוחנית, שבצדקת דרכה האמין שעה שנעזב לנפשו, כמין "גוזל" אחרון "תחת כנפי השכינה".

להתרופפות השפעתו של אחד־העם ולהתרוקנות אודסה ממשוררים בעלי שיעור־קומה נתלווה אמנם טעם של יתמות בטרם עת ושל בדידות מדכדכת, אך היו לה גם השלכות מבורכות לגבי הפואטיקה הביאליקאית, שגיבשה אז לעצמה דרכי־ביטוי חדשות וכיוונים חדשים. המשורר חדל כאמור לכתוב שירה לאומית "מגוייסת", בשירות אגודת "בני משה" האריסטוקרטית, והחל להתרחק מן הפאתוס הכֵּן והמרומם ומן האינטלקטואליזם האנין, שאפיין את השירים ההגותיים, שחיבר בהשראת הלאומיות האחד־העמית ובהשפעת שיריו הלאומיים הנשגבים של המשורר היהודי־רוסי שמעון פרוג. יסודות מן היידיש ושאר גילויי העממיות, שמהם סלד אחד־העם האינטלקטואל האנין והמאופק, החלו אז לחדור ליצירתו, הן מתוך שהחל לכתוב שירים ביידיש, הן מתוך שהחל לשלב יסודות יידיים בשירתו ה"קאנונית" והן מתוך שהחל אז בניסיונות (שהגיעו אמנם לכלל גיבוש רק מקץ כמה שנים) בחיבור שירים קצרים פסידו־עממיים, חיקוי לפולקלור היידי האותנטי. ב'שירתי', ולמעשה כבר בשירים הכמו־אוטוביוגרפיים הקצרים, אשר הכשירו את הקרקע לכתיבת 'שירתי', הוריד ביאליק את השירה האישית־הלאומית מן הנוסח המרומם, שכתב עד לאותה העת בהשראת יל"ג, אחד־העם ופרוג, אל האמוציונליזם ה"פלבאי" אל הנוסח הפסידו־עממי הנמוך (שיש בו לעתים מן הטראגיקומיות של הסאטירה המנדלאית והשלום־עליכמית ולעתים מן הרגשנות של סיפורי הילדות העממיים של יהודה שטיינברג ושל מרדכי בן־עמי). את 'שירתי', שהוא אחד משיריו המורכבים והמשוכללים כתב ביאליק בטון שיש בו אמנם, על פני השטח, גם שגב משכילי אך גם פמיליאריות "נמוכה" (את השאלות והתשובות שב'שירתי' ניתן לבצע בטון עממי, כדרך שאדם משיח עם רעהו, בנוסח סיפורם הסנטימנטלי של משורר־עם ומספרים עממיים עלומי־שם: בשיר אף כלול כביכול סיפור על משורר עלום־שם, שלכאורה "הוריש" למשוררנו את "כִּנורו").

על המעבר מן הנוסח ה"לאומי" המוגבה אל הנוסח ה"עממי" הנמוך, שלווה במקביל בתהליכים של צמצום המודוס והתקרבות אל עולמו הפנימי של הפרט, כתבתי בחיבורי שירי ביאליק הראשונים את הדברים הבאים:

> בכתיבתו המוקדמת של ביאליק הסתמנה מגמה ברורה ובולטת, לפיה הלך כל הזמן והתעצם הממד האישי האוטוביוגרפי, עד שכבש

לעצמו מובלעות רחבות־ידיים. תהליך זה, שראשיתו בכתיבת אלגוריות לאומיות בעלות יסוד אוטוביוגרפי מוצנע (...), חתר בהדרגה ובשיטתיות אל עבר הכתיבה האישית הרומנטית, המתמקדת ב״אני״ (...) בשירים הראשונים השתלבו, כאמור, סממנים אוטוביוגרפיים בתוך שירים שהם לאומיים־ציבוריים במובהק, .ונטמעו בתוכם. לעומת זאת, בסוף העשור הראשון לכתיבתו, הפכה האוטוביוגרפיה נושא עצמאי בשירת ביאליק, ששעבד לצרכיו, זעיר פה וזעיר שם, חומרי רקע לאומיים ציבוריים, שקודם היו חומרי־היסוד הדומיננטיים (...). עתה, הועתק מרכז־הכובד מרשות הרבים אל רשות היחיד, ותולדותיו של המשורר ועולמו הרוחני ניסוטו מן השוליים והוצבו בתווך.

כן:

ניתן להכליל ולומר, שבשירתו המוקדמת האלגורית של ביאליק הסתמן אותו תהליך של צמצום השקף והפנמת העולם, שהסתמן בשירת ההשכלה בכללה. תחילה עסק ביאליק בעניינים האוניברסליים והלאומיים, בנושאים ״הגדולים״ ורבי־החשיבות, ובהדרגה הסיט את המרכז אל נפש היחיד פנימה, אל ה״אני״ המשורר, אל לבטיו, תולדותיו ומאוויו. השירים האוטוביוגרפיים, או הפסידו־אוטוביוגרפיים, שכתב ביאליק בסוף העשור הראשון ליצירתו, היו חולית־מעבר מובהקת בין הכתיבה האימפרסונלית המשכילית, שאפיינה את צדם הגלוי של שירים, כדוגמת ׳ותנפנף החסידה׳, ׳על קבר אבות׳, ׳יעקב ועשיו׳ (...) ועוד, לבין השירה האישית, שירת־היחיד, שאפיינה את העשור השני לכתיבתו. אף ש״האני״ הדובר בשירים אלה עשוי (...) להיות דובר קולקטיבי־לאומי, יש בשירים אלה יסודות קונקרטיים לא מעטים, החופפים לביוגרפיה של המשורר. השירים האוטוביוגרפיים למחצה, שכתב ביאליק בשנת תרנ״ט, ושנותרו בנוסח בלתי־גמור ונגנזו, נכתבו אף בסמוך לטיוטת סיפור אוטוביוגרפי למחצה (׳הירושה׳), ובסמוך לקטעים זיכרוניים בפרוזה פיוטית, וניכר שביאליק היה נתון אותה עת בפריצת נתיבים חדשים לכתיבתו, אחר שניצל במרוצת העשור הראשון את ז׳אנר האלגוריה הלאומית, על כל צורותיו.[6]

יש אפוא מאי־ההבנה או מן הסילוף בדרך שבה הציג ד׳ מירון את פירושי ל׳שירתי׳ (וכן לשירי־הזיכרון הקצרים על המוזג, שנכתבו בשנת תרנ״ט, ואשר

סללו את הדרך לכתיבת 'שירתי') כפירוש שאינו מעניק שימת־לב ומשקל נכון לצדדים האוטוביוגרפיים ואשר מתנכר לרוח השירים הללו.[7] אפילו מעצם הצגתם בחיבוריי של השירים הגנוזים על המוזג היהודי, כ"ניצני שירתו האוטוביוגרפית של ביאליק",[8] נלמדת התמורה הז'אנרית, שעברה על שירת ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, במעבר מן האלגוריה הלאומית האימפרסונלית ('יעקב ועשיו', 'ותנפנף החסידה' וכו') אל השירה, הנוקטת עמדה וטון של וידוי אישי. ואם לא פירטתי את טיבו של הטון הווידויי בשירים אלה יותר משפירטתי (פירוט של היסודות האוטוביוגרפיים בשירים אלה כלול, למשל, בעמ' 88–90 בחיבורי הנ"ל) הרי זה אך ורק בשל ציוּת לכלל הביקורתי הלא־כתוב, שלא ראוי לפרט באריכות את המובן מאליו, הגלוי ממילא לעין כל קורא וקורא. הן המובאות דלעיל (וכן קביעות אחרות בחיבוריי, שלא הובאו כאן מקוצר היריעה) מבהירות באופן חד־משמעי, כי שירים אלה מסיטים את שירתו המוקדמת של ביאליק היסט מובהק מן הקולקטיבי והאימפרסונלי אל עבר השירה האישית, שירת היחיד. אולם, ואף זאת יש להביא בחשבון בכל דיון על שילובם של הפרסונלי והאימפרסונלי ביצירת ביאליק: גם בסיפור ה"אישי", הכלול בשירים ובסיפורים בעלי הגוון האוטוביוגרפי, ואפילו בקורותיו של המשורר, כפי שהם מסופרים באיגרת האוטוביוגרפית שלו לנוסחיה, יש מן הקוֹנפֶאבּוּלציה ומן הנוסחאיוּת. ההתעלמות מעובדה זו גורמת לא אחת לכֶּשל ביקורתי חמוּר בדיונים ה"ביוגרפיסטיים" ביצירת ביאליק, ובמיוחד באלה מביניהם, הנוקטים מתודות פסיכואנליטיות (אברבך וממשיכיו).[9] הניסיון להציג את השירים הללו לא כשירים אוטוביוגרפי ים־למחצה, כדרך שהצגתי אותם, כי אם כשירים אוטוביוגרפיים "ותו לא", שבהם הממד האישי גובר על הממד הלאומי ומשעבדו באורח טוטאלי, אף הוא לדעתי ניסיון פרשני כושל, שניתן להפריכו בנקל, ועל כך בהמשך הדיון כאן.

יתר על כן, ההיגררות אחר שִׂגרת הביקורת, מימות קלוזנר ולחובר בעלי "הגישה הביוגרפיסטית" ועד לאברבך וממשיכיו, בעלי "הגישה הפסיכואנליטית" הנסמכת על הביוגרפיה[10] עלולה להביא את פרשני ביאליק ואת קוראיו אל האבחנות הקלות והבטוחות, המזהות ב'שירתי' אך ורק את מה שגלוי בו ממילא – את הסיפור האישי, שטיבו כביכול טראגי סנטימנטלי, ואת סמליו הגלויים והברורים ביותר של השיר, המשתבצים במערכת הסמלים הביאליקאית המוכרת, ובכך לטשטש את מהות החידוש, שהביא עִמו המשורר אל השירה העברית ב"מִפנה המאה".[11] שירי ביאליק, אפילו הפשוטים למראה ובעלי המבנה הסכימטי לכאורה, מכילים תמיד יסודות של הגות רבת־אנפין, כיאה למשורר שהיה גם איש־רוח "בעל מחשבות". שירו 'מתי מדבר', למשל,

אינו מספר אך ורק את קורות פגישתן של שלוש חיות עם הענקים השרועים במדבר, ושירו 'הברֵכה' אינו מתאר אך ורק את אגן המים שבתוך היער בארבעה מצבים אופייניים. כאן וגם כאן כלולה מאחורי ה"סיפור הפשוט" הגות מורכבת ורבגונית, היסטוריוסופית ו"אַרס פואטית". הוא הדין בשיריו 'שירתי' ו'זוהר', השואפים כביכול להמיר את הנורמטיביות והמונומנטליות העל־אישית של שירת המאה ה–19 ברצף סיפורי סובייקטיבי, קרוב ומשכנע יותר. שירים אלה מספרים, כאמור, על פני השטח את סיפור־חייו של ילד־משורר, שנחל את שירו מן הקדרות שבבית הוריו ומן הזוהר שבחוץ. מאחורי "הסיפור הפשוט" מסתתרת גם כאן הגות רחבה ועמוקה, היסטוריוסופית ו"אַרס פואטית", שחישופה היא משימה שעוד יעמלו בה פרשנים וחוקרים ולא בנקל יגיעו לסוף חקרה.

האינטרפרטציה שהצעתי ל'שירתי' בחיבוריי שירי ביאליק הראשונים והצרצר משורר הגלות באה לחלוק על התדמית המקובלת של השיר, שדפוסי הביקורת בעלת האוריינטציה הביוגרפית הנאיבית, מיסודו של קלוזנר, השרישה בביקורת ביאליק: התדמית האוטוביוגרפית כפשוטה. פירושי מַפנה למשל את תשומת הלב ליסודות המוצנעים בשיר הסנטימנטלי הזה, כגון יסודות ההומור והחידוד, הבלולים בסיפור החיים הטראגי, והעולים ממנו אגב־אורחא, ומשום כך לא זכו לתשומת־לבם של המבקרים.[12] ההומור עולה ב'שירתי' מתוך ניפוצם העקבי והמכוון של דפוסי ספרות מקובלים ותבניות דמויות־מציאות שגורות, וכן מתוך ניפוצן של ציפיות ותגובות מקובלות (STOCK RESPONSES), לגבי התקדמות העלילה (קריאה ברצף הטקסט תיצור בשלב הפתיחה ציפיות מוגדרות בלבו של הקורא המצוי, ותפריך אותן בהמשך במפתיע). כן מַפנה דיוני ב'שירתי' את תשומת הלב אל איכותו הטיפוסית הכללית של תיאור הדלות, שבמרכז השיר (הנטול כמעט כנתינתו מתוך 'בעמק הבכא' של מנדלי).[13] שתי האבחנות הללו, שלמיטב ידיעתי לא הושם אליהן לב בביקורת ביאליק, מעוגנות היטב בטקסט ונתקבלו על דעתם של חוקרים ומבקרים,[14] ודומה שגם הביקורת המחמירה והקטיגורית ביותר תתקשה להפריכן. שתי האבחנות הללו אף חותרות אל המסקנה, שביאליק נהג בשיריו ובאיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר, כמנהג הסגנון והקונפאבולציה, שנהגו בדורות עברו, שעה שלא הניחו, דרך משל, לצייר או לפַסֵל ליצור דיוקן כמות שהוא, אלא כמות שהוא חייב היה להיראות בהתאם לאי־אלו מוסכמות, שאינן משקפות בהכרח את המציאות. תווי האופי האינדיבידואליים ותווי ההיכר האוטוביוגרפיים האינטימיים נמחו או סוגננו, ונותר הצביון הסטראוטיפי של הקלסתר, שניצל ב'שירתי' מן הבנאליות באמצעות התחכום וההומור. אין

הדבר נובע מחוסר יכולת לאפיין את האינדיבידואלי, אלא מחוסר רצונו של ביאליק להתוודות ביצירתו על עניינים אינטימיים. במסווה של וידוי אינטימי, המושך את לב הקורא, כלל ביאליק ענייני הגות סבוכים, שבעבר נהג לשלב בשירים דיסקורסיביים ארוכים.

ב. 'אוי, מלב בוקעת' ותקדימיה של השירה האוטוביוגרפית

בחיבורי שירי ביאליק הראשונים, סרטטתי, כאמור, תהליך מובחן של תמורה במעמדו ובמהותו של ה"אני" בעשור הראשון ליצירת ביאליק, שהתפתח מה"אני" האלגורי אל ה"אני" הפרסונלי, שאיננו כביכול שליח־ציבור של הקולקטיב.[15] להערכתי, למרות התהליך המובחן הזה (שבו הבחינה בדרכה שלה גם ביקורת ביאליק האימפרסיוניסטית, שלא נצטיידה בכל הראיות, העומדות היום לרשות חוקרי ביאליק), ביאליק לא השתחרר מעולם לחלוטין מסממני היצירה האימפרסונלית האידאית, שבה היסוד הלאומי מתמזג בסיפור האישי, ורק הדומיננטה בכתיבתו התחלפה: בתחילת דרכו כתב כתיבה אלגורית אימפרסונלית, שממנה מבצבצים חוטים אישיים ואוטוביוגרפיים, ואילו בהמשך דרכו כתב כתיבה אישית, שממנה מבצבצים חוטים אימפרסונליים "לאומיים". בין כך ובין כך, כתב שירים לאומיים בגוף ראשון, שבהם היסוד הפרסונלי והאימפרסונלי שקול זה כנגד זה, כמו השירים ה"אוטוביוגרפיים" משנת תרנ"ט, שסללו את הדרך ל'שירתי' ולמחזור השירים 'יתמות', שהמשורר כתבו בערוב ימיו. להדגמת דבריי אבחן כאן בחטף את קבוצת השירים על דמות המוזג, שכתב ביאליק מראשית יצירתו ועד לסופה.

בשנת 1891 כתב ביאליק את אחד משיריו הראשונים אלגוריה לאומית בשם 'יעקב ועשיו' ובו יעקב הוא מוזג בעל בית־מרזח, בנוף רוסי מושלג, ועשיו העטוף באדרת פרווה מידפק על דלתו ומבקש מן השיכר האדום. זוהי, כמובן, אלגוריה על ישראל בין אומות העולם, ובמעגל הצר האקטואלי, על היהודי הרוסי בסוף המאה ה 19, בזמן גזֵרות וגירושים. למרות טיבו האלגורי, הכללי והאימפרסונלי, של שיר מוקדם זה, הבחין בו לחובר, ובצדק, ביסודות אוטוביוגרפיים מרומזים.[16] גם אל האלגוריות הלאומיות הכלליות והסכימטיות ביותר, שכתב בנעוריו, שרבב ביאליק יסודות אוטוביוגרפיים מרומזים.

בסוף העשור הראשון ליצירתו, כתב ביאליק שיר, שהוא לדעתי שיר בעל יסודות אוטוביוגרפיים מוצנעים, ולא שיר אוטוביוגרפי מובהק, כפי שהציגוהו בטעות (למשל, מירון, בספרו הפרֵדה מן האני העני, אשר ניסה לערער על קביעותיי, ולהציג שיר זה כשיר המתאר כביכול "ללא כחל ושרק" את סיפור ילדותו של ביאליק, ובו תמונה מובחנת של האב האישי הביולוגי, "ותו לא").

גם במרכזו של שיר זה – 'אוי, מלב בוקעת' – עומדת דמותו של מוזג יהודי, שלא נוצר לחיי סיאוב בין הגויים הסבואים, ועל כן קל ונוח לכרוך אותו עם השירה האוטוביוגרפית המאוחרת, אשר הציגה תמונה דומה. חרף הניסיון הנפתל לסווג את 'אוי, מלב בוקעת' כשיר אוטוביוגרפי, ללא התכוונות לאומית, דומה שלא קשה להיווכח שלפנינו שיר, שאיננו אוטוביוגרפי "ותו לא". להערכתי, לפנינו שיר, שהוא גם וידוי אישי כמו־ריאליסטי וגם שיר לאומי ארכיטיפי, המעלה את הווית הגלות והדלות, ואשר בו הגורם האישי והכללי שקולים זה כנגד זה. אך מאחר שבשאלות תלויות אינטרפרטציה עסקינן, ולא בבעייה אריתמטית, שיש לה תשובה חד־ערכית ומוחלטת, כפי שעלול הקורא להתרשם מניסוח טיעוניו של מירון, נביא כאן את השיר עצמו, ונוסיף על דברים שכבר נאמרו כמה טענות נוספות, אשר יסירו אולי ספק מלב המקטרגים באשר למהותו של שיר זה:

אוֹי, מִלֵּב בּוֹקַעַת עוֹד אֲנָחָה אַחַת
עַל מַחֲשַׁכֵּי עוֹלָם, עַל מַשּׂוּאוֹת נֶצַח.
זֶכֶר חַיֵּי רָקָב כְּמַדְקְרוֹת מַחַט
יְפַגֵּעַ מִכְוַת לִבִּי – וּבִלְבָבִי רֵצַח.

אֶזְכֹּר: עַל־יַד דֶּרֶךְ עוֹמֵד בֵּית־מַרְזֵחַ
גַּלְמוּד וַעֲרֵירִי וּבַבַּיִת פְּנֵי יָמָה
מְהוּמַת סְבוּאִים תָּמִיד, חַדְרֵי קִיא וְלֵחַ,
אַוִּיר כֻּלּוֹ מַשְׁקֶה, זְלוּת אֱנוֹשׁ רָמָה...

אֶזְכֹּר: שֻׁלְחָן מְגֹאָל, מֶקֶף מְשׂוּכַת־קָנִים,
חֲבִיּוֹת, בַּקְבּוּקִים, צֶל יְהוּדִי זָעֵף,
צֶל יְהוּדִי מוֹזֵג, אָב לַחֲמִשָּׁה בָּנִים,
כֻּלּוֹ פִּשְׁתָּה כֵּהָה, נִקְשֶׁה, דַּל וְיָעֵף.

אֶזְכֹּר: אֵיזֶה סֵפֶר גָּדוֹל וּפָתוּחַ
הָיָה מֻנָּח תָּמִיד שָׁמָּה עַל שֻׁלְחָנוֹ,
בֵּין מִצְהֲלוֹת סְבוּאִים בְּקֹשׁ חַיֵּי רוּחַ
שָׁם בְּתוֹךְ הַסֵּפֶר, שָׁם בּוֹ כָּל מַעְיָנוֹ.

וּבְהִשְׁתַּקְּעוֹ שָׁמָּה, כְּמוֹ עֲנוּתוֹ סָרָה,
מִצְחוֹ הִתְרַחֲבָה, אוֹרוּ שְׁתֵּי בָבוֹתָיו;
לֹא אִי לֹא מוֹזֵג אָנִי! – כָּל מַרְאֵהוּ קָרָא,
לֹא לְכָךְ נוֹצַרְתִּי! – אָמְרוּ כָּל עַצְמוֹתָיו.

לדעתי, אין בשיר בגלוי כל רמז או סימן, שיעודד את זיהויו של המוזג קשה־היום עם אביו של המשורר, ובהעדר ידע ממקורות חיצוניים על המשורר ועל תולדות משפחתו, לא יבין אותו הקורא או הפרשן כשיר אוטוביוגרפי.[17] לו אכן התמודד כאן ביאליק אך ורק עם חוויות הילדות הטראומטיות, ולא גם עם החוויה הקולקטיבית של בן אומה דוויה, הן היה נותן בטקסט ולוּ רמז קל, שבהתנסות אוטוביוגרפית עוסק השיר. מובן ששיר זה מבוסס, בין השאר, גם על יסודות אוטוביוגרפיים. בכך יבחין היום כל מי שמכיר את תולדותיו של המשורר, ואין בגילוּיָם של יסודות אלה כל רבותא, אך היסוד האוטוביוגרפי אינו כובש עדיין את חזית השיר, כהנחת מירון. להפך, השיר מנוסח במין הֲזרה וריחוק, ו״ג׳יבורו״ מאופיין בו באפיתטים כלליים וחסרי כל ייחוד (״צל יהודי זעף, צל יהודי מוזג״). מוזג זה, כמו הדובר בכמה מן השירים הלאומיים, עומד עמידה פאסיבית ומקבל את גזר גורלו ברזיגנציה ובעת ובעונה אחת אף מורד נואשות בגורלו: הוא ניצב שחוח ליד דלפקו, נכנע לגורלו, אך מבטו מעיד עליו כי אין הוא מקבל עליו את הדין. ״לא לכך נוצרתי, אמרו כל עצמותיו״, מנחש הדובר את מחשבותיו, ומחשבות אלה עומדות בניגוד גמור ל״תיאודיציאה״ הקלאסית (הצדקת הדין), האופיינית לשירה העברית בתקופה שקדמה ליל״ג.

ההיאחזות של מירון במספר ילדיו של המוזג, להבלטת הספציפיות כביכול של שיר זה (״אכן חמישה היו ביאליק ואחיו בתקופה המתוארת בשיר״),[18] אינה מחזקת את ההנחה, שלפנינו שיר אוטוביוגרפי. בנוסחיה השונים של האיגרת האוטוביוגרפית (שהיא המקור הדוקומנטרי היחיד, שניתן – אם בכלל – להסתמך עליו), מדובר על שלושה יתומים, וב׳שירתי׳ מדובר על שבעה יתומים, במקביל לנרות השבת. חמשת הבנים, שהם כנראה מקבילה סמלית לחומש שעל שולחנו של האב (כמו ששת בניו של שמשון ב״יונה החייט׳, המקבילים לששת סדרי משנה),[19] מייצגים בכלל מספר טיפולוגי, שאינו מצביע על אמת דוקומנטרית כלשהי ואף אינו מעניק לתמונה ספציפיות (כי אם סמליות, ניגודה של הספציפיות).

שיר כ׳אוי, מלב בוקעת׳ מעלה אמנם על הדעת את הפואמה האוטוביוגרפית ׳אבי׳, שנכתבה כשלושים שנה לאחר מכן,[20] המעלה אף היא את תמונתו של האב המוזג באכסנייתו. אולם, זיהויו של המוזג קשה־היום מ׳אוי מלב בוקעת׳ עם המוזג האב מ׳אבי׳ הוא ״חכמה שבדיעבד״. אילו נתפרסם ׳אוי, מלב בוקעת׳ סמוך לכתיבתו ב–1899, בטרם נודעו תולדותיו של ביאליק ברבים, איש מבין הקוראים לא היה מעלה בדעתו לרגע שלפניו שיר אוטוביוגרפי. גם ההיאחזות באנאפורה ״אזכור״, הנוקטת אמנם גוף ראשון יחיד, אין בכוחה לבטל את הרושם הכללי והטיפוסי של התמונה, שאין בה מן הסובייקטיביזם וחופש

העיצוב של השיר האוטוביוגרפי המקובל, הנאחז בפרטים ספציפיים. דברים דומים לדברי הדובר ב'אוי, מלב בוקעת', הנישאים בגוף ראשון יחיד, כלולים בעיצוב דומה ברבות מן הקינות הלאומיות הרגשניות של משוררי חיבת־ציון (כגון ב'חזיונות בת עמי' של ק"א שפירא, ובשירי מ"צ מאנה, מ"מ דוליצקי, וי' קמינר, שביאליק אולי אף מחקה כאן את סגנונן האופייני, בדרך הפארודיה). סגנון דבריו של הדובר בשיר זה, עם האמוציונליזם הנפרז שלו ועם עמדתו הזיכרונית הרגשנית והנרגשת, מזכיר אפילו את סגנון הדברים הסנטימנטליסטי של הטיפוסים העממיים במונולוגים הדרמטיים של ביאליק, שבהם רב משקלו של היסוד הפארודי, כגון דבריו של יונה החייט, המעלים בפרץ רגשות את זיכרונות העבר ("אך בזכרי את הימים ההם הנוראים / יתקפוני בלהות ויבעתוני חלומות רעים"[21]). והרי גם בעיצוב סגנון הדיבור של יונה החייט מסתייע ביאליק בסגנונם ההיפרבולי של משוררי המאה ה–19.[22]

אך גם בשיר 'אבי', שהוא אוטוביוגרפי במובהק, חרף הספציפיות היחסית שלו (בהשוואה לאופיו הכללי והמוכלל של 'אוי, מלב בוקעת'), הן נאמר על האב, ש"כתובת קצרה מראשותיו, חרותה ביד לא אמן, תעיד עליו נאמנה: פ.נ. איש תם וישר". השימוש במלים טעונות, כדוגמת "מראשותיו", "איש תם", מטעין את תיאורו של האב בין הערלים במטענים מסיפור יעקב יושב האוהלים, ששם עיניו בספר ולא בכוס, המוזג מן האדום האדום לערלים השרועים באכסנייתו, כבשיר האלגורי המוקדם 'יעקב ועשיו' (ואגב, כחמש שנים לפני חיבור גרסתו הראשונה של השיר 'אבי', חזר ביאליק וחיבר "שיר עם" אלגורי, שהוכתר אף הוא בכותרת 'יעקב ועשיו', ואשר בו עימת ביאליק את תכונותיהם של היהודי ושל ה"גוי", כבאלגוריה הלאומית, שכתב בראשית דרכו[23]). אמנם, ב'אבי' העיצוב הוא מימטי וספציפי לכאורה, והמוזג מכונה כאן "אבי" (ולא "יהודי מוזג", כבשיר הפסידו־אוטוביוגרפי 'אוי מלב בוקעת'), אבל נותרו במרקם האישי־כביכול גם שרידים מן הכתיבה האימפרסונלית, אולי שרידים חיוורים או מרומזים, אבל הם מצויים בטקסט במוחש.

נתבונן בתיאורו של המוזג היהודי ב'אוי, מלב בוקעת': הלה עומד בלב פונדק מסואב, ושתי בבותיו הן מעין מוקדי אור בתמונת צללים קודרת, כאור הנרות, המרקידים את הכתלים הקודרים ב'שירתי'. על רקע כיעורה וקדרותה של מערת הפריצים, מתמזגת דמותו הקדורנית, הלבושה "פשתה כהה", והדומה לצל נע מתנודד. שתי עיניו הן בבואות של אור וטוהר, והאור שהוא ביסודו אור רוחני (את המלה "בבותיו" אפשר לפרש גם כצורת הרבים של ה"בבא" מן התלמוד, ולא רק כצורת הרבים של "בבת העין", שהרי המוזג נותן עיניו ב"ספר הפתוח" שעל שולחנו), מתנוצצות באפלת בית המרזח. לבושו של המוזג

– "פשתה כהה" – הופכו למעֵין נר דועך (על־פי "פשתה כהה" בישעיהו מב, ג, שהיא פתילת המנורה). גם העיניים ה"דועכות" הופכות את המוזג למעֵין נר כבה, שריד שנותר לפלֵטה מן הבעֵרה הגדולה, מן המציאות שר חשה בעבר חיים ואילו עתה בטלו סיכוייה ואפסה תוחלתה. השורות המחוקות שבנוסח הטיוטה מספרות את סיפורו של "ניצוץ אחד מן המאור שבתורה, ששב ויעל את האור שדעך כבה", וכן את סיפורם של "חללי זיכרונות", המפרפרים ב"אפר לבו הנענה" של המוזג, הנושא דומם בעול ובסבל. מכל אלה עולה תמונת נר דועך, בבואה למציאות אישית ולאומית דועכת. בסוף טיוטת השיר הבלתי־גמור, חל מפנה, המצית את שתי בבותיו של המוזג באור מחודש. תיאור זה אינו משתמש בחומרים הסקראליים רק כבחומרי רקע מעשירים שבתחום הלשון הפיגורטיבית. כאן מיטשטשים הגבולות בין המסמן למסומן, והאובייקט המתואר הוא ספק תמונה מתמונות הילדות, ספק תמונה לאומית של "מקדש" שנתחלל, והיה למעֵין בית־מרזח מסואב. ריבוֵם של החומרים הלאומיים, הן במישור הרפרנציאלי והן במישור הפיגורטיבי והאלוסיבי, ולעומת זאת מיעוטם של החומרים האוטוביוגרפיים הספציפיים, המנוטרלים ממטען "לאומי", יש בהם כדי לערער על פירושו האוטוביוגרפי המובהק של שיר זה.

כלי הבית של המוזג, בדומה לכלי הבית ב"שירתי", הם כלים פגומים ומחוללים. הפשתה הכהה (פתילת המנורה) מתמזגת בארג לבושו של המוזג הדל ("כלים" הם גם בתי קיבול וגם מלבושים). תמונת הפשתה הכהה מצטרפת גם לתמונת השולחן המגואל, המרמזת שלפנינו מעֵין מקדש מחולל (השווה מלאכי א, ז–יב). זו מצטרפת מצֵדה לתמונת "הספר הפתוח", המונח "תמיד" על שולחנו של המוזג, הניצב אצל הדלפק ככוהן אצל מזבחו. התיאור כולו גדוש השתמעויות סקראליות, מתחומי עבודת־הקודש של הכוהן במקדש. התמונה הפרטית של הבית החרב והתמונה הלאומית ה"אקטואלית" של הפונדק החרב, סמל הפרנסה היהודית בגולה, ועל כל אלה התמונה הלאומית המיתית והעל־זמנית של המקדש החרב, מתמזגות כאן כולן ליישות אחת.

היום ניתן בדיעבד לעקוב ולהיווכח, כי משיר־הבוסר הבלתי־גמור 'אוי, מלב בוקעת' בקעו ועלו גם כמה מן הדפוסים המרכזיים בשירתו הווידויית ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק: דמות המוזג, המעלה ניצוצות של טוהר מתוך החלאה והטומאה ('אבי'); תמונת הנרות על פתיליהם, המרקידים צללים על גבי הכתלים הקודרים ('שירתי'); תמונת האב – הביוגרפי או הארכיטיפי – העומד אצל שולחן מגואל ומֵפר בלית ברירה את סדרי הפולחן המקובלים ('שירתי'). אך למרות קשריו הברורים של שיר גנוז זה עם כמה משירי הווידוי הנודעים, אין בשום אופן להיחפז ולראות בו שיר אוטוביוגרפי "ותו לא". דמותו של המוזג

קשה־היום אינה משויכת שיוך מוגדר ל״אני״ הדובר, שקולו איננו קולו של ביאליק הצעיר, והיא איננה מוצגת בשיר אלא כ״צל יהודי זעף, צל יהודי מוזג״. דמות קודרת זו של המוזג קשה־היום עשויה, להערכתי, להתפרש במודוסים שונים של חיקוי המציאות: אפשר שהוא גלגולה של דמות האב הביוגרפי, אפשר גם שהוא היהודי בה״א הידיעה, המיוצג כאן בדמות המוזג המרושש בן־התקופה, ואפשר גם שהוא יישות מטפיסית מופשטת – סמל הגלות המרה לדורותיה.

ע׳ צמח העיר בספרו הלביא המסתתר,[24] על הקשר, שבין הפואמה ׳אבי׳ לבין סיפורו של מ״ז פיירברג ׳בערב׳. מותר כמדומה להרחיב את אבחנתו הנכונה, ולקבוע כי סיפור קודר זה של פיירברג, שנדפס בכרך ד׳ של ׳השילוח׳, בסמיכות זמנים לכתיבת השירים הפסידו־אוטוביוגרפיים של ביאליק, השפיע כנראה על עיצוב דמותו הקדורנית והדועכת של האב־המוזג בשירים אלה. דומני שיש אף מקום להניח, שהמשורר חש תחושת זיקה לדמותו של המוזג בסיפורו של מ״ז פיירברג, ששמו יוסף (כשם אביו של ביאליק) ושבן־זקוניו נלקח ממנו (אף ביאליק נולד לאביו לזקונים). נכונה היא הטענה, שהחפיפה בין הסיפור הבידיוני, המתאר הוויה טיפוסית, לבין הפרטים האוטוביוגרפיים הקונקרטיים, תרמה תרומת־מה לתחושה של קרבה והזדהות. אף על פי כן, קינתו של הדובר ״על מחשכי עולם, על משואות נצח״, בסגנונם של משוררי חיבת־ציון ״המקוננים והמתאוננים״, מעוררת את החשד, שגם דמות הדובר בשיר, ולא רק דמות המוזג העומדת במרכזו, היא פרסונה מסוגננת, שביאליק מחקה את נוסח דיבורה המיושן, שאיננו נוסח דיבורו שלו. ואכן, באחת מן הגרסאות של השירים הפסידו־אוטוביוגרפי ים הללו שבמחברת הטיוטות משנת תרנ״ט מספר הדובר כי הוא מעלה מן הזיכרון את פונדק אביו, שמלפני ״שלושים או ארבעים שנה״. לא ״אני״ אוטוביוגרפי לפנינו, החופף חפיפה מלאה לדמותו של המחבר, כי אם ״אני״ בדוי־למחצה, שאינו צעיר בשנות העשרים לחייו, כמו המחבר בזמן היכתב שירים אלה, וסגנונו מזכיר את סגנונם של משוררי ״דור המעבר״. דובר מבוגר זה מספר את קורות בית־אביו במחצית המאה ה־19, תקופת ההתרוששות הנוראה של יהדות רוסיה, הפזורה הגדולה בעולם היהודי דאז (היא התקופה שעליה כתב למשל יל״ג את שירו ׳קוצו של יוד׳, שבמרכזו תיאור התמוטטותו של הפונדק היהודי הטיפוסי, שממנו מצאו רוב יהודי רוסיה את פרנסתם עד לנישולם מנף זה עקב השינוי הדרסטי שחל בדרכי התעבורה עם הנחת מסילת הברזל). דומה, שאפילו מרכיבי המציאות של ׳אוי, מלב בוקעת׳ – המערבלים את סבל הפרט ואת הסבל הלאומי למסכת אחת –

ולא רק מרכיבי הלשון של השיר, מצדיקים אף הם את שיוכו לז׳אנר ה״פסידו־אוטוביוגרפי״.

תהליך התפתחותו של ה״אני״ מן האלגורי אל האישי והספציפי תואר כאמור בחיבורי שירי ביאליק המוקדמים כהיסט הדרגתי של המרכז מן הנושאים הלאומיים החיצוניים אל נפש היחיד פנימה – אל ה״אני״ המשורר, קורותיו ועתידותיו. אבל אין כל בסיס וכל צורך להקצין את הטיעון הזה, ולקבוע על־דרך ההפרזה, כי אין בכל משמעויות הלוואי כדי לעקור את שירי ביאליק, שנכתבו בתרנ״ט–תרס״א, ״ולו גם כהוא זה, מן הבסיס הריאליסטי והאוטוביוגרפי״, וש׳שירתי׳ מבטאת את שירתו האישית של ביאליק גופא, ולא של איש מלבדו, ושיש בשיר זה העצמה ללא סמליות וחד־פעמיות מוחלטת, ושרק עלילה אחת זוכה בשיר להעצמה ולהאדרה, ושהדמויות בשיר אינן מייצגות אלא את אביו ואמו של המשורר,[25] וכיוצא באלה הפרזות מופלגות. שירת ביאליק חומקת בדרך־כלל מהגדרות כה מוחלטות, נחרצות וחד־משמעיות, ולא אחת היא מקיימת בתוכה דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת. ׳אוי, מלב בוקעת׳, ולא כל שכן ׳שירתי׳, חומק, מכל מקום, מן התווית האוטוביוגרפית החד־משמעית, וכך גם השיר הפסידו־אוטוביוגרפי הגנוז ׳מחוץ לעיר׳, שבניגוד לקודמו הוא רחוק מכל שׂגב, בלשון ובתיאור המציאות, אך פשטותו העממית, המנוטרלת ממשקעים מקראיים, איננה הופכת אותו לשיר אישי יותר, או קולקטיבי פחות, מ׳אוי, מלב בוקעת׳. להערכתי, גם בו התמזגו האישי והלאומי למהות אחת, אך בו מיוצג הפן הקולקטיבי בדרך אחרת: באמצעות מימרות יידיות, השגורות בפי העם, אשר ביטאו אמִתות כלליות על החיים היהודיים במזרח־אירופה, ולא באמצעות הסמלים הלאומיים הגבוהים שמן המקורות העבריים הקאנוניים.

ג. ׳מחוץ לעיר׳ – מן הלאומי אל העממי

לעומת ׳אוי, מלב בוקעת׳, המצטיין בעמדה פאתטית טעונה ומעוצמת, שכאב וזעם חברו בה יחדיו, את ׳מחוץ לעיר׳ מאפיינת דווקא עמדה אנטי־פאתטית, אך לא נטולת רגש, טראגיקומית בעיקרה, המזכירה את הדיקציה הפשוטה של שירי העם האותנטיים:

מִחוּץ לָעִיר עַל־יַד הַיַּעַר,
בְּבֵית מַרְזֵחַ, חֶרְבָּה יְשָׁנָה,
אָבִינוּ מֵת, רְצוּץ חַיֵּי צַעַר,
אִמֵּנוּ נִשְׁאֲרָה אַלְמָנָה.
וַתְּהִי הַיְרֻשָּׁה – מִרְזַח סְרוּחִים:

אַרְבָּעָה כְּתָלִים סְחוּפִים, רְטֻבִּים,
יַי״שׁ, מִקְפֶּה דָגִים, דָּגִים מְלוּחִים –
וִילָדִים חֲמִשָּׁה וּצְרָכִים מְרֻבִּים.

שיר זה תואר בספרי הצרצר משורר הגלות, אגב תיאור המעבר מן השירים הלאומיים אל השירה הפסידו־אוטוביוגרפית, שבה יש ריבוי של יסודות קונקרטיים, החופפים לביוגרפיה של המשורר. תיאור זה יצוטט כאן, מפאת חשיבותו למהלך הטיעון:

> כך, למשל, בשירו הכמו־אוטוביוגרפי ׳מחוץ לעיר׳, מתוארת הדלות בבית־האב גם כדלות יהודית סטראוטיפית, ולא רק כמצב אישי ופרטי, בשל מימושם של כמה פתגמים יידי ים שגורים על הדלות הטיפוסית של יהדות מזרח־אירופה. שיר זה, שהוא ספק וידוי אישי ריאליסטי, ספק שיר לאומי ארכיטיפי, מעלה את הווית הגלות והדלות באמצעות שילובה של האידיומטיקה העממית בתוך המונולוג של הדובר האומלל, המעלה את זכר ילדותו: ״הדלות שרקה בארובה / העוני ריקד בזוויתנו״ – – גם כאן מומשו מימרות יידיות על הדלות כגון ״דער דלות פייפט פון אלע זייטן״ – הדלות שורקת מכל הזוויות״, או ״דער דלות טאנצט אין מיטן שטוב״ – הדלות רוקדת באמצע הבית – – פתגם יידי אחר, המונח בבסיסו של השיר האישי והטיפוסי כאחד, עולה מן השורות, הפותחות במלים ״ותהי הירושה...״. פתיחה כזו יוצרת אצל הקורא ציפיות לרשימה של קניינים ונכסים, שהותיר האב הנפטר לבניו אחריו. אך תחת פירוט הרכוש שבעיזבון המנוח, בא פירוט של חפצים ושל קניינים עלובים וחסרי ערך, בעיקר של מוצרי צריכה מתכלים (יי״ש, מקפה דגים, דגים מלוחים), הנזכרים בנשימה אחת עם מהויות מופשטות (״צרכים מרובים״; משמע, האב הוריש לבניו מחסור ולא רכוש), וכן ביחד עם חמישה ילדים המגובבים ביחד עם פריטי הקטלוג, בסדר זֵאוּגְמַטִי פסידו־הגיוני, הגורם לגיחוך מר.[26]

אופיו העממי הטיפוסי של התיאור בולט לעין, להערכתי, והוא מסתמך, כנזכר לעיל, על מימרות יידיות טראגיקומיות, בדבר ירושתם של אביונים. בסוף הרשימה הקטלוגית של חפצי הירושה, הגדושה בפרטים טריוויאליים וחסרי ערך, ולא ב״אוצרות קורח״, נזכרים גם, על דרך הזֵאוּגמה (פיגורה המחברת מין

בשאינו מינו), חמשת ילדיו של הנפטר, כמו היו מין סרח עודף חסר חשיבות. התיאור מבוסס כולו על מימושו והרחבתו של הפתגם היידי "וואס ירשענן יידן? צרות" (מה יורשים יהודים? צרות), שעליו מבוסס גם הסיפור האימפרסונלי כביכול והאוטוביוגרפי־למחצה למעשה – 'הירושה' – שנותר בעיזבון. נתבונן, לשם השוואה, בהשגותיו של מירון על פירושי ל'מחוץ לעיר':

> קיים הבדל מכריע בין החומרים האוטוביוגרפיים שהובלעו והוסתרו מאחורי מסכות ריאליות או סמליות בשירים מוקדמים ובין אותם חומרים עצמם המתפרצים עתה בגלוי, ללא כחל ושרק – – לא קל להבין כיצד מצאה זיוה שמיר דווקא בטורים אלה 'היתול' (שמיר 1981, עמ' 117 118). מה שניתן כאן הוא וידוי ישיר, ענייני, חרוק־שיניים, שמעורב בו סרקאזם צורב. הסרקאזם ניכר היטב בזֵאוּגְמָה, – – הנוצרת במנַיית פריטי ה'ירושה' שהניח אחריו האב המסכן: מרזח סרוחים – ארבעה כתלים, יי"ש, דגים – וחמישה ילדים. זאוגמה זו – – משפילה את הילדים מרובי הצרכים ומקנה להם מעמד השווה לזה של הכתלים הסחופים והרטובים, או אפילו לזה של הדגים המלוחים – – אנו מבחינים באופי האוטוביוגרפי המובהק והמהפכני של שירים אלה לא רק בזכות הקורלציה הברורה בין שירי תרנ"ט ובין השירים האוטוביוגרפיים המוצהרים שנכתבו אחריהם – – מכריעות כאן בראש ובראשונה הנגיעה האישית הברורה, המוצהרת והנכונות לחישוף עצמי.[27]

והרי לנו דברים הדומים לדבריי על 'מחוץ לעיר' בדרך התיאור, אך לא במסקנותיו של תיאור זה, והמחזירים את הקושיה למקומה: האם אוטוביוגרפיה כפשוטה לפנינו או קוֹנפאבּוּלציה של הסיפור האישי, באורח שיחפוף את הסיפור הלאומי? מניין לו למבקר, המשיג על תפיסתי, שאכן אך ורק כאב אישי ספציפי לפניו, כהנחתו, ושאין כאן קינה אישית וקולקטיבית כאחת, הנישאת בגוף ראשון יחיד, כהנחתי שלי? לא בזכות ההתאמה העובדתית בין שירי תרנ"ט לבין הידוע לנו על חיי המשורר בילדותו, הוא טוען,[28] כי אם בזכות "הנגיעה האישית הברורה", ואגב קביעה זו, הוא נקלע לסבך של סתירות, שלא בנקל יצא ממנו. מן הצד האחד, ניתוחו דווקא מסתמך לא אחת על עובדות ביוגרפיות חיצוניות ("חמישה. אכן חמישה היו ביאליק ואחיו בתקופה המתוארת בשיר"[29]; "האם, בייחוד בדמותה כרוכלת צעקנית, עוררה בילד כאב, בושה ורחמים"[30]), לשם חיזוק הטיעון בדבר הספציפיות של השירים

האלה (לא מיניה ולא מקצתיה: דווקא ה"עובדות", שעליהן הוא נסמך, אינן עובדות כל עיקר, ואפילו והמשורר בכבודו ובעצמו טרח להכחישן[31]). מן הצד השני, על מה יבסס את טיעונו בדבר "הנגיעה האישית הברורה" והספציפיות הגמורה של שירים אלה (המבוססים כאמור, לאמתו של דבר, כפי שניסיתי להראות, על תיאורים טיפוסיים ועל תרגום אידיומטיקה יידית, המבטאת את הכללי והטיפוסי ביותר), אם לא על העובדות החוץ־ספרותיות מן הביוגרפיה הידועה? והרי כל הראיות הטקסטואליות, במיוחד השיר הכללי והמוכלל 'אוי, מלב בוקעת', נוגדות את דבריו בדבר הספציפיות הגמורה של התיאור. לפנינו אפוא מעגל־קסמים טאוטולוגי, שבו קובע המבקר את האותנטיות האוטוביוגרפית של השירים לפי עדויות ביוגרפיות חיצוניות ומסופקות, שהוא עצמו מזהיר לא אחת מפני ההסתמכות עליהן, וכן על סמך "הנגיעה האישית הברורה", שאת טיבה אין הוא מפרט.

ומאַין לו למבקר ראיות טקסטואליות, שתאששנה את ההנחה בדבר הספציפיות הגמורה של התיאורים בשירתו ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק, מגויסת אנלוגיה מרשימה ורבת־מעוף מתחומי המוסיקה בדבר ההבדל בין התפיסה ה"אופקית" (הקונטרפונקטית), השלטת ביצירת ג'יובני פאלסטרינה לבין התפיסה ה"אנכית" (ההרמונית), השלטת במוסיקה הרומנטית, כגון אצל הקטור ברליוז וריכרד ואגנר. דא עקא, אנלוגיה מרשימה זו (היפה לספרי מבוא להאזנה למוסיקה) מטעה את הקורא ומטשטשת את העניין הנדון יותר משהיא מבהירה אותו. ראשית, גם בתולדות המוסיקה יש בין המיסות של פאלסטרינה לבין יצירותיהם של ברליוז וואגנר, יצירות רבות שבהן משתלבים האספקט ה"אנכי" וה"אופקי" ומשלימים זה את זה, בהעשרה הדדית מושלמת, כגון יצירותיו של מלחין "נידח" ו"שכוח" כדוגמת יוהן סבסטיאן באך. שנית, אם המדובר ביחס שבין הנושא הפשוט לפיתוחו המתוחכם, הרי ניתן להביא יצירות לא מעטות משל היידן, מוצרט, בטהובן ושוברט, הכוללות נושאים מלודיים בעלי אופי סימטרי, כמו־עממי או כמו־פופולרי, ושעיקר גדולתן טמון למעשה דווקא בעושרו של הפיתוח. הן לא יעלה על דעתו של איש לטעון ברצינות ביחס ליצירות אלה, כי חשיבותו של הנושא המלודי הפשוט והקונבנציונלי, גם כשהוא בולט ואפילו כובש כביכול את "חזית" היצירה, עולה על סימני גדולתו של המלחין, הניכרים מעיבודו של הנושא ומפיתוחו.

אם נפַתח את האנלוגיה המוסיקלית הזו (הגם שמוסיקולוגים רציניים טוענים כיום, כי אנלוגיות כגון אלה המקישות מחילופי הסגנונות והזרמים במוסיקה אל חילופי הנורמות הפואטיות בספרות הן פשטניות ואפילו מסוכנות), הרי נוכל להעלות הנחה מנוגדת לזו שהעלה מירון, ולטעון כי הקו העלילתי הפשוט

והכמו־עממי ב'שירתי' הוא לכאורה דל וטריוויאלי, ולמעשה עיקר עושרה של היצירה טמון בפיתוחם האישי והייחודי של המוטיבים הפסידו־עממיים ובמטען ההגותי הסמוי הכלול בהם. שהרי מירון בוודאי יודע היטב, אף שהציג מטעמים רטוריים את התמונה בצבעי "שחור–לבן" כאילו חלוקה בינארית לפנינו, כי בספרות יכולה יצירה להיות "פוליפונית" ו"הרמונית" כאחת, כלומר, אין הארגון האלגורי ה"אנכי" מוציא את הארגון המלודי־סיפורי ה"אופקי". הוא אף יודע בוודאי, כי ביצירתו ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק, זו שנכתבה בסוף העשור הראשון ליצירתו, ניכרת חלוקה אמביוולנטית בין הארגון ה"אנכי" וה"אופקי". אלגוריות, שבהן יש תואם מלא בין הטקסט הגלוי לבין הסיפורים הסמויים, מתחילתן ועד לסופן, בכל נקודה ונקודה לאורך הטקסט, הן בעיקרן אלגוריות נאיביות, ולרוב גם אַ־מימטיות, ואלה אינן ניתנות כלל להשוואה, בשל פשטנותן היתרה, אף למיסות של פאלסטרינה, שבהן לא הקווים האופקיים ולא היחסים ביניהם פשוטים או נאיביים, חרף התואם המושלם. יצירותיו האלגוריסטיות של ביאליק, שפרצו ב"מפנה המאה" דרכי שיר חדשות, בניגוד לאלגוריות המיושנות והנאיביות, קִ הדוקות פחות, ומרשות לעצמן תכופות – כדרכן של אלגוריות מודרניות יותר – לשלב בתוכן מובלעות של ריאליזם (בדרך האלגוריה החופשית FREESTYLE ALLEGORY אשר ירשה את מקום האלגוריה המהודקת, שקרנה ירדה עם עליית הזרם הרומנטי; זה העלה כידוע על נס את הספונטניות ובז לכל דבר שריח של אומנות ושל כלכול נודף ממנו[32]). עם זאת, יצירות אלגוריסטיות אלה, שכמו יתר יצירותיו הבשלות של ביאליק לא גילו דבקות עיוורת בשום זרם ובשום אסכולה, מכילות בתוכן מיזוג מעניין בין הישן לחדש, ומאחורי ה"כאוס" הרומנטי מתגלה בהן סדר קלאסי מופתי והיגיון של ברזל. ניסיונו של מירון להטיל את כל יהבו על הווידוי הרומנטי הסטיכי, שעליו מבוססים כביכול שיריו ה"אוטוביוגרפיים" של ביאליק מ"מפנה המאה", ולהעלים, למשל, את הצד הלאומי הקולקטיבי הנכבד המתגלה בהם במקביל, כמו גם הניסיון להציג את תפיסתי לגבי השירה ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק כאילו היא מפעילה כלים, היאים לניתוחן של אלגוריות נאיביות, הם ניסיונות שכמוהם כ"בידוי ראיות".

וככלות הכול, האם לפנינו שיר אוטוביוגרפי, או שמא קינה "עממית" טראגיקומית על דבר הסבל האישי והקולקטיבי? מן הצד האחד, יש אמנם בשיר 'מחוץ לעיר', כפי שהראיתי בחיבורי, שירי ביאליק הראשונים,[33] ריבוי של סממנים אוטוביוגרפיים, החופפים לפרטי האיגרת האוטוביוגרפית שנשלחה לקלוזנר (אף כי גם את זו, כאמור, אין להבין בנאיביות כחומר דוקומנטרי פשוט, שכן יש בה באיגרת זו לא מעט מן הסגנון ומן הקונפאבולציה). המשורר

אף נוקט ב׳מחוץ לעיר׳ לראשונה את נטיית השייכות של גוף ראשון רבים (״אבינר״, ״אמנו״), שלא כב׳אוי, מלב בוקעת׳, שבו אין המוזג מוצג כלל כאביו של הדובר. ציונים כאלה בגוף ראשון מעודדים לכאורה את הבנת השיר כשיר פרסונלי אוטוביוגרפי.

אולם, המלים ״אבינו״ ו״אמנו״, שהן לכאורה ציונים פרטיים ואישיים, אף טעונות במטען לאומי נכבד (״אבינו שבשמים״, ״עוד אבינו חי״, ״אברהם אבינו״, ״שרה אמנו״ וכו׳), ואין הן מעידות על התכוונות אישית בלבד. גם למלים אחרות בטקסט, כגון ״אלמנה״ ו״חורבה״ נודעות השתמעויות־לוואי, בעלות גוון לאומי. האומה מתוארת דרך־קבע במדרשים הלאומיים ובמעשיות העממיות כאלמנה לבושת שחורים, והחורבה היא אף כינוי קבוע למקום תפילה ולקברות האבות. אפילו צירוף אינדיקטיבי ופשוט לכאורה כגון ״וצרכים מרובים״ הוא צירוף הטעון במשמעות לאומית (״צורכי עמך ישראל מרובין״, ברכות כט, ע״ב). גם ב׳מחוץ לעיר׳ מתמזגת אפוא הדלות של בית־האב והדלות היהודית העממית הטיפוסית לכלל מהות אחת. חומרי־התשתית הלאומיים והאישיים הפכו בשירים אלה למסכת הרמונית אחת וגבולותיהם נבלעו (מסכת ״הרמונית״ משום דרך מיזוגם השלם והתואם של חומרי־התשתית, ולא בשל איכותם האמוציונלית של החומרים הללו, שאין בהם כמובן כל ״הרמוניה״, במובן של ״נועם״). בשלב זה, עדיין אין הממד האוטוביוגרפי משתלט על ״שירי הפונדק״ של ביאליק, והוא עדיין מותך בתוך סיפורו של הקולקטיב, בתוך סיפור חייה של האומה.

ד. ׳שירתי׳ ו׳זוהר׳ – שירת החורבן והתחייה

ב׳שירתי׳ צעד ביאליק צעד נוסף, הסיר את ״פיגומי״ האלגוריה, והותיר על פני השטח סיפור חיים פשוט, המסופר ברגשנות, שיש עמה כנות והתחכמות כאחת. מוצגים לפנינו, כביכול, קורות חייו הטראגיים של ה״אני״ המשורר, מתוך שחזור אותנטי ואמין של חוויותיו האישיות הקשות, כבן לאב שירד מנכסיו ושנפטר בלא עת. לאמתו של דבר, שוב מסתייע השיר באוצר התמונות הלאומי המקובל, ולא מעלה לנגד עינינו בהכרח חוויה פרטית ואישית, על פכיה הקטנים הספציפיים (כל פרט בתיאור מבוסס על תיאורים ״לאומיים״, פרי הגניוס הלאומי או פרי חיקוין האמנותי). כמו במיטב שיריו הארוכים של ביאליק, שהם בעלי ממד אידאי רחב ועמוק, גם כאן מסווה ״הסיפור הפשוט״ את הכוונות ההגותיות, ה״ארס פואטיות״ וההיסטוריוסופיות. אלה כורכות את הביוגרפיה המיתית של האמן עם הביוגרפיה המיתית של האומה, בעת החדשה ובכל

הדורות. ביאליק ברא בשירי הווידוי שלו "מיתוס אישי", המכסה יותר משהוא מגלה, התואם את הביוגרפיה הנוסחאית של האמן.

ב'שירתי' (בגרסתו המורחבת, שכללה גם את 'זוהר') עמדה לנגד עיניו של ביאליק קונצפציה רעיונית ומבנית ברורה, אנציקלופדית וחובקת־זרועות־עולם במהותה, של חורבן־גולה־תחייה, שבה נכרך סיפור חייו של היחיד (ה"אני" המשורר) בגורלה של האומה, בעת החדשה ובכל הדורות. תואַם בין הטקסט הגלוי לסיפורים הסמויים, בכל אחת מעלילות המשנה, יגלה הקורא אך ורק בחטיבה שהופרדה מ'זוהר' והידועה כיום כ'שירתי', המשקפת את העבר. ב'זוהר', לעומת זאת, המשקף שלב מאוחר יותר, של פריצה החוצה ושל פריקת כבלים, יגלה הקורא יתר חופשיות וספונטניות: כאן משולבות, בתוך השלד האידיאי הרחב, כמה וכמה מובלעות של ריאליזם, שאין בהן תואַם מלא בין הסיפור הגלוי לבין הסיפור הסמוי, בכל נקודה ונקודה ברצף הטקסט. לעומת הסטטיות והקדרות שב'שירתי', באה לידי ביטוי ב'זוהר' טכניקה גמישה ודינמית יותר, אימפרסיוניסטית כמעט, המשווה לרשמים החזותיים צורה חיה ונעה, תוך ניסיון לשחזר לכאורה במוחש מה שראה הדובר־הילד בפועל ומה שחווה ממש, ולא רק מה שידע המשורר בתיווכן של מסורות השיר השונות. 'זוהר' הוא ביטוי להתעוררות האינדיווידואליזם (במישור האישי וה"אַרס פואטי") ולהתעוררות הזהות הלאומית החדשה (במישור האידאי ההיסטוריוסופי), הפותחת לפני היחיד והאומה אפשרויות לאין־ספור, שלא היו בהישג יד בתקופה הקדם־רומנטית, מזווית־הראייה הפואטית, וטרם החילון וההתעוררות הלאומית, מזווית־הראייה ההיסטוריוסופית. אפשרויות אלה משחררות את ה"אני" הדובר מכבלי העבר ומעניקות תחושה משכרת של עצמיות ועצמאות, אך גם מטילות את אותו לתוך חלל ריק של חירות מסוכנת, שבה הוא עלול לאבד אחיזה של ממש ולעמוד חסר־מגן מול הכאוס, המאיים עליו להטביעו.

חלוקתה של הפואמה הרחבה לשני שירים, טשטש אמנם את הקונצפציה הזו, שעמדה בתחילה בבסיס השיר המורחב, אך העמיד לעומת זאת שתי יצירות אוטונומיות, שכל אחת מהן הומוגנית יותר ומושלמת יותר בסוגה: זו נסמכת כולה על המוטיביקה והסימבוליקה הלאומית, הגם שהיא עושה בהן שימוש פארודי, וזו מנוטרלת באופן יחסי ממטענים של תרבות לאומית ומשוחררת מאילוצים וממוסכמות. אופיו המרובד והמהודק יותר של 'שירתי' ואופיו החופשי וה"דליל" יותר של 'זוהר', מבחינת הקונוטטיביות והאַלוסיביות של הלשון, תואַם גם את המציאות המשתקפת בשירים אלה: הראשון משקף, בצד הסיפור האישי המגולל את תקופת העוני וההתייתמות של המשורר ויציאתה של

אמו האלמנה אל שוק־החיים, את תקופת החורבן והגלות, שבה הסתגר העם בעוני ובמחסור בדל״ת אמותיו של עולם ה״ספר״, בין ארבעה כתלים קודרים, ונשא בנפש שחוחה תפילה למרומים, למען יוכל לשאת בדאגות הקיום: השני משקף, בצד חוויית ילדות ממשית וקונקרטית בחיק הטבע, את תקופת ההתעוררות, שבה נמשך העם החוצה אל ה״חיים״, אל עולם זר וקסום, שיש בו הרפתקאות וסיכונים (היציאה אל השדה – הן השיבה הציונית אל האדמה, והן, להבדיל, היציאה הקוסמופוליטית לשדות נֵכר – כרוכה בעזיבת עולם ה״חדר״ וה״ספר״, בעזיבת אורח החיים הגטואי המסוגר, האוסר על אדם מישראל לבטל עצמו מתלמוד־תורה ולהתבונן ביפי הטבע, ב״אילן״ וב״ניר״, אפילו בזמן שהוא מהלך בדרך, מחוץ לדל״ת האמות של בית־המדרש). אך טבעי הוא, שהעיצוב ב׳שירתי׳, המשקף את הקונבנציונליזם המעיק של החיים היהודיים בגולה, משתמש בכל הסמלים ה׳קלאסיים׳ וטעון במטעני תרבות שמכל הדורות, ואילו העיצוב ב׳זוהר׳, המשקף את שמחת ההתפקרות ואת סיכוניה, חופשי וגמיש יותר, ספונטני ומנוטרל יותר מן העושר הקונוטטיבי של מערכת הדפוסים והאימאז׳ים הלאומיים. על צִדו האידאי ההיסטוריוסופי של סיפור הילד והצפרירים, הרחבתי את הדיבור בספרי, שירים ופזמונות גם לילדים,[34] ועל כן לא אביא כאן אלא את עיקרי הטיעון.

הגיבור־הילד, או המבוגר המתרפק על הילדות בשירי הצפרירים של ביאליק, הוא כמובן אדם בשר ודם, המזוהה עם המחבר, אך במובלע הוא גם סינקדוכה ומשל ליהודי בן התקופה בְּנה של אומה זְקנה, השבה אל ילדותה שמקדם, אל בוקר חייה. צפרירי הבוקר הקלים, המפצירים בגיבור להצטרף אליו ומתפרצים לחדרו בצפצופי־חן ובמשק כנפיים נעלם, מציינים את ההתפקרות ואת היציאה ממסגרת היהדות ועולה אל העולם ה״יווני־אלילי״ היצרי שבחוץ. הם נקשרים גם בבוקר־חייה של האומה, וכן בבוקר־חייה של האנושות, עם תחילתה של מאה חדשה. מובן, שבידו של ביאליק עלתה יצירה, שהיא מורכבת פי כמה וכמה מכל משוואה, ובה מותכים יסודות אישיים וכלליים, הכורכים באחת את תחושתו הסובייקטיבית של ה״אני״, שפרק עול תורה ומצוות וניתק את קשריו עם המסורת (הֵינתקות מן המסורת מתרמזת כבר ברמזים מטרימים ב׳שירתי׳, מתוך כך שנשברים בשיר זה כל היסודות, ששמרו על שלֵמות האומה בגולה: התפילה, השבת וקדושת המשפחה), ואת תחושתו של מי שמשתייך לציבור שלם, שתהליכים של התפקרות ושל פריצה־החוצה עוברים עליו, והוא אינו יודע את נפשו מרוב שמחה ואימה, וכל עורקיו רועדים בחיל ובגיל.

׳שירתי׳ משקף, לפי פירוש זה, את סופו של פרק ״שירת הגלות והדלות״, של

היחיד ושל האומה, המיוצג באמצעות דל"ת האמות של העולם היהודי הישָׁן, והוא מתרחש כולו בין כותלי הבית הקודרים, וכולו מרירות ודאגת יום. 'זוהר' הוא האנטיתיזה: בו מתרחש הכול מחוץ לכותלי החדר, בטבע המופז. הצרצר המשמיע בין כותלי הבית את נגינתו המונוטונית והתפלה, משַׁנה דמותו לצלצל, המנעים את מנגינתו בין כרי הדשא שבחוץ. הדובר משתחרר ממוסרות אב ואם, וכן משאר כבלי מסורת, המכבידים עליו במכאוביהם ובצרותיהם, ומתמכר התמכרות נעימה לחברים הזרים, שאין לו עִמם כל קשרי משפחה מעיקים. שירתה החד־קולית של המקהלה ב'שירתי' (ניגונו המונוטוני של הצרצר וזמר הנכאים של הילדים הרעבים, סיכום של כל הדורות למן השירה בבית־המקדש ועד לנוסח התפילה של החזן בבית־הכנסת) הופכת לשירת הצפרירים ב'זוהר', שהיא שירה ארצית־עממית מזה ושירת־מלאכים שמימית מזה. ב'שירתי' האב (ואחר כך האם) במרכז, ואילו הילד ואחיו, הצרצר וכלי־הבית, מסביבו, כבסצנה רבת־משתתפים; ב'זוהר' הילד לבדו במרכז ("בעצם ילדותי יחידי הוצגתי"), והצפרירים השקופים מסוכבים עליו ומקיפים אותו מכל עֵבר, אך אינם כובשים כמוהו את חזית השיר. בשני השירים יש לכאורה רציפות והיגיון עקיב במבנה הטמפורלי, ואלה מטשטשים את העובדה שלא רציפות לפנינו, כי אם סצנות נפרדות, עלילות־משנה מקוטעות זו מזו, שאינן מתרחשות ברצף אחד.

שגויה היא ההנחה, כאילו ב'שירתי' רק עלילה אחת זוכה להעצמה: לאמָתו של דבר, כל אחת מעלילות המשנֶה בשיר זה היא מימוש והרחבה, אגב אינוורסיה ועיוות, של סמל קולקטיבי לאומי, וכולן ביחד מתארגנות בסדר כרונולוגי, לפי קורות חייה של האומה. הסטרופה הראשונה מגלה את מקורותיה הדלים של השירה: לא מ"שפריר עליון" נוחל ה"אני" המשורר את שירו, כי אם ממקור נחות ונקלה – מן הצרצר, סמל הדלות והעזובה. מסקנה "אַרס פואטית" זו היא ברוח דבריו המבודחים של מנדלי ב'בעמק הבכא': "אין לך דבר מסוגל לפיוט במידה מרובה כל כך כמו העניות (...) היזהרו בבני קבצנים, שמהם הרבה פיטנים!".[35] הצרצר הוא חלק מן הריאליה בשיר, והוא אף מתעלה לדרגת סמל רב־אנפין. מקורו במימרה היידית העממית "עס גרילצט די גריל ביים קבצן רב עזריאל"[36] (מצרצר הצרצר אצל ר' עזריאל הקבצן), שאף היא איננה חד־משמעית. ב'שירתי', הופך הצרצר לא רק לסמל העוני והעזובה, כי אם גם לקריקטורה מעוקמת ומוקטנת של "המשורר" בגלות. במקום הלוויים המשוררים ששרו במקדש בשבת העם על ארצו, עתה לפנינו דימינוטיב של ה"כליזמר" היהודי, האוחז בכינור המייבב, המנסר את שירת הגלות הארוכה והמונוטונית על מיתר אחד. שירת הנכאים החד־קולית מקבילה אף לתפילה

ולפיוט הדתי, שליווּ את הקיום היהודי באלפיים שנות גולה. סמל הכינור, אשר ייצג באלגוריות הלאומיות המוקדמות של ביאליק את כינורם של גולי בבל, שתלאוהו על הערבים מתוך געגועים לירושלים ולציון (בנוסח שיריו המרוממים של פרוג), שינה מודוס והפך לסמל קרוב ופמיליארי סמל הגלות המזרח־אירופית של הדורות האחרונים. פרק הפתיחה של 'שירתי' בנוי אף הוא, כמו השיר הפסידו־אוטוביוגרפי 'מחוץ לעיר', על מימושה של המימרה היידית הטראגיקומית "מה יורשים יהודים? צרות". מסופר בה על "משורר ערירי", שהנחיל את שירו לבנו של "בעל הבית", הוא הדובר "הילד", וה"ירושה" מתבררת כירושתם של עניים: סבל ומכאוב. סיפורו של "המשורר הנחבא אל הכלים", שהשתקע בבית אביו של הדובר־המשורר, בנוי בדרך שתעורר אצל הקורא ציפיות מסוימות, ותנחֵה ציפיות אלה במפנה של באתוס, כמו במהתלה הומוריסטית הבנויה על פואנטה.[37]

גם סצנת השבת, מן הבית השני של 'שירתי', בונה ציפיות מסוימות אצל הקורא ומפריכה אותן בהמשך. מרובות הן המעשיות העממיות על צער־לבטיהן של נשים עניות, שאין בידן לצורכי שבת, ומרובים הסיפורים על מעשי נסים, שאירעו בשבתות ובחגים בבתי עניים. הקורא מצפה, שתימצא מרגלית במעי הדג, כבסיפור "יוסף מוקיר שבת", או שתיפתח הדלת ויבוא אליהו הנביא, בדמות הלך, ויציב לפתע על שולחן השבת יין וחלות, בשר ודגים. אולם, ציפיות אלה אינן מתממשות, וכבפואמות הריאליסטיות של יל"ג, אין הדלת נפתחת, ואליהו אינו בא. ב'שירתי' אין שום מעשה־נסים, שימתיק את מר גורלה של המשפחה הדלה, ואין כל אורֵח פלאי, שיפקוד את ביתם. אפילו האב נעלם אחרי סעודת השבת, והאם נשארת בגפה לשאת את טרחת עולמה, הכול בניגוד לאותן מעשיות שבהן מאמינים אנשים פשוטים, בני דלת העם, דוגמת הורי המשורר (כפי שהם מתוארים בשיר, בנטורליזם האופייני לתיאוריהם של סופרים מבעלי "המהלך החדש").

גם שלֵמותה וליכודה של המשפחה היהודית (מן הקלישאות השגורות, שנהוג להעלות בכל דיון רעיוני בדבר מקור חוסנו של העם וסוד חיי הנצח שלו) מוצגות כאן באור אירוני: עקרת הבית, יולדת השבעה, אינה יכולה לשמוח בחלקה כ"אשת החיל" ממשלי, ואף לא כאשת הצדיק, ההולך בדרכי ה', מתהלים. כבשיריו הסאטיריים של יל"ג ('אשקא דריספק', 'קוצו של יוד'), מוצגת כאן המשפחה "ברוכת הילדים" כמשפחה אומללה. ב'קוצו של יוד', מתואר הצעיר מישראל, ששם ריחיים על צווארו בעודו נער ובלא שהוכשר לשאת בעול הפרנסה, אשר עד מהרה מוצא עצמו מטופל בבנים ("ובהשתרג עליו שתילי הזית"). מתוך פארודיה של התיאור האידילי של גורל הצדיק,

ההולך בדרכי ה׳ (״אשרי כל ירא ה׳ ההולך בדרכיו – – אשתך כגפן פורייה – – בניך כשתילי זיתים סביב לשולחנך״, תהלים קכח), משתרגים הגפן והשתילים כאחד על ראש־המשפחה האומלל, וגורמים לו לחנק בתביעותיהם ובצורכיהם המרובים.[38] בשירו של ביאליק, האם עגומה, האב בוצע את הפת החֲרֵבה ״כאֵשֶׁם על חטאו״, הילדים שסביב השולחן רעבים, וריבוים (״שבעה ילדים״ – סמל הפריון והברכה) נתפש כקללה וכמארה. לכאורה מקיים אבי המשפחה את מימרת חז״ל: ״עֲשֵׂה שבתך חֹל ואל תצטרך לבריות״ (שבת קיח, ע״א), אלא שהוא חש אשמה על שאין בידו להביא טרף לבני־ביתו, והוא מחלק לילדיו פת לחם שחור וזנב דג מלוח (תחליף עלוב לחלה ולדגים, העולים בדרך־כלל על שולחן השבת). מליחות הפת באה לה ספק ממי המלח, שבהם נטבלה כדי שתתרכך ותכשר למאכל, ספק מן המליח, ספק מן הדמעות, דמעות האם וילדיה (״נעלענה בדמעות״). כמאמר החכם בספר משלי ״על פת לחם יפשע גבר״, עומד אבי המשפחה ״כאשם על חטאו״ ובוצע ״על פת לחם שחור״. אך בניגוד לאמור במשלי, שממנו משתמע, שאדם עלול לחטוא מאונס, כדי למצוא פת לחם לשבור את רעבונו, או כדי לשבור שבר לביתו, עומד כאן האב עמידה פאסיבית, חדור תחושת אשם על שלא בצע בצע לביתו ולא סוכך על גוזליו, הגזולים והעשוקים.

את האב מציינות תכונות הפאסיביות, האלם, ההכנעה וקבלת־הדין. לעומתו, האם האלמנה אקטיבית ומרבה אלה וקללה. היא אינה מקבלת עליה את הדין, ומורדת בגורלה. תחת תפילות השבת השגורות ״כהאי לישנא״, שהושרו ליד שולחן השבת על בטן חלולה, בעוד האב ניצב על שולחן השבת ככוהן על מזבחו המחולל, היא פונה לאלוהי הרוחות בתחינה נואשת, בלשון קרובה ללב ונובעת מן הלב (״ריבונו של עולם, חזקני וסמכני! מה כוחי, מה חיי? ואני בלתי אם אישה״), בנוסח התחינות שב״לשון האימהות״, היא היידיש העממית. עם מות האב וחורבנו של בית־ההורים (וחורבן הבית, במשמעות הלאומית ההיסטורית), מתאלמנת האם ומניעה את ערש בנה יתומה. תיאור האם האלמנה הוא הרחבה ופיתוח כמו־ריאליסטי של סמלים ואימאז׳ים עממיים ידועים, מעין אלה ששימשו את אברהם גולדפאדן, למשל, בחיבור שיר־הערש הכמו־עממי ׳צימוקים ושקדים׳: ״אין דעם בית־המקדש / אין אַ ווינקל חדר / זיצט די אלמנה בת־ציון אליין. / איר בן־יחידל, יידעלען, וויגט זי כסדר / און זינגט אים צום שלאָפן / אַ לידעלע אויך ...״ (ובתרגום אוריאל אופק: ״בבית־המקדש, בפינת החדר / תשב אלמנת בת־ציון לבדה / את ילדהּ היחיד היא תניע כסדר, / שיר־ערש תשיר לו מזמור אגדה״).[39] כאן, שוכב הבן ורואה את דיוקן אמו מחדרו האפל, מתוך העריסה, אך במקום שיר־ערש נעים, הוא שומע את

לחישותיה הטרופות של אמו ואת אנחותיה, המחלחלות כארס עקרבים אל לבבו.

האם האלמנה היא גלגולה המימטי ה"נמוך" של אלמנת בת־ציון הסמלית היורדת אל שוק־החיים (טופוס לאומי שגור, שעוצב עיצוב ריאליסטי בשירו של יל"ג 'קוצו של יוד', שבו הופכת בת־שוע סמל האושר והשלֵמות – לרוכלת ענייה בבית־הנתיבות, ויתומיה כרוכים אחריה בכל רישם וניוולם) נתגלגלה גם לשיר האישי־הלאומי 'ביום סתיו', שנכתב באותה עת. כאן, מתוך הצורך להביא טרף לילדיה, הופכת האם־האלמנה לתגרנית בשוק וירידתה זו היא צעד מתבקש מן הסיפור ההגותי הסמוי (ואין לצעד זה, כאמור, כל אחיזה בביוגרפיה הקונקרטית של ביאליק). תקופת האלמנות (ובמקביל, תקופת הגלות שבסיפור ההיסטוריוסופי הסמוי) מתוארת כאן כתקופה של ניוול ושל התבזות, שמכורח צורכי הפרנסה. גם סיפור התבזותה של האם־האלמנה בנוי על תגובות־הקבע (STOCK RESPONSES) של הקורא, אשר תופעלנה במהלך הקריאה ברצף הטקסט ותתנפצנה ותופרכנה בהמשכה. אגדות עם ומעשיות רבות מספרות על משאלתם של אנשים פשוטים ותמימי־דרך, העולה מלבם בחצות הלילה. משאלה זו מתממשת בעת מכאוב ועמָל, בעת שאשת־החיל העמלנית פוצעת את אצבעה במחט, או בשעה שהאיש הפשוט והחרוץ עמֵל על המרצע או המעצדה. המשאלה מתגשמת בעזרת שלוחיו של האל, הגומל לתמימי־הדרך על חריצותם ועל יושרם. כאן אוחזת האם במחט ונאנחת מתמצית מכאובה אל ריבונו של עולם, אך כמאמר יל"ג "אין עין רואה ואין אוזן שומעת". שום נס לא יתרחש, ומשאלותיה של האם תיוותרנה ללא מענה בחלל החדר הקודר. אין משאלות האם ותחינותיה מגיעות אלא אל אוזניו של בנה יתומה, שלחישות אמו הן לו "כעקיצת עקרבים".

