

סדרת מב"ע
מחקרים בספרות עברית



אוניברסיטת תל-אביב הפקולטה למדעי-הרוח
ע"ש לסטר וסאלי אנטין
בית-הספר למדעי היהדות ע"ש ח' רוזנברג

זיוה שמיר

באין עלילה

סיפורי ביאליק במעגלותיהם

הוצאת הקיבוץ המאוחד

Ziva Shamir
No Story, No History
Bialik's Stories from Texture to Context

ערך: ד"ר חיים כהן
מלכה"ד: לאה שניר

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם
לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט
בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני
או אחר — כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

כל הזכויות שמורות
להוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998

©

by Hakibbutz Hameuchad
Publishing House Ltd., 1998

נדפס בישראל בדפוס גרפית בע"מ, ירושלים

תוכן העניינים

7

מבוא

חלק א: הסיפורים

- פרק ראשון: יש לי גן — דיוקנו של "היהודי החדש"
בסיפור 'אריה בעל גוף'

39

א. יצירתה של דמות חדשה בסיפורת העברית החדשה
39; ב. הטיפוס במעלה הסולם החברתי 48; ג. האדם
וקנייניו 54; ד. יחסו של המחבר המובלע אל גיבורו
57; ה. ירקבו בקלונם סרוחים על צורוותם 62

- פרק שני: 'מאחורי הגדר': עולם הפוך — "מעשי ילדות"
בתחום הפרט ובענייני הכלל

72

א. אמנות ההתנצחות ותחבולת ה"איפכא מסתברא" 72;
ב. גויה ב"גטו" ויהודי "גוי" 74; ג. כלב רובץ לפתחו
של גן עדן 77; ד. חנינא-ליפא — אדם לאדם זאב 81;
ה. לשון זסשר"צית 87; ו. מותר ואסור בתחום
הארוטי 89; ז. רומיאו ויוליה מפרוור העצים 92;
ח. ואולי זה כל הניצחון? 95

- פרק שלישי: לא זה הדרך! — התנפצות סיסמאות
ההשכלה בסיפור 'החצוצרה נתביישה'

104

א. שיקופה של המציאות באספקלריה מטושטשת
ובאספקלריה מלוטשת 104; ב. יעקב ועשיו — תאומים

המתרוצצים באדרת שיער אוקראינית 108; ג. "לך
 לך" — פסח ופסחא כמציאות וכסמל 115; ד. המיית
 כינור ותרועת חצוצרה 123; ה. אומה על פרשת
 דרכים — הרובד האקטואלי וההיסטוריוסופי 128

פרק רביעי: 'ספיח' — שורשיו וספיחיו: על תהליך הבשלתו הממושך של הסיפור 'ספיח' ועל ייחוריה המאוחרים של היצירה המוגמרת

א. חטיבה א': מעשה כלאיים של ה"נוסח" המנדלאי ושל
 הנוסח הרומנטי 138; ב. חטיבה ב' של 'ספיח' והיפוך
 הפרספקטיבה: "מחורן" ולא "מבית" 143; ג. חטיבה
 ג': הסטת המוקד מן העלילה אל ההגות 147; ד. "כלי
 הקסמים" — תחבולה לאיחוי קרעי הטקסט 150;
 ה. איגרות הווידוי כגירסה מוקדמת של 'ספיח' 153;
 ו. על השירים שצמחו מתוך 'ספיח': בין סיפורת לשירה 159

חלק ב: ה"רשימות כלאחר יד"

פרק חמישי: משורר סוחר הקנני אלי — עיון ברשימה 'סוחר'

א. סיפור ריאליסטי או אלגוריסטי? 171; ב. על עליבותן
 של פרנסות האוויר 176; ג. השניות בישראל — "ויהי
 יומי למרקור ולפגסוס לילי" 180; ד. 'המליץ' או
 'הצפירה': מבית ומחורן 186

פרק שישי: דמות אדם הדומה לצלו של מת — עיון ברשימה 'מעוות לא יוכל לתקון'

א. שתיקה בריבוי פניה 194; ב. הזקן המשוטט כסמל
 היהודי הנודד 198; ג. הכיעור הגלותי מול יפיפיותו של
 יפת 205; ד. הרשימה בראי הגותו של אחד-העם 210

פרק שביעי: על קוצה של אות – הגות פואטית ופוליטית

220 ברשימה 'איש הסיפון'

- א. שתיקתו של "איש דברים" 220; ב. הנשר והתוכי –
בין בדיון לבדיה ובין מקור לחיקוי 225; ג. כעין
המלפפון – שיח עם מחדשי השפה 229; ד. זמנים
מודרניים – מעמדות חברתיים חדשים 232; ה. תורת
הגזע – או בין שם ליפת 239; ו. מחלום פורח
למציאות פורחת – בין אחד-העם להרצל 245

פרק שמיני: לא הרחק מן ההמון הסואן – על החיים

והספרות בעתות מלחמה לפי הרשימה

257 'לממשלת המארש'

- א. אוטופורטרט קריקטורי של המשורר המתלבט 257;
ב. הסתגרות במגדל השן או מעורבות בענייני דיומא
265; ג. היחסיות שבתפיסת המציאות: אידיאליזם
ומטריאליזם, שגב ואירוניה 269; ד. החברה והיצירה
בעת מלחמה ומהפכה 273; ה. מצבו של היהודי בזמן
שרועמים התותחים 278

288 הקיצורים הביבליוגרפיים

295 מפתח השמות והעניינים

מבוא

עם שאין לו היסטוריה מדינית משל עצמו וכל תולדותיו אינן אלא מנוסה מפרעות והתחכמות לגזירות, חזר ביאליק וטען בהזדמנויות אחדות, לא יוכל להוציא מקרבו אפוס או סיפור ראויים לשמם. לא אחת הוא אף הביע את צערו על שאין ביצירות אקטואליסטיות מן הספרות העברית החדשה, להבדיל מיצירות מקראיות או היסטוריות, גיבורים שלא במשמעות השאולה של המילה. הוא אף הוצר על היעדר עלילה רצופת מעללים עם סיגור ברור בסופה. רעיון זה — היעדר אפוס עברי, שגיבוריו גיבורי חיל, להבדיל מגיבורי רוח — שאותו ביטא המשורר בהרצאותיו ובנאומיו, עלה בעקיפין גם מתוך רבים משיריו (החל בשירו הלירי הקצר 'שירת ישראל' ושירו הסיפורי הארוך 'שירתי'), הקובלים על כך שמסכת חייו של העם מאז החורבן אינה אלא סיפורו של הציץ העֶבֶש והיבש, שנמק בעלטת המרתף, ולחלופין, שירו האין־סופי והמונוטוני של הצרצר, המנסר על מיתר אחד את שירת הגלות והדלות. רעיון זה עמד גם בבסיס סיפוריו הראשונים, המתארים גיבורים שאינם גיבורים: יהודים ארציים ושורשיים מן הכפר ומן הפרוור, שהתנתקו מבית המדרש הישן ושקעו בגשמיות, אך כל גבורתם ושורשיותם מתגלה, בסופו של דבר, כאבק פורח וכמוץ לפני רוח.

יצירותיו הארוכות של ביאליק, בשירה ובפרוזה, מדגימות רעיון זה, בדבר ספרות שאין לה גיבורים ועלילה דרמטית מרטיטת לב. ניתן למצוא בהן עלילה מפוררת, סיום פרום וגיבורים אנטי הירואיים, כיאה ל"שירת ישראל" — ל"אפוס" עברי, שנכתב בגולה. כאמור, "אפוס" כזה אינו יכול להיות אלא אפוס פרודי, כתות ורצוץ — סיפורו של ציץ יבש ועבש, שנפל לרפש וכבר לא יראה אור יום. לשון אחר: גם

כשהיהודי מחליט לנהוג כ"גוי" לכל דבר, נוטש את "מוסר העבדים" של אבותיו, משנס מתניו ושם חרב על ירך, אין הוא מתקרב ל"גזע האדונים" אלא לכאורה. בהגיע שעת המבחן, כל גבורתו עתידה להתברר כחלום יעוף והוא יוצג בקלוגו, עירום ועריה. על כן, גם כשתיאר ביאליק גיבור חסון כאלון, המתברך בקניינים, בשרירים וביצורים, רמז מבין השיטין שלא לעולם חוסן, וכי מתחת לגזע המוצק כבר השריש ופשה הרקב ('אריה בעל גוף'). לכן, גם כשתיאר נער יצרי ושרירי כנח, המתקרב אל הטבע בכל מובניו ומורד בכל האיסורים שמבית, הראה ביאליק כי בהגיע רגע ההכרעה שב המרדן ה"גיבור" אל מנהגי בית אבא, לרבות אל המשובשים והמקולקלים ביותר שבמנהגים אלה ('מאחורי הגדר'). לכן, גם כשתיאר חייל יהודי, המשרת כמחצצר בצבא הצאר, הראה ביאליק כי בהגיע רגע האמת לא תעמוד לו זכותו, והוא יגורש עם משפחתו מעיירת ילדותו, כאילו לא השמיעו חצוצרות האמנציפציה את קולן מעודן. החצוצרה המרשימה, שבה ביקש להרשים את סביבתו, תיוותר מיותרת ומבוששת בקרן זוית ביום גזרה ופורענות ('החצוצרה נתבישה'). בכל הסיפורים הללו, באה המציאות, טופחת על פניהם של הגיבורים-בעיניהם ומציגה אותם ככלי ריק.

בסיפוריו הראשונים צייר אפוא ביאליק דמויות שחזותן חזות הירוואית, המנסות לשווא להפוך את "הפירמידה ההפוכה" של הקיום היהודי הגלותי ולהציג דגם של "יהודי חדש", זקוף קומה וגו. "גיבורים" אלה מעזים, איש איש לפי דרכו, להתנער מן הרוחניות היתרה של חיי הגולה, מן הכבילות לאות המתה, ומנסים נתיב חדש, שלא ידעוהו אבותיהם: יש בהם בריון יהודי גורף הון, המנסה להפיל את חיתתו בכוח הזרוע על סביבתו ולהשתלט על רכוש שכניו הגויים; יש בהם נער יהודי המנסה להתקרב לסביבתו הנכרית באמצעות האהבה, המפילה לכאורה גדרות ומחיצות; יש בהם חייל יהודי הממלא (אמנם בעל-כורחו) את חובותיו האזרחיות, ומתגאה בחצוצרה הזהובה של צבא הצאר. כל הדרכים המהירות והנמהרות הללו למרוד בגורל בן דורות, לראות אור שמש ולהתנער באחת מכל קלקלות הגלות, מתבררות כדרך לא דרך, שכן ביאליק, כתלמידו של אחד-העם, האמין ב"הכשרת לבבות" ממושכת ובשינויים אבולוציוניים אטיים ומתונים, ולא במהפכות ראוותניות של בן-לילה.

אם הדמויות ה"הירואיות" מסיפורי ביאליק, המתברכות בעצמן ובכוחן, מתבררות כ"אלאזון"¹ ונתשפות בסופו של דבר בקלונן, על אחת כמה וכמה הדמויות הבלתי הירואיות מן הרשימות שלו, הבטלות והמבוטלות בעיני עצמן ובעיני הסובבים אותן: הסוחר-המשורר שהגיע לאודסה מן הפרובינציה כדי להסתופף בצל סופריה ('סוחר'); היהודי הזקן, הארוך והדק, הסובב כ"צלם" מקולל בכרכי הים ('מעוות לא יוכל לתקון'); הדקמן הבדאי, היודע הכול ואינו יודע מלאכה אחת על בוריה, בבואה מעוקמת של איש "פרנסות האוויר" היהודי ('איש הסיפון'). רשימות אלה מאוכלסות גם בדמויות אליטריות, החדורות הכרת ערך עצמן והחוטאות משום כך בחטא ה"היפּוֹרִיס", כמו המשורר, בן שיחו הספקן של איש הסיפון, או כמו המשורר יפה הנפש ואנין הדעת, המנסה לחבר את שיריו ממרומי "מגדל השן" ברובע דלת העם, ההומה וההמוני ('למשלת המארש'). גם אלה נחשפות בסופו של דבר בקלונן, וכל ביטחונן מתערער ואיננו. רק בשנותיו בארץ-ישראל החל ביאליק בכתיבת אפיקה של ממש, שגיבוריה בני החיל ויפי התואר ערוכים למעללים הירואיים, ועלילתה עשויה חוליות חוליות, האחת נובעת מחברתה ('אגדת שלושה וארבעה'). לשם כך, קבע לסיפורי הקדומים שלו (אגדות 'ויהי היום'), שנכתבו ברובן בארץ, רקע מקראי או רקע היסטורי בלתי מאופיין, גם אם רמז בהם לאירועי השעה ה"בוערים". לאחר שהביע לא אחת את אכזבתו מהיעדר אפוס עברי, ראה ביאליק שרק ביצירה "מקראית" ניתן לתאר גיבורים ראויים לשמם ועלילה רבת מעללים. אביגדור גרינשפן, תלמידו של ביאליק בשנות המלחמה והמהפכה, רשם מפיו את הדברים הבאים, המבטאים את הרעיון הזה בדרך הברורה והמפורשת ביותר:

יש לציין חוסר פרוזה בספרותנו מזמן שאחרי התנ"ך, כלומר, לא ראינו מאז אצלנו שום יצירה אפית. עם חתימת כתבי הקודש כאילו נפסק כוח היצירה האפית. אין אנו מוצאים אף ספר אחד שבו יסופר לנו סיפור שלם כעין הסיפורים שבתנ"ך. אם בתלמוד אנו מוצאים לפעמים סיפורים קצרים, הרי סוף כל סוף אין זה אפוס ראוי לשמו, מעין אותו [נוסח אפי] שמוצאים אותו בספר רות. באמת כמעט שאבד הכשרון מעם ישראל לחבר סיפורים

כאלה. כנראה, לעם שרוי בגלות אי אפשר שיהיה לו כשרון ליצירה אפית.[...] מי שחי ברצון עצמו ובכוח עצמו יברא בקרבו את היסוד האפי, כי אין אפיקה מבלי מעשים ופעולות, בלי אקטיביות ואיניציאטיבה. אבל עמנו היה פסיבי, תמיד נגרר אחרי המאורעות ובעצמו לא פעל, לא עשה אותם. לפיכך נפסק כשרונו זה, היונק מהטבעיות והאקטיביות[...]. ומי שאינו מתפרנס באופן ישר משפע של קודשא־ברוך־הוא — מהטבע עצמה — אינו יכול לצייר אפילו ליריקה אמיתית. אפילו השירה הספרדית, למרות מה שרגילים אנו לקרות אותה תקופה בשם תור הזהב של שירתנו — לא הגיעה סוף סוף לגובה של התנ"ך, אין בה אותה הטבעיות הבלתי אמצעית והאיתנית של שירת התנ"ך.²

רק עם בריא, היושב על ארצו ועל מולדתו וחי חיים חופשיים וריבוניים, יכול לכתוב אפוס של ממש, גרס ביאליק, ועל כן הרבה לשלב ביצירתו יסודות של אפוס פרודי אנטי הירואי (mock epic), המדגימים את הרעיון בדבר חוסר יכולתו של עם השרוי בגלות לחבר סיפור עלילה הירואי. תכליתם של סיפורים אלה הם שיקופו של המצב היהודי (ה־condition juive, על משקל ה־condition humaine), כדי לזעוק ללא מילים "לא זה הדרך!". בכל סיפוריו הראשונים של ביאליק, לרבות אחדים מסיפוריו הגנוזים, מתואר יהודי תלוש מהקרקע — גם כשהוא יושב בכפר, כביכול בצמידות לקרקע. בסיפורים אלה מתוארים סוחרים עצים, העוסקים בעצים כרותים, ולא בעצים נותני פרי (גם כשיש להם גן אין הוא אלא פרודיה על הגן שמאחורי הגדר, שבעליו מעבדו כמו ידיו ועציו נותנים לו פרי מגדים). אין אלה ה"תלושים" מיצירותיהם של סופרי המשמרת הצעירה — ברנר וגנסין, ברשדסקי ונומברג — כי אם דמויות הולכות ונעלמות מן החיים היהודיים בני הזמן, טיפוסים של "דור המדבר", שכבר לא יטלו חלק במפעל התחייה הציוני. הם יתפרנסו ממסחר ומנשך, ירקבו על צרורותיהם, כדברי המשורר ב'מתי מדבר האחרונים', וקול שופר הגאולה לא יגיע לאוזניהם.

הכינור והחצוצרה בסיפורים אלה (לרבות החלילים של בניו של אריה "בעל גוף" וכינורותיהם של בני "היהודים היפים", לרבות הכינור והחצוצרה בסיפור 'החצוצרה נתביישה', כלי־התזמורת המרקידים את

הנוסעים ברשימה 'איש הסיפון' ושירי הלכת המאז'וריים ברשימה 'לממשלת המארש') משמשים כאן מטונימיה ומשל לגורלו של היהודי בין אומות העולם. אם הכינור הוא מסמלי הקבע של הקיום היהודי הגלותי (למן הכינור שתלאוהו גולי בכל על ערכי הנחל ועד לכינורם של ה"כליזמרים" בחתונות שבמזרח-אירופה), הרי החצוצרה מסמלת את החיים הבריאיים והנורמליים של אומה היושבת לבטח על אדמתה. אומה כזו שומעת לעתים קול חצוצרה ברמה, ויוצאת למלחמות הגנה או כיבוש; אומה כזו אינה מתנזרת מתענוגות הדוניסטיים, ממשתאות יין, מתרועעות חצוצרה ומעליצות חוגגים; אומה כזו אף אינה מתנזרת גם מן החצוצרה והשופר במובנם המטפורי: מכרוזי המהפכה המשמיעים קולם ברמה ומכנסים גדודים למרד. על הגורל היהודי בגולה, גורלו המינורי תרתי משמע של המשורר הפורט עלי כינור, המתקנא ברעהו בן אומות העולם, החי על חרבו, כתב ביאליק בשירו המוקדם 'שירת ישראל':

אֲדָנִי לֹא קָרָאֲנִי לְתַרְוֶעֶת מְלַחְמָה,
גַּם רֵיחַ מְלַחְמָה מֵאֹד יִחַתְנִי;
אֶלְפֶת כִּי־אֶשְׁמַע קוֹל חֲצוֹצֶרֶת בְּרָמָה —
וְכִנּוֹר וְחָרֵב — לְכִנּוֹר הַנִּגְנִי.

אֵךְ אֲשֶׁרִי הַגִּבּוֹר הַחַי עַל־חֶרֶבָהוּ,
שִׁישְׁלַח אֶת־יָדוֹ לְהִלָּמוֹת עַמִּלִּים:
וְאֵי לוֹ לְמִשׁוֹרֵר שֶׁחָלַל לִבָּהוּ,
הַשָּׂר אֶת־שִׁירוֹתָיו עַל־לְבוֹת עַרְלִים.

כִּי מִה־שִׁיר יִשְׂרָאֵל בְּגוֹלָה — צִיץ יָבֵשׁ,
צִיץ עֲלֵפָה, שֶׁטֶל אֹרֶךְ אֶת־עֲלָיו לֹא יִרְטֹב,
זָרַע גֵּד אֲשֶׁר נָפַל אֶל־דָּפֶשׁ וְעֵבֶשׁ,
פָּקְעָה שֶׁשְׁלָפָה וַיִּבְשָׁה בַּמֶּרְתֵּף.

את שאיפתו הבלתי נלאית של המשורר לכתיבה גרטיבית עלילתית, בין בשירה בין בפרוזה, יש להבין גם על רקע קינתו על שהוא, היהודי, בן לאומה רצוצה ודוויה, אינו יכול לשיר שירי עלילה ושירי גבורה, כי גיבוריו הם מתמידים רוחניים, מצד אחד, וגיבורים־בעיניהם, גסים

ומגושמים, כאריה בעל-גוף, מצד שני. אלה ואלה מנותקים מהקרקע ומהמציאות, ובונים את עתידותיהם על קניינים מפוקפקים, שאינם אלא מגדלים באוויר: זה מבקש כתב סמיכה וכבוד, וזה רודף אחר צרורות וכבוד. אלה ואלה, כך רומזת היצירה הביאליקאית מבלי שתאמר זאת מפורשות, יצאו בפחי נפש ובידיים ריקות. וגם אם יגיעו למטרתם — הרי זו מטרה עקרה, חסרת תכלית ותוחלת. הם ירקבו על צרורותיהם, או יימקו בחשכת בית הישיבה, ודבר לא יצמח מכל מאמציהם.

רעיון זה — אי היכולת לחבר סיפור שעלילתו רצופה וחותרת לסיגור ברור — אף השתלב היטב במהלכיה של ספרות העולם, במעברה מהמאה התשע-עשרה למאה העשרים. בחושי המחוודים הבחין ביאליק, שהעלילה הלינארית של ספרות ההשכלה לא תצליח לעולם המודרני, היחסי והמפורר, שבו קרסו כל הביטחונות הבלתי מעורערים של העבר וכל הסדרים ההיררכיים הברורים והנחרצים של העולם המלוכני והקולוניאלי ההולך ונעלם. ביאליק הבין, כי כשרה העת להחליף את האמיתות האקסיומטיות של העבר בתמונת עולם יחסית, המפקפקת במציאות אובייקטיבית אחת, ובונה תחתיה ריבוי של מציאויות סימולטניות. הוא הבין כי פְּשֵׁרָה השעה לבעוט בסמכותו של המספר הכל-יודע, ולהחליפה בסמכותו המפוקפקת של מטורף (כבסיפורו הגנוז 'כתבי המשתגע') או בסמכותו המפוקפקת של ילד תמים או של מבוגר המנסה לשווא לשחזר את מראות ילדותו הרחוקים (כבסיפוריו הנודעים 'החצוצרה נתביישה' ו'ספיח'). ביאליק אף הבין, שהסתיימה מלחמת "בני אור בבני חושך" של תקופת ההשכלה, וראוי לעצב גיבורים בינוניים ואפרוריים ש"מעבר לטוב ורע", אף לסיים את סיפוריו בסיום פתוח, המוליד אצל קוראיו ריבוי של תגובות ותובנות.

[ב]

ביאליק לא הרבה לכתוב סיפורת, וכל יצירתו בפרוזה אינה מקיפה אלא ארבעה סיפורים וארבע רשימות. במרכז הסיפורים, יהודים החיים ב"תחום המושב" — בכפר ובפרוור, שעל גבול הטבע האוקראיני והמתפרנסים מסחר חקלאי; ובמרכז הרשימות יהודים תלושים משורש, המוצאים את פרנסתם מ"עסקי אוויר" של קרית-ספר, על רקע מודרני

יותר, אורבני תרתי משמע (urban עירוני ו-urbane בעל נימוסים טרקליניים מעודנים). יהודי הכפר מסיפוריו של ביאליק מתגוררים אמנם בחיק הטבע, אך מתפרנסים ממסחר בעצים כרותים; לעומתם, אנשי העיר הגדולה ברשימותיו קשורים בטכורם לחיים היהודיים מן הנוסח הישן שב"תחום המושב", שאותם נטשו לאחר ש"נתמשכלו". אלה ואלה חיים אפוא בין שני העולמות, ואינם שייכים לשום מקום בשלמות. אצל ביאליק גם הישן והכפרי וגם המודרני והאורבני מוצגים בראי עקום, מתוך ניפוץ מוסכמות ושגרות של נוסת. בניגוד לסיפורים מתקופת ההשכלה על יהודים המנסים להתערות בחברה הנכרית, סיפוריו של ביאליק אינם מעלים על נס את "היהודי החדש", המשליך מאחורי גוו את סממני הגלות. גיבורו של ביאליק הוא יהודי חסון כאלון ('אריה בעל גוף') או יפה בלורית כנח ('מאחורי הגדר'), אך מאחורי חזותו המוצקה והשרירית מסתתרים, כאמור, כל חוליו של הישן. בניגוד לסיפורים המקובלים על דמויות של "תלושים" בספרות העברית של מפנה המאה, ה"תלוש" של ביאליק אינו צעיר מבטיח שהגיע לשוקת שבורה, כי אם אדם בחצי ימיו (ברשימה 'סוחר'), ואפילו קשיש הנשען על מקלו (ברשימה 'מעוות לא יוכל לתקון') — קירח מכאן ומכאן.

על ארבעת הסיפורים ה"קאנוניים", המתארים יהודים החיים בין נכרים ומתחככים בטבע הנכרי — 'אריה בעל גוף', 'מאחורי הגדר', 'החצוצרה נתביישה' ו'ספיח' — ניתן אולי להוסיף — כפי שעשה ביאליק עצמו בעת כינוס כתביו — גם את 'יום הששי הקצר', שאמנם איננו סיפור מקורי, כי אם עיבוד והרחבה של אנקדוטה עממית ששמע ביאליק מפי אליהו לוין, אך התת-טקסט הרעיוני הסמוי של התוספות, שהעטה המעבד על השלד הסיפורי הנתון עולה בהחלט בקנה אחד עם זה של ארבעת הסיפורים ה"קאנוניים" ושל אחדים מן הסיפורים הגנוזים. מבין השיטין עולה הרעיון, שהישיבה בין הגויים מביאה למיני עיוותים בלתי-רצויים — למיני תופעות כלאיים ושעטנו: ליהודים שקולם קול יעקב והם עוטים אדרת שער אוקראינית, אזור בד אדום ו"קורדיקין" של קוזקים, ולערלים המפזמים את זמירות השבת בעקימת פה ובעיקום פסוקים. לחטיבת סיפורים זו שייך גם צרור של סיפורים גנוזים מהווי הכפר והפרוור, שהמחבר לא השלימם, אף כי אחדים מהם

אינם נופלים באיכותם ממיטב הסיפורת הביאליקאית. בסיפורים אלה לא נדון כאן במפורט, אלא באופן חטוף וספורדי, ככל שהדיון בסיפורים ה"קנוניים" דורש זאת.

בסיפוריו של יל"ג מתוארים משכילים, היודעים להשתמש בשעון ובלוח השנה כהלכה, בניגוד לנהוג ברחוב היהודים, שבו שוררות תמיד מהומה וערבוביה. מסקנתו של יל"ג המשכיל היא ששומה על היהודי לתקן את אורחות חייו: להכניס סדרים בחייו המבולבלים, ללמוד להשתמש בלוח השנה ובשעון ולהיות ככל הגויים. בסיפוריו של ביאליק מתוארות לא אחת טעויות של שעון ושל לוח (ב'החצוצרה נתביישה' אבי המשפחה מתיישב בכפר יום אחד אחר פרסום הצו האוסר על יהודים לשבת בכפרים; ב'יום ששי הקצר' הרב מאבד את סדר הזמנים ומחלל בשוגג את השבת; ב'פסח שני' שובתים היהודים ממלאכה בפסחא ולא בפסח). מסקנתו של ביאליק היא, שאין היהודי צריך לשאוף להידמות לגויים, וכי קלקלותיו וצרותיו באות עליו דווקא משום שהוא יושב ביניהם. הלוח היהודי והנכרי אינם מתלכדים (שבת ויום א', פסח ופסחא), וראוי שלכל אחד מהעמים יהיה שעון ולוח שלו. בעבר, רומז ביאליק בסיפוריו, היה היהודי מסוגל לשאת בעול כפול: בעול הפרנסה והחולין ובעול מלכות שמים. היום, משנתערער מעמדה של הדת ובית המדרש נעזב מיושביו, נשתקע היהודי בגשמיות והפך כל כולו עבד ל"עגל הזהב" (אריה וצורותיו, הליכתם של היהודים ב'פסח שני' וב'החצוצרה נתביישה' אחר צורכי הפרנסה אל הכפר הנכרי, שאין בו אפילו מניין יהודים לתפילה; כניעתו של הרב ל"רמזים" העבים והגסים ששולח לו המוכסן), ובשל כך הוא יוצא קירח מכאן ומכאן. אם בחר היהודי להיצמד אל הקרקע ולנטוש את עול מלכות שמים, אזי מוטב שלפחות לא יממש את בחירתו זו בגולה. זוהי המסקנה הציונית, העולה ובוקעת מבין שיטי סיפורי ביאליק, סיפורים המתארים את הניוול והניוון של יהודים ארציים ומגושמים, בני דור המדבר, המצפים להישגים כלכליים מרשימים ויוצאים בבושת פנים. ארבעת הסיפורים וארבע הרשימות הללו אינם יכול גדול לסופר משיעור קומתו של ביאליק, מה גם שרבים ראו בסיפורים אלה מעין המשך ופיתוח של ה"נוסח" המנדלאי, העשיר בפרטים מן המציאות היהודית הנגלית, מזה, והשולח אל מסרים אלגוריסטיים סמויים, מזה.

אולם, מותר כמדומה לקבוע כיום, שהסיפור הביאליקאי קבע בסופו של דבר נוסח סיפורי ייחודי, שהיה מקור השראה לממשיכי דרכו. את רישומם של סיפוריו המקוריים של ביאליק ניתן לאתר בבירור בסיפורי ילדות רבים מן הסיפורת העברית המודרנית, לרבות כאלה המתפרסמים עד עצם היום הזה. 'מאחורי הגדר' ו'ספיח', למשל, ממשיכים עד היום להשפיע על סיפורי ילדות של חנוך ברטוב, 'יצחק אורפז' וס' יזהר. על כן, מספר הסיפורים כשלעצמו איננו אינדיקטור בלעדי לקביעת מידת החשיבות של התופעה ששמה "ביאליק המספר". את מידת החשיבות ראוי במקרה כזה לקבוע על-פי מכפלה של ההיקף המצומצם של התופעה, מחד גיסא, ושל ההשפעה רבת הממדים שלה, מאידך גיסא. בשנות מפנה המאה, כשהחל ביאליק לפרסם סיפורים, עמד הצעיר היהודי על פרשת דרכים, ושאל שאלת "לאן?". בניגוד לרוב בני דורו, לא כתב ביאליק בסיפוריו ה"קאנוניים" על "תלושים" ועל חלוצים צעירים, כי אם תיאר את ההווי היהודי של "תחום המושב" — את יהודי הכפר והפרוור שבין העיר לטבע האוקראיני, או מי שעזב את "תחום המושב" לטובת העיר הגדולה והחיים המודרניים (כברשימות 'סוחר', 'מעוות לא יוכל לתקון'). ונשאלת השאלה מדוע לא תיאר כביכול בסיפוריו את הטיפוסים החדשים של מפנה המאה? מדוע לא תיאר בהם ביאליק את התהליכים החברתיים והמדיניים החדשים, שהתחוללו מתחת לאפו? מדוע העדיף להסיג את הגלגל לאחור — אל תיאורי ההווי המיושנים כביכול, שמנדלי ושלום עליכם כבר גלגלו בהם לפניו? יהיה מי שיתן לכך הסבר פואטי ויתלה את התופעה בהתרחקותו של ביאליק מכל דבר שריח של "צבע טרי" נודף ממנו ובנטייתו לעבר תיאורים אמביוולנטיים של "בין השמשות" ו"בין הרשויות". ובאמת, גם בענייני סגנון, לעתים קרובות נסוג ביאליק כביכול אל הברדוק והמיושן. למשל, בזמנו כבר נשמעו קולות רבים נגד הלשון השיבוצית והוחל בכתיבה משוחררת מן הכבילות לפסוק, וביאליק החזיר כביכול את הגלגל לאחור והעמיד מרקם צפוף של שברי פסוקים. במקום שיראה עצמו כממשיך הפואטיקה של משוררי חיבת ציון וסופרי המהלך החדש, הוא חזר כביכול עשור או שניים לאחור, והיה לממשיכם של יל"ג ושל מנדלי. בהמשך ננסה להראות כאן שכחירתו בישן לכאורה העמידה סינתזה אישית וייחודית, שהיא

חדשה בתכלית החידוש, ואין היא המשכו של "הנוסח" אלא ל
 חיבור זה מבקש בין השאר להעניק לבחירתו זו של ביא
 הבחירה לתאר בסיפוריו את יהודי הכפר והפרוור החיים
 "מחזיקי נושנות" — הסבר אידיאי פוליטי, ולטעון שסיפור
 חותרים להוכיח, ברוח מאמריו של אחד-העם בכלל, ומאמרו
 באוהל' בפרט, כי סיסמאות ההשכלה פשטו את הרגל, וכי ו
 האִמנציפטורית, שיהא היהודי 'אדם בצאתו ויהודי באהל' הי
 ואשליה בלבד. סיפורים אלה מהווים כדרךם הדגמה והמו
 רעיונות מתוך ה'אוטואמנציפציה' של פינסקר ומתוך משנת אח
 בדבר ה"כזב" שב"מליצות" המשכילים, רעיונות שביאליק א
 בהתגוננויות קלות, מראשית דרכו ועד לסופה. הללו הראו
 בצאתו" פירוש, שיהא היהודי רוסי או גרמני בצורתו ונ
 וביאליק מראה בסיפוריו איזו צורה לובש היהודי בצאתו
 אמותיו של בית המדרש ובהתקרבו אל הטבע בכל משמעיו.
 מראים כי היהודי החי בחיק הטבע האוקראיני עוטה על עצנו
 שיער והופך לעשיר, ובו בזמן הוא גם מייהד במקצת את
 הגויית. הסינתזה שנוצרת — מיני מנהגי שעטנז, דמויות כלא
 תערובת — אינה מביאה לקירוב הלבבות, כי אם מנציחה או
 הנצחית לעם עולם — את האנטישמיות, שתמיד תפשוט צורו
 צורה ולעולם לא תיעלם מתחת השמים. סיפורים אלה מכו
 קוראיהם למסקנה ברוח הציונות האחד-העמית, מבלי להטיף
 חזיתית וישירה.

ברי, אין הסיפור הביאליקאי סיפור של תזה ("roman à thèse" על משקל "roman à thèse") כמנהג הרומן הנאוקלאסי, בעי
 הדיקטיות הישירות. אדרבה, הוא מתאר בראש ובראשונה פ
 אותנטית, ואינו יכול להיתפס בשום פנים כפלקט מגמתי, ז
 מורחב, שנכתב מלכתחילה להדגמת קו רעיוני מופשט. גם אי
 כמניפסט פוליטי, שבא לסייע לאחד-העם במאבקו בציונים ו
 באופן מעשי ומידי, הגם שכלולים בו פה ושם רעיונות אנטי הו
 ואולם, חשיפת התת-טקסט האידיאי, לעתים הבלתי-מודע, ע
 ביאליק, עשויה להציגם באור חדש: היא עשויה, למשל, לה
 סופם הפרום לא רק כביטוי לפואטיקה חדשה — חופשית ואִ-

— כי אם גם כביטוי למבוכה רעיונית, שבה היה שרוי ביאליק בשעה שגיבש את סיפוריו, ואפילו להראות שעיקרם נעוץ בהרהורים ההיסטוריוסופיים או העתידניים, שהם אמורים לעורר בלב הקורא על תהפוכות הגורל היהודי. במילים אחרות, עיקרם בסופם, ואפילו במה שלא נאמר בהם כלל. עיקרם במחשבה על שעתיד לעלות בגורל הגיבורים בדור הבא. עיקר הדרמה תתחולל לאחר רדת המסך.

בעת היכתב סיפוריו הראשונים של ביאליק היה יל"ג בבחינת מודל יחיד של סופר ששילב ביצירתו שירה וסיפורת, ושחידש בשני תחומים אלה חידושים מפליגים. גם ביאליק שאף להיות סופר בנוסח יל"ג, שרובו משורר ומיעוטו פרוזאיקון, והיודע לתת חיץ מובחן למדי בין יצירתו השירית ליצירתו הסיפורית. אולם, בניגוד ליל"ג, שכתב סיפורים מגמתיים שהאידיאולוגיה המשכילית שבהם מזדקרת מכל שורה ושורה, כתב ביאליק את סיפוריו בלא כוונות רפורמטוריות, ולכאורה אף ללא תזה אידיאולוגית או פוליטית כלשהי. על פני השטח, הוא תיאר בהם לפי תומו את חייהם של יהודים מן השורה שהכיר ממחוזות ילדותו שבכפר ראדי ובפרוור של ז'יטומיר ומנתיב נדודיו במדינות הים, מבלי שינסה לחנך ולהטיף לתכלית מוגדרת. אבל גם אצל ביאליק הבלתי מגמתי מבצבצים בעקיפין ומבין השיטין דפוסי החשיבה האופייניים של ציוני אודסה, חסידי ה"ציונות הרוחנית" ו"הכשרת הלבבות" הממושכת. כאן נעקוב אחר כל אחד מארבעת הסיפורים הקאנוניים ואחר כל אחת מארבע הרשימות, ונזהה בפרוזה הביאליקאית את התת-טקסט האידיאולוגי הסמוי שלה, העולה ובוקע הן מן המרקם העדין של המילים וצירופיהן והן מן המעגלים הקונטקסטואליים הרחבים והמעניינים ה"מרחפים" בחלל הטקסט מבלי שייאמרו בו מפורשות.

על סיפורי ביאליק כבר נאמרו הכללות רבות וחשובות: יעקב פייכמן הטעים את הפרוזאיות המכוונות והמופגנות של סיפורי ביאליק, עזריאל אוכמני הראנו שגיבורי הסיפורת הביאליקאית נושאים את חותמם של גיבורי בלזאק. שמואל ורסס חשף בסיפורים אלה מקורות עבריים קרובים ורחוקים, שמהם ניזון ביאליק הפרוזאיקון ביודעין ושלא ביודעין. גרשון שקד לימדנו כי לסיפורים אלה, הממשיכים לכאורה את ה"נוסח" המנדלאי יש גם תשתית סמלית, המפקיעה את היצירה

מעבודות ההווי וממגבלותיו; עדי צמח גילה בסיפורים אלה ארכיטיפים שמשורש נשמתו הפיוטית של ביאליק, ורות שנפלד עקבה אחרי הגנזים של הסיפורים הללו, והראתה כיצד משנה לעתים הסיפור הביאליקאי את מגמתו במעבר מנוסח לנוסח. רבות מהאבחנות שהועלו בביקורת ובמחקר הן אבחנות נכוחות ותקפות, ואין בדעתי לנסות לערער עליהן או לערערן. עם זאת, ברצוני לבנות עליהן נדבך נוסף, שחקר ביאליק לא נתן דעתו עליו, מאחר שהמחקר בתחום זה משקף את התקופה, שבה המתודה היתה צנטריפטלית בעיקרה, והפנתה את כל מאמציה להבנת מנגנוני הטקסט. חיבור זה מבקש להחליף מתודה ונקודת מוצא, ולבחון את הסיפורים הללו בדרך צנטריפוגלית (או קונטקסטואלית), וזאת מבלי לקפח את מרקמו הייחודי של כל סיפור וסיפור. קריאה כזאת עשויה לדעתי לגלות בסיפורי ביאליק פנים חדשות למכביר, ואולי אפילו לאתר את הצופן הגנטי הנסתר שלהם, המעמידם, ככלות הכול, כגילויים שונים ומגוונים של אותה תופעה עצמה.

[ג]

כדי לעשות כן יש לחזור אל נקודת הראשית ולנסות לתהות על אחת החידות הבלתי פתורות במהלך הקריירה הספרותית של ביאליק. כל הבוחן את מסלול התפתחותו של ביאליק הצעיר לא יוכל שלא לתת את הדעת על תופעה מוזרה ומעניינת, והיא הבשלתו האטית עד מאוד של מי שעתיד להיהפך לגדול משוררי ישראל בעת החדשה, ובתוך כך האיחור הבולט והבלתי מוסבר כביכול של ניצני הסיפורת שלו. מדוע התחיל ביאליק בכתיבת סיפורים בשנות "מפנה המאה", בעוד שברוב העשור הראשון, שהוא בבחינת עובר המקפל במעיו את כל סוגי היצירה שלעתיד לבוא, נפקד מקומה של הפרוזה, וביאליק הסתפק בו בכתיבת שירה אפית, לירית ודרמטית, לרבות כמה וכמה מערכונים מחורזים כדוגמת ה"פורים שפיל"? במחברת-טיוטות משנים אלה יש עשרות גישושי יצירה בסוגי כתיבה חדשים, שביאליק לא התנסה בהם עד אז: שירים כמו-אוטוביוגרפיים על פונדק האב, שהושלמו רק מקץ שלושים שנה לערך במחזור 'יתמות'; ניסיונות בכתיבה כמו-עממית, שהניחו את היסוד לסדרת 'שירים ופזמונות: מעין שירי עם'; וגם סדרה

של ניסיונות בוסר בכתיבת פרוזה, ששמץ מהם מצא דרכו אל הסיפורים ה"קאנוניים".

במקביל לפרסום הסיפור הראשון, 'אריה בעל גוף' (1899), פרסם ביאליק גם שיר ראשון ביידיש; ובעת ובעונה אחת, גיסה את כוחו לראשונה, ללא הצלחה יתרה, בכתיבת שירי ילדים למען 'האביב' של רבניצקי. באותו זמן כתב גם את 'שירת' ואת 'זוהר', שהיו אז פואמה אחת, הנחשבת כפואמה האוטוביוגרפית הראשונה בשירה העברית החדשה. נראה לי שהזימון של כל ניסיונות הכתיבה האלה איננו מקרי: בשנות "מפנה המאה" קיבל ביאליק פניות חוזרות ונשנות מעורכיו וידידיו רבניצקי, שיכתוב למענו סיפורים, שירים ביידיש, שירים עממיים ושירים לילדים ולנוער. והסיבה היתה תרבותית-פוליטית בשורשה: באותו זמן התברר מעל לכל ספק, שכוחו הפוליטי והשפעתו הציבורית של הרצל רבים מאלה של אחד-העם, פטרונו של ביאליק. לאחר שבקונגרס הראשון, פרי יזמתה של הציונות המדינית, נבחר הרצל לנשיא ההסתדרות הציונית העולמית, דובר בקונגרס השני על כיבוש הקהילות היהודיות בתפוצות כתריס בפני התבוללות. בקונגרס השלישי כבר דיווח הרצל על פגישתו עם הקיסר וילהלם השני. ההצלחה היתה מהירה וסוחפת.

המהפך בטעמו הספרותי של חוג אודסה, וההתנערות המהירה — הבהולה והמבוהלת כמעט — מן הפוריזם האליטיסטי שאפיין אותו עד אז, היה נעוץ אפוא לא רק בסיבות פנים ספרותיות, אלא גם, ואולי בעיקר, בסיבות חוץ ספרותיות: בהצלחתו הגדולה של הרצל בקרב המוני העם, שתכנית "הכשרת הלבבות" האבולוציונית, היסודית והממושכת של אחד-העם לא סללה מסילות ללבם. סופרי אודסה, ובראש ובראשונה רבניצקי, שאותו הפקיד אחד-העם על אחדים מעיתוניו, נזעקו לעזרת אחד-העם, וביקשו לפנות לאלתר ללכותיהם של המוני בית ישראל. על כן פנו, בניגוד לנטיית הלב הטבעית שלהם, לכיוון הפופולרי, שלא לומר הפופוליסטי. בשנות "מפנה המאה" החל רבניצקי בעריכת כתב-העת 'דער יוד' (למען הקהל הרחב, שאינו שולט בעברית די הצורך) ובעריכת 'האביב' (קובץ לילדים ולנוער). למען כתב-העת החדשים הללו הוא האיץ בביאליק שיכתוב סיפורים ושירים בעברית לקורא הצעיר ולקורא העממי וכן שיכתוב יצירות ביידיש.

בהוצאת 'מוריה' יצאו לבני-הנעורים ולעם סיפורי הילדות העממיים ושובי-הלב של שלום עליכם ושל מרדכי בן-עמי בתרגום עברי של ביאליק. ב'השילוח' נתפרסם אז בהמשכים 'בעמק הבכא' של מנדלי, ואף בו תיאורי ילדות ויתמות של בני המעמדות הנמוכים. את הפאתוס והשגב האריסטוקרטיים, ששלטו עד אז בעיתוניו של אחד-העם, ירש נוסח דיבורי ועממי יותר, שהציג גם את המשורר אהוב המוזות כ"אחד העם", פשוטו כמשמעו (אחד משלנו). כך בפתיחת השיר הכמור אוטוביוגרפי 'שירתי', שנכתב ב-1900, שבו פונה המשורר אל קוראו בשאלה ישירה "התדע מאין נחלתי את שירי", ומציג את עצמו בהמשך כבן עניים, שבבית הוריו שלטה דלות ממארת.

ביאליק נקרע אז בין תחושות מנוגדות: בין תחושת נחיתות וחששות כבדים שאחזו בו, משראה את אחד-העם, אביו הרוחני שעליו השליך את כל יהבו, יורד מנכסיו, וזאת עוד בטרם הצליח המשורר אפילו להוציא את בכור ספריו, לבין רגשי עליונות עזים, כמי שידע היטב שלמרות גילו הצעיר אין לו מתחרים של ממש בתחומי השירה. באותה עת הפך, במפתיע ובטרם עת (בעודו בשנות העשרים לחייו) לבכיר מבין המשוררים העברים. יל"ג כבר הלך לעולמו, ק"א שפירא נפטר בלא עת, דוליצקי היגר לאמריקה, ויתר משוררי חיבת-ציון, משקראו את שיריו הראשונים של ביאליק, נאלמו דום. בעוד שהמרכז האודסאי קובע, באמצעות 'השילוח' ויתר כתבי-העת שבשליטת אחד-העם, את הנורמות הספרותיות של הדור, נתרופפה כאמור השפעתו של אחד-העם בהנהגה הציונית, וביאליק, שניתב עד אז את דרכו בחסות אחד-העם, מצא עצמו לפתע בכור ויתום, בלא סמכות מגוננת ובלא יכולת לשאת בנטל המנהיגות הרוחנית בכוחותיו שלו. מצב הבדידות, שתיאר בשנות מפנה המאה בשירו הלירי 'לבדי', עשוי לתאר, בצד תיאורו של אחרון הלמדנים בבית המדרש הישן, גם את מצבו של אחרון המשוררים מבית מדרשו של אחד-העם, שדגל בערכים לאומיים שמבית ולא בערכים קוסמופוליטיים, שמאחורי הגדר ומעבר לחלון, בעוד ששאר הצעירים מתמערבים ועורקים לאיי הים. בעודו צעיר לימים, ובטרם ביסס את מעמדו ואת הפואטיקה שלו (וכאמור, אף בטרם כינס את שיריו הנפוצים) מצא ביאליק לפתע את עצמו ראש וראשון למשוררי הדור החולף, משוררי אותה משמרת שניצבה ברגלה האחת על סף בית

המדרש הישן, תחת כנפי השכינה, וברגלה האחרת על סף המאה העשרים והחיים המודרניים.

להתרופפות השפעתו של אחד-העם ולהתרוקנות אודסה ממשוררים בעלי שיעור קומה נתלווה אמנם טעם של יתמות בטרם עת ושל בדידות מדכדכת, אבל היו לה גם השלכות מבורכות לגבי הפואטיקה הביאליקאית, שגיבשה אז לעצמה כיוונים חדשים. ביאליק חדל מלכתוב שירה לאומית מגמתית ומרוממת, חדורת פאתוס חגיגי, בשירות אגודות "נצח ישראל" ו"בני משה", אף החל מתרחק מן האינטלקטואליזם האנין, שאפיין את השירים ההגותיים הארוכים שכתב בעשור הראשון ליצירתו. יסודות מן היידיש ואמוציונליזם עממי, שמהם סלד אחד-העם האצילי והמאופק, החלו אז לחדור אט אט ליצירתו, והעניקו לה אמינות כובשת, טון של כנות אותנטית וכוח משיכה רב. מסכת ניסיונותיו הקדחתנית של ביאליק בשנים תרנ"ח-נ"ט (1899) לכתוב יצירות פרוזה על טיפוסים עממיים וליצור ביידיש נמוכה ויום-יומית, ולא רק בעברית חגיגית ונמלצת, נבעה אפוא מהשתדלותו לתקן את מעמדה של הציונות האחד-העמית בעיני הציבור, ולהגיע אל אותם חוגים עממיים רחבים, שעד אז לא התחשב בהם חוג אודסה. במקום העומס הנאוקלאסי של האודות המפוארות וההמנונות ההדורים, נתגבשה אצל ביאליק כתיבה אישית וריגושית יותר, שחודרת ללבותיהם של קוראים מבני כל המעמדות, הפלגים והמפלגות.

על רקע זה ניתן לתפוס את סיפורו הראשון של ביאליק, וכן את אלה שבאו בעקבותיו, כניסיון היחלצות של המשורר להגן על הקו הרעיוני של אחד-העם ובני חוגו, שנקלעו באותה עת למשבר, ולהוקיע את הקו הרעיוני של יריביהם, שדרכם צלחה אז. כאמור, גם אם אין הדברים גלויים ומפורשים כבסיפוריו הרפורמטוריים של יל"ג, שמושכים תמיד לתכלית מגמתית ברורה ומובהקת, דומני שניתן להיווכח בנקל, שגם סיפוריו של ביאליק הם, במידה רבה, "ספרות מגויסת", גם אם אינם "ספרות מטעם".³ לאמתו של דבר, אחד-העם הוא שאסר על ביאליק להיות משורר מפלגתי, המזוהה באורח חד-צדדי עם הציונות האחד-העמית והבז לציונות המדינית של הרצל, וזאת למרות שביאליק הצעיר דווקא נטה אז להתייצב לימין הפלג האחד-העמית בציונות, ולמרות שאחד-העם יכול היה להפיק מכך הון פוליטי בלתי מבוטל. הישגיו

המפלגתיים האישיים היו פחותים בעיני אחד-העם לאין ערוך מהמטרה הלאומית הגדולה, מהחשבון ההיסטורי הכולל, והוא החזיר אז לביאליק הצעיר את כל הסטירות העוקצניות, שכתב בגנות הרצל וחסידי שיטתו המדינית. אף על פי כן, הגותו החברתית-מדינית-פוליטית של אחד-העם היא, כאמור, התת-טקסט המונח בבסיס הסיפורים הללו. למרות שאין לפנינו פלקטים פוליטיים, ניתן לסקור את הסיפורים כהדגמה לאידיאולוגיה האחד-העמית וכתמרור אזהרה מפני הסיכונים הכרוכים בהיתפסות לקסמיה של הציונות ההרצלאית, המצדדת בפתרונות מהירים ל"צרת היהודים". ביודעין או שלא ביודעין נתנקזו כל סיפורי ביאליק לאותו אפיק רעיוני עצמו. בסמוי, כל הסיפורים מדברים — בדרך זו או אחרת — בזכות המבוכה והדרך החינוכית האבולוציונית והממושכת של בעל "על פרשת דרכים" ובגנות הפתרונות הקלים, הנוצצים והשטחיים, לדעת ביאליק, של בעל "מדינת היהודים". לעתים, סיפורים אלה הם המקוזה והמחשה של אמירה אפוריסטית שהשמיע אחד-העם באחד ממאמריו. מובן, שבמשך השנים, עברה גם השקפתו של ביאליק מיני תמורות והתגוונויות, והן משתקפות היטב בסיפוריו וברשימותיו, אך באופן בסיסי הוא נשאר נאמן לאותו קו רעיוני, שהנחה אותו מראשית דרכו ועד לסופה.

איפוליט טן, הפילוסוף וההיסטוריון הצרפתי, שתרגם רבות בגישתו המטריאליסטית לעיצוב הנטורליזם, דיבר על "הגזע, הסביבה (milieu) והעת" כגורמים בעיצובה של התרבות ("גזע" אצלו הוא שם-נרדף לאופי הלאומי, שלהשפעתו הוא מייחס משקל חשוב, אך לא מכריע). הוא דיבר גם על "התכונה השלטת" (faculté maîtresse) הנותנת ליצירה, או לדמות העומדת במרכז, את אחדותה. הוא הבליט את הצד השלילי שבמהפכות, והצדיק במידה רבה את הזיקה למסורות העבר. אחד-העם, שהושפע מאיפוליט טן, העביר את הגחלת לביאליק: ממורו ורבו ירש ביאליק חשדנות כלפי כל חדשנות, המנסה להשליך את הישן כחפץ אין חפץ בו. בהשראת אחד-העם היה ביאליק למהפכן שמרני, או לשמרן מהפכני. מהפכנותו התבטאה בבניית מבנה חדש על גבי הריסות הישן ומחומריו של הישן. גיבוריו המהפכניים, המנסים לבוז לישן ולשנות בן לילה את אופקים ואת גורלם, יוצאים בפחי נפש ובאוזניים מקוטפות.

ב'אריה בעל גוף', תיאר ביאליק לא את דמותו הארכיטיפית של היהודי הגלותי — מין יעקב יושב אהלים, אוהב תורה ומתרחק מכל הנאות העולם הזה; אדרבה, הוא העלה בפנינו יהודי ממין חדש — "עשיר" גשמי ומגושם מפרוור העצים (שמו "צפיר" מעיד על תכונת השעירות שלו ועל היותו סטיר שטוף זימה ושקוע במיני הנאות אפיקוריות, חושניות). לפנינו טיפוס וולגרי למדי, הנהנה בתאוותנות מאכילה ומסביאה, מצבירת צרורות של כספי נשך, מהשתלטות כוחנית על רכושם ועל מקורות פרנסתם של אחרים, מביצור מעמדם של בניו, שואינם אלא קריקטורה של אביהם, מבניית בית חדש כדי להתנאות בו בפני הקהל, ומניסיון — כושל אמנם — לטפס כ"מתעשר חדש" בסולם החברה, תוך עריכת משתה לידידיו כביכול. מבלי לומר זאת כופורשות, נאמר כאן שהיהודי, גם כשאינו גר בגטו, גם כשהוא מתקרב כביכול אל הטבע, אין הוא מתקרב אלא קרבה מדומה: אריה עוסק בסחר עצים כרותים, ואיננו נוטע עצים ומטפחם. הגן שעליו כל גאוותו אינו פרי טיפוחו, כי אם גן שניתן לו כמשכון על חוב שחייב לו איזה פריץ שירד מנכסיו. למה לו ליהודי עצים, שיגרמו לו טרחה יתרה, טוען כאן ביאליק בלא מילים, אם יש לו ריבית הצומחת ללא השקייה, וכמאמרו המפורש בסיפור הגנוז 'פסח שני': "רוב עשירי הכרך ז. [ז'יטומיר], הקרובים אלינו, עסקו עד עתה ביער הצומח בלי גשם — בריבית".⁴ הפיכתה של "הפירמידה ההפוכה" של הקיום היהודי הגלותי לא תיעשה במהפכה חפוזה של "מאה ושמונים מעלות", טוען כאן ביאליק בסמוי. דרוש חינוך אטי ויסודי של דור שלם, ואריה יישאר מאותם יהודים הסרוחים על צרורותיהם, מ'מתי מדבר האחרונים' החולמים על סיר הבשר ועל השומים והבצלים. בניו כבר יתבוללו, וגם מהם לא יצא דבר לתקנת האומה. אריה הוא יהודי פשוט, הבוטח בצרורותיו כבתרפים (האלוהים החדשים כאן הם אלוהי הממון כבשירו הגנוז של ביאליק 'שיר כסף'), ולבו מן הרעיון הלאומי והלאה. לא מיהודים כאלה — יהודי "דור המדבר" — תיוושע הציונות, טוען כאן ביאליק במרומז, וזאת למרות שהציונות דוגלת בחזרה אל הקרקע, בארציות ובהגשמה. לא ארציותו וגשמיותו של אריה הן התכונות הדרושות למהפכה הציונית האמיתית.

בניו הצעירים-השעירים של אריה צפיר מנגנים בחלילים, כאותם

סטירים, שהעלה ניצשה על נס ב'הולדת הטרגדיה מרוח המוזיקה'. נגינתם מחרישה את האוזניים וגוברת, כמובן, על נגינת הכינור הרפה של בניהם של "היהודים היפים". עיקרו של הסיפור, כתב ביאליק לאחר-העם ביולי 1898, הוא בסופו, בדור הבנים, והוסיף וכתב: "בעל גוף זה אינו משמש בחיי הקהילה כלום, ובשעתו — בימי משול הגבירות החשובה והצנועה — היו רואין אותו כאילו אינו. אבל ראוי הוא להיכתב מצד היותו אבי מושל קהילותינו החדש[...]. אוהב גוי ותקיף אצל הרשות המקומית". האם אין כאן עקיצה ברורה כלפי הפוליטיקאי מן הסוג החדש, ההולך לחצרות סולטאנים וקיסרים, וניגונו המאז'ורי מחריש את האוזניים וגובר על נגינת הכינור היהודי מן הנוסח הישן? סיפורו הראשון של ביאליק — 'אריה בעל גוף' — נתן את האות לבאות — לארבעת סיפורי הכפר והפרוור שלו: סיפור נטורליסטי למראה, הצובר משמעות סמלית לאומית והופך לסיפור חייה של האומה כולה בשבתה אל סיר הבשר, על בצליו ושומיו. אריה הוא "אדם מישראל", שאינו נענה לציוויי הזמן החדש, אינו מוכן להקשיב לכרוזים הלאומיים החדשים, ולהמיר את סיר הבשר, את השור האבוס שעל שולחן זרים, בארוחת ירק דלה, שכולה שלו. במרכז — טיפוס מגושם, הבז לענייני רוח ערטילאיים ולועג לרוחניותם היתרה של "היהודים היפים" (אפשר שלקטגוריה זו שייכים חסידי הציונות ה"רוחנית" של אחד-העם, העוסקים — בעיני אריה ובניו — בעניינים חסרי גוף וממשות).

בתרגומו של אחד-העם ל'אוטראמנציפציה' של פינסקר, נכתב על היהודי הגלותי, המחפש להתקרב לרשות ולזכות בכבוד ובהכרה: "בתנאים היותר מוצלחים אנו מגיעים עד למעלת אותם התיישים שנוהגים ברוסיה להעמיד באורווה אצל הסוסים המיוחסים, וזה הוא קצה גבול הכבוד שאחריו אנו רודפים".⁵ ביאליק כתב למורו ורבו כעין הרחבה והמחשה של האמירה האפוריסטית המצומצמת הזו, הלוכדת באחת את מצבו של היהודי האמנציפטורי. בסיפורו, תיאר ביאליק את אריה "צאֵפ" (תיש ביידיש מגורמנת), שהפך במעבר מנוסח לנוסח לאריה "צפיר" — "בעל גוף" גס והמוני, המלטף באורווה את סוסו האדמוני, טרם צאתו אל רחובות העיר N., שבה לכל אדם יש כינוי מממלכת החי (שפיפון, ברדלס, ברבור הודי וכו'). גיבורנו זכה לכינוי

"צפיר", משום שאביו המוכסן החזיק בחכירה את "צפיר הקהל", שהרביע את כל העוזים. והרי לנו הרחבה של האפוריזם של פינסקר, שבתרגום אחד-העם: אריה — המתואר באיגרת לאחד-העם, עורך 'השילוח', כ"אבי מושל קהילותינו החדש" — הוא התיש-הצפיר, שנהוג להעמיד ברוסיה באורווה ליד הסוסים. אפשר שאחד-העם לא הבחין בתת-טקסט של סטירה מרומזת זו, בשל ריבוי פרטי ההוויי שלה ובשל עמדתה האמביוולנטית, המבליעה את גבולות הטוב והרע; ואולי הבחין, וכבמקרים אחרים שבהם כתב ביאליק הצעיר סטירות נגד הפלג ההרצלאי בציונות לא גילה התלהבות מן העזרה שהמעריך הצעיר מגיש לו. כך או כך, את כתב ההגנה המורכב ביותר שלו על הרעיון האחד-העמי ואת הסטירה המושחזת ביותר שלו כנגד הצעירים-השעירים המתבוללים והמתחככים באנשי הכוח והשררה ערך ביאליק באמצעות סיפור דיוקן, שאחד העם — למרבה האירוניה — סלד ממנו, ובקושי רב הסכים לפרסמו בביטאון.

גם ב'מאחורי הגדר' מתוארת משפחת סוחרים מפרוור העצים. בעוד שבחצרה של הגויה שקורופינטשיכא עומדים העצים על תלם בסדר מופתי והקרקע דשנה ומגורפת, בחצר היהודים מוטלות ערמות של עצים כרותים בערבוביה מזוהמת ומעופשת. גם נח, הילד היהודי שאינו יודע מה בין צלב לבין אֶלֶף, עורך מהפך של "מאה ושמונים מעלות" לגבי החיים היהודיים המסורתיים והנורמות של סביבתו: אילו רק עזב את ה"חדר", ורכב על סוס מהיר כקוזק בן חיל, ניחא. אילו רק הלך להילחם עם ה"שקצים" בנערי בני ישראל, ניחא. אילו רק התאהב בגויה רועת החזירים ש"מאחורי הגדר", ניחא. אבל הוא עשה את כל הצעדים הקיצוניים האלה, וגם הותיר את מארינקא שתגדל לבדה את בנו כאסופי מאחורי הגדר. המהפך היה כה קיצוני וכה מהיר, עד כי התבקשה גם ראקציה, והיא לא בוששה לבוא. בהגיע יום ההכרעה לא ברח נח עם מרינקא למרחקים, ולא התאבד יחד אתה כמו רומיאו ויוליה בשעתם, כי אם נשא יהודייה כשרה, בת מוכסן עשיר, בחתונה מסורתית כדת משה וישראל. מסוס פרא אציל הוא הופך לסוס עבודה נרפה מן השורה, יצור כנוע ומאולף שעל גבו רתמה ומוסרות והוא כבול לעגלת המוסכמות החברתיות. מרד נעורים מהיר ונמהר כמו זה של נח, אומר כאן ביאליק בסמוי ברוח תורתו האבולוציונית של אחד-העם, נגזר עליו

מראש להיכשל כישלון טוטאלי. כדי להשתנות שינוי מהותי ורדיקלי אין די בבלורית שחורה ובסוס מהיר. מתבקשת הכשרה אטית ויסודית, שאי אפשר להשיגה בן לילה.

מאחר שביאליק איננו דוגמאטי, ואינו מכוון את קוראיו למסר מוסרי ברור וחד-משמעי, כל קורא וקורא יצק לתוך הדברים תכנים משלו, לפי אמות המידה המוסריות ולפי מערכת הנורמות הפוליטיות שעליהן נתחנך. קורא שמרן, שנתחנך לפי אמות המוסר של רחוב היהודים, ייאנח אנחת רוחה על שנח ניצל סוף סוף מאחיזת ידה של ה"שקצה". קורא אוניברסליסט יגנה את נח ויתאכזב מסוף הסיפור אכזבה קשה. קורא הרצלאי ישמח על עיסוקה של הספרות העברית באהבה, ביופי, ביצרים. קורא אחד-העמי יגיד: "לא זה הדרך!" קשה להיות יהודי כשר בין מלינות כלבים ומכלאות חזירים! יש להפריד בין העמים, שאם לא כן תהיינה אהבות שכאלה, ובעקבותיהן דילמות מוסריות כאלה שתולכנה בסופו של דבר לעוולות ולמלחמות. הוא לא יתפלא מסופו של נח, שהפך ממרדן יפה תואר ליהודי גלותי מן השורה, כהוריו סוחרי העצים, הטרודים כל ימיהם בדאגת פרנסה ובמלחמת קיום.

גם כאן, כבסיפור 'אריה בעל גוף', העמיד ביאליק כעין הרחבה והמחשה של אפוריזם שהשמיץ אחד-העם במאמרו "אחר עשר שנים": "רב לנו להשתעשע כילדים בדברים שאינם במציאות אלא בדמיון בלבד, לקרוא למקל 'סוס' ולרכוב עליו בקול ענות גבורה. נניח לאחרים את המליצות הריקות על דבר ספרות חדשה, עברית ואנושית, מדעית ואמנותית וכו' וכו'".⁷ ביאליק שכבר תיאר את מעשי הילדות של ה"צעירים" בשיריו הסטיריים "ילדות" ו"בכרכי ים", הכורכים את מעשי הציונים ההרצלאים ואת מעשי הסופרים ה"צעירים", אוהדי הציונות המדינית ושוחרי המהפכות, מראה בסיפורו 'מאחורי הגדר' מעשה ילדות מהו. מתואר בו "גיבור" יהודי הרוכב על סוס ומרשים בהופעתו הנאה כשל קוזק בן חיל את כל בנות השכונה. בהגיע רגע ההכרעה מתברר שכל יופיו וגבורתו אינן אלא מעטה דק ושטחי המחפה על ריקנות דילטנטית, והוא חוזר אחר כבוד לחיים הכעורים והמעופשים של אבותיו, סוחרי העצים קשי היום מפרוור העצים שבשולי העיירה. אם משווים את סופו של 'אריה בעל גוף' ואת סופו של נח, גיבור 'מאחורי הגדר', אפשר להיווכח, שביאליק כאחד-העם לא האמין

בכוחן של מהפכות של בן לילה להצמיח יהודי חדש, יפה בחיצוניותו ובפנימיותו. מהפכות כאלה טיבן שהן מולידות אחת משתי ריאקציות: או התכוללות, כמו בניו של אריה, המתחככים בבת הפריסטוב ובפוליצימייסטר ומוזמנים אל משתאות הגנרל והגוברנטור, או חזרה אל החיים היהודיים מן הנוסח הישן, כמו נח ואשתו היהודייה, שינהלו מכאן ואילך את חייהם כהוריו של נח, חנינא ליפא וציפה לאה. שינוי אפשרי רק בדרך החינוך האטי, שיצמיח דור חדש חלף דור המדבר, שירקב על צרורותיו, על שומיו ובצליו. נח, הנושא את שמו של אבי כל הגזעים, אינו שם, כביכול, פדות בין כל הנבראים בצלם, ונוהג כאילו לא נתגבהו מעולם מחיצות בין דתות וגזעים. המציאות מציבה סייגים ומחיצות, ומוכיחה לו שגם לאהבה יש גבולות.

ראוי אף להשוות בין שני הגיבורים — אריה ונח — לאורה של ההגות הניצשיאנית המרומוזת, השזורה בין השיטין: אריה מוצג אמנם כ"חם" וכ"עשיו", ולא כ"יפת" שיפיפיותו ההלניסטית-גרמנית משכה את ה"צעירים", שוחררי האסתטיציזם הנכרי. ואולם, יש יסודות גרמניים לא רק בשמו ("צאפ" שהפך ל"צפיר" במעבר מנוסח ראשון לשני) ובהדים המיתולוגיים ההלניסטיים שהוא מעורר (זפיר, סטיר, פן), אלא במהותו הלא-יהודית, המעמידה אותו בקוטב הנגדי של ה"הבראיזם" (לפי ניצשה ואחרים, שראו ב"הבראיזם" סמל לפרישות, להתנזרות, לחולי ולתחושת אשם מתמדת; וב"הלניזם" — סמל לנהנתנות הדוניסטית ויטאלית ובריאה). באריה אין אף לא אחת מהתכונות שמנו בבני ישראל (רחמנים, גומלי חסדים, ביישנים) ויש בו מבריאיות הגוף, מהגסות ומהנהנתנות שמנו חכמים בבני אומות העולם. בניו מגנים בחלילים, ולא בכינור היהודי, אות לנביכותם — לחלל הריק שבתוכם, וכן להיותם סטירים (בניו של "צפיר" ובני בניו של מי שהיה משכיר את התיש שלו להרבעה). הם מתהדרים בלבושם ובקרבתם לפריצים ולשליטים הנכריים, אך אין הם אלא כאותו צעיר גנדרן, משירו המוקדם של ביאליק 'אשריך צעיר רודם', המהלך בבגדים עשויים כצו אופנת הזמן, בשפם מטורזן ובמגבעת של "דנדי" אירופי, אך מתחת למלבושים המהודרים ניכרים אותות הסחבות והבלואים שהביא עמו מבית. גם נח מכונה "נוי" בפי הגויה, שאינה יכולה להגות את שמו כהלכה, ומשמו עולה עולם של מושגים ניצשיאניים, שזיהו את היופי והגבורה עם

ה"חיה הצהובה" (נח אמנם שחור תלתלים, אך מתאחד לזמן מה עם רועת החזירים הזהובה, המדומה בסיפור לדלעת ולחמנייה). נח מנסה בכל מאודו להתקרב לעולם הנכרי, היפה אך האכזר, ולהתכחש לתכונות היהודיות של בית אבא (דאגנות, עמלנות, התעלמות מערכים אסתטיים וכו'). כאן וכאן הראה ביאליק, שאי אפשר להתנער בן לילה מקלקלות הגולה, כשם שה"צעירים" הניצשיאניים המתהדרים בשפם מסולסל ובמגבעת אירופית אינם יכולים לחפות על דלותם ועליבותם, מורשת בית אביהם.

ב'החצוצרה נתביישה' הראה ביאליק, שגם כשהיהודי חי בכפר, בצמוד לאדמה ובין הגויים, אין הוא קרוב לטבע אלא לכאורה. גם כאן, וגם בסיפור הגנוז 'פסח שני', ששימש לו תקדים, וכמו בשני הסיפורים שכבר הזכרנו, היהודי הוא סוחר עצים, הגר בקרבת היער. אף על פי כן, אין ביכולתו לממש אפילו את צל צלה הקריקטורי של הסיסמה המשכילית: "היה יהודי באוהלך ואדם בצאתך", שהרי אין לו אפילו אוהל. ביתו בית ארעי ושואל, שבו הוא יושב בלא היתר ובכל רגע הוא עלול למצוא עצמו מגורש ממנו. שירותו של הבן בצבא אינו מקנה למשפחה זכויות יתר; אדרבה, הוא מדגיש הדגשה יתרה את האבסורד שבחיים היהודיים בגולה. שמואליק, אחי המספר, שהחליף את הכינוי היהודי בחצוצרה הנכרית ושימש מחצצר בצבא הצאר, זכותו לא תעמוד לו בהגיע יום הגזרה, והוא יגורש מהכפר עם כל בני משפחתו. כלומר, בניגוד ליל"ג שהראה בסיפורו 'העצמות היבשות' את הכבוד והיקר המגיעים לו לחייל היהודי הנותן מחילו לצבא הצאר, ביאליק נטול אשליות לגבי סיסמאות ההשכלה שפשטו לגבי דידו את הרגל. לכל היותר הוא מאמין בתיקונים שהציע אחד-העם לסיסמאות אלה במאמרו 'האדם באוהל', תיקונים שתכליתם העליונה היא חינוכו של העם ופסיחה על דור המדבר, שכבר לא יוכל להתחנך ולשנות את עורו. על הסיפור כולו מרחפת אזהרתו של אחד-העם ("לא זה הדרך"), שכן המלצתו הסמויה של ביאליק לצעיר היהודי בן הזמן איננה להתגייס לצבא הצאר ולהילחם בו מלחמות שאינן מלחמותיו. המלצתו הסמויה היא לצאת לדרך, ל"מדבר העמים" שהנדודים בו יארכו אולי שנות דור, אך בסיומן יקום דור חדש, שלבו לב חדש ומוצק שבעתיים. הכללים האלה — היות הסיפור הביאליקאי המתזה של רעיונות אחד-העמיים,

היותו בבואה למבוכה של "על פרשת דרכים" והיותו גורם מעורר ומדרבן למחשבות בלתי-הגויות על עתיד היהדות — חלים גם על יתר הסיפורים, שכולם נטועים כאמור בנוף האוקראיני, ומתארים יהודים שקולם קול יעקב וידיהם ידי עשיו.

התמונה כמובן הרבה יותר סבוכה ודיאלקטית ממה שניתן להציג בפרק מבוא, וזאת משום שיחסו של ביאליק כלפי הציונות המדינית לא היה תד-משמעי או חד-ערכי. הוא העריץ את אחד-העם ואחז בעקרונות תורתו, אך גם הכיר להוותו בתבוסתה של הציונות הרוחנית, לפחות בטווח הקצר. הוא סלד מדרכיה הראוותניות של הציונות המדינית, אך גם הכיר בהישגיה וביכולתה להלהיב את ההמונים ולעודד אותם לצאת לדרך חדשה. בסיפוריו הוא העמיד תמונה שאינה פלקט פוליטי, שבה הראה שגם למשורר אמביוולנטי ושנוי בנפשו יש דעות פוליטיות מובהקות, שאותן מדגים כל סיפור בדרכי עקיפין. ביאליק לא תיאר בסיפוריו הקאנוניים דמויות של תלושים וחלוצים, כי אם טיפוסים הולכים וכלים מ"דור המדבר", הגוססים גסיסה ארוכה וחשאית ובלתי הירואית. ייתכן שבעקבות טולסטוי, שהושפע מת'קארי, שאף ביאליק לשרטט סקיצות חטופות מן העולם הדועך, סדרה של דיוקנאות מרחוב היהודים של טיפוסים העוברים ובטלים מן העולם. אך בצד הרצון לתעד ולהנציח את החולף, שאף גם לעורר מחשבות אקטואליסטיות והיסטוריוסופיות על ה-*condition juive*.

ביאליק ביקש אפוא לתעד את המציאות היהודית ההולכת ונעלמת מן העולם ולהנציחה בספר. במכתב לאחד-העם מסוף 1898, כתב ביאליק: "על לבי עולות עוד תמונות אחדות[...] בין מן הטפוסים הגוססים ובין מן הקרויים מתים בחייהם, שעירים המרקדים על שוממותינו. אבל עדיין איני יודע אם תצלח לי עבודה זו. מה מאוד קשה לכתוב דבר טוב! הידיים מתרפות ממחשבה זו".⁸ נתן גרינבלט (גורן), סופר צעיר שביאליק קירבו לביתו בימי שבתו באודסה, סיפר במאמרו 'פרודות', כי לאחר שביאליק ביקר בבית הבולשת כדי להתלונן על שוד בביתו, ועיין באלבום הפושעים, לחש לו ביאליק בהתפעלות: "הרי זה נפלא, נפלא..." הנה שם גימנזיסטית צעירה, אילו פנים צעירים וזיוותניים, התום והחן בשפתיה הדקות והעדינות — ופושעת... והנה יהודים שפניהם פני צדיקים ממש, ומשברי מנעולים... כמה התחפשות,

כמה מסוות [...] עולם חדש נתגלה לפני, ספר חיים ענקי, וכל דף בספר — איש חין [...] אלמלא ידענו לספר על כל אחד, לתרונו חוט לחוט, איזו מחרזות ענקית של חיים רצוצים היתה נחרזת...".⁹

לא אחת כתב ביאליק במכתביו שעיקר סיפוריו נעוץ בסופם. אפשר להרחיק לכת ולטעון, שעיקרו של הסיפור הביאליקאי נעוץ במה שמעבר לסופו, בעתיד המתנחש, הסמוי מן העין, שיתרחש רק "לאחר רדת המסך". הדברים אמנם אינם נאמרים במפורש, אבל לא קשה להעלות ניחושים והשערות לגבי העתיד הצפוי להם ל"גיבוריו" של ביאליק "לאחר רדת המסך": מה יעלה בגורלם של בניו של אריה, המטיילים עם בת הפריסטוב, משחקים בקלפים עם הפוליצימייסטר וקרואים למשתאות הגנרל והגוברנאטור? קרוב לוודאי שיתבוללו וייטמעו, וגם אם יתוודעו אל הרשות וישכחו מאין באו, לא ישתחררו בנקל מריח האורווה. כך יעלה בגורלם של אותם יהודים, השקועים בגשמיות גסה ולועגים לרוחניות היתרה של אחד-העם, המבקש לחנך דור חדש ולפסוח על החללים. בניו של אריה, כאביהם בשעתו, לא ירימו כל תרומה למפעל הציוני, גם אם יעלו מעלה מעלה בסולם החברה; אף בניהם של "היהודים היפים", הבזים לאריה ומנגנים בכינור, יתנוונו וילכו, וגם מהם לא תצמח הישועה. ומה יעלה בגורלה של מרינקא האסופית? אף היא תגדל את בנה כאסופי (כפי שדודתה המכשפה גידלה אותה), וכשיגדל הילד, ילדו של נח, הוא יצטרף ל"שקצים" ויילחם כאביו בשעתו בנערי בני ישראל באותן מלחמות נערים המתוארות בסיפור, הוא יילחם למעשה בילדיו של נח, שאין הוא אלא אחיהם למחצה. גורלו של נח יהיה כגורל אבי האומה, שהפקיר את בנו, שנולד לו מאמתו הנכרית, ושילחו למדבר, לצרפו לאוהלי אדום, שונאי זרעו. ומה יעלה בגורלה של משפחת המגורשים ב'החצוצרה נתביישה'? מצד אחד, נרמזת כאן איזו יציאת מצריים מודרנית, אך מצד שני, הן אבי המשפחה משאיר את המפתחות למשמרת בידי יבדוכה המשרתת הגויה. האם בדעתו לחזור לביתו, ולערוך את החתונה המיועדת בין בנו לבת השכן? או שמא יעבור הבית לרשות הגויה, ששירתה בבתי יהודים, ועתה תהפוך לגבירה, ובניה — לאדוני הבית? גורלה של המשפחה לוט בערפל. ואולם, המספר, שבזמן הגירוש היה ילד בן תשע, ובנקודת ההווה של הסיפור הריהו

חייל כבן ארבעים המשרת במלחמת העולם הראשונה, מדיו מעידים עליו כי היהודי לא למד את לקחי העבר, ושוב הפנה את כל כוחו ומרצו שלא ליעדים הנכונים. אילו הפנה אותם ליעד הציוני, ולא זרה את כל כוחו לרוח, בשדות זרים, אפשר שהטרגדיה היהודית לא היתה חוזרת על עצמה דור אחר דור. בכל סיפורי ביאליק שולטים הספק, האמביוולנטיות, אבדן הכיוונים של מי שניצב בערפל על פרשת דרכים, ומעל לכל מרחפת ללא מילים קריאת "לא זה הדרך!".

אפילו ל'ספיח', שהוא סיפור לירי-פיוטי, יוצא דופן במכלול הסיפורת הביאליקאית, מחלחלת המגמה האידיאית פוליטית שתיארנו. במרכז הפרקים המוקדמים, שנכתבו עוד בעשור הראשון של המאה העשרים, מתוארת מערכת החינוך היהודית והקיום היהודי בגולה, על כל קלקלותיהם. בחטיבה הראשונה הילד הרך והנבער מדעת תופס את האלף-בית באמצעות המראות הנכריים, המוכרים לו מן המציאות הקרובה (את האלף העברית הוא תופס בדמות מארוסיה שואבת המים הגויה, ולחלופין בדמות הצלב הזר והאסור, וזאת עקב האנומליה שבמצבו של היהודי בגולה, החי בין גויים). על כך הוא מקבל מכות נאמנות ממלמדו, שרואה רק את חצי הכוס הריקה, ואינו שם לב שהילד המציא תחבולה מנמוטכנית מצוינת ללימוד האלף-בית. בחטיבה השנייה, הוא כבר נותק מן הטבע ורותק אל הספר, ושוב הוא מתוודע אל הטבע שמחוץ לכותל. עתה, הוא תופס את מראות ה"טבע", את העולם האמפירי הנתפס בדרך כלל בחושים, לא בסיוע תושיו, כי אם באמצעות מראות המוכרים לו מעולם "הספר". "גיבורנו" שכבר "עשה חיל" בלימודו, ושנה את פרקו מפי מלמד קפדן, חסר כל גישה או הכשרה פדגוגית, כבר מילא את מוחו כרימון באלפי פרטים טפלים ואקראיים, ממיני ההבלים הנלמדים ב"חדר" מן הנוסח הישן, ואת אלה הוא נושא אתו לכל אשר ילך. אם קודם העטה דמיונו מעטה נכרי על האלף-בית העברי, מתוך ההיכרות שלו עם העולם הגויי, עתה הוא "מייחד" את הנוף ה"גויי" ותופסו בעיניו של למדן מ"בית המדרש", שנאסר עליו להתבונן ביפי האילן והגִּיר. את הצורך ברוויזיה בחינוך העברי, ברוח דרישתו של אחד-העם, הדגים ביאליק בדרכים עקיפות, שהממד הדידקטי והרפורמטורי שבהן כמעט אינו מוחש.

סיפור זה, סיפורו של שמואליק שנולד להוריו לזקונים, נתפס לא

אחת בביקורת כסיפור אוטוביוגרפאי, כנראה משום שנכתב בגוף ראשון וסיפר את סיפורו של ילד יהודי שגדל בכפר, בחיק הטבע האוקראיני. פרטי חייו של גיבור 'ספיח' מעוגנים אמנם פה ושם בכיוגרפיה הקונקרטית של מחברם, אך רוב המוטיבים אינם אלא טרנספורמציה של סמלים לאומיים ידועים. כך, למשל, תיאור המינקת צמוקת הדדיים הוא הרחבה, אגב הנמכת מודוס חיקוי המציאות, של מיתוס התינוק המוטל באשפה, היונק את הארס מן השד הצומק — סמל העם שאלוהיו עזבו מ'הרהורי לילה', השאוב מן האגדה בעלת הצביון הלאומי המובהק על אליהו שמצא בירושלים "תינוק שהיה תפוח ומוטל באשפה" (סנהדרין סג ע"ב). כך, למשל, תיאורו של הילד, גיבור 'ספיח' לחומט המקופל בנרתיקו, הוא הרחבה, אגב הנמכת המודוס, של התיאור האיש־הקולקטיבי בשיר 'על סף בית המדרש', בדבר האופי השכלולי והמכונס בתוך עצמו של ה"אני" כפרט וכגיבור לאומי ("וכחומט המתכנס בתוך קִשְׁקִשׁוֹתָיו / אתבצר במבצר הרוח בדממה; / חמוש בכלי נִשְׁקִי אשמור דלתותיו — / למועד אתעוררה ואצא למלחמה").