השיר פותח, כפי שכבר הבחינה הביקורת,[40] בכמעין "התגלות שכינה", התגלות הצרצר המסתתר (וראה התגלותו של "האל המסתתר" מנקרת הצור; שמות לג, יז כג), והוא מסתיים במעמד "הקדשתו" של הבן ל"נביא". אכילת הלחם, שנאפה מן העיסה, שדמעת האם נטפה לתוכה, היא כאכילת המגילה, הכתובה קינה והגה והי, במעמד הקדשתו של יחזקאל לנביא (יחזקאל ג). הנביא, שבלע את מגילת המרורים, גילה שהנה טעמה בפיו "כדבש למתוק"; ואילו ה"אני" המשורר בולע את המאפה, ועמו מחלחלת האנחה לקרבו, והיא "כעקיצת עקרבים". פ' לחובר עמד גם על הדמיון שבין מוטיב אכילת המגילה ביחזקאל לבין מוטיב דומה בספרות ההלניסטית, אשר העלה את מיתוס הפיכתו של פינדרוס למשורר (בסיוע הדבש שהטיפה הדבורה על שפתיו כשנרדם למרגלות ההליקון, הר המוזות). ביאליק בנה מיתוס אישי, בדבר הרקע שהכשירו לנבואה ולשירה, מיתוס המבוסס על מליחות הדמעה ולא על מתיקות

הדבש. לחובר אף הסמיך את מוטיב אכילת "לחם הדמעה",[41] למוטיב דומה מן השיר האישי־הלאומי המוקדם 'הרהורי לילה', שבו מתואר הילד האסופי, הוא ה"אני" המשורר, היונק את קובעת התרעלה מן השד הצומק, שחולצת לו האם האבלה. הרעל מחלחל לקרבו יחד עם חלב האם, וכאן מחלחל הרעל לנשמתו של המשורר עם דמעת אמו ואנחתה.

'שירתי' אינו דומה, כמובן, בדרכי העיצוב לאלגוריות הלאומיות המוקדמות, ושיר זה אף לא יסווג, כמובן, כ"אלגוריה". הסיפור האישי מוסט בו אל חזית היצירה וכובש אותה, אין בשיר ניסוחים הגותיים ישירים ואין בו סמלים ברורים ומובהקים (אף כי יש בו עיווּת, אגב הרחבה והמחזה, של סמלים ידועים), ה"אני" הדובר בשיר קורם עור וגידים, וטון הדיבור שלו קרוב ורגשני; תמונת המציאות היא פמיליארית וקרובה ללב, כבציורי הווי ריאליסטיים, ולא מנוכרת ומרוחקת, כבציור הקלאסי. אין בכל אלה כדי לסתור את המגמה ההגותית האלגוריסטית ב'שירתי', שברקעו של הסיפור ה"פשוט".

ה. המיתוס האישי כתחליף לאוטוביוגרפיה חושפנית

ביאליק השתמש אפוא באותם מוטיבים עצמם במודוסים שונים ובדרגות שונות של פירוט כסמלים סכמטיים אַ־מימטיים וכסיפורים מימטיים כמו־ריאליסטיים. מוטיב השֵד הצומק, שממנו יונק ה"אני" המשורר או היהודי בה"א הידיעה את כוס התרעלה, מופיע ביצירתו האלגורית המוקדמת של ביאליק בעיצוב ארכיטיפי "גבוה" וביצירה הווידויית ה"אוטוביוגרפית" בעיצוב נטוראליסטי "נמוך". ב'הרהורי לילה' מקונן הדובר הלאומי על גורלו המר, ומתארו כגזֵרה מבטן ומלדה, גזרה שאין מנוס ממנה ("בבטן הקנני אֵל מסכן, חלכה – – שֵד צומק לי חלצה אם עוטיה, אבלה, / ממנו מציתי את כוס התרעלה"). דברים אלה מבוססים על האגדה בעלת הצביון הלאומי המובהק על אליהו, שמצא בירושלים "תינוק שהיה תָפוח ומוטל באשפה", ולימדהו "קריאת שמע", כדי שישמור התינוק על יהדותו (סנהדרין סג, ע"ב). התינוק היונק מן השד המצומק את הרעל המר הוא גם היהודי, הפרט שבתוך הציבור הלאומי, וגם ה"אני" המשורר, הרואה בתולדות האומה את תולדותיו שלו ובגורלו האישי בבואה לגורל הכלל.

ב'שירתי', שהוא שיר שבּוֹ הממד האישי האוטוביוגרפי מוסט אל חזית היצירה והממד הלאומי האידאי חבוי בו מן העין, מתממש כאמור מוטיב דומה: היגון היהודי הטיפוסי ("האנחה היהודית", שביאליק היטיב לתארה בפרק ג' של 'שירתנו הצעירה') מחלחל לנשמת הילד הרך דרך הדמעה שנטפה לעיסה (כשם שב'הרהורי לילה' הוא עובר אל הבן דרך חלב־אמו, היא האם העוטיה והאבלה,

סמל האומה בגלות). ב׳שירתי׳ הצטמצם המודוס, והסמל המוגבה והמנוכר איבד את איכותו האַ־מימטית הכללית, והיה לתמונה כמו־אישית ורומנטית. בסיפורו הכמו־אוטוביוגרפי ׳ספיח׳, שילב ביאליק אותו מוטיב עצמו, אך בהרחבה ובמלֵאוּת ריאליסטית, שעשויה להטעות את הקורא ולגרום לו לחשוב שסיפור פרטי נטורליסטי לפניו: ״שלושים יום אחר לידתי נגזרה עליי גלות: הוטלתי אל חיק מינקת נכרייה בעיירה סמוכה. המינקת הייתה צמוקת דדים, במחילה, וכשהייתי צווח לחלב, הייתה נותנת אגודלי בתוך פי למציצה״.[42]

דוגמה זו יש בה כדי להמחיש את הפרובלמטיקה שבניסיון לתת חיץ ברור ומובחן בין האישי והלאומי, שהרי אין לדעת בבירור אם ביאליק ״המחיז״ את תולדותיו כדי שסיפור חייו יתאים לסיפורים הלאומיים מן המקורות, או שנטל עובדות ביוגרפיות כהוויתן וצבע אותן בגוני הסיפורים הלאומיים מן המקורות. אין לדעת בבירור אם המשורר ראה בגורלו האישי בבואה מוקטנת של גורל העם כולו, או שמא בחר להדגיש בסיפור חייו הפרטי דווקא אותם היבטים, הממחישים את הגורל היהודי בכללו. כך או כך, שירתו ה״אוטוביוגרפית״ של ביאליק חדורה תמיד יסודות לאומיים אימפרסונליים, ודמויותיה נצבעות תמיד בצבעי המנסרה של המוטיביקה ומערכת הסמלים היהודית לדורותיה. במקביל, שירת הציבור שלו רוויה סממנים אישיים אוטוביוגרפיים לרוב, והא בהא תליא.

רבות מעלילות המשנה ב׳ספיח׳ בנויות על מימוש של מימרה עממית, ואינן משקפות בהכרח מציאות ביוגרפית פשוטה, חרף עיצובן המימטי, המשכנע בחד־פעמיותו. את המימרה היידית השגורה בדבר עם־הארץ, שאינו יודע צורת אלף (״ניט וויסן קיין צלם פאר קיין אלף״ – לא לדעת מה בין צלב לבין אלף) ממחיש ׳ספיח׳ באמצעות הסיפור הקומי על הילד הרואה באות אלף את דמות דיוקנה של מרוסיה הגויה, הנושאת אסל ודליים ומייצגת את העולם ה״גויי״. כברוב העלילות ה״אוטוביוגרפיות״, נטל המחבר גם כאן פתגם ייצוגי, בעל אופי כללי קולקטיבי, ונסך לתוכו רוח אידיוסינקרטית, באמצעות ריבוי פרטים ופרשנות אישית.

זוהי דרכו של ביאליק בכתיבתו ה״אוטוביוגרפית״: למרות הפוזה הווידויית והטון האישי לכאורה ברבים משיריו ומסיפוריו, לא גילה ביאליק למעשה על עצמו ועל חייו דבר החורג מן הכללי ומן הטיפוסי. מה עלה בגורלה של אמו לאחר שהפקידה אותו בבית הסב (האִם נהגה לבקרו, או שמא הפקירה אותו לאנחות?), דבר סבלה של משפחתו בעת מחלת אחיו (אשר חלה בעלומיו במחלת הסרטן, וגסס ממושכות בבית הסב, עד לפטירתו בגיל שלושים), נישואיה של אחותו למהפכן יאן גומורניק, שהביאו על משפחתו רדיפות וחשדות, וכיוצא באלה עניינים פרטיים כמוסים, שחרתו אותותיהם על חיי ביאליק הצעיר לא

פחות מן העניינים הכלליים והטיפוסיים שהעלה ביצירתו, אין להם זֵכר בכתיבתו הבלטריסטית, ובקושי רב אנו יודעים עליהם מן המקורות החוץ־ספרותיים. ביאליק לא היה, לאמתו של דבר, סופר מתוודה, המגלה נכונות לחשוף את עצמו ואת חייו לפני קוראיו ולהתערטל בפניהם. להפך, בסיימו את האיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר, שבה (כמו בטיוטותיה שנותרו במגרה) סיפר באופן סימפטומטי רק על תקופת הילדות, סיכם את "וידויו", בהגיעו אל התקופה שבה נשא אישה, באלה המלים: "עד כאן מן ה'נגלות' שבתולדותיי, ו'הנסתרות' הרי הן מכיבשונו של הלב ואין משיחין בהם".[43] ביאליק הסתיר את עולמו האישי יותר משגילה אותו, ובסיפור "תולדותיו" בחר להעלות רק אותם עניינים, המשותפים לו ולכל אדם מישראל, ואשר ניתן להרחיבם ולנסוך בהם תוכן לאומי. הסיפורים על היתמות, על האלמנות, על התינוק המוטל באשפה היונק מן השד הצומק, על התינוק שאינו יודע צורת אלף, על הבית שבפינותיו רוקדת הדלות ובארובתו היא שורקת ומיללת, הפונדק שבו מגיש "יעקב" הלמדן מן האדום־האדום לבני־עשיו, על הצרצר המשמיע קולו בבית, ועוד כהנה וכהנה סיפורים "אוטוביוגרפיים", מעוגנים כולם כאחד באידיומטיקה הקולקטיבית – הלאומית או העממית. סיפורים שאין להם מקור לאומי או עממי כללי – אין בכתיבתו האישית־לכאורה של ביאליק.

גם האיגרת האוטוביוגרפית, שהיא כביכול מסמך חוץ־ספרותי ללא התכוונויות בידיוניות, יש בה, כאמור, לא מעט מן הקונפאבולציה. כל אחת מגרסותיה נכתבה, אמנם, מתוך עמדה שונה ומתוך מגמה שונה, אך ניכרת בכולן המגמה "לסייע" לקלוזנר בכתיבת הביוגרפיה ה"רשמית", כרטיס־הזיהוי הייצוגי של המשורר, שכבר אז החלו לכנותו בשם המחייב "משורר לאומי". קלוזנר, שביקש מן המשורר שיכתוב לו בראשי־פרקים את תולדותיו, קיבל לידיו מסמך, שלפיו גם שירי התיאור והלוך־הנפש של ביאליק הצעיר, שאינם אוטוביוגרפיים ביסודם, כ'גמדי ליל', 'בתשובתי' ו'תיקון חצות', יתפרשו כחלק מן הביוגרפיה האישית (שבה נמחו כל תווי ההיכר האינדיווידואליים ונותר הדיוקן הייצוגי, המגמתי והמסוגנן). על סמך מסמך מגמתי זה בנה קלוזנר את הביוגרפיה ה"רשמית" וה"ייצוגית", שנודעה לימים לכל אדם מישראל והידועה כיום גם לכל ילד בגן־הילדים ובבית־הספר. גישה זו הביאה לכשל ביקורתי מתמשך בחקר ביאליק, שנמשך אגב־גררא מדור לדור, ואשר גרם להבנתם של שירים רבים, הכתובים בגוף ראשון יחיד, אך המשוללים כל יסוד אוטוביוגרפי של ממש, כשירים אוטוביוגרפיים מובהקים (ראה, למשל, דיוני בהבנת הביקורת את האלגוריה הלאומית 'משוט במרחקים' כשיר אוטוביוגרפי[44]). זאת ועוד, הביוגרפיה ה"רשמית", מיסודו של קלוזנר, אף

איננה בהכרח הביוגרפיה האותנטית של ביאליק. בניגוד לדימויו המקובל, כבן למשפחה דלה מן הפרולטריון היהודי, מעין זו המתוארת ב'בעמק הבכא' של מנדלי, היה ביאליק למעשה בנו של מי שהיה רוב ימיו סוחר עצים, בן למשפחה אמידה, ולא פונדקאי (ורק משחלה, החזיק תקופת מה פונדק בכפר). הדלות הארעית של משפחת ביאליק איננה חופפת ואינה זהה לתופעה הטיפוסית והכללית של ה"התקבצנות" של הפרולטריון היהודי ברוסיה במחצית השנייה של המאה ה–19, ואף על פי כן היא מתוארת ככזו, מתוך המגמה לתת משקל רב לאספקטים הטיפוסיים והכלליים. מאותו הטעם הדגיש ביאליק פרטי־חיים נוספים, שיש להם אחיזה בסיפורים הלאומיים הקונבנציונליים: את צער היתמות והאלמנות, את נטישת סְפו של בית־המדרש ואת ימי נדודיו, את השיבה המאוחרת אל הגווילים הבלים. קשה להצביע בשיריו ה"אוטוביוגרפיים" ולו על פרט אידיוסינקרטי אחד, שאי־אפשר לראות בו פרט טיפוסי, ואפילו ארכיטיפי.

לעומת זאת, עניינים קונקרטיים, פרטיים וספציפיים, שאינם אופייניים לביוגרפיה הקולקטיבית של כל "אדם מישראל", לא הועלו כלל ביצירתו ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק, ומעטים הם אף המקורות החוץ־ספרותיים שילמדונו עליהם: על המוצאות את אמו, לאחר שהפקידה אותו ביד סבו; על גורל אחיו ואחותו, לפני מות האב ואחריו; על השתדכותו למאניה, בת למשפחת סוחרי עצים אמידה, כמשפחת סבו ודודיו; על חיי נישואיו שלו ועל היותו חשוך־בנים; על מאסרו בזמן המלחמה והמהפכה, ועל הרעב והחולי, שידע בשנים אלה (בעיצומה של תקופת המהפכה נתפרסמה גם ידיעת־שווא בדבר מותו כביכול ממגפה); על מכתבי התחינה, ששיגרו אליו קרובים ובני־משפחה, עם היוודע שמו ברחבי העולם היהודי; על ישיבתו בכרכי־הים – באודסה, בוורשה ובברלין – ועל החלטתו לעלות ארצה; על בניין ביתו בתל־אביב, ועל המשוררים הצעירים, שקירב אליו ונהג בהם כבניו, עד אשר התנכרו אליו והחלו להתקיפו חדשות לבקרים. העניינים הספציפיים והאינדיווידואליים, שאינם עולים בקנה אחד עם המיתוס – הלאומי או הכללי – נותרו ברובם, אם לא בכללם, מחוץ לגבולות שירתו, ואם ניתן להם ביטוי־מה הריהו אך הד קלוש ורחוק, בדרך הטרנספורמציה והטרנספוזיציה, של האירועים האוטוביוגרפיים הממשיים. יתר על כן, ביאליק נתן באיגרתו האוטוביוגרפית ביטוי מובהק לאי־רצונו, או לאי־יכולתו, להיחשף ביצירתו ולתת בה ביטוי לסודותיו הכמוסים, מתוך שקטע באחת את הזיכרונות, עם תום סיפור הילדות, וסיכם באופן חד־משמעי, שעל ענייני הפרט המוצנעים אין אדם משיח בגלוי.[46]

אי אפשר שלא להבחין בעובדה, שביאליק "תיעד" בשיריו רק את הכללי והטיפוסי, כאילו בָּרר לעצמו אותם יסודות, שיתאימו לביוגרפיה הקולקטיבית

וסילק אותם יסודות אינטימיים ובלתי־אופייניים, שאין בהם כביכול עניין לכלל. מיעוט הפרטים הספציפיים וריבוי הפרטים הטיפוסיים, ואף הארכי־טיפוסיים, ב"אוטוביוגרפיה" הפיוטית של ביאליק מעוררת את השאלה אם בכלל ניתן לראות בה אוטוביוגרפיה כפשוטה. לא אחת אף "שיפץ" את תולדותיו, והתאימן לביוגרפיה הקולקטיבית־המיתית, לסיפור חייה של האומה בכל הדורות ובעת החדשה. ב'שירתי' הושיב שבעה יתומים סביב שולחן השבת, כדי שמספרם יהיה כמספר הנרות שבמנורה וכמניין ימות השבוע; ב'מחוץ לעיר' מנה חמישה יתומים, כמספר ספרי החומש, המונח על דלפקו של האב המוזג (כשם שבפואמה הבידיונית 'יונה החייט' מנה שישה בנים, כמניין ששת סדרי המשנה). את אמו הפך בשירתו ה"אוטוביוגרפית" לתגרנית בשוק (וכאמור, באיגרת לקלוזנר טען נמרצות כנגד אלה העושים את שירתו בסיס לקביעת תולדותיו, ומתוך כך רמז למבקר, שאף הוא נהג בחוסר־רגישות ובחוסר־תבונה בפרטים ה"אוטוביוגרפיים" שבשיריו: "אמי מעולם לא הייתה תגרנית בשוק ומשיריי אין להביא ראיה"), כדי שתתאים לדמותה הארכיטיפית של האומה הדוויה, שירדה לשוק החיים (כדמותה של בת־שוע, שירדה מכל נכסיה, ב'קוצו של יוד'). הדלות הנוראה והקודרת, המתוארת בשירתו ה"אוטוביוגרפית" אף היא חלק מן ה"שיפוץ", שלא לומר הבדיה: סבו של ביאליק היה כידוע סוחר עצים אמיד, שפרש בגיל העמידה מכל מלאכה ועסק אך ורק בתלמוד תורה. לעת זִקנה נשא אשה, שייחוסה מגיע אל הצדיק מווילדניק והתפרנס מן הכספים שאגר בשנות מסחרו. דודיו של ביאליק, אחֵי אביו המנוח, היו אף הם סוחרי עצים, וכשהגיעה העת להשיא את אחיינם היתום לאישה, שידכוהו עם בתו של שבח אוורבוך, אף הוא סוחר עצים אמיד מז'יטומיר.

התמונה הפרולטרית של העניות המנוולת, האופיינית לדלת־העם (לשואבי המים, למלמדים, לבעלי־המלאכה וכדומה), לא הייתה נחלתו של ביאליק בילדותו ובנעוריו. המשורר היה במקורו בן המעמד הבינוני, מעמד הסוחרים, וכזה אף היה מעמדו האישי בעלומיו ובבגרותו, גם לאחר שעקר לאודסה והחליט להפוך ל"סופר לפי מקצועו" (ביאליק החזיק אותה עת בשותפות מחסן פחמים, ושניאור הצעיר, בן־ביתו ומקורבו, הלעיג בשיר לעת־מצוא על ביאליק "המשורר הסוחר"[47]). אמנם בשנות מחלתו של האב אביו ירדה רמת התפקוד שלו, ומסוחר עצים היה למוזג (ואף בפרנסה זו לא ראה כנראה ברכה), ועובדה זו השׂרתה ככל הנראה עליו ועל בני־ביתו תחושת דיכאון קשה, אך את תמונת הבית הדל שב'שירתי' ובשירי המחזור 'יתמות' ראוי להבין לא רק כתמונת מציאות כפשוטה, כי אם גם, ובעיקר, כבנייתו של "מיתוס אישי", שהוא במידה רבה תשקיף בזעיר־אנפין של סיפור חייה של האומה. ביאליק בנה בשירתו

תמונה של בית חרב ומחולל ותמונת חיים של איש פשוט, מין "אחד העם" (אשר־הירש גינצברג, שהתקרא "אחד העם", אריסטוקרט היה במוצאו ובאורחות חייו, והתרחק מן העממיות לגילוייה, ואילו ביאליק החליט להיות "אחד העם", פשוטו כמשמעו). בשיריו הציג עצמו כבעל סיפור־חיים טיפוסי לדלות היהודית במזרח־אירופה (בתמונות הלקוחות כמעט במדויק מ׳בעמק הבכא׳ של מנדלי, שתיאוריו התבססו כידוע על מימושה של אידיומטיקה שגורה על החיים היהודיים בגולה), ורכש בסיפורו הטראגי־סנטימנטלי את אהדת קוראיו, מכל שורות העם.

ואף זאת: לא רק מנהיגיו ה"פוליטיים" של העם השתייכו באותו הזמן למשפחות אריסטוקרטיות ועשירות (אחד־העם היה בן למשפחת סוחרים אמידה, שהסירה ממנו כל דאגה כלכלית; הרצל היה בן למשפחת בנקאים מתבוללת), גם חשובי המשוררים במאה ה־19 היו בנים למשפחות אמידות ומיוחסות. המשוררים הרומנטיים האירופיים היו ברובם אנשי־כרך מבני המעמדות העליונים, ואפילו מבני האצולה, אף שבשיריהם העלו על נס את החיים בכפר, ושרו בשבח האדם הפשוט החי בחיק הטבע. ביאליק, שהביא אל השירה העברית את התמטיקה הרומנטית את שירת הטבע והילדות, את סיפורו של האמן הסובל, שיחסיו עם הקהל הם מסכת עינויים מתמדת רומז ב׳שירתי׳ לקוראיו, שהוא עצמו אדם פשוט, בן למשפחה ענייה וחסרת ייחוס, שידעה חרפת רעב וכלימת שכול ויתום, ולא סתם אמן הכותב על האדם הפשוט, כמצוות אנשים מלומדה. המשורר מתמקד כאן בהתנסות האישית, שעליה שמו הרומנטיקונים דגש רב ביצירתם ובהגותם. העמדה הווידויית האוטוביוגרפית נועדה לשם שכנוע הקורא שבהתנסות אישית עסקינן: המשורר עצמו ידע עוני ומחסור, ולא רק כתב עליהם כמי שנענה לאיזו קונבנציה שירית. בעת ובעונה אחת הוא אף נוקט עמדה קולקטיבית, ומשדר אליהם מסר סותר לכאורה: שסיפור חייו האישי הוא גם סיפורו של כל אחד מבני העם, חיי סבל ומכאוב. יש כמובן גם מידה של אותנטיות ביוגרפית בשירים, שבהם ברא ביאליק את המיתוס האישי שלו, מיתוס האמן העני (שגורלו הוא גורל של "כל אדם" מישראל, של "אחד העם", במובן הליטרלי), אך יש בשירים אלה גם מידה לא מעטה של אפקטציה אמנותית. האפקטציה האמנותית ניכרת בסלקציה של החומרים, בשרבוב מאפיינים בדויים לתוכם ובמגמה האידאית המשותפת של החומרים הבדויים ושל החומרים האותנטיים.

מגמה זו להציג עצמו כבעל סיפור חיים פשוט, של אחד מבניה של דלת־העם, אף תאמה, כנרמז לעיל, את התפיסה הרומנטית, שאת הפואטיקה שלה ואת כלליה רכש ביאליק בשנות "מפנה המאה", בשנים שבהן החל לכתוב את שיריו

הכמו־אוטוביוגרפית. תפיסה זו העלתה, כאמור, על נס את האדם הפשוט, התמים והבלתי־מתוחכם, שאורחות חייו לא הושחתו, שזוהמת השוק לא סיאבה את נשמתו ושייסורים מירקוה והכשירוה לשרות תחת כנפי השכינה. תולדות חיים של עוני ושל סבל, לפי תפיסה זו, הן הכשרה הולמת מאין־כמוה למי שנפשו חשקה בכתר השירה. אופיינית וסימפטומטית היא העובדה, שביאליק תיאר את עצמו ואת אביו (גם האב מוצג בשיר 'אבי' כמעין משורר ש"עיניו בנפשו ולבבו ככינור פלאים" וכמי ש"אוזנו נטויה אל רננת כוכבים רחוקה") כמי ששייכים אל עולם היריד והפרנסה ואל עולם החלומות והדמיון, כמי שמעגלות חייהם נעו בין שערי הטהרה והטומאה וכמי ששמרו על צלם אלוהים למרות שנזדהמו בזוהמת החיים. השיר 'אבי' מסתיים בקבורת האב – יהודי כשר ופשוט, שנשמה יתרה לו, נשמת משורר־אמת – שנקבר בתוך קברות אחיו, הדלים והאביונים:

בְּאֶחָד מִימֵי אֱלוּל מָצְאוּ עַצְמוֹתָיו מְנוּחָה,
וּכְתֹבֶת קִבְרָה מְרֻאֶשׁוֹתָיו, חֲרוּתָה בְּיַד לֹא אָמָּן,
תָּעִיד עָלָיו נֶאֱמָנָה: "פ. נ. אִישׁ תָּם וְיָשָׁר".

המלים "מראשותיו", "איש תם", מעלות, כפי שכבר ראינו, את סיפור יעקב־ישראל, את סיפורו של סתם "אדם מישראל", שנקבר עטוף בטליתו הבלה והצהובה כגווילי ספריו. במעגל הרחב יותר, מספֵּר השיר את סיפור חייו של עם, ששמר על התורה ועל התפילה בתוך העולם הערלי, למרות שבכורח חיי־הפרנסה, הוטל עליו למזוג מן "האדם האדום" לעשיו הגוי. הביוגרפי והארכיטיפי היו כאן למקשה אחת. מושג "האיש הפשוט" מן הרומנטיקה האירופית ומושג "האדם מישראל" מן היהדות היו גם הם כאן למקשה אחת.

לסיכום, בשיריו ה"אוטוביוגרפיים" יצר ביאליק ז'אנר רחב־יריעה ורב־רובדי, שבו "סיפור פשוט" וידויי־זיכרוני מזה והגות פואטית והיסטוריוסופית מזה. אף שמבנהו המרובד של השיר ברור למדי, דומה שלא קל לקבוע איזה מן הרבדים "חשוב" יותר, ואף לא ראוי לקבוע קביעות נחרצות בעניין היחס שבין משקלם של הרבדים. "הסיפור הפשוט" הסובייקטיבי חשוב מעצם העובדה שהוא מוצג בחזיתו של השיר והוא קל יותר לאיתור ולתיאור. הסיפור ההגותי הסמוי חשוב, בשל רוחבו ועומקו, שלעומתם מצטמק "הסיפור הפשוט" לממדי קליפה חיצונית. ביאליק עצמו הצביע לא אחת, הן ביצירתו הבלטריסטית והן בזו העיונית, על הקושי בסימון הגבול בין "תוך" ו"קליפה", ובהחלטה מי מהם עיקר ומי טפל, כי סימון הגבול מזה וההערכה והשיפוט מזה תלויים בהשקפה

ובאינטרפרטציה ("קשה לנו – – לסמן את הגבולין, מפני שהכול תלוי בנקודת המבט. אנו, מכיוון שאנו נהנים מן התוך יותר משאנו נהנים מן הקליפה, חושבים את התוך לעיקר – – היוצא מדברינו שהגדרת התוך והקליפה תלויה בתנאים ידועים, ואולי באמת אין כלל תוך וקליפה – הכול תוך"[48]). ניסוחיו של המחבר עצמו, אודות היחסיות שבתפישת החוץ והפנים, העיקר והטפל ביצירתם של אחרים, מתאימים ביותר לתיאור יצירתו שלו, שבה טשטוש הגבולין ועקרון היחסיות ניכרים בכל מישור ומישור. "תולדותיו" של המשורר, כפי שהן מסופרות בשירי הווידוי, מהוות, לאמיתו של דבר, אוטוביוגרפיה מסוגננת ונוסחאית – "אגדת האמן" – המקבלת פירוש אישי וייחודי. מיתוס ביוגרפי זה עולה בקנה אחד עם סיפורים נוסחאיים על הולדתם ועל חייהם של אמנים בכל הדורות, כגון אלה שנחקרו בחיבורו האקזמפלרי של ארנסט קריס (KRIS) אגדה, מיתוס ומאגיה בדמותו של האמן.[49]

הערות

1. בין שתי החטיבות הפואמטיות הפרידה השאלה "והלומות ילדותי איככה באוני / התדע? מחברי זיכרונם לברכה", שאלה הדומה ברוחה ובמהותה לשאלות הפותחות את פרקי 'שירתי'. וראה, למשל, על שאלות אלה: שמיר (תשמ"ו), עמ' 66–68.
2. כך נהג ביאליק גם בסיפורו ה"ריאליסטי" 'סוחר', שריבוי הפרטים והפכים הקטנים שלו משכיח את טיבה הסטראוטיפי של עלילת חייו של הגיבור. וראה על כך להלן בפרק "פסיפס קריקטורי של סופרים ואנשי רוח ב'רשימות לעת מצוא'".
3. אשר הפך את הקדרות לזוהר ואת החולין לחג. ראה: הלמן (תשי"ז), עמ' 62.
4. באתוס הוא אחד מסוגי ה־ANTICLIMAX, היצר מְפנה מהיר ומפתיע, קומי או אירוני בטיבו, בעוד הקורא מצפה להמשך רם ונשגב. על נטייתו של ביאליק לשלב מְפנים באתטים בתוך קטעים מרוממים, עמדתי לראשונה בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 88, 130–131, 142, 263 ועוד.
5. צור (1985), עמ' 41–45, הדגיש את העיצוב הרומנטי ב'שירתי', המעורד פירוש ריאליסטי, לעומת העיצוב המריסטי של אותם מוטיבים עצמם ב'על לבבכם ששמם', המעורד פירוש סמלי. אין בדברים אלה משום המלצה להבין את 'שירתי' כשיר המתאים לטופס ביוגרפי חרץ־ספרותי כלשהו.

6. שמיר (1980), עמ' 74–75; 92–93.
7. מירון (תשמ"ו), עמ' 290, 293 ועוד.
8. בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 82–93, במאמרי "ניצני השירה האוטוביוגראפית של ח"נ ביאליק" (1981) ובספרי הצרצר משורר הגלות (תשמ"ו), 166–168.
9. אברבך (ABERBACH) היה כמדומה הראשון, שהחייה בשנים האחרונות את הכיוון הביוגרפי־פסיכואנליטי בחקר ביאליק. הוא גם היחיד מבין העוסקים בכיוון מחקרי זה, שהוא פסיכואנליטיקן במקצועו. ראה: אברבך (1977), וכן: ABERBACH (1977; 1979).
10. קדמו לאברבך גם דיונים ביקורתיים, בעלי אוריינטציה "פסיכואנליטית", שנכתבו עוד בחיי המשורר, כגון דיוניהם של י' בקר (תרצ"א) ושל ד' סדן (תרצ"ג), שהיו הראשונים שהפעילו מתודות כאלה בחקר ביאליק ובביקורתו. על הכיוון הפסיכולוגיסטי בביקורת ביאליק של סדן בראשיתה, ראה: קלדרון (תשל"ה), עמ' 165–182.
11. מבקרים, שעסקו בצדדיו האוטוביוגרפיים של השיר (קלוזנר, לחובר) ופרשנים שכתבו ספרי־עזר פופולריים לתלמידים (הלמן, בן־אור, דובשני). לאחרונה קיבלה הפרשנות הביוגרפיסטית גם ממד פסיכואנליטי, כגון בביקורתם של אברבך (1977; ראה גם: ABERBACH 1977, 1979) ושל מירון (1986).
12. פרט להערה קצרה בדיונו של ראובן צור, בספרו דברים כחוויתם (חש"ד), עמ' 68.
13. ראה הע' 6 לעיל.
14. יהודית בראל (1983), עמ' 46–47. גם מירון מקבל בדרכו את האבחנה (1986), עמ' 377.
15. שמיר (1980), עמ' 73–79, 82–93, 290–340. ראה גם הע' 6 לעיל.
16. לחובר (תש"ד), עמ' 113.
17. השיר 'אוי, מלב בוקעת' נכתב בתרנ"ט. תולדותיו של ביאליק נרשמו בתרס"ג.
18. מירון (תשמ"ו), עמ' 290.
19. השווה: "שמשון, ששת בניך, שישה סדרים המה" ('יונה החייט'). בשירי העם האותנטיים מופיע מוטיב זה לעתים קרובות: מספר הילדים בבית הדל – חמישה, שישה או שבעה – הוא מספר סמלי־טיפולוגי. בשיר־העם 'פלוני יש לו', מונה ביאליק שש בנות, שאינן כמצופה "צרה צרורה", כי אם "נחת" אמיתית לאמן האלמנה.
20. חלקה הראשון של הפואמה התפרסם בשנת תרפ"ח, בשם 'מוזר היה אורח חיי'.
21. העמדה הזיכרונית אופיינית לשירי ביאליק מסוף העשור הראשון ליצירתו, שבהם הדובר הוא דמות פיקטיבית, קשישה מדמותו של המחבר.
22. על העירוב שבין היפרבולה בנוסח שירת חיבת־ציון והמטונימיה הביאליקאית, ראה: פרי (תשל"ו), עמ' 69–74.
23. "שיר העם" 'יעקב ועשיו' נתחבר בשנת 1923, והוא ספק תגובה לתמורות החברתיות־פוליטיות בגרמניה באותה עת (ביאליק ישב אז בברלין והתכונן לעלייתו לארץ), ספק תגובה על שינויים פואטיים, שנתחוללו אז בשירה העברית, עם צמיחתן של משמרות צעירות יותר, שלא בחלו בשפה בוטה, שפת ה"כוס" וה"אגרוף".
24. צמח (תשל"ו), עמ' 251–252.
25. מירון (תשמ"ו) עמ' 292–293, 307, 361, 372. לעתים נגרר מירון עצמו לפרשנות אלגוריסטית, הסותרת את הנחת־היסוד שלו בדבר הבסיס הריאליסטי החד־פעמי המוחלט. כך הוא, למשל, בדבריו על האב־האל והאם־האומה (עמ' 352) ובדבריו על ניתוק בין הקב"ה לאומה (עמ' 371), "במישור גבוה יותר" (סמלי? אלגורי?). אף על פי כן, הוא נרתע מפירושו שלו, שעשוי להביאו בסבך סתירות, וממהר להכריז כי השיר "קוטע באבו כל ניסיון של פירוש פוליפוני של הדברים" (עמ' 372). וכידוע, רק אלגוריות ביניימיות נאיביות מציעות לתיאור הסכימטי, שעל־פיו מתיימר מירון לתאר את תופעת האלגוריה בכללה, ואילו ביצירות אלגוריות או אלגוריסטיות מורכבות יותר נמצא לא אחת מובלעות של ריאליזם. יתר על כן, דווקא ב'שירתי', למרות החזות הריאליסטית־נטורליסטית, יש כמעט לכל פרט ופרט מקבילה במישור האיזאי המופשט.
26. שמיר (תשמ"ו), עמ' 166–168.
27. מירון (תשמ"ו), עמ' 289.
28. שם, שם.
29. שם, עמ' 290.
30. שם, עמ' 300.
31. איגרות, א, עמ' קפד–קפה.
32. שמיר (1980), עמ' 37–41; מירון (תשמ"ו), עמ' 365–367.

33. שמיר, שם, עמ' 88–93.
34. שמיר (תשמ"ז), עמ' 99–111.
35. 'השילוח', כרך ז, חוב' לח (אדר תרס"א), עמ' 131. 'שירתי' נתפרסם בחוברת מ' של אותו הכרך.
36. סטוצ'קוב (1950), סימן 498.
37. על טיבה של פואנטה זו, שבסוף הסטרופה הראשונה של 'שירתי', עמדתי בהרחבה בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 303–307. ראה גם: שמיר (תשמ"ו), עמ' 72–74.
38. על סירוסו המכוון של סיפור "אשת החיל" ב'שירתי', ראה: שמיר (1980) עמ' 311–312; 317–318. וראה גם: מירון (1986), עמ' 373.
39. באנתולוגיה שירי ערש לישנקל'ה, בעריכת ב' כץ וב' קופשטיין (תרגם: א' אופק), (חש"ד), עמ' 12.
40. לחובר (תש"ד), עמ' 321–322; ז' שפירא (תשי"א), 198–200.
41. על־פי "היתה לי דמעתי לחם יומם ולילה" (תהלים מב, ד); "האכלתם לחם דמעה" (שם פ, ו). "לחם דמעה" במשמע "בכי מתמיד", כאילו הדמעה היא לחם חוקו של הבוסה.
42. ראה: שמיר (1980), עמ' 76. וראה גם: מירון (1986), עמ' 58.
43. אי־נרות, כרך א, עמ' קעב. ניסוח זה בא גם בנוסחת סיומה של האיגרת לקלחונר.
44. ראה דיוני בשיר 'משוט במרחקים', בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 79–82. פירוש דומה ימצא הקורא בספרו של מירון (1986), עמ' 120–124.
45. על תהליך ההתרוששות של המעמד הנמוך במזרח־אירופה, עם הנחת מסילת הברזל, ראה בספרו של גרינברג (GREENBERG), 1965.
46. ראה הע' 43 לעיל.
47. שניאור (1958), עמ' 147–151.
48. דבריו שבעל־פה, ב, עמ' קסו. וראה: שמיר (תשמ"ז), עמ' 42–44.
49. קריס (KRIS), 1979.

דמות המשורר כ"ילד טבע" וכ"בעל חלומות"
"מיתוס יוסף" – הבן האהוב־השנוא בסיפורי ביאליק

א. חידושים מפליגים ביצירת טשרניחובסקי

במפגשו עם השירה האידילית של טשרניחובסקי, שבה טעם ביאליק לראשונה טעמם של חידושים, שאותם הטמיע לימים ביצירתו, עוצבו אצלו כמה מן הדפוסים הטיפולוגיים, ששולבו לימים בדמות הילד שבסיפוריו: הילד "בעל החלומות", בן דמותו של המשורר ('ספיח'), ו"ילד הטבע" הפראי והמשוחרר, גלגולו של "הפרא האציל" של הרומנטיקונים ('מאחורי הגדר'). פרשת השפעתה של האידיליה של טשרניחובסקי על עיצוב דמותו של הילד ביצירת ביאליק ועל בניית המיתוס האישי של ה"אני" המשורר ראויה להתבוננות ולעיון, הן מצד עצמה והן מצד השלכותיה על התפתחות הספרות העברית ב"מפנה המאה".

מפגש זה עם תפישת־מציאות חדשה, עם תמטיקה חדשה ועם גישה ז'אנרית חדשה חיזק בביאליק נטיות ומגמות שנמצאו אמנם ביצירתו בצורה לַטֶנטית מלכתחילה, אך לא היו מתממשות אולי בעצמה כזו אלמלא הבחין המשורר והעורך באֶפקטיביות הרבה, שיש לאותות החדשים ביצירת רעהו הצעיר ממנו. אולם אין להוציא מן הדיון אפשרות אחרת, והיא ששני הסופרים הצעירים הושפעו ממקורות אחרים: שנות "מפנה המאה" היו שנות פריחה מאין־כמותן לספרות הילדים העברית, ובתוך פרק זמן קצר ראו אור עשרות ספרי ילדים מקוריים, כריסטומטיות, קובצי אגדות ושפע של תרגומי־מופת מספרות העולם.[1] פריחתה של ספרות הילדים ופריחתם של סיפורי החניכה, הממוקדים בתקופת הילדות, הן למעשה שני צִדיה של תופעה אחת, שנביעתה מן החשיבה הרומנטית הרוסואית, שהאמינה בתום הילדות ובחיים פשוטים, טבעיים והרמוניים. דמויותיהם של "ילד הטבע" ו"בעל החלומות" הן דמויות־קבע בספרות הרומנטית, וברי ששני המשוררים הכִּירון מן הספרות הרוסית והגרמנית. ואין להוציא אף מכלל אפשרות, שגם תקדימים מן הספרות היהודית עמדו לנגד עיניהם של שני המשוררים – זיכרונות הילדות והנעורים של מרדכי בן־עמי, דרך משל, שביאליק תרגם מהם בראשית דרכו והִרבה לדרוש בשבחם.

ואף ש"רוח התקופה" אחראית בלי ספק לשינויים הטיפולוגיים, שחלו ביצירת ביאליק בשנות "מפנה המאה", אין זאת, כי גם למפגש הקונקרטי עם וֶולוולה, בר'לה ושאר גיבורי האידיליות של טשרניחובסקי נודעה השפעה מוחשית ומיידית על יצירת ביאליק, שאת רישומה ניתן לנו לאתר ולתאר תיאור טקסטואלי, ולא רק להפליג בדרך ההשערה והסברה.

גם אם נמצא בשירת המאה הי"ט סימני שירה פסטורלית ובוקולית, הרי מותר כמדומה לקבוע, שהאידיליה היא אחד החידושים הז'אנריים הבולטים, שחידש טשרניחובסקי בשירה העברית החדשה. ז'אנר זה, שהמשורר הצעיר הכירו מן השירה הקלאסית ומן השירה הרוסית והגרמנית, התייחד בשירתו לתיאור מחוזות ילדותו בכפר הרוסי, שיהודיו המעטים דומים לשכניהם הכפריים ה"גויים" ועם זאת שומרים על מנהגיהם ועל מסורתם. את עיקר מגינה של חטיבת האידיליות שלו כתב שאול טשרניחובסקי בעשור הראשון של המאה העשרים. אמנם כבר בין ביכורי יצירתו כלול שיר לירי, קצר שורות וקצר יריעה, שהוכתר בתת־הכותרת "אידיליה", הוא השיר 'מצאי שבת',[2] אולם הז'אנר האידילי בהתגלמותו המשוכללת, רחבת הטורים ורבת הפרטים, הוא בעיקרו פרי ימי הלימודים בהיידלברג וההכשרה המקצועית בלוזאן, הרחק מכפר המולדת שעל גבול קרים ואוקראינה. המרחק הגיאוגרפי והריחוק המנטאלי נתנו אותותיהם באידיליות של טשרניחובסקי, שלא נכתבו כדי לתקן ולחנך, כדי להטיף ולהורות הלכה, כי אם בעיקר כדי להעלות בזיכרון ולתאר. היֶשן והרחוק עולים בהן מתוך אהבה ורחמים, עם מנוד ראש מפוכח של מי שמבחין בצלליו אך גם באורותיו של העולם שנטש. דומה התבוננות זו להתבוננותו של בן, שעזב את בֵּיתו והפליג למרחקים, בתמונת הוריו, שחיוכם הטוב ניבט אליו מבין קמטי הפנים, שכמשו בינתיים ובלו מְזוקן. את תחושת האהבה והאמפתיה, שיש עִמה גם מטעם הדחייה: את תחושת החמלה, שיש עִמה גם ביקורת כואבת שמתוך רֶזיגנציה; את תחושת הגעגועים, שאינה מבטלת את הפיכחון הריאליסטי, הצליח טשרניחובסקי לטעת באידיליות שלו, שהן לדעת רבים מפסגת יצירתו השירית.

בתחילת העשור הראשון של המאה העשרים, הוא העשור השני ליצירתו, פִּרסם טשרניחובסקי כמה וכמה אידיליות במקובץ. את 'הַקפות' פרסם בתשרי תרס"ב (1901); את 'ברית מילה' כתב ב־1901 ופרסם בתרס"ב; את 'לביבות' כתב ב־1902 ופרסם בתרס"ג; את 'כחום היום' כתב ב־1904 ופרסם בתרס"ה (את 'בר'לה חולה' ואת 'הכף השבורה' כתב ברוסיה, בחוזרו מלימודיו; את 'חתונתה של אֶלקה' כתב ערב עזיבתו בפעם האחרונה את אודסה לאחר המלחמה והמהפכה, ואת 'שמחה לאו דווקא' כתב בברלין, לאחר שכבר נדפס ספר

האידיליות שלו). בשנות "מפנה המאה", שבהן כתב טשרניחובסקי את עיקר מניינה של חטיבת האידיליות, כתב גם ביאליק במקובץ את כל הפואמות הנודעות שלו,[3] שרובן נתפרסמו ב'השילוח'. עיקר האידיליות של טשרניחובסקי ומכלול הפואמות של ביאליק נכתבו אפוא במקביל בתוך פרק זמן קצר למדי.

עם כניסתו של קלוזנר למערכת 'השילוח' נתאפשרה גם השתתפותו של טשרניחובסקי בבמה המרכזית והנכבדת, ואכן את 'לביבות' ואת 'כחום היום' פרסם כבר ב'השילוח' (האידיליה 'כחום היום' נשלחה כבר לביאליק, שנתמנה ב־1904 לעורך המדור הבלטריסטי של 'השילוח'). למרות שהיה צעיר בשנים מביאליק, היה טשרניחובסקי בקי לא פחות ממנו בתחומיה של "קרית ספר". השניים החלו דרכם בראשית שנות התשעים, אך בשלב זה של התפתחותם היצירתית, זקף כבר טשרניחובסקי לזכותו שני קובצי שירה, ואילו ביאליק זה אך פרסם את בכור ספריו. באיגרותיו מאותם הימים, הביע ביאליק את חששו מפני התפתחותו המדהימה של המשורר הצעיר שאול טשרניחובסקי, שעתיד אולי ליטול מכל רֵעיו המשוררים את כתר השירה. ביאליק תיאר (אמנם בחיוך, אך מאחורי הז'סטות ההומוריסטיות מסתתרים גם חששות אמיתיים) כיצד כל יתר המשוררים, לרבות הוא עצמו, יכופו ראש לפני טשרניחובסקי ויקראו לעומתו: "יחי המלך!".[4]

מבקרי הדור מיהרו לראות בשני המשוררים הצעירים והמבטיחים את שני גילוייה של ספרות התחייה: ביאליק משורר, שרגליו עדיין נטועות בבית־המדרש הישָׁן, והוא משורר הקדרות, העוני וצער הגלות; ואילו טשרניחובסקי משורר החיים, האור והאהבה, שפָּרַק את נטל המורשה מעל כתפיו החסונות וערכיו הם ערכי ההלניוּת היופי והגבורה. כדרכן של הכללות, גם הדיכוטומיה, ששררה כביכול בין השניים, הייתה במידה רבה דיכוטומיה מדומה. אמנם, צִדה הגלוי של יצירתם עודדה הכללות מעֵין אלה, ואך טבעי היה שהמבקרים נתפסו לצד הגלוי והבולט ביותר; אך מי שיכֹרֶה אוזנו ליצירתם מאותם הימים, יגלה בביאליק הצעיר גם ריבוי של צדדים "הֶלֶניים" ניטשיאניים, ואילו בטשרניחובסקי הצעיר גם את צדדי ה"גרסא דינקותא": את עולם היהדות על הלכותיו וחומרותיו, על ערכיו ומידותיו. ייתכן אף שדווקא ההתרחקות של טשרניחובסקי באותם הימים מן הבית וממנהגיו קירבה אותו אל אותם הערכים, שאלמלא התרחק מהם היה רואה אותם אולי בעין ביקורתית יותר. דמות "היהודי הכָּשר", אותו יהודי פשוט של כל ימות השנה, מצוייר באידיליות שלו בעין סלחנית ולא שופטת, עינו של מי שיודע כבר, שהחדש עומד לרשת את הישן ושהערכים הישנים עוד מעט ייעלמו כלא היו.

בפתח אחת האידיליות המאוחרות שלו ('חתונתה של אלקה', 1921), הקדים המשורר כמה מִלות הסבר על המגמה, שהדריכה אותו בתיאור הווי משכבר הימים:

> אידיליה זו כתבתי על יסוד כמה וכמה זיכרונות מימי ילדותי וזיכרונות משפחה. אני ניסיתי לתאר בה ממנהגי אבותינו בטַבְּריה בדור שקדם לנו איזה עשרות שנים. (...) בהנחת השמות נזהרתי להשתמש דווקא באותם השמות שהיו נהוגים באמת באותו זמן ואם אפשר גם באותם הכפרים. אילו הייתי אני וולטר סקוט, ונכדיהם של אלה – אצילים שייחוסם חביב עליהם, וודאי שהיו מחבבים גם את פסוקי שיריי.

מגמת התיעוד והשימור של עממיות זו, ההולכת ונעלמת מן העולם, מבצבצת גם מכמה מן האידיליות הראשונות, שזמן הסיפּר שלהן אינו מרוחק אמנם מן הזמן המסופר, אך פיזית ומנטאלית כותבן היה מרוחק מן ההווי המתואר בהן מרחק שנות דור. ביאליק לעומתו, לא נתרחק ממרכזי התרבות העברית ובביתו המשיך לשמור על מרבית הערכים הישנים, ערכי "ישראל סבא", אך גם הוא חש שעליו לשַמר ביצירתו את תמונת העולם הישָנה, ההולכת ובטֵלה. אף הוא היה נתון בשנות "מפנה המאה" במסכת ניסיונות (ברובם ניסיונות כושלים אמנם) לתאר את העולם החָרֵב, שצינורותיו נידלדלו ונסתתמו. שייכים למסכת זו סדרת שירים גנוזים משנת תרנ"ט, המתארים את היהודי המוזג בבית־המרזח הישן, שמלפני "שלושים או ארבעים שנה" וכן סבך של סיפורים גנוזים, שבמרכזם דמויות טיפוסיות מן הפרבר.

כשקיבל ביאליק העורך לידיו את האידיליה 'כחום היום', אמרו לו חושיו בוודאי, שלפניו לא רק אחת מיצירות המופת שנכתבו עד אז בעברית, אלא גם יצירה שכמוה טרם נכתבה בעברית. אמנם, טשרניחובסקי ביקש מעורכו, ספק מתוך צניעות ספק מתוך הצטנעות, שישלים בשיר כמה שורות, שחיבורן אינו עולה בידו (וביאליק השלים חלק מתיאור בית־האסורים), אך אין בכך כדי להעלות או להוריד באשר לחידוש המופלג שנתחדש ב'כחום היום'.

החידוש היה בעצם עיצובו של סיפור ללא כל חבלית. טשרניחובסקי לא נתכוון אלא לספר סיפור ולתאר תיאור, ולא סיפר את סיפורו כדי להתחבט בו באיזו בעיה לאומית או מוסרית או היסטוריוסופית. השירה של התקופה, לרבות שירת ביאליק, הייתה "שירה של תיזה" (על משקל "רומן של תיזה"), ואילו "כחום היום" הוא סיפור ללא תיזה וללא תכלית, ולא רק על פני השטח. כשם

שחייו של וֶולוולה ומותו היו שרירותיים וחסרי משמעות, וכשם שרדיפתו אחר שקיעות יפות, ואחר פרחי דגן יפים ואחר יוֹנים מכל הסוגים הייתה חסרת "תכלית", כך גם שחזורם האמנותי אינו בא אלא לשם עצמו ולא לשם תכלית כלשהי.

מהפכנותה של היצירה אינה בולטת לעין, וזאת מן הטעם הפשוט: חומריה הם בליל של חומרים, המוכרים לו לקורא בן התקופה, הן מן המעשייה העממית היהודית והן מאוצר הקונבנציות השחוק של ספרות העולם: ילד שנולד להוריו לאחר שנואשו מפרי בטן; הילד הוא "איש חלומות" שהמעשיות ממנו והלאה, מעין טרנספורמציה של דמות המשורר; הילד הוא ילד טבע, "פרא אציל" שאינו נוטה כתף לעול ולמוסרות; הילד מת מיתה חטופה, שהרי אין בעולמנו המסואב מקום לנשמות יְתֵרות, וכמו אותם נערים־עלמים מן המיתולוגיה (תמוז, אדוניס, יקינתון ועוד) הוא נלקח מן העולם הזה בטרם עת, בעצם פריחתו.

אלא שעיון בוחן ב'כחום היום' יָגלה, שאין כאן קונבנציה שלא נהפכה על פיה, שאין כאן תגובת־קבע (STOCK RESPONSE) שלא הופרכה ואין מוטיב שלא נופץ כאן והורכב מחדש מרסיסיו. למרות שהיצירה מסופרת במין שלווה עילאית, כאילו לא יצירה מהפכנית לפנינו, כי אם מין סיפור עם, שכמוהו כבר שמעו אוזנינו, אין השלווה אלא מסווה. לפנינו יצירה, שהיא כמו יצירה מוסיקלית הנשמעת ממרחק, ורק הד קולה מגיע אל האוזן; או – אם נברור מטפורה אחרת – כמו אריג שהֻפכוהו לצִדו השני, וצבעיו החיוורים, הנגלים לעין המתבונן, מעידים אך במעומעם על הדגם הבסיסי של הצד "הנכון". כל מה שהוא מרכזי בעיני קוראה הפוטנציאלי, בא ביצירה לידי ביטוי בצורה שולית וחיוורת; ולהפך, כל מה שהוא טפל וחסר־משמעות בעיני הקורא הפוטנציאלי, מקבל ביצירה הדגשה יתרה. כך, למשל, כל ענייני הציונות ועסקניה, שהם במרכז עולמו של קורא 'השילוח' ושל היהודי האינטלקטואלי בן־הדור, תופסים כאן מקום מעט וחיוור, בשולי הסיפור (בציור דמותו של המשולח, שנֶחן ב"פה מפיק מרגליות", ואשר גרם בשוגג ובלא־יודעין למותו של וולוולה). לעומת זאת, צביעת התריסים בבית־האסורים או צֶיד העכברים בפתח בית־הפקידות זוכים כאן לתיאור שהוּי ומפורט. בקצרה, המרכזי והחשוב הופכים כאן פֶּריפֶּראליים, ולהפך, וזהו רק פראדוקס אחד המבריח את היצירה כבריח, כי מכל מישוריה עולה "עולם הפוך", שסדריו וערכיו נשתבשו ונתפוררו.

אף שכמה מן המוטיבים שבאידיליה 'כחום היום' עשויים להיראות במבט ראשון כמוטיבים מוּכָּרים, מן הספרות היהודית העממית ומספרות העולם, טשרניחובסקי עשה בהם שימוש שונה וחדש, עד כי לא הותיר בהם כמעט דבר מן הישָן. גם אם יוכיח מאן דהוא שאין בה באידיליה ולוּ גם מוטיב אחד חדש, אף

על פי כן כולה חידוש. ניטול למשל את הרעיון הרומנטי השגור בדבר "ילד הטבע" הפרא האציל. לכאורה, לפנינו וריאציה על רעיון זה (וולוולה הוא "ילד טבע", פראי ואציל־נפש, מסייעם של לקוחות מרומים ושל חיות פגועות) וכן וריאציה על רעיון החיים התמימים וההרמוניים של האדם הפשוט בכפר (שאף הוא כילד תמים, שלא נזדהם בזוהמת החיים), שהספרות דשה־בהן לאין קץ. ואולם, לעומת הקונבנציה הרומנטית, המעלה על נס את החיים בחיק הטבע, ומתארת אנשים נאיביים ומאושרים. כאן מלא הכפר דמויות מעוותות ומושחתות (וראש להן "הצלוי", שניצל אמנם מן האש, אך גופו ניזוק והושחת). כביכול רומז לנו המחבר בסמוי, כי נאיביות מרובה גלומה ברעיון הרומנטי בדבר מוסריותו ושלמותו של האדם הפשוט והמאושר. בכפר האוקראיני שב"אידיליה" שלפנינו, יש גם מן הטוב וגם מן הרע: יש בו גם ילדי טבע פראים ואצילים, הצומחים בטבעיות מרובה כצמחי השדה, ויש בו גם רֶשע ומִרמה, מכורח ושלא מכורח (בולט כאן ההבדל בין תרמיתם הקטנה והקטנונית של אחיו החנוונים של וולוולה, הנעשית בשל תנאי החיים הקשים, לבין גנבת הסוסים של וַסקה המיתמם, שאינו מבין כביכול מה פסול מצאו הבריות במעשיו). יש בו בכפר פשטות ותמימות, אך אלה אינן ערובה לחיים הרמוניים ומאושרים. סיפורו של שִׁמחה, ששָׂכַל את בן זקוניו בנסיבות סתמיות ושרירותיות, הוא הדגמה לכך שהחזות האידילית היא אך מראה־עין.

שגרת החשיבה הרומנטית מעלה על נס את התמימות, תרתי־משמע – הנאיביות והשלֵמות: תמימותו של הילד ושל האדם הפשוט היא ייתרון, שאותו מאבד האדם עם כניעתו לחוקי התרבות. ברם, בסיפור שלפנינו, תמימותו של וולוולה היא מטרד, שהסביבה בורחת מפניו כמפני האש. עמידתו שאינה במקומה לצד הצדק והיושר ולצד הלקוח, וכן רדיפתו אחר דברים חסרי תכלית ותועלת (פרחים קצרי חיים ובעלי חיים פגועים) מרחיקות אותו מאֶחיו, מסביבתו, מן המציאות. העולם היה יכול להיות יפה יותר וצודק יותר אילו כל ברואיו היו נוהגים כמו וולוולה התמים ורפה־השכל, אך המציאות שונה, לטב ולמוטב. תיאור הטבע שבראשית השיר מרמז כאילו על קיומה של איזו יד מכַוונת בטבע, הדואגת לשימור האנרגיה ומניעה את הבריאה מעונה לעונה, משנה לשנה. ואולם, וולוולה אינו נענה כאילו לחוקי ההישרדות הטבעיים, והוא כחיה קטנה, שלא חוננה במלתעות ובצפורניים למלחמת החיים ועל כן סופה העצוב הוא כמעט מחויב המציאות.

חמוטל בר־יוסף הדגישה במאמרה, "היחסיות של הרוע החברתי באידיליה 'כחום היום'",[5] את הרלטיביזם המוסרי ביצירת טשרניחובסקי, שבה האֶתי והאֶסתטי הם ישות אחת, ושבה אין לדעת בבירור מיהו ה"אשם" במותו של

וולוולה, ומיהי הדמות הטראגית באידיליה. את דבריה סיכמה כלהלן:

> הרלטיביזציה של העוול שנעשה לוולוולה, והיכולת לראות אותו בפרספקטיבה, אינן מבטלות את הצער על אבדנו (...) אך טשרניחובסקי מתרפק כאן בנוסטלגיה גם ובעיקר על יכולתם הנפשית של יהודים מהדור הישן לברך על הרעה כשם שמברכים על הטובה (...) בהזדמנות זו הוא פותח לז׳אנר האידילי אפשרות המשחררת אותו מהתלות בריאליה מבחינה אחת ומחברת אותו אל הריאליה מבחינה אחרת.

ניתן להרחיב את דבריה הנכוחים של חמוטל בר־יוסף ולטעון, שנפתח כאן גם פתח לשחרור המציאות היהודית מן התלות ב״תכנית האלוהית״, או בהשגחה העליונה, ולחיבורה לתכנית אחרת, המַוונת את חוקי הטבע. הרי אך טבעי היה הדבר לוּ מותו המקרי והסתמי של וולוולה היה גורר זעקה מאשי מה כלפי מעלה, הטחה כלפי ההשגחה האלוהית שאינה משגיחה על ברואיה הקטנים ומפקירה אותם לגורלם השרירותי (בדרך זו של הטחה וזעקה, מותר לשער, היה בוחר סופר אחר מבני הדור ההוא, לרבות ביאליק הצעיר, אילו סיפר סיפור דומה). והנה, ברגע המרגש ביותר, שבּוֹ טבעי היה שגל של דמעות יציף את עיני כל הנפשות הפועלות, נגמרת היצירה בבת־אחת, בסוף שרירותי, שיש בו הרפייה קומית וריחוק: יוֹכים השומר מאיץ בוַסקה גנב־הסוסים להיכנס לבית־הכלא, כי עוד מעט יבוא הלבלר לביקורת, ״ולא יאה לאסיר להיות יושב בחוץ״.

בעצם ההטחה כלפי שמים נרמזת בפואמה העברית, מיל״ג עד ביאליק, לא רק הכפירה באל אלא אף האמונה הסמויה בו, שהרי אין אפשרות למרוד ביישות שאינה קיימת. יצירתו של טשרניחובסקי היא אולי היצירה הראשונה בספרות העברית, שבהּ אין מקום להתרסה כלפי שמיא על העוול (מצד הדובר, המשקף את הנורמות של המחבר המובלע), כי אין בה אמונה מלכתחילה. אין לפנינו עולם שנתרוקן מאמונה בשל האכזבה מן ההשגחה העליונה, כביצירת יל״ג או ביאליק, כי אם עולם, שאין בו כל שריד וזֵכר ל״תכנית האלוהית״, שבבסיס הספרות העברית במאה הי״ט (אפילו הספרות שבמחציתה השנייה של המאה הי״ט, מיל״ג ועד ביאליק, שהייתה חילונית במוצהר, ונהגה להטיח דברים קשים כלפי שמיא, לא פעלה בעולם נטול אמונה לחלוטין).[6] לראשונה אולי בספרות העברית, טשרניחובסקי מציג עולם שחוקים דרוויניים מכוונים אותו ולא ״השגחה עליונה״, ועל כן אין מקום לזעקה על העוול. העוול אינו חלק מתוך מאזן של שכר ועונש, כי אם חלק מן החוקיות האינדיפרנטית שבטבע, לפיה רק

"המחוננים יישרדו" (אותם יצורים, שהטבע חֲנגן במלתעות ובציפורניים), ואשר לפיה נגזר על החלש להיות לטרף ולהיכחד. על פי חוקים אלה, גם הכליה והמוות הם חלק מן התכנית הכוללת של הטבע, ועל כן סופו של וולוולה הוא גם סוף סתמי ושרירותי וגם סוף טבעי ומובן מאליו, שחוקי הטבע הנצחיים כאילו הכתיבו אותו מראש. אביו של וולוולה קיבל את הדין, כי "ה' נתן וה' לקח", והמחבר המובלע מקבל את הדין, כי חוקי הטבע שמקדמת דנא קבעו, שהחלשים ייכחדו והחזקים ייוותרו, ובחוקי הטבע הנצחיים, כדוגמת חוקי היום והלילה וכדוגמת חוקי עונות השנה, אין נלחמים ואין מורדים.

היצירה מלאה בדמויות, שהצליחו לשרוד במלחמת החיים: משה־אהרון ה"צלו" ניצל מן השׂרפה, ווסקה ה"גו" ניצל מחבל התלייה, אֲחיו של וולוולה למדו להילחם בגֲזֵרותיה של הָרשות במעשי־מרמה קטנים. רק וולוולה, נשמה ש"אינה מעלמא הדין", לא חשף טלפיים וציפורניים ולא למד את כללי מלחמת החיים, שבה הכול מסתאבים ומזדאבים.

'כחום היום' היא אפוא יצירה של פראדוקסים ושל "עולם הפוך": המרכזי הוא טפל בה והטפל מרכזי. היא יצירה רומנטית על "ילד טבע", אך גם אחת היצירות האנטי־רומנטיות ביותר, שידעה הספרות העברית: התמימות, שאותה מעלה הרומנטיקה על נס, מחישה ב'כחום היום' את הקץ, ואילו ההסתאבות מסייעת להישרדות. סופו של וולוולה, גיבור האידיליה, הוא סוף סתמי ושרירותי, אך גם רציונלי, סוף שנענה לחוקי הטבע הנצחיים. המחבר המובלע אינו מצדד בחוקים ואינו כופר בהם: הוא אף אינו נוקט עמדה כלפי הדמויות, כי אם מספר את סיפורן מתוך אנחה ומתוך אֱמפתיה.

הפראדוקסליות הטבועה בתשתיתה של היצירה מחלחלת גם אל יחידותיה הקטנות: לפנינו "עולם הפוך", שבו שכיר־היום צריך לשחד את נותני העבודה שלו, הזקוקים בעצם למלאכתו לא פחות משהוא זקוק להם. לפנינו עולם, שבו הגנב יושב חופשי מחוץ לבית הכלא, ושומרו מניח לו לשמור על עצמו. לפנינו עולם, שבו הבנים המוצלחים עושים בחנוונות, ואת הבן הלא מוצלח, שאינו יודע צורת אלף, שולחים אל ספריו ותלמודו, כדי שלא יכשיל את המסחר ביושרו המוגזם. לפנינו עולם, שבו האחד ניצל מן השרפה, ואילו השני בוער כאש מן השלג: עולם שבו המקום המוצל והנעים, המשמש מפלט מפורענות החום, הוא... בית־האסורים.

גם הקונבנציות הספרותיות נהפכות כאן על פיהן: הספרות העממית מלאה במעשיות על ילדים, שנולדו להוריהם לעת זקנה, לאחר שנואשו מבנים. גם וולוולה הוא בן זקונים, שבא "לאחר ייאוש של בנים", אך אין הוא נולד להורים חשוכי בנים, כי אם להורים שנתברכו בבנים "מוצלחים", שלמדו כיצד

"מסתדרים" בחיים, ואילו בן הזקונים הוא כמין "ספיח" להוריו ולאֶחיו, סרח עודף, קשה־תפיסה ומיותר. הספרות העממית מרבה בסיפורים על מחלות שנרפאו בדרכי נס, ואילו כאן הילד הקטן בוער שלושה ימים כתנור, אך שום נס אינו מתרחש. הספרות העממית החסידית אף מרבה בסיפורים על "קפיצת הדרך", על נְסים שונים הקורים למי שגמר אומר לעלות לארץ־ישראל, ואילו כאן מתרקם כל הרקע המתאים להתרחשותו של נס, לפי תבניותיה של הסיפורת העממית, אך הנס אינו קורה.

האידיליה 'כחום היום' היא לכאורה היצירה הפחות אידילית מבין האידיליות של טשרניחובסקי. יש בה סיפור חיים מלא, המתאים לפואמה סיפורית טראגית יותר משהוא מתאים לאידיליה. חלקיה השונים מתקשרים זה לזה בקשרי אנלוגיה וקונטרסט מורכבים. ניתן אפילו למצוא לה משמעות כוללת, שבדרך־כלל קשה למוצאה באידיליות האחרות: פתיחת השיר מרמזת על נצחיותו של הגרעין הנחבא באדמת הקיץ החרוכה ועתיד ללבלב בחלוף העונות, חוקיות המתגלמת במיתולוגיה היוונית והמזרחית בסיפור אדוניס והתמוז. ואולם, גם בסיפור המיתולוגי השגור ערך טשרניחובסקי שינוי מעניין: לפנינו לא תמוז או אדוניס, שפֻּרח לְבלב על גל קברו, כי אם נער מת, שאביו מהסס אם ראוי לו שינהג כמנהג הגויים ויניח פרחים על קבר בנו (שאהב פרחים ושאר דברים חסרי "תכלית" ו"תועלת"). אין כאן לפנינו סיפור על מוות ועל תחייה, כבמיתוס הקדום, כי אם סיפור ריאליסטי, מודרני ועתיק כאחד, על מוות שרירותי וטבעי כאחד, ששום נס לא הציל ממנו. שַׁדמות אוקראינה, המתוארות כאן בעצם ימי תמוז הלוהטים, הן כתיאורו של אותו עולם כמוש, "השרוי בלא נס", בשירו של טשרניחובסקי 'מות התמוז'.

ב. "עולם הפוך" בסיפורי ביאליק

את רישומה של האידיליה 'כחום היום' ניתן למצוא לא בשירי ביאליק כי אם בסיפוריו. בסיפורו 'מאחורי הגדר' עיצב גם כן "עולם הפוך",[7] שבו כל הסטיריאוטיפים מהופכים. היהודים הם דמויי "גויים" וה"גויים" הם דמויי יהודים: ילדי היהודים בפרבר העצים ש"נתייהד" מתוארים כ"גויים" לכל דבר, במנהגיהם ובצורתם החיצונית. הם מתעללים בגויה, החיה חיי מצור ופחד במין "גטו" שבנתה לעצמה. גם צורתם של הנערים היהודים בפרבר היא כצורת "שקצים": הם מתוארים כבעלי פרצוף רחב ושיניים גדולות וסוסיות. דמותו של וולוולה, שנחרתה עמוק בתודעתו של ביאליק, נתפלגה ביצירתו הסיפורית לשתי דמויות לפחות: לדמותו של נח מ'מאחורי הגדר', שהוא מין "ילד טבע" חייתי ופראי, המתרועע עם ילדי הגויים ונמשך אל החי והצומח, ולדמותו של

שמואליק מ׳ספיח׳, שהוא בן זקונים ובעל חלומות, שאינו יודע צורת אָלף, שמתבונן בענני השקיעה ובבעלי הכנף ומערבב פרשיות מן החומש באירועים מענייני דיומא, המתרחשים בסביבתו הכפרית.

נח, ׳גיבור׳ מאחורי הגדר׳, מתואר כמין ״ילד טבע״, הנענה לחוקי הטבע בלבד, כאילו לא נבראו כלל חוקי המוסר החברתי, כאילו מעולם לא נתגבהו מחיצות של דת ושל גזע בין בני האדם. הוא אף נושא את שמו של אבי כל הגזעים, כמי שאינו מבדיל בין כל הנבראים בצלם ומתרועע עם האסופית ה״גויה״ ועם ה״שקצים״ הערלים.

על וולוולה הבּוּר הכפרי נאמר כי ״גם באלפא ביתא (...) הלך ונכשל, כהולך על גבי כלונסאות״, וכמוהו גם נח, המתקשה בלימודיו ב״חדר״, טרם למד ״מה בין צלב לאָלף״. אמירה זו על נח מבוססת אמנם על מימרה יידית נודעת (״ניט וויסן קיין צלם פאר קיין אלף״, כלומר: לא לדעת מה בין צלב לבין אָלף),[8] אך בסיפורו של ביאליק היא מקבלת משמעות מעובה יותר, ולפחות כפל פנים לה. היא מרמזת על התפתחותו השכלית והמוטורית הירודה של הילד המגודל, שאינו יכול לשרטט צורת אָלף כהלכה ומוציא מתחת ידיו מין צלב מסורס. היא אף מרמזת להתקרבותו של נח אל ילדי הגויים, שאף הוא כמוהם מין ״שקץ״ יפה־תואר וטבעי, הרחוק מן היהדות ומֵערכיה. ב׳ספיח׳ מתרחבת התמונה ומקבלת נפח נוסף: המימרה היידית, שהיא תמציתהו של ניסיון החיים העממי, הופכת לסיפורו של הילד בעל החלומות, הרואה באות אָלף את דמות דיוקנה של שואבת המים הגויה, הנושאת אסל ושני דליים. משמע, את נציגת עולם ה״צלם״ הוא רואה, אך לא את לימודי היהדות, שמלמדו מנסה לשווא להחדיר לראשו.

בְּמימושה ובהמחזתה של המימרה היידית הנזכרת אין רק משום שכלול הנאמר על וולוולה, שלא ידע צורת אות, כי אם גם משום שימוש מורכב בסממן סגנון מעניין, האופייני לאידיליות של טשרניחובסקי: גם טשרניחובסקי הִרבה ב״המחזתם״ של ניבים אידיים ובהפיכתם לחלק אינטגרלי מן המציאות החד־פעמית בשיר, מתוך התעלמות כביכול מצדם הקולקטיבי והסטריאוטיפי של ניבים אלה. כך, למשל, הוא עורך שימוש פארודי בניב העממי ״אַ שיקסע ביי אַ רב קען אויך פסקענען אַ שאלה״ (משרתת גויה אצל רב יכולה אף היא לפסוק הלכה),[9] באידיליה ׳בר׳לה חולה׳. יבדוכה האומנת הגויה מתנצחת בהלכה עם בר׳לה, וגוערת בו במלוא הרצינות על שהוא גדֵל לשמד (ובמאמר מוסגר מגלה המספר לקוראיו: ״שמונה־עשרה שנה שימשה בבתי יהודים / ועמדה על כל דין ודין והיטיבה לדבר ׳יהודית׳״). המשרתת הגויה התמימה ויראת־השמים מקפידה בענייני הלכה יותר מבעליה היהודים, הגרים בין הגויים.

כמו וולוולה של טשרניחובסקי, גם נח של ביאליק מגלה קרבה יתרה אל הטבע, למגנת לבו של אביו, התמֵּה מניִן באה לבנו ידענות זו, האופיינית לבני הגויים. הוא מגדל ערוגה בחצרו, מין בבואה מוקטנת של הגן שמאחורי הגדר, המסמל את העולם הגויי (האכזרי יותר מן העולם היהודי החנון, אך לעומת זאת גם אסתטי יותר מן העולם היהודי, שכולו כיעור וערבוביה). הוא מגדל כלבלב קטן, מין בבואה מוקטנת לשקוריפין, הכלב הגדול והמאיים שבחצרה של ה"גויה" (הסטריאוטיפ קובע, כי יהודים פוחדים מכלבים ואינם מגדלים אותם בחצרם). הוא אף מוסיף חטא על פשע ומגדל בחצרו יונים, במקום ללמוד ב"חדר". והרי הפרחת יונים, כמו משחק בקוביא למשל, היא סמל למי שאינו עוסק ב"יישובו של עולם" ואדם מישראל, שזהו עיקר עיסוקו, פסול לעדות (סנהדרין ג, ג). ואין לשכוח את חיבתו היתרה של וולוולה – שהוא אחד המודלים לדמותו של נח – ליונים, שהוא מגדל בחצרו. גם וולוולה מתרועע עם ה"שקצים" ולומד מהם להבדיל בין כל סוגי היונים, ועליו מעיר המספר באירוניה: "שמא ראיתם יהודים מפריחי יונים מימיכם?"

ב'כחום היום' מתוארת החברה היהודית כחברה של חנוונים קשי יום, ואילו וולוולה כ"ילד טבע" יפה־נפש, שנפשו כמהה מעצמה, גם בלא שלמד ושנה, אל שילובם של האֶתי ושל האֶסתטי. הוא, שחרג בלא כוונה ובלא יחדעין ממוסכמותיה של החברה, שילם על חריגה זו בחייו, כי במלחמת החיים אין מקום לנשמות יתרות כאלה. ב'מאחורי הגדר', החברה היהודית מתוארת כחברה של עגלונים קשי יום, ונח – כאביר יפה תואר, שחרג ממוסכמות החברה. אולם, נח – שלא כוולוולה – עובר תהליך של ריסון והשחתה. כללי "המוסר הטבעי", השולטים בו בילדותו, מתחלפים בכלליו של "המוסר החברתי", שאליהם הוא נכבל בהתבגרו. מסוס פרא אציל ומ"ילד טבע", הוא הופך יהודי מן השורה, יצור כנוע ומאולף, שעל גבו רתמה ומוסרות.

גיבורו של טשרניחובסקי נופל קרבן לכלליה של מלחמת החיים, ואינו מקבל את הנורמות המסולפות של אחיו החנוונים. גיבורו של ביאליק, לעומת זאת, צועד צעד אחד נוסף. בניגוד לוולוולה ששימש לו מודל, הוא לומד את כלליה של מלחמת החיים ומקבל על עצמו את הנורמות המסולפות של פרבר העצים. כך הוא הופך מסוס פראי ואציל, כדוגמת הסוס שעל גבו הוא רוכב כדי להרשים את בנות הכפר, לסוס־עבודה חסר־חן, רתום לעגלת המוסכמות החברתיות. בוולוולה ה"גוי" יש מ"יפיפותו של יפת": הוא נמשך אל הטבעי ואל האסתטי, ובשל חיבתו הרבה לפרחים בני־חלוף חוכך אביו בדעתו שמא ראוי לו לשִים פרחים על קברו, אף שזה מנהג הגויים. גם בנח ה"גוי" יש מ"יפיפותו של יפת": אף הוא נמשך אל האסתטי ואל הטבעי ואינו נמשך אל עולם ה"ספר" של בני

עמו. אך עם התבגרו, מתברר לו, שעולם יפה ומושך זה של הגויים לא נועד לו, והוא מרכין ראש מרצון ומגיש צווארו לרתמה ולעול.

טשרניחובסקי תיאר מין שוטה כפרי, "ילד טבע" שאינו מסתגל לעולמם התכליתי של אחיו החנונים. ביאליק תיאר בעקבותיו ילד טבע שאינו מוכן להסתגל לעולמם של הוריו, אך בסופו של דבר נכנע לחוקי החברה המחפשת "תכלית", תרתי משמע: הן מצד הפרנסה, הן מצד השידוך ההגון. ראשית, הוא ממשיך בדרך אבותיו ונרתם לחיי פרנסה, נטולי חן וחסד, חיי מהומה ואנדרלמוסיה, דאגת יום ומרירות לב, ממש כאביו חנינא־ליפא, הנוטף כל הימים זעה ממשית ומטפורית: הוא אף נושא לאשה יהודייה כשרה, כערכו וכערך הוריו, ואינו הולך אחר צו לבבו ואינו בורח עם רועת החזירים ה"שקצה", שהיא הטבע בהתגלמותו.

*

אגב קריאת שתי היצירות, הנקשרות זו לזו בחוטים גלויים וסמויים עלתה בדעתי המחשבה, שייתכן כי לא עלתה אפילו בדעת המחברים, אך בדיעבד יש בה מטעם סמליותו של הגורל, שהיא עזה מכל סמל "ספרותי" מתוכנן. האם אך מקרה הוא ששתי יצירות אלה, 'כחום היום' ו'מאחורי הגדר', מדגימות – ולו במעומעם ועל דרך המשל הרחוק – את גורלה של הציונות ה"מדינית" ההרצלאית, שדגלה ב"שינוי ערכין' לאלתר. האידיליה 'כחום היום', המתארת את ימי תמוז החמים, נכתבה בתרס"ד ונתפרסמה בתרס"ה. האם אך מקרה הוא שבתמוז תרס"ד קבר העם הזקן את צעיר בניו, בנימין זאב,[10] שלִבּוֹ נשבר "בדרך אפרתה", באמצע הדרך ובאמצע החלום, חלום ארץ־ישראל, שאותו אמר להגשים לאלתר? האם אך מקרה הוא, שגיבורו של ביאליק, נגזר עליו לנטוש את החלומות ה"נכריים" (טבע, יופי, גבורה פיזית, אהבת האדמה ואהבת ה"גויה") ולהרכין ראשו לחוקי החברה היהודית הגלותית? כתלמידו של אחד־העם ביאליק לא האמין במהפכות, כי אם בשינויים אבולוציוניים איטיים. לפי תורת אחד־העם, מרד נעורים מהיר ונמהר, כמו זה של נח, נגזר עליו מראש להיכשל, כי כדי להשתנות שינוי טוטאלי, אין די בבלורית שחורה ובסוס מהיר. לשם שינוי טוטאלי ורדיקאלי, מתבקשת הכשרה יסודית ומהותית, שאינה מושגת בין לילה. אם אך מקרה לפנינו, הרי זוהי מקריות, שמשמעותה הסמלית חזקה מכל סמל מתוכנן; והרי לא אחת מתגלה לנו, שדווקא יצירות, שהן כביכול חסרות "תכלית" ו"מוסר השכל" מיסודן, ומכל מקום, יצירות שמחברן אינו בא לחנך ולכפות איזו "תיזה" על קוראיו, עולה מהן בדיעבד סמליות רחבה וכוללת, שמשמעותה עזה מכל רעיון וסמל, שתוכננו וכולכלו ברוב עמל.

ג. תפקידו של הילד "בעל החלומות" ביצירת ביאליק

מפגש זה עם גיבור האידיליה 'כחום היום', שהוא גם "ילד טבע" תמים ופראי כחית־השדה וגם "בעל חלומות", המערבב בין כל הפרשיות, חיזק כאמור בביאליק קווים לטנטיים, שלא נתבשלו אצלו עדיין די צורכם. ארכיונו מגלה, כי עד אז ערך ביאליק ניסיונות מרובים – בשירה, בפרוזה ובכתיבה כמו־דוקומנטרית – לעצב ביצירתו את תקופת הילדות, האישית או הארכיטיפית־רומנטית, ללא הצלחה מרובה. בסוף שנת תרנ"ט, הודה ביאליק בפני עורכו י"ח רבניצקי, שהתכונן אז לקראת הוצאתו לאור של מאסף לילדים ('האביב'), כי "געגועי הילדות הדקים, ילדות הגיטו והחדר, נוחים להיאמר בז'רגון, באותה הלשון שהם נבראים, משייאמרו בלשון הקודש. כמה פעמים ניסיתי לספרם בלה"ק ולא עלה יפה, ובזרגון, מרגיש אני, אוכל להם"[11] משמע, העברית אינה כשרה עדיין ליצירה לילדים, או על ילדים, שבָּהּ כל זיוף קל שבקלים ניכָּר בנקל.[12]

הימים היו, כאמור, ימי פריחה לספרות הילדים ולספרות החניכה, המתמקדת בימי הילדות. אחרי הספרות הדידקטית המשכילית, שלא נתנה לילד אלא משלי חכמה, לשם הכשרתו לעולם המעשה, הבוגר והאחראי, הֵציף את הספרות העברית גל רומנטי, שקרא דרור ליצרים, לרגשות ולדמיון, ובז לכל דבר שריח של שמרנות ושל מוסכמות נודף ממנו. בהקדמה ל'עדן הילדים' (1896), המקראה הפופולרית מבין המקראות לילדים, כתב העורך י"ח טביוב: "חָפץ אני לעזור מעט להשיב את הילדות לבני־ישראל, אשר נכחדה מקרבנו (מסיבות חיצוניות ופנימיות) זה מאות בשנים ועדיין לא שבה אלינו (...) חפץ אני לעזור מעט לשמור על ילדינו שלא יזקינו בטרם בא מועד". דברים אלה מייצגים התבטאויות רבות, שנשמעו בשנות התחייה הלאומית, ובהן שילוב של ביקורת אקטואלית־פוזיטיביסטית (המבקשת להביא שחוק ושעשוע לילדי ה"חדר", שילדותם נגזלה מהם) ושל ביקורת היסטוריוסופית (המבקשת להביא מעט רוח ילדות לעם הזקן, הגורר את עצמותיו הבלות בגלות, מנותק מן הטבע ומן האדמה). בשנים אלה נשמעה התביעה הוִויקוֹנית להשיב את העם ל"ילדותו", אל בוקר חייו, אל התקופה התמימה והבריאה, שבָּהּ חי על ארצו ועל אדמתו.[13] לתביעה מטפורית זו נתלוה גם רנסנס פדגוגי מעשי: שיטות חינוך חדשות לילד ולמתבגר, עיתונים לילדים ולנוער, ספרות ילדים ועוד.

ביאליק עצמו נענה ל"רוח התקופה" בכמה דרכים מקבילות: בשירי הצפרירים שכתב בשנות "מפנה המאה", ושבהם עיצב דמות, שהיא ספק דמות של ילד, ספק של מתבגר, ספק של משורר בוגר, המערב את משאלות הילדות במשאלותיו שלו, משאלות משורר מבוגר, המתרפק על הילדות; בשירי־הילדות

היידיים, שכתב באותן שנים עצמן (׳אויף דעם הויכן בארג׳, ׳גרינס׳)[14]; בשירי הילדים הקונדסיים, שכתב באותו הזמן (ובמיוחד ב׳מעשה ילדות׳), שבהם קרא תיגר על שיטות החינוך השמרניות ודרש בשבח הבטלה והחלום; בסיפורי הילדות של הנער שמואליק בכפר, שברובם לא נשלמו ונותרו בנוסח טיוטה.

גם המו״לים והמבקרים נתפסו ל״רוח הזמן״, ודרשו מביאליק שיתעד עבורם את סיפור ילדותו. מ״י ברדיצ׳בסקי, שהתכונן באותם הימים להקים עם מ׳ אהרנפרייז הוצאת ספרים משלו, בשם ״התחייה״, רצה להביא אל הספרות העברית מערכי הרוח האירופיים המודרניים ולצאת בסדרת ביוגרפיות ספרותיות. פנייתו לביאליק, שזה יעלה עבורו את סיפור חייו, הושבה ריקם, שכן ביאליק חשש כנראה פן יזהוהו עם מחנה ״הצעירים״, מתנגדי אחד־העם.[15] במקביל גם י׳ קלוזנר, שערך באותה עת את ׳השילוח׳, ״מבצרו״ של אחד־העם, ביקש מביאליק שיכתוב עבורם את תולדות חייו. ביאליק נענה לפנייה השנייה, וכתב את ״פרקי חייו״ בארבע גרסאות (האחת נשלחה לעורך והיתר נותרו בעיזבון). כל הגרסאות מתמקדות בתקופת הילדות והנעורים, ומגיעות עד לסִפו של פרק הנישואין. בהגיעו אל ימי הנישואין, מסכם ביאליק את תולדותיו במלים: ״עד כאן מן ה׳נְגלות׳ שבתולדותיי, ו׳הנסתרות׳ הרי הן מִכְבשונו של הלב ואין משִׂיחין בהן״.[16] מן הפרקים האוטוביוגרפיים הללו עולה בעקיפין ההנחה, כי אין לקורא עניין, ולא ראוי לו שיתעניין, אלא בתקופה הפורמטיבית של המשורר, היא תקופת הילדות, שהיא הלוז והעיקר. בנוסח ״רומאן החניכה״ (BILDUNGSROMAN), הושם בדבריו דגש רב על מקורות היניקה, שעל רקעם גדל ומהם שאב את שירתו. תקופת הנישואין, לעומתה, זו שזכתה באוטוביוגרפיות המשכיליות (תולדות שלמה מיימון, אביעזר, חמאות נעורים) להדגשה רבה, בשל אופין הרפורמטורי, היא כאן מחוץ לתחום, ועניינה הם ״מִכְבשונו של הלב״, שאין משִׂיחין בהם.

הגרסאות הגנוזות של האיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר, שנכתבו ב־1903, עוד בטרם נפגש ביאליק עם עיצובו של הילד ״בעל החלומות״ באידיליה של טשרניחובסקי, מתארות בראשי־פרקים דמותו של נער חולמני, מעֵין זה שעתיד היה ביאליק לעצב לימים בפרקי ׳ספיח׳. כשם שפרקי ׳ספיח׳ הם בליל הֶטרוגני של הריאליסטי והפנטסטי, של סגנונות שונים, פרי חיבורם של קטעים שנכתבו בתקופות שונות, מתוך עמדות ומגמות שונות, כך גם גרסאותיה הגנוזות של האיגרת לקלוזנר שונות זו מזו בהדגשיהן ובסגנונן, כאילו התנסה בהן ביאליק בדרכי וידוי שונות, ובכל פעם נואש מן הדרך שבָּהּ בחר. יש שגרסה אחת נראית כנה ואותנטית, ואילו אחותה – בדויה ומגמתית. יש שנוסח הדברים הוא מרומם וסנטימנטלי, ויש שהוא נטורליסטי ו״נמוך״. יש שהוא מרבה באזכור

ספרים ואישים, שהשפיעו על נפשו בילדותו, ויש שהוא מנטרל את הזיכרונות מן הממד התרבותי ומתמקד ב"מראות השתייה" של הילדות: החורש המוצל, קריאת הקוקייה מראש האילן, שקיעת החמה הצובעת את היקום בצבע אדום, פנטזיות וחלומות של ליל לבנה חיוור.

המשותף לכל הגרסאות הללו הוא עיצוב דמותו של הילד כילד פסיבי ונגרר, חולמני ומנותק מן המציאות. דמות זו, ששורשיה בדמותו המיתית של יוסף "בעל החלומות", שדורות של מדרשים ושל פולקלור ("יוספ׳ס שפיל", או "משחקי יוסף", הם המערכונים הסכימטיים, מקביליהם של "משחקי הפורים") צבועה בצבעי הדמיון העממי, שכבה על גבי שכבה, התאימה לו לביאליק לתיאורו של ילד או נער, שלא זו בלבד שהוא איש הדמיון וההזיה, אלא גם ילד שעשועים חולמני, שנולד להוריו לזקונים, שהושלך מבית אבא והיה מטרד לקרוביו. דמות הנער־המשורר באיגרותיו האוטוביוגרפיות של ביאליק, וכן גלגולה ב׳ספיח׳, היא אפוא קונפבולציה של דמות יוסף מן הפולקלור היהודי. ב׳כחום היום׳ של טשרניחובסקי נפגש ביאליק עם אחד מגילוייה של דמות זו, שאת גרעינה כבר זרע במהוסס בכתביו האוטוביוגרפיים: דמות של "בעל חלומות", שאינו מצליח לרתום עצמו לדרישותיו של "עולם המעשה" (עולם ה"תכלית" וה"תועלת"), אשר הושלך אל כיליונו, הגם שלא בידי אֶחיו הסוחרים. דמותו של יוסף קסמה לביאליק לא רק בשל גורלה הנפתל, אלא בעיקר קסמה לו הדמות בניגודיה, שעִמם הזדהה בנפשו: יוסף האהוב־השנוא, שהיה גם ילד התפנוקים האהוב וגם האח השנוא; יוסף המשורר־הסוחר, שהיה גם איש החלומות וגם "המשביר"; יוסף המושפל־המרומם, מי שהושלך אל הבור ועלה ממנו אל כס המשנה למלך. ראוי להתבונן בתיאורו של ביאליק את "מעשה יוסף",[17] כדי להבין מדוע קסמה לו דמותו כבסיס לבניית המיתוס האישי שלו עצמו: בן זקונים, שהושלך לארץ גזֵרה, שעלה לגדולה ועתה הוא משלם לקרובי־משפחתו שהתנכרו לו כגמולם, לאחר שחזר אליהם וכתר השירה על ראשו.

דמות זו סייעה בידי ביאליק להעניק הנמקה פסיכולוגית לטשטוש הגבולות בין הריאליה לפנטזיה ביצירתו הלירית. שילובה של ראיית עולם ילדית בשירת האור שלו אפשרה לו להכניס אל היצירה יסודות של דמיוניים ופנטסטיים, מבלי שאלה ייראו "מוזרים" ו"חורגים". מ׳ פרי הראה כיצד בשירי העשור הראשון (בשיר ׳רזי לילה׳ למשל), "מתאר הדובר דבר־מה דמיוני (...) אך מיניה וביה מבליט את זהירותו מפני ההפלגה בדמיון, או מרמז כי אך דמיון לפנינו ולא מציאות כהוויתה".[18] בשירים המשוכללים יותר, טוען מ׳ פרי, "מפתח המציאות מוצנע ולעִתים קשה לגַלותו"; לעִתים הוא מתבסס על ראיית העולם הילדית,

כמו בשיר 'גמדי לילה', למשל, שבו "לפנינו משחק אורות של אור הירח הפוגש בטיפות טל על העשבים, ורק ילד קטן וחולמני יכול לראות כאן גמדים".

מטבע ברייתו היה ביאליק ריאליסטן, ולא הביא ביצירתו תופעות, שאין להן הנמקה ריאליסטית, גלויה או סמויה. בשירים, שעירב בהם נקודת־תצפית ילדית, או באלה ששילב בהם זיכרונות ילדות (כגון בשירי ה"צפרירים" וה"זוהר" שלו – 'צפרירים', 'זוהר', 'עם פתיחת החלון', 'בשׂורה', 'משירי החורף', 'הברֵכה'), התיר ביאליק לעצמו להתיר את הרסן ולכלול יסודות "מאגיים", "קסומים", "לא מציאותיים": התפוררות שבע שמשות במבול של זוהר, בחישה בסיר מכושף עשוי בדולח, מחול של כרובי זוהר קטנים על פני התהום וכיוצא באלה יסודות אל־טבעיים ועל־טבעיים. אך כאמור, לכל היסודות המכושפים הללו יש הנמקה ריאליסטית: השמש מתפוררת, כי עין הילד מתבוננת בה כשהיא משתקפת ברצי הגלים של האגם, והמים מזדעזעים משום שהדייג מנער בהם את רשתו והכובסת "מנפצת" בהם כבסים.

דמותו של הילד אִפשרה אפוא לביאליק הריאליסטן להשתחרר מן הצמידות המגבילה ל"עולם המעשה" ולהפליג אל עולמות קסומים, שמבוגר לא יבין בהם. אילו היה מתאר עולמות אלה מטעמו של דובר בוגר, היו בדבריו מטעמה של השתטות מוזרה (למשל, בתיאור ארמונות הבדולח התת־מימיים ב'זוהר'), אולם נקודת־התצפית והשקפת־העולם הילדית היא ההנמקה הפסיכולוגית לכל המראות המופלאים הללו, שאלמלא השתקפו בעיניו של ילד, היו זרים ומוזרים בלב לִבָּה של יצירה ריאליסטית. ערבוב פרשיות (כבדמיונות הנער ב'ספיח', המערב בין סיפורי המקרא ובין מראות הכפר האוקראיני), עירוב בין טפל לעיקר, טשטוש המִתאַרים בין החושים, ביטול הגבולות בין המציאותי והדמיוני, – כל הסממנים האלה וגם רבים אחרים מנומקים בראייה הילדית הבלתי־ממוקדת, המשולבת בשירה ובסיפורת שכתב ביאליק בעשור השני ליצירתו.

הערות

1. ראה: אופק (1979), עמ' 191–304 (פרקים א–ה, בחלק השלישי: "תקופת חיבת־ציון ותחיית הלשון העברית").
2. חזיונות ומנגינות, א', ורשה תרנ"ט, עמ' 57–60.
3. על העובדה, שביאליק כתב את כל הפואמות שלו במקובץ ובתוך פרק זמן קצר העמידני ד"ר עוזי שביט.

4. **איגרות**, א, עמ' קפג.
5. 'דפים למחקר בספרות', אוניברסיטת חיפה, תשמ"ו, עמ' 89–96.
6. על ההבדלים שבין הספרות העברית מן המחצית הראשונה של המאה הי"ט לבין זו ממחציתה השנייה, שבה התערער האיזון ושיווי־המשקל בין התבונה האנושית, ההנהגה האלוהית והכוח האסתטי, ראה: שביט (1987), עמ' 32–55.
7. ראה מאמרי: '"מאחורי הגדר' – עולם הפוך", מאזנים, נח, גיל' 9–10 (אדר–ניסן תשמ"ה), עמ' 19–24.
8. **סטוצ'קוב, אוצר לשון היידיש**, סימן 334.
9. כנ"ל, סימן 360.
10. "בנימין" הוא שם רווח בפי־העם לבן־זקונים, כדוגמת וולוולה שנולד להוריו לזקונים, לאחר שכבר נואשו ממנו. "וולוולה" היא צורת הדימינוטיב של "וולף" (זאב).
11. **באיגרת מראשית אלול תרנ"ט, איגרות**, א, עמ' קכו.
12. שמיר (תשמ"ו), עמ' 26–28.
13. ג'יובני ב' ויקו, הפילוסוף האיטלקי בן המאה הי"ח, היה מנסחם של העקרונות ההיסטוריוסופיים, שהשפיעו לימים על הגותו של שד"ל, אשר תיארו את חיי האומה במונחים אורגניים של לידה, ילדות, בגרות, זקנה, גסיסה ומוות.
14. בקון (1987), עמ' 221.
15. **איגרת לברדיצ'בסקי**, מנובמבר 1896. ראה: **איגרות**, א, עמ' פט–צ.
16. **באיגרת לקלוזנר משנת תרס"ג**. ראה: **איגרות**, א, עמ' קעא–קעב. איגרת זו, ביחד עם הטיוטות שלה שנפסלו, נדפסה גם בספרון פרקי חיים. ראה: ביאליק (ת"ש).
17. **כתבים נגוזים**, עמ' 269–272.
18. **פרי** (תשל"ו), עמ' 127–131.

פסיפס קריקטורי של איש הרוח
ב'רשימות כלאחר יד'

א. הניסיון להשתחרר מעקת ה"נוסח"

'רשימות כלאחר יד' של ביאליק ('סוחר', 'מעוות לא יוכל לתקון', 'איש הסיפון', 'לממשלת המרש') הן פנינים של ריאליזם אמנותי, של ניסיון להשתחרר מנוסח מנדלי, מן הפרוזה העשויה מִרקם צפוף של פסוקים ושברי פסוקים וזכרי לשון ממקורות היהדות, ולהתקרב לנוסח ברנר, אל הפרוזה הריאליסטית הנטורליסטית, המשוחררת כביכול מעקת ה"פסוק". המציאות המשתקפת ברשימות אלה היא – לפחות לכאורה – מציאות ריאליסטית, על פכיה הקטנים ועל כל תגיה ודקדוקיה: דמויותיה רוקקות, מושכות כתף, מעַוות את פרצופן, פולטות הברות קטועות של בוז או של התפעלות. המחבר מתעכב על פרטי דיוקנן ולבושן, התנהגותן ודיבורן. כל דמות עומדת לעצמה, ומגלה סימנים אינדיווידואליים וספציפיים, המייחדים אותה מזולתה. הלשון אישית ופשוטה־לכאורה, מנוטרלת כביכול ממשקעים וממטענים, ואינה כבולה מכל מקום בעבותות ה"ספר" וה"פסוק".

אף־על־פי־כן, ביאליק נותר כבול בחוטים סמויים אל ה"נוסח", שאותו ניסה לזנוח: דמויותיו, האינדיווידואליות מיסודן, מכילות באופן ברור ומובהק גם יסודות טיפוסיים, ואפילו ארכיטיפיים, ההופכים אותן לאידאות מהלכות, להפשטות אלגוריות כמעט: העלילה הזורמת בטבעיות כה מרובה, כאילו אין בה דבר מן המתוכנן והמכולכל, בנויה לעתים בדקדקנות כה מרובה ובתכנון כמעט מתמטי;[1] וגם הלשון, ככל שהיא משוחררת וטבעית, כאילו אין היא באה אלא לשקף את החיים ותו לא, יש בה בכל זאת לא אחת יסודות של שיבוץ אמנותי, המקנים לדברים כבילות ללשון ה"ספר", או שהיא מכילה מלים וצירופים, שמטענם הלאומי־הקולקטיבי "מחשידם" בהתכוונויות סמליות או אלגוריות. "רשימות" אלה אינן כה חופשיות ואידיוסינקרטיות, כפי שיידמה לקורא בקריאה ראשונה. היסודות הקונבנציונליים והטיפוסיים, או לחלופין היסודות ההגותיים־אידאיים הכלליים, מצויים בהן לא פחות מן היסודות הספציפיים והחד־פעמיים. בשל ריבוי הזוטות המשובצות בסיפור, נוח לו לקורא להניח

שלפניו פרוזה ריאליסטית, שכוונתה לשחזר את המציאות לאַשורה, ללא כל כוונות אלגוריסטיות. רק בקריאה חוזרת ונשנית, מתרקמת לעיני הקורא התבנית האידיאית הכללית – הקולקטיבית והמייצגת – שהוסוותה היטב מאחורי שפע של פרטי הווי טפלים. משנגלתה ההתכוונות הכוללת, מאבדות הדמויות והעלילה את אופיין החד־פעמי והספציפי והופכות לרעיון ארכיטיפי, אשר זכה לרגע קט לעיצוב מימטי נטוראליסטי, מלא חיים וחיוּת.

ב. 'סוחר' – משורר בעל כורחו

להלן נביא תיאור מפורט של אירועים ומעמדים מעלילת הרשימה 'סוחר', שיבהירו את המיזוג המעניין שבין המלֵאות הריאליסטית שבאִפיוּן הדמויות ובתיאור אורחותיהן מזה, ושל הצד הטיפוסי־האלגורי, שמתגלה במִתארים הרחבים של העלילה מזה. לפנינו סיפור נטוראליסטי כמעט בדרכי עיצוב המציאות, שתכליתו – למרבה הפראדוקס – לא לתאר דמות קונקרטית חד־פעמית, כי אם דמות מייצגת וטיפוסית, עד כי לעתים דומה כי לפנינו אֶמבְּלמה אלגורית ולא גיבור בשר ודם.

ברשימה זו מתוארת פגישתו של הדובר־המשורר עם פלוני "נודניק רבא", ידידו של ידיד מאודסה, המציג עצמו בשיחת־רֵעים כסוחר ממולח, היודע לראות את הנולד ולחזות תחזיות בענפי הכלכלה למיניהם. הלה זוקף לזכותו רשימה של הצלחות פיננסיות מרשימות, אלא שכולן לא התממשו ברגע האחרון, בשל צרוּת עיניהן של הבריות. אשתו וחותנו, למשל, אינם בוטחים בו ואינם מעניקים לו את האשראי הדרוש למימוש רעיונותיו ה"מבריקים". אילוּ רק ניתן לו, היה "מהפֵּך את העולם בעשר אצבעותיו", אלא שמוגבלותם של הסובבים אותו מקַצצת את כנפי כישרונו. ככל שהסוחר מרבה בשבחי עצמו, כן גוברת בקורא ההכרה, שלפניו "שלימזל" אמיתי, חכם בעיני עצמו, שתכונותיו הן ההפך הגמור ממה שנדרש מסוחר־לפי־מקצועו.

בנוסף למסחרו, הריהו – כך הוא מעיד על עצמו – גם מעמודי התווך של הציונות בעיר מושבו, וגם סופר לעת־מצוא הינהו, בעל נטייה מובהקת לספרות ולפובליציסטיקה, אלא שמיום ששם ריחיים על צווארו – פרש מן הספרות ופנה אל המסחר, בכורח הנסיבות. ומרגע שנודע לסוחר־הסופר, שבן־שיחו המשורר אינו פובליציסטן, כי אם "פוֹאט" אמיתי, הולכת התפעלותו וגוברת, עד שהיא פורצת כל גבול. הרי אף הוא "מתעלס" עם המוּזָה, ואפילו פרסם פעם שיר משיריו ב'תלפיות'. הנה, הוא זוכר את שירו זה בעל־פה, מתחילתו ועד לסופו, שיר המחזיק קי"ט בתים בלבד, ושמו "נצח ישראל". שיר זה אף זכה לִשבחיו של אחד מעורכי 'תלפיות' – ירוחמזוהן או לחלופין לעוויק – ששלח לסוחרנו

איגרת, הנמצאת בחיקו "בדרך מקרה", והוא מוכן ומזומן לקרוא בה לפני הקרואים. והאברך נעמד – ידיו פשוטות לצדדים, ראשו נטוי לאחור, כמבקש רחמים, והוא מדקלם בפה חסר שיניים את השיר, הכתוב בנוסחם של "מחזיקי נושנות", ולולא צחוקה של בעלת־הבית, שנתמלט בלא כוונה, היה מקריאו עד סופו. משפרץ הצחוק, שחלחל כל הזמן בבני־המעיים, לא זכו המסובין לשמוע את כל קי"ט הבתים עד גמירא, ובעל הבית השתדל לפייס את הסוחר־המשורר באמירה הסתמית "חֶבל, חבל על כישרונותינו שהולכים לאיבוד...". האברך המתעודד למִשמע המחמאה המפוקפקת, קופץ מעניין לעניין, עובר לדבר דברי מסחר, תוך שהוא מבטל את שיריו כמעשה ילדות וכחטאות נעורים (אך ורק כדי לשמוע מפי המסובין הכחשות ודברי כיבושין), ועם זאת הוא מתעניין כמה נוטלים סופרים במחיר השורה...

תיאור פרטי ה"עלילה" אינו ניתן כאן אלא כדי לחזק את התחושה, המתחזקת והולכת מאליה למקרא הרשימה 'סוחר', שלפנינו סיפור ריאליסטי נאטורליסטי, פיסת חיים אותנטית, ולא סיפור טיפוסי או אלגורי. לפנינו דמות, שהיא כביכול דמות מיוחדת במינה, וחוויותיה אינן כביכול חוויות הכלל. העֲמדה הרטורית שדמות זו נוקטת איננה עמדה טיפוסית או חד־משמעית: יש בה מיזוג מעניין של גאווה ושל התחטאות, של אגוצנטריות ושל התבטלות, של ביטחון עצמי ושל נחיתות, של אופטימיות ושל פסימיות. הָעמדות מתחלפות כאן במודולציות מהירות, תוך קפיצה מעניין לעניין, בסדר אישי ואסוציאטיבי כביכול. אזכורם של שמות כתבי־עת קונקרטיים ואזכור שמות עורכיהם מגביר את התחושה, שלפנינו סיפור חד־פעמי ולא טיפוסי ומייצג. "בדרך נס", מספר הסוחר־המשורר, נמצאו עִמו שני מכתבים מאת עורכי 'תלפיות' לעוויק וירוחמזוהן וכן מכתב, שכתב הוא להם תחילה והעתקה ממנו אף היא נשתמרה אצלו "באקראי". פרטים אלה על תפארת עֲברו נודעים למסובין, שעה שהדובר־הסופר חוכך בדעתו כיצד ימצא את דרכו החוצה וחוכך ויימלט מעונשו של טרדן זה, שנתוודע אליו באקראי ושלא בטובתו.

מדבריו של הסוחר נודע גם, כי לאחר שגמר לעסוק בענייני הבוכהלטריה של לוויק וקיבל ממנו תעודת־המלצה, אמר לצאת לאודסה, אך בינתיים "קִטרג השטן" והוא נשא לו אישה והחל "מגלגל בעסקיו", עד "שעמד הגלגל". וכשכלו כל הקִצים, נזכר שחותנו חייב לו עדיין חצי שנה של "מזונות". אחר שבא לתבוע את פירעון החוב והסתכסך עקב זאת עם אשתו ועם חותנו (הדרך ה"מוצלחת", שבהּ בחר סוחרנו לגבות את חובו מחותנו מלמד אף הוא על חושיו המסחריים ה"מחודדים"), יצא לאודסה, שהרי מי שתעודת לוויק בחיקו "לא יאבד בכרך". והנה, כבר חמישה ימים שהוא סובב באודסה: כבר ראה את הים,

וגם את ליליינבלום ראה. ולא יזוז מכאן "עד שיראה את כל הסופרים פנים אל פנים". בענייני מסחר, כבר נוכח לדעת, שאודסה וכרכלשתא היינו הך הן ("כרכלשתא" הוא שם העיר הקטנה, שממנה בא הסוחר־המשורר אל עיר־החוף המעטירה אודסה. שם זה הוא, כמובן, שם שהמציא ביאליק מתוך יחס של ביטול, דוגמת "כתריאלבקה" של שלום עליכם, מין היבריד של "מרכולת" ו"כרכשתא". ייתכן שביאליק מיזג בה את המלה "כרך" ואת שם העיר "לישטינא", שבה שהה זמן־מה, ושעליה כתב את שירו ה"עממי" הסאטירי 'מי יודע עיר לישטינא'). ובינתיים, הן אפשר שתימצא לו איזו מִשׂרה חלקית בהוראה. סוחרנו מוכן ללמד "שעות" בזיל הזול...

באמצע סיפורו של הסוחר־המשורר לפתע נדמה לו לדובר, כי כבר שמע את הסיפור הזה בעבר. כך הוא רומז לנו לראשונה, כי הסיפור המונוטוני והמטריד הזה הוא למעשה סיפור חייהם של אלפים ורבבות, ואולי אף סיפור חייו הארכיטיפי של היהודי בגולה, המוצג כאן ובמקומות אחרים (למן השיר האפיגרמטי המוקדם 'השירה מאין תימצא?' ועד לפואמה הבשֵׁלה והמורכבת 'אבי') כעירוב של קדושה ושל חולין, של רוח ושל חומר, של רוחניות ושל סיאוב. כמו בשיר־הבוסר הפארודי 'השירה מאין תימצא?', גם כאן פונה הסוחר אל השירה רק משהתהפך הגלגל ונסתתמו כל צינורות הפרנסה של עולם החומר, והפארודיה של ביאליק הן משקפת את גורלו של היהודי בכלל, ולא רק את גורלו של איש־הרוח היהודי.[2]

הרשימה כולה מציגה את דמות המשורר איש־החלומות בכלל, ואת המשורר העברי בן התקופה בפרט, באספקלריה עקומה. מרוב מלאכות אין ברכות, ומי שאין מלאכה של ממש בידו, והוא נאלץ לעסוק בעיסוקים חטופים, בפרנסות אוויר ובענייני רוח, סופו שהוא הופך לקריקטורה עלובה, כדוגמת הסוחר־המשורר, שהגיע מ"כרכלשתא" אל הכרך הגדול. למעשה, "הידרדרותו" של הסוחר לכתיבה היא הדגמה והרחבה של המכתם היידי העממי, הכלול בסוף 'השירה מאין תימצא?' ומייצג את גורל היהודי בגולה: "כי אין עברי שר כי אם מעוני" ("ווען זינגט אַ ייד? ווען ער איז הונגעריק").[3] כאן מצטער הסוחר שמקורות פרנסתו נסתתמו על שהניח את הנוצה מידו. השתנו הזמנים, ועתה משלמים למשורר סכום הגון, לפי שורה, ו"בצוק העתים האלה, יודעים אתם, אין בודקין לפרנסה ... אילו צפה אביו מראש את העתיד להיות – לא היה מונעו מלעַבד את כישרונו. אגב, אמרו נא לו, כמה נוטלים, למשל, סופרים כמותנו מחיר השורה? הוא מתאווה לדעת זאת לשם האמת. ומי יודע, אולי כדאי לו להניח את כל העסקים ולחזור אל הנוצה?...".

הרשימה 'סוחר', המתארת בהומור ובאירוניה את החזרה אל "הנוצה" ואל

קסת הסופרים כמפלט של אין ברירה, היא – כאמור – פיתוח ריאליסטי של מכתם, שביאליק שיבץ בשיר־נעורים גנוז, והוא לכשעצמו תרגום של מימרה יידית בדבר היהודי הממלא פיו בשיר וזמר רק כשהוא רעב. אופיו האֶפיגרמטי של המקור העממי אינו ניכָּר כמעט ב"רשימה" של ביאליק. אלמלא היכרנו את השיר הפארודי המוקדם, ספק רב אם היינו מזהים את הפתגם, שהוליד את הסיפור המורכב ורב־הפרטים. הסוחר מן העיירה הנידחת "כרכלשתא", שהגיע אל אודסה, אל הכרך הגדול, כדי לחפש את מזלו, הוא דמות ריאליסטית, ככל שדמות יכולה להיות ריאליסטית, ולמרות המלֵאות הריאליסטית וריבוי האירועים ותווי־ההיכר הספציפיים, בדיעבד הופכת דמות זו בהדרגה לסמל הגורל היהודי, משל ליהודי הגלותי הדווי והתלוש מן האידיומטיקה היידית. מתוך סיפור חייו – שבפרטיו הוא ספציפי ובקוויו הכלליים הוא חבוט וטיפוסי עד לזרא, הוא הופך לנציג של בני מינו, בבואה בזעיר אנפין של קלקלות החברה היהודית, התלויה בפרנסות אוויר ובחלומות הבל.

כאשר מציג הסוחר את הביוגרפיה הרוחנית שלו בראשי פרקים, הריהו מציג את הביוגרפיה הרוחנית הטיפוסית של בני דורו, שעליה הלעיג יל"ג ב'קוצו של יוד' ושבה ראה את שורש הרעה של החברה היהודית:

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

כשם שבת־שוע מגלמת בפואמה של יל"ג את כל "המידות המצויינות", שבהן התברכה כנסת־ישראל, לפני שירדה מטה־מטה, גורשה ונתעגנה, כך מגלם הלל, בעלה הלמדן, את קלקלות הגלות: כיעור, עוני, אזלת יד, בריחה מן המציאות, שקיעה וטביעה בים החיים. יל"ג מתאר את חוסר הכשרתו המקצועית של הלל ואת אי־יכולתו לפרנס כראוי את משפחתו באמצעות קטלוג פארודי של המקצועות, העומדים לבחירתו של תלמיד־חכם, ששם ריחיים על צווארו ושנאלץ לצאת למלחמת הקיום בתום שנות ה"מזונות":

> וּמַה־יַּעֲשֶׂה תַּלְמִיד חָכָם שֶׁאֵין בּוֹ דַּעַת?
> לִהְיוֹת גּוֹבֶה הַמַּס לֹא יֵדַע לְשׁוֹן הַמְּדִינָה,
> לְשׁוֹחֵט רַךְ לֵב הוּא, לְמַלֵּמֵד – חֲלוּשׁ רֵאָה,

לְסוֹחֵר אֵין לוֹ כֶּסֶף, לְחַנְוָן קוֹל נְגִינָה:
עוֹד יֵשׁ פַּרְנָסַת שַׁמָּשִׁים שַׁדְכָנִים
אַף עַל אַחַת מֵהֶנָּה שִׁבְעָה בַּטְלָנִים.

דב סדן, בספרו סוגית יידיש במסכת ביאליק, הראה, כי לשֵׁם ביסוסה של הסאטירה, עיבד יל״ג שיר־עם יידי ידוע, שבו מתנה ה״שלימזל״ הטיפוסי את מר גורלו ומבכה את חוסר הצלחתו בבחירת פרנסה. ביאליק עיבד אותו שיר־עם ב׳תאמר אהיה רב׳, אלא שהרחיב בו את ״קטלוג״ המקצועות ״אַד אבסורדום״.[4] גם סיפורו של הסוחר־המשורר מעצב, אמנם בדרך המלֵאות הריאליסטית המטשטשת את המקור הטיפוסי־הקטגוריאלי, אותו מוטיב עצמו: גיבורנו החליף את עיסוקיו כמה וכמה פעמים: מ״תלמיד חכם״ התגלגל בעסקן ציוני וחנווני, את החנות הותיר ביד אשתו וניסה כוחו במסחר מחוץ לתחומי עיירתו, ממנהל פנקסים של עורך ספרותי היה הוא עצמו לסופר ולמשורר, אך למעשה, יסתפק גם בהוראה לפי שעות, אם יימצאו לו תלמידים.

ככל שהוא מתגאה בכישרונותיו, ומגייס כתנא דמסייע עדים מעדים שונים, בעיקר כאלה שאינם נוכחים, שאילו אך נסחו יכולים היו בוודאי להעיד על יכולתו ועל הצלחותיו, כן גוברת בבן־שיחו ובקורא ההכרה, שלפניהם ״שלימזל״ של ממש. דברי הָרהב שלו מדברים בעד עצמם, ומעידים בלא מלים על שורת כישלונות חרוצים בכל תחומי המעשה. על ״כישרונותיו״ 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 זו, שעבר זמנה, גוררת אותו לקטטה עם אשתו ולסכסוך עם חותנו וחותנתו. על ״הצלחותיו״ בתחומי העסקנות הציונית יעיד הסיפור עליו ועל וולוויל בן־דודו, ששניהם פעלו רבות לטובת הציונות במחיר ״כיבוד אב״. על ״כישרונותיו״ בתחומי השירה יעיד השיר ׳נצח ישראל׳, שאמור היה לעורר במאזיניו התפעמות, אך תחת זאת הביאם לשעמום מזה ולפרץ צחוק מזה. על ״כישרונותיו״ בתחומי ההוראה יעיד סופו של הסיפור: הדובר־הסופר, הנאלץ להאזין ל״דרשה״ של המשורר־הסוחר, נמלט מן הדרשן כל עוד רוחו בו, בלא שישמע אפילו את עוקצה של הדרשה.

כמו ב׳עצה בתפילה׳, לפנינו גם כאן מין אלַאזון נפוח ורברבן, שאינו פוסק מלדבר בשבחי עצמו ומשמיע ״אני״ ו״אנכי״ על כל צעד ושעל. ככל שהוא מרבה בדברים ומאדיר את עצמו ואת מעלליו, כן הולכת דמותו ומתמעטת, עד

שהוא בטל ומבוטל בעיני בן־שיחו ובעיני הקוראים. אולם, כמו ב'עצה בתפילה', לפנינו לא רק אלאזון גאוותן, שאמור לעורר סלידה ודחייה ואפילו שמחה לאיד. גיבור הרשימה הוא בזוי אבל גם מעורר חמלה, מתייהר אך גם מתחמא, טרחן ללא נשוא, אך גם מלא כוונות טובות כרימון. ביאליק עיצבו כך, שהקורא לא יוכל אך ורק לתעב אותו. הוא מוביל את הקורא לעמדה אמביוולנטית, שסלידה ואהדה משמשות בה בערבוביה. ה"סוחר" האנטיפתי, שהוא לטורח לכל הסובבים אותו, מעורר למראה חידלונו ולמשמע קורותיו גם חמלה ואֶמפתיה. אין הוא אלאזון "טהור", כי אם דמות היברידית, שחברו בה גם מתכונות ה"איירון", האי־גיבור.[5]

מתוך סיפור חייו, הופך הוא גם מעין בבואה מעוקמת של ביאליק עצמו, שאף הוא הפסיד את ממונו במסחר, נתגלגל במנהל פנקסים ובמשורר לעת־מצוא, אף הוא הדפיס כמה משיריו במאסף 'תלפיות' (שעליו עתיד היה לומר לרבניצקי: "חבל שנתתי מפתי לעם־הארץ").[6] אף ביאליק יצא למשרתו בהוראה מצויד בתעודת המלצה, אמנם לא של עורך 'תלפיות', כי אם של עזרא גולדין, עורך 'הזמן', ואף הוא בא לאודסה לשחר את פני סופריה ולהסתופף בצלם, ואף נפגש, כמו גיבור רשימתו 'סוחר', עם ליליינבלום. גם ביאליק קרא דרך־קבע את 'המליץ' וה'צפירה' (כפי שהעיד על עצמו ברשימתו רבת־החן 'המליץ, הצפירה וצבע הנְיָר'). ב'המליץ' פרסם את פרי־עטו הראשון – מאמר "חיבת ציוני", כתוב בסגנון משכילי, בשם 'רעיון היישוב'. בעשור הראשון ליצירתו, אף כתב מספר לא מבוטל של שירים משכיליים, רבי בתים ועתירי פאתוס, שטוריהם מסתיימים בריבוי של סימני קריאה ובריבוי של סימני שלוש נקודות, ואף שנים־שלושה שירים במשקל ההברות (כשירו של אותו האברך הסוחר, המובא ברשימה). גם ביאליק הצעיר ניסה כוחו בכתיבת שירים, שבתיהם ערוכים בנוסח השירה המשכילית הנאוקלאסית, במתכונת האוטָבה רימה, ושבאמצעות שירו של האברך הוא מבקש ללגלג עליהם (כך, למשל, ערוכים במתכונת סטרופית זו שיריו 'במגינה' ו'אל האריה המת', שנכתבו בתרנ"ג בהשפעת שירת יל"ג). כאותו סופר משורר, גם ביאליק טרח לברר אצל עורכיו כמה יקבל במחיר השורה, וכיאה ל"בוכהלטר" אמיתי נרשמה כל פרוטה בפנקסו (ששרד בארכיונו).[7]

ב'סוחר' חזר ביאליק אל תחבולת יסוד, ששימשה אותו בכתיבתו המוקדמת: עיצובו של סופר־בעיני־עצמו, המלא הכרת ערך עצמו והבטוח ביכולתו להַפֵּך את העולם בעשר אצבעותיו, אלא שדברים לחוד ומעשים לחוד. הדברים שמשמיע ה"סופר" בזכות מעלליו וכישרונותיו, הופכים אט־אט מבלי משים ומבלי דעת לכתב־אשמה חמור נגדו. אגב הגחכת הדמות הבידיונית שברא,

מגחיך ביאליק בעקיפין גם את עצמו בראי עקום והיסודות האוטואירוניים מקנים ליצירה ממד נוסף של מורכבות ושל דקות אבחנה. באמצעות הביקורת העצמית, מבקר ביאליק את התופעות ה"אַרס פואטיות" הרחבות, שהעסיקו אותו למן ראשית יצירתו: עליבותו של איש הרוח התלוש, שאינו איש המעשה, ועל כן הוא מחזיק מלאכות הרבה ובאף אחת מהן אינו רואה ברכה; יחסי הגומלין שבין רוח לחומר, בין "עולם האצילות" ל"עולם העשייה", בין הפרַנסוס לפרנסה. "ב'המליץ' של היום כתוב, שבזיטומיר אירע נס: בשבוע שעבר נתבקע בזיטומיר מתוך ביצת תרנגולת אפרוח אחד בעל שני ראשים", מספר הסוחר במאור פנים לבן־שיחו, ואפרוח זה אף הוא מקבילה סְמלית ל"סוחר", המפנה ראשו אל כל עֵבר בניסיון לרחרח ולראות צורת פרוטה – ברייה היברידית ומשונה, שטִבעה אינו ברור וכל כולה מושא למשל ולשנינה.

ג.'מעוּות לא יוכל לְתָקון': עליבותן של "פרנסות האֲוויר"

לעומת הרשימה 'סוחר', שגיבורה אינו חדל מלפטפט לרגע, ברשימה השנייה מן הסִדרה "רשימות כלאחר יד" – "מעוּות לא יוכל לתקון" – מוצגת דמות אדם, שאינו מוציא מפיו מלה, פרט להברה אחת קטועה וחידתית. הסוחר־הסופר מן הרשימה הראשונה מוצג כאדם שאין קץ לדבריו. כל המתרחש עומד בסימן שטף דיבורו המייגע, שאינו פוסק אלא בשעה שבן־שיחו נאלץ לעזוב אותו לנפשו באמצע דבריו, ולוּ גם במחיר ערעור גמור של כללי הנימוס המקובלים. הרשימה 'מעוּות לא יוכל לתקון' מציגה דמות עלובה ושחוחה, שמבע עיניה כנוּע ומתחטא. אין היא מעזה להטריד את הדובר, אלא מזכה אותו בניד ראש בלבד, והדובר סבור שהתעלמות ממנה תהא שׂיא הנימוס והרגישות, שהרי דוקא מי שמזכה דמות עלובה זו במחווה כלשהי, גורם לה עוול מאין כמוהו. לעומת ה"סוחר", הרברבן והמתייהר, החדור הכרת ערך עצמו, כאן לפנינו אנטיתזה ליוהרה ול'היבריס': דמות אנטי־הֶרואית, שכל כולה אומרת הכרת פחיתות־ערך־עצמה. רגשות הנחיתות של דמות עלובה זו בולטים שבעתיים בהשוואה לרגשות העליונות של הדמות הנפוחה מ'סוחר'.

שניים מזדמנים לו לדובר בנסיעתו ב"טראם":[8] יהודי זקן, ארוך ודק, ויונקר צעיר ורך, שמדיו חדשים וכולו אומר טירונות וחוסר ניסיון בהוויות העולם. כשנשא הדובר את עיניו במקרה אל עיני הזקן, מיהר הלז ונענע לו בראשו, כמקדים ברכת שלום, כשם שעשה פעמים רבות ברחוב. את ברכתו הוא נוהג להקדים בשתיקה, כשהוא מרכין ראשו במין עלבון חרישי והולך לו דומם לדרכו. הדובר מעלה בלבו השערות מהשערות שונות בדבר טיבה של ברייה עלובה זו. הכרת פני הזקן מעידה בו, שהוא "אחד מאלה העלובים, שמאפס

עבודה קבועה, היום כולו, מזמן יקיצה בבוקר עד זמן שכיבה בלילה, מתוח ועומד לפניהם כחלל ריק, שהם אובדים ותועים בו כעב קטנה־קטנה במרחב אין קץ, תועים ואינם מוצאים בו לעצמם שום אחיזה". דברים אלה, הדורשים בגנות הבטלה וחוסר־המעש של מי שאין עבודה קבועה בידו, מזכירים עד מאוד את עדותו של ביאליק על עצמו, במכתבו לידידו בן־עמי:

> כשאני פוקח עיניי בכל בוקר, מרחפת לפניי שאלה זו, שאין עליה תשובה: מה לעשות? הימים עומדים לפניי פנויים ותובעים את תפקידם ואני מפייסם במה שהוא, מכל הבא ביד ומכל אשר יעלה המזלג (...) תא שמע! כל מי שאין מלאכה אחת בידו, מלאכה פשוטה מעולם העשייה – נוח לו שנהפכה שלייתו על פניו (...) המלאכה הקבועה היא כתריס בפני העלבון. מגנה היא על כבודו של אדם ונותנת לו חֵרות פנימית וחיצונית לתת זמנו לעבודה של עולם היצירה, עבודה זו ששכרה בה בעצמה.[9]

יכולתו של ביאליק לתאר את עצמו ואת הגיבור העלוב של רשימתו באותן מלים כמעט, והיכולת לאוטואירוניה בכלל, היא מן התכונות המקנות ליצירת ביאליק את מורכבותה ודקותה. ביאליק נטל דמות שוליים, שעליבותה היא תוצאה של בטלנות מאונס, הִקנה לה פה ושם גם סממנים אישיים ופרטיים והפכה אובייקט לחמלה, ולא רק לבוז ולזלזול.

מתוך המראֶה הנגלה לעיניו, משער הדובר בנפשו מהם עיסוקיו של אותו זקן, שזמנו מצוי בידו בשפע: בוודאי נותנים לו מתוך רחמים לסדר את הביבליותיקה הביתית בפעם העשירית, להעתיק את כתבי המשפחה בפעם האחת עשרה; לגלגל "פפירוסים", ללמד "עברי" לגימנזיסט בר־מצווה וכיוצא באלה מלאכות, שאין בהן ממש. במלאכות כאלה ודומות לאלה אין מתנים מראש על השכר, וכשמקבלים אותו – עושים זאת בעיניים מושפלות ובדעה מטושטשת ובאמירת שלום מקוטעת ומגומגמת, אגב בריחה חפוזה. בקצרה, אין אלו מלאכות המכבדות את בעליהן.

אין האדם הדל, המוצג לפנינו, אחד מאותם "ענווי עולם, אילמי נפש, רוקמי חייהם בסתר, צנועי הגות ועלילה", שבהם מתקנא הדובר־המשורר בשיר "יהי חלקי עִמכם". שתיקתו של "גיבורנו" האי־גיבור איננה שתיקתם של "אמני השתיקה היפה וכוהני דממת אלוהים", והופעתו איננה משמרת נאמנה "לצֶלם אלוהים בעולם". להפך, שתיקתו היא סמל לעליבותו ולנחיתותו, והופעתו היא

בבואה מחוקה וממורטטת של צלם אלוהים בעולם. במרוצת העלילה מוצא גיבור הרשימה הברה אחת בלבד, ועליה מעיר הדובר, ספק באירוניה ספק ברצינות:

> מבין שפתיו נפלטה פתאום מעין הברת "פּ!" ועוויה משולשת עִמה: משיכת כתף, פשיטת יד ועקימת פה. העוויה הייתה משונה כל־כך עד שקשה היה להכריע בה מה משמעה: משמע השתוממות, משמע הצטדקות, משמע התבטלות ומשמע ביטול. ואפשר שהיו בה כל אלה המשמעות ביחד וכל אחד מארבעת עדי הראייה – הפקיד, האישה, היונקר ואני – היה רשאי לברור לו מהם את היפה לו.

תיאור זה הוא ספק תיאור ריאליסטי של העוויה, שקשה לנחש את טיבה, ספק פארודיה על אמירה ופרשנויותיה, המותחת את גבולות האינטרפרטציה "אַד אבסורדום". כביכול, מראה כאן הדובר־המשורר, שאפילו צליל אחד ניתן לתלות בו משמעות, ולא סתם משמעות, אלא ארבע משמעויות סימולטניות שכולן מתקבלות על הדעת. באופן פראדוקסלי, מְשמש צליל אחד ויחיד בסיס לארבעה פירושים, בחינת פרד"ס. ובכלל, סיפור המעשה טבוע בחותם הפראדוקסליות שבטבע האנושי: דווקא מתוך הנימוס נולד העלבון, ולא מתוך העלבון; הנימוס המופרז הוא הוא חוסר הנימוס האמיתי; דווקא מתוך הכוונה הטובה נולד העוול, ולא מתוך הרצון להרע; דווקא הניסיון לחפות על העליבות, מדגיש אותה שבעתיים: דווקא מי שמתעלם מן הטיפוס העלוב ונוהג עִמו בחוסר־נימוס, מיטיב עִמו שבעתיים. ה"רשימה" הקצרה על העימות הקצר בין היהודי המטולא ופגום המראה (שיהדותו אגב אינה נזכרת כאן כלל, שהרי היא מובנת מאליה) לבין היונקר הגרמני הצעיר, העלם הרענן והמהודר במדיו המצוחצחים, חותרת אל אותו מקום, שלדברי ביאליק בשירו 'הציץ ומת" הוא "מקום ההפכים יתאחדו בשורשם" (הנימוס הוא חוסר נימוס, הטובה היא עוול וכד').

אט־אט, כמעט מבלי משים, הופך הזקן האלמוני העלוב בעיני הדובר למעין אב־טיפוס לעניים רבים כמותו, נמוכי רוח ושפלי ברך, שחייהם עלבון מתמשך. יש ביניהם, הוא מגלה את אוזנינו, גם כאלה שהם אניני דעת וחריפי רגש, אשר הכרת אפסותם מדכאת את רוחם, ו"כל טלאי גלוי שבבגדם – פצע מסותר תחתיו, וכל כתם נראה – מַכוות אש הוא בבשרם החי". מי שאינו רוצה להרבות בצערם של אלה הבריות, הוא מוסיף לאלפנו דעת, אל נא ישהה את עיניו עליהם, שלא לצערם. אולם, היונקר הצעיר, שאינו בקי בהוויות העולם ואינו רגיש לדקויות הנפש של עלובי עולם, פונה אל הזקן האלמוני דווקא בנימוס

מגזם ומבקש את סליחתו. וכאן נגרמת תקלה, שאינה ניתנת לתיקון: הזקן כה נבוך מן המחווה, עד כי נדמה לו שהכול מתבוננים בו, וברצותו להופיע כבן אדם שלם, שאין טלאי נראה עליו, מתחיל הוא לכסות בחיפזון על כל טלאיו וכתמיו. "העלוב!", מסכם הדובר למראה התנהגותו הטראגיקומית של היהודי הזקן, "בשעה קלה אמר לתקן את אשר עיוותו שנים רבות כל כך!".

האין הזקן, גיבור הרשימה, נושא את כל חטוטרת הגלות על גבו, על כל מדוויה וחוליֶיה? אין זאת כי ביאליק בחר בדמות כזו של איש העוסק ב"פרנסות אוויר" ובעבודות מזדמנות, שאינן מלאכות כפיים, כי אם עיסוקים בטלים בשולי חיי ה"רוח" (סידור ספרייה, העתקת כתבים וכו'), גם בשל טיבה הטיפוסי. דמות עלובה זו שימשה לו גם כבבואה מעוקמת של איש הרוח, שזמנו בידו ויומו מתמלא מחולייתו, בלא פרנסה אחת קבועה ובלא מקצוע של ממש. ואם נלמד מן הגלוי על הסתום: כלום אין המשורר, איש הרוח, גם מטונימיה ומשל ליהודי הגלותי, הלוקה ברוחניות יתֵרה ובהעדר פרנסה פרודוקטיבית, שיש בה כבוד ותועלת? מסקנתה של הרשימה היא ברוח השקפתו של אחד־העם, שביאליק האמין בה כל ימי חייו: עליבות של דורות לא תוכל לתקנה או לטשטשה ברגע. רק הכשרה אֶטית וחינוך יסודי יסייעו לשינוי מִבנה הנפש של האומה ולא הטלאה חפוזה. ניסיונו של הזקן לכסות על טלאיו כהרף־עין מדגיש את עליבותו ואינו מבליעה ומטשטשה.

כלום אין הרשימה 'מעוות לא יוכל לתקון' הדגמה "מומחזת" למאמרו של אחד־העם "ריב הלשונות"? תחילתו של מאמר זה בסקירה חטופה של כל ההיסטוריה הלאומית מאז יצא העם לדרך נדודיו בגולה, ברוח הגותו של שד"ל, והמשכו בקריעת המסווה מעל "היהודי המזרחי", שניסה את אורחות החיים המערביים ונכשל בהם. את תהפוכות הגורל היהודי בעת החדשה סיכם אחד־העם באומרו: "ואחרי כן התחילו סימני המשבר להיגלות גם במזרח. אבל פה היו תנאי החיים שונים מאלו שבמערב, ואחר תקופה קצרה של ניסיונות ברוח מערבית, נקרע המסווה הזר ונגלו 'הפנים הלאומיים' כמו שהם: דלים ורעים, מלאים מכות ופצעים, אבל 'הצלם הלאומי' עדיין שורה עליהם". גם לעיני הדובר נקרע המסווה ומתגלים ה"פנים הלאומיים" במלוא כיעורם: כולם פצע וחבּורה, ללא מתום – "מעוות לא יוכל לתקון".

כל המתרחש כהרף־עין בין היונקר הצעיר, המנומס אך חסר הרגישות, לבין היהודי הזקן, העלוב אך הרָגיש לביקורת ולחשיפת קלונו לעיני זרים, מתעצם כדי משל על מצבו של היהודי בין אומות העולם המתוקנות: של בן האומה הקשישה, המנסה בשארית כוחותיה לשמר את שרידיה של תפארת העבר, בתוך אווירת ניכור וזרות. דווקא רגע של נימוס מצד יונקר צעיר, שמתוך התנשאות

וגאווה מואיל לזַכות את היהודי העלוב במחווה של חסד, חושף את דמות היהודי המתחטא בכל קלונה ועליבותה.

ד. 'איש הסיפון' – שתיקתו של "איש דברים"

רשימה זו, הכתובה בצורת יומן־מסע, מספרת את קורותיו של המשורר, שנזדמן לנסיעה אחת עם קבוצת נוסעים, שאין הוא מבין את לשונם ואין הם יודעים לדבר בלשונו, שכן כולם "עִמקי שפה", דוברי צרפתית ושאר לשונות. בכורח הנסיבות הופך המשורר, שכל חייו מלים, לאילם או למגמגם. חוסר יכולתו ליצור קשר ותקשורת עם הבריות גורם לו סֵבל בל ישוער. בכל נוסע הוא מנסה לחפש קווי־היכר יהודיים, אך תוחלתו למצוא באנייה, ולוּ יהודי אחד, נכזבת: אפילו בן־שיחו לשולחן האוכל, הנראה לו בעל תווי פנים של יהודי מזרחי, מזדהה לפניו לבסוף כסורי נוצרי. רק מתורגמן אחד נמצא לו בתוך ים הזרות: דמות מטושטשת ונקלית של ימאי שבדי, "דֶקמן" לפי מקצועו, היודע רוסית, והמשמש למשורר בן־שיחה וידיד לעת־מצוא.

"אוי, חבלי לשון", נאנח המשורר בינו לבינו, ואכן, אחת הסוגיות שהעסיקו את ביאליק, במסותיו בענייני לשון 'חבלי לשון' ו'גילוי וכיסוי בלשון', הייתה סוגית בריאתן של המלים, שמתפקידן לגשר על פני התהום הפעורה, ולכסות את ה"בלימה" רבת־האימה. ברשימה 'איש הסיפון' מודגמת תחושת החלל הריק ואבדן־הכיוונים, שחש אדם שהמלים נגזלו ממנו, ומה גם "איש דברים", שהמלים הן כל עולמו. מוטב לו להיאחז במשענת קנה רצוץ, בשבדי הנוכרי, שריח רע של שֵכר נודף מפיהו, משיבלה את כל ימיו בשתיקה גמורה. תיאור היקלעותו של הדובר־המשורר ל"סירה אחת" עם סורים, הנדמים לו ליהודי המזרח, ועם בריות מן המערב, שאת שפתם אין הוא מבין, יש בו גם משום טרנספוזיציה של תחושתו של מי שנקלע לארץ חדשה, מקובצת מפרצופים שונים ומבליל של שפות, ושילידיה מדברים בעגה ובהטעמה, שיש בהן מטעם הזרות.

"חבלי הלשון" של המשורר האילם באנייה, העושה דרכה לנמל מרסיי, הם הקצנה קריקטורית של "חבלי הלשון" האמיתיים, שחש המשורר בהגיעו בערוב יומו לארץ, אשר דרשה ממנו במפגיע להכרית מפיו לאלתר את שפת־אמו ולא לשוחח בה בפומבי, אף שלא נמצאו בה עדיין כל המלים הנחוצות לדיבור יומיומי חי וגמיש. כמי שנבחר באותן השנים לעמוד בראש ועד הלשון בארץ־ישראל, העסיקה הרחבת־הלשון את ביאליק רבות, ולבטיו בתחום זה ניכרים כאן מבין השיטין. בספרי שירים ופזמונות גם לילדים ניסיתי להראות כי ביצירותיו המאוחרות, משנות כהונתו בוועד הלשון בארץ־ישראל, נתן ביאליק

ביטוי קונדסי־כמעט להתנגדותו לחידושיהם של המחדשים ה״ירושלמיים״. כך נסוג אל הצירופים המיושנים (״מקהלת נוגנים״ במקום ״תזמורת״), אל הלעזים (״טראם״ במקום ״חשמלית״), ואת חידושיהם של בן־יהודה וחבריו שילב בתוך דבריהם של דמויות נלעגות ומגוחכות.[10] הרשימה ׳איש הסיפון׳ מכילה בתוכה דוגמאות רבות ליחסו האמביוולנטי של ביאליק כלפי הדנוטציות הרבות, שאך זה נתחדשו בעברית הארצישראלית.

רשימה זו היא אף מעין הדגמה לרעיון ״אַרס פואטי״, שהעסיק תדיר את ביאליק, והוא בעיית הגבול הרופס והבלתי־מוגדר בין דמיונו היוצר של הסופר לבין דמיונו ה״יוצר״ של הבדאי העלוב, המתקשט בנוצות לא לו. למעשה, הסופר הוא אדם, הזוכה להערכת החברה על תכונה, שבחיי המעשה נדרשת לגנאי. הגבולות בין הבידיון של האמן הנעלה לבדייה של המשרת הנחות אינם גבולות ברורים. האמן ממלא פערים ומקנה לפרטים הנגלים לו מלֵאות ריאליסטית, כטוב עליו לִבו ודמיונו, וכך נוהג גם ה״דקמן״ הנקלה ברשימה ׳איש הסיפון׳. ״לפום חריפותא שבשתא״, גרסו חז״ל, וביאליק מראה כיצד דוקא האמן טועה טעות מהותית יותר מזו של הבדאי העלוב, הנתפס בקלקלתו. הפראדוקס הוא, שהמשורר חושב כל הזמן שאיש הסיפון מטעה אותו במזיד ומספר לו כזבים, ולבסוף – הוא הוא המטעה את איש הסיפון וגורם לו בשוגג ציפיות שווא.

הרשימה נוגעת גם בגבול העדין שבין הספרות והחיים. טעותו של המשורר נבעה מדמיונו הפורה של איש הרוח. דמיון זה נחשב בדרך־כלל כתכונה נעלה ומועילה, שכן תכונה זו מסייעת לאמן להתעלות מעל למציאות הבנאלית וליצור את יצירי־הרוח הנאים שלו, המענגים את האנושות. והנה, לפנינו מקרה, שבו דמיונו של האמן יכול היה להשפיע השפעה מרחיקת־לכת על החיים: לשנות את כל מהלך חייו של אדם עלוב ונדכה, שלרגע קט האמין כי בנותיו אריסטוקרטיות של ממש. מה היה קורה אלמלא העמיד אותו הסופר על הטעות ברגע האחרון? ייתכן שהיה גורם לו לשגות בחלום נעים וכוזב, וייתכן שהיה גורם לו נזק ללא תקנה. בידיונו של האמן במקרה שלפנינו יכול היה להשפיע על החיים יותר מכל בדיותיו חסרות הנזק או התועלת של הבדאי הנקלה.

דמיונו העשיר של האמן גרם גם לזיוף המציאות, להפיכת תמונת־המציאות למתוקה ונאה משהיא באמת. האין זה חטא, שבו חוטא האמן תכופות, בשעה שהוא ״מתרגם״ את המציאות לבידיון, ואגב מלאכת ה״תרגום״ כופה על המציאות תבניות שאינן מצויות בה? ואכן בחטא הזה של ״ייפוי״ המציאות חוטא כאן הסופר, ועל כן הוא נותר עם טעם רע בפיו. הוא בנה לו בדמיונו תמונה מרתקת, שהתאימה לקונצפציה מסויימת (״בת ישראל שנשבתה בין הגויים״)

בת בתו של ר׳ ישראל סלנטר, ״נסיכה״ מן העילית האינטלקטואלית של היהדות בת הזמן, נישאה כביכול למלח גוי, שיכור, מזוהמת האנושות. והנה, לא מיניה ולא מקצתיה. הסופר שבו החטיאו בחטא, והוא הלביש על המציאות תבניות ״דמויות ספרות״, ועל כן גם החטיא את הבנת המציאות. הסופר הלך שבי אחר דמיונו, ומגלה לתדהמתו, שהאינטואיציה שלו אינה עולה בקנה אחד עם המציאות, וכי נבעה פער של ממש בין האמת למראה־עיניים: האדם שיושב עמו אל השולחן הוא סורי, ולא יהודי ספרדי; המלח שבדי ולא רוסי; אשתו של המלח אינה בתו של ר׳ ישראל סלנטר וכו׳. מתוך רצונו ליצור תמונה נאה ומעניינת, חושיו מטעים אותו פעם אחר פעם (חוש השמע בו גד בו; הוא הופך ״אילם״ וכו׳).

רשימה זו היא הדגמה למעשה־כלאיים, בכל התחומים ובכל רמות הטקסט. מסופר כאן על זיווג שהוא הכלאה של שני גזעים ושתי דתות – מלח שבדי שנשא נערה יהודייה. משתי בנותיהם של בני הזוג, המתחנכות בצרפת, האחת הוטבלה לנצרות והשנייה לא הוטבלה. הנישואים הם, לפחות לכאורה, בין מלח פשוט ונקלה לבין נערה תרבותית ממשפחת משכילים יהודים. איש הסיפון יודע להלכה את כל השפות, ולמעשה אינו יודע אף שפה אחת (אפילו עברית למד פעם, כשהיה לדבריו סטודנט במחלקה לשפות המזרחיות, אך שכח אותה); הוא מתאים לכל ההתקבצויות האנושיות שבאנייה, ואינו מתאים לאף אחת מהן; הוא עסק כבר בכל העיסוקים, המכובדים והנקלים, אך אינו יודע לעשות דבר. מקצועו הנוכחי – ״דקמן״ (איש סיפון) – אף הוא הכלאה של מקצועות רבים, ולמעשה אין הוא מקצוע כלל. כשהדובר־המשורר מנסה לדובב את בן־שיחו ולקבל ממנו הגדרה מניחה את הדעת בדבר מהות עיסוקו, אין הוא זוכה אלא לדברים קטועים ומגומגמים, שמתוך מבוכה. לאורך העלילה כולה מורגשת סלידתו של הדובר מן המלח ידידו־מכורח. הוא מתעב אותו לא רק בשל צורתו הנלוזה וריח שיכרונו, אלא בעיקר בשל פזיזותו הנקלית, קפיצתו מעניין לעניין, בחייו ובדיבורו. את הפזיזות ואת מעשי־הכלאיים תיעב ביאליק גם בתחומי הלשון: כאמור הוא העדיף להשתמש בינתיים, עד לכשירחיב, בשימושים ישנים, שלא לפי טעם הזמן החדש, ואפילו בלעזים, ובלבד שלא ירגיל עצמו לחידושים הפזיזים, שאינם על־פי רוחה של הלשון.[11]

ה״רשימה״ כולה אינה נוטעת בקורא כלל את התחושה, שלפניו דיון הגותי בבעיות לשון, חברה ופואטיקה. להפך, העלילה נובעת בטבעיות, ואפילו הקיטוע שבה נובע אורגנית מהיותה ״יומן מסע״. תת־הכותרת של הסיפור היא ״רשמי דרך״, לאמור: סקיצות חטופות של מי שאינו יושב ישיבה נינוחה בחדר עבודתו, ועל כן רשאי הוא להביא את התרשמויותיו במקוטע. אירועים שונים בזמן ההפלגה – סערה, נשף ריקודים, ארוחות בחדר־האוכל וכדומה – מספקים

אף הם הנמקה ריאליסטית לקיטוע. לא בכל זמן ולא בכל אירוע יכול הסופר לפגוש את ה"דקמן", בן־שיחו. רק לרגעים, נחשפת כאילו באקראי הכוונה האידאית הסמויה, ונקרע חלון לעבר המשמעות הנמשלת. כשמעמיד המלח פני משורר, ומדגים לפני הדובר את כישרונו המוסיקלי, או אז מביט המשורר האמיתי בזווית העין ב"אלטר אגו" שלו, או בבן דמותו הקריקטורי, ולעיניו נחשף פתרון החידה:

> נתתי בו עין מן הצד. ראיתי כי שַׁקר ישקר האיש. אין בדבריו קורט של אמת, ואני שאלתי את נפשי: "מי הוא בר־נש זה, שבמשך ארבעת ימי המסע התהפך לפניי ככרום והחליף את צבעו שבעה מונים: למבריח מכס, לסטודנט בלשן, לתייר, לסוחר, לפייטן, למנגן. מוכן ומזומן הוא, כנראה, להתחפש לפניי עוד בעשרה לבושים: בלבוש קוביוסטוס, כומר, לסטים מזוין, אשמדאי – ובלבד שלא ייגלה לפניי בדיוקנו האמיתי. מה בצע ומה הנאה לו בכך? האומנם ייחוס אשתו וגדולת אבותיה, שנתגלו לו במקרה על ידי, הם שהעבירוהו על דעתו? תם אני ולא אדע". ופתאום עלתה על לבי מחשבה זרה: "אולי מזרע היהודים הוא? ליטוואק?"

גם בדמותו הקריקטורית של איש הסיפון רואה ביאליק מעין משל ליהודי הנודד, שאין קרקע לרגליו וכל ימיו הוא מרחף מהכא להתם, כמו אותו צלם מקולל מתורת הנפש של המקובלים. הוא יודע את כל הלשונות ולא יודע אף לשון אחת על בוריה, הוא החליף כבר את כל המלאכות, ואין לו מלאכה אחת של ממש, שבָּהּ יוכל להתכבד. הוא בזוי בעיני הכול ונעלה בעיני עצמו ("עם סגולה", "אתה בחרתנו"); הוא טובל בעולם החומר המזוהם (מבריח סחורות במכס) וגם שואף לעולם הרוח הנעלה (משורר ומנגן, מתורגמן ובלשן). הוא נבדל מכולם, ועם זאת יודע להחליף כל צורה ומסכה ולהתלבש בלבושים מלבושים שונים. איש הסיפון, על גורלו הנפתל והעלוב, הוא אפוא גם דמות קונקרטית בשר־ודם, פרי הסיפורת הריאליסטית, וגם דמות ארכיטיפית סמלית, פרי הספרות האלגורית. לא ייפלא אפוא, שסיפורה של דמות זו הוא גם סיפור חופשי, חד־פעמי ואידיוסינקרטי וגם סיפור סכימטי, הבנוי בדקדקנות לפי סכֵימה הלכתית ממסכת כלאים.[12]

ה. 'לממשלת המרש' – בין אנינות לוולגריות

'לממשלת המרש' היא הרשימה החותמת את סִדרת ה"רשימות כלאחר יד" של ביאליק, והיא הקצרה והמורכבת פחות מביניהן, אך גם בה באה לידי ביטוי קשת

רחבה של דפוסי ״אַרס פואטיקה״ מרומזים. תחילתה בתיאור מעניין של התלבטות ריתמית. המשורר יושב בקיטונו ושובר את קולמוסו בכתיבת שיר חדש:

> החרוזים אמנם רצים אליי צמדים־צמדים מאליהם, מוכנים ומזומנים לרתום את עצמם ב״מרכבתי״, ואולם רגלם איננה עוד רגל ישרה. בועטים הם, הצמד האחד מנתר אמפיברכית והשני רוקד כנגדו דַקטילית.
>
> ״האין זה סימן מובהק, כי תאומים מתרוצצים בקרביי? (...) אם כן יפה לי ולהם שהייה שעה אחת קודם הכתיבה. השירה טעונה דעה צלולה״.

כבסיפורו של ג׳ שופמן ׳נקמה של תיבת הזמרה׳, ״רשימתו״ של ביאליק ׳לממשלת המרש׳ מספרת בחיוך (שיש בו עירוב של אהדה וביקורת, יחד עם קורט של אוטואירוניה) את סיפורו של אמן אנין ואליטרי, שעוניו מאלץ אותו להתגורר בדירה צרה ופרולטרית ברובע דלת־העם. שכנות חובטות שטיחים וכסתות, בעלי־המלאכה שוקדים על המעצדה ועל מכונת־התפירה, רוכלים ותגרניות מפריחים באוויר השכונה הכרזות של שוק ומסיחים את דעתו של המשורר משולחן עבודתו. הוא, ״אהוב המוזות״ ובנה־יחידה של השכינה, מהרהר בינו לבינו הרהורים נעלים על מעט ״הנשמה היתרה״ שיש בכל אדם, באשר הוא. בעל־המלאכה הפשוט, הרוכל, המלמד – גם בהם יש שמינית שבשמינית של פיוט, שאלמלא ״גם אנשים אלה משוררים מעט״, הן ייאלץ להודות כי אין בהם באנשים הפשוטים שברחוב כל עצמיות, ״והרי אי־אפשר לברייה בעולם שלא יהא לה ׳ניגון׳ משלה, ריתמוס נפשה המיוחד, זה שמשנה אדם מחברו אפילו בקול פסיעותיהם״.

משמע, האמן האינדיווידואליסטן מסרב להודות, שהציבור – מה גם האספסוף – עשוי מעור אחד. לכל אדם – כך הוא משכנע את עצמו בהרהוריו הפילוסופיים האנינים והמרוממים – סממנים מייחדים משלו, איש איש ו״ניגונו״ המיוחד, העושה אותו ל״משורר מעט״. עוד הוא הוגה באינדיווידואליזם, כטוב עליו לִבו בבוקר קיץ נאה, והנה באה אל הרחוב ״מקהלת נוגני צבא, נוצצת כולה בכלי נחושתה (...) ילדים רצים לפניה ואחריה, ותרועת מרש עליז וצוהל, רחב הד ושאון, מפוצצת ובאה עַמה״. לא עברו רגעים אחדים, וכל הרחוב נגרף בקצב המרש: בעלי המלאכה מניעים את כליהם לפי הקצב, הנשים מקרצפות את הכלים ומניעות את הערש לפי הקצב, אפילו שעטת הסוסים ושקשוק הכרכרות מכוּונים לקצב המרש.

"עדר", רוגז המשורר האנין על הציבור הוולגרי, המבטל את עצמיותו ומאבד את ייחודו למשמע המוסיקה המאז'ורית וחסרת האנינות של המרש. ברוב יוהרה הוא פוסק, שהקהל הוא חסר פרצוף וייחוד, ורק המשורר שנבחר בחסד עליון יודע לשמור על עצמיותו: "האנשים האלה אך בהמה בבקעה המה להם. העצמיות הגמורה, זו שאינה נכנעת ושאינה נבלעת ושאינה בטלה באלף, אך נחלת יחידי סגולה היא, חֵלק אלוה ממעל למשוררים בלבד". מתוך התעלות הנפש והתברכות בסגולותיו המיוחדות חוזר המשורר אל שולחן עבודתו. עתה, חרוזיו מתגלגלים מאליהם, בטבעיות, בספונטניות ומתוך השראה עליונה. אך מה רבה תדהמתו, כשהוא מגלה בסופו של דבר, כי אין בשירו זֵכר ללבטים הריתמיים המורכבים, שהתרוצצו בו בתחילה, "אלא כולו מקשה אחת: כוֹרֵי נקי – כזה של קצב המרש".[13]

כשם שברשימה 'איש הסיפון' ראינו, כי גם המשורר המורם־מעם וגם ה"דקמן" הנחות והנקלה הם "אנשי רוח" ובודאי בדיות, כך הוא גם היחס שבין המשורר והאספסוף ב'לממשלת המרש'. האספסוף עשוי אמנם מקשה אחת, אך לכל אדם ואדם יש גם פרצוף משלו. ולמעשה, בכל יישות ויישות ניתן למצוא את הצדדים הטיפוסיים ואת הצדדים המייחדים והאידיוסינקרטיים – לכל אדם ואדם 'ניגון' משלו, המייחד אותו מאחרים. הוא הדין במשורר הנבחר, שהוא מצד אחד יחיד ומיוחד במינו, אך מצד אחר הוא גם חלק מן החברה, ועל־כן הוא גם בן־דורו ומקומו, ולא רק ברייה ייחודית שאין בִּלתהּ: המשורר האינדיווידואליסטן פורש מן הבריות ושומר על ייחודו, אך בו בזמן הוא גם מתערב בין הבריות ומקבל מהן בלא יודעין את 'ניגונן'. בכל שירה יש גם סממנים אינדיווידואליים ומיוחדים וגם סממנים טיפוסיים, האופייניים לזמנה ולמקומה. גם משורר, הבטוח, שכל דבריו מקוריים ולא נוגעו ב"קצב המרש", מוצא בהם להפתעתו סממנים קולקטיביים, שהוא לא ניחש את קיומם. גם משורר אנין, הכותב "בחסד עליון", וכל דבריו מרוממים ונשגבים, מוצא בהם מאבק הרחוב, מן הוולגריות של "קצב המרש". השירה "בת־השמים", הנובעת משפריר עליון, היא תערובת של רוממות ושל חלאה, של הנשגב ושל הנתעב.

גם ההבדל שבין רומנטיקה וקלאסיציזם באים כאן לידי ביטוי: האם השירה כשאר המלאכות, שקול שְׁאונן בוקע כאן מן השכונה? הנגר, החייט, הנפח, הרוכל, המלמד – לכל אחד מהם יש 'ניגון' משלו, אך ברגע שמגיעה אל הרחוב "מקהלת הנוגנים", הריהם "מנגנים" כולם כאחד אותה מנגינה עצמה. התשובה העולה בסמוי היא, שהשירה היא מלאכה יחידה ומיוחדת, אך יש שגם היא נסחפת מבלי דעת "בקצב המרש". ומה באשר לתכנון באמנות? האם היצירה מתוכננת או ספונטנית? גם ספונטנית וגם מתוכננת, נרמז כאן מבין השיטין:

בתחילה כתב המשורר כתיבה אמביוולנטית, שתאומים מתרוצצים בבטנה, אך כתיבה זו לא עלתה בידו, והוא כתב ומחק, עד שנואש. כמשורר רומנטי, החליט הדובר־המשורר לזנוח את הכתיבה עד שיעלה רצון מלפני המוזה. בסופו של דבר אכן זכה להתערות שכינה וכתב כתיבה רהוטה וספונטנית, שכולה השראה, אך בהעיפו עליה מבט שני, גילה להפתעתו כי אין בה זֵכר לשניוּת ולקרע הרומנטי, שאִפיין את כתיבתו בראשיתה, וכי כל שירו עשוי במקצב אחיד ופשוט, "כזה של קצב המרש".