מאז ומתמיד, לא שש ביאליק להיחשף ולהתערטל לפני קוראיו. בכל כתיבתו ה"אוטוביוגרפית" וה"ידייית" לא גילה על עצמו פרטים ספציפיים ופרטיקולריים, המלמדים עליו כפרט וכיחיד, להבדיל מיחיד בתוך אומה. פרטי המציאות הקונקרטיים, המשובצים בכתיבתו בגוף ראשון ואפילו באיגרותיו ה"אוטוביוגרפיות", מתגלים תכופות כהמחשה וכהמחזה של מוטיבים טיפוסיים וארכיטיפיים מסיפור חייה של האומה. ידידו מ' בן-אליעזר, שעשה עמו יחד במערכת 'השילוח', שמע מפיו את הדברים הבאים על אחד הספרים, שחשפו פרטים אינטימיים, מכיבשונו של הלב, שלפי דעת ביאליק לא מן הראוי היה לגלותם ברבים:

ספר כזה אדם כותב בשעת מצוקה. למה הדבר דומה, ליהודי עני, שבשעת דחקו הוא נותן בעבוט את הטלית ותפילין שלו [...] ואם אתה רוצה הרי זה פרי של חולשה, התוקפת לפעמים את האדם. פעמים שהוא מרגיש כי אין בו כוח לשאת את הדברים, שהיו חתומים וגנוזים בלבו ימים ושנים. הם מעיקים על נפשו

והוא מוכרח לספרם למי שהוא, למען ירווח לו. עליו לשפוך שיחו — כפי הביטוי העברי הנאה. אך על פי רוב הוא מתחרט חרטה גדולה, אם תיכף או לאחר זמן, על שגילה לזר את הגנוז במעמקי לבו[...] ואז הוא כועס כעס גדול לא רק על עצמו, שעשה מעשה של חולשה, אלא גם על האיש שראהו בשעת חולשתו זו[...] ולא עוד אלא ששונא הוא את האיש, שעל ידו נגרמה לו התקלה[...] מתבייש הוא בפני אדם זה שראהו בשעת רפיונו, ועל כן בורח הוא מפניו, אינו רוצה, אינו יכול להביט בפניו.¹⁰

גם כשהאיץ בו קלזנר שיכתוב את תולדותיו, כתב לו ביאליק את סיפור חייו האיש־הלאומי עד לסוף תקופת הילדות. את סיפור־החיים הטיפוסי והבלתי חושפני סיכם במילים: "עד כאן ה'נגלות' שבתולדותיי, וה'נסתרות', אלו שהן לדעתי עיקר תולדותיו של כל אדם — הרי הן מכיבשונו של הלב ואין מסיחין בהן".¹¹ להפתעת הקורא מתברר שיצירות הווידוי של ביאליק, הכתובות בגוף ראשון ומציגות לכאורה את החיים כמות־שהם, מייצגות למעשה עולם כללי וארכיטיפי, שאינו מגלה על המשורר פרטים אינטימיים כלשהם, בעוד שעולמו האיש־הייחודי צף ועולה דווקא מתוך היצירות האימפרסונליות, הרחוקות לכאורה ת"ק פרסה מן המחבר וממסכת־חייו. כך או כך, לא גילה ביאליק כל דחף להתערטל לפני קוראיו ולחשוף לפניהם את סודות עולמו הכמוס.

גם סופו של 'ספיח', כסופם של שאר סיפורי ביאליק, מעורר למחשבות היסטוריוסופיות בדבר עתיד האומה ועתיד האנושות. הסוף מלמד על תמורה הרת גורל, שחלה בחיי הגיבור, שיצא את כפר הולדתו ונטש את "תור הזהב" של ילדותו. תחילה, צמח על "יריעה" [...] שכולה תכלת רקיע וירק דשא". עתה הוא מתבונן בעולם דרך כלי קסמים שקבועות בו ארבע זכוכיות — ירוקה, צהובה, כחולה ואדומה — המנחילות לו ארבעה עולמות שונים, כרצונו. העולם האחרוני, שהיה בעבר יריעה שכולה תכלת, נפרם לחוטים והתפורר לרסיסים, ושוב לא תהיה לו תקנה ותקומה. לא הילד בלבד כי אם גם האנושות כולה איבדה את תומתה ואת תמונת העולם הישנה שלה (עולם של אבות

ובנים, אדונים ומשרתים, אימפריות וקולוניות). בסיפור זה, שנכתב ברובו בשנות המלחמה והמהפכה, מבטא ביאליק את תחושתו של האדם המודרני מול עולם המתפורר לפרודותיו, שבו שולטות שרירות הלב ושרירותיות הגורל; עולם שבו כל הביטחונות "הבלתי מעורערים" קורסים ומתמוטטים. יריעת התכלת התמימה, תרתי משמע, כבר לא תיגלה לעולם, נאמר כאן על דרך הפשט וברמז.

[ד]

גם הרשימות מראות את כל העקמומי שבחיים הגלותיים. היהודי מוצג בהן כ־*factotum* (אדם לכל עת, היודע כל מלאכה, אך אין לו מקצוע של ממש, שבו הוא יכול לראות ברכה בעמלו), כ"כוי" (בריית כלאיים) וכ"כרום" (יצור המשנה את דמותו והמשנה את גונו כזיקית). הוא מוצג כמי שיודע הכול ואינו יודע דבר — איש "פרנסות האוויר", הנדחה מכל סף. כזה הוא הסוחר-המשורר, גיבור הרשימה 'סוחר', החוזר אל "הנוצה" כמפלט של אין בִּרְרָה, לאחר שכל צינורות פרנסתו נסתתמו. כזה הוא היהודי העלוב והשחוח, גיבור הרשימה 'מעוות לא יוכל לתקון', העוסק במיני "פרנסות אוויר" ועבודות מזדמנות והנושא על גבו את כל חטוֹטֶרֶת הגלות. כזה הוא גם איש הסיפון, הבזוי בעיני כול ונעלה בעיני עצמו, בעל מלאכות הרבה, שאין לו מלאכה אחת של ממש שבה יוכל להתכבד. גם בן שיחו של "איש הסיפון", המשורר אנין הדעת, וכמוהו גם המשורר גיבור הרשימה 'לממשלת המארש', מתגלים כמי שמשמרים עדיין בנפשם שרידים מן הגינונים האריסטוקרטיים הנושנים, שבינתיים עברו ובטלו מן העולם. גם הם מוצגים, בסופו של דבר, ככלי ריק: כמי שלא פירשו את המציאות כהלכה והופתעו לגלות במאוחר את תמורותיה המפליגות.

רשימות אלה הן פנינים של ריאליזם אמנותי: ניכרת בהן השאיפה להשתחרר מן ה"נוסח" המנדלאי, מן הפרוזה העשויה מרקם צפוף של פסוקים ושברי פסוקים, ולהתקרב לנוסח ברנר — אל הפרוזה הנטורליסטית למראה, המשוחררת כביכול מעקת ה"פסוק". המציאות המשתקפת ברשימות היא — לפחות לכאורה. — מציאות ריאליסטית, על פכיה הקטנים ועל כל תגיה ודקדוקיה: דמויותיה רוקקות, מושכות

כתף, מעוות את פרצופן, פולטות הברות קטועות של בוז או של התפעלות. המחבר מתעכב על פרטי דיוקן ולבושן, התנהגותן ודיבורן. כל דמות עומדת לעצמה, ומגלה סימנים אינדיבידואליים וספציפיים, המייחדים אותה מזולתה. הלשון אישית ופשוטה לכאורה, מנוטרלת כביכול ממשקעים וממטענים, ואינה כבולה בעבותות ה"ספר" וה"פסוק".

אף על פי כן נותר ביאליק כבול בחוטים סמויים אל ה"נוסח", שאותו ניסה לשווא לזנוח: דמויותיו ה"אינדיבידואליות" מתבררות כדמויות טיפוסיות ואפילו ארכיטיפיות; פעולותיהן ה"פשוטות" וה"אקראיות" מתבררות כפעולות בעלות אופי אלגוריסטי; העלילה הזורמת לכאורה בטבעיות, כאילו אין בה דבר מן המתוכנן והמכולכל, בנויה בדקדקנות מרובה, ולעתים אף בתכנון כמעט מתמטי; הלשון אף היא אינה אישית ואידיוסינקראטית כפי שהיא עשויה להיראות ממבט ראשון. מאחורי שפע של פרטי הוויי טפלים, מתגלה סיפור חיים קולקטיבי שכבר היה למדרס סופרים, אלא שביאליק מסיר ממנו את האבק, מצחצחו ונותן לו חיים חדשים המוארים באור כלתי צפוי. הביוגרפיה המקוטעת של הסוחר-המשורר מתבררת כביוגרפיה רוחנית טיפוסית וקולקטיבית ('סוחר'); סיפורו של הזקן הארוך והדק, המשוטט ברחובות עיר הומייה, מתברר כהמחשה של דמותו הסמלית של "היהודי הנודד", שאין קרקע לרגליו ובידו אין מלאכה שבה יוכל להתכבד ('מעוות לא יוכל לתקון'); סיפורו של המשורר, המבקש להסתגר מפני המציאות ומגלה שמציאות זו פלשה לתוך שיריו, מתברר כסיפורו של היהודי, בנו של "עם לבדד ישכון", המנסה לשווא להסתגר ולהתבצר בעולם רוחני וטהור, שכולו שלו, אך מוצא עצמו מעורב בהמולת נכר ('לממשלת המארש'); סיפורו של הדקמן הנכרי המחליף זהויות כזיקית הוא למעשה בבואה קריקטורית של היהודי הגלותי בעל אלף הפרצופים ('איש הסיפון').

לסיכומם של דברי פתיחה אלה, מן הראוי לומר מלים אחדות על דבר הפרוזה האחרון של ביאליק, שהוא לדעתנו גם המורכב ביותר, הן מן הבחינה האמנותית והן מן הבחינה האידיאית. הכוונה לרשימה 'איש הסיפון' (1931) — כעין יומן מסע באנייה, שכתב ביאליק בערוב ימיו, ולא לרשימה 'לממשלת המארש', שהוצבה משום-מה ושלא על-פי

הסדר הכרונולוגי בסוף חטיבת הרשימות. איש הסיפון השוודי הנקלה, זהוב השער וכחול העיניים, שרית רע של שיכר נודף מפיו, הוא בבואה מעוקמת ומסורסת של אידיאל "האדם העליון", שתורת הגזע העלתה על נס. במקביל, הוא גם קריקטורה של היהודי הנודד, הפושט צורה ולובש צורה — הכול על פי השתנות הנסיבות. הדובר־המשורר חושד בבן שיחו שהוא בדאי, ושואל את עצמו: "מי הוא בר־נש זה שבמשך ארבעת ימי המסע התהפך לפניי ככרום והחליף את צבעו שבעה מונים: למבריה מכס, לסטודנט בלשן, לתייר, לסוחר, לפייטן, למנגן [...] ופתאום עלתה על לבי מחשבה זרה: 'אולי מזרע היהודים הוא? ליטוואק? [...] לא ולא. בפניו של גוי ארוך זה אין אפילו תג אחד יהודי. כולו טיפוס גרמני צפוני טהור".¹²

לא במקרה בחר כאן ביאליק באפיתט "ליטוואק" לאפיונו של גיבורו האנטי־הירואי. "ליטוואק" הוא, כמובן, יוצא ליטא, ובהוויה היהודית המזרח אירופית של סוף המאה ה־19 מומר ואפיקורוס מתקשר עם תואר זה.¹³ אולם ליטוואק הוא גם שם גיבורו של הרצל ב'אלטנוילנד', שזכה להיתרגם ל'תל־אביב', והעיר תל־אביב נזכרת כאן כאותה עיר חדשה, שאותה הקימו היהודים על יד יפו. רשימה זו, העוסקת לכאורה בגבולות המסופקים שבין דמיון למציאות, בין מעשה האמנות לחיים, מראה שגם דמיון, ואפילו בדיה, יכולים להפוך למציאות ולהקרין עליה מאורם ההאלוצינטורי. חזונו של הרצל, שביאליק זלזל בו בראשית דרכו, קרם עור וגידים, ועתה עומדת העיר על תלה, ובתיה מבהיקים על רקע חולות הזהב. ביאליק מתבונן אמנם בתיעוב באיש הסיפון הבדאי, הבונה שבעה מגדלים באוויר ומחריבם בהבל פיו, אך הוא מתבונן בתיעוב גם בעצמו, במי שמתנשא מעל ליורד הים הנקלה ומאמין שעמו תמות חכמה. מתברר כי גם חכמתו שלו היתה לו לרועץ, וגם דמיונו שלו הטעהו.

כבר בסיפורו הראשון, 'אריה בעל גוף' ניכרה בכתיבתו הסיפורית של ביאליק תכונת האמביוולנטיות, האופיינית ליצירתו, לסוגיה ולתקופותיה. ניכר כי המחבר סולד מאריה ורואה בו שריד של ההוויה הגלותית המרקיבה, אף מתפעל ממנו ומקנא בבריאות הגוף שלו, בגווייתו החסונה כאלון. משמע, כבר בתחילת דרכו התלבט ביאליק בין שתי דרכיה של הציונות, למרות שאהדתו הגלויה היתה נתונה ללא

עוררין לציונות הרוחנית של אחד-העם. בסוף דרכו היה ביאליק נחוש פחות ופחות, וברשימתו האחרונה 'איש הסיפון' הוא מתגלה כמי שעדיין עומד על פרשת דרכים ומחפש את כוכב הצפון.

הרשימה מראה מצד אחד שפג האמון בכוחן של מילים, בכוחו של הסימן לשקף את המסומן. אף האמון בכוחו של האדם, ולו גם סופר בעל אינטואיציות ותובנות, לדעת את האמת, הולך ופוחת, הולך ומתערער במאה העשרים. עם זאת, ואף זאת מלמדת הרשימה 'איש הסיפון', שהחלומות לא רק שווא ידברון, שהרי מנגד "חלום — אחד מששים לנבואה". ביאליק, שראה כיצד שירו 'בעיר ההרְגה' הצליח לא רק לשקף את המציאות כי אם גם לשנותה, מראה כאן במרומז שגם חזונו של הרצל הפך ברבות הימים למציאות קונסטרוקטיבית, ואף שהיא עדיין מהוססת ופרלימינרית, אסור לו ולשכמותו להתנשא ולזלזל בה. לא רק המהירות, מהירותו של הרצל, היא מן השטן; גם היהירות, יהירותם האליטרית של מתנגדיו, שזלזלו במה שנתפרש אצלם כזיקוקי די נור ראוותניים וריקים, היא מן השטן. הסיפור האחרון הוא אפוא ה"הרצלאי" ביותר מבין סיפוריו של ביאליק. חרף ביקורת מרומזת על הרצל, העולה בו מבין השיטין, כלולה בו גם התנצלות כלשהי על הזלזול הגמור, שהפגין ביאליק בעבר כלפי החזון והאוטופיה, מתוך העמדה הרציונליסטית, מורשת יל"ג ואחד-העם, שאותה נקט ברוב סיפוריו. האמונה הבלתי מעורערת בצדקת דרכו הסולידית והאמיתית של אחד-העם החלה אף היא להתערער ובקיעים נבעו בה, ובו בזמן החל ביאליק להבין שחזונו של הרצל, אקסטרווגנטי ובלתי הגיוני ככל שנראה לו בתחילה (כחסיד דרכו של אחד-העם), החל לקרום עור וגידים, והיה מחלום פורח למציאות פורחת.

הערות למבוא

1. ה"אלאזון" מן הקומדיה הקלאסית הוא הגיבור הרברכן, הבטוח בכוחו וביכולתו. הוא מתפאר ללא הרף, בטוח כי אהדת הזולת נתונה לו, ואינו יודע כלל שמאחורי גבו הוא מושא ללעג ולשמחה לאיד. הוא מופיע תכופות בדמותו של ה-*Miles Gloriosus*, הריהו החייל המהולל, המתהלל ללא הרף בכיבושיו ובניצחונותיו, והמוצג לבסוף ככלי ריק. על דמות ה"אלאזון", בן-זוגו הניגודי של ה"איירון", במסורות ספרותיות שונות, ראה N. Frye, *Anatomy of Criticism* 1957, pp. 226–228.
2. בשיעוריו של ביאליק על תולדות הספרות העברית, בבית-המדרש למורים מיסודה של "תרבות", אודסה תרע"ח, כפי שרשמם מפיו תלמידו א' גרינשפן. מחברתו נמצאת בארכיון החינוך באוניברסיטת תל-אביב, וצילומה – במכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל-אביב.
3. אני משתמשת כאן באבחנה שערכה נורית גוברין במסתה 'בשכחה של ספרות מגויסת', מעריב, 25.5.1993.
4. כתבים גנוזים, עמ' 208.
5. כל כתבי אחד-העם, עמ' תקי.
6. מכתב לאחד-העם מירלי 1898, ראה כנסת (לזכר ביאליק), ז, תל-אביב תש"ב, עמ' 20–21.
7. המאמר נתפרסם בקיץ תרס"ב בלוח אחיאסף לשנת תרס"ג; וראה כל כתבי אחד-העם, עמ' שכז–של.
8. במכתבו לאחד-העם מיום 25.12.1898, ראה כנסת (לזכר ביאליק), ספר שביעי, דכיר, תל-אביב תש"ב, עמ' 25.
9. נ' גרינבלט, "פרודות", כנסת (לזכר ביאליק), ד, תל-אביב תרצ"ט, עמ' 109.
10. מ' בן-אליעזר, "משיחותיו של ביאליק", כנסת (לזכר ביאליק), ו, תל-אביב תש"א, עמ' 92.
11. ראה באיגרתו ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק ליוסף קלוזנר, כתבים גנוזים, עמ' 243. ביאליק אף גער בקלוזנר על שלא השכיל להפריד בין סיפור חיים אותנטי למדומה (ראה איגרות ביאליק, כרך א, עמ' קפד–קפה).
12. כל כתבי ח"נ ביאליק, עמ' קצא.
13. ראה למשל א' דרויאנוב, ספר הכדיחה והחידוד, כרך ג, מס' 2689, 2690, 2696.

פרק ראשון

יש לי גן

דיוקנו של "היהודי החדש" בסיפור 'אריה בעל גוף'

א. יצירתה של דמות חדשה בסיפורת העברית החדשה

רק על ספה של המאה העשרים, והוא כבר נודע בשערים כמשורר "בחסד עליון" הממלא בכישרון ובמעוף את החלל שנפער בשירה העברית עם מות יל"ג, הצליח סוף-סוף ביאליק להשלים את יצירת הפרוזה הראשונה שלו באורך מלא — 'אריה בעל גוף' (קיץ 1898). הסיפור הבשיל וגמל לא לפני שהמחבר ניסה פעמים אחדות להעמיד דבר פרוזה ראוי לשמו ונואש באמצע המלאכה. את יצירתו זו, שאורכה כאורך נובלה כמעט, ייעד מלכתחילה ל'השילוח', ביטאונה הייצוגי של הציונות האחד-העמית, והיא אכן נתפרסמה בו בתום משא ומתן מייגע עם העורך בשלושה המשכים.¹ דרכה של יצירת הפרוזה הראשונה של ביאליק לא היתה אפוא סוגה בשושנים: להיפך, אחד-העם אנין-הדעת והפוריסט — שלא אחת החזיר למשורר בשנות "מפנה המאה" שירים בעלי גוון עממי או סטירי — לא מיהר לקבלה לדפוס ("למה אעביר בקולמוס על דברים שלא נראו לי בו, ואני איני יודע אם עתיד הוא להתפרסם על ידי?"²). כמי שנודע במדיניות העריכה הקפדנית שלו, הוא העלה לפני המחבר השגות באשר לדיקציה הנמוכה ול"קלות הדעת" המנשבת בין השורות, אף דרש ממנו מספר קיצורים והשמטות (וביאליק כפף באי-רצון את ראשו ונענה לתביעות העורך). הסלידה מפשטותה של הדמות המרכזית מנעה אם כן בעד אחד-העם מלהעריך נכונה את מהות ה-subtext האידיאולוגי שבתשתית הסיפור. אנינותו ומתינותו אף מנעו ממנו להעריך כהלכה את ההישג האמנותי הכרוך

בעצם עיצובה בפעם הראשונה בספרות העברית של דמות כדוגמת אריה "בעל-גוף", שהיא כה וולגרית ודוחה מחד גיסא, אך גם כה מוצקה, חסונה ומעוררת השתאות בחיוניות השופעת שלה, מאידך גיסא.³

גם "סבא" מנדלי, שיצירותיו, בגירסתן העברית, נתפרסמו באותן שנים ב'השילוח', בד בכד עם שיריו הלאומיים הגדולים של ביאליק, לא קידם בברכה את מה שנראה לו אולי כ"פלישתו" של המשורר הצעיר לתחומו, תחום סיפורת ההווי, ולא מיהר להחמיא לו על ההישג החדשני וחסר התקדים (כפי שעוד יפורט, ביאליק התמקד כאן בהעמדת דמות דיוקן דואלית, המעוררת בקורא רגשות אמביוולנטיים, ולא הקדיש את עיקר יצירתו לעיצובה של סיפורת הווי פנורמית, כבמסורת ה"נוסח" המנדלאי). "יוצר הנוסח" העיר באוזני סופרי אודסה באירוניה דקה ומושחזת כחץ, כי על טיפוס "מנוול" כדוגמת אריה לא היה משחית מילים רבות כל כך; לכל היותר, היה מקדיש לו עמוד אחד.⁴ ומן העבר השני, סופר צעיר ומודרני יותר ממנדלי, כדוגמת מ"י ברדיצ'בסקי, שחיפש ללא הרף את המסתורי ואת המטאפיזי שבגורל האדם (באותה עת העריך ביאליק שברדיצ'בסקי הוא גדול המספרים בדורו), הביע בגלוי את אי-הנחת שלו מנסיגתו של המשורר אל הנוסח הריאליסטי-נטורליסטי של הדור הקודם, וציין שרק מקומות אחדים בסיפור — כגון תיאור הקרשים ובולי-העץ הנרקבים במישור — מתעלים למדרגת פיוט. מקומו של ביאליק, לפי ברדיצ'בסקי, הוא בשירה ולא בפרוזה: "בשירה לו כנפיים, ופה רגליו עוד בכבדות תתהלכנה".⁵

אותם מבקרים, למן ברדיצ'בסקי ואילך, ששיבצו את הסיפור במסורת ספרות ההווי המנדלאית, יכלו אמנם למצוא בטקסט מקומות רבים להתגדר בהם (תיאורי ההתכתשויות של סוחרי הפרווה; הקללות שהם מפריחים, זה לעומת זה; המאכלים היהודיים עתירי השומים והבצלים שנשותיהם מתקינות להם, וכדומה). ואולם, הם לא נתנו דעתם במקביל לפריצת הדרך הגדולה שעשה כאן ביאליק תרף היותו באותה עת טירון גמור בתחומי הסיפורת. בניגוד למקובל בסיפורת ה"נוסח" — שאכן העמידה בשנות "מפנה המאה" אפיגונים לא מעטים בין צעירי הסופרים באודסה — לא פרש כאן ביאליק יריעה

חברתית פנורמית, רבת דמויות ואירועים, שתכליתה להציג את המציאות הגלותית, מתוך עמדה דו-ערכית, ש"בין שחוק ודמע" (במילים אלה הכתיר, כזכור, גרשון שקד את מחקריו על אמנות הסיפור של מנדלי). להפך, הוא קירב את "עדשת המצלמה" אל הפרוטגוניסט, הגשמי והמגושם, והתמקד בו, וכמעט בו בלבד, תוך שהוא מתארו בפניו השונים והמתגוונים. את גיבורו "החדש" ("חדש" — הן כתופעה חברתית והן כתופעה ספרותית, ועל מידת החידוש ומהותו עוד נרחיב את הדיבור) הציג ביאליק בגבורתו ובחולשתו, ברגעי ההתעלות וההתפארות וברגעי השפל והזכדוך — וכל זאת בטכניקה שהיא על גבול התיאור הסטאטי, חסר ההתרחשות החיצונית הממשית, ומתוך אורך רוח ורוחב נשימה של "צייר" שכל עתותיו בידיו. בשולי התמונה מצטיירת, אמנם בחטף, גם גלריית הדמויות של פרוור העצים במלואה והיא נוטעת בקורא רושם כמו "מנדלאי", אך הרקע החברתי הזה הועלה כאן בצורה סכמטית ובלתי מחייבת — ברישום קל וקריקטורי בלבד. עיקרה של ה"יריעה" מוקדש לדמות דיוקנו, הייחודית והטיפוסית כאחת, של אריה "בעל גוף" — דמות העולה על גדותיה מרוב יצריות גועשת ותאוות חיים שוקקת.

הסיפורת העברית של המאה הי"ט הרבתה בציורן של תמונות חברתיות פנורמיות, מתוך מגמה חברתית רפורמטורית, ומיעטה לעסוק ביחיד ובחיי הנפש שלו. אצל סמולנסקין ואצל מספרי "המהלך החדש" החלו אמנם כבר להופיע הדיוקנאות הפרטניים הראשונים, אך אלה היו סטריאוטיפיים למדי, וחסרו תווי היכר אינדיבידואליים וחד פעמיים. לא אחת אף נמצאו ה"פורטרטים" החיזוריים הללו לוקים באידיאליזציה יתרה ובסנטימנטליזם נפרז, שכן יוצריהם שמו עצמם בעמדה של "אנשי חסד" היוורדים ממקום שבתם אל העם כדי להעלותו ממעמקים ולקשור לו כתרים. ביאליק היה הראשון שנפח חיים בדיוקן שאותו תיאר "מקרוב", לא כדי לרוממו ולהפליג בשבתי, על דרך האפופיאזזה וההלל, אף לא כדי להשפילו ולהוקיע את כל מומיו, על דרך הסטירה, המבקשת לתקן סדרי עולם. הוא העמיד את דמותו של "היהודי החדש" — איש החולין הארצי, שאינו נותן עינו בספר, כי אם בכוס השכר, בקדרת התכשיל ובצרור הדינרים שלו — "כמות שהיא" במציאות, על כל תגיה ומנהגיה, על אורותיה ועל צלליה.

כדי להגיע אל ההישג הספרותי המאוה, העלה ביאליק בחרט אמן דמות רב־צדדית, שפניה "פני יאנוס", ועל כן ניתן לומר עליה בכל תחום ותחום דבר והיפוכו ואי אפשר לקבוע לגביה כללים ומסמרות. דמות כדוגמת אריה "בעל גוף" היא אמנם דמות חדשה ב"רחוב היהודים", אך לא כזו שצמחה "יש מאין": שורשיה נעוצים בדורות הקודמים, ונופיה משתרגים אל הדורות הבאים; דמותו אמנם שורשית וארצית, איתנה ושופעת חוסן ובריאות, אך היא גם תלושה משורש, ואפילו מגלה סימני ריקבון; דמותו אמנם מטילה חיתתה על כל דרי הפרוור בכוחניותה האלימה, אך היא גם מתגלה לא אחת כדמות אכולת חששות ופחדים (מפני המוות, מפני הירידה הכלכלית ומפני שדים ומזיקים למיניהם).

לפנינו אדם שהוא "עשיר כקורח", אך גם אדם שאינו יודע להתנהג כעשיר, אף אינו מסוגל ליהנות מכל אותן הנאות שהכסף עשוי להקנות לבעליו; לפנינו אדם ארצי העומד בשתי רגליו על קרקע המציאות, אך ברגעי השיא של הסיפור הקרקע נשמטת מתחת לרגליו, כפי שנשמטה מתחת לרגלי קורח ועדתו. החברה הנורמטיבית ששה אמנם לשים אותו ללעג ולקלס, אך הוא עתיד ככל הנראה להתנקם במבזיו ולהראות להם מיהו ה"צוחק אחרון" (חלומו בהקיץ של אריה על אותו יום שבו ישלמו בניו לבניהם של "היהודים היפים" כגמולם ויכבשו את מרכז הזירה איננו חלום בעלמא, ורבים סיכויו להתממש, כפי שנרמז מן הטקסט). מנקודת המוצא הפנים ספרותית, דמותו של אריה היא גם דמות מונוליתית למדי, שתכונה אחת מניעה את כל מעשיה, אך גם דמות "עגולה", המתפתחת ורוכשת מודעות עצמית אגב התקדמות העלילה. מצד אחד היא דמות סטריאוטיפית (דמותו המוכרת של היהודי הסוחר והמלווה ברבית, בהקשר הלאומי, ובהקשר האוניברסלי — דמותו הטיפוסית של "המתעשר החדש" (נובו ריש), המבקש לעלות בסולם החברה, שהרומן החברתי האירופי הרבה לתארה), ומצד שני היא גם שוברת את כל הסטריאוטיפים הקפואים, ומסרבת להיכנס לסדר ולהיכנע לכלליה הקבועים של החברה. מתוך נטייתו המובהקת לראות את המטבע משני צדיה, הציג ביאליק את הדמות הארצית ומחודדת החושים הזאת בחוסנה ובניוולה, ב"גדולתה" ובחולשותיה, תוך שהוא מביא את הקורא לידי התפעלות וסלידה בעת ובעונה אחת.

בעשור הראשון ליצירתו, ביטא ביאליק לא אחת את שאיפתו להעמיד גלריה רחבה ורכגונית של דמויות מהווי הפרוור היהודי, "סקיצות" של דיוקנאות אופייניים מן ההווי העובר ובטל מן העולם, האמורות להצטרף יחדיו לכעין תמונה מייצגת של החברה היהודית בת הזמן. בתקופה של "בין השמשות" — עם שקיעת היהדות של "תחום המושב" ועלייתה של הציונות — תכף עליו יצר ההנצחה, וגם בשיריו ניסה להעלות בחרט סדרת דיוקנאות מן העולם ההולך ונעלם נגד עיניו (מלמד זקן וחולה, חלבן או רפתן שעזו מתה עליו, בן עניים שהלך למקום תורה כדי להשיג שם כתב סמיכה, קנטוניסט שחזר לעיירת ילדותו והיה לחייט פשוט, פונדקאי העומד על דלפקו בפונדק הניצב על אם הדרך מחוץ לשכונת היהודים ועוד). ניסיונות אלה, שברובם הגדול נגנזו, הצטרפו אל סדרת ניסיונות בפרוזה, שאף היא לא יצאה ברובה מן הכוח אל הפועל, ובה דמויות מהווי פרוור העצים, שבשולי העיר הקטנה. על שאיפתו היומרנית לצרף את דיוקנאותיו לתמונה פנורמית רחבה תעיד איגרתו לעורכו־ידידו י"ח רבניצקי, שבה הוא מוסר לו "תלישא קטנה" מתוך סדרת תמונות על חייהם של חובשי ספסליו של בית־המדרש הישן.⁶

בתחילת דרכו, נטל אפוא ביאליק על עצמו תפקיד של "סוכן כפול", המתעד את "יריד ההבלים" של החברה היהודית בת־הזמן, כמי שמכיר על כל צרדיה. ביצירתו מצטייר עולם דועך וכבה, שטיפוסים "מפרכסים ומפרפרים",⁷ ותחתם עולה ונפרשת קשת של טיפוסים חדשים, "צפירי" בוקר קפריזיים, שהדורות הקודמים לא ידעום. את הטיפוסים בני הדור הקודם, ההולכים וכלים אט־אט מן העולם, עיצב אולי בהשראת הספרות הרוסית שמגוגול ועד לטולסטוי, אשר תיארו מיני "נשמות מתות" בהומור מקאברי מזה ובהתפעמות כנה ונרגשת מזה. טולסטוי, למשל, הושפע מת'אקרי,⁸ שרשם על ספרו הידוע "יריד ההבלים" את תת־הכותרת "סקיצות בעט ובעיפרון של החברה האנגלית". ביאליק שרטט סקיצות מעולמם של "מחזיקי נוסנות", עולם דועך ונעלם, שצינורותיו נסתתמו (מה שלא עלה בידו בשירה, החליט כנראה לכבוש בדרכי הסיפורת). באותה עת, סיכם עם בן־אביגדור את תנאי החוזה שהבטיח את הוצאתו לאור של קובץ שיריו הראשון (הופעת הספר התעכבה כידוע עד שנת תרס"ב), ואת ניסיונותיו

לחבר "ציורים" ו"תמונות" בפרוזה, כפי שאלה עולים ממחברת הטיוטות שלו משנת תרנ"ט, ניתן לפרש כשאיפה שלא נתממשה להכין במקביל קובץ סיפורים, לשם הוצאתו לאור אצל בן-אביגדור (תוך שהמחבר נענה לתביעתו של העורך והמו"ל של 'ספרי אגורה', שתהא הספרות מעניקה לקוראיה "ציורים אמיתיים, לקוחים מן החיים").⁹ ביאליק עצמו כינה יצירה זו בשם "תמונה", ולחלופין "ציור".¹⁰ ורמז בכך — בין השאר — ליסוד הסטאטי למדי שלה, הנטול כמעט דינמיקה של התרחשות (הגם שבתוך דל"ת אמות של פרוור העצים, אין הסוחרים הקדחתניים חדלים מלהתנועע ומלהתרוצץ, לצורך ושלא לצורך, כאחוזי תוזית). אולם, מי שיחפש ביצירה זו, חלף העלילה החיצונית הדלה עלילת נפש עשירה ומורכבת, יתאכזב ללא ספק.¹¹ ביאליק ממעט לחדור בה לתוך נפש גיבורו, בעיקר משום שאין זו נפש קרועה ושסועה, מפרפרת ומתלבטת, כי אם נפש חד-ממדית של דמות מונוליתית (המורכבות הפסיכולוגית ניכרת ביחסם של המחבר המובלע ושל הקורא כלפי דמות זו, ולא בנפשו של הגיבור עצמה, שכל עצמתה בפשטותה הגולמית). בנגלה לפחות, עיקרו של הסיפור נעוץ בהפגנת כישרון התיאור הפלסטי, המעמיד פיסת חיים, על כל תגיה ודקדוקיה. ואולם הציון הז'אנרי "ציור" אף מעיד, כפי שטוענת חמוטל בר-יוסף במחקרה על סוגי הרשימה בפרוזה הרוסו-עברית, על הרצון להעמיד יצירה "שהריאליה המתוארת בו מדגימה עיקרון או חוק ברמה אידיאית אוניברסלית", תוך הדגשת "הפרדוקסליות השולטת במציאות".¹² ואכן, אם סיפוריו הגנוזים של ביאליק — כדוגמת 'ר' ברוך אידלמן' או 'ר' יעקב-משה' — הן ויניטות חטופות וסכמטיות מ"פנקס הסקיצות" של "צייר" גדול, הרי סיפור כ'אריה בעל גוף' כבר מעמיד מול עיני הקורא כעין תמונת שמן רמברנדטית, עשירה בגוונים ובמבע, תמונה שרובה חשוך ומיעוטה מואר, ושמתעלה פה ושם למעלת סמל על זמני. אריה "בעל גוף" הוא גם אדם בעל תווי היכר אינדיבידואליים, וגם עשוי להוות, במישור הלאומי, סמל ומשל ליהודי החדש, החילוני והטריאלי, שאלוהיו הוא עגל הזהב. במעגל הרחב יותר, הכלל אנושי, ניתן אף לראות בו סמל ומשל של המתעשר החדש (נובו ריש), של האדם הפרובינציאלי, הפשוט והנבער, ש"הגיע לצרורות", המבקש להתמצא ברזיה ובחוקיה של החברה הגבוהה ולהתחכך באנשיה ה"יפים".

אך לא את המציאות הדועכת בלבד תיאר ביאליק, אלא גם את המציאות המתהווה על שלל טיפוסיה החדשים. בין הטיפוסים החדשים, שטרם תוארו בספרות העברית בת הזמן, מפאת חידושם כתופעה חברתית ומחמת המוניותם ומעמדם השולי בחברה, בחר ביאליק בטיפוס של מי שהיה בנעוריו גנב סוסים, שודד ומבריא, בנו של מוכסן עם הארץ שעלה לגדולה, והיה לסוחר מצליח בפרוור העצים. האם לפנינו, באמת ובתמים, יהודי מסוג חדש? — כן ולא. כן — משום שאריה שובר כביכול את הסטריאוטיפ של היהודי האוורירי, הרוחני והתלוש, ומציג כלפי חוץ חוסן פיזי ומזג "סנגוויני", חם וסמוק. לא — משום שככלות הכול, הוא מוצא את פרנסתו ממסחר, ממשכונאות ומנשך — עיסוקים יהודיים ישנים נושנים, שעולים דווקא בקנה אחד עם הסטריאוטיפ היהודי, ועוד מן הסוג הגרוע ביותר. וגם מן הבחינה הפנים ספרותית לפנינו דמות שהיא אמנם חדשה, אך לא בתכלית החידוש. אמנם, הספרות העברית לא הרבתה לתאר "בעלי גוף" פשוטים והמוניים, שאכילתם גסה וכל אורחם ורבעם מעידים על מוצאם הנחות והמפוקפק (יצירות כדוגמת 'משקה' לה חזיר' של י"ד ברקוביץ, תקדימה של הדרמה 'אותו ואת בנו', נכתבו שנים אחדות אחרי 'אריה בעל גוף' ובעקבותיו¹³). ואולם, ביאליק לקח דמות, שעד כה הופיעה בשולי הרומן הטריטוריאלי, בעיקר ברומן היידי¹⁴ ועשאה בסיס לסיפור עברי "קאנוני", ממיטב הפרוזה העברית של זמן היכתבו. הספרות העברית, כמו המציאות היהודית הגלותית, לא נתברכה בגיבורים (ללא מרכאות כפולות). ביאליק ממלא כאן כביכול את החסר, ומעמיד גיבור יהודי, פשוטו כמשמעו. "כביכול", משום שאריה הוא מין "אריה מלך החיות", "שמשון הגיבור", או "שלמה המלך", רק בעיניו שלו. בעיני החברה, כמו גם בעיני המחבר המובלע וקהל הקוראים, אין הוא אלא בעל גוף המוני ומגושם, שגבורתו ניכרת בהשתלטותו הברוטלית על ממונם ורכושם של אחרים, שועי ארץ שנקלעו לצרה, ובהתמודדות חסרת כל מעצורים עם אחיז הסוחרים, החלשים ממנו. האם אלה הן עלילות הגבורה החסרות לנו? שואל כאן ביאליק בלי להגות את הדברים מפורשות. האין ה"בשר-ודמיות", החסרה כל כך בספרות העברית כמו במציאות הגלותית ה"אוורירית", יכולה להידרדר במהירות ליצירות שפלה, לרדיפת ממון, לגוזמאות

מופלגות, לחרפות של שוק ולכוחנות לשמה, שאין בה שמץ של חן וחסר ורחמים? "מוסר האדונים", שמעבר לטוב ולרע, איננו בהכרח תופעה אסתטית ומושכת, שבה "חיה צהובה", עליונה ויפה, שולטת על הנכנעים לרגליה; היא יכולה להתגלגל בדמותו הפסטיאלית, פרועת הרעמה וסמוקת המזג של אריה, המלטף את מחלפות סוסו, והטובל במ"ט שערי טומאה של ניוול קיומי וניון מוסרי.

ככלל, ביאליק האמין ש"אין חדש תחת השמש", וכי מה שנראה ממבט ראשון כחדש בתכלית אינו אלא גלגולה המחודש של תופעה ישנה נושנה, שאי פעם שקעה ונשתכחה. החידוש או החידוש לכאורה שבדמותו של אריה, כמו גם מהותה הדואלית המושרשת היטב, מתבטאים, בדחיסות שאין למעלה ממנה, בכינויו של אריה — "צפיר". לתוך מילה אחת הצליח ביאליק להתיך את כל פניה המרובים של התופעה, השליליים והחיוביים, הדוחים והמושכים, העמומים מיושן והנוצצים מברק החידוש. בנוסח הראשון, כפי שנתפרסם ב"השילוח", מכונה אריה בשם "צאפ" ("תיש" בידיש מגורמנת), ורק ממהדורת תרצ"ג ואילך שונה שמו ל"צפיר", הדומה לשם הלועזי דמיון צליל ומשמעות, והולם את מי שאביו החזיק את "צפיר הקהל" שהרביע את כל העזים.¹⁵ הכינוי העברי מגלה מורכבות ועושר רבים יותר מאלה של המילה הגרמנית: יש בו רמז להיותו של אריה "שעיר" (רב שיער כעשיו, שד משחת, סטיר שטוף זימה שחציו תיש חציו אדם). יש בו רמז לעלייתו של אריה, העולה ובוקע בשערי החברה החדשה כגיבור דו-פרצופי ודו-סטרי, שמשון וגלית הפלישתי (ה"פיליסטר") כאחד. השורש צפ"ר, שממנו נגזר שמו, משמש גם למילה "בוקר" ("צפרא" בארמית ו"צפירה" בעברית), ואכן אריה נוהג לברך "צפרא טבא".¹⁶ השם הופך את אריה ובניו ל"פן", הוא האל שחציו תיש וחציו בן אדם, והוא צופר ומחלל בחליל. בניו של אריה מחללים בחלילים, והמלה הפולנית "פאן" (במשמעה החברתי — "אדון") אף היא מתאימה להלכה למי שמתרועע עם הגוברנאטור, הפוליצימייסטר והפריסטוב, יושב על כיסאותיו של הגרף פיטינקיוויץ ויורד לנכסיו של האדון למפידריצקי, אף הוא "חוטט מגזע גרפים קדמונים".

את כל התופעות החדשות — החיוביות והשליליות — תיאר ביאליק בעזרת השורש צפ"ר (אחי פר"ץ ובק"ר, שורשים המבטאים את

קרני הבוקר הפורצות והנוגהות ואת קרני הבקר והצאן הנוגחות, וכן את ההפקר והפריצות). באמצעות הלשון הקורא למד כי ה"בוקר" וה"צפירה", החיוביים ומעוררי התקווה, וה"הפקר" וה"פריצות", השליליים והמאיימים, נגזרו משורשים אחים, וכי הם אותה תופעה "בשינוי אדרת". הצפרירים הפוחזים וההוללים והצפיר ההדוניסטי והמופקר שורש נעלם מאחדם, וביאליק עושה שימוש בשני המושגים הללו כעין *tour de force* וירטואוזי.¹⁷ בהקשר זה יש לזכור ולהזכיר גם את הצפיר שבחזון דניאל (דניאל ח'), אותו תיש אימתני המנגח ומדביר את האיל הענק (הנמשל: מלכות יוון, הכובשת את פרס ומדי, וה"יוונים" בידידש האוקראינית אינם אלא ה"איוואנים" בעלי האגרופ וכוסית השכר העוטים אדרת שער ודומים לעשיו). ואין לשכוח כי בהגות הניצשיאנית שהשתלטה במפנה המאה על חטיבות נכבדות בספרות העברית שימש אידיאל היוונות — על אהבת היופי, הגבורה והנאות החיים הארציות שבו — אנטייתזה לסתגפנות ה"עברית" המושתתת על ערכי מוסר מופשטים.

בצורתו ובהתנהגותו אריה מהווה קריקטורה המעוותת ומסרסת את האידיאל הניצשיאני, ומציגה אותו בקלונו: הוא מתהדר ברעמת אריה שמשונית, פורץ בסערה לתוך החברה הקפואה והצבועה, וחושף באחת את כל פגעיה וחולשותיה. הוא מכניע חלשים ומצווה עליהם לסור למרותו, והם ה"ננסים" מרכינים ראש לפני "האדם העליון". ואולם, ביאליק מזכירנו כי ל"אריה" שלפנינו יש גם חולשות לא מעטות, וכי מרוב להיטותו (וליתר דיוק — להיטות אשתו), להסתפח אל החברה ה"גבוהה" הוא מוכן להיות אפילו "זנב לאריות". בסופו של דבר, הוא יוצא קירח מכאן ומכאן, שהרי עתה — עם המפלה הצורבת — גם העגלונים בזים לו. משמע, הוא אף מאבד את מעמדו, בתורת ראש לשועלים.

הסיפור 'אריה בעל גוף' הוא אחד הסיפורים האנטי-רומנטיים של הספרות העברית בדור התחייה, והוא קודם ל'אדם בארץ' של שופמן ול'בגנים' של גנסין בידיעה המובלעת, שהפשטות והתום של האדם הפשוט או של "הפרא האציל", החי ב"חיק הטבע", שאותם העלו הרומנטיקונים על נס, יכולים בקלות להתגלגל ולהידרדר לפשטות וולגרית ובהמית, כזו של אריה, שאינה יפה או מושכת כל עיקר.

האידיאולוגיה הניצשיאנית (שהיא הרומנטיקה בשיא הגעש שלה, רגע לפני ירידתה מעל במת ההיסטוריה), ותורת האסתטיקה שלה במיוחד, מוצגת כאן מן ה"סטרא אחרא" שלה, בדמותו ה"מקרינה" (תרתי משמע: מקרינת חוסן ומקרינת קרניים) הפרועה ופרוקת העול והמוסרות של אריה צאפ־צפיר, שפרצה בבטחת־עוז אל הפרוור היהודי, ופריצותה, פריצותו של איש הפקר חסר מעצורים, זעזעה בו במקצת את מי השלולית הקופאים והנרפשים.

ב. הטיפוס במעלה הסולם החברתי

הקביעה שלפיה אריה הוא אבטיפוס של "החדש", בין כתופעה חברתית ובין כתופעה סוציו־ספרותית, טעונה סיוג והבהרה: לכאורה, יש בעיצוב דמות כשל אריה "בעל גוף" לא משום חידוש והתקדמות בלבד, אלא גם משום נסיגה אל טיפוס האב הקריקטוריים ואל ערכיו המעוותים והמסולפים של העולם הישן שכבר בלו מזוֹקֵן. אריה מתגלה כמי שמאמין ברבי הקורוסטישובי ובקמעותיו, אף כמי שתולה על קורת גג האורווה פגר עורב שתור כסגולה מפני המזיקים. גם מן הבחינה הפנים ספרותית, לפנינו כעין נסיגה אל סולם ערכיה הפוזיטיביסטי של ספרות ההשכלה. זו הרבתה כזכור להציג את החסידים כאנשים פשוטים ונבערים מדעת, המאמינים באמונות תפלות, בנסים ובנפלאות, ובמובן מסוים ביאליק ממשיך כאן את המגמה האנטי־חסידית ששלטה בסטירה העברית של תקופת ההשכלה. למרות שבשנות מפנה המאה שטף גל נאו־חסידים את הספרות העברית, שהעלה על נס את האדם הפשוט והתמים ודחה את הערכים ה"קרים" וה"מנוכרים" של ספרות ההשכלה, הרציונליסטן שבביאליק נד כאן בראשו למראה פגר העורב ולמראה סימני קרני האומן שעל צווארו של אריה, מעשה ידיו להתפאר של רופא אליל כפרי, ורואה בהם אותות של פרימיטיביות נבערה. יתר על כן, גם בעצם הכתיבה על הפרוור שבשולי העיירה ולא על אורות הכרך האודסאי, למשל, יש כעין נסיגה לאחור, שהרי הגיבור הספרותי העולה בספרות העברית החדשה של שנות מפנה המאה הוא הצעיר "התלוש", שנדד מן העיירה אל העיר הגדולה, והיה ל"אקסטרן" דל ורעב, ולא הסוחר המזדקן, שעקר לפני שנים

רבות מן הכפר אל הפרוור, והיה למלווה ברבית, המעלה פימה עלי כסל. על רקע זה מעניין להיווכח שמבקר בעל כיוון "מרקסיסטי" כעזריאל אוכמני העלה את הטענה שביאליק עוקר כאן את הספרות העברית מקרתנותה, ונוטע אותה סוף סוף בספרות העולם של העידן הסוציאליסטי המודרני (באופן פרדוקסלי, דווקא באמצעות דמות כה קרתנית, פשוטה ומוגבלת של סוחר מתחום המושב, דמות הטבועה כל כך בחותם זמנה ומקומה).

הפרדוקס איננו אלא פרדוקס לכאורה. את חידושו של ביאליק ראה אוכמני בהצטלבות שבין התחום הז'אנרי לתחום הרעיון החברתי: לפי סולם ערכיו ומערכת העדפותיו הוצר המבקר החברתי על כך שהפרוזה העברית לא העמידה עד אז אותו ז'אנר של "הרומן הסוציאלי", המצוי בספרות העולם למן המחצית השנייה של המאה הי"ט, ובו גיבור בן המעמדות הנחותים מטפס ועולה בכוחות עצמו במעלה הסולם החברתי, ומפקיע את הזכויות מידי המעמד השליט. לדבריו הביא ביאליק באיחור מה אל הספרות העברית את קרובו ה"מיוהד" של אבא גראנדה הבלזאקי, ובכך יצר חידוש ללא תקדים (חידוש שלא העמיד "צאצאים" ראויים לשמם). ואכן, ביאליק היה הראשון בספרות העברית שתיאר בהרחבה את המתעשר החדש — לא את היהודי המתבולל, החי חיי עושר ורווחה בטרקליני הכרך, כי אם את המתעשר הפרובינציאלי הרברבן, סוחר עצים שהוא גלגולו העירתי של ה- *agroikos* (האיכר המתרברב ביבולו, מסוגי המשנה של ה"אלאזון" מן הקומדיה), המאמין בצרורות כספו ובקמעויות של ה"צדיק" כבתרפים. הוא ראה בו תופעה של ניעות (מוביליות) חברתית, מבורכת ומאיימת כאחת, בתקופה של "בין רשויות" — במעבר מחברה דתית, שהעמידה את הלמדנות בראש סולם הערכים, אל חברה חילונית וחלולה למדי, המרקדת סביב עגל הזהב.¹⁸ בתקופה שבה נתערערו בכל העולם המערבי הוודאיות החברתיות המוצקות של המאה הי"ט (בעולם הישן שלטו הייררכיות ברורות — של "אדונים ומשרתים", "אבות ובנים", "אימפריות וקולוניות"), הרבה ביאליק לגעת, בדרך כלל בקיצור ובעקיפין אך תמיד בעמקות (כבשירו הידוע "לא זכיתי"), בתופעה החדשה של האדם, הנלחם בעצמו את מלחמת הקיום והקובע את מעמדו כמו ידיו ולא בזכות אבות. הוא בירך על התופעה החדשה

שאפשרה, למשל, לבן-עניים כמוהו, ממשפחה חסרת ייחוס, שבא לעיר מכפר קטן בוהלין, ואף לא זכה ל"כתר של תורה", להעפיל אל פסגת התרבות העברית; אך הוא גם הוצר על כך שבני דורו חיים בעולם שגבולותיו נבלעו, ואין בו עוד בנמצא ולו כתר אחד, העובר בירושה מאב לבן (רעיון הדינסטיה והנחלת ה"כינור" וה"קסת" מדור לדור עולה, באירוניה וברגשנות כנה כאחת, בפתח 'שירת').¹⁹

אריה הוא מתעשר חדש (נוכו ריש), שממונו ורכושו באו לו מעבודה קשה, מערמה, מתאוות שלטון, מקמצנות אובססיבית — ומעל לכול — ממעשי מרמה, קטנים כגדולים (ואי שם ברקע, בעברו הרחוק, מצוי גם פרק פלילי). במרוצת השנים צבר אריה נכסים רבים, ובנקודת ההווה של הסיפור הוא מנסה להשיג את הדבר היחיד שעד כה נבצר ממנו להשיגו — יוקרה חברתית. הוא מנסה לחדור לחברתם של אותם "יהודים יפים" שכלפיהם הוא חש רגש אמביוולנטי של קנאה וזלזול. בניו הם כבר "סיפור אחר": הם נולדו לתוך הכסף והרכוש, ובם כבר לא ידבקו כל אותם כתמי זוהמה, אבק וזיעה הדבקים במי שעשה את ממונו בכוחות עצמו (self-made man). הם כבר יסגלו לעצמם מיני גינונים חברתיים "מעודנים" ויחוללו בנשפיהם של אנשי הרשות הפולניים, אך ניחות קל מ"ריח האורווה" — כך נרמז בבירור — ידבק גם בם, למרות כספם ורכושם המכשירם בעיני החברה ה"גבוהה" וחרף היענותם המהירה לכל צווי האופנה החדשה. והא ראייה, בסוף הסיפור הם תוקעים ומצפצפים בעוז בחלילים, ואינם אווזים במיתרי הכינור הרפים והעדינים כבניהם של "היהודים היפים" (קולם יגבר על קולם של האנשים המעודנים, אך פשטותם — פשטות שעירים גסי רוח ותואר, בניו של "צפיר" ובניו של מוכסן בעל "צפיר הקהל" — לא תיעלם ולא תימחה כליל). האידאולוגיה הדרווינית נותנת כאן את אותותיה: אותם יצורים שאיבדו את חיוניותם ואת יצר ההישרדות שלהם ייכחדו מתחת לשמיים ואילו המוחננים יישרדו; ואותם "מוחנונים" אינם אלא אותן בריות גסות, שעירות ואלימות, שהטבע חנן במלתעות ובציפורניים.

במכתבו הידוע לאחר-העם, שצוטט אצל מבקרים רבים,²⁰ הדגיש ביאליק את הקטגוריה החברתית והסוציו-ספרותית שאליה משתייך גיבור סיפורו, ממש כשם ששנתיים קודם לכן פירט לפני רבו ומורו את

הקטגוריה החברתית והסוציו-ספרותית, שאליה משתייך גיבור שירו 'המתמיד'. מפאת חשיבותו העקרונית של המכתב, נביא ממנו בהרחבה:

אדוני הנכבד! אני שולח לך בזה ציורי שאמרתי ולמשפטך אייתל. משתית הציור היא זו: 'בעל גוף' אחד — בשם לווי זה מכנה ההמון בוולין את כל בור וגס שנתעשר ועדיין הוא עומד בנוולותו, בלי כל תאוה לחשיבות ועידון — שונא מטבעו את 'הגבירות' החשובה ונתייאש ממנה. אבל אשתו, הלהוטה אחרי שם 'גבירה חשובה' משיאתו לכל זה על-פי דרכה, מבלי שירגיש בדבר. ומפני שהוא נגד טבעו — לא עלה הניסיון יפה וגרם שחוק ולעג. וברגע כזה עמד וייאש את לב אשתו מכבוד זה לעולם.

טיפוס זה, הנוצר כולו תחת השפעת ה'סלובודה הקצפית', מצוי ביותר בערים הקפואות (בוולין), והוא מפורסם לקלס ולשחוק בפי העם, כזקני המוכסנין בדור העבר. בספרותנו היפה לא בא עד עתה כי אם דרך ארעי, מצד אי חשיבותו במקומו. 'בעל גוף' זה אינו משמש בחיי הקהילה כלום. ובשעתו — בימי משול הגבירות החשובה וצנועה — היו רואין אותו כאילו אינו. אבל ראוי הוא להיכתב מצד היותו אבי מושל קהילותינו החדש — בעל כיס סתם, בלי גוון חשיבות, אציל הקובה והמרזח, והעיקר — אוהב גוי ותקיף אצל הרשות המקומית. תקיף זה הינהו מגידולי בעל הגוף. כל מה שיעורר צחוק מבלי להזיק באב זה יצא עתה למשול ביד רמה בלכוש ובגוון משונה מעט על ידי הבן. ועתה כל זה מעורר יגון ומזיק.²¹

לפני אחד-העם, בעל הטעם ה"קלאסי" הדגיש ביאליק את טיפוסיותה של הדמות (ולא את תווי ההיכר הייחודיים שלה, שאינם מעניינו של 'השילוח', כלי מבטאה של הלאומיות החדשה), וכדי להעניק לה "הכשר" ללא-עוררין, הדגיש גם את השפעתה על החברה היהודית בת-הזמן ("ראוי הוא להיכתב מצד היותו אבי מושל קהילותינו החדש"). מצד אחר הטעים כאן ביאליק את ראשוניותה של הדמות ב"ספרותנו היפה". בדבריו אלה יש משום התנצלות וגאווה כאחת: התנצלות — על שהקדיש את זמנו לתיאורה של דמות כה גשמית ומגושמת, שאין

בה ניצוץ של רוחניות ושמש של תוכן; גאווה — על ההישג שבתיאורה של דמות זו, שחידושה הוא מזיגה בין ישן לחדש. לפנינו, דמות העומדת ברגל אחת בעולם הישן (בעולם החסידי, האחוז במסכת קורי עכביש של אמונות תפלות), וברגלה האחרת — בעולם החדש, החילוני, המרוקן מאמונה בשכר ובעונש, שאלוהיו הוא מרקור — אלוהי הכסף והמסחר.²² אך גם הפרדוקס הזה באישיותו של אריה ניתן ליישוב: אריה הוא אמנם אדם שאין אלוהים בקרבו, אבל גם את אמונתו ב"צדיק" אין לפרש כאמונה תמימה: הוא רואה ברבי "בעל מלאכה" הגון (מין תערוכת של יועץ כלכלי, רופא ופסיכולוג) — "נותן שירות", שניתן להפיק ממנו תועלת ממשית, ועל כן הוא משלם את שכרו ברצון כל עוד עצותיו לא הכזיבוהו.

קלונו של אריה נחשף ובטחונו מתערער דווקא ברגע שבו היה צריך כבודו להתגלות לעיני כול: אילו הסתפק במיליה הטבעי שלו ובמעמדו הטבעי, כמלך עגלוני הפרוור, הכול היה עומד על מכונו, כמימים ימימה. אלא שאשת אריה ביקשה לשנות סדרי עולם, והאיצה בבעלה לחדור אל מעמד לא לו. החברה הגבוהה נוקמת במי שחדר אליה בערמה ובמרמה, ושמה את בני הזוג ללעג ולקלס. והגרוע מכול: עתה, אריה הנס מן הפרשה בפחי נפש — יוצא קירח מכאן ומכאן: החברה הגבוהה הציגה אותו ככלי ריק, ואפילו העגלונים בזים לו עתה על מפלתו. אך בכך לא תם הסיפור: כדי להתנחם אף הוא בז לחברה הגבוהה, ומלגלג עליה, מתוך אמונה, שיש לה כנראה על מה שתסמוך, שהמערכה לא תמה וכי יום אחד הוא עוד יפרע ממנה וישלם לה כגמולה. ולמרות שהמחבר המובלע לועג למשבתו של אריה, ה"אלאזון" הרברבני שנחל תבוסה מוחצת, הוא אף שם בפיו דברים נכוחים של "איירון", בעל תובנות פסיכולוגיות ופילוסופיות נכונות. כשהחברה מציגה את אריה ככלי ריק הן נחשף גם פרצופה האמיתי — פרצופם של אותם "יהודים יפים", שבאו לביתו החדש של אריה לשם זלילה וסביאה ובעיקר כדי להתכבד בקלונו של מי שביקש בחוצפתו להסתפח אליהם. הצביעות, החמדנות, אהבת הממון — כל אלה מתגלים בסצנת הסעודה, המציבה כיכול מחיצות בין "אציל" ל"אציל בעיניו", ולמעשה גם מפילה את המחיצות בין המעמדות ומראה שהכול זיוף. גם מאחורי אנינותם כביכול של ה"אצילים" מסתתרות

גסות וצביעות. ולאחר המפלה — כדי להתנחם ולהשכיח את גודל החרפה — מהרהר אריה בינו לבינו מה יעלה בגורלם של בניהם הרפים והמנוונים של אותם "יהודים יפים" ולאילו הישגים חברתיים מרשימים יגיעו בניו, שטרם איבדו את כל הוויטליות של אביהם, לכשיהפכו מגדיים לתיישים, יתבססו ויגיעו לגדולה.

אבחנה חברתית זו, הגם שהיא כלולה בתוך הזייה של אדם המנסה להתאושש מן המהלומה הכואבת שספג מידי החברה, אינה נטולה גרעין של אמת: בניהם של אותם "יפי נפש" מפונקים ודקדנטיים אכן עתידים לרדת מטה מטה מחוסר ידע ומחוסר רצון ללחום את מלחמת הקיום, ואילו בניו של אריה — חתולי אשפתות מלומדי קרבות רחוב — עתידים להיאבק בכל כוחם, לטפס במעלה הסולם החברתי (שהרי כלל לא יקשה עליהם להתעלות מעבר ל"מעלתו" של אביהם!), כבשיר הילדים הנודע של ביאליק 'נדנדה', המדבר בגלוי על משחקי ילדים, ובסמוי — על אותה נדנדה קוסמית, המשפילה את העליונים ומרימה את התחתונים לשבת עם נדיבים ושועי ארץ. נדנדת הדורות תמשיך להיטלטל מלמעלה למטה ומלמטה למעלה: תמיד יטפסו ויחדרו אל לב החברה יסודות מן השוליים וידחקו את בני המעמד השליט והמרכזי מטה מטה אל שולי החברה. המוטיב הסמוי המבריא את היצירה כבריח הוא "לא לעולם חוסן". כשם שהוא יפה לגבי גורלם של ה"גבירים", שעתידיים יום אחד לרדת ממעמדם ולהידרדר אל הדיוטות התחתונות, כך יפה הוא גם לגבי אריה, המוצג אמנם כאותם אלונים חסונים שאינם משים מקומם. אך גם "אלון" שכמותו צריך לדעת (והוא אכן יודע זאת בקרקעית תודעתו) כי יום אחד, לכשישתולל הסער, עלולים הארזים והאלונים, דווקא הם, להיגדע — בשל זקיפות קומתם וגאון צמרתם.²³

לא זו בלבד שאריה לא עלה בסולם החברה אלא שהוא נפל לשפל תחתיות: דווקא כשהיה צריך להגיע לשיא כבודו — להיכנס לחברה הגבוהה של בעלי הבתים ושל פני הקהל — הגיע "גיבורנו" אל הדיוטה התחתונה. בעבר עיקמו היחסנים את אפם לעומתו, אך העגלונים העריכוהו; ואילו עתה, אפילו פרחי העגלונים לועגים לו מאחורי גבו (או כך לפחות נדמה לו). מרוב רצון להתנאות לפני החברה, הוא יצא קירח מכאן ומכאן. אשתו עתידה היתה להפוך

לגבירה, אך התקשטותה סרת הטעם בכל תכשיטיה, כמו גם כישלון פשטידת הקיבה שלה שעליה כל גאוותה, הזכירו לכול כי אין חנה אלא בת קצב שלעולם לא תעלה לגדולה. אבל יש עתיד לאחריתם: בניהם המתבוללים-למחצה, המנגנים כסטירים בחלילים ("צפיר" — "שעיר" — "סטיר"), כבר יעלו בסולם החברה, ויתרועעו עם בת הגוברנטור ועם "האצולה" הכפרית, שזה מקרוב התעשרה. לימים תיאר ביאליק בסיפורו 'מאחורי הגדר' נער יהודי שרידי ועז-נפש, שביקש אף הוא להתנאות בעיני הנערים הערלים ולצאת אתם במלחמותיהם נגד "נערי בני ישראל", ואף הוא הוטל ככתנועת בומרנג בחזרה אל תוך שלוליות הרפש של חצר בית אבא. מעשים מהפכניים מסיגים את גיבורי ביאליק בדרך כלל לאחור ומתבררים כצעדים מהירים ונמהרים.

ג. האדם וקנייניו

פרשה בפני עצמה היא פרשת צבירת הנכסים ויחסו הדו-ערכי של אריה כלפיהם. מצד אחד ניכרת בכל דבריו ומעשיו גאוות "אלאזון"²⁴ נפוח ומלא חשיבות עצמית, המפליג בשבח גנו רחב הידיים ופרותיו הנאים (ולבסוף, אפילו שני תפוחי הענק שהוא שומרם בביתו ימים רבים כדי להתפאר בהם לפני אורחיו מזקינים ומרקיבים ל"הפתעתו"). מצד שני, לא אחת ניכרים במעשיו ובהרהוריו חששותיו של "איירון" אנטי הירואי מפני אובדנם של קנייניו אלה ומפני התהפכות גלגל המזל. הידיעה הסמויה, המקננת דרך קבע בקרבו, כי לא לעולם חוסן, הופכת את אריה הרברבן והגוזמאי לאנושי יותר, והיא המייחדת אותו מטיפוסי הקבע החד-ממדיים והאובססיביים של הדרמה העולמית, המייצגים "שיגעון" אחד ויחיד, כדוגמת ארפגון, "הקמצן" של מולייר. ובכל זאת, מעמדים אחדים בסיפור, כגון הרגע שבו נמנע אריה בערמה מניפולטיבית מלשלשל מטבעות אחדים לקופסת התרומות, לקוחים כאילו היישר מתוך הסצנות הקומיות של הדרמה המוליירית. יחסו של אריה לרכושו אינו דומה לזה של "כל אדם" כלפי קנייניו, בחינת "מרבה נכסים מרבה דאגה". לפנינו אריה טורף ודורסני, השומר מכל משמר על תחום מחייתו ועל "שללו". מאחר שבעל גוף זה הוא אדם ארצי ובשר-ודמי, בעל תיאבון ורעבון "בריאים", המטריאליזם

שלו מתבטא באהבה עזה וביחס פטישיסטי-פולחני כלפי נכסיו, ובמיוחד כלפי נכסי דלא-ניידי שבהם. אמנם, הוא אוהב אהבה עזה גם את "צרורותיו" ההולכים ותופחים, ומקדיש להם אנרגיה רבה — הרהורי יום והרהורי לילה. ואולם, יותר מהם, הוא אוהב את הקניינים המוחשיים שנפלו בחלקו, שאותם הוא מעריך יותר משטרות הכסף ומשטרי החוב, מפדיון המסחר ומפרות הריבית.

גם בתוך רשימת הנכסים הממשיים מסתמנת הייררכיה ברורה ומובהקת: פחותים שבהם הם המיטלטלין, כגון אותם רהיטים שקנה אריה ב"זיל הזול" מידי גרף פולני מדרושן עונג, ששבר בכובד משקלו כיסא אחד מתוך מערכת בת תריסר; עולים עליהם התכשיטים היקרים, התלויים על אשתו, בת הקצב הפשוטה והוולגרית, כנזם זהב באף חזיר; על כולם עולים המקרקעין, שאותם לקח בעבוט מבעלי אחוזות שנקלעו לצרה, אף תבע עליהם בעלות עם תמוטתם של בעליהם הראשונים (רובם אצילים פולניים שירדו מנכסיהם מרוב רפיון של פינוק ומחמת עצלות דקדנטית). על נכסים אלה, שבעליהם הראשונים טיפחום וגידלום במו ידיהם, כל גאוותו, והוא מפגין אותה בראש חוצות ולפני כל אורח מזדמן בהפרזה רבה וללא כל עידון. אהבתו למוחשי ולממשי מקבלת את ביטויה הקומי, למשל בצורה שבה הוא מבדיל בין שור וגזל הכרוכים בסיכון ובהעזה פיזיים (כאותן גנבות שביצע בימי חלדו), לבין מעשה גנבה בלתי מוחשי, עברה של "צווארון לבן", כדוגמת מעשהו המחוכם של ר' ברוך הפנקסן, בעל הגינונים העדינים, הגונב מסותרי היערות במחתרת באמצעות ה"בוכהלטריא". המחבר המובלע מציץ "מבין החרכים" ורומז בקריצת-עין לקוראו, שגם הגנב הבזוי וגם הגנב האינטליגנט גנבים הם, ורק הצביעות החברתית היא המפלה את האחרון לטובה. ברקע הדברים מהדהדת תפיסת חז"ל שלפיה מתבאר מפני מה החמירה תורה בדינו של גנב העושה מעשיו במחשך מדינו של גזלן העושה מעשיו לאור היום (בבא קמא עט, ע"א).

אך טבעי וטיפוסי הוא שליהודי הגלותי ששורשיו באוויר אין אפילו בית של קבע (ובאמת, עד ל"מהפך" התגורר אריה באיזו "חורבה" עלובה — מילה טעונה בהשתמעויות יהודיות — שנתגלגלה לידיה, כנראה בירושה, מאבותיו ומאבות אבותיו — יהודים מן הנוסח הישן).

לא כל שכן שאין לו גן רחב ידיים ורחב נוף, הנותן את פרו. ואולם, אריה — שהוא "חם" ו"ממזר", "עשיו" בעל אגרוף ובלורית, ולכל הפחות "יהודי חדש", השובר את כל הסטריאוטיפים המוכרים — בונה לעצמו ארמון של ממש, תחת התורבה המטה לנפול, ואף מסוגל להתגאות בגנו הנאה ובתפוחיו הגדולים שאין כמותם בכל העולם כולו. במציאות הגלותית בדרך-כלל אין יהודי יורש רכוש וממון ("מה יורשים יהודים?"), שואל הפתגם היידי, ומשיב: "צרות!"²⁵). לכל היותר יכול הוא להתגאות במורשת של למדנות, שהיא בעיני אנשים כאריה נכס ערטילאי, חסר גוף וממשות. בניגוד לטיפוס היהודי המצוי לפנינו מתעשר חדש, שאמנם לא ירש כמעט דבר מאבותיו (לבד מתכונות של תקיפות וגסות, שעברו בתורשה, ו"חורבה", שנהרסה עד היסוד כדי שייבנה תחתה "ארמון" רב-תפארת). מתעשר חדש זה מתגאה ברכושו הרב, המוחשי והממשי לגבי דידו מכל אותם קניינים רוחניים של ה"יהודים היפים"; הוא מבצר את מעמדו של בנו העוסקים אתו במסחר, ולא עוד, אלא שבין נכסיו מצוי גן מפואר, שאותו עיקל מבעל חוב שפשט את הרגל.

התפארותו של אריה בגנו מעלה את זכר "שיר-העם" הביאליקאי "יש לי גן", המביא לכאורה את דברי הרהב של "בת-ישראל כשרה", שמוצאה מן הכפר או מן העיירה הקטנה, המפליגה בסיפורי אושרה ועושרה, שמתבררים עד מהרה כסיפורי בדים: הגן מתברר כ"גן" מטפורי, והחתן אף הוא חלף עם הרוח. דברי ההתפארות האלה מעלים גם את זכר שירו היידי של ביאליק 'מיין גאָרטען' ('גני'), שבו משבח יהודי עירתי בן דמותו של אריה, המנסה כמוהו לחדור לחברה הגבוהה ולהתנאות לפנייה, את גנו הנרחב ורב היבול, ומתפאר — במונולוג דרמטי בסגנון ה"סקאז"²⁶ — שאין כמוהו בכל העיירה לטיב וליופי. אט אט ובהדרגה "מתהפכת" התמונה האידיאלית, שהמונולוגיסט פורש לפני קוראיו-מאזיניו: בקיץ — אחרי ארוחה דשנה — הוא אמנם משתרע תחת ענפי הגן, המסובל פירות נאים ומלאי עסיס, וזהרורי החמה מרצדים על פניו; אך בלילות החורף הקרים, שעה שהוא מעמיד על שולחנו לפני אורחיו המכובדים את כל תפארת פרי גנו (מיני מרקחת ותרגימה שהכין מבעוד מועד), עומד הגן בענפיו העירומים בחוץ ומתחנן לרחמיו של בעל הבית כעשיר שנתרושש ועולמו חשך עליו.

הקלפים שעל גבי השולחן ותחינת ה"קבצן" שבחלון מעידים, שלא זו בלבד שלפנינו חברה יהודית חילונית, שנתרוקנה מתכניה הדתיים,²⁷ כי אם שלא לעולם חוסן. גם בעל הבית, הגאה והחסין מפני כל רע, עלול להידרדר יום אחד למעמדו של גנו האביון. בעל בית זה ששם כל מבטחו ברכושו הפיזי וויתר על כל קנייני הרוח — מה יעלה בגורלו בבוא יום סער ועברה?

ביאליק הרבה לעסוק ביצירתו בנושא 'האדם וקניינו' (בשם זה הכתיר את מסתו האחרונה, שאותה כתב כמעין 'צוואה' בדרכו לווינה, לניתוח שממנו לא שב). הוא העניק משקל זהה לקנייני החומר ולקנייני הרוח, ודיבר עליהם באותה לשון עצמה — במונחים הלקוחים מדיני קניין שבמקורות העבריים הקדומים.²⁸ הוא אף הרבה לגעת בנושא תהפוכות הגורל, העוברות על האדם בכלל, ועל העוסק במסחר בפרט (למן הפרודיה המוקדמת שלו על הסונט היל"גי 'השירה מאין תימצא', דרך רשימתו 'סוחר' ועד לדמותו הארכיטיפית של הסוחר מלכישוע [העושה הון רב, יורד מנכסיו וחוזר לעושרו שמקודם] ביצירה המאוחרת 'אגדת שלושה וארבעה'). מטוטלת הדורות, כפי שהיא מתבטאת בסיפור שלפנינו, מיטלטלת מהכא להתם, ומעידה כי דור חלוש ודקדנטי עלול על נקלה לאבד את הונו ואת קנייניו (כאותם גרפים פולניים רפי רצון, שאיבדו את שדותיהם וגניהם המניבים, וכאותם "יהודים יפים", שבניהם אוחרים במיתרי הכינור הנרפים), ודור סנגויני ונמרץ של "אנשי הפקר" נועזים עשוי לקום בחוצפתו וברעננותו ולגזול מבני הדור היורד את מעמדם. בניהם של ה"מתעשרים החדשים" כבר יהיו לאנשי טרקלין, ואילו בניהם של ה"יורדים" המרוששים יגלו אולי כיום מן הימים אותן מידות של שאפתנות וכוחנות הדרושות למי שמבקש לפלס לעצמו דרך אל הממון, השררה והיוקרה החברתית.

ד. יחסו של המחבר המובלע אל גיבורו

איזו עמדה קובע הסיפור כלפי הגיבור וכלפי מסכת ניצחונותיו וכישלונותיו, בדרך הילוכו אל ה"צמרת", שממנה מחזירה אותו החברה אל תחתית הביבים? בסוגיה זו ניטש בביקורת ויכוח ללא הכרעה, ובו קולות אחדים שהדיהם נשמעים בביקורת ובמחקר, בתמורות ובגיוונים

קלים, עד עצם היום הזה. לדעת פיכמן ולחובר,²⁹ גילה כאן ביאליק את המוחשיות המוצקה, היפוכה של הגלותיות הערטילאית והמרפרפת של הלמדנות הלא-פרודוקטיבית ושל "עסקי האוויר" חסרי הממשות, ושמח עליה כמוצא שלל רב (דומה שהנחה ביקורתית זו מבליעה, שלא כדין, את הגבולות שבין גאווה היוצר על חידושיו התמטיים המופלגים ועל ההישגים הטכניים שהשיג, לבין יחסו הרגשי והאינטלקטואלי כלפי גיבורו וכלפי הערכים שהוא מייצג, וזה האחרון אינו קל לאבחון ולהגדרה). לעומתם, טען אוכמני, כי אין תואם בין יחסו המוצהר וה"רשמי" של המחבר, העולה מהמכתב לאחד-העם, לבין יחסו האמיתי, כפי שהוא מתגלה בטקסט בדרכי עקיפין: לטענתו, ניתן לחוש במכתב בטרחתו הרבה של ביאליק להפיס את דעתו של רבו הקפדן על-ידי הבלטת ריחוקו הנפשי מגיבורו, ועל-ידי דיבור של הדרת כבוד על "הגבירות החשובה והצנועה", ואילו בסיפור נמצא היפוכו של דבר: לבו של ביאליק במובלט עם אריה בעל-גוף, ולא נאמר בו שמץ של דבר שבת על הגבירות; אדרבה, אין הסיפור מראה לנו אותה אלא בריקנותה, בירידתה ובנלעגותה. מותר כמדומה להניח שאוכמני מוצא בסיפור את שביקשה נפשו מתוך דבקותו בסולם הערכים הסוציאליסטי, בעוד שיחסו של ביאליק, ה"ציוני כללי", היה רב-צדדי, אמביוולנטי ורלטיוויסטי, ומכל מקום רחוק מן המוחלט והנחרץ.

מחלוקת מעין זו — אף שמנקודת מוצא ספרותית ולא סוציולוגית — מתגלה גם בוויכוח שבין שקד לוורסס.³⁰ לדעת שקד אריה המוצק כאלון הוא סמל החוסן והחיוניות, שעליהם מתרפק ביאליק בתורת איש רוח שנמשך כל ימיו אל המעשי והממשי. לעומתו הראה ורסס שב"חסין-אלונים" זה שלפנינו מתגלעים גם סימני ריקבון, חולשה ונמיכות קומה, שעליהם מתבונן המחבר המובלע באירוניה ובזלזול. וחוזרת השאלה למקומה: מהו היחס של ביאליק כלפי גיבורו? — של משיכה ואהדה או של דחייה וסלידה? הוויכוח בין שקד לוורסס הוא מסוג הוויכוחים שאין להם הכרעה. שניהם יכולים להביא מתוך מכלול היצירה הביאליקאית ראיות למכביר לאישוש טענתם. עם זאת יש גם מקום לסייג את דבריהם, ולהעמידם על מערכת אבחנות שאינה מושכת אל הקצוות כי אם אל "קו המשווה". שקד, הרואה כאן את התרפקותו של ביאליק על מעשים של ממש, בניגוד לרוחניות סגפנית, אכן יכול

למצוא תימוכין להנחתו בהתבטאויות אין-ספור של ביאליק בגנות כל מה שהוא בבחינת "מילים, מילים, מילים", ואת הערכתו של המשורר ל"גופי הלכה" ולמצוות "עשה" ברורות ומוגדרות.³¹ יש בדברי שקד, יותר מאשר גרעין של אמת: באריה בעל גוף מתגלה גם חיוניות ותשוקת חיים בריאה, הגורמת לו להיראות כדמות איתנה, מעוררת השתאות וקנאה, ויש בטקסט לא מעט ראיות שהמחבר אכן נמשך במסתרים אל דמות ויטאלית זו, "מעשה ידיו להתפאר". לעומת זאת, הנחתו של ורסס שהדברים רוויים לעג ואירוניה, אף היא עומדת, כמובן, במבחן הביקורת, שהרי ככלות הכול לפנינו קריקטורה של "אלון הזוקן" ושל "הארז שבלבנון" – סטירה, שהפאתוס מתנפץ בה דרך קבע במפנה של באתוס. בצד ההשתאות וההתקסמות מן המזג ה"בריא" והאופטימי (בדרך כלל) של אריה יש כאן גם סלידה עמוקה ממנו ומערכי החומרנות הגסה שהוא מייצג. ואולם, לא המשיכה כלפי דמותו של אריה ולא הרתיעה מפניה היא עמדתו המדויקת של המחבר המובלע: המחבר קובע כלפי גיבורו (ואף מצליח להעביר את עמדתו לקהל קוראיו), יחס אמביוולנטי של השתאות וסלידה, של משיכה ורתיעה, בעת ובעונה אחת, ובשום פנים לא עמדה ברורה נחרצת.