אנלוגיה נוספת משלימה את ה"רשימה" הקצרה והאורגנית הזו: דווקא כשמחשבותיו האנינות והרומנטיות נשאו אותו על כנפי השגב, מיהרה המציאוּת לטפוח על פניו ולהזכיר לו, שלא בכל אדם יש נשמה יְתרה של "משורר מעט". לעומת זאת, כשחרץ את דינו של הציבור לשבט ולא לחסד, וגזר כי אין הקהל אלא "בהמה", מיהרה המציאוּת להזכירו, כי גם הוא עצמו אינו כליל השלֵמות והאנינות. כמו ביתר ה"רשימות כלאחר יד", שכבר נדונו, גם ב'לממשלת המרש' יש עושר בלתי־נדלה של פראדוקסים ופראדוקסים לכאורה, המציגים את איש הרוח בעליונותו ובגיחוכו, בייחודו ובטיפוסיותו. ואין להוציא מכלל אפשרות את הפירוש החברתי־הפוליטי, הגלום ב"רשימה" התמימה למראה: האין בהירתמותם של החרוזים לקצב המרש משום רמז לשירה הנכתבת בעת ש"רועמים התותחים" וכלי־הנשיפה של אנשי־הצבא, בעִתות מלחמה ומהפכה? ביאליק מעמת ב"רשימה" זו – בין השאר – את האריסטוקרטי ואת הפלבאי: את "שירת הכינור" האנינה והמרוממת, היא שירת היחיד הלירית והמינורית, ואת "שירת החצוצרה", היא שירת התזמורת המאז'ורית וההמונית, שאף היא, כמו יתר גילויי הוולגריות של הזמן החדש, משתלטים על נפשו של המשורר האנין בעיני עצמו, המשמר עדיין בנפשו שרידים מן הגינונים האריסטוקרטיים הנושנים, שעברו בינתיים ובטלו מן העולם.

הערות

1. הרשימה 'איש הסיפון, למשל, בנויה בדיוק לפי סכֵמה הלכתית ממסכת כלאיים. על טיבה של סכֵמה זו עמדתי בפרק על שיר־הילדים 'בגינת הירק' (שאף הוא בנוי על סכֵמה הלכתית ממסכת כלאיים), בספרי שירים ופזמונות גם לילדים (תשמ"ז), עמ' 183–185.
2. ראה בפרק "משורר סוחר – בין ה'פרנסוס' לעול הפרנסה" לעיל.
3. סטוצ'קוב, סימן 285; בערנשטיין, סימן 1763.

4. סדן (תשכ"ה), עמ' 10–11, 31–35.
5. על העירוב המעניין שבין תכונותיהם הקלאסיות של האיירון ושל האלזון בעיצוב ה"טיפוס העממי" בשירי ביאליק, ראה: שמיר (תשמ"ו), עמ' 34–66; (תשמ"ז) 153–162. על דמות האלאזון, ראה: FRYE (1957), עמ' 226–228.
6. אינרות, א, עמ' סח והע' 6.
7. על היסודות האוטואירוניים הללו, שכלל ביאליק ברשימה 'סוחר', עמדתי ברשימתי "סופר וסוחר" (במלאת 44 שנים למות ביאליק) ב'הארץ', 21.7.78.
8. על שימושו המכוון של ביאליק ברשימה 'מעוות לא יוכל לתקון' בלעזים (טראם, ביבליותקה, יונקר ועוד), ראה: שמיר (תשמ"ז), עמ' 181.
9. אינרות, ב, עמ' כ–כא.
10. ראה: שמיר (תשמ"ז), עמ' 141–144; 180–183.
11. ראה: הע' 10 לעיל.
12. שם, עמ' 183–185.
13. "כוֹרֵי" הוא המשקל הטרוכאי, שבו כתב ביאליק את ה"מרש" שלו לילדים 'גדוד בעיר'.

עוד הישָׁן הולך וכבר החדש בא
בליל ז׳אנרי בשיר ׳גבעולי אשתקד׳

א. שיר ברור וצלול או שיר חידתי ומעורפל

בעקבות גילויו של כתב־היד האבוד של ׳גבעולי אשתקד׳,[1] חזרתי ועיינתי בשיר הקצר והנאה הזה, שטיעונו הנראה כה לוגי ואורגני (תרתי־משמע: כל חוליה בו נובעת מקודמתה; השיר עוקב אחר תהליכי צמיחה וקמילה) אינו עושה אותו בהכרח לשיר פשוט או קל להבנה. שיר זה זכה אמנם בביקורת לכמה וכמה אבחנות מעניינות,[2] ואף על פי כן, דומה שדיון נוסף, היוצא בעיקרו מנקודת־המוצא הז׳אנרית, עשוי להוסיף הן להבנתו של השיר והן לחשיפתם של כמה עקרונות פואטיים, המאפיינים את שירתו הלירית של ביאליק בכללה.

נתבונן תחילה בתבניתו הרטורית של השיר, הנראית כה ברורה וצלולה, ולאמתו של דבר היא חידתית ומעורפלת למדיי: ארבעת הבתים הראשונים שלו עומדים על אַפוסטרופה (מונולוג פנייה) אל נמענת, המסתייעת בז׳סטות אופייניות לאפוסטרופות כאלה, כגון ״רְאי״, ו״השומעת אתְ״. הפנייה היא של אוהב בלתי־מאופיין אל אהובה בלתי־מאופיינת, וגם טיב היחסים בין הדובר ל״חמדת נפשו״ איננו מוגדר בבירור ופתוח לפרשנויות רבות ואף סותרות. הבית החמישי הוא בית של אפילוג, שבו מסתכמים הטיעונים ונחתמים בתמונה אובייקטיבית, המדווחת ״אחרי רדת המסך״. האפוסטרופה נושאת אופי דידקטי כלשהו: הדובר ממליץ בה לאהובה להביט בגן ובמלאכת הגינון העמלנית, הנעשית בו עם חילופי העונות, וללמוד לקח על חוקי הטבע הנצחיים, ואולי אף להסיק מן המתרחש בטבע מסקנות אישיות.

עוֹד עַל־קִירוֹת לְבָבֵךְ מִתְרַפְּקִים וּתְלוּיִם גִּבְעוֹלִים
שֶׁל שׁוֹשַׁנֵּי אֶשְׁתַּקֵּד
חֲמַדַּת נַפְשִׁי! רְאִי: בֵּין עֲרוּגוֹת הַגָּן וְאִילָנָיו
אָבִיב חָדָשׁ מְרַקֵּד.

וּכְבָר עוֹבֵר הַמַּעְדֵּר, הַנָּעַץ וְעַפֵּר בֶּעָפָר,
וַעֲרוּגָה, עֲרוּגָה תֵּעָדֵר;

לֹא יַעֲבֹר הָאָבִיב וּפְרָחִים חֲדָשִׁים יְשַׁגְשְׁגוּ,
אַף־יְטַפְּסוּ בְּסִרִיגֵי הַגָּדֵר.

וּמֵאֵילָן לְאֵילָן כְּבָר קוֹפְצָה מַזְמֶרֶת הַגַּנָּן
וּמְקַצֶּצֶת בְּנָטִיעוֹת;
חֶמְדַּת נַפְשִׁי! הַנּוֹבְלוֹת יְלַחֲכוּ עָפָר
וְתִחְיֶינָה הַבְּרִיאוֹת.

הֲשׁוֹמַעַת אַתְּ רֵיחַ שַׁרְבִיטִים חֲדָשִׁים וְיֹרְקִים
בָּא עִם רֵיחַ הַנָּטָף?
כָּכָה יִשְׁגֶּה הַפַּרְדֵּס הַיּוֹנֵק וּמֵינִיק וָחַי
בְּכָל־רַבְבוֹת שָׁבָטָיו.

לִפְנוֹת עֶרֶב וּבָאָה הַיַּלְדָּה הַתַּמָּה, הַיָּפָה,
בַּת הַגַּנָּן, לְלַקֵּט
אֶת־כָּל־מַפַּל מַזְמֵרָה וְהָיוּ בַּלַּיְלָה לִבְעֵרָה
כֹּל גִּבְעוֹלֵי אֶשְׁתַּקֵּד.

האם ה"שיעור", שמעניק ה"מורה" ל"תלמידתו" הוא שיעור בטבע, שיעור ברזי האהבה והחיים או שיעור ב"אֶרֶס פואטיקה", בהגות ובחשיבה דיאלקטית? כרגיל בשירת ביאליק, אין השיר מכיל מאפייניו של ז'אנר אחד בלבד, כי אם מֶערב יסודות של כמה וכמה ז'אנרים. כך נמצא בו יסודות של שיר טבע, האחוזים ופתוכים ביסודות של שיר הגות; ואם נרצה לראות בו שיר אהבה דווקא, נוכל להבינו בשתי דרכים חלופיות לפחות: אפשר שלפנינו שיר פרֵדה, שבו מנחם הדובר את האהובה על אבדן האהבה משכבר; אפשר גם שלפנינו שיר פיתוי, שבו משדל האוהב את האהובה לזנוח את העבר וליהנות מרעננות ההווה. גם הטון, שבו נאמרים הדברים, פתוח לכמה אינטרפרטציות: אפשר שלפנינו דברים כנים ומרוממים, הנובעים מן הלב, ואפשר שלפנינו דברים מתחכמים וערמומיים, שיש בהם גנֵבת לב; אפשר שלפנינו דברים שמתוך אמונה אופטימית בחדש ואפשר שאין לפנינו אלא ביטוי לפסימיות ולרזיגנציה. ואין להתעלם מן האפשרות ה"היסטוריוסופית" או ה"אֶרֶס פואטית", לפיה כל המתרחש בגן אינו אלא בבואה קונקרטית לתהליכים ולתמורות, הגורמים לעליית דורות ולירידתם, לפריחת אופנות ולדעיכתן.

ב.׳גבעולי אשתקד׳ בתורת שיר טבע

נקדים ונביא כאן כמה נתונים על מקומו של שיר זה בפרט, ועל מקומם של שירי עונות־השנה בכלל, במכלול יצירתו של ביאליק. את העובדה שביאליק פִּרסם את שירו זה במוסף הפסח של עיתון ׳הצופה׳ (ורשה, ניסן תרס״ד) ניתן לראות כמעֵין הצעה והמלצה לקורא לראות בשיר ״שיר אביב״. לא אחת רשם ביאליק תאריך ״חגיגי״ או ״סמלי״ בשולי שיריו, ולא אחת פִּרסם שיר בעיתונות לרגל חג או אירוע, מתוך הדגשת הזיקה בין מועד הפרסום לבין תוכן השיר.

׳הצופה׳ היה עיתונה של חברת ׳אחיאסף׳, שהוציאה במקביל כמה ביטאונים אחרים, ששימשו שופר למדיניות של הציונות הרוחנית בנושאי התרבות והפוליטיקה: שנתון ׳לוח אחיאסף׳, ירחון ׳השילוח׳, דו־שבועון ׳הדור׳ והמאסף לבני־הנעורים ׳האביב׳ (שלמענו חיבר ביאליק את ״שיר האביב״ שלו ׳פעמי אביב׳). ביאליק שימש אז עורכו של החלק הבֶּלטריסטי של ׳השילוח׳, ובנקל יכול היה לפרסם את ׳גבעולי אשתקד׳ בלא תיווכו של עורך זולתו. ייתכן שנענה לבקשת ״בעלי אחיאסף״ להרים תרומה למוסף הפסח של עיתונם, שנזקק לתגבורת, אך ייתכן גם שביאליק ביכר שלא לפרסם את שירו זה ב׳השילוח׳, כדי שלא להעלות עליו את חמת הרב בר נשטיין, ששלח אליו שני ״שירי אביב״, ככל הנראה לשֵם פרסומם ב׳השילוח׳ בפסח תרס״ד, וביאליק השיב את פנייתו ריקם ועל צדו השני של מכתבו, ובו שני השירים מפרי־עטו של הרב, רשם את טיוטת שירו ׳גבעולי אשתקד׳.[3]

שירי עונות־השנה היו כידוע ז׳אנר נפוץ ומקובל בשירה האירופית, למן הקלאסיקה היוונית־רומית ז׳אנר שפשט צורה ולבש צורה, לפי טעם הדור. בשירה העברית החדשה בכלל ובשירת ביאליק בפרט, לשירי עונות־השנה נודע מקום נכבד, הן בגילוייהם הנאוקלסיים, ההגותיים־אינטלקטואליים־אלגוריים של הז׳אנר, והן בגילוייו הרומנטיים או האימפרסיוניסטיים, החווייתיים־חושיים. בין שירי עונות־השנה של ביאליק, מתייחד מקום חשוב ל״שירי אביב״. ׳פעמי אביב׳, ׳בשׂורה׳, ׳גבעולי אשתקד׳, ׳קומי וצאי׳ ו׳ינסר לו כלבבו׳ (וכן ׳חלום חזיון אביב׳ ו׳קומי וצאי לך׳ מן הגנוזים) הם שירי אביב מובהקים, ואליהם ניתן לספח כמה וכמה שירים נוספים, המכילים יסודות של ״שיר אביב״. אפילו בכור שיריו של ביאליק, ׳אל הציפור׳, שהמשורר רשם בשוליו את התאריך ״ניסן תרנ״א״, עשוי להיתפש כאחד מגילוייו של הז׳אנר בשירת ביאליק המוקדמת: בסוף החורף, עם שוך הסער ומבול הגשמים, שואל הדובר את הציפור, השבה לחלונו, אם נושאת היא מזמרת הארץ (״זמרה״ ־ שירה, אך גם זמוֹרה, ענף שקוצץ במזמרה, רמז לענף הזית שבפי היונה מפרשת המבול),[4] בשובה מן הארץ החמה והיפה ש״האביב בה ינווה עולמים״. מתברר

כי ״כבר כָּלוּ הדמעות״ (על משקל ״הֻקְלוּ המים״ מפרשת המבול), ואף על פי כן, הדובר מתמוגג בדמעותיו, הנוטפות כמי הפשרת השלגים, המתגלגלים באביב מן החרמון אל נהר הירדן. כמקובל בעונת האביב, גם הענן הפרוש על הארץ, הוא הענן האגדי, שכיסה את ארץ־ישראל מיום שגלו ממנה בניָה, סר ומתפזר (הדברים נאמרים אמנם בצורת שאלות ללא מענה, ולא בצורת משפטי חיווי, אך לא יקשֶׁה על הקורא לנחֵש, שהשואל מצפה למענֶה חיובי על שאלותיו המרובות). ב׳גבעולי אשתקד׳ מכנה הדובר את בת־הגנן, שהיא מין ״פְּרִימָוֶרה״ אביבית ונעלסת, בשם ״הילדה התמה היפה״ (במקביל ל״ארץ החמה היפה״, מושא געגועיו של הדובר ב׳אל הצפור׳).

ברי ש׳גבעולי אשתקד׳ הוא ״שיר אביב״ מודרני יותר מ׳אל הצפור׳, שהוא ככלות הכל אלגוריה לאומית, הבנויה במתכונת של מונולוג סנטימנטלי כמו־נאיבי וכמו־עממי. ב׳גבעולי אשתקד׳, לפנינו דובר מתוחכם, המְעָרב דברי רגש בטיעונים לוגיים, המבוססים על צדדיה המעשיים והשימושיים של הבוטניקה: כאלה הם דרכי הטבע וכאלה הם מנהגיו של הגנן, היודע לנצל את חוקי הטבע לשם הכשרת הגן מחדש לגדילה ולצמיחה. בתורת ״שיר אביב״, ׳גבעולי אשתקד׳ הוא שיר לא קונבנציונלי למדיי: אין לפנינו תיאור שגרתי של ״הָאָבִיב וּפְרָחָיו, הַזְּמִיר וְרָנָּיו״ (כך מאפיין ביאליק מתוך לגלוג את הקונבנציות ה״פיוטיות״ המתקתקות של השירה העוברת ובטֵלה מן העולם, בשירו הגנוז ׳עצה בתפילה׳); לאמתו של דבר, אין לפנינו תיאור של פריחה כל עיקר. לפנינו תיאור השרידים הקמלים מן העונה החולפת ותיאור ההכנות לקראת הפריחה המחודשת. המראֶה הנגלה לעיני האוהבים המתבוננים בגן הוא מראה של ״הֲכנות לקראת הַסדר״, של פעילות נמרצת ושל היערכות עמלנית לָבוא החָדָש, ולא תיאור אסתטי והרמוני של הלבלוב והפריחה עצמם. מן הבחינה הזו, ׳גבעולי אשתקד׳ עולה בקנה אחד עם הפואטיקה הביאליקאית, המחבבת מצבי ״אינטֶר רֶגְנוּם״, שבהם היָשָׁן טרם נסתלק מן העולם והחָדָש טרם נתבסס די צורכו.[5]

לפנינו שיר, שהוא מודרני ומיושן כאחד: סילוקו של היָשָׁן, מן העונה החולפת, ונטיעתו של החָדָש והרענן מעוצבים כאן בכלים פואטיים, שיש בהם עירוב מעניין של ישן ושל חדש. כמו בשירים נאוקלאסיים רבים, הטבע בשיר זה הוא טבע מסוגנן, שיד אדם חלה בו (גן ולא יער). הטבע מוצג כאן באמצעות נאום הסבר דידקטי (ייתכן שהטון הדידקטי יש בו מיסוד ההתחכמות, ואין הוא בא אלא לחפות על מאווייו הסמויים של הדובר, כפי שנראה בהמשך), שחוליותיו נובעות בסדר ברור למדיי, זו מתוך זו, ואוצר המושגים שלו בנוי ממושגים קְטֶגוריאליים, נעדרי ספציפיות. כאמור, אין בדברי הדובר לכאורה

מיסודותיה של ההתנסות הייחודית והאידיוסינקרטית, האופיינית ל״שירת החוויה״ הרומנטית. הדמויות, כפי שניתן לשחזרן בדרך של ״מילוי פערים״ על־פי הרמזים הספורים העולים מן השיר הקצר הזה, על מישוריו הליטרליים והפיגורטיביים כאחד, שייכות למודוס החיקוי הגבוה: אם נאחה את המישורים הללו, שהגבולות ביניהם מטושטשים בשיר ממילא, אפשר שיעלו לפנינו במרומז דמויות, הניצבות באיזו אחוזה, מוקפת בחומה עטויית גדר שושנים, שגנן עובד בגנה הנרחב ואף מתגורר בה באיזו בקתה (שהרי גם בָּתו נזכרת בסוף השיר, כמי שבאה ללקט את פסולת הגיזום, לעת עֶרֶב). וכאילו בניגוד לצַדו הנאוקלאסי והמיושן של שיר זה, הנתמך גם בסדר החברתי האריסטוקרטי משכבר, יש בו בשיר גם יסודות מודרניים מובהקים, הגורמים למעֵין דֶהומניזציה של הטבע, שתיאוריו עוברים כאן כביכול תהליכי ניכור ואַטומיזציה. אם נפָרש את היסוד המופשט שבשיר כצעד של ביאליק לקראת מודרניזציה של שיריו, נוכל לראות בעצמים המנוכרים, הפועלים ללא יד אדם לכאורה (המעדר והמזמרה, הפועלים כאן כאילו מעצמם), מעֵין הפשטה ומֲכַניזציה של הטבעי, מתוקף היענות לצַווי האמנות האבסטרקטית המודרנית, ולא מתוך נסיגה אל הנוסח המשכילי הנאוקלאסי.

משמע, גם ״העולם״ המעוצב בשיר, ולא רק אמירותיו החשופות והמפורשות, מדגים עירוב מעניין של ישן ושל חדש. יש בו טשטוש־גבולין בין תמונת העולם המיושנת האורגנית לבין תמונת העולם המפוררת המודרנית. יש בשיר עירוב מעניין של רטוריקה דידקטית־משכילית, המסתייעת במונחים קטגוריאליים למדניים־אינטלקטואליים, ברטוריקה מודרנית מנוכרת: בשימושי המלים, יש לפנינו מזיגה של יסודות מקושטים ומפוארים, הנתמכים במלים יחידאיות או נדירות, ביסודות ״לא פיוטיים״, ״טכניים״ (מעדר, מזמרה); עירוב של מליצה פיוטית ושל חומרי לשון יומיומיים, לרבות יידישיזם מלשון היומיום, שהיה כאן תחת ידי ביאליק לצירוף פיוטי נאה, שמקורו היידי הפרוזאי אינו מתנחש בנקל.[6]

טכניקת ה״מונטאז׳״ שבשיר, העוברת בטבעיות וכְבלי משים מתיאור הטבע המטפורי אל תיאור הטבע הליטרלי, תורמת אף היא את תרומתה לערפולו ולחידתיותו של הטקסט. לפנינו ספק שיר ״מוחצן״, המתרחש בגן הנשקף לעיני הדובר וחמדת נפשו, ספק שיר ״מופנם״, המשקף תהליכים, המתחוללים בתוך הנפש פנימה. השיר פותח אמנם באמירה מטפורית: היָשָן תלוי על ״קירות הלב״, ולא על חומותיו של גן מוחשי ליטרלי, אך עד מהרה מתרחבת המטפורה, כבדימוי הומֶרי, ומקבלת ממשות אוטונומית, עד כי בבית האחרון היא הופכת לתמונת טבע ממשית, המתוארת בלשון פשט ולא בלשון פיגורטיבית. תמונת

הגבעולים הקמלים, מן העונה החולפת, פותחת תיאור תהליך בוטני שלם, המביא בסיומו לסילוק הישָׁן ולתמיכה בחדש. בבית האחרון של השיר, מסולק הישָׁן מן הדרך, ללא לבטים וללא קושי, עד כי לא נותר לו כל שריד וזֵכר. בין התמונה המטפורית לבין התמונה הליטרלית, יש שלב ביניים (שורות 3־16), שהוא ספק מטפורי ספק ליטרלי, והוא אף שלב ביניים שבין הישָׁן לבין החדש: תיאור קיצוני של הנובלות המיותרות מזה ותיאור גיזומו וטיפוחו של החדש מזה. אוצר־המלים, המשמש את הדובר לתיאור תהליכי הטבע ומראותיו, כולל על־פי־רוב שמות־עצם כלליים וקטגוריאליים, ולא שמות־עצם ספציפיים ופרטיקולריים: ערוגות, אילנות, פרחים, נטיעות, שרביטים ושבטים כולם בלשון רבים, להדגשת האופי הכללי, המבטא תופעת טבע חוזרת ונשנית, שאין בה כל ייחוד וכל עניין אינדיווידואלי או אידיוסינקרטי. אפילו המלה 'שושנים' היא מלה כללית למדיי (בלשון המקרא יש כידוע רק שני שמות פרחים "שושנה" ו"חבצלת" ויש אומרים, כי דוקא הדנוטציה "שושנה" מכַוונת לפרח, הקרוי בלשון ימינו "חבצלת"). מכל מקום, הדובר ב"שיר הטבע" שלפנינו מנסח חוקי־טבע כלליים: על כן די לו בקטגוריות כמעט מופשטות, ואין הוא נזקק לפלורה מגוונת, לריבוי של דנוטציות ספציפיות ולתיאורים ייחודיים. גם המלה "גבעולים", הנזכרת בשורה הפותחת ובשורה החותמת, היא מלה כפולת משמעות, המסמנת שני רפרנטים בוטניים שונים, ועל כן רחוקה גם היא מספציפיות: בלשון ימינו היא מסמנת את החלק המוארך, דמוי הצינור, הנושא את הפרח, ואולם בלשון המקורות ה"גבעול" הוא דוקא הגביע, שבו נתון הפרח.[7]

אוצר המלים בנוי, אם כן, על קטגוריות כלליות, אך הדנוטציות שנבחרו מכילות לעתים קרובות יותר ממשמע אחד, וכך יוצא, שגם מִבחר המלים תורם את תרומתו לאֶניגמטיות של הטקסט ולעובדת היותו פתוח לכמה אינטרפרטציות שונות, המעשירות זו את זו ולפעמים אף סותרות זו את זו. אופיו הקטגוריאלי של התיאור מתיישב אף עם הנימה הפדגוגית־הדידקטית, העולה במרומז מדברי הדובר, נימת דבריו של אדם מנוסה בדרכי החיים, מעין מורה־דרך, MENTOR רוחני, המסביר לנמענת את האמתות הכלליות בסבלנות ובאהבה.

שני הרפרנטים, הנקשרים אל המלה "גבעולים" (המצטיירת לנו הן כ"זנבות" כמושים מוארכים והן כגביעים מצומקים שתכולתם כָּמשה ויָבשה) מִתפקדים בשיר, כל אחד בדרכו: האפשרות הראשונה משייכת את הגבעולים אל קטלוג העצמים המוארכים בשיר (השרביטים, השבטים, הנובלות וכדומה), ואילו השנייה אל העצמים המעוגלים, דמויי הפקעת (השושנה, הנטף).[8] תיאורו של הטבע כשילוב בין הבחינה הנקבית לבין הבחינה הזכרית משתלב היטב בשיר

כ״שיר טבע״ וכ״שיעור בבוטניקה״ ואף תורם לאבוקטיביות של השיר, כתיאור טבע המשתקף דרך עיניהם של זוג אוהבים, שמאוויים ארוטיים גלויים וסמויים מקשרים ביניהם.

ואולם, לא רק הרמוניה ושילוב יש בו בטבע, כי אם גם התערבות מרסנת, שרירותית ואפילו אלימה ואכזרית במקצת של האדם, היודע טוב ורע והמפעיל את שיקול דעתו כדי לסייע לטבע, לעדנו ולעשותו, בסופו של דבר, הרמוני, יפה ומשוכלל משהיה בתחילה. לא במקרה ״מבוית״ כאן הטבע ומוכנס למסגרותיו של גן (שהוא צורתו המוגדרת, המתורבתת והמרוסנת של הטבע הפראי). כדי ״לעזור״ לטבע לבצע את חוקיו כהלכה, עורך האדם סִדרת פעולות עידור וקיצוץ וגיזום, שיש בהן אולי גם מן המכאיב והשרירותי (במיוחד לאור הקונוטציות הפֶּז׳ורטיביות של הניבים, שנבחרו לשֵם תיאורן של אלה), אך בסיכומו של חשבון, פעולות אלה הן לטובה. כך עולה מן השיר במרומז, כי זהו דרכו של עולם להוציא יָשָׁן מפני חָדָשׁ.

הגנן אינו מניח לענפים לחרוג ממסגרותיהם ולצמוח צמיחה פראית, אלא הוא גוזם ושֹם להם גדר וסייג. השרירותיות שבפעולתו נרמזת מן הקונוטציות של המִלים ושל צירופיהן, שיש בהן יסוד של אלימות והפעלת כוח. בתיאור הפעולות הללו מחזיר ביאליק כמה שימושים אידיומטיים שחוקים למשמעותם הליטרלית, אך בתהליך פירוקם של הניבים, אין הללו מנוטרלים לגמרי מן הקונוטציות השליליות, שדבקו בהם בצורתם הכבולה. כך, למשל, ״לעַפֵּר בעָפָר״ הוא ניב, שפירושו להשליך עפר ורפש לשם ביזוי (ראה שמ״ב טז, יג), ואילו כאן פירושו בפשטות לכסות בעפר. ואולם, השימוש הליטרלי של הצירוף אינו מנוטרל לחלוטין מן ההשתמעויות השליליות של השימוש האידיומטי, במיוחד כשהוא מצטרף אל סִדרת ניבים וצירופים כבולים אחרים, שלכולם מָקור פֶּז׳ורטיבי מובהק ולחלקם הגאים ״קשים״ וצורות פועל מן הבניינים הכבדים (לעפֵּר, לקצץ). כך גם לגבי השימוש בצירוף הכבול ״לקצץ בנטיעות״ (השווה: שורה 9-10), שמשמעותו הכבולה היא כידוע ״לכפור בעיקר״, ואילו כאן הוא עובר תהליך של מימוש (ריאליזציה), ועניינו גיזום השתילים, פשוטו כמשמעו. ואולם, השתמעויות־לוואי שליליות מצויות כאן, למרות תהליכי הנטרול והדֶאוטומטיזציה. כך גם ביחס לניב ״ללחך עפר״, שפירושו להיכנע ולהרכין ראש. צירוף זה חדֵל כאן לשמש בתורת ניב והוא מוחזר כאן לידי פשוטו, וכוונתו: ליפול ארצה ולהתחכך בעפר הארץ. אף על פי כן, גם השתמעויות־לוואי שליליות, העולות מן השימוש האידיומטי הרווּח נותרות בטקסט, למרות פירוקו ומימושו של הניב והפיכתו לעניין פשוט וקונקרטי. לא אחת נהג ביאליק לממש אידיומטיקה שחוקה ולהחזיר למרכיביה את משמעותם הליטרלית

הראשונית, אלא שב׳גבעולי אשתקד׳ עשה שימוש בציין־סגנון זה בתכיפות רבה מן המקובל בשירתו, ולא באקראי.[9]

כל הניבים הללו שנתממשו גוררים, אם כן, השתמעויות של גנאי, היוצרות רושם מצטבר, שפעולת הגנן היא אלימה ושרירותית. פעולתו אף הועברה כאן, כאמור, תהליך של דֶהומניזציה וניכור: המעדר הוא כביכול המעפֶּר בעפר, ולא האדם האוחז בו, המזמרה קופצת ומקצצת, כביכול בלא היד האוחזת בה.[10] מכל מקום, מתגלעת סתירה בין אווירת הנועם והאינטימיות, השוררת בין הדובר לנמענת, לבין ההשתמעויות הקשות של הדברים, שהוא משמיע באוזניה. מתגלעת גם סתירה בין הצד האֶמוטיבי של האמירה, שיש בה רמזים לקרבת גוף ונפש בין הדובר לנמענת, לבין הטון הדידקטי והמעשי שלה. מתעוררת אם כן השאלה: מה מטרתו של ״השיעור בטבע״, שמשמיע הדובר באוזני ״חמדת נפשו״?

ג.׳גבעולי אשתקד׳ בתורת שיר־אהבה

מאחר שביאליק לא כלל את שירו זה במדור ״שירי האהבה״ (במהדורת תרס״ח, שחולקה לפי מדורים), קבע לחובר כי אין הוא שיר אהבה, כי אם שיר טבע והגות.[11] ואולם, ביאליק לא מתוך חוסר מודעות ז׳אנרית, כי אם מתוך נטייתו לרבֵּד את שיריו מיסודות רבים ולפעמים אף מיסודות שיש בהם להלכה סתירה מיניה וביה לא השתמש בז׳אנרים הקלאסיים בטוהרתם. לעתים קרובות, נהג לערב יסודות ז׳אנריים שונים לבליל אישי וייחודי משלו. כך עירב יסודות של אודה מרוממת ביסודות של עממיות ״נמוכה״, כך עירב יסודות שבהומור בתוך סיפור חיים טראגי, ועוד. רוב שיריו אינם מתייחדים לז׳אנר אחד בלבד, ועל כן חלוקתם למדורים ז׳אנריים (לפי עקרונות תֶמטיים או סטרוקטורליים) היא חלוקה בעייתית ומסופקת. ביאליק עצמו הבין את המעקשים הרבים, שיש בחלוקתם הז׳אנרית של שיריו, ושינה את סדרם במהדורת תרצ״ג לסדר כרונולוגי, שאינו מדביק לשיר תווית מגבילה ומפרשת שלא לצורך.

העובדה, שביאליק לא כלל את ׳גבעולי אשתקד׳ בין שירי־האהבה שלו, אין בה כדי להגבילנו מלראות בו, בין השאר, גם שיר־אהבה. אמנם, בחזית השיר מובאים תיאורי אביב בגן, ועניני האהבה והרגש נדחקים כאן לכאורה לשוליים; אך בשירת ביאליק לאו דווקא אותם יסודות גלויים, שבחזית השיר, הם בהכרח גם הדומיננטיים והחשובים, כשם שיסודות מוצנעים ומשניים אינם בהכרח פֶּריפראליים וחסרי חשיבות. והרי כל המוטיבציה ל״שיעור״ וללקחו נובעת ממראה השושנים הנובלות (שהן כנראה פֶּריפרזה לרגשות אהבה משכבר), שגבעוליהן עדיין מתרפקים ותלויים על קירות לבבה של האהובה

הנמענת. למרות שמן הבחינה הכמותית מוקדש בשיר מקום רב יותר לתיאור הטבע מאשר לתיאור האוהבים; בכל זאת, הרושם הראשון (PRIMACY EFFECT) הוא, שלפנינו שיר על המתרחש "בינו לבינה", שבו תיאור הטבע הוא המשל, ואילו הנמשל צריך לעלות מאליו, בדרכים סוגסטיביות וכמעט ללא אומר.

ניתן להבין את 'גבעולי אשתקד' כשיר ניחומים על אהבה נכזבת, שהדוברת ממאנת להינחם ממנה ועדיין מְשמרת את נובלותיה על קירות לבבה. הדובר ממליץ לה כביכול לשרוף את שרידיה של האהבה הנושנה, ולהתחדש לקראת האביב הממשמש ובא. אולם, גם אם נראה בדובר דובר כֵּן וסנטימנטלי, להבדיל מדובר מתחכם ואירוני, מסתמנות לפחות שתי דרכים שונות להבנת דבריו: ייתכן שהוא מנחם את הנמענת על אהבתם שלהם שדעכה, ומשדל אותה ללמוד ניחומים מן הטבע. ייתכן אף שהוא מנחמה על אהבתה הנכזבת לאחֵר, ומשדלה למצוא ניחומים בזרועותיו (או בזרועות אוהב חדש אחֵר). האפשרות הראשונה, דהיינו שהפֵּרֵדה מן היָשָן כרוכה בפֵּרֵדה של הנמענת מן הדובר עצמו, עשויה לקשור את 'גבעולי אשתקד' לשירי פֵּרֵדה אחרים של ביאליק, שיש להם דמיון רטורי לא מבוטל לשיר שלפנינו, ושגם בהם כלולה ההמלצה, שהאוהבים הנפרדים ישאבו כל אחד את ניחומיו, מתוך ההתבוננות בטבע ובמנגנוני הפיצוי שלו על אבדן הישן. ב'הולכת את מעמי' כלולות המלצות, הדומות מן הבחינה הרטורית בטיבן להמלצות שב'גבעולי אשתקד' ("ראי: בין ערוגות הגן ואילניו / אביב חדש מרקד (...) השומעת את ריח שרביטים חדשים (...) ככה ישׂגה הפרדס (...) בכל רבבות שבטיו"). שתי האפוסטרופות מסתייעות בז'סטות דומות ("ראי"), ויצולה מהן אווירה מדיטטיבית דומה:

רְאִי, חָסַרְתִּי אוֹתָךְ אַךְ עֲדַיִן
לִי נִשְׁאַר רָב: לִי יֵשׁ עוֹד עוֹלָם מָלֵא,
הַיָּפֶה כְּמוֹ שֶׁהוּא בִּירַק אֲבִיבָיו,
בְּזֶהַב סוֹף קֵיצָיו וּבְלַבְנוּנִית חֲרָפָיו; ( )
כָּמוֹנִי שְׂאִי עֵינַיִךְ הַשָּׁמַיְמָה
וְלַמְּדִי־נָא מֵהֶם אֶת־לִבֵּךְ שַׁלְוָה:
רְאִי, כָּאֵלֶּה וְכָאֵלֶּה יֹאבְדוּ
כּוֹכָבִים מִדֵּי לַיְלָה לַשָּׁמַיִם
וְהֵם בְּעָשְׂרָם עוֹמְדִים וּבְשַׁלְוָתָם,
וְאֵינָם חָשִׁים כְּלָל בַּאֲבֵדָתָם,
וּכְמוֹ לֹא־נִגְרַע כְּלוּם מִכָּל־זִהֳרָם.

אפשרות אינטרפרטטיבית כזו תראה בשיר שיר פרֵדה, שטיבו אֶמוטיבי־סנטימנטלי ולוגי־מעשי כאחד. לפיה, הדובר באפוסטרופה שלו אל ״חמדת נפשו״, מנער בעצם את חוצנו מאהבתו הישֵנה, וכדי שלא תכביד עליו האהובה בהפצרותיה ובהתרפקויותיה, הוא מעודדה להתבונן בטבע התבוננות סְטואית ולראות כיצד הוא הטבע מפצה עצמו על האבדן וכיצד הוא נערך לקראת קליטת החדש והרענן. ואולם, אין השיר מציין באופן מובהק ומפורש אם האהבה מאשתקד היא אהבתם של הנמענת והדובר, או אהבתה של הנמענת לאחר. האפשרות האחרונה פותחת פתח להבנת השיר בתורת שיר פיתוי, שבו ממליץ הדובר לאהובה לבָּער את האהבה שמקדם ולהתמסר בכל מאודה למנעמי ההווה, בטרם יחלוף ההווה ויהיה אף הוא לבָּער. אם נקבל את התמונה האריסטוקרטית המרומזת של אחוזה מוקפת בגן, שעל חומותיו מטפסת משוכת שושנים (חלק מן התמונה מצוי אמנם במישור הפיגורטיבי בלבד), כי אז כאילו לקוחה התמונה הַיִשר מן הרומאנים של טורגנייב ושל צ׳כוב, שבמרכזם אצולה כפרית שוקעת, שבנותיה מתייסרות ביסורי אהבה נוגים וענוגים. את שיר הפְּרֵדה ׳מכתב קטן לי כָּתָבָה׳ כתב ביאליק ככל הנראה על יסוד מכתב־הפְּרֵדה התמים או המיתמם, שברומאן הנעורים הסנטימנטלי של דוסטוייבסקי ׳לילות לבנים׳; וגם הסיטואציה המרומזת ב׳גבעולי אשתקד׳ נטולה כאילו מן הרומאנים של סוף המאה, שבהם לנערות החמודות והאריסטוקרטיות, השרויות באביב ימיהן, יש מורים פרטיים, המלמדים אותן פרקי מדע ואגב כך מתאהבים בהן ומדברים איתן סחור־סחור בפריפרזות נפתלות, המגלות ואינן מגלות את רחשי הלב האמיתיים.

אולם, הטון הכֵּן והסנטימנטלי הוא רק אחת האפשרויות האינטרפרטטיביות, ואין להוציא מכלל אפשרות גם את היפוכו המתחכם והאירוני. אם נראה בשיר שיר פרֵדה של הדובר מאהובה מתרפקת, כי אז (כמו ב׳מכתב קטן לי כתבה׳) עשוי הדובר לנקוט באפוסטרופה שלו תכסיס ערמומי, שנועד לנער מעליו את קורי האהבה הנושנה בדרך מחוכמה. וגם אם נפָּרש את השיר אחרת, כשיר שבו מפלס הדובר דרכים ללבבה של האהובה, ולא כשיר שבו הוא נפרד ממנה, אין הוא בהכרח שיר התאהבות כן ומרומם. אפשר גם לפרשו כשיר פיתוי ערמומי וחורש־מזימות, שכָּל כוונתו ליבידינלית ולא רוחנית ונאצלת, מעין שיר של WIT אינטלקטואלי אחוז תשוקה, כבשירת הפיתוי הטרקלינית של מסורת ״אכֹל ושתֵה...״ (CARPE DIEM). השיר פותח בתיאור מחוכם ושנון של האביב החדש, מתוך פירוק מאמרי חז״ל, שבהם השטן מרקד בין העיניים או בין הקרניים (וכאן, האביב החדש מרקד בין ערוגות הגן ואילניו), כגון: ״בשעה שהולך אדם לחטוא השטן מרקד לו עד שגומר העבודה״ (במ״ר, כ) וכן ״אל

תעמוד בפני השור בשעה שעולה מן האגם מפני שהשטן מרקד בין קרניו״ (פסחים קיב ע״ב). אלה, וכיוצא באלה, הן מימרות, שביאליק עשה בהן שימוש מעניין ומחוכם גם בסצינת הפיתוי של המתמיד, שבסיומה הוא נחבל במפתיע במשוכת הגן, להזכירו כי סר מן הנתיבה, תרתי משמע:

אָז יֵשׁ אֲשֶׁר־יִרְקֹד כְּשָׂטָן לִקְרָאתוֹ
הָרוּחַ הַפּוֹחֶזֶת מִשְׁפְעַת הַתְּכֵלֶת,
וְשָׂת לוֹ בַּחֲלָקוֹת וְסִלְסֵל פְּאָתוֹ,
יְפַתֶּנּוּ בַּסֵּתֶר, יָפִיחַ הוֹלֵלוֹת.

('המתמיד', שורות 105־106)[11]

כמו בשירי פיתוי רבים של ביאליק, כך גם ב׳גבעולי אשתקד׳ כרוכה הופעתו של האביב בריקוד שעירים דֻמוני בין הדשאים והאילנות, ו״אביב״ פירושו לא רק עונת השנה, המתחילה בחודש ניסן, כי אם גם שיבולי השעורים הרעננות, העולות כאֵבִים ירוקים, וה״שעורים״ וה״שעירים״ הדֻמוניים בשירת ביאליק, כבלשון המקורות, שורש משותף להם מאהדם.[13] למלים ״בין ערוגות הגן ואילניו / אביב חדש מרקד״ יש אם כן, להערכתי, השתמעויות שטניות או קונדסיות, שיש בהן לעורר אימה עמומה או רוח של משובה, ומכל מקום אין הכרח לראות בדברים הנאמרים בו דברים הנובעים מכוונה כנה ומרוממת. יש גם בסיס להבינם כדברים שנונים ומתחכמים, במסגרתו של שיר פיתוי יצרי או שיר פרֵדה מתחכם וערמומי.

ואם נראה במתרחש בטבע מעין קוֹרֶלָטיב אובייקטיבי למתרחש בספירה האנושית, תיווצר הקבלה מעניינת בין המתרחש בחוץ לבין המתרחש בתוך הלב פנימה. גם הגבולות בין חוץ לפְנים מיטשטשים כאן לגמרי: אפילו הביטוי ״קירות הלב״, המציין את הפְנים, מציין לפי כמה מן המפָרשים (לירמיהו ד, יט) דווקא את הצלעות, המגנות על הלב מבחוץ. כברבים משירי ביאליק, יש לפנינו החצנה של תמונה פנימית, או להיפך, הפנמה של תמונה אובייקטיבית חיצונית. ייתכן שהדובר אומר לאהובתו: את עודך מתרפקת על שרידי אהבתך הנושנה, בשעה שביכולתך כבר ליהנות מן האביב החדש, מהתלקחות מחודשת של רגשות אהבה רעננים, ממש כפי שקורה בגן, המשתרע מול עינינו. ייתכן אף שהוא מפתה אותה להשליך הצָדה חוקי מוסר מיושנים, מנהגים וגינונים של נערות מן הנוסח הישן, כסרחי־עודף מיותרים, כגבעולי אשתקד, ולהכיר

בעובדה ש"מנהג חדש בא לעולם". מכל מקום, הטיעון כאמור אינו בהכרח רק רוחני ונאצל, ויש מקום להכיר בו גם את צדו "האפל", ה"שטני", השובבני־קונדסי או התאוותני־הסאטירי. ייתכן גם, שבשעה שעינם של האוהבים משוטטת על ערוגות הגן, אילניו וסורגי גדרו, משוטט הדובר המנוסה גם על פני יצורי־גוה של חמדת־לבבו ומלמדה גם שיעור ב"אנטומיה"; וככל שטיעונו הבוטני הולך ומתבסס, כך הוא גם נעשה נועז יותר, עד כי שרידי השמרנות המיושנת נמחקים כלא היו (לשיא התעוזה הוא מגיע בתיאור הפריון של הגן בשורות 13־14, המכיל בסמוי השתמעויות ארוטיות וסקסואליות: שרביט הוא כינוי איבר הזכרות, הבא כאן עם ריח המור הנוטף). הטון הדידקטי־הפדגוגי, שעולה מן ה"הרצאה" בנושאי הגינון, לפי כיוון אינטרפרטטיבי כזה, לא יהיה אלא חיפוי והסוואה לכוונה הארוטית והסקסואלית, העולה כאן בדרכים פְּריפרסטיות עקיפות.

ניתן אם כן לראות בשיר זה שיר פיתוי, רוחני־נאצל או ארצי־תאוותני, ואף שיר פְּרֵדה, מלא כֻּנות סנטימנטלית או מלא התחכמות אירונית. כל האפשרויות האלה פתוכות בשיר ומזוגות בו, ומאחר שאין השיר מגדיר את יחסי הדובר והנמענת (בעבר ובהווה) בבירור, ומותיר אותם פתוחים לאינטרפרטציות שונות, ניתן להבין מן המונולוג המושמע באוזני האהובה דברים שונים, ואפילו סותרים.

אף על פי כן, השיר איננו שיר טבע אופייני ואף אינו שיר אהבה אופייני. בתורת "שיר אביב" הוא איננו מתאים כלל לקונבנציות המוכרות: אין בו תיאור של האביב ופרחיו, כב"שירי אביב" רבים, כי אם מתואר בו דווקא אותו שלב־ביניים חסר חן ונוי, שבו השרידים הישנים טרם סולקו ונוכשו והפרחים החדשים טרם הנצו. גם בתורת "שיר אהבה", אין הוא נענה לקונבנציות מוכרות. חֶרף האינטימיות וקרבת־הנפש, השוררות בו בין הגבר והאשה, נשמעים בו – בחזית השיר דברים דידקטיים פדגוגיים, שאין בהם כל עדנה ונועם. מן הדברים ה"רומנטיים" עולות ממנו דווקא אִמתות חיים חשופות ובוטות (הסותרות כאילו את אופיה של האפוסטרופה הסנטימנטלית, שבה מכנה הדובר פעמיים את הנמענת בשם "חמדת נפשי"). אם לפנינו "שיר אהבה", הרי הוא שיר אהבה, שאינו נענה לשום קונבנציה מן הקונבנציות של שירת האהבה: לפנינו שיר, המתאר שעת דמדומים, שבין האהבה הנושנה, ששרידיה עדיין מתרפקים על קירות הלב, לבין האהבה החדשה, שטרם הנצה. למעשה, נטענת בשיר טענה לוגית ואנטי־רומנטית, שאינה הולמת שיר אהבה: תחת האהבה הישנה תבוא אהבה חדשה, ולכן אל לה לנמענת להתרפק על שרידי האהבה החולפת.

כבר הועלתה כאן הטענה, שעניין לו לדובר בחוקים כלליים ובאמִתות אוניברסליות, ועל כן אין הוא נזקק לתיאורי טבע ספציפיים, או לתיאור מפורט של מערכת היחסים בין האוהבים, בעבר ובהווה. מרכז השיר בטיעון ההגותי שלו, הנתמך בתיאורו של הגן באביב, שיכול לשמש מַטָפורה הולמת לתיאורן של תופעות מעגליות שונות, מתחומים רבים ושונים, שיש בהן כמישה ותחייה, ובכלל זה לתיאורם של חילופי משמרות בספרות, לתיאור עלייתן ודעיכתן של מוסכמות פואטיות אִתיות ואֶסתטיות.

ד. 'גבעולי אשתקד': 'שירתנו הצעירה' בגרסה פיוטית מרוכזת

ראינו שהבנתו של 'גבעולי אשתקד' בתורת שיר־טבע מעוררת כמה קושיות, שאי־אפשר למצוא להן מענה בנקל: מה טעם ראה המשורר לתאר דווקא את השלב הבלתי־אסתטי, שבו החדש טרם הנץ כדי להנות את העין, הישן כבר חסר חיים וחסר נוי, העין רואה את הפעילות הקדחתנית והעמלנית שבגן ויכולה רק לנחש את הלבלוב הירוק שעתיד לבוא? האין התיאור של המעדר המעפֵר בעפר ושל המזמרה המקצצת בנטיעות עומד בניגוד לנאמר בתחילת השיר ("אביב חדש מרקד"), המעורר ציפיות לריקודם של ציצים ופרחים, ולא לריקודם של כלי עבודה על ערוגות עפר חשופות? ומה טעם בחר המשורר לתאר תיאור טבע קונקרטי במונחים כה קטגוריאליים, חסרי כל ספציפיות?

מן הסתם רצה גם לומר אמירה הגותית כללית, ולא לתאר תיאור טבע כפשוטו בלבד. לאמִתו של דבר, גם הבנתו של השיר בתורת שיר־אהבה מעלה איזו תמיהה: למרות שהשיר פותח בפנייתו של הדובר אל הנמענת "חמדת נפשו", ומעורר רושם שברצונו להעניק לה בדבריו מסר רגשי כלשהו, על הנעשה בתוך הלב פנימה, עד מהרה הוא עובר אל תיאור הטבע החיצוני ומתמקד בו, בהותירו את הנמענת בצד, כאילו שכח אותה ואת שרידי אהבתה ואת שרצה לומר לה. מן הסתם, גם הגבעולים, המתרפקים על קירות לבבה של הנמענת, אינם אך ורק שרידי אהבה ישנה, והם נקשרים באיזו הגות סמויה, שאינה נאמרת בשיר גלויות ומפורשות. זאת ועוד, מדוע בחר לטעון בשיר, שהוא לכאורה שיר אהבה, טיעון כה אנטי־רומנטי, המזלזל למעשה באהבה החד־פעמית והספציפית? גם האוהב, אומר השיר בסמוי, יכול להוציא ישן מפני חדש, ואם לא מימש אהבה אחת, תבוא אהבה אחרת תחתיה. הטיעון הקר והלוגי אינו עולה בקנה אחד עם מוסכמותיה של שירת האהבה בכלל ושירת האהבה של ביאליק בפרט.

כבר בדיונו של לחובר בשיר זה הודגש הממד ההגותי, העולה לדבריו בחשיבותו על כל ממד אחר בשיר. לחובר ראה בתיאור איסוף הנובלות וביעורן

ובתיאור גיזומם של החוטרים הצעירים והרעננים מעין "השתקפות של הרעיון על 'גניזת' הישן, שאין בו עוד כוח חיים, ו'כינוס' הבריא, הראוי לצמיחה", רעיון שהיה מקובל בהגותו של ביאליק.[14] ניתן לחזק פירוש זה של לחובר, בעזרת מובאות מתוך מסתו של ביאליק 'הספר העברי', שבה נפרשת תכנית הכינוס, ובה מסביר ביאליק מדוע אין בגניזה משום אבדה או צנזורה: "ואפילו גניזה מדעת, כשהיא מכוונת כנגד הריק והתפל בספרות, יפה היא לזו כזמירה לאילן; הגזע מוסיף על־ידי זה כח ומרבה ענפים חדשים ושרשים חזקים". ועוד טוען ביאליק באותה המסה: "קציצה בנטיעות אינה עדיין עקירה מן השורש, גזֵרת כְּליה על הכול. אדרבה, מניחים גם הרבה מן הגזע, אם כדי להפריחו מחדש ואם כדי להרכיב בו זמורות חדשות".[15] בפרק ג' של מסה זו מדמה ביאליק את החדש בספרותנו ל"נכסים מועטים של ספרות עברית חדשה, רכה וענוגה עדיין, שתבואתה עדיין בבחינת 'אביב' ולא הגיעה לגמר בישולה". את "האביב" הזה,[16] אומר ביאליק בסמוי, שומה עלינו לטפח את החדש בדאגה רבה, ודאגה זו צריכה להתבטא בפעולת בירור מתוכננת ומכולכלת מראש, הנעשית מתוך שיטה וסדר, כדאגת גנן לגנו.

ע' צמח, שהדגיש אמנם את הממד הפרסונלי בשיר זה, להבדיל מן הממד האימפרסונלי ההגותי, שהודגש בדבריו של לחובר, קישר את העולה מתוך 'גבעולי אשתקד' עם התבטאויות אחרות של ביאליק, בשיריו ובאיגרותיו, שבהן תיאר את עצמו במונחי כמישה ורקב.[17] ואכן, כרגיל בשירת ביאליק, האישי והכללי אחוזים זה בזה, ועל כן אין להפריד בין הרהוריו של ביאליק על עצמו בפרט ועל מעמדו בשירה העברית בכלל, לבין הגותו על השירה העברית בדורו בפרט, ועל השירה העברית בכל הדורות בכלל. מעניין במיוחד הקישור, שערך ע' צמח עם איגרת של ביאליק מכסלו תרס"ד (האיגרת נכתבה בסמיכות־זמנים לחיבור השיר 'גבעולי אשתקד'), המגלה זיקה לשיר שלפנינו, הן מן הצד האידאי והן מצד הלשון הפיגורטיבית:

> ועתה מעט "מבינות": הלוח הערוך על ידך עולה, כנראה, בכללו על כל חבריו שקדמוהו. כל מה שקראתי בו עד עכשיו טוב ויפה ומתוקן. יש בו גם יפה שביפה ומתוקן שבמתוקן. אמנם יש בו הרבה "צעירות" אבל זו היא יפיפותו ושבחו. אתה נהנה ממנו ומברך "שהחיינו", כזה שרואה אילנות מלבלבין בימי האביב. "צעירות" זו איננה עשויה ואיננה חולנית, אלא בריאה וטבעית כאשר בָּרא אלהים. (...) בלוח זה, אנו רואים סימנים מובהקים של תקופה חדשה בספרותנו היפה. הלוואי שלא תבייש זקנותם של סופרים

חדשים אלו את ילדותם. והרי ידוע לך כמה ניצנים רעננים לוקים ונובלים אצלנו קודם זמנם מחוסר אוויר ותנאים נאותים להתפתחותם.

איגרת זו, הסוקרת את משתתפיו הצעירים של 'לוח אחיאסף' (בשירה: טשרניחובסקי, כהן, שניאור, פיכמן, שטיינברג ועוד), היא מעֵין טיוטה ראשונה של המאמר 'שירתנו הצעירה', שעתיד היה להתפרסם מקץ שלוש שנים ולקבוע את מעמדו העליון של ביאליק כמי שמכתיר משוררים צעירים בכתר השירה, והוא אז כבן שלושים בלבד. גם המאמר 'שירתנו הצעירה', כמו האיגרת לעיל, רצוף מֶטַפוריקה אוֹרגַנית,[19] שזיקה ברורה לה אל השיר 'גבעולי אשתקד'. בתחילתו בא תיאור הגן הנטוש, שכמה ספיחים עלו בו, חֶרף יללת התנים וריקוד השעירים. אחר מתוארים פורצי הגדר הראשונים, שפתחו את צינורות השירה שנסתתמו. הכת השנייה השמיעה שאגת־חיים, מעין זו שמשמיעים "עשבים ודשאים ברגע יציאתם לאוויר העולם". הכת השלישית סחפה בהמולת אביב את הגדרות ואת השדות, כבשירת טשרניחובסקי. וה"רְבָּעים", צעירי המשוררים (כהן, שטיינברג, שניאור) הצמידו את פיהם אל עטיניה של הספרות החדשה, שנתמלאו בינתיים "חָלָב חי וינוק ינקה נפשם הברוכה מכל הצינורות בבת אחת". הם, הצעירים והבריאים והרעננים, לא נאלצו להיאבק עם הישן ולחרוש בזעת אפיהם את עפר הארץ. שדה הקבורות של הספרות היָשָׁנה כבר נחרש שדה תבואות בימיהם, ולא נותר להם אלא לבוא במגל מלוטש ולקצור את אשר זרעו קודמיהם.

הפרק האחרון של 'שירתנו הצעירה' פותח בשאלה, שאין לה תשובה: "האילן העתיק שלנו, הפורח לסרוגין, אחת לשבעה יובלות, נמלך פתאום ונתכסה לְזִקוניו שוב בפרחים לבנים מה זאת? הפרחי סתיו אם פרחי אביב? היגיעו הפרחים גם לידי פֵּרות ופרי־פֵּרות, או הסער הראשון יישאם וכמוץ יזרם?". בשתי דרכים חלופיות רואה ביאליק את העתיד: אפשר שהחילוניות ופריקת עול הישן תביא גאולה גמורה לספרותנו, שתהא מעתה לאומית ואנושית בעת ובעונה אחת, "ברואה מן החיים ובוראת חיים". אפשר גם, שהשירה החילונית החדשה תשוב ותיבול, והשירה ה"לאומית" תחזור לקונן על האבדן, שכן "עם שאין לו חיים גמורים, אלא נובלות חיים אי־אפשר שתהא לו גם שירה ואמנות גמורה, אלא נובלותיהן". וכבר העיר ע' צמח, כי הנובלות אינם רק הפֵּרות הכמושים והנבולים, כי אם גם מעשי החיקוי והמשל, המתיימרים להיות שקולים כמקור הממשי והאמתי, בעוד הם בבחינת "פְּסֵידוֹ" בלבד.[20]

הדמיון בהגות ובמטַפוריקה בולט לעין: ביאליק תיאר כאן, ובמקומות רבים אחרים, את הספרות העברית החדשה של זמנו כסמדר הגפן, כבַּכורות בטרם קיץ וכשיבולי אביב, שיש לטפח בחרדה ובדאגה, לבל יצטמקו ויהיו לנובלות. במסתו 'הספר העברי', שכבר צוטטה לעיל, שבה הִרצה על תכנית "הכינוס" שלו, דימה את הנכסים המועטים של הספרות העברית החדשה לתבואה, שהיא "עדיין בבחינת 'אביב' ולא הגיעה לגמר בישולה", שאת יבוליה "עלינו לטפח ולכלכל בחרדה ובדאגה יתֵרה עד שיעמדו על מלוא כוחם". ובמסתו 'הלכה ואגדה' טען ביאליק, כי אין להסתפק בדיבורים, בהבל פה וברוח שפתיים, כי יש להמיר את ה"חיבה" ב"חובה": "שאיפה שבלב, רצון טוב, התעוררות הרוח, חיבה פנימית – כל הדברים הללו יפים ומועילים, כשיש בסופם עשייה, עשייה קשה כברזל, חובה אכזרית". לא התפעלותו של הדובר המתפעם מן האביב באוזני אהובתו עושים את האביב ליפה, אומר ביאליק במרומז ב'גבעולי אשתקד', כי אם עבודתו הקשה והאכזרית של הגנן, שאין בה כשלעצמה חן ונועם, אך אחריתה שהיא יפה ומהנה את העין.

ומן המובאות הללו מתוך כתביו העיוניים של ביאליק, שדמיונן ל'גבעולי אשתקד' מדבר בעד עצמו, אל העניינים האידאיים הגלומים בשיר: השִׁיר כולל במרומז הגות רחבה ורבת־אנפין על מעשה היצירה ועל הקשר בין הטבע והאמנות. ניתן לראות בתמונת הגן ובתיאור פעילותו של הגנן בו מעֵין משל על גורלו של האמן: האמן משקיע עבודה רבה וחייו קשים ונטולי־חן כחייו של הגנן הפלבאי; ואילו צרכני האמנות הם כאותו זוג אוהבים אריסטוקרטי ומעודן, המתבונן בטבע ונהנה ממראה עיניו ואינו מזהם ידיו בעשייה. העשייה בתחומי האמנות היא מלאכה קשה וחסרת חן (בשיר אחר מאותה התקופה 'לא זכיתי באור מן ההפקר' מתוארת העשייה הספרותית במונחי עבודה קשה, חציבה בסלע), ורק תוצאותיה נאות ומעוררות הנאה. לא אחת, "ניפץ" ביאליק בשיריו ה"אַרְס פואטיים" את האידיאה הרומנטית, בדבר המשורר המעודן, ששירתו נובעת מתוכו באורח ספונטני ובלתי מאומץ, ללא כל כוונת מכוון. בשיריו על מלאכת השיר נהג ביאליק לתאר את הכתיבה במונחי חטיבה בעץ, חציבה בסלע ושאר מלאכות קשות ומייגעות. מן הבחינה הזו, תמונת האמן שלו עולה בדרך־כלל בקנה אחד דווקא עם האידיאה הנאוקלאסית, הרואה במעשה האמנות מלאכה קשה של אומן בסדנתו, מלאכה הכרוכה בלבטי־יצירה, המתמחשים במאבקי איתנים עם כוחות הטבע.

ועוד רעיון "אַרְס פואטי", הרווח ביצירת ביאליק, עשוי למצוא כאן את ביטויו: לגבי ביאליק, אין לשים פדות בין הטבע הממשי לבין הטבע העולה מתוך האמנות, בתיווכה של עין האמן. ניתן לחוות את הטבע בחיות רבה גם

מתוך הקריאה בספרים, ולפיכך הגבולות שבין "הטבע" (NATURE) לבין "האמנות" או "המִבדה" (ART, ARTIFICE) הם גבולות רופסים ומסופקים. משום כך, תמונת הגן היא תמונה הולמת מאין כמוה לתיאור מעשה האמנות, שכן הגן הוא מיזוג של "טבע" ושל "אמנות" (או "מלאכותיות"). את הגן יש לטפח במחשבה רבה ובדאגה רבה, שאם לא כן, פֵּרותיו צנומים ויבשים וסופם שאינם משביעים את הלב. כדי להצמיח פֵּרות ראויים, יש לעמול קשה ולבצע סדרת פעולות, לרבות עיפור וקיצוץ, שיש בה מן הקושי ואי־הנעימות, אך בסופו של דבר ללא עמל וללא קושי לא ילבלב הגן.

וגם הגות "היסטוריוסופית" דיאלקטית כלולה בשיר קצר ו"פשוט" זה: בין היָשָן לבין החָדָש יש שלב מעבר, שבו הלב מתרפק עדיין על הישן ומתקשה לסלקו מן הדרך. ואולם, חוק עולם הוא, שהחדש כובש את הישן ומסלקו מן הדרך, אך כדי שיבוערו שרידיו של הישן, צריך לקום דור חדש, שלא ידע אותו כלל ואין הוא מתרפק עליו בגעגועים, והוא יכול לבוא כאותה ילדה תמה ויפה ולשרוף את שרידי הישן כפסולת שאין בה תועלת, ללא לבטים וללא חיבוטי נפש. האין דורו של טשרניחובסקי וחבריו, הצעירים ובני־החורין, מתואר ב'שירתנו הצעירה' בתורת דור שלא ידע את סֵבל הירושה וידע רק את צהלת החיים? ו"הכת הרביעית", המתוארת במסה זו, קבוצת המשוררים הצעירים כהן, שטיינברג ושניאור מתוארת בתורת דור, שהוא בן־חורין אפילו משכרון החירות: "כן, הם לא חיטטו בקברים ולא נאבקו עם שלדים. על כן ריח המות לא עבר בבשרם. בית־הקברות כבר נחרש שדה בימיהם וקמת פז התנופפה על תלמיו. ויבואו הם, צעירים, בריאים ורעננים, במגלם המלוטש, ובפיהם 'שירת הקציר'..." (סוף פרק ב' של 'שירתנו הצעירה').

לא רק הגות על חוקי האמנות שבכל דור ובכל אתר העסיקה אפוא את ביאליק. הוא נדרש גם אל העניינים שהיו קרובים אליו בזמן ובמקום: ביצירתו לכל חטיבותיה תיאר ביאליק את עצמו ואת דורו כ"יליד ביניים", השייך לשעת בין־השמשות והניצב על פרשת־דרכים. הוא ושכמותו שייכים לשני העולמות ומשתחווים לפני שניהם. ב'שירתנו הצעירה' ביאליק אינו מזכיר את עצמו, אך ברי שהוא רואה עצמו כבן־הדור, שהכשיר את בואם של "האבירים" טשרניחובסקי ומרעיו. למרות שאין הדברים נאמרים במפורש, הוא משייך עצמו לדורם של ברדיצ'בסקי ופיירברג, שעמדו בשני העולמות: מן הצד האחד, הצטערו הללו על עלבון חייהם בהווה, ומן הצד השני, התגעגעו אל משהו טמיר ונעלם, הנמצא במרחקים. הנורמות של "המחבר המובלע" בשיר זה אינן מזוהות עם אלה של בת הגנן היפה והתמה, כי אם עם אלה של הנמענת, שעדיין מתרפקת על הישן וכבר החדש עומד לבצבץ מול עיניה. אין להוציא מכלל אפשרות את

הבנתו של השיר כמונולוג פנימי, שבו פונה ה״אני״ אל נפשו ומלמדה לקבל בתבונה ובהבנה את גילוייו של החדש, הכופר בכל העיקרים.

קישורו של שיר זה עם הגותו של ביאליק מתרץ את הקושיות, שהתעוררו סביב אופיו הכללי־הקטגוריאלי של השיר בתורת שיר טבע או שיר אהבה. השיר הוא כללי ונעדר ספציפיות, משום שהוא מתאר אמת כללית, היפה לכל התהליכים והתמורות בכל שטחי החיים, בכל דור ובכל אתר. הבנתו בתורת שיר הגותי ״אֵרס פואטי״ אף מעבה את הצירופים האידיומטיים הרבים שבו, ומעשירה אותם בממד נוסף, שלא היינו מגלים אותו בנקלֹ, אילו הבנו את השיר רק בתורת ״שיר אביב״ או ״שיר אהבה״ פשוט, ואלמלא הבחנו בו גם בצדו האינטלקטואלי העיוני. כך, למשל, הצירוף ״לעַפֵּר בעפר״, שהוחזר כביכול לפשוטו ונוטרל כביכול מן המשמעות הכבולה שלו, משמר עתה גם מיסוד העלבון והביזוי, שיש בו בשימושו האידיומטי. כמוהו גם הצירוף הכבול ״לקצץ בנטיעות״, שמשמעותו הליטרלית הפשוטה מקבלת עתה עיבוי והעשרה (כל דור כופר בעיקריו של קודמו, בנורמות המיושנות, בחוקים הפואטיים, שאבד עליהם כלח; יסוד הכפירה מן הצירוף הכבול נותר ברקעם של הדברים, חרף תהליך הדֶאוטומטיזציה שעבר על הצירוף הכבול). הוא הדין ביחס לצירוף ״ללחך עפר״, שעבר אף הוא תהליך של ליטרליזציה, אבל בהקשר ה״אֵרס פואטי״ הוא משמר מתכונותיו של הצירוף הכבול (כל דור ישן נאלץ בסופו של דבר להודות בירושיו, להרכין ראש בפניהם, למסור להם את השרביט, מרצון או מכורח, וללחך עפר רגליהם).[21] כל הצירופים האידיומטיים הללו אינם עוברים תהליך פשוט וחד־סטרי של ליטרליזציה, כי אם שרויים בין הקוטב האידיומטי לבין הקוטב הליטרלי, וכל כיוון אינטרפרטטיבי משנה במעט את מקומם על גבי הרצף שבין שני הקטבים.

לפנינו אפוא שיר מעניין ורב־אנפין, שניסוחו הגבישי והצלול כביכול מסתיר ריבוי של רבדים וריבוי של אפשרויות אינטרפרטטיביות. דרכו של ביאליק בשיר קצר זה אף מלמדת על דרכיו בשיריו הליריים הקצרים בכללם: הדמויות, הסיטואציה, האמירה, הטון, האווירה וכו׳ רחוקים בו מן המוגדר והמפורש. קוראים שונים ייצקו לתוך השיר תכנים שונים, לפי מזגם ולפי דרכם ב״מילוי פערים״: אלה יראו את מרכז־הכובד שלו בצדו הליטרלי ואלה בצדו הפיגורטיבי; אלה יבינו אותו מצדו הגלוי ואלה מצדו ההגותי הסמוי; אלה יראו בו שיר מרומם ורציני ואלה שיר שנון ומחוכם. כל אפשרות אינטרפרטטיבית מקבלת את חיזוקה ממקצת הפרטים בשיר או מרובם, אך אינה נתמכת במלואה, באורח עקיב ושיטתי, מכל הפרטים ״דמויי המציאות״ שבשיר. כל אפשרות אינטרפרטטיבית נתמכת בפרטים שונים בשיר, שרק חֵלק מהם שרויים בחפיפה

עם הפרטים המנמקים את האפשרות האינטרפרטטיבית האחרת: בדרך זו, אפשרויות שונות יכולות לדור בכפיפה זו עם זו, מבלי להוציא זו את זו. טכניקה זו דומה להנחת שקפים של צילום זה על גבי זה (SUPERIMPOSITION), באופן שלא כל השקפים חופפים זה את זה, ורק במרכז, שבו הם מתלכדים יחדיו נוצרת התמונה המלאה. תיאור תמונה זו, לרבות מרכזה המעובה מ״שקפים״ רבים ולרבות שוליה הדלילים יותר, היא משימה פרשנית כבדה וסבוכה, ומשום מורכבותה, כל ניסיון פרשני מעלה בדרך־כלל תוצאות חלקיות ומותיר די גם לניסיון הפרשני הבא. מכאן גם הפִּירושים הרבים לכל יצירה מיצירות ביאליק, ומכאן גם חילוקי הדעות בין המפָרשים. גם הניסיון, המובא בזה, להקיף את השיר הקצר וה״צלול״ ׳גבעולי אשתקד׳ מצדדיו השונים, אינו אלא ניסיון חלקי, הפתוח להשלמות ולתוספות.

הערות

1. גילוהו חוקר תולדות עם־ישראל מר יעקב גורן, איש ״יד טבנקין״, ומר יונתן דובוסרסקי, מנהל בית־ביאליק. כתב־היד, שנסתר עד כה בתיק מכתבים שנשלחו אל ביאליק, מכיל תיקונים לא רבים, אך אלה שופכים אור מעניין על תהליך היווצרותו של השיר. השיר, בנוסחו שבכתב־היד, פותח, למשל, בשורה: ״על קירות לבבך אחוזים ותלויים״. המרת המלה ״אחוזים״ ב״מתרפקים״ מקנה למשל לפתיחת השיר אווירה של געגועים טמירים ושל קרבת גוף ונפש.
2. דיונים ביקורתיים מעניינים על שיר זה ימצא הקורא בספריהם של פ׳ לחובר (תש״ד), עמ׳ 469–470; ע׳ צמח (1966), עמ׳ 15–22; ז׳ שפירא (תשכ״ו), עמ׳ 78–82; פרי (תשל״ז), 184–186.
3. פרטים אלה נודעו עם גילויו של כתב־היד הנסתר של ׳גבעולי אשתקד׳, ויתפרסמו במבוא לשיר זה בכרך השני של המהדורה האקדמית של כל שירי ביאליק.
4. המלה ״זמרה״ פירושה, למעשה, פֶּרות (בר׳ מב, יא, וגם ויק׳ כה, ג). תודתי נתונה למר ח׳ כהן מן החוג ללשון עברית באוניברסיטת תל־אביב על הערה זו.
5. ראה: מ׳ פרי (תשל״ז), עמ׳ 75, 168, 184–186.

6. בשיר זה כלל ביאליק, במתכוון או שלא במתכוון, כמה ענייני לשון מעניינים: המִלים "שבטים" ו"שרביטים", הכלולות בשיר, הן למעשה מלים נרדפות (אם כי לכל אחת מן המלים הנרדפות הללו יש גם כמה יחידות־משמעות, המְבַדלות אותן זו מזו, וראה הערך "שרביט" במילון בן־יהוּדה, הע' 3). הוא הדבר לגבי הפעלים שׂגה ושׂגשׂג, שׁשׂרש האב שלהם הוא אחד. אוצר המלים בשיר זה יש בו מעין הדגמה לשילוב היַשָן והחדש, השגור והמיוחד, מתוך שילובן של צורות עתיקות ונדירות בצורות שגורות ורווחות. כך, למשל, הצירוף "השומעת את ריח שרביטים ירוקים", הנשמע כסינסתזה בעלת יופי פיוטי מיוחד במינו, מבוסס למעשה על צירוף יידי שגור, שאינו מרומם כל עיקר ("הערן אַ ריח" – "לשמוע ריח"). ראה: אברונין (תשי"ג), עמ' 15; וכן: בילצקי (תש"ל), עמ' 96.
7. מקובלת הדעה ש"גביע" ו"גבעל" גזורים מאותו שורש, אלא שב"גבעל" נוספה למ"ד כמוספית גזורה (והשווה: כֶּרֶם – כַּרמל).
8. הנטף הוא סם מן הסמים טובי הריח, השרף הנוטף מעצי הבשמים, אך גם אגל, טיפה. "נטף" (בטי"ת צרויה, כהגיית האשכנזים) הוא ענב, התלוי בקצה שרביט האשכול, מדולדל ותלוי ונוטף (השווה לתיאור הגבעולים התלויים, שבשורתו הראשונה של השיר). ואכן, ביאליק עצמו ניקד "נָטָף" במהדורת המשנה שלו סדר זרעים, ת"א תרצ"ב (פאה ז, ד). ייזכר גם כי גם המלה "נובלות" (שורה 11) וכן המלה "סריג" (שורה 8), אחותן של המלים "סורג־שורג־שורק", שייכות כולן לשדה הסמנטי, שעניינו פרי הגפן ומלאכת הכורם. הצירוף "והיו (...) לבערה", המזכיר את "והיה לבער", לקוח אף הוא ממשל הכרם (ישעיהו ה, א ח).
9. כך פירק את הצירוף הכבול "נחבא אל הכלים" ב'שירתי' והחזירו לפשוטו (הצרצר נחבא בשיר בין כלי הבית), וראה על כך בספרי הצרצר משורר הגלות (תשמ"ו), עמ' 72 73. כך מימש ביאליק גם את הניב "חדל אישים" ב'רזי לילה' ("רחובות חדלי אישים", במובן: רחובות ריקים מאנשים). זוהי דרכו גם במקומות אחרים.
10. השווה: פרי (תשל"ז), עמ' 87 88, 163–165.
11. ראה: לחובר (תש"ד), עמ' 469–470.
12. ראה בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 31 32.
13. על כך עמדתי בספרי שירים ופזמונות גם לילדים (תשמ"ז), עמ' 102־103.
14. ראה הע' 8 לעיל.
15. גם מובאה זו, כמו קודמתה, היא מתוך פרק ב' של מסתו של ביאליק 'הספר העברי'. ההדגשות אינן במקור.
16. "אביב חדש מרקד" בשורה 4, במשמעות שיבולים ירוקות וחדשות הנעות ברוח; אֲבִים ירוקים ורעננים. ואגב, גם המלה "הבריאות" בשורה 12 נטולה מאותו השדה הסמנטי: "השיבולים הבריאות והמלאות", בר' מא, ז.
17. ראה: צמח (1966), עמ' 15 22.
18. אי גרות, א, עמ' קפב קפג.
19. כפי שהבחין שמואל ורסס, בפרק "על צירוף ביאליק במסותיו", בספרו בין גילוי וכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה (תשמ"ד), עמ' 76 92.
20. ראה הע' 13 לעיל.
21. והשווה לדברי ו של ביאליק על "ורשו" טשרני יחובסקי: "ראה ניבאתי: עתיד הוא 'מזיק' זה לשים בידו את כתר המשוררים על בלוריתו – ואזי אכוף אני את קרחתי העלובה ואקרא ראשון לראשונים – יחי המלך!" (אי גרות, א, עמ' קפג). הצירוף "ללחך עפר" בא במקרא, הן במשמעות הליטרלית ("ילחכו עפר כנחש", מיכה ז, יח) והן במשמעות האידיומטית ("ישתחוו לך ועפר רגליך ילחכו", ישעיהו מט, כג). צירוף זה בא גם בגרסאות השונות של סיפור עשרת הרוגי מלכות ("פה שהפיק מרגליות יחזוק עפר", חולין קמב ע"א ועוד) ומשם בגרסתו הפיוטית בסליחה "אלה אזכרה" הכלולה, לפי מנהג אשכנז, בתפילת מוסף ליום הכיפורים, ושבה מקונן ר' ישמעאל כהן גדול על רבן שמעון בן גמליאל נשיא ישראל: "אי הלשון הממהרת להורות באמרי שפר / איך עתה לוחכת את העפר". סיפור הרוגי מלכות נקשר אל הרובד ההגותי של השיר, כי בו מתואר כיצד כל חכם מחכמי ישראל, נאלץ לראות בעלות הכורת על חברו.

גלגולו של ניצוץ
הטרנספיגורציה של הדמעה ושל ניצוץ ההשראה בשיר 'לא זכיתי באור מן ההפקר'

א. ביקורת בראי הביקורת

השיר 'לא זכיתי באור מן ההפקר' שייך לחטיבת הליריקה הקאנונית, שכתב ביאליק בשנים תרס"א תרס"ב. ראשיתה של חטיבה זו בצמד השירים הקצרצרים אך הטעונים 'הלילה ארבתי' ו'רק קו שמש אחד עֵברך', ושיאה בשיר האישי הידוע 'לבדי', שנתפס בביקורת כאחד משירי־המפתח להבנתה של שירת היחיד הביאליקאית. שירים קצרים אלה מעמידים במרכזם את סודות עולמו האישי והמוצנע מן העין של היחיד: אהבותיו ושִׂנאותיו, תקוותיו ואכזבותיו, רגעי האושר והסבל שלו, כישלונותיו ומאווייו. שירים ליריים אלה נתפרסמו ברובם בעיתוני ורשה ('הדוֹר', 'הצופה'), והם שונים שוני ניכָּר מן השירים הלאומיים הארוכים, שפרסם ביאליק ב'השילוח', אשר בהם התחבט ללא־הרף בבעיותיה הגדולות של האומה, גם כאשר בהם שר לכאורה את שירו של ה"אני". ליריקה קצרה ומעובת־השתמעויות זו, המתרכזת בנפשו של ה"אני" ואינה מעסיקה עצמה במובהק בבעיות הכלל, היא מעֵין הדגמה להמלצתו של ביאליק ב'שירתנו הצעירה': "עתה, עם 'שקיעת החמה' הגיעה, כמדומה, השעה שהשירה ה'לאומית' בה"א הידיעה תקפל טליתה ותצא להתפלל ערבית בביתה ביחידות...". זוהי תפילת היחיד של משורר שמאס בתפקידו כשליח־ציבור, ואף שבעיות הכֶּלל ימשיכו להדהד מדבריו, הוא עתיד לראותן מעתה, יותר ויותר, דרך הפריזמה האישית, שאינה חופפת תמיד בהכרח לזו של האומה, של הקולקטיב. אלה הם דבריו של משורר, שזה אך נתגלה לו במאוחר סודו הגדול, כי "לי אין עולם אלא אחד / הוא העולם שבלבבי" ('ים הדממה פולט סודות').

ניתן לראות בשירים הליריים הקצרים הללו מן השנים תרס"א תרס"ב חוּלַיָּת מעבר מעניינת בין השירה הציבורית המוקדמת מן העשור הראשון לבין השירה הציבורית הבָּשלה שירת הזעם והתוכחה. האחרונה עתידה הייתה להיות, בתוך שנה שנתיים, עם התעצמותן של הבעיות הלאומיות הבוערות, לוז השדרה של יצירת ביאליק ('בעיר ההֲרֵגה', 'על השחיטה', 'דבר' ושירי תוכחה

רבים אחרים). אולם בשנים תרס״א–תרס״ב, התגדרו רוב שיריו ברשות היחיד, ועניינו הציבור היו לכאורה מהם והלאה. שיר ״אֶפְי״ ארוך, בעל ממדים היסטוריוסופיים רחבים, כדוגמת ׳מתי מדבר׳, שנכתב בעיצומה של התַּפנית הלירית הזו, נשלח כמובן ל׳השילוח׳ הרציני ושוחר־ההגות, ולא לעיתונו הקליל יותר של פרישמן, שהכניס אל הספרות העברית בת־הזמן רוח אירופאית קוסמופוליטית ומודרנית, המשוחררת במוצהר מנטל החשיבה הלאומית.

דורות של פרשנים ניסו לעמוד על טיבו ועל משמעותו של השיר ׳לא זכיתי׳, ודומה שעוד יוסיפו לתהות על סודותיו, שכֵּן למרות קיצורו ואחדותו הוא עשוי רבדים ובני־רבדים, שעושר מטענם עולה על המשוער והדיון הביקורתי מתקשה אפילו למנותם. על כן לא אחזור כאן אלא על מקצת האבחנות שהובחנו בביקורת לגבי השיר, ואנסה להוסיף עליהן כמה אספקטים ״אַרס פואטיים״, שלא עמדו במרכז דיוניהם של חוקרים ומבקרים.[1] הניתוח המפורט והמעניין ביותר של ׳לא זכיתי׳ כלול במאמרם המשותף של י׳ האפרתי ומ׳ פרי ׳על כמה מתכונות אמנות השיר של ביאליק׳, שהורחב בספרו של מ׳ פרי המכנה הסמנטי של שירי ביאליק.[2] לפי ניתוח זה, הבוחן את הרטוריקה של השיר ברצף הטקסט, בתי הפתיחה של השיר יוצרים בקורא תחושה כאילו הדובר־המשורר מתפאר בפני קהלו ומכריז על מקוריותו, מתוך רצון לשאת חן בעיני הציבור; בהמשך, לקראת סיום השיר, מתהפך הרושם הראשון, ולקורא מתברר, כי המשורר אינו רוצה כלל לשאת חן בעיני הרבים. נהפוך הוא, כל רצונו הוא להתריס ולהטיח בפני נמעניו, על שהם מחללים את קנייניו הפרטיים, ולקבול בפניהם על שהם חודרים אל רשות הפרט שלו, אשר בה אין הוא רוצה לשתף איש.

פירוש זה הוא לכל הדעות פירוש הגיוני ותקֵף, שאינו כופה על השיר כל משמעות שאין בו, אלא שהוא נוטה להערכתי להקצין במקצת בתיאור המהפֵּך הסמנטי, המתחולל כביכול בשיר. לשם הדגשת התהליך הסמנטי־קומפוזיציוני, שהוא מבקש להדגיש, ניכרת בו לעתים הנטייה לסלק מבתי הפתיחה והסיום של השיר יסודות נוספים המצויים בבתים אלה במוחש, אך אין בהם כדי לחזק את התיזה בדבר ״התהפכותו״ של השיר. בקצרה, הפירוש מדגיש אותם יסודות, המאשרים את התופעה שהוא מבקש לתאר, ונוטה להתעלם מיסודות אחרים, שעלולים להחליש את הטיעון. למשל, תיאור דברי הדובר בפתיחת ׳לא זכיתי׳ כדברי התפארות מֻפַּשט להערכתי יתר על המידה את התהליך הרטורי הסבוך המתחולל כאן בזעיר אנפין. שני הבתים הראשונים במונולוג של הדובר־המשורר, המנותקים כשהם לעצמם, מהקשרם ומהמשכם (כפי שהמפרשים אכן קוראים אותם בקריאה ראשונה) יכולים להיות אכן, כדברי האפרתי ופרי, דברי

התפארות של משורר המכריז על מקוריותו ומנסה לשאת חן לפני הקהל, אך הם יכולים גם להיות דבריו המתחטאים והמתרפסים של נאשם המגן על עצמו אל מול אצבעו המאשימה של הקהל. הם יכולים להתפרש גם כדברי תרעומת וקובלנה נרגזים של אדם נחמס כלפי אנשי־ריבו העוינים ואף כדברי התנצלות אפולוגטיים הנאמרים בכנוּת וברגש לפני רֵעיו, שאותם אין המשורר מוכן לשתף בענייניו הפרטיים. דומה שקריין־מְבצע, שיקבל לידיו שני בתים אלה, מבלי שיכיר את המשכם ואת הקשרם, יתקשה להחליט איזה טון ואיזו עמדה רטורית ראוי לו שינקוט.

אולם גם אם יקשה עלינו לקבוע מהו טון האמירה ומהי הסיטואציה הנרמזת התפארות בניצוץ מקורי לפני קהל אוהד, או קובלנה על גזלת קניין בפני קהל חומס תוכן הטיעון המושמע בפתיחת השיר ראוי להתבוננות נוספת, מצד המשמעויות ה"סוציולוגיות" וה"אַרס פואטיות" הכלולות בו. בצמד הטורים הפותח את השִיר, נטענת כביכול טענה אחת, אך היא יכולה גם להתפרש כשתי טענות נפרדות, העומדות זו מול זו בתקבולת ניגודית:

לֹא זָכִיתִי בָּאוֹר מִן־הַהֶפְקֵר,
אַף לֹא־בָא לִי בִּירֻשָּׁה מֵאָבִי,

לכאורה לפנינו טענה אחת על שניצוץ האור לא הושג בנקל (גם מי שנוטל מן ההפקר וגם מי שמקבל רכוש בירושה אינו צריך להתאמץ כדי להשיג את חפצו; כך או כך, הוא זוכה ברכוש, שאחרים עמלו בעבורו ושוב אין הוא משמש אותם). אולם, מה שמנוסח כאן בדרך של תקבולת מלאה, ששני חלקיה מכילים טענות נרדפות ("לא זכיתי באור מן ההפקר / אף לא בא לי בירושה מאבי"), יכול גם להתפרש כתקבולת ניגודית, אשר כל אחד מחלקיה מכיל טענה אחרת, שונה מקודמתה. הטענות המקבילות או הניגודיות הן בעלות גוון כמו סוציולוגי. נטילה מן ההפקר היא עניין אחד, ואילו קבלת רכוש בירושה היא עניין אחר: הראשונה היא עניינם של קבצנים לא מכובדים, אנשי ה"הפקר" והאנרכיה, ואילו השנייה היא עניינם של רמי־היחש, אנשי הכבוד וההיררכיה. באמצעות התקבולת הניגודית הזו נרמז הקורא בין השאר על השתייכותו המעמדית של הדובר: הוא איננו אריסטוקרט המקבל קניינים בירושה, אך גם אינו שייך לפרולטריון המקבל מנדבת הזולת. הדובר־המשורר ב'לא זכיתי' לא קיבל את עושרו החומרי והרוחני בירושה, כדרך שעובר הרכוש במשפחות בעלות ממון וייחוס, ואף לא לקח אותו "מן ההפקר", כדרכם של קבצנים ואביונים, המקבלים ממון ומזון מנדבת הכלל:

כִּי מַסַּלְעִי וְצוּרִי נַקַּרְתִּיו
וַחֲצַבְתִּיו מִלְּבָבִי.

אם בשדה הסמאנטי שעניינו "רום היחס" ו"שפלות היחס" אנו עוסקים, הרי הדובר־המשורר מצהיר כאן במרומז, כי את הבעלות על קניניו קנה בעבודה קשה ומפרכת, כמעין "SELF MADE MAN" בן העולם החדש. לפנינו עולה בדרכי־עקיפין מציאות מודרנית, תמונת־עולם פוסט־מונרכית ודמוקרטית בטיבה, שבה נבלעו הגבולות המסורתיים בין המעמדות הקבועים, בין האצולה לבין פשוטי העם. לפנינו עולם שבו אדם יכול להגיע לרכוש ולממון בכוחות עצמו, בלא עזרה של זולתו, גם אם לא ניתנו לו תואר וממון בירושה.

ב. בין הרומנטי והנאוקלאסי

ואולם השתמעויות־הלוואי החברתיות־המעמדיות, הנלוות לטיעונו של הדובר, יכולות אף לרמז לשני סגנונות באמנות, האחד אריסטוקרטי יותר והשני פרולטרי יותר: הסגנון הנאוקלאסי והסגנון הרומנטי. הראשון סגנונו הסדור והממושטר של העולם המלוכני־הדתי התבסס כידוע על הכלל הבדוק, שהיה סיסמתם של הקלאסיציסטים: "FOLLOW YOUR FATHERS" (כלומר, כל דור באמנות הולך בעקבות הישגיו של הדור הקודם ומשכללם). האמן בתקופה זו הוא על־פי־רוב בן חסותם של אנשי־חסד, המעניקים לו מִפְתָּם והוא מצדו מציית לטעמם השמרני. השני פרי מגמות הדמוקרטיזציה, שנתלוו למהפכה הצרפתית התבסס על רעיון החופש והמקוריות של היוצר האחד והיחיד, שאינו בהכרח בן השכבות האצילות (הוא אף יכול להיות "מִבְּנֵי העניים"), ושאינו מקבל את כישרונו מאיש (ואף אינו מקבל את הכשרתו מאמן גדול מבני הדור הקודם). אפשר ששורותיו הראשונות של השיר אומרות: לא קיבלתי את ניצוצי בירושה, כדרכו של המשורר הנאוקלאסי, המשמש שוליה בסדנתו של אמן גדול, שנים על גבי שנים, עד שהלה מואיל להנחיל לו את "קסתו". אף לא קיבלתי את ניצוצי מן ההפקר, כדרכו של המשורר הרומנטי, המאמין כי השירה באה לו מאליה, משפריר עליון ("משורר בחסד עליון"), והבז לרעיון הדינסטיה הנאוקלאסי, האליטרי־שמרני ביסודו, שלפיו המשורר הוא חלק משלשלת הדורות. המשוררים הרומנטיים אף האמינו כי את ההשראה ליצירתם הם מקבלים מן הטבע, שמתנותיו ניתנות חינם אין־כסף ואינן ניתנות בזכותם של פטרונים, המחלקים מחסדיהם לבן־חסותם ודורשים ממנו בתמורה לסור למרותם (למלה "הפקר" יש בשירת ביאליק, בצד ההשתמעויות החברתיות־מעמדיות הנקלות והפחותות, גם קונוטציות מענגות של חופש ודרור,

כבמחרוזת השירים משנת תרס״ד ׳משירי החורף׳: ״הפקר, הפקר! שא גם אותי צֶלח וּדאה!״).

תמונת העולם הנאוקלאסית נהגה להציג את האמן הי וצר בתורת אומן, העובד עבודה קשה ומפרכת בסדנתו. הרומנטיקה לעומת זאת הציגה אותו כמי שיצירתו נובעת מאליה, ללא מאמץ וללא חיבוטי יצירה, כמי שהנבואה ״כאש בוערת״ בעצמותיו. ביאליק, כידוע, העסיק עצמו לא אחת בסוגית ההבדל שבין היצירה הרומנטית הספונטנית, פרי ההשראה בת־החלוף, לבין היצירה הנאוקלאסית, המתוכננת והמכולכלת, פרי העמל והיגע.[3] וכאן טוען הדובר־המשורר: אני את שירי לא קיבלתי בקלות, לא בדרך הירושה, התורשה והמורשת; ואף לא בדרך ״הספונטנית״ הרומנטית (שלפיה נוטל המשורר את חומריו מן הטבע, ללא תכנון ויגיעה וללא נטל המורשה). ביצירתי שלי, הוא טוען בסמוי, ערכתי סינתיזה אישית משלי בין הקלאסיציזם והרומנטיקה: שירתי היא אישית ומקורית, שירת הפרט וסבלותיו, כשירתם של הרומנטיקונים (״מסלעי וצורי מלבבי״), אך היא גם שירה הנקנית בעמל רב (בחציבה קשה בסלע), כשירתם של המשוררים הנאוקלאסיים, שאמנותם היא אומנות הבאה ביגיעה. שירתי היא מקורית, לא משום שבראתי בה מרכיבים חדשים, שהדורות הקודמים לא ידעום, אלא משום שהיא עושה שימוש אחר ושונה במרכיביה הישנים של תמונת־העולם הישנה. התרכובת היא מהות החידוש, ולא מרכיביה.

משמע, הבית הראשון של השיר טוען בו־זמנית כמה דברים, וגם את היפוכם: יש בו הכרזה על מקוריות אידיוסינקרטית, על אי־השתייכותו של הדובר־המשורר בעבר למסגרות, שמהן הוא ניתַק, כגון המסגרת המשפחתית (״אף לא בא לי בירושה מאבי״). החידוש איננו בריאת ״יש מאין״, כי אם ההרכבה המחודשת והמחדשת של יסודות ישנים, ששימשו את השירה למן קדמת דנא. גם לשונו של השיר היא מיזוג מעניין של ישן ושל חדש: המשורר נוטל כאן יסודות קונבנציונליים, שנשתחקו על דק (הסיפור על סבלו של האמן, ואינוונטר האבזרים הקבוע שלו: הניצוץ, הדמעה, טיפת הדם וכו׳), ועושה בהם שימוש חדש, מקורי ואידיוסיקרטי. ועוד נטען כאן במרומז, על דרך הפראדוקס: השירה היא מקורית, ועל כן אין לה כביכול קשר של ירושה אל שירת ההשכלה הנאוקלאסית, שלא האמינה ברעיון המקוריות והדגישה את רעיון ההמשכיות והשכלול; אולם היא גם שירה, העולה ליוצרה בעמל רב, ועל כן היא גם דומה לשירה הנאוקלאסית, הגורסת כי היצירה בעמל הולדתה.

ולמעשה, הטיעון מורכב עוד יותר משהוצג כאן, שכֵּן תהליך היצירה כרוך בעבודה קשה, בחציבה בסלע (שהיא סממן נאוקלאסי), אך גם בסבל גדול

(בניקור מתוך הלב, כניקור הגידים מהבשר), והסבל הריהו סממן קבוע של ״אגדת הסופר״ הרומנטית ולא של זו הנאוקלאסית. השירה כעבודה קשה היא סממן נאוקלאסי, אך המטפורה שנבחרה כאן לייצג את השירה כעבודה קשה ומפרכת החציבה בסלע נקשרת בעובד הפרולטרי, ואינה תואמת כביכול את תמונת־המציאות הנאוקלאסית האריסטוקרטית,[4] במיוחד אם נעמידה אל מול מטפורת הצייד, המשמשת את יל״ג בשירו ׳השירה מאין תימצא?׳ (זו נקשרת הן אל עולמו של האדם הגס והוולגרי והן אל עולמו של האריסטוקרט חובב־הציד[5]).

וטיעון מרומז נוסף, העולה כאמור מן השיר: שירתו של המשורר־הדובר איננה אריסטוקרטית ואף אינה פרולטרית, אינה מרוממת ואף אינה וולגרית, אינה שייכת לאולימפוס ולפרנסוס ואף אינה שייכת לשוק־החיים, אך בו־זמנית היא גם כלולה מכולם. לשונו של השיר היא בבואה לתערובת המיוחדת שיש בו בין יסודות מוגבהים ליסודות נמוכים: משוקעות בה רמיזות למיתולוגיה, לעולמם הנשגב של אלים ובני־אלים, והיא אף מכילה יסודות פשוטים ויומיומיים של דיני ממונות ונזיקין, מתוך העגה של ״שוק החיים״. הנשגב והנתעב, ״עולם האצילות״ ו״עולם המעשה״ דרים כאן בכפיפה אחת.[6] הגבולות בין קניינים חומריים לבין קניני הרוח מיטשטשים כאן לחלוטין. במאמר מוסגר, נוסיף כאן שלא בדרך הטענה החד־משמעית והמחייבת, כי ביאליק, שהתלונן תכופות על המו״ל שלו בן־אביגדור, שעשק אותו לדבריו בעניין הזכויות על ספרו הראשון, שיצא לאור בשנת כתיבתו ופרסומו של השיר ׳לא זכיתי׳, הכיר היטב את סוד הפיכת הרוח לחומר. הדיבור בשיר על ענייני ״אֲרס פואטיקה״ מרוממים כאילו היו סחורה בשוק, איננו רק דיבור מטפורי, המערב בין ענייני החומר לעניינים שברוח, כי אם גם דיבור ליטראלי, המבטא את האמת הריאלית הפשוטה. מכל מקום, הגבולות בשיר זה בין הסימן למסומן, בין הקונקרטי למופשט, רופסים ומטושטשים.

ועוד סוגיה ״אֲרס פואטית״ סבוכה ורבת־סתירות עולה כאן במרומז: שירתו של הדובר־המשורר מקורה בסבל אישי רב, ועל כן היא אסורה בהנאה. באה כאן לידי ביטוי אחת הבעיות הפראדוקסליות ביותר, הכרוכות במצבו של היוצר: האמן יוצר את יצירתו בדם־לבבו, את סבלו הוא משקע ביצירה אסתטית, וזו מצדה גורמת לקהל הנאה. הדובר זועק כאן כנגד הרעיון שהזולת יפיק הנאה מסבלותיו האישיים (והרי הדמעה שמקורה בסבל הופכת לחרוז נוצץ, השובה את לב הציבור ומשובב את עינו). וסוגיה אחרת: הדמעה היא דמעה אישית, ומקורה בסבלו האישי, ואין הוא יכול לשאת את הרעיון, שכל ״גללי ומללי״ יהפוך את סודותיו הכמוסים לעניין פומבי; שזרים ימשמשו

בקנייניו הפרטיים, עד שהללו יֶאבדו את זַכותם והוא עצמו יאבד את זכותו עליהם. כל הסוגיות ה"אַרס פואטיות" הללו, וכמוהן גם סוגיות אחרות, מזוגות ופתוכות בשיר, אך ברובן אין הן עולות ממנו אלא ברמז ובדרכי־עקיפין. כל אחת מהן שימשה את ביאליק בשירים אישיים אחרים, וכאן הן משולבות זו בזו, עד כי קשה לבודדן ולדון בכל אחת מהן בנפרד.

ג. פרומתאוס הכבול

הבית השני מעלה, כפי שכבר הבחינו האפרתי ופרי,[7] את היפוכו של סיפור פרומתאוס: הדובר, אף שלא גנב את האש ולא הביאה אל בני האדם (הם לקחו אותה ממנו, חרף רצונו לשמור אותה לעצמו), נענש בעונש, המזכיר לא במעט את עונשו האכזרי והנצחי של פרומתאוס: לִבּוֹ מנוקר ככבדו של פרומתאוס הכבול לסלע. כל היסודות של סיפור פרומתאוס כלולים כאן לכאורה: הסלע, הגיבור הטראגי, המחזיק בניצוץ, האיבר הפנימי המנוקר; אך כל אלה מצויים בתוך תוכו של הדובר. דראמה עזה וסעורה, שבסיפור המיתולוגי התרחשה במרחבי ארץ, מוקטנת כאן ומתרחשת בתוך הנפש פנימה. וניתן להפוך את הטיעון ולומר, כי מאבק אישי, המתחולל בפנימיותו של הדובר, מוגדל כאן לממדים מיתיים, הממלאים ארץ ומלואה:

נִיצוֹץ אֶחָד בְּצוּר לִבִּי מְסֻתָּר,
נִיצוֹץ קָטָן אַךְ כֻּלּוֹ שֶׁלִּי הוּא,
לֹא שְׁאֵלְתּוּ מֵאִישׁ, לֹא גְּנַבְתִּיו
כִּי מֵמֶּנִּי וּבִי הוּא.

פרומתאוס נענש בשל פעולתו הפילנתרופית, בשל אהבתו לאנושות ורצונו להיטיב עם בני האדם. לעומתו, דובר השיר 'לא זכיתי' לא זו בלבד שלא גנב את האש כמו בן הטיטנים הקדמון; הוא אף מחביא את הניצוץ באחד בלִבּוֹ, ואינו מוכן לחלוק אותו עם איש. על אי־רצונו לשתף את הזולת בעולמו הפרטי ובקנייני הרוח שלו הוא אף מכריז בגלוי, במחווה כמעט מיזנתרופית. מכל מקום, וודאי שאין הוא מצטייר באוהבן של הבריות. אין הוא שוחר טובתם של אחרים, וכל רצונו הוא שיעזבוהו לנפשו. צדדי הדמיון המשותפים לדובר־המשורר ולפרומתאוס הענק המיתולוגי המיוסר, הם פעולת הבריאה והיצירה (פרומתאוס יצר את האדם בצלם האלים והפיח בו את אש התרבות, שאותה גנב מכבשנם של האלים) וכן פרשת הסֵבל הנצחי. צדדי הניגוד שבין פרומתאוס לדובר (גיבור לעומת אי־גיבור, דמות שיזמה מעשה־גנבה הֵרואי ומוצדק

לעומת יצור פאסיבי שרכושו נגזל ממנו שלא בצדק, שוחר טובתה של האנושות לעומת אינדיבידואליסט הפורש מן הבריות ואינו רוצה להיטיב עִמן וכן הלאה) אי־אפשר מעטים מצדדי הדמיון בין השניים.

אך לא עם הסיפור המיתולוגי לבדו עורך השיר דיאלוג סמוי, אלא אף עם גלגולו המודרני של סיפור זה בשירת פרוג. בשירו של שמעון פרוג ׳אֶל פרומתאוס׳, שממנו שאב ביאליק כנראה את החומרים לשירו ׳לא זכיתי׳,[8] הדובר כך נרמז מן המוטו ומתוכן האמירה של דוברו הוא משה, אשר הביא לעמו את התורה ולאנושות את האמונה באל אחד. את שליחותו מילא משה במצוות האל, ולא בניגוד לרצון האל (שלא כמו פרומתאוס, אשר הֵפר את מצוות האלים, המרה את פיהם וגנב את אש התרבות, להביאה לבני האדם); ואולם על מעשהו הטוב הוא משלם בעונש, שהוא כבד פי כמה מעונשו של פרומתאוס: אלפי דיות מְנקרות את גופו הדווי ורבבות צפעונים לוקקים את דמו הניגר. בשירו של פרוג, משה פונה אל פרומתאוס ומַתְנה בפניו את צרותיו, שהן לאמתו של דבר צרותיה של האומה, הנחמסת על לא עוול בכפה. שירו של פרוג הוא למעשה אלגוריה לאומית, הפורשת באמצעות גירלם הדומה־המנוגד של פרומתאוס ושל משה את מצבו של העם בגולה, ברוח רעיון ״תעודת ישראל בגויים״: עם־ישראל הביא תועלת לאנושות, ואילו האנושות האכזרית גמלה ועדיין גומלת לו רעה תחת טובה. הוא, שהביא לעולם את אש התרבות ואת ערכי המונותאיזם, משלם על כך בחלבו ובדמו.

שירו של ביאליק, לעומת זאת, מטיח דברים קשים נגד ערלי הלב, לאו דווקא נגד הערלים, פשוטו כמשמעו. כאן, גם הדיאלקטיקה של הטיעון סבוכה ומורכבת יותר: היחיד־הסובל הצית את הניצוץ באורו של הציבור, הוא נָצַר את הניצוץ בלבו וראה בו רכוש פרטי, אך מאותו הרגע שבו התמלט הניצוץ מלבו, פקעה זכותו של היחיד עליו, ועתה ניצוץ זה מצית אש גדולה בלבבות זרים. באש הגדולה ייעלם הניצוץ האחד כלא היה. משמע, לכאורה יש לציבור בכל זאת זכות כלשהי על הניצוץ, למרות מחאותיו של היחיד שזכותו נגזלת ממנו, שהרי בתחילתו של התהליך הצית המשורר את הניצוץ באור אשו של הציבור, כבמשל ״הביצה והתרנגולת״. הדברים רחוקים כאן מחד־משמעיות ומחד־ערכיות, שכן אין לדעת בבירור מי חייב חוב גדול יותר למשנהו: האמן שנטל את חומריו מן המציאות, או המציאות שהושפעה מן האמנות. באים כאן, בין השאר, גם לבטי הנפש השסועה והקרועה של כל אמן באשר הוא: האם להיחשף ולהביא ברבים את סודותיו הכמוסים, שהם ענייניו הפרטי ושאין לו לציבור חלק בו, או להשאירם בתוך הנפש פנימה. האמביוולנטיות שחש כל יוצר לגבי מעשה היצירה (הרצון לנצור את היצירה מן העין ולעומתו הרצון להביאה ברשות

הרבים, משחק המחבואים הנצחי בין הגלוי למכוסה, הפסיחה בין ההיחשפות לבין ההטעיה) אף היא בתשתיתו של השיר הקצר והטעון הזה, שטיעונו הברור והצלול כביכול מסתיר, כאמור, תהומות, שלעתים נדמה כי הם אין־סופיים בעומקם וברוחבם. בבסיס שירו של ביאליק אין אנו מגלים סיפור אלגורי, כבשירו של פרוג, שבּוֹ יחסי הסימן והמסומן ברורים ובהירים, כי אם מערכת של סמלים רבי־אנפין, שחִקרם אינו קרב כלל למיצוים.

סיפור פרומתאוס מנוצל כאן למעשה בדרך ההיפוך והאינוורסיה, ובאמצעותו נוצר בשיר מעַין מעגל קסמים, שבּוֹ הדובר הוא גם הגיבור הכבול והנענה וגם עוף־הטרף המנקר את פנימיותו, ואפילו הסלע שאליו נכבל גיבור הקדומים המיתולוגי. נרמז כאן מעַין מעגל סַדו־מזוכיסטי, הכרוך בעצם פעולת היצירה: היוצר הוא גם המעניש וגם הנענש, גם המייסר וגם הסובל; והמעגל הוא ללא מוצָא, כגורלו הנצחי של פרומתאוס הכבול, שכְּבדו האכול, שנוּקר שוב ושוב בכל לילה ולילה, שב לקדמותו עם בוקר. השירה מקורהּ בסבל, שסבַל המשורר בעַברו; תהליך הכתיבה כרוך בייסורים ובסבל; תהליך הוצאתה של השירה אל רשות הרבים כרוך בסבל; ואף על פי כן המשורר חוזר על התהליך הזה שוב ושוב, ללא הרף, ומפיק ממנו הנאה וסבל גם יחד.

סיפור פרומתאוס אף קשור בסיפור הֶפסטוס האל הנפח, שמכבשנו השמימי נגנבה האש. הוא שנשלח להעניש את גנב־האש ולכבלו אל הסלע, והוא שברא את פנדורה מחומר וניסה להשיא את פרומתאוס לקבלהּ לידיו (אחיו הפזיז של פרומתאוס נתרצה ונשא לאישה את פנדורה הרת הפורענויות). תמונתו של חָרש הברזל המיתולוגי עולה במרומז מן הבית השלישי, שבמרכזו תמונת סדן, שניצוצות מתמלטים מתחת פטישו הכבד:

וְתַחַת פַּטִּישׁ צָרוֹתַי הַגְּדוֹלוֹת
כִּי יְתְפּוֹצֵץ לְבָבִי, צוּר־עֻזִּי,
זֶה הַנִּיצוֹץ עָף, נָתָז אֶל־עֵינִי,
וּמֵעֵינִי לַחֲרוּזִי.

וכשם שתמונת פרומתאוס הכבול מקופלת כאן בשלמותה בתוך לִבּוֹ של הדובר, כך גם תמונת האל הנפח זוכה כאן לטרנספורמציות שונות, המכשירות אותה לעלילת נפש (במקום לעלילה חיצונית). הסדן הוא הלב המוכה בקורנס הזמן (והשווה ל׳מתי מדבר׳: ״בולטים כסדני הברזל, להלמות פטישים נכונו / וכאילו בם נקשו מעולם בקורנס הזמן ובפטישו״; ומקורו של ״קורנס״ הריהו במלה היוונית ״קרונוס״ ״כרונוס״ שפירושו ״זמן״). מוראות החיים והזמן מכלות את

הלב בקורנס, בפטיש הצרות, הלב מתפוצץ מעצמת המכה והניצוץ המתמלט מתוכו הופך לדמעת העין, המתגבשת והופכת לחרוז חרוז זכוכית וחרוז מחרוזי השירה.

ראוי לציין כאן, כי בשירי ביאליק המוקדמים יש ריבוי של רמיזות למיתולוגיה, וכי פרומתאוס, גנב האש ממרומים, נזכר במפורש בשיר הגנוז 'התהפוכה'. ביצירה הקאנונית נמחקו הרמיזות המפורשות למיתולוגיה, אף שלא אחת ניתן להבחין בתשתית המיתולוגית המרומזת (תהליך דומה עבר אגב על שירת אלתרמן: שירי־הבוסר הגנוזים שלו רצופים אֲזכורים מיתולוגיים מפורשים, ואילו בשירים המכונסים בספר נותרו רק רמיזות עמומות). במקביל לריבוי הרמיזות למיתולוגיה, ניכרת המגמה למעֵט ברמיזות מקראיות. 'לא זכיתי באור מן ההפקר' אינו דומה לשירי העשור הראשון, העשויים ברובם מַרקם צפוף של שברי־פסוקים. בליריקה מראשית המאה העשרים נוטרל הטקסט כמעט לגמרי מרמיזות מקראיות, וכפיצוי ניתן בו גודש של רמיזות לספרות חז"ל, למיתולוגיה היוונית־רומית ולספרות בת־הזמן (שיריו של המשורר היהודי־רוסי שמעון פרוג, שיריו של המשורר הגרמני הרומנטי ניקולאוס לֶנָאוּ ועוד). ניטרולם של המטענים המקראיים הפחית מן השגב האופייני לשירת ביאליק בראשיתה, והעניק לשירים הקצרים הללו איכות עממית יותר. הרמיזה לסיפורו של פרומתאוס משַווה לשיר איכות נאוקלאסית ורומנטית בעת ובעונה אחת: מן הצד האחד, ההסתמכות על הקלאסיקה היוונית אופיינית יותר לספרות הקלאסיציסטית, המחבבת את קנייני התרבות הקלאסיים. מן הצד השני, פרומתאוס המשתחרר מכבליו היה לסמל השירה הרומנטית, שפרצה מוסרות וכללים ויצאה אל החופש מכבלי החומרות הקלאסיציסטיות. גם ב'לא זכיתי' משתחרר הניצוץ מכלאו שבחיק האבן, מתמלט אל החופש, אך שם נעלם באש הגדולה שהצית.

ד. הטרנספיגורציה לגילוייה בשירת ביאליק

בקבוצת השירים הליריים, שכתב ביאליק בשנים תרס"א תרס"ב, בולטת קבוצת שירים, שנכתבה בהשראת הליריקה המלנכולית של המשורר הגרמני ניקולאוס לנאו,[9] ובמרכזם תיאור הטרנספיגורציה של הדמעה. מוטיב זה, ששורשיו בסיפור הנוצרי (הפיכת דמו של ישו ליין ובשרו ללחם), מופיע פה ושם גם ביצירתו של ביאליק בכל תקופותיה וסוגֶיה, ולא רק בליריקה של ראשית המאה (כגון בשיר־הבוסר שלו 'דמעות אם', שבו הופכות דמעות היסורים של האם השכולה לפנינים זכות, וכגון בשירו המאוחר 'אמי זכרונה

לברכה', שבו דמעה אחת מעינה של הצדקת מכבה את הנר ודמעה אחרת מציתה את הנר שכבה, שיר שעל נוסחו הראשון אמר ביאליק, "שמין ריח לבונה 'קתולי' נודף הימנו").[10] אולם בליריקה מן השנים תרס"א תרס"ב ('זריתי לרוח אנחתי', 'נטף נטפה הדמעה', 'לא זכיתי באור מן ההפקר'), מוטיב זה הוא מרכז ועיקר, ועל כן ראוי הוא כאן להתבוננות מפורטת.

מוטיב הטרנספיגורציה של הדמעה זכה להדגשה רבה גם בשירו ה"אַרס פואטי" החשוב ורחב־היריעה של ביאליק 'שירתי', אף הוא משנת תרס"א, שבו מסופר כיצד נתגלגלה שירתו של המשורר מיסוד המים (הדמעה) והאויר (האנחה), אשר נמסכו בעיסתה של האם־האלמנה ונבלעו עם פת הלחם שנאפתה עם שחר. ואולם, בליריקה הקצרה של שנות ראשית המאה, בא מיתוס הדמעה והאנחה, שזכה ב'שירתי' לפיתוח נרחב, בעל מלֵאות מימטית ועמדה כמו־וידויית, באופן תמציתי וקצר, המספר את תהליך גלגולם של יסודות הבריאה (אויר, מים, אש ועפר) בניסוח אֶפיגרמטי כמעט. שירים קצרים אלה בנויים על תפישה קוסמית, ברוח ספרות החכמה וברוח הגנוסטיקה, שעל פיה גורלו של המשורר וגורל שירתו הם צירוף של יסודות היוליים שמקדמת דנא. בשירים אלה, הגבולות בין יסודות הבריאה (יסודות אמ"ש מתורת המסתורין) נבלעים לחלוטין, והדובר־המשורר ושירו כלולים מכולם: האנחה נזרתה לרוח, הדמעה נבלעה בחול, הגוף נותר אוד עשן, ללא נטפי האורה, שמקורם דלל ויבש, ואף ללא רשפי האש, שיקדו בשלהבת הלב. גם הגבולות הסמנטיים נבלעים: ה"אור" הוא גם אור, גם אש וגם מים. ה"מקור" הוא גם מקור מים וגם מקור דמים, ה"דמע" הוא גם מי הדמעה וגם דם העֵנב, ה"ניצוץ" הוא גם ניצוץ של אור, של אש ושל מים, ה"חרוז" הוא אבן יקרה ואף קפל מקפלי הבשר. מזיגתם של כל היסודות אלה באלה מלמדת על אופיה של שירת ביאליק, למן המהפָּך הרומנטי שלה ב"מפנה המאה": שירה חידתית ואמביוולנטית, שכל מתאריה בלולים עד לבלי הפֵּר, אף שחזותה החיצונית ברורה, שלֵווה ורוגעת למראה.

גם ב'לא זכיתי' עוברת הדמעה תהליך של טרנספיגורציה, שכמה וכמה פנים לו. אפשר להבין את התהליך הזה כהפיכתו של ניצוץ אש לדמעת העין, ההופכת מצָדה לחרוז גבישי (מיתיזציה וקונפיגורציה של תהליך הכתיבה: ניצוץ ההשראה החבוי מתמלט מן הלב המיוסר בפטיש הצרות, הצרות מביאות את המשורר לידי בכי, והבכי מצטלל ומתגבש והופך לחרוז מחרוזי השירה, וזה מצָדו מגיע ללב הקוראים, שאינם ערים לכל התהליך המיוסר, שהוליד את התוצאה האסתטית, ומצית שם בלבבם אש גדולה, שבָּה "מתעלם" הניצוץ כלא היה):

וּמֵחֲרוּזִי יִתְמַלֵּט לְלֵבֵכֶם,
וּבָאוּר אֶשְׁכֶם הַצָּתִיו, יִתְעַלֵּם,
וְאָנֹכִי בְּחֶלְבִּי וּבְדָמִי
אֶת־הַבְּעֵרָה אֲשַׁלֵּם.

לפי תפיסה זו, הופכת האש למים, המים הופכים לאבן והאבן מציתה אש גדולה. יש לפנינו יסודות, המתאפיינים לכאורה בתכונות מנוגדות: חום לעומת קור, צבעי האש לעומת שקיפותם חסרת הצבע של המים והחרוז. ואולם, ניתן אף "לצבוע" את כל היסודות הכלולים בשיר בצבעי הדם החם והאדום: הניצוץ המסתתר בלב יכול להתפרש גם כטיפת דם (המלה "ניצוץ" מכילה גם משמעים מתחומי הנוזלים ולא רק מתחומי האור והאש); לדמעה או ל"דמע" בשירת ביאליק יש גם השתמעויות של "דם" (והשווה: "נעלענה בדמעות" ב'שירתי', על משקל "ואפרוחיו יעלעו דם"; "עיניים זולגות דם" ב'אבי', על משקל "עיניים זולגות דמעה"),[11] ה"חרוז" איננו אך ורק גביש הזכוכית השקוף, כי אם גם קפל מקפלי הבשר, ואף הוא נקשר לאותו השדה הסמנטי, שעניינו בשר ודם. שדה סמנטי זה נקשר גם לתחום הקרבנות, שהוא אחד מתחומיה של הלשון הפיגורטיבית בשיר: הניקור שהוא גם ניקור הגידים מהבשר, הכלי הכבד המהמם את הגוף החי, תשלום השלָמים בחלב ובדם, הניצוץ המתעלם (על משקל "בשר שנתעלם מן העין") בבערה הגדולה. כל אלה תורמים רכיבי משמעות לכותרת: המשורר הוא קרבן על מזבח שירו והציבור זולל את בשרו לתאבון.

הסכֵימה הקומפוזיציונית, שעליה בנוי השיר, היא דו־סטרית: השיר פותח ברשות הרבים ("לא זכיתי באור מן ההפקר"), ממשיך במעגל המשפחתי המצומצם ("אף לא בא לי בירושה מאבי"), חודר אל רשות הפרט, נכנס אל הלב פנימה, שבו מסתתר הניצוץ האחד והיחיד. תהליך זה של המעבר מן הכלל אל הפרט, מן הכללי אל האישי, מתרחש בשני הבתים הראשונים. בשניים האחרונים מתחיל תהליך הפוך: מן האישי אל הקולקטיבי, מן הפרט אל הכלל. הניצוץ ניתז ועף מן הלב, מתגלגל בשיר, מתמלט ללב הקהל ומבעיר שם בערה גדולה. הסכֵמה הדו־סטרית הזו מלמדת על אופיו הפראדוקסלי של ניצוץ היצירה: למרות שאין מקורו "מן ההפקר", הוא הופך ברבות הזמן להפקר, למגינת לִבּוֹ של בעליו.

התהליך הדו־סטרי הזה אף יוצר, בסיכומו של דבר, סכימה מעגלית: השיר עובר מרשות הרבים אל לב היחיד וממנו בחזרה אל רשות הרבים. יש בו תהליך מעגלי של הצטמצמות והתרחבות: מלכתחילה הצית המשורר את אורו באוּר אֵשם של הרבים, האש קָטנה והייתה לניצוץ זעיר ונסתר (כבתהליך ה"צמצום"

הקבלי), אך ניצוץ חבוי זה חזר והצית אש גדולה ברשות הרבים. יש בשיר אף תהליך מעגלי של גילוי וכיסוי: הניצוץ שהיה חבוי ומוסתר מן העין, נתגלה לעיני כול לדאבון לב בעליו, אך משנתגלה הוא "נתעלם" ואיננו. יש בשיר גם תהליך מעגלי של עונש וגמול: המשורר הגיע לקנייניו בכוחו הוא, ולכאורה זכאי הוא לגמול בעבור רכושו שנלקח ממנו, אך תחת זאת הוא נאלץ לשלם פיצויי נזיקין על הבְּערה שניצוצו הצית ברשות הרבים, בלא שהסכים לתִּיתו לאיש. גלגולו של הניצוץ מיסוד ליסוד, ממהות למהות, מרשות לרשות, מלמדת גם אופיו המיסטי החידתי של ניצוץ ההשראה וגם על חוקיותו. לתהליך הכתיבה יש חוקיות משלה, אך חוקיות זו פורצת, באופן פראדוקסלי, כל חוק ומטשטשת את כל גבולותיהם של חוקי הטבע.

ה. הבית הגנוז ותרומתו להבנת השיר

בארכיונו של המשורר מצויה טיוטה של השיר 'לא זכיתי', ובה כלול בית שלם, שנגנז ולא התפרסם מעולם. בית זה עשוי להאיר באור חדש כמה מן האמירות שהשיר אומר בסמוי. השורות הגנוזות כתובות באותה המתכונת הסטרופית והמטרית, שעל־פיה כתוב השיר כולו:

לִי בְּאֶרֵי וַאֲנִי עֲשִׂיתִיו
וּמִבְּאֶרֵי שָׁאַבְתִּי כַּדִּי,
וּבִיבוֹשׁ מָקוֹר אוֹרִי אַל תִּבְכּוּ
הָבָה אְדַעַךְ לְבַדִּי.

במה נקשר בית גנוז זה לבתים המוּכָּרים, שהמשורר בחר לפרסמם? ראשית, מסתמנת רציפות בלשון הפיגורטיבית: השיר כולו מדבר על "ניקור" הניצוץ מן הסלע, על חציבה בנקרת הצור, וגם בבית הגנוז נעשה שימוש במטפוריקה מתחומי החציבה בסלע, שכֵּן מדובר בו על חפירת באר.

גם בשיר בנוסחו המוּכּר וגם בבית הגנוז יש שימוש במטפוריקה מתחומי המים והאש לחלופין: הניצוץ ניתז לעינו של המשורר, כזיק אש שניתז מן הקורנס, בעת צריפת הברזל וחישולו. ניצוץ האש הופך לדמעה, הדומה לחרוז זכוכית, שאיננו אלא חרוז מחרוזי השירה, ואז מתמלט זיק אש ללבבות זרים, לִלְבּוֹתיהם של קוראיו, ושם "מתעלם" הניצוץ באור האש, שהוא עצמו הצית: הניצוץ הקטן הופך חלק מן האש הגדולה, ושוב אין ייחודו ניכָּר בתוכה. בבית הגנוז, באֵרוֹ של המשורר היא מושג נרדף ל"מקור אורו", ושוב מתערבים תחומי המים והאש אלה באלה. מקור האור ובאר המים מקבילים זה לזו, ושניהם

כאחד הם מקבילה מטפורית לעינו של המשורר, שהיא גם מקור של אור וגם פתח לדמעותיו (מקור של מים), שהמשורר חושש פן יידל וייבש. למלה "עין", כמו לצירוף "גולות עין", שני משמעים הרלוטיים לענייננו: איבר הראייה ומעיָן, ומאור־עיניו של המשורר ומעיָנו כלומר מקור־דמעותיו הם למעשה היינו הך. בשיר זה, וכן בשירים אחרים משל ביאליק, העין היא סינקדוכה למקור השירה והיצירה: העין מפיקה דמעות, שהן כמרגליות, כאבני־חן וחרוזים, שהצרות חוצבות מצוּר לבבו של המשורר, והחרוזים משתבצים בין טורי השירה.

גם מן הבחינה הרטורית, דומים השיר בנוסחו המוּכָּר והבית הגנוז. כאן וכאן מתגלעת תחושה של טינה ועוינות מרומזות בין הדובר לבין קהלו, והדובר עומד בעמדה של "רֶפּוּטַציה" (של התגוננות והפרכת טענות) מול ציבור אדיש או עוין, שאין המשורר רוצה לבוא בקהלו. בשיר מאשים המשורר את הציבור בחילול ניצוצו ובטימואו. בבית הגנוז הדובר מכריז במעין התרסה, כי את מימיו שאב הוא עצמו מתוך בארו שלו, שאותה חצב במו ידיו. הוא מבקש מן הקהל, שלא יבכה אחריו ביבוש מקורו, שלא יביע הזדהות והשתתפות בצערו ויניח לו לדעוך לבדו, ביחידות גמורה.

מה מלמד הבית הגנוז על הבתים המוכרים של השיר? על פי טיבן של השורות הגנוזות, המדברות על חפירת באר ועל שתיית מימיה, אפשר להבין את השיר כולו באור אחר, ולראות בו שיר, המדבר גם על ניצוץ של מים, ולא על ניצוץ של אור בלבד. למלה "ניצוץ" יש גם יחידת משמעות מתחום הנוזלים (השווה למשל: "ניצוצות ניתזין על רגליו", נידה יג, ע"א); וכאן הניצוץ נחצב מן הצור, לא רק כשם שמוציאים ניצוץ של אש מחיכוך אבן צור באבן גפריתית דרך משל, אלא גם כשם שמוציאים מים מן הסלע. למעשה, שתי ההוראות של המלה "ניצוץ" ממושות בשיר בעת ובעונה אחת, ושתיהן מלכדות את פרטי השיר בדרך מעוגלת ומלאה ותורמות לאינטגרציה של כל חלקיו.

ה"ניצוץ" איננו אך ורק ניצוץ ההשראה הפיוטית, או זיק אש המתמלט מפטיש צרותיו של המשורר, אלא גם נטף דם מדמו, הניתז מלבו ("ואנוכי בְּחֶלְבִּי ובדמי את הַבְּעֵרה אֶשלם"), מזדכך והופך לדמעה מדמעותיו ("זה הניצוץ עף, ניתז אל עיני"), והדמעה הופכת אבן־חן, חרוז זכוכית בוהק ונחרזת בין חרוזי השיר. גם הפיכת הדמעה לגביש, לאבן־חן, לפנינה או לחרוז היא כאמור מוטיב קבוע ביצירת ביאליק, הבא כאמור בצורתו הגלויה והברורה ביותר בשיר־הבוסר הגנוז 'דמעות אם'. המלה "אור", הבאה גם בשיר בנוסחו המוכָּר ("לא זכיתי באור מן ההפקר") וגם בבית הגנוז ("מקור אורי") לקוחה בעת ובעונה אחת מתחום האש והמאור ומתחום המים, שהרי "אור" הוא גם גשם מטר

(השווה: "יפיץ ענן אורו", איוב לז, יא, ומאמר חז"ל על פסוק זה: "אין אור אלא מטר", תענית ז, ע"ב).

מהי אפוא התמונה הארכיטיפית, העולה ממוטיב "גִּנְבת הניצוץ" לפי הוראותיה של המלה "ניצוץ" שמתחום הנוזלים (נטף מים או טיפת דם, להבדיל משביב אור או רשף אש)? כבר הזכרנו לעיל, כי המשורר, המגן בחירוף נפש על רשות היחיד שלו, וטוען כנגד קהל מאשימים סמוי, כי לא גנב את הניצוץ, עושה שימוש מעניין ולא־שגרתי במוטיב הפרומתיאני. אולם, אם נבין את "גִּנְבת הניצוץ" כגנבתם של מים, ולא רק כגנבת אש, תיתוסף לדברי השיר משמעות נוספת, המעבה ומעשירה אותם במטען ארכיטיפי נוסף, שלא הושם אליו לב עד כה. המשורר מתגונן כנגד האשמה סמויה שמטיח בו הציבור, כאילו גנב את הניצוץ, וכתב ההגנה שלו למאשימיו כלול בשורות הגנוזות: "לי בארי ואנוכי עשיתיו / ומבארי שאבתי כַּדי". כלומר, את מימי לא גנבת· ולא שאבתי מבורות זרים, כי אם העליתי מבארי שלי, שחצבתיה במו ידי. את ניצוצי העליתי ממקור אורי, ממקור מים חיים, ממקור דמי.

הבאר הייתה מן הקניינים היקרים ביותר של האדם בימי קדם, והבעלוּת עליה הייתה נושא תדיר למלחמות ולמריבות. גִּנְבתן של בארות מים הייתה אבן־מחלוקת ועילה לקטטות, כגון זו של אברהם עם אבימלך, שנסתיימה בכריתת הברית בבאר־שבע, וכגון מריבתו של יצחק עם רועי גרר. כאן מכריז המשורר, כי אין יסוד להאשימו בשתיית "מים גנובים", שכֵּן את בארו חפר במו ידיו. הוא בא בדין ודברים עם מי שמבקשים לשלול ממנו את זכותו על קנייניו, ומשתדל לשכנע את בני־הפלוגתא שלו, שרכושו בא לו בעמל וביזע, בעבודת חציבה קשה ומייגעת, ועל כן זכותו המלֵאה ליהנות מפרי־עמלו ולא לשתף זרים בהנאה. בארו הפרטית אסורה בהנאה ובמגע, והוא רוצה לשמרה לעצמו ולעצמו בלבד.

בבית הגנוז מתריס המשורר בפני הציבור: "ביבוש מקור אורי אַל תִּבְכו / הבה אדעך לבדי". כלומר, כשיידלל המבוע ושוב לא יהיה ברשותי שפע של מים חיים, אַל נא תבואו להשתתף בצערי. כשם שלא לקחתי מכם דבר, כך גם איני מבקש שתחלקו לי מגדבתכם בעתיד, או שתזילו עלי דמעות בהגיע יומי האחרון: כשם שהצתי את האש בכוחות עצמי, כך מבכר אני גם לראות בדעיכתה בלא השתתפות הזולת; כשם שחפרתי את הבאר במו ידיי, כך מעדיף אני לראות בהתייבשותה, בלא שעין זר תשזפני או תִּבכֶּני. דעיכת האש והידללות מעַין המים מקבילות כמובן לתהליך אבדן כוח היצירה והפריון.

ההאשמה הסמויה שתולה הציבור במשורר, כאילו שתה "מים גנובים", כאילו גנב את הניצוץ, היא למעשה גם האשמה בתחום חיי האישות ובתחומי

צנעת הפרט. מכתמי ספר מְשלי, ובהם ״מים גנובים ימתקו״ (משלי ט, יז), מרבים לדבר על טהרת המשפחה. אחת המימרות מייעצת לו לאדם ״שְתה מים מִבורך ונוזלים מתוך בארך יהי מקורך ברוּך ושמַח מאשת נעוריך״ (משלי ה, טו יח). כלומר, האשה משולה לבאר מים חיים, שמימיה נובעים ממעְיָן מפכה, וכן לבור חצוב בסלע, שמימיו מכונסים, והפתגם מייעץ לאדם להתענג באהבים עם אשת נעוריו ולא להשתטות בשתיית ״מים גנובים״. וכאן, בבית הגנוז מתוך ׳לא זכיתי באור מן ההפקר׳, מכריז המשורר קבל עם ועדה, כי מאז ומעולם שתה אך מבארו שלו, ועל כן הוא מסרב להיפרד מניצוצו, ודבק בו, ממש כשם שאדם דבק באשת חיקו. ילדי רוחו ילדיו שלו הם, ולא ילדי זרים. ניצוצו אינו ניצוץ של ״מים גנובים״, ובארו הפרטית אסורה בהנאת זרים. ביבוש בארו, ביבוש מקור אורו ומקור דמיו, כאשר יידללו כוחותיו כוחות הפריון והיצירה ושוב לא יהא כוחו עמו, אין הוא רוצה, שזרים יבואו להשתתף בצערו. את מימיו חצב מסלעו ושתה מבורו, בלא שלקח דבר מאיש, וכך רוצה הוא גם לפרוש מן החיים בהגיע יומו: בלא נטילת טובה מן הזולת. לא אחת הרחיב ביאליק את המושג השגור ״ילדי רוחי״ באמצעות מושגים והשתמעויות מן השדות הסמנטיים שעניינם הפריון, הלֵדה, האבהות, אילן־היחס והשתלשלות הדורות, והעשירו בהתבטאויות ייחודיות ומקוריות. כך למשל נהג לכנות תופעות של חקיינות ושל פלגיאט בביטויים כגון: ״בני תערובות וילדי כלאַים, / שתוקים אסופים ופרי נאפופים, / ממזרי רעיון ונידחי הגיון״ (בשיר הגנוז ׳למנצח על הנגינות׳, ובניסוח דומה בשיר הקאנוני ׳חלפה על פני׳). המטאפוריקה מתחום חיי האישות נקשרת כאן אפוא לאחת הטענות הבסיסיות שבשיר: מקוריותו של המשורר היא קניין בלעדי, ואין לזולת כל זכות, שותפות או דריסת־רגל בו.

ראוי להזכיר בהקשר זה, כי למלה ״הפקר״ בשירת ביאליק לסוגיָהּ יש גם השתמעויות מתחומי האישות. שירו ׳אַ פרעהליכס׳ (גרסתו היידית של ׳למנצח על המחולות׳) מסתיים בקביעה הניהיליסטית הפרוצה: ״הפקר, הפקר, אלעס הפקר / הפקר וויב און הפקר קינד / אַ כפרה הונדערט וועלטן / פאר איין שעה פון מוט און זינד״ (״הפקר, הפקר, הכל הפקר / אשת־הפקר וילד־הפקר / שעה אחת של אומץ וחטא / כפרת מאה עולמות״). ההפקרות ההֶדוניסטית הנהנתנית של הקבצנים המחוללים משקפת את התמוטטות סדרי החברה ואת האווירה ששררה ערב המלחמה והמהפכה (השיר היידי נתפרסם בתרע״ג וגרסתו העברית בתרע״ה). במחרוזת ׳משירי החורף׳ (תרס״ד), שנכתבה ערב מהפכת הנפל של 1905, תואר בוקר השנה החדשה על רקע נוף רוסי מושלג בפסיפס עליז וצבעוני של גילויי הפקרות ופריצות: הצפריר עושה מעשי פריצות אובסצניים, הלבנונית פרוצה וחשופה, הכול לובשים לבנים חדשים ״ולא ייראה

ערוות דבר״. בתוך מערבולת הפריצות המענגת, גם הדובר קמוט המצח ולבן הפנים (סינקדוכה של האומה, שתהליכי התפקרות ופריצה החוצה עוברים עליה) פורץ אל הטבע ומחשל את גופו החלוש. ב׳לא זכיתי׳ מצהיר הדובר־המשורר הצהרה שכפל פנים לה: הוא לא לקח את נכסיו מן ההפקר כדרכם של העניים, הוא לא נהג מנהג הפקר ברכושם של אחרים ועל כן גם אינו מוכן שימשמשו בקניניו שלו (הקניין קשור, לדברי ביאליק ,במסתו ׳האדם וקנייניו׳, לתחושת הקנאה: קנאת אדם לרכושו וקנאת אדם לאישתו ולאלוהיו. הקניין, לדבריו, הוא מושג דתי, בעל גוון מיני, הקשור בבעלות ובבעילה).

זהו אפוא רצונו של המשורר, שזרים לא יחללו את פרטיותו (את רכושו הפרטי ואת צנעת הפרט שלו, כמוה כרכוש פרטי). אלא שהציבור אינו מכבד את רצונו, ואינו מניח לו להתייחד עם שירו וללכת לדרכו ולשיטתו. הציבור תובע ממנו, שיביא את ניצוצו ברשות הרבים, שישתף זרים בעולמו הפרטי, שיחלוק את פתו ואת מימיו עם הזולת. הציבור אינו מוכן להניח את המשורר לנפשו ואינו מתיר לו להתגדר ברשות היחיד. הנתינה מאונס, שיתופם של זרים בקנייניו ובנכסיו, שלא מרצונו ושלא כדין, גורמים לו סבל ומכאוב. הוא רואה כיצד זרים מחללים את פרטיותו, שותים מבארו ומציתים מדורה מניצוצו, וחש עצמו קרבן על מזבח השליחות הציבורית. עליו לשאת בתשלום נזיקין על חֵטא שלא חטא, ולשלם עבור הצתת בערה, שלא הוא אשֵם בה. צרופים כגון ״חֶלבי ודמי״, ״את הבעֵרה אשלם״, ״ניקרתיו״ (״ניקור״ גם בהוראת ניקור הגידים לצורך הכשרת הבשר) ו״התעלם״ (גם במשמעות של ״בשר שנתעלם מן העין״), עשויים להפוך את הדובר בעקיפין למעֵין ״עוֹלת כליל״ על מזבח היצירה. המשורר עקוד למזבח, ונגזר עליו לשלם את הבעֵרה ב״חלבו ובדמו״.

הוא, שחצב את הבאר בלא עזרת זרים וניקר את הניצוץ מן הסלע במו ידיו, נחמס ונגזל, וקניינו הפרטי הפך לנגד עיניו נחלת הכלל. יותר מכל, השיר הוא זעקתו של היחיד לבל ייחמס על־ידי הרבים. זעקה זו עולה לא רק מן הבית הגנוז; היא משולבת גם בבתים המוכָּרים והידועים, וגם הושם אליה לב בביקורת. ואולם, הנוסח שנתפרסם הוא מורכב יותר מן הבית הגנוז, ואפשר לפרשו בכמה דרכים חלופיות: עולה ממנו גם דברי התפארות של יוצר ביצירתו, גם דברי קובלנה על מר גורלו, גם דברי התנצלות על שלא לקח דבר מאיש, גם דברי תחינה שיעזבוהו לנפשו, גם דברי הטחה על שקניינו הרוחני נגזל ממנו. הבית הגנוז, שלא נתפרסם אף בנוסחו הראשון של השיר (שכותרתו היתה ׳ניצוצי׳), הוא אמביוולנטי פחות מן החלקים המוכרים (אולי פשטותו היחסית היא אף אחד הטעמים לגניזתו), ומשום כך הוא מעלה בבהירות סודות גנוזים על תהליך היצירה ועל משמעויות נסתרות בשיר.

הערות

1. דיונים מפורטים בשיר 'לא זכיתי' כלולים בדבריהם של א"ד פרידמן (תרע"ח) בתוך: פרידמן (תשכ"ד), 55–56; של י"ט הלמן (תשי"ד), עמ' 67–68; של ז' שפירא (תשכ"ו), 74–77; של מ' פרי ורי האפרתי (1966) בתוך: שקד (תשל"ד): עמ' 117–149; של שפירא (תשל"ד), עמ' 80–108; ושל פרי (תשל"ז), עמ' 61–85.
2. ראה הע' 1 לעיל.
3. על סוגית השירה הספונטנית לעומת השירה המתוכננת, כתב ביאליק בכמה מאיגרותיו לרבניצקי. ראה: **איגרות**, א, עמ' מב; ואה עוד שם, עמ' קה. באיגרות אלה ובאחרות הטעים את עליונותה של השירה, הבאה לו לסופר ללא יגיעה, באורח ספונטני, וכן לגלג על שירי ההזדמנות, הנכתבים ללא השראה, על־פי הזמנה.
4. דימויה של הכתיבה לחציבה בסלע הוא דימוי נאוקלאסי ורומנטי כאחד. מחד גיסא הוא נוגד את רעיון ההשראה והספונטניות, שביסוד מחשבת השירה הרומנטית, שכן החציבה היא עבודה קשה. לעומת זאת, דימויה של הכתיבה למלאכה קשה וס־דולטרית עולה דווקא בקנה אחד עם תמונת־העולם הרומנטית, המעלה על נס את האדם הפשוט. אין לשכוח, כי הסלע הוא ככלות הכל לִבּוֹ של המשורר, והחציבה הריהי גם מטפורה לייסורי הלב (והייסורים לפי מחשבת־השירה הרומנטית הם הכוח המדרבן ליצירה.
5. גם בשיר "אֶרס פואטי: מבודח זה של י"ל"ג מתוארת השירה כעבודת פרך. י"ל"ג מדמה את "תופס הקסת" ל"תופש קשת", והופך את הסופר למין עשיו מגושם, הדולק כל היום בעקבות המווה־האיילה החמקמקה. התמונה העולה משירו של י"ל"ג היא ספק של צייד גס והמוני, ספק של אציל חובב־ציד, הנח לעת ערב בחדר־משכיתו לצד האח המבוערת.
6. נקודה זו הודגשה בדבריו של מ' פרי (תשל"ז), עמ' 68, שהטעים את הפער שבין הנושא המרומם (השירה וההשראה) לבין הלקסיקון "הנמוך" והיומיומי, המזכיר דיון בנושאי רכוש ומיטלטלין. ייזכר כאן כי את הדיכוטומיה שבין "עולם הפרנסוס" לבין "עולם הפרנסה" העלה ביאליק ביצירות רבות, ובמיוחד בשירו המוקדם 'השירה מאין תימצא?' ("משורר סוחר תבואה הקנני אלי"). בהקדמה ל'דון קישוט', כינה את שני העולמות המנוגדים הללו בשם "עולם האצילות" ו"עולם המעשה".
7. על הזיקה לסיפור פרומתאוס, ראה מאמרם המשותף של מנחם פרי ויוסף האפרתי (1966), שכונס בתוך: שקד (תשל"ד), עמ' 117–149; ובמיוחד עמ' 142–143, הע' 22.
8. אבחנתם של פרי והאפרתי בדבר הזיקה לשירו של פרוג, הורחבה בספרו של פרי **המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק** (תשל"ז), עמ' 72–73.
9. בשולי טיוטת השירים הללו, רשם ביאליק בכתב־ידו את שמו של לֶנאו.
10. כפי שסיפר מ' עובדיהו על שיחותיו עם ביאליק בלונדון בחורף של שנת תרצ"א. ראה: עובדיהו (תש"ה), עמ' ע עא.
11. "דמע" הוא גם "דם ענבים" וגם "דמעה". וראה: הדיון ב'שירתי' בספרי **הצרצר משורר הגלות** (תשמ"ו), עמ' 74.

בעקבות מוזה חומקנית
יסודות "אַרס פואטיים" בשירי האהבה

א. 'נושנות' – פארודיה על מוסכמות השירה

ראינו בפרק הראשון "על חורבן איזו ארץ פלאות" כי ביאליק השתמש במוסכמות השירה הרגשנית של סוף המאה, כדי להופכן על פיהן ולהוציאן מכלל שימוש. בפארודיות שכתב בשנות יצירתו הראשונות, הגבולות בין הספרות לחיים הם לעתים קרובות גבולות רופסים ומטושטשים. כשיצא ביאליק נגד הבכיינות, למשל, לא שם פדות בין החיים לבין הספרות. הדמעוניות הייתה פסולה בעיניו הן כדרך חיים והן כאמצעי ספרותי. הגיעה השעה, כך גרס, לשים קץ לדמעות "שנושנו מבכי אלפי שנים"; משמע, כְּשרה העת להמיר את התפילה והקינה של אלפיים שנות ישיבה פאסיבית בגלות בצעדים מעשיים, בנטילת המקל והתרמיל לשֵם יציאה מן הגולה. הגיעה העת להמיר בשירה העברית את הדמעוניות הסנטימנטליסטית הכוזבת ב"דמעה נאמנה". נפשו של הקורא בן־הזמן, טען ביאליק, משתוקקת לדברי ספרות, הנכתבים בכֵנות ולא בבכיינות.

כך יצא המשורר, בעת ובעונה אחת ובמקביל, נגד הערטילאיות של "חובבי ציון" ונגד ההכרזות המופשטות של הספרות, ששימשה שופר לתנועת "חיבת־ציון". משוררי חיבת־ציון ("החובבניקים") לא ראו ברובם את הארץ במו עיניהם, ועל־כן הם נוהגים לדבר עליה במונחים ארכַּדיים אוטופיים, במקום לספר לבני־עמם "אמת מארץ ישראל", כדרך שסיפר להם אחד־העם, שערך כמה מסעות לארץ וחקר אותה לאורכה ולרוחבה, בטרם תיארה בכתביו. גם מנהיגי העם חוטאים בהכללות ערטילאיות ובמליצות רמות וגם המשוררים חוטאים באותם חטאים עצמם. אלה ואלה חולמים "חלום ציון", במקום לספר את האמת על צדדיה היפים והכעורים, המושכים והדוחים.

לא רק נגד "גלי הדמעות", שנתנו אמנם ביטוי לסבל אך גם להתמוגגות מן הסבל, יצא אפוא ביאליק באיגרותיו ובשיריו הפארודיים. גם נגד החיבה הנפרזת ונגד הרגשנות המזויפת של "חובבי ציון", שעשו את חיבתם קרדום לחפור בו. הימים היו ימי שידוד מערכות בתנועה הציונית, וביאליק תלמידו

ומעריצו של אחד־העם וחבר האגודה ״בני משה״ האמין שיש להמיר את החיבה הערטילאית ב״שירה חדשה״ וב״זמירות חדשות״, שתתאמנה לרוח הזמן החדש. בכל תחום מן התחומים הללו, לא הציב ביאליק גבול בין הספר לבין החיים, בין השירה לבין המדינאות, בין המנגינה לבין הגורל היהודי.

ומן ה״חיבה״ אל ה״אהבה״: שירי חיבת־ציון, שנכתבו בחלקם בהשראת LIEDER גרמניים, מלאו בהצהרות אהבה קונבנציונליות: עיניה של האהובה ככוכבי השמים, שערה כגלי המים, פיה שושנים ועורה צח כשלג. פסוקי שיר־השירים נתערבו במוסכמות שירת־האהבה הפטררקית, שכבר היו לקלישאות, והתערובת אמרה כולה זיוף (והשווה לדבריו של המשורר באיגרותיו בגנות שירת האהבה המסולסלת, שרווחה בזמנו: ״׳בחלומי ראיתיך; אהובתי משושי...׳ וכל המלות היפות האלה זיופן ניכר מתוכָן״[1]). שירת התקופה מָלאה בהצהרות אהבה, הדומות זו לזו דמיון מפתיע, ובתיאורי דמויותיהן של אהובות, שאין להבחין ביניהן, ואף לא אחת מהן יכולה לעמוד לנגד עיני הקורא כדמות בשר ודם.

מ׳ פרי תיאר את שיר־האהבה ׳נושנות׳ כשיר המתהפך, ״הן מבחינת התקדמותו התמטית והן מבחינת הגנזיס שלו״.[2] דבריו הנמלצים של האוהב לאהובתו מתבררים כ״רשת של מלים״, שנועדה לשם ריגוש ולשם פיתוי. ייתכן שרק הנערה נטלה חלק בריגוש, ואילו העלם הערים עליה מלכתחילה; ייתכן ששניהם היו נתונים באקסטזה, וסוף השיר מעיד על התפכחותו של העלם מאשלית הקסם, לאחר שרווה אהבים ומילא את כל רצונותיו. כך או כך, הנערה שזכתה למחמאות נלהבות, בטרם חָלקה לעלם מחסדיה, זוכה בסוף השיר למחמאה המפוקפקת ״נערה פותה״ (משום שהאמינה למחמאות הבנאליות; משום שנעתרה לעלם, ולאחר שבא על סיפוקו סר חינה בעיניו[3]).

פרי גם רמז לכך, ש׳נושנות׳ הוא תרגיל בפואטיקה של הדור הקודם, וניתן לחזק ולהרחיב את האבחנה הנכוחה הזו, שהובלעה בדבריו כבדרך־אגב, בראיות טקסטואליות ובין־טקסטואליות. להערכתי, ׳נושנות׳ מכיל אמירות ״אַרס פואטיות״ לא פחות משהוא מכיל אמתות על ״החיים״, והוא אכן תרגיל בפואטיקה, אף יותר משהוא שיר אהבה. שיר זה אמנם רומז לנערות תמימות לבל תשעינה לדברי חֲלקות שכל מטרתם להפילן בפח, אך בעיקר הוא רומז לקוראיו לבל יאמינו לדברי החֲלקות של משוררים מניפולטיביים, שכל דבריהם תרמית וזיוף. ׳נושנות׳ הוא שיר על המשוררים מן הדור החולף, האוחזים עדיין מתוך נוחות ומתוך חוסר־כישרון במנהגיהם העבשים של ״מחזיקי נושנות״, ומתמוגגים בהצהרות שזיופן ניכר למרחוק. לא במקרה משתמש כאן הדובר בצורה הארכאית ״קרֵניהוּ״ (לרמוז לקוראים, שהדובר אינו אוהב מליצי

וחלקלק בלבד, כי אם גם משורר מן הנוסח הישן, הנוקט את הצורות הנושנות, שרווחו בתקופת ההשכלה ושמקומן לא יכירן בשירה החדשה בת־הזמן[4]). לא במקרה משתמש כאן הדובר בתיאור הקונבנציונלי של הירח, המותח חוטי אור ככסף. במסתו 'מנדלי ושלושת הכרכים' הדגיש ביאליק את תרומתו של מנדלי בשחרור הלשון העברית מכבלי המליצה, ואגב כך הלעיג על דרכה של שירת ההשכלה הפסידו־ביבלית בתיאורי טבע: "אף לכך היו מוכנים בידם שניים שלושה מטבעות מחוקים מן התנ"ך: 'הירח יקר הולך' רמז לליל אביב; 'אור יקרות וקיפאון' רמז לליל חורף (...) האוזניים לא היו שומעות מה שהפה מדבר וה'חוש' לא השתתף במה שהיד כותבת רצה אדם לתאר את הנערה, עמד וכתב 'ספיר גזרתה' או 'עיניה כתרשיש' והוא לא ראה ולא ידע מימיו לא את הגזרה ולא את הספיר ולא את התרשיש". השיר משמש כאן הדגמה למה שאומרת המסה במפורש: עבר זמנן של מליצות כאלה, הן בחיים והן בשירה. רק נערה פתיה תאמין למליצות מפוקפקות כאלה, שהן תמצית הזיוף והמרמה.

נוכלותו של העלם־המפתה או של המשורר־הזייפן ניכרת כבר במחמאות המפוקפקות שלו, המתהפכות לכמה גוונים: מלותיהן רצופות כוונות דו־משמעיות, ששגב והיתול שזורות בהן לחלופין. כוכבי־השמים הם אמנם כמין חרכים ברקיע, שמהם מציצים המלאכים בזוג האוהבים, אך הם גם "קורצים" בעינם, וקריצתם היא רמז מַטרים לכוונותיו ולמעשיו של המפתה, איש־הכזבים. שערות ראשה של האהובה יפות אמנם מחוטי האור של הירח, אך הירח טיבו שהוא זורה אור כוזב, וקרניו קורים של רמייה, ממש כמו מסכת השקרים של העלם, הלהוט לפתות את הנערה.[5] את גלי השיש הטהור מדמה האוהב למעלות רוחה של האהובה, אך ידו מן הסתם מחליקה על יצורי גווה הגליים, ולפחות מחשבותיו נודדות אל מטרות, שאינן כה רוחניות ונעלות כפי שהוא מציגן. לבסוף יוצא המרצע מן השק, והאוהב מפציר בנערה "לילה צַווי חסדך אתי / האהבה מקור השירה": אך מסכת השקרים נמשכת, והוא מעמיד פנים כאילו אך לשם השראה פיוטית הוא זקוק לה, ולא לצורכי הגוף הגשמיים. השיר בנוי כמעֵין דיאלוג בין ציטטות פיוטיות לבין האנלוגיה שלהן בתחומי האהבה הארצית. ייתכן שהנערה מצטטת פסוקי שיר, המושכים אל המוגבה ואל הנעלה, ואילו האוהב עונה לה מענה ארצי וגשמי. ייתכן שהאוהב מצטט באוזני הנערה פסוקי שיר, ובעקבותיהם עובר אל ה"תכלית" הארצית, שעניינה אהבת בשרים. מכל מקום, עירוב הרוחני והגשמי, הנשגב והמהתל, הנעלה והנמוך, המאפיין את שירת ביאליק בדרכים רבות ושונות, ניכר כבר בשיר הפארודי המוקדם הזה, שרב בו עדיין הבוסר על הבשל. צירוף "מובאות" פיוטיות, כנתינתן בשירה הקונבנציונלית, הערבה לאוזניהן של עלמות מאוהבות, היא

הוכחה נוספת ש׳נושנות׳ עניינו בפואטיקה לא פחות משעניין לו באהבה.

למרות בוסריותו מכיל ׳נושנות׳ צייני סגנון רבים האופייניים לשירתו הבשלה של ביאליק. הגם ששיר זה שם ללעג את מנהגי האהבה הפסולים, ובמיוחד את דרכי־השיר הפסולות, שביאליק עצמו סלד מהן בכל לבבו, אין ׳נושנות׳ נקי מאירוניה עצמית. ביאליק מלעיג כאן גם על צירופי לשון, שבהם השתמש בעצמו במקומות אחרים ברצינות גמורה. יש דמיון רב בין ביטויי האהבה הנלעגים, הפותחים את השיר, לבין אלה ששימשו את ביאליק בשיר־החתונה הרגשני שלו ׳תאומי יונים׳, המתאר את האהבה השמימית האידיאלית, או בשירי הטבע הסנטימנטליסטיים שלו שעל גבול ה״קיטש״, ׳חלום חזיון אביב׳ ו׳הקיץ׳, שאותם כתב בנעוריו. את הצירוף ״רסיסי לילה״, ששימשו כאן לשֵם ניגוח המליצות העוברות ובטלות מן העולם, חשב ביאליק לשים בראש ספר שיריו הראשון (אחר־כך מחקו ובחר בכותרת הצנועה וחסרת היומרות ׳שירים׳). לא רק שירת הדור החולף, שנושנה ובלתה מזוקן, השתמשה באבזרים ״מלאי חן ונועם״, מן הסוג שבו משתמש כאן הדובר; גם שירתו שלו ושירת טשרנ יחובסקי בן־דורו מָלאה בהם (על שירת טשרניחובסקי אמר ראובן ברייניין, כי היא מביאה אל הספרות העברית את ״נשיקת אהובתו, לחישת הרוח, צפצוף הציפורים, רעידת הגלים״.[6] דפוסים אלה, שאינם אלא ״נושנות״, נחשבו שוב בחלוף העתים, בעיני כמה מן המבקרים, ל״טעם הזמן החדש״, שכן עתה הם באו להחליף את אווירת בית־המדרש ולבטא את החידוש וההתנערות מן הגלותיות ומעול הספר). על הדיאלקטיקה המעניינת הזו של ״ההיסטוריה של הטעמים״ כתב ביאליק בשירו ׳עצה בתפילה׳, שנכתב ביחד עם ׳נושנות׳ על גבי גיליון אחד.

בשיר זה, שנדון באריכות בספרי הצרצר משורר הגלות,[7] מתואר משורר פרובינציאלי בעל יומרות, המבקש מבורא עולם להחריב את עולמו ולברוא אחר תחתיו, למען יהיו נושאים חדשים למשוררים, תחת אלה הישנים והמאוסים. תחילה מונה הדובר־ה״משורר״ סדרה של קונבנציות מסולסלות ומתייפיות: תכלת השמים, זהב קרני השמש, חיוורת הלבנה הברה, תשואות יום בהיר, דמי רזי ליל, ים סואן וסופה מְמזָרים, משק הפלג, ירקרק הדשא, נשיקה, צפצוף צפרים, האביב ופרחיו, הזמיר ורנניו. בקטלוג שלו כלולים כל אותם יסודות סנטימנטליסטיים מלאי־מתיקות, שכבר נשחקו בספרות בכללה, אך במיוחד בשירה העברית של סוף המאה הי״ט, ושירתם של ביאליק הצעיר וטשרניחובסקי הצעיר ממנו בכללה.

לאחר שמנה המשורר־הרפתן את קשת הנושאים הסנטימנטליים והביע את היוואשותו ממנה, עובר הדובר אל הנושאים הפחותים הסאטיריים, וגם בתוכם

הוא עובר מן הגבוה והמרומם אל הפחות והנקלה. נרמזת כאן, בין השאר, גם קשת נושאיה של הספרות הריאליסטית הנטורליסטית בת־הזמן, שהרבתה בתיאור צדדי המכוערים והמסואבים של המציאות והתענגה על תיאורי הניוון והניוול.[8] ב׳עצה בתפילה׳ הסאטירה נגד דרכי הכתיבה המקובלות היא מורכבת ורב־סטרית. אין היא מכוונת כלפי הנוסח המשכילי הארכני והמתחכם בלבד. חציה של סאטירה זו מכוונים גם כלפי הנוסח הסנטימנטליסטי, גדוש התיאורים המתקתקים, ואף כלפי הנוסח הרומנטי, הגורס שחזור חושיי נאמן של חוויה עזה, מתוך הרהורים ממוקדים ומרוכזים בתמונה שחלפה, תוך כדי ישיבת הסופר בחדר משכיתו. כאן יושב הפייטן־הרפתן, ומשחזר מתוך ריכוז קונטמפלטיבי את תמונת העבר, עד לרגע ההארה המיסטית הקומית־פארודית, שלה הוא זוכה:

וּכְעָנְנִי בֹּקֶר עַל לִבִּי הָרִיקָן
הֶרְהוּרֵי הַבֹּקֶר יָגְדוּ,
וּלְפָנַי כַּחֲזוֹן תְּנוּמָה קַלָּה, חֹד זָקְנָה
וַעֲטִישָׁתָהּ בָּרוּחַ יְדֹדוּ…

חלום על אהובה שנעלמה מעלה בדרך־כלל את זכרה בסיוע שרידים שנותרו בידי האוהב או בזיכרונו, באמצעות מטונימיות אופייניות (חפץ מחפציה שנותר בידי האוהב, ניחוח שערה, צליל קולה וכד׳[9]). כאן נזכר הפייטן ב״חוד זקנה״ וב״עטישתה״ של העז המתה ומתמוגג בצערו כהתמוגג אוהב על אהובתו שעזבתהו.