כמי שגדל בפרוור העצים, בין סוחרים כאריה, יכול היה ביאליק להסתכל על יציר כפיו בפרספקטיבה כפולה: באובייקטיביות קרה ומנוכרת ובאירוניה שמתוך קרבה פמיליארית. הוא התבונן בדמות "מבחוץ" וגם "מבפנים", בלגלוג וגם בחיבה מסויגת. כמי שהכיר את ה"חומר" האנושי שממנו קורץ אריה, הוא חש כלפיו רגשות אמביוולנטיים של אהדה וסלידה: מצד אחד הוא מזכיר לו את צור מחצבתו (סבו ודודיו של ביאליק היו סוחרי עצים, ובהגיעו לפרקו, שידכוהו עם בתו של שבת אוורבון, אף הוא סוחר עצים מקורוסטישוב); מצד שני מזכיר לו אריה את הטיפוס של המלווה בריבית הכיליי, הסוגר לכסף ולזהב והמתרחק מכל דבר שיש עליו חותם של רוחניות ערטילאית (לרבות החלום הציוני, שהחל אז לפעם ב"רחוב היהודים"); טיפוס זה, נקעה נפשו של המחבר ממנו כפי שביטא זאת בשירים ה"קנוניים" "אכן חציר העם" ו"מתי מדבר האחרונים", וכן בשיר-הגנוז "שיר כסף" ובבית שהושמט ונגנז מתוך ההמנון 'ברכת עם'. לדמות זו היה גם מודל ממשי, סוחר-עצים קורוסטישובי, שפתח פגיעתו הרעה

לא הרפה מביאליק, ועל כן הוא סירב לחתום על הסיפור בשמו.³² אין לשכוח גם את הממד האוטו-אירוני, שאותו נהג ביאליק לשקע בדמויותיו, גם באלה הנלעגות והדוחות: כששלח ביאליק את סיפורו לאודסה ממקום מושבו בסוסנוביץ הרחוקה, היו דבריו משוקעים גם במידה לא מעטה של אוטו-אירוניה: את סיפורו של אריה — סוחר עצים פשוט וקרתני, המנסה לחדור לחברה הגבוהה של עיירתו — שולח לא אחר מאשר סוחר עצים ופחמים מעיר-ספר מרוחקת, בן למשפחת סוחרים עצים מדורי דורות, המנסה לחדור אל החברה הגבוהה והמעודנת של אודסה ולהסתופף בקהלם של "אצילים" כאחד-העם וחבריו. כמי שבא מרקע חברתי נמוך היה ביאליק חדור אז רגשי נחיתות (המושג "עיסה", המשמש כינוי למשפחה לא מיוחסת ולמי שנמנים על אותה משפחה הדהר אז ביצירתו לסוגיה). מצד שני פיעמו בו רגשי עליונות, בראותו כי הניגון החדש של צעירים כפריים או קרתניים (כמותו וכמו טשרניחובסקי) שטיפסו אז במעלה הסולם החברתי עולה בחיוניותו וברעננותו על נגינתם החיוורת והמשמימה של בני החברה הגבוהה — בני האינטליגנציה העירונית.³³

ביאליק התיך אפוא לתוך הדמות יסודות אישיים ואוטוביוגרפיים (אמנם בראי עקום), אך גם מסך לתוכה במקביל קווי היכר של יריביו ושנואי נפשו, שאותם לא חדל מלהוקיע במרוצת העשור הראשון ליצירתו (ואף אחריו). יריביו, בחיים המדיניים כבחי הספרות, השתייכו ברובם לאותו מחנה ששטם את דרכו ה"רוחנית", הארוכה והאטית, של אחד-העם, וביקש מיני קפנדריות להחשת הגאולה. מיום שהלך ביאליק שבי אחר אישיותו ותורתו המדינית של אחד-העם, לא חדל המשורר מלהקניט את יריביו הפוליטיים של מורו ורבו, שהפכו — מתוך הזדהות עם דמות האב שנקרתה בדרכו — גם יריביו שלו. תחילה לעג ליליינבלום, האישיות המרכזית בקרב "חובבי ציון", שתקף את אחד-העם חדשים לבקרים. את הביטוי השגור "עזו של ליליינבלום" (שנולד עקב תביעתו של מל"ל לשינוי מהיר ומוחשי, ושהפך שם נרדף להישגי "בן לילה", בנוסח דונם נוסף ועז נוספת) שם ביאליק ללעג באחדים משיריו המוקדמים (כגון נוסח א' של 'אל הציפור', הסטירה הגנוזה 'עצה בתפילה' ואולי גם בדמותו של ה"צפיר" המזדקן שבסיפורנו). את סימני ההיכר של "בניו" — צעירים אירופיים

מתבוללים למחצה — כלל בדמות דיוקנם של בני אריה בעל גוף, המנגנים כסטירים ("שעירים" — "צעירים") בחלילים, המרכיבים משקפי חרטם כצו אופנת הזמן, וששפמם "עשוי בדמות שתי עלוקות מרימות זנבותיהן זו לעומת זו — ממש כשפמו של בן האציל למפידריצקי" (פרק ח). שפם אירופי זה, שעליו הלעיג ביאליק בשירו הגנוז 'אשריך צעיר רודם', היה מתווי ההיכר של ה"צעירים" הניצשיאניים, מתנגדי אחד-העם, שביאליק הרבה לדבר בגנותם.³⁴ השפם והבלורית, המחקים את סממני התרבות הזרה ומנסים לחפות על הבלאות שמתחת ללבוש האופנתי, כמו גם תביעתם של יריבי אחד-העם לחולל מהפכה מיידית שתביא את קץ התלאות לאלתר, היו לביאליק מטרות לניגוחם של ה"צעירים" — ה"שעירים". הוא לא חדל מלהוקיע את דרכם של אותם צעירים קוסמופוליטיים המבקשים שינוי ערכים מידי שיביא להלכה ל"קץ הפלאות", ולמעשה אין הם אלא דוחים את הקץ בפזיזותם הנמהרת. על רקע זה ניתן להבין היטב את דברי ביאליק באיגרתו הנודעת לאחד-העם על אריה "בעל גוף", ש"ראוי הוא להיכתב מצד היותו אבי מושל קהילותינו החדש": הוא אביו הביולוגי של תקיף הקהל, מן הנוסח החדש, אף "אביו" הרוחני של מי שהשתלט, בתחומי הציונות, על קהילות ישראל והטה אותן לצדו.

הדואליות שבעיצוב גיבור שהוא "אחד משלנו"³⁵ מתד גיסא ואחד "השעירים המרקדים על שוממותינו"³⁶ מאידך גיסא קבעה את יחסו המתנודד של ביאליק כלפי גיבורו. ככלל אפשר לומר שיצירת ביאליק לסוגיה מגלה אמביוולנטיות כלפי כל תופעה ועניין, ואמביוולנטיות זו היא כה מושרשת, עד שכיום היא מתגלה לעיני חוקריו בכל מישור ומישור — החל בפרוזודיה וכלה באידיאולוגיה. במיוחד היא מתגלה בבדיקת יחסו של המחבר המובלע כלפי יצירי כפיו, וזה מתברר כבליל של רגשי אהבה ואיבה, אהדה וסלידה, משיכה ודחייה, כליל שיסודותיו הסותרים פתוכים ומזוגים זה בזה, עד שאיכותם הראשונה מיטשטשת, נעלמת ונבלעת כליל. דומה שנטייתו המובהקת של ביאליק לראות את שני צדי המטבע, גרמה לו להבחין באורות ובצללים של התמונה החברתית המעמדית, כמו גם ללכוד את כל גוני הביניים והבדלי המהות שבין צביעות לצביעות, בין עוולה לעוולה, בין אמת לאמת. ככלות הכול, גם הגזלן המגפנף בחרב וגם הפנקסן המניף את קולמוסו הם

גנבים ושודדים, וכאמור, רק הצביעות החברתית היא העורכת אפליה בין גנב נקלה לגנב "מכובד", בין תאוות בצע שפלה לתאוות בצע "לגיטימית". החברה הגבוהה שהסתופפה בביתו של אריה (אדם גס ונבער בעל עבר פלילי) רק משום ש"הגיע לצדורות", ראויה לגינוי לא פחות מן המארח, שפתח לפני ה"נכבדים" את דלתות ביתו החדש. ככלות הכול, גם "היהודים היפים" סוגדים לעגל הזהב לא פחות מאריה הוולגרי, אלא שהוא אינו מסתיר זאת, ואילו הם יודעים לכסות על תאוותיהם השפלות בשבעה צעיפים של עידון ושל סובלימציה.³⁷

אף על פי כן לגיבורו הגס והגלמי, חסר התכונה והתוכנה, של ביאליק יש גם רגעים של הארה. ברגעים אלה הוא מתגלה באור שונה לחלוטין, כאדם בעל מודעות וכושר אבחנה המעז לומר לעצמו את האמת על עצמו: "אני והם — שני הפכים [...]. אמת, שאני אריה הנני בור, עם הארץ, כעין 'ממזר' בקהל ישראל". מודעותו העצמית ונכונותו לקרוע מסוות ואצטלות ולומר לעצמו את האמת מצילה אותו לרגעים מן הטביעה ביוון הטמטום הבהמי.

ביאליק קיבל את "החדש" — כפי שהוא מתבטא בחיי הפרט ובחייה של האומה, בחיים המדיניים ובחיים הספרותיים — בחיל ובגיל. הוא חרד מפני התופעה של "האדם החדש", שאינו נותן מחילו לתורה (כפילו הניגודי של אותו סוחר עצים ישיש מן הסיפור הגנוז 'פסח שני' ושל דמות הסב מן הדיוקן 'רבי יעקב משה', סוחרים מן הנוסח הישן, שהקדושה חופפת על כל מעשי ידיהם), ואף מן הציונות הוא מושך את ידו, ובמיוחד מן הפלג ה"רוחני" האחד-העמי. אריה איננו איש ספר, וגם רכושו, שאותו הוא שומר מכל משמר יהיה יום אחד כמוץ לפני רוח. יש כאן גם ביקורת חמורה כלפי דמות כשל אריה, מן "השעירים המרקדים על שממותינו", הזורעים בריקודם המקאברי הרס וייאוש תחת חזון ומעשים של ממש.

ה. ירקבו בקלונם סרוחים על צדורותם

בסיפור 'אריה בעל גוף' שורת אוירה חייתית-בהמית, המתבטאת, למשל, בקריאת הזעם של אריה על בניו ("כלבים!") ובשמות הטורפניים והדורסניים, שתושבי הפרוור מעניקים איש לרעהו ("אריה-

צפיר", "ראובן-הירש ברדלס", "אלתר-שפיפון" וכדומה). התיאורים הפסטיאליים והרפטייליים הללו, המערערים ברוח תורת האבולוציה של דרווין את ההבחנה הקארטזית בין האדם לבין החי, מזכירים את תיאוריו של ביאליק את "אוורא דסוסנוביץ", עיר גבול מרוחקת ממרכזי התרבות, שבה ישב בעת שכתב את הסיפור. ביאליק, שנקלע לעיר זו בעל כורחו, בשל אילוצי הפרנסה, לא שבע נחת מיהודיה הדשנים השרועים על מרבדי מרבצם ונמים את שנתם בשאננות נינוחה, מבלי שיתעוררו אפילו למשמע קול תקיעת השופר — שופרה של הציונות. במכתב לרבניצקי מיום 12 (24) בנובמבר 1897, מתאר המשורר (שהיה באותה עת ל"מלמד" ולסוחר עצים ופחמים לעת-מצוא) את "עיר האורנים" הבורגנית והמבוססת, שעל גבול פולין, כמקום גשמי וחומרני; לאנשיה חסרי הרגש והמצפון הלאומי, שאין בלבם ניצוץ של רוחניות, העניק אפיתטים של גנאי, בעלי אופי חייתי:

זה ירחים שאיני כותב כלום. אוורא דסוס' [דסוסנוביץ] ופרנסת ההוראה או המלמדות אינם משרין השכינה. אמת שאם יצא מעטי איזה טור הגון לפעמים כי אז התמלט דווקא מתוך עצבות ודכדוכה של נפש, אבל 'ספירתי' דהאידנא מזהמת ומטפשת מזאבת ומכלבת. סביבי זאבים שוקקים וכלבים אילמים, חסידים מזהמים ונבלים ממושכלים.³⁸

על סוסנוביץ זו, שסוחריה העשירים התעלמו ברובם מן ההתעוררות הציונית המרגשת שסחפה את העם בכל תפוצות הגולה כבר כתב ביאליק בעבר לרבניצקי: "מעמדי פה בסוסנוביצי איננו טוב ואיננו רע [...] זרים לי האנשים וכל המונם שאין כל אלוהים בלבכם המלא דאגת רגע וציניזם נורא לכל קודשי הקודשים. היד הגדולה אשר יעשה ה' בישראל לא נגעה הנה גם בראש ציפורנה של אצבעה הקטנה".³⁹ וכל מה שאמר ביאליק על סוסנוביץ ואנשיה, מתוך הפרספקטיבה הביוגרפית הצרה, אמר באותן שנים,⁴⁰ מתוך זעם ואכזבה — במעגל הלאומי הרחב — על אותם פלגים בציבור היהודי, שלא התגייסו "לעזרת העם" ולא נתנו מחילים לרעיון הציוני.

ב'מתי מדבר האחרונים' קרא המשורר בכאב על הנחשלים המתים בעבדותם מבלי שיזכו לראות את הארץ המובטחת: "ירקבו בקלונם

סרוחים על צרורותם]... ימתק למו חלומם, חלום רוב בצלים, שומים, / דוודים מלאי בשר רבים ועצומים". בסעיף הקודם ראינו כיצד התיך ביאליק בדמותו של אריה קווי היכר משל עצמו ומשל יריביו בתחומי הפוליטיקה והתרבות, אך בכך לא די: הוא התיך לתוך דמותו גם קווי היכר האופייניים לאותם יהודים, שאינם מוכנים כלל להיקרא לדגל, להיאסף אל המחנה הציוני ולהתלהב מן הרעיונות החדשים שסחפו אז רבים וטובים. אריה הוא מאותם "מתי מדבר האחרונים", הנאחזים בכוח בגולה ובטובות ההנאה החומריות שהיא מעניקה ליושביה, מאותם יהודים, השרועים על צרורותם, מבלי שיגלו שמץ של רוחניות ושל נכונות להאמין בחלום ובחזון. הוא מאלה ששקעו רוב שנותם "בהלכות נשך" ('עקבות המשיח'), מאותם בעלי כתים "אלופים דשנים ומסובלים, בעלי כיס ובטן מלאה", המעלעים את דם האומללים ('ישני עפר') ולבם — "לב סלע" ('שיר כסף'; בכפל המשמעות של המילה "סלע": אבן ומטבע כסף). אריה הוא מאותם יהודי גלות מרקיבים, המגהקים ומשהקים אחרי אכילת מאכלים עתירי בצלים ושומים (זכר לסיר הבשר, לשומים ולבצלים של יוצאי מצרים). ואולם, ה"צרורות" שברשותו מרמזים לא על אהבת הממון שלו כלכד אלא גם על פחד־תמיד מפני העראי השורר בחייהם של יהודי הגולה, אפילו בחייו של יהודי "שורשי" כמו אריה, שהרי ה"צרורות" הן גם שם נרדף למזוודות ולתרמילים, השמורים ומוכנים לו ליהודי דרך קבע, לכל עת גזרה ופורענות שלא תבוא.

אריה הוא כביכול סמל הקבע והחוסן, שהרי הוא מדומה ל"אלון זה, שאפילו באות כל הרוחות שבעולם ונושבות בו, אין מזיזות אותו ממקומו" (פרק כ, על פי אבות ג, יז). ואולם, הקורות והמרישים המוטלים במישור שבתוכם מקננות נמלים ותולעים מלמדים שגם "אדירי היער" נופלים יום אחד חלל. אריה עוסק בסחר עצים כרותים שאינם מחוברים אל הקרקע אלא מבוקעים לבולי-עץ, שאינם אלא אמצעי להשגת צרורות הממון המיטלטלים (המסחר אינו עיסוק המחייב קשר של קבע אל הקרקע, ואף אין בו שמץ של קביעות וביטחון). בניו, העוסקים עמו במסחר, כבר ירעו בשדות זרים, וגם אם לא יתבוללו לגמרי, הם בוודאי לא יתנו מחילם למאמץ הלאומי הציוני. אריה הוא אמנם סמל הארציות והשורשיות, אך כשנופלים לידיו בשעבוד שדות

וגנים, הריהו קורא להן שמיטה ומניח להן לנוח "תחת הנעצוצים והנהלולים שעלו בהן למרמס שור וסוס". לא מיהודים כאלה ניוושע, אומר כאן ביאליק בלי לומר זאת מפורשות. יהודים כאלה ימשיכו לסגוד לעגל הזהב, ולצבור שקי דינרים מבלי שייהנו מהם ומבלי שיגלו נכונות להתפרק מעדיי הזהב למען המטרה הלאומית הנשגבה. לא גנו של אריה ולא מישור העצים שלו הם אהבתו האמיתית, ולא על רקע נופם יגדלו צאצאיו וצפיעותיו של ה"צפיר". אהבתו האמיתית נתונה ל"צרורות", הצבורים לו במחשכים ("די לו ש'כל אותם המצורעים' יודעים, שבקופסתו מונחים צרורות הרבה, וכל השאר — הבל הבלים" [פרק ה']).

ביאליק לא הראה כאן אפוא את "היהודי החדש", המוצק והארצי, בגילוייו החיוניים מלאי הכוח והעוז בלבד. הוא עמד אמנם נפעם ומשתאה מול עצמתו של "עוג" העברי, אך הוא אף הראה עד היכן יכול יהודי לשקוע בשעה שהוא שרוי בגשמיות גסה ומנוונת ללא שמץ של אהבת ספר וללא ניצוץ של רוחניות. הוא האמין, בעקבות שד"ל, כי בשעה שהעם אינו יוצא לדרך נדודיו, הוא מרבה נכסים — נכסי חומר ורוח, אך בשעה שהוא תוזר אל ארצו שומה עליו להתפרק מנכסיו ולהקל על כובד המשא. משום כך, הגה ביאליק את רעיון ה"כינוס", שתכליתו לצמצם את הנכסים, ולהביא אל המולדת החדשה רק את המובחר והמסולת. את העולם הישן מאפיינים אנשים "כבדים", הצוברים רכוש, ואילו את העולם הציוני החדש מאפיינים אנשים המוכנים להתפרק מרכושם כדי שיוכלו לצאת לדרך רחוקה. אריה הוא אפוא "יהודי חדש" רק לכאורה, ולמעשה הוא נטוע בשתי רגליו בעולם הישן ומגלה קשר ושייכות לערכיו של עולם מתפורר זה.

כבר הושם לב בביקורת, למן לחובר ואילך, לצד השווה שבדרכי אפיונם של אריה והמתמיד חרף היותם מנוגדים זה לזה תכלית ניגוד. פרשת צבירת הנכסים מקבלת בהקשר זה משמעות לאומית רחבה: גם המתמיד הצובר ידע והמקווה שסוף הכבוד לבוא, כמי שכבר "שני סדרים שלמים ערוכים ושמורים" על שפתיו, וכמי שעתיד לשוב אל עירו "בשאתו כתב סמיכה בכיס, ש"ס ופוסקים במעיו" וגם אריה, הצובר נכסי חומר, וש"בקופסתו מונחים צרורות הרבה", מעכבים בצבירתם זו את הגאולה. ביאליק מראה כי לא צבירת נכסים רוחניים

(המתמיד, החותר להשגת כתב סמיכה) ואף לא צבירת נכסים חומריים (אריה בעל גוף החותר להשתלט על הפרווה כולו) היא התכלית שלהשגתה צריכה להתנקז כל האנרגיה הלאומית. "בשעה זו" יש להתפרק מנכסים, להקל על המשא, ולצאת לארץ חדשה. למרות ההבדלים העקרוניים שביניהם, אומר ביאליק בסמוי גם על המתמיד וגם על אריה בעל גוף: "לא זה הדרך!". משום האובססיה שלהם לצבור נכסים הם לא יגיעו אל הציונות כאל פתרון לאומי. אילו היתה כל האנרגיה הזו, החומרית והרוחנית, הפיזית והאינטלקטואלית, המוקדשת לצבירתם של נכסי-חומר ונכסי רוח, מתועלת לפעולת ה"כינוס", שהיא מטרה אקטואלית המחישה את הגאולה, ניתן היה לקומם את העם משפלותו ולהעלותו על הדרך המוליכה לארץ הבחירה.

סיפורו הראשון של ביאליק — 'אריה בעל גוף' — נתן את האות לבאות. הוא קבע את אופיים של סיפורי הפרווה הביאליקאיים: סיפור נטורליסטי למראה, הצובר משמעות סמלית לאומית והופך לסיפור חייה של האומה: ישיבה על סיר הבשר עם הבצלים והשומים, הגיהוקים והשיהוקים. לפנינו "אדם מישראל", שאינו נענה לציוויי הזמן החדש, אינו מוכן להקשיב לכרוזים החדשים ולהמיר את השור האכזבי שעל שולחן זרים בארוחת ירק דלה שכולה משלו. במרכז — טיפוס מגושם, הבז לענייני רוח ערטילאיים והלועג לרוחניותם היתרה של "היהודים היפים" (ל"כלי הקודש", לציונים, ובמיוחד לחסידי הציונות ה"רוחנית" של אחד-העם, שבה אנשים כדוגמת אריה רואים עניין חסר גוף וממשות). אחד-העם לא הבחין אולי ב-subtext האידאולוגי של 'אריה בעל גוף', ואולי הבחין, ולא גילה התלהבות מן העזרה שהמערץ הצעיר מגיש לו. כך או כך, את כתב-ההגנה המורכב ביותר שלו על הרעיון האחד-העמי ערך ביאליק באמצעות סיפור דיוקן, שאחד-העם — למרבה האירוניה — סלד ממנו, ואך בקושי רב הסכים לפרסמו בביטאון.

הערות לפרק ראשון:

- 1 "אריה בעל גוף", השילוח, ה (תרנ"ט), עמ' 247–255; 333–340; 506–516).
- 2 איגרות אחד-העם (תשי"ז), עמ' 171. וראה עוד: שם, עמ' 116, 127, 178, 215, 262. מכתביו של ביאליק בעניין זה כלולים בתוך כנסת (לזכר ביאליק), ז, תל-אביב תש"ב, עמ' 20–25.
- 3 ב-4.12.1898 כתב אחד-העם לביאליק: "זוכן הנני משיב לך היום בתכריך מיוחד את סיפורך ורשמתי על הגיליון בקו אדום כל המקומות שצריכים לדעתי שינוי עיקרי או שראוי להשמיטם לגמרי, אם מפני ההפרזה היחרה שבהם, או שנכתבו בקלות ראש יתרה, כמו שתבין מדעתך. מלבד אלה ישנם אמנם עוד הרבה מלים ומבטאים שלא ינעמו לחכ"י" (איגרות אחד-העם [תשי"ז] עמ' 178). ביאליק אכן תיקן את הסיפור כפי שעולה ממכתבו של אחד-העם אליו מיום 15.1.1899 (שם, עמ' 215).
- 4 ראה אונגרפלד (תשל"ד), עמ' 166. כאן מובאות, זו בצד זו, גירסאות שונות של תגובת מנדלי ל'אריה בעל גוף', כפי שהועלתה במקורות אחדים. ראוי לציין כי גם בשנת 1901, לאחר שביאליק הקדיש לא מעט מזמנו ומכישורו לתרגום ספר הקבצנים מידיש לעברית (בשם 'גון כפופה'; וראה איגרות ביאליק, א, עמ' קנ–קנב) לא הייתה דעתו של מנדלי נוחה מהתרגום, וגם אותו הוא האשים בארכנות: "פשטות וצמצום חסר תרגום זה — מוכרח אהיה לתרגמו בעצמי". על פרשת התרגום ראה ורסס (1989), עמ' 269–270.
- 5 ראה כל מאמרי מיכה יוסף בן גריון, תל-אביב תשי"ב, עמ' רסח–רסט. וראה ורסס (תשמ"ד), עמ' 29.
- 6 איגרות ביאליק, א, עמ' נא. רות שנפלד (תשמ"ח, עמ' 16) העלתה את ההשערה, ששורת סיפוריו של ביאליק מהווי הפרוור היתה צריכה להיות למסכת אחת על-פי העיקרון של 'הקומדיה האנושית' של בלזאק, או הסדרה 'רוגון מאקאר' של אמיל זולא: דמות ראשית בסיפור אחד היתה צריכה להופיע כדמות משנית בסיפור אחר.
- 7 כך כינה ביאליק את אחד הסיפורים שנותרו בעיזבוננו (ראה כתבים גנוזים, עמ' 209–210).
- 8 ראה א' כספי, "בשולי 'יריד ההבלים'", מאזנים, נט, חוב' 7–8, שבט–אדר ב' תשמ"ו, ינואר–מרץ 1986, עמ' 49.
- 9 במניפסט "אל חובבי שפת עבר וספרותה!", ראה בן-אביגדור, סיפורים (ליקטה וצירפה מבוא והערות: מנוחה גלבוש), תל-אביב 1980, עמ' 22. דא עקא, רוב סיפוריו המוקדמים של ביאליק לא נשלמו, ושאיפתו להוציא ספר סיפורים לא נתממשה אלא לאחר שנות דור (כמהדורת יובל החמישים של ביאליק, הוצאת חובבי השירה העברית, ברלין רפ"ג).
- 10 וראה גם איגרות ביאליק, א, עמ' קמה: "אחד הסופרים פה מתרגם את ציורי 'אריה בעל גוף' לשפת רוסיה".
- 11 כשם שסדן, חלוץ תורת מעמקי הנפש בביקורת העברית, הביע אכזבה מן

- היצירה "משום שביאליק באמת יכול היה לראות עצמו כתלמידו של מנרלי, שכן כמה שהיה תלמידו 'אריה בעל גוף' הוא זוטה ולא רומה של יצירתו, ולכל המרובה הוא צלע צדדית אחת בתבנית יצירתו הגדולה" (סדן [תשי"א], עמ' 70). וראה גם אוכמני (1953), עמ' 42.
- 12 ח' בר-יוסף (תשמ"ט), עמ' 62.
- 13 סיפורו זה של י"ד ברקוביץ זכה בפרס הראשון בתחרות הספרותית של עיתון הצופה (הוורשאי) לשנת תרס"ג (1903).
- 14 כגון ברומן הנידחת של שייקביץ (שמ"ר), המלגלג על "היהודים היפים" מצד אלה ש"הורמו מאשפתות לשבת בין נדיבים", או בספרו של זבייז'נסקי 'אהבת צדיקים', שבו הדמות — גמלי בן סוסי — הוא מן הגנבים, השודדים, העגלונים וסוחרי הסוסים — שוטה, שיכור ורודף זימה, בור ועם הארץ (תודתי נתונה לד"ר בן-עמי פיינגולד על מידע זה).
- 15 על הפיכת "צפף" או "צף" ל"צפיר" כתב אבינרי (תרצ"ה): "בהתחלה השתמש בשם הגרמני "צאפף", המקובל בידיש. במהדורת תרפ"ג השמיט פא וכתב "צף", ולא נחה דעתו עד שקבע במקומו את השם העברי "צפיר".
- 16 השווה לתיאורו ה"גנטי" של י' בקון (תשמ"ג, עמ' 176–180), שהראה כיצד נולד ה"צפיר" הביאליקאי מן ה"זפיר" של טשרניחובסקי. ביאליק הראה כי את הספונטניות היצרית שמצא טשרניחובסקי ביונות האלילית ניתן למצוא במקורות היהודיים, בקבלה למשל, ואין צורך להרחיק נדוד לשדות זרים, לפי שהכול כלול בארון הספרים של "בית אבא"; וראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 109–110.
- 17 בין הערות פילולוגיות, שרשם ביאליק, בתקופה שבה שימש נשיא ועד-הלשון בארץ-ישראל, נמצאים גם הדברים שלהלן: "האין השם 'בקר' בא מן 'רבק' כהפך אותיות? אמנם השערה רחוקה היא. ויותר מתקבל על הלב וקרוב לאמת, מה שאמרו בו בעלי הלשון, שהוראת בקר — פרץ ונגח. כמו 'פֶּקֶר', 'בֶּקֶר' בארמית, שעניינם פרץ ופקר. ומזה הפקר (=הבקר) בית דין. ומזה גם 'בֶּקֶר' — שעניינו בקיעת קרני השמש ופריצת אור היום בצאתו. וכן השורש 'נגח' אח הוא לנגח — ושניהם קרניים להם". ראה ח"נ ביאליק, "חקר מליס", בתוך כתבים גנוזים, עמ' 309. והשווה גורן (תש"ט) עמ' 142: "אריה [...]" מרגיש בלבו מין פריצות נוחה ונעימה, פריקת עול והפקרות ותענוג רב ללגלג על כל אותם ה'יהודים היפים' ולדרוש בגנותם" (אריה — מאנשי ההפקר, שהחברה היהודית זלזלה בהם והם בה, וביאליק רומז שבאנשי ההפקר יש גם חיוניות רבה, ששמץ ממנה יעבור לדור הבנים, שירכשו כבר מנהגים של עידון חברתי ולא יהיו אנשי הפקר פרוצים ופרוצים). וראה גם תיאורו של פרישמן, הקפריזי ואוהב הנשים, המאופיין באיגרות ביאליק כטיפוס "גדיוני" ו"תישני" (איגרות ביאליק, ב, עמ' קסז–קסח). וראה עוד כיצד הסביר ביאליק את השם אבן קפרון (צפרון), שמתגדיו העניקו לו לשם גנאי את הכינוי "צפיר", במאמרו 'בית יתום של אבן גבירול' הכלול בין מאמריו במדור 'דברי ספרות' ("צפרוני" פירושו "גחמני", "קפריסי" לפי *caper* — תיש בלטינית). ובפיוט 'שעה נאסר' לאבן גבירול שבסליחות ל"ז בתמוז — שהוא ככל הנראה מפגשו הראשון של

- ביאליק עם ה"צפיר" — נאמר: "מאוד אתחל ואתחלחל / כיום שדי דחפני / והשפיפון מצפון / כשיבולת שטפני [...]. וגם ציד / שלח יד / והצפיר והשעיר / יום גבר האויב ותיבקע העיר".
- 18 את החברה החדשה הסוגרת לכסף ולשררה תיאר ביאליק הצעיר בשירו הגנוז 'שיר כסף'.
- 19 על השתמעויות הלוואי החברתיות והסוציו-ספרותיות, המשולכות בשירו של ביאליק 'לא זכיתי', ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 202–206. על הפתיחה האירונית של 'שירתי', ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 66–79.
- 20 כגון לחובר, אוכמני, ורסס, שקד, אבן, שנפלד ועוד.
- 21 מכתב מיולי 1898; ראה אגרות ביאליק אל אחד-העם, כנסת (לזכר ביאליק), ז, תש"ב, עמ' 20–21.
- 22 השווה לשירו הגנוז של ביאליק משנת תרנ"ג 'השירה מאין תימצא': "ויהי יומי למרקור ולפגסוס לילי".
- 23 השווה למשל קרילוב שבתרגום יל"ג "הארז והקנה" (בתוך "משלי יהודה"). ככלל, משלי יל"ג, וכמיוחד משלי-החיות שלו, המעובדים והמקוריים, מהדהדים בבסיס הסיפור הזה שנמשליו מרובים. ומעניין להיווכח כי "אבן, בבואו לתאר את תהפוכות חייו של אריה, מתאר — במונחי המשל — כנציגם של אותם "מתעשרים חדשים" שלא נקלטו בשכבה החברתית הגבוהה של הגבירים, ועל כן הוא שוטם אותה כדרך השועל שלדידו חמוצים כל הענבים שנבצר ממנו להשיגם.
- 24 ה"אלאזון", מדמויות-הקבע של הקומדיה הקלאסית, הוא הגיבור הרברכן, הבטוח בכוחו ובחכמתו, ושהמציאות טופחת על פניו, ומציגה אותו, בסופו של דבר, ככלי ריק. על תפקידו בשירה ה"עממית" של ביאליק ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 51–65. אריה הוא תערוכת של שלושה סוגי אלאזון: (א) של ה-*miles gloriosus* ("החייל המהולל", המתפאר בכיבושיו ובניצחונותיו; וכאן אריה מתפאר בסדרת מעלליו וניצחונותיו שעה שהשכיב את יריביו "על הקרשים" במאבקי כוח שונים ומשונים; (ב) של ה-*agroikos* (החקלאי הפרובינציאלי המתפאר כיכול גנו, שמשהו ממנו קיים בדמותו של פלסטף השיקספירי); (ג) ושל ה-*braggadochio*, הוא הבדאי, המפליג בסיפור הרפתקאותיו בגוזמאות מגוזמאות שונות, כדוגמת סיפורי רבה בר בר חנא שבתלמוד. אבל הוא גם איירון, וזה הופכו לאנושי.
- 25 סטוצ'קוב (1950), סימן 235. על שימוש המחכם של ביאליק במימרה זו ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 167–168; הג"ל (תשמ"ח), עמ' 122–124.
- 26 שחזור מסוגנן של דיבור עממי ופשוט. ביאליק הרבה לכתוב בעשור הראשון ליצירתו מונולוגים דרמטיים של אנשים עממיים ופשוטים מבני המעמדות העמלים, ובתוכם משובצים יידישיזמים וגינוני לשון פמיליאריים של דוברים חסרי תחכום כביכול.
- 27 אפשר שכאשר בעל הבית אומר "יעמוד גני" נרמז שבעבר נהג לפקוד את בית-הכנסת ולעלות לתורה. אפשר גם שהביטוי הוא תרגום של ביטוי המשמש בידיש לומר: קום! זז! — כבתרגומו של י"ד ברקוביץ לשלום עליכם (חיי אדם, עמ' רפד).

- 28 ראה מסתו 'האדם וקניינו', וכן דבריו על קנייני החומר וקנייני הרוח. וראה גם שיריו 'שירתי' ("התדע מאין נחלתי את שירי?") ו'לא זכיתי' ("לא זכיתי באור מן ההפקר / אף לא בא לי בירושה מאבי").
- 29 לחובר (תש"ד) עמ' 282; פיכמן (תש"ו), עמ' 279–284.
- 30 שקד במאמרו "האלון", למרחב, 24.7.1959; תשובת ורסס, במאמרו "דרכו של ביאליק בסיפורו 'אריה בעל גוף'", 'מולד', כב, חוב' 189–190 (תמוז תשכ"ד, יולי 1964), עמ' 225–232, ובמיוחד שם, עמ' 230. כונס גם בספריו סיפור ושורשו, בין גילוי לכיסוי. בדעתו של ורסס אוחזים, בהתגוננויות שונות, גם אבן (1974), עמ' 78–94, ובמיוחד שם, עמ' 83 הערה 16; שנפלד (תשמ"ח), עמ' 12–19.
- 31 כפי שניכר מסוף מסתו 'הלכה ואגדה' וכפי שעולה משירים כדוגמת 'דמעה נאמנה' ו'חוכרי הדעת המלומדים'.
- 32 וזאת למורת רוחו של אחד-העם שהעלה נימוקים נגד הפרסום בעילום שם (ראה איגרות אחד-העם, ב, עמ' 215, 262).
- 33 דומה שלא תהא זו משום הפלגה אם נראה באריה בעל גוף גם כעין טרנספיגורציה קריקטורית (באספקלריה מעוותת כמובן) של ביאליק גופא – שהגיע מן הכפר אל העיר, עשה את "הונו" כמו ידיו, ללא זכות אבות; שהפיל "אל הקרשים" את כל "הסוחרים" (הסופרים) הקטנים, על שלל מרכולתם וגבבתם; שהושם ללעג ולקלס על-ידי ה"יהודים היפים", בעבור שירו "הפשוט" ו"המצחין" 'רחוב היהודים'; שידע היטב כי חליל הכפר הפשוט שלו עתיד להחריש בנגינתו את מגנינת הכינור החרישית והמעודנת של בני החברה הגבוהה ומשורריה. תיעוב והערצה, אירוניה ואוטו-אירוניה, משמשים כאן אפוא כערבוביה.
- 34 בחיבורו הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוזיקה (בעברית: הולדתה של הטרגדיה, תרגם ישראל אלדד, ירושלים תשכ"ט), דיבר ניצשה באריכות על הסטירים ועל החליל, על "בקיעתן של הנעימות האורגיאסטיות של החליל" (שם, עמ' 44) ועל מקהלת הסטירים המשקפת את האמת, "ומשליכה מעל כתפיה את האצטלא הכוזבת של המציאות המדומה העוטה את האדם בן-התרבות" (שם, עמ' 53). ביאליק משרטט כאן קריקטורה של הסטיר כפי שהוא מתגלה "ברחוב היהודים", ומראה לאן יכולים להוביל הערכים הקוסמים והמושכים של ניצשה בהיפגשם עם הבלואים, הסחי והמאוס, של יהודי הגלות, המבקשים להשתנות בן-לילה ולהפוך צעירים-שעירים אירופיים.
- 35 "משלנו" – כך כינה ביאליק את הרשימות, שבהן ראה ז'אנר נפרד במכלול כתיבתו הפרוזאית. במרכז הראשונה שבהן – 'סוחר' (1903) – דיוקן קריקטורי של משורר-סוחר, ששום מלאכה ממלאכותיו המרובות אינה נושאת ברכה.
- 36 במכתב מיום 25.12.98 מודיע ביאליק לאחד-העם, שיש בדעתו לשוב ולתאר בציורים נוספים מסביבה זו – "בין מן הטיפוסים הגוססים ובין מן הקרויים מתים כחייהם, שעירים המרקדים על שוממותינו" (ראה כנסת, ז [תש"ב], עמ' 25).

- 37 על חשיפת פרצופה האמיתי של החברה — פרצוף גשמי, חומרני וזללני
לפחות כשל אריה, רק בתוספת נופך של צביעות והתחסדות — ראה בהרחבה
פישלוב (תשמ"ט).
- 38 איגרות ביאליק, א, עמ' קה-קו.
- 39 שם, שם, עמ' צו.
- 40 בסטירות הגנוזות שלו 'עקבות המשיח', 'שני עפר' ו'שיר כסף' ובשירי
התוכחה שלו 'מתי מדבר האחרונים', 'אכן חציר העם' ו'על לבבכם ששמים'.

פרק שני

"מאחורי הגדר" — עולם הפוך

מעשי ילדות בתחום הפרט ובענייני הכלל

א. אמנות ההתנצחות ותחבולת ה"איפכא מסתברא"

מהו העיקרון המנחה את הסיפור 'מאחורי הגדר'? מבקרים שבאו לקבוע את שיוכו הז'אנרי של סיפור זה גילו בו פנים מרובות וסיווגוהו איש איש על-פי דרכו: לחובר ראה בסיפור "פואמה של ילדות, מלחמתו של נער הגטו לטבע ולאהבה"; פיכמן ראה בו סיפור אהבה "על האיבה שבין שני בתי אב, המטילה חריפות מיוחדת בקשרי האהבה שבין יוצאי חלציהם"; צמח ראה בו סיפור סמלני, שפרטי המציאות שבו (הגדר, הגן, פירות האילן, הנחשים ועוד) חדורים משמעות ארוטית ומשמשים נדבכים בבניית "מיתוס אישי"; קריץ, שבחן את אבחנות קודמיו, הגיע למסקנה כי עיקרו של הסיפור ביסודות "סיפור ההתבגרות" שבו. אין בדעתי להפריך את האבחנות שהועלו, אדרבה. יש מקום אף לחזקן ולאייכן; אלא שבדעתי להסיט בראש ובראשונה את הדגש מן הסיווג התמאטי שהנחה את רוב המבקרים ולהצביע על עיקרון סטרוקטורלי אחד, הבולט לכל אורך היצירה ובכל רמות הטקסט. עיקרון זה הוא המקנה להערכת את איכותו המיוחדת של הסיפור, והוא עשוי אף לתרץ את התלבטותם של המבקרים בקביעת הז'אנר שלו.

כוונתי לשימוש העקבי והשיטתי — וככל הנראה אף המודע לעצמו — שערך ביאליק בפרדוקס ובאינוורסיה ובשאר תחבולות של היפוך ושל שבירת ציפיות, וזאת בכל מישורי הטקסט (ב"עולמה" של

היצירה, באפיון הדמויות, בשימושי הלשון שבה, במוסכמות הספרותיות המוטבעות בה, ועוד כהנה וכהנה). אינני מתכוונת לתאר כאן את 'מאחורי הגדר' בתורת 'סיפור מתהפך' (על משקל 'השיר המתהפך' של מנחם פרי); כלומר, כסיפור שסיומו משנה את הרשמים ה"מוטעים" שנטבעו בקורא במהלך הקריאה הראשונה. בדעתי להראות כאן, ש'מאחורי הגדר' בנוי מפרדוקס על גבי פרדוקס, מסדרה ארוכה של טרנספורמציות וטרנספיגורציות. כל אימת שהקורא בונה לעצמו ציפיות כלשהן, על סמך היכרותו עם מצבים טיפוסיים, עם נורמות חברתיות מקובלות, עם מוסכמות לשון וספרות וכדומה, בא המחבר והופך את הקערה על פיה: את הטיפוסי הוא הופך ליוצא דופן, את הקונבנציונלי למיוחד במינו ואת המופר והידוע — לזר ומוזר. בטכניקה שיטתית של "הזרה" — של דיאטומטיזציה ושל עיקום וסירוס — הוא הופך את עולמו של הסיפור ל"עולם הפוך", לעולם המשקף את המציאות בדרך אבסורדית וב"ראי עקום". לא במקרה מכנה חנינא-ליפא את חצרו בשם "עולם הפוך" (פרק ב). חצרו היא אך משל בזעיר אנפין לעולם המעורבב, הכאוטי והמשובש, העולה מן היצירה וממערכת הערכים שבתשתיתה. אם נשאל מונח ממונחיו של המבקר א"א ריצ'רדס¹, נוכל לומר כי ביאליק התבסס בסיפור זה, כמידה רבה על ה"stock responses" (אינוונטר תגובות הקבע) של הקורא. הוא משיא את קוראו, בכוונה תחילה, לפתח תגובות אוטומטיות, והקורא סמוך ובטוח שציפיותיו תיענינה ותבואנה על סיפוקן. בעקבות ההיפוך הקורא מתאכזב אמנם מן העובדה שציפיותיו הופרכו, אך לעומת זאת הוא שואב הנאה מן התחכום ומן ההתנצחות שבתחבולת ה"איפכא מסתברא".

למרות העובדה שלפנינו סיפור הבנוי על יצירת ציפיות והפרכתן, אין הניגודים שבתשתיתו (יהודים וערלים, גן עדן וגיהנום, אהבה ואיבה, סדר וערבוביה, צדק ואי-צדק, תמימות וחטא, קומדיה וטרגדיה ועוד כיוצא באלה הפכים, המחליפים ביניהם ביצירה את תפקידיהם ה"קלאסיים") בנויים "בצבעי שחור-לבן", כסדרה של ניגודים בינאריים. נהפוך הוא, יסודות מכל קוטב מחלחלים אל הקוטב שכנגד, וכך נמנעת מן הסיפור אותה סכמטיות העלולה להתלוות לעתים לתחבולת ההיפוך. לשון אחר, אף על פי שלפנינו סיפור של ניגודים

ושל תחבולות היפוך, אין הוא סיפור סימטרי, כי אם אֶ-סימטרי, נזיל ואמורפי, שכל גבולותיו בלועים ומבוללים.

ב. גויה ב"גטו" ויהודי "גוי"

הפרדוקס הראשון והבולט ביותר עולה כבר למקרא השורות הראשונות של 'מאחורי הגדר', והוא נעוץ בסיטואציה הבסיסית של הסיפור: שכניה היהודים של גויה ערירית, הנאחות בעקשנות מרגיזה בסביבה שכבר "נתייהדה" כולה, עושים הכול כדי להשניא עליה את המקום ולהבריחה מן השכונה. שקורופינטשיכא ה"ערלית" (שמה נגזר מן המילה "סקורפיון" – "עקרב" בלשונות אירופה – אות לארסיותה, ארס של רוע ושל אנטישמיות ממאירה) מתבצרת בקרפף כבמעין "גטו", ואילו ילדי היהודים אינם חדלים מלהציק לה ומלמרר את חייה. הסיטואציה הבסיסית עומדת, כמובן, בניגוד אירוני לכל הסטריאוטיפים המקובלים: תחת היהודי השנוא, החי ב"גטו" חיי מצור ופחד, והסובל מן ה"שקצים" המשסים בו את כלביהם, לפנינו "ערלית" שנואה ורדופה, היורשת את מצבו הטיפוסי של היהודי הנצחי: היא חוששת לעזוב את מעונה, יוצאת לדרכה בשבילים עקלקלים מפחד השכנים היהודיים, סוגרת את בת חסותה, היתומה האסופית, מאחורי מנעול ובריה לבל יכולע לה (ולמרבה האירוניה מתברר שיש לחששותיה בסיס, שכן אחד מנערי היהודים אכן גורם לה עוול בל יכופר). מעת לעת היא אף משיבה לשכניה כגמולם, ויוצרת "מעגל קסמים" של איבה נצחית ללא-מוצא. ביאליק הפך כאן את היוצרות, ברוח סיומה של מגילת אסתר: "ונהפוך הוא אשר ישלטו היהודים המה בשונאיהם [...] ויכו היהודים בכל אויביהם[...] ויעשו בשונאיהם כרצונם" (אסתר ט, א-ה). הוא צייר עולם אבסורדי למדי לגבי המציאות הגלותית, עולם שניתנו בו ליהודי הגלותי הכוח והשלטון, ושרגשות האיבה והעוינות של הציבור השליט (הוא הציבור היהודי בעל השררה) מופנים בו כלפי "גטו" קטן של ערלים חסרי הגנה (ומה גם שתי נשים בודדות, שאינן חיות מתוך אחווה, ואינן מלוכדות כנגד ה"כוח" היהודי). בעוד שמרינקא האסופית המוכה מעוררת את רחמי הקורא ואת אהדתו, הרי "דודתה" קשת הלב מעוררת בו סלידה ושאט נפש.

ואין הוא מתעורר לגנות בלבו את פרחי העגלונים הממררים את חייה. כביכול, נאמר כאן במרומו: האין שקורופינטשיכא מתועבת בעיניכם? ראו כיצד הופך המיעוט הבלתי רצוי מטרד לסביבתו! ראו כיצד הופך המיעוט, המסרב לנטוש את ביתו, "שעיר לעזאזל" ומטרה לפריקת כל רגשות הכעס והאלימות של הרוב השליט! ואידך זיל גמור.

מן הפרדוקס הבסיסי הזה המברח את הסיפור כולו נובעות ומסתעפות עוד כמה תבניות של היפוך תפקידים וסירוס קווי אופי טיפוסיים. ילדי היהודים בפרוור העצים ש"נתייהד" מתוארים כ"גויים" לכל דבר — הן באורחות חייהם והן בצורתם החיצונית. הם צרים על חצרה של שקורופינטשיכא, גוזלים מיבול גנה, שופכים פסולת לחצרה, וכשהם מביטים במרינקא היפיפייה, שחוק של הנאה ושל תאוה שפוך על פרצופיהם הרחבים, והם חושפים שיניים לבנות סוסיות. תיאורם תואם את התיאור הסטריאוטיפי של ה"שקצים" הבריונים, אימתו של כל יהודי גלותי.

במיוחד אמורים הדברים בגיבור הסיפור נח, הנושא את שמו של אבי כל הגזעים, שאהבתו לאסופית הגויה וידידותו עם ה"שקצים" הערלים מלמדות שאין הוא מבדיל בין כל הנבראים בצלם אלא נענה לחוקי הטבע בלבד, כאילו כל חוקי "המוסר החברתי" לא היו ולא נבראו וכאילו מעולם לא נתגבהו מחיצות של דת וגזע בין בני האדם. הוא עצמו מתואר, במישרין ובעקיפין, כ"גוי" גמור: לא זו בלבד, שטרם למד "מה בין צלב לאֶלף" (פרק ו),² הוא עוד מוסיף חטא על פשע ובמקום ללמוד ב"חדר" הוא מגדל יונים — סימן מובהק של פריקת עול העושה אדם מישראל פסול לעדות (סנה' ג, ג). בעניין זה יש מקום להשוות את נח לשוטה הכפרי וולוולה, גיבור האידיליה של טשרניחובסקי 'כחום היום', שאף הוא "ילד טבע" וכנח גם הוא מתרועע עם ה"שקצים" של השכונה. גם וולוולה מגלה חיבה יתרה ליונים, והמספר אף מעיר עליו באירוניה: "שמא ראיתם יהודים מפריחי יונים מימכם?"³

נח שב אל הקרפף "משוטט ביער ובשדה..." עיף ומשולהב פנים (פרק ו), ממש כעשיו בשעתו (הכינוי "עשיו" היה, כידוע, כינויו של הגוי הרוסי בפי יהודי רוסיה).⁴ יתר על כן, כאשר הוא נמסר ל"מלמד" חדש, הוא טועה טעות גורלית, ותחת לומר "נֶאֱנִי — און אִיך יעקב"

(במתכונת התרגום המילולי לידיש, שהיה נהוג ב"חדר" מן הנוסח הישן), נפלטת מפיו האמירה השגויה "וַאֲנִי — און אִיךְ וַאֲנִי", שעליה מעיר המספר במין ספיקת כפיים חסודה שמאחוריה ניכרת קריצת עין אירונית: "טעות גוי זה של חילול שם הקודש יעקב אבינו בשם הטומאה של איזה 'ואני' מפרבר הזפתים". השם "ואני" או "ואניה", כמו הכינוי "עשיו" הנזכר, הוא שם נרדף לגוי הרוסי, משנאו ומרדפו של יעקב-ישראל (והשווה לדברי ביאליק בשירו המוקדם 'רחוב היהודים': "ריבוננו של עולם! מהא לחמא עניא/ האצול אצלת גם יין לוניה?"). שמות גנאי אלה הופכים בפרוור העצים כינויו של נח היהודי, בנם יחידם של חנינא-ליפא וציפא-לאה. כך מכנים אותו הנערים היהודים, והוא משיב להם כגמולם, אורב להם, מתנפל עליהם ומשסה בהם את כלבי הפרוור. על גידול כלבים ניתן לומר בנוסח אמירתו של טשרניחובסקי ב'כחום היום': "שמא ראיתם יהודים מגדלי כלבים מימיכם". גידולו של כלב אף הוא יש בו כדי להפקיע את נח מן הסטריאוטיפ היהודי ולהופכו "גוי" בעיני סביבתו.⁵

תיאור הקרב שבו עשה נח היהודי ברית אחת עם נערי הגויים נגד אחיו מן ה"חדר", נערי בני-ישראל, נמסר במינוח האופייני לתיאורי הפרעות שפרעו ביהודים הצלבנים, הקוזקים ושאר צוררי ישראל. המלחמה נערכת לעת ערב, והשמש השוקעת מציפה את המגרש הירוק באור שקיעה אדום ומציתה את צלב הזהב שעל הכנסייה. הפעמון הגדול נותן קולו: "דום, דום, דום" (אונומטופיאה זו של קול פעמוני הכנסייה מעלה על הדעת את ה"דם" שעתיד להישפך בשדה). התיאור הוא, כמובן תיאור ריאליסטי וליטרלי, אך הוא צובר גם משמעויות מטפוריות וסמליות למכביר: צבעו האדום של המגרש אינו רק צבע השקיעה, כי אם גם צבע הדם והקטל; הצלב המוצת אינו רק תיאור כפשוטו של גג כנסייה לעת ערב כי אם גם רמז לגושפנקה שנותנת הכנסייה לטבח העתיד להתחולל. בסופו של דבר הקרב שוכך, החמה שוקעת "והידיים ידי יעקב רפו". יש כאן סירוסו המכוון של הפסוק מסיפור ברכת יצחק ליעקב "הקול קול יעקב והידיים ידי עשו" (בראשית כז, כב), לאמור: המושג "ידי יעקב" הוא אבסורדי. אין אלא "קול יעקב", ואם "ידי יעקב" — הרי שהן רפות. אין היהודי מסוגל למלחמה של ממש.

בסופו של דבר נח חוזר עם ה"שקצים" אל פרוור הזפתים, ומבלה את הלילה במחנה המנצחים. זהו אפוא, בעיקרו של דבר, תיאור של "עולם הפוך", עולם שבו מתהפכים התפקידים ומתבטלים כל הסטריאוטיפים: יהודים מסוגו של נח שבו כביכול אל הטבע, והריהם לכאורה "גויים" גמורים, רחוקים מכל האיסורים והחומרות של בית-המדרש. אולם מסתבר שההיפוך איננו מוחלט, בחינת תחבולה טכנית אוטומטית, ובנח ה"גוי", בעל האגרוף והבלורית,⁶ נותרו גם שרידים מדפוסי המחשבה האופייניים לאחיו "נערי בני ישראל". מאחר שבגיבורנו נותרו כמה וכמה דפוסי מחשבה וקווי היכר, האופייניים למושגי החברה היהודית, מתהווים בסיפור כעין רמזים מטרימים, המכינים את הסיום ה"מפתיע". בסוף הסיפור הקורא למד (לרווחתו או לאכזבתו, תלוי ברקעו ובמזגו) כי "היהודי החדש", שפרץ את כל החוקים המאובנים ואת כל איסורי השולחן ערוך, נותר בכל זאת יהודי מן הנוסח הישן. כאשר מגיע רגע ההכרעה, ועליו לברוח עם ה"שקצה" או לשאתה לאשה, הוא נזכר ביהדותו ומניח להוריו להשיא לו נערה כשרה ותמימה כדת משה וישראל.

ג. כלב רובץ לפתחו של גן עדן

פרדוקס בסיסי אחר, המאפיין את 'מאחורי הגדר', קשור לארכיטיפים של גן עדן וגיהנום המונחים בתשתית הסיפור. כבר הבחינו המבקרים (ברזל, צמת, קריץ ואחרים) שסיפור הגן ותפוחיו, הפיתוי והחטא, מבוסס על התמונה הארכיטיפית הבראשיתית. אולם גם בתמונה זו נערכו כאן אינוורסיות וטרנספיגורציות שונות, עד כי אין לדעת בוודאות מיהו המפתה ומי המפותה, מי החוטא ומה עונשו, היכן מצוי גן העדן, מי נמצא בו ומי גורש הימנו. בסיפור שלפנינו שתי חצרות שכנות זו לזו: חצרם של יהודים המגדלים אווזים (עוף כשר) ושומרים את השבת ושאר מנהגי ישראל; מאחורי הגדר — חצר ערלים שמגדלים בה חזירים (סמל המאכלות האסורים והטמאים), שעל כותלי הבית שבמרכזה תלוי איקונין ושבתוכו מתגוררת "מכשפה" קשת-לב המתאנה ליתומה עלובה ומכה אותה מכות רצח. שמא יחשוב הקורא בלבו, שחצר זו, שכלב גדול רובץ לפתחה,⁷ מזוהה בסיפור עם מדורי גיהנום?

הנה שוב, בשיטת הפרדוקס וה"איפכא מסתברא" ובטכניקה עקבית של ניפוז מוסכמות, הסיפור מעניק תכונות של גן עדן דווקא לחצר הערלים: יש בה גן ובו עצים נאים נותני פרי — תפוחים, אגסים, דוכרונים ושזיפים; הסדר והיופי שוררים בה מכל עבר — עפרה התחוח עשוי ערוגות ערוגות והיא תמיד נקייה למראה ומושכת עין: "החצר רבועה ומרווחת, ולעולם קרקעה מרובץ ומכובד. נקי הוא כטבלא של שולחן, אין עליו אפילו קיסם." (פרק א). לעומת הסדר והניקיון השוררים בחצר ה"ערלית" חצרם של היהודים היא כולה גיבוב של קורות, נסרים וכלונסאות, תלי אשפה וציבורי אבנים. האנדרלמוסיה, העיקום והכיעור שוררים בכול, ועל כל אלה — הסירחון המוציא את ה"ערלית" מדעתה: "כלבתא שכמותה! ערלית טמאה, שתריסר חזירים במאבוסה — והיא אינה יכולה לעמוד מפני ריח רע!", רוטנים עליה בחצרו של חנינא-ליפא, משעמדו בני הבית על יחסה כלפיהם. מאחורי הקלעים המחבר עומד ומחייך על הנצים, אף רומז לקוראיו שהבדלים שבחפיסת עולם סופם שהם נהפכים למעגל של קנאות ושנאות שאין ממנו מוצא.

בגן העדן התחתון של שקורופינטשיכא, שכלב שומר על פתחו בחינת הכרובים ולהט החרב המתהפכת, היהודים הם אלו המצויים "מאחורי הגדר", ובלילות שבת, כשהם יוצאים מבית המדרש בבגדי יום טוב ועושים את דרכם לביתם, מלווים אותם לאורך גדרה של שקורופינטשיכא "שני מלאכי השרת ונביחת שקוריפין" (פרק ב). אפילו כעין אלוהים יש בו בגן ש"מאחורי הגדר": מרינקא מספרת לנח כי בלילות האופל, כשהיא לנה לבדה בצריף שבחצר כדי לשמור על פרות הגן, מתהלך במשעוליו בחשאי אחד "נעלם", "שאפילו שקוריפין מתיירא מפניו, שוכב לו רועד על ערמת התבן ועושה עצמו כלא שומע" (פרק ד).

האם נועדו לנח, מרינקא ושקוריפין תפקידיהם הקלאסיים של אדם, חווה והנחש מן הסיפור המקראי? התשובה אינה פשוטה כל עיקר: מצד אחד, מרינקא אכן מסכימה להכניס את נח לתוך הגן, ולתת לו מתפוחיה, ולאחר הפצרות חוזרות ונשנות, להעניק לו גם מחסדיה. התפוחים הם שפוגעים בראשו של נח ומשמיטים מעליו את כובעו, סמל ליהדותו. אולם נח מפתה את מרינקא אף יותר משהיא מפתה אותו

פיתוי פסיכי ביופיה ובנדיבותה. כשם שהיא נותנת לו לטעום מתפוחי הגן מביא לה הוא כנגדה חלה משולחן השבת ושאר מטעמים ממטבחה של אמו. כל צד תורם אפוא את חלקו לפיתוי ולהתקרבות. אפילו בכלב יש יסוד מפתה, ולמעשה הוא המביא את נח אל מקום מחבואה של מרינקא תחת האלון, שם היא שוכבת ישנה ובלתי מוגנת לחלוטין. הכלב הוא היוזם את האיחוד המלא בין האוהבים: אהבתם מתממשת בעזרתו, בעידודו ותחת עינו הפקוחה.

בכל צד מן הצדדים יש מן היסוד הרפטיילי-הנחשי, ואף החצר כולה רוחשת זוחלים למיניהם: "מתוך הגומות שבחצר נשמעת כעין רחישה וזחילה חשאית של דברים סמויים מן העין. באחת מהן נצנצה לטאה ונעלמה מידן [...] יש כאן אף נחשים ועקרבים" (פרק ה). מרינקא מכונה כאן פעמים אחדות בשם "שריצה", כאילו היתה היא, הממזרה, משרץ נחשים ושאר זוחלים. היא עצמה משמיעה קול תסיסה ("תססס...") לשם היסוי, ממש כמו "דודתה" — ה"מכשפה" פגומת מיתרי-הקול, שתסיסתה מכונה בסיפור בשם "לחישת שרף". נח, מצדו, אוהב להתעמר בנחשים ולתלות אותם על גדרה של ה"ערלית", וכשהוא מתחבא בין הקוצים ואורב למרינקא, הריהו מזנק עליה ולופת אותה בצבת, כעקרב הלוכד את טרפו. שקוריפין, הכלב המוליך את נח אל מרינקא הישנה, מגלה גם הוא, כאמור, מתכונות הנחש המפתה, ואף שמו הוא, כאמור, סירוס של המלה "סקוריפיון" — "עקרב".

גבירתו, השקורופינשטשיכא, קרויה באורח פרדוקסלי על שמו (מאימתי נקראים הבעלים על שם כלבם? לפנינו עוד אחת מאותן אינוורסיות קומיות, האופייניות לסיפור בכל רבדיו; תוספת ה"א הידיעה לשם אף הופכת אותו לפרודיה על "השולמית" משיר-השירים), והצביטות שהיא צובטת בגופה של בת חסותה הרכה וקול'התסיסה שלה, שהוא, כאמור, כ"לחישת שרף" מעניקים גם לה תכונות של נחשים ועקרבים. אך לא זו בלבד: הטינה שגברה בלבות שכניה כלפיה מתוארת אף היא כ"טינא שהיתה מפעפעת בלחישתה כארס של נחש שרף, ובאה מזו על זה ומזה על זו" (פרק ב).⁸ מן המילים האחרונות שבמובאה זו נלמדת פעולת החלחול ההדדי והדו-סטרי, האופיינית לסיפור בכל מישוריו. כאמור, אין לפנינו אך ורק סיפור של ניגודים ושל הפכים, כי אם סיפור שניגודיו הם ניגודים פולאריים (קוטביים), שבהם

כל קוטב נצבע בצבעי הקוטב שכנגד. עקרון החלחול שליט בסיפור שלפנינו לא פחות מעקרון ההיפוך; הוא המעניק לו את זרימתו החופשית והבלתי מאולצת, והוא אף המסייע לו שלא להיגרר לפשטנות סכמטית. עיקרון זה גורם גם לכך, שכמעט בכל תושבי הפרוור יש מן היסוד הרפטיילי: כולם נחשים או עקרבים העוקצים זה את זה, שולחים ארס זה בזה ומפתים איש את רעהו, ועל כן אין מקום לאנלוגיה פשוטה וברורה בין סיפור גן העדן לבין סיפור גנה של שקורופינשטשיכא. הסיפור המקראי הוא אך סף ומפתן לסיפור מודרני ומורכב, שבו כולם חוטאים וכולם מקבלים את עונשם — גם מחנה הערלים וגם מחנה "בני ישראל". אמנם שני הצעירים התמימים מאבדים בסיפור זה את תומתם, אך אין הם ראשונים ב"גן העדן" של הפרוור אלא בעיני עצמם. קדמו להם אבותיהם שעברו מן הסתם אותו מסלול עצמו: נח ימשיך את דרך אבותיו, וגם מרינקא שנולדה בחטא תישא מדור לדור את עוון אבותיה.

בחצרו של חנינא-ליפא — מלפנים חצרו של "הגוי" סירפים⁹ — נת מגדל גינה קטנה, מעין גירסה מוקטנת של הגן שמאחורי הגדר. זהו מין גן עדן פרטי שכולו שלו, ובִּיֶּרְכְתִּיו — הנקב שבגדר המאפשר לו להציץ אל האסור וליהנות ממתקו. אולם היהודים, גם כשהם חיים בכפר, בחיק הטבע הנכרי, הריהם מנותקים מן הטבע ורואים ביופיו פיתוי המסיח דעתו של אדם מישראל מתלמודו, ואם תמצא לומר — מיהדותו (אבות ג, ז). חנינא-ליפא הורס את הגינה וסותם את חללה בכלונסאות לבל יתפתה בנוֹי־יָחִידוֹ לפיתויי הטבע ולכל יוכל להציץ אל ה"שקצה" שמאחורי הגדר. גן העדן הקטן של נח נגזל ממנו אפוא עוד לפני ה"נפילה", וכבר בהריסת הגינה הקטנה יש מיסוד "הגירוש". אולם הגירוש העיקרי מן הגן הוא הגירוש הפסיכולוגי מגן העדן לאחר הטעימה מן הפרי האסור. לאחר שנת התבגר, וכבר טעם מחסדיה של מרינקא, פנה זיווה והועם זוהרה של הגויה האסורה. דווקא עתה, עם הבגרות והחופש, משהוסרו כל המכשולים ונח כבר יכול לנהוג כרצונו, שוב אין יצרו תוכף עליו, והוא עושה את רצון הוריו המשדכים לו נערה חסודה, כנהוג בישראל. הגירוש האמיתי מ"גן העדן" של הילדות מקורו בחיסולו של מה שפינה פרויד בשם "עקרון ההנאה" הטבעי, והוא מתחולל כתוצאה מהסתגלות האדם אל סביבתו הפיזית ומיכולתו

לבחון את המציאות בעזרת כושר השיפוט שלו.¹⁰ נח נוטש את עולם התום והטוהר של הילדות (אמנם תומתו וטוהרו של עולם זה במקרהו של נח מסופקים למדי) ומסתגל בעזרת כושר השיפוט שלו אל עולם המעשה המסואב והמושחת של דרי הפרוור. בעיני הוריו, הסתגלות זו היא עדות ניצחת לכך שהבן החוטא חזר למוטב.

האם עונשם של נח ומרינקא בגין האכילה מן הפרי האסור תואם את סיפור הגירוש מגן העדן? מצד אחד עונשם עומד בניגוד גמור לעונשם של אדם וחוה; אלו נצטוו לעזוב את הגן ולהתחיל באורח חיים חדש, שונה תכלית שינוי מאורח חייהם שמלפנים, ואילו על נח ומרינקא נגזר להמשיך דווקא באורח החיים הישן שממנו באו ושממנו הצליחו כביכול להשתחרר, ולו לזמן קצר בלבד. הם, שעתידיהם היו להפיל מחיצות בין המחנות העוינים, נגזר עליהם להמשיך את אורח החיים של הוריהם, ללא כל שינוי, בחינת "התפוח אינו נופל רחוק מהעץ". מרינקא הממזרת יולדת אף היא בן-בלי-אב ומאידך נח הולך בדרכי אבותיו — מותר כמדומה לשער שהוא ואשתו היהודייה יחיו את חייהם כדרכם של שאר יהודי הפרוור, ממש כמו חנינא-ליפא וציפא-לאה הוריו: חיים נטולי חן וחסד, חיים מלאי מהומה ואנדרלמוסיה, דאגת יום ומרידות לב. עם זאת, יש בעונש על האכילה מן הפרי האסור גם משום הקבלה כלשהי לעונשם של אדם וחוה: מרינקא נענשת בקללת "בעצב תלדי בנים", ונח, הנכנס בעול המשפחה והפרנסה, נענש כאביו בקללת "בזעת אפיך תאכל לחם" (לאורך כל הסיפור מתואר חנינא-ליפא כמזיע ללא הרף, זיעה ממשית ומטפורית כאחת).¹¹ דרכיהם של נח ומרינקא נפרדות, המחיצות מתגבהות, ונראה שהאיבה הישנה נושנה בין זרעם לא תפוג במהרה.

ד. חנינא-ליפא — אדם לאדם זאב

עולמו של הסיפור 'מאחורי הגדר' הוא, כאמור, "עולם הפוך", רצוף פרדוקסים ותהפוכות. זהו גם עולם מעוות וקריקטורי — "כבואה מעוקמת" — שכל דמויותיו, פרט לשני האוהבים, הן דמויות מעוקמות וגרוטסקיות. כולן משורטטות בחטף, ללא עומק ופירוט, כדמויות רקע בלבד, ולכולן טבע מסורס ומסולף. רק נח ומרינקא מעוצבים במלאות

ריאליסטית ומתוך קרבה ואמפתיה. אחדות מן הדמויות אף לוקות במום בולט, וכשמומיהן מתלכדים הריהם יוצרים מציאות פרוורטית ונפסדת.¹² לשקורופינטשיכא נפגמו מיתרי הקול: "ולא נשאר [...] אלא בבואה מטושטשת של קול" (פרק א); נט'קא הסגי נהור, חברו־אויבו של נח "אין לו מתחת למצחו עין פקוחה אלא אחת" (פרק ו); מאטי־פונפי העגלון, היושב בין הקרואים בחגיגת ברה־מצווה של נח, הוא חרומף. דמויות לקויות ומעוותות אלה מתפקדות לא רק ביצירת עולם גרוטסקי־קריקטורי, המבליט את השלמות והיופי שבזוג הנאהבים הצעיר; הן משמשות גם סמל ומשל לקליטת המציאות המוגבלת השלטת בסיפור, שבו הכול מוצג כמבעד לסדק צר שבגדר. כשם שנט'קא הסומא ומאטי־פונפי החרומף קולטים את המציאות בחושים פגומים, כך גם נח ומרינקא קולטים את המציאות קליטה חלקית, דרך סדק צר, והסדק שבגדר אינו אלא מטונימיה לזווית הראייה המצומצמת שלהם ולתפישת עולמם הצרה והמוגבלת.

הסדק הצר שבגדר מעניק למתבונן נקודת תצפית מיוחדת במינה, מוגבלת בהיקפה, ועם זאת חדה וממוקדת. דרך סדק זה יכול המציץ לראות את העולם המוכר בראייה חדשה ומיוחדת, ולצבוע את הישן בצבעים חדשים. כך קרה, למשל, לנח, כאשר הכניסה אותו מרינקא בחשאי לחצרה ונודמן לו לראשונה להציץ אל חצרו שלו מן העבר השני ולראותה ב"פנים חדשות": "גוון אחר וסדר אחר — הכול מהופך משהיה" (פרק ה). טכניקת ה"הזרה", שבאמצעותה נראים הדברים השגרתיים חדשים ומיוחדים, מופעלת לאורך כל הסיפור. לעתים מרינקא היא זו המציצה אל חצרו של נח ורואה בה דברים זרים ומוזרים, ולעתים הוא המציץ לחצרה; כך מקבלת הכותרת 'מאחורי הגדר' כפל משמעות, שכן הגדר שני צדדים לה, ומקום "אחוריה" תלוי בצד שבו עומד המתבונן.

הגדר — הן במובנה הקונקרטי והן במובנה המטפורי — "מתנהגת" אפוא בהתאם לנסיבות ולפי צורכי השעה: לעתים היא קורסת, ונח מזדמן עם מרינקא "במחיצה אחת בלא שום חציצה", ולעתים היא מתגבהת בהדגישה את ההבדלים האתניים ובלמדה על הפירוד הבלתי נמנע. "התנהגותה" של הגדר יש שהיא בבואה ליחסים שבין היהודים לגויים, בין שכנים־אויבים ובין בניהם האוהבים. כמוה

גם הבתים והחפצים שבסיפור משקפים על-דרך ההאנשה את תכונות בעליהם, כאילו קורסות כל המחיצות שבין הדומם והאנושי. דירת שקורופינטשיכא עומדת "שלא כדרכה", ממש כמו "המכשפה" המתגוררת בה. פתחיה וחלונותיה כלפי החצר, והדופן האטום שלה מתריס כאילו "להכעיס" כלפי רשות הרבים: "יהודים, הריני הופך פרצופי מכם — וראיתם את אחורי... (פרק א). וכשם שבעמידה מתריסה זו יש משום בבואה ליחסיה של הגויה כלפי סביבתה, כן גם המוט הנגח המבצבץ מכותל ביתה ופוגע בעוברים ובשבים מואנש ומתואר כבעל כוח רצון משלו ("הוא עושה זאת בכוונה: אורב הוא, המזיק, בזווית, וכיוון שרואה יהודי בא — חבט!"). מאחורי הגדר — מתוך הקבלה גיגורית — זוכה גם ביתו של חנינא-ליפא לתכונות אנוש, יהודיות כמובן, וכך עומדים שני הבתים העוינים זה מול זה בעמידה של "ברוגז": "כתף מול כתף [...] זו בראשה הפרוע ושערה המגודל וזה בכובעו החדש ובירמולקא הישנה; שניהם שוקעים באדמה משנה לשנה", ממש כבעליהם של בתים אלה, שאיבתם אינה שוככת ואינה משתכחת לעולם אלא הולכת ומוסיפה ומכה שורש.¹³

כשם שמיטשטשים הגבולות שבין הדומם לאנושי כן בטלות המחיצות שבין האנושי לחייתי, ורוב אנשי הפרוור מתוארים במונחים חייתיים. כבר תיאורנו כאן את תכונותיהם הרפטיליות של יושבי הפרוור — לרבות נח ומרינקא, השלמים והיפים מהם. לאמתו של דבר, לאפיונם של השניים מחלחלות גם תכונות מתכונותיו של הכלב שקוריפין. מרינקא, מתוך הכרת תודה ל"דוד" סירפים על דברי אזהרתו לזקנה לבל תוסיף להכותה באכזריות כה רבה, נעמדת על ארבע ונושקת לו מאחוריו במגפו, כמוה ככלבלב נאמן המכיר טובה לבעליו (פרק ג). נח, שעה שנכנס לקרפף המלא קמשונים וחרולים כדי לחפש בו את מרינקא, זוקף את אוזניו למשמע הרחש העובר בין הדשאים ככלב כרוי אוזניים ובעל חושים מחודדים: "נח זקף את אוזניו. איזו בריה, נעלמת בתוך הדשאים, ממשמשת ורצה אליו" (פרק ו). ואותה בריה, שקפצה לקראתו בשמחה, לא הייתה אלא הכלב שקוריפין, שאוזניו נזקפות לכל רחש קל.

נח ומרינקא מתוארים אפוא גם כנחשים ועקרבים, כדוגמת שקורופינטשיכא, וגם ככלבים, כדוגמת שקוריפין. ואולם, המטפוריקה

החייתית שבסיפור אינה מתייחדת לשתי קטגוריות אלה שמעולם החי: יהודי הפרוור הם ברובם עגלונים, ויאים להם הדימויים מתחומי האורווה וסוסיה. הבריונים היהודים, למשל, מתוארים כבעלי שניים "לבנות, סוסיות" (פרק א), ונח מתואר כסיח צעיר, המקפץ בחצרו, ללא עול ורתמה: "לא פסיעות אלא שעטת רגליים, מעין דהרות סיח [...]. בא מקפץ ודוהר הנער השחרחרור והמקוץ" (פרק ג).¹⁴

הסוס מתפקד בסיפור בשתי מערכות קונוטטיביות מנוגדות: מצד אחד, הוא נקשר בדמות הסוס האצילי שעל גבו רכוב האביר כדוגמת הסוס המהיר שעליו שועט נח בן השמונה-עשרה ועובר בטיסה אחת את כל השכונה "דרך קוזאק ובן חיל" (פרק ט); מצד שני, הוא נקשר בסוסה היהודית הנרפה, הרתומה לעגלה — סמל הקיום היהודי הגלותי, מעין סוסתו של מנדלי (שבעצמה אינה אלא גלגול עלוב ועייף של כנסת-ישראל, "סוסתי" משיר השירים). מציאות וסמל מתלכדים כאן למהות אחת: יהודי הפרוור הם, רובם ככולם, עגלונים קשי יום, המדשדשים יום-יום בשלוליות הרפש של "עמק הבכא" בחיפוש אחר פרנסה וללא ניצוץ של רוחניות ושל תקוות גאולה. שני האספקטים הללו של הסוס משמשים בסיפור בערבוביה, ומשמשים מטפורה וסמל לתהליך ריסונו של נח ולמעברו מן "המוסר הטבעי" שבו הוא שרוי בילדותו אל "המוסר החברתי" שאליו הוא נכבל בהתבגרו. מסוס פרא אציל ומ"ילד טבע" תמים ויפה תואר, הוא הופך יהודי מן השורה, יצור כנוע ומאולף, שעל גבו רתמה ומוסרות.

אך בכך לא תמה המטפוריקה הבסטיאלית שבסיפור: בפרוור העצים, השרוי במלחמות אין קץ בין יהודים ובניהם לבין ערלים ויוצאי חלציהם (ואשר בו, כאמור, הגבולות בין המחנות נבלעים ומיטשטשים לפרקים), מתגוררות "חיות טרף" בעלות ציפורניים ומלתעות מושחזות — אריות, זאבים ונמרים, המשחרים לטרף ולריח הדם: "עזים ומרי נפש כנמרים שכולים מתגלים פתאום שני השונאים זה לעומת זה" (פרק ב). הדימוי הבסטיאלי מזכיר לנו כי בשמו של חנינא-ליפא הלוחם בשכנתו כחיה פגועה כלול אוקסימורון הכורך באחת את תכונות החסד והחמלה שנהוג לייחס באופן סטריאוטיפי ליהודי, איש "מוסר העבדים" הכנוע ("חנינא") ואת תכונותיה של חית-טרף אכזרית ("ליפא") — "זאב", מ"לופוס" בלטינית ו-loupe בצרפתית הנהוגה באיזורים

דרומיים, לעומת "וולף" באיזורים הנתונים להשפעת הגרמנית), שנהוג לייחס באופן סטריאוטיפי לאויבי העם.¹⁵ היסודות המנוגדים, הכלולים בשמו של חנינא-ליפא מעידים שהפרדוקסליות הטבועה בסיפור מצויה בכל יחידותיו, גם ביחידות הטקסט הזעירות ביותר. הם מלמדים שבעת שהעם יושב בכפר האוקראיני דבקים בו תכונותיהם האופייניות של שכניו ש"מאתורי הגדר".

בקרפף שולטים חוקי היער: דייריו אינם מסתפקים באלימות מילולית, ותכופות נזקקים לאלימות פיזית, שתחילתה בהשלכת חפצים אל מעבר לגדר, וסופה בתגרות ידיים ובמלחמות במקלות ובאבנים. מלחמות אלה אינן מתייחדות למלחמת מתננים בין יהודים וערלים, שהרי נח נספח אל מחנה ה"שקצים" במלחמתם נגד "נערי בני ישראל". מלחמות אלה מתחוללות גם בתוך כל אחד מהמחנות. שקורופינשטשיכא מכה את מרינקא האסופית עד זוב דם, ומטביעה בה צלקות כחולות וחברבורות אדומות (ודוק שהמילה "חברבורות" עשויה לציון כתמי עורם של נחשים ונמרים);¹⁶ חנינא-ליפא, שאף הוא מזדאב לעתים, מכה את נח בארווה מכות רצח: "לאחר מעשה יצא משם חנינא-ליפא ופניו וידיו מלוכלכות בדם[...] ונח הובא לבית בידי שכנים כשהוא מרוסק איברים ומת למחצה..." (סוף פרק ז). גם הכלב מתואר כ"ברדלס", כטורף "שהזאב טוב ממנו"; פעם אחת התנפל על גנב שנכנס לחצר, ו"מצאוהו בבוקר מוטל לפני שקוריפין בשלולית של דם וגרגרתו שמוטה. וכל אותו הלילה שקוריפין לא נבח" (פרק א).

בתיאור הפרוור, שבו אדם לאדם זאב, כלולים אפוא תיאורים בסטיליים אכזריים למכביר, ובמרכזם אריות, זאבים ונמרים ושאר חיות טרף.¹⁷ אך לעתים משתרבב לתוך התיאור החייתי גם גוון קומי, ואז מסתבר שהאריה "האיום והנורא" אינו נורא כל עיקר, וכי זאב יהודי הוא כבש בעור זאב, המתגלה כאדם חנון ורחום. משעשע במיוחד תיאורו של המלמד הראשון, ראובן-הירש, הנס מנחת זרועה של ציפא-לאה, אמו של נח: "ופתאום נתגבר כארי, ובקפיצה אחת פרח לו דרך החלון ונתחבא ב'בית הכיסא'. בקרנות מקום זה עשוי הרבי לאחוז בכל שעת סכנה גדולה" (פרק ו). כמה שדות סימנטיים שמתחומי החי (חיות טרף, בעלי כנף, חיות קרבן) משמשים בתיאור קומי זה בערבוביה: ראובן-הירש מתגבר כארי, אך לא לעבודת הבורא, כמאמר

חז"ל, כי אם למנוסה פחדנית אל בית-הכיסא, וכל כך מאימתה של ציפא-לאה הרודפת אותו "כלביאה איומה". ה"אריה", הנס כמפני ה"לביאה" מצמיח לפתע כנפיים, ופורח לו כציפור בעד החלון, ומחייבנו לממש את היסוד הציפורי שבשמה של ציפא-לאה, והופכה לכעין ציפור דורסת, לעיט העט על טרפו, על יונה "חפה מפשע". היאחזותו של ה"מלמד" מוג-הלב בקרנות בית-הכיסא מזכירה, כמובן, את הימלטותו של חוטא אל קרנות המזבח, אך גם הופכת אותו לכעין חיית קרבן נפחדת. כאן, האם, "הלביאה השכולה", הבטוחה כי בנה יחידה הומת ואיננו, רודפת אחר קרבנה, שאף שמו כשל חייה המותרת באכילה ("הירש" — צבי בעל-קרניים, רמז לאיל מפרשת העקדה, שנאחז בסבך בקרניו; והצבי הוא דווקא דוגמה יחידאית, מבחינת ההלכה, לבעל חיים המותר באכילה אך אינו חיית קרבן; וראה דברים יב, טו ורש"י שם). קומית ביותר היא, כמובן, האנלוגיה המרחפת שבין המזבח לקרשי בית-הכיסא. מן הראוי להדגיש, כי השדות הסמנטיים של המטפוריקה גבולותיהם אינם תחומים, והם פולשים זה לתחומו של זה עד שהם נבלעים לבלי הכר. גם הסיפורים הארכיטיפיים של האומה נילושים כאן זה בזה, מחלחלים למציאות הגמוכה ומעניקים לה נפח ומשמעות (ואגב כך גורמים לחילונם של המיתוסים המרוממים ולנטרולם מיסוד של קדושה).

פעולת החלחול בין היסודות המנוגדים, שתיארנו לעיל, ניכרת אפוא גם בתחומי המטפוריקה. גם הגבולות שבין הדומם לאנושי מיטשטשים: הדמויות בסיפור מתוארות במונחים רפטיליים ובסטיאליים,¹⁸ ואילו הבתים מתוארים במונחים אנושיים. גם הצומח והדומם הופכים כאן חייתיים, כמו למשל בתיאור הקרפף בחורף: "הצמחים מוטלים [...] כתולעי מתים. האגס התערטל כולו וכדי ענפיו נראו בשחרוריתם ובעקמומיתם כערב-רב של דרקונים ועקרבים מעופפים" (פרק ז). נרמזת גם אנלוגיה בין הדמויות לבין עולם הצומח והדומם, כמו, למשל, בדמיון המסתמן בין מרינקא לבין דלועי המקשה: הדלעת התפוחה והקישוא הגדול, שניהם מקביליה של מרינקא הזהובה, משמשים גם רמז מטרים להריונה הצפוי.

בסיפור מצטייר אפוא עולם אחדותי, שאין בו חיץ בין החי, הצומח והדומם ונבלעים בו כל התחומים וכל הגבולות. אולם אין זו אחדות

המלמדת על הרמוניה: עולמו של הפרוור הוא עולם מפורד ומסוכסך, וגם החיות, הצמחים והדוממים שבתוכו שרויים במין ערבוביה דיסהרמונית — הן במישור הריאליה והן במישור המטפורי והסמלי. המראות והקולות אינם מתמזגים כאן לתמונה אסתטית או לסינתזה הרמונית אחת, כי אם למין ערבוביה מעוקמת וצורמת. עם זאת, העולם העולה מן היצירה נענה לחוקי "האסתטיקה של הבלתי-אסתטי", והקורא שואב הנאה אפילו מתיאור ה"מכשפה" הדוחה והאכזרית, שאף לו, למרבה הפרדוקס, חזות אסתטית משלו.