ההגחכה של כל הקונבנציות מסתיימת כאן בבקשה החוזרת ונשנית לברוא ארץ חדשה, שתספק נושאים חדשים לשירי המשוררים. בקשה זו מאירה באור אירוני את קובלנתו הנודעת של י״ל גורדון בשירו ,למי אני עמלי׳ (״מי זה יודיעני / אם לא האחרון במשוררי ציון הנני״). בשיר ׳עצה בתפילה׳, שבו שם ביאליק ללעג את שירי הטבע והאהבה, שפשטו בשירה העברית באותה עת, מאחל הדובר לעצמו בהומור וברצינות גם יחד להיות האחרון למשוררי תבל, ולהיברא מחדש, בשוב ה׳ לחדש פני תבל, ולהיות ראשון למשוררי העידן החדש. כלולים כאן עיקרי ה״אני מאמין״ של ביאליק בענייני מלאכת השיר ומעשה היצירה, באספקלריה עקומה כמובן.

ב. ׳בשל תפוח׳ – בזכות הלשון הבלולה

בעשור הראשון ליצירתו, הִרבה ביאליק להביע את דעותיו בענייני הלשון וספרותה באיגרות ששיגר בתכיפות לעורכו וידידו י״ח רבניצקי. במקביל,

מצאו דעות אלה את דרכן, לעתים בדרכי עקיפין סמויות כמעט מן העין, לשיריו הידועים והגנוזים. השיר 'נושנות' נולד ביחד עם המונולוג הדרמטי 'עצה בתפילה', השם ללעג את דרכי השיר הנושנות, וכמוהו הוא שיר "אַרס פואטי" בעיקרו. לעתים כלל ביאליק דיאלוג סמוי עם אמירות קונקרטיות, מתוך שירי יל"ג, פרוג וטשרניחובסקי. לעתים השחיז בשיריו חצי ביקורת, שכוונו "אַד הומינם" נגד משוררים שתיעב. כך, למשל, הלעיג בשירו הסאטירי 'חוכרי הדעת המלומדים' על קבוצות שונות מ"חובשי בית המדרש" ומאנשי השררה של הקהילה. בין היתר, טען כאן הדובר כנגד המליצים, "המקפלים את החיים וכורכים אותם בספר / ותובעים בפה מלא זרי פרחים ושושנים".

⋆

דברים אלה מכוונים כנגד המשוררים הסנטימנטליסטיים בכללם, שהרבו לשיר על כוכבים, פרחים ושושנים, ושאר אבזרי קבע של השירה הבנאלית, ואף בחרו לקובצי השירה שלהם שמות כמו אגודת שושנים, פרחים ושושנים, ציצים ופרחים ועוד.[10] אולם, מותר להניח, שכלולה כאן גם הערה עוקצנית, המכוונת "אַד הומינם" כנגד שירו של יהושע דוידוביץ (בן־דוד) 'זר פרחים', שנתפרסם ב'פרדס', ספר שני, ביחד עם שיריו של ביאליק מאותו הזמן, 'אַלילי הנעורים' ו'אל האריה המת'. בין דוידוביץ לביאליק שררה שנאה עזה, שראשיתה בהאשמה שהאשים דוידוביץ את ביאליק, שהאחרון גנב את רעיון 'אל הציפור' משירו של המשורר הרוסי אפולון מיקוב, שכתב שיר פנייה אל הסנונית. המשכה, בביקורת שכתב דוידוביץ על שירו של ביאליק ב'הצפירה'.[11] דוידוביץ, מצעירי אודסה, היה מן הסנוניות הראשונות, שבישרו את נוסח הכתיבה ה"חדש", הרומנטי, השקול במשקלים טוני־סילאביים. באיגרותיו ה"אַרס פואטיות", שבהן התווכח ביאליק עם עורכו רבניצקי על ענייני לשון וספרות, טען ביאליק שמותר לו למשורר להשתמש במלים יחידאיות (ששימשו את משוררי ההשכלה למטרות אורנמנטליות, ונחשבו בעיני "בעלי הטעם החדש" כשריד תפל של המליצה המשכילית), ובלבד שלא יחדשו מלים, "שאין להן שורש וענף". כדוגמה לסגנון לקוי, המתקשט במלים שאולות, שאין להן אחיזה במקורות, הביא ביאליק את סגנונו של דוידוביץ.[12] ייתכן, שבדבריו על ה"פייטנים", התובעים בפה מלא "זרי פרחים ושושנים", הלעיג ביאליק בין היתר על שירת י' דוידוביץ, בעל 'זר פרחים', ולא רק על הנוסח השגור באורח כללי. ביאליק, שידע היטב שהאשמתו בפלגיאט נמנעה בנס בהתערבות ידידיו, נטר איבה לדוידוביץ, שאף זיכהו בראשית דרכו בביקורת צוננת, ובמכתבו מאוקטובר 1894 העיר ב"פוסט סקריפטום" הערה בגנותו של דוידוביץ:

הֲבאה ביקורת באחד הספרים או העיתונים על הפרדס השני? זה זמן כביר אשר אינני קורא מאומה בספרות העִתית, ואין אתי יודע עד מה. אם באה הנתבקרו גם שיריי? היצאו זכאים? מי הוא המשורר דוידוביטש בפרדס? למה לא תיקנת השגיאות הגסות והרבות בשירו 'זר פרחים'?[13]

אין זאת כי ביאליק גמל למחרפו בהערה עוקצנית, ואף העמיד פנים כאילו אינו יודע כלל מי הוא אותו משורר־מבקר בעל 'זר פרחים', שהקביל את פני שיר־הבכורה שלו בביקורת עוינת. ציין־סגנון אופייני לכתיבתו המוקדמת של ביאליק היא הנטייה לשרבב ללב לבם של עניינים כלליים ואוניברסליים גם רמזים אישיים, פרטיים ואידיוסינקרטיים, הנושאים לכאורה חותם של "שיר הזדמנות", והמכילים לעתים חידודי לשון שנונים, בנוסח השירה הסאטירית הקלה של תקופת ההשכלה.[14] כאן כרך את ההתקפה על נוסח הכתיבה הסנטימנטלי ברמז אישי עוקצני נגד יריב ובר־פלוגתא (חבריו מחוגי הסופרים ידעו בוודאי לזהות את הרמזים האישיים, ששילב ביאליק בשיריו בתוך הטיעון הכללי־כביכול).

בשנת 1898 תרגם ביאליק את שיר־האהבה של אלפונס דוֹדֶה 'בעבור שזיפים', והכתירו בכותרת העברית הטעונה 'בשל תפוח', המעניקה לשיר ממד ארכיטיפי, משל חטאו האוהבים בחטאם הקדמון של אדם וחווה, שאכלו מן הפרי האסור. אולם, התוספת הזו איננה התוספת היחידה בשיר. אגב מעשה התרגום הוסיף ביאליק לשיר כמה בתים משלו, ומקובלת הנחתו של לחובר, שטען כי "השינויים הם רבים עד כי יש לראות את השיר כמעט כשיר מקורי של ביאליק". לענייננו ראוי שנתבונן בבית המתאר את שירת הציפורים בגן, שבו מתעלסים האוהבים. בית זה מצוי אמנם במקור, אך ביאליק עיבה את משמעיו והוסיף בו "אינפורמציה", שאינה כלולה כלל במקור. נוסחו הצרפתי הוא כלהלן:

De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches,
En si bémol, en ut, en la,
De tous côtés, d'ici, de là,
Les prés en habit de gala
Etaient pleins de fleurettes blanches.
De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches.

ובתרגום פראפרזה, המוותר על המשקל, החריזה ויתר סממני השיר: ״מכל צד מפה משָם, / הציפורים שרו בין העפאים / בסִי במוֹל, בדוֹ, בלה, / מכל צד, מפה משם / השדות כבנשף חגיגי / נמלאו פריחה לבנה / מכו׳ צד, מפה משם / הציפורים שרו בין העפאים״.

בגרסת התרגום־עיבוד ׳בשל תפוח׳, שינה ביאליק את התיאור הכלול בבית זה שינוי ניכר, ועיבה אותו במשמעויות שאינן מצויות בו במקור. להלן תיאור הציפורים בנוסח העברי:

וּבְקוֹל עֲנוֹת ״פִּי־פִּי, צִיף־צִיף״
מֵבֵין עֲפָאִים כַּנְפֵי רְנָנִים
בָּשָׂפָה בְּלוּלָה יְשׁוֹרֵרוּ.
גַּם מַעַי הָמוּ זְמִיר עֲדָנִים
וּפִזְמוֹן חָדָשׁ יְעוֹרֵרוּ –
וּבְקוֹל עֲנוֹת גַּם ״פִּי״ גַּם ״צִיף״
תִּפְצַחְנָה סָבִיב כַּנְפֵי רְנָנִים.

מקהלת הציפורים של אלפונס דודה, שהנעימה את האוזן בצלילי ״סי במול, דו ולה״, הפכה בעיבודו של ביאליק להתרוננות ״בשפה בלולה״. הצירוף ״שפה בלולה״, שנלוו אליו תמיד בספרות ההשכלה השתמעויות של גנאי, כשם־נרדף ללשון בלתי־טהורה, שכל יסודותיה בלולים ומעורבבים, בא כאן מתוך זיקת היפוך לשימוש השגור בהוראה חיובית, כשם־נרדף ל״זמיר עדנים״. ביאליק נתן אפוא בפי הציפורים ״שפה בלולה״, וזו טעונה כאן בהשתמעויות של נועם ושל יִקר.

כבר הבחין מ״א ז׳ק, במאמרו ״שירת הלשון ולשון השירה״,[15] שביאליק נסך בצירוף ״שפה בלולה״ את המשמעויות החיוביות שב״מנחה בלולה״ (סולת בלולה בשמן), ואגב כך הפך את שירת הציפורים למעין קרבן תודה ושיר הלל ושבח לבורא. בתוך כך, רמז ביאליק לכמה עניינים מתחומי מלאכת השיר. לכאורה, לפנינו תיאור תמים של מקהלת ציפורים ותו לא, ולמעשה לפנינו פרקים מהגותו של ביאליק בענייני לשון ופואטיקה. כדי להבינם, עלינו להתחקות אחר גלגולו של הצירוף ״שפה בלולה״ בספרות ההשכלה ואחר יחסו של ביאליק כלפי העברית והיידיש כלשונות היצירה.

דומה, כי יל״ג היה מי שיצק לראשונה את המטבע ״שפה נובלת״, כאנטיתזה ל״שפה בלולה״ (בשירו ׳ברכת ישרים׳), וביאליק נטל אותה ממנו והרבה לגלגל בה בשיריו (״כל שפה נובלת״ ב׳המתמיד׳, ״ונובלות שפתים בתפילה״

ב׳כוכבים מציצים וכבים׳, ״ותפילה אחרונה נובלת על שפתיכם״ ב׳קראו לנחשים׳ ועוד). יל״ג ברא את הצירוף על סמך תיאור דור הפלגה: ״הבה נרדה ונבלה שם שפתם כי שם בלל ה׳ שפת כל הארץ״ (בראשית יא, ז ט). את השורש בל״ל המיר בשורש נב״ל, וכך קיבל צירוף הטעון במשמעויות רבות ועשירות. צירוף זה שימש את יל״ג כאמור ליצירת אנטיתיזה לצירוף השגור ״שפה בלולה״, ששימש את סופרי ההשכלה, למן וייזל ועד לגורדון עצמו, ככינוי ללשון יידיש, המעורבת ופתוכה מיסודות לשון הטרוגניים (ובפי העם: ״בבל שפראך״ שפת בבל). לעומתו, הצירוף ״שפה נובלת״ ציין את העברית דווקא, את העברית הישנה נושנה, הצרופה וטהורה מיסודות זרים (האידיאל של המשכילים הפוריסטיים, שביקשו ללמד לשונם ״לדבר צחות״; אותה לשון־קודש עתיקה, שיל״ג האנישה במחזהו ׳הוי אח׳ בדמות אישה זקנה ובלה, ששפתיה נובלות). המלה ״שפה״ שימשה אפוא בצירוף זה בשתי הוראות: בהוראה המופשטת (הלשון העברית הבלה מזוקן), ובהוראה המוחשית (שפתותיה הכמושות והמדובללות של האישה הזקֵנה).[16]

בשיריו של ביאליק בא הצירוף ״שפה נובלת״ בכל ההוראות מלעיל, ואף נוספה עליהן הוראה נוספת, שיש בה משום החייאתה של המשמעות המקורית. ב׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳, הוא מוכיח את נמעניו ״מדוע זה נבלה שפתכם?״, תוך שהוא רומז לסכסוכיהם ולהתפלגויותיהם (מתוך זיקה לסיפור דור הפלגה), וכן לניבול־הפה שלהם. כך נהג ביאליק בהחייאת מלים וצירופיהן: לרוב נטל צירוף מוכר, ניתקו מן המקראות, או מן השימוש השגור, וטען אותו במטען חדש ואידיוסינקרטי, שאינו זר לרוח המקור.

ביאליק התנגד לחדש מלים וצירופים ״יש מאין״, כשם שעשו לדעתו מחדשי השפה הירושלמיים, א׳ בן־יהודה וחבריו.[17] כן התנגד לתרגומי שאילה ולצורות דקדוק זרות, וביכר להשתמש לפי שעה בצורות ישנות ובלעזים, עד שירחב ותימצאנה המלים המתאימות. ואולם, ביאליק לא גרס שימוש בישן מתוך גישה שמרנית ורגרסיבית. אדרבה, בניגוד למשכילים שחשבו שרק לשון המקרא לבדה יאה לשירה העברית ״בת השמים״, האמין ביאליק כי בשירה מותר ואף ראוי לבלול יסודות מיסודות שונים. בשירתו שלו, עירב לשון מקרא בלשון חכמים, ועליהן הוסיף יסודות מלשון ימי־הביניים ומחידושי העת. כשנתעורר הצורך, אף לא נמנע מלערב יסודות עממיים נמוכים בשירתו הקאנונית, ואפילו השתמש במלים יידיות ממש (״שנוררים״). כפי שכבר הבחין רא״ם ליפשיץ, במאמרו החשוב ״סגנונו של ביאליק״,[18] צידד ביאליק בטוהר הדקדוק ובסינתיזה באוצר המלים. לגישתו בנושאי לשון וסגנון נתן לפעמים ביטוי מרומז בשיריו ובסיפוריו. בספרי שירים ופזמונות גם לילדים, הראיתי שאפילו

שיר־ילדים תמים כמו 'בגינת הירק' מכיל למעשה בקרבו דיאלוגים סמויים עם סוגיות שאינן כביכול מעניינו של ילד: גילוי דעת בענייני הרחבת הלשון והתעמקות בסוגיות הלכתיות סבוכות.[19] גם בשיר־האהבה התמים 'בשל תפוח' גילה ביאליק את דעתו בנושאי לשון וסגנון, ובמיוחד את יחסו כלפי העברית והיידיש כלשונותיה של ספרות ישראל בזמן החדש.

במחצית השנייה של שנות התשעים, בהתקרב מועד כינוסו של הקונגרס הציוני הראשון, גברה בציבור המנהיגים ואנשי הרוח המודעות לצורך הדחוף לבחור בין העברית והיידיש כשפת הספר והדיבור, והעמיק הקרע בין מצדדי העברית לבין מצדדי היידיש. "חובבי ציון" ו"חובבי שפת עבר", מן הצד האחד, זוהו עם הבורגנות המדושנת; ולעומתם הסוציאליסטים הפרו־יידישיסטים זוהו עם הפרולטריאט הצעיר והלוחם, שהסתפח אל התנועות המהפכניות. "הוועד הז'רגוני", שהוקם בווילנה בשנת 1895, ותנועת ה"בונד", שהוקמה שם בשנת 1897, הוציאו באותן השנים עיתונים ביידיש, שהטיפו להפצת הסוציאליזם ותרבות היידיש, ובשנת 1898, היא שנת תרגום השיר 'בשל תפוח' לעברית, החלו לצאת ביטאונים ביידיש, שהראשון שבהם 'דער וועקער' ('המעורר') השפיע רבות על ביאליק הצעיר.

ביאליק עצמו לא עמד מעולם בפני ההכרעה אם לבחור בעברית כשפת יצירה, אם לאו. מראשית דרכו בחר בעברית מדעת, ולא התנסה בכתיבת שירים ביידיש, עד אשר עורכו וידידו י"ח רבניצקי החל לערוך מאסף ביידיש ('דער יוד'), וביקש ממנו לנסות כוחו בכתיבת שיר ביידיש למען עיתונו. בקשתו של רבניצקי, ציוני נאמן וממקורבי אחד־העם, וכן מבקר ועורך ספרות בעל טעם, נתנה לביאליק את "ההכשר" לכתיבת שירים בשפה, שלא זוהתה במאה ה־19 עם שפת השירה "בת השמים". הלכי רוח רומנטיים, שהעלו על נס את "האדם הפשוט", וכן צורכי השעה (הרצון להגיע אל המוני העם, שלא ידעו עברית היטב), נתנו גושפנקה ליידיש כשפת יצירה לגיטימית. חושיו הבריאים אף אותתו לו לביאליק, שהיצירה ביידיש פותחת לפניו אפשרויות רבות, שהעברית עדיין אינה יכולה להציע, ועד מהרה כתב במקביל בשתי הלשונות. יצירתו העברית יצאה נשכרת מן הסימביוזה הזו: הנוסח ה"לאומי" המוגבה, שנקבע בשירים הראשונים רחבי־ההגות, התמזג בנוסח "עממי" נמוך, פרי התקרבותו של ביאליק באותה עת לכתיבה ביידיש ולשירי־עם יהודיים.[20]

נגד הזרם הכללי, שדרש בידול בין שתי השפות ובחירה באחת מהן, תוך השתעבדות טוטאלית לשפה הנבחרת (כפי שהכריז יל"ג בפתח שירו משנת 1857 'הֲבאת ביכורים': "עבד אנוכי לעברית עד נצח"), ותוך התעלמות מיחסי האיבה בין "החובבניקים" לבין ה"בונדיסטים", בירך ביאליק על המגמה,

המתירה את שתי הלשונות כאחת. לימים, בפרוץ "מלחמת הלשונות" בארץ־ישראל, נתן לדעתו זו ביטוי, בעת שדיבר בזכות זיווגן של העברית והיידיש "בחינת רות ונעמי".

בתיאור מקהלת הציפורים הנעימה, המשוררת בגן הפורח "בשפה בלולה", רמז ביאליק גם לדעותיו בענייני לשון ושירה. יש מקום לשירה ביידיש (שכונתה בפי־העם גם בשם "קלעזמער לשון", לשון "כלי זמר", לציון אופיה העממי והבלול), בצד שירה עברית. וגם העברית, כלשון השירה, אינה חייבת להיות לשון טהורה: מותר ורצוי לערב בה יסודות מכל רובדי הלשון, ואפילו לברבריזמים יש מקום בה. בכך סטה ביאליק מדרכו הפוריסטית של אחד־העם, שלא חיבב את העממיות לגילוייה.[21] השירה "בשפה בלולה" ערֵבה לאוזן כמקהלה או כתזמורת, שההרמוניה מושגת בהן בעזרתם של כלים רבים ושונים. ביאליק צידד בסינתיזה ובפלוראליזם: ישיר לו איש איש לפי מיטב כישרונו, בלשון הישרה בעיניו לשירה. תשיר לה כל ציפור בסולם הצלילים המיוחד שלה, והמקהלה הבלולה היא, לאמתו של דבר, "זמיר עדנים" מאין כמוהו.

כיצד ניתן לדעת, שזוהי אכן כוונת הבית המעובד עיבוד חופשי מן הצרפתית? ראשית, מתוך כך שביאליק הוסיף בו עמדה אישית, שאינה מצויה כלל במקור ("גם מעי המו זמיר עדנים / ופזמון חדש יעוררו"). גישה אישית זו מוסיפה לשיר ממד הגותי "אֶרס פואטי" של משורר העוסק ב"מלאכת השיר". שנית, הצירופים "פזמון חדש" ו"שירה חדשה" שימשו את ביאליק פעמים רבות באותן השנים לציונו של העידן החדש בשירת ישראל, שנפתח עם התבססות החוג האודסאי סביב מנדלי, אחד־העם ולילינבלום עידן שהביא מפנה, שביאליק עצמו היה מבחירי מחולליו. שלישית, משום שביאליק הפנה כאן חץ סמוי כלפי א' בן־יהודה ונגד חברת "שפה ברורה" שלו (התנגדותו של ביאליק לבן־יהודה ולחידושיו היא עניין הראוי לדיון נפרד, ונציין רק שביאליק הלעיג עליו ועל מאסרו בשירו הסאטירי 'עקבות המשיח', שנכתב אז ונגנז). כשיסד בן־יהודה את חברת "שפה ברורה" הכריז, כי "תכלית החברה לשרש מקרב היהודים יושבי ארץ־ישראל את לשונות העילגים, הזשרגון האשכנזי והספרדי העושים אותנו לצחוק וללעג ולקלס ולביזיון" ("לשון עילגים" הייתה שם־נרדף ליידיש, בעוד שהעברית כונתה בפי המשכילים בשם "לשון לימודים"). ביאליק העמיד מול אידיאל "השפה הברורה", היא האידאל הפוריסטי של המאה ה־19, את אידיאל "השפה הבלולה" של ציוני אודסה, הרומנטיקונים החדשים. לפיו, השפה הבלולה היא העירוב הצולח של יסודות לשון הטרוגניים, לפי צורכי השעה ותביעות השירה, לרבות יסודות מן היידיש, שהיא עצמה שפה בלולה.

עד כמה הצליח ביאליק בבליל ההטרוגני, שבו האמין ודגל, ניתן ללמוד

מעדות משעשעת למדי, שהעיד רעהו של המשורר, המבקר וחוקר הספרות יוסף קלוזנר: "ואם אנו מוצאים, למשל, בשיר 'על סף בית־המדרש' את הביטויים 'מחשבה פורייה', 'היגיון רענן' הרי אלה בשבילנו כיום הביטויים הטבעיים בעולם; ואולם, בשנת תרנ"ד, כשנכתב ונדפס שיר זה, היו שני ביטויים אלה ברבריסמים גמורים, באופן שמורי ורבי, המֵליץ אלימלך איש־נעמי, אמר לי ש'ראוי לקרוע עליהם'. רק מעט־מעט נשתרשו בספרות ובחיים".[22] כה דק היה חוש הלשון של ביאליק, עד שהיסודות הבלולים נטמעו אלה באלה, גבולותיהם ניטשטשו ונבלעו, ולא נודע כי באו בשירתו לראשונה כ"שפה בלולה".

ג.'רק קו שמש אחד עברך' – דימויי רקב ופריחה

במאמר "נפש המשורר כאישה קלת־דעת",[23] חשף עדי צמח את הרטוריקה הנפתלת של השיר הקצרצר אך המורכב 'רק קו שמש אחד עברך', ופסק באחרית הדיון, כי הדמות הנשית, שאליה פונה הדובר, איננה אישה סוררת או נערה ששרכה דרכיה, כי אם נפשו של המשורר, שאותה הוא מוכיח על משוגותיה ומעלליה. לפיכך אין שיר זה, אליבא דצמח, שיר זעם ותוכחה כלפי אישה בשר ודם, אלא מעין מונולוג פנימי, שעיקרו הלקאה וייסור עצמיים. על פרשנות זו יצא כעסה של שרה כץ,[24] שטענה בדברי הסתייגותה, כי לדעתה "לא חלם המשורר להעמיס רובד אלגורי־סמלי כזה על שירו הארוטי הקצר (...) וצמח פשוט מסלף את האמת השירית הפשוטה". נימוקה העיקרי: קבוצת שירי 1900 1901, שמתוכה נטול שיר זה, עוסקת בנושא הארוס ובאישה ממש, וראיותיו של ע' צמח נטולות משירים, שנכתבו בזמנים אחרים ומתוך הלוך־רוח שונה.

אגב הניסיון לבחון את טיעוניהם של שני הצדדים, נתברר לי ששתי נקודות לפחות לא הוארו די הצורך בדיון, נקודות העשויות לתרום להבהרת מערכו הרטורי והסמנטי של השיר הזה (הבנוי במתכונת של אַפוֹסטרופה קצרה וטעונה) ולסייע בחישוף כמה מסודותיו. ראשית, העוקב אחר השתלשלות ה"עלילה" בשיר הלירי הקצרצר, עשוי להיתקל במעין מבוכה "כרונולוגית", כי מסתבר שמעקב כזה מוליד לכאורה קשיים בקביעת איחור וקדימה באירועי השיר:

רַק קַו־שֶׁמֶשׁ אֶחָד עֲבָרֵךְ,
וּפִתְאֹם רוֹמַמְתְּ וְגָדַלְתְּ;
וַיַּפַּח חָמָדָתֵךְ וּבְשָׂרֵךְ,
וּכְנֶפֶן פֹּרִיָּה בָּשָׁלְתְּ.

וְרַק סַעַר לַיִל אֶחָד עֲבָרֵךְ,
וַיַּחְמֹס אֶת־בְּסָרֵךְ, נָצָתַךְ;

וּכְלָבִים נְבָלִים בַּהֲדַרְךְ
יָרִיחוּ מַרְחוֹק נִבְלָתֵךְ –

אם אמנם מתאר הבית הראשון מטמורפוזה פתאומית ומהירה של פריחה וגדילה, שבסיומה מגיעה הדמות הנשית (אשר תכונֶה כאן לפי שעה "הנערה") לגמר הבשלתה, כיצד ניתן לתרץ את העובדה שבהמשכה הליניארי של "עלילת" השיר מוצא אותה הסער בעודה בוסר, כאילו הייתה עדיין אילן קודם גמילתו (שהרי הוא חומס את בסרה וניצתה)? שנית, מעקב אחר צמד השורות החותמות את השיר עשוי אף לגלות מעין סתירה ב"מיפוין" של הדמויות בחלל: אם אמנם מטמאים הכלבים את "הֲדרה" של הנערה ("וכלבים נבלים בהדרך"), מה פשר תיבת "מרחוק", הבאה כביכול לציין את מקומם של כלבים אלה? היכולים הכלבים להימצא הן "בהדרה" של הנערה והן בריחוק־מקום ממנה בעת ובעונה אחת? האם עטה עדת־הכלבים על הנערה, המתגוללת בדמֶיה בשדה, או מרחרחת מרחוק את ריח הדמים?

התשובה ההיפותיטית על השאלה הראשונה עשויה לעלות בקנה אחד עם אבחנותיו של ע' צמח בדבר הנערה, שנמסך בה שיכרון (על־פי אסמכת השורה הפותחת "רק קו שמש אחד עברך" לצירוף המקראי "כגבר עֲברו יין"). כתוצאה משיכרון־חוּשִׁיה, מתמלאת הנערה גאווה ורוממות־הרוח, ורואה עצמה כפרי שהבשיל והבכיר, בשעה שלמעשה אין היא אלא בוסר, כפי שמתברר בהמשך השיר. אפשר שהדובר בשיר זה אף הוא שותף לחמדת־הבשרים ולשיכרון־החושים, שאחרו בנערה, ותהליכי הגדילה וההתרוממות מתרחשים למעשה בדמיונו. לרגעים נראית לו הנערה בעיני רוחו "כגפן פורייה", אך בתום רגעי התשוקה ובחלוף סער הליל נותרת הנערה בערטולה ובניוולה. בשלב ההתפכחות נוכַח הדובר לדעת, שמי שנדמתה לו לרגע קט ל"גפן פורייה" אינה אלא גפן המניבה ענבי בוסר. פרי כזה, שנשל בסָרו, אינו ראוי למאכל, ואפילו הכלבים, שטיבם שהם להוטים אחר נבלות,[25] מתרחקים מנובלותיה של הגפן־הנערה בתיעוב ובמיאוס. כ"ף הדמיון בצירוף "כגפן פורייה" מתרצת אפוא את הסתירה המתגלעת כביכול בהשתלשלותה של ה"עלילה": הבית הראשון אינו מתאר מצב של פריחה לאשורה, אלא מצב של פריחה מדומה, אשליה של פריחה. לפי המשכו של השיר מתברר בוודאות, כי השינוי הדרמטי, שהתחולל בהופעתה של הנערה בבית הראשון אינו אלא פרי הדמיון, ועם התמוססות החמדה נגלית נערה זו בניוולה, כאילן שנחמס והשיר פרותיו קודם שבשלו.

מאחר שהבית הראשון משקף כאמור אשליה שסופה מפח־נפש ולא תמונה נאמנה של לבלוב ושל שגשוג, נעוצים בו סימנים ראשונים של בלות ושל כמישה. חרף תיאורי הפריחה, המצויים בו על פני השטח, יש בו בין השיטין רמזים מַטרימים של הרקב והבאשה, העתידים לפשות בה בנערה. מלות הפתיחה של השיר "רק קו" מכילות את צלילי המלה "רקב" (RAK KAV), וגם המלה "רוממת" עשויה להכיל בתוכה, על דרך ההומופון, את הרימה והתולעה (והשווה לצירוף המקראי "רום זולת", שעליו ביסס ביאליק את הצירוף "זולות אנוש רימה", בשירו הגנוז 'אוי, מלב בוקעת'). גם דמיון הצלילים של "בוסר" ו"בשר" (בפרט בהגייה האשכנזית) מעיד, כפי שהבחינה שרה כץ, על סלידה, וגם בצלילי החרוז המבריח את כל טורי השיר (EX) ניתן, כפי שהבחין ע' צמח במאמר הנזכר לעיל, לאתר השתמעויות של מיאוס ושל תיעוב. יש בה, אם כן, בנערה צדדים דוחים ומבחילים גם כשהיא נתונה בעצם פריחתה ולבלובה, כשם שבניוולה וברקבונה, המתוארים בבית השני, נותרים בה על אף הכול סימנים של הוד ושל הדר.

אשר לסיבת עמידתם של הכלבים מנגד: זו נעוצה בהבנת המלה "מרחוק", אשר כפל פנים לה. אפשר להבינה, כפי שהבינה ע' צמח, בתורת תיאור זמן, ולפרש כי "עדיין לא באה השעה" לעוט על נבלת הנערה.[26] אפשר גם לראות במלה "מרחוק" תיאור מקום, ואז יש בה עוד ביטוי בוטה ונמרץ לתיעוב, שמעוררת הנבלה השרועה בשדה, שריחה נישא למרחוק ושהדובר מואס בה אף לשיתה עם הכלבים. דומה שכאן פעלה מערכת אסוציאטיבית מסועפת וענפה, שאת מקצתה ננסה לתאר כאן: דומה שבצירוף "וכלבים נבלים בהדרך", התיך ביאליק בכור אחד שני צירופים מקראיים, שהמכנה המשותף שלהם הוא "הכרמל" "נבל הכרמלי" ו"הדר הכרמל" (ואת ה"כרמל" הן מפרשים כ"כרם אל", ועל־פי האטימולוגיה שלו הוא נקשר לדימויים מתחום עבודת־הכורם שבטקסט שלפנינו). שמו של ה"כרמל" אינו נזכר כלל בשיר, אך "מרחף" בחללו של הטקסט ותורם לעיבויו הסמנטי. מתוך סירוס הנאמר על דוד, שעמד בברחו מפני שאול "על ראש ההר מרחוק" (שמ"א כו, יג), לאחר פרשת לקיחתה של אביגיל אשת נבל הכרמלי (הכלבי) לאישה, ניצבים כאן הכלבים "מרחוק" ומרחרחים את סביבותיהם. הדמות השרועה בשדה ניחנה לא רק בתכונות וגטטיביות, ההופכות אותה לגפן, ובתכונות אנימליסטיות, ההופכות אותה לנבלה, אלא גם בתכונות טופוגרפיות, ההופכות אותה למֵעין ארץ. קו האור שעבר בין בתריה־בשריה של "ארץ" זו,[27] שידד בה תלמי אור, חרש בה חריש ראשון ופיתח את חמדתה (המלה "חמדה" נקשרת היטב ל"ארץ"). אולם, די היה בסער־לילה אחד, וכל החמדה והפריון הושמו לאל והכרמים הפכו לרקב ולבאשה.

משואות ״הֶדרה״ ו״כרמלה״ של מעין ארץ זו, הרי־הבתר שלה שכרמיהם נחמסו ונשדדו, משמשים עתה משכן לכלבים נבלים, המריחים מרחוק את ערוותה, את מקור טומאתה. דמותה של הנמענת זוכה אפוא לממדי ענק בדמיונו של הדובר. רגעי התשוקה והשיכרון, המתוארים בית הראשון, העניקו הגדילו ורוממו את הדמות במהירות ובפתאומיות, וגם רגעי אחריתה וריקבונה של דמות זו, המתוארים בבית השני, מותירים בה עקבות של הדר וגדולה ואינם פוגמים בממדיה הקולוסאליים. בשתי דרכים אלטרנטיביות אפשר אפוא ליישב את הסתירה השנייה: הכלבים מזהים בדמות את אותות הרקב ״מרחוק״, עוד בטרם פשה בה הרקב; הכלבים עומדים על גבי דמות גיגנטית־מיתית, הפרושה על פני האדמה כארץ, ועל כן הם יכולים הן לעמוד ״בהדרה״ והן להריח ״מרחוק״ את מק בשרה.

לא זו בלבד שלשונו הפיגורטיבית של השיר הקצר הזה עמוסה וטעונה, אלא שגם אין בה אבחנה ברורה בין הסימן למסומן. זהו אחד מצייני־הסגנון המובהקים של ביאליק בשירתו: טשטוש הגבולין בין הדומה והמדומה. אין לדעת כאן בבירור אם האפוסטרופה מכוונת אל דמות נשית הדומה לארץ, שגידוליה כרמי גפנים, או אל ארץ הדומה לאישה, שיין־עגבים עֲברה. שתי האפשרויות הפרשניות הללו אינן מוציאות זו את זו, וההכרעה ביניהן אף איננה מהותית כל כך, כי שתיהן תקפות ומלכדות היטב את חלקיו של השיר. ועוד ניתן להוסיף על זיהויים אלה עוד כהנה וכהנה, שכן דימויי הפריחה והרקב שבשיר עשויים להלום כל ישות אורגנית, שראשיתה בצמיחה מהירה ואחריתה רקב ובאשה. ייתכן ש״גיבורת״ השיר היא אהובה דחויה וזנוחה, אך ייתכן גם שהנמענת היא נפשו או נשמתו של הדובר, כטענתו של ע׳ צמח. אפשר שהשיר פונה אל עיר, ארץ או אל תבל ומלואה. ייתכן שהוא פונה אל תנועה, אגודה או אומה (אולי יש בו בשיר מעין תגובה על סדרת מאמריו של אחד־העם ׳אמת מארץ ישראל׳, שדיווחה בכאב על דעיכתן של כמה מושבות בארץ־ישראל סמוך להיווסדן, מושבות שקיומן הושתת על גידולי הגפן ושתוחלת מתיישביהן נכזבה). אפשר גם שה״נמענת״ היא ישות מופשטת וערטילאית, כמו עונת־שנה או תקופת־חיים (שיר זה, שנכתב על סף המאה העשרים, פונה אולי אל המאה החדשה, שזה עתה נולדה וכבר מתגלעים בה סימני רקב וכליה).

אפשר שכוונתו של השיר היא ״אַרס פואטית״, ואין הוא פונה אלא לבת־שירו, או אל שירתו שלו, שזה אך הנֵצה וכבר יש מי שמבוסס בה כבגוויה המת. ייתכן שהשיר פונה אל המלה הכתובה, שטיבה שחייה קצרים ואחריתה שהיא מעלה רקב ומעוררת שאט־נפש. דברי השיר דומים לדברים, שהעלה ביאליק במסותיו ׳גילוי וכיסוי בלשון׳ ו׳שירתנו הצעירה׳ (זו האחרונה מלאה

דימויים אורגניים של פריחה ורקב[28]). גם בשירתו תיאר ביאליק תכופות את חייה הקצרים של המלה הכתובה: בשירו 'חלפה על פני' למשל,[29] תיאר את המשורר בצבעי דמותו האגדית של נח, כמי ששולח בבוקר את מלותיו כיונים לבנות, ובשובן לעת ערב הרי הן עורבים מלומדי אשפתות. ההתבטאות המקורית היא כיונה צחורת כנפיים, אך זו מסתאבת עד מהרה בצאתה החוצה אל קהל־הקוראים ואל ציבור המשוררים החקיינים ושבה אל "ארובתה" ואל "בית אביה" שחורה וחפוית ראש. פריחתן וריקבונן של מלים, של יצירות, של פואטיקות, של משמרות ספרותיות וכיוצא באלה, העסיקו את ביאליק תכופות בהגות ובשירה (וראה למשל לעיל, בפרק "עוד הישן הולך וכבר החדש בא").

דומה שדווקא ערפול זהותה של הנמענת תורם תרומה חשובה לעיבויו ולמורכבותו של השיר, והניסיון לצמצם את אפשרויות הזיהוי ולפסוק לטובת אחת מהן חוטאת בהבנת טיבו ואף ממעיטה מגדולתו של השיר, שהוא בבחינת מעט המחזיק את המרובה. ביאליק יצר, כאן ובשירים אחרים, טקסט רב־משמעי, הפתוח לאפשרויות אינטרפרטציה רבות, שכל אחת מהן מוצאת בו אחיזה אחרת. ביטול הגבולות בין הסימן למסומן בלשון הפיגורטיבית מסייע להרחבת קשת האפשרויות. השיר גם מבטל את הגבולות בין חוץ לפנים, ואין לדעת אם לפנינו החצנה של תהליכי־נפש, או להפך, הפנמה של אירועים חיצוניים. לא אחת נהג ביאליק לעשות כן בשיריו, וסביר להניח, כפי שהניח ע' צמח, שהשיר הוא גם מין מונולוג פנימי, שבו פונה המשורר אל נפשו כאל ישות נקלית ונתעבת ומייסרה על השחתת מידותיה. עם זאת, ראוי היה לו לצמח שידגיש בדבריו, שזוהי אחת מן האפשרויות להבין את השיר, ולא האפשרות האחת והיחידה, שאין בלתה.

לשם מלֵאות התמונה, ראוי עוד להזכיר בהקשר זה, כי השיר הקצר 'רק קו שמש אחד עברך' נולד מתוך זיקה ברורה (בנושא, בהלוך רוח, בעיצוב ריתמי וסטרופי) לשיר 'הלילה ארבתי'. שני השירים נכתבו בעת שמחברת שיריו של ביאליק הייתה ערוכה ומוכנה לפני המו"ל בן־אביגדור, עורכה של הוצאת "תושיה", שהאיץ במשורר להוסיף שירים חדשים לקובץ שיריו הראשון. הוצאת הקובץ לאור התמהמהה זמן רב, וביאליק ראה מתוך דכדוך וייאוש, מהולים בהערצה, את דריכת כוכבם של משוררים צעירים ממנו בשדה הספרות. דווקא בשנת תרס"א, בעתות ייאוש וחסרון־כיס, ובזמן שקבל לפני ידידו־תלמידו ז' שניאור, על שחייו עוברים עליו באפס־מעשה ובשיממון, יצר ביאליק כמה מיצירותיו הנודעות והנחשבות. דב סדן סיפר, כי צמד השירים 'הלילה ארבתי' ו'רק קו שמש אחד עברך' נולדו כנראה בעקבות התנצחות בין כמה משוררים מי מהם יוכל לעמוד על "סוד הצמצום" ולכתוב שיר בנוסח היינה.[30]

באותה עת, כתב ביאליק כמה וכמה שירים למען ביטאונו החדש של פרישמן 'הדור' (דו־שבועון של חברת 'אחיאסף', שהוקם כדי לשמש משקל נגד ל'המליץ' הפרו־הרצלאי ואלטרנטיבה קלילה יותר ל'השילוח' הכבד והרציני). ברוחו ובטעמו של עורך 'הדור', טעם שלא עלה בקנה אחד עם טעמו הספרותי של אחד־העם, כתב ביאליק מספר LIEDER קצרים, אירופאיים וכלליים ברוחם, כדוגמת 'בית עולם', 'זריתי לרוח אנחתי', 'כוכבים מציצים וכבים', שירים שאינם טעונים בתמטיקה לאומית כבדה ונכבדה.

דומה כי גם צמד השירים 'רק קו שמש אחד עברך' ו'הלילה ארבתי' נולדו באקלימו הרוחני של הדור. כשם שעקבות מאמרו הארוך של י"ל ברוך על "היהודי הנצחי", שנתפרסם בהמשכים ב'הדור' לשנת תרס"א, נודעו בפואמה 'מתי מדבר', שהחלה אז להיכתב,[31] כך גם עקבות מאמרו של ד"ר ש' גולדמן על התמטיקה ב'פרחי הרוע' של בודליר, שנדפס אז ב'הדור',[32] מצויים בשיר שלפנינו. במסה על בודליר נכתב בין השאר: "מוצאים אנו למשל בין שיריו (של בודליר) שיר נקוב בשם UNE CHAROGNE. אם נתרגם את השם הזה לעברית, יוצא לנו שם נתעב עוד יותר: 'הנבֵלה'. והשיר הזה הוא שיר אהבה. רק איש־רוח כבודליר יכול לערוב את לִבּוֹ לצאת ולמצוא את הנתיב ממקום פגר מובס עד למרומי האהבה (...) 'נשמתי', הוא אומר אל אהובתו, 'זכרי נא את אשר ראינו (...) והנה נבלה שוכבת סרוחה על אבני חצץ. השמש היכתה בחומה על רקב נבלת החיה, ותהי כאומרת לבשל אותה. והזבובים המו ממעל לרקב הפגר (...) ובכל אלה, אַתְּ כוכב עיניי, את שמש חיי, את מלאכי ותשובתי, ובכל אלה תָּדמי גם את בבוא יומך, לרקב הנתעב הזה: ככה תהיי גם את'...". הולדתו של השיר 'רק קו שמש אחד עברך', שבו מחלחלים, כאמור, תיאורי הרקב לתוך תיאורי הפריחה ולהפך, התרחשה אפוא בסימן הלוך הרוחות הפסימי הבודלירי, המטמיע את יפי־החיים בחלאתם והופכם למסכת אחת.[33]

הזיקה לשירו של בודליר פותחת אפשרות אינטרפרטיבית, שלא הושם לה לב עד כה: ייתכן שהדובר, כמו דוברם של כמה מ"שירי האהבה" הנודעים של ביאליק, פונה אל אהובה, שנתרצתה לו ולאחר שכבשה איבדה את חינה בעיניו (השווה למשל לעמדת הדובר ב"שיר האהבה" 'העיניים הרעבות' וכן לעמדתו המורכבת יותר של הדובר ב'לנתיבך הנעלם', שיידון להלן). ייתכן גם כי הדובר, כמו דוברו של השיר הבודלירי UNE CHAROGNE, פונה לאהובה סרבנית, ומשדל אותה בסגנון שירי־הפיתוי של המסורת ההדוניסטית ("CARPE DIEM" "אכול ושתה כי מחר נמות"). לפי אפשרות זו, תוכן דבריו של הדובר, בפראפרזה, הוא: אמנם אתְּ פורחת ומלבלבת כרגע, אבל עוד מעט תִּבָּלִי ותָּדמי לפגר, שכלבים נבלים מרחרחים את נבלתו. זהו למעשה תוכן שירו

של בודליר, השייך למסורת הדקאדנטית הזו.[34]

ביאליק השתמש במסורת זו תמיד במהוסס, ובהשתמשו בה, הותיר תמיד בצִדה גם אפשרויות פרשניות נוספות, שיטשטשו את המסר הדקדנטי ויבליעוהו. כך שיר האהבה 'רק קו שמש אחד עברך' מכיל את דפוסיו של שיר־הפיתוי ההדוניסטי רק במרומז ובמובלע. גם "תאומו" – שיר האהבה הקצר 'הלילה ארבתי' – עשוי להכיל בסמוי יסודות של שיר פיתוי. שיר מעודן ומינורי זה עשוי, מן הצד האחד, להתפרש כמונולוג פנימי של אוהב הססן, הבוש לגלות את אשר על לבו. כפי שארב על חדרה של האהובה והיא לא ראתהו, גם דבריו נאמרים אל הנפש פנימה, בלא שהאהובה תשמעם. מן הצד השני, שיר זה אף עשוי להכיל דברי שכנוע מחוכמים ועקיפים של אוהב ערמומי, המפתה את אהובתו ומוליכה סחור סחור. למעשה, דבריו אל האהובה עשויים להכיל במרומז את המסר הזה: את לבך הולך אחַר אהובך האחֵר שגזל את תומתך וזנחך ("ביקשת את גמול חסד נעוריך"), ואילו אני לבי הולך אחריך. הבה נשלים את המעגל ונדבק איש ברעותו, ולא נהיה כאותה נשמה, המתלבטת בחלון כיונה חרדה, רואה את מושא מאווייה הבלתי־מושג מעבר לזגוגית השקופה.

ד. 'לנתיבך הנעלם' – האהבה הנכזבת ודחף־היצירה

שיר פִּרֵדה זה מנוסח גם הוא כאַפוסטרופה (שיר של פנייה) אל נמענת אלמונית, שאיננה מזוהה בשיר, אך מאופיינת בו בדרכי עקיפין. ה"אַלְבָּה", או שיר הפִּרֵדה של רֵעים ואוהבים, שימשה את ביאליק הצעיר, לרגל פִּרֵדתו מרֵע־נעוריו פנחס טורברג שהפליג לאמריקה ("הֱיה שלום אחי"). שיר הפִּרֵדה המוקדם של ביאליק נכתב אמנם במתכונת שירי ההזדמנות ונכלל במדור "חרוזים לעת מצוא", אך כלולים בו גם יסודות של האַלְבָּה האמנותית, מימי הביניים והרנסאנס, ששיתפה במעמד הפרדה את כל איתני הטבע וכוחות הקוסמוס. תפיסת היקום בשירים אלה התבססה על הקוסמולוגיה התלמאית, שראתה ביקום יריעה שטוחה, מרושתת בשבילים ודרכים, שעל ארבע כנפותיה הוצבו שומרים, מלאכים ושרפים, הפוקחים עיניים עגומות על האוהבים, הפורשים זה מזה בשעת שחר מוקדמת אל קצווי ארץ.

בבגרותו כתב ביאליק שירים רבים, שבהם יסודות של שיר אפילו השיר המוקדם 'מכתב קטן לי כתבה' עשוי להתפרש כשיר פִּרֵדה, שבו משכנע האוהב את אהובתו הזנוחה לבל תצטער בגין הניתוק, כי מוטב להם לאוהבים להתנתק איש מרעותו. כך ימשיך האוהב לסגוד לאהובתו ולערוג אליה ולא ישחית את האהבה הרוחנית במגע. מימושה של האהבה מקלקל את האשליה: החלום יפה וקוסם ממימושו (והשווה: 'נושנות', 'העינים הרעבות' וכו'). אולם,

שיר זה איננו שיר־פִּרְדה מובהק, שלא כשלושת שירי־הפרדה האֵרוטיים, שנכתבו לפי עדות המשורר בסמיכות זמנים: 'הולכת את מעָמי', 'לנתיבך הנעלם' ו'ציל צליל' (מן הסדרה 'שירים ופזמונות: מעֵין שירי עם'). שלושת השירים הללו, המסודרים בקובצי שיריו של ביאליק בין שירי 1907 1909, עשויים להיתפס כציון לחוויה אישית כמוסה פִּרְדתו של המשורר מהציירת אירה יאן, שעיטרה את המהדורה החגיגית של שיריו מ־1908.[35]

אולם, הנמענת בשיר יכולה להיות לא רק אהובה בשר ודם, כי אם גם מוזה חומקנית, כבשירו של יל"ג 'השירה מאין תימצא?', שביאליק כתב עליו פארודיה הנושאת אותה כותרת עצמה. ייתכן אף, כמובן, שהאהובה ובת־השיר המופשטת יכולות להתגלגל באותה דמות עצמה. בשירו של גורדון, מתוארת המוזה החומקנית, כאיילה קלת רגליים, המותירה את הצייד תופס הקשת ללא טרף ("תפסתי את קסתי" הוא קַלַמבור, הנשען על הצירוף המקראי "תופס קשת"). המשורר־צייד יושב אל שולחנו, כותב ומוחק, כותב ומוחק ומעלה חרס בידו. בשירו של ביאליק זונחת האהובה החומקנית את הדובר־המשורר כחפץ עלוב בזווית הקיטון. אולם, הסבל שהיא גורמת לו במנוסתה מוצא את פורקנו, בסופו של דבר, ביצירה. הוא שהיה ענן זעף, קודר ועירי, הפך לענן הממטיר גשמי ברכה. מן ההרס נולד השיר, וכביכול אומר כאן המשורר בסמוי: אם היה צידוק לפרשת אהבים לוהטת וחטופה זו, הרי הוא נעוץ בדחף לשיר ובחיפוש הפורקן ביצירה. אהבה חפוזה זו, שנקטעה במנוסת בהלה ושבעטיה אוכַּל הלב במדורת אש לוהטת, הביאה, בסיכומו של דבר, לגשמי ברכה, ליצירת אמת.

שני חלקי השיר בנויים כתמונה והיפוכה: בחלקו הראשון מזנקת האהובה אל החופש ומותירה את אוהבה זנוח ואומלל; בחלקו השני הופכת האהובה רדופה ואומללה ואילו אוהבה צובר אונים, מְפלח לב העולם בברקיו ומחייהו בשירו. סבל האהבה הנכזבת, שאיים עליו להחלישו ולאמללו, חיזקו באופן פראדוקסלי. קללת האהבה הנכזבת הייתה לו לברכה, ועירותו הייתה לפריון.

האהובה החומקנית מתוארת בחלק הראשון כמי שמזנקת מכלאה ומוחקת מסביבות אוהלו של אוהבה את עקבות פעמיה:

לְנָתִיבֵךְ הַנֶּעְלָם כַּסּוּפָה זִנַּקְתְּ
וַתִּפְרְצִי פְּתָאֹם בֵּית־כִּלְאֵךְ,
וּמִסְּבִיבוֹת אָהֳלִי לָנֶצַח מָחַקְתְּ
אֶת־עִקְבוֹת פְּעָמַיִךְ וְצִלְלֵךְ;
בְּמָנוֹסַת בֶּהָלָה לְדַרְכֵּךְ יָצָאת,
וּבְצֵאתֵךְ עִם צְרוֹרֵךְ לַמֶּרְחָק נָשָׂאת

אֵת־מִצְחֲלוֹת צְחוֹקֵךְ – אֵת־פַּעֲמוֹן זְהָבֵךְ,
אֶת־לַהֲבוֹת גִּילֵךְ וּמְדוּרוֹת לְבָבֵךְ:
אַךְ אַחַת נָשִׁית: בִּרְכַּת שְׁלוֹמִי וּשְׁלוֹמֵךְ,
וּבְחָפְזֵךְ וָחִשִׁי
בְּזָוִית קִטּוֹנֵךְ גַּם נַעַל שֶׁל מֶשִׁי,
וְעַל אֶדֶן הַחַלּוֹן אֶגֶדֶת חֲבָצְלוֹתַי
וּצְרוֹר חֲלֹמוֹתַי
וְאוֹתִי

התמונה מעלה בדרך הסוגסטיה תמונה של סוסת פרא, קלת תנועה ומהירה, השועטת למרחקים ומעלה מתחת לפרסותיה רתחי אבק, המוחקים את עקבותיה. מצהלותיה ומצילת פעמונה מקשקשות בגיל, כבשיר הפרֵדה ׳ציל צליל׳, שבו נעלמת האהובה לקול השוט ולרעש האופן ו״לעגי המצילה״ (״גיל״ הוא גם ענבלו של הפעמון).

לחלופין, ניתן להעלות בדרך הסוגסטיה תמונה של ציפור המשתחררת מכלובה, פורשת את אברותיה וטסה למרחקים. אולם, ניכר גם הניסיון לעצב את האהובה בדמותה של כלה, הנמלטת בערב החופה (נעל המשי, אגודת החבצלות וצרור החלומות, וגם מנוסח הפנייה ״אחותי״ נרמז האפיתט השגור ״אחותי כלה״).

האהובה, הנסה בבהלה למרחקים, בטוחה שבמנוסתה היא שוברת את סוגרה, מנתקת מוסרות וכבלים, ומעתה היא חופשייה לטוס בדרכים נסתרות ובנתיבות נעלמים. אך אין היא יודעת, שמחמת בריחתה החפוזה, הותירה מאחוריה עקבות ו״שכחות״ קטנות. כי לא יחידה יצאה לנתיבה הנעלם: על אברותיה רוכב צל אהובהּ, וגם אם הוא נעלם מעיניה, הוא מוסיף לרדוף אותה עד קצווי ארץ, גם אם ייעלם מעיניה. הסוסה העולה במרכבות אש וסופה, או הציפור בעלת הכנפיים המקיפה במעופה את חוג הארץ, נושאת מבלי דעת ״ענן זעף קודר ועירירי״, אטי וכבד תנועה, המשרך את פעמיו בעצלתיים ובמתינות, ולכל אשר יבוא הוא זורע סביבו ״צל מגור ושואה״:

בַּאֲשֶׁר אַתְּ שָׁם – הֱיִי בְרוּכָה מִמְּקוֹמֵךְ!
עִמָּךְ אָנֹכִי בִסְעָרָה, אֲחוֹתִי!
וְאִם אַתְּ עֲזוּז סַעַר וַאֲנִי כֶּבֶד חֲלֹמוֹת
עַד רֹאשׁ גִּבְעוֹת עוֹלָם וְעַד יַרְכָתֵי תְהֹמוֹת
יְרַדְּפֵךְ יָגוֹן כָּל־לֵילוֹתַי וְיָמַי;
וּנְשׁוּא אֶבְרוֹתַיִךְ – וְאַתְּ גַּם לֹא תִרְאִי –

אֲנִי, עֵנֶן זַעַף קוֹדֵר, עֲרִירִי,
אֵל אֲשֶׁר תְּשׁוּטִי אֲשֶׁרְךְ פְּעָמַי,
וּבְפָרְשִׁי מִמְּרוֹמַי, וּבַאֲשֶׁר אֶבֹאָה.
צֵל מָגוֹר וְשֹׁאָה
אֶפְלַח לֵב עוֹלָם בִּבְרָקַי וְרַעֲמַי
וְאַחֲיֶהוּ בְּגִשְׁמַי
וּבְשִׁירִי.

אולם, בסיכומו של דבר "מעז יצא מתוק", והנקמה שנוקם האוהב באהובתו הנמלטת, תסתיים בכי טוב. סיבת הרדיפה הייתה אמנם שלילית: היא נועדה להפחיד את האהובה, למרר את חייה ולהכביד על מנוסתה, אך התוצאה רצויה ומבורכת גשם ושיר.

על טיב היחסים, ששררו בין האוהב ואהובתו בעבר, ניתן ללמוד מתוך רמזים מעטים ומעודנים, הפזורים בחלקו הראשון של השיר. המנוסה הייתה פתאומית, חפוזה ומבוהלת, בעיצומו של להט האהבה ולא לאחר שנתרפטה האהבה ודעכה. על אדן החלון נותרה אגודת חבצלות, שהביא האוהב לאהובתו כמנהג מחזרים רומנטיים. החבצלות הלבנות רומזות אולי גם לתומתה של האהובה, לזכותה ולנעוריה, שטרם חוללו ונכתמו. ייתכן, כאמור, שהן אף מטונימיה לדמותה של כלה בבגדי הכלולות ואבזריהם. שכחת נעל המשי משווה לה דמיון לאהובה נסיכה אגדית מן הרומנסות, מעין סינדרלה, שבעקבות שכחת סנדלה בעת המנוסה החפוזה, נתממש האיחוד בינה לבין נסיך חלומותיה.

ייתכנו אף רשמים שונים מאלה המעלים דמות של כלה זכה וברה. ייתכן שנרמזת כאן אהבת בשרים, שגלי ניחוחה נותרו בקיטונה הצר של האהובה (קיטון הוא חדר מיטות דווקא, ולא חדר אחר), והם מעורבים בצרור חלומותיו של האוהב, שחָלַק עִמה את מיטתה והותיר בה את חלומותיו. גם נעל המשי ("נעל משי" פירושה גם גרב משי) מעניקה למערכת היחסים של הגבר והאשה ממד אֵרוטי מיני. החבצלות עשויות אף להכיל השתמעויות ארוטיות ומיניות, ולא רק לסַמל בצבען הלבן את התום ואת הזוך. את עצמו מזכיר כאן הדובר, האוהב הזנות, בסוף רשימת החפצים הנשכחים, הפעוטים וקלי הערך. תחבולה רטורית זו, שבה הפרט החשוב ביותר מודח אל סוף הרשימה, כבדרך־אגב, יוצרת רושם של המעטה וצמצום, של אירוניה קלילה, גם אם מרירה (השווה לדרך שימושה של הזֶאוּגמה בשיר הגנוז 'מחוץ לעיר', שבו נזכרים חמשת הילדים שהותיר הנפטר בסוף רשימה קטאלוגית של חפצים טריוויאליים). האירוניה מונעת את הצגתה של הפרֵדה באור מלודרמטי, כבד וסוחט דמעות.

אולם, בחלקו השני של השיר מתחולל שינוי באווירה ובעמדה הרטורית, והדובר שהציג עצמו עד כה כחפץ קטן ועלוב, הנשכח בזווית הקיטון, גדל ומתעצם לענן זעף קודר וגדל ממדים, המטיל אימה על סביביו, מקדיר את העולם ומעיב על שמחתו. הענן, הנישא על כנפי הסופה, רודף כצל אחר הסופה־האהובה "עד ראש גבעות עולם ועד ירכתי תהומות". מן הצירוף עולים דברי הברכה, שבירך יעקב את יוסף "ברכות שמים מעל ברכות תהום רובצת תחת ברכות שדַים ורחם עד תאוַת גבעות עולם", המצביעים על אופיו הארוטי־המיני של המרדף. הברכה הנרמזת כאן היא ברכת פריון, בדומה לברכה "אחותנו את היי לאלפי רבבה", המהדהדת אף היא מברכתו־קללתו של האוהב לאהובתו. הוא העירירי והעקר והיא "הרת סער" ופורייה (כפי שתיארה המשורר בנוסח הטיוטה של השיר, וגם בנוסח הסופי מעיד הצירוף "עזוז סער" על פוריותה הפורצת). בסופו של דבר, היא הופכת סופה מכלה, רוח סועה, ואילו אהובה העירירי והעקר הופך פורה ומפרה. מענן זעף, שאינו מוריד גשמים, הוא הופך לענן גשם, הממטיר מטרות עוז וגשם נדבות על הארץ ומפרה אותה בשירו.

למרות שאין הדבר מצוין במפורש, ניכר בבירור, שהאוהבים שנפרדו מנוגדים זה לזו תכלית ניגוד, וכל תכונותיהם עומדות בסימן צמדי ההפכים. הסתירות והניגודים, המציינים את אופיים, היו אולי הגורם שהחיש את הפירוד והזניק את האהובה לנתיבה הנעלם. האהובה קלת־תנועה, דינאמית מעשית ופזיזה כשלהבת. האוהב אֵטי, כבד־תנועה, פאסיבי, איש חלומות זועף. האהובה מתוארת בצבעים חמים (פעמון זהבך, להבות גילך ומדורות לבבך צבעי אש וזהב), ואילו האוהב בצבעי חורף קרים וקודרים. האהובה שרויה בנוף מזרחי־מדברי, ובו מאהל ומדורות (נוף זה עולה אמנם מן המישור הפיגורטיבי בלבד), ואילו אוהבה שרוי בנוף צפוני גשום, קודר ומעונן. האהובה מייצגת את יסוד האש והאוהב את יסוד המים; היא מכילה אונים עצורים וכוחות פריון ואילו הוא עקר ועירירי. אולם, עירירותו ואי־פוריותו מתחלפים בפריון ובאונות. יסוד המים, המזוהה עמו בשיר, הופך מיסוד מאיים ליסוד מפרה. יסוד האש, המזוהה עם האהובה, משתנה מיסוד בהיר ונעים, המפיץ אור וחום, ליסוד מכלה ושורף.

בנוסח הטיוטה של השיר, נרשמה הערת שוליים, השופכת אור על תמונה מתמונות היסוד של השיר ומגלה מצפונותיהן: "ודבורה כן ברק בעמק שֻלח". צירוף זה מבוסס על הכתוב בשירת דבורה: "ושרי בישישכר עם דבורה ויששכר כן ברק בעמק שֻלח ברגליו" (שופטים ה, טו). מתוך הערה זו מתעשר אֶפיונם של האוהבים: האהובה דמות נמרצת ואקטיבית, כדבורה הנביאה, מעוררת את

ברק לצאת למרדף ולקרב. שמה "אשת לפידות" מוצא כאן מידי פשוטו, ומתממש בסדרת מטפורות מתחום האש: "להבות גיל", "מדורות הלב" (וכן במלים "שלהבת", "מוקד", "בעֵרה", "להט", בנוסחיו המוקדמים של השיר). גם שמו של ברק, הנגרר בעקבות הנביאה הסעורה, מתממש בשיר בדימויים מתחום העננים והגשם ("אפלח לב עולם בברקי ורעמי / ואחיהו בגשמי / ובשירי"). מימוש שמותיהם של דבורה וברק והחייאתם במטפורות מתחום האש וסערת הברקים אינה תחבולה בלעדית של ביאליק, והקדימו בכך מיכ"ל בשירו "יעל וסיסרא". אולם, בשירת ההשכלה מימוש השמות נעשה בדרך הקַלַאמבּור המחושב והמכולכל, ואילו כאן השמות מתממשים בצורה סוגסטיבית, עקיפה וכמעט בלתי מוחשת, ואילו נמחקו עקבות המובאה המקראית משירת דבורה, ספק אם ניתן היה להבחין בתמונה המקראית המרומזת.

משנחשפה תמונת היסוד המקראית בעקבות הערת השוליים של ביאליק, אפשר למצוא בשיר סימוכין נוספים לסיפור המקראי: המנוסה והמרדף בין האוהלים, במרכבה וברגל, מחיקת הקדקוד ופילוחו ביתד, סערת הגשמים, שבה נטלו חלק איתני הטבע וגרמי השמים ממסילותיהם; ועל כל אלה השירה האיתנה שפרצה מפי דבורה וברק, בטרם יבשו נחלי המים והדמים. דבורה אינה רק הגורם שהאיץ בברק לצאת למרדף ולמלחמה. היא גם מי שעוררה אותו לשירה. היא המנביטה את היצירה, אולי דווקא משום שחברו בה יסודות של הרס ושל הפריה כאחד.

בסמוי אומר כאן ביאליק, שהשירה אינה נולדת מן האהבה והאושר, כי אם דווקא מן הייסורים, הכאב ושלילת האהבה. אלמלא ברחה האהובה והותירה את המשורר אומלל ומיותר, ספק אם היה אוזר כוחות נפש למלאכת היצירה. מתוך תחושת הקיפוח וההעדר נמלאת הנפש הריקה בכוחות מועצמים, כוחות פריון ויצירה.

תמונת הסוסה, השועטת למרחקים, המעלה בתודעה גם תמונת ציפור גדולת־כנפיים, הנושאת את ענן־הזעף כבד החלומות על אברותיה, מעלה גם את התמונה המיתולוגית של הסוס המכונף פגסוס (שביאליק הזכירו בשירו הסאטירי הגנוז "השירה מאין תימצא?"), המסמל את השירה ואת ההשראה הפיוטית.

הערות

1. איגרות, א, עמ' סט.
2. פרי (תשל"ז), עמ' 146–149.

3. ראוי להשוות את הצירוף "נערה פותה", שבסוף השיר 'נושנות', לצירוף "נער פותה", שבסוף השיר 'העינים הרעבות'. ביצירת ביאליק מביאה התגשמות האהבה בעצם לסופה. החלום יפה ממימושו, והמרתם של הגעגועים לאהבה בהבטת השברים מבשרת את קץ האהבה (כך גם בשירים, ב'רק קו שמש אחד עברך', למשל, וכך גם בפרוזה, בסיפור 'מאזורי הגדר', למשל).
4. ביאליק נהג לשלב ארכאיזמים בשירים, שבהם הדובר הוא אדם מן הנוסח הישן, כמו למשל בשירו הגנוז 'דל מתעשר', שהוא להערכתי המשך השיר הגנוז 'חושו רופאים'. שיר זה הוא מונולוג של אדם זקן וירא שמים, "ממחזיקי נושנות", המתברך באמונתו ונושא פניו אל "הימים הראשונים". על עיצוב דמותו וסגנונו של זקן זה, ראה: שמיר (1980), עמ' 165 167.
5. ראה, למשל: "ירח משוכך ומעולף אור רמייה זורע" ('הצור והגל'), וכן תיאור הלילה בשיר 'יזי לילה': "ומסנן אור בעד מסך דק, / מאד האור הקלוש, אור הרמייה / הפרוש הרחק בערפל כיריעה / על גפי מרומי קרת שם מלמעלה". קובלנה על תרמיתם של הכוכבים כלולה בדרך כלל בשירי הגם: "כוכב עליון (...) מדוע רימיתני?" ('בהבטחות שווא'); ובשירים הכמו עממיים: "הכוכבים רימו אותי" ('הכניסיני תחת כנפך').
6. בהקדמה שכתב ר' בריינין לספר שיריו הראשון של טשרניחובסקי (חזיונות ומנגינות, כרך ראשון, וורשה תרנ"ח).
7. שמיר (תשל"ו), עמ' 37 41; ראה גם: שמיר (1980), עמ' 153–161.
8. ביאליק עצמו כתב מספר שירים נטוריסטיים, המאירים את צדדיה הנקלים של המציאות, ובשל אחד מהם ספג ביקורת שלילית ונחרצת מפיו של המבקר א"ס בראגין, סופר ה'וסחוד' הפטרבורגי. במאמר ביקורת על כתב־העת 'ממזרח וממערב' שבעריכת ר' ברייניין, כתב בראגין על 'חובב היהודים' של ביאליק, על מלות הסיחרון, הצחנה והריקבון ועל תיאורי האשפה והרימה, שבהם רצוף השיר. בראגין תבע מביאליק "לקנות סבון של קרבול, ככל אשר יוכל", ויעץ לו כי "ינקה בו את הפרנס שלו, עד אשר יקבל צורה הגונה, ואחר כך יתבונן במעשה הכתב של משוררים אחרים, ואחר כך ... ישבור את הנבל שלו לרסיסים: כי לא נגזר עליו להיות משורר". ראה: איגרות, א, עמ' עח, הע' 2.
9. כמו למשל בשירי הפרדה הארוטיים של ביאליק 'לנתיבך הנעלם' ו'ציל צלילי'. בראשון, מותירה האהובה בזווית הקיטון מספר חפצים, זכר לאהבה שנתרפטה, כגון "נעל של משי" ואגודת חבצלות. באחרון, מתבונן האוהב הנעזב ברדידה הלבן המתנפנף של האהובה הנמלטת לדרכה.
10. ספרי שיריהם של דוד זמושץ, יעקב ביברינג וליב שטארק כולם משוררים נשכחים מבני הדור ההוא נשאו את השם אנדית שושנים. ספרו של יהושע מזח נשא את השם פרחים ושושנים (ברדיצ'ב תרנ"ב); ספרו של שלמה ארנקרנץ נשא את השם צרור פרחים (ברודי תרל"ח); ספר שיריו של גולדפאדן נשא את השם ציצים ופרחים. אלה הן דוגמאות ספורות לאופנה, שרווחה בשירה העברית של שנות השמונים והתשעים: הנטייה לקשט את ספרי השירה בכותרות "פרחוניות".
11. ביקורתו של יהושע דויזביץ (בן־דוד) על המאסף 'פרדס' נדפסה בגיל' 148 של 'הצפירה' לשנת 1892. אחרי התערבותו של בן הרב אבלסון, יזידו של ביאליק, שלא התיר למבקר להאשים את המשורר בפלגיאט, כתב בן־דוד על בכור שיריו של ביאליק: "ב'אל הציפור' נראים עקבי פואסיה רעננה (...) אבל בעניינים כאלה קשה להוציא משפט על פי הבחינה הראשונה. נביטה אפוא ונראה מה תוסיף לנו בת שירתו". ראה: לחובר (תרצ"ח), עמ' 50, הע' 3 5. בספר ביקורת על המגמות במאסף 'פרדס' ('רוחות מנשבות' ביקורת מפורטת על שני ספרי ה'פרדס', ורשה 1985), ביקר יוסף קלוזנר בחומרה את שירי ביאליק הראשונים, ואף את שירו של דויזביץ "זר פרחים". את ביקורתו החריפה סיים באמירה האירונית: "אלה משוררים, הפרדס".
12. איגרות, א, עמ' עה עו.
13. שם, שם, עמ' עג.
14. בשיר הגנוז 'עומד ומפשפש', מציינים ה"פרדס" ו"גן השעשועים" (שבנוסח הטיוטה) גם את כתבי־העת, הנושאים שמות אלה. את שירו 'פעמי אביב' כתב ביאליק לחוברת הפתיחה של 'האביב', שבעריכת רבניצקי; ואת שירו 'למתנדבים בעם' לחוברת א' של 'הדור', שבעריכת פרישמן ("הקימו הדור!").
15. 'כנסת' (לזכר ביאליק), ספר עשירי, תל־אביב תש"ז, עמ' סד סה. כונס גם בתוך: טנא (תשל"ג), עמ' 142 152.
16. והשווה לדברי חז"ל: "ששפתותיהן של זקנים מתרפטות" (שבת קנב, ע"א).
17. על התנגדותו של ביאליק למחדשי השפה "הירושלמיים", ראה: שמיר (תשל"ז), עמ' 141 144, 168–170, 180–183.

18. ליפשיץ (תרע"ו), עמ' 59–69. המאמר כונס גם בתוך: ליפשיץ (תש"י), עמ' קעא קפו.
19. שמיר (תשמ"ז), עמ' 173 187.
20. בשנים האחרונות של המאה ה–19 גאה גל של התעניינות בשירי־העם היהודיים ונדפסו תרגומים רבים לעברית של שירים יידיים, שנקבעו בתודעה הקולקטיבית. על ספה של המאה העשרים יצא לאור קובץ מקיף של שירי עם יהודיים (גינצבורג ומארק, פטרבורג 1901), וקובץ זה השפיע רבות על שירת ביאליק, לרבות הליריקה הקאנונית שלו.
21. דעתו השלילית של אחד־העם על היידיש ועל היסוד העממי־היידי בספרות העברית באה לידי ביטוי בהזדמנויות רבות. מעניין וסימפטומטי הוא מאמרו בגנות אסופת גינצבורג־מארק. ראה: "ריב הלשונות", כל כתבי אחד־העם, עמ' תג תו (ובמיוחד עמ' תה, הע' 1).
22. במאמרו של קלוזנר "חוש הלשון של ביאליק" (תרצ"ה). כונס בתוך: קלוזנר (תשי"א), עמ' 126 134, ובמיוחד: שם, עמ' 128.
23. "נפש המשורר כאישה קלת דעת" (עיון בשיר 'רק קו שמש אחד עברך'), 'ידיעות אחרונות' (תרבות, ספרות, אמנות), 16 ביולי 1976. המאמר כונס במהדורה מחודשת של ספרו של ע' צמח הלביא המסתתר (תשל"ז), עמ' 321 338.
24. 'ידיעות אחרונות' (תרבות, ספרות, אמנות), 23 ביולי 1976.
25. ראה: בר"ר פא, ב; שבת כד, ד.
26. ראה: הע' 18 לעיל. וכן תשובתו של ע' צמח שם, 27 באוגוסט 1976.
27. "בתרים בשרים" משחק־מלים מקובל בשירת ההשכלה וחיבת־ציון, המסתמך על ההגייה האשכנזית, ההופכת את שתי המלים האלה להומופוניות.
28. כפי שהבחין כבר ש' ורסס במאמר "'שירתנו הצעירה' המבנה והמקורות", שכונס בספרו בין גילוי לכיסוי (תשמ"ד), עמ' 93 108.
29. תיאור הסתאבותן של מלים בשיר זה מבוסס על תיאורים דומים בשיר הגנוז 'למנצח על הנגינות'.
30. ראה: מאמרו של גדליהו אלקושי, ב'גליונות', כו, כסלו־שבט תשי"ב.
31. סדן (תשכ"ה), עמ' 25.
32. 'הדור' (תרס"א), גיל' 32 33.
33. האם אך מקרה הוא, שאת שני השירים הבודליריים הללו פירש אליהו מייטוס, מתרגם הקובץ 'פרחי הרוע' של בודליר. וראה: אורלן (תשל"א), עמ' 93 94.
34. על ביאליק ושירי הפיתוי במסורת הדקאדנטית, ראה מאמרי: "על הספרות העברית ומסורת ה CARPE DIEM", מאזנים, ס, גיל' 5 6, חשוון כסלו תשמ"ז, נוב' דצמ' 1986, עמ' 27–30.
35. על פרשת אהבתו של ביאליק לציירת אירה יאן, ראה: מ' שמיר (1975) כונס בתוך: מ' שמיר (1987); ראה גם: ז' שמיר (1979); נ' גוברין (1983, 1984, 1987).

רצח אב ורצח מלך
מאבק הדורות על כתר השירה

א. משורר בערוב יומו

לכאורה לא הִרבה ביאליק לכתוב בשנותיו האחרונות. למתבונן ביצירתו בפרספקטיבת הדורות, עשויה להתגלות תמונה עגומה של משורר בערוב־ימיו, שמעין יצירתו דלל ויבש: קומץ שירים, עיבודים מאגדות חז״ל, מלאכת ההדרה של שירת ספרד עם שותפו הוותיק, המו״ל והעורך י״ח רבניצקי תמונה שאינה דומה כלל לשפע היצירה, שאפיין את שנות העשור הראשון של המאה העשרים, אשר קבעו את מעמדו של ביאליק בספרות העברית כמשורר התחייה וכבחיר סופריה.

אולם תמונה זו של משורר ״בעל ביתי״ מדושן־עונג, ש״ברכת חייו״ שוקטת ורוגעת, היא תמונה מטעה וכוזבת: לאמתו של דבר, שנותיו האחרונות של ביאליק לא היו שנים שעמדו בסימן דלדול כוחות היצירה שלו. אדרבה, בתום תקופה שלא נתברכה בפעילות יצירתית עִנֵּפה בשל שנות המלחמה, המהפכה והנדודים, נפנה ביאליק סוף־סוף ליצירה, ולמרות שהעסקנות, שנכפתה עליו בתוקף מעמדו, גזלה הרבה מזמנו וממרצו, יצר המשורר המזדקן בשנותיו האחרונות כמעט בכל התחומים שאפיינו את יצירתו משכבר הימים, ואף הוסיף עליהם חדשים.

בשנותיו האחרונות כתב ביאליק שירי זעם ותוכחה עשירי תוכן וצורה (׳גם בהתערותו לעיניכם׳, ׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳ ואחרים), וכן כתב בשנותיו האחרונות את מחזור הפואמות האוטוביוגרפיות ״יתמות׳, שהספרות העברית לא ידעה כמוהן לעומק ולעָצמה במבע. לקראת כינוסם של שירי־הילדים בספר כתב ביאליק כמה וכמה שירים חדשים, שנוספו על שירי הילדים שחיבר לשיעורין בכל תחנות חייו. אגדות שעיבד כדי להחיות את האֶפיקה העברית הקדומה, הפכו תחת קולמוסו לעתים גם ליצירות אישיות ומקוריות, שהביקורת טרם עמדה על כל מורכבותן ועל קשת השתמעויותיהן המלֵאה (׳שור אבוס ׳ארוחת ירק׳, ׳אגדת שלושה וארבעה׳ ואחרות). בהשראת עיסוקו בספרות ׳ימי־הביניים, כתב אז גם את המקאמה המקורית שלו ׳אלוף בצלות ואלוף שום׳. אפוטרופסותו על להקת ׳הבימה׳, שלמען העלאתה ארצה ולמען הצלחתה בארץ

פעל רבות, עודדה אותו כנראה גם לשלוח ידו בתרגום מחזות־מופת, ומשנותיו האחרונות נותר תרגומו הבלתי־גמור למחזהו של שקספיר ״יוליוס קיסר״.

שנות יצירתו האחרונות של ביאליק התברכו אפוא ביצירה עניפה למדיי, ולתמונה הבלתי־מדוייקת, כאילו היו אלה שנות שובע ועייפות, תרמו בין השאר התקפותיהם המגמתיות והבלתי־פוסקות של המשוררים הצעירים, שנאבקו בביאליק, וראו בשלטונו הבלתי־מעורער על רוב עמדות־הכוח מחסום הבולם את עליית כוחה של המשמרת הצעירה. לפיכך ניסו הללו, השכם והערב, להציג את ביאליק כמשורר שאבד עליו כלח, כעסקן ספרותי שכל שנותיו בארץ־ישראל היו שנות עקרות רוחנית.[1]

העדרה של מונוגרפיה על תקופת יצירה זו ועל כלל פעולותיו של ביאליק, לרבות הרצאותיו ונאומיו הרבים, מפעלי העריכה וההדרה שלו, מאמריו וחקרי־הלשון שלו, עיבודיו ותרגומיו, גם לו חלק בעיוותה של התמונה. על שנותיו האחרונות של ח״נ ביאליק אי אפשר ללמוד אך ורק מתוך העיון במהדורת תרצ״ג הקאנונית, שבה נחתם פרק היצירה האחרון. על שנות היצירה האחרונות יש ללמוד גם מתוך היצירה שלא כונסה, בכתב ובעל־פה, זו המפוזרת על פני שבעת ימים, בעיתונות היומית והעתית.

ב. מלחמת ה״צעירים״ בממסד והדֵיה בשירי ביאליק

בפרק זה נראה כיצד מלחמת הדורות, שניטשה בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים, בין צעירי המודרנה לבין ממסד הספרות, משתקפת ביצירתו של ביאליק בדרכים ישירות ועקיפות, לעתים גלויות ולעתים כמעט סמויות מן העין. מתוך הדיאלוג הסמוי, שניהל ביאליק עם המשוררים הצעירים, ומתוך התשובות הקונקרטיות שהוא השיב להם בשיריו, מתברר גם ה״אֶטימון הרוחני״[2] שבתשתית יצירתו המאוחרת: מוטיב רצח האב ומוטיב רצח המלך, שני מוטיבים, שהם למעשה אחד, ולו קשר הדוק למאבק שהתנהל אז נגד ביאליק. מוטיב זה חוזר כמתוך אובססיה ביצירותיו המאוחרות של ביאליק, לרבות באגדות שבחר לעבד וביצירות שבחר לתרגם. עצם השימוש המרובה במוטיב זה ביצירה המאוחרת הוא עניין הראוי לעיון. פרק זה יתחקה אחר ה״אֶטימון הרוחני״ הזה, ינסה לברר את גורמי צמיחתו ויעקוב אחר הטרנספורמציות שעברו עליו בגלגוליו מיצירה ליצירה.

על מאבק ה״צעירים״ המודרניסטיים בממסד הספרות כבר נכתבו כמה וכמה דברים בביקורת ובמחקר,[3] ועל כן לא ארחיב כאן בתיאור פרטי השתלשלותו. הדיון שלהלן יתרכז כאמור בעיקר בביטויו העקיף של מאבק הדורות והמשמרות ביצירה הביאליקאית. בקיצור רב רק אזכיר, שאנשי אגודת

הסופרים, וביאליק בראשם, היו נתונים אז במחלוקת קשה עם אנשי "כתיבים" (ובמיוחד עם העורכים שטיינמן ושלונסקי, אך גם עם חסידיהם ובני חוגם). כידוע, היה "כתובים" בראשיתו ביטאונה של האגודה, אך כבר בשנת 1927, כשנה לאחר הקמתו, הסירה האגודה את שמה ואת חסותה ממנו. בסוף שנות העשרים, ובמיוחד בראשית שנות השלושים, היו אנשי האגודה שרויים ברוגז עם אנשי "המשמרת הצעירה", שמרדה בממסד, והפנתה את עיקר המרד כלפי ביאליק, שאישיותו הדומיננטית הייתה בעיני ה"צעירים" מחסום ועיכוב. אזכיר כאן עוד, שביאליק לא זו בלבד שהיה הסופר העברי הגדול, שקבע נורמות והעמיד תלמידים ואֶפיגונים לעשרות, ולא זו בלבד שעמד בראש אגודת הסופרים ובראש ועד הלשון העברית בארץ־ישראל, אלא היה גם כידוע בעלִיה של הוצאת ספרים מבוססת, הוצאת "דביר", שהוציאה אז את מיטב ספרי הבלטריסטיקה והמחקר. כמו כן היה יוזמה של פרוגרמה תרבותית גדולה (תכנית ה"כינוס"), שהיו לה השלכות מו"ליות רבות משמעות לגבי אפשרויות הפרסום של סופרים ותיקים וצעירים. צעיר כדוגמת שלונסקי, דרך משל, שרצה לפרסם את ספר ביכוריו בהוצאת "דביר" ולא נענה, הצביע על תכנית הכינוס כעל מחסום בפני עליית כישרונות צעירים. בעלי תכנית "הכינוס" מוציאים רק את הקלאסיקה, כך קבל באחד ממאמרי הפולמוס שלו, ואת הכוחות המודרניסטיים העולים דוחקים הם שלא כדין לקרן זווית.[4]

א"צ גרינברג, מחלוצי המודרנה הארצישראלית, לא נמנה עם קבוצת "כתובים", ואף לא זוהה עם אנשי "מאזנים" ואגודת הסופרים: כידוע, עבר אצ"ג אחרי פרעות תרפ"ט למחנה הימין הקיצוני, והעמיד את עטו, בפולמוס ובשירה, לשירות האידיאולוגיה של הזרם המקסימליסטי של תנועת הצה"ר, וגם למפנהו זה חשיבות לענייננו, כפי שיתברר להלן.

מה היה יחסו של ביאליק אל המשוררים המודרניסטיים, ה"צעירים" דאז? בניגוד לדעה הרווחת, כאילו שרר אנטגוניזם בינו לבינם, יחסו כלפיהם לא היה עשוי מקשה אחת. כלפי כל אחד מן ה"צעירים" גילה ביאליק יחס אחר, שלא נשאר יציב, אלא התגלתה בו דינאמיקה של השתנות מתמדת. מבין ה"צעירים" הוא חיבב במיוחד את א"צ גרינברג, שבו ראה משורר אמת, ולא להטוטר כדוגמת כמה מחבריו המודרניסטים. גם עם אביגדור המאירי שמר על מערכת יחסים תקינה, ואפילו ידידותית. לעומת זאת, עם שטיינמן ועם שלונסקי הגיע ביאליק לידי ניתוק יחסים גמור, למרות שבתחילה היה מיודד עם כל אחד מהם לחוד.

ה"צעירים", לעומת זאת, אפילו המתונים שבהם, הפגינו כולם כאחד, ובפומבי, יחס שלילי כלפי ביאליק. שטיינמן ושלונסקי ניצחו על המתקפה,

והעליבוהו חדשים לבקרים מעל דפי ״כתובים״ בסגנון בוטה ונחרץ. אביגדור המאירי לעג לביאליק תכופות מעל דפי ״המחר״, במת היחיד שלו. אפילו אורי צבי גרינברג כָּלל בשני שירים, שכותרתם ׳ביאליק׳, הכלולים בספר כלב בית, ביקורת קשה ונוקבת על ביאליק, האדם והמשורר. לדברי אצ״ג בָּגד ביאליק בייעודו, כאותו מצביא שכינס גדודים למרד וחזר בו ממורך לב.

מעניין להיווכח שאורי צבי גרינברג, ובעקבותיו גם זאב ז׳בוטינסקי במאמר הפולמוס הידוע שלו נגד ביאליק ״המשורר לשעבר״, תפסו את שיריו של ביאליק, ובמיוחד את שירו ׳מתי מדבר׳, כשירי מרד וגבורה, והתעלמו במשים או שלא במשים מן העובדה שכל שירי המרד של ביאליק, לרבות שירו ההֶרואי ׳מתי מדבר׳, מסתיימים למעשה בכישלון המרד ובמפלת המורדים. משום כך קבעו בטעות, כאילו חלה איזו מטמורפוזה בביאליק, אשר הפך כביכול את עורו והיה ממצביא גיבור לבורגני דֶפיטיסטי. בדבריהם תיארו את המשורר המזדקן כמי שהתסיס בעבר בשירי גבורה ומרד, והיה ברבות השנים לסוחר פשרן, המטיף להבלגה ולהרכנת ראש. באחד משני השירים הנזכרים לעיל הציג אצ״ג את ביאליק כסוחר ״בעל־ביתי״, המענג את אחיו הסוחרים במסיבות ״עונג שבת״, בשעה שהמולדת זועקת ומשוועת לנביא הזעם הביאליקאי שנדם קולו. בעקבות טיעונו של אצ״ג, כתב גם ז׳בוטינסקי נגד ביאליק, והציגו כמי שנזדקן ואיבד את האיכות המהפכנית שהייתה לו בעבר: ביאליק שכתב את שירי הזעם והמרי מרטיטי הלבבות, שדורות נתחנכו לאורם, הפך לדרשן ״בעל־ביתי״ במסיבות ״עונג שבת״, שאינו מחנך את הנוער לזקיפות קומה ולגאון. בשיר השני, קרא אצ״ג תיגר על ביאליק ודרבנו לפעולה, למעשה גבורה מרהיב, כפי שיאה לו:

קוֹמָה עוּגַב הַשִּׁירָה הָעִבְרִית,
נַגֵּן נִגּוּן הָאֲרִי בְּפִי בִיאַלִיק,
כְּיצַד אַרְיֵה קָם פִּתְאֹם מֵרִבְצוֹ
וְזִנֵּק עַל שׁוֹבָיו.

דומה שביאליק נענה לקריאת התיגר הזו והגיב עליה בשירו האישי והנוקב ׳גם בהתערותו לעיניכם׳, המתאר את זינוק הלביא מבית־כלאו ויציאתו אל המרחב בעיניים רושפות בוז וברעמה בוערת בזהב תלתליה.

ג. ׳גם בהתערותו לעיניכם׳ – שמשון מול הפלישתים

שיר זה, שנכתב באדר תרצ״א, בזמן שהותו של המשורר בלונדון, נתפס בביקורת כמעֵין ביטוי לשאט־הנפש, שעוררו בביאליק העיר הגדולה ואנשיה:

כמעֵין תגובה לחולשה, שתקפה את המשורר בהתערותו לעיני אנשים, שהוא ראה אותם כנקלים "מחשוף להם אחת מני אלף".[5] אולם, נעלמה מעיני הביקורת אפשרות אחרת, והיא, שחציו של שיר זה כִּוונו בין השאר נגד ציבור אחר, ציבור של סופרים צעירים, שלא גילו איסטניסיות מרובה במלחמתם נגד ביאליק, ושנגדם השחיז המשורר המזדקן את לעגו וזעמו בכמה מיצירותיו המאוחרות, שיתוארו להלן. ייזכר עוד בהקשר זה, כי השיר נשלח מלונדון לשם הדפסה ב"מאזנים", ביטאונה של אגודת־הסופרים, שאנשיו היו נתונים, כאמור, במחלוקת קשה עם אנשי "כתובים".

'גם בהתערותו לעיניכם' הוא מאותם השירים, שבהם תיאר ביאליק יחסי איבה ועוינות בין יחיד נבחר (המשורר, הנביא) לבין ציבור של פיליסטרים, שהיחיד אינו רוצה לבוא בקהלם. בשיר זה שואף היחיד להינתק מן הציבור: מן החברה בכללותה, מציבור הקוראים, או מציבור ספציפי ומוגדר יותר הכל לפי הפירוש, שיתלה הפרשן בשיר. למעשה, גם את דמותו של היחיד שבמרכז השיר ניתן לפרש ברמות שונות של הכללה, ודומה שלא באקראי הותיר אותו השיר בכינוי נסתר, כאילו לפנינו "הוא" נעלם ומסתורי, שאין להזכירו בשמו המפורש.

אפשר לראות באפיון כזה מעֵין אפיון של אל; ואכן השיר רצוף אטריבוטים אלוהיים לרוב, כגון "נאדר" ו"נאפד", המזכירים את תיאורי האל בפיוטים. אולם קשה ליישב את התיאור המלכותי והאלוהי, רב ההדר והתפארת ("כולו אומר: מלך!") עם התיאור העלוב שבפתיחת השיר, המעלה דמותו של שוטה בזוי, המתערה ומתערטל בפני אבירים צוהלים (גיבורי חיל עליזים, שעֵברם יין; סוסים המשמיעים קול צניפה וצהלה). כיצד זה חברו בשיר אחד תמונת השוטה־המשתטה, המצחק לפני מרעיו וחושף עצמו פיזית ונפשית, לקול תרועות הלעג שלהם, ותמונת הלביא המלכותי, המִשבר סוגר ובריח וניצב ברעמה בוערת על ראש צורים, כמעֵין אל מיתולוגי?

כדי ליישב את הסתירה־כביכול, המתגלעת בין שני התיאורים הכלולים בשיר, יש לבדוק את מערכו הרטורי והסמנטי, ולראות כמה תבונה ודקוּת שיקע המשורר בבניית המשמעויות. בדיקה כזו תעלה, כי השיר בנוי מכמה רשמים נבדלים ומקבילים, המתלכדים בדיעבד לתמונה אחת.

נושא התיאור בפתיחת השיר הוא כאמור דמות של שיכור, המתגולל בקיאו וחושף את שתותיו ואת ערוותו בפני קהל המריע לו בצהלות בוז. ייתכן גם שנושא התיאור אינו אדם, כי אם כלי המתרוקן עד למעמקיו (כלי של ממש, או לִבּוֹ של אדם, הנשפך ומתערה ככלי עד לקרקעיתו, בפני ציבור שאינו ראוי להיות עֵד למעמד). כך או כך, לפנינו חשיפה וערטול של הגוף או של הנפש

בפני ציבור ערל־לב, הלועג למערומים ואינו מבין שלנגד עיניו עתידה להתחולל דראמה עזה ומפתיעה, שבה הגיבור הבזוי יהפוך למלך שעיניו רושפות בוז, ואילו הם, הצופים השאננים ומדושני־העונג, יהפכו בסופה של דראמה זו ליצורים בזויים ונפחדים.

שתי התמונות המקבילות, הכלולות בשורה הראשונה של השיר תמונת השוטה המתערטל ותמונת הכלי־הלב המתרוקן מתעשרות בהמשכו בפרטים נוספים. תמונת הגוף המעורטל מתחזקת לאור השימוש בצירופים "נקליתם מחשוף לכם" ו"על כן יתגל" (האחרון מעלה אבוקטיבית את תיאורו של נח השיכור "ויתגל בתוך אהלה"). אולם, אותם פעלים עצמם, המתארים התערטלות וחשיפה, יכולים לתאר גם שפך של נוזלים מתוך כלי קיבול, ולחזק את האפשרות שלפנינו תמונתו של כלי המתרוקן מתוכנו: התערה: 1) התפשט; 2) התרוקן מנוזליו. חשף: 1) התפשט; 2) העלה נוזלים (השווה: "לחשוף מים"). התגלה: 1) הסיר מלבושיו; 2) הוסר מכסהו של כלי (השווה: "חבית שנתגלתה ושתו הימנה"). תמונתו של מי שמתערטל עד לערוותו, או שופך את לִבּוֹ עד למעמקיו, בפני ציבור צוהל ומריע, יכולה להיות תמונתו של שיכור, שאינו יודע בין ימינו לשמאלו, וברגע שהוא מתפכח משיכרונו הוא נמלא כוחות של לביא זועם ונוקם את ביזיונו. היא יכולה להיות גם תמונתו של לוּדָר מעורטל, שצופיו המתנשאים מריעים לו ושמחים לראותו בקלונו, ואחר־כך הוא מתחלף באריה מלכותי, השובר את סוגרו ומטיל חיתתו על מרחבי ארץ.

שתי האפשרויות מעלות הדים מסיפור שמשון, שדמותו קשורה בדמותו של גיבור השיר בכמה אופנים: גיבור השיר מוצג בקלונו ובגבורתו, כשהוא בזוי ונערץ חליפות, כלביא וכמשחק בזירה, כשמשון בשעתו. הוא מתרועע עם ה"פלישתים" הערלים ובז להם, בעת ובעונה אחת; מצחק בחברתם ונוקם בהם ומחרידם משאננותם. סיפור המשתה, שערך שמשון למרעיו, וסיפור החידות שחד להם עולים משורות הפתיחה של השיר ("נקליתי מחשוף לכם אחת מני אלף"). טענת אשת שמשון "עד הנה התלת בי ותדבר אלי כזבים" מזכירה את המסופר על גיבור השיר ("אך הָתֵל הִתל בכם"). מובן שתיאור הלביא, הפורץ מן הסוגר ומשבר את בריחיו, מעלה את סיפור שמשון, ששיסע את האריה, שניתק את עבותות אסוריו והסיע את דלתות העיר עם הבריח. גם כשתיאר ביאליק את שניאור כשמשון צעיר, במסתו 'שירתנו הצעירה', תיארו כשמשון בעל שבע מחלפות וכגור אריה עז, שטרפו בין שניו, תוך האחדת תמונת שמשון והאריה. תיאור הרעמה, הבוערת בזהב תלתליה, מעלה אף היא את זֵכר מחלפות שמשון, ששמו עצמו מעיד על מקורו (השם מעיד על תכונות של אלוהי שמש מיתולוגיים, כשם ששמו של אלוהי הפלישתים "דגון" מעיד על תכונות של

אלוהי ים, או של אלוהי דגן). בשירו של ביאליק, ניצב האריה כאל־שמש מיתולוגי , ותיאורו מעלה על הדעת גם את תיאור לביאת הבוקר, הדורכת בעוז מלכות על סף הרקיע, מעוטרת ברעמת זהבה, בסוף פרק ז׳ של ׳מגילת האש׳. שמשון המקראי, כמו הרקולס המיתולוגי, שיסע את הארי, שאף הוא ברעמתו הזהובה מסמל את השמש עטורת הקרניים במיתולוגיה ובפולקלור.

לפנינו דמות של שמשון, גיבר חיל וגיבור רוח, שידע לחוד חידות ולפתרן, נזיר שרוח ה׳ פיעמה בו דמות הֶרואית ורוחנית כאחד. דמות זו זוכה לקיתוני לעג ובוז מצדם של פיליסטרים שיכורי שמחה, גיבורים בעיניהם, שאינם יורדים לסוד גדולתו של הגיבור, העומד בזירה ומצחק לפניהם, והם עתידים לתת את הדין על לעגם. הלביא הזומם (החושב מחשבות להרע; המהלך הלוך ושוב מבלי למצוא לעצמו מנוח) עתיד לפרוץ את כלאו, כשם שהשמש פורצת בבוקרו של יום ועתיד להופיע (להתגלות, להזהיר ולהאיר) ברעמה בוערת ובעיניים רושפות. ב׳מתי מדבר׳ מופיע האריה עם ״לפיד הבוז בעיניים״ (מתוך עיקום הפסוק ״לפיד בוז לעשתות שאנן״, איוב יב, ה, שבו המלה ״לפיד״ מורכבת מ״פיד״ אסון, בתוספת למ״ד היחס). האריה מן הפואמה ׳מתי מדבר׳ עם לפיד הבוז בעיניים הוא תקדימו של האריה הגא והמלכותי שעיניו רושפות בוז ב׳גם בהתערותו לעיניכם׳.

המבקרים ראו בשיר זה גם שיר, המגלה נסתרות על דמות המשורר ועל רזי מלאכת השיר שלו. יצחק למדן ראה בו וידוי על התהומות הפעורים בנפשו של המשורר: ״כאיש הנגלות נראה תמיד ביאליק (...) רק מעטים הרגישו והבחינו כי מאחורי הנגלות האלה פעורים תהומות, שעל גדותיהם יתהלך המשורר באין רואה״, כאילו שיר זה הוא מעֵין גרסה שירית של המסה ׳גילוי וכיסוי בלשון׳ (ראה במאמר מספד, שכתב על ביאליק, ב׳גליונות׳ כרך שני, תמוז תרצ״ד, סמוך לפטירת ביאליק). דב סדן הטעים, במאמרו ׳לאור המזיגה׳ (בספרו ׳אבני בוחן׳), כי ״בשיר הזה הגיע ביאליק לתודעת תעודתו, בו הוא מדבר על גילויו כעל מעשה העלמה והטעאה״. מקובלת גם הנחתו של דב סדן, שבמלה ״לביא״, המתארת את המשורר הנמלט, ניתן לשמוע חריזה עלומה ״נביא״. אכן, גם באֶפיונו של הלביא, ש״שאגת אש עצורה בעצמותיו״, ניתן לשמוע הד לאמירתו של ירמיהו הנביא בדבר הנבואה המפעמת בקרבו ״כאש בוערת עצור בעצמותַי״, ובגיבור השיר נתלכדו כמה מתכונות הנביא, הניצב מול ציבור עוין ומבקש להימלט המדברה מנטל השליחות.

האנטגוניזם, השורר בין המשורר־הנביא ובין קהלו, מחזירנו אל ההנחה, שעלתה לעיל, בדבר האפשרות, ששיר זה מכוון להשיב מלחמה שערה למבקרי ביאליק מבין המשוררים הצעירים. הנחה זו ראוי לה שתסתמך גם על סממן

סגנון מעניין, המאפיין את השיר החידתי הזה, והמצוי במקביל אף בשירים אחרים, שייעודם כשירי זעם נגד "הצעירים" כבר נבדק ונחקר.[6]

כאשר כתב ביאליק מקץ כמה חודשים את שיר־הפולמוס הנודע שלו 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', סערו הרוחות ונחלקו הדעות: היו שטענו כי השיר מכוון נגד הרוויזיוניסטים, וז'בוטינסקי בראשם, שהביאו להדחת וייצמן מראשות ההנהלה הציונית ונשיאות הקונגרס; היו לעומתם שטענו, כי השיר מכוון נגד שלונסקי וחבריו, אנשי "כתובים". ביאליק עצמו העיד באיגרת לרעייתו מאניה,[7] כי השיר מכוון כלפי "עניינים ספרותיים מסויימים" ולא פירש לאלו עניינים נתכוון.

בדיקת אוצר המלים בשיר 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם' מלמדת על תופעת סגנון, הניכרת בשיר באופן שיטתי ועקיב: נעשה בשיר שימוש תכוף, וכנראה אף מתוכנן, במלים כפולות משמעות, שכל אחת מהן מכילה גם יחידת־משמעות מתחומי הספרות. הכוונה למלים כמו "במה", "אגודתכם", "מאספכם", "מערכותיכם", שיכולות מן הצד האחד לרמוז לממסד הפוליטי, אך מצד שני גם לזה הספרותי (המלה "מערכות", למשל, היא צורת הרבים גם של "מערכה" וגם של "מערכת"). יש מקום להניח, כי ביאליק שילח את חִציו כלפי שתי מטרות שונות במקביל, ואכן צעירי הפוליטיקה וצעירי הספרות נזדעקו לשמע החֲרפות שבשיר. אלה ואלה ראו עצמם מותקפים בו, וקמו לתבוע את עלבונם.

גם השיר 'גם בהתערותו לעיניכם' רצוף מלים וצירופים כפולי משמעות, הרומזים מן הצד האחד לדראמה בעלת האופי הכללי והאוניברסלי המתחוללת בין היחיד המתייסר לבין ציבור הפיליסטרים החוגג ומתכבד בקלונו, ומן הצד השני, מכַוונים באופן ספציפי יותר לענייני הספרות ומלאכת השיר. טורי הסוגר, שורות הסורגים של הכלא ("מבעד לטוריהם") יכולים להיות גם גם טורי השיר. ה"סוגר" וה"בריח", המציינים את כלאו של הלביא הזומם, הם גם מונחים ממונחי תורת השיר והחריזה (במיוחד מן השירה הביניימית, שביאליק שקד על ההדרתה באותן שנים ביחד עם רבניצקי). הצירוף הגלוי והמפורש יותר מתחומי מלאכת השיר הוא "מחבואי חרוזיו", אך גם אמירה מפורשת זו כפל־פנים לה, ואין היא אמירה "אַרס פואטית" בלבד. כוונת אמירה זו בתיאור האדם הבזוי, המתערטל לפני קהל הצופים, היא לקפלי הבשר של גיבור השיר ("חרוזים" הם גם קפלי בשר, וגם בשיר 'לא זכיתי' עושה ביאליק שימוש בכפל־המשמעות של המלה). מובן, שלסדרת המונחים מתורת השיר (טורים, סוגר, בריח) מצטרפים גם ה"חרוזים" בהוראתם המקובלת: פסוקי שיר, המורכבים ממספר קצוב של הברות על פי סדר קבוע, או סיומי הטורים בשוויון צלילים. השיר מגלה, אפוא, צפונות ונסתרות ממלאכת השיר, מ"מעשה

יצירה״, ואינו עוסק רק ביחסי האיבה שבין יחיד נבחר לבין קהלו העוין.

הנושא ה״אַרס פואטי״ הוא אמנם נושא משני ונלווה לנושאו העיקרי של השיר, שהוא יחסי האיבה שבין יחיד נבחר לבין קהלו העוין. אף על פי כן, נושא משני זה יש בו כדי לסייע בחישופה של המוטיבציה הראשונה לכתיבת שיר הזעם שלפנינו, וחשיפתה של המוטיבציה הראשונה מסבירה את הלהט הכֵּן והאותנטי של האמירה הכלולה בו. אמנם השיר ׳גם בהתערותו לעיניכם׳ עולה היום בחשיבותו על הנסיבות שהולידוהו, אך חשיפתן של נסיבות אלה יכולה להסביר את הנימה האישית העזה העולה מן ההטחה הרועמת כלפי ה״אתם״ ואת תאוות הנקם, שאינה אופיינית לשירי הזעם המוקדמים.

במאמרו ׳ביאליק והננסים׳[8] תיאר א״צ גרינברג את ביאליק כענק המתנשא מעל עדת ננסים, כמי שבא אל האגודה בתביעות לגדולות ונצורות אך נענה בחוסר אונים מצד ״הנעים והנדים הספרותיים״, חסרי האמונה והכשרון, הפושטים ידיהם לצדדים באין יכולת. כשלוש שנים לאחר מאמרו זה חזר בו א״צ גרינברג מעמדת ההערצה הבלתי־מסויגת וכתב את שירו הנזכר ׳ביאליק׳, המתאר את הצתת בית האסורים ואת פריצת הארי מסוגרו. את השיר סיים במלות התיגר לביאליק ״ויצאת בארץ כצאת הארי״.

בשיריו האשים א״צ גרינברג את ביאליק בנהנתנות מדושנת ובשלווה, וביאליק השיב בשירו, כי הארי שבו ״ישלה למראית עין״, וכי מאחורי חרוזיו (קפלי הבשר שהעלה: טורי שיריו) מסתתרים צפוניו, שעתידים להֶחריד את היקום ויושביו בשאגה אדירה, שיש בה לעג ועוז ושאיפת מרי ונקם.

״קומה עוגב השירה העברית / נגן ניגון הארי בפי ביאליק / כיצד ארי קם פתאם מרבצו / וזינק על שוביו״, שר אורי צבי גרינברג בהתגרות, וביאליק השיב לו ולמשוררים בני גילו, שחזרו והתקיפוהו במאמרים ובשירים, ותיאר מה עתיד להתחולל בארץ וביקום, כאשר יפרוץ הלביא את כלאו ויצית ברעמתו הזהובה אפסי ארץ.

ד. ה״אטימון הרוחני״ שבתשתית היצירה המאוחרת

׳גם בהתערותו לעיניכם׳ שייך אפוא לקבוצת השירים המתוארת כאן, שבמרכזה דפוסים של ״רצח אב״ (PATRICIDE) ושל ״רצח מלך״ (REGICIDE), הנותנים ביטוי למלחמתם של צעירי המשוררים בביאליק באותה עת. גם במרכזו יחסי איבה ועוינות בין יחיד נבחר לבין ציבור של פיליסטרים, שהיחיד אינו רוצה לבוא בקהלם. בתחילת השיר, היחיד בזוי ומזולזל והציבור שמח בקלונו, אך בסיומו מתחלפים יחסי־הכוחות, והיחיד הבזוי הופך למלך, ששאגתו מחרידה יושבי ארץ מרבצם. ה״לוּדר״ הנקלה והמעורטל משַנה את עורו והופך ללביא

״עַז נפש ונאדר״, והמטמורפוזה אינה מתחוללת בתחומי היחיד בלבד, כי אם מקיפה ארץ ומלואה (״ותרועת דרורו שרֹשֵׁי הרים תַּחריד״).

גם ב׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳ תיאר ביאליק את הזוועות המתחוללות ביקום במפתיע, עם היוותרותו של הציבור ללא מנהיג ומכונן צעד (״מי הקדיר עליכם עפעפי שחר בטרם יִבָּקע״ וכו׳). שיר זה, שהתפרש ברבים כמחאתו של ביאליק נגד הדחתו של וויצמן מנשיאות ההסתדרות הציונות וכמתקפה פוליטית נגד יריבי וויצמן מן הימין הרוויזיוניסטי, מכיל, כאמור, גם רמזים למאבקים בתחומי הספרות (״מה שֵּפך התמיד מעל כל במה״, ״להקת חורצי עט ולשון״, ״מי התיר אגודתכם״, ״מדוע בושש מאספכם״, ״האין אחד בכל מערכותיכם״). תיאור התמורות הקוסמיות, המתלוות לתמורה הפוליטית (הפיכת שחר היום ללילה קודר, הפיכת התקווה לייאוש ולאפלה, הפיכת תרועות השמחה לנהי שפל־קול) מעניק לשיר זה משמעות כללית־אוניברסלית, החורגת אל מעבר לאירועים הקונקרטיים שהציתוהו.

שני השירים ׳גם בהתערותו לעיניכם׳ ו׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳ כוללים תיאורי אספסוף פרולטרי סר־בינה, שנבצר ממנו לרדת לסוד גדולתו של היחיד הנבחר, גלגול ביאליקאי של ״האדם העליון״ הניטשיאני. לא במקרה מתואר כאן היחיד המסתתר בדמות לביא ה״בוער בזהב תלתלי ו״, כאותה ״חיה צהובה״ מכתבי ניטשה. ייתכן שיש כאן תגובה מאוחרת לבולשביזם, שממנו נמלט ביאליק בעור שיניו, ביטוי עקיף לעליית המעמדות הפלבאיים ולירידת כוחן של המונרכיות (ביאליק מרמז ב׳גם בהתערותו לעיניכם׳ לגלגל חוזר: כל ירידה סופה עלייה ולהפך; כל שינוי, רדיקלי ככל שיהא, לא יתקיים לנצח נצחים). ברוח פירוש זה פירש גרשון שקד (בהרצאה על ׳שור אבוס וארוחת ירק׳) את המקאמה, שבּהּ מאיץ הטבח הווילגרי בשלמה, שירד מגדולתו, לאכול משולחנו עד אשר תתפקע כרסו, כתגובה של ביאליק למהפכה הבולשביקית ולעליית הפרולטריון. ההכרעה בעד ״ארוחת ירק״ היא גם הכרעתו של איש תרבות מודרני כביאליק לעזוב את מרכזי התרבות המעטירים באירופה ולהסתפק בעיר צעירה, שצמחה אז מתוך החולות. זוהי הכרעתם של אנשי רוח ומדינאים בני התקופה, מטולסטוי ועד א״ד גורדון, שהכריזו על עצמם כעל אנשים פשוטים, התרחקו מן ההמון הסואן וחיו חיים פשוטים ואלמנטריים.

התגובה המאוחרת על המהפכה הבולשביקית ועל התמורות שהטילה בעולם כרוכה גם בתגובה על המהפכה המעמדית שהתחוללה בזעיר אנפין בעם־ישראל. ביאליק אהב והעריך את החלוצים, כובשי השממה וסוללי הדרכים, אך תיעב את סמלי המהפכה שהביאו עמם. לדגל האדום ולהמנון האינטרנציונל קרא ״סמלי פרולטָקוּלט״ (תרבות המונים), וחשב שיש להמירם בסמלים עבריים אותנטיים,

שיבטאו את רוח העבודה העברית. כרגיל בשירת ביאליק עניינים חברתיים ועניינים "אַרס פואטיים" כרוכים זה בזה ללא הפרדה: צעירי המשוררים, שהיו לעתים חסרי לחם וקורת־גג והזדהו עם רעיונות המהפכה, ייצגו בשירים אלה בזעיר אנפין תופעות פוליטיות גלובליות, והוצגו כאן כאספסוף פרולטרי של צעירים שיכורים ונכפים (ואף הם עצמם נהגו להציג עצמם בשירתם כלהקת יתפנים חסרי כול).

מעניין לציין כי כשנתיים לפני כתיבת השירים 'גם בהתערותו לעיניכם' ו'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', בעיצומו של המאבק העוין בין אנשי "כתובים" לבין אנשי אגודת הסופרים וביאליק, ומיד עם הקמת השבועון "מאזנים" (שהוקם כידוע כדי לשמש משקל־נגד ל"כתובים"), פרסם ביאליק בביטאון החדש את שתי הסצינות הראשונות מן המערכה הראשונה של מחזהו של שקספיר 'יוליוס קיסר', שעל תרגומו שקד אז.[9] ייתכן מאוד שלא במקרה פנה ביאליק לתרגום מחזה זה: בולט לעין הדמיון בין הלבוש העברי, שהוענק בתרגום לתיאורי האספסוף, בפתיחת 'יוליוס קיסר', לבין התיאורים והאפיתטים, הגודשים את שיר הפולמוס 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם'. בשתי הסצינות, המתחוללות בעקבות ההחלטה להדיח את קיסר, כלול גם תיאור תהפוכות הטבע שבעקבות ההדחה (בתרגום ביאליק: "מאין להבות האש והרוחות המשוטטות האלה מדוע זקנים ישתוללו וילדים יתנבאו / וכל יש שָחֵת דרכו וישט מאורַח חוקו / לנתיב תהפוכות וזרות?"). תיאור זה מזכיר את תיאור תהפוכות־הטבע בשיר 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם'.

לפי התפיסה האליזבתנית, בת זמנו של שקספיר, שהשתקפה במחזה ההיסטורי 'יוליוס קיסר' (אשר שימש כמובן למחזאי גם עילה להעלאת נושאים אקטואליים מענייני המדינה), המלך, או הקיסר, הוא משיח האל (GOD'S ANOINTED DEPUTY), וכל ניסיון להדיחו מכיסאו כמוהו כשבירת חוקי הקוסמוס. הדחת מלך, ומה גם רצח מלך (REGICIDE), הם אירועים הרי־אסון ורבי־אימה, המביאים לתהפוכות טבע נוראות. בשיר הקונגרס נתן ביאליק ביטוי, ברוח המערכה הראשונה של 'יוליוס קיסר', לזוועות המתחוללות ביקום בעקבות הדחת המנהיג.

כאן טמון המפתח לחידת שיר הפולמוס הזה: השיר תוקף את האופוזיציה שהביאה להדחת וויצמן, אולם למעשה חש ביאליק תחושת שיתוף גורל עם וויצמן, שעמד מול "ילדים" ו"נערים" אכולי משטמה וקנאה, שביקשו לראות את המנהיג בחרפתו ולגזול את עמדתו. חיים וויצמן, בן־גילו של המשורר ובעל רקע מזרח אירופי דומה לשלו, עורר בביאליק רגש הזדהות עמוק. במלחמת "צעירי" המפלגות בו, שהביאה בקונגרס הי"ז להדחתו מנשיאות ההסתדרות

הציונית, ראה ביאליק מעֵין בבואה למלחמת "צעירי" המודרנה התל־אביבית נגדו נגד ביאליק המשורר, המו"ל והעסקן על עמדות הכוח באגודת הסופרים ובעיתונות הספרותית, מלחמה שהביאתהו לרגשות מעורבים של זעם ושל קינה. מתוך תחושת ההזדהות ושיתוף הגורל של מנהיגים גדולים בשעת מצוקה ועמידה מול ציבור עוין כתב ביאליק את שיר התוכחה 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', שבו תקף את יריבי וויצמן ואת יריביו שלו עצמו בעת ובעונה אחת. ואכן, כל אחת מקבוצות היריבים חשה שהחצים כוונו כלפיה ומיהרה להגיב בזעם על שיר הפולמוס הבוטה.

שני שירי־הזעם שנדונו כאן מלמדים כיצד אל תוך שירי תוכחה כלליים, בעלי ממד על־זמני ואוניברסלי, מתגנב גם העניין האישי, הקשור באירועים ספציפיים; ולהפך, כיצד שירים, שנביעתם מאירועים ספציפיים, צוברים נפח ומשמעות ומקבלים נופך אוניברסלי. הממד האינדיווידואלי הזה, שבו משיב ביאליק בסמוי למתנגדיו מבין צעירי המודרנה, איננו, כמובן, עיקרם של השירים הללו, כי אם אך רובד אחד בתוכם, אך ייתכן שרובד זה שהזמן הפכו לסמוי מן העין, היה המניע העיקרי לכתיבתם. ייתכן שביאליק נפנה לתרגום 'יוליוס קיסר' דווקא, ולא לתרגום מחזה אחר ממחזותיו של שקספיר, מאותו כוח מדרבן עצמו: רצונו להכיר ולהבין את היצירה בה"א הידיעה בספרות העולם, העוסקת במלחמת משמרות וברצון להדיח שליט אבסולוטי מכסאו בדרכי ערמה נפתלות, מלחמה שאותה חזה מבשרו. את זעמו על "רצח מלך" ביטא, ברוח 'יוליוס קיסר' בשני השירים שנדונו כאן. לאורם, אין אף לבטל את האפשרות, שה"אגדה" המעובדת־המקורית 'שור אבוס וארוחת ירק' נכתבה גם היא כתשובה לאנשי ריבו ולחורשי רעתו.

ב"אגדה" זו, שנכתבה בשנת תרצ"ב, חודשים מעטים לאחר כתיבת שירי התוכחה 'גם בהתערותו לעיניכם' ו'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', כלול תיאור שלמה המלך בשנות ירידתו ממלכותו לאחר גזלת כסאו. שוב אפוא לפנינו סיפור על הדחת מלך. בלכתו בחוצות העיר היה מספר לשומעיו: "אני שלמה מלך הייתי בירושלים". וההמון נתנו "כמשוגע וכמתעתע, עווילים יריעו עליו, אבירי־לב ישעו ממנו, אכזרים ימררוהו, נבלים ולוצצים ישמחו". תיאור ירידתו של המלך ושמחת ה"עווילים" (למלה "עווילים" שתי הוראות: "עולי ימים" ו"אווילים") למראה מפלתו, מזכיר את השירים, שכבר נדונו לעיל.

ה. הטרנספורמציה של מוטיב "רצח האב" בפואמה 'אבי'

ייתכן אף שגם השיר 'אבי' מן המחזור 'יתמות', שחתם את יצירתו של ביאליק (ושחלקו הראשון, בשם 'מוזר היה אורַח חיי', התפרסם עוד בשנת תרפ"ח,

בעיצומו של המאבק נגד ביאליק), מכיל בין השאר מענה סמוי ועקיף של ביאליק לצעירים. בשיר זה עורך משורר את מאזן חייו בערוב יומו, ומגיע למסקנה שכל חייו עמדו בסימן המאבק של דרך דרך־החיים התמימה והטהורה עם דרך הגסות, הטומאה וערלות־הלב. לכאורה, אין השיר מספר אלא את סיפורו של האב המוזג, שקשיי הפרנסה חייבוהו להתגאל כל ימיו בהבל פיהם של שיכורים ערלים, ואשר כדי לשמור על הטוהר והטהרה, נתן עינו בספר שעל דלפקו ולא בכוס היין, המסמלת את עולם הגויים. אף על פי כן בולטת הזהות בין האב לבין בנו, עד כי נדמה לפרקים שהגבולות ביניהם ניטשטשו לחלוטין. למרות שהשיר נקרא 'אבי' ומסופר בו לכאורה סיפור־חייו של האב, הוא פותח במלים "מוזר היה אורח חיי", ומתמקד במאזן חייו של המשורר הבן. האב שלא היה אלא פונדקאי, המתבוסס בזוהמת החיים, מתואר כאן כמעין משורר רומנטי ש"עיניו בנפשו ולבבו ככינור פלאים יהמה" וכמי ש"אוזנו נטויה אל רננת כוכבים רחוקה". אין זאת כי הבן, השרוי בערוב יומו ורואה כי ימיו מתקצרים, בוחן כאן את סופו של אביו ומזדהה עם אורח חייו הבסיסי. גם הוא כאביו נע בין מעגלות הטומאה והטהרה, גם הוא נאלץ לעמוד מול "זרמת לשון שיקוצים" של חבורת שיכורים וסבואים. גם הוא כאביו נאלץ מדי יום ביומו לחזור לביתו "שותת קיקלון, נתעב ונאלח על נפשו, כמשוי ממצולת סחי". בתיאור השיכורים הסופקים בקיאם מול האב הקורא בספר צהוב גווילים, כלול לא רק הניגוד שבין אורח החיים הערלי לאורח החיים היהודי, בין אורח החיים של "הצעירים" בעלי הבלורית (שלא בחלו בטיפה המרה) לבין אורח החיים של ה"אני" המשורר, כי אם גם הניגוד שבין שתי פואטיקות: הפואטיקה הבוטה והחצופה של הצעירים הפרולטריים לבין זו של המשורר, הדוגלת בנקיון שפתיים ובערכיו של "בית אבא".

אגב ההזדהות עם האב, שנאלץ לעמוד ימים תמימים מול שיכורים מגואלים, רומז ביאליק לשיריהם של ה"צעירים", שמלאו תיאורי שכרות. השיר 'מוזר היה אורח חיי', ששולב בתוך 'אבי', עשוי להכיל תגובה לתיאורי בית־המרזח אפוף העשן כבד, בפרק 'הברית', מתוך ספרו הראשון של אברהם שלונסקי דווי,[10] וכן לתיאור הגולגולת, הצפה בנשמת הכוהן.[11] מול תיאוריו של שלונסקי, הרצופים שכרות, טומאה, נגעי צרעת ושאר מדווים, העמיד ביאליק את תמונת גולגולת אביו, הצפה בענני עשן, כסמל הטהרה שבתוך הטומאה המולת השיכורים. תיאור קבורתו של האב, עטוף טלית בלה, מתחת לציון עץ דל, שעליו חרותה הכתובת "פ.נ. איש תם וישר", מכיל אף הוא רמיניסצנציות, אם לא רמיזות של ממש, לתיאורי דווי של שלונסקי. בפרק 'חצות', מתוארת אצל שלונסקי עֲדה של עטופי טליתות לבנות (שם, עמ' צז) ובפרק 'דווי', הקרוי

כשם המחזור, אומר השוטה: "ושתי עיניי כפ.נ. ישחירו מחר (...) ורק יום יום ילבין שלג צהריים" (ובשירו של ביאליק: "לבוש בדים צחים כשלג בוקר וכנפשו"). התבזות האב באכסנייתו בקרב השיכורים והתבזות בנו בקרב משוררים־שיכורים, הרוצים לראותו בקלונו נתאחדו כאן לתמונה אחת, שקיבלה את חיזוקה בתמונות ובצירופי מלים משירת שלונסקי (אשר ניצח על המתקפה האנטי־ביאליקאית באותם הימים).

ראינו אפוא שאפילו השיר 'אבי', המתאר לכאורה אך ורק את אביו של המשורר ואת פרשת חייו העגומים, מדבר למעשה בעקיפין גם על המשורר עצמו ועל עניינים "אַרס פואטיים" שהעסיקוהו. שיר זה, הנראה כה אחדותי ואורגני, מכיל למעשה בתמונה אחת שתי תמונות מפוצלות של "רצח אב": מותו של האב, שלבו נשבר בקרבו באמצע הדרך, מתוך שמשא החיים העיק עליו לבלתי נשוא; ובמקביל מותו מדי יום של המשורר, הנאלץ כאביו, לעלות יום יום לגרדום ולהיזרק יום יום לגוב אריות. תיאורו של האב הנכלם, החוזר לביתו לעת ערב לאחר שעמד יום תמים בין שיכורים נתעבים, מתעצם כאן לכלל גורלו של כל אדם, ובכלל זה המשורר עצמו, שכשל כוחו להיאבק בטומאה ובתיעוב שמסביב:

שֶׁבֶת יוֹם־תָּמִים אֶל־עַקְרַבִּים בְּתוֹךְ מִרְזַח סְרוּחִים,
גָמֹעַ הֵבֵל פִּיהֵם וְהִתְגָּאֵל בְּרוּחַ שִׂפְתֵיהֶם.
יוֹם יוֹם עֲלוֹת לְגַרְדּוֹם, יוֹם יוֹם הֻשְׁלֵךְ לְגֹב אֲרָיוֹת.
וּבְשׁוּבוֹ לְעֵת־עֶרֶב הַחֶדְרָה כֻּלּוֹ שׁוֹתֵת קִיקָלוֹן,
נִתְעָב וְנֶאֱלָח עַל נַפְשׁוֹ, כְּמָשׁוּי מִמְּצוּלַת סֶחִי,
שׁוַּע לִבִּי לֵעֱנוּתוֹ, אֵלֶם יְגוֹנוֹ הִכְרִיעָנִי.
הָהּ, לוּלֵא קָטַנְתִּי כָּכָה, לוּלֵא רָפִיתִי כֹּחַ,
וָאֶתְּנָה כְּתֵפִי עִם כְּתֵפוֹ וְצַוָּארִי עִם צַוָּארוֹ אָשִׂים,
נָשָׂא עִמּוֹ בָעֹל וְעָמֹס אִתּוֹ בַּסֵּבֶל,
חֵלֶק כְּחֵלֶק נִמְשֹׁכָה, אוּלַי יֵקַל־לוֹ בִּגְלָלִי
אֶפֶס כִּי קָצְרָה יָדִי מְאֹד וּתְפִלָּתִי בְּחֵיקִי כָלְתָה,
וְהוּא גַלְמוּד כְּשֶׁהָיָה שֵׂרַךְ נְתִיבוֹ, נְתִיב הַתְּלָאָה,
שָׁחָה לֵעָפָר נַפְשׁוֹ מֵרֹב נֵטֶל וְאַמֵּץ כֹּחַ,
וּבְהָעֵק הַמַּשָּׂא מְאֹד – לֹא עָמַד לִבּוֹ, כִּי נִשְׁבַּר,
וַיִּפֹּל תַּחְתָּיו פִּתְאֹם וַיָּמָת בַּחֲצִי יָמָיו.
כְּתוֹא מִכְמָר, עַל אֵם הַדֶּרֶךְ, כָּרַע נָפַל אָבִי.
נָפַל וְלֹא הוֹסִיף קוּם.

מצבו של מי שנשבה לבין שיכורים והוא נאלץ לשמוע את גידופיהם ולהתגאל בהבל פיהם, הוא מצב שביאליק יכול היה כאמור להזדהות אתו. למעשה כבר תיאר ביאליק מצב דומה לזה, כתיאור התנסותו האישית, בשירו 'גם בהתערותו לעיניכם', שגם בו מתבזה היחיד בין אבירים צוהלים, השׂשים לראותו בקלונו. תיאור הדיכוטומיה שבין יהודים לגויים, בין יעקב לעשיו, התאים לביאליק גם לתיאור מצבו שלו, כמי שמתבזה בידי שיכורים "גויים", בעלי בלורית, הרחוקים מערכי "ישראל סבא", שעליהם הוא חונך בבית אביו הביולוגי ובבית מדרשו של אביו הרוחני, אחד־העם.

תיאור הנפילה, המגיע לשיאו במלים "כרע נפל אבי", מתקשר אף הוא לאותה תבנית תמטית־פסיכולוגית, המאפיינת כאמור את כלל יצירתו המאוחרת של ביאליק: רצח אב ורצח מלך (עולה כאן במרומז גורלו הטראגי של סיסרא, המנהיג שהכוכבים ממסילותיהם נלחמו בו). הזהות בין מצבו של האב לבין מצבו של בנו מתרמזת מן הסגנון הפרסונלי המודגש, העולה מן השיר, המתאפיין בריבוי מלים וצירופי מלים בגוף ראשון יחיד: "מוזר היה אורח חיי", "נגלה אליי ראש אבי", "רק אל אוזני לבדה", "לא רבת ראיתי את אבי".

ביאליק לא נהג להשיב בפומבי על קנטוריהם של שטיינמן ושל שלונסקי, ואף ממכתבים ששיגרו אליו נהג להתעלם, מתוך שרצה להפגין יחס של ביטול וזלזול כלפיהם. לעומת זאת, בין ידידיו, הרשה לעצמו לפעמים להתיר את לשונו ולגלות את אשר על לבבו. במכתב לזלמן שניאור, תיאר ביאליק את חבורת "כתובים" בסדרת כינויי גנאי, המזכירים בתוכנם ובסגנונם את החרפות שבשיר 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם': "קן של פשפשים. שמה נאספו כל הנכים והנְכפים".[12] ייתכן שכנגד אורח החיים ההֶדוניסטי של המודרניסטים, שלא בחלו בשכרות ובניבול פה, וכנגד לשון השירה שלהם, שלא בחלה בביטויים בוטים וגסים, העמיד ביאליק את אורח החיים היהודי, שעליו התחנך, שהשכיל לשמור על הטוהר, למרות הטומאה, שבתוכה התבוסס בעל כורחו.

שלונסקי התקיף את ביאליק על לשון החרפות והגידופים, שבה השתמש בשיר התוכחה 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', והשווה את לשונו של ביאליק לשירה הבולשביקית, שהסתייעה אז בכל הדשן העממי של הלשון הרוסית.[13] אולם התקפתו הייתה דוגמה מובהקת של "הפוסל במומו פוסל", שהרי את התקפתו נגד חֶרפותיו של ביאליק ערך בלי לבחול בחֶרפות משלו. ומי עוד כמוהו התיר את הרצועה, והרשה לאוצר המלים הבוטה לבוא לתוך השירה. ביאליק ענה למשיגיו בלשונם, במטבע שהם עצמם טבעו בשירה העברית, ושלונסקי היה הראשון שנזעק בחמת־זעם לשמע לשון זו.

ו. מאדישות כלפי הציבור לזעם יובֶנלי משתולל

בשירי הזעם שכתב ביאליק בשנים אלה חוזרת אפוא התבנית התמטית־פסיכולוגית, שבמרכזה הדחת מנהיג או מלך מכסאו. ב׳ראיתיכם שוב בקוצר ידכם׳ מתואר האספסוף המסוכסך, הנבוך והבזוי, שהדיח את מנהיגו ואינו יכול להקים מקרבו מנהיג ראוי לשמו. ב׳גם בהתערותו לעיניכם׳ הופך האדם הבזוי ללביא שכולו אומר מלך, הנוקם את נקמת השפלתו ומשיב למבזיו כגמולם. פנייתו רווית הכאב, השנאה והבוז כלפי מבזיו (״אך הָתֵל הֵתֵל בהם ללא רחמים / ועד למנוד ראש לָעַג לכולכם״) מזכירה את פנייתו אל ה״אתם״ בשיר התוכחה הגנוז ׳אהה, לוּ ידעתי איך אֶשָּׂכם״.[14] גם בשיר זה מתגלות שנאה עזה ותאוות נקם, שכמוהן לא נודעו ביצירת ביאליק עד לשנותיה האחרונות. גם מן הבחינה האמוציונלית, ולא רק מן הבחינה הכמותית, אין לתאר את יצירתו המאוחרת של ביאליק כיצירתו של אדם דשֵׁן ושלֵו, ש״ברכת חייו״ רוגעת ושוקטת. הרגשות המובעים ביצירותיו המאוחרות של ביאליק עזים וסוערים מאלה, המתגלים ביצירה המוקדמת יותר.

שיר בלתי־גמור זה, שביאליק כתב בפנקס־כיס קטן, בעת מסעו באמריקה בשנת תרפ״ו, יכול גם הוא להתפרש, כדרך שפירש לחובר את השיר ׳גם בהתערותו לעיניכם׳,[15] כביטוי לזעמו של המשורר כלפי היהדות המקומית, שאת אורחות חייה תיעב. אולם, עיון מדוקדק בשיר ובצירופיו עשוי לגלות, שעל הנמענים שלו יכולים להימנות גם שנואי־נפשו של המשורר, צעירי המשוררים, שביאליק מנהל עמם ועם יצירתם דיאלוג סמוי:

אֲהָהּ, לוּ יָדַעְתִּי אֵיךְ אֶשָּׂכֵם וְיִצָּעֲקוּ
וּבָמָּה אַקְנִיאֵם,
בַּמָּה אַעֲמִיק אָרַע לִלְבָבָם
אֲכַלֶּתֶם עוֹלַמְכֶם, אֲכַלֶּתֶם מְשִׁיחֲכֶם
וּלְלֹא קֶרֶן־הוֹד,
אִישׁ לְפִי כֹּחוֹ זְלַלְתֶּם, סָבָאתֶם, שָׂגַלְתֶּם,
וּמַה־לָּכֶם עוֹד?
אִישׁ בְּזָוִיתוֹ יְפֶלֶה טַלִּיתוֹ וְיִחַטֵּט
בְּצָרַעְתּוֹ הַקְּטַנָּה –
אֲהָהּ! בָּמָּה אָרַע לִלְבַבְכֶם וְאֵיכָה
אֲכַס פָּנֵיכֶם בּוּשָׁה
וּבְשַׂרְכֶם בְּשַׂר מֵת וּלְבַבְכֶם בַּרְזֶל
וּמִצְחֲכֶם נְחוּשָׁה?!

שיר גנוז זה משנת תרפ״ו, כמו גם גלגולו הראשון של ׳אבי׳ (השיר ׳מוזר היה אורח חיי׳, שנדפס כאמור בתרפ״ח), מכיל תגובה של ביאליק על שירתו של אברהם שלונסקי, כפי שהייתה מוכרת לו מן הקובץ דַּוַי, קובץ הבכורה של המשורר המודרניסט הצעיר. קובץ זה, שכדברי אברהם הגורני־גרין,[16] הכיל בסמוי פרוגרמה למהפך ספרותי ולהחלפת המנהיגות הספרותית הוותיקה בצעירה, שהוא עצמו יעמוד במרכזה, שימש לביאליק בסיס למענהו. כנגד תיאורי הקובץ דַּוַי, תיאורו של איוב־המשורר ה״מתעטף בטליתו״ (דווי, עמ׳ צז), וכנגד תיאור החיטוט בצרעת (שם, עמ׳ צ), כתב ביאליק את השורות: ״איש בזוויתו יפלה טליתו וחיטט / בצרעתו הקטנה״. כנגד דבריו של הקהל: ״ואני מעולם בכמו אלה לא קינאתי / וגם שִׂטמתים / הן ככה יהיה דבר הכוהן תמיד: / מה בצע בטיהור טהורים והם טמאים לנפש / אפס להם הבשר הטהור״, כתב ביאליק את השורות: ״אהה, לוּ ידעתי אֵיך אֶשכם ויצעקו / ובמה אקניאם / (...) ובשרכם בשר מת ולבבכם ברזל / ומצחכם נחושה?!״. העמדת השורות, אלה מול אלה, מלמדת, שלפנינו אכן מענה לדברים קונקרטיים, ששלונסקי כתבם, וביאליק השתמש בהם כדי לנגח אותו ואת חבורתו על שהציקו לו השכם והערב בכל דרך אפשרית. אך לא לשירת שלונסקי בלבד רומז השיר: המִלים ״אכלתם משיחכם״, למשל, רומזות ל׳אוכלי המשיח׳ מן המחזור כלב בית של אורי צבי גרינברג, ומהן עולה במרומז גם מוטיב ״רצח המלך״ (המלך המשיח) והתעללות הציבור בו.

דווקא השיר הגנוז ׳אהה לו ידעתי איך אשכם׳ מלמד יותר מן השירים הקאנוניים על עצמתו של השינוי, שהתחולל בשירת ביאליק בעשור האחרון של חייו. בעוד שבשירים המוקדמים יותר נתבסס יחס האנטגוניזם בין האני־המשורר ובין קהלו על אדישות (״ילכו להם אל אשר ילכו״, ״איש לחשבון עולמו״), או על על רצון להיבדל מהם ולברוח מן השליחות המכבידה, הרי בשירים האחרונים מתבטא רצונו העז של האני־המשורר להכאיב לציבור ולהכות בו, פיזית ונפשית. לראשונה ביצירת ביאליק, הדובר משתולל בזעם יוּבָנלי, כחיה פצועה, ומבקש לנקום במשנאיו ובמבקשי רעתו. בשירים המוקדמים יותר, מתלונן האני־המשורר על שהציבור משפיע עליו רוב אהבה וטובה, אך הוא אינו רוצה באהבתו (׳מי אני ומה אני׳, ׳שחה נפשי׳ ועוד). ביצירה המאוחרת, מצטייר דובר שהוא אדם מבוזה ומושפל, הרוצה לנקום במבזיו את נקמת השפלתו. הציבור משתנה אפוא מציבור אוהב־עד־לזרא לציבור עוין, שונא ושנוא.

התבנית של רצח המלך (REGICIDE), או ההתעללות הרוחנית בו, שכמוה כשפיכת דמו חוזרת אפוא ביצירתו המאוחרת של ביאליק, הן בשירים והן

באגדות המעובדות־המקוריות והן בתרגום. אין זאת כי לפנינו תבנית חוזרת ונשנית, שמקורה בחרדה אובססיבית מפני יורשיו, מהולה בגאווה בלתי־מוסתרת של מלך, שצעירים קנטרנים קמו עליו להדיחו מכסאו והוא חרד מהם אך גם בז להם ונד להם בראשו.

"רצח אב" ו"רצח מלך" הם מוטיבים מקבילים, הידועים למשל מתורת פרויד,[17] שראתה בכל ביטוי אינצסטי ממשי או הזוי משאלה של דחיקת האב ממעמדו וכיבוש האם (האישה, האדמה, הממלכה, השלטון). גם האנתרופולוג פרייזר, בספר־המופת הידוע שלו ענף הזהב, הדגיש, במקביל לפרויד, את מקומם של "רצח האב" ו"רצח המלך" בחברות פרימיטיביות שונות. בזכות פרויד ופרייזר, ממעצבי החשיבה המודרנית של ראשית המאה, הפכו מנהגי ההדחה והרצח, או טקסי ההדחה והרצח, בדרך הטרנספוזיציה, גם למשאלות־הלב הכמוסות של האדם המודרני, ששימר בנפשו דפוסי התנהגות קמאיים.

מתברר, כי אגב המעקב אחר הדיאלוג הסמוי בין ביאליק לבין יריביו מבין המשוררים הצעירים, נחשפת אחת התבניות האינהרנטיות (או בלשונו של ליאו שפיצר "האֶטימון הרוחני") שבתשתית יצירתו המאוחרת של ביאליק. תבנית זו היא כה אובססיבית ומושרשת ביצירתו, עד שהיא מתגלה לא רק בשיריו, כי אם גם בעיבודים ובתרגומים, שבחר לעסוק בהם באותן השנים. בכל היצירות המאוחרות בולטים הדימויים המלכותיים שבהם מתואר ה"אני", בתוך הדימויים הפלבאיים שבהם בחר לתאר את יריביו. היריבים מתוארים תמיד כאספסוף המוני ופשוט, הפכפך ויצרי, שלפרקים מריע הוא בבוז, ולפרקים נאלם דום בחרדה ובבעתה.

כל היצירות שנזכרו כאן שירים, עיבודי אגדה, דרמה מתורגמת מכילים בתוכם תיאורי האספסוף עזי מרקם וצבע. גם המחזור 'יתמות' מצטיין בסצינות המון מרשימות השיכורים המתגוללים בקיאם בבית־המרזח מזה, והמון נשות השוק הפשוטות מזה. כאמור, לדברי גרשון שקד[18] מלמדת הסאטירה 'שור אבוס וארוחת ירק' על תגובת ביאליק על המהפכה הבולשביקית ועל שידוד המערכות המעמדי, שנתלוה למהפכה. על אבחנה מאירת־עיניים זו יש להוסיף ולומר, שתיאורי האספסוף של ביאליק ניזונו גם מספר־המופת של פרויד הפסיכולוגיה של ההמון.[19] ספר זה השפיע כנראה על חשיבתו של ביאליק, ולמן המפגש עם רעיונותיו החל ביאליק לשלב ביצירתו לענפיה תיאורי אספסוף למכביר.

הדימויים האֶליטריים, שבהם תיאר ביאליק את דמות ה"אני" המשורר, ולעומתם הדימויים הוולגריים והפלבאיים, שבהם תיאר את דמות יריביו, מתאימים גם לדימוי העצמי של הצעירים. אלה נהגו לתאר את עצמם בשירתם כאספסוף של יחפנים צרועים, שאינם מתקבלים אל תוך המחנה (תרתי־משמע).

את ביאליק תיארו כנגיד, היושב בארמון ספון ונהנה מכל מנעמי העולם־הזה. חילוף המשמרות, שהתחולל אז בשירה העברית, קיבל ביצירתו של ביאליק כמה וכמה פנים. ביצירתו המאוחרת לסוּגיָה רווחים המוטיבים של חילופי מעמדות, חילופי זהות וכיוצא באלה וריאציות על מוטיב "בן המלך והעני", וגם אלה תובעים דיון מיוחד. לסיכום, נזכיר עוד שתיאורו של מלך מודח, כדוגמת שלמה ב'שור אבוס וארוחת ירק', שאינו מבכה את מר גורלו אלא יודע לשמוח בחלקו חרף רישו, מצוי בשיר־עם גנוז,[20] שנכתב אמנם עוד לפני שהחל המרד בביאליק ובפואטיקה שלו:

אם הַשָּׂטָן בי יִתְעַלֵּל,
קֹב לֹא אֶקֹב וְלֹא אֶתְפַּלֵּל,
שָׂרֹק אֶשְׂרֹק לִי וְאֶלְזֹ
כְּתָמוֹל שִׁלְשׁוֹם, רֹשׁ וָמַלְזֹ.

אין זאת כי ביאליק שהרבה לתאר ביצירתו תהליכים דיאלקטיים של חילופי שלטון, עלייתם ונפילתם של מעמדות, עלייתן ונפילתן של פואטיקות, חילופי טעמים ספרותיים ועוד (ראה: מסתו 'שירתנו הצעירה' ושירו 'גבעולי אשתקד', הנדונים כאן בפרק "עוד היָשָׁן הולך וכבר החדש בא"), העסיק עצמו במוטיב המלך המושפל כשהיה עדיין בשיא כוחו וגדולתו. אין זאת כי ידע, שמן העמדה הרמה שביצר לעצמו אין אלא דרך נסיגה. ניתן אפילו לשער, שעוד בטרם התחילו למרוד בו וכשהיה עדיין בשיא השליטה התכונן ביאליק אמוציונלית להדחה ולמסירת הכתר והשרביט. נושאי המנהיגות והמרד במנהיג העסיקו אותו למעשה משחר יצירתו, אלא שבשנותיו האחרונות שנות מרד ה"צעירים" וניסיונם לנשלו מעמדות הכוח שניתנו לו לבש הנושא גוון אישי, השונה מזה שהיה לו בגלגוליו הקודמים. ביצירה המוקדמת, ניצב המחבר המובלע בעמדת ביניים בין המנהיג לבין המורדים בו ('בליל הרעש', 'המתמיד', 'אכן גם זה מוסר אלוהים' ועוד). ביצירה המאוחרת, המנהיג הוא ביאליק עצמו, ולא ראש־ישיבה נבגד, או מנהיג ציוני נבגד כאחד־העם, ומכאן הנימה האמוציונלית האישית והחריפה. גם כאשר המנהיג הנבגד והמודח הוא וויצמן ('ראיתיכם שוב בקוצר ידכם'), מתגלה כפי שניסיתי להראות לעיל תחושת זהות עמוקה אתו, מתוך רגש האחווה של מנהיגים גדולים בעת צרה, מול צעירים עוינים.

בפרק זה נעשה ניסיון להראות כיצד עונה ביאליק בשיריו לצעירי המשוררים, תוך שהוא רומז לשורות מתוך שיריהם, במיוחד לאלה שכוונו נגדו.

אולם, אין לראות ברובד זה, שלא נחשף בביקורת ובמחקר עד כה, את עיקרם של שירים אלה. לפנינו אלוזיות ששילב המשורר לתוך שיריו, שהובנו בוודאי אצל הנוגעים בדבר, אך עצמתן נתעמעמה במשך הזמן, וכיום אנו נתבעים במלאכת חקירה מדוקדקת כדי לגלותן ולפרשן. בצד הממד האישי, שכוחו יפה לזמנו ולמקומו, מכילים השירים גם ממדים אוניברסליים ועל־זמניים, הלוכדים עניין אנושי רחב. המוטיב של "רצח אב" ו"רצח מלך" הוא, כאמור, מוטיב ידוע בספרות המודרנית ובחשיבה המודרנית בכלל, המתבסס על ההתנהגות האנושית בכל דור ובכל אתר, ואופיו הבין־אישי והכללי הופכו לרלוונטי, גם לאחר שאבד כלח על המריבות האישיות בין ביאליק והצעירים.

חשיבות הדיאלוג שערך ביאליק עם שירת הצעירים היא בכך, שדיאלוג זה מאפשר לחשוף את ה"אטימון הרוחני" את התשתית התמטית והפסיכולוגית של יצירתו המאוחרת של ביאליק, המתגלה לפתע באחדותה, חרף הריבוי הז'אנרי, הרעיוני והסגנוני המאפיין אותה.

הערות

1. כך תיאר אותו, למשל, שלונסקי במאמרו נגד השיר "ראיתיכם שוב בקוצר ידכם" (כתובים, שנה שישית, גיל' א (רלג), כ"ח בחשון תרצ"ב, 4.11.31), שבו הציג את שיר הקונגרס של ביאליק כבן, שנולד לו למשורר העקר לזקונים. וראה: שמיר (תשמ"ג), עמ' 114.
2. "אטימון רוחני" הוא מושג שטבע המבקר והפילולוג היהודי־אוסטרי ליאו שפיצר (1887–1960), שמחקריו בסטיליסטיקה פיתחו מתודות של קריאה שהוזיה בטקסט ושימת־לב לסדירויות לקסיקליות ומוטיביות בתוכו, עד לגילוי האטימון, או השורש הסגנוני־נפשי, המאחד יצירות שונות משל אותו היוצר. שיטותיו השפיעו רבות על "הביקורת החדשה" ועל ההוראה האקדמית באירופה ובארצות־הברית במחצית הראשונה של המאה העשרים.

3. המתעניין יוכל לפנות, למשל, אל אל המונוגרפיה שלונסקי המשורר וזמנו, מאת א״ב יפה (1966), הגם שזו נכתבה תחת עינו הבוחנת של שלונסקי, אל הספר החיים הספרותיים בארץ ישראל, מאת ז׳ שביט (תשמ״ג; המבוסס על חיבור דוקטורט משנת 1978), ואל המאמר ״ראשיתו של ׳מאזנים׳״, מאת הלפרין ושמיר (1979).
4. ראה מאמרו ״מן הקצה אל הקצה״, הארץ, גיל׳ 3801, י״ח בשבט תרצ״ב, (26.1.32).
5. לחובר (תש״ח), עמ׳ 82.
6. שמיר (תשמ״ג), עמ׳ 112 131.
7. ראה:אינרות אל רעייתו מאניה, תרגם: י״ל ברוך, תשט״ז, 118 119. בפעם הראשונה, כתב למאניה על שירו באיגרת מיום 22.9.31. ראה גם: שמיר (תשמ״ג), 122 124.
8. דבר, 24.12.1926.
9. מאזנים, שנה א׳, גיל׳ ג׳, י״ז באדר ב׳ תרפ״ט; שם, גיל׳ ז׳, י״ד בניסן תרפ״ט.
10. דַוַי, (שירים) עמ׳ עו.
11. שם, עמ׳ ט.
12. באיגרת מיום 5.2.1929. ראה: אינרות, ד, עמ׳ רז.
13. ראה הע׳ 1 מלעיל.
14. השיר נתפרסם ב׳כנסת׳ לזכר ביאליק, ו (תש״א), עמ׳ 4. הוא נדפס שוב בספר כתבים גנוזים (תשל״א), עמ׳ 152.
15. ראה הע׳ 4 לעיל.
16. הגורני־גרין (1984), עמ׳ 41 43.
17. פרויד (תרצ״ט), עמ׳ 177 190; ראה גם: בודקין (BODKIN) (1934), עמ׳ 16 22.
18. בהרצאתו ״על הסאטירה הרינסאנסית ביצירת ביאליק״ שנישאה ביום־עיון מטעם החוג לספרות עברית ומכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל־אביב, במלאת חמישים שנה לפטירת ביאליק.
19. ספרו זה של פרויד ראה אור בעברית בשנת תרפ״ח, והוא היחיד מבין כתביו של הפסיכולוג שהחזיק ביאליק בספרייתו הפרטית (על פי רשימת הספרים הפרטיים של ביאליק, שקיבלתי באדיבותו של מר יונתן דובוסרסקי, מנהל בית ביאליק. פרק זה נכתב לפני שקיבלתי לידיי רשימה זו).
20. כתבים גנוזים (תשל״א), עמ׳ 140.

מראי מקום

- אבינרי י', מילון חידושי ביאליק, הוצאת המחבר, תל־אביב תרצ"ה.
- אבן־זוהר א', "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'קוב" (למעמד הדנוטציה בלשון הספרות העברית בדורות האחרונים), הספרות, 23 (אוקטובר 1976), עמ' 1־6.
- אבן־שושן א' וי' סגל קונקורדנציה לשירת ח"נ ביאליק, קרית ספר, ירושלים תש"ך
- אברבך ד', "ורדזוורת, פרויד וביאליק: שירת הילדות", מאזנים, מה, תמוז תשל"ז (יולי 1977), עמ' 102 112. ראה גם: ABERBACH
- אברונין א', מחקרים בלשון ביאליק וי"נ, ועד הלשון העברית, תל־אביב תשי"ג.
- אונגרפלד מ', ביכליוגרפיה על ביאליק לכתי־הספר, דביר, תל־אביב תש"ך.
- אופק א', ספרות הילדים העברית ההתחלה, מכון פורטר לפואטיקה ולסמיוטיקה, מפעלים אוניברסיטאיים, תל־אביב 1979.
- אופק א', גומות ח"נ פועלו של ביאליק בספרות הילדים, דביר, תל־אביב תשמ"ד.
- אורלן ח' (עורך), שירת ח"נ ביאליק: אנתולוגיה, המכון למדעי־היהדות בקליבלנד ודביר, תל־אביב תשל"א.
- אחד־העם (א' גינצברג), כל כתבי, דביר, תל־אביב תש"ו.
- ביאליק ח"נ, דברים שבעל־פה, א־ג, דביר, תל־אביב תרצ"ה. (בקיצור: דברים שבע"פ).
- ביאליק ח"נ, כל כתבי ח"נ ביאליק, דביר, תל־אביב תרצ"ח.
- ביאליק ח"נ, אגרות ח"נ ביאליק, ערך: פ' לחובר, דביר, תל־אביב תרצ"ח־תרצ"ט. (בקיצור: אגרות).
- ביאליק, ח"נ, פרקי חיים, מוסד ביאליק, ירושלים ת"ש.
- ביאליק, ח"נ, כתבים נגוזים של ח"נ ביאליק, המלביה"ד: מ' אונגרפלד, דביר, תל־אביב תש"ל.(לשם קיצור: כתבים נגוזים).
- ביאליק ח"נ, שירים (תר"ן־תרנ"ח), מהדורה מדעית בלווית מבואות וחילופי נוסח, ערך: ד' מירון. עורכי משנה: ע' שביט, ש' טרטנר, ז' שמיר, ר' שנפלד, מכון כץ ודביר, תל־אביב תשמ"ג.
- בן־אור א', תולדות הספרות העברית החדשה, כרך שני: תקופת התחייה, יזרעאל, תל־אביב תשי"ג, עמ' 213 287.
- בנשלום ב"צ, משקליו של ביאליק, גזית, תל־אביב תש"ב. כונס בתוך: שקד (1974) עמ' 52־81.
- בערנשטיין א', יודישע שפריכווערטער און רעדענסאַרטען, דפוס הצפירה, ורשה תרס"ח.
- בקון י', הפרווזודיה של ביאליק, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע 1983.
- בקון י', ביאליק בין עברית ליידיש, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע 1987.
- בקר י', ח.נ. ביאליק ויצירותיו לאור הפסיכואנאליזה, דעה, ירושלים תרצ"א.
- בראל יהודית, הפואמה האוטוביוגראפית ביצירתם של ח"נ ביאליק ובני דורו (חיבור לשם קבלת תואר דוקטור. הוגש לסינאט האוניברסיטה העברית בירושלים ביוני 1983).
- בראל יהודית, "הפואמה האוטוביוגראפית העברית בהיווצרותה", מחקרי ירושלים בספרות עברית, ח, האוניברסיטה העברית, ירושלים (תשמ"ה) עמ' 24–38.
- ברזל ה' (עורך), מאסף, י, מוקדש ליצירת ח"נ ביאליק (במלאת מאה שנה להולדת המשורר, ספרית מקור, אגודת הסופרים העברים, תל־אביב 1975.
- ברנר י"ח, "הנאמן" ("לדמות דיוקנו של ביאליק"), בשעה זו, (קובץ ב: לח"נ ביאליק למלאת כ"ה שנה לעבודתו הספרותית), יפו (סיוון תרע"ו), עמ' 8 25.
- גוברין נורית, "אירה יאן כמספרת ארץ ישראלית", עיתון 77, 46, תל־אביב, חשוון תשמ"ד (אוקטובר 1983); על המשמר, י"ד בתשרי תשמ"ה (10.10.84).
- גוברין נורית, "מבוא כהצהרת אהבה מוסווית", מאזנים, כא, גיל' 3 4, תמוז־אב תשמ"ח (יולי־אוגוסט 1987), עמ' 19 22.

- גורן נ', פרקי ביאליק, טברסקי, ת"א תש"ט.
- גינצבורג ש"מ ופ"ש מארק, יודישע פאלקסליידער אין רוסלאנד (עמוד השער וההקדמה ברוסית), פטרבורג 1901.
- דובשני מ', יצירתו של ביאליק, הוצאת המכון הישראלי להשכלה בכתב, תל־אביב, תשכ"ו.
- דרויאנוב א', ספר הבדיחה והחידוד, פרנקפורט ע"נ מיין 1922.
- האפרתי י', המראות והלשון, סימן קריאה ומכון כץ, אוניברסיטת תל־אביב תשל"ד.
- הגורני־גרין א', "פואימה דראמאטית כתוכנית־פעולה למהפך ספרותי: בין מסותיו של שלונסקי לבין ספר ביכוריו 'דור'". בתוך: ספר הכנס, הכנס הבינאוניברסיטאי הראשון לחקר הספרות העברית. ערכה: זיוה שמיר. אוניברסיטת תל־אביב 1984.
- הגורני־גרין א', שלונסקי בעבותות ביאליק, אור־עם, חמ"ד תשמ"ו.
- הלמן י"ט, עשרה פרקים לשירי ח"נ ביאליק, המכון העברי להשכלה בכתב, ירושלים תשי"ז.
- הלפרין חגית וזיוה שמיר. "ראשיתו של 'מאזנים'". בתוך: מאזנים (ספר היובל: תרפ"ט־תשל"ט), מח, חוב' 5 6, תל־אביב (ניסן אייר תשל"ט), עמ' 23 37.
- הלקין ש', מוסכמות ומשברים בספרותנו, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ם.
- ורסס ש', בין גילוי לכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, הקיבוץ המאוחד, ירושלים תשל"ז.
- טנא ד' (עורך), הלשון בשירי ביאליק: מקראה וביבליוגרפיה, אקדמון, ירושלים תשל"ג.
- טרטנר ש', הפואמה 'המתמיד' ח"נ ביאליק: מבנה ומשמעות, עבודת גמר לקראת התואר מ"א, אוניברסיטת תל־אביב תשל"ו (סטנסיל).
- יפה א"ב, א' שלונסקי המשורר וזמנו, ספרית פועלים, תל־אביב 1966.
- כהן, י"ל, יידישע פאלקסליידער מיט מעלאדיעס, יידישער וויסנשאפטלעכער אינסטיטוט ייוא, ניו יורק 1957 (מהדורה מורחבת של מהדורת 1912).
- לוז צ', תשתיות שירה עיקרים בפואטיקה של ביאליק, ספריית פועלים, תל־אביב 1984.
- לחובר פ', "ימי ביאליק הראשונים", כנסת (לזכר ביאליק), ספר שלישי, דביר, תל־אביב (תרצ"ח), עמ' 48–78.
- לחובר פ', ביאליק חייו ויצירותיו, דביר ומוסד ביאליק, תל־אביב תש"ד.
- לחובר פ', תולדות הספרות העברית החדשה, ד, דביר, תל־אביב תש"ח, עמ' 37–188.
- ליפשיץ א"מ, "סגנונו של ביאליק", בשעה זו, קובץ ב, יפו (תרע"ו), עמ' 59 69. כונס בספרו: כתבים נבחרים, ב, ירושלים תש"י.
- מירון ד', הפרדה מן האני העני, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב תשמ"ו.
- מירון ד', בואה, לילה, דביר, תל־אביב תשמ"ז.
- סדן ד', "זמר עם: בין בירור להשגה", בתוך: אבני בוחן, מחברות לספרות, תל־אביב תשי"א, עמ' 363–386.
- סדן ד', בין דין וחשבון, דביר, תל־אביב תשכ"ג.
- סדן ד', סוגית יידיש במסכת ביאליק, אקדמון, ירושלים תשכ"ה.
- סדן ד', "החורש ומשמרת קודשי", הספרות, א, חוב' 1, אוניברסיטת תל־אביב (אביב 1968), עמ' 36–42.
- סטוצ'קוב נ', דער אוצר פון דער יידישער שפראך, ייוא, ניו־יורק 1950.
- עובדיהו מ', מפי ביאליק, מסדה, תל־אביב תש"ח.
- פרויד ז', טוטם וטאבו, מגרמנית: י' דבוסיס, קרית־ספר, תל־אביב תרצ"ט, עמ' 177–190.
- פרויד ז', הפסיכולוגיה של ההמון והאנליזה של האני, מגרמנית: י' דבוסיס, דפוס הספר, תל־אביב תרצ"ח.
- פרי מ' וי' האפרתי. "על כמה מתכונות אומנות השירה של ביאליק", עכשיו, 17 18 תל־אביב (1966), עמ' 43 77.
- פרי מ', המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, מפעלים אוניברסיטאיים, תל־אביב תשל"ז.
- פרידמן ד"א, עיוני שירה, מחברות לספרות, תל־אביב תשכ"ד.
- צור ר', דברים כחוויתם: עיונים בשירי ביאליק, ספרי דגה, תל־אביב חש"ד.
- צור ר', יסודות רומאנטיים ואנטי־רומאנטיים (בשירי ביאליק, טשרניחובסקי, שלונסקי ועמיחי), פפירוס, תל־אביב 1985.
- צמח ע', הלביא המסתתר (עיונים ביצירתו של ח"נ ביאליק), קרית ספר, ירושלים תשכ"ו (מהדורה שלישית מורחבת: תשל"ו).
- קלדרון נ', "על חקר ביאליק של דב סדן", עכשיו, 29 30 (סיון תשל"ה), עמ' 165 182.
- קלוזנר י', חיים נחמן ביאליק ושירת חייו, דביר, תל־אביב תשי"א.