ה. לשון זסשר"צית

אותן תכונות יסוד, שמצאנו בכל רמות הטקסט — תחבולות של היפוך, עיוות וסירוס; חלחול של יסודות מנוגדים זה לתוך זה — מצויות גם בלשון. גם הלשון מכילה בתוכה מיני אינוורסיות, המפריכות את ציפיות הקורא ומבטלות את השימוש האוטומטי — המוכר והקבוע. כך, למשל, משתנה תפקידו של הצירוף "מאחורי הגדר", החוזר בסיפור פעמים הרבה, לפי ההקשר הספציפי שבו הוא משולב. כפי שכבר הראה קריץ,¹⁹ צירוף זה כלול בדברי חז"ל שבמסכת סנהדרין (עה ע"א): "מעשה באדם אחד שנתן עיניו באשה אחת והעלה לבו טינא, ובאו ושאלו לרופאים ואמרו אין לו תקנה עד שתיבעל לו. אמרו חכמים, ימות ואל תיבעל לו. תעמוד לפניו ערומה. ימות ואל תעמוד לפניו ערומה. תספר עמו מאחורי הגדר. ימות ולא תספר עמו מאחורי הגדר". הצירוף מכוון אפוא במקורו לגבר שיצרו תכף עליו, והוא מחפש פורקן לתאוותו, שאין לה תקנה. כאן הצירוף משמש בהקשרים שונים — מהם טעונים משמעות מינית מהם חפים ממנה — הן בתיאורו של נח והן בתיאורה של מרינקא, ואפילו בתיאוריהם של פרחי העגלונים. לעתים המשמעות ליטראלית בתכלית (תיאור מקום כפשוטו, אף שכפל משמעות לו, כנזכר לעיל); לעתים הוא מרמז על איסורים חברתיים, דתיים, אתניים וכדומה, שאינם קשורים במשמעות המקורית שלו. הוא הדין בשימושי הפועל "תקף", הבא בסיפור בצירופים שונים ("תקפה יצרה", "תקף עליו דמו" ועוד) ובהקשרים שונים — ארוטיים וניטראליים, ליטראליים ומטפוריים — ואף הוא אינו מתייחד לתיאורו

של הגבר שיצרו תקף עליו, כי אם גם לתיאורה של הנערה המתאוהה לקרבת אהובה. כך הוצאו הצירופים הכבולים הללו — "מאחורי הגדר" או "תקף עליו יצרו" — מהקשרם הקבוע, וקיבלו משמעות פרטית וייחודית, לפי ההקשר הספציפי, שבו הם משולבים. כשם שניכרת כאן הבלעת גבולות בין כל הקטגוריות ותת־הקטגוריות, הרי שגם הגבולות שבין גבר לאשה, בין מפתה למפותה, מיטשטשים כאן לגמרי: לא הגבר לבדו להוט אחר האשה, אלא גם היא אחריו (במונחי הזמן הרי זו שבירה של מוסכמה, והיא נקריית אצל ביאליק לא רק כאן; גם "כת ישראל כשרה" שבפזמונות מגלה להיטות למצוא את גבר חלומותיה ולא רק "שקצה" חסרת עכבות כמרינקא). החטא ועונשו משותפים לשניהם כאחד: הסטריאוטיפים של "גבר" ו"אשה" מיטשטשים כאן אף הם באמצעות שימושי הלשון המשמשים בשני המתנות של "מלחמת המינים".

ביאליק כתב ופרסם את 'מאחורי הגדר' בתקופה שבה העסיק עצמו תכופות בבעיות הכרוכות בהרחבת הלשון, ושבה החל לשלב הדים לחיבוטיו אלה בתוך כתיבתו הבלטריסטית. שימוש במטא-לשון ובמטפוריקה "דקדוקית" הם בין יתר חידושיו של סיפור זה, שבו הכלב נובח "בקמץ ולא בפתח, וכלב שנביחתו קמוצה — הזהב טוב ממנו [...]. מסתתר במלונתו [...] ופתאום: חטף!". ולעומת שקוריפין, הברדלס הדורסני, שנביחתו ה"קמוצה" רתחנית ואימתנית, מתואר כלבו הקטן והעדין של נח ככלב שעניו הזעירות וקצה חוטמו הקטן "מנצנצים מתוך הלובן כשלוש טיפין שחורות של סגול". המטפוריקה הזאת, מתחום סימני הניקוד, התרחבה והשתכללה בשיר הילדים הקונדסי 'מעשה ילדות', שבו הדלי חורק ושורק על פי הבאר, ומשמיע צליל "שיריק-חיריק", שהוא גם חיקוי צלילי החריקה והשריקה של הדלי הריק, וגם רמז לתנועות השורוק והחיריק בדקדוק.²⁰

ומאותו השדה הסמנטי: צריחתה של שקורופינטשיכא מתוארת בתחילת הסיפור כ"מין תסיסה אריכתא זסשר"צית". בשם-התואר המוזר הזה, איחד ביאליק את כל העיצורים שמקום חיתוכם בשיניים; ואכן, קולה מתואר כקול המקהה את השיניים. באופן פרדוקסלי תיאורה ה"למדני" של ה"ערלית" (המבוסס על הדקדוק המודרני, ה"משכילי") נעשה דרך עיניו של ילד נבער מדעת, שאינו יודע מה בין

צלב לבין אל"ף.²¹ בתחכום רב, יצר כאן ביאליק מטפורה דקדוקית שצליליה צורמים לאוזן, והקרובה קרבת צליל ומשמעות לכינוי "שריצה", שבו מכנים בשכונה את הממזרת, בת חסותה של שקורופינטשיכא העקרבית (והרי גם ה"ערלית" וגם "האסופית" מתוארות במונחים של משרץ זוחלים, כפי שכבר הזכרנו לעיל). גם המילה "תסיסא", שבצירוף מקורי זה, הוא פרי אמצאה מחוכמת: מצד אחד, יש במלה זה מיסוד האונומטופיאה, שכן היא דומה ללחישת נחש: "תסיסה זון[...] לחישת שרף[...] תסיסת גרונה של שקורופינטשיכא[...] תס... תס... תס! למה היא תוססת כל הלילה?" (פרק א). מצד שני, יש בצירוף "תסיסא אריכתא" גם משום סירוס של הצירוף הכבול "גסיסה אריכתא" (שהוא בעצמו סירוס אגב היפוך של המונח ההלכתי "גאולה אריכתא"), שבו תיאר ביאליק את מצבו של היהודי בגולה.²² לשון הסיפור מורכבת וצנטריפטלית (מרוכזת במבע, ועושה שימוש מחוכם בצלילים ובדקויות המלים וצרופיהן), וכמעט כל פסקה ופסקה מתוכו ראוייה לניתוח סטיליסטי מפורט. ראוי, למשל, לשים לב לדרך המחוכמת שבה העתיק ביאליק אפיתטים מתחום לתחום. כך, לדוגמה, הוא כינה את המלחמה הסמויה בין השכנים בשם "מלחמה שתוקית" (פרק ב), והרי טבעי יותר היה לכנותה "מלחמה שקטה" או "מלחמה שבשתיקה" (שהרי המילה "שתוקית", שפירושה קרוב ל"ממזרת", מתאימה לעניינים אחרים שבסיפור). מגמה זו להעתיק אפיתטים מתחום לתחום עולה אף היא בקנה אחד עם עקרון החלחול בין התחומים, שכבר הרחבנו עליו את הדיבור.

ו. מותר ואסור בתחום הארוטי

נוסיף עוד דברים אחדים על דרכי האיפמיזם (לשון נקייה) שבסיפור. הסיפור מרבה בתחבולות של אמירה עקיפה המדברת סחור סחור על עניינים שבצנעה. כך, למשל, במקום לספר על הריונה של מרינקא, נאמר בדרך עקיפה ומטפורית "ומרינקא הולכת וגדלה. הולכת וכובשת את הרהוריו" (פרק ט). אמנם מדובר כאן על גדילה מטפורית, אך זו מרמזת כמובן גם לגדילה הפיזית, ממש כשם שהדלעת התפוחה אנלוגית למרינקא ההרה, וזאת על אף שדלעת זו נזכרת עוד בטרם

הרתה הנערה. הליכה סחור סחור ובחירה בלשון נקייה ניכרות גם במבחר המילים, שכמשפט החותם את פרק ט' של הסיפור: "ויצא ויארוב לה באחד המבואות". מילים אלו נטולות מהקשרים נועזים ובוטים שבמקורות, והן רומזות לעניינים שאין המספר מרשה לעצמו לאמרם בריש גלי. הלשון האיפמיסטית, המגלה טפח ומכסה טפחיים, ממתנת את הארוטיקה והמיניות של הסיפור שלפנינו, ואולי — באורח פרדוקסלי — מגבירה ומעצימה אותן שבעתיים.

לפנינו סיפור ארוטי שבמרכזו תאוות בשרים ויחסים אסורים בין קטינים המשתייכים למתנות יריבים, אך למעשה אין בו אף לא סצנה מינית אחת גלויה. לכאורה, יש כאן כעין עדות לפוריטניות של הסופר, שאינו רוצה, או אינו יכול, לכתוב על עניינים שבינו לבינה בצורה ישירה ומפורשת. ואולם גם בעניין זה נעוץ פרדוקס בסיסי: בעוד שאין בו בסיפור, ברובדו הגלוי, תיאורים חושפניים ונועזים, יש בשימושי הלשון שבו צירופים לא מעטים הנטולים מתוך הקשרים ופרשיות שהצנעה יפה להם. לא אחת ימצא הקורא בטקסט מיני צירופים נועזים יותר ממה שמתחייב מסיפור אהבתם של נער ונערה. מילים וצירופים כמו "סדקים", "נקב", "סדק כחוט השערה", "במחיצה אחת", "ללא חציצה", "מספרים הם זה לזה", "שלא כדרכו", "ייחוד", "ואיש לא ידע", "משחקים בצנעא", "המבואות" ועוד, באים במקורות בהקשרים של גידה וטהרה, ביאה ופרישות. כאן הם מוצאים מהקשרם ה"טבעי" ומן השימוש הכבול שלהם ומפוזרים בחלל הטקסט בהקשרים חדשים ומקוריים, אך בהצטרפם יחד, הם הופכים נועזים ורוויי ארוטיקה ומיניות אולי אף יותר מכל תיאור גלוי.

כזה הוא, למשל, תיאור האילן שבסוף הסיפור. האילן מפתה כביכול את נח, ונותן לו לכאורה את הרשות לבצע את זממו ולקפוץ אל גנה של מרינקא לשם התייחדות עמה ("האילן הושיט לו בראש שרביט אחד, קרוב יותר, שני תפוחים אדומים ובשלים, כמי שאומר: טול שלך הם"). על משמעותם הארוטית של "שני תפוחים אדומים ובשלים", אין צורך להרחיב את הדיבור, אך גם למילה "שרביט", המשולבת ב"תמימות" בתיאור האילן, משמעות מינית פאלית.²³ תיאור הטבע, התמים לכאורה, הוא מן התיאורים החשופים והנועזים, שידעה הספרות העברית בת הדור. באופן פרדוקסלי, דווקא בסיפור זה, הנטול לכאורה סצנות

מיניות נועזות והוא כמעט "סיפור לבני הנעורים" על אהבה ראשונה של נער לנערה ועל לבטי ההתבגרות שלהם, הרשה לעצמו הסופר חירות רבה בשימושי הלשון, במידה שהייתה אולי פוסלת אותו לקורא הצעיר בהתחשב בנורמות המוסר שהיו מקובלות בספרות של תחילת המאה.

בסיפור התבגרות גנוז — 'בבית אבא' — שקדם ל'מאחורי הגדר' ושימש לו בסיס, מתואר הנער שמואל'יק, הטועם לראשונה טעמה של אהבת נערה. הנערה היא בת דודו שרה'ניו, בעלת מחלפת השער השחורה והעבותה, שכל התנהגותה רוויה ארוטיקה סמויה וגלויה. השיחה בין המתבגרים עושה שימוש באותם מוטיבים ששימשו את ביאליק ב"שיר העם" שלו 'יש לי גן' ובשיר-הילדים שלו 'אצבעוני':

— ואיפה תלין הלילה?

— איני יודע... בחוץ...

— לין פה, בסוכת הגן.

— ואבין?

— עתה לך, ושוב בעוד שעה, כשיהיו הכול ישנים. מחר תשכים ולא יראך איש...

הדודנית שרה מתנהגת בניגוד לכללי הדקדורים שבהם מחויבת בת-ישראל כשרה, שכן היא מרמזת על התרחשויות שעתידות להתרחש בלילה בניגוד לציפיותיהם של ההורים השמרנים. היא מוכנה להונות את אביה ולהלין את הבחור בן השמונה-עשרה בסוכת גן ביתה. ואולם כאשר מגיע רגע המבחן ושמואל'יק, רווי הרהורי חטא, מתדפק על דלת ביתה בתקווה שהנערה הלוהטת מתשוקה תפתח לו את דלתה מעוטפת בסדינה, נכונה לו אכזבה. הוא מקיש שוב ושוב, אך אין קול ואין קשב. לא במקרה הפכה שרה מן הסיפור הגנוז למרינקא הגויה, המותרת כביכול לאהבהבים שמחוץ לנישואין, המוכנה לפתוח את דלתותיה בפני נח ולהעניק לו מפרות גנה ככל שיחפוץ. אילו היה זה שמואל'יק העוזב את שרה'ניו כשכרסה בין שיניה, היה הסיפור מקבל תפנית טראגית (כבסיפורו הטרגי של יעקב שטיינברג 'בת הרב', למשל). אך ב'מאחורי הגדר', כשנח הוא הנוטש את מרינקא שהרתה לו, מתקבלים הדברים באופן ניטרלי ולפי מערכת הנורמות שהביא עמו הקורא

מלכתחילה. אדרבה, הקורא השמרני ייאנח אנתת רווחה בראותו שנח ניצל מאחיזת ידה של ה"שקצה" ולא עבר את הגדר וברת עמה. קורא שמרני פחות יעקם את אפו למראה נח המקבל על עצמו מעתה את מוסכמות החברה היהודית שמקדמת דנא ואינו מממש את אותות הקדמה והחידוש שהיו בו. אולם אף לא קורא אחד יראה בסיפור טרגדיה אמיתית וקורעת לב, שסופה במפץ אדיר ובהשתחררות קתרטית. גורלה המר של מרינקא הממזרת, היולדת בן-בלי-אב, מזמין ניד ראש של השתתפות בצער אך לא קתָרזיס של "חמלה ופחד" כבטרגדיה אמיתית.

ז. רומיאו ויוליה מפרוור העצים

גם במוסכמות הספרותיות המוטבעות ב'מאחורי הגדר' מתגלים פרדוקסים וטרנספורמציות למכביר, ואלה מערבלים ומטשטשים את מתארי הסיפור ומקשים על קביעת הו'אנר שלו. כבר עמדנו בהרחבה על מיני האינורסיות שהטיל ביאליק בסיפור המקראי-מיתולוגי של גן העדן, הפיתוי, ה"נפילה" והגירוש. בשיר נעורים גנוז — 'חוה והנחש' — עירב המשורר את סיפור גן העדן והטעימה מעץ הדעת עם סיפור שלגייה שטעמה מתפוח מורעל ונפלה לארץ נרדמת. גם ב'מאחורי הגדר' יש יסודות לא מעטים מאגדת שלגייה: יתומה שבויה בידי "מכשפה" קשת לב, תפוחי גן אדמוניים, יפיפייה נרדמת השוכבת מתחת לעץ ואביר רכוב על סוס המבקש להצילה ממצבה העגום. ואולם, שלא כבאגדת הילדים, אין הסיפור מסתיים בכי טוב במוכן הקונבנציונלי של המושג "סוף טוב": בניגוד לציפיותיו של הקורא האמון על דרכי הסיום הסנטימנטליות של אגדות וסיפורי אהבה ה"אביר" וה"יפיפייה" אינם נישאים כאן. הסיפור מסתיים אמנם בנישואים, כבמסורת הקומדיה הקלאסית שבה מושב ה"סדר הטוב" על כנו לאחר שהופר ושובש באמצעות סדרת מכשולים, אולם כאורח פרדוקסלי הנישאים אינם אותם בני-זוג, שאיסורי "טאבו" והתנגדותם של קרובים קשי לב מפרידים ביניהם. הזוג שהתגבר על כל המכשולים החברתיים נפרד, למרבה האירוניה, והחתונה שנערכת עונה על רצונה של החברה שהערימה את המכשולים בדרכם של האוהבים ה"טבעיים".

יש כאן אפוא היפוך גמור של הסיום הקונבנציונלי של סיפורי אהבה על אוהבים, שמתיצות חצצו ביניהם והם הצליחו לסלקם.²⁴ יתר על כן, הסיפורים על אוהבים המשתייכים לבתי אב עוינים (פיראמוס ותיסבי מן המיתולוגיה, רומיאו ויוליה מן הדרמה השיקספירית) מגיעים בדרך כלל לסיום טראגי שבו הנאהבים והנעימים אינם נפרדים אף במותם, ואילו כאן שואל המספר באירוניה:

ובאחד הלילות עמד נח וברח עם מרינקא?...
אין אתם יודעים את נפש האדם מפרבר העצים. בשבת חנוכה
נשא נח בתולה כשרה בת מוכסן אחד, על-ידי שדכן ובחופה
וקידושין, כדת משה וישראל. לחג השבועות בא עם אשתו
החדשה לבית הוריו בפרבר העצים והשמחה היתה מרובה.
ולאחר סעודת החלב, כשנתייחדו בני הזוג הצעירים על קורה
מוטלת מאחורי הבית — עמדה באותה שעה מארינקא והתינוק
בזרועה מאחורי הגדר והציצה דרך סדק.

הקורא שציפה לסיום רומנטי ומלודרמטי בנוסח סיפורי האהבה ההירואיים על אוהבים טראגיים, שכרתו למרחקים ואולי אף נקטפו בדמי ימיהם בשם אהבתם האומללה והפטאלית, חזקה עליו שיצא מן הסיפור בפחי נפש. "גיבורו" מקבל על עצמו עול משפחה ופרנסה, ונעשה כאחד האדם, ללא כל ייתוד. ל"התמסדותו" זו נופלת קרבן אהובתו מלפנים, שהוא פורק מעצמו את כל חובותיו כלפיה והיא הנאלצת מעתה לשאת את עול גידול פרי-אהבתם לבדה. כל מוסכמות הסיום של סיפורי אהבה רבי מכשולים — גם אלה המסתיימים בכי-טוב ובחתונה וגם אלה שסיומם טראגי — נהפכים כאן על פיהם, ומותירים את הקורא באבדן כיוונים גמור. דראמה של ממש — המטלטלת את הנפש ומרטיטה את נימיה — אין בשכונת היהודים, שכן עם השרוי בגלות לא יוציא מקרבו סיפורים דראמטיים ומרגשים. במקביל, גם כל הנורמות המקובלות של "סיפור ההתבגרות" משתבשות ומתהפכות כאן לחלוטין, ובמקום גיבור החוזר למוטב לאחר סדרת התנסויות המעצבת את אישיותו, והמגבש את חייו על-פי הנורמות המקובלות על הקורא והאהודות עליו, לפנינו גיבור הנסוג לאחור ומקבל על עצמו את הנורמות המסולפות והמעוותות של פרזור

העצים, שאינן יכולות להתקבל באהדה על לבו של קורא מודרני. לפיכך קריין מכנה את הסיפור בצדק בשם "סיפור התבגרות של דגנרציה" (בעקבות מונח שטבע בות' בספרו 'הרטוריקה של הבדיון').²⁵ אם נשאל מטפורה מן האגדה הנודעת של אנדרסן, נוכל לומר על נח כי הוא אינו הופך כאן מברווזון מכוער לברבור מרהיב, כי אם להיפך: מברבור לברווז (ובלשונו המטפורית של הסיפור, סיפורם של עגלונים ופרחי עגלונים: נח הופך מסוס פרא אצילי לסוס עבודה הרתום לעגלת המוסכמות החברתיות).

מכל מקום, אין לפנינו "סיפור התבגרות" קונבנציונלי, כי אם היפוך מעניין ומחוכם של הז'אנר. ולמעשה אין כאן תבנית ז'אנרית שאינה מנופצת לרסיסים. כך נהג כאן ביאליק גם במוסכמותיה של הפסטורלה: בז'אנר זה לסוגיו רווח הדפוס הספרותי הקבוע שלפיו "לאהבה אין גבולות". בן מלך ורועה פשוטה, או לחלופין, נסיכה ורועה פשוט, נפגשים בחיק הטבע ופורצים בכוח האהבה את כל סייגי המעמד ואת כל מוסכמות החברה. כאן, נח — שהוא מין "אביר" על סוס מהיר, "נסיך" יהודי, בן-יקיר יחיד להוריו — מתאהב ברועת חזירים, ב"שקצה" אסופית נחותה, ללא כל ייחוס וממון. מוסכמותיה של הפסטורלה מכתיבות נישואים בין-מעמדיים ופריצת כל הסייגים החברתיים. ואולם כאן, בבוא העת לממש את האהבה בנישואין, מתרוממות המחיצות הבין-מעמדיות ולקורא הנכון מתברר עד מהרה, כי לאהבה יש ויש גבולות.

גם מוסכמותיו של סיפור המלחמה ה"קלאסי" מתנפצות כאן לרסיסים: ברוב סיפורי המלחמה השכלוניים ה"טובים" מנצחים זה "רעים" נוחלים תבוסה ניצחת, ואילו כאן נפרצים הגבולות בין המחנות; הקורא מתקשה להחליט אם נח הוא מן "הטובים" או מן "הרעים", אם הוא מן המנצחים או מן המנוצחים, ובכלל, לאיזה מחנה הוא משתייך. יתר על כן, כל מחנה מפורד ומסוכסך בתוך תוכו, ובכל מחנה יש טיפוסים המעוררים את אהדת הקורא ואחרים המעוררים את סלידתו. כאשר נח שב עם ה"ערלים" ממלחמתו עם "נערי בני ישראל" הוא מתואר כ"אבל בין חתנים". אין הוא צוהל מניצחון כחבריו ה"שקצים", כי אם תופש בחושיו, שאין הוא שרוי בתוך המחנה שאליו הוא אמור להשתייך באופן "טבעי". הגבולות בין יהודים לגויים, בין

מנצחים למנוצחים, בין טובים לרעים אינם ברורים כאן כל עיקר, ולפיכך, אין הסיפור יכול להשתייך בפשטות לז'אנר המקובל של "סיפור המלחמה". גם סיפורי גבורה לא ייתכנו, אליבא דביאליק, בשכונת היהודים שאינה מוציאה מקרבה אלא "נובלות" (כך כינה ביאליק את כל תופעות ה-*pseudo* למיניהן).

מתברר כי 'מאחורי הגדר' מכיל יסודות האופייניים לז'אנרים רבים ומגוונים ואי אפשר לשייך אותו במלאות לז'אנר מוגדר כלשהו. כל ציון ז'אנרי שהוענק לו עד כה בביקורת גילה למעשה טפח וכיסה טפחיים שכן הסיפור סותר ומהפך את כל המוסכמות הז'אנריות, ומנפץ את כל דפוסי הקבע הקבועים והמוכרים. אם ניתן להצמיד לו איזו תווית שהיא, אזי ראוי אולי לכנותו בשם "סיפור של פרדוקסים", או "סיפור של 'איפכא מסתברא'".

ח. ואולי זה כל הניצחון?

'מאחורי הגדר' הוא, בין השאר, סיפור על מרד וכשלוננו, סיפור על ניסיון כושל להרים ראש ולצאת מד' האמות של פרוור העצים ולשנות את אורחות חייו המסולפים. בניגוד לאריה בעל גוף, המכונה "חם" ו"עשיו" (כי לא דבק בו דבר מ"יפיפותו של יפת"), נח ה"גוי" ניחן בתכונות רבות, המקרבות אותו אל "יפיפותו של יפת": הוא נמשך אל הטבע ואל היופי והגבורה, אל האדמה ואל רועת החזירים הזהובה, אף אינו נמשך אל עולם "הספר" ו"האות המתה" של בני עמו, ילידי הגטו (אמנם הביטוי "יפיפותו של יפת" מכוון להשכלה הכללית, לשונות זרות, אמנות, תרבות העולם וכו', אך כאן הוא מוצא מידי פשוטו כפי שמרמז שמו המשובש של נח; מרינקא הזהובה שאינה יכולה להגות את החי"ת השמית מכנה את נח בשם "גוי" שהוראתו העברית עניינה יופי, והוראתו הגרמנית עניינה חידוש). ואולם, עם ההתבגרו מתברר לו יום אחד, שעולם יפה וחדש זה שמעבר לגדר לא נועד לו, והוא מרכין ראשו מרצון ומגיש צווארו לרתמה ולעול. ביאליק, בתורת תלמידו של אחד-העם, לא האמין במהפכות חפוזות, והעדיף על פניהן שינויים אבולוציוניים, אטיים ויסודיים. הוא הראה כיצד מרד כשל נח נגזר עליו מראש להיכשל, כי כדי להשתנות שינוי טוטלי אין די בבלורית שחורה

ובסוס מהיר, כי אם בחינוך ובהכשרה יסודיים ומהותיים, שאינם מושגים בן-לילה.

לאי-אמונו זה במהפכות גורפות ומהירות נתן ביאליק ביטוי גם בשירי המרד והמהפכה שלו (כגון שירו הגנוז 'התהפוכה', שירו הלירי 'שירה יתומה', שירי הילדים שלו 'חיבוט ערבה' ו'עבים חושרים' ושירו הקנוני הידוע 'מתי מדבר'), שכולם — ללא יוצא מן הכלל — מסתיימים בכישלון ההפכה — בנפילת ה"ארזים" אפיים ארצה — ובחזרה אל נקודת המוצא המשמימה והבלתי הירואית. את חולִּיקָה של החברה היהודית בת הזמן הכיר ביאליק היטב, אך לא ידע להציע להם פתרון שירפאם לאלתר. את אי-הוודאות שלו ואת ביקורתו הנחרצת על אותם פלגים בחברה היהודית, שנדונה על-פי תיאוריו ל"גסיסה אריכתא" חרישית ובלתי-הירואית הביא לכלל ביטוי מגובש בסיפורו 'מאחורי הגדר', שבו שיקף את המציאות הגלותית הנפסדת באספקלריה עקומה: את תבוסתו של "גיבור חיל" בבואו לבצע מהפך בחיים המשמימים והעכורים, מורשת בית-אבא.

את 'מאחורי הגדר' אף ניתן לראות כהמחזה וכהמחשה של מימרה שהשמיע אחד-העם בגנות ה"צעירים" במאמר שפרסם לרגל מלאות עשור ל'לוח אחיאסף': "רב לנו להשתעשע כילדים בדברים שאינם במציאות אלא בדמיון בלבד, לקרוא למקל 'סוס' ולרכוב עליו בקול ענות גבורה. נניח לאחרים את המליצות הריקות על דבר ספרות חדשה, עברית ואנושית, מדעית ואמנותית וכו' וכו'".²⁶ ביאליק שכבר תיאר את מעשי הילדות של ה"צעירים" בשיריו הסטיריים 'ילדות' ו'בכרכי ים', הכורכים את מעשי הציונים ההרצלאים ואת מעשי הסופרים ה"צעירים" אוהדי הציונות המדינית שביקשו "שינוי ערכים" לאלתר, מראה בסיפורו 'מאחורי הגדר' "מעשה ילדות" מהו. "גיבורו" הוא צעיר יהודי, נאה ויצרי כקוזק בן-חיל, הרוכב על סוס מהיר ומרשים בהופעתו את כל הנערות. בהגיע רגע ההכרעה, מתברר שכל יופיו וגבורתו אינן אלא מעטה דק ושטחי, המחפה על הבלואים שמבית. הגיבור-בעיניו חוזר אחר כבוד לחיים הכעורים והמעופשים של אבותיו, סוחרי העצים מן העיירה, שכן רק חיצוניותו נשתנתה ואילו פנימיותו נותרה כשהייתה. מעניין להיווכח בהקשר זה, כי הדובר בשיר הילדים 'פרש', המתהלל בכוחו וביכולתו, כמו גם ביכולת סוסו לטוס בדהרה מהירה בבקעה

ובהר ("רוץ בן-סוסי, /רוץ ודהר! /רוץ בבקעה /רוץ בהר! /רוצה, טוסה, יום וליל, — /פרש אני ובן חיל") מתגלה על פי התמונה המלווה את השיר כילד קטן, הרוכב על סוס נדנדה ולא כפרש של ממש הדוהר במרחבי ארץ (ואין לשכוח שביאליק נהג לתת הוראות מפורטות למאייריו).²⁷

למעשה, עוד בשיא הפולמוס בין שני המחנות, בימי התכנסותו של הקונגרס הציוני הראשון, כבר השתמש ביאליק במטפוריקה מתחומי בהמות המשא והרכיבה כבואו לתאר את ה"צעירים", יריבי אחד-העם ואוהדי הרצל. באיגרת לאחד-העם מסוף 1898 כתב המשורר למורו ורבו: "לפרקים אני שומע את אחד הקוראים הקובל על 'השילוח', ההולך לאט יותר מדי ועניו יותר מדי. ספרותנו העתית עוברת עליו בשתיקה, אע"פ שיכולה היא לבנות על כל טיפה וטיפה שב'השילוח' כרכים גדולים של מאמרים. ומי יודע אם לא מקול דהרות רוכבי הרכש והאחשתרנים היומיים ייחבא קולו לגמרי. ועתה השמת לבך להיחס המוזר השולט בין ספרותנו היומית ובין 'השילוח'? כאילו איזה אויב הבקיע אל תוכה ויערב את שמחתה, כאילו התפרץ איזה זרם קר אל מימיה הנפוחים. אמנם קר הוא 'השילוח', חותך כאזמל, והבשר נעשה חידודים חידודים. ואם אין קולו הולך — יורד הנהו ונוקב עד התהום".²⁸ מראשית דרכו ועד לסופה, חרף תמורות והתגוננויות שהזמן גרמן, העדיף ביאליק את ההליכה המתונה של 'השילוח' ועורכו על פני הדהירה המהירה והנמהרת של ה"צעירים" המהפכניים, אוהדי הציונות המדינית.

אם משווים את סופו של 'אריה בעל גוף' ואת סופו של נח, גיבור 'מאחורי הגדר', אפשר להיווכח בנקל, שביאליק (כאחד-העם) לא האמין בכוחן של מהפכות של בן-לילה להצמיח מתוכן יהודי חדש, יפה בחיצוניותו ובפנימיותו. מהפכות כאלה טיבן שהן מולידות אחת משתי תגובות-נגד: או התבוללות, כבסיפורם של בני אריה בעל גוף, המתחככים בבת פריסטוב ובפוליצימייסטר ומוזמנים אל משתאות הגנרל והגוברנזור, או חזרה אל החיים היהודיים מן הנוסח הישן, כבסיפורו של נח. שינוי של ממש אפשרי רק בדרך החינוך האטי והממושך, שירפא את נגעי העם מן היסוד ויצמיח דור חדש, חלף דור המדבר, שיקב על צרורותיו.

סיומו של הסיפור שלפנינו (המכיל בקרבו יסודות של סיפור חברתי, של סיפור התבגרות, של סיפור אהבה, של סיפור מלחמה ומרי ועוד ועוד) מעורר את הקורא להרהורים היסטוריוסופיים על גורל הדורות, על יחסי ישראל ובני אומות-העולם, על גורל המין האנושי (שם ויפת) ועל קוצר ימיהן של מהפכות. האידיליה 'כחום היום', המתארת את ימי תמוז החמים, נכתבה בשלהי תרס"ד ונתפרסמה בתרס"ה. האם אך מקרה הוא שבתמוז תרס"ד קבר העם הזקן את צעיר בניו, בנימין זאב,²⁹ שלכו נשבר "בדרך אפרתה", באמצע הדרך ובאמצע החלום, חלום ארץ-ישראל, שאותו אמר להגשים לאלתר? האם אך מקרה הוא, שעל גיבורו של ביאליק נגזר לנטוש את החלומות ה"נכריים" (טבע, יופי, גבורה פיזית, אהבת האדמה ואהבת הגויה הארצית ש"מאחורי הגדר") ולהרכין ראשו לפני חוקיה של החברה היהודית הגלותית?

ב'מאחורי הגדר' (1909), פנה ביאליק לראשונה לתיאורי ילדות ונעורים. לפני כן כתב על אדם בגיל העמידה ('אריה בעל גוף', 1899) ועל "תלוש" בחצי ימיו ('סוחר', 1903), ושניהם בעלי משפחות — האחד בעל בעמיו השוכב על דינריו, והשני "לא יוצלח", המבקש בכל מאודו לראות צורת פרוטה; האחד שייך ל"דור המדבר", שכבר לא יצרף קולו למחנה הציוני, והשני "חובב ציון" נאיבי, בן הדור החולף, דורו של מ"ל ליליינבלום. בסיפור המרי וההתבגרות הפרודי 'מאחורי הגדר' (שבו המרי אינו מרי וההתבגרות אינה אלא נסיגה לאחור, אל ערכיהם של ההורים, בני "דור המדבר"), פנה ביאליק לעיצובו של גיבור ילד, וזאת מכמה טעמים: ראשית, בשנות מפנה המאה, שנות התחייה הציונית, החליט ביאליק ככל הנראה לנטוש את דמות האדם הזקן, שבע הצרות והייסורים, ששימשה ביצירתו המוקדמת כבואה אלגורית של האומה הישישה וידועת הסבל, ולאמץ את נקודת התצפית של ילד המקיץ משנתו ופותח את חלונו לקרן שמש ומשב רוח. שנית, נקודת התצפית הילדית באחדים מסיפורי הילדות של ביאליק אפשרה למחבר להצעיד את הפרוזה שלו לקראת מודרניזציה, ולהעניק לקוראיו תערוכת מרתקת של מהימנות ואי-מהימנות (ילד יתקשה אמנם לשקר ולזייף, אך גם יכולתו להבין את המציאות כהלכה מוטלת בספק), תוך התנערות מדרכי המסירה של המספר הכל-יודע, האופייניות לספרות ההשכלה (אם כי כאן הסיפור מסופר עדיין מטעמו של מספר כל-יודע).

דמותו של הילד אפשרה לביאליק הריאליסטן להשתחרר מן הצמידות המגבילה לעולם המעשה ולהפליג אל עולמות קסומים שמבוגר לא יבינם. שלישית, באמצעות סיפורי הילדות שלו ביקש ביאליק להעניק לספרות העברית פיצוי כלשהו על מקצת חסריה וחסכיה: אהבת חיים, שמחת חיים, רעננות, הומור, קונדסות ועוד. בשנים שבהן ערך את 'השילוח' (1904–1910), אמר לידידו הסופר מרדכי בן-אליעזר על 'תום סויר' של מרק טוין שתורגם בשם 'מאורעות תם' בידי טבירוב: "זה הוא אחד מן הספרים, שאדם רואה עצמו לאחר קריאתו כמי שעלה מן הרחצה בפלג זך. מין טהרה ורעננות הוא מרגיש בכל גופו ונפשו". ומתוך שבח זה לספרו של מרק טוין — סיפור בן-אליעזר — בא לספר בגנותם של הסופרים העבריים, הכותבים על אנשים דוויים וסחופים, ואין איש בהם הבוחר לתאר את הקונדס היהודי, שאינו נופל בזריזותו, בעירנותו ובפקחותו מתום סויר; "כדרכו להתלהב בשעת דיבורו כאילו עומד לפניו בר-פלוגתא שהוא מתפלמס עמו, קרא בחום: "האם טחו עיניהם של סופרינו מראות כי ברחוב היהודים גדול כוחו של הקונדס מכוחה של הנפש הרצוצה?".³⁰ בדבריו אלה הפנה ביאליק חץ של ביקורת כלפי 'נפש רצוצה', סיפור הילדות של ש' בן-ציון. בסיפורי הילדות שלו עצמו ביקש לתאר ילד מלא שמחת חיים, שובב ויצרי, שהלמדנות היהודית ה"קלאסית" ממנו והלאה.

ועל כל אלה, הגיבור הילדי, הפוחח והריקא, שימש לביאליק מטפורה הולמת לניגוחם מתוך תערוכת של זלזול וחיבה של ה"צעירים", יריבי אחד-העם ואוהדי הרצל, שהמשורר הרבה לתאר את מעלליהם כ"מעשה נערות". בעשותו כן התיך ביאליק את המילה הניטרלית "נערות" שבלשון חז"ל, המציינת את ימי-הנוער, ואת המלה היידית "נארישקייט", המציינת דברי שטות ואיוולת.³¹ לחלופין, נהג להשתמש לגבי ה"צעירים" גם במילה "עווילים", המציינת עולי ימים, אך המזכירה גם אווילים ועושי-עוול. בשירו הסטירי 'ילדות' ("לבעלי המהלך-החדש בספרותנו"), שאחד-העם סירב להדפיסו ב'השילוח',³² כתב ביאליק: "צפרים חדשות — זמירות חדשות — / מה רב הרעש שם ברמה! / הזאת היא עצם המלחמה? / אם רק התכונה למלחמה? / ואולי זה כל-הניצחון? / אם-כן — קום, נלכה לדרכנו! / אם-כן, אל-נבוש כי זקנו, / אם-כן, לא עברה עוד שעתנו". משמע, את

המהפכנות לשמה בתחומי הפוליטיקה ובתחומי הפואטיקה ראה ביאליק, תלמידו של אחד-העם, כתכונה שלילית. הוא ראה בה מעשה נעדר ואיוולת של נערים ריקים ונעורים מדעת כמו נח, גיבור 'מאחורי הגדר', שהפך — בסופו של תהליך — מסוס מהיר ואצילי לסוס עבודה נרפה וחסר כל נוי. "כל שקצה צעירה סופה שתהא גויה זקנה", אומר הפתגם העממי, וביאליק מראה כיצד נער יהודי יפה תואר, המתנהג כאחד ה"שקצים", סופו שיהא יהודי בלה וכעור, שפניו צומקים ומצוררים, כפני אבותיו, סוחרי העצים מן הפרוור. אליבא דביאליק, מהפכה של בן-לילה, המבקשת להמריא מעלה מעלה ולחרוג מכל המסגרות, מחזירה את מחולליה אל נקודת המוצא הנמוכה שממנה יצאו, ואף למטה מזה.

הערות לפרק שני:

- 1 I.A. Richards, *Practical Criticism*, London 1954, pp. 235–234.
- 2 השווה למימרה היידית: "ניט וויסן קיין צלם פֿאַר קיין אַלף" (לא לדעת מה בין צלב לבין אלף), סטוצ'קוב (1950), סימן 334.
- 3 זיקתו של ביאליק לאידיליה 'כחום היום' של טשרניחובסקי הייתה זיקה אמיצה ומוכחת. בארכיונו של טשרניחובסקי מצוי כתב יד של אידיליה זו, ובו חלל שהותיר המחבר ושביאליק העורך הוסיף בו בכתב ידו את תיאור בית האסורים.
- 4 השווה לשני שירים של ביאליק, שכותרתם 'עקב ועשו' — האחד שיר מערכון גנוז והשני שיר זמר ידוע (מסדרת 'שירים ופזמונות: מעין שירי עם'). שני השירים מתארים, כל אחד בדרכו, את ההבדלים שבין היהודי ל"גוי" הרוסי, ובמעגל רחב יותר — את ההבדלים שבין היהודי לכני אומות העולם.
- 5 גם אם הכלב של נח אינו כלב זאב אימתני ושחור כמו שקוריפין, אלא כלבלב קטן, לבן ורך כטלה. רכותו של הכלב מרמזת שאין נח "גוי" גמור, וששרדו בו גם תכונות יהודיות כלשהן. וראה עקביהו (1979). והשווה י"ל פרץ, סדר של כלבים (מפי העם, עמ' נא).
- 6 "נח הריהו עתה כבן שמונה עשרה, בחור כהלכה, בלוריתו המגודלת שחורה כזפת[...], דרך קוזאק ובן חיל". הבלורית היא מסימני ההיכר של ה"גוי", והיא מ"דרכי האמוריי" (וראה סוטה מו ע"ב). והשווה גם ל"שיר העם" הביאליקאי 'בין נהר פרת ונהר חידקל', שבו מתהדר החתן המיועד, כפי שהוא מצטייר בדמיונה של הנערה התמימה, בבלורית שחורה. בלוריתו מקבילה לציצית שעל ראש הדוכיפת — סמל היוהרה והגנדור האקסטרורטניים. בשני המקומות

- ניפץ ביאליק את המוסכמות המקובלות: במקום צעיר יהודי סטריאוטיפי, תלמיד-חכם חיוור ומצניע-לכת, מתואר "אביר" פוחז ונעור מדעת, בעל בלורית שחורה, הבא רכוב על סוס או על מקל של מטאטא.
- 7 והשווה לאגדה 'המכשפה והחייל' מאת הנס כריסטיאן אנדרסן, שבה כלב בעל עיניים גדולות כצלחות, בן-דמותו של צרברוס המיתולוגי, שומר את פתח הבור שבקרקעית גזע העץ. אגדות אנדרסן תורגמו לעברית בסוף המאה התשע-עשרה על-ידי יהודה גרובסקי-גור, וביאליק גמר על תרגומו את ההלל. רישומן של אגדות אנדרסן ('הענק וגנר', 'המכשפה והחייל', 'רועה החזירים' ועוד), שביאליק עצמו נרתם לימים לתרגומן, ניכר היטב בסיפור 'מאחורי הגדר', סיפור שיועד גם לילדים.
- 8 והשווה: "והיה אותו הארס מפעפע בהן כארס של עכנא" (ויקרא רבה טז, א).
- 9 השם "סירפים" מזכיר בצלילו את ה"שרפים" ("שרף" — מלאך, מן הכרובים ששמרו על גן-העדן, וגם נחש), הקשורים בכפל-המשמעות שלהם בסיפור גן-העדן, ואין זה מקרה. "שרפים" היא מילה כללית כלשונות אירופה הנוצרית (זו מילה עברית שהפכה למונח נוצרי), וראה מאמרו של ברוך פודולסקי, מסורות ט-יא (ספר היובל לגדעון גולדנברג), עמ' 468. והשווה לסיפורו של יצחק אורבך-אורפו 'רחוב הטומוז'נה' (תל-אביב תשל"ט), שפרטי-המציאות שלו (הנחש, הבוסתן עם יללת הכלבים והחרב המתהפכת, הכומר סירפים, ר' נויח שו"ב, קרפיף העצים ועוד) מושפעים כמדומה מעיצוב המציאות ב'מאחורי הגדר' של ביאליק ולא רק משקפים את המציאות "כמות שהיא".
- 10 ראה צור, עמ' 28-30.
- 11 ראה קריץ (תשכ"ח), עמ' 116-117.
- 12 גם באידיליה 'כחום היום', שעקבותיה ניכרים בסיפורו זה של ביאליק, הכפר מלא בדמויות מעוותות ומושחתות צורה, וראש להן "הצלוי", שניצל אמנם מן האש, אך גופו ניזוק והושחת ללא תקנה.
- 13 השווה לתיאור המואנש של הבתים באידיליה של טשרניחובסקי 'ברלה חולה', שגם רישומה ניכר בסיפורו של ביאליק, בתיאור בתי הפרוור, הדומים לבעליהם. על השימוש בהאנשה בתיאורי הנוף של טשרניחובסקי, ראה האפרתי (1974), עמ' 53-54. על האנשת הבתים ב'מאחורי הגדר', ראה קריץ (1968), עמ' 54-55.
- 14 על-פי המימרה היידית "אָ בעל עגלה פֿאַרט אזוי לאַנג מיטן פנים צו די פֿערד ביז ער ווערט אליין אַ פֿערד" (= "העגלון, נוסע זמן כה ממושך כשפניו כלפי הסוס, עד שהוא עצמו הופך סוס"); וראה סטוצ'קוב (1950), סימן 173.
- 15 ביאליק הזכיר את השם הזה באוטוביוגרפיה שלו 'פרקי חיים' (ביאליק ת"ש), וכאן הקנה לו משמעות מיוחדת. ראה גם סיפורו 'יום הששי הקצר', שגם בו שרי היהודי בגשמיות, והשווה לאידיליה של טשרניחובסקי 'כחום היום', שבו נקרא הגיבור-הילד בשם "וולולה" — גור זאבים. וראה גם ברשימה 'איש הסיפון', שבה נבנה סיפור חיים שלם על-סמך טעות שמיעה (השם "ליפקינד" — שמשמעו "בן-זאב" — מתחלף לו למספר ב"ליפקין" — אף הוא פירושו "בן זאב" — הוא ר' ישראל סלנטר, אבי "תנועת המוסר", מגדולי ישראל בעת החדשה).

- 16 כמקביל, הבכי שמשמיעה מרינקא החבוטה מכונה כאן "שאגה רצועה וכבושה" ו"שאגה איומה", משל היתה האסופית חית-טרף פצועה, ואף נח, "כל עצמותיו תשאגנה" למשמע הבכי (פרק ד). ציפא-לאה, החוששת שמא שכלה את בנה, פורצת אל החדר "איומה כלביאה" (פרק ו).
- 17 השווה לתיאורם של דרי הפרוור בסיפור 'אריה בעל גוף' ולתיאורי סוסנוביץ שאנשיה דומים לכלבים ולזאבים: "זה ירחים שאיני כותב כלום. אווירא דסוס" [דסוסנוביץ] ופרנסת ההוראה או המלמדות אינם משרין השכינה. אמת שאם יצא מעטי איזה טור הגון לפעמים כי אז התמלט דווקא מתוך עצבות ודכדוכה של נפש, אבל 'ספירתי' דהאידנא מזהמת ומטפשת מזאבת ומכלבת. סביבי זאבים שוקקים וכלבים אילמים, חסידים מזהמים ונבלים ממושכלים" (איגרות ביאליק, א, עמ' קה-קו).
- 18 כבר הדגישו המבקרים (אוכמני, קריץ ושנפלד) את היסוד הבלזאקי ביצירתו הסיפורית של ביאליק. ניתן להוסיף להשוואה שבין ביאליק לבלזאק עוד פן אחד: שניהם שילבו אנלוגיות בין דמויות לבעלי-חיים בדרכים מורכבות ומחוכמות, באמצעים מטונימיים ומטפוריים לסירוגין. אצל שניהם הדימויים החייתיים הם ציין סגנון מהותי באפיון הדמויות.
- 19 ראה קריץ (1968), עמ' 11-21.
- 20 ראה מאמרי "זיק, ברק-נור! הך!" (על מעמד האנומטופיאה בלשונו של ח"נ ביאליק), לשוננו לעם, לב, ז (תשמ"א), עמ' 192-199.
- 21 בספרי הדקדוק היה מקובל לכתוב: זסשרץ, דטלנת, בומף. את הפועל "זסשץ" ראה אצל אבן שושן. תודתי נתונה לפרופ' מאיה פרוכטמן, חוקרת הלשון והסגנון, על קישור המטפוריקה הדקדוקית הזאת ליספר יצירה' ולמדרש האותיות שבו. זיהוי זה עולה בקנה אחד עם התעניינותו של ביאליק באותה עת בבעיות לשון ועם מושג ה"כלימה" המשולב במסתו הידועה 'גילוי וכיסוי בלשון' שאף הוא לקוח מ'ספר יצירה'.
- 22 איגרות ביאליק, א, עמ' ק-קא. בזה הלך ביאליק בעקבות מנדלי: "ימי חייו המרים, שאינם אלא גסיסה אריכתא" (מנדלי מו"ס, תיב), והיא היפוכו המתחכם של המונח ההלכתי (מהלכות תפילה) "גאולה אריכתא". כן מצויים המונחים "תפילה אריכתא" (ברכות ד, ע"ב) ו"יומא אריכתא" ככינויו של ראש השנה (ששני ימיו נחשבים כיום אחד מבחינת רמת קדושתם — ראה למשל קיצור שולחן ערוך, צט, ב). כל המונחים הללו היו טבועים בדמו של ביאליק בבואו לחדש את הצירוף "תסיסה אריכתא".
- 23 עיין ערך "שרביט" במילון בן-יהודה, והשווה לשיריו של ביאליק 'גבעולי אשתקד' ("השומעת את ריח שרביטים חדשים וירוקים/ בא עם ריח הנטף?") 'יצנח לו זלזל' ("שרביט קרח, לא ציץ לו ופרח, לא פרי ולא עלה...").
- 24 ראה קריץ (1968), עמ' 12-15; 128-135.
- 25 ראה שם, עמ' 21.
- 26 "אחר עשר שנים", לוח אחיאסף, י (לשנת תרס"ג), ראה כל כתבי אחד-העם, עמ' שכז.
- 27 ראה אופק (תשמ"ד), בפרק "המשורר וצייריו", עמ' 118-133.

- 28 במכתב מיום 27 באוקטובר 1898; ראה כנסת (לזכר ביאליק), ז, תל-אביב תש"ב, עמ' 15–27, וכמיוחד שם, עמ' 23.
- 29 "בנימין" הוא שם רווח בפי העם לבן זקונים, כדוגמת וולוול, גיבור 'כחום היום', שנולד להוריו לזקונים, לאחר שכבר נואשו מפרי בטן. "וולוול" היא צורת ההקטנה לשם חיבה של "וולף" (זאב). אמנם הרצל לא היה מוכר ברחבי העולם היהודי והציוני בשמו "בנימין-זאב". היה זה שמו היהודי שניתן לו כשנולד, כמנהג, אך שמו הרשמי עוד מבית היה תיאודור, ובשם זה הוא חתם והופיע בכל מקום וכך הוא נקרא בפי כול. לעניין זה נלווה אפילו קוריוז: בקהילות הציוניות של מזרח אירופה שחתם העבריות היה טבוע בהן ניתן להרצל השם העברי מתתיהו (כתרגום של תיאודור), וכשביאליק רצה לרמוז בנוסח ב' של 'אגדת שלושה וארבעה' להישגיה של הציונות המדינית, העניק לגיבור את השם "נתניה" (כתרגום של תיאודור). עם זאת, מיצירות אחרות, למן הסטירה המוקדמת 'אשריך צעיר רודם' ועד לרשימה המאוחרת 'איש הסיפון', ניכר שביאליק הכיר את שמו העברי המקורי של הרצל.
- 30 ראה מ' בן-אליעזר, "משיחותיו של ביאליק", כנסת (לזכר ביאליק), ו, תל-אביב תש"א, עמ' 88.
- 31 ד"ר חיים כהן העירני כי קדם להיתוכו של ביאליק המפגש המקרי בין "נער" העברי לנאר היידי, והעובדה שגם בעברית הזדהה נער עם טיפש (ראה למשל רש"י לבראשית מא, יב ומקורו בבראשית רבה פט, ז); ואין הדברים דרש בעלמא והשווה משלי כב, טו, וכן "פתי" שמבחינה אטימולוגית אינו אלא נער (וכך פשוט בערבית). ודורשי גימטריות אף מצאו שנער בגימטריה שוטה.
- 32 ראה ביאליק (חשמ"ג), עמ' 339–341.

פרק שלישי

לא זה הדרך !

התנפצות סיסמאות ההשכלה בסיפור 'החצוצרה נתביישה'

א. שיקופה של המציאות באספקלריה מטושטשת
ובאספקלריה מלוטשת

הסיפור 'החצוצרה נתביישה' עשוי בתבנית של סיפור בתוך סיפור: ה"אני"-המספר של סיפור המסגרת (להלן "המארח") מוסר כאן את הדברים, בדיוק כפי ששמעם מפי ה"אני"-המספר של הסיפור הפנימי — חייל שהסב עמו זה לא מכבר אל שולחן הפסח (להלן "האורח"). אורח אקראי זה, שאינו נזכר כאן אפילו בשמו, "איש צבא יהודי מחיל המילואים, כבן ארבעים", מעלה באוב את זכרונות הילדות המתוקים מרירים, שאותם חזה מבשרו לפני שלושים ושתיים שנים ב"בית אבא", שעמד אז על תלו בכפר אוקראיני קטן מוקף חומת יערים. בעשותו כן הוא מפעיל פרספקטיבה כפולה: "של בוגר היודע את אחרית המעשה ושל נער תמים החי את הדברים בהתהוותם".¹

לפני המארח, המוסר את סיפור-המעשה לזולתו, נפרשת אמנם תמונת הוויי פנורמית, רבת גוונים ודמויות, ללא דינמיקה רבה של התרחשות, המשכנעת במלאותה הריאליסטית ובאותנטיות הגמורה שלה. ואולם בהודיעו לקוראיו-מאזיניו כי הוא מוסר להם את הדברים "כמו שהם, בלי פרכוס", לא זו בלבד שהמארח משתבח לפנייהם במהימנותו ובכשרון המספר שלו, אלא אף רומז להם שמן הראוי לקבל את סיפורו של האורח באימון ובספקנות כאחד, בחינת "כבדהו וחשדהו": מצד אחד, ראוי להם שיכירו באמינותו של מי שחוה את

חוויות הילדות בעצמו, בלא חציצה ופרגוד; מצד שני, ראוי אף שיפקפקו פה ושם באובייקטיביות וביכולת השחזור שלו, וזאת עקב מעורבותו האישית בפרשה, עקב העובדה שקלט אותה קליטה ראשונה בעיני ילד, ואף עקב ריחוקו מרחק שנות דור ויותר מזירת ההתרחשות. יתר על כן, אפילו האורח עצמו מודה, פעם אחת לפחות, שזיכרוננו מתעתע בו במקצת ("מכאן ואילך איני זוכרם אלא כאילו ראיתם במראה עכורה, שברים שברים — —"), והודאתו זו מטילה כמובן צל נוסף על מהימנות הדיווח. המחבר המובלע, שהשקפת עולמו המפוכחת וחסרת הפניות מבצבצת פה ושם מבין שיטי הסיפור, מתגלה, מכל מקום, כמי שיודע לבור את התבן מן הבר: כמי שמסוגל לצחצח את המראה העכורה ולראות את המציאות המסוכסכת הזו, שפניה "פני יאנוס" (מציאות שבמרכזה יחסי "דו-קיום" בעייתי וסבוך בין יהודים ושכניהם הגויים) בכל מורכבותה, מתוך תובנה מאוזנת ואנליטית של "בעל מחשבות" בהיר עין.

דברי האורח, שהם עיקרו של הסיפור שלפנינו, מעלים אפוא תמונת נוסטלגיה, טראגית ו"אידילית" כאחת, שבמרכזה גירוש מ"גן העדן האבוד" של הילדות ויציאה לארץ נוד, אל מחוז בלתי-נודע.² הפרספקטיבה הכפולה של מבוגר, השוכח את סבלות-ימיו ומתרפק על נוף ילדותו המרוחק, שזכרו שמור עמו לברכה, ב"עיני ילד" מצועפות, מרככת במקצת את הטראגיקה שבתמונה: תמונתה של משפחה הנעקרת במפתיע, בחטף ובלא כל התחשבות מביתה, ממקור פרנסתה ומכל קשריה החברתיים, ויוצאת לגתיב ייסורים נעלם, וכל זאת בעיצומו של ערב פסח שחל בשבת (זהו תאריך נדיר בלוח היהודי; יש בו כדי ליצור בעיות סבוכות ולא בכדי בחר בו ביאליק בסיפורו). לאמתו של דבר, הפרספקטיבה הכפולה והמבע המשולב, המשמרים משהו מתמימותו של הילד, הם המַעֲטִים כאן על תיאורי הילדות בחיק הטבע הכפרי זוהר מופלא ו"גוני פסטל" רכים של אידיליה שאננה והרמונית, והם שהטו, ככל הנראה, אחדים מבין פרשני ביאליק לראות בסיפור שלפנינו סיפור סנטימנטלי או גאורומנטי העורך כביכול אידיליזציה ואידיאליזציה של היהודי, והמפנה כביכול את כל האשמה כלפי שונאיו ומבקשי-רעתו.³

לעיני הקורא הביקורתי, היודע להסיר את הלוט הנוסטלגי מעל עיניו

של החייל הוותיק (ושאינו נסחף אחר ההשתפכות הסנטימטליסטית של זה אודות "הימים הטובים" של הילדות הרחוקה וה"שאננה" — ימי שובו של האב בעגלה עמוסה לביתו, עם מתנות בכיסיו; ימי אכילת דובשניות, פשטידות ולביבות מטוגנות), מתגלה קודם לכול תמונה ריאליסטית ורב-צדדית, שאינה אידיאלית או אידיאלית כל עיקר. כל העיוותים והאבסורדים של הקיום היהודי בגלות נפרשים לנגד עיניו, אמנם בעקיפין, במרוכך ובלא עוקצנותה המגמתית של סטירה משכילית רפורמטורית, אך גם בדיוקנות כמו-תיעודית, שקשה לטעות בה: ישיבה "על גחלים", שלא בהיתר, בעוד הכתובת חקוקה על הקיר; חיים רצופי עלבונות ושנאת חינם בין גויים הפכפכים וערלי לב הלוטשים עיניים לממונו של היהודי ולרכושו; ימי איסורים וייסורים, התגברות "מידת הדין" וגזרות ממאירות; התחכמות נלוזה והתרפסות שתדלנית אצל הרשויות; מתן שוחד "על ימין ועל שמאל" ופחד תמיד מאיומי מלשינות; עקיפת החוק בדרכי ערמה ואכיפתו השרירותית בידה הרמה של הרשות; עלילות אנטישמיות, שסופן גירוש, נטילת מקל הנדודים ויציאה אל יעד אחר, שבו מזומן לו ליהודי ככל הנראה גורל דומה, בחינת "וחזור חלילה".⁴

כל האבסורד שב-*condition juive* בולט מתוך הסיטואציה הבלתי אפשרית, שלתוכה נקלעה המשפחה: על קוצו של יום נחתך גורלה, כבפואמות המלודרמטיות של יל"ג, המתבוננות בגורל היהודי כבגורל שרירותי, רצוף עיוותים טראגיים, לעתים טראגי-קומיים, הנכפה על קרבנותיו בשל "קוצו של יוד" או "אשקא דריספק". רק ביום אחד נתאחרה השתקעותו של אבי המשפחה בכפר, והוא שדן אותו ואת בני-ביתו לשבת במקום ישיבה בלתי-ליגאלית, תלויה על בלימה, בחרדה נצחית מפני המלשינים וחורשי הרעה. הישיבה האסורה בכפר מגדלת חיש מהר ובהתמדה קבוצה של אוכלי לחם חסד על שולחנה של המשפחה — קבוצה המדלדלת את פרנסת המשפחה ויוצרת כעין "סימביוזה" מוזרה בין האב לטפיליו: אלה גומלים לו בשנאה עזה כמוות על ארוחות החינם הדשנות ועל ה"מתנות" ההולכות ומתרבות שהוא מעניק להם מאונס. הדיהומניזציה הסוריאליסטית שבתיאור ה"נייר" — צו הגירוש הזוחל אט-אט, אך בבטחה נחרצת, מעיר הבירה אל הכפר, עשויה אף היא להיתפס כאן כסממן של ספרות

האבסורד, שרק תיאורי 'הטירה' של קפקא יכולים להתחרות בה בדטרמיניזם הנואש והמייאש שלהם, המדגיש את אפסות האדם מול אטימותן של רשויות קרות ומנוכרות.

ואולם, ניתן במקביל להעניק ליצירה גם פירוש "נמוך", חסר כל הילה מיסטית או פטליסטית — פירוש החושף את המניעים התועלתניים של יהודי הכפר, והתופס את גורלם כתהליך סוציו-אקונומי טיפוסי, צפוי מראש ומובן מאליו. יש אמנם מידה רבה של שרירות לב בקביעת גורלה של משפחה בשל איחור בן יום אחד בלבד, אך בניגוד ליל"ג, שהעמיד טרגדיות מלודרמטיות בצבעים עזים ומופרזים, העמיד ביאליק תמונה טראגי-אידילית רכה ומפויסת, ללא כל הפלגה והגזמה. יל"ג הדגיש את אין-אונותו וסבילותו של הקרבן מול עריצות הממסד, ואילו ביאליק, שלא היה איש מלחמה מגמתי ונחרץ כגורדון, נתן ביד גיבוריו את זכות הבררה. ומשבתרו גיבוריו לשבת בכפר שלא בהיתר, צריכים היו לדעת, כי שעון החול יטפטף לו, והזמן ילך ויאזל אט אט ובהתמדה. אבי המשפחה הן יכול היה לשלוט בגורלו, ולוותר על הישיבה האסורה בכפר: אי-חוקיותו של הצעד היתה ידועה לו מראש, ורק אינטרסים כלכליים-חומרניים הם שעודדוהו להתעלם מדינה של מלכות ומצויייה, ולהפוך את כל בני ביתו לעבריינים, וכל זאת מתוך תקווה נואשת ואירונית כאחת, שבעזרת השם יארע איזה נס — "מלחמה או כדומה לזה מכת מדינה, שתשכיח את יוסי הדר בקוזיאובקה מן הלב".

אמנם צורכי הפרנסה הם כורח בל יגונה (בחינת "על פת לחם יפשע גבר"), אך היהודי — כך ניתן להבין אף בלא שהדברים ייאמרו מפורשות — הן בא לגור בכפר כדי להשיג הרבה יותר מפת לחם: תכליתו הסופית היא להביא לידי כך שהיער ייחשף ויהיה למישור, ובמקביל — שכיסו יתמלא ויהיה לגבעה.⁵ הוא הן לא בא להשתקע בכפר כדי להתקרב אל הטבע ה"גויי" שמסביבו ולהתערות בו כאזרח; להפך, הוא בא לטבע כחוכר יערות — כדי להפיק ממנו תועלת ולסחור בו כבסתורה לכל דבר; לכשיושחת הטבע והיער יתקרת, יעבור היהודי, מן הסתם, לחלקת יער אחר, כדי להתחיל מחדש בתהליך דילולה ודלדולה. תנועת המטוטלת הנצחית, שבין "ישיבת קבע" ארעית לבין היציאה לחיי נדודים, בחיפוש אחר "שדה מרעה" חדש, טבועה אפוא

מלכתחילה בדמה של המשפחה — כמו גם בדמה של האומה — בכורת חוקי נצח מתזוירים,⁶ ורק העיתוי הבלתי-מוצלח (למרבה האירוניה המרה היא מגורשת בלא כל התחשבות ורגישות בערב פסח, בכעין "יציאת מצרים" חפוזה ונמהרת) הופך גזרת מלכות שגרתית וגורל יהודי מצוי וצפוי לאירוע כה טראומטי.

ב. יעקב ועשיו — תאומים המתרוצצים באדרת שיער אוקראינית

את 'החצוצרה נתביישה', סיפורה של "יציאת מצרים" דהאידנא (שנתפרסם לראשונה ברוסית, ועשוי היה להגיע גם לידיהם של קוראים שאינם מבני ברית⁷), הציג ביאליק מזווית ראייה ילדית, המתבוננת בתמונה כאורח חד-צדדי, והמאירה באור יקרות את הזיכרונות האבודים. עם זאת בדרך מחוכמה הושמו כפי הדובר האורח (המתרפק בנאיביות רגשנית על זכר ילדותו התמימה) גם פרטים אחדים המגלים "שלא בכוונה" את צדו השני של המטבע — צד שאינו אידילי או אידיאלי כל עיקר. כך נפרשת לנגד עינינו מציאות מורכבת ורבת-אנפין שאינה מחלקת את העולם באופן סכמטי ובצבעי "שחור לבן" ליהודים "טובים" ולאוֹיִבֵיהֶם רעי המזג.⁸ לאמתו של דבר אין הסיפור מגלה עניין במציאות הנכרית אלא בה במידה שהיא כרוכה בגורל הלאומי ומשפיעה עליה, אלא שעד לגירוש, יש להודות, מחלחלת המציאות הנכרית מאונס לתוך זו היהודית (וגם להפך) תוך יצירת מערבולת וסבך שאין מהם כביכול מוצא. ואף שלפנינו סיפור לאומי המעמיד במרכזו את הגורל היהודי ולא סיפור המספר בשוויון נפש את גורלו של "כל אדם", לא התכוון ביאליק להציג בו את היהודי באורח מגמתי וחד-צדדי כ"טלית שכולה תכלת" (אלא לכאורה, ורק דרך עיניו התמימות של המספר, המשמר בתוכו שרידים כלשהם מראיית העולם הילדית).

ברובד הגלוי המוצג בעיני ילד תמימות המזדהות הזדהות טוטאלית עם ערכיו של "בית אבא", מוצגת כאן תמונת תשליל סימטרית למדי, המחלקת את העולם לשניים: העולם הגויי כמוהו כיריעה שרובה מחשכים וצללים, ורק פה ושם מבליחים בו כתמי אור אחדים, ולהפך, העולם היהודי כמוהו כיריעה זוהרת בלובנה, שרק שוליה מוכתמים

ברפש פה ושם. וביתר פירוט: העולם הגויי מוצג כאן בדרך כלל כערב רב של חיות טרף נבערות וחסרות לב, ובשוליו של עולם זה, שרובו טמטום וערלות לב וחוששים, מזהירה גם קרן אור יחידה — משרתת גויה, שכולה תמימות, נאמנות וטוב-לב. וכך גם, במהופך, לגבי המחנה שכנגד: העולם היהודי מוצג כאן בדרך כלל כעולם שכולו מידות נאצלות ומעשים טובים, מוסר ודרך ארץ, ובשוליו דבק גם רבב כלשהו, בדמותו של יהודי ערל לב כאותו סוחר עצים, שהלשין על שכנו לפני הרשויות והביא לחורבנו.

ואולם קריאה שהויה וזהירה מגלה עד מהרה, כי הסימטריה ה"מושלמת" הזו נשברת על כל צעד ושעל. יתר על כן, נרמז כאן לא אחת, כי אך טבעי הוא הדבר שיסודות של אֶ-סימטריה יהיו מוטבעים בבסיס מערכת יחסים שבה מיעוט זר מתיישב בחלקתו של הרוב השליט ועוד מתבדל ממנו מתוך רגשות עליונות של "אתה בחרתנו מכל העמים". אכן, ציבור הגויים מתואר כאן ברובו בצבעים שחורים משחור: כהמון של הדיוטות, אספסוף חסר בינה, המשנה את עורו לבקרים, והמסוגל לעבור בכהרף עין ממשטמה עזה לנמיכות רוח ולהכאה רגשנית על חטא. אכן, נציגיו ה"מוסמכים" של ציבור זה — הסטאנובוי והאוריאדניק — המחכים ל"דמי לא יחרץ" והסמוכים על שולחנו של היהודי, מוצגים כאן (ולא ברמז דק בלבד) כאותם כלבים עזי לב וחורצי לשון שמגדל היהודי בחצרו המחכים בשקיקה לפסולת השחיטה של השו"ב. ואולם, גם יהודי הכפר אינם מוצגים כאן במובהק כגומלי חסדים טובים ומיטיבים שעל כל מעשיהם משוך חוט של חן וחסד ורחמים. אמנם המספר הנוסטאלגי מרבה בתיאור פעולותיו "הציביליזטוריות" של אביו, שהביאו תועלת רבה לסביבתו — כגון השכנת שלום בין האיכרים הנצים, הכנסת יסודות של קדמה ותיעוש, דרך ארץ וידיעת קרוא וכתוב — אך פעולות אלה, בצד היותן מעשה הומאני ואלטרואיסטי של אדם מישראל, רודף שלום ושותר טוב, עשויות להתגלות בעין בלתי משוחדת גם כמעשה מחושב ופרגמטי, שתועלת לא מעטה בצדו (האב הטוב והמיטיב, שנהג לערוך בוררות בין שכניו, דאג גם במקביל לעורו, וקנה לעצמו ולשכניו היהודים "שקט תעשייתי", וכל זאת במחיר לא רב ובמאמץ לא גדול במיוחד). הבן גם מאריך, באופן טבעי ומוכן מאליו, בתיאור מעשי הסחטנות

הבוטים של הערלים, שהשפילו את אביו עד דכא, אך המחבר המובלע גלוי העין רומז לקוראיו, שאפשר שכדאי היה לו לאבי המשפחה, לפחות בשש השנים הראשונות לשבתו בכפר, להפריש מרווחיו מכסות ומעשרים לכמה "שומרי חוק" רעבתניים, וכי בענייני שוחד קשה לדעת מיהו הראוי לגינוי — המקבל או הנותן. כמעט במובלע "וכבדרך אגב", נמסר כאן גם כי לאמתו של דבר מי שהביא לידי חיבור כתב השטנה והמלשינות נגד אבי המשפחה, לא היה אלא יהודי, שעשה מה שעשה מטעמי אינטרסים של תחרות כלכלית גרידא.

גם עיסוקם ה"פרודוקטיבי" של יהודי הכפר — אם נשחררו לרגע מן הנוסטלגיה שבה הוא אפוף — יש בו כדי לחשוף אותם לביקורת נוקבת, גם אם עקיפה ומרומזת. אמנם עבודתם — עבודת כריתת יערות וסחר עצים — הינה עבודה קשה ומפרכת, מ"עולם המעשה" ולא מ"עולם האצילות"⁹, אך אין זו הפרודוקטיביזציה שעליה דיברו המשכילים הפוזיטיביסטיים. לפנינו קומץ יהודים כפריים, שאינם נוטעים עצים ואוכלים את פריים, כי אם סוחרים לכל דבר, היושבים מחוץ לעיירה היהודית, "בחיק הטבע" הנכרי, אך ורק בשל אילוצי הפרנסה ושיקולי כדאיות, והעוסקים בעצים כרותים, שנועדו לדלל את "הטבע" לטובת ה"תרבות". היהודים בסיפורנו אינם נמשכים אל הטבע, כדוברו (האישי והלאומי כאחד) של השיר 'בשדה' המבקש ליפול אל חיק האדמה הנכרית כבן אל חיק אמו, כי אם בונים בפאתי היער מנסרה ובית משרפות זפת המכלים את הטבע ומכערים אותו. בעקירתו מן העיירה אל הכפר הביא אתו אבי המשפחה מלמד לבל ייוותרו ילדיו אנאלפבתיים ומגושמים כילדי הגויים (שאותם בנו הקטן מבטל בלבו במילים הבוטות: "עם הדומה לחמור!"); והשווה יבמות סב ע"א). יהודי הכפר שלפנינו שואפים אפוא לאחוז את החבל בשני קצותיו: הם חיים אמנם ב"חיק הטבע" הכפרי, מוקפים יערות בראשית ועובדי אדמה בורים ועמי ארצות, אך גם מן ה"ספר" ומן התרבות העירונית אין הם מושכים ידם. לא במקרה מגורשת המשפחה בסופו של דבר מן הכפר אל העיירה — בהיות בניה אנשים חצויים ושנויים בנפשם; אנשים השייכים לאמתו של דבר ל"עיר" ול"יער", והממזגים בתוכם בעת ובעונה אחת את ניגודי ה"החיים" ו"הספר", ההתערות וההתבדלות.

סוחרים כדוגמת אבי המשפחה וזליג, שכנו ו"מחותנו", חיים במציאות דו-ערכית, שבה הרוחניות הנאצלה והחומרנות הגסה ארוגות ומשולבות זו בזו (וכדברי ביאליק בפתח שירו 'אבי': "בין שְׁעֵרֵי הַטָּהָרָה והטומאה נעו מעגלותם יחד, / התפלש הקודש בחול והנשגב בנתעב התבוסס"). אין הם אידיאליסטים גמורים, שהרי עיקר מטרותם לדאוג לבצעם. לעומת זאת, גם אי-אפשר לראות בהם בשום פנים מטריאליסטים קרי מזג וחסרי מצפון (כאותו קולוניאליסט נצלן, קורץ שמו, היושב ביערות העד של אפריקה בין הפראים הבורים, מן הרומן של ג'וזף קונראד 'לב המאפליה'; או אפילו כאריה בעל גוף, סוחר העצים המגושם וחסר הלב מן הסיפורת הביאליקאית), שהרי ככלות הכול, הם אנשים טובים ומיטיבים ביסודם, המביאים לסביבתם גם תועלת בלתי מבוטלת (כשם שילדיהם משרתים בצבא הצאר ותורמים מחילם ל"מולדת"), והנושאים אתם לתוך חשכת הבערות של העולם הגויי ניצוצות של אוריינות ושל מוסר חברתי.

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

סיפורו של ביאליק, שאינו סיפור דיוקן כי אם תמונה קולקטיבית של עדה קטנה¹⁰ היושבת בכפר הגויי ועוסקת במסחר (כלומר בפרנסה יהודית גלוית טיפוסית המצטיינת בערמה ובאופורטוניזם), מאוכלס אפוא בריות כלאיים רבות, שידיהן ידי עשיו וקולן קול יעקב. כל

השילובים שבין "יעקב" ל"עשיו" (הלא הוא הגוי הרוסי, העוטה אדרת פרווה) מוצגים כאן לעיני הקורא — למן המלמד מבית האולפנא שכולו "יעקב" יושב האוהלים,¹¹ ועד לשיכור שבבית המרוח, הלוגם "מן האדום האדום הזה" והאוחז בבלורית רעהו בעת קטטה, שכולו "עשיו" השעיר ואיש הציד. בין זה לזה, נמתחת קשת רחבה של גוני ביניים הפורשת דגמים שונים של שעטנז ושל כלאיים, ובתוכה — קבוצה של יהודים כפריים, כבשים בעור זאב, המסגלים לעצמם עקב תנאי החיים את צורתם והתנהגותם של הגויים המסורבלים שמסביבם. כך, למשל, פסח איצי החלבן הדר יחידי בחווה בודדת מחוץ לכפר והמגיע ברגל לתפילת שבת מעוטף בטלית לבנה מתחת לסרבל כדי שלא יותיר את שכניו ללא "מניין"; כך, למשל, גם ר' גדי השוחט, שמראהו מראה גזלן, בשרוולים מופשלים ובמאכלת נוצצת, אך בשבתו אל שולחן השבת, בירמולקה נקייה של סמוט ובאכנט רחב, מראהו מראה יהודי שו"ב בעל צורה ובעל שיחה נאה. אפילו יוסי, אבי המשפחה, שוחר התורה, העושה כל שביכולתו כדי לקיים בכפר חיים יהודיים כהלכתם, נגרר לעתים לתגרת ידיים עם מתחריו, אף נאלץ לשמוע ליד שולחן השבת שיחות תפלות וניבולי פה של האוריאדניק, ולהעמיד פנים כאילו הוא שומע דברי חידוד מהנים (בעוד בשרו נעשה חידודים חידודים). קשה להיות "יהודי כשר" בכפר הנכרי, בין מלונות כלבים ומכלאות חזירים, אומר כאן ביאליק בגלוי ובסמוי.

ולעומת היהודים הנראים כגויים, המגדלים כלב כחצרם וריחם כריח השדה, אחדים מגויי הארץ "מיוהדים" כאן במקצת, ואף זאת בצורות שונות ומשונות: האוריאדניק, למשל, מצטרף לזמירות השבת (אמנם בעיקום ובהשמעת דברי קלסה), זמירות שניגון מוכר לו היטב משש שנות טפילות, שבהן היה סמוך דרך-קבע, בכל שבת ויום-טוב, על שולחנם של יהודים; לעומתו סטיופי המשרת והרכב בא להודיע על אחיו הגויים, היושבים בבית המרוח ומכינים בעזרת הלבלר כתב שטנה נגד מעסיקו היהודי; עולה עליו ב"יהדותה" ובנאמנותה יבדוכה, המשרתת הפראבוסלאבית הזקנה, המקפידה על בני הבית בשמירת מצוות דתם ("מזרזתם כאחת היהודיות על לבישת טלית קטן, על כיסוי הראש ועל אמירת 'מודה אני' [...] ומרחקתם בחרדה מתערובת כלי בשר בכלי חלב"), למרות שבסתר היא נוהגת להזות עליהם "מים

קדושים" מתוך דאגה כנה לבריאותם.¹² לקבוצה זו של גויים "מיוהדים" או "מגוירים כהלכה", שיך גם פיטקא, "שקץ" קטן מבני השכנים, הלומד ב"חדר" אצל המלמד, וכותב — אוי לעיניים שכך רואות! — רוסית באותיות עבריות, ומשמאל לימין דווקא.

ולמרות ההומור הרך והמפויס (המנוגד תכלית ניגוד לארס המחלחל לתיאור מערכת היחסים הדמונית הנרקמת בין היהודים לשכנתם הגויה שקורופינטשיכא בפתח 'מאתורי הגדר'), דומה שאין לפנינו אידיאליזציה של המציאות, כי אם תמונה ריאליסטית ומפוכחת, שאינה מציגה את היהודי כטלית שכולה תכלת, ואף אינה מתברכת בקלונו או חושפת אותו ככלי שכולו מום. היהודי הגלותי, הרוחני והארצי כאחד, מוצג כאן על יופיו ועל כיעורו, ואם היופי עולה כאן לעתים על הכיעור, הרי זה משום חד-צדדיותו של המספר, הנזכר בעבר בכמיהה ובנוסטלגיה, ומיפה אותו, ביודעין או שלא ביודעין. לעומתו, המחבר המובלע, הבוחן מציאות רב משמעית ורבת פנים, עושה כן מזוויות שונות ומתגוונות, תוך התמודדות אמיצה עם הבעיות המוסריות שמציאות זו מעלה. הוא מתגלה, ככלות הכול, כמי שמסוגל לראות את הדברים "מבפנים", מתוך אמפתיה של אח המשתתף בסבלות אחר, וגם "מבחוץ" בראייה אובייקטיבית, שאינה מכסה מומים כעורים או מתעלמת מהם במתכוון. לעיניו מתגלה הפרדוקס, שעליו דיבר ביאליק בהרצאתו 'השניות בישראל' (דברים שבעל-פה, א, עמ' לט-מא), לפיו העם, מצד אחד, הוא "עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב", ומצד שני, הוא בעל אלף פרצופים, עם הקולט את תויהם, תכונותיהם וצורות חייהם של הגויים שבתוכם הוא יושב. המחבר המובלע, בניגוד למספר-האורח, מתאר את המציאות "כמות שהיא", על אורותיה וצלליה ועל סתירותיה המרובות.

אפשר שביאליק כיוון את סיפורו לכמה סוגי קוראים בעת ובעונה אחת: הקורא המתבולל למחצה לשליש ולרביע שיקרא את הסיפור בקובץ הרוסי ייזכר בגעגועים בהווי ובמנהגים, במועדים ובמאכלי החגים של "בית אבא", והסיפור עשוי אף להביאו אל "דרך תשובה". לעומתו, הקורא ש"מבית", שאינו זקוק למנת הנוסטלגיה הזו, יבחין שסיפור זה אינו מוקיע אמנם את כל המומים והמדווים לעין שמש, אך גם הרטייה, שהוא פורש עליהם באהבה ובחמלה, אינה מסוגלת

להסתירם כליל. הקורא השכלתני והמפוכת, משכיל שלאחר זמנו, יתעלם מדרך המסירה האמפתית והסנטימנטלית, וימקד את תשומת לבו בביקורת, הסמויה אך האפקטיבית, הכלולה בסיפור קורותיו של סוחר העצים היהודי שהתיישב בכפר בלא היתר ושגורש ממנו ביד חזקה על-ידי נציגי הרשות (וזאת למרות שבנו גויס לצבא הצאר, ושימש בו שופר לסיסמאותיה הרמות ומושכות הלב של אותה רשות עצמה). לעומתו, הקורא העממי והרגשן, שרקעו רקע חסידי, יאמץ את נקודת התצפית של המספר, ויראה ביהודי המקום "עדר ה'" ו"צאן קודשים", אף יתלה את כל האשם בנוגשי העם, הקמים עליו בכל דור ודור לכלותו. הקורא התמים, ובמיוחד הקורא הצעיר, ילך שולל אחר ה"פסאדה" האידילית שמציגה הראייה הילדית, ויקבל את התמונה ה"גן עדנית" של הכפר הקטן כפשוטה ואת הדלקת הנרות ביער כמעשה נסים ונפלאות. לעומתו, הקורא הבקי והמיומן, אזרח הוותיק של "קריית ספר", יבחין בלא קושי בפיכחון הריאליסטי, באספקלריה המטושטשת, שדרכה נקלטת כאן המציאות, באירוניה ובאוטו-אירוניה הכבושה, אף במסקנה ה"פוליטית" הסמויה, המוצנעת בין שיטיה של האמירה המפורשת.

המדגיש את צד האידאליזציה בלבד, מאמץ למעשה את ראיית העולם הילדית, שמציג המספר-האורח בחזית היצירה ורואה בה חזות הכול. מספר זה אינו מבחין, בשל תמימותו וחד-צדדיותו, בהתהוותו האטית אך הנחרצת של התהליך המוביל בסופו של דבר אל הגירוש, ועל כן הוא מעצים את ממדיו וצובעו בצבעים מיתיים של גירוש פטאלי וקטסטרופאלי מגן העדן. המחבר המובלע רומז, כי ראייתו של ה"אני"-המספר לוקה פה ושם בחוסר תובנה, ממש כשם שבימי ילדותו הרחוקים נהג לבקש מתנות מאביו בשוב האב לביתו מסבלות-ימיו, מבלי שהבחין, בתמימותו ובאטימותו של ילד קטן ואגוצנטרי, עד כמה בקשתו איננה במקומה (כאילו לא די לו לאב ב"מתנות" שהוא נאלץ לתת מדי יום למיני הטפילים המסובים סביב שולחנו, וכאילו לא נתרוקנו כבר כל כיסיו ואמתחותיו ממעשי סחטנות ושוחד). גם הצגתו של האורח את הקהילה היהודית הקטנה של כפר ילדותו מגלה סובייקטיביות תמים: אמת, יהודים אלה הם אמנם בדרך כלל אנשים ישרי דרך ואוהבי תורה, אנשי משפחה למופת, גומלי חסדים, רודפי

שלום ומכניסי אורחים. אולם, האילוצים, הנסיבות ותנאי החיים גורמים להם להיות גם עבריינים מאונס, להידמות לשכניהם הגויים, בעלי האגרוף והבלורית, ולחיות בתוכם חיי קלון ופחד, עם חרב המונפת דרך קבע על צווארם. בקרקעית היצירה ובשוליה נותרות שאלות, שאינן נהגות מפורשות, והמטילות לא אחת רבב במעשיהם של יהודי הכפר — שאלות שמטרתן הסמויה היא לומר להם ולנו בדרכי עקיפין, ולעתים אף בלא מילים: "לא זה הדרך!".

ג. "לך לך" — פסח ופסחא כמציאות וכסמל

לעיני המתבונן "מקורב", ברמת המיקרוטקסט, בסיפור שלפנינו מתגלה תמונת הוויי ריאליסטית, משכנעת במלאותה ובדרך הפלסטית והחד-פעמית, שבה היא לוכדת פרטי נוף טבעי ואנושי. אך למתבונן בתמונה המימטית הזו במלוא היקפה, "ממרחק", מתחוור אט-אט כי היא צוברת משמעויות מטא-ריאליסטיות וסמליות, ומשום כך נפרש לנגד עיניו ברמת המאקרוטקסט מעבר לסיפור קורותיה של משפחה אחת מישראל, קרבן הנסיבות של זמנה ומקומה, גם סיפור קיומו של העם בכל דור ובכל אתר. בדיעבד מתברר למתבונן בתמונה הכוללת, כי גם יחידות הטקסט הקטנות ופרטי האקראי של הריאליה ה"פשוטה", המעוגנים היטב בזמן ובמקום, נצבעים לא אחת בגוונים סמליים, המעניקים להם משמעות שמעבר לארעי ולחולף. את הסימן המובהק ביותר לכך שהסיפור שלפנינו מרובד גם מרובד על-זמני ניתן למצוא דווקא, באופן פרדוקסלי, בציון זמן ההתרחשות הספציפי, הרי הוא ערב פסח. גירוש של משפחה יהודית ערב פסח יש בו, כמובן, משום אנלוגיה — טראגית ואירונית כאחת — ליציאת מצרים של ימי פרעה ולסיפור התהוותו של העם, כפי שכל קורא וקורא יבחין בנקל.

ואולם, סיפור היציאה מן הכפר בערב פסח עשוי להטעות את הקורא ולגרום לו להיתפס בקלות יתר לאותה אנלוגיה היסטורית שקופה ומתבקשת-מאליה מבלי שייתן דעתו לכך שאנלוגיה שגורה זו מתפקדת בטקסט שלפנינו באופן מורכב ורב-אנפין מן הצפוי. למעשה, נטל כאן ביאליק מוטיב שכיח, שכבר היה בדורו ל"מדרס סופרים" ("יציאת מצרים" שימשה דפוס סמלי שגור וקבוע, הן בספרות והן

בפובליציסטיקה הציונית), ונסך בו חיים חדשים, ממש כשם שבשיריו נהג לממש ניבים ופתגמי עם ידועים לכול ולעוררם לחיים חדשים, בדרך-כלל תוך הסטתם מן הדרכים הכבושות והבנאליות והטבעתם בחותם אישי מובהק. בסיפור שלפנינו לא הסתפק ביאליק במשוואה האלגורית השחוקה, שלפיה יהודי רוסיה הצארית, הנאנקים תחת עול גזרות וגירושים, כמוהם כבני-ישראל במצרים: "יציאתם מ"עמק הבכא" כמוה כיציאת מצרים של ימי האבות; ונדידתם ב"מדבר העמים" בשנות מפנה המאה, כמוה כנדודי דור המדבר, דור שנגזר עליו לראות את הארץ מרחוק בלבד. אנלוגיה זו מרחפת אמנם על פני הטקסט, מחלחלת לכל יחידותיו, קטנות כגדולות, אך בסופו של דבר היא מקבלת בו עיצוב חד-פעמי ואידיוסינקראטי השונה שוני ניכר מן המוסכמות והמקובלות. מתברר שגם את סיפור "יציאת מצרים" כיוון ביאליק לקוראים שונים, שיתפסוהו איש איש כפי יכולתו: רבים מהם יקלטו אמנם אך ורק את ה"פסאדה" הכולטת ביותר שלו, כפי שעלתה מדפוסי הקבע של הספרות העברית, אך תמיד יהיו גם כאלה, שיגלו בו גם פנים רבות ומגוונות, שאינן מזדקרות לעין ממבט ראשון.

מתברר שאפילו פרטי הוויי "פשוטים" ו"טריוויאליים", הנתפסים כאן כחלק מן התיאור האינדיבידואלי, עשויים להתגלות בעיון בוחן ומדוקדק כחלק ממערכת סמלית ענפה, בעלת גוון קולקטיבי לאומי, שבמרכזה סיפור חג הפסח וזמן יציאת מצרים. כך, למשל, מוטיב "סיר הבשר" — משל לחיי השוכע והרוותה שבחיי עבדות, והעילה לדרישתם של בני-ישראל לחזור לארץ שהקיאה אותם מתוכה — מוצג כאן כחלק בלתי נפרד מן הריאליה החד-פעמית, שאינה מושכת את הקורא לשום משמעות שמעבר לה. ואולם, ברגע שסיר זה מורד בחיפזון מן האש עקב הגירוש הבלתי צפוי, הוא צובר משמעות שמעבר לפשט, ומעורר את זכר יציאתם החפוזה של בני-ישראל, ובכליהם הבצק שלא החמיץ. גם את תיאורי הדג המפרפר במטבח, הבצלים והשומים ושאר ירקות, לא כלל כאן ביאליק אך ורק משום הליכתו בתלם החרוש של ספרות ההוויי וציותו לכללי ה"נוסח" המנדלאי, עתיר המאכלים היהודיים. באמצעותם כלל ביאליק רמזים מעובים ורב-משמעיים לפרטי המציאות של דור המדבר תוך הרחבת הסיפור הליטראלי לממדיו של משל לאומי, שעיקר תכליתו עיונית ולא

תיאורית-פלסטית בלבד. כך, למשל, המספר "ארבעים" המשתלב במגמה הכמורת-תיעודית של הסיפור, המדייקת בפרטים ובנתונים (המספר חוזר בסיפור פעמיים, פעם בציון גילו של האורח ופעם בציון מספר הבתים בכפר), מתברר כמספר שאינו מקרי כל עיקר, ומוענקת לו כאן משמעות סמלית רחבה שמעבר לאקראי ולאנדיבידואלי, בחינת "ארבעים שנה אקוט בדור" (תהלים צה, י). הגזרה פוסחת על ביתו של זליג, אבי הכלה, מתוך "עיוותו" של הסיפור המקראי, לפיו פסחו המכות על בתי היהודים, אף מתוך עיקומה וסירוסה של גזרת פרעה: "כל הבן הילוד היארה תשליכהו וכל הבת תחיון" (שמות א, כב). ברובד סמלי-לאומי זה הגייר העושה דרכו מן העיר אל הכפר עשוי להיתפס כפתן זוחל, או כ"עמוד אש" קדמוני, העושה דרכו ב"מדבר העמים". את פירורי המצות הנורשים על דרך הנדודים לאור הירח ניתן לתפוס בהקשר זה כגירסה מודרנית של סיפור הקֶן, הנופל על פני הארץ, כלומר כמימוש "נמוך", חילוני וטראגי-אירוני של סיפור הנס שבא לבני-ישראל מידי שמים. אף לא מקרי הוא שמו של בעל האכסניה — ר' משה-אהרן — הפותח את דלתותיו לפני המשפחה המגורשת, ומצילה מפני הצורך לחוג "פסח שני", חובתם הקדומה, מימים שבית המקדש היה קיים, של מי שנמצאים בערב ב"דרך רחוקה" ואינם יכולים להקריב את קרבן הפסח במועדו לבוא ולהקריבו כעבור חודש.¹³ סיפורו של המארח אודות אורח אלמוני, שאינו נזכר כאן אפילו בשמו המפורש, המגיע ל"ליל הסדר" בלבד, מעלה את זכר האושפיז הפלאי, אליהו זכור לטוב, שאותו הלביש ביאליק בזיכרונותיו שבעל-פה בדמותו של איש צבא.¹⁴

חג הפסח ומנהגיו — "פסח מצרים", וכמוהו גם החג שבכל דור ודור כפי שהוא משתקף בקנייני הרוח של העם מכל הדורות: מסכת פסחים, הגדה של פסח, סיפורי חסידים ואף הסיפורת הנאו-חסידית של הזמן החדש — משולבים היטב ביצירה, ולא ביחידותיה הקטנות בלבד. גם המבנה הכולל של הסיפור בנוי במחשבה תחילה, כדי שישקף את מנהגי החג ואת מבנה "ליל הסדר". על רקע זה ניתן להבין אפילו את שאלתו הסתמית כביכול של הילד התם, החותמת את הסיפור ומעניקה לו את מבנהו המחזורי, כשאלה שמתפקידה להעלות את זכר הקושיות, שנהוג לתיתן לצעיר שבין המסובין סביב שולחן ה"סדר".¹⁵

אגב כך מקבלת הקושיה הנצחית, "מה נשתנה הלילה הזה מכל הלילות?", החוזרת על עצמה מדי שנה, משמעות אירונית במיוחד לנוכח מצבה העגום של משפחת המגורשים החוגגת פסח ראשון על שולחן זרים. אפילו התחבולה של סיפור המסגרת מקבלת בהקשר זה משמעות מיוחדת במינה, שהרי כל יהודי מצווה לספר ביציאת מצרים, ואף כל אחד חייב לעשות כן כאילו הוא עצמו יצא ממצרים. המארח ממלא אפוא מצווה לאומית, במוסרו את דברי האורח לזולתו, בחינת "והגדת לבנך", והוא עושה כן מבלי שיסטה כחוט השערה מן הגירסה המקורית. בדיעבד מתברר אפוא, שאפילו המסירה של הסיפור אינה תחבולה נרטיבית מקרית שבלא כוונת מכוון: סיפור פרטיקולרי על גירוש ממחוזות הילדות מקבל כאן אפוא משמעות לאומית רחבה, ולהפך — הסיפור הקולקטיבי, שקיבל במרוצת הדורות ממדים מיתיים, נפרט כאן לפרוטות של יום-יום (לתמונת הווי ספציפית, אישית וחד-פעמית, מ"מודוס החיקוי הנמוך").

בתוך כך, לא נגרע כאן גם חלקה של ההנמקה הריאליסטית: הבן מגיע לחופשה בערב פסח, ופרט זה משתלב היטב לא רק במערכת הסמלית, כי אם בראש ובראשונה במערכת דמוית המציאות, שהרי טבעי וטיפוסי הוא שחיילים יקבלו חופשה בחג הפסח, שהוא גם חגם (פסחא), בשעה שהאביב מהלך בארץ, הדרכים כבר אינן מכוסות בשלג כבד, ולפיכך ניתן להגיע אל בית המשפחה מן המרחקים.¹⁶ הירח נראה לו לילד, הנודד בלילה בעגלת המגורשים, כקערת כסף שרדיד העב הקלה עובר מעליה, וגם למראה פיוטי-חזוני זה יש הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת, שכן כליל הפסח, כלומר באמצע החודש העברי, הלבנה אכן במילואה, והיא עשויה להיראות בעיניו של ילד בעל דמיון כאותה "קערת סדר" של פסח גדולה ועגולה.¹⁷ גם הפתייתים המתפזרים לאור הלבנה, שעניו המצועפות של ילד תראינה בהם כוכבים הנושרים ממרום או סימני דרך אגדיים ואפופי סוד, אינם אלא פתיית מצות המלמדים בפשטות על טלטולי הדרך של משפחת העקורים. קורא חילוני וספקן (ולחלופין: קורא ריאליסט ומציאותי, שדמיונו אינו ממריא מעלה מעלה בחיפוש אתר חזיונות ואפיפאניות) לא יגלה את יופים של פרטים בנאליים אלה, אף לא יבין מה הרבותא בתופעות כה פחותות וטריוויאליות. פתוכים ומזוגים כאן אפוא אלה סמלים

בעלי גוון לאומי, שהילד מעצימם ומתבונן בהם כמתוך פאתוס כן וחגיגי, ופרטי מציאות ריאליים מ"מודוס החיקוי הנמוך", שהמחבר המובלע מתבונן בהם בפיכחון אירוני.

אך גם בכך לא סגי: ביאליק לא הסתפק בלישתו המחודשת של הדימוי הקונבנציונלי הזה — שבמרכזו השוואתה של רוסיה הצארית למצרים של ימי פרעה — ובכך שעיצבו מחדש בסגנונה הריאליסטי של ספרות ההווי. הוא אף עיצבו מחדש בדגם אירוני של איפכא מסתברא, המהפך את הקערה על פיה, והמעמיד את יציאת מצרים הקדומה כאנטי מודל הירואי של "יציאת מצרים" המבישה והאנטי הירואית של הזמן החדש: דווקא בחג החירות, שבו יצא העם בשחר חייו אל ארץ אבותיו, יוצאת המשפחה לגלות חדשה — אל דרך הנדודים שהיא דרך חייו של "היהודי הנצחי", ולא דווקא אל הדרך העולה ציונה; דווקא בעצם פריחתו החגיגית של האביב נהפך החג היהודי לתגא; דווקא בחג המסמל את אחדות המשפחה, נאלצת המשפחה להתארת אצל זרים ולפסוח על שולחנם; דווקא ביום שבו חוזר הבן האובד אל ביתו שממנו נקרע בגזרת מלכות, הוא מגורש ממנו, ובגזרת אותה מלכות; לא מעשי האל הם המוציאים את היהודים ביד חזקה ובזרוע נטויה, כי אם דווקא פקידה ערלי הלב של הרשות. ביאליק תיאר את "יציאת מצרים" של ימיו לא כיציאה מבית עבדים, בדרך העולה לארץ האבות, כי אם כגירושם העלוב של יהודים, המושלכים ממקום מושבם בזרוע נטויה אל יעד לא-נודע, והנאלצים להפקיד את מפתחות הבית בידי העבדים (ובמישור הריאליסטי ה"פשוט": בידי יכדוכה ה"שקצה", שתהיה מעתה ספק "שומר חינוס", ספק בעליו החדשים של הבית שבו שימשה שנים רבות משרתת).

את התחבולה הזו, שבה חג הפסח כמציאות וכסמל (המוצגים בעת ובעונה אחת הן בפאתוס חגיגי הן באירוניה מרה ומנמיכה) הוא המיתוס המרכזי של הגורל היהודי, למד ביאליק מיל"ג. זה גולל בפואמה 'אשקא דריספק' את קורותיה של שרה אשת אליפלט העגלון, יהודייה פשוטה המגורשת מביתה ערב הפסח והופכת "אשה משוחררת". בתשעה באב — ביום שבו מעלים את זכר הבית החרב — היא יושבת בעזרת הנשים ומקוננת על קנה שחרב. גורלו של העם נע בין פסח, המסמל את הגאולה ואת היציאה מן הגולה, לבין תשעה

באב, המסמל את החורבן ואת שובה הטראגי של ה"עגלה" אל שלוליות הרפש של "עמק הבכא".¹⁸ העריצים בפואמה של יל"ג הם אנשי הממסד הדתי ואילו בסיפורו של ביאליק הם פקידי הרשות הזרה, אך המסר דומה: אדם מישראל עמל כל ימות השנה, כדי להיות "בן-חורין" ליום אחד, ודווקא יום-טוב זה הופכהו לעבד, והחג נהפך עליו לחגא. תג הפסח הופך אפוא ב'החצוצרה נתביישה', כמו בפואמה ה"אקטואליסטית" של יל"ג, לסמל רב-אנפין, שהרמיזה הטראגית-אירונית ליציאת מצרים המקראית היא אך פן אחד שלו. הקורא צריך להפעיל פרספקטיבה כפולה ומכופלת: לתפוס, כעת ובעונה אחת, גם את הנשגב וגם את ההיתולי, גם את הלאומי וגם את האינדיבידואלי, גם את האלגורי וגם את החד-פעמי. המבודד פרמטר אחד, חוטא ליצירה ומחמיץ את יופיה ואת מורכבותה.

אך ביאליק הרחיק לכת מיל"ג והעמיס על חג הפסח, כמציאות וכסמל, משמעויות רבות נוספות שאותם נטל מ"אחורי הגדר" — מן הסיפור הנוצרי. ימי הפסח הם גם ימיהן של עלילות אנטישמיות שעקרו קהילות שלמות, ולא את משפחתו של המספר בלבד, ממקומן והשליכון אל ארץ גזרה. פסח הוא גם מועדה של "הסעודה האחרונה", שאחריה נצלב ישו ונקבר, עד שקם לתחייה ביום השלישי — הוא יום א', שבו חוגגים בקביעות את הפסחא. בסיפור 'פסח שני', ששימש תקדימו של 'החצוצרה נתביישה',¹⁹ נאלצים היהודים "לחוג" את הפסחא דווקא, וזאת בשל חישובים קרים ופרגמטיים של הגביר, שבבעלותו היער מקור פרנסתם, ושאותו הוא משבית באידיהם של הגויים. השקט השורר במקום ביום החג אינו שקט אידילי של יום שכולו טוב, כי אם שקט מפחיד ומאיים, שקט שלפני סערה, שנועד להזכיר ליהודי המקום, כי ישיבת הקבע השאננה בין משכנות הגויים תלויה בחסדי אדם. שכנותם של הפסח והפסחא מלמדת דווקא על ריחוקם זה מזה ועל הפער הבלתי ניתן לגישור שביניהם הנגזר מהיותן של היהדות והנצרות מהויות מנוגדות, המתגוששות זו עם זו בכוח איתנים למן ראשית התרבות המערבית. אך שכנותם של החגים האלה מרמזת לא רק לשסע שבין הדתות כי אם גם לגורלותיהן הארוגים ומשורגים אלה באלה וכן לחלחולם ההדדי של יסודות מהכא להתם ומהתם להכא. היהדות הן הפרתה את אומות העולם והעניקה להם את המונותאיזם,

אך היא גם ספגה מהן, ביודעין ובלא יודעין, השפעות רבות; והא ראייה: האת שמואליק ב'החצוצרה נתביישה' מנגן בכינורו מנגינה "חסידית" או "וואלאכית", ללמדנו כי אותם צלילים יבבניים, המזוהים אצלנו אינטואיטיבית בתורת "מוזיקה יהודית", שאולים בעצם מן העולם הנכרי, ממש כשם שכל המוטיביקה והסימבוליקה הנוצרית שורשים לה ביהדות.

ומאחר שביחסי יהודים וגויים עוסק גם סיפורנו, שיכץ בו ביאליק דפוסים ומוטיבים לא מעטים מן האוונגליונים, ואלה מתפקדים בטקסט בתערובת של פאתוס תגיגי ושל אירוניה מרה. מצד אחד, מראה ביאליק באמצעותם כי "אב אחד לכולנו",²⁰ ומשים ללעג ולקלס את התורות האנטישמיות ואת תורות הגזע למיניהן שאינן מבחינות בשורש הנעלם המשותף ליהדות ולנצרות; מצד שני, הוא מרמז באמצעותם כי לאנטישמיות שורשים עמוקים, מיסטיים כמעט, המגיעים עד לצליבת ישו, וכי הסיסמאות ההומניסטיות היפות של תנועת ההשכלה לא הצליחו לשרשם; מצד אחר, הוא אף הופך את הקערה על פיה, והופך את האב יוסי לצלוב היוצא לנתיב התלאה הנצחי, או להפך, לבר-אבא, היהודי שנידון למיתה ושהשלטון הרומי שחרר אותו לכבוד חג הפסח חלף ישו שנצלב (שהרי אבי המשפחה שגורשה מן הכפר "משוחרר" עתה מרדיפות ומעינויי דין).²¹ לא במקרה שמו של האב — יוסף — כשם אביו של הצלוב, ועיקר עיסוקו — עצים מנוסרים. לא במקרה בוכים עליו נדבכי הלבנים של הבניין הבלתי-גמור: "יוסי, יוסי, למה עזבתנו?" (כזכור, את הקריאה של משורר תהלים "אלי, אלי, למה עזבתני?" מייחסים מרקוס ומתי — בנוסח ארמי — לישו הגווע על הצלב). וישנו בסיפור שלפנינו גם "יהודה איש קריות", מלשין יהודי שסייע בידי ה"קהל" להכין את כתב השטנה, וזאת מטעמי תחרות כלכלית פשוטה וחסרת סנטימנטים. הסעודה האחרונה מורדת כאן בחיפזון מן הכירה, ויוצאת עם המשפחה לדרך התלאה שסופה מי ישורנו.

המסקנה הנרמזת מבין השיטין היא שדו קיום בין העמים ובין הדתות אינו פתרון מעשי, שכן כל ישות מבקשת לשמור על ייחודה ומפתחת משטמה כנגד הזר הפולש לתוכה. אמנם מדובר כאן על גירוש ולא על יציאה יזומה, אך המסר הסמוי, העולה בלי מילים הוא "לך

לך!": על היהודי לקחת את המקל ואת התרמיל ולצאת את הנוף הנכרי, שאינו מוכן לקבל אותו לחיקו כבן חוקי. במקום לחכות לגירוש כפוי "ערב פסח", עליו להיערך מבעוד מועד לנטישת "אדמתו", שלא ניתנה לו אלא בשאילה. הלבנה המלאה ומכסת שש השנים בכפר מסמלות את הבשלתם של תהליכים: בכל פסחא מבשילה שנאת הגויים ל"צולכי ישו" ונותנת בהם את אותותיה; בכל פסח טועם יהודי מטעמה של "יציאת מצרים"; בתום כל שש שנים בא מועדה של שנת שמיטה (כאן, באופן אירוני, נשמטת הקרקע מתחת לרגליו של בעליה היהודי שישב עליה שש שנים תמימות ומושבבת לעם הארץ); בתום שש שנות עבדות יוצא עבד עברי — ולו גם קנטוניסט המשרת בצבא הצאר — לחופשי, ולפחות לחופשה. על היהודי לחזור אל הלוח העברי, אל הכינור היהודי ואל מכורתו וקרקע גידולו הטבעיים. הלוח הנכרי, החצוצרה הנכרית, הנוף הנכרי מכזיבים ומכזבים, וזאת חרף קסמם ויופים.

בהקשר זה ראוי להיזכר שוב בסיפורו הגנוז של ביאליק 'פסח שני', ששיג ושיח לו עם יצירת יל"ג לסוגיה ולתקופותיה. בסיפורו של יל"ג 'העצמות היבשות' ניכרת הקפדה משכילית על לוח השנה והשעון. גיבורו הוא משכיל היודע לנהל את סדר יומו (מעין סדר יומו של פאבי המשכיל, מגיבורי הפואמה היל"גית 'קוצו של יוד') בניגוד לנהוג בחיים היהודיים המבולבלים והמסוכסכים, המתנהלים ללא לוח וללא שעון (יזכר כאן שביאליק עצמו, שנולד בכפר קטן בוהלין החסידית, לא ידע אפילו את שנת הולדתו במדויק). בסיפורו של ביאליק ('פסח שני', 'החצוצרה נתביישה', 'יום השישי הקצר') לוקים היהודים בענייני לוח השנה והשעון: הגביר היהודי הוא החולש כאן על לוח השנה, הוא ולא הממסד הקהילתי הדתי. הוא הפוסק מתי יעבדו היהודים ומתי ישבתו. מטעמים אינטרסנטיים גרידא, ולא מטעמים סוציאליים או דתיים, הוא מחליט שהם לא יעבדו בפסחא (וכך נגזר עליהם, באורח שרירותי ואירוני, לחגוג מין בבואה חיוורת וקריקטורית של "פסח שני של גלויות"). ב'החצוצרה נתביישה' מתיישב היהודי בכפר יום אחד לאחר הגזרה האוסרת על ישיבת יהודים בכפרים, וכך "על קוצו של יום" הוא נאלץ לעמוד במסכת של עינויים: סחטנות מצד פקידים ופקחים וכתב גירוש שסופו גירוש ודווקא בערב פסח החל בשבת. גם ב"יום השישי הקצר" מוסיף הפונדקאי חטא על פשע, ועושה

שבתו חול, משום שהוא בטוח שהרב לא יטעהו. הישיבה בין הגויים, בתוך גשמיות טמאה, היא המטמאת את היהודים והופכת אותם לגשמיים ולמגושמים. מסקנתו של יל"ג המשכיל היא שהיהודי צריך להשתפר: להשתלט על הלוח והשעון ולהיות ככל הגויים; לעומתו מסיק ביאליק להפך, שאל ליהודי לדמות לגויים, וכי קלקלותיו באות עליו דווקא משום שהוא יושב ביניהם. הלוח היהודי והנכרי אינם מתלכדים, וראוי שלכל אחד מהעמים יהיה שעון ולוח שלו (שבת ויום א', פסח ופסחא).

ד. המיית כינור ותרועת חצוצרה

מוטיב אחר מאוצר האימאז'ים והסמלים הלאומי, שאף הוא מעלה את 'החצוצרה נתביישה' אל מעבר לפרטי ולחד-פעמי, הוא אזכורם בכפיפה אחת של הכינור והחצוצרה — כלים המייצגים במובהק שתי הוויות והשקפות עולם מנוגדות בתכלית. גם הכלים המוזיקאליים שלפנינו מתפקדים בסיפור הן במישור דמוי המציאות, כחלק מהריאליה ה"פשוטה", וגם במישור הסמלי, כחלק מן המסר הלאומי המוכלל, שמעבר לפשט. כזכור, האח שמואל, היודע נגן, תולה ערב גיוסו לצבא את כינורו על הקיר, ושם הוא יהא מונח למעצבה. ממנגן לעת-מצוא המנעים בנגינותיו את חגיגות הכפר המאולתרות הוא הופך מחצצר זקוף-קומה בצבא הצאר. את הכינור היהודי (שתלאוהו גולי בבל על ערבי הנחל, ושמאז היה לסמל הקיום היהודי בכל הגלויות), הוא ממיר, תחילה אמנם מאונס ואחר-כך מתוך גאווה, בחצוצרה הנכרית, בעלת הקול הרם והברק המושך עין.²²

כדי להבין במלואם את סמלי הכינור והחצוצרה על כל צלילי הלוואי המתלווים אליהם מן הראוי לחזור אל שירו המוקדם של ביאליק 'שירת ישראל', שיר אָלְגִי ואירוני כאחד, הפותח בחייוי שהוא ספק התנצלות ספק הכרזה: "אדני לא קראני לתרועת מלחמה, / גם ריח מלחמה מאד יִחַתְנִי; / אָלְפֶת כי אשמע קול תְּצַצְרָה ברמה — / וכנור וחרב — לַפִּנּוֹר הנני". בשיר מורכב זה,²³ וכן ביצירות אחרות, בעיקר מן העשור הראשון ליצירתו, כלל ביאליק באמצעות סמלי הכינור והחצוצרה אמירה רבת פנים ומשמעויות — אישית ולאומית, פואטית

ופוליטית — שבמרכזה הפער הבלתי-ניתן לגישור, הנפער בין גורלו של עם-ישראל לגורלן של אומות-העולם: היהודי השרוי בגולה, שאין לו עלילות גבורה שיפארו את שמו, פורט מנגינות נכאים עלי כינור ונבל; לעומתו, הגוי החי על אדמתו חיי מעשה בריאים משמיע ברמה שירי עלילה וגבורה, ומהם אף עולה קולן של תרועות שופר-מלחמה וחצוצרת ניצחון.

הכינור הצנוע והקל לנשיאה ולטלטול, המשמיע את שירת היחיד הענוגה והנוגה, מהווה ביצירת ביאליק, ולא בה בלבד, סמל ומשל לנדודיו של העם התלוש והמטולטל ללא הרף, ללא מקום של קבע (מוטיב ה"כנר על הגג", ובמיוחד בגירסתו היידית המחורזת, הפך לסמל התלישות של היהודי הגלותי, המרחף באוויר באין פיסת קרקע לרגליו). ומצד אחר, יבכנותו וקולו הרך והמתחנן של הכינור, מייצגים לא אחת את רפיסותו של העם ואת התרפסותו לפני הגויים (ה"כליזמר" היהודי נהג להנעים בנגינת כינורו בחתונות הפריצים). לעומתו, החצוצרה האקסטרוברטית והמרשימה, המשמשת למארשים ולתהלוכות ניצחון, מסמלת את הגבריות ואת הגבורה,²⁴ את החיים היצריים והבריאים, של עם היושב לבטח על ארצו — היפוכם של החיים התלושים והחלושים של עם-ישראל בגולה.

ההליכה אחר ברק החצוצרה ואחר קול תרועתה היא מיקח-טעות, אומר כאן ביאליק בגלוי ובסמוי. היהודי, שאין לו אדמה משלו, ולא כל שכן מדינה וצבא, אינו יכול לחבר שירי עלילה וגבורה,²⁵ ועל כן גם אינו יכול לגלות זיקה של ממש לחצוצרה ה"גויית". אליבא דביאליק, האמונה המשכילית כי היהודי יוכל להיות "ככל הגויים", אינה אלא חלום ואשליה, למרות קסמה וכוח המשיכה שלה: נדידתם של צעירים רבים לשדות נכר כדי לשפוך בהם את דמם או את מיטב ילידי רוחם מתבררת בדרך-כלל כשגיאה מרה ופטאלית. מוטב לו ליהודי, טוען ביאליק ביצירתו לפלגיה, שייתן מחילו לעמו, גם אם אין ב"תחום המושב" גבהים ומרחבים לנשרים רחבי כנפיים ומגביהי עוף.

כבוא שמואליק לבית הנתיבות, לבוש מדי צבא וגלוח מחתימת הזקן שלו, ובצדו הארגז הגס והכבד ונרתיק החצוצרה, חושב עליו אחיו הצעיר: "כמה נתגשמו פניו!" ("נתגשמו" מלשון "מגושם", אך גם מלשון "גשמי", כאילו נסתלקה מהם רוח הקודש והנשמה היתרה,

מנת-חלקו של היהודי התורני, "יושב האוהלים" של משכבר הימים). תרועת החצוצרה, שאותה משמיע האח ממרומי העגלה בצהלת עוז ובגרון נטוי, מהווה רמז מטרים אירוני ומבשר-רעה (premonition) לבואם של הפקידים על עגלה אחרת וצו הגירוש בידם. משמע, הליכתו של היהודי שבי אחר ברק הכזב של העולם הגויי וסיסמאותיו היא אשליה שהתפכחות ממנה מרה וכואבת; בבוא יום הגירוש תיאלם החצוצרה דום ותתגולל על הארץ ככלי אין חפץ בו — אות לאכזבה הצורבת שהיא מנחילה למי שתולה בה את כל תקוותו. ביצירה טמון מסר היסטורי ואקטואלי כאחד: החצוצרה הוכישה את המחצצר התמים, אף ביישה את העולם הגויי, שרעיונותיו ומליצותיו נסתאבו. שופרי ההשכלה ואליליה אכזבו, ולא הצדיקו את התקוות הרמות שהיהודי תלה בהן. הרעיונות ההומניסטיים היפים והקוסמים הן לא עצרו את האנטישמיות כי אם להפך: תהליך הטמיעה וההתקרבות אל הגויים חשף את היהודי לשנאה מוגברת, כלומר המיט עליו סיכונים חמורים לא פחות מאלה שמהם שאפה הטמיעה למלטו. גם תרומתם של יהודים לצבאות נכר (ואפילו נפילתם "על מזבח המולדת"), לא נתנה להם זכויות אזרח, ולא מילטה אותם מן הגורל היהודי הנצחי — גורל של מגורשים ושל גרים תחת השמים.

במונחי הפילוסופיה הניצשיאנית מגלם הכינוי את "מוסר העבדים" של היהודים הכנועים, שיסודותיו חלחלו לכל הדתות המונותאיסטיות מדכאות היצר, ואילו החצוצרה — את "מוסר האדונים" ההלניסטי, כלומר, את היסוד הדיוניסי היצרי, המחייב את שמחת החיים האורגיאסטית, את הגבורה ואת ניצחון החזק והיצרי על החלש והכנוע. אין תמה, שהיהודי הגלותי, בעל הכינוי, נמשך אל החרב ואל החצוצרה ורואה בהם סמל ל"שינוי הערכים" המאווה (ברדיצ'בסקי וחבריו מתגעגעים אל האטביזם היצרי, אומר ביאליק בסמוי בסיפוריו הראשונים, ואני אראה להם לאן הוליכו געגועים אלה את אותם יהודים שהאמינו שניתן לשנות את פני המציאות בכוח הממון, בכוח הזרוע, בכוח האהבה, בהתמזגות עם הטבע בכל מובניו ובשירות בצבא ה"מולדת"). בספרו "הולדת הטרגדיה" (1871), חיבור רב תהודה שהיה מקור השראה לסופרים עבריים לא מעטים, העלה ניצשה על נס את מקהלת הסטירים שבטרגדיה היוונית, המצפצפת בחלילים והקורעת

את המסווה מעל פניה של החברה הצבועה, עתירת התרבות כביכול. ביצירת ביאליק הפכו החליל והחצוצרה — כלי הנשיפה הנכריים — לא רק סמל ומשל לטבעיות היצרית, המשוחררת וחסרת המעצורים של הסטיר (בגילוייה המושכים יותר של טבעיות זו — ה'צפרירים'; ובגילוייה הדוחים יותר — ה'צפיר', הלא הוא 'אריה בעל גוף'²⁶), אלא בעיקר סמל לסיסמאות הריקות, למליצות הקולניות והנבובות של בעלי המהפכות למיניהם, שצעירים ממהרים להיאחז בקסמיהן וללכת שבי אחריהן. ביצירת ביאליק, אין החצוצרה מסמלת אך ורק את יציאתו של היהודי לשדות נכר, אל העולם הגויי, המסוכן והקוסם כאחד, אלא גם את הכנסתם החפוזה והנמהרת לתוך התרבות העברית החדשה של אותם יסודות, השאולים מן העולם הנכרי.

על ה'צעירים' של שנות מפנה המאה, שנלחמו בהשקפתו של אחד-העם, בשם "שינוי ערכים" ניצשיאני, התבטא ביאליק לא אחת באיגרותיו ובדבריו שבעל-פה. דבריו מעמתים את הניגון הנעים והחרישי שמפיק "כינורו" הלאומי של אחד-העם, שהמייתו אמיתית וחודרת ללב, אל מול "תופי המליצה" החדשים של "ממשלת המארש", שבהם מכים ה'צעירים", הקולניים והאקסטרוברטיים, המכריזים ללא הרף "אני" ו"אנוכי":

אמנם כבר תיצלנה אוזנינו מרעש מצלתיים של 'מליצה' חדשה ומשאון 'זרמים חדשים' מחודשים, בעוד לא שכחו אוזנינו מרעם תופי המליצה הישנים, הנבובים והריקנים — אבל כבר פתחה אוזנינו לשמוע בקול הכינור הנעים הנותן זמירותיו בחשאי והקורא לנו חרש... לבנו דבק בו, נמשך וכרוך אחריו, ואנחנו הולכים אחריו בעונג, בתמים ובאמונה.²⁷

ביצירותיו בעלות הפאתוס החגיגי תיאר ביאליק את הכינור המשמיע נעימה נוגה וענוגה. ביצירותיו הריאליסטיות ה"נמוכות" תיאר ככלי מונוטוני ונחבא אל הכלים המשמיע לחש תפילה והגיגי נכאים, כאותו צרצר בעל מיתר אחד מן השיר 'שירתי' (המשמש בין השאר קריקטורה מיניאטורית של ה"כליזמר" היהודי הפורט על כינורו). לעומת הכינור הצנוע והמצטנע החצוצרה מצהירה על נוכחותה בקול רם ובטון רברבני כאדם נפוח, המלא הכרת ערך עצמו. הילכך הכינור מבטא את

הנוסח הפואטי הישן והאנושי — נוסחו הצנוע של "ישראל סבא", ואילו החצוצרה — את הנוסח הפואטי החדש, נוסחם של הצעירים המודרניסטיים ההולכים אחר מנהגי הגויים מתוך "חיקוי של התבוללות", והקונים מהם בשאילה רעיונות אגוצנטריים ומגלומניים, נוסח "האדם העליון".

מעניין להיווכח, שמקץ שנות דור כתב ביאליק דברים דומים על ה"צעירים" החדשים, משוררי המודרנה התל-אביבית, השיכורים ובעלי הבלורית, שגם הם הלכו שבי אחר סיסמאות מהפכה זרה, וחיברו בעצמם מנשרים מהפכניים קולניים, עשירים בסימני קריאה כמקלות המתופף בתהלוכה של צבא-נכר. את מחשבת הגדלות הניצשיאנית ירשה אצל משוררים אלה המגלומניה נוסח מיאקובסקי, שהכתיר את ספריו בכותרות כגון 'אני' ו'ולאדימיר מיאקובסקי', מתוך שראה בנתוניו הביוגרפיים סמלים טעוני משמעות. וכך כתב ביאליק:

עתה הולכים ובאים עלינו, כמדומה, שוב ימי 'מליצה' חדשה. שוב הולך קולם של אילני סרק. המליצה החדשה מכרכרת שוב את כרכוריה ויוצאת בקב שלה קוממיות, בקומה זקופה ובקול ענות גבורה.²⁸

כאן וכאן, דיבר ביאליק על "מליצה חדשה", הנפוחה מחשיבות עצמית (כבשירו 'לדות' שכוון נגד ה"צעירים" של מפנה המאה), להבדיל מ"שירה חדשה" — מושג שבו נהג ביאליק להכתיר את "שירת התחייה" שלו ושל בני-דורו. ביאליק דיבר אפוא במונחים דומים על נושאים אישיים, פואטיים ופוליטיים שהיו לגביו כרוכים אלה באלה לבלי הפרד. כאמור, בשנת 1899 תיאר את אחד-העם כבעל הכינור הלאומי, המשמיע את נעימותיו האותנטיות בחשאי מול תופי המליצה מחרישי האוזניים של מתנגדיו מן ה"צעירים". באותם מונחים עצמם דיבר בשיריו, מקץ שלושים שנה לערך, על אביו הביולוגי, שנאלץ להתגאל בהכל פיהם של גויים שיכורים, בעוד "עיניו בנפשו ולבבו ככינור פלאים יהמה". ואכן השיר 'אבי' (שנוסחו הראשון נתפרסם ב-1928) משקף בסמוי גם את קינתו של ביאליק על אביו הרוחני אחד-העם שהלך אז לעולמו. שיר זה אף מהווה כעין "מאזן" שבו מסכם ביאליק את מהלך חייו שלו עצמו, משורר מן הנוסח הרומנטי

הישן שנאלץ לעמוד בהווה יום-יום מול צוילים מודרניסטיים טמאי שפתיים, שיכורים "ערלים", בעלי אגרוף ובלורית, שקולם נשמע למרחוק.²⁹

חילופי הדורות והמשמרות לא שינו אפוא את הניגוד הבינארי של הכינור והחצוצרה: תמיד קם דור חדש של צעירים, ההולכים שבי אחר רעם התופים ותרועתן של חצוצרות הקלל העולים בקולם הרם, קול הפח המתכתי, על המיית הכינור החרישי, האמיתי והטבעי. ובמקביל, בכל דור ודור קמים כנגד סופרי אמת גם לוליינים וליצנים, שאינם מחפשים "אמת" כי אם שעשועים וזיקוקי די נור, חובשים מצנפת גבוהה וחלולה, ובטוחים שהם גבוהים משכמם ומעלה. ביאליק ראה בחצוצרה ובשעשועים לשמם סממן של "קרקס" ושל "עבודה זרה" — אות להימשכותם של הצעירים (במרכאות ובלעדיהן) אחר "אלילי השווא" וכרוזיהם של הגויים. היוונות העלתה כידוע על נס את העלומים הנצחיים, ועל כן ה"צעירים" ה"שעירים" הם ה"יוונים" וה"מתיוונים" של הזמן החדש, הנמשכים אחר התרבות ההלנית, הסוגדת לכוח, ליופי ולעלומים. בשירו המוקדם 'אלילי הנעורים' תיאר ביאליק את אמונתו התמימה של כל נער באמתות הקוסמופוליטיות היפות, ואת יקיצתו בשנות בגרותו תוך גילוי המציאות המרה — שהכוכבים פיתוהו ורימוהו. ואכן, בסוף הסיפור ילד צעיר ותמים, שאיש לא הבחין עד אז בנוכחותו, שואל שאלת תם ("והחצוצרה?"), אות למחזוריות אין-סופית של הדורות. "גדיים" תמימים מוקסמים שוב ושוב מן היופי והברק של סממני התרבות הזרה, וכשהם מתבגרים והופכים לתיישים, סופם שיתפכתו ויתאכזבו קשות מהבטחותיה של תרבות נכר — מכזביה ומתעתועיה.

ה. אומה על פרשת דרכים — הרובד האקטואלי וההיסטוריוסופי

את הסיפור שלפנינו כתב ביאליק בשנות המלחמה והמהפכה,³⁰ ובאמצעותו החזיר את הגלגל שלושים ושתיים שנים לאחור, אל הימים שבהם היה האורח (חייל יהודי-רוסי כבן ארבעים, מן היהודים שנקראו לדגל ולחמו בשורות צבא הצאר בימי מלחמת העולם הראשונה) ילד

תמים כבן תשע. אגב כך הסיפור מעלה תמונת־הווי קולקטיבית מחיי הכפר הרוסי של ימי פרוץ הגזרות והפרעות בראשית שנות השמונים של המאה הקודמת — "ימים נוראים", שעוררו את האינטליגנציה היהודית מסיסמאותיה הקוסמופוליטיות של ההשכלה והוליכוה ל"דרך תשובה" לאומית־ציונית. אפשר כמדומה לקבוע את נקודת ההווה של סיפור המסגרת בשנת 1914, בעוד שסיפורו של האורח מחזירנו אל אביב 1882, מועד שבו נחתם רישומם של כל היהודים, שהתגוררו בכפרים ושממנו ואילך היה כל מי שהתיישב בכפר באיסור, לאחר יום פרסום הגזרה, צפוי לגירוש ולעונש כבד.

בתקופת כתיבתו של סיפור זה יכול היה ביאליק להיווכח, ולא לראשונה בחייו, כיצד התנפצו רעיונות ההומניזם הצודקים בהגיעם אל קרקע המציאות, וכיצד הרימו שוב ראשן כל המידות הרעות — האכזריות, שנאת האמת ותאוות השלטון — השוכנות אף הן דרך קבע בנפש האדם. על בסיס האמונה המשכילית האופטימית, בת המאה הי"ט, כתב יל"ג את 'העצמות היבשות', סיפורו של הקנטוניסט היהודי ישלירב, שנחטף בילדותו, עבר שבעת מדורי גיהנום, וחזר אל עיירת הולדתו והוא רב־חובל הדור בלבושו, עמוס בכסף ובכבוד, חלף עלילות הגבורה הנועזות שלו בים וביבשה. דמותו אמורה להעלות באוב את דמותו המקראית של עשיו, שהכריז לפני יעקב "יש לי רב אחי" (בראשית לג, ט), ממש כשם שגיבורו של יל"ג מגלה גדלות רוח כלפי בן משפחתו שנשאר "באוהל", הנוהג בו בעקבה כ"תולעת יעקב". גורדון ראה טעם לשבח ביהודי הנראה כלפי חוץ כעשיו, והבא להיטיב עם אחיו לאחר שקיבל הכרה והוקרה מאומות־העולם. הוא לא הדגיש בסיפורו את סבלן של משפחות החטופים, כי אם את התערותו של היהודי המשכיל והנועז בחברה הנכרית הגומלת לו ביד רחבה על אומץ לבו ועל תרומתו ל"מולדת".

ביאליק נשא את דברו לאחר שסיסמאות ההשכלה כיזבו והכזיבו, ולאחר שהוכח שוב ושוב, שאמונתם של יהודים בשוויון זכויות הביאה, מצד אחד, לידי התבוללות, ומצד שני, לא מנעה אנטישמיות, גירושים ופרעות. בסיפורו מתואר החייל היהודי השב אל עיירת ילדותו ואל בית הוריו המתפוררים לנגד עיניו, אך בשובו אין הוא מסוגל להעניק למשפחתו, או אפילו לעצמו, דבר וחצי דבר. למרות שמילא את

כל חובותיו האזרחיות, לא תעמוד לו זכותו זו בהגיע יום הגירוש. לפנינו קריקטורה של האידיאל המשכילי הפוזיטיביסטי — שהעלה על נס את היהודי המתפרנס מעמל-כפיו, מחקלאות וממלאכה, ולא מנָשך ומניצול (כאמור, ישיבתה של המשפחה בכפר אינה תואמת את אידיאל הפרודוקטיביזציה אלא לכאורה). לפנינו אף קריקטורה של האידיאל המשכילי, שנתמזה בסיסמה "היה יהודי באוהלך ואדם בצאתך", שהרי לפנינו יהודים ששיבתם הממושכת בין הגויים מונעת מהם לשמור על יהדותם לפי ראות עיניהם, ואף העובדה שבנם משרת בצבא הצאר אינה מעניקה להם כל פריבילגיה. עקבות מאמרו של אחד-העם 'האדם באוהל' ניכרים בסיפור זה, החושף את התרמית ואת אחיזת העיניים שבהכרזות ההומניסטיות המצודדות ואת תמימותם של ההולכים שבי אחר הכרזות אלו.

ביאליק מראה, שגם עם שובו של שמואליק הביתה משירות בצבא הצאר לאחר שהמיר כבר את הכינוי היהודי האֶלְגִי בחצוצרת הקלל הזהובה, הקולנית והמז'ורית של צבא נֶכֶר — סמל העולם הגויי המתהדר בהכרזות אידיאולוגיות רמות, עדיין אין באמתחתו דבר בשביל אחיו שנותרו מאחור. זכותו כאמור לא תגן עליהם בשעת צרה וגירוש. להיפך, הוא יגורש כמוהם, ומרוב בושה וכלימה לא תעז החצוצרה להראות את פניה המצהיבים כל אותה "תופשה" (ברובד המטפורי, חצוצרה זהובה זו כמוה כאותה גויה זהובה ויפה שמשכה את נח, גיבור 'מאחורי הגדר' כבחבלי קסם, ניגודה של הכלה היהודייה הצנועה המיועדת לנח ולשמואליק במצוות הורים ושדכנים). החצוצרה תהא מונחת בצד באין דורש כאותן סיסמאות שהכזיבו, ואין להן תכלית ותוחלת.

גרוע מזה, ההיסטוריה חוזרת על עצמה, ובכל דור שוכחים היהודים את לקח הדורות הקודמים ותוזרים על טעותם של אותם צעירים אידיאליסטים, הבוטחים בסיסמאות מהפכניות והבטוחים שמכוחן של מהפכות תבוא הגאולה וחייהם ישתנו מקצה אל קצה. יוצא אפוא שגם ברובד האידיאלי-פוליטי, מהווה התחבולה של סיפור המסגרת אלמנט חשוב: באמצעותה מדגים ביאליק את קוצר הראות ואת הזיכרון הקצר של היהודי, הנתפס מדי דור לאידיאולוגיות יפות ומתאכזב בכל פעם מחדש. שאלת התם של הילד ליד שולחן הפסח ("והחצוצרה?")

מבטאת ברובד זה את הרעיון שגם בדור הבא — הדור שלאחר מלחמת העולם הראשונה, שהנחילה אכזבה ליהודים ששירתו בצבאות נכר — יוסיפו צעירים יהודים אידיאליסטים ותמימים ללכת שבי אחר ברק החצוצרה ולהתפעל מקול תרועתה ברמה.

הבן האובד שיצא אל המרחקים, אל שדות נכר, חוזר באביב לביתו,³¹ אך בהגיעו הביתה הוא נקלע לתוך סערת הפוגרומים והגזרות, וגורל אחד מאחד עם אלה שנותרו "בבית" ולא נטשו אותו. כלומר, גורל אחד מזומן למהפכנים ול"מחזיקי הנושנות" ששמרו על אורח חייהם שמכבר; גם האדם הפרוגרסיבי וגם רעהו הרגרסיבי, שנותר מאחור, נקלעים, בסופו של דבר, לאותה טרגדיה עצמה, היא הטרגדיה היהודית הנצחית שאין ממנה מנוס. ואכן, בשנות מפנה המאה עקב העולם הנאור בדאגה אחר גורלו של קצין יהודי-צרפתי, שלקה מידיה של אותה רשות שאת מדיה נשא בגאווה כה רבה. גורלו הוכיח למעלה מכל ספק, שכל הסיסמאות האמנציפטוריות תש כוחן, וכי האנטישמיות לעולם עומדת. ההלם שנלווה לפרשת דרייפוס היא שעוררה רבים, ובהם יהודי מתבולל למחצה כתיאודור הרצל, להפנות עורף לאירופה ול"פרוגרס" המערבי, ולהפנות את המבט קדימה וקדמה.

אבל האידיאליסטים התמימים לא למדו לקח: בנקודת ההווה של סיפור הגירוש שלפנינו (בשנת 1882) מפקידה המשפחה המגורשת את מפתחות הבית בידי המשרתת ויוצאת אל יעד בלתי-ידוע. שוב, כביום השתקעותה בכפר הגויי, היא אינה קוראת את הכתובת על הקיר ואינה מכריזה: "בית יעקב לכו ונלכה".³² סיפור המסגרת המתרחש שלושים ושתים שנה מאוחר יותר מרמז כי שוב לא למד היהודי מלקחי העבר. האח הצעיר, הלא הוא האורח, משרת אף הוא בצבא הצאר, ונושא את מדיה של אותה מלכות רשעה שהתנכלה למשפחתו והתעללה בה. אף הוא נתפס לסיסמאותיה הכוזבות של החצוצרה, ואולי אף ייאלץ ללחום באחיו התמימים שהצטרפו אף הם לצבאות נכר מן המחנה שכנגד. הילד הקטן, המתפעל בסיום הסיפור מן החצוצרה, ילך אף הוא שבי, בהגיע יומו, אחר הכרוזים הכוזבים, וישא את דגלן של מלחמות לא לו. זוהי תמציתה של הטרגדיה היהודית, טרגדיה של עם שאינו לומד את לקחי העבר, וכדברי ביאליק מקץ שנים על יהדות גרמניה, שסירבה לראות הכתובת החקוקה על הקיר:

הם האמינו שזכויות האמנסיפציה שניתנו להם אינן עשויות כלל להינטל מהם לעולם. הציונים כבר הציגו את הפרוגנוזה הנבואית הזאת לפני ארבעים שנה. ולצערי אני יודע אם גם כיום היהודים הגרמנים ויתר חלקי היהדות הנתונים במצב דומה להם ילמדו לקח מן המאורעות.³³

לכל גיבור בסיפור יש אמונה תמימה משלו, שבה הוא מאמין בכל לב, ובדרך-כלל היא מכזיבה ומכזבת: האב מאמין כי יוכל להתקרב אל החברה הגויית אם אך ייטיב עם שכניו ויציית לכל גחמותיהם האטוויסטיות (הוא משמש בין השאר גם סמל ומשל לכל יהודי גלותי המנסה להתיישב על קרקע לא לו ומאמין כי יוכל לעשות כן לאורך ימים). הבן מאמין כי ההתקרבות אל הרשות השלטת תעניק לו כוח, כבוד ויוקרה, וכי באמצעות לבישת המדים יראו בו "אדם" ולא "יהודי". אחיו הצעיר לא למד את הלקח, ובימי מלחמת העולם הראשונה (כשנות דור לאחר יום הגירוש, בהיותו כבן ארבעים) הוא עדיין שרוי בין שלוליות הרפש של עמק הבכא — עוטה מדים של צבא המדינה ונלחם את מלחמותיו של עם לועז. האם מאמינה בסייעתא דשמיא, ואינה שוכחת להכין נרות לשבת אפילו בתוך הגירוש החפוז והטראומטי. היא מעדיפה את הפרטיקולריות הלאומית על פני הרעיונות הקוסמופוליטיים הגדולים, אך ספק אם גם אמונתה זו עומדת במבחן המציאות. קורא תמים יקבל, מן הסתם, את הנורמות של היהודייה הכשרה, האם תמימת הדרך, דרך עיניו של בנה התמים והרגשן, ויראה בסיפור הנרות ביער כעין נס ואות שנשלח ממרומים. קורא מפוכח או חילוני לא יראה בכך כל נס, אלא אשליה: האם הדלקת הנרות וחסידותה של האם הצילוה מרע? האם דחו הם את הגזירה, ולו ביום אחד? ובכל זאת, גם מידת הרחמים מתגלה בסיפור: ערבותם של ישראל זה לזה והכנסת האורחים הנאה שלהם מנעו את היוותרותה של המשפחה על אם הדרך באין מושיע. ככלות הכול, גאולתה של המשפחה באה לה מידי אדם, ולא מידי שמים.

בימי מלחמת העולם הראשונה, זמן כתיבתו, כאמור, של הסיפור, נוכח ביאליק לדעת שבא הקץ על העולם ההומניסטי הישן והתחיל עידן של דהומניזציה. ביאליק ידע שהעולם שאחרי המלחמה אינו אותו

עולם ישן, שבו נתעצבה השקפת עולמו, אותו עולם שעשאו "משורר לאומי" שכל עיני העם נשואות אליו. הגיעה תקופה שללא גיבור וללא אישיות מרכזית (וכשם שבמציאות תש כוחה של האישיות הדגולה, כך בספרות תש כוחו של הגיבור). באותה עת גמלה בו ההחלטה לעזוב את רוסיה ארץ הולדתו, לבנות את ביתו בארץ-ישראל, להסתפק ב"ארוחת ירק" שכולה שלו, כשם שאביו הרוחני החליט להתיישב בארץ ולהיות "ר' אשר" — אחד-העם, פשוטו כמשמעו. עם תום המלחמה (בשנים 1917–1918, שנות פרסומו של סיפור זה בפריודיקה, המהפכה טרם תמה והמשטר הקומוניסטי טרם נתבסס. בשנים אלו התנהלה עדיין מלחמת אזרחים עקובה מדם), כבר חיסל ביאליק את רוב עסקיו וקשריו ברוסיה, מה גם שאף הקהילה הספרותית נתפזרה לכל עבר. כבר התברר לו מעל לכל ספק כי עליו להפנות עורף לאירופה ולברק החצוצרות שלה (תקופת שהותו בגרמניה בשנים 1921–1924 לא הייתה אלא תחנת מעבר, שבה ביסס את עסקי המו"לות שלו לשם העברתם לארץ-ישראל). 'החצוצרה נתביישה' מסמן את סיומו של תהליך, שהחל עם הצטרפותו של ביאליק לאגודה הציונית 'נצח ישראל' בתחילת שנות התשעים של המאה הקודמת, ושהבשיל רק מקץ שנות דור, עם ההבנה שאין לו ליהודי מה לחפש בשדות נכר.

ראינו כי לפנינו, ברובד הנגלה, סיפור הוויי, המתברר כסיפור היסטוריוסופי בסמוי, סיפור המעמיד את הפרטיקולריות הלאומית התמימה לעומת האוניברסליזם של ההשכלה. ואולם, הרעיון איננו רעיון לאומי בלבד, כי אם גם אקזיסטנציאלי: האדם בעולם הזה הוא גר תחת השמים, כשם שהמתבגר גולה מגן-העדן של ילדותו התמימה, וכשם שאדם הראשון גורש מגן העדן. יש כאן גם שבירת האשליה של היהודי הבטוח בקנייניו והטעמת הרעיון שכל הקניינים ניתנו לו לאדם בהשאלה, לפי חוקיות מחזורית השלטת בהיסטוריה. במישור אקזיסטנציאלי רחב: גירוש מתוך העולם הישן והתמים, תרתי משמע, והיזרקות לתוך עולם מודרני, שבו האדם הוא "ספקן, נע ונד, נאבק בגורלו, צליין נצחי בזמן ובמקום".³⁴

אצל יל"ג הדמויות הן אידיאות מהלכות, שאין להן ממשות פיזית ועומק פסיכולוגי (ישלירב, גיבור סיפורו על הקנטוניסטים, כמו פאבי מ'קוצו של יוד', מייצג את המשכיל בה"א הידיעה, היודע לכלכל את

מעשיו בתכונה והמגיע למעמד נכבד אצל הגויים), ואילו התזה עומדת במרכז, כבמשל או באלגוריה. אצל ביאליק העלילה עומדת בתווך בין הסכמה הא-מימטית הרעיונית לבין המלאות הריאליסטית החד-פעמית. מי שיראה ב'החצוצרה נתביישה' אלגוריה על 'יציאת מצרים מ"עמק הבכא', ערב חג הפסח, יפסיד את התיאור החד-פעמי, המצלם את החיים היהודיים בכפר האוקראיני, על כל תגיהם ותוויהם. מי שישים את כל הדגש על העיצוב הנטורליסטי החד-פעמי של חיי כפר כהווייתם, יפסיד את הסכמה הרעיונית הרחבה, את הטיפוסיות שבתמונת הגירוש היהודי — סיפור החוזר על עצמו בכל דור ודור.

בסופו של דבר, אין לך סיפור ביאליקאי, שאינו מכיל בתוכו מחשבות עקרוניות על החיים היהודיים בגולה, בין הגויים, ועל בחירת הדרך הנכונה בתקופה של "על פרשת דרכים". גם מי שמחמיץ את הרובד האידיאלי, ומשליך את כל יהבו על עניינים אסתטיציסטיים (הקיימים אמנם למכביר ביצירה הביאליקאית) מאבד את אחד העיקרים הקרדינליים של יצירה זו. תכליתו הקרדינלית של הסיפור הביאליקאי אינה, בעיקרו של דבר, להנציח חיים ההולכים וכלים מן העולם (אם כי הוא משיג בעקיפין גם תכלית זו). תכליתו, בסופו של דבר, להראות להיכן הידרדרו החיים היהודיים בדור שאיבד את אמונתו ועדיין לא גיבש לעצמו אלטרנטיבה ברורה ומקובלת על הכול. תכליתו — לזעוק ללא מילים "לא זה הדרך!".

הערות לפרק שלישי

- 1 קריץ (1976), עמ' 119.
- 2 ראה שקד (1974), עמ' 274.
- 3 בפרק "מביקורת משכילית לאידיאליזציה נאורומנטית", טוענת רות שנפלד (תשמ"ח, עמ' 74), כי "ב'החצוצרה נתביישה' עוקץ הביקורת מופנה בעיקר כלפי הגויים, ואילו היהודים מתוארים באור אידיאלי". ואולם, דומה שביאליק הציג בסיפור שלפנינו תמונה ריאליסטית ומאוזנת, שבה גם העולם היהודי מתואר על אורותיו ועל צלליו, ורק מבטו המצועף של האורח, הנזכר בימי ילדותו ה"שאננים", הוא המקנה ליצירה חזות "אידילית" או "אידילית", המטשטשת ומסתירה את המומים ואח הכיעור.

- 4 גורל מעגלי כזה מתואר כבר בשיר הנעורים הגנוז 'יעקב ועשיו', שבו הראה ביאליק כיצד נכמרים רחמיו של יעקב על אחיו התועה באפלת הישימון, והוא פותח לפניו את ביתו כדי שיתחמם מול האח, אלא שעשיו מנצל את הכנסת האורחים ומגרש את אחיו מן הבית. יעקב יושב האוהלים נאלץ לקחת את המקל והתרמיל ולצאת לארץ גזרה. וראה בפירוט שמיר (תשמ"ו), עמ' 100-116.
- 5 ראה סיפורו הגנוז של ביאליק 'פסח שני', כתבים גנוזים, עמ' 207.
- 6 על תנועת המטוטלת שכן נוודות וישיבת קבע בתולדות עם-ישראל, ראה גם דבריו של ביאליק בהרצאתו 'השניות בישראל' (דברים שבעל-פה, א, עמ' מב).
- 7 ראה איגרות ביאליק, ב, עמ' קסה והע' 4 שם.
- 8 ג' שקד היטיב להראות (אמנם בהקשרים פואטיים, אך לאבחנתו יש משמעות גם בהקשר האידיאי) כיצד ריסן ביאליק את הפאתוס ומיתן את התגובות לזעזועים ההיסטוריים על-ידי הסטת העומס הפתטי אל דמויות המשנה, אל הגויים: "סטיופי הוא הזועם בשעה שנוטלים מן האב את סוסו, וסטיופי הוא החוזה את השואה המתקרבת; יבדוכה היא היא ה'סופקת כפיים ומייבכת חרש' משנהרס עולמה של המשפחה הקטנה" (ראה שקד [1974], עמ' 284).
- 9 כניסוחו הפיוטי של ביאליק בהקדמה לתרגומו לדון קישוט.
- 10 ראה אבן (1974), עמ' 78.
- 11 וכתרגומר-פירושו של אונקלוס לבראשית כה, יז: 'יושב אוהלים' — 'שמש בבית אולפנא' וכתפישת חז"ל ש"אהל" הוא אהל שם ועבר — בית המדרש האגדי של הזמן. ראה רש"י שם ומקורו בב"ר.
- 12 מתוך מימוש (ריאליזציה) והמחזה של הפתגם העממי "משרתת גויה בבית יהודי יודעת אף היא לפסוק הלכה" (סטוצ'קוב, סימן 334), פתגם שהוליד אצל טשרניחובסקי ואצל ביאליק את דמותה הז'אנרית הטיפוסית של האומנת הפראבוסלאבית ה"מיוהדת" יבדוכה, הבקיא במצוות המעשיות, עקב שירותה הממושך בבתי יהודים, והגוערת בבנו של "בעל הבית" על בורותו בהלכות דת. ביאליק וטשרניחובסקי לקחו אפוא "חומרים" טיפוסיים או ארכיטיפיים, והעניקו להם עיצוב מימטי וספציפי, כשל ויניטות מחיי הכפר הפשוטים והאותנטיים.
- 13 "פסח שני" הוא שמו של סיפור גנוז של ביאליק, כפי שהכתירוהו העורכים (על-פי תוכנו), ובו יוצא הדובר בחג לנשות חוב בחברו, שברח מן העיר מבעוד מועד או שהוא מסתתר בביתו מפני בעל חובו.
- 14 ראה סיפורו של ביאליק — כפי שסופר למרדכי עובדיהו ידידו הצעיר ומזכירו באותם ימים — על חייל יהודי ששירת בצבא סמוך למקום מגוריו והיה רגיל להופיע תמיד פתאום באחד הימים שלפני החג, וכבואו כן לכתו בלי הכנות ובאין רואים. הנערים נהגו להתלחש, שפלאי זה אינו אלא אליהו הנביא בכבודו ובעצמו (מ' עובדיהו, מפי ביאליק, תל-אביב 1969, עמ' 83-85).
- 15 שאלת התם של הילד, המתגבר על חששותיו של "ואינו יודע לשאול" ופוצה את פיו, עשויה גם להוות גירסה מודרנית למוטיב "ארבעה כנים" שכנגדם דיברה התורה, הידוע מן ההגדה של פסח.

- 16 בשירו 'תקוות עני' תיאר ביאליק את המלמד הדל שנדד לארבע שנות הוראה במרחקים, המתגעגע לבני-ביתו שנותרו מיותמים בקן, אף חולם על יום שובו לביתו כדי לחוג את ה"סדר" כהלכתו (ומיד לאחר הפסח, לכשיפוח האביב והביצות תיבשנה, יפתח, בשעה טובה ומוצלחת, חנות גדולה בעירו הקטנה, וישב סוף סוף ישיבת קבע). וגם בכתיבתו האיגרונית תיאר ביאליק בסגנון הומוריסטי ואוטו-אירוני את יום שובו לאודסה מתקופת המלמדות בסוסנוביץ' בנוסח המזכיר את נוסח דיבורו של המלמד שבשירו: "תיכף ומיד אחרי חג הפסח עם צפצוף הדרור הראשון ועם יבושת הביצה הראשונה" (איגרות ביאליק, א, עמ' קלג, וראה שם, הערה 4). סיפור המעשה מזכיר את שירו של יל"ג 'ושמחת בחגיך' (הנקשר גם לסיפורו של ביאליק 'יום השישי הקצר') ואת 'מעבר בוג' של שלום עליכם.
- 17 הלבנה במילואה — אות שמלאו ימיה של המשפחה בכפר, כמו בקטע הגנוז מחוך 'יונה החייט', שבו מרמזת הלבנה המלאה על כך שמלאו ימי שירותו של יונה בצבא הצאר, וכי הגיעה שעת שובו לכיתו (שמיר [תשמ"ו], עמ' 150–155; הדברים נתפרסמו לראשונה בספר הכנס הבינאוניברסיטאי לחקר הספרות העברית, מכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב, 1984. וראה גם מאמרי על 'יונה החייט' (שמיר, תשנ"ד). שש שנות שהותה של המשפחה בכפר, כמו גם שש שנות השירות בצבא הצאר, מקבילות לשש שנותיו של עבד עברי ולשנת השמיטה הקרובה (באופן אירוני, דווקא בשנת ה"שמיטה" הקרקע נשמטת מידיהם של יהודי הכפר ומתחת רגליהם). והשווה לשנות לימודיו של המתמיד בשיבה ("שש שנים תמימות, שנות נוער ובחורים").
- 18 ד"ר חיים כהן העירני כי הקשר בין חשעה באב לחג הפסח בא לידי ביטוי גם בכמה מנהגים של ליל הסדר. הראשון שבהם — אכילת הביצה (כמנהג האשכנזים) כזכר לחורבן והסימן שנתנו לכך כעובדה שתשעה באב חל תמיד באותו יום בשבוע שבו חל יום ראשון של פסח באותה שנה. ואף גרמו הדבר בסדר א"ת ב"ש הידוע של מועדי השנה המסודרים לפי ימי הפסח: א' (דפסח) — תשעה באב; ב' (דפסח) — שבועות). וראה למשל דברי הרמ"א בשולחן ערוך או"ח תעו, ב. ומכיוון אחר: הקשר המנוגד שבין יציאת מצרים (מעבדות לחירות) ל"יציאת ירושלים" (לגולה) מבוטא היטב בקינה הנאמרת בתשעה באב, שכל בית מסתיים בה, לסירוגין, "בצאתי ממצרים" ל"בצאתי מירושלים". לקינה זו יש גם ניגון מיוחד שמקורו כנראה ליטאי. יל"ג וביאליק, מכל מקום, הכירוה בוודאי היטב. ראה, למשל, קינות לתשעה באב, מהד' גולדשמידט, עמ' קיב.
- 19 על הזיקות וההבדלים שבין שני הסיפורים, ראה שנפלד (תשמ"ח), עמ' 65–83.
- 20 ראה הרצאתו של ביאליק 'בשעה זו' (דברים שבעל-פה, א, עמ' רכז).
- 21 ראה ד' פלוסר, יהדות ומקורות הנצרות, תל-אביב 1979, עמ' 143–144.
- 22 גם מוטיב זה, כמו מוטיב "יציאת מצרים", הוא דפוס-קבע בספרות העברית, שמשמעיו שקופים ומובנים מאליהם, אלא שביאליק עורך בו שימוש מקורי, שובר מוסכמות, הטבוע בחותם אישי מובהק.
- 23 ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 94–106.

- 24 לגבי "זהותם המינית" של הכינור ושל החצוצרה, גם ההפך הוא הנכון: כינורו של שמואליק, הנותר בכלימתו, תלוי על קיר, עשוי לייצג את החתן שאכזב ונתאכזב, ואילו החצוצרה המוטלת למעצבה מתחת למיטה בתוך נרתיקה — את הכלה שנותרה בשממונה. ואפשר גם ששמואליק "בוגד" בכלתו היהודייה (בכינור הנכלם שנותר תלוי בבית, שחמוקיו חמוקי גוף נשי, כאותה כלה זנוחה) וממיר אותה ב"שקצה" זהובה וצוהלת — בחצוצרה ה"גויית", שאותה הוא משליך לבסוף לבסוף מרוב בושה אל מתחת למיטה.
- 25 על רקע זה אפשר להעניק פירוש "לאומי" לנושא פואטי שהעסיק לא אחת את ביאליק, במיוחד בעשור הראשון ליצירתו: נהייתו אחר האפוס, כמו גם סדרת כישלונותיו בהעמדת אפוס לאומי, יכולה להיכרך בהכרזתו שאין לו לעם סיפור: "כי מה שיר ישראל בגולה? — ציץ יבש" (בשירו 'שירת ישראל'). במקביל, זלזולו בליריקה, בשירי הרגש הקצרים וחסרי העלילה, יכולים לבטא את עייפותו מן הגורל היהודי, שסמליו הם הנבל והכינור ("ליריקה", מלשון lyra=נבל).
- 26 ראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 99–111. בשל קרבה מילולית וסימנטית בין קרניו הנוגהות של הבוקר לבין קרניו הנוגחות של הפקר, ובין המילה "צפיר" (תיש בן-קרנים) ל"צפרא" (בוקר), השתמש ביאליק בשורש צפ"ר לציון תופעות מושכות ודוחות, הקשורות בהפצעת הקרניים הראשונות של השחר, של התקופה החדשה. אריה בעל גוף, למשל, הוא "היהודי החדש", שאינו "יושב אוהלים" תורני, אלא אדם ויטאלי ויצרי (ביאליק משים כאן ללעג ולקלס את אידיאל "שינוי הערכים" של ה"צעירים"). בנוסחו הראשון של הסיפור, כינויו של אריה הוא "צאפ" ("תיש" ביידיש מגורמנת), אך בהמשך שינה שמו ל"צפיר" (עקב דמיון צלילים ומשמעות). גם יופיו וגם גסותו של החדש משמשים כאן בערבוביה.
- 27 ראה איגרות ביאליק, א, עמ' קכ.
- 28 ראה אגרות ביאליק, ה, עמ' קכו.
- 29 ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 254–262.
- 30 "החצוצרה נתביישה", כנסת (תרע"ז), עמ' 145–166. נרפס שוב בהמשכים: הצפירה, גיל' 48 (93), כ"ד בכסלו תרע"ט (28.11.1918), עמ' 10–12. שם, גיל' 49 (94), ב' בטבת תרע"ט (5.12.1918), עמ' 12–14. שם, גיל' 50 (95), ט' בטבת תרע"ט (12.12.1918), עמ' 9–10. שם, גיל' 51 (96), ט"ז בטבת תרע"ט (19.12.1918), עמ' 7–9. שם, גיל' 52 (97), כ"ג בטבת תרע"ט (26.12.1918), עמ' 6–7.
- 31 "דרך החשובה" שלו מבוססת, כבשיר 'בתשובתי', על תשובתו של שמואל הרמתי, "כי שם ביתו". ואולם, בכואו אל כפר ילדותו איש אינו מחכה לו כדי לקבל את פניו ולנשקו בדמעות שמחה.
- 32 בניגוד אירוני לקונבנציה של סיפור החלוצים הציוני, אין לפנינו יהודי גלותי "אוורירי" ותלוש, החוזר אל אדמתו שמקדם, כי אם יהודים כפריים, מושרשים למדי, הנעקרים מאדמתם ויוצאים לחיי נדודים ותלישות.
- 33 דברים שבעל-פה, א, עמ' רכת.
- 34 שביט (1992), עמ' 89.

פרק רביעי

'ספיה' — שורשיו וספיהיו

על תהליך ההבשלה הממושך של הסיפור ועל ייחוריו
המאוחרים

א. חטיבה א': מעשה כלאיים של ה"נוסח" המנדלאי
ושל הנוסח הרומנטי

'ספיה' — הפיוטי מבין סיפוריו של ביאליק, סיפורים הנוטים ברובם אל הארציות ה"בשר ודמית" — אינו עשוי, כידוע, מקשה אחת. בצורתו המוגמרת, בת חמישה עשר הפרקים, המוכרת לקורא מתוך המהדורות ה"קאנוניות" של כתבי ביאליק, סיפור זה הוא פרי הכלאתן של חטיבות נבדלות שנתהוו בזמנים שונים ורחוקים, וכל אחת מהן טבועה בחותם זמנה. החטיבה הראשונה (תרס"ח-תרס"ט) הכילה שבעה פרקים בלבד (שהפכו לימים לפרקים ב'-ח' של הנוסח המוגמר). השנייה (תרע"ט), הכוללת את הפרקים ח'-י"ד (שהפכו לפרקים ט'-ט"ו של הנוסח המוגמר) נכתבה כעשור תמים לאחר החטיבה הראשונה, וחבורה אל קודמתה חרף הבדלי טון, אוירה וסגנון. פרק א' של 'ספיה', המאוחר מבין הפרקים, ראה אור בשנת תרפ"ג, ומועד חיבורו פותח פתח להשערה שהוא נועד להשלים את הסיפור ערב פרסומו במהדורת יובל החמישים (הוצאת "חובבי השירה העברית", ברלין תרפ"ג). ככל הנראה ניתוסף פרק זה במאוחר כדי להעניק ליצירה המקוטעת והמקוטכת אחדות כלשהי, גם אם רופפת, ולפרוש על פניה דוק של הזיה ושל חלום (ותחת כנפיו המסוככות של החלום הן ניתן

לגשר אפילו בין עניינים רחוקים וזרים בלי להזדקק להסברים ולתירוצים מרובים).

ללא הכרת תהליך הגנזיס הארוך והנפתל של 'ספ"ח' קשה כמדומה להבין את אופיו הפרגמנטרי וההיברידי של סיפור זה, תופעה יוצאת דופן במכלול הסיפורת הביאליקאית. מעניין בדיעבד לגלות שעלה בידי ביאליק לנצל את החיסרון הגדול של היצירה (היותה יצירה מרובדת שנכתבה בתקופות שונות, בסגנונות שונים ובאופנים שונים של "חיקוי המציאות"), ולהפיק מחסרונה זה את מיטב היתרונות: להופכה ליצירה המדברת על התרחקות מתמדת ממקור החוויה ועל אבדן התום הבראשיתי. כך נוצרה בסיפור דינמיקה משכנעת ואותנטית, שאי אפשר היה להשיגה אילו נוצר סיפור זה בהינף אחד. הדובר מספר בה על התבגרותו ועל התרחקותו ההולכת וגוברת מן הילדות, וסיפורו חופף את האמת החוץ-ספרותית של המחבר. זהו 'בעקבות הזמן האבוד' של הספרות העברית — סיפור אימפרסיוניסטי, שתחילתו אמנם בסיפור הווי "מנדלאי", כמו-ריאליסטי, על ילדות ב"תחום המושב", סיפור הנטוע ברגל אחת בספרות המאה התשע עשרה, אך סופו בהגיגים פילוסופיים נוסח 'הברכה' והספרות האסתטיציסטית של מפנה המאה. עם זאת, ראוי להקדים ולהדגיש כבר בפתח הדיון, כי תיאור ההתהוות של 'ספ"ח' אינו מהווה כאן תכלית בפני עצמה כי אם סף ומפתן לאבחנות פרשניות, שעיקרן מתחומי המיון הז'אנרי, ושמשמעותן חורגת מן העיון בסיפור הספציפי שבמרכז חיבור זה.

החטיבה המוקדמת, בת שבעת הפרקים, היא בעיקרה סיפור ילדות, שצדו הגלוי עשוי — כפי שהבחינו מבקרים אחדים — במתכונת "הנוסח" של ספרות ההווי שטבע מנדלי, ופה ושם אף ברוח סיפורי שלום עליכם וזיכרונותיו של יל"ג ('על נהר כבר'). לפנינו סיפור טראגי-קומי ורב פרטים מ"מודוס החיקוי הנמוך", שנועד כנראה, בראש ובראשונה, לילדים ולנוער. אמנם, פרקיה של חטיבה מוקדמת זו נדפסו לראשונה במדור הספרות של 'השילוח' שביאליק עצמו ערכו,² אך דומה שמלכתחילה הוא לא הועידם לקהל הקוראים ה"טבעי" של 'השילוח' בלבד. ככל הנראה, הדפיסם ביאליק ב'השילוח' לאחר שנוכח בדיעבד לדעת שפרקי "זיכרונות" אלה, שנכתבו על ילד ולמען ילדים, מכילים בתוכם גם רעיונות (פסיכולוגיים, חברתיים, פדגוגיים,

פילוסופיים ואחרים) שילד לא יבינם אף לא יבחין בהם כלל. ניתן כמדומה למתוח כאן קו של דמיון לתופעה מקבילה בסיפורת בת-זמננו, ולהשוות את פרסומם של שבעת הפרקים הללו ב'השילוח' לפרסומם לימים של פרקי 'סומכי', ספר הילדים של עמוס עוז, בכתב-העת 'סימן קריאה' (אף 'סומכי' הינו ספר שנועד בעיקר לילדים, אך לא לילדים בלבד).

לא אחת העסיקה סוגיית קהל היעד את ביאליק — הסופר, המו"ל והעורך — כפי שניתן ללמוד מן הלבטים שליוו את פרסומן של אחדות מיצירותיו ה"ילדיות" וה"עממיות". לכאורה, הועיד המחבר את החטיבה הראשונה של 'ספיח' לקורא הצעיר; והא ראייה שבשנת תרע"א הוא חזר והדפיס את פרקי החטיבה הראשונה (תרס"ח—תרס"ט) בספרון שנועד לקהל הקוראים המתחיל ('מימי הילדות', מסדרת ה"ביבליותיקא 'מוריה' לבני הנעורים ולעם", אף היא בעריכתו). ספרון זה מזכיר בדפוסי התמטיקה והטיפולוגיה שלו את מקביליו הפופולריים מפרי עטם של מנדלי, שלום עליכם ומ' בן-עמי, שביאליק הצעיר תרגם מהם לעברית בשנות יצירתו הראשונות. רובם גוללו את מסכת חייו של ילד יהודי חריג, שלא ענה על ציפיות הוריו ומוריו, אם מתוך שקרא דרור ליצריו ולדמיונו, אם מתוך שהתקשה בלימודים ולא הצליח לעמוד בתביעותיה הדוגמאטיות של הסביבה.³ ואולם ביאליק הועיד את החטיבה הראשונה של 'ספיח' לא לצעירים בלבד אלא גם לקורא העברי "המתחיל": לזה העושה את ראשית צעדיו מחוץ לכותלי ה"ישיבה" ובית-המדרש, ואוחז לראשונה בחייו ב"ספרי מינות" המכילים תיאורי טבע ואהבה; הוא אף הועיד את חלקו הראשון של הסיפור לאותם קוראים שיצאו בעבר אל המרחקים והמרחבים, ועתה הם מבקשים לשוב, בגלגולם הציוני, אל הלשון הלאומית ואל הספרות הלאומית ולהכירן מקרוב. מכאן הכותרת "לבני הנעורים ולעם".