- קרטון־בלום רות, שירה כראי עצמה (אנתולוגיה), הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשמ״ב, עמ׳ 9–20.
- רבניצקי י״ח, דור וסופריו, א־ב, דביר, תל־אביב תרפ״ז־תרצ״ח.
- שביט זוהר, ״חילופי נורמות בתקופת המעבר בשירה: המעבר משירת ההשכלה דרך חיבת־ציון לשירת התחייה ב׳לוח אחיאסף׳״, הספרות, אוניברסיטת תל־אביב, 23 (אוקטובר 1976), עמ׳ 50–68.
- שביט זוהר. **החיים הספרותיים בארץ־ישראל: 1910–1933**, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשמ״ג (מבוסס על החיבור ״עליית אסכולה בשירה: עליית המודרניזם בשירה העברית בא״י סביב קבוצת ׳כתובים׳״, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, בהדרכת איתמר אבן־זוהר, אוניברסיטת תל־אביב, אפריל 1978).
- שביט ע׳, **לכתים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה** (דיסרטציה), אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 1978.
- שביט ע׳, **המהפכה הריתמית**, הקיבוץ המאוחד ומכון כץ, תל־אביב תשמ״ג.
- שביט ע׳, **שירה ואידיאולוגיה**, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1987
- שבייד א׳, **הערנה למלאות ההוויה**, ספרית פועלים, תל־אביב 1968.
- שטרן דינה, **אצבעוני: כבור שטן ומושיע (תבניות מן המעשייה בספרות ילדים**, צ׳ריקובר, תל־אביב 1985.
- שמיר זיוה, ״בעקבות אהובה חומקנית״ (על שירו של ביאליק ׳לנתיבך הנעלם׳), מעריב (ספרות, אמנות, ביקורת), 12.1.1979.
- שמיר זיוה, **שירי ביאליק הראשונים** (דיסרטציה), אוניברסיטת תל־אביב 1980.
- שמיר זיוה, ״כיצד ארי קם פתאום מרבצו״ (על שיר שכתב ביאליק בהשפעת אורי צבי גרינברג), ידיעות אחרונות, 24.7.81.
- שמיר זיוה, ״שיר הקונגרס של ביאליק ׳ראיתיכם שוב בקוצר ימכם׳ בין הממסד הפוליטי וממסד הספרות״. בתוך: בין היסטוריה לספרות, ערכה: מיכל אורון, דיונון, בית ההוצאה באוניברסיטת תל־אביב תשמ״ג, עמ׳ 112 131.
- שמיר זיוה, **הצרצר משורר הגלות** (לחקר היסוד העממי בשירת ח״נ ביאליק), פפירוס, תל־אביב תשמ״ו.
- שמיר זיוה, **שירים ופזמונות גם לילדים** (לחקר יצירת ביאליק לילדים ולנוער), פפירוס, תל־אביב תשמ״ז.
- שמיר זיוה, ״האם השיר ׳איגרת׳ הוא משל ביאליק?״ (״שיר יתום״ מתוך ׳לוח אחיסף׳ לשנת תרס״ב), מאזנים, ס, גיל׳ 8 9 (שבט־אדר תשמ״ז), עמ׳ 2 13.
- שמיר מ׳, ״אהבת ביאליק״, מאזנים, לו, תל־אביב (טבת תשל״ג), עמ׳ 11 19. כונס בספרו: **ענין אישי: עם שלושים וחמישה משוררים**, עם־עובד, תל־אביב תשמ״ז, 9 24.
- שניאור ז׳, **ביאליק ובני דורו**, דביר, תל־אביב 1958.
- שפירא ז׳, **ביאליק ביצירותיו**. שמעוני, תל־אביב תשי״א.
- שפירא ז׳, **ריתמים בשירת ביאליק**, אמ״ש, תל־אביב תשכ״ו.
- שפירא ז׳, **ח.נ. ביאליק בנתיבות שירתו** (עיון ומחקר), אמ״ש, תל־אביב תשל״ד.
- שקד ג׳, **ביאליק יצירתו לסוגיה כראי הביקורת**, מוסד ביאליק, ירושלים 1974.

- Aberbach, David. **A Study of the Writings of C.N. Bialik With Some Comparative Aspects** (a thesis), University of Oxford, 1977.
- Aberbach, David. "Screen Memories of Freud, Bialik and Wordsworth", **Midstream,** Vol. XXV (8), October 1979, pp. 39 43.
- Bate, Walter Jackson. **From Classic to Romantic,** Cambridge, Mass., 1946.
- Bloom, Harold. **Shelley's Mythmaking,** Yale U.P., New Haven, 1959.
- Bodkin, Maud. **Archetypal Patterns in Poetry,** Oxford U.P., London, 1934.
- Bodkin, Maud. **Studies in Type Images in Poetry, Religion & Philosophy,** Folcroft Press, 1970.
- Curtius, Ernest Robert. **European Literature & the Latin Middle Ages,** Trans. By W. R. Trask, Pantheon Books, New York, 1953.
- Frye, Nothrop. **Anatomy of Criticism,** Princeton U.P . New York, 1957

- Greenberg, Louis. **The Jews in Russia,** Yale U.P., New Haven, 1944.
- Kris, Ernest. **Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist,** Yale U.P., New Haven, 1979.
- Langbaum, Robert. **The Poetry of Experience** (The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition), Norton, New York, 1963.
- Wellek, René. **Confrontations** (Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England and the United States During the 19th Century), n U.P., New Jersey, 1965.

מפתח יצירות ביאליק

א – הצרצר משורר הגלות (תשמ״ו)
ב – שירים ופזמונות גם לילדים (תשמ״ז)
ג – השירה מאין תימצא (תשמ״ח)

אבי **א** 173־176; **ג** 33, 38, **118–121**, **140**, 164, 211, **254–257**, 259
אברם, אברם **א** 12, 115
אגדת שלושה וארבעה **א** 18; **ב** 25, 53, 73, 111, 143; **ג** 243
אד ירד **ב** 22
אהה, לו ידעתי איך אשכם **ג** 36, **258–259**
אוי מלב בוקעת **א** 168; **ג** **116–122**, 125 127, 142, 231
אונטער די גרינינקע בוימעלער **א** **105–106**; **ב** 35, 36, 105, 111, 129, 130
אופניים **ב** 164
אחד אחד ובאין רואה **ב** 7; **ג** 38, 40
אחרי הדמעות **ג** 50
אחרי מותי **א** 61; **ג** 39, 40, 97
אחת שתים **א** 45; **ב** 57
איגרת **ג** 34; **ג** 43
איגרת קטנה **א** 40, 51; **ג** 35
איך וועל אייך דערציילן **א** **148–149**
אין שחיטה שטאט **א** 104; **ב** 122 (ראה גם: ׳בעיר ההרֵגה׳)
איש הסיפון **ב** **182–183**; **ג** 39, 161, **172–175**, 177, 179
אכן גם זה מוסר אלוהים **ג** 261
אכן חציר העם **ג** 35, 103
אל האגדה **ג** 18, 78, 97, 103, 105
אל האריה המת **ג** 48, 65, **67–80**, 81, 106, 167
אל המשורר **ג** 24 25, **67–80**
אל הציפור **א** 5, 8, 19, **22–33**, 35, 50, 51, 162, 167; **ב** 59, 61, 124; **ג** 51 55, 182 183, 223, 241
א״ל פסטרנק **ג** 103
אלוף בצלות ואלוף שום **ב** 134, 143; **ג** 243
אליהו הנביא **א** 16; **ב** 23
אלף בית **ב** **121–122**, 174
אל תראו שהחורף מולך **ב** 20
אם ועוללה (ראה: שכב עוללי)
אמי זכרונה לברכה **א** **156–159**, 209–210
אם יש את נפשך לדעת **א** 68, 71; **ג** 35

אצבעוני **א** 16; **ב** 24, **31–32**, 33, **45**–
51, 123, 190
ארון הספרים **ב** 127
אריה בעל גוף **ב** 111, **153–154**
ארץ שחולה כפנינים **א** 26; **ג** 30,
55 56
אשריך צעיר רודם **ב** 186

באוהל התורה **א** 8; **ב** 73; **ג** 23, 78
בבית אבא **ב** 19, **49**, 52
בגינה **ב** 94, 173, 174 (ראה גם:
בגינת הירק)
בגינת הירק **ב** 8, 29, **31**, 41, 69, 94,
97, 111, 139, 144, 147, 163,
165, **173–187**; **ג** 227
בהבטחות שווא **א** 45; **ג** 241
בואה נערי אל קטוני **ב** 47
ביום סתיו **ב** 175; **ג** 107, 133
ביים פענצטער אין אֵ שטייגל **ב**
64–66
בין נהר פרת **א** 41, 41, **42–46**, 59,
96, 172; **ב** 36, **39–41**, 51, 59,
60, 89, 115, 132, 146, 154; **ג**
64
בית יתום של אבן גבירול **ב** 101
בית עולם **א** 106; **ב** 131; **ג** 234
בכרכי ים **ג** 62, 66
בלב ים **ג** 26
בליל הרעש **א** 8; **ב** 97, 157, 261
במנגינה **ג** 167 (ראה גם: מנגינה
לאהבה)
בנֶכר **א** 17; **ב** 41–**42**, 45, 124,
175 176; **ג** 68
בעיר הרגה **א** 104; **ב** 113, 122;
ג 62, 200
ברכת עם **ב** 116, 156
בשׂורה **ב** 116; **ג** 159, 182
בשל תפוח **ב** 150, 175; **ג** 35,
222–228
בת ישראל **א** 44; **ב** 51
בתשובתי **א** 101, 124, **126–134**,
141, 142, 143; **ב** 119; **ג** 136

גבעולי אשתקד **ג** **180–199**, 261
גברו עלילות בארץ **ב** 179
גד הגיבור **ב** 155, 161
גדוד בעיר **א** 96; **ב** 22, 115, 124,
146, 174; **ג** 179
גדי גדיי **ב** 29, 60, 165
גילוי וכיסוי בלשון **ב** 168 169, 180;
ג 43, 232, 249
גלוסט זיך מיר ויינען **ב** 125
גם בהתערותו לעיניכם **א** 62; **ג** 24,
35, 36 37, 243, **246–254**, 257,
258
גמדי ליל **א** 107; **ב** 72, 99, 111,
132, 175; **ג** 136, 159
גן עדן התחתון **ב** 37
גסיסת חולה **א** 159; **ב** 123; **ג** 41

דאס לעצטע ווארט **א** 54, 104; **ב** 112
דבר **א** 103, 104; **ב** 121, 122; **ג** 62,
200
דב **ב** **136–139**, 149 150
דוד המלך במערה **ב** 95
דל מתעשר **א** 51; **ג** 241
דמעה נאמנה **ג** 57 58

דמעות אם **ב** 111; **ג** 22 23, 209, 213
דרך גנות וקרפיפות **א** 84–85

האדם וקנייניו **ב** 56
האופה והכתף **א** 29, 75, 96; **ב** 22, 175
הבעל תשובה **ב** 136–137
הברכה **א** 136; **ב** 19, 36–37, 42, 73, 150, 175; **ג** 43, 115, 159
הגדי בבית המלמד **ב** 15–16, 152, 160–161
הדג **ב** 151
הוי, הקולות הזמירות **א** 168
הולכת את מעמי **ב** 51, 53, 61; **ג** 188–189, 236
החצוצרה נתביישה **ג** 101, 106
היא יושבה לחלון **א** 5, 35 36, 80–93; **ב** 59, 61
היה שלום אחי **ג** 235
הירושה **א** 29, 168; **ג** 113, 124
היתום המשרת **ב** 153
הכניסיני תחת כנפך **ג** 241
הלילה ארבתי **ג** 200, 233–235
הלכה ואגדה **א** 20; **ג** 43, 195
המכונית **א** 15, 17, 105; **ב** 8, 29, 45, 61, 133, 139, 144, 147, 163–172
המלאך העף שם ברמה **ג** 77 78
המליץ הצפירה וצבע הניר **ב** 19
הם מתנערים מעפר **ב** 113
המנוח לווינסקי **ב** 133
המתמיד **א** 8, 9, 51, 68, 132; **ב** 17, 18, 64, 81, 96, 110, 127, 131, 157; **ג** 23, 28, 78, 104, 190, 225, 261
הנער ביער **א** 105–107; **ב** 33, 34, 128, 133, 151, 162
הספר העברי **א** 17, 19; **ב** 113; **ג** 193, 195, 199
העיניים הרעבות **ג** 235
הצור והגל **ג** 241
הציץ ומת **ב** 91, 169; **ג** 170
הקיץ **ג** 221
הרהורי המלמד (ראה: תקוות עני)
הרהורי לילה **א** 37, 51, 142 143; **ג** 10 13, 27 28, 35, 58–60, 88, 90, 109, 110, 134
השירה מאין תימצא **א** 163–166, 114, 173; **ב** 108; **ג** 9, 10, 24 25, 31, 81–93, 164, 205, 217, 236, 240
התהפוכה **ב** 107, 157
התרנגולים והשועל **א** 142

ואם ישאל המלאך **א** 139–140; **ב** 67, 71, 91; **ג** 8, 21, 40
והיה כי תמצאו **א** 61, 64; **ג** 36, 39, 40
ויהי מי האיש **ג** 40
ויהי נער קטון **ב** 114, 146
ותנפנף החסידה **א** 166; **ג** 30, 113, 114

זאת הפעם **ב** 162
זוהר **א** 66–67, 94, 106; **ב** 13, 19, 72, 99–111, 127, **ג** 131–132; 12, 62, 91, 106, 107–141, 159

זריתי לרוח אנחתי **א** 71; **ג** 210, 234

חבל קבצנים **א** 49, **99–100**, 103, 104; **ב** 118, 122, 123; **ג** 34
חבלי לשון **ב** 125, 141, 180; **ג** 43
חווה והנחש **ב** 51, 73, 175
חוזה לך ברח **א** 60, 64; **ג** 36
חוכרי הדעת המלומדים **ג** 56 57, 223
חושו רופאים **א** 51; **ב** 58 59, 123; **ג** 241
חלום בתוך חלום **ג** 26 27
חלום חזיון אביב **ב** 107 108; **ג** 221
חלפה על פני **א** 33, 102, 106; **ב** 120, 125, 130, 187; **ג** 38, 215, 233

טווס זהבי **א** **170–172**, 132
טעות נעימה **א** 102; **ב** 120

יהי חלקי עמכם **א** 62; **ג** 38, 42
יונה החייט **א** 8, 50, 51, 52, 64, 88, 105, **150–155**; **ב** 33, 93, 97, 127, 128, 129, 133, 159 160; **ג** 15, 118, 142
ילדות **ג** 62, 66
ים הדממה פולט סודות **א** 48; **ג** 200
ינסר לו כלבבו **ג** 42, 182
יעקב ועשיו (תרנ"ב) **א** 49, **110–115**, 166; **ב** 111, 124; **ג** 93, 113, 114, 116
יעקב ועשיו (תרפ"ג) **א** 5, **114–115**, 166, 173; **ג** 86 87, 142
יש לי גן **א** 41, **58–59**, **ב** 50, 51, 148 149, **153–155**
ישני עפר **א** 80
יש פושט למרגלית יד **א** 45, 87, **88–90**, 172
יש שיתגעגע הלב **א** **133**
יתמות **א** 20, 142, 173; **ב** 127, 129; **ג** 10, 16, 28, 116, 138, 243, 260

כוכב נידח **א** 51
כוכבים מציצים וכבים **ג** 226, 234
כמה נאים האילנות **ב** 15, 111, 148
כרכרי **ב** 33, 133, 142, 162

לא ביום ולא בלילה **א** 41
לא הראני אלוהים **ג** 40
לא זכיתי באור מן ההפקר **א** 60, 71; **ב** **37–38**, 43, 54, 97, 111; **ג** 8, 20 23, 35, 38, **200–217**
לא ידע איש מי היא **ב** 157
לא מגדות ירדן **ג** 50 51
לאחד העם **ג** 62
לבדי **א** 106; **ב** 64, 66, 130; **ג** 28, 111 112
לבנות שפיה **א** 15, **90–91**; **ב** 45, 164
לכבוד החנוכה **ב** **142–143**
לכי דודה **א** 11, 26, 31; **ג** 76
למי אבן טובה **א** 45
למי אוצרות קורח **א** 49, 96; **ב** 22
לממשלת המרש **א** 102; **ב** 120, 124, 125, 135; **ג** 161, **175–179**

למנצח על המחולות **א** 96–104; **ב** 32, 115–125, 175; **ג** 215
למנצח על הנגינות **א** 99–103; **ב** 32, 117–125, 175, 187; **ג** 215, 242
למתנדבים בעם **ב** 20, 21, 156, 175
לנתיבך הנעלם **א** 53, 61; **ב** 51, 60; **ג** 23, 235–241
לפני ארון הספרים **א** 124, 140–142; **ב** 20, 59, 67 68, 180; **ג** 21, 39–40

מאחורי הגדר **א** 116–122, 123; **ב** 19, 45, 48–50, 93, 178, 182, 186, 190; **ג** 23 24, 144, 152–155, 241
מאחורי השער **א** 16, 17; **ב** 23, 36, 45, 124; **ג** 64
מבני העניים **א** 9,8; **ב** 17, 127; **ג** 23
מגילת האש **א** 39, 151; **ג** 249
מוזר היה אורח חיי **ג** 38, 142, 254 255, 259
מושי ותדי וצעצועיהם **ב** 154
מחאה על דרך החרוז **ב** 152
מחוץ לעיר **א** 166–168, 187; **ג** 15, 122–127, 131, 138, 238
מי אני ומה אני? **א** 61; **ג** 39–40, 259
מי יודע עיר לישטינא? **א** 12, 80
מיין גארטן **א** 54, 153
מיכה אמן יד **א** 16, 95; **ב** 23, 148
מכתב קטן לי כתבה **ג** 189, 235
מלכת שבא **ב** 96, 97
מן המצר **ג** 22
מנגינה לאהבה **ג** 80
מנדלי ושלושת הכרכים **ג** 220
מנהג חדש בא לעולם **א** 172–173
מעבר לים **ג** 64
מעוות לא יוכל לתקון **ג** 39, 161, 168–172, 179
מעשה ילדות **א** 96; **ב** 17, 19, 22, 93, 106, 115, 147–148, 149
מצבת זיכרון **ב** 59, 139
מקהלת נוגנים **א** 94–98; **ב** 32, 34, 113–125, 143
מקפצה **ב** 155, 161
מרכוף **ב** 156
משוט במרחקים **א** 51, 124, 125, 136, 143
משירי החורף (תרס"ד) **א** 56–57, 62; **ב** 19, 38, 99–111, 150, 161, 175; **ג** 22 23, 159, 215
מתי מדבר האחרונים **ב** 175
מתי מדבר **א** 104; **ב** 13, 40, 44, 60, 67, 70–97, 116, 123, 156, 157, 190; **ג** 41, 44, 62, 114, 201, 234, 246, 249

נדנדה **ב** 32, 56, 82
נושנות **ב** 104; **ג** 60 61, 218–221, 223, 235, 241
נטע אל **א** 16; **ב** 29
נטף נטפה הדמעה **ג** 23, 61, 210

סוחר **ב** 53, 181; **ג** 63, 141, 161, 162–168, 179
סחרחרת **ב** 164
ספיח **א** 69; **ב** 13, 19, 35, 93, 179, 181; **ג** 11 12, 135, 144, 157–159

ספר בראשית **א** 105; **ב** 25, 31, 34, 48, 128, 130, 133

עבים חושרים **ב** 157
עבר הקיץ **ב** 17–18, 105 106, 130 131; **ג** 93
עומד ומפשפש **א** 124, 134–139, 142; **ב** 20, 66–67, 74–77, 97, 125; **ג** 21, 241
עינך בהירה **א** 112
על איילת השחר **ב** 156 157
על השחיטה **ג** 200
על לבבכם ששמם **ג** 66, 141
על סף בית המדרש **א** 51, 124, 125, 136, 140, 141, 142; **ב** 57, 64, 66, 68; **ג** 49, 78, 99, 109, 110, 229
על ערש פז **ב** 93–96, 97
על קבר אבות **א** 124 125, 142, 166; **ב** 73; **ג** 78, 113
על ראש הראל **ב** 73
על שילשים **א** 15
עם פתיחת החלון **א** 39; **ג** 159
עם שמש **א** 39; **ג** 106
עסק בנסתרות **א** 149–150, 160
עצה בתפילה **א** 25 28, 37–41, 48, 50, 51, 53, 56; **ב** 104; **ג** 24, 53, 55, 61, 166 167, 183, 221 222
עציץ פרחים **ב** 34, 60, 64–69, 174
עקבות המשיח **א** 80; **ג** 228

פונדק אבי **א** 168
פלוני יש לו **א** 14, 45, 46–47, 53, 59, 65; **ב** 24, 60, 100, 142
פעמי אביב **ב** 19; **ג** 182, 241
פרעהליכס **א** 99–104; **ב** 118–122; **ג** 215
פרש **ב** 155, 164

ציל צליל **א** 53; **ב** 51, 149; **ג** 236, 237, 241
ציפורת **ב** 175
צנח לו זלזל **ב** 63, 68, 116
צפרירים **א** 106; **ב** 13, 19, 72, 99–111, 127, 131, 133; **ג** 62, 107

קומי צאי **ב** 179; **ג** 182
קומי וצאי לך **א** 11, 31; **ג** 100, 182
קטינא כלבו **ג** 64
קן ציפור **ב** 34, 35–44, 89
קראו לנחשים **ג** 226

ראיתיכם שוב בקוצר ידכם **א** 26; **ג** 36, 226, 243, 250, 252, 253, 254, 257, 258, 261, 262
רבי זרח **א** 64; **ג** 66
רזי לילה **ב** 152; **ג** 27 31, 34, 48, 199, 241
רחוב היהודים **א** 80; **ג** 241
רעיון היישוב **ג** 167
רק קו שמש אחד עברך **ג** 38, 200, 229–235, 241, 242
רשימות כלאחר יד **ב** 181–185; **ג** 39, 141, 161–179 (ראה גם: סוחר, מעוות לא יוכל לתקון, איש הסיפון, לממשלת המרש)

שבעה **א** 129
שבת המלכה **א** 17, **ב** 45, 124, 127
שובך **ב** **146–147**
שור אבוס וארוחת ירק **א** 18; **ב** 25; **ג** 243, 252, 254, 260, 261
שחה נפשי **א** 60, **62–63**, 64; **ג** 35, 259
שיר העבודה והמלאכה **א** 17; **ב** 29, 45, 124, 163
שיר כסף **ג** 82
שיר ערש **א** 16; **ב** 23, 35
שירה יתומה **ג** 31 32, 34
שירים של יום **ג** 66 (ראה גם: ילדות, בכרכי ים)
שירת ישראל **ג** 31, **94–106**, 108
שירתי **א** 5, 12, **57–58**, 62, **66–79**, **168–170**, 174; **ב** 109–110, 111, 127, 137 **ג** 8, 15 16, 18 20, 23, 33, 34, 35 36, 44, 65, 91, 79, **107–143**, 199, 210 211, 217
שירתנו הצעירה **ב** 86, **122–123**; **ג** 29, 42; **ג** 43, 110, 194 196, 200, 232, 242, 248, 261
שכב עוללי **ב** 158, 160, 162
שלשלת הדמים **ב** 25
שתי בנות **ב** 32, 34, **53–61**, 149
שתי בנות לי יש **ב** 54

תאומי יונים **ב** 124; **ג** 221
תאמר אהיה רב **א** 53, 80; **ג** 166
תיקון חצות **א** 64; **ג** 28, 136
תענית ציבור לעצירת צדיק **א** 23, **146–148**; **ב** 136; **ג** 93
תקוות עני **א** 8, 30, 37, 48, 50, 51, 64; **ג** 28
תרנגול **ב** 147

מפתח השמות והעניינים

אביטל, אברהם **א** 79, 178
אבינרי, יצחק **א** 76, 178; **ב** 182, 187, 188 **ג** 264
אבלסון, יואל **א** 31, 33; **ג** 241, 264
אבן־זוהר, איתמר **א** 49, 64, 176, 178; **ב** 143, 144, 182, 187, 264
אבן־שושן, אברהם **א** 178; **ב** 151, 188
אבסטרקט (ראה: הפשטה)
אברבך, דוד **ג** 13, 114, 142, 264, 266
אברונין, אברהם **ב** 11, 152, 171, 188; **ג** 264
אברמוביץ ש"י (ראה: מנדלי מוכר ספרים)
אברמזון, שרגא **ב** 187, 188
אברמס, מאיר הוארד **ב** 190
אגודת הסופרים **ג** 244, 247
אגדות חז"ל **א** 17
אגדות עם ואגדות ילדים **א** 156; **ב** 40, 72, 74, 88 89, 96
אד"ם הכהן **א** 79
אדם עליון **א** 63
אהבה (ראה: סיפורי אהבה, שירי אהבה)
אהרנפרייז, מרדכי **ג** 157
אוגנדה, משבר **ג** 62
אוורבוך, שבח **ג** 16
אודה **א** 5, 28, 31, 54, 66 72, 134 135, 161; **ב** 63; **ג** 19, 25, 42, 64, 67, 79
"אוהל שם" **א** 20
אוטואירוניה **א** 14, 38, 48, 53, 60, 74; **ב** 42, 181; **ג** 24, 36, 39, 63, 176, 221
אוטוביוגרפיה, אוטוביוגרפי **א** 14, 40, 57, 66, 77, 78, 125, 156, 161, 166–170, 173 176; **ב** 24, 31, 41; **ג** 12, 88, 112 143, 157
אוטופיה **א** 41; **ג** 66 45, 218
אוכמני, עזריאל **א** 178
אונגרפלד, משה **א** 32, 93, 107, 143, 178; **ב** 188; **ג** 264
אונומטופיאה **א** 108 **ב** 137, 145 152, 168, 169
"אופיר", הוצאת **א** 95; **ב** 10, 114, 124
אופק, אוריאל **א** 16, 106, 109, 123, 178; **ב** 12 13, 25, 111, 114, 124, 129, 133, 162, 186, 188; **ג** 132, 142, 159, 264
אוצר מלים **ב** 10, 30, 141 144, 163; **ג** 48, 217, 250
אורבך אפרים, אלימלך **ב** 97, 188

אורטוריה **א** 68
אוריאל גילה **א** 143
אורלן, חיים **ב** 133, 188; **ג**, 242, 264
אחד־העם **א** 8, 9, 29, 30, 52, 64, 122; **ב** 41, 67, 77 80, 83, 85, 92, 142, 144; **ג** 29, 32, 43, 46, 56, 60, 62 63, 89, 110 112, 112, 139, 157, 171, 228, 242, 264
אחיאסף, חברת **ג** 182
אידיאולוגיה **ב** 55, 67, 135
אידיומטיקה יידית **א** 5, 14, 27, 77, 88, 109, 114 115, 161 177; **ב** 178; **ג** 88, 93, 109, 122 123, 165
אידיוסינקרטיות **א** 31, 141
אידיליה **א** 117, 123, 152, 154; **ג** 144–159
איורים **א** 98, 143; **ב** 23, 56, 106, 111, 114, 128, 138, 155, 162
איירון **א** 11, 40, 48, 55 57; **ג** 167
אימבר, נפתלי הרץ **א** 25, 112; **ג** 47
אימפרסונליות **א** 14, 134, 166, 170; **ב** 47, 54, 66, 86; **ג** 9, 23, 92
אימפרסיוניזם, אימפרסיוניסטי **ב** 104; **ג** 128
אינבוקציה **ג** 21, 23; **ג** 69
אינדיווידואליזם **ג** 17, 26, 128
אינוורסיה (ראה: היפוך)
אירוניה **א** 8, 39, 63, 75 76, 92, 132, 170; **ב** 33 34, 47, 132, 159 161; **ג** 36, 64, 78, 82 86, 90, 103, 163, 170, 188 189, 238, 241
אירוניה דרמטית **א** 51 52, 64, 85, 190 191
אירוניה עצמית (ראה: אוטואירוניה)
אלאזון **א** 11, 40, 47 48, 51 65; **ב** 57, 61, 153 162; **ג** 36, 166 167, 179
אלגוריה, אלגוריזם **א** 77, 141; **ב** 73, 74, 83 84, 111; **ג** 12, 26, 28, 33, 64, 76, 87 88, 92, 98, 112, 113, 116, 134, 126, 163, 183
אלגיה **ב** 88; **ג** 42
אלוזיה, אלוסיבי (ראה: רמיזה)
אליטרציה **ב** 169; **ג** 71, 106
אלמליח, אברהם **א** 19
אלקושי, גדליה **ג** 242
אלתרמן, יצחק **ב** 162, 186
אלתרמן, נתן **ג** 13, 209
אמביוולנטיות (ראה: שניות)
אנאגרמה **א** 146
אנדרסן הנס כריסטיאן **א** 122 123; **ב** 24
אנטונים **ב** 55
אנטי־גיבור, אנטי־הרואי **א** 62, 121, 153 162, 180; **ג** 168 169
אנלוגיות **א** 59, 75, 113, 126, 128, 129
אנ־סקי, ש׳ (שלמה רפופורט) **א** 103; **ב** 121, 123
אנקדוטה **א** 72 74, 146; **ב** 136
אסופות שירי־עם **ג** 93 (ראה גם: גינצבורג ומארק, כהן י״ל, ברגובסקי)

אפוס, אפי **א** 134; **ב** 75, 76, 88, 96 97; **ג** 18, 98
אפוס פארודי **א** 74, 134 136
אפוסטרופה **א** 31, 134, 137, 140; **ב** 59, 60; **ג** 67, 180, 188, 190 191, 229
אפוריזם **א** 31, 161, 174 175; **ג** 85
אפותיאוזה **ג** 70
אפיגרם, אפיגרמטיות **א** 169; **ג** 85, 88, 165
אפיטף **ב** 59, 137
אפילוג **ג** 180
אפיקה, אפי **ב** 54, 86; **ג** 103, 106, 201, 243(ראה גם: אפוס)
אפיתלמיון **א** 29, **ב** 137; **ג** 82, 221
אקסטזה, אקסטטי **א** 104; **ב** 107, 122; **ג** 79
אקספרסיוניזם, אקספרסיוניסטי **א** 142
ארוטיקה, ארוטי **א** 42; **ב** 32, 45 51, 123; **ג** 23
ארטר, יצחק **א** 146 147
(ה)אר״י הקדוש **ב** 101
ארכאיזם, ארכאי **ב** 29
ארכיטיפיות, ארכיטיפי **א** 120; **ג** 117
ארנולד, מתיו **א** 137
אַרְס פואטיקה **א** 14, 20, 61, 102; **ב** 42 44; 68, 120, ארנקרנץ, שלמה **ג** 241
139, 165 168; **ג** 7 263
ארקדי **ג** 45 66, 218
ארץ־ישראל
הקיטוב הפוליטי בא״י **ב** 25
קליטת שירי ביאליק בא״י **ב** 29
באזל **א** 137
באך, יוהן סבסטיאן **ג** 126
בארוק **ג** 71
באתוס **א** 72; **ב** 157, 162; **ג** 26, 108, 141
בהט, יעקב **ב** 97
בודקו, יוסף **א** 143, **ב** 106, 111
בודליר, שארל **ג** 234, 242
בודקין, מוד **ג** 263, 266
בולשביזם **ג** 252, 260
בוסאק, מאיר **א** 32
בוסתנאי (כ״ע) **ב** 170
בורנשטיין, דוד יוסף **א** 28–29, 33, 129, 142, 178
בטלהיים, ברונו **ב** 97, 188
ביוגרפיה מיתית, נוסחאית **א** 141, 161; **ג** 13 17,**107–143**
בטהובן, לודוויג ואן **ג** 125
ביאליק
איגרותיו **א** 25 26; **ג** 13, 87, 93, 118
ארכיונו **א** 153
התקבלותו בציבור **ב** 29
'חקר מלים' **א** 85 87; **ב** 101, 111, 143
"השתיקה" **ג** 36, 37–40
יובל החמישים **א** 53, 44
יובל השישים **ב** 23
יחסו לחסידות **א** 5, 144–160
יחס העורכים כלפיו **ב** 30
ליריקה "קאנונית" **א** 21, 39, 41, 51, 54, 55, 60, 63; **ב** 8, 9, 24, 38, 51, 57, 58, 60, 64, 108; **ג** 36, 91

המו״ל **א** 15; **ב** 12, 21
המורה **ב** 14, 19, 71
המחדש **א** 7, 76
המסאי **ב** 56 (ראה: מפתח יצירות ביאליק)
המעבד והמתרגם מיידיש **א** 80
ב 93; 31
המעבד מגרמנית **ב** 37
המשורר הלאומי **ב** 25, 29
משורר הילדים **א** 15, 17; **ב** 7, 186; **ג** 32, 64, 99
המתרגם **א** 103; **ב** 31, 121; **ג** 244, 253
נאומיו והרצאותיו **א** 17; **ב** 44, 82, 88, 162, 187
נשיא וועד הלשון **א** 85, 87; **ב** 101, 111, 143
העורך **א** 13, 18, 103; **ב** 121; **ג** 37
הפרשן **ב** 173, 183, 187
קובצי שיריו וספריו:
מהדורת תרס״ב **א** 11, 142; **ב** 71, 74
מהדורת תרס״ח **א** 142
מהדורת תרפ״ג **א** 12, 22, 110; **ב** 106; 143
מהדורת תרצ״ג **ב** 124
׳משירי עם׳ **א** 15, 43, 80; **ב** 22; **ג** 32, 64
׳לידער׳ **א** 15; **ב** 22
׳שירים ופזמונות לילדים׳ **א** 16, 95, 98, 107, 142; **ב** 7, 187
׳עשרה שירי עם איידיים׳ **א** 16, 95
מהדורה אקדמית **א** 32, 64, 142, 143; **ב** 13, 14
תחנות חייו:
ראדי (ווהלין) **א** 52, 95, 144
וולוז׳ין **א** 22, 23, 110, 144, 145
ב 135, 136; **ג** 77; 146
ז׳יטומיר **ב** 135
סוסנוביץ **ב** 14
אודסה **ב** 14, 71, 114, 125, 158; **ג** 15, 36, 111, 112, 228
ורשה **ג** 15
ברלין **א** 16, 95, 98, 105, 110; **ב** 10, 23, 116, 128; **ג** 15
תל־אביב **א** 15, 16, 19–20, 105; **ב** 23; 129; **ג** 15
נסיעתו האחרונה לוינה **ב** 56
ביברינג, יעקב **ג** 241
ביטלמן, יוסף **א** 22
ביירון, ג׳ורג׳ גורדון, לורד **ג** 27, 94, 96, 105
ביל״ו **א** 123
בילצקי, ישראל חיים **א** 179; **ג** 197
ביקורת ביאליק **ב** 11, 14
בן־אב״י, איתמר **ב** 168, 169, 172
בן־אביגדור (שלקוביץ, אברהם ליב) **א** 9; **ב** 71; 205, 233
בן־אור, אהרון **ג** 142
בן־אליעזר (גלמבוצקי), משה **ב** 171
בן־יהודה, אליעזר **ב** 54, 141, 144, 180, 183, **ג** 226, 228
בן־יוסף, אורה **ב** 60, 187, 188
בן־יחזקאל, מרדכי **ב** 97
בן־יצחק, אברהם **ג** 38
בן־ישי, אהרן זאב **א** 100
בן־עזר, אהוד **א** 109; **ב** 133, 172,

בן־עמי, מרדכי **ב** 13; **ג** 101, 106, 112, 169
בן־פורת, זיוה **א** 49
בן־ציון, שמחה **ב** 11
"בני משה", אגודת **א** 12; **ב** 92; **ג** 53, 112
בנשלום בנציון (בן־ציון כץ) **א** 97, 108, 179; **ב** 188, 115; **ג** 264
בקון, יצחק **א** 97, 108, 179; **ב** 99, 107, 125; 133; **ג** 264
בקר, יעקב **ג** 142, 264
בראגין, אלכסנדר **ג** 241
בראל, יהודית **ג** 142, 264
ברבריזם **ג** 229
ברגובסקי, מוסיי **א** 83 84, 91, 93
ברדיצ'בסקי, מיכה יוסף **ב** 67, 77 80, 109; **ג** 157, 160
ברויגל (ברויכל), פטר **ב** 179
ברוך, יצחק ליב **ג** 234
ברוך, מירי **ב** 69, 188, 189
ברזל, אלכסנדר **א** 179
ברזל, הילל **א** 65, 179; **ב** 92, 188; **ג** 264
בר־יוסף, חמוטל **ג** 149 150
ברייגין, ראובן **ב** 104; **ג** 46, 106, 221, 241
ברליוז, הקטור **ג** 125
ברנר, יוסף חיים **א** 102; **ב** 120; **ג** 105 106, 264
ברנשטיין, איגנץ **א** 123, 177, 179; **ג** 93, 179
ברקוביץ, יצחק דוב **א** 101, 108, 151; **ב** 119
גבירול, ר' שלמה אבן (רשב"ג) **א** 63
גוברין, נורית **ג** 242, 264
גוטמן, נחום **א** 109; **ב** 56, 128, 133, 134, 138, 170, 174, 188
גוידא, יצחק **א** 9
גולדבוים, משולם זלמן **ג** 86
גולדברג, לאה **א** 43, 50, 132, 142, 179
גולדין עזרא **א** 9, 167
גולדפאדן, אברהם **א** 31, 34; **ג** 26, 132, 241
גולדשטיין, דוב **א** 145; **ב** 135
גומורניק, יאן **ג** 15
גור (גרזובסקי), יהודה **א** 123
גורדון, אהרון דוד **ג** 252
גורדון, יהודה ליב **א** 10, 26, 33, 52, 79, 137, 161; **ב** 85 86, 92, 96, 167 168, 171 172; **ג** 7, 10, 13, 18, 25, 33, 45, 46; **ג** 53, 65, 67–80, 81 93, 111 112, 118, 150, 165, 223, 226
שיריו:
אחותי רוחמה **ג** 77
אסנת בת פוטיפרע **ג** 75
אשקא דריספק **א** 35, 176; **ג** 131
בית מועד לכל חי **ג** 71
בעלות השחר **א** 26; **ג** 26, 72 73
ברכת ישרים **ג** 100, 225
הבאת ביכורים **ג** 227
הוי אח **ג** 226
השירה מאין תימצא? **א** 74, 114, 163 165, 177; **ג** 81 106, 205, 217 236
ושמחת בחגיך **א** 64, 176

זמירות ישראל ג 94
למי אני עמל? א 40; ג 74, 102, 222
מלחמות דוד בפלישתים ג 75
נפשנו כציפור א 29
על כרחך אתה חי ג 72
צדקיהו בבית הפקודות א 10
קוצו של יוד א 84, 176; ב 159; ג 15, 121, 131, 139, 165 166
שני יוסף בן שמעון א 64
תל־אביב ג 72
גורדון, שמואל ליב א 31; ב 71 72, 95 96
גורן, יעקב ג 198
גורן, נתן א 179; ג 49, 66, 265
גיבור קלאסי א 7, 122; ב 75
גינצבורג ש״מ ופ״ש מארק א 11, 12, 16, 34, 35 36, 50, 77, 79, 80 82, 91 92, 95, 98, 108, 123, 160, 176, 177, 179; ב 21 22, 46, 51, 115, 125, 133, 162, 188, 242; ג 265
גליונות (כ״ע) ג 242
גליקסון, משה א 109; ב 125
גליקסברג, חיים א 19, 179
גמזו, יהודה ליב ג 70
גן שעשועים (כ״ע) א 139, 141; ג 241
גרוטסקה א 25, 66
גרינברג, אורי צבי ב 139; ג 245, 246, 251, 259
גרינברג, לואיס ג 143
גרנות, משה א 179
דביר, הוצאת א 15; ג 245
דבר, עיתון א 145; ב 139, 174
דואליזם ג 79; ג 84
דובוסרסקי, יונתן ג 198, 263
דובשני, מנשה ג 142, 265
דוגמטיות, דוגמטי ב 18
דודֶה אלפונס ב 150; ג 222–229
דוידוביץ (בן־דוד), יהושע א 31, 33; ג 223 224, 241
דוליצקי, מנחם מנדל א 25, 79, 112; ג 18; ג 47; ג 70, 111, 119
דוסטוייבסקי, פיודור ג 189
דיאלוג (ראה: שיח)
דידקטיות, דידקטי א 9, 18; ב 105, 164; ג 180, 191
דיוניסיות, דיוניסי ב 109
דימוי הומרי ב 76, 80 81
דימינוטיב א 106; ב 56, 130
דינמיקה, דינמי ב 72, 74
דמוניות, דמוני, דמונולוגיה א 105 107; ב 47, 100 102, 106 107, 129, 146
דמות בידיונית ב 25, 72 73
דמות הדובר א 51, 125; ב 13, 57, 75, 103, 121, 127
דמיורג ב 47
דמעוניות ג 50 60
דנוטציה א 78, 99, 174; ב 111, 138, 141 144, 176, 180 183; ג 48, 185
דער וועקער ג 227
דרויאנוב, אלתר א 13, 54, 146, 159; ב 121, 189; ג 265

האביב (כ״ע) ב 19 20, 72; ג 156, 182, 241
האוף, וילהלם ב 72
האנשה א 157, 170, 175
האפרתי, יוסף א 33, 60, 61, 65, 179; ב 57, 60, 61, 97, 108, 189; ג 36, 200, 206, 265
הארץ, עיתון א 20, 64
הבימה, להקת ג 243
הבראיזם ביידיש א 92
הגורני־גרין, אברהם ג 259, 263, 265
הגייה אשכנזית א 75 76, 132, 135, 149; ג 82, 231
הגנה (כ״ע) ב 162
הד הגן (כ״ע) ב 186
הדור (כ״ע) ב 99, 182; ג 200, 234, 241, 242
הומונים א 130, 132, 136; ב 91; ג 84
הומופון ג 231, 242
הומור א 174; ג 52, 115, 164
הומֶרי, דימוי (ראה: דימוי הומרי)
הורַציוס, הורַצי א 29, 31, 104
הזמיר (מקראה) ב 93
הזמן (כ״ע) ג 167
הטעמה מלעילית (אשכנזית) א 94; ב 113, 139, 163, 177
הטעמה מלרעית (ספרדית) א 94; ב 29, 30, 113, 139, 144, 164, 165, 172
היידן,יוזף ג 125
היילפרין, יחיאל ב 162, 186
היינה, היינריך א 34, 132, 133, 134, 137, 143; ג 233
היסטוריוסופיה א 14; ב 81 87
היפוך (אינוורסיה) א 119, 121, 123, 130, 164, 172, 122; ג 85, 107
היפרבולה, היפרבולי א 142; ב 16, 90 91, 158; ג 51, 62, 66, 119, 142
היתול (ראה: מהתלה)
הלברשטם, אלעזר ג 71
הלמן, יום־טוב א 79, 179; ב 104, 111; ג 141, 217, 265
הלניזם, הלניסטי א 70, 135, 137, 138; ב 67, 76, 107–110; ג 129, 146
הלפרין, חגית ג 263, 265
הלקין, שמעון ב 189; ג 265
המאירי, אביגדור ג 245 246
המחר (כ״ע) ג 246
המליץ, עיתון א 33; ב 19; ג 167, 169, 234
המנון א 161; ג 64, 96
הנמקה ריאליסטית א 78, 79, 94, 186
העולם (כ״ע) א 12, 80, 93
הפנמה והחצנה ב 54, 74, 86, 97; ג 190, 233
הפשטה (אבסטרקציה) א 142
הצופה, עיתון ג 182, 200
הצפירה, עיתון א 33; ב 19; ג 167, 241
הראיה והגדה א 26
הראל, שלמה ב 69, 189
הרושובסקי, בנימין א 31, 49, 50, 179; ב 125, 146, 151, 189

הרצל, תיאודור זאב **ב** 92; **ג** 62, 63, 111, 155, 234
השילוח (כ"ע) **א** 12, 43, 61, 71, 80, 93, 101, 102; **ב** 67, 71, 72, 119, 144; **ג** 62, 80, 111, 143, 146, 157, 200, 234
(ה)השכלה, ספרות **א** 9, 35, 49, 113, 139, 142, 144, 161; **ב** 138 139, 165 168; **ג** 85, 220, 224 226, 242
התקופה (כ"ע) **ב** 125

ואגנר, ריכרד **ג** 125
וורדסוורת', וויליאם **ג** 30
וידוי **א** 72, 77; **ג** 13, 39, 91, 107–109, 114, 116, 120, 139 140
וייזל, נפתלי הרץ **ג** 226
וייצמן, חיים **ב** 25, 170; **ג** 250, 252, 253
(מ)וילדניק, הצדיק **א** 144, 156
וינריב, דוב **א** 179
ויקו, ג'יובני ב' **ג** 160
ולהאוזן, יוליוס **א** 137; **ב** 92
ורסס, שמואל **א** 179; **ב** 189; **ג** 198, 242, 265

זאוגמה **א** 88; **ג** 123 124, 238
ז'בוטינסקי, זאב **ב** 96; **ג** 246
זווית ראייה **ב** 74, 76
זנדבנק, שמעון **ב** 189
ז'ק, משה אליהו **ג** 225

"חדר מתוקן" **ב** 15, 17 18, 22, 71
חובבי ציון, אגודות **א** 11, 30, 35
חזרה **א** 131, 143
חידה, חידתיות **ב** 32, 58, 88 89, 92 93, 108, 184, 210
חידוד **א** 26; **ב** 135; **ג** 52; **ג** 91, 115
חידושי מלים **א** 76; **ב** 9, 30, 104, 141 144, 163 164, 168–170, 226
חיקוי, חקיינים **א** 12, 41, 103
חירות הפיט (ליצנציה פואטיקה) **ב** 93
חמשיר **א** 46
חסידות, חסידי **א** 17, 18 19, 144 160; **ב** 100 101, 108, 110, 130

טאגור, רבינדרנת **ג** 36
טביוב, ישראל חיים **ג** 157
טוהר הלשון (פוריזם) **א** 35, 53
טולסטוי, לב ניקולייביץ **ג** 252
טורברג, פנחס **ג** 235
טורי, גדעון **א** 179
טיפוסיות, טיפוסי **א** 78; **ג** 14, 107 143
טיפוס עממי **א** 5, 7, 8, 10, 11, 14, 20, 22, 24, 30, 34 65, 149, 159, 161 163; **ב** 39, 44, 153; **ג** 28, 32, 107
טנא, דוד **א** 179; **ב** 189; **ג** 241, 265
טראגי, טראגיקה **ג** 32, 35, 114, 171
טראגיקומיות **ג** 122, 126
טרטנר, שמואל **ב** 110; **ג** 80, 265
טרנספיגורציה **א** 158
טשרניחובסקי, שאול **א** 117, 123, 134, 137–140; **ב** 10, 67, 71,

75 ,76 ,93 ,94 ,99 ,104 ,106,
109 ,142; **ג** 61, 80, 144 ,159,
194 ,196 ,199 ,221 ,223

יאן, אירה **ג** 236, 242, 264
יהודי מזרח־אירופה **א** 111 ,112 ,124
יובנליות, יובנלי **א** 104; **ג** 34
יידיש **א** 8, 10, 11 ,12, 16, 54, 109;
ב 66; **ג** 88, 112, 165, 226 ,227
ילין, דוד **ב** 142
יסיף, עלי **ב** 97, 189
יעקובוביץ, ד"מ **ג** 70
יפה, אברהם (א"ב) **ג** 263, 265
יציב, יצחק **ב** 174
ירוחמזוהן, דובערוש **ג** 162 ,163

הכהן, אדיר **ב** 189
כהן, חיים **א** 143; **ג** 198
כהן, יהודה ליב **א** 77, 79, 93, 108,
123 ,143 ,160 ,180; **ב** 44, 125,
189 ,265
כהן, יעקב **ג** 194
כהן, ישראל **א** 177
כוריאוגרפיה בשירים **ב** 175
(ה)כינוס, רעיון **א** 14 ,18; **ב** 21 ,24;
ג 195, 245
כנסת (מאסף) **ב** 121
כפל משמעות, כפל הוראה, כפל
ראייה **א** 72 ,74, 136, 148; **ב** 89,
135, 138; **ג** 78
כץ, בנימין **ג** 143
כץ, בנציון (ראה: בנשלום בנציון)
כץ, שרה **ג** 229
כתובים (כ"ע) **ג** 245, 247, 253

לאומיות, לאומי **א** 9, 34 ,35 ,63, 66,
104 ,141 ,166; **ב** 66, 68
לבנזון, אברהם דב הכהן (אד"ם
הכהן) **ג** 18
לבנזון, מיכה יוסף (מיכ"ל) **א** 79; **ג**
18, 40
לוויק, יהודה ליב **ג** 162 ,163
לוז צבי **א** 64, 179; **ב** 97, 105, 106,
133 ,189 ,265
לוין, יהודה צבי **ב** 138–139
לונץ, אברהם משה **ב** 143
לוצטו, שלמה דוד (שד"ל) **א** 137; **ב**
82, 92, 165; **ג** 171
לחובר, פישל **א** 24, 31, 70, 79,
143 ,152 ,159 ,160 ,179; **ב** 12,
96 ,139 ,171 ,189; **ג** 13, 52, 66,
75 ,87 ,88 ,93 ,105 ,116 ,133,
142 ,192 ,199 ,224 ,241 ,263,
265
לחנים (לשירי ביאליק) **ב** 113, 173
ליבושיצקי, אהרון **א** 34
ליד (LIED) **ג** 38, 219, 234
ליטובסקי מ"מ **ג** 85
ליטרליות, ליטרלי (ראה: פשט)
לייבל, דניאל **ב** 151, 189
ליליינבלום, משה ליב **ב** 141, 169,
180; **ג** 165, 228
ליפשיץ, אליעזר מאיר **ג** 226, 242,
265
לירוקה, לירי **ב** 54; **ג** 98, 106
למדן, יצחק **ב** 171; **ג** 249
לנאו, ניקולאוס **ג** 209, 217
לנגבאום, רוברט **א** 64; **ג** 79
לניאדו־כרמי, מאירה **ב** 189

לרמונטוב, מיכאיל יוריביץ׳ **א** 31; **ג** 70, 75, 77, 78, 86
לרנר, יעקב **ב** 164, 169
לשון הדיבור **א** 35, 53, 54, 162; **ב** 29
לשון המקורות **א** 9 (ראה: רמיזה)
לשון־נופל־על־לשון (ראה: משחקי מלים)
לשון פיגורטיבית **א** 82, 88, 108, 129, 130, 135 (ראה: דימוי, מטפורה, סמל)

מאגיה, מאגי **ב** 102, 103
מאזנים (כ״ע) **ג** 247, 253
מאנה, מרדכי צבי **א** 25; **ג** 46, 119
מאפו, אברהם **א** 10
מאקברי, ריקוד **א** 5, 94, 109, 132, 113, 125; **ב** 32, 113, 125
מאקבריות, מאקברי **ב** 32, 33, 113, 125
מבנה (קומפוזיציה) **א** 28, 110, 111, 126–129; **ב** 35, 44, 88, 211
מדיסון, קרול **א** 32
מהתלה **א** 5, 25, 146; **ב** 143; **ג** 12, 28, 33; **ג** 52, 53, 65, 220
מודוס החיקוי הגבוה **א** 141, 176
מודרניזם, מודרני **א** 15, 142, 164, 167, 148; **ב** 30, 164, 168; **ג** 89, 184
מוזה **א** 70; **ג** 21
מונוגרפיה **ב** 12
מונולוג (ראה: שיח)
מונולוג דרמטי **א** 5, 11, 12, 24, 28, 30, 34, 36, 37, 41, 45, 48, 51, 53, 55, 64, 82, 153, 155, 176; **ב** 159; **ג** 24, 33, 54, 183, 201
מונוליטיות, מונוליטי **ב** 91, 92
מונותאיזם, מונותאיסטי **א** 137
מוסכמות וניפוצן **א** 14, 31, 41, 45, 47, 112, 121, 128, 131; **ג** 9, 17, 22, 40, 43, 46, 51, 55, 79, 92, 107, 143, 191, 204, 219, 220
מוצרט, וולפגנג אמדאוס **ג** 125
מוריה, הוצאת **א** 15, 80, 154; **ב** 10, 13, 22, 48, 93, 115, 121
מזח, יהושע **ג** 241
מחבר מובלע **א** 82; **ב** 17
מחול המוות, מחול השחת (ראה: מאקברי, ריקוד)
מחזה **ב** 57
מחשבת השירה **ב** 68 (ראה: ארס פואטיקה)
מטפורה, מטפוריקה **א** 74, 90, 99, 105, 118, 120, 122, 129, 136; 143, 161, 174; **ב** 76, 80, 81, 128, 171
מיאקוב, אפולון **א** 31, 223
מייטוס, אליהו **ג** 242
מיכ״ל (ראה: לבנזון, מיכה יוסף)
מיקרוקוסמוס ומקרוקוסמוס **ב** 54
מירון, דן **א** 65, 79, 93, 179; **ב** 103, 107, 189; **ג** 13, 53, 66, 113, 116, 118, 124, 126, 142, 143, 265
מיתולוגיה, מיתולוגי **ב** 83, 84, 100, 107, 111, 206–209

אדוניס ג 148, 152
אודיסאוס א 133
הפסטוס ג 208
טיטאנים ב 72
יקינתון ג 148
מרקוריוס ב 109; ג 84, 89, 91, 92
פגסוס ב 109; ג 84, 89, 91
פנדורה ג 208
פרומתאוס ב 54, 88, 107; ג 206, 209, 214
צרברוס א 119, 123
קופידון ב 108
רמוס ורמולוס ג 11
תמוז ג 148, 152
מיתוס ואגדה ג 17
מכתם ב 121; ג 84, 164
מלודראמה, מלודראמטי ג 54, 238
מלים יחידאיות (הפאקס לגומנה) ב 26; ג 48, 223
מליצה א 39; ב 167; ג 46, 71, 220
ממזרח וממערב (כ״ע) ג 241
מנדלי מוכר ספרים א 7, 8, 10, 30, 49, 76, 78, 80, 103, 109, 120; ב 13, 125, 141, 169; ג 16, 32, 49, 87, 115, 130, 137, 220, 228
מערכון א 111; ב 22, 57, 175
מעשייה עממית א 23
מקהלה א 103 104
מקוריות, מקורי א 31
משחקי־מלים א 75, 143, 148; ב 135, 137; ג 59, 93
משל פתוח ב 92

נאוקלאסיות, נאוקלאסי א 7, 9, 10, 39, 52, 67, 72, 142, 168; ב 135, 171; ג 10, 18 23, 32, 84, 90, 106, 167, 177, 184, 194, 203, 209
נבואה, נביא א 69, 70; ג 25 26
נבל אֶאוֹלי ג 8, 68, 79, 84, 106
נוי, דוב א 180; ב 158, 162, 189
ניגוד בינארי ופולארי ב 55; ג 84, 89
נטורליזם ג 162 163
ניטשה, פרידריך א 63, 137; ב 67, 77 80, 84 85, 92, 109; ג 36, 45, 146
נייגר, שמואל א 84
נצח־ישראל, אגודת ב 92
(ה)נשגב (ראה: שגב)
נתיבנו (כ״ע). ב 173

סאטירה, סאטירי א 48, 51, 66, 80, 145, 147, 156, 162; ב 74 75, 135; ג 9, 25, 59, 61, 64
סגל, יצחק א 178
סגל, מרדכי ב 189
סדן, דב א 16, 79, 80, 93, 108, 108, 127, 128, 142, 159, 176, 180; ב 12, 22, 30, 41 42, 45, 51, 125, 186, 189; ג 142, 166, 233, 242, 249, 265
סונטה א 67, 114, 146, 164 166; ג 9, 82 87, 93, 179
(ה)סופות בנגב (ראה: פרעות)
סטוצ׳קוב, נחום א 93, 100, 108, 123, 143, 176, 177, 180; ב 118, 125, 178, 189; ג 93, 160, 176, 265

סטטיות, סטטי **ב** 73, 79
סטראוטיפיות, סטראוטיפי **א** 73, 77, 116 119, 161; **ג** 152
סיוון, ראובן **ב** 60, 144, 180, 187, 189
סיום טראגי מלודרמטי **א** 52, 107, 121, 175 176; **ב** 33
סיום טוב **א** 107; **ב** 33, 93, 162
סיום פתוח **ב** 93, 128–129, 132 133
סיטואציה **ג** 203
סימבוליזם, סימבוליסטי **א** 142
סיפורי אהבה **א** 121
סיפורי עם **א** 6
סמל, סמליות **א** 79; **ג** 208
סנטימנטליזם, סנטימנטליסטי **א** 24 29, 39, 41, 66, 77, 105; **ב** 104, 107, 129, 157, 158; **ג** 26, 32, 45 65, 107, 114, 221
ספיר, אליהו **ב** 143
סקאז **ג** 24, 33
סקוט, וולטר **ג** 147
סקטולוגיה **א** 159

עבר, הוצאת **א** 15
עגנון, שמואל יוסף **א** 158
עדות ישראל **א** 19
עדן (כ"ע) **א** 98, 108; **ב** 26, 116, 125, 133
עדן הילדים (כ"ע) **ג** 156
עובדיהו, מרדכי **א** 156 157, 160, 180, 189; **ג** 217, 265
עולם קטן (כ"ע) **ב** 71 72, 95 96
עולמנו (כ"ע) **א** 108 109; **ב** 125
עיבוי **א** 87
עין־חרוד **ב** 29
עיתונות ארצישראלית **א** 20; **ב** 19 21
עממיות, עממי **א** 113, 126, 131, 161 162
עץ־חיים, ישיבת **א** 22; **ב** 135
עקביהו, יצחק **א** 123, 180
ערפול **ג** 79, 184

פאגניות, פאגני **ב** 108
פאוסט, פאוסטיאני **ג** 25 28
פאלסטרינה ג'יובני פיירלואיג'י **ג** 125 126
פארודיה, פארודי **א** 22 32, 36, 41, 45, 66 67, 77, 92, 114, 140, 146, 162 166; **ב** 47, 74, 135, 137, 138, 158 162; **ג** 9, 25, 26 28, 39, 45 65, 82, 88, 119, 139, 153, 218, 220
פאתוס, פאתטי **א** 8, 42, 63, 142; **ב** 89, 156 157; **ג** 75, 122
פדגוגיה, פדגוגי **ב** 9
פואטיקה **ב** 25 34, 104, 123 124
פואמה **א** 66–79; **ב** 13, 94 96, 127
פואנטה **א** 73 74, 164, **ב** 137; **ג** 85, 139
פובליציסטיקה, פובליציסטי **א** 124
פוליסמיות, פוליסמי **ב** 147
פולקלור כחומרי יצירה **א** 9, 11 13, 15, 45, 92, 171; **ב** 32, 47; **ג** 112, 158
פולקלור אשכנזי וספרדי **א** 18 19, 45, 47

פומפיאנסקי, א״א ג 71
פורים שפיל ב 57, 61
פזמון א 12, 15, 80, 131; ב 22
פטררקי ג 219
פיטר, יצחק ב 189
פיכמן, יעקב ג 194
פיינגולד בן־עמי ב 97
פיינשטיין, משה ב 133
פיירברג, מרדכי זאב ג 30, 110, 111, 121
פיכמן, יעקב א 32, 33, 180; ב 11, 88, 97, 171, 189; ג 194
פינדרוס, פינדרי א 70
פינס יחיאל מיכל ב 141 143, 169
פינס, נוח א 96; ב 22, 93 94, 97
פינסקר, לאון ב 123; ג 41
פלייטון ג 30
פנטזיה, פנטסטי ב 89, 94, 157
פניאל, נוח א 65
פנתאיזם, פנתאיסטי ב 107 109
פסטורלה, פסטורלי א 122
פסידו־עממיות א 52; ב 50, 61, 105, 153, 159
פראדוקס, פראדוקסליות א 116
112, 132; ב 9, 81; ג 25, 69, 86 87, 91, 148 155, 173, 178, 211 212, 236
פרדס (כ״ע) א 22, 29, 32, 33, 139, 141; ב 144; ג 53, 80, 241
פרוג, שמעון א 112, 122, 124, 125, 134, 138, 140 142; ב 54, 67, 92, 66; ג 25, 67 80, 84, 86, 95 96, 99 100, 105, 112, 139, 207 209
פרוזה ושירה א 7, 8, 10, 52
פרוזודיה א 28, 94 100, 105, 134; ב 9, 55, 135, 164, 168, 212
משקל סילאבי ג 63
משקל טוני־סילאבי א 32, 162; ב 30, 75, 88, 115 118, 124, 135, 176, 223
משקל כמו־מקראי ב 30
סטרופיקה א 47, 109, 110, 125; ג 67
רובד הצליל א 91 92, 111, 111, 131 132, 137, 164, 168 (ראה: אונומטופיאה, אליטרציה)
חריזה א 91; ב 9, 165
אסונסים ודיסוננסים ב 30, 165
פרויד, זיגמונד ב 41, 176; ג 260, 263, 265
פרויד, תום זיידמן א 95; ב 10, 23, 114
פרוכטמן, מאיה ב 69, 88, 189
פרומתאוס (ראה: מיתולוגיה)
פרי, מנחם א 60, 65, 180; ב 57, 60, 61, 97, 108; ג 36, 60, 61, 79, 142, 158, 160, 199, 201, 206, 217, 219, 240, 265
פרידברג, אברהם שלום ב 72
פרידמן, אהרון דוד ג 217, 265
פרידמן, אליהו ג 77
פריי, נורתרופ א 50, 65; ב 162, 190
פרייזר, ג׳יימס ג׳ורג׳ ג 260
פרימיטיביזם, פרימיטיביסטי א 12, 170; ב 39, 89
פריפרזה, פריפרסטי א 158; ג 35, 104, 189, 191

פרישמן, דוד **א** 53, **ב** 7; **ג** 30, 36, 201, 241
פרל, יוסף **א** 147
פרמינג'ר, אלכס **ב** 162, 190
פרסוניפיקציה (ראה: האנשה)
פרסקי, דניאל **ב** 151, 169, 172
פרעות **א** 123, 124
פרפראזה **א** 83, 225
פרץ, יצחק ליב **א** 52, 64; **ג** 87
פשט **א** 118, 120; **ב** 34, 138

צונזר, אליקום **א** 34
צור, ראובן **א** 66, 79, 181; **ב** 151, 189; **ג** 66, 141, 142, 265
צ'כוב, אנטון **ג** 189
צמח, עדי **ב** 97, 190; **ג** 121, 142, 193, 229 233, 265
צנזורה **ג** 104
(ה)"צעירים" **ב** 67, 77 80, 82 83, 92; **ג** 29, 89

קאפח, יחיא הרב **א** 19
קבלה **ב** 101, 108
קולרידג', סמואל טיילור **ג** 30
קומדיה, קומי **א** 27, 39, 66, 121
קומדיה ד'אל ארטה **ב** 61
קומפוזיציה (ראה: מבנה)
קונבנציה (ראה: מוסכמות)
קונגרסים **א** 137; **ב** 14; **ג** 250
קונדסות, קונדסי **א** 145 146, 148
קונוטציה, קונוטטיבי **א** 91, 106, 121; **ב** 130
קונפאבולציה **ג** 18, 115, 124, 126, 136, 158
קונפליקט **ב** 58, 63, 64
קונקרטיות, קונקרטי **ב** 160
קוסמולוגיה **ב** 89
קופשטיין, ברכה **ג** 143
קורלטיב אובייקטיבי **ג** 104
קורספונדנציות **ב** 55
קורציוס, ארנסט רוברט **ב** 69, 190
קיטס, ג'והן **א** 138
קיטש **ב** 103; **ג** 54, 221
קינה **א** 68, 161
קלאמבור **ב** 136; **ג** 48, 70, 82, 236, 240
קלאסיציזם (ראה: נאוקלסיות)
קלאסיקה, קלאסי **ג** 9, 13, 80
קלדרון נסים **ג** 143, 265
קלוזנר, יוסף **ב** 24, 151, 171; **ג** 13, 15, **ג** 87, 105, 115, 126, 136, 146, 160, 229, 241, 265
קמינר, יצחק **ג** 119
קנטוניסטים **א** 152, 154, 155; **ב** 127
קפלאן, יעקב **ג** 79, 105
קפריציו **ב** 103
קרוצ'ה בנדיטו **ג** 46
קרטון־בלום, רות **ג** 7, 37 38, 266
קריס, ארנסט **ג** 16, 141
קריץ, ראובן **א** 123, 152, 160
קריקטורה, קריקטורי **א** 38, 127, 150; **ב** 16, 100, 181; **ג** 24, 28, 39, 130, 164, 175
קרצ'מר, ארנסט **ב** 176

רבידוביץ, שמעון **א** 18 19
רביזיוניזם, רביזיוניסטים **ב** 170
רבינא, מנשה **ב** 173

רבינוביץ, יעקב **ב** 171
רבינוביץ, יצחק (איש קובנה) **ג** 65
רבינוביץ, שלום (ראה: שלום עליכם)
רבניצקי, יהושע חנא **א** 17, 22, 25, 26, 103, 108; **ב** 8, 12, 17, 19, 26, 121, 125, 141, 144, 169; **ג** 48–49, 71, 76, 156, 167, 217, 222, 243, 250, 266
רובין, ראובן **א** 21
רובינשטיין, אליעזר **ב** 66
רוזנפלד, אהרון **א** 31
רומנטיקה, רומנטי **א** 9, 10, 31, 34, 39, 64, 73, 109; **ב** 17, 19, 40, 55, 72, 110; **ג** 11, 12, 13, 17, 20 23, 29 30, 33, 90, 97, 106, 107, 177, 203, 209
רוסו, ז'ן ז'ק **ב** 17, 19, 107; **ג** 11, 12
רזסבייט (עיתון) **א** 122
רטוריקה **א** 31, 42 44, 47, 50, 64, 71, 82, 95, 131, 135, 138; **ב** 57, 59, 114, 201, 202, 213, 238
ריאליזם, ריאליסטי **א** 43, 156, 174; **ב** 84, 185; **ג** 12, 59, 83, 119, 132, 159, 163, 175
ריאליסטית, מלאות **ב** 74, 160; **ג** 107
רייזן, אברהם **ב** 13
רימון (כ"ע) **ג** 80
רמיזה (אלוזיה) **א** 27, 82, 88, 112, 129, 143; **ב** 31, 141, 167; **ג** 49–50, 66, 71 72, 92
רפוטציה **ג** 213
רציונליזם, רציונליסטי **ב** 17
רצף הטקסט **א** 88, 112, 129, 143; **ב** 31, 141, 167; **ג** 49–50, 66, 71 72, 92
רציונליזם, רציונליסטי **ב** 17
רצף הטקסט **א** 72 74
רשומות (כ"ע) **א** 13, 18, 54, 103, 146; **ב** 121

שאגאל, מרק **א** 20
שביד, אליעזר **א** 159, 160; **ג** 266
שביט, זהר **ג** 263, 266
שביט, יעקב **ג** 93
שביט, עוזי **א** 33, 93, 97, 108, 134, 176; **ב** 30, 75, 97, 116, 125, 165, 190; **ג** 66, 92, 159, 160, 266
שגב **א** 8, 9, 30, 32, 35, 39, 66, 127, 135; **ג** 19, 65, 76, 79, 83, 90, 95, 112, 122, 205, 209, 220
שד"ל (ראה: לוצטו שלמה דוד)
שוברט, פרנץ **ג** 125
שולמן, קלמן **ג** 48, 71
שופמן, גרשם **ב** 145
שד"ל (ראה: לוצטו שלמה דוד)
שולמן, קלמן **ג** 48, 71
שופמן, גרשם **ב** 145; **ג** 176
שטארק, ליב **ג** 241
שטיינברג, יהודה **ג** 112
שטיינברג, יעקב **ב** 49, 79, 83, 90, 171; **ג** 194
שטיינמן, אליעזר **ב** 171 172
שטרייט, שלום **ב** 32, 51
שטרן, דינה **ב** 31, 51, 190; **ג** 64
שטרנברג, יעקב **ב** 113
שטרנברג, מאיר **ב** 44

שׂיח **א** 41, 54, 103, 104, 110, 113, 171; **ב** 115
שילר, יוהן כריסטוף פרידריך **ג** 87
שיפלי, ג׳וזף **א** 143
שירה דמעונית **א** 23, 26, 41, 66
שירה סיפורית **ב** 47, 93, 97, 132, 133, 160
שירי אהבה **א** 161; **ג** 8
שירי הזדמנות **א** 67; **ב** 135
שירי היגיון **א** 161
שירי טבע **א** 161; **ב** 19; **ג** 8, 182, 221
שירי ילדים **א** 15, 17, 54, 131; **ב** 7, 186
שירי כרך **ב** 164
שירי עם **א** 7, 177; **ב** 21, 24, 45, 51, 64, 66, 116, 118
שירי ערש **ב** 158, 190; **ג** 56, 133, 143
שירי פגעים **א** 103, **ב** 153
שירי פיתוי **ב** 45, 48, 234, 235
שירי פרֵדה **ב** 51, 189
שירת חיבת־ציון **א** 8, 25, 26, 32, 34, 35, 41
שירת פולקלור ביידיש (שירי־עם אותנטיים) **א** 13, 14, 45, 80, 85, 91, 93; **ב** 114
אונטער דאס קינד׳ס וויגעלע **א** 16
אלה תולדות נוח **א** 117
ביי מיין רבי׳ן איז געוועזען **א** 77
בין איך א מלמד׳ל **א** 37
האב איך א קליינעם מיכלקה **א** 16
זי זיצט זיך אין פענסטער **א** 80, 82
יידל מיטן פידל **א** 108
יענקעלע לערנער זיצט אין שול **א** 114
משה מורשה **א** 16
קליפ קלאפ עפען מיר **א** 16, 17; **ב** 46, 50
קליינע עופעלעך רייסט מען פון חדר **א** 155; **ב** 129, 130
סטארי אברם, סיווי אברם **א** 115
שירת ימי־הביניים **ב** 43, 169; **ג** 250
שלגל, פרידריך פון **ב** 92
שלום עליכם **א** 7, 10, 30, 37, 38, 49, 123; **ב** 13; **ג** 12
שלונסקי, אברהם **א** 26; **ב** 164, 165, 168, 171, 172; **ג** 43, 250, 255, 257, 259, 262, 263
שלי, פרסי ביש **ב** 110
שמואלי, אפרים **ב** 190
שמיר, זיוה **ב** 13, 14, 22, 44, 51, 61, 69, 96, 97, 110, 111, 133, 139, 171, 186, 190; **ג** 66, 124, 141, 143, 179, 241, 242, 263, 264, 265
שמיר, משה **ג** 242, 266
שמעוני, דוד **ב** 171
שמרוק, חנא **א** 64, 176, 178
שנהר, עליזה **ב** 190
שניאור, זלמן **ב** 71; **ג** 138, 194, 233, 266
שניות (אמביוולנטיות) **א** 49, 63, 102, 137, 138, 144, 145; **ב** 31, 32, 55, 60, 63, 64, 69, 81, 93, 107, 108, 111, 119, 135, 141, 180; **ג** 25, 35, 63, 79, 81,

85, 110, 207, 210
שפיר, דוב ב 13
שפירא, זושא א 69, 79; ג 143, 217, 266
שפירא, קונסטנטין אבא ב 73, 95, 96; ג 28, 95, 111, 119
שפנגלר, אוסוולד ב 84, 92
שקד, גרשון א 50, 108; ב 61, 97, 125, 190; ג 217, 260, 266
שקספיר, ויליאם ג 253, 254
שרגורודסקה, פניה ב 173, 174
תושיה, הוצאת א 84, 92 ב 71 72, 74, 233
(ה)תחייה הלאומית א 10, ב 17
תלפיות (כ"ע) ג 63, 162 163, 167
תמימות והיתממות א 59; ב 58
(ה)תעודה, רעיון ב79, 92
תקבולת ניגודית א 87
תרגום א 86 87, 132; ב 13

* * *

This book was awarded a publishing grant
by the Ruth Sheffi (Shafrir) Fund
of the Faculty of Humanities at Tel-Aviv University
and by the Louis and Minna Epstein Fund
of the American Academy for Jewish Research

ספר זה זכה במלגת פרסום
מטעם קרן ע״ש רות שפי (שפריר)
ע״י הפקולטה למדעי הרוח
באוניברסיטת תל־אביב
ומטעם קרן לואיס ומינה אפשטיין
ע״י האקדמיה האמריקאית למדעי היהדות

ISBN 965 – 306 – 054 – 6

©
Papyrus Publishing House
Tel Aviv University, P.O.B. 39287
Printed in Israel 1987

ZIVA SHAMIR

WHERE SHALL POETRY BE FOUND

Ars Poetica in Bialik's Works

Papyrus
Publishing House
at Tel-Aviv University

ספר זה, השלישי בסדרת ספרים על יצירת ביאליק מפרי־עטה של זיוה שמיר, עוסק בסוגיה הגותית מרכזית ומעניינת, שלא זכתה עד כה לעיון מקיף: **הכתיבה על מלאכת הכתיבה**. הספר סוקר את התבטאויותיו של המשורר בנושאי "ארס פואטיקה" ואת מימושן של האמירות העיוניות הללו הלכה למעשה בשיריו ובסיפוריו. הספר דן, מתוך גישה חדשה ומקורית, הן ביצירה ה"קאנונית" (המוכרת לכל מורה ולכל תלמיד מתכנית הלימודים) והן ביצירה הגנוזה והנידחת, המגלה לעתים קרובות סודות יצירה כמוסים. הוא מנסה להפריך את המוסכמה הרווחת בביקורת ובמחקר, לפיה סיפור החיים, העולה משירי הווידוי, הוא סיפור חייו האותנטי של ביאליק. "תולדותיו" של המשורר הן, לדעת זיוה שמיר, "אגדת האמן" – ביוגרפיה נוסחאית של משורר רומנטי, שהוענק לה פירוש אישי ולא שגרתי.

ד"ר זיוה שמיר עומדת בראש מכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל־אביב ועוסקת בחקר ביאליק משנת 1970. היא מעורכי המהדורה האקדמית של כל שירי ביאליק. מחיבוריה על ביאליק: **שירי ביאליק הראשונים** (1980), **הצרצר משורר הגלות** (תשמ"ו), **שירים ופזמונות גם לילדים** (תשמ"ז), **השירה מאין תימצא** (תשמ"ח).

פפירוס