בחטיבה הראשונה של 'ספיח' ובתקדימיה שבספרות ישראל בלטו עדיין במידה כלשהי מגמותיו הפדגוגיות האופייניות של אותו סוג ספרותי שזכה תכופות לכותרת הז'אנרית "ציורים מימי הילדות" (סוג שנקבע בספרות ישראל כעשור או שניים לפני חיבור פרקיו המוקדמים של הסיפור). בין שז'אנר זה נועד לילדים ולנוער, ובין שנועד ל"מתפקרים" ול"מתמשכלים" הנוטשים את ד' אמותיו של עולם

ה"ספר" והמסורת למען ה"חיים", ובין שנועד לחזורים ב"דרך תשובה" משרות זרים אל הלאומיות — כך או כך, קהל היעד של סיפור הילדות העברי נתפס בשנות מפנה המאה כציבור של ילדים ותלמידים (במרכאות ובלעדיהן), העושים את צעדיהם הראשונים כעגלים לא לומדו, ובעודם מגששים את דרכם בערפל הם זקוקים ליד מנחה ומנחמת. במונחיה של תורת יונג ניתן כמדומה לראות בגיבורם הרך בשנים של סיפורי ילדות אלה (ילד הבועט בדוגמות, ולומד להכיר את הטבע) כעין ביטוי מוקטן ומוחצן של תת־מודע לאומי קולקטיבי בתקופה נתונה.⁴

ואולם, למרות שיש בחטיבה המוקדמת של 'ספ"ח', שנתפרסמה כאמור בשעתה כסיפור עצמאי, המשך לקו הז'אנרי המקובל של "ציורים מימי הילדות", הוסיף בה ביאליק לתיאורי ההווי הטיפוסיים גם נופך מקורי משלו, שהבדיל את כתיבתו במידה ניכרת משגרת מוסכמותיו של הז'אנר הממוארי. ראשית, על גבי הרצף הריאליסטי ה"פשוט", הנמסר בנימה של וידוי הנדלה ממעמקי הזיכרון, הורכב כאן גם יסוד האירוניה הרומנטית הכונה עולמות ומחריבה אותם בהבל פה, יסוד המשנה את כל טעמו של הסיפור ומקנה לו את אופיו המורכב והחמקמק. שנית, ניתוספו במובלע גם רעיונות מודרניים מתחומי הפסיכולוגיה של החינוך והפילוסופיה של הלשון, רעיונות שאינם פשוטים או ילדותיים כל עיקר, ואשר לא הוכרו עד אז בספרות ישראל בגילויי המקובלים של סיפור הילדות — האפ'י, הלירי או הדרמטי. התמורה שנתחוללה בסיפור הילדות העברי התרחשה לאמתו של דבר עוד קודם ל'ספ"ח', הן בתחומי הסיפורת והן בתחומי השירה הסיפורית. בין ה"נוסח" המנדלאי של סיפור הילדות שרווח בספרות ישראל בשנות מפנה המאה לנוסח הפיוטי יותר של הז'אנר כפי שעוצב ב'ספ"ח' החלו להתפרסם בשנים הראשונות של המאה העשרים סיפוריו של ש' בן-ציון ('נפש רצוצה') ושל מ"י ברדיצ'בסקי ('מערפלי הילדות'), שלא נבנו על סיפור הילדות המגמתי והרפורמטורי, נוסח דיקנז' סמולנסקין, זה שנועד להוקיע עוולות חברתיות ולנסות ללחום לתיקונן.⁵ סיפור הילדות הפיוטי בדור המעבר שבין תקופת ההשכלה לתקופת התחייה ינק ממקורות אחרים, נעדרי מגמה מיליטנטית מובהקת, ובהם רומן הזיכרונות של טולסטוי 'ילדות, נעורים, עלומים'.⁶

ותופעה ספרותית נוספת שהיוותה, אמנם מכיוון שונה, קטליזטור חשוב לשינויים שתולל ביאליק במודל המקובל של הז'אנר הממארי שבמרכזו "ציורים מימי הילדות": בשנים תרס"ד-תר"ע, בתקופה שבה ערך ביאליק את מדור הספרות של 'השילוח', הגיעו לידי האידיליות הרומנטיות של טשרניחובסקי, שבאחדות מהן הועלה בחרט אמן סיפור חייו של ילד יהודי, שגדל כ"צמח בר" בטבע הכפרי: ב'ברל'ה חולה' תואר מין "מזיק" כפרי, "עם הארץ", שידו בכול ויד כל בו, ושאוּמנתו ה"גויה" בקיאה בהלכות יהדות ממנו; ב'כחוס היום' תואר סיפור חייו הטראגי של "ילד טבע" יהודי-אוקראיני, בעל נשמה של זהב, המתקשה בחדר בלימוד האלף-בית; ב'לביבות' נכלל דיון הגותי רוסואי בדבר נפשו הרכה והזכה של הילד המזדהמת אט-אט בזוהמת החיים. עורכן חד העין של האידיליות הללו שב והתוודע באמצעותן אל נוסח כתיבה כמו-עממי, המשחזר תמונות מחייהם של כפריים בכלל, וילדי כפר בפרט, בכעין תמימות מיתממת שמתוך אהבה ואירוניה כאחת (אך ללא מגמה ביקורתית, רפורמטורית או מיליטאנטית גלויה לעין). אמרנו "שב והתוודע" — שכן נוסח הכתיבה של טשרניחובסקי החזיר את ביאליק אל ניסיונות בלתי גמורים בסיפורת "אוטוביוגרפית" על ימי הילדות בכפר ובפרוור, שהיו עמו בכתובים מזה שנים אחדות.⁷

את "חומרי" היצירה לאידיליות שלו כתר טשרניחובסקי בדרך כלל מתוך סיפורים נוסחאיים למדי, שחלקם אינו אלא מימוש (ריאליזציה) של אידיומטיקה יידית פשוטה ושגורה (כגון הפתגם העממי "משרתת גויה בבית יהודי יודעת אף היא לפסוק הלכה"; [סטוצ'קוב, סימן 334], פתגם שהוליד את דמותה הז'אנרית הטיפוסית של האומנת יבדוכה, הבקיא במצוות המעשיות עקב שירותה הממושך בבתי יהודים, והגוערת בברל'ה על בורותו בהלכה היהודית). אולם טשרניחובסקי השכיל ביצירתו להעניק ל"חומרים" טיפוסיים או ארכיטיפיים אלה עיצוב רומנטי רב-פרטים ורב-רגש, ולפרשם פירוש חדש, אישי ומקורי, ייחודי ושובר מוסכמות. בעקבות מפגשו של ביאליק העורך עם היצירות הרומנטיות הללו, שחזות להן כשל ויניטות מחיי הכפר הפשוטים והאותנטיים ("כמות שהם" בעיני רוחו של האמן, המשחזר את המראות הראשונים של קדמת הילדות), יצאו מן הכוח אל הפועל

כל סיפורי הילדות הכמו-עממיים והכמו-אוטוביוגרפיים שנצברו במגירותיו במרוצת העשור החולף. הסופר-העורך הפשיל את שרווליו וכתב בעת ובעונה אחת (פחות או יותר) את סיפורו המקורי 'מאחורי הגדר' ואת חטיבתו הראשונה של 'ספיח'.

פרסומן של האידיליות של טשרניחובסקי דחף אפוא את ביאליק לחזור אל האטיודים הבלתי גמורים שלו בכתיבה "אוטוביוגרפית", ולהביא מוטיבים אחדים מתוכם לידי מימוש בסיפורים חדשים, רחבי יריעה, ממיטב יצירתו הפרוזאית. בזמן חיבור החטיבה המוקדמת של 'ספיח', כתב גם את מסתו הגדולה הראשונה 'חבלי לשון' (תרס"ח), מעין מהדורא קמא למסתו הידועה 'גילוי וכיסוי בלשון' (נכתבה בתרע"ו ונדפסה בתרע"ז). מסות אלה בענייני הרחבת הלשון נתבססו על דברים שנשא המשורר בתוקף תפקידיו הציבוריים בשירות התנועה הציונית. אף רעיונות ממתשבת הלשון והספרות, ששוקעו במסה הפרוגרמטית הזאת בדבר היחס שבין המילה ל"עולם" (היחס שבין הסימן למסומן), חלחלו לפרקי הסיפור 'ספיח' והעניקו להם ממד הגותי, סמוי אמנם מן העין, אך מהותי להבנת המכלול שלו. ממיזוגו של ה"נוסח" המנדלאי ושל המודל השירי של טשרניחובסקי, בתוספת רעיונות אינטלקטואליים שריחפו אז בחללו של עולם הרוח, צמח ביצירת ביאליק נוסח פרוזאי חדש, שליריקה הגותית ואפיקה "רבת-מעללים" (מעללים קומיים וטריוויאליים בעיקרם) משמשים בו בערבוביה. נוסח זה, שביאליק התנסה בו עוד לפני טשרניחובסקי אך לא הצליח להביאו לידי הבשלה, כאילו חיכה עשור שלם לאיתות מבחוץ שיאיץ בו לצאת ממחבואו ולהיגלות סוף סוף ברבים.

ב. חטיבה ב' של 'ספיח' והיפוך הפרספקטיבה: "מחוץ" ולא "מבית"

החטיבה השנייה של 'ספיח' (פרקים ט'–ט"ו של הנוסח המוגמר) נכתבה בשנות המלחמה והמהפכה ונדפסה — כעשור תמים לאחר השלמתה של החטיבה הראשונה — במאסף 'משואות' (בעריכת מ' גליקסון).⁸ שביטא בהופעתו את אותות הזמן: את חורבן של אותן שכוונות ועיירות יהודיות ששקקו בשעתן חיים, מאלה שתוארו בפרקי

'ספיח' המוקדמים (בעקבות מנדלי ושלום עליכם) בקריצת עין הומוריסטית, זמן לא רב לפני שהתהפך עליהן גורלן. 'משואות' היה מאסף שהוציאה הוצאת 'אמנות' עם שוך מלחמת האזרחים ברוסיה, ושמו העיד על בקיעתה המחודשת של הספרות העברית מתוך גלי ההריסות. אופיה של החטיבה השנייה הוא, מדרך הטבע, נוסטלגי ואידילי יותר משהוא סטירי-אירוני.

שני פרקיה הראשונים של החטיבה השנייה נתפרסמו ב'מולדת' — ירחון לבני הנעורים⁹ — עדות נוספת לכך שהיצירה נועדה, בגלגולה המוקדם, לקורא הצעיר בעיקר, וזאת חרף המורכבות הסמנטית והרעיונית הבוקעת בתוקף אפילו מחלקיה הריאליסטיים ה"פשוטים". אף שהחטיבה השנייה היא, לפחות לכאורה, המשך ישיר של קודמתה, היא נבדלת ממנה בנימה ובאווירה. גם במרכזה של חטיבה זו מתוארת דרכו של ילד עתיר דמיון בלימוד סיפורי המקרא ובמעשי קונדס מבודחים הקוראת תיגר על תומרות החדר; אולם מה שנראה כהמשך ישיר של הפרקים המוקדמים נכתב למעשה מנקודת מוצא חדשה לגמרי שתבואר להלן. ראוי להקדים ולהטעים שפרקי ההמשך של 'ספיח', אף שהם מורכבים כביכול מאירועים חיצוניים ומתמונות חיצוניות, עיקרם בעלילת נפש שיסודות של רגש ואינטלקט שזורים בה אלה באלה. וביתר דיוק, עיקרם של פרקים אלה בשחזור הרטרופקטיבי של הדרך האופיינית שבה תופס הילד את העולם, את מראותיו ואירועיו, ולא בהעלאת האירועים האפייניים והדרמטיים, כדי להנציחם ולשמרם "כמות שהם". כתיבתו הסיפורית של ביאליק ב'ספיח' הפכה אפוא במעבר מחטיבה לחטיבה סובייקטיבית ואימפרסיוניסטית יותר ויותר.

כאמור, שתי החטיבות שנתלכדו עוקבות לכאורה אחר שלבי התפתחותו של גיבור אחד ויחיד ויוצרות לכאורה רצף כרונולוגי למן ימי הינקות והגיל הרך ועד לסוף ימי הילדות וקדמת שנות הנוער. אולם שתי החטיבות גם נבדלות זו מזו באופן מהותי ויסודי, ומותר כנראה להניח שהרצף שנוצר ביניהן קלוש למדי, אולי אף מדומה בלבד. השוני ב"נוף" שברקען של שתי החטיבות בולט לעין במיוחד: הראשונה מתרחשת בד' אמות ובין כותלי הבית ואילו השנייה — בעיקר בטבע שמתוץ לכותל. שינוי זה משקף אמנם נאמנה את תהליך התבגרותו של

הגיבור שאינו צמוד עוד לסינר האם אלא מסוגל להפליג בכוחות עצמו למקומות זרים ומרוחקים. אולם ה"חדר" וה"חורץ" מכילים כאן במקביל גם השתמעויות סמליות וארכיטיפיות, שמעבר להנמקה הריאליסטית הפשוטה, ואין הם בבחינת "חילופי תפאורה" גרידא.

הנה כי כן, כל חטיבה עושה שימוש שונה לגמרי במערכת היחסים שבין ה"חיים" ל"ספר" (או בין "הטבע" ל"אמנות"), ובכל אחת מהן חלים אצל הגיבור תהליכי הבנה והתכוננות שונים המתגלים כדבר והיפוכו. בראשונה — הילד הרך וה"נבער" תופס את האלף-בית כאמצעות מראות הטבע שמעבר לכותל; בשנייה — הגיבור הילד שהתבגר במקצת וכבר נותק מן "הטבע" ורותק אל "הספר" (הוא כבר יודע "חומש", אף מכיר את ספרי הנביאים הראשונים והאחרונים) מתוודע התוודעות מחודשת אל "הטבע" שמעבר לכותל. עתה, הוא תופס את מראות ה"טבע", את העולם האמפירי הנתפס בדרך-כלל בחושים, לא בסיוע חושיו, כי אם בעזרת מראות המופרים מעולם "הספר" ומבין כותלי החדר (באמצעות עניינים תלויי תרבות). התוצאה בשתי החטיבות דומה (סינתזה אישית בין "טבע" לבין "אמנות", בין אמת לבדיקה, בין מציאות לעיצובה בידי אדם), אך סדר שלביו של תהליך הסינתזה משתנה תכלית שינוי במעבר מחטיבה אחת לרעותה. ומן ההכללה אל פירוטה: בחטיבה הראשונה הילד הרך עושה את צעדיו הראשונים ומתקשה בלימוד ה"אלף-בית", בעיקר בשל שיטות ההוראה הנפסדות הנהוגות בחדר שֶׁמֶן הנוסח הישן. אגב הלימוד הוא יוצר לעצמו — למורת רוחו של המלמד — תחבולות זיכרון פרטיות (שיטה מקובלת ללימוד ולשינון, שהפרדגוגיה בתימינו דווקא מלמדת עליה זכות, רמז לכך שהאינטואיציה הטבעית של הילד עדיפה על פני שיטותיו העבשות של מלמדו). בבריאת התחבולות המנמוטכניות התמימות הללו הוא מסתייע תכופות במראות מוחשיים ומופריים מן הסביבה הקרובה, שהיא — באופן טבעי ופרדוקסלי כאחד — סביבה כפרית נכרית ואסורה (על תחבולות מנמוטכניות של נער קשה תפיסה ראה סיפורו של שלום עליכם, 'קידלת וקידשת', פרק ו'. גם שם הן לקוחות מן העולם התיצוני ה"גס"). באורח טראגי-קומי, עקב האנומליה שבמצבו של היהודי בגולה הילד היהודי הרך לומד צורת אלף מתוך דימויה של האות העברית למארוסיה, שואבת המים

הנכרייה והאסל שעל כתפיה, או לצלב הנוצרי, שצורתו מופרת לו היטב משחר ימיו. מראותיה הקונקרטיים של הסביבה הקרובה, הנכרית, ממחישים לו את הצורה המופשטת של האות העברית, שהיא עבורו, לפי שעה, "זרה ומוזרה" (התמונה הטראגי-קומית הזו היא, כמובן, המחשה והרחבה של פתגמים יידיים ידועים, כגון "אינו יודע צורת אלף", או "אינו יודע מה בין צלב לבין אלף" [ראה סטוצ'קוב, סימן 334], פתגמים שביאליק עשה בהם שימוש מעניין ואישי גם במקומות אחרים, כגון בסיפורו 'מאחורי הגדר'). בעוד שהוא דומה לילדי הגויים, ולבו יוצא אל ריח השדה, כעשיו בשעתו, הוא געשה בעל-כרחו יהודי "יושב אהלים".

בחטיבה השנייה כבר עשה גיבורנו חיל בלימודו ושנה את פרקו מפי מלמד קפדן, חסר כל גישה או הכשרה פדגוגית. מוחו כבר מלא כרימון באלפי פרטים טפלים ומפוררים, ממניי ההבלים הנלמדים בחדר שֶׁמֶן הנוסח הישן, ואת אלה הוא נושא עמו לכל אשר ילך. מצויד בכלים "חשובים" ו"מועילים" מאין-כמותם להבנת החיים, הוא מתחיל לתפוס את המציאות הזרה והמופלאה (את הטבע הנשכח המרוחק שממנו הוא נותק בכל שנות לימודיו ושאליו הוא מפליג בשיטוטיו שמחוץ לכותלי החדר) בצבעי התנ"ך ובתמונותיו כפי שנסתננו דרך הפריזמה של אגדת חז"ל. הנוף ה"גויי" הדשן, הנושא אחריו כשוכל ניחוחות של אמונות עם אוקראיניות, נתפס אצלו במושגיו של הסיפור המקראי, פרי המזרח הקדום — בהיפוך כל התהליכים שתוארו בחטיבה הראשונה (שבה נצבעו דווקא אותיות "הספר" בגוני "הטבע" שמחוץ לכותל). בקצרה, נוצרת כאן כעין סימביוזה בין "החיים" לבין "הספר": כל רשות נוטלת בתורה את הבכורה ומשפיעה על חברתה. אולם הקשר ביניהן הוא דמיוני ושרירותי בלבד, קשר שנקבע אך ורק בראשו של הילד בהתאם לחוויות התשתית שתווה "מחוץ" ו"מבית" ובהתאם למידת קרבתו או ריחוקו ממקור החוויה.¹⁰

ילד רגיש ו"בעל חלומות" זה, גיבור החטיבה השנייה של 'ספיח', שקלט את פרטי הלימוד אך במטושטש, בונה לעצמו עולם פנטסטי, שבו "מככבים" גיבורי המקרא, בעיקר הנידחים והנשכחים שבהם, בכעין תיאטרון פרטי, שחוקיו אישיים ואידיוסינקראטיים, בלא כל זיקה ממשית ומחייבת לחומר הנלמד (דרכו של הילד עתיר הדמיון

ב"עירוב פרשיות" ובהמחשת פסוקי מקרא סתומים מזכירה אמנם את המסופר אצל מנדלי ב'בימים ההם' וביצירות "עממיות" אחרות משנות מפנה המאה, אך ב'ספִּיחַ' התכלית הסופית היא הגותית-מופשטת, יותר משהיא סיפורית-קונקרטית). הסופר מדגים לקוראיו כיצד פועל דמיונו של ילד שאינו שם חץ בין האובייקטים הטבעיים לבין אלה שהם מעשה ידי אדם (בין "טבע" ל"אמנות"). את כל הסובב אותו הוא תופס באמצעות החושים ולא באמצעות האינטלקט, ועל הכול הוא מעטה זוהר מופלא המבטל את הגבול שבין מסומן לסימן. בחטיבה הראשונה העטה דמיונו מעטה נכרי על האלף-בית העברי, ואילו בחטיבה השנייה הוא "מייחד" את הנוף ה"גויי" ותופסו בעיניו של למדן מתובשי בית המדרש, שנאסר עליו להתבונן ביפי האילן והנִיר (או בעיניו של בן-תרבות שאיבד קשר ישיר אל הטבע). בשלב הבא, עם התבגרו ועם התרחקותו מן התמימות הראשונית ומן הדמיון הילדותי, אובד לילד הכושר לראות את העולם באור מופלא, וכל המראות מתעממים, מתכהים ועוברים תהליך בלתי נמנע של הסתאבות ושל פיחות.

ג. חטיבה ג': הסטת המוקד מן העלילה אל ההגות

על אבדן הראייה הילדית ועל תהליך הסתאבותן של המילים נסבה החטיבה השלישית, שהיא כדברי ג' שקד (1975), מסה מפויטת, שבה נבלעו הגבולות בין פרוזה לשירה. חטיבה מסאית-פיוטית זו מעתיקה למעשה את מרכז הכובד של היצירה מן העלילה אל ההגות, מן ה"הִרְאִיָּה" אל ה"הגדה", ובמונחיו של גורתרופ פֶּרִי: מן ה"מיתוס" אל ה"דיאנוֹיָה". ביאליק אף הסיט כאן את המוקד מן הממד האישִׁי, ה"אוטוביוגרפִי", המעלה מנבכי הזיכרון תמונות ילדות קומיות למדי, אל הצד ההגותי-הרציני (שעיטר אמנם גם את שולי החטיבות הקודמות, אך כאן כבר הוסט מן השוליים אל המרכז). עם צירופה של חטיבה מאוחרת זו הפך הסיפור 'ספִּיחַ' ליצירה פילוסופית על בעיית המימזיס באמנות. כפר מולדתו של המספר וזיכרונות ה"חדר" שלו הופכים כמעט למשל — לתמונה מוחשית שבאמצעותה יבין הקורא את המסר המופשט שמעבר ל"פשט". עיקרו — תהליך בריאתם והסתאבותם של מילים ומושגים, תהליך המהווה סוגיה חשובה בפילוסופיה של הלשון.

סוגיה תיאורטית זו העסיקה את ביאליק במסתו הידועה 'גילוי וכיסוי בלשון' (נכתבה בתרע"ו; נדפסה בתרע"ז) ובשירו 'חלפה על פני' (תרע"ז), שנכתבו בזמנים הקשים שבין המלחמה למהפכה, תחת רישומה של תורת-הלשון של הבלשן הסלאביסטי א"א פוטיבניא.¹¹ החטיבה המאוחרת שהוצבה בסופו של דבר בראש הסיפור, היא שהקנתה לו אפוא את אופיו הפיוטי-הלירי המיוחד, המבדיל את 'ספיח' משאר סיפורי ביאליק וכן מסיפורי ילדות מקבילים בסיפורת העברית והיהודית בת הזמן. חטיבה מאוחרת זו, המכילה רק את פרק הפתיחה "כפר מולדתי וחלומי", נדפסה ב'העולם' בשנת תרפ"ג,¹² וכאמור, הדחף לכתיבתה נבע כנראה מן הצורך להשלים את הסיפור, להדביק את חלקיו השונים ולהקנות להם אחדות כלשהי לקראת הכללתו של 'ספיח' במהדורת יובל החמישים, שבה נדפס הסיפור לראשונה בשלמות. פרק פיוטי זה — "אקורד הפתיחה" של היצירה בנוסחה המוגמר — אף השליט על הסיפור אופי הזוי ומהורהר של התבוננות מרוחקת, כמבעד לערפלי הזמן. כמו כן הוא העניק לסיפור 'ספיח' את הפרספקטיבה הכפולה שלו — עירוב מעניין של ראייה ראשונית "בתולית" ושל ראייה ספקנית ובוגרת, המתבוננת במראות הראשונים מתוך דמיסטיפיקציה ופיכחון. חטיבה פיוטית-חלומית זו נכתבה כבר תחת רישומה של תורת פרויד ותחת רישומם של סיפורי חלום שנכתבו בהשראתה בגרמנית.

בחטיבה מאוחרת זו כלול בין השאר חלום אודות שיירה מאובקת ועולם פלאים שאנן שמעבר למחיצת אֲבִים רעננים. תמונה מופלאה זו היא תמונת חלום חצוית דיוקן: פן אחד שלה שייך למציאות הפשוטה (ל"עולם העשייה", כניסוחו של ביאליק במסת המבוא שהוסיף לתרגומו ל'דון קישוט'), ובה מסתפת ה"אני" אל אנשי השיירה עכורי הפנים, השמים פניהם אל היריד; פן אחר שלה שייך לעולם החלום והיצירה (ל"עולם האצילות", כניסוחו של הסופר באותה מסת מבוא), ובה יושב ה"אני" בדד על שפת נחל זך שמעבר לחיץ. לפנינו ה"אני" ו"תמונת התשליל" שלו (או ה"אלטר אגו" שלו): מצד אחד, לפנינו אדם הנתון כולו בחיי טרחה ועמל, המוציא את לחמו בזיעת אפיו, ושדרך נדודיו קשה לו כקריעת ים סוף; מצד שני, כפילו הניגודי יושב ישיבת קבע שאננה על מים שקטים ובהירים, ומפנה את עורפו לחיים ולהמונם.

התאומים הנפרדים הללו — הדמות ובכואתה — מתרוצצים, לאמתו של דבר, בנפש אחת: נפשו של הילד שהיה למבוגר, נפש הקרועה ושנויה כל ימיה בין עולם ה"פרנסה" השפל ועמוס הדאגה לבין שלווה פסגותיו של ה"פרנאסוס". השניות בחיי הפרט מישראל כבחיי האומה כולה (ההתרוצצות בין קוטבי העראי והקבע, הקודש והחול, ההתכנסות פנימה וההתפשטות החוצה, החזון והמציאות וכו') מהווה טופוס חשוב, שביאליק נזקק לו תכופות ביצירתו לסוגיה. הוא דן בו בהרחבה, בלשון עיונית-מופשטת, בנאומו הנודע 'השניות בישראל' (תרפ"ב), שאותו נשא ממש בעת חיבורה של החטיבה השלישית של 'ספ"ח'.

לא אחת תיאר המשורר ביצירתו את היחיד מישראל, אף את האומה כולה, כמהות דואלית, הנתונה כל ימות השנה במהומה דינמית של חיי מסחר מסואבים, והשקועה, בעת ובעונה אחת, בחיים רוחניים ונאצלים מאין כמוהם — חייו של איש ספר, יושב אוהלים (והשווה לשירו 'אבי', שחלקו הראשון נדפס בשנת תרפ"ח, שנים ספורות לאחר החטיבה האחרונה של 'ספ"ח'). ביצירה המאוחרת שיקע ביאליק דפוסים משירים גנוזים רבים מן העשור הראשון ליצירתו, כגון 'באוהל התורה', 'יעקב ועשיר', 'השירה מאין תימצא', 'אוי, מלב בוקעת', 'מחוץ לעיר' וכד', המבטאים כל אחד בדרכו את הדיכוטומיה של פנים וחוץ, קודש וחול, ישראל ואומות העולם, עולם ה"פרנאסוס" הנאצל ועולם ה"פרנסה" המעשי. ביצירות דיכוטומיות אלה צבע המשורר את דמותו של הגיבור הראשי, כשם שעשה ב'המתמיד' וביצירות מוקדמות אחרות, בצבעיהם של גיבורים מקראיים שונים, מאלה שהיו לדמויות סמליות "איקונאיות", ושמותם אף היא הכילה בתוכה את ניגודי הארציות והרוחניות (יעקב, יוסף, משה, שמואל, דוד ועוד).

הילד גיבור 'ספ"ח' נקרא "שמואליק", ודמותו אכן מצוירת, כפי שנראה בהמשך, בקווי דמותו ובצבעיו של שמואל הנער, שאמו הביאתהו למקדש עלי לשרת בקודש, ושזכה שם באישון לילה לרגעי התגלות בלתי צפויים (ציורו של ביאליק נעשה אמנם מתוך הקטנה קריקטורית, קומית קמעא, של הדמות המקראית המוכרת). אך גם תכונות של גיבורים מקראיים נוספים מתגלות בדמותו של גיבור 'ספ"ח', הרומזת פה ושם גם לדמותם של יוסף ושל משה. סיפור חייהם של גיבורים אלה, כסיפור חייו של שמואל, מעמיד אף הוא במרכז ילד

שנעזב לנפשו בעצם ימי ילדותו ושעלה אחר כך לגדולה וחזר אל משפחתו ואל עמו. ייתכן אפילו שדמותו של ה"אני" הילד, שהתבונן במים מאחורי מחיצת אֲבִים, שנסתלק ממנו כושר הדיבור, שניסה להוציא קילוח חלב מן הכותל (בחינת "מים מן הסלע", ולא רק מימוש הפתגם העממי "לחלוב את הכותל"), וש"ראה את הקולות" כבמעמד הר סיני — נבראה בצבעי דמותו של משה הילד שבתיבה, שהפך ברבות הימים לארון הנביאים. אפשר אפילו שכל סיפור החלום אודות מחיצת האֲבִים, המפרידה בין עולם המעשה הטמא לעולם הרוח הטהור, ואודות ה"פלאי" היושב מעבר לחיץ, גבו אל השיירה המאובקת ופניו אל המים הזכים, מקורו בבקשתו של מקסים גורקי מביאליק, שיעלה בחרט למען הקורא הצעיר את דמותו של משה, בקשה שלא נתממשה.¹³ בידי ביאליק הצטברו אפוא במשך השנים כמה וכמה חטיבות של סיפורי ילדות שלא קורצו מחומר אחד, והוא חיפש דרך להתיכן ולהפכן לרצף סיפורי אחד, אחיד למראה. היצירה השלמה, כפי שהיא מוכרת לנו בנוסחה ה"קאנוני", היא פרי הכלאתן של חטיבות נבדלות, שכל אחת מהן היא חטיבה עצמאית, המשקפת בגלוי ובמובלע עולם רוחני שונה.

סגנונה של חטיבה מאותרת זו הפך כה פיוטי — כה עמוס בחזרות, בתקבולות, באליטרציות, במצלולים האקספרסיביים, בסינסטוזות וכיוצא באלה צייני סגנון האופייניים ללשון השירה — עד כי אברונין ערך בעזרתו תרגיל דידקטי מעניין: הוא סידר את שורותיו בשורות קצרות של שיר, והראה שלא בנקל ימצא ההבדל בין ה"שיר" 'ספּיח' לבין שירים אחרים של ביאליק שנכתבו במשקל מקראי ובריבוי של תקבולות כגון 'אחד אחד ובאין רואה', 'יהי חלקי עמכם', 'חלפה על פְּנֵי' ושירים אחרים מתקופת חיבורה של החטיבה המאוחרת של 'ספּיח'.¹⁴ תרגיל זה של אברונין אכן מוכיח בבהירות, שהגבולות בין סיפור פיוטי לבין פואמה בפרוזה הם למצער גבולות רופסים ומסופקים.

ד. "כלי הקסמים" — תחבולה לאיחוי קרעי הטקסט

כחמש עשרה שנה חלפו אפוא עד שנשלמו תהליכי התהוותו והתגבשותו של הסיפור 'ספּיח' — גנזיס נפתל וממושך, המזכיר את זה

של 'המתמיד', החשוב והיומרני מבין שיריו המוקדמים. כידוע, תהליך התהוותו של 'המתמיד' השתרע על פני עשור שלם, אם לא למעלה מזה, והגיע אף הוא לסיומו רק עם כינוסה של הפואמה ההטרוגנית ורבת הרבדים הזו באסופת שיריו של ביאליק (בספר השירים הראשון, שיצא בהוצאת 'תושיה' בשנת תרס"ב¹⁵). אף 'ספ"ח', כ'המתמיד' בשעתו, לא נתגבש ולא הושלם אלא על סף המהדורה החדשה (מהדורת 'חובבי השירה העברית', ברלין תרפ"ג), שבה אמר ביאליק להוציא לאור בפעם הראשונה את מכלול יצירתו — לרבות סיפוריו, מסותיו ותרגומיו — ולא את השירים בלבד.

זיקת הפרקים המוקדמים של 'ספ"ח', שנכתבו בשעתם בריאליזם "נמוך" ובמודוס סיפורי דרמטי לשם פרסומם כיצירה עצמאית בספרון פופולארי לבני הנעורים, לפרק הפתיחה הלירי המכיל גם הגות פואטית מעמיקה, מעשה "אמנות לשם אמנות", היא כאמור זיקה רופפת ורופסת למדי. כדי להעניק הנמקה כלשהי לאיחויים של החלקים הנבדלים לכדי מסכת אחת סיים ביאליק את 'ספ"ח' (כלומר את הפרק האחרון של החטיבה השנייה, שאת הרכבה ומהותה תיארנו לעיל) בסיפור נאיבי ומתוחכם כאחד על אודות "כלי קסמים" — כעין משקפת או קלידוסקופ — שדרך זכויותיו הצבעוניות מתבונן הילד על העולם, ורואה אותו בארבעה גוונים שונים, צעצוע המנחיל לו ארבעה עולמות שהם אחד. "משקפת קסמים" זאת היא המנמקת לכאורה את האופנים השונים שבהם משתקף העולם ב'ספ"ח' (לפי אופני שיקוף המציאות שתיאר חוקר הספרות נורת'רופ פריי, ניתן להקבילם למודוס המיתי, הרומנטי, ה"גבוה" וה"נמוך"). הילד עובר אפוא במכוון את תהליכי ההתפתחות, שעברו על האנושות כולה, משחר ימיה ועד לעת החדשה: למן הראייה המיתית הנאיבית של הפרא הקמאי ועד לראייה הריאליסטית והמפוכחת, שבה ניחן האדם הציביליזטורי, בן הדורות האחרונים.¹⁶

כזכור, בפואמה 'מתי מדבר' מתוארים הענקים מנקודות תצפית שונות (ממבטו המגביה של הנשר, ממבטו של הנחש לוחך העפר וממבטו של האריה המישיר מבט). בפואמה 'הברכה' משתקף מראה טבע אחד בארבעה מצבים שונים של היממה או של עונות השנה, שהם למעשה גם ארבעה מצבי נפש וארבע פרספקטיבות לפירוש יחסי "אני"

— "עולם". בשיר הטבע 'הקיץ גווע' מתואר הנוף הסתווי, במעבר מבית אחד למשנהו, בשלושה סגנונות נבדלים (מלכותי, בורגני ופלבאי; ולחלופין: נשגב, ריאליסטי ואירוני). גם ב'ספיח' נקלט עולם הילדות בכמה דרכי התבוננות ודרך נקודות תצפית אחדות, שכל אחת מהן משפיעה מצדה על היוצר ועל דרכו בעיצוב המציאות: העולם משתקף לפנינו גם בראייה ריאליסטית ישירה וגם מתוך האדרה והעצמה; גם בראייה מקרבת וגם בראייה מרחיקה; גם מתוך אירוניזציה של המציאות וגם מתוך אידיאליזציה שלה. השגב וההיתול, הסטירה והאפוזיטורה, משמשים כאן בערבוביה כשני קטביו של עקרון "חיקוי המציאות", וביניהם משתרע רצף רחב ידיים, שעל גביו ניתן לסמן כמה תחנות ביניים המקבילות לשלבי התבגרותו של ה"אני" המספר, גיבורו של הסיפור.

התבגרותו כרוכה באופן טבעי בהתרחקות ממקור החוויה: בילדותו ראה הגיבור-הילד את המציאות מתוך השגבה, ואילו המחבר המובלע מתבונן באירועיה ממרחק ומתוך עמדה של אירוניה מנמיכה ומהתלת; בבגרותו, עם בוא השכחה, מתקשה הדובר לבור מתוך זיכרונותיו את היסודות האותנטיים, המעוגנים במציאות האובייקטיבית והאמפירית, ולבודדם מן המציאות הסובייקטיבית הארוגה בחבלי הדמיון (ובתחומי הלשון: לבודד את המסומנים מתוך שלל הסימנים שנקבעו בתודעה במרוצת השנים, שהקימו חיץ בין ה"אני" החווה לבין מקור החוויה). אין הוא מגלה כלפי המראות כל אשליה של אידיאליזציה, אך עמדתו המובלעת כלפיהם היא עתה עמדה של רצינות מעמיקה, ולא של היתול קונדסי, כבראשונה. ההתבגרות הביאה אפוא לסגירת הפער בין שתי הפרספקטיבות, ותהליך ההתבגרות הזה — שהוא, כמובן, תהליך טבעי ובלתי נמנע — מצער את המשורר, המבכר את ראייתו הראשונית של הילד על פני פיכחוננו נטול האשליות של המבוגר.

ביאליק מצא אפוא תחבולה מחוכמת — צעצוע ילדותי בעל שברי זכוכית צבעוניים — כדי לתרץ את ההבדלים הבולטים שבין חטיבות 'ספיח', ולהעניק אחדות כלשהי לפרקים ההטרוגניים, השונים כל-כך בדרך שיקוף המציאות וביחסו של המחבר המובלע כלפיה. אף על פי כן, פרקי 'ספיח' אינם מתאחים איחוי של ממש: בעוד שהחטיבה הראשונה כתובה בנוסח העממי הטראגי-קומי האופייני לשלום-עליכם

(‘מוטיל בן פייסי החזן’, ‘יוסלי זמיר’ ועוד), על החטיבה האחרונה, שהוצבה בפתח הסיפור, נסוך מין דוק ערפלי של הזייה ושל חלום, בנוסח סיפורי ילדות סימבוליסטיים “דקדנטיים”, והוא נכתב — בסגנונם של תרגומי פרישמן לאגדות אוסקר ויילד ולהגיגי רבינדרנת טאגור — ממרומי “מגדל השן” של האמנות האליטרית ה“צרופה”, בזמן התפוררותו המוחלטת של העולם הישן ועל גבי משואותיו.

ה. איגרות הווידוי כגירסה מוקדמת של ‘ספ"ח’

שורשיה של ההכלאה הז'אנרית והמודאלית של חטיבות ‘ספ"ח’ נעוצים עוד בכתיבתו ה“אוטוביוגרפית” הדוקומנטרית של ביאליק, כפי שזו מופרת מן האיגרת שכתב המחבר לבקשת קלוזנר בשנת 1903. כאבחנתו של שקד,¹⁷ קדמה לכל גלגולי ההתהוות של ‘ספ"ח' אותה איגרת פיוטית לקלוזנר, המכילה בתוכה רבים מפרטי המציאות ומן הדפוסים הטיפולוגיים האופייניים לסיפור (למרות שאין חפיפה מלאה בין פרטי המציאות שבסיפור לאלה שבאיגרת). איגרת זו, שגם בה אפשר לראות במידה רבה, יצירת ספרות לכל דבר, נכתבה, כידוע, בארבע גירסאות — זו שנשלחה ליעדה, נכללה בין איגרותיו המקובצות של המשורר ושימשה בסיס לביוגרפיה שכתב קלוזנר, ועוד שלוש טיוטות, שנותרו במגירה ונתפרסמו מן העיזבון ב'כנסת לזכר ביאליק'. המעיין בארבעת ניסיונותיו של המשורר לשחזר את ימי הילדות לא יוכל שלא להתרשם מן ההבדלים העקרוניים שבין נוסח כתיבה אחד למשנהו. לא ארבע גירסאות של אותו מכתב עצמו לפנינו, כי אם כתיבה זיכרונית או אוטוביוגרפית בארבע אפשרויות מודאליות. הגירסאות שונות זו מזו ככל ש“צילומים” המשקפים אותו “נוף” עצמו, ושצולמו ברצף אחד, יכולים להיות שונים זה מזה.

אפשר כמדומה לטעון כי ארבעת נוסחיה של האיגרת האוטוביוגרפית משקפים אף הם, כמו “משקפת הקסמים” שבסיום ‘ספ"ח', אותו עולם עצמו, כאילו היה ארבעה עולמות שונים. יש שהדובר (הצופה בתמונות הילדות בעיני רותו) מנמיך ראות ומתבונן בפרטי מציאות קונקרטיים, טפלים וטריוויאליים למראה, ויש שהוא מרחיק ראות, ולוכד בעיניו “כתמים” אימפרסיוניסטיים מרפרפים —

קטעי מראות, שברי קולות וזכרי ניחוחות מן הילדות הרחוקה. יש שהוא משתדל להיות ריאליסטי וענייני, להרבות בעובדות ובנתונים (לרבות שמות הספרים שהשפיעו עליו בנעוריו); ויש שהוא לירי ומעורפל, מרבה בסינסתוזות פיוטיות וממעט בפרטים קונקרטיים. לעתים יחסו של המחבר המובלע כלפי זיכרונות ילדותו הוא יחס של אידיאליזציה והשגבה ולעתים — יחס של היתול מנמיך. כמו כן נמצא בגירסאותיה השונות של האיגרת ריבוי של תיאורים ודפוסי מבע שמצאו דרכם בסופו של דבר אל בין דפי 'ספיח', כגון בתיאור לימוד האל"ף בדמות מוט ודליים (טיוטה א' וב'), קולותיה הסתומים של הקוקיה ביער, ושאר מראות מופלאים ב"חדר" ובטבע שמחוצה לו (טיוטה ב'), או תיאור תחושות הבדידות של ה"אני" הצומח בדד בקרן חשכה (טיוטה ג'). איגרת זו מתארת במרומו את מה שעתידי היה להתפתח ולהתרחב ב'ספיח': את הדרך המשעשעת שבה רואה הילד את כל הסובב אותו באור מופלא, וממחיש בעיני רוחו אפילו את פרטיהם הביבליוגרפיים של הספרים שבבית המדרש. לימים השתמש ביאליק בנוסח הקומי הזה, המלמד עד לאן מגיע דמיונו של ילד בהיפגשו אפילו עם פרטים ביבליוגרפיים "יבשים", במסתו הפיוטית הטבולה בהומור דק ועדין, "המליץ", "הצפירה" וצבע הנייר.

ולמעשה, שורשי 'ספיח' נעוצים עוד בשלב מוקדם הרבה יותר, וליתר דיוק, בניסיונות הראשונים בכתיבה אפיסטולרית שערך הנער בשנת תר"ן, בעת לימודיו בישיבה, והנראים בדיעבד כגישושי בוסר בכתיבה וידויית לקראת חיבורה של היצירה ה"אוטוביוגרפית" הגדולה. דומה שלא תהא זו משום הגזמה אם נטען שדפוסי הסיפור 'ספיח' ורעיונותיו ליוו את המחבר למן היום שבו עשה את ראשית צעדיו, ושספיחיו המשיכו לבצבץ ביצירתו ממש עד לאחריתה — בשירים שניסה לכתוב בערוב יומו. אין לו לביאליק עוד יצירה כדוגמת 'ספיח' המכריחה כבריה את כל שנות הכתיבה כולן — למן ה"אור-טקסט" האיגרוני של ימי וולוז'ין הראשונים ועד ליצירות הבלתי-גמורות של שנותיו האחרונות בביתו שבתל-אביב. אין עוד יצירה כ'ספיח' שבה מתערבלים כל הז'אנרים, שבהם התנסה הסופר בכל תחנות חייו: איגרות וידוי מימי הנוער, שירי-בוסר חקייניים, שהמשורר גנזם (כגון 'אלילי הנעורים'), קטעי פרוזה ממוארית ועד לשירים המאוחרים

והבשלים (כגון 'אחד אחד ובאין רואה'). לא די אפוא בתיאור הגנזים הארוך והנפתל, בן חמש-עשרה השנים, של הסיפור 'ספיח' לחטיבותיו, וראוי אף להרחיב את ידיעת המחקר ולכלול בה גם שורשים שמקדם וייחורים מאוחרים.

את השכבה ה"פרהיסטורית" של הסיפור אכן ניתן למעשה לחשוף באיגרות הראשונות של ביאליק — קומץ איגרות וידוי מסולסלות וסנטימנטליסטיות, שכתב הנער מן הישיבה בווילנא לידידיו מנוער, בני ז'יטומיר. כאן שרטט דיוקן-עצמי אנליטי, המציג את מחברו כילד מרדן וגון-קונפורמי, שהיה לצעיר בעל נפש פיוטית העומד עתה על פרשת דרכים, ולפניו מבוי סתום. באיגרת הראשונה נתן המשורר-הנער ביטוי ראשון לרעיון הרומנטי הרוסואי, שהמשיך לפעם ביצירתו עד לסופה, בדבר היותה של נפש הילד בשחר חייו כעין "טבולה ראסה", שעליה תורתים החיים את אותותיהם עד שהיא מאבדת את זכותה ומסתאבת: "תקופת הילדות היא הראשונה [...] בעוד הנער באבו, בעודנו מיתמם בתומת ילדים, בטרם ידע הנער לבחור בטוב ולמאוס ברע, בעוד זכים רעיוניו, בעוד מוח רך בקרבו, מוח רך כדונג, אז רק אז היא העת היותר מוכשרת ומסוגלת לפעול ברוחו, ורק אז יקבל כל צורה שיצרוהו..."¹⁸.

האיגרות המוקדמות הללו הן מאגר חשוב של צירופים, מוטיבים ורעיונות שהמשיכו להתפתח ביצירת ביאליק ולהפוך במרוצת השנים לסימני ההיכר המובהקים שלה. מתוכם נבחר שתי דוגמאות המעידות על הכלל: דימויו של ה"אני" לספיח ולחומט. האיגרת המוקדמת מכילה את מקצת משמעיו של המושג "ספיח" כפי שאלה עתידים היו להתגלות בסיפור: "נמאס ונבזה אני בעיניהם [...] כמו אסופי מן השוק הנני וכמו נספח הנני על בית יעקב, ואני קשה להם כספחת".¹⁹ מן הדברים מהדהד, כמובן, זכר מאמר חז"ל "קשים גרים לישראל כספחת" (יבמות מז ע"ב), רמז לזרותו של הילד בתוך משפחתו ו"בני עמו", וכן רמז להתנכרותם של הקרובים כלפיו, כלפי הילד היתום, השובב וקשה-העורף, שנוכחותו נכפתה עליהם בעל כורחם (כל כתיבתו ה"אוטוביוגרפית" של ביאליק — האיגרונית והזיכרונית — רצופה תיאורים של התנכרות והתנכלות מצד קרובים קשי לב ומצדה של סביבה עוינת).

המלה "ספיח" הן אינה קשורה לתחומי החקלאות בלבד ("ספיח" היא, כידוע, תכואת השרה העולה וצומחת מעצמה, בלא תרישה וזריעה, ראה למשל: ויקרא כה, ה; ובהשאלה — כינוי לשערות שעלו בפנים ללא טיפוח, כגון בצירוף "ספיחי זקן" אצל ברנר. בספרות ההלכתית משמש המונח "ספיחים" בהלכות שמיטה, וראה למשל משנה שביעית ט, א ושקלים ד, א). מילה זו משמשת גם מושג חברתי, בעל קונוטציות מעמדיות: "ספיח" הוא מי שנטפל לחבורה, ושקשה להיפטר ממנו, וכן משמש השורש ספ"ח בבניין התפעל לתיאורו של המצטרף לקבלת כהונה ומשרה. הסיפור עושה שימוש בכל קשת המשמעים של המילה: הנער שנולד להוריו לזקונים, ושגדל כצמח בר, ללא השגחה והשקיה (אפילו המינקת צמוקת-הרדיים נהגה לתת לו את אגודלו בפיו, בעודו משווע לחלב), מנסה לימים להסתפח אל החבורה, אך מגורש ממנה במקלות וביריקות-בוז, ועל כן מתכנס הוא בתוך עצמו, כחומט בנרתיקו. לפנינו צמח בר ("ספיח") ומטרד משפחתי וחברתי ("ספחת"). לפנינו גם שילוב של כהן ושל נביא, המנסה להסתפח אל אחת הכהונות, אף זוכה בהתגלות שכינה או בהארה אלוהית.

לא במקרה שמו "שמואליק" (הוא כעין פרח כהונה כשמואל הנער, הגדל במחיצת דמויות אותוריטיביות — אב קפדן ומלמד חסר גישה פדגוגית). בסיוען של רמיזות רבות וצפופות, שימשה דמותו של שמואל הנער כעין לייטמוטיב סמוי בפואמה 'המתמיד', שבה יחסי המתמיד וראש הישיבה הם כיחסי שמואל ועלי הכהן;²⁰ וגם ב'ספיח' הנער הוא בין השאר פרח כהונה, שזכה ל"אפיפאניה" — להתגלות האל, כשמואל בשעתו, שזכה למעלת "נביא", "רואה". בסיפורי ילדות רבים בני מפנה המאה מופיעה דמות בשם שמואליק (שמואליק החזן ב'יוסלי זמיר' ושמואליק היתום ב'חיי אדם' של שלום עליכם, שמואליק הסמרטוט ב'בעמק הבכא' של מנדלי, שמואליק הנער ב'דמון יהודי' של ע' גולדין ועוד). רק אצל ביאליק קיבל השם את מלוא השתמעויותיו, הכרוכות בהקטנת דמותו המקראית של שמואל: ילד שניתן במאוחר לאם ערירית שהקדישה אותו לכהונה ושהיה לנביא, שוויתר על מעמדו והמליך את ראשון מלכי ישראל. ההארה הנבואית שבה זוכה הנער, מלמדת על משמע נוסף של המלה "ספיח" — "ספיח משוררים",

כדברי יל"ג,²¹ ואכן, בפרק א' של 'ספ"ח', מבקש הדובר רשות "להרצות[...]" פרקים פרקים, מגלגולי חייו הפנימיים ומחלומות נפשו הנאמנים של אחד מבני הספיחים בישראל".

אף דימויו של ה"אני" הדובר לחומט המקופל בנרתיקו הוא דימוי מעניין וסימפטומטי, ששורשיו נעוצים כאמור בכתיבה האיגרואית המוקדמת של ביאליק. בנימה של רחמים עצמיים התוודה ביאליק לפני חברו אליהו פרידמן על הסתגרותו, מרצון ומאונס, מפני העולם המסואב: "פה הגני מתכנס אל תוכי כצב־שלטי המתכנס אל עצמו, אל קרבו אל תוכו, בתוך קשקשותיו[...]" ועל כן בראתי לי בקרבי ובנפשי עולם קטן בפני עצמי[...]" ונמצא עולמי בקרבי בחלמון בתוך חלבון, בתוך קרום דק, בתוך קליפה קשה ולבנה, ששמם ביחד 'ביצה'".²² הדברים הללו מזכירים, כמובן, את הנאמר מפי הדובר בשיר 'על סף בית המדרש' בדבר האופי השכלולי והמתכנס בתוך עצמו של ה"אני" כפרט וכציבור לאומי ("וכחומט המתכנס בתוך קשקשותיו / אתבצר במבצר ברוח בדממה; / חמוש בכלי נשקי אשמור דלתותיו — / למועד אתעוררה ואצא למלחמה"). הדברים דומים אף להפליא למסופר בפרק שני של 'ספ"ח', מפיו של ה"אני" המשורר, המעלה זיכרונות ילדות ספציפיים וחד־פעמיים כביכול: "מקופל הייתי כחומט בנרתיקו וחווה בהקיץ" (ואגב, גם ע' גולדין דימה את הילד היהודי לחומט בספרו 'דמון יהודי', מסיפורי ההוויי המעניינים והסימפטומטיים של שנות "מפנה המאה", ולימים אף נכלל דימוי זה בשיר הילדים הביאליקאי 'קטינא כל־בו'). ענייני הפרט וענייני הכלל הפכו בווידויים אלה, כבמקומות אחרים ביצירת ביאליק, למסכת אחת, שבתוכה הם אחוזים ופתוכים לבלי הפרד, מעוצבים במבחר מילים ודימויים זהה כמעט. ואגב, ביאליק השתמש כאן במלה "חומט" לציון אופיו ה"שכלולי" של הילד הסגור המתכנס בתוך עצמו והמנוכר לסביבתו, וגם לציון אופיו הטמא והמשוקץ בעיני הסביבה ובעיניו שלו (שכן באיגרות הוא מתאר עצמו גם כתנשמת; החומט, הצב והתנשמת הם מן השרצים הטמאים והמשוקצים הנזכרים בתורה כאסורים באכילה [ויקרא יא, כט—ל]).²³

האיגרות המוקדמות הללו מכילות אפוא את עיקרי 'ספ"ח' במצומצם ובמוקטן, כעובר מקופל שממנו עתיד להתפתח אדם שלם בכל שיעור

קומתו: את הרעיונות הרומנטיים, המחוות האופייניות, תיאורי הטבע המתפייטים וההתבוננות האינטרוספקטיבית בתהליכי נפש היוליים. מוטיבים ודפוסים רבים חלחלו מאגרות הנעורים אל האיגרת האוטוביוגרפית הנודעת שכתב המשורר לקלזנר ב-1903, בהגיעו לפסגת ה"קריירה" הספרותית שלו. איגרת זו נכתבה, כידוע, ארבע פעמים: בשלוש טיוטות שנגנזו, ובנוסח מוגמר שנשלח ליעדו (לימים נדפסו המכתב והטיוטות בספרון, הנושא את הכותרת 'פרקי חיים'; האיגרת הגמורה בכרך הראשון של איגרות ביאליק, ושלוש הטיוטות — בספר 'כתבים גנוזים').

ואולם, הבנתם של מכתבי הווידוי ה"אוטוביוגרפיים" ושל פרקי הילדות שב'ספיח' כמבטאים אמת ביוגרפית אותנטית תוך התעלמות מצדם הבדיוני והארכיטיפי לוקה בפשטנות יתרה: יותר מ'ספיח' הוא סיפור על תקופת הילדות ואירועיה החיצוניים, הריהו סיפור על חוסר יכולתו של הילד היהודי לעבור את ימי-ילדותו בלא מכשולים ועל חוסר יכולתו של הסופר לשקף חוויות שמכבר באופן ראשוני ובתולי, כפי שנחוו במקורן. וכדברי ג' שקד: "'ספיח' אינו אבטוביוגרפיה פיוטית של אחד שמואליק או אחד חיים נחמן, אלא תיאור נפלא של יחסו של האדם אל שורשי קיומו. זהו 'ספיח' החושף שורשים. גילוי מעמיק של אפשרויות ההתבוננות האנושית ומיצוי רב-גוני של העושר הגנוז בעולמו של ח"ג ביאליק".²⁴ נוסח הווידוי האוטוביוגרפי נועד להקנות לדברים אמינות וכנות, לקרב את הקורא ולפתותו לכרות אוזן לחלקים המסאיים, כבדי ההגות. לפנינו, בסופו של דבר, סיפור "אדם פואטי" מובהק על ניסיונו הכושל של האמן הבוגר, שניחן אמנם גם ב"עיני רוח" ולא ב"עיני בשר" בלבד, להתמודד עם ה"עולם", עם המציאות החוץ-טקסטואלית, ועל מאבקיו חסרי התוחלת לשחזר את מראות הבראשית ואת חוויות התשתית.

'ספיח' איננו סיפור אוטוביוגרפי כפשוטו לא מפני שגיבורו קרוי בשם "שמואליק" (שם שהוא, כאמור, דימינוטיב של פרח כהונה, המסתפח אל מקדש עלי וזוכה בו באישון ליל בהתגלות שכינה מפתיעה), ולא משום שחלק מן הנתונים עומדים בו בסתירה לפרטי חייו האותנטיים של המחבר (כגון הצגתו של הילד כקשה תפיסה, מין בור כפרי כדוגמת ולוולה מן האידיליה 'כחום היום' של טשרניחובסקי;

בעוד שביאליק גופא סייע מגיל צעיר לדיין בבית המדרש וגילה בקיאות מדהימה בדיני ישראל). 'ספיה' אינו סיפור אוטוביוגרפי כפשוטו, משום ש"אירועי החיים" המתוארים בו (ואלה אינם, כאמור, עיקרה של היצירה), אינם אלא דפוסי ספרות ידועים או הרחבתם והמחשתם של פתגמי עם ידועים (סיפור השד הצומק שבגללו נזרק התינוק אל מינקת נכרייה, סיפור חליבת הכותל, סיפור הימשכותו של הילד אל האות י' [האות יו"ד המרחפת באוויר משולה ל"יוד" — ליהודי המרחף באוויר ללא קרקע לכף רגל] ועוד סיפורים נוסחאיים שהספרות העברית והיידיית מלאה בהם ובשכמותם). עיקר הסיפור אינו בשחזור של הוויה חוץ-ספרותית אותנטית מימי הילדות הרחוקים, אלא בסיפור נפש: כיצד עורך ילד מיסטיפיקציה של כל המראות, מראות הטבע שבחוץ ומראות האובייקטים המוחשיים והערטילאיים שבתוך החדר פנימה, וכיצד עובר הוא בבגרותו תהליך בלתי נמנע של דמיסטיפיקציה, חרף רצונו לשמר את המראות בכתוליותם המופלאה.

ו. על השירים שצמחו מתוך 'ספיה': בין סיפורת לשירה

הסיפור 'ספיה' הבשיל, אם כן, במשך שנים לא מעטות: למן השנים שבהן ישב ביאליק בוורשה, בעת שערך את החלק הספרותי של 'השילוח', דרך ימי המלחמה והמהפכה שבהם ישב באודסה, וכלה בתקופת יציאתו, בראשית שנות העשרים, מברית-המועצות לארץ-ישראל ושיבתו הארעית בגרמניה ככתחנת מעבר. יתר על כן, שורשיו של הסיפור נעוצים, כפי שראינו, בניסיונותיו הראשונים של ביאליק הנער בכתובה כמו-משכילית (באיגרות הווידוי המסולסלות); גופיו נושקים במודרניזם — בסימבוליזם ובאקספרסיוניזם — ומגיעים עד לניסיונות המאוחרים בכתובת פואמה בפרוזה ובחיבור שיר תוכחה אורבניסטי על שקיעת המערב, כפי שעוד נראה בהמשך. ניתן אפוא לסכם ולטעון כי חומרי 'ספיה' ליוו את ביאליק בכל שנות יצירתו: למן שנת כתיבתו הראשונה (תר"ן) ועד לערוב ימיו בארץ-ישראל של ראשית שנות השלושים.

גם מקורות השראתו של סיפור זה מתפשטים לאין שיעור וחורגים בהרבה מגבולות הספרות העברית והיהודית: 'ספיה' אינו רק גלגול

עשיר ומשובח של מוטיבים נבחרים מתוך סיפורי ילדות קודמים בספרות ישראל: מזיכרונות יל"ג ומסיפורי מנדלי מוכר ספרים, שלום עליכם וסופרי 'המהלך החדש'. גיבור 'ספיח' — גער רגיש ומרדני, שאינו יכול לשאת את חברתם הכפייתית של המבוגרים — עוצב גם בהשראת ספרי מופת אירופיים, גרמניים ורוסיים בעיקר. ייתכן שהסיפור, שנכתב כאמור תחת רישומה של האוטוביוגרפיה של טולסטוי וכן מקוויהם המרומזים והמעודנים של סיפורי צ'כוב על ילדות בטבע הכפרי הרוסי, הושפע גם מן הספר 'ילדות' מאת מקסים גורקי, מיטיבו של ביאליק באותה עת (ומי שטרם אצל השלטונות להשגת רשיון עלייה לביאליק ולעוד 12 בתי-אב של סופרים עבריים, שתיאר אף הוא את ימי ילדותו שלו כתקופה של עינוי מתמשך מידיהם של מבוגרים כפייתיים וצרי מוח). גם ב'ילדות' של גורקי — כבסיפורי הווידוי של ביאליק — מתואר ילד רגיש, המתקומם למראה עוולותיהם של דודיו גסי הרוח, סבו הקפדן וסבתו הטובה הנכנעת לגורלה.

רוב סיפוריו של ביאליק — ולא סיפורו הראשון 'אריה בעל גוף' לבדו — מתארים הוויה גשמית ו"נמוכה", יום-יומית ופשוטה, והם בבחינת פרוזה תרתי-משמע.²⁵ אמנם, כבר ב'מאחורי הגדר' נמצא קטעים מרובים, שבהם גוברת עלילת-הנפש הפיוטית על העלילה החיצונית — האפית או הדרמטית. אף על פי כן, חלקיו המאוחרים של 'ספיח' נבדלים מכל סיפורי ביאליק בפיוטיותם היתרה: חלקים לא מעטים מסיפור זה נראים, אף נשמעים, כשירים לכל דבר, שאך במקרה נכתבו בשורות "ארוכות" של פרוזה. ואכן, לימים נטל ביאליק חלקים מתוך 'ספיח' והפכם לשירים או לטיוטות שיר. ניסיונות אלה, שבהם התחיל המחבר כמדומה בסוף שנות העשרים, הקיפו את שנות פעילותו האחרונות, ובהם התמיד עד לפטירתו.

ככלל, סיפוריו של ביאליק אף מציגים קו סיפורי רצוף למדי, ורק 'ספיח' לבדו מציג הכלאה הטרוגנית ופרגמנטרית, שהדמיון וההגות מצילים אותה מהתפוררות ופורשים על פניה מעטה של הזיה ושל חלום שבהקיץ. 'ספיח' הוא אפוא מבחינות רבות סיפור יוצא דופן, שבו נבלעו לא אחת הגבולות בין הז'אנרים, הסגנונות ואופני חיקוי המציאות. ואולם, לכאורה מתוך סתירה להווייה המפוררת והדיפוזיבית שמציג סיפור זה קטע הפתיחה שלו מציג מציאות שכולה יריעה אחת, ללא

קרעים ופגמים: "כל הכפר של אותם הימים, לכל מלוא עיניי, כולו עשוי מסכת אחת שלמה — קיץ טהור כולו. השמים — שמי קיץ, והארץ — ארץ קיץ. הצמח והחי — כולם קיץ; ואף פייגלה, פייגלה בת גילי וחברתי האחת בכל הכפר — אף היא כולה קיץ". יוצא אפוא ש'ספיח', חרף היותו סיפור מפורר ופרגמנטרי, הבונה תמונת עולם משברירי תמונות ומפיסות מציאות הטרוגניות, מציג את המציאות בראשיתה כיריעה אחת העשויה כביכול כולה מקשה אחת (בפסקה הראשונה חוזרת המלה "כל" לגזרותיה שמונה פעמים, ופסקה זו אף מכילה מילים, שנגזרו מן השורשים של"ם, תו"ם, טה"ר והמצביעות על מציאות שטרם הועבה ונכתמה, ושטרם נבעו בה בקיעים). אין זאת כי ביאליק תר באמצעות ההגות הרוסואית (בדבר התמימות, תרתי משמע, האופיינית ל"תור הילדות") אחר הנמקה מניחה את הדעת לטיבה הפרגמנטרי של יצירתו. העירוב הז'אנרי הדיסהרמוני העולה לאחר קטע הפתיחה ההגותי נתפש מעתה כהמחשה של רעיון "הקרע הרומנטי", שלפיו אובדן התום מתבטא בעולם שכולו בקיעים ומהמורות.

המעייין במסתו הידועה של ביאליק 'הלכה ואגדה' יגלה בה גם את דעתו של המשורר בדבר ההבדלים שבין שירה לסיפורת, וזאת על-פי התפיסה שרווחה בחוג אודסה בשנות מפנה המאה.²⁶ האגדה כמו השירה היא פיוטית ובלתי מאולצת, ומכוח "חירות הפיט" (*licentia poetica*) אין חלים עליה כללים, ואילו ההלכה כמו הפרוזה היא נוקשה ומחייבת, סמל הסייגים והכללים: "ער כאן — על הלכה ואגדה שבחיים; ועל שבספרות מוסיפים: כאן יבושת של פרוזה, סגנון מוצק וקבוע, לשון אפורה בת גוון אחד — שלטון השכל; וכאן לחלוחית של שירה, סגנון שוטף וכן חלוף, לשון מנומרת בצבעים — שלטון הרגש".

למרות שביאליק — כמי שקיבל במידה רבה את כלליה של הפואטיקה הרומנטית — לא היה מיסודו איש של איסורים חמורים ושל גבולות מובחנים, ניכר בראשית דרכו רצונו להבחין אבחנה ברורה בין שירה לפרוזה, ולקבוע לכל סוג כתיבה מערכת כללים משלו. בסיפוריו תיאר בארכנות פרטי הוויי ומציאות, בעוד שבשירתו התנזר (החל מן המהפך הרומנטי, שחל בשירתו במפנה המאה) מריאליזם

לוקאלי ומפרטי הווי מסומננים. בעוד שירתו הפכה לירית יותר ויותר, עיצבו סיפוריו בהתמדה גיבורים בדויים וגשמיים, שאינם מזוהים ברובד הגלוי עם דמותו החוץ-ספרותית של המחבר, וכאילו ברחו מן הכתיבה בגוף ראשון. אפילו סיפורו 'התצוצרה נתביישה', הכתוב בגוף ראשון, הסיט את ראשית הפאבולה (סיפורו של איש הצבא על ימי ילדותו שמלפני שלושים ושנים שנה) אל תקופת הגיוס לצבא הצאר שמימי אלכסנדר השני, תקופה, שלגבי תקופת המלחמה והמהפכה שבה מתרחש סיפור המסגרת, הייתה בבחינת היסטוריה, וזאת כדי להדגיש את האופי האימפרסונלי של הסיפור. לגיבורים של סיפורי הילדות שלו, 'מאחורי הגדר' ו'ספית', העניק שמות כדוגמת "נח" ו"שמואליק", ועשאם לילדים קשי-תפיסה, שאינם יודעים צורת אל"ף. פרט לאיגרותיו ה"אוטוביוגרפיות" ולקטעי הזיכרונות הגנוזים, אין לביאליק כתיבה בעלת חזות ממואריסטית ואוטוביוגרפית מלאה. את הכתיבה הפרסונלית שמר לשיריו ולאחדות משירותיו ('שירתי', 'זוהר' ושירי המחזור 'יתמות').

ואולם, במסתו 'הלכה ואגדה', שכבר הכילה בתוכה רעיונות סימבוליסטיים, מאותם שחלחלו למסתו 'גילוי וכיסוי כלשון', כופר ביאליק בגישה המחדדת את ההבדלים בין שירה לפרוזה, גישה שהוא עצמו נתפש לה בראשית דרכו. במקום לראות בשני הסוגים ניגודים בינאריים — דבר והיפוכו — הוא ממשילם למים ולקרח, לשני מצבי צבירה של אותו חומר עצמו (ה"הלכה", או הפרוזה, היא גיבושה של ה"אגדה", או השירה). לחלופין, המשיל ביאליק את השירה והפרוזה לפרח ולפרי, והפרי הן מכיל בתוכו את הגרעין, שממנו פרח חדש עתיד לצאת. בסיומה של המסה מסיט ביאליק במפתיע את טיעונו שהעניק משקל שווה ל"אגדה" ול"הלכה", והוא מבטא את ערגתו — ערגת משורר שצמח בבית מדרשו של אחד-העם — לגופי הלכה חדשים, למשמעת מוצקה ולמצוות מעשיות, ולא ל"מימרות ופזמונים" ו"מיני דברים שכולם הבל פה ורוח שפתיים".

פיכמן, שתפיסתו הפואטית דמתה בנושאים לא מעטים לזו של ביאליק, כתב בספרו 'שירת ביאליק' על חתירתו של גדול משוררי ישראל להישגים מרשימים בפרוזה — בתחום שבו לא קנה לעצמו דווקא מעמד של פורץ דרך ושל מחדש. את דיונו במסותיו של ביאליק,

סיכם פיכמן בדיון על הקורלציה שבין דעותיו של ביאליק לבין אלה של הבלשן א"א פוטיבניא בדבר ההבדלים שבין שירה לפרוזה:

במקום אחר רמזתי על השפעת הבלשן הרוסי המפורסם פוטיבניא על הדעות שהובעו בשתי מסותיו של ביאליק — במיוחד על יחס הגומלין שבין שירה לפרוזה, וצמיחתן זו מזו. בבית ביאליק (בספרי היסוד של המשורר עצמו) מצאתי את שני מחקריו של א"א פוטיבניא ("הרעיון והלשון", "מתוך השיעורים בתורת הספרות"). בספר האחרון מצאתי את ניסוח הרעיון, ש"בלשוננו מתהווה תמיד גלגול אטי במהלכו, אבל רב תוצאות — הלא הוא: הפיכה עצומה של צורות השירה לצורות פרוזאיות וכן להיפך — של לידת צורות שירה חדשות מן הפרוזאיות". הרי זה, לכאורה, רעיון היסוד של 'הלכה ואגדה', אבל מה עצום עושר המסקנות וגופי החיים שהסיק ביאליק מ"הלכה" בלשנית זו! מה נהדר הבניין שהקים עליה! כאחד העם, שעשה את חוקי המכאניקה והסוציולוגיה הכלליים בסיס לתפיסת עולם יהודית-מקורית, הפרה ביאליק בהשפעת הבלשנות הכללית [...] יסוד לתורת חיים פורייה, עמוקה ומקורית לאין ערוך מזו ששאל מאחרים.²⁷

רק ב'ספ"ח' לבדו, מבין כל סיפוריו המכונסים, נקט ביאליק עמדה של וידוי כמו-אוטוביוגרפי (למרות שגם בו, העניק כאמור לגיבור שם של גיבור בדוי), ורק בו טשטש את הגבולות המובחנים שבין פרוזה לשירה. כל שאר סיפוריו של ביאליק נוטים אל הקוטב הפרוזאי: המשורר ברא בהם הוויה כמו-בדיונית וגיבורים כמו-בדיוניים, ותיאר במודוס החיקוי הנמוך "פיסת חיים" מיריד ההבלים של הפרוור היהודי, שבין העיר הקטנה לטבע הכפרי. יוצאים אולי מכלל זה קטעים אחדים של פרוזה כמו-אוטוביוגרפית, שכתב ביאליק במפנה המאה, ושבהם נזכרים כמה מבני המשפחה (הסב יעקב-משה, הדוד ר' ברוך אידלמן, הדודנית הנאה שרה ואחרים) בשמם המפורש. בין קטעי הפרוזה הגנוזים הללו נמצאים גם כעין סקיצות מחיי העיר הקטנה ובית המדרש שבטבורה, ובהם עיבוד פרוזאי למוטיבים שכבר נודעו בעבר מתוך שירת ביאליק. כך, למשל, עיצב את הסיפור הממוארי הגנוז 'ארון

הספרים' על-יסוד אותם דפוסים ומוטיבים, ששימשו את המשורר בשיריו 'לבדי' ו'לפני ארון הספרים'.

האם נהג ביאליק בשיטתיות לעבד עיבוד חוזר אותם דפוסים ומוטיבים ששימשוהו בעבר בשירתו ולהטמיעם בכתיבתו הפרוזאית? התשובה על שאלה זו אינה קלה: אכן, ביאליק נטל תכופות מוטיבים וצירופי לשון שיריים ועשה בהם שימוש חוזר בסיפוריו. אך גם ההפך הוא הנכון. לעתים אף נכללו הגבולות, וביאליק השתמש בעת ובעונה אחת באותם דפוסים עצמם הן בשיר והן בסיפור. כך, למשל, כתב את תיאורו של אריה ('בעל גוף'), המתגאה בפרי גנו, בסמיכות למונולוג הדרמטי 'מיין גארטען' ('גני'), שבו מתגאה המוכסן העשיר ועם הארץ, ומתברך בעצי הפרי המלבלבים בגנו (בשני המקרים מדובר בהתרברבות של "אלאזון" יוצא דופן, שהרי יהודי בעל גן מלבלב איננו יהודי טיפוסי, וכמוהו כיהודי בעל כלב עז נפש).

אין אפוא חוקיות חד-סטטית באשר לחלחולם של דפוסים ומוטיבים בין הו'אנרים השונים בכתיבתו של ביאליק. סיפוריו הראשונים של ביאליק הפגינו אמנם ארציות בשר ודמית ועיסוק ב"גופו של עולם", וקבעו כביכול חיץ בין הכתיבה הפרוזאית (תרתי משמע) לבין השירה "בת השמים". ואולם אין לשכוח שביאליק החל את דרכו בניסיונות (שנגנזו אמנם ברובם) בכתיבת מונולוגים דרמטיים "מפי העם", שהכילו ריבוי של פרטי הוויי וסממני אקטואליה שאינם עולים בקנה אחד עם התפיסה המוגבהת של השירה. פסילתם של שירים אלה בידי אחד-העם, בין אם משום שתיעב את העממיות הגלותית ה"נמוכה" ובין אם משום שתיעב את הסטירה העוקצנית, הביאה את ביאליק לכתיבת שירים מוגבהים, המתנזרים מסממני זמן ומקום. את כישרונו הסטירי-פרודי ואת נטייתו לנטורליזם פרטני שיקע ביאליק בסיפוריו, שנתפסו בביקורת כהמשך ישיר של "הנוסח" המנדלאי.

ב'ספיח' נטרפו לראשונה כל המערכות וביאליק כתב סיפור מינורי תרתי משמע, שכולו אומר שירה. כזכור, ניתח אברונין שורות מ'ספיח' כאילו היה שיר.²⁸ בעשותו כן, הלך אברונין אינטואיטיבית ומבלי דעת בדרכו של ביאליק, שבעצמו נטל שורות מתוך 'ספיח', וניסה לעבד מהם שירים ליריים חדשים. כך ניסה לעבד מתוך סיפור זה את השיר הגנוז 'התעוני חרבוני צהרים', ויש אף רגליים לסברה ששירו ה"קאנוני"

'ינסר לו כלבבו' צמח אף הוא מתוך שורות 'ספ"ח'. על זיקתו האמיצה של השיר הבלתי גמור 'התעוני חרבוני צהרים' לפרק האחרון של 'ספ"ח' צמד לראשונה עוזי שביט, שהעיר: "אין כמעט ספק שהנוסח השירי השקול קדם לנוסח הפרוזה, ומכאן שהפּרָגמנט המחורז נכתב לפני תרע"ט, דהיינו, לא בשנותיו האחרונות של המשורר, כסברת לחובר".²⁹ ואולם הממצאים הארכיוניים מכחישים הנחה זו. קטע השיר הפותח במלים 'היי עוד הפעם מחסה לי' הוא נוסח אחר של הקטע, הפותח במילים 'התעוני חרבוני צהרים'. האחרון נכתב ביחד עם טיוטת השיר 'לנתיבך הנעלם' (תרפ"ח) וצרור נאומים וטיוטות מן השנים תרפ"ח-תרפ"ט.³⁰

אפשר שלתקופה זו שייכת גם הפואמה בפרוזה שנגנזה ונתפרסמה ב'כתבים גנוזים' בשם 'דבורת הזהב'. זוהי פואמה סימבוליסטית בפרוזה, מן הסוג שחיבר ביאליק עוד בשנות מפנה המאה ('בי יקננו נחשים') בהכשירו באותה עת את הקרקע לכתיבת הפואמה המודרניסטית הראשונה המובהקת שלו — 'מגילת האש'. בפואמה הסימבוליסטית 'דבורת הזהב', פונה הדובר אל הברייא הזעירה, בנוסחו הפיוטי של 'ספ"ח': "איה איפה גם את, דבורת הזהב הקטנה? בואי, בואי ופקדיני, המי באזני המייתך הדקה והמתוקה[...] האריכי מיתרך, מתחיהו הדק היטב והרעידיהו דומם. נמתח הדק במיתרי נפשי, והינהו הומה ורועד ומיחל דומם. אל־נא יעבור חינום רגע הרחמים... ישנה נא עוד פעם אחת חלום הזהב, ישנה נא זוהר הרקיע וירק העשב, אלה אשר פקדוני בימי קדם... ישנה נא החלום אך הפעם".

לאפוסטרופה פיוטית זו יש מקבילה ברורה בפסקה האחרונה של פרק י"ד של 'ספ"ח', אלא ששם החרק הזעיר הוא יתוש ולא דבורה: "הס! על אזני ממש — ואולי בתוכה — נמתחה נימה אחת נעלמה והיא מנהמת ומנהמת בקול דממה דקה [...] והנימה הדקה עדיין מנהמת ומנהמת באזני, בנפשי פנימה. מה תהמי עליי נימה, ומה תשוחי עליי. האריכה מיתרך, יתושי, מתחהו היטב, העמיקה נגן. כך יפה לי, כך נעים ומה מתוק... צף אני עתה נמוג עם העב הקטנה והזכה בזוהר הרקיע. שלום לכם, חבריי! [...] שלום שלום לרחוק ולקרוב!... הולך אני עתה מכם בדרך רחוקה, רחוקה...".

קשה לדעת היום בוודאות אם הפואמה שבפרוזה קדמה לניסיונות

שבפרוזה פיוטית, או שמא תהליך הפוך היה כאן. הגיונית היא הנחתו הנזכרת של פיכמן, שביאליק הכיר היטב את הרעיון הבלשני בדבר חלחול מתמיד של צורות השירה לצורות פרוזאיות וכן להפך — של לידת צורות שירה חדשות מן הפרוזאיות. ביאליק הכיר את הרעיון בניסוחו התיאורטי, כפי שראינו מתוך דבריו ב'הלכה ואגדה', ואף הכירו מתוך ידע אישי — מתוך ניסיון שימיו כימי דור בכתיבת שירים וסיפורים. הנחותיו של קרוצ'ה בדבר ביטול הגבולות בין ז'אנר לז'אנר ובין שירה לסיפורת מצאו מסילות ללבו של דור שלם וללבו של ביאליק בפרט.

אמנם רוב השירים שבקעו ועלו מתוך פרקי 'ספיח' הם שירים מאוחרים, ובהם השיר האפוקליפטי 'נסר לו כלבבו' (תרפ"ו), שנכתב בעת ביקורו של המשורר בניו-יורק, והמבטא את סלידתו מן הכרך המערבי הדקדנטי, אף מנבא את קצו. תיאור התדהר הצעיר המלבלב בתוך הזוהמה והפיגול בשירו זה של ביאליק שהוא שירו היחיד על המגלופוליס, על הכרך המערבי השוקע ('ושתיל הרחוב, נָטַע בין חומות, תדהר צעיר, / לא זיהמו הכרך בעשן תימרותיו[...]...') התחדש מחלצותיו / ולתל עפרו צמוד כעולל אל פי שָד / על גל שורשיו יעיר, מלבלב ונהיר / ובכל שרביטיו וזלזליו יאיר / וְרָעַד בו מגיל כל עורק וכל בד"), מקבילה לו בפרק י"ב של 'ספיח': "תדהר גבן אחד לא נמנע מלבייש את זקנתו[...]... ואחד, לבנה ישיש ומסורבל, כפף קומתו כקשת לארץ, ומגבו צמח לו ועלה כיונק למעלה לבנה צעיר ורך, לבן ככסף טהור, ישר קומה וירקרק תלתלים, דורך על במתי אביו ושואף למרום...".

ואולם, קטע הפתיחה, ולא הוא בלבד, הן מכיל מוטיבים ומטבעות לשון שליוו את שירת ביאליק מראשיתה, ובמיוחד את שירתו המוקדמת, הכמו־סנטימנטלית, המדברת על אבדן התום והטהור של תור הילדות השאנן ('חלום חזיון אביב', 'אחרי הדמעות', 'הקיץ', 'אחרי הקיץ', 'אלילי הנעורים', 'גמדי ליל', 'צפרירים', 'זוהר' ועוד). 'ספיח' הוא אפוא הפרי (אם ניאחז בדימויו של ביאליק ב'הלכה ואגדה'), שהבשיל מן הפרח וכבר הוא מכיל בתוכו את הגרעין שממנו עתידים היו ללבלב פרחים מאוחרים. העובדה ש"פרחים" אלה קמלו קודם גמילתם אומרת דרשני. ביאליק מיעט לכתוב שירים בשנותיו האחרונות, ונתן את רוב

חילו למעשים שתועלת ציבורית בצדם (עריכת 'ספר האגדה', ההדרת שירת ימי הביניים, כתיבת שירי ילדים לגן העברי, הכנת ספרי לימוד לבתי-הספר, מתן הרצאות עממיות לציבור הרחב ועוד). יש תקופות סטאטיות בחיי האומה, כך חשב, שיאה להם השירה או האגדה, המסייעות להתיך את הקפוא והמאובן. לעומת זאת, בתקופה של תחייה לאומית "יש צורך במחוקקים ואנשי מעשה אשר ייצקו דפוסים קיימים ועומדים של נוהג ועשייה. בדור של תחייה אין על כן צורך בשירה של תחייה, ו'משורר התחייה' חש שעליו לעשות לדורו בדרך אחרת מאשר שירה [...] הדרך של יצירה ועשייה בתחום הקיבוצי בימי תחייה היא הדרך הטובה להגן על עצמו מפני התוהו: הוא נשמר לעצמו ובאותה שעה הוא מסייע לגיבוש יסודות בחברה כולה".³¹

כך או כך, ביאליק אכן מיעט לכתוב שירים בתחנת חייו האחרונה, ואם כתב, היו אלה בעיקר שירים אפיים רחבי יריעה המתרחקים מן הליריקה הערטילאית. בשירתם של ה"צעירים", שהלכה אז ונתבססה, ראה תעלולים של לוליינות מילולית ותו לא. אגב ניסיונו להחיות את האפיקה העברית הקדומה, הפיק ביאליק מקולמוסו כמה יצירות סיפורת אישיות ומקוריות ('שור אבוס וארוחת ירק', 'אגדת שלושה וארבעה') ומקאמה וירטואוזית ('אלוף בצלות ואלוף שום'), שהעידו כי המיתוס שטוו סביבו שלונסקי וחבריו — מיתוס של משורר "בעל ביתי" מזדקן ומדושן עונג, ש"ברכת חייו" שוקטת ורוגעת, היא תמונה מטעה וכוזבת. ביאליק המשיך לשפוע שפע של יצירה, ורק נואש במידת מה מן השירה; וכדבריו בסוף 'הלכה ואגדה': "בואו והעמידו עלינו מצוות! יותן לנו דפוסים לצקת בהם את רצוננו הניגר והרופס למטבעות מוצקות וקיימות. צמאים אנו לגופי מעשים. תנו לנו הרגל עשייה מרובה מאמירה בחיים, והרגל הלכה מרובה מאגדה בספרות. אנו כופפים את צווארנו: איה עול הברזל? מדוע לא תבוא היד החזקה והזרוע הנטויה?". בתקופה של שידוד מערכות לאומי האמין ביאליק כי על האמן לרדת ממגדל השן שלו ולהתערב בציבור — לקחת חלק פעיל בעשייה החלוצית ולוותר על מקצת מטרותיו הפרטיות למען טובת הכלל. השירה הלירית ה"טהורה" נראתה בעיניו כפעילות אגוצנטרית מדי שאינה תואמת את מערך הנפש שלו "בשעה זו". מכל מקום, ניסיונותיו של ביאליק לחזור, זעיר פה זעיר שם, מן הסיפור אל

השירה — מפרקיו של הסיפור הפיוטי 'ספיח' לעיצובה של פואמה סימבוליסטית פרוזאית — הם ניסיונות שבדרך-כלל לא הוכתרו בהצלחה. "גברו עלילות בארץ", כדברי ביאליק באחד משיריו הבלתי גמורים, וההינזרות מן ההתפייטות לשמה ומן ה"אמנות לשם אמנות" נראתה למשורר כפתרון אישי וציבורי ההולם את רוח התקופה.

הערות לפרק רביעי:

- 1 ראה, למשל, פיכמן (תשי"ג), עמ' פ. עם זאת, פיכמן מטעים שמבקרו של ביאליק הרבו לציין את השפעת "הנוסח" המנדלאי על יצירתו, "ודווקא כאן, שהשפעת מנדלי ניכרת ביותר, לא הרגישו בה".
- 2 החטיבה הראשונה של 'ספיח' (מאורעותיו של נער עברי כתובים בידי עצמו) נדפסה בהשילוח, יט, חוב' קט-קיד (אב תרס"ח — טבת תרס"ט), עמ' 147-155; 438-444. בהשילוח נדפסו בהמשכים גם פרקי 'בעמק הבכא' של מנדלי, שאף הם מכילים, בין השאר, ציורים מימי הילדות בבית יהודי דל שב"תחום המושב".
- 3 בשנות מפנה המאה רווח בספרות ישראל הז'אנר הזיכרוני, שנקרא אז תכופות בשם "ציורים מימי הילדות". סיפורים אלה — מן הספרות העברית, היידית והיהודית-רוסית — העלו אירועי חיים אפיים או דרמטיים, טראגי-קומיים באופיים; ולחלופין, ליריים וסנטימנטאליים (לפעמים התלכדו שתי המגמות הללו, האפית והלירית, ביצירה אחת). התמחו בז'אנר זה לא רק מנדלי, שלום עליכם ובן-עמי, אלא גם סופרים בני "המהלך החדש", כגון ע' גולדין וב' גוידא (ב' גורין). כן התנסו בו ראשוני המספרים של דור התחייה — מ"ז פיאברג וש' בן-ציון. את ראשית צעדיו בכתיבת פרוזה סיפורית עשה ביאליק בתרגום סיפורי ילדות של שלום עליכם ושל מ' בן-עמי, וראה: אופק (תשמ"ד), עמ' 16-20.
- 4 לניחוח 'ספיח' לאור משנת יונג ראה גרון (1991).
- 5 על זיקת 'ספיח' ל'נפש רצוצה' של ש' בן-ציון, ראה שקד (תשל"ח), עמ' 283.
- 6 על זיקת 'ספיח' לספרו האוטוביוגרפי של טולסטוי עמד לראשונה לחובר (תש"ד), עמ' 730.
- 7 על הקשר שבין האידיליות של טשרניחובסקי ל"ציורי הילדות" של ביאליק, ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 144-160.
- 8 שנה ראשונה, תרע"ט, עמ' 267-284. בשולי הסיפור נדפסה בסוגריים ההערה: "הפרקים הראשונים נדפסו במקום אחר".
- 9 שנה רביעית, כרך ז, חוב' ב (לח). בשולי העמוד הראשון נרשם בהערה: "מתוך הפרקים שיבואו במאסף משואות בעריכת גליקסון, הוצאת אמנות".

- 10 כמו ב'גילוי וכיסוי בלשון', מסה שנתפרסמה כאמור באותה שנה עצמה שבה פרסם ביאליק את החטיבה השנייה של 'ספ"ח', המילה משמשת כחיץ בפני קליטת המציאות כהווייתה. המראות נקלטים בעין האדם, נקבעים בזיכרונו, אך בבואו לתת להם לבוש מילולי, אין הוא יכול לשחזר את המציאות הרפרנציאלית כפי שקלט אותה בחושיו.
- 11 פיכמן (תש"ו), עמ' קמ. אגב, מסתו הראשונה של ביאליק בענייני לשון — 'חבלי לשון' (תרס"ח) — נכתבה ופורסמה במקביל לחטיבה הראשונה של 'ספ"ח'. מסתו 'גילוי וכיסוי בלשון' נכתבה במקביל לחטיבה השנייה.
- 12 העולם, כרך יא, גיל' א, תרפ"ג, עמ' 18–19.
- 13 ראה אונגרפלד (תשל"ד), עמ' 87–89.
- 14 ראה אברונין (תש"ג), עמ' 101–111.
- 15 על תהליך ההתהוות הממושך של 'המתמיד' ראה המהדורה המדעית של כל שירי ביאליק, א, 1984, עמ' 342–357.
- 16 לאה גולדברג (תש"ך), עמ' 82–83, הבינה את "ארבע הזכוכיות" כארבע אופנויות של התבוננות, לפי מידת הריחוק של ה"אני" המתבונן ממרשא ההתבוננות — מריאליזם לאידיאליזם. אפשר שהן אף מבטאות את ה"עולם", כפי שהוא משתקף בארבע עונות השנה: אדום — כצבעי השלכת בסתיו; כחול — כצבעי הקרח בחורף; ירוק — כפריחת האביב; צהוב — כצבעי הקמילה בקיץ. ארבע עונות השנה אף עשויות לשקף ארבע פאזות של היממה וארבע תקופות בחיי "כל אדם".
- 17 ראה שקד (1975), עמ' 145.
- 18 איגרות ביאליק, א, עמ' ו.
- 19 שם.
- 20 על כך עמדתי בפירוט בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (שמיר [1980]), עמ' 21–22.
- 21 ב'צלוחית של פלייטון', פרק טו: "כל נערי ישראל המה, הספיחים והסחישים העולים כיונקים לפנינו", וראה גם לחובר (תש"ד), עמ' 715, הערה 2.
- 22 איגרות ביאליק, א, עמ' כט. תיאור עולמו הפרטי של הילד-המשורר כחלמון בתוך חלכון בתוך קרום שבתוך קליפה מזכיר כמובן את האמור בשיר הילדים האימפרסונלי כביכול 'קן ציפור', וראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 35–44.
- 23 בחיבורי שירי ביאליק הראשונים (שמיר [1980], עמ' 57) ערכתי אקבלה בין דימויו העצמי האוטו-אירוני של ביאליק כ"חומט" לדימויו העצמי כ"צב שלטי". אפשר שבעקבות השוואה זו טעה ד' מירון בחיבורו הפרדה מן האני העני (תל-אביב [1986], עמ' 43), בהניחו ש"חומט" בעברית של הזמן — כינוי לצב. מחיבורו של סדן (תשמ"ב), שכתן את כל גלגוליה של דנוטציה זו, וכן מבדיקתי במילונים ובלקסיקונים רבים עולה שאין לקביעה זו על מה שתסמוך.
- 24 שקד (1975), עמ' 158.
- 25 אכזבתו של מ"י ברדיצ'בסקי מן הסיפורת הנטורליסטית, נוסח אריה בעל גוף, ניכרת מדבריו על סיפורי ביאליק (תש"ך, עמ' רסח). ורסס (תשמ"ד, עמ' 29),

- מסביר אכזבה זו על רקע סלידתו של ברדיצ'בסקי מפני סממנים ריאליסטיים ונטייתו אל הפיוטי-לירי ואל סיפורת שבסימן ה"תום".
- 26 על המושגים 'הלכה' ו'אגדה' כמושגים תרבותיים פתוחים שאינם קשורים דווקא עם ספרות חז"ל, ראה כגן (1988), עמ' 11–15.
- 27 פיכמן (תש"ג), עמ' קמ.
- 28 ראה הערה 14 לעיל.
- 29 ראה שביט (1988), עמ' 190–191.
- 30 ראה ביאליק (תש"ן), עמ' 376. פרטי התיארוך של 'לנתיבך הנעלם' נתפרסמו לראשונה ברשימתי "בעקבות אהרבה חומקנית", מעריב (ספרות, אמנות, ביקורת), 12.1.1979.
- 31 ראה אדר (תשכ"ז), עמ' 25.

פרק חמישי

משורר סוחר הקנני אלי

עיון ברשימה 'סוחר'

א. סיפור ריאליסטי או אלגוריסטי?

הרשימה 'סוחר' (1903), שנכתבה בשנות מפנה המאה באודסה, היא הראשונה בסדרת ה"רשימות כלאחר-יד" של ביאליק, ולמעשה מן הבחינה הכרונולוגית היא מקדימה אפילו את חטיבת הסיפורים שעל רקע "תחום המושב" (פרט לסיפור 'אריה בעל גוף', שנכתב עוד בשלהי שנות התשעים של המאה התשע-עשרה, ובמרחק זמנים ניכר משאר הסיפורים והרשימות המוכרים). ארבע הרשימות הן כאמור פנינים של ריאליזם מסוגנן: ניכר בהן הניסיון להשתחרר מן ה"נוסח" המנדלאי, שבמרכזו תיאורי הוויי ודמויות של יהודים מן הנוסח הישן, והוא עשוי מרקם צפוף של שברי פסוקים כמנהג המאה התשע-עשרה. במקביל, ניכר בהן הניסיון להתקרב לנוסחם של צעירים ממנו (כרנר, שופמן, נומברג ועוד), אל הפרוזה הריאליסטית-נטורליסטית בת המאה העשרים, המשוחררת כביכול מ"עקת הפסוק" והמתארת את דמותו של ה"תלוש", תושב הכרך המודרני. המציאות המשתקפת ברשימות אלה היא — לפחות לכאורה — מציאות ריאליסטית על פכיה הקטנים ועל כל תגיה ודקדוקיה: דמויותיה רוקקות, מושכות כתף, מעוות את פרצופן, פולטות הברות קטועות של בוז או של התפעלות. המחבר מתעכב על פרטי דיוקנן ולבושן, התנהגותן ודיבורן. כל דמות עומדת לעצמה ומגלה סימנים אינדיבידואליים 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, נותר ביאליק כבול בחוטים סמויים מן העין אל אותו ה"נוסח" שאותו ניסה לזנוח לשווא: דמויותיו, האינדיבידואליות והפרטיקולריות למראה, מכילות באופן ברור ומובהק גם יסודות טיפוסיים, ואפילו ארכיטיפיים, ההופכים אותן במקביל לאידיאות מהלכות, להפשטות אלגוריסטיות כמעט מן המיתוס העממי-לאומי. העלילה, הזורמת לה בטבעיות כה מרובה, כאילו אין בה דבר מן המתוכנן והמכולכל, בנויה לא אחת בדקדקנות מרובה ובתכנון כמעט מתמטי.¹ גם הלשון, ככל שהיא משוחררת וטבעית כאילו אין היא באה אלא לשקף את החיים ותו לא, יש בה יסודות לא מעטים של שיבוץ אמנותי המלמדים על כבילות ללשון ה"ספר" או שיש בה צירופים שמטענם הלאומי-הקולקטיבי "מחשידם" בהתכוונות סמליות או אלגוריות. רשימות אלה אינן כה חופשיות ואידיוסינקראטיות כפי שיידמה לקורא בקריאה ראשונה. היסודות הקונבנציונליים והטיפוסיים 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 לאשורה, ללא כל כוונות אלגוריסטיות. רק בקריאה חוזרת ונשנית מתרקמת לעיני הקורא התבנית האידיאית הכללית — הקולקטיבית והמייצגת — שהוסוותה היטב מאחורי שפע של פרטי הוויי טפלים. משנתגלתה ההתכוונות הכוללת, מאבדות הדמויות והעלילה את אופיין החד-פעמי והספציפי, והופכות כבלי משים לרעיון ארכיטיפי, אשר זכה לרגע קט לעיצוב מימטי, מלא חיים וחיות.

להלן נביא תיאור של אירועים ומעמדים מעלילת הרשימה 'סוחר', שיבהירו את המיזוג המעניין שבין המלאות הריאליסטית שבאפיון הדמויות ובתיאור אורחותיהן מזה, ושל הצד הטיפוסי-האלגורי, שמתגלה כמתארים הרחבים של העלילה מזה. לפנינו סיפור נטורליסטי כמעט בדרכי עיצוב המציאות, שתכליתו — למרבה הפרדוקס — לא לתאר דמות קונקרטית, חד-פעמית, כי אם דמות מייצגת וטיפוסית. כה טיפוסית היא דמות זו, בקריאה שנייה ושלישית, עד כי לעתים דומה כי לפנינו אַמבֶּלְמָה אלגורית ממאגר הסמלים הלאומיים, או סמל מיתי, ולא גיבור בשר ודם.

אופיין המודרני והאורבני תרתי-משמע (urban, urbane) של

רשימותיו של ביאליק (הרשימה 'איש הסיפון' מתרחשת אמנם בלכ"ים, ולא בכרך, אך דמויותיה שייכות למעמד הבינוני העליון אם לא למעלה מזה, ומכל מקום הן מרבנות בגינוני נימוס טרקליניים) משכיח אמנם את טיבן הלאומי, ומרחיק אותן מסיפורי הכפר והפרווה של ביאליק, שבמרכזם יהודים מן הנוסח הישן; אף על פי כן, מכל אחת מהן מבצבצת, כפי שנראה, "הנקודה היהודית", הן בגילוייה האקטואליים והן בגילוייה העל-זמניים, הארכיטיפיים והמיתיים. אף אין לשכוח, כי הדמויות ה"אורבניות" שבמרכז הרשימות קשורות בטבורן אל העולם הישן והאינטימי של העיירה הקטנה, שאותו נטשו לטובת העיר הגדולה ומרחבי תבל. מכל מקום, כל אחת מדמויות אלה היא גם דמות אינדיבידואלית וספציפית, המתוארת מכף רגל ועד ראש, וגם סמל בעל קווי היכר מצומצמים ומופשטים, בחינת מעט המחזיק את המרובה — דמותו האיקונואית של הלמדן היהודי, "יעקב יושב האוהלים" או "היהודי הנודד" (או שילובם של השניים) שבכל דור ובכל אתר.

ברשימה זו מתוארת פגישתו של הדובר-המשורר עם פלוני, "נודניק רבא", ידידו של ידיד מאודסה, המציג עצמו בשיחת רעים כסוחר ממולח הרואה את הנולד והיודע לחזות תחזיות קולעות ומדויקות בכל ענפי המסחר והכלכלה. הלה זוקף לזכותו שורה של הצלחות פיננסיות מרשימות, שכולן לא התממשו לחוסר מזל ברגע האחרון, וכל כך בשל צרות עיניו של הבריון. אשתו וחותנו, למשל, אינם כוטחים בו ואינם מעניקים לו את האשראי הדרוש למימוש רעיונותיו ה"מבריקים". אילו רק ניתן לו, היה "מהפך את העולם בעשר אצבעותיו", אלא שמוגבלותם של הסובבים אותו מקצצת את כנפיו כישרונו. ככל שהסוחר מרבה בשבחי עצמו כן גוברת במאזינו (וכן בקוראים) ההכרה, שלפניהם "שלימזל" אמיתי, חכם בעיני עצמו, שתכונותיו הן ההיפך הגמור ממה שנדרש מסוחר לפי מקצועו. המלה "סוחר" בהגייה אשכנזית ובמלעיל [SOYXER] הן הייתה במזרח אירופה שם נרדף לפיקחות ולעֶרְמָה, לבקיאות בהוויות העולם, לחוש עיתוי לניצול קוניוקטורות בנות חלוף, וכיוצא באלה תכונות הדרושות למי שעיסוקו במיקח ובממכר, אך "סוחר" זה שלפנינו מצטייר כאדם לא-יוצלח, שאילו סחר בתכריכים, היו הבריות מפסיקות למות, כמאמר הפתגם היידי הידוע.²

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 שבכורח הנסיבות מיום ששם ריחיים על צווארו פרש מן הספרות ופנה אל המסחר. מרגע שנודע לסוחר-הסופר, שבן שיחו המשורר אינו פובליציסטן, כי אם "פואט" אמיתי, ששיריו נדפסים בכתבי העת, הולכת התפעלותו וגוברת, עד שהיא פורצת כל גבול. הרי אף הוא "מתעלס" עם המוזה, ואפילו פרסם פעם שיר משיריו בכתב העת 'תלפיות'.³ הנה, הוא זוכר את שירו זה בעל-פה, מתחילתו ועד לסופו, שיר המחזיק קי"ט בתים בלבד, ושמו "נצח ישראל",⁴ שאף זכה לשבחיו של אחד מעורכי 'תלפיות', שאצלו עבד "משוררנו" בבוכהלטרירה. והאברך נעמד — ידיו פשוטות לצדדים, ראשו נטוי לאחור, כמבקש רחמים, והוא מדקלם בפה חסר שיניים את השיר הכתוב בנוסחם של "מחזיקי נוסנות", 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 "חבל, חבל על כישורונותינו שהולכים לאיבוד...". האברך המתעורר למשמע המחמאה המפוקפקת, קופץ מעניין לעניין, עובר לדברי מסחר, תוך שהוא מבטל את שיריו כמעשי ילדות וכחטאות נעורים (אך ורק כדי לשמוע מפי המסובין הכחשות ודברי כיבושין). ועם זאת הוא מתעניין כמה נוטלים כיום סופרים במחיר השורה...

תיאור פרטי ה"עלילה" אינו ניתן כאן אלא כדי לחזק את התחושה המתחזקת והולכת מאליה למקרא רשימה זו, שלפנינו סיפור ריאליסטי נטורליסטי, פיסת חיים אותנטית מהוויי חבורת הסופרים באודסה (שבצד עיסוקה בכתיבה, עסקה גם במו"לות ובעריכה וכן בייסוד מוסדות הוראה ובהוראה לקטנים ולגדולים⁵), ולא סיפור טיפוסי או אלגורי שכוונותיו מופשטות. לפנינו דמות שהיא כביכול דמות ייחודית ומיוחדת שחיותיה אינן חוויות הכלל. העמדה 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. עמדותיה מתחלפות

במודולציות מהירות, תוך קפיצה מעניין לעניין, בסדר אישי ואסוציאטיבי. אזכורם של שמות מקומות וכתבי עת קונקרטיים, כמו גם אזכור מפורש של שמות העורכים, מגבירים את התחושה, שלפנינו סיפור אינדיבידואלי, חד-פעמי ולא טיפוסי ומייצג. "בדרך נס", מספר הסוחר-המשורר, נמצאו עמו שני מכתבים מאת עורכי 'תלפיות' לוויק וירוחמזון, וכן מכתב, שכתב הוא להם תחילה והעתק ממנו אף הוא נשתמר אצלו "באקראי", והריהו מוכן ומזומן לקראם לפני המסובים. פרטים אלה על תפארת עברו נודעים למסובין, שעה שהדובר-הסופר חוכך בדעתו כיצד ימצא את דרכו החוצה וימלט מעונשו של טרדן זה שנתוודע אליו שלא בטובתו.

מדבריו של הסוחר נודע גם כי לאחר שגמר לעסוק בענייני הבוכה-לטריה של לוויק וקיבל ממנו תעודת המלצה, אמר לצאת לאודסה, אך בינתיים "קטרג השטן" והוא נשא אשה והחל "מגלגל בעסקיו", עד "שעמד הגלגל". וכשכלו כל הקצים, נזכר שחותנו חייב לו עדיין חצי שנה של "מזונות". אחר שבא לתבוע את פירעון החוב והסתכסך עקב זאת עם אשתו ועם חותנו (אכן עיתוי "מוצלח" המעיד על חושים מסחריים "מחודדים"), יצא לאודסה, שהרי מי שתעודת לוויק בחיקו "לא יאבד בכרך". והנה, כבר חמישה ימים שהוא סובב באודסה: כבר ראה את הים, וגם את לילינבלום ראה; ולא יזוז מכאן "עד שיראה את כל הסופרים פנים אל פנים". בענייני מסחר, כבר נוכח לדעת, שאודסא וכרפֶלֶשְתא עירו היינו הך הן. ובינתיים, הן אפשר שתימצא לו איזו משרה חלקית בהוראה. סוחרנו מוכן ללמד "שעות" בזיל הזול...

הוא, שסיכוייו בטלו ומקורות פרנסתו נסתתמו, מצטער על שהניח בלא-עז את הנוצה מידו. השתנו הזמנים, הוא מסכם בינו לבינו, 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 מלעבֹד את כישרונו. אגב, אמרו נא לו, כמה נוטלים, למשל, סופרים כמותנו מחיר השורה? הוא מתאוה לדעת זאת לשם האמת. ומי יודע, אולי כדאי לו להניח את כל העסקים ולחזור אל הנוצה?...". בחוש עיתוי של סוחר לא נתברך "סוחרנו"; את הנוצה הניח מידו זמן קצר לפני שעלו מניותיהם של הסופרים, אף בא לתבוע

את שארית ה"מזונות" מחותנו לאחר שכבר עמד ברשות עצמו והחוב נחשב זה מכבר בטל ומבוטל.

באמצע סיפורו של הסוחר-המשורר נדמה לו לפתע לדובר כי כבר שמע את הסיפור הזה בעבר. כך נאמר כאן לראשונה כי הסיפור המונוטוני והמטריד הזה הוא למעשה סיפור חייהם של אלפים ורבבות. אך לא סיפור טיפוסי לפנינו בלבד, כי אם סיפור חייו הארכיטיפי של היהודי בגולה המוצג כאן (וביצירת ביאליק בכללה, למן שירו המוקדם והגנוז 'השירה מאין תימצא?' ועד לפואמה הבשלה והמאוחרת 'אבי') כעירוב של קדושה ושל חולין, של רוח וחומר, של טוהר ושל סיאוב. כמו בשיר הבוסר הפרודי 'השירה מאין תימצא?' גם כאן פונה הסוחר אל השירה רק משהתהפך הגלגל ונסתתמו כל צינורות הפרנסה. הפרודיה של ביאליק על הסוחר-המשורר השלימזל, שנטש את ביתו בעיירה ויצא לכרכי הים, משקפת את גורלו של היהודי בכלל, ולא רק את גורלו של איש-הרוח היהודי.⁶

ב. על עליבותן של "פרנסות אוויר"

הרשימה כולה מציגה את דמות המשורר בכלל, ואת המשורר העברי בן התקופה בפרט, באספקלריה עקומה. מרוב מלאכות אין ברכות, כמאמר הפתגם היידי.⁷ מי שאין מלאכה של ממש בידו, והוא נאלץ לעסוק בעיסוקים חטופים, ב"פרנסות אוויר" ובענייני רוח בטלים, סופו שהוא הופך לקריקטורה עלובה, כדוגמת הסוחר-המשורר, שהגיע מ"כרכלשתא" אל הכרך גדול. אגב, שם העיר הקטנה שממנה בא גיבור הרשימה אל עיר החוף המעטירה אודסה, הוא שם שהמציא ביאליק, דוגמת "כתריאליבקה" של שלום עליכם וכדוגמת "כסלון" של מנדלי, וניבט ממנו יחס של ביטול כלפי גיבורו, רקעו ומוצאו. אפשר שזהו מין היבריד מילולי של "מרכולת" ו"כרכשתא". אפשר שהותכו במילה זו המילים "כרך" והשם "לישטינא", כלומר, "העיר לישטין", שבה שהה ביאליק זמן-מה, ושעליה כתב את שירו ה"עממי" הסטירי 'מי יודע עיר לישטינא'. אפשר אפילו שעולה ובוקעת מן השם פרודיה מזרח-אירופית על שמה של העיר "קושטא", בירת המזרח התיכון, עיר אפופת קסמי אגדה ומעשיות עתירות פנטזיה. כך או כך, אופיה הקריקטורי של

כרכלשתא נלמד משמה — שם קומי, מעשה כלאיים, של ערים ריאליסטיות ודמיוניות.

הסוחר מן העיירה הנידחת כרכלשתא, שהגיע אל הכרך הגדול כדי לחפש את מזלו הוא דמות ריאליסטית (ככל שדמות המשורטטת בחטף יכולה להיות ריאליסטית), והוא ניצב לנגד עינינו עד לאחרון כפתורי כותונתו. ולמרות המלאות הריאליסטית וריבוי האירועים ותווי ההיכר הספציפיים, בדיעבד הופכת דמות זו בהדרגה לסמל הגורל היהודי, משל ליהודי הגלותי הדווי והתלוש שפמן האידיומטיקה היידית ומספרות ישראל בת הזמן. ה"סוחר" שלפנינו הוא מין מנחם מנדל, שלימזל ה"מצליח" עד הרגע האחרון, המגיע מהעיירה לאודסה — אל העיר המעטירה השוכנת לחוף ימים (שהרי סוחר "בין לאומי" כמוהו לא ימצא פורקן לדחפיו המרכנתיליים בלא עיר נמל). בתורת אברך, שחבש בעבר את ספסלי בית המדרש, הוא מזכיר גם את שמואל שמלקיס מסיפורי ה"כתריאלים" של שלום עליכם. אולם מתוך סיפור חייו — שבפרטיו הוא ספציפי ובקוריו הכלליים הוא חבוט וטיפוסי עד לזרא, הוא הופך לנציג של בני מינו, בבואה בזעיר אנפין של כל קלקלות החברה היהודית, התלויה ב"פרנסות אוויר" ובחלומות של הבל. למעשה, כל "הידרדרותו" לכתיבה אינה אלא המחשה, אגב הרחבה, של המכתם היידי העממי, הכלול בסוף השיר הגנוז 'השירה מאין תימצא', מכתם המייצג את גורל היהודי בגולה: "כי אין עברי שר כי אם מעוני" (גירסה עברית אישית של ביאליק לפתגם היידי "ווען זינגט אַ ייד? ווען ער איז הונגעריק" [= מתי יהודי שר? — כשהוא רעב]); ובנוסח אחר: "אַז דער ייד איז הונגעריק זינגט ער, דער גוי שלאָגט זיין ווייב" [= כשהיהודי רעב הריהו מזמר, והגוי — מכה את אשתו].⁸

ביאליק אמנם תרגם את המימרה היידית כמעט כלשונה, אך אגב כך גם סירסה לחלוטין ועיקם בה המשמעות המקורית שאינה מכוונת כלל ל"שירה" במובן של "פואזיה". המשמעות המקורית מרמזת לכך, שאילו היתה ערוכה סעודה דשנה על שולחנו הדל של היהודי, כי אז לא היה ממלא פיו בשיר כי אם במאכל ובמשקה. לפי זה, השירה היא מעין מזון רוחני, תחליף לאוכל שאיננו, ובעזרתה האביון היהודי מנסה להסוות את עליבות קיומו. כמו במימרות עממיות אחרות, משמשות הזמירות אצל האביון תחליף לארוחה, שאינה ערוכה על שולחנו (כגון

במימרה היידית "דער ארעמאן האט בשר ודגים אין די זמירות" [= בסעודת שבת יוצא האכיון ידי חובתו בזמירות במקום בבשר ובדגים].⁹ לעומת זאת המימרה בגירסתה הביאליקאית מציגה את ה"שירה" (במובן של "מלאכת הכתיבה", לא במובן של "זמר") כניגוד וכתחליף לחיי המעשה והמסחר ומרמזת לכך שרק מי שנכשל ברכישת מקצוע של ממש ובצבירת ממון, ועל כן זמנו בידו, יקדיש את עתותיו לבת השיר, מאין לו דבר טוב ממנו לעשותו. הניגוד שמעמיד ביאליק בשירו 'השירה מאין תימצא' אינו "בטן מלאה" לעומת "בטן חלולה" (כבשירו הסטירי של יל"ג, 'השירה מאין תימצא', ששימש לו מקור וטקסט נרמז), כי אם "הצלחה" לעומת "כישלון". ניצחון הרוח על החומר, אומר ביאליק באירוניה מרה, בא בעקבות מפלה בעולם החומר. ובכל מקרה, הכוחות המניעים את הסופר להקדיש את זמנו ליצירה אינם מניעים מרוממים ונשגבים, כי אם כוחות ארציים ופרגמטיים, ועיקרם — ממון ומזון.

כאשר מציג הסוחר את הביוגרפיה שלו בראשי פרקים, הריהו מציג את הביוגרפיה הטיפוסית של בני דורו, שכבר היתה ל"מדרס סופרים" בדור מלחמת הדת והחיים:

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

על ביוגרפיה טיפוסית זו של אדם מישראל, שרגלו האחת בבית-המדרש ורגלו השנייה ביריד החיים, הלעיג כזכור יל"ג ב'קוצו של יוד', ובה ראה את שורש הרעה של החברה היהודית. כשם שבת-שוע מגלמת בפואמה זו את כל "המידות המצוינות", שבהן התברכה כנסת ישראל, לפני שירדה מטה מטה, גורשה ונתעגנה, כך מגלם הלל, בעלה הלמדן שהחל לחפש את גורלו במדינות הים, את כל קלקלות הגלות: כיעור פיזי, עוני העובר מדור לדור, אזלת יד, קפיצה מעניין לעניין, בריחה מן המציאות, שקיעה וטביעה בים החיים. יל"ג תיאר את חוסר הכשרתו המקצועית של הלל ואת אי יכולתו לפרנס כראוי את משפחתו באמצעות

רשימה קריקטורית, ועם זאת ריאליסטית, של מקצועות אלטרנטיביים, העומדים לבחירתו של תלמיד חכם, ששם ריחיים על צווארו ונאלץ לצאת למלחמת הקיום בתום שנות ה"מזונות": "ומה יעשה תלמיד חכם שאין בו דעה? / להיות גובה המס לא ידע לשון המדינה, / לשוחט רך לב הוא, למלמד — חלוש ריאה, / לסוחר — אין לו כסף, לחזן — קול נגינה; / עוד יש פרנסת שמשים שדכנים / אך על אחת מהנה שבעה בטלנים".

דב סדן הראה כי לשם ביסוסה של הסטירה, עיבד יל"ג שיר-עם יידי ידוע, שבו מתנה ה"שלימזל" הטיפוסי את מר גורלו ומבכה את חוסר הצלחתו בבחירת מקור פרנסה ראוי לשמו. את שיר-העם הזה עיבד גם ביאליק ב"שיר העם" האמנותי שלו 'תאמר אהיה רב', אלא שהרחיב בו את רשימת המקצועות "אד אבסורדום", וכלל בו גם מיני "מקצועות" מפוקפקים או דמיוניים לגבי יהודי שנאלץ לצאת למלחמת החיים, כגון גזלן ומינקת.¹⁰ גם סיפורו של הסוחר-המשורר שלפנינו מגלגל, אמנם בדרך המלאות הריאליסטית המטשטשת את המקור הטיפוסי-קטגוריאלי, באותו מוטיב עצמו. גיבורנו החליף את עיסוקיו כמה וכמה פעמים: מ"תלמיד חכם" התגלגל בעסקן ציוני, מעסקן היה לחנווני שלא הצליח בעיסוקו; את החנות הותיר ביד אשתו, וניסה כוחו במסחר מחוץ לתחומי עיירתו; את המסחר נטש בלית ברירה, מחוסר כישרון וממון; משבגד בו מזלו, היה למנהל פנקסים של עורך ספרותי; בשל הקרבה ל"קרית ספר", החל לנסות כוחו בכתיבת שירים, אך למעשה הוא מוכן גם להסתפק בהוראה לפי שעות, אם רק ימצאו לו תלמידים... בקצרה, לפנינו *factotum* — אדם לכל עת, היודע כל מלאכה, ואינו יודע אף לא מלאכה אחת על בוריה ("בעל מלאכות הרבה" בלשונו של עגנון ב'הכנסת כלה').

ככל ש"גיבורנו" מתגאה בכישרונותיו ומגייס לו כתנא דמסייע עדים מעדים שונים, בעיקר כאלה שאינם נוכחים, ואילו רק נכחו יכולים היו בוודאי להעיד על יכולתו ועל הצלחתו, כן גוברת בבן-שיחו ובקורא ההכרה, שלפניהם "שלימזל" של ממש. דברי הרהב שלו מדברים בעד עצמם, ומעידים כאלף עדים על שורת כישלונות חרוצים בכל תחומי המעשה. על "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 מגוחכת זו שעבר זמנה גוררת אותו לקטטה עם אשתו ולסכסוך עם חותנו וחותנתו. על "הצלחותיו" בתחומי העסקנות הציונית יעיד הסיפור עליו ועל וולוויל בן דורו, ששניהם פעלו רבות לטובת הציונות במחיר "כיבוד אב" ותוך הפעלת כוח הזרוע. על "כישרונותיו" בתחומי השירה יעיד השיר 'נצח ישראל', שאמור היה לעורר במאזיניו התפעמות, אך תחת זאת, הביאם לשעמום מזה ולפרץ צחוק מזה. על יכולתו בתחום ההוראה יעיד סופו של הסיפור: הדובר, הנאלץ להאזין ל"דרשה" הארוכה והטרחנית של המשורר-הסוחר, נמלט ממנו כל עוד רוחו בו, בלא שישמע אפילו את עוקצה של הדרשה.

ג. השניות בישראל — "ויהי יומי למרקור ולפגסוס לילי"

דמותו של המשורר-הסוחר, גיבור הרשימה שלפנינו, אינה אובייקט ללגלוג בלבד. לא אחת מעוררת דמות פתטית זו את רחמינו ואהדתנו בשל השתדלותה לפייס את כולם ובשל האופטימיות הבלתי נלאית שלה, שאינה מניתה לה לשקוע בדיכאון ובחידלון. כמו בשיר הגנוז 'עצה בתפילה', לפנינו גם כאן מין אלאזון נפוח ורברבן, שאינו פוסק מלדבר בשבחי עצמו ומשמיע "אני" ו"אנוכי" על כל צעד ושעל. ככל שהוא מרכה בדברים ומאדיר את עצמו ואת מעלליו כן הולכת דמותו ומתמעטת, עד שהוא הופך בטל ומבוטל בעיני בן שיחו ובעיני הקוראים. ואולם, כמו בשיר הגנוז, לפנינו לא רק אלאזון גאוותן האמור לעורר סלידה ודחייה ואפילו שמחה לאיד. גיבור הרשימה הוא בזוי אך גם מעורר חמלה, תמים אך גם מבין בהוויות העולם, מתייהר אך גם מתחטא, טרחתן אך מלא כוונות טובות. ביאליק עיצבו כך, שהקורא לא יוכל לתעבו, כי אם לחוש כלפיו רגש אמביוולנטי שסלידה ואהדה, אנטיפתיה ואמפתיה, משמשות בו כערבוביה. אין הוא אלאזון "טהור", כי אם דמות-כלאיים היברידית, שחברו בה גם מתכונות ה"איירון" האנטי הירואי ושפל הרוח.¹¹

ביאליק הרבה להשתמש במושג התלמודי "כוי" לציון בריות

היברידיות, שניגודים בלתי מתפשרים מתנגשים בתוך.¹² כך, למשל, כינה בשם זה את אחד משירי הזעם והתוכחה שלו, בשל היותו ספק שיר ספק מאמר.¹³ גם את אחת מהוצאות הספרים שלא נתנה חיץ ברור בין כספי ציבור לכספים פרטיים כינה ביאליק בשם "כוי" ("מה הוא? מוסד ציבורי או פרטי? זהו מין כוי").¹⁴ אפילו את עצמו כינה באיגרתו הראשונה בשם "כוי": "כל אלה [...] עיצבוני ויעשוני כרייה משונה, כמין 'כוי' מעוך ונתוק, כתות ורצון".¹⁵ גם גיבורו הקריקטורי אינו אלא "כוי", יצור היברידי, שיומו נתון למרקורי, אל הכסף והמסחר, ולילותיו לפגסוס — לסוס המכונף שהבקיע בפרסותיו את מעיין המוזות, כמו המשורר-הסוחר מן השיר הגנוז 'השירה מאין תימצא'.¹⁶

"ב'המליך' של היום", מספר הסוחר-המשורר למסובין במאור פנים, "כתוב שבזיטומיר אירע נס: בשבוע שעבר נתבקע בזיטומיר מתוך ביצת תרנגולת אפרוח אחד בעל שני ראשים". מוטציה גנטית זו — אפרוח בעל שני ראשים — היא מקבילה סמלית ל"משורר-הסוחר", המפנה ראשו אל כל עבר בניסיון לרתרר ולראות צורת פרוטה — ברייה היברידית ומשונה, שטבעה אינו ברור וכל כולה מושא למשל ולשנינה. מקבילה זו מתחזקת לאור העדות שמעיד הסוחר-המשורר על עצמו, שהוא "כתרנגול זה, שהמלאך צורבו תחת כנפיו ואומר לו: 'קרא קוקוריקו!' (על יסוד האמור במדרש: "אין לך כל עשב ועשב שאין לו מזל ברקיע שמכה אותו ואומר לו, גָדֹל! [בר"ר י, ו]). במקביל, אפרוח מעוות זה, המפנה ראשו לכל עבר, הוא גם סמל לאומה כפולת הדיוקן, שחומר ורוח, מסחר ושירה, ערמה ותמימות פתוכים ומזוגים בתוכה עד לבלי הפרד.

כדי ליצור עמדה אמביוולנטית כלפי הגיבור האנטי הירואי שלפנינו, מזג לתוכו ביאליק גם יסודות אישיים, אוטוביוגרפיים, והוציא מתחת ידו תמהיל שיש בו גם לא מעט מן האוטופורטרט הקריקטורי. כך גם מנחם מנדל של שלום עליכם שהפסיד בבורסה הוא בבואה של שלום עליכם עצמו שהפסיד בבורסה את כל הונו וחזר להיות סופר. מתוך סיפור חייו "גיבורנו" זה הופך גם כעין בבואה מעוקמת אוטואירונית של ביאליק עצמו, שאף הוא הפסיד את ממונו במסחר, נתגלגל במנהל פנקסים ובמשורר לעת-מצוא, ואף הוא הדפיס אחדים משיריו במאסף 'תלפיות' (שעליו עתיד היה לומר לרבניצקי: "חבל שנתתי מפת

לעם-הארץ").¹⁷ אף ביאליק יצא למשרתו בהוראה מצויד כתעודת המלצה, אמנם לא של עורך 'תלפיות', כי אם של עזרא גולדין, עורך 'הזמן', ואף הוא בא לאודסה לשחר פני סופריה ולהסתופף בצ'לם, ואף נפגש, כמו גיבור רשימתו 'סוחר', עם ליליינבלום. גם ביאליק קרא דרך-קבע את 'המליץ' וה'צפירה' (כפי שהעיד על עצמו בפלייטון 'המליץ, הצפירה וצבע הניר'). ב'המליץ' פרסם את פרי-עטו הראשון — מאמר "חיבת ציוני", כתוב בסגנון ספק רבני ספק משכילי, כשם 'רעיון היישוב'. בעשור הראשון ליצירתו הוא אף כתב מספר לא מבוטל של שירים משכיליים, רבי בתים ועתירי פאתוס, שטוריהם מסתיימים בריבוי סימני קריאה וסימני שלוש נקודות, ואפילו שניים-שלושה שירים במשקל ההברות (כשירו של האברך, גיבור הרשימה). גם ביאליק הצעיר ניסה כוחו בכתיבת שירים, שבתיהם ערוכים בנוסח השירה המשכילית הנאוקלאסית, במתכונת האוטבה רימה, ושבאמצעות שירו של האברך הוא מבקש ללגלג עליהם (במתכונת סטרופית זו ערוכים שיריו 'במנגינה' ו'אל האריה המת', שנכתבו בתרג"ג בהשפעת יל"ג, ונגנזו לאחר שנדפסו בעיתונות בת הזמן). כגיבורו הקריקטורי, כך גם ביאליק טרח לברר אצל עורכיו כמה יקבל במחיר השורה, וכיאה ל"בוכהלטר" לשעבר, רשם כל פרוטה שנתקבלה בפנקסו.¹⁸

דמות זו היא במקביל דמות בדיונית של בעל משפחה "לא יוצלת", מטופל בילדים לרוב שנותרו עם אשתו בעיירה, המנסה ללא הצלחה לחדור לחוגי הסופרים שבאודסה, באמצעות שיר אחד ויחיד ותעודת המלצה של אחד הפחותים שבעורכי הספרות. בכל תווי ההיכר הללו "סוחרנו" שונה כמובן מביאליק גופא. אך יש בה בדמות זו גם לא מעט יסודות אוטוביוגרפיים אותנטיים, להבדיל מבדויים או מבדויים למחצה, מהם יסודות אינטימיים מובהקים, שרק ידידיו הקרובים של ביאליק יכולים היו באותה עת לזהות אותם ולהתענג עליהם כעל בדיחה פרטית (בשנה זו ביקש קלוזנר לראשונה שביאליק "ירשום" את תולדותיו שהיו עדיין כספר החתום בפני קוראיו). אגב הגחכת הדמות הבדיונית שברא, הגחיק ביאליק בעקיפין גם את עצמו, והקנה ליצירה ממד נוסף של מורכבות.

אך, כאמור, לא את עצמו בלבד הגחיק כאן ביאליק, אלא גם את האומה כולה; ואין המדובר אך ורק במצב הלאומי של מפנה המאה —

בדור של תחייה ותייה. גיבורו הוא מטונימיה ומשל לעם שתאומים מתרוצצים בקרבו — עם החצוי בין שמים לארץ, בין ענווה לגאווה, בין התבדלות להתבטלות, בין רוח לחומר, בין ישיבת קבע בתוך האוהל לבין התרוצצות קדחתנית בחוצות היריד או נדודים אין-סופיים במרחבי תבל. בנאומו 'השניות בישראל',¹⁹ הסביר ביאליק כי תכונה זו — הימצאותן של נטיות-נפש מנוגדות או שתי תכונות הסותרות זו את זו בקרבה של הנפש הלאומית — מחלישה את האומה ואף מעשירה אותה ומקנה לה חיי עולם. הוא תלה תכונה זו בהתעוררות ההכרה הלאומית של עם ישראל בשחר ההיסטוריה, בתקופה שבה היה לשבטי הרועים ולשבטים שעבדו את האדמה משקל שווה, ושום צד — ישיבת הקבע או הנוודות — לא גבר על זולתו ולא הכריע את הכף לטובתו שלו.

כשאומר הדובר "ריכונו של עולם! כמה עתיקים וחבוטים דברים אלו!", הריהו מתכוון לגורלו הדל והמדולדל של הצעיר היהודי בדורות האחרונים: לימוד תורה לשמה וחוסר הכשרה מקצועית, נישואי בוסר, פְּרִיָּה ורְכִיָּה ללא תכנון ובקרה, פרנסות אוויר, עוני, נדודים במדינות הים וכיוצא באלה תופעות שהחלישו את העם ועיצבו את דמות דיוקנו הסבילה והרופסת. ואולם, התכונות שהוא נוסך בגיבורו הסוחר-המשורר הן התכונות הארכיטיפיות של ישראל-יעקב של כל הדורות. גם היותו קרוע בין "עולם הפרנסה" ל"עולם האצילות" (כך כינה ביאליק את עולם החומר ועולם הרוח בהקדמה ל'דון קישוט') הופכים אותו לנציגו של עם שמעגלותיו נעים בין שערי הטהרה והטומאה ושבתוכו מתבוסס הנתעב בנשגב.

לא זו בלבד ששמו של הסוחר-המשורר הוא "ישראליק" והוא עונד על צווארו שרשרת עם מגן דוד,²⁰ במנהגיו ובהתנהגותו הוא מגלם — באספקלריה מעוקמת — את כל התכונות המתגלמות בעם ישראל ואת כל הניגודים שנתמזגו בתוכו מאז ומתמיד: מצד אחד, הוא קשור אל החיים "שמבית" והריהו מין יעקב יושב אוהלים ולומד תורה; יעידו על כך רקעו הלמדני הניכר מן הדיון ההלכתי שהוא מנסה לעורר בסוף הסיפור, מהיותו מלמד לפי שעות, מן השיר החיבת-ציוני שכתב ופרסם ועוד ועוד. מצד שני, הוא גם היהודי הנווד, הקשור אל החיים שמאחורי הגדר ומחוץ לכותלי החדר; יעידו על כך נדודיו מן העיירה

הקטנה לאודסה, לבושו האירופי, עישון הסיגריות, העניין שהוא מגלה בנשים זרות (שאותו הוא מסווה אמנם בדיון כמו-הלכתי) ועוד ועוד. כמו ב'השניות בישראל', לפנינו אדם מישראל הנקרע בין ישיבת-קבע לחיי נוודות, בין החיים המסורתיים בעיירה בין כותלי בית-המדרש לבין חיים תלושים משורש בכרך הגדול, הרחק מן הערכים "שמבית". לפנינו אדם לא צעיר ולא זקן, הלובש בגדי שעטנז, המעידים על "יהדות" ו"אנושיות", על הבראיזם והלניזם, בעת ובעונה אחת.

השניות בדמותו של הסוחר-המשורר ניכרת על כל צעד ושעל, ומתבטאת אפילו בתיאורים הפשוטים ביותר, שאין להם כביכול קשר לאפיונה של דמות זו. כך, למשל, אברך זה מגיע לאודסה במפנה המאה, בזמן שהתקופה הקודמת סובבת על צירה ומפנה את מקומה להלכי-רוח חדשים של אותם "זמנים מודרניים", שהביאו את החשמל (וכאן עדיין מדובר על אור גר). "גיבורנו" מתואר בשעת "בין השמשות[...]" קצת אחרי טורח היום ולפני הדלקת הנר — תיאור ליטרלי כביכול המקבל משמעות סמלית, שהרי כל ההוויה המתוארת כאן היא הוויית אור-צל ו"אינטר רגנום" (בין רשויות ובין השמשות), שבה עוד הישן הולך וכבר החדש בא. כל דבריו של "גיבור" זה מעידים עליו שהוא ניצב עם רגל אחת בעולם הישן, עולמם של הישיבה ובית-המדרש, וברגלו השנייה בעולמה החילוני המודרני של המאה העשרים. אפילו העובדה שהוא עונד מגן-דוד על חזהו מלמדת על התרוצצות קדחתנית מהכא להתם: הגם שהוא מכונה כאן בכינוי בעל הקונוטציות היהודיות "אברך", הסוחר-המשורר לבוש אירופי, כדרך המשכילים שביקשו להיות "אדם" בצאתם. יהודי מן הנוסח הישן לעולם לא יענוד שרשרת, אפילו לא שרשרת עם מגן דוד, שהרי יהדותו מובנת מאליה, מעצם לבושו והופעתו החיצונית, ואין הוא נזקק לסימוכין בדמות ענק של זהב על צווארו. רק יהודי חדש, שיהדותו אינה ניכרת למרחוק, זקוק לסמל כזה כתריס בפני ההתבוללות.

ראינו שמצד אחד, הוויי חייו של האברך מעוגן במאה העשרים (הוא לבוש בבגדים מודרניים, מעשן "פפירוסות", מזכיר את הטלגרף ומחכה ל"דפּשא");²¹ ושמצד שני, שהוא עדיין קשור להוויי בית-המדרש ומתפלפל בסוגיה תלמודית בעוד נפשו יוצאת אל החיים בכל שאונם והמונם. לפנינו בעת ובעונה אחת סוחר "ממולח", שהגיע

לאודסה, עיר הנמל, כדי להיושע מן הבחינה הכלכלית, וסופר "מוצלח", שהגיע לאותה אודסה, מרכז הספרות והציונות, כדי להתוודע לסופריה ולהפוך לאחד מהחבורה.²² קשה לדעת מה עדיף בעיניו — ענייני החומר או ענייני הרוח, ולא אחת מתגלה שגבולות החומר והרוח פתוחים אצלו ומשולבים זה בזה עד לבלי הכר (סופרים נוטלים מחיר הגון במחיר כל שורה, במערכת 'תלפיות' הוא עוסק בחיבור טורי מספרים ובניהול ספרי חשבונות ולא בחיבור ספרים ובעריכתם). מצד אחד הוא איש אודסה, ומצד אחר מתגלה בו מידה לא מבוטלת של קרתנות ושל זיקה לחיים המסורתיים, חייהם של "מחזיקי נוסנות". מצד אחד הוא מדבר על אשתו ומשפחתה, ומצד שני הוא נותן עינו בעלמות החולפות על פניו (שאותן הוא מכנה בשם המנמך והמעליב "נקבות", המקובל ב"בית המדרש הישן"). אפילו עיסוקו מנתר תמיד מדבר אחד להיפוכו (סוחר שהוא משורר, מנהל פנקסים במערכת כתב-עת ספרותי, חסיד שהיה למשכיל, משורר חיבת-ציוני הכותב את שיריו בנוסח שירי ההשכלה וכדומה). השיר האחד והיחיד שחיבר, ועליו כל גאוותו, מאחד בתוכו תוכן חיבת-ציוני מעודכן וצורה משכילית מיושנת, אף עובר מיגון לשמחה, מדיכאון לאופוריה — תכונה שאותה תלו חז"ל בעם ישראל, וביאליק הרבה לדרוש בה ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה.²³ משורה לשורה מתרכים בו סימני הקריאה ומילות הקריאה הרמות.

אפילו מומחיותו של האברך בשמנים מעלה על הדעת את דמותו המיתית של עם ישראל, בדמות אברהם אבי האומה, הסובב בין הגויים ו"צלוחית של פלייטון" בידו. סמל זה, שעוצב בעיצוב מיתי בשיר 'על סף בית המדרש' ("אז ידעו מי היה השב נזיר הלאומים / שנדד עם צלוחית של פלייטון בין ידים") כסמל ל"תעודת ישראל בגויים", מעוצב כאן עיצוב נמוך וקריקטורי: דמותו של אדם ביש גדא בחצי ימיו המסתובב ומתגאה בפני כול על הידע והבקיאות שלו בשמנים למיניהם. מן השמנים לא התעשר "סוחרנו", ואפילו שמו, הטוב לו משמן, לא נזכר כאן כלל, אות למיעוט חשיבותו של האברך שנותר יחידי בעיר הגדולה ככוכב נידח.

ד. 'המליץ' או 'הצפירה': מבית ומחוץ

ראינו כי דמות קריקטורית זו שבמרכז הרשימה 'סוחר' מכילה בתוכה גם יסודות אוטוביוגרפיים ספציפיים וגם יסודות קולקטיביים ארכיטיפיים, ובכך היא משתלבת היטב ביצירת ביאליק לסוגיה. זו משלבת בדרך-כלל את ה"אני" האישי ב"אני" הלאומי ואת גורל הפרט בגורל הכלל. ואולם, במעגל האקטואלי שבין המעגל האישי הצר למעגל הלאומי הרחב לפנינו תופעה קונטמפורנית, שעליה הרחיב אחד-העם ושאותה ביקש לשרש מן החיים הלאומיים. הכוונה היא להיותו של העם בבחינת אורח בלתי-רצוי במקומות מושבו, "שנורר" המקבל לידו פה ושם איזו נדבה המשפילה את נפש המקבל יותר משהיא מעודדת אותו. על היהודי, חזר אחד-העם וטען, לבנות בית משל עצמו, שבו יוכל להיות בבחינת בעל בית.

במאמרו 'התורה העבודה', שנכתב בעקבות הרצאה שנשא באודסה בתורף תרס"ב, במלאות עשור לפטירת פינסקר וכשנה לפני פרסום הרשימה 'סוחר', אמר אחד-העם:

וישראל בעמים למה הוא דומה? לא לאורח בעל בית, שהרי הוא עצמו אין לו מקום מיוחד אשר שם ישא עליו חובת הכנסת אורחים ביחס לעמים זולתו, והרי הוא כעני המחזר על הפתחים ומבקש מאחרים ליתן לו מה שהוא אינו נותן לאחרים. לפיכך אין בני עמים אחרים רואים ביהודי איש כערכם ואינם מכירים שום חובה לעצמם לנהוג בו מנהג 'דרך ארץ' המקובל ביניהם בייחוסם לכל שאר הזרים היושבים עמהם. ואם יגדל חסדם עמו, לתת לו מקום בתוכם, אין זה אלא נדבה, המשפילה את נפש מקבלה. [...] ויוצא אפוא מזה, שאין היהודים יכולים להגיע לעולם בארצות נכר לשיווי זכויות פנימי, חברתי, אלא אם כן יחדלו להיות "מקבלים" תמידיים ויתרוממו למעלת אורחים חשובים, שיש ביכולתם גם לתת לאחרים מה שהם מבקשים לעצמם.

ביאליק, שכל ימיו אחז בדעותיו של אחד-העם (הגם שהשקפתו עברה מיני תמורות והתגוונויות שהזמן גרמן), מתאר כאן אורח הנטפל לבעלי

הבית מארחיו כזכוב טרדן,²⁴ נוהג בהם בפמיליאריות מרובה, כאילו בן בית הוא ולא אורח בלתי רצוי שפגיעתו רעה: מוזג לעצמו מן המחס כוס אחר כוס, "משנורר" סיגריות, ועוד מעז למתוח ביקורת מעליבה על טיבן של סיגריות אלו שלא בכספו נקנו. הפער בין הערכתו העצמית ו"מבינותו" האנינה בכל נושא לבין זלזולם של כל המסובים בו הוא כפער בין ההערכה העצמית הגבוהה של "עם סגולה", הרואה עצמו בחיר העמים, לבין האיבה והזלזול שמפגינים כלפיו אותם עמים שבתוכם הוא יושב בבחינת אורח נוטה ללון.

כתלמידו של אחד-העם סבר ביאליק ששינויים חיצוניים ושטחיים אינם יכולים לחפות על הזנחה בת דורות רבים. אין די במלבושים מודרניים ובגיגונים בטעם העת כדי להפוך לבשר מבשרה של האינטליגנציה הרוסית, ועל כן הוא מתאר את האברך בבגדים אירופיים ובמשקפיים על חוטם, אך בפה חסר שיניים, המעיד על עוני, הזנחה ועל חינוך לקוי בענייני היגיינה. הקפיצה של הסוחר-המשורר מעניין לעניין, שיטוטיו בכרכי הים בעוד אשתו וטפו גוועים ברעב בעיירה, ההמתנה הדרוכה שלו למברק אחד ויחיד, שעתיד כביכול להוציאו מאפלה לאור גדול – כל אלה הופכים אותו לקריקטורה נוגה של האידיאל המשכילי. על כך כתב אחד-העם במאמרו הידוע 'האדם באהל':

והנה נגלה לעינינו עוד הפעם החיזיון הישן: גם התנועה החדשה הזאת נטתה הצדה ותלך אורחות עקלקלות. "היהודי בצאתו" הוא נכה רגליים, פוסח אנה ואנה ועושה צעדיו בלי דעת וכלי סדרים. [...] כי כך נאה לנו אפוא, לעשות הכול בערבוביא ולחכות למעשי נסים, שיצא לנו עולם מלא ומסודר מתוך תוהו ובוהו...

את הרשימה 'סוחר' אף ניתן לראות, במובנים רבים, כגירסה משופרת של ביאליק לסטירה המוקדמת של אחד-העם 'כתבים בלים', שנדפסה במאסף 'כוורת' (אודסה תר"ץ), ובה הציג עצמו אשר גינצבורג לראשונה בשם "אחד העם": "אני אחד העם, בבואי היום להזכיר נשכחות, בהעלותי מתהום הנשייה כתבים כאלו, שנבראו 'בין השמשות', בתקופת המעבר [...] לכבוד הימים ההם, רבי העליליה, שבהם נכתבו". סטירה זו

שימשה כמדומה בסיס גם לאיגרות הווידוי הארוכות שכתב ביאליק בשנת תר"ן מוולוז'ין לידידיו שנותרו בז'יטומיר, ובהן הציג עצמו כ"כוי" שחלקו חסיד, חלקו מתנגד וחלקו משכיל. הסטירה 'כתבים בלים' כתובה אמנם בגוף ראשון, אך היא מגלה באמצעות פרסונה מגוחכת למדי של דמות זיקית, המתהפכת לכל הגוונים והבקיאה בכל המלאכות (*factotum*), את כל קלקלות החברה היהודית הקוואזי-משכילית, שמבעד לבגדיה האירופיים מבצבצים הבלואים של העיירה. את דמותו של הצעיר המתנאה בבגדים אופנתיים כטעם הזמן אך מכסה בעזרתם על נגיעה של הזנחה ממושכת, פרי חינוך לקוי ורגע נחשל, תיאר ביאליק בשירו הסטירי הגנוז 'אשריך צעיר רודם', המוכיח ששינויים חפוזים ומהפכת בן-לילה אינם מולידים "יהודי חדש" שתוכו כברו. כדי להשתנות שינוי של ממש, רמז ביאליק בשירו וברשימה שלפניו, יש צורך בחינוך יסודי, שיעקור את המנהגים הישנים משורש ויאמץ לעצמו תחתם מנהגים של עם בריא, היושב קבע על אדמתו וניזון ממקורותיו שלו.

יצירות סטיריות מעין אלו, שבמרכזן דמות-זיקית, רווחו בספרות העברית של מפנה המאה, ושימשו כבואה נאמנה לשינויים המהירים, שעברו אז על הצעיר היהודי בדרך הילוכו מסף בית המדרש ועד להשכלה המערבית.²⁵ אצל ביאליק שימשו יצירות אלה אמצעי לביסוס האידיאולוגיה של אחד-העם, שעיקרה תהליך חינוכי איטי ויסודי של "הכשרת הלבבות" ופסיחה על דור המדבר הגלותי שכבר לא יוכל להסתגל לערכים החדשים של עם בארצו. האברך שלפנינו נתפס אמנם ל"ציוניות", אך בעשותו כן, הוא גורר אחריו את כל המנהגים המגוונים שרכש בימים שבהם חבש את ספסלי בית המדרש: ריב מצוי על סדרי בית הכנסת עד כדי הרמת יד, התפלפלות והתחכמות יתרה, חוסר סדרים ועוד ועוד.

ב'סוחר' העלה ביאליק בחרט את דמותו של איש "בין השמשות", השייך לשני העולמות ואינו שייך אף לא לאחד מהם בשלמות — "קירח מכאן ומכאן". מן הסטירה המוקדמת של אחד-העם 'כתבים בלים' עולה דמותו של חסיד ש"נתמשכל", שהמיר את מגילות הקלף של הלמדן התורני בתחליף מודרני — בקלפים שטורפים על גבי השולחן הירוק בלילי טבת הארוכים. ברשימותיו תיאר ביאליק במקביל

מיני אנשי־רוח אווריריים ו"תלושים", המתפרנסים מ"פרנסות האוויר" של קרית־ספר, אך במקום שיגלגלו פפירוסים ומגילות קלף מגלגלים הללו "פפירוסות". הוא הראה אותם בפזיזותם הנקלית ובעצלותם הנרפית, כמי שעדיין לא נרפאו מחוליי הגלות, למרות הופעתם המשכילית, היומרנית והיהירה.

במאבק שבין מזרח ומערב המתחולל בנפשו ובחיצוניותו של האברך גיבור הרשימה, נוטלים חלק גם שני כתבי עת, שייצגו את שני הזרמים המרכזיים בציונות בת הזמן: 'המליץ', שייצג את הפלג ה"מזרחי" שהתמקד בענייני פנים, וה'צפירה', שייצגה הלכי רוח מערביים יותר וצידדה בדרכם של הרצל והציונים המדיניים, שהרבו בנימוסי טרקלין ובגינוני דיפלומטיה. את הפסיחה בין מזרח ומערב, או בין 'המליץ' וה'צפירה' כנציגיהם ברחוב היהודים, תיאר ביאליק בהומור באחדות מיצירותיו. בפילייטון שלו 'המליץ', הצפירה וצבע הניר' כתב, בין השאר, דברים המלמדים על הקרתנות הקוסמופוליטית שמבית ועל הקוסמופוליטיות הקרתנית שמחוץ:

רוצה אתה כמעט "לאומיות והתבוללות?" — לך אל מאמרי זלמן עפשטיין, עצל! קרא ותתענג בדשן נפשך. [...] ושמא אתה מתאוה לקצת חינוך? — קום, נרדם, וקרא את מאמרי רבניצקי [ב'המליץ']. [...] רוצים אתם לדעת, היאך עושים טלגרף? [...] לכו אל "הצפירה" ותגדכם! [...] ואולי תאוה נפשכם חתיכה שמנה של פוליטיקה? כגון, לרדת עד סוף דעתו של ביסמארק, לזרז קצת את ביקונספילד, לסכל את עצת ווילהלם הסבא, לפשר בין הבית העליון והתחתון בלונדון, לייעץ עצה הוגנת לגלדסטון? — בעניין זה הואילו ופנו לכם אל העורך הצעיר של 'הצפירה', אל נ"ס [נחום סוקולוב], שיחיה.

וכאן, האברך — כמו אותו אפרוח בעל שני ראשים — מסובב ראשו לכאן ולכאן, שולח ידו לזה וגם מזה אינו מניח את ידו, שהרי תכונתו הבסיסית ביותר של היחיד ושל העם היא "השניות". ואף זאת: חודשים אחדים לאחר פרסום רשימה זו ('השילוח', יא, חוברת א [טבת תרס"ג], עמ' 17–25), פרץ בקיץ 1903 משבר אוגנדה שהחריף את הריב בין שני העיתונים שאליהם כבר הצטרף 'הצופה'. 'הצפירה' הייתה פה ל"מגיני

ההסתדרות" שהגנו על הרצל, ואילו 'הצופה' היה שופרם של "ציוני ציון" שהתנגדו לפתרון אוגנדה. על הריב שפרץ בין שני העיתונים, כתב אז ביאליק את הפלייטונים המחורזים 'מעשה ביתוש' (הצופה, שנה ב, גיל' 324, 9 בפברואר 1904) ו'מתאה על דרך החרוז' (כתוספת מיוחדת לחג בשם 'הגרגיר', שהוציא 'הצופה' בערב פורים תרס"ד). לידידו שלום עליכם, כתב ביאליק מוורשה כיום 14 בינואר 1904:

הפולמוס שבין הצפירה והצופה — מגיני ההסתדרות ומתנגדיהם — אינו אלא עניין של תגרנות וחנונונות [...] באמת אין כאן מגינים וכו' וכו', אלא יש כאן ראש השנה לחותמים [...] המקום ירחם, וצריכים איפוא להעמיד משרתים על פתח החנות ולצעוק ולהכריז ולמשוך קונים. הרי זה מעין אותן הטלגרמות של אלפי רבבות ישראל שנדפסו לפני ראש השנה דאשתקד בהמליץ. הצופה משתדל לצאת נקי מן המהומה הזאת — אבל בוודאי יצא מטונף.²⁶

הריב בין העיתונים מבטא במעגל הרחב שתי השקפות עולם, זו הדוגלת בערכי "ישראל סבא" שמבית, וזו הדוגלת בערכים קוסמופוליטיים ואוניברסליסטיים. "מזרח ומערב", "הבראיזם והלניזם", "יהדות ואנושיות" — אלה הם צמדי המושגים שהעסיקו את החשיבה הלאומית בת התקופה, וכאן הם מתכווצים לממדי ויכוח בדבר עדיפותו או נחיתותו של עיתון ומתחרהו, שהוא בן-זוגו הניגודי (גם עיתון 'המליץ' וגם עיתון 'הצפירה' הן נותרו בתוך יריעות אוהל שם, וגם אם האחד קרוי "מזרחי", ואילו השני "מערבי", ככלות הכול שניהם כאחד עיתונים ש"מבית"). ביאליק, שנטה להעדיף ערכים לאומיים על פני ערכים קוסמופוליטיים שמעבר לחלון ומאחורי הגדר, גילה למעשה יחס אמביוולנטי כלפי שני העיתונים כאחד, עם עדיפות קלה ל'המליץ' ה"לאומי", שרובו עוסק בעניינים שמבית, על 'הצפירה' המפגינה ידענות בעניינים לא לה. יותר מכול גינה ביאליק את אותם יהודי עיירה קרתניים, כדוגמת סוחרנו יוצא כרכלשתא, המאחזים את עיני הבריות ומתחזים לאנשי העולם הגדול וליודעי כול.²⁷

הפרובינציאליות של "איש העולם הגדול", המהפך את העולם כולו בעשר אצבעותיו, ניכרת במיוחד לעין בדרך התמימה שבה הוא נתלה

ב"אילנות גבוהים", מביא מובאות מדברי גדולים, נסמך על המלצת עורכים (גלגול מודרני של מכתב ההמלצה של הרב הניתן ליוצא לדרך רחוקה), מצטט מדברי העיתונים, שעליהם הוא סומך כעל מקור לא-אכזב למידע אמין ומהימן, ובדרך שבה הוא מוכן ומזומן לעוץ עצות לבני-שיחו, כבקי ורגיל בכל תחום ותחום, ללא יוצא מן הכלל.²⁸ אפשר שלכתו שוב ושוב אל המיחם, כדי למלא את כוס התה מזרובותיו מרמזת לדבריו של הרצל ב'מדינת היהודים' על הציונים הרוצים "להרים משא כבד בכוח הקיטור העולה ממכונת הטי".²⁹ מכל מקום, לפנינו "כוי" שחציו חסיד וחציו משכיל וכל הווייתו זועקת "תיקון" — למן שיניו המקולקלות ועד לקלקלות חייו ולליקויי חינוכו. עתה, כשהוא ניצב על פרשת דרכים ומבקש מבעל הבית הדרכה אם להעדיף את 'המליץ' על פני 'הצפירה' או להפך, עומד המחבר המובלע וזועק ללא מילים: "לא זה הדרך!".

הערות לפרק חמישי:

- 1 הרשימה 'איש הסיפון', למשל, בנויה — כפי שנראה — לפי סכמה הלכתית ממסכת כלאיים. על טיבה של סכמה זו עמדתי בדיון על שיר הילדים 'בגינת הירק' (שאף הוא בנוי על סכמה הלכתית ממסכת זו), ראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 183–185.
- 2 ראה סטוצ'קוב (1950), סימן 496: "ער זאל האַנדלען מיט חכריכים וואָלט מען אויפֿגעהערט שטאַרבן".
- 3 במאסף זה פרסם ביאליק את שיריו 'עיניה' ו'דמעות אם': הראשון שיר אהבה, שלא התאים לכתבי העת של אחד-העם (עורכי לוח אחיאסף החזירו אותו למחבר), והשני שיר שמקוריותו מפוקפקת (ספק חיקוי לפרוג, ספק מענה אישי לשירו 'הכוס'), ואף הוא לא נתקבל לדפוס (רבניצקי, עורך פרדס, החזירו לביאליק יחד עם שני שירים נוספים שנדחו אף הם).
- 4 כשמה של האגודה הציונית, שעם חבריה נמנה ביאליק טרם הצטרפותו לאגודת 'בני משה' מיסודו של אחד-העם.
- 5 שמו של החבר — בנצי — עשוי לרמז לש' בן-ציון, חברו ושותפו של ביאליק, שבביתו הקריא ביאליק לראשונה אחדים משיריו הנודעים, בלוית ג'סטות הומוריסטיות; ראה בספר זכרונותיו של נחום גוטמן (בן-עזר אהוד ונחום גוטמן, בין חולות וכחול שמים, תל-אביב 1981) וראה עוד שנפלד (תשמ"ח), עמ' 46.

- 6 ראה בפרק "משורר סוחר" — בין ה'פרנסוס' לעול הפרנסה", בתוך שמיר (תשמ"ח), עמ' 81–93.
- 7 ראה סטוצ'קוב (1950), סימן 435: "פֵּון פֵּיל מלאכות — ווייניק ברכות".
- 8 שם, סימן 235.
- 9 שם, סימן 498.
- 10 ראה סדן (תשכ"ה), עמ' 10–11, 31–35.
- 11 על העירוב המעניין שבין תכונותיהם הקלאסיות של האיירון ושל האלאזון בעיצוב הטיפוס העממי ביצירת ביאליק ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 34–66; הנ"ל (תשמ"ז), עמ' 153–162.
- 12 "כוי" — בעל חיים בלתי מוגדר, ספק חיה ספק בהמה, ראה משנה ביכורים ב, ח וכן בבלי חולין פ ע"א. השימוש המושאל ב"כוי" ידוע אצל סופרי הזמן; וראה רשימתו הקצרה של ר' מירקין בלשוננו לעם, כח, ח, עמ' 240.
- 13 באיגרת מיום 21 במארס 1931, כתב ביאליק על שירו 'ראיתכם שוב בקוצר ידכם', שיר המכליא קינה אישית בפובליציסטיקה ציבורית: "תמצא בזה דבר בשביל המאזנים כבקשתך וכבקשת פיכמן. את ה'דבר' הזה — מין כוי, ספק שיר, ספק מאמר, מעין 'עכבר שחציו אדמה' — רשמתי לפני בטופס ראשון בבאזל"; איגרות ביאליק, ה, עמ' קפב–קפג.
- 14 שם, ג, עמ' רכז.
- 15 שם, א, עמ' יג.
- 16 סוחר היברידי זה מכונה בשירו של ביאליק בשם "כרוב עם נחש דר בכפיפה אחת", והשווה למימרה העברית שבגירסתה היידית המשובשת ("אין אדם דר עם נחש בכפופיה", סטוצ'קוב [1950] סימן 120), המבוסס על מאמר חז"ל "אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת" (יבמות קיב ע"ב). שני היצורים המנוגדים המתרוצצים בקרבו מייצגים את הטוב ואת הרע, את המרומם ואת הנקלה, את הרוחני ואת הארצי, את ההמראה לשמים ואת הזחילה על הגחון על פני הארץ. את טוהר המידות ואת הערמוניות השפלה. מאחר שדברי חז"ל, הנרמזים כאן בדרך האלוזיה, רומזים למגורים בצוותא חדא עם אישה רעה, שירו של ביאליק, המזווג את שני היצורים הקשורים בסיפור גן העדן, רומז כנראה גם לפן הזכרי ולפן הנקבי, האקטיבי והפסיבי, המצויים באישיות אחת (ביאליק הציג עצמו באיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר כיצור סביל ונפעל "בחינת נוקבא"). ואף אין לשכוח ששני יצורים מנוגדים אלה — כרוב ונחש — מתמזגים בשפה העברית באמצעות המילה "שרף", המציינת את שניהם. משמע, הניגודים הבינאריים כביכול מתמוססים ומתמזגים, והגבולות בין חומר לרוח, בין חולין לקדושה, מסופקים הם.
- 17 איגרות ביאליק, א, עמ' סח והערה 6 שם.
- 18 על היסודות האוטוביוגרפיים בכלל, ועל היסוד האוטו־אירוני בפרט, הכלולים ברשימה 'סוחר', עמדתי במאמרי "סופר וסוחר" (במלאות 44 שנה למות ביאליק), הארץ, 21.7.1978. וראה בהרחבה שנפלד (תשמ"ח), עמ' 41–48. תיאור דומה של התמקחות בין סופר צעיר לעורכים קפוצי־יד, מצוי גם בתיאורו של י"ד ברקוביץ את חותנו שלום עליכם (ראה בהראשונים כבני אדם).

- 19 ביאליק (תרצ"ה), א, עמ' לט-מה.
- 20 כעין גירסה חדשה, בת התקופה הלאומית-ציונית, לסיסמה המשכילית "היה אדם בצאתך ויהודי באהלך".
- 21 כשימוש ב"פפירוסה", או ב"דפשא", מוכיח ביאליק, שדרכם הפזוזה של בן-יהודה וחבריו ה"ירושלמיים" בהרחבת הלשון אינה לרוחו. בשנת חיבור הרשימה 'סוחר' פרסם ביאליק גם את מאמרו 'חבלי לשון' על דרכי הרחבת הלשון העברית. על יחסו להרחבת השפה, ראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 168-170; 180-183.
- 22 ישיבתו של הסוחר, גיבור הרשימה, באודסה הופכת אותו — כרובד המיתי — ל"כנעני" היושב לחוף ימים, כמו ברשימה 'איש הסיפון', שבה יורד הים השוודי, נצר נקלה ומתועב של הוויקינגים הקדומים, מעיד על עצמו "מבית כנענים אני".
- 23 "אומה זו משולה לעפר ומשולה לכוכבים; כשהם יורדין — יורדין עד עפר, וכשהם עולין — עולין עד לכוכבים" (מגילה טז ע"א). והשווה לדבריו של ביאליק על עצמו: "והנה דמיוני[...] עשה לו כנפיים ככנפי התנשמת, שפעמים כעוף יתעופף ופעמים הלא שורץ כשרץ על הארץ. ודרך אחת לדמיון ולתנשמת, אשר לשניהם כפעם בפעם חליפות להם, רגע בין כוכבים ישים קנו, יפרוש כנפיים בין מפרשי עב, ומשנהו — יצלול לתהום רבה"; איגרות ביאליק, א, עמ' יב.
- 24 תיאור הזבובים (כמטפורה וכמציאות) נמצא בשיר הגנוז 'עומד ומפשפש', שבעקבותיו כתב ביאליק את הפואמה 'מתי מדבר' (תרס"ב). וכאן מדומים דברי הסוחר לזמזום של זבובים, ובחרר מסתובבים זבובים של ממש. הגבולות בין סמל למציאות מיטשטשים כאן כבדימוי הומרי.
- 25 כגון דמות הזיקית, שיש בה יסודות מדמותו של ברדיצ'בסקי, שתיאר בריינין בסיפורו 'בר-חלפתא'. וראה הולצמן (תשנ"ד), עמ' 87-97.
- 26 איגרות ביאליק, א, עמ' רח.
- 27 האברך, גיבור הרשימה 'סוחר', משתייך לטיפוס אופייני לפרוזה האירופית — דמותו של הפרובינציאל המגיע עם השגותיו ה"מפליגות" לעיר הגדולה, כשם שאריה בעל גוף שייך לקטגוריה של המתעשר החדש, כדוגמת אבא גוריו, וראה על כך בספרו של ע' אוכמני, לעבר האדם (1953), עמ' 51.
- 28 התיאור מזכיר את התיאור שמתאר שלום עליכם את "הצפירה" המגיעה לכתריאליבקה (בסיפורו 'דרייפוס בכתריאליבקה').
- 29 ראה הערה 4 במאמר 'התורה והעבודה' (כל כתבי אחד-העם, עמ' קסה). כאן ביקש אחד-העם להוכיח כי ציונות וציונים היו עוד לפני הרצל, וכי פינסקר הוא שהגה את עקרונות הציוניות המדינית וניסחם בניסוח עיוני ברור, בלווית תכנית מעשית ברורה המתווה את הדרך להוצאת הרעיון מן הכוח אל הפועל.

פרק שישי

דמות אדם הדומה לצלו של מת עיון ברשימה 'מעוות לא יוכל לתקון'

א. שתיקה בריבוי פניה

לעומת הרשימה 'סוחר', שגיבורה אינו חדל מלהשיח עם זולתו אף לרגע, ברשימה השנייה בסדרת ה"רשימות כלאחר יד" — 'מעוות לא יוכל לתקון' (תרע"ו) — מוצג אדם גלמוד שכמעט ואינו מוציא מפיו מילה, פרט למשפט מקוטע המעיד על מבוכה רבה ("מה, מה אדוני דובר?") ולהברה אחת קטועה וחידתית — "פ!" — שהאני המספר מנסה לתהות על פשרה ולפרשה בריבוי פניה. הסוחר-הסופר מן הרשימה הראשונה הוא טיפוס רברבן ופטפטן המייגע את בן-שיחו עד שזה נוטשו לבסוף לבדו באמצע שטף הדיבור. לעומת זאת הדמות שבמרכז הרשימה השנייה היא דמות עלובה ושחוחה, שמבע עיניה כנוע ומתחטא. אין היא מעזה להטריד את הדובר, אלא מזכה אותו בניד ראש בלבד. הדובר סבור שהתעלמות ממנה תהא שיא הנימוס והרגישות, שהרי מי שמזכה דמות עלובה זו במחווה כלשהי של נימוס גורם לה עוול מאין כמוהו. לעומת ה"סוחר" היהיר, החדור הכרת ערך עצמו, כאן לפנינו אנטיתזה ליוהרה ול"היבריס": דמות עלובה ואנטי הירואית, שכולה אומרת הכרת פחיתות ערך עצמה. רגשות הנחיתות שלה בולטים שבעתיים על רקע רגשות העליונות של דמות האלאזון הנפוחה מחשיבות עצמית שבמרכז הרשימה הראשונה.

שניים מזדמנים לו למספר בנסיעתו בטרם: 'יהודי זקן, ארוך ודק, ויונקר צעיר ורך, שמדיו חדשים, וכולו אומר טירונות וחוסר ניסיון

בהוויות העולם. כשנושא הדובר את עיניו במקרה אל עיני הזקן, ממהר הלז ומנענע לו בראשו, כמקדים ברכת שלום, כשם שעשה פעמים רבות ברחוב. את ברכתו הוא נוהג להקדים בשתיקה, כשהוא מרכין ראשו במין עלבון חרישי. 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 ועד זמן שכיבה, מתוח ועומד לפנייהם כחלל ריק, שהם אובדים ותועים בו כעב קטנה קטנה במרחב אין קץ, תועים ואינם מוצאים בו לעצמם שום אחיזה". דברים אלה על היהודי המרחף כעב מאתר לאתר ללא אחיזה של קבע, מזכירים את דברי ביאליק על עצמו במכתבו לידידו מ' בן עמי: "כשאני פוקח עיני בכל בוקר, מרחפת לפניי שאלה זו, שאין עליה תשובה: מה לעשות? [...] תא שמע! כל מי שאין מלאכה אחת בידו, מלאכה פשוטה מעולם העשייה — נוח לו שנהפכה שלייתו על פניו".²

יכולת זו של ביאליק לתאר את עצמו ואת גיבורו העלוב במונחים דומים היא המקנה ליצירתו את מורכבותה ודקותה. המחבר נטל דמות שוליים, שעליבותה היא תוצאה של בטלנות וחוסר הכשרה, והקנה לה מלאות ריאליסטית (ופה ושם גם סממנים אישיים פרטיים, כגון שהותו של ביאליק בראשית שנות העשרים בלב קהילת הסופרים שהתרכזה בהומבורג שבגרמניה סביב הוצאת שטיבל ושחבריה התפרנסו מכל הבא ליד ב"קריית ספר"). בדרך זו הפך את גיבורו לאובייקט לחמלה ולא רק לבוז ולזלזול. אמנם כל קלקלות הגלות מתגלות בו בזקן אלמוני זה, שהדובר פוגשו לעתים ברחובות עיר הומייה, אך כמי שנמנה אותה עת עם ה-Ostjuden, שראו בברלין תחנת עראי בדרך נדודיהם, שרוב ביאליק לתוך התיאור קורטוב של יסודות אוטוביוגרפיים, ההופכים אף סקיצה כה קלה וחטופה לתמונה אוטו-אירונית מעובת משמעויות. מתוך המראה הנגלה לעיניו משער הדובר בנפשו מהם עיסוקיו של אותו זקן שזמנו מצוי בידו בשפע: בוודאי נותנים לו מתוך רחמים איו מלאכה, כגון סידור ה"ביבליותיקה" הביתית בפעם העשירית, העתקת כתבי המשפחה בפעם האחת עשרה, גלגול "פפירוסים", הוראת "עבריי" לגימנזיסט בר-מצווה, וכיוצא באלה עבודות דחק, שאין בהן ממש. בעבודות כאלה 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.

אותו אדם דל המוצג לפנינו אינו אחד מאותם "ענווי עולם, אילמי נפש, רוקמי חיהם בסתר, צנועי הגות ועלילה", שבהם מתקנא הדובר-המשורר בשיר "יהי חלקי עימכם". שתיקתו של "גיבורנו" האי-גיבור איננה שתיקתם של "אמני השתיקה היפה", והופעתו אינה משמרת נאמנה "לצלם אלוהים בעולם". להפך, שתיקתו היא אות לעליבותו ולנחיתותו, והופעתו היא בבואה מחוקה ומטושטשת של צלם אלוהים בעולם, אלא אם כן תיתפס המילה "צלם" במשמעה הקבלי, שנתגלגל אף הוא תכופות ליצירת ביאליק כציון לאותה נפש מקוללת מן האסכטולוגיה של אנשי הסוד והמסתורין, התועה בין שני העולמות, מהכא להתם, ואינה מוצאת לעצמה מנוח — דמות המת-החי שהפכה בעקבות ה'אוטואמנציפציה' של פינסקר לסמלו של היהודי הנודד.³ במרוצת העלילה מוציא כאמור הזקן השתקן והנבוך, גיבור הרשימה שלפנינו, הברה קטועה, ועליה הדובר מעיר, ספק באירוניה ספק ברצינות:

מבין שפתיו נפלטה פתאום מעין הברת "פ!" ועוויה משולשת עמה: משיכת כתף, פשיטת יד ועקימת פה. העוויה היתה 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 תיאור סטירי-פרודי על אמירה ופרשנויותיה, המותח את גבולות האינטרפרטציה "אד אבסורדום". הדובר מראה כאן, שאפילו צליל אחד ויחיד ניתן לתלות בו משמעות, ולא משמעות אחת בלבד, אלא ארבע משמעויות סימולטניות שכולן מתקבלות על הדעת. יכולתו של כל אחד מארבעת עדי הראייה לברור לו פירוש כרצונו, לפי זווית ראייתו והשקפת עולמו, מלמדת על היות הרשימה שלפנינו יצירה

חדשנית, ילידת "הזמנים המודרניים" שבין מלחמות העולם, המכירה ביחסיותה של "האמת" המתגלה לעיני האדם והנקלטת בתודעתו. במילים אחרות, הרשימה שלפנינו היא הדגמה למימרה "כל אדם והאמת שלו" ככותרתו של ה"רשומון" הנודע של פירנדלו, שהייתה ועודנה נר לרגלי השקפת-העולם המודרנית. ואולם, הקליטה הפוליפונית של אותו "אובייקט" עצמו אינה רק ממאפייני הרלטיוויזם המודרני, כי אם גם גלגול חדש ומחודש של עניין עתיק יומין. העובדה שצליל אחד ויחיד משמש כאן, באופן אבסורדי למדי, בסיס לארבעה פירושים שונים, יש בה משום פרודיה על שיטת פרד"ס של פרשני המקרא ושל מפרשי משלים ואלגוריות למיניהם. באופן מיוחד מלעיג תיאור זה על הפלפול לשמו, הדוחה את השכל הישר, נוהג, שבשל שגרה רשלנית נעשה טבע שני ליהודי הגלות.

מותר כמדומה להנחת שביאליק הכיר גם את דברי ניצשה שנועדו להציג את יחסיותם של מצבי תודעה משתנים ולשלול את השניות ה"פופולרית" של בשר ורוח:

נניח שבאחד הימים הבחנו בכך שמאן דהוא בשוק ציחק בנו בעוברנו על פניו. אם מאורע זה משמיע לנו דא או משמיע לנו הא קשור בכך, אם היצר ההוא או היצר האחר היה אותה שעה על מרומי גליו... הכול לפי סוג האדם שאנו נמנים עליו. האחר מקבלו כקבל איש טיפת גשם, השני מנער אותו מעליו, שלישי מוצא בו עילה למדון, רביעי בודק את בגדו שמא הוא המעורר צחוק.⁴

הרשימה שלפנינו היא כעין הרחבה וריאליזציה של ניסוחו התמציתי והאפוריסטי של אף היא מראה שתגובתו של אדם על מחווה כלשהי הנזרקת אליו אגב אורחא היא תוצאה ישירה של מצבו הנפשי; אף היא מראה ארבע חלופות של תגובה לאותה מחווה עצמה, והרביעית דומה להפליא לתגובתו של הזקן הענוותן והגאוותן המשוטט ברחובות העיר הגדולה כעב תועה ברוח.

ב. הזקן המשוטט כסמל היהודי הנודד

אי יכולתו של הדובר, ולחלופין של הקורא, להכריע בין ארבע האפשרויות, מותירה את כולן בעינן. היא אף מותירה את דמותו האלמונית של היהודי הארוך והדק, המרחף כעב בכרכי הים, חידה התובעת את פתרונה. אט-אט, כמעט מבלי משים, הופך הזקן האלמוני והעלוב מדמות מוחשית וחד-פעמית, שאותה מכיר המספר מדרך הילוכו ברחובות העיר, לכעין אב-טיפוס לעניים רבים כמותו, נמוכי רוח ושפלי ברך, שחייהם עלבון מתמשך. יש ביניהם, מגלה הדובר 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 — מכוות אש הוא בבשרם החי". מי שאינו רוצה להרבות צערם של אלו הבריות, הוא מוסיף לאלפנו דעת, אל נא ישהה את עיניו עליהם, כדי שלא לצערם. אולם, היונקר הצעיר והמנומס, שאינו בקי בהוויות העולם ואינו רגיש לדקויות הנפש של עלובי עולם, פונה אל הזקן האלמוני בנימוס מוגזם ומבקש את סליחתו על "תקלה קטנה" שהוא גרם לו כנראה בלי כוונה. וכאן נגרמת תקלה בלתי צפויה: הזקן כה נבוך מן המחווה, עד כי נדמה לו שהכול מתבוננים בו, וברצותו להופיע כבן אדם שלם, שאין טלאי נראה עליו, הוא מתחיל לכסות בחיפזון על כל טלאיו וכתמיו. "העלוב", מסכם הדובר למראה התנהגותו הטראגי-קומית של היהודי הזקן, "בשעה קלה אמר לתקן את אשר עיוותו שנים רבות כל כך!".

סיפור המעשה טבוע בחותם הפרדוקסליות שבטבע האנושי: דווקא כשהיהודי משתדל להצטמצם בפינתו, לחפות על העליבות ולברוח מעין בוחנת, מודגשת עליבותו שבעתיים, והוא נדחף בעל כורחו למרכז הזירה ולמוקד תשומת הלב; דווקא מתוך הנימוס נולד העלבון; דווקא הנימוס המופרז מתגלה כאן כחוסר התחשבות ברחשי לבו של הזולת; דווקא מתוך הכוונה הטובה נולד העוול. הרשימה הקצרה על העימות החטוף בין היהודי המטולא ופגום המראה לבין ה"יונקר" הגרמני הצעיר, העלם הרענן והמהודר במדיו המצוחצחים, חותרת אל אותו מקום, שבו — לדברי ביאליק בשירו 'הציץ ומת' — "ההפכים יתאחדו בשורשם" (הנימוס מתמזג בחוסר הנימוס, הטובה בעוול וכו').

אפילו ה"יונקר" הגרמני, מצוחצח המדים, מתואר באופן פרדוקסלי במונחים יהודיים (הוא מדומה כאן לנער בר-מצווה שהתחיל זה עתה להניח תפילין); ואף זאת: בקשת הסליחה של ה"יונקר" האריסטוקרטי, בן "הגזע העליון", נשמעת כפרודיה על לשון השתדלנות המתרפסת של יהודי החסות במערב לפני הרשות: "אני מבקש בהכנעה רבה סליחה מאת אדוני". הנימוס וערלות הלב, הרכות והנוקשות, ההבראיום וההלניזם, "גזע העבדים" ו"גזע האדונים", מתאחים ומתמזגים אלה באלה, עד שהם הופכים כביכול למהות אחת, שגבולותיה רופסים ומטושטשים.⁵

האין הזקן, גיבור הרשימה, נושא על גבו השחוח את כל חטוּטרת הגלות, על כל מדוּויה וחולִייה? אין זאת אלא שביאליק עיצב דמות שהיא טיפוסית וחד-פעמית בעת ובעונה אחת. הדובר אמנם מעיד על היות זקן זה דמות ספציפית המוכרת לו מפגישות אקראיות רבות ברחובות העיר הגדולה. ואולם, עיסוקיו ה"רוחניים" (סידור ספרייה, העתקת כתבים, גלגול "פפירוסות" וכו') הופכים דמות עלובה לכעין בבואה מעוקמת של איש הרוח היהודי ושל איש "פרנסות האוויר" היהודי, שזמנו בידו ויומו מתמלא מחוליותיו, בלא פרנסה אחת קבועה ובלא מקצוע של ממש. דמותו היא מטונימיה ומשל ליהודי הגלותי, הלוקה ברוחניות יתרה; ובהעדר פרנסה פרודוקטיבית שיש בה כבוד ותועלת, הוא נודד ומשוטט ברחובות באפס מעשה, אולי ייקרה בדרכו איזה מכר ואולי תזדמן לו איזו הזדמנות להשתכר פרוטה או שתיים. קומתו הגבוהה ומבנה גופו הדק ככלונס אף הם תורמים לתיאור מהותו הרוחנית וה"אווירית", הצפה ותועה לה "כעב קטנה קטנה במרחב אין קץ".

אפיונו של הזקן כ"אחד מאלה העלובים, שמאפס עבודה קבועה, היום כולו[...] מתוח ועומד לפניהם כתלל ריק, שהם אובדים ותועים בו כעב קטנה קטנה במרחב אין קץ, תועים ואינם מוצאים בו לעצמם שום נקודת אחיזה", אינו רק אפיון אוטו-אירוני, כמתואר לעיל. הוא מזכיר עד מאוד גם את תיאורה של האות יו"ד ב'ספיח', פרק שלישי: "בינתיים מזדקר ובא היודן, ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיניי ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מתכבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא — ולבי לבי לה. ירא

וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך חס ושלום בין כולן...".

קשה שלא להבחין, שהאות יו"ד, הצפה בין האותיות ההולכות להן קוממיות, בגרון נטוי ובראש זקוף, היא בת דמותו של ה"יוד" ("יהודי" בידיש), הצף באוויר, ללא נקודת אחיזה ומשענת לכף רגלו, בין האיתנות והחזקות שבאומות העולם (ואלה מהלכות בזקיפות קומה על אדמתן ומוליכות בגאון את האנושות כולה). כשהכתיר יל"ג את שירו בכותרת "קוצו של יוד", ביו"ד שרוקה ולא ביו"ד חלומה, היו שראו בכך שגגה שיצאה מלפניו. ולא היא. יוד שרוקה הוא שמה של האות בהגייה האשכנזית, ובאמצעותה אף רמז יל"ג להיותה של יצירתו סמל הטרגדיה היהודית, של אומה מנותקת משורש חייה. טרגדיה זו מקורה בעיוות מתמשך, שלא במהרה יבוא על תיקונו: בירידתה של אומה שלמה מטה מטה אל שלוליות הרפש של הגולה, אל "פרנסות האוויר" שאינן מכבדות את בעליהן ומביאות לטרגדיות — טרגדיות שתחילתן בדבר של מה בכך — בקוצה של אות, בשתי שעורים במרק או ביתד של מרכבה — ואחריתן בחורבנו של בית יהודי, שמשמעותו חורגת בהרבה מגבולות הסיפור הפרטיקולרי.

תופעת "פרנסות האוויר", שאותן נאלץ הצעיר היהודי — חניך ה"חדר" וה"ישיבה" וחסר ההכשרה המקצועית — לחפש, היא תופעה שכלפיה הפנו המשכילים את תצי ביקורתם. ב'קוצו של יוד', ניסח יל"ג את קובלנת המשכילים בניסוח אפיגרמטי קצר ובלתי-נשכח: "ומה יעשה תלמיד חכם שאין בו דעה? להיות גובה המס לא ידע לשון המדינה, / לשוחט רך לב הוא, למלמד — חלוש ריאה, / לסוחר — אין לו כסף, לחזן — קול נגינה; / עוד יש עוד פרנסת שמשים שדכנים / אך על אחת מהנה שבעה בטלנים." דבריו אלה, המבוססים בעצמם על שיר-עם יידי, היוו לימים בסיס לשיר העם הביאליקאי 'תאמר אהיה רב' ולרשימותיו 'סוחר' ו'איש הסיפון'. כאן לפנינו השלב האחרון של תהליך הדרגתי בן דורות של שקיעה מ"איגרא רמא לבירא עמיקתא". תחילתו ב"עם הספר" עטור התהילה, שהביא לעולם את התורה ואת האמונה באל אחד, וסופו ב"פרנסות האוויר" המביישות של הזקן הגלמוד והערירי. "פפירוסות" ולא "פפירוסים" ומגילות קלף מגלגל הזקן, נצר ל"עם הספר", שהתיימר להיות "אור לגויים".

גלגול פפירוסות במקום פפירוסים הוא עניין קטן לכאורה, אלא שהוא מאיר תופעה גדולה וחשובה: תופעת ירידתה של היהדות מטה מטה עד לדיוטה התחתונה של עמי התרבות. היהודי המסתובב ברחובות ברלין, העיר שנשאה בגאון את דגל ההשכלה, איננו "השב נזיר הלאומים, שנודד עם צלוחית של פלייטון בין זדים", סמל "תעודת ישראל בעמים" משירו של ביאליק 'על סף בית המדרש'. זקן זה הוא הקריקטורה העלובה והמגוחכת של הזקן הארכיטיפי, (או ה"נובלת" — *simulacrum* — שלו, בלשונו של ביאליק): יהודי זקן, גבוה ודק, המסתובב ברחובות העיר הגדולה בבגדים בלים ומטולאים וכתם צהוב במכנסיו. לאן הגיעה היהדות, שואל ביאליק בלא מילים, וממחיש כאן באופן ציורי ופלסטי את שתיאר במקום אחר בלשון עיונית מופשטת. בנאום 'על חורבן היהדות בגולה ובניין ארץ-ישראל', שנשא ביאליק בלונדון בחורף תרפ"ו, הוא תיאר בין השאר את מצבו של המרכז היהודי בברלין: "היהדות הגרמנית, שהיתה תמיד נושאת דגל החכמה והתרבות, יורדת פלאים משנה לשנה. יהדות זו, שנתנה לנו את צונץ, גייגר, גרץ ודומיהם עמדה מלדת, ומעייניה דללו וחרבו. בכל מקום פוגשים אנו רבבות יהודים תועים מארץ לארץ תלושים וקרועים ונתונים כמו בתוך כף-הקלע".⁶

ככלל, כל המוצג לפנינו אינו אלא המתשה והמתזה אגב הרחבה של עניינים שכבר הפכו לסמל הגותי; תיאור נטורליסטי, רב פרטים, הנופח רוח חיים בדמות ארכיטיפית מופשטת, שאיבדה זה מכבר את טיבה החושי והיתה לאיקון או לסמל — דמותו של היהודי הנודד. זו היתה דרכו של ביאליק ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה: הוא נהג ליטול סמל או פתגם, שבו מקופלת חכמת דורות, להפשירו מקיפאוננו ומצמצומו ולנסוך בו חיים חדשים, עד כי אופיו הקטגוריאלי והמופשט היה כלא היה. לא פעם שכחו מבקריו של ביאליק כי דמות הילד ביצירתו, המקיץ משנתו עם פתיחת החלון, אינה אלא הרחבה וקונקרטיזציה של דמות האומה המקיצה משנתה; שדמות הצרצר אינה אלא קריקטורה של היהודי בעל הכינור, המנסר על מיתר אחד ויחיד את מנגינת הגלות הארוכה; שדמות האב, המוזג מן השכר לערלים שבאכסנייתו, ונותן עינו בספר ולא בכוס, אינו אלא קונפיגורציה של דמותו של יעקב יושב אהלים, המוזג מן האדום האדום לעשיו, איש השדה והציד. את

הטכניקה הזאת הסביר ביאליק במפורש בהרצאתו על סיפורי־עם, שנשא באיר תרצ"ד:

העם אינו יכול לשמור בזיכרוננו דברים גדולים. ולפיכך הוא מצמצם את הווייתו בדברים מיניאטוריים. את הפילוסופיה של האומה תמצא לפעמים כשהיא ספונה בפתגמים. [...] העם מקפל לפעמים תמצית חיים שלמה ומרכז הכול בשם של טיפוס. אחר כך בא האמן ומגולל מתוך אפיתט אחד כזה ספר חיים שלם. מספרים על ר' יהודה הנשיא, ששלח מתנה לאנטונינוס שמלת משי של מלכות וקיפל אותה בקליפה של אגוז, אחר כך פתח את קליפת האגוז ופרש לפניו שמלה גדולה. כך גם האמן מפתח את המקופל בקליפה ומוציא משם עולם שלם.⁷

גם כאן נטל ביאליק ארכיטיפוס, שדמיון של דורות עיצב וקיבע אותו, הוציאו מקליפת האגוז שבתוכה היה נתון, ופרש אותו בתיאור רחב, אמין ומשכנע. לכאורה לפנינו זקן סתמי ואלמוני, אך למעשה לפנינו הרחבה של סמל. מקלו וגופו הארוך והדק של הזקן הופכים אותו לאוורירי ולנידף ברוח וגם לסמלו של "איש הרוח" ושל היהודי הנודד (באחד מגילוייו העלובים ביותר). הוא אמנם גבוה ורם, כמו העם השב בהמנונו של פרוג 'שירת ישראל' (שביאליק תרגמו לעברית), אך אנו נוטים לראות בגובהו תו היכר נטורליסטי ושוכחים את טיבו הסמלי כבתיאור "ישראל סבא" שבסוף 'שירתנו הצעירה', שבניו עוד "יזקפו את קומתו והקיפו את ראשו השב בענני כבוד ותפארה".

בקריאה ראשונה לפנינו, כאמור, תיאור קונקרטי של יהודי ארוך ודק ותו לא. אולם בעיון שני אותם פרטים קונקרטיים, לכאורה אקראיים, המהווים כביכול את תווי ההיכר החיצוניים של הדמות, ותו לא, מקבלים משמעות סמלית ומופשטת. כך, למשל, כשגורף היהודי את חוטמו, מרוב מבוכה ורצון להתכווץ בפינתו ולהיעלם מעין בוחנת, הקורא נוטה לראות בכך מעמד ריאליסטי טראגי־קומי. ושוב, לפנינו פרט זעיר, המקפל בתוכו דיון רב־אנפין בדבר החוטם היהודי הסמלי־ארכיטיפי, שהוא גם מקור לגאווה וגם מקור לנחיתות. גאווה — משום שחוטמו של היהודי הולך לפניו, עוזר לו לרחרח ולמצוא פרנסה, כאותו "סוחר" שבמרכז הרשימה הנושאת את שמו, המתגאה בחוטמו

כב"מכשיר עבודה" (ואף אין לשכות, כי "בעל חוטם", בלשונו של ביאליק, הוא בעל גאוה, הזוקר את חוטמו ביהירות).⁸ ואולם החוטם היהודי הוא כמובן גם תו ההיכר הגזעי, שטפלו האנטישמים על היהודי הטיפוסי, והמופיע דרך קבע בקריקטורות המתועבות ביותר של שונאי ישראל. החוטם הוא אפוא הן מקור לגאוה והן סיבה לנחיתות: סמל למבינות וסמל לכיעור גרוטסקי. גריפתו הקולנית של חוטם זה בראש חוצות מגחיכה את הסיסמה המשכילית "היה יהודי באוהלך ואדם בצאתך" ועושה אותה פלסתר: היהודי שלפנינו הוא יהודי בכל רמ"ח אבריו, גם בצאתו לרחובות הכרך; חוטמו נשמע למרחוק כמו אותם כרוזים רמים וקולניים שהשמיעו יהודים יפי הנפש בני הדורות האחרונים, אותם יהודים "מתמערבים" אשר נתפסו בנקל לכל אידיאל וסיסמה מושכי לב שעל-פי רוב כיזבו והכזיבו.

גם תיאור עמידתו של יהודי זה "במקלו אצל הסורג הנעול" הוא תיאור טעון במשמעויות מרובות, אפילו סותרות: אפשר שמעמד סמלי זה מייצג את היהודי הנודד המבקש סוף-סוף לקבל זכויות ולהתערות כאזרח במקום כלשהו אך מוצא את הדלת מסוגרת ומסורגת. אפשר שמעמד זה אינו מגלם את שאיפתו האמנציפטורית של היהודי כי אם דווקא את רצונו לעמוד לבדו בצל, להסתגר בד' אמות ולהיעלם מעין בוחנת. אפשר שהיא מלמדת על התבדלותו מן הכלל כדי לשמור על עצמיותו מתוך גאוה ענוותנית, ואפשר שהיא מלמדת על הצטמצמותו מאונס בקרן זוית חשוכה ונידחת מתוך ענווה גאוותנית. מכל מקום, עמדתו מזכירה את זו של האפון המסכן בשיר הילדים 'בגינת הירק', הנשען על מקלו עם תרמיליו הריקים, "לא נע ולא נד". המקל והתרמיל, סמל קללת הנדודים הנצחית, קיבלו, אם כן, ביצירותיו המאוחרות של ביאליק מיני טרנספורמציות וטרנספיגורציות, עד כי טיבם הסמלי ניטשטש ונשכח.

אופיו הקטגוריאלי-סמלי של היהודי שלפנינו נשכח אפוא ונעלם מעין הקורא בשל ריבוי פרטים קונקרטיים המעניקים לתמונה אמינות ואותנטיות. מה שנוסח ב'הרהורי לילה' בניסוח כללי ומוכלל ("בוא פתחי נדיבים ושָׁחָה על פת לחם"⁹) מוצג כאן באור ריאליסטי, בתיאור המפורט של דמות הנדיבים הזורקים לזקן פת לחם ומואילים לתת לו איזו עבודת דחק שכמוה כנדבה. בעוד שהקובלנה המושמעת בשיר

המוקדם 'איגרת קטנה' ("אנוע ככלב בארץ נבוכה; מגורש במקלות, מכולכל פירורים") נתפסת כדבריו של היהודי בה"א הידיעה, למרות השימוש בגוף ראשון יחיד, הנה תיאורו של היהודי שלפנינו, המכולכל פירורים ובורח מכל מקום בטרם יגורש, מנוסח בניסוח פרטיקולרי ורב-פרטים היוצר רושם אישי וחד-פעמי, המשכיח — אך לא מבטל לחלוטין — את צדו הסמלי והמופשט של תיאור זה.

לפנינו דמות רב-דובדית, שהיא דמות חד-פעמית במעגל הצר ודמות ארכיטיפית-סמלית במעגל הרחב: דמות היהודי הנודד כצלם, כאחת מאותן נשמות שמעולם התוהו "דאזלין ערטילאין". בין הספציפי ביותר לכללי ביותר מצוי גם מעגל הביניים: במעגל זה, מייצג היהודי הארוך והדק, המשוטט באפס מעשה ברחובות ברלין בקפוטה מהוהה ובבגדים צואים, גם את מצבם של "יהודי המזרח" (Ostjuden) באותו זמן שבו כתב ביאליק את רשימתו: את פליטי העיירה היהודית הסתופים והדוויים שראו בגרמניה שלאחר המלחמה תחנת עראי בדרכם לארץ-ישראל או לאמריקה. על מותם של סופרים שהלכו לעולמם בעיצומה של תקופת ביניים זו, בשעה של אנדרלמוסיה ואבדן כיוונים, דיבר ביאליק בנאום הפתיחה לוועידת הסופרים, בקיץ תרצ"ג: "אבל כמה טראגית היא מיתתם של אלה, שהמוות קפץ עליהם בדרך ממש, ובשעה של מהומה ומבוכה ומבוסה כללית, בתוך מרוצת חיפזון ומנוסת בהלה ובקשת מפלט מסביב, ובאוויר שכולו מנוגע רוח עיועים וטירוף דעת ואנדרלמוסיה רבה, באין רואה דבר, ובאין שומע דבר [...]. את רוב החברים האלה ראו עיניי במסעי לפני שנה וחצי באירופה. כולם היו בעיניי כמהלכים בעולם התוהו, כמתרוצצים בין פרשות דרכים"¹⁰ גם הדמות הארוכה והדקה שלפנינו מהלכת כצל וכצלם בעולם התוהו, מתנוודדת ומתרוצצת כאותה "דמות אדם הדומה לצלו של מת מתנועע, מתרוצץ" שבפתח 'המתמיד'; כמו המת-החי, סמל היהודי הנצחי מאגדת העם, שנתגלגלה ל'אוטואמנציפציה' של פינסקר, ושסללה בסופו של דבר את הדרך למשנתו הציונית של אחד-העם.

ג. הכיעור הגלותי מול יפיפיותו של יפת

פגישה מחודשת זו של יהודי מזרח אירופה עם המערב בעל הנימוסים המהוקצעים, אפשרה לביאליק לבחון כאן מזווית חדשה ובלתי שגרתית את הניגוד הקלאסי "מזרח ומערב", או את הניגוד הניצשיאני בין הזמן "הבראיזם והלניזם". זהו מפגש בין העקמומיות הגלותית, שהפכה את היהודי שבע הצער והייסורים ליצור דוחה ודחוי, לבין יפי העלומים, שמחת החיים והגבורה הפיזית, המתגלמים בדמותו הצעירה וחסרת הניסיון של היונקר האריסטוקרטי ומצוחצח המדים. זהו מפגש בין עם זקן, שהגיע לשלב האחרון והנמוך ביותר בתהליך ירידתו והסתאבותו, לבין עם צעיר ואופטימי, שלאומיותו זה אך החלה להנץ ולהתעורר; בין בן שועים ונדיבים שנתרושש ונזדקן לבין צעיר שהחל זה עתה לרכוש גינוני טרקלין נאצלים. לא במקרה עימת ביאליק את היהודי, חסר המולדת וחסר היציבות והמשמעת, עם האציל הפרוסי הצעיר, בן לאומה שנחשבה כהצלחה מדינית ראשונה במעלה וכסמל התרבות והישגי הסדר והמשמעת.

כל המתרחש כהרף עין בין היונקר הצעיר, המנומס אך חסר הרגישות, לבין היהודי הזקן, העלוב אך הרגיש לביקורת ולחשיפת קלונו לעיני זרים, מתעצם כדי משל על מצבו של היהודי בין המתקנות שבאומות העולם; על מצבו של בן לאומה קשישה, המנסה בשארית כוחותיה לשמר שרידים של תפארת העבר, בתוך אוירת ניכור וזרות, הסובבת אותו מכל עבר. דווקא רגע של נימוס מצד יונקר צעיר, שמתוך התנשאות והתייפייפות מואיל לזכות את היהודי העלוב במחווה של חסד, חושף את דמות היהודי הדל והמתחטא בכל עליבותה. מוטב היה לו התעלם הצעיר מן היהודי הזקן העלוב ולו עזב אותו לנפשו בלא שיפגין כלפיו מחוות נימוסין כלשהי. לעיתים הנימוס, ומה גם הנימוס המופרז, מתגלה כחוסר נימוס וכפגיעה שאין שנייה לה, אומר ביאליק בלא שיאמר את הדברים מפורשות. וכאן נעוץ ההבדל שבין "דרך ארץ" של היהודי לבין ה"נימוס" החיצוני של ה"יווני" (שיש בו הידור תרתי-משמע). היהודי מכוער בחיצוניותו ויפה בפנימיותו (והשווה לאפיתט "אֵ שִׁינְעֵר יוֹד" [= יהודי יפה] שפירושו יהודי ירא שמים),

ואילו ה"יווני" — יופיו החיצוני משכיח לפעמים את פנימיותו האטביסטית ואת אטימותו הרגשית. ההתנהגות היוונית-גרמנית כולה גינונים חיצוניים יפים, מעטה דק של נימוסין, כאותה כסיית עור דקה שעוטה היונקר הצעיר על כף ידו. לעומת זאת, "דרך ארץ" של היהודי כולה חדירה לתוך נפש האדם והתחשבות במתחולל בה, ללא כל צביעות ופרכוס.¹¹

לצורך תיאורו של היונקר, סמל ה"הלניזם" בגלגולו הגרמני המודרני, השתמש כאן ביאליק במלים שמקורן ביוונית ("נימוס" [nomos], "ביבליותקה" [biblion]) או הלטינית ("טירון" [tironis]),¹² אך באופן אירוני גם במלים ובמושגים מעולם היהדות ("זהיר הוא כהלכות דרך-ארץ כבר-מצווה בתפילין ביום השני ללבישתן. כמעט ששמח על מצווה כגון זו שבאה לידו[...] והזדרז לזכות בה, שלא להחמיצה").¹³ בעמידתו במדיו היפים, עטורי הכפתורים, מול היהודי הממשמש בכתמיו כבמכות אש, הריהו ככהן באפודו המעוטר והמהודר מול המצורע העומד לפניו בכל נגעיו. טשטוש הגבולין הזה בין הגרמני ליהודי מלמדנו שהגבולות בין "אנושיות" ל"יהדות" נבלעו במשך ההיסטוריה, כי עם שרוחו מרחפת בכל העולם קלט השפעות אין-קץ ותרבותו התפשטה לכל עבר. מעצם הטמעתה של "הברית הישנה" בתוך "הברית החדשה" החלה השפעת המוסר היהודי לחלחל לתרבותם האלילית של עמי אירופה.

הילכך, בשימוש שעשה כאן ביאליק במילה "ביבליותקה" ולא במילה המחודשת "ספרייה" הוא השיג תכלית כפולה ומכופלת: ראשית, כך רמז למחדשי הלשון ה"ירושלמיים", שחידושיהם הפזיזים אינם לרוחו (משום כך, השתמש גם במילה "טראם", ולא בחידושו של איתמר בן אב"י "חשמלית"). שנית, באמצעות המילה "ביבליותקה", הכניסנו ביאליק לאווירה השוררת בקרב היהודים המערביים האמידים, המתבוללים למחצה, המחזיקים בכיתם "בית עקד ספרים" ומלמדים "עבריי" לגימנזיסט בר-מצווה. שלישית, ומעל לכול, ביאליק מדגים באמצעות מילה זו את החלחול ההדדי שבין תרבות ישראל לתרבות העמים במרוצת ההיסטוריה. מילה זו, שמקורה במלה היוונית *biblion* (= ספר; ובצורת הרבים *biblios*), היתה בעולם לשם נרדף לספר הספרים, תרומתה של התרבות העברית לתרבות האירופית, האלילית

במקורה. היוונים נתנו לעולם את היופי, הרומאים את כוח האגרוף והיהודים את התורה ואת המוסר.

ניצשה סבר שהעולם הנוצרי קלט השפעה רבה מדי מהיהודים, שאינם אלא "גזע עבדים" אסקטי, המתכחש ליפי החיים. לעומת זאת, הדובר, שאינו עד-ראייה בלבד, אלא גם ממוצע הממצע בין השניים, סבור, כמשתמע מדבריו, שהעולם הנוצרי לא למד די מהיהודי. הוא מרחם אמנם על היהודי המנסה לחפות כרגע על כיעורו, פרי עיוות של דורות, אך הוא גם מלגלג על היונקר ועל חוסר הבנתו בהוויות העולם ובהלכות מוסר ודרך ארץ. הנימוס המערבי אינו אלא גינונים חיצוניים, בלא רגש והתחשבות; ה"הלניזם" של אנשי המערב עולה על היהדות באסתטיקה אך לא באתיקה. הדובר מספר כי הזקן מזכה אותו תמיד כמנוד ראש לאות שהוא מזהה אותו ודורש בשלומו ("לעולם הוא מקדים לי נענוע ראש"). דברים אלה מזכירים את המסופר בתלמוד על ר' יוחנן בן זכאי "שלא הקדימו אדם שלום מעולם, ואפילו נכרי בשוק" (ברכות יז ע"א). לפנינו אפוא אדם, שלמרות דלותו ועליבותו הוא מקפיד בהלכות דרך-ארץ ואינו רואה בהקדמת שלום לאדם צעיר ממנו משום פחיתות כבוד.

דרך ארץ ומוסר יכול הגרמני-ה"יווני" ללמוד מהאומה הזקנה והדווייה, המתגלמת כאן בדמותו העלובה והסחופה של היהודי האלמוני, הנודד ברחובות ברלין. אילו נתחנך על פי המידות היפות, המצויות במקורות ישראל, לא היה נוהג היונקר ביהודי זה באטימות גולמנית כזו. אילו קיבל חינוך יהודי, היה מכיר ויודע, למשל, את מימרת חז"ל: "אל תרצה את חברך בשעת כעסו..." ואל תשתדל לראותו בשעת קלקלתו" (אבות ד, יח) ואת הוראתם לאדם שלא יבקש מחברו סליחה מוגזמת ומופרזת: "כל המבקש מוטו [סליחה] מחברו אל יבקש ממנו יותר משלוש פעמים, שנאמר 'אנא שא נא... ועתה שא נא'" (יומא פז ע"א). ובקצרה, הליכות שבין אדם לחברו, שחז"ל מורים אותן וממליצים עליהן, מעידות על רחמנות, על צניעות ועל לב רגש, ולא על רצון להתנאות לפני הזולת ולהרשימו.

יש לו אפוא לאריסטוקרט האירופי הצעיר הרבה מה ללמוד מהיהודי הבא בימים שנתגלגל למדינות הים מן המזרח (מן ה"קדם", תרתי-משמע). אך גם היהודי יכול ללמוד מן הצעיר היושב ישיבת קבע

בארצו ובמולדתו, שהרי אלמלא היה היהודי שקוע זה דורות רבים ברפש הגלות, לא היה מגיע למצבו הרווי והסחוף. לפנינו מצב טראגי של מפגש בין שתי תרבויות — זו ברגעי דעיכתה וזו ברגעי עלייתה. והנה, במעמקי ההיסטוריה כבר התרחש מפגש מקביל, כשתרבות יוון אך החלה לעלות מעלה מעלה, אבל אז היה זה מפגש בין יהודי גאה ועתיר תרבות לבין תרבות אלילית, עדיין נחשלת למדיי. הרשימה שלפנינו היא הגירסה המעוקמת, הקריקטורית, הטרגית, של השיר 'לנוכח פסל אפולו'. דוברו של טשרניחובסקי ניצב בראשיתו של תהליך (השיר נכתב לרגל התכנסות הקונגרס הציוני הראשון, ויש בו כדי לסמל את השאיפה להצטרפותו של היהודי המודרני למשפחת העמים); לעומתו, היהודי ברשימתו של ביאליק הוא צל-צלו של מת — השלב האחרון בתהליך מתמשך של הסתאבות ושל ניוון. היחס בין שני היהודים הניצבים מול "יווני" מסולסל ויפה-תואר הוא כיחס שבין בת-שוע, ה"נסיכה" היפיפייה בפתח הפואמה של יל"ג, לבין בת-שוע, התגרנית העלובה וה"מנוולת" שבסופה של אותה פואמה. בשני המקרים מתואר סופו של תהליך, רגעי השקיעה האחרונים של הוויה יפה ומפוארת, שאבד סברה ובטל סיפוייה.

ואפשר לתפוס את המפגש של היהודי עם היונקר גם ברמה גבוהה יותר של הפשטה — כמפגשו של היהודי הנצחי עם המערב (עם האמנציפציה, עם החופש שמחוץ לחומות הגטו); מפגש שכלכל את דעתו של היהודי והזיק לו לדעת ביאליק יותר משהועיל. מפגש זה חשף למעשה את כל נגעיו של היהודי וגרם לו בסיכומו של חשבון עוול כל יכופר. היונקר הרך והמשוח — סמל ההלניות והגרמניות הרעננות — מעניק ליהודי החסות — סמל ההבראיזם האסקטי, עתיק היומין — איזו התנצלות (פירור' של הכרה במעמדו; פריווילגיה כזו או אחרת; מיני זכויות אמנציפטוריות חסרות תוכן של ממש), מתוך התנאות בעצמו וביפי נפשו, מתוך גינונים חיצוניים שאינם מעידים כלל על יחס כן ואמיתי כלפי היהודי או על רצון אמיתי להיטיב עמו.¹⁴ ודווקא אז, ברגע כזה, נחשפת עליבותו של היהודי ביתר שאת, והוא מתגלה בכל מומיו ונגעיו. יתרה מזו, ה"טובה" והמחווה מחמירות את מצבו. הוא מבקש להצטמצם בפינתו אך נדחף בעל-כורחו למרכז הזירה דווקא כשהוא מבקש להיבלע באדמה ולהיעלם. דווקא אז הוא גורף את

חוטמו מרוב מבוכה ומפנה אליו את כל תשומת הלב. הוא מעורר רעש ונסחף לתוך ההמולה כמו אותם יהודים ששימשו כרוזים קולניים לסיסמאות הומניסטיות יפות ומושכות-לב. על הזכויות האמנציפטוריות, שקיבלו היהודים אחרי המהפכה הראשונה, היא המהפכה הצרפתית, אמר ביאליק כדברים הבאים:

ההשכלה — קניית ההשכלה — הרי כל טיבה ופירושה היו עזיבת דרכי היהודים וקבלת שכר ממשי בצורת דיפלום, זכות ישיבה, הרחבת חיים, אפשרות קיום פרטי. איש לא הביא בחשבון את חשבון האומה. האינטליגנציה יצאה את תחום המושב, אכלה בשר בלי תשלומי טקסה, פטרה את עצמה מעול תורה, מצוות, מסים, השתתפות בצרכי ציבור, וקנתה לעצמה מעט "חיי שלוה". זאת הייתה דמות-דיוקנה של ההשכלה במציאות, בהתגשמותה בחיים, להפך מכוונתה ומטרתה.¹⁵

את ההשכלה תפס אפוא ביאליק, ברוח משנת אחד-העם, כמפגש של היהודי עם רוח המערב, מפגש שהחליש את היהודי ולא חיזק אותו. רק הרוח הלאומית שסחפה את העם לאחר ההתפכחות מסיסמאות ההשכלה הצליחה לחזק את רוחו ולהעלותו מאשפתות. היונקר עשוי לייצג תופעות רבות של תרבות המערב — תופעות קונקרטיות ומופשטות, על זמניות ואקטואליות: את צדה האידיאליסטי של גרמניה, המבקש "להיטיב" עם היהודים לא כל כך מתוך אהבת ישראל כמו מתוך התייפייפות והתנאות בערכים הומניסטיים יפים; את הנימוס החיצוני שאין מאחוריו רגש; את היופי והאון המיליטריסטיים של הבריאות והחזקות שבאומות העולם (היונקר מוצג כאיש-צבא במדיו המצוחצחים והנאים), את הכפירים בתלתלי הזהב מתורת ניצשה, שגרמו לו ליהודי להצטמצם ולהתכווץ בפינתו "כחומט בתוך קשקשותיו" (ראה שירו של ביאליק 'על סף בית המדרש'). נרמז שהיהודי מתייחס למחווה של היונקר ספק בביטול ספק בהתבטלות.¹⁶ נרמז שהיחס יכול להשתנות מנחיתות לעליונות וחוזר חלילה; אף נרמז כאן כי כבר היו דברים מעולם. היו תקופות שבהן העברי, שהביא לעולם את המונותיאזם, עלה בהרבה על היווני עובד האלילים. ועתה,

ה"יווני" המודרני מתייחס ל"עברים" בני־זמנו ("יזראליט" [ישראל] או "ייברי" [עברי] הם כינויו של היהודי בצרפת וברוסיה אחרי המהפכה הצרפתית) לא כאל אזרחים שוויוניות, כי אם כאל "גזע עבדים" נחות ומזולזל. לא במקרה מתרחש המפגש בין היהודי ל"יווני" בקרון של רכבת, סמל הזמן החולף. במרוצת ההיסטוריה התחלפה אוכלוסיית הקרונות לא אחת, ועמים עלו וירדו בהם חליפות. עתה הגיע זמנו של היהודי הגלותי, שבע הימים והצער, לרדת מעל במת ההיסטוריה ולפנות את מקומו לעמים חדשים ורעננים שלא ידעוהו. הזקן שלפנינו הוא מאחרוני "מתי מדבר", שיגוועו על מקלם ותרמילם במדבר העמים ולא תהיה להם תקנה. אחריהם יבוא כבר דור צעיר שלא ידע את עול המורשת ואת סבל הגולה ומדוויה.

ד. הרשימה בראי הגותו של אחד־העם

המפגש בין היהודי לבין היונקר מסמל אפוא את המפגש שבין היהודי לבין תרבות המערב, מפגש שהצמיח את פירותיה הראויים של ההשכלה, אך גם את חוחיה ובאושיה. ואולם, מפגשו של היהודי עם היונקר הרך והרענן עשוי לגלם את המפגש בין "מזרח" לבין "מערב", או בין ד' אמות לבין החוץ המשתרע מעבר לכותל, בתוך היהדות עצמה (אין לשכות שהמילה "יונקר" מקורה באפיתט "Jung Herr", או "Junc Herre" בגרמנית עתיקה, שפירושו "אדון צעיר"). ה"צעירים", אוהדי הרצל ומתנגדי אחד־העם, שהביאו לעצמם הקדמון והשב ערכים מערביים ודיברו בשם "שינוי ערכים" גמור שיעדיף את האסתטי על האתי, לא הביאו לעצמם — אליבא דביאליק — כל תועלת של ממש. פגישתם עם עצמם השב לוותה בגינונים ראוותניים רבים ובדיבורים יפים ורמים, אך כמעט מאוד מעשים של ממש. נשיאים ורוח, וגשם — אין. אותם "צעירים" לא הטיפו על עצמם גשמי ברכה בזמן שהוא היה שרוי במדבר העמים, משווע לטיפת טל של תחייה.

את תלונותיהם של ה"צעירים" המתמערבים הללו, ומ"י ברדיצ'בסקי בראשם, על ש"צר להם המקום" בין יריעות אוהל שם, השווה ביאליק במסתו 'שירתנו הצעירה' לבת החוזרת לאוהל אביה הדל לאחר ששימשה כשפחה בבית גביר, מעקמת את אפה למראה העזובה

ומתמלאת טענות כרימון. ותגובת המחבר למשמע הטענות: "אבא מהו אומר: 'בתי, עד שאת מעקמת חוטמך טלי מטאטא וכבדי את הבית...'". גערה כעין זו שילחו תכופות אחד-העם וביאליק ב"צעירים" על צורכיהם המרובים ויכולתם הדלה; על טענותיהם הרבות ומעשיהם המועטים. יהודי המזרח שהגיעו למערב, וברדיצ'בסקי בראשם, נראו לביאליק כמי שיכלו לטרוח יותר למען המטרה הציונית וכמי שהעדיפו פירורים מארוחה דשנה בארמונות נכר על ארוחת ירק דלה שאינה ניתנת בחסדי זרים. הוא ראה אותם כזרים וכגרים במקום מושבם, ועל כן כמתים בחייהם.

בכסלו תרע"ד, כשנתיים לפני כתיבת הרשימה שלפנינו,¹⁷ התנצל ביאליק לפני ברדיצ'בסקי על ששכח לשלוח אליו את כרך שיריו החדש, אך באותו מכתב דחה את בקשתו לשכר סופרים ("קונטרסך 'לארץ אבות' עדיין לא כלה. כשיכלה נודיע לך מיד").¹⁸ לימים, בימי שבתו בברלין, הספיד ביאליק את מ"י ברדיצ'בסקי, החשוב והנועז שב"צעירים" ומי שיצא בקולמוסו להתפלמס עם אחד-העם ולהציע דרך אלטרנטיבית. בהספד זה אמר ביאליק בין השאר כי הסופרים הגרים בעיר ברלין המתינו לבני המקום, שבתוכם ישב המנוח שנים רבות, שיבואו הם ראשונה להספיד את המת, אך ציפייתם לא נתמלאה "וכך הדין נותן: הללו שבחייהם קרויים מתים לא יכלו להספיד את המנוח שבמותו קרוי חי".¹⁹ טשטוש הגבולין שבין חיים למוות, המשמש מוטיב מרכזי ברשימה שלפנינו, שימש אפוא לימים את ביאליק בנאום המספד שלו על ברדיצ'בסקי. יהודי המזרח בברלין נדמו אפוא לביאליק לגרים מתגוררים ומתגודדים תחת השמים, שאינם יכולים אפילו להידבר כראוי עם אחיהם ה"מערביים".

גם בכך הלך ביאליק לשיטתו של אחד-העם שתיאר את ישראל בעמים "כעני המחזר על הפתחים ומבקש מאחרים ליתן לו מה שהוא אינו נותן לאחרים. לפיכך אין בני עמים אחרים רואים ביהודי איש כערכם ואינם מכירים שום חובה לנהוג בו מנהג 'דרך ארץ' המקובל ביניהם בייחוסם לכל שאר הזרים היושבים עימם. ואם יגדל חסדם עימו, לתת לו מקום בתוכם, אין זה אלא נדבה, המשפילה את נפש מקבלה".²⁰ הקיום היהודי במזרח אירופה נסתתמו צינורותיו, אך גם במערב שוררת השפלה נוראה במסווה של "זכויות" ו"פריווילגיות".

רעיון זה משתקף בשיר 'לפני ארון הספרים', שחלקו הראשון מתרחש במציאות גטואית מזרח אירופית, ובה עכבר המחטט במעי ארון הספרים (בבואתו של היהודי הלמדן מן הנוסח הישן הנובר בספרים); חלקו השני מתאר הוויה מערב אירופית, אסתטית להפליא, העוטה אדרת קטיפה וכובע אצילים נוסח סרוונטס ושיקספיר, אך גורמת לו ליהודי לחוש תחושת זרות וניכור. בסגנונו המתרפס לפני "הוד לילה" הדובר מזכיר את יהודי החסות האפולוגטי, אורח נטה ללון, הקד קידה של כבוד ויקר לפני תרבות המערב אך גם חושש חשש גדול מפניה ומפני אדרתה השחורה.

שנות המלחמה, שבהן נערך ביאליק לצאת בעצמו לגרמניה כדי לשקם שם את עסקיו טרם עלייתו ארצה, היו גם שנים של חשש מפני המפגש עם המערב ועם יהדות המערב. היו אלה שנים של חשבון נפש אישי, שהתמקד ביחסיו עם סופרי ישראל שהתיישבו במערב והתערו בה כביכול כאזרחים שווי זכויות: במאזן היחסים בינו לבין ברדיצ'בסקי, גדול מספרי הדור, שכבר ישב אז בגרמניה שנים לא מעטות, היה ביאליק בחזקת חייב. מרוכ נאמנות לאחד-העם — לאיש ולמשנתו הציונית — נהג המשורר-העורך לא אחת שלא כדין כלפי "יריבו" והחזיר לו סיפורים בטענה שלא יצלחו ל'השילוח'. בתוך כך, עלה כנראה בראשו של ביאליק זכר סיפורו של ברדיצ'בסקי 'הזר', שאותו החזיר למחבר בשנת 1907, בלוויית איגרת פוגעת למדי: "סיפורך 'הזר' אינו משופרי שלך. קיוויתי לדבר טוב מזה. יש בו אמנם מומנטים יפים: הרגשת 'הנפילה' של הזר בשעת דיבורו ואחר כך; אבל ההקדמה הארוכה שלפני זה ותיאורים ודברים שלא לצורך המרובים שם כל כך — כל אלו ממעטים את דמות הסיפור ופוגמים אותו, לדעתי. הנני משיב לך ע"כ את הכ"י ומבקש מעמך לשלוח אליי מן המיטב אשר יתן לך אלוהים".²¹

עיון בסיפור 'הזר' מלמד שסיפור דחוי זה צף ועלה בתודעתו של ביאליק בשעה שחיבר את רשימתו על היהודי הנידח המזדמן לו למספר ברחובות העיר הגדולה. גיבור שני הסיפורים הוא outsider — יהודי זר ואלמוני, גבה-קומה, המשוטט באחת מערי אשכנז הגדולות, אף נוסע בקרון של מסילת הברזל העירונית (ה"טראם"). שני הגיבורים לבושים קפוטה שחורה ארוכה שאותה אין הם מסירים לעולם — זכר

לעולם היראים שאותו נטשו לטובת העיר הגדולה. שניהם עיתותיהם בידיהם, והם עושים שעות בעסקי רוח פחותים ומצטמצמים להם בפינתם כמבקשים שעין זר לא תשזפם. "מי היה האיש הזה? מה מעשהו בעיר הזאת? מאין בא ומה טיבו?", שואל סיפורו של ברדיצ'בסקי ומסכם "הזר עשה רושם כאיש שנושא איזה סוד בחובו [...] מה קרהו? חידה היא". בסופו של דבר פוצה "הזר" את פיו, ו"כל מלה אשר הוא מוציא מפיו הרי היא כשרטת בנפשו" (והשווה לתיאורו של ביאליק: "טלאי טלאי — ופצע עמוק תחתיו, כתם כתם — וחותם קלון עם מכוות אש צרבת בבשר החי"). כאן וכאן מסמל "הזר" בנוכחותו המטרידה את צערם של הרבים, צערו של עם ויחיד, והופך לסמל של דור ושל אומה שלמה. "מצוקת נפשו גדלה", כותב ברדיצ'בסקי בסוף סיפורו, "מרגיש הוא כי צערם של רבים אוחז עתה בערפו. כמו רוחות אזלין ערטילאין מכל הדורות באות וקורעות את נשמתו ומוכיחות את נשמתו... הרפו ממני! הוא קורא ואין מניח לו [...] ולו ימות עתה, הוא וכל אלה החושבים מחשבות על אפס עמם כמוהו, עוד אז תישאר השאלה הנוראה הזאת בלי פתרון: נודד נצחי זה על מה הוא חי? ולמה הוא חי?".

ואולם, בעוד שה"תלוש" בסיפורו של ברדיצ'בסקי הוא "תלוש" אופייני, אדם כבן שלושים התועה בדרכי החיים, צעיר מבטיח שהגיע עד משבר, גיבורו של ביאליק הוא אדם בערוב יומו. ברדיצ'בסקי תיאר את צעירי דורו שיצאו קרחים מכאן ומכאן, שרגשות האשם שלהם כלפי העולם שנטשו, בצירוף מחשבותיהם השופנהאואריות הנוגות, פרי ההשכלה המערבית, הביאו אותם לשוקת שבורה. לעומתו תיאר ביאליק את אחרוני האחרונים מבין בני דור המדבר, הגוססים "גסיסה אריכתא",²² ללא תכלה וללא תוחלת, גם אם לא "נתמערבו" ו"נתמשכלו" כגיבוריו של ברדיצ'בסקי. בהעלאת גירסה משלו לסיפור "הזר" ביקש להציב גירסה אידיאית משלו, אחד-העמית ביסודה, המלמדת שה"צעירים" היו זה מכבר לתיישים, אך בעיית הגלות וצרת היהודים בעינן עומדות. לא מפגני ראווה ירפאו את שברו של העם, נאמר כאן כמעט במפורש, כי אם אותה תרופה שהציע אחד-העם במשנתו ה"רוחנית": עבודה קשה וממושכת של תיקון, שתעמיד דור חדש חלף דור המדבר שנגעיו הם "מצוות לא יוכל לתקון".

על כן גרס ביאליק במסתו 'הלכה ואגדה', כי "בשעה זו" שבה העם נערך לשוב אל מולדתו שמקדם הוא זקוק למצוות "עשה" חדשות, לעול שיוטל עליו, ולא לגינונים חיצוניים, שאין בהם ממש (להלכה ולא לאגדה, לעשייה ולא לפנטזיות וחלומות, לאמת ולא לגינוני שווא ולהתייפייפות של הכל או של יפת). גינוניו של ה"יונקר" מדגישים את עליבותו ועקמומיותו של יעקב-ישראל הזקן, וכדי שיהיה העקוב למישור יש לשנות את המצב מן היסוד ולא להטליא טלאי על גבי טלאי.²³ הגיעה העת, אומרת רשימה זו בלי מילים, לזנוח את הגלותיות המאוסה ולחנך את העם לזקיפות קומה ולניקיון דעת. אך אין זו המלצה ברוח הרצל, שביקש להשיג את השינוי בן לילה, ולמעשה נהנה, כאותם שתדלנים יהודים בני כל הדורות, מכל מחווה ומכל פירור של תשומת לב שקיבל מידי שולטנים וקיסרים. אף אין זו המלצה ברוח ז'בוטינסקי, שביקש אף הוא שינוי בן לילה, שיהפוך את היהודי לאיש צבא מצוחצח מדים (כדוגמת היונקר היפה, לבוש המדים החדשים), שישיל באחת את קפוטתו ואת בגדיו הצואים. זוהי המלצה גוסס אחד-העם, שביקש "הכשרת לבבות" איטית וממושכת, שתשנה את מבנה נפש היהודי מן היסוד. אי אפשר לתקן ביום אחד את אשר עיוותו דורות רבים, מסכמת הרשימה. לא גינונים דרושים לעם הזה בשעה זו, כי אם עבודת "תיקון" קשה וארוכה.

ביאליק מגנה כאן את הגלותיות שממזרח וממערב: במזרח אירופה הולידה הגלות את ההעוויות המכוערות ואת ההתחכמות הנלוזה (המתוארת בהופעתם הדוחה של ה-Ostjuden לבושי הקפוטות, המהלכים ברחובות ברלין בבגדים מטולאים שכולם סחי ומאוס).²⁴ היא הולידה את הביטול וההתבטלות, המתבטאים בהתנהגותו המגוחכת של היהודי בעת בקשת הסליחה (משיכת כתף, פשיטת יד, עקימת פה — כולם תרתי משמע). אפילו המספר, המציב עצמו הרחק מן האספסוף היהודי הסחוף והדווי המתרוצץ ברחובות ברלין, אינו נקי מפגמי הגלות. אף הוא המתבונן בדמותו השחוחה של היהודי הזקן מעמדו הביקורתית של יהודי מתקדם, אינו ניצל כאן מביקורת אוטו-אירונית סמויה על שהוא חוטא בחטא הפלפול, זכר להיותו בן-תורה שנתפקר. הפלפול של יהודי המזרח, והמספר בכללם, מוצג כאן בניסיון לפרש הברה אחת ויחידה בארבעה אופנים שונים. אך גם

במערב הולידה הגלות פרי באושים: את ההתרפסות האפולוגטית של יהודי החסות,²⁵ את מיני ה"סורוגטים" שהמציאו פרנסיהם ומנהיגיהם של יהודי המערב, המתבוללים למחצה, למוסדות הקהילה המסורתיים;²⁶ את אורח החיים המתבולל למחצה של משפחות יהודיות אמידות בגרמניה האמנציפטורית, המשתקף כאן ב"לימוד עברי לגימנזיסט בר-מצווה".

מסקנתה של הרשימה היא ברוח השקפתו של אחד-העם, שביאליק דבק בה כל חייו גם אם דבקו זה עברה מיני תגודות והתגוונות שהזמן גרמן: עליבות של דורות אי אפשר לתקנה או לטשטש ברגע. לא הטלאה חפזה כי אם רק הכשרה אטית וחינוך יסודי יסייעו לשינוי מבנה הנפש של האומה. ניסיונו של הזקן לכסות כהרף עין על טלאיו אינו מסייע לו להבליע ולטשטש את עליבותו אלא להפך, הוא מדגיש אותה ביתר שאת. ועם זאת, אחד-העם האמין כי עליונות רוחנית עולה על עליונות פיזית וחומרית, ועל כן אין ברשימה שלפנינו מטעמה של התבטלות בפני היונקר המנומס ויפה התואר. ההפך הוא הנכון: הרשימה חותרת לחיזוקם של אותם ערכים נצחיים שנשתמרו ביהודי חרף חרפת הגולה ושאותם הוא עתיד לשאת בתרמילו בצאתו את הגולה. מעל לכל התיאור מרחפת המסקנה הציונית הבלתי הגויה: על היהודי הנודד — הסובב במזרח ובמערב כ"אורח נטה ללון" — להתרחק מעריה המעטירות של אירופה ומן הכלימה שהן ממיטות עליו.

כלום אין הרשימה 'מעוות לא יכל לתקון' הדגמה והמחזה של רעיונות שבמאמרו של אחד-העם 'ריב הלשונות'? תחילתו של מאמר זה בסקירה חטופה של כל ההיסטוריה הלאומית מאז יצא העם לדרך נרודיו בגולה, ברוח הגותו של שד"ל, והמשכו בקריעת המסווה מעל "היהודי המזרחי", שניסה לסגל לעצמו את אורחות החיים המערביים ונכשל בהם. את תהפוכות הגורל היהודי בעת החדשה, סיכם אחד-העם באמרו:

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 מכוח ופצעים, אבל
'הצלם הלאומי' עדיין שורה עליהם.

גם לעיני הדובר נקרע המסווה ומתגלים "הפנים הלאומיים" במלוא
כיעורם: כולם פצע וחבורה ללא מתום — "מעוות לא יוכל לתקון".
המסקנה האחד-העמית היא שאי אפשר לתקן את המצב בן לילה אלא
צריך להשתנות מן היסוד: להפנות את כל הכוחות והמאמצים למלאכת
"תיקון" אדירה, שתשנה את פני האומה ותיישר את קמטיה ועיוותיה.
הרשימה 'מעוות לא יוכל לתקון' היא דבר הפרוזה החשוף ביותר של
ביאליק מבחינת הרעיונות האחד-העמיתים הגלומים בו. כל כולה חותרת
לעבר המשפט האחרון: "העלוב! בשעה קלה אמר לתקן את אשר
עיוותו שנים רבות כל כך!".

הערות לפרק שישי:

- 1 ביאליק משתמש כאן במתכוון במילה הלועזית "טראם", ולא בחידושו של
איתמר בן אב"י "חשמלית", וכן במילה "כיבליותקה", ולא בחידושו של
בן-יהודה "ספרייה", כדי לרמוז שחידושיהם הפזיזים של מחדשי הלשון
ה"ירושלמיים" אינם לרוחו. במילה אחרת שחידש בן אב"י — "מכונית" —
השתמש ביאליק בשירו המודרניסטי 'המכונית' (תרפ"ג), שגם בו כלולים מיני
רמזים בגנות הפזיזות בתחומי החייאת הלשון, הפואטיקה והפוליטיקה. וראה
שמיר (תשמ"ז), עמ' 168–170.
- 2 איגרות ביאליק, ב, עמ' כ–כא.
- 3 דמות זו של היהודי כמת-חי, או כ"צלם", הופיעה באחדים משירי ביאליק
(בשיר הגנוז 'גסיסת חולה', ב'ואם ישאל המלאך', 'בעיר ההרגה', 'לפני ארון
הספרים', 'אלמנות' ועוד).
- 4 מובאה זו מספרו של ניצשה 'דמדומי שחר' מצוטטת כאן מתוך ספרו של
ואלטר קאופמן ניטשה — פילוסוף, פסיכולוג אנטיכריסט, בתרגום ישראל
אלדד, ירושלים ותל-אביב תשמ"ו, עמ' 246.
- 5 בשימושי לשון אלה, המבליעים כביכול את הגבולות שבין הבראיזם להלניזם,
בין יהדות לגרמניות, נתן ביאליק כעין המחשה לרעיון שעליו דיבר בנאום
הפתיחה לוועידת הסופרים בתל-אביב בקיץ תרצ"ג בדבר ה"גרמניזציה של
היהדות", היינו חכמת ישראל כלשון עם זר, ובדבר ה"יודאיזציה של
הגרמניות", היינו חדירת היהודים לספרות ולמדע הגרמניים, ראה דברים
שבעל-פה, א, עמ' רלה.

- 6 דברים שבעל־פה, כך א, עמ' נט-סא.
- 7 שם, ב, עמ' קכו-קכז. והשווה לדברי אחד־העם בראש מאמרו 'ריב הלשונות' (נדפס בפעם הראשונה בהשילוח, כך כב, חוב' ב, אדר תר"ע): "כשהרגישו אבותינו כימי הבית השני, שה'קרקע' הולכת ונשמטת מתחת רגלי האומה, עמדו וצמצמו את 'הקרן הלאומית' ב'מטלטלים', שלא תאבד באבדן הארץ הלאומית". על רעיון זה של צמצום הנכסים בעת המעבר מן הגולה לארץ־ישראל נתבסס גם "רעיון הכינוס" הביאליקאי. וראה כל כתבי אחד־העם, עמ' תג-תו.
- 8 אגרות ביאליק, א, עמ' שג.
- 9 במלאת עשר שנים למות פינסקר כתב אחד־העם את מאמרו 'התורה והעבודה' (נדפס בפעם הראשונה בהשילוח, ט, חוב' מט, שבט תרס"ב) שבו נאמר: "וישראל בעמים[...] הרי הוא כעני המחזר על הפתחים[...] לפיכך אין בני עמים אחרים רואים ביהודי איש כערכם ואינם מכירים שום חובה לעצמם לנהוג בו מנהג 'דרך ארץ' המקובל ביניהם בייחוסם לכל שאר הזרים היושבים עימם. ואם יגדל חסדם עמו, לתת לו מקום בתוכם, אין זה אלא נדבה, המשפילה את נפש מקבלה". ראה כל כתבי אחד־העם, עמ' קסד-קעג.
- 10 דברים שבעל־פה, א, עמ' רלא-רלו.
- 11 רעיון זה עולה גם מן הרשימה 'איש הסיפון' כתיאור הריקודים שעל סיפון האנייה: "ואף אלה מרקדים בלי התעוררות מיוחדת, אלא סתם, דרך נימוס, שלא להשכיח תורת רגל מן האנייה". גם כאן משלב ביאליק בהומור מונחים יווניים ועבריים, הוא משתמש בצידורף "להשכיח תורת רגל" שנאמר במקורות העבריים כאנשי סדום כדי לתאר את הצרפתים המעודנים, המרקדים בנימוס על סיפון האנייה, אך משנים את עורם בן רגע בעידנא דריתחא ומוכנים לקרוע את הזולת כדג על דבר של מה בכך.
- 12 השווה לדברי ביאליק בנאומו לפתיחת האוניברסיטה העברית בירושלים: "ואולם גם אנחנו לא טירונים אנו בממלכות הרוח, וכלמדנו מכול יש לנו גם מה־שהוא ללמד" (דברים שבעל־פה, א, עמ' נג). גם הרשימה שלפנינו מוכיחה, שהיהודי הסובב בכל העולם קלט השפעות מכל עבר, אך יש לו גם מה ללמד את עמי אירופה הנאורים: מוסר ודרך־ארץ.
- 13 במקביל, היהודי הנודד — המכונה בפולקלור האירופי בכינוי החידתי "אחשוורוש", או "אחסור" — מתואר כאן דווקא בתיאורים שבהם תואר המן, ולא מרדכי היהודי. על יהודי זה נאמר כי הוא אחד מאותם עלוכי נפש, המקבלים את שכרם "לעולם עיניהם מושפלות ופניהם מתלהטים ודעתם מיטשטשת עליהם והם ממהרים ובורחים מיד מתוך גמגום 'שלום' קטוע, של לראות דרך איזה פתח נמלטו". הדברים מזכירים את תיאורו של המן שנכנס לבית גנזי המלך "כשהוא כפוף קומה, אבל וחפוי ראש, אזניו מקוטפות ועיניו חשוכות, פיו מעוקם ולבו מטומטם וברכיו נוקשות זו לזו[...] ויצא משם מבוהל" (עיבוד מתוך המסופר במגילה טז ע"ב ומקורות נוספים, לפי ספר האגדה, א, עמ' קיט).
- 14 והשווה לדעה הנשמעת בתלמוד מפי ר' שמעון בר יוחאי, המתנגד החרף

- לרומי, על החיקונים הנאים שהנהיגה מלכות רומי ("יוון"): "כל מה שתיקנו לא תיקנו אלא לצורך עצמן" (שבת לג ע"ב).
- 15 מתוך נאום שנשא ביאליק לרגל יובל השבעים של אחד-העם, דברים שבעל-פה, ב, עמ' קצב.
- 16 הדברים מזכירים את דברי אחד-העם במאמרו 'גואל חדש', שבו הוא מלגלג על הוגה-הדעות היהודי ס' ריינאך, שכתב על עבדותם הפנימית של היהודים ועל הצורך לחנכם כדי שיוכלו לשחרר עצמם מחוקי הדת הכובלים. הפריץ הפולני, הזכיר אחד-העם לריינאך, כשהיה היהודי "שלו" עומד לפניו בהכנעה, היה בטוח שהיהודי מודה ברוממותו, ולא ידע כי היהודי מבטלו בלבו, ביודעו שעם כל עניותו החומרית, רם ונישא הוא בחייו המוסריים על כל האדונים האלה, המשועבדים אך לחיי שעה. גם אנשי רוח במערב, הרואים את יהודי המזרח באים אליהם לבקש עזר בשעת דוחקם, בטוחים שהללו מודים בעלינותם הרוחנית של נותני לחם ומיחלים לכך שהמערביים ישחררו אותם לא רק מדלותם החיצונית, כי אם גם מעבדותם הפנימית. אולם ההפך הוא הנכון: יהודי המזרח מאמינים שאחיהם שבמערב שקעו בעבדות פנימית במכרם את רוח עמם בעד "זכויות" של נייר. "הביטו וראו: הנה הם באים כבר, אלה העניים מן המזרח, וכבר פעולתם החלה בקרב עדתכם, ואתם בגאווה אתם לא תשימו אליהם לב. גם גדולי רומי הביטו כגאווה ובוז על עניי המזרח, עד שבאו אלו והפכו להם את הקערה על פיה...". ראה כל כתבי אחד-העם, עמ' שא-שג.
- 17 הרשימה נכתבה בכסלו תרע"ו, כלומר בסוף 1915; נדפסה בעולמנו (בעריכת מ' גליקסון; תרע"ז, עמ' 212-215), בעיצומם של ימי המהפכה, ביחד עם 'לממשלת המארש'. שתי הרשימות מלמדות על טירוף המערכות של ימי המלחמה.
- 18 איגרות ביאליק, ב, עמ' קמח.
- 19 "על מ.י. ברדיצ'בסקי" (כאספת זיכרון שנערכה על-ידי בית הוועד העברי בברלין, כ"א בשבט תרפ"ב), דברים שבעל-פה, ב, עמ' קפד-קפה.
- 20 במאמרו "התורה והעבודה (לזכר מלאת עשר שנים למות הד"ר פינסקר)", ראה הערה 9 לעיל.
- 21 איגרות ביאליק, ב, עמ' מג. הסיפור 'הזר' נדפס לאחר שנה ב'רביבים', א (קובץ בעריכת י"ח ברנר), לבוב תרס"ח, שעליו כתב ביאליק ביקורת אוהדת (מאמרו 'טעות נעימה' שנאסף עם יתר מאמריו במדור 'דברי ספרות').
- 22 "גסיסה אריכתא" — כך כינה ביאליק את גורלו המר של גיבורו, הנותר כצלם בארצות החיים. ראה מכתבו לאחד-העם מיולי 1897, איגרות ביאליק, א, עמ' ק-קא.
- 23 במאמרו 'חבלי לשון', שנאסף עם יתר מאמריו במדור 'דברי ספרות', גינה ביאליק את חכמת ישראל הנכתבת כלשונות העמים: את "אוצר היהדות" בוורשה, את האנציקלופדיה היהודית בלשון הרוסית בפטרבורג, ובמיוחד את 'הקדם': "קובץ עלוב זה יוצר ב'חכמתו הגדולה' בכמה 'לבושים' כאחד, 'טלאי על גבי טלאי'".

- 24 בריאיון עם עורך חירות, א' אלמליח, מיום י"ד בתשרי תרצ"ג, אמר ביאליק על ההבדל בין תרבות ספרד המערבית לבין תרבות אשכנז המזרחית: "כשעה שבפולקלור של היהדות האשכנזית אתה מוצא את הגלות, את ההתחכמות הגלותית, הנה בפולקלור הספרדי אתה מוצא שירי אבירים, שדות, מרחבים, גבורה, מלכות, וכל זה מאציל על הרומנסות האלה יופי מיוחד".
- 25 ראה מאמרו של אחד-העם 'גואל חדש' (הערה 16 לעיל), ובמיוחד מאמרו 'עבדות בתוך חירות' (כל כתבי אחד-העם, עמ' סד-סט) שבו הוקיע את עבדותם המוסרית של יהודי המערב, הנאלצים להפגין פטריוטיזם קיצוני ולגנות את עמם, כדי לזכות במעט זכויות אמנציפטוריות.
- 26 ראה מאמרו של ביאליק "על 'חכמת ישראל'" (שנאסף עם יתר מאמריו במדור 'דברי ספרות'), המוקדש להופעת הדביר — "מאסף עתי לחכמת ישראל" שיצא בברלין בשנת תרפ"ג.

פרק שביעי

על קוצה של אות

הגות פואטית ופוליטית ברשימה 'איש הסיפון'

א. שתיקתו של "איש דברים"

הרשימה 'איש הסיפון', שנתפרסמה בשלושה המשכים ב'העולם' (כרך יט, גיל' ה-ז, שבט תרצ"א), צורתה צורת יומן, שנרשם מדי יום ביומו בארבעת ימיה האחרונים של הפלגה מיפו למרסיי (כנראה בעקבות מסע בים, שערך המשורר בחורף 1926 מנמל יפו לנמל מרסיי, בדרכו לאמריקה).¹ סיפור כמותי-עודי זה נתפש בטעות כאילו אינו אלא פלייטון קל ערך, שנכתב בקולמוס מהיר, ולא כסיפור מורכב מן המעלה הראשונה.² תרם לכך המבנה האפיזודלי והמקוטע, המנומר בשפע של פרטי הוויי "אקראיים" ו"טפלים", ללא פרספקטיבה וללא אותן רציפות ולכידות האופייניות לסיפור בדיוני "עשוי היטב". תרמה לכך גם הכותרת הממעיתה, שבה הכתיר ביאליק את רשימותיו ("רשימות כלאחר יד"), שיש בה כדי להטעות את הקורא ולטעת בו את הרושם הכוזב שלפניו טקסט שנכתב בחטף ואגב אורחא, בסדר אסוציאטיבי אישי ובלתי מחייב. ולא היא: רשימה זו, כחברותיה, מתגלה כבעלת קומפוזיציה מגובשת ומכולכלת וכאוצר כלום של רעיונות בתחומי הגות רבים — בתחומי הפואטיקה, הפילולוגיה והבלשנות, הפסיכולוגיה, הפוליטיקה, מדעי החברה והמדינה ועוד. יתר על כן, בין ארבע הרשימות שכתב ביאליק — שכולן משקפות מציאות ופואטיקה מודרניות יותר מאלה המשתקפות בסיפורי הכפר והפרוור הנודעים שלו — מתבלטת הרשימה שלפנינו בתורת דבר הפרוזה המודרני והעדכני ביותר שיצא מתחת עטו. מתוארים בה

טיפוסים אורבניים, תרתי משמע, הערים לחידושי המאה העשרים, ועולות ממנה, כאמור, רוב הסוגיות ההגותיות שהעסיקו את העולם החדש שקם על חורבות העולם הישן לאחר המלחמה והמהפכה.

ברובד הנגלה לעין הרשימה מתעדת את קורותיו של הדובר-המשורר, שנודמן לנסיעה אחת (באנייה מרווחת ומהודרת למדי, ששפתה הרשמית צרפתית) עם קבוצת נוסעים בני לאומים שונים, שכולם "עמקי שפה"³. המשורר, שכל חייו מילים, הופך בכורח הנסיבות למגמגם או לאילם, ומצב כפוי זה גורם לו סבל כל ישוער. אפילו את צרכיו הקולינאריים אין הוא יכול לפרש לפני המלצר כראוי, ועל כן הוא צפוי להיכשל במרוצת ימי המסע במאכלות אסורות או אפילו לגווע ברעב (יש גם הבעיה של הדיאטה הרפואית שלו המחייבת שיג ושיח עם המלצר). בכל נוסע הוא מנסה לחפש קווי היכר יהודיים כדי להחליף עמו מילה בעברית או ביידיש, אך תוחלתו נכזבת פעם אחר פעם. אפילו שותפו ו"בן-שיחו" לשולחן האוכל, הנראה לו בתחילה כבעל תווי פנים של יהודי מזרחי, מזדהה לפניו בהמשך כסורי נוצרי. רק מתורגמן אחד נמצא לו בתוך ים הזרות: דמות מטושטשת ונקלית של ימאי שוודי, "דקמן" לפי מקצועו, היודע מעט גרמנית ומילים אחדות ברוסית, והמשמש לו למשורר בן-שיחה וידיד לעת-מצוא.

"אוי, חבלי לשון", נאנח המשורר בינו לבינו. ואכן, אחת הסוגיות שהעסיקו את ביאליק במסותיו ובהרצאותיו בענייני לשון — למן 'חבלי לשון' ועד ל'גילוי וכיסוי בלשון' — הייתה סוגיית בריאתן של מילים שמתפקידן לגשר על פני התהום הפעורה ולכסות על ה"כלימה" רבת האימה. ברשימה שלפנינו באה לידי ביטוי תחושת החידלון ואבדן הכיוונים שחש אדם שהמילים נכרתו מפיו, ומה גם "איש דברים" שהמילים הן כל עולמו. מוטב לו להיאחז במשענת קנה רצון, במלח השוודי הערל וההמוני, שרית רע של שכר זול נודף מפיהו ושפתיו נעות בלי הרף, משיבלה את כל ימיו באנייה, הצפה על פני תהום רבה, באלם גמור. "כשאין דגים גם הסרטן קרוי דג", כתב ביאליק בפרק ו' של סיפורו 'אריה בעל גוף', על-פי פתגם רוסי עממי וגירסתו השגורה ביידיש.⁴ לשון אחר: באין למשורר בן שיחה כערכו — "אתרוג" מעודן ואנין דעת, מרום היחס — הוא נאלץ על כורחו להסתפק ב"בולבוס"

אביון ופלבאי, ריק ופוחז, מדגי הרקק שבדיוטה התחתונה. לפנינו תיאור מצבו הפרדוקסלי של היחיד שחרג מסביבתו הצרה, מד' אמותיו, אל המרחב הפתוח שבלב ים, ודווקא שם, באווירה בינלאומית נאה ומרווחת — בין בני לאומים וגזעים שונים — הוא חש תחושת מועקה ומחנק, עד שהוא מוכן אפילו להתרועע עם ארחי פרחי קל ונקלה, מאנשי ההפקר והשוליים.⁵

הרשימה 'איש הסיפון' דנה כאמור בעקיפין בנושאים רבים ומגוונים, שפרנסו את החשיבה המודרנית בין מלחמות העולם. בתחום מחשבת הלשון לפנינו דיון בפילוסופיה הכללית של הלשון, כמו גם בענייני לשון ספציפיים ואקטואליים שהעסיקו באותה עת את המשורר בתוקף תפקידו כנשיא ועד הלשון העברית בארץ-ישראל. כזכור, המסה 'גילוי וכיסוי בלשון', שנכתבה בשנות המלחמה והמהפכה, אינה שמה פדות בין כל הנבראים בצלם, אלא עוסקת בלשון האנושית בכללה, למן ההברות הראשונות שהוציא האדם הקדמון בשחר ההיסטוריה, עת היתה כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים.⁶ ואולם, בצד עניינים תיאורטיים כלליים, עסק ביאליק הפילולוג גם בבעיות "בוערות", הקשורות בתחיית השפה העברית בארץ-ישראל: הרחבת השפה, לבטי הגייה, עברית ויידיש, מעמד הלעזים בארץ ועוד.

מותר כמדומה להניח, שבתיאור היקלעותו של הדובר-המשורר ל"סירה אחת" עם מי שנדמים לו כיהודי המזרח, ועם בריות מן המערב, שאת שפתם אין הוא מבין, יש משום בבואה מטפורית לא רק לתחושתו של מי שנקלע לאחר המלחמה והמהפכה למדינות הים, לחברה מודרנית קוסמופוליטית, ללא דבק מאחד. תיאור זה אף משקף נאמנה את תחושתו של מי שנקלע לארץ הישנה-חדשה, המקובצת מפרצופים שונים, שזה מקרוב באו, מפליטים מכל הגלויות, המדברים בלשון כלולה ומכוללה (אפילו ילידיה מדברים בעגה ובהטעמה שיש בהן עבורו מטעם הזרות).⁷ "חבלי לשון" של המשורר האילם באנייה, העושה דרכה בים התיכון, הם במידה רבה דרמטיזציה של "חבלי לשון" האמיתיים, שחש המשורר בהגיעו ארצה בערוב ימיו — לארץ שדרשה ממנו במפגיע להכרית מפיו לאלתר את שפת אמו ושלא לשוחח בה בפומבי, אף שלא היו עדיין כנמצא כל המילים הנחוצות לדיבור יום-יומי חי וגמיש.

בתיאור הערבוביה האתנית, המעמדית, הדתית והלינגוויסטית השוררת בספינה יש אפוא משום ביטוי עקיף לאי־כולתו של המשורר ליצור באקלים תרבותי הטרוגני, בחברתם של "ערב רב", ללא מכנה משותף בין אישי, שהוא תנאי מוקדם לכל יצירה. המצב המתואר ברשימה עשוי לשמש בבואה מטפורית למצבם הטיפוסי של רבים שנעקרו באותה עת מכיתם וממולדתם ומצאו עצמם אילמים או עילגים בשפת המולדת החדשה או בשפת תחנת המעבר שבה ישבו כ"אורח נטה ללון". אין המדובר אך ורק בצדה האוניברסלי של הבעיה — בעקורי המלחמה והמהפכה, וביהודי העולם בכללם, שנסו באותה עת מגוסת בהלה ונתפזרו בכל העולם כולו. גם בארץ־ישראל, שאליה עלה המשורר ב־1924, כשנתיים לפני הנסיעה שסיפקה את הגרעין החווייתי לכתיבת 'איש הסיפון', התכנסו טיפוסים שונים מרקעים שונים, דוברי כליל של שפות, ומצבם כמצבו של המשורר, המגמגם כל ימי המסע או שותק שתיקה שבכורח. ביאליק נתן כמדומה ביטוי ברשימה זו, שנכתבה ללא ריחוק אסתטי, ושיקפה את אירועי הזמן הקרוב, למצב הכאוטי — החברתי והתרבותי, הפוליטי והפואטי — שנשתרר בעולם כולו, ובארץ בפרט, לאחר המלחמה והמהפכה. על כל אלה, נתן בה ביטוי למצב עראי טראומטי, שהשפיע באותה עת על חייו האישיים, ונשתקף היטב בשתיקתו שהלכה ונמשכה. שתיקתו של הדובר המופנם, היפוכה של הפטפטנות והרברבנות המגלומנית של "איש הסיפון", היא אפוא כעין בבואה אוטו־אירונית לשתיקתו המפורסמת של ביאליק, שהקוראים והמבקרים תלו בה תלי תלים של פירושים, וראו בה בין השאר אות לחבלי ההסתגלות של המשורר לכלליה של ההגייה הארץ־ישראלית.⁸

ואם ניתן לראות בשתיקתו הכפויה של הדובר־המשורר בלב ים כעין בבואה מטפורית לשתיקתו הנודעת של המשורר גופא, אזי אפשר שניתן גם להסמיק את פטפטנותו של איש הסיפון, ה"גוי" השיכור וההמוני, למלל המילולי — הלוליני והקולני — של משוררי המודרנה הצעירים שבגנותו הרבה ביאליק לדבר באיגרותיו ובנאומיו. את צעירי המשוררים שקמו עליו להדיחו הציג המשורר המזדקן כחבורת נקלים, כערלים שיכורים, מנבלי פה ומגדלי בלורית, ובעשור התל־אביבי שלו הרבה להציגם במיני טרנספורמציות מעוותות ומעוקמות (למשל,

בתיאורם של השיכורים בשיר 'אבי', המעמת בגלוי את אורח חייו של הפונדקאי, אבי המשורר, מין יעקב יושב אוהלים, הנותן עינו בספר, עם זה של בני עשיו השיכורים ומנבלי הפה, המתגוללים בקיאם, ובסמוי, את הפואטיקה שלו עם זו של צעירי המשוררים).⁹ ולמעשה, גם הצעירים הנאו-סימבוליסטיים מ"אסכולת שלונסקי" אהבו להציג את עצמם — בהשראת הדימוי הדקדנטי המופקר של הסימבוליסטים ובהשראת הלכי רוח סוציאליסטיים בני המאה העשרים — בדימויים פרולטרניים: כנוודים קרוצי בגד, כאנשי הפקר חסרי בית וייחוס, כחבל קבצנים, כאסופים, כממזרים, כבני בלי שם, כשיכורים, כמשוררי קרנות, או כאספסוף של מצורעים, המושלכים אל מחוץ למחנה. וברשימה שלפנינו, המלח השיכור, שנשא אשה יהודייה מלומדת מספר לבן שיחו שהוא נוהג לכתוב את את יומנו "בפרוזה שירית" — הוא הוא הז'אנר האהוב על הסימבוליסטים והנאו-סימבוליסטים שנלחמו אז בביאליק וביקשו להציגו מעל כל במה ככלי ריק. חרוזיו של מלח שיכור זה, שהוא מדקלמם באוזני הדובר-המשורר, נשמעים כ"חרוזים רוסיים, ספק שלו, ספק של אחרים", והוא מעיד על עצמו: "מעדיף אני את השיר על הפרוזה". כמו כן הוא משלח בבן שיחו הצהרה רמה וגורפת בדבר היות כל הדתות כולן כוזבות "ויש לבערן מן העולם". האין כאן בבואה פרודית של צעירי המודרנה — בעלי האגרוף, הבלורית וכוסית השכר — שכתבו כבודלר וממשיכיו "שירים בפרוזה", שהעדיפו את השירה על הפרוזה, ששאלו את דעותיהם האתאיסטיות מן המהפכה, ששאלו מטבעות מן המוכן מן המודרנה הרוסית; ובת-ישראל כשרה — השירה העברית — נשבתה ברשתם ואף העמידה להם ולדות?¹⁰ בהעמידו זו מול זו את השירה של המשורר האליטרי, שנעצרה מלדת, ואת החרזנות הקלה והשופעת של הבדאי הנקלה, שחרוזה מתגלגלים להם מעצמם, דומה שביאליק כולל גם אמירה סמויה ועקיפה בדבר חילוף המשמרות בשירה בכלל, ובשירה העברית באופן מיוחד. במקום הסגנון המאופק שלו ושל משוררי דורו, שהתבדלו מן ההמון והתכנסו בתוך עצמם, באו — אליבא דביאליק — "ימי מליצה חדשים": סגנון וולגרי ולהגני של משוררים פושקי שפתיים, המתגודדים חבורות-חבורות, ומכריזים על עצמם ועל מרכולתם בראש חוצות.

נשר והתוכי — בין בדיון לבדיה ובין מקור לחיקוי

זה 'איש הסיפון' מדגימה רעיון נוסף מהגותו הפואטית של ק: הגבול הרופס בין דמיונו היוצר של הסופר (imagination) 'מיונו של הבדאי' (fancy), המתקשט בנוצות לא לו ומפיח כזבים גוזמאות. למעשה, הסופר זוכה להערכת החברה על תכונה 'המעשה נדרשת לגנאי. הגבולות בין הבדיון של האמן הנעלה של השקרן הנקלה אינם ברורים. האמן ממלא פערים ומקנה זליו הרוח לפרטים הנגלים מלאות ריאליסטית, וכך בעצם נוהג דקמן" הנחות והעלוב. "לפום חריפותא שבשתא", גרסו חז"ל, יק מראה כיצד דווקא האמן המכובד, שאיש אינו מטיל דופי ותו, טועה טעות קשה מזו של הבדאי הפשוט, בעל אוצר ייאציות המוגבל, הנתפס בקלקלתו ומוצג אל עמוד הקלון. 'קס הוא, שהמשורר בטוח ש"איש הסיפון" מפיח כזבים ומטעה במזיד, ולבסוף מתברר שהוא הוא המטעה את "איש הסיפון" לו בשוגג ציפיות חסרות שחר, שצפויות היו להסתיים בנוק שלכות. כשמעמידים את הבדיון הספרותי הבלתי מגמתי מול הפשוטה והמגמתית מתברר — למרבה הפרדוקס — כי דווקא רוח הנעלה, הבלתי מגמתי וחסר הפניות, עלול להביא לידי נזק פי כמה וכמה מזה של רעהו הנחות, הן בשל הסמכות המוסרית בור מקנה לדבריו, הן משום שדבריו מקורם בדמיון עשיר, חסר ז ומגבלות, דברי אדם שהחזון והחזיון הם עיקר כוחו.

שימה נוגעת, אם כן, בגבול העדין והבלתי מוגדר שבין הספרות החיים, או שבין המציאות לדרך שבה היא נתפשת בתודעה וית. הן טעותו של המשורר נובעת מדמיונו היוצר — תכונה ומועילה המסייעת לו לאמן להתעלות מעל למציאות הבנאלית 'את יצירי רוחו המענגים את האנושות. והנה לפנינו מקרה שבו זעות של מה בכך דמיונו של האמן עולה על גדותיו ועובר כל עד שבכוחה של טעות זו להשפיע השפעה מרחיקת לכת על ולשנותם: לשנות באורח מהותי את מהלך חייו של אדם עלוב שלרגע קט גפתה להאמין כי בנותיו הן נצר למשפחה וקרטית. בדיונו של האמן במקרה שלפנינו יכול היה אפוא

להשפיע על החיים יותר מכל בדיותיו חסרות הנזק או התועלת של הבראי הנקלה. אלמלא העמיד הסופר את בן שיחו על הטעות ברגע האחרון, אפשר שהיה גורם לו טובה, ואפשר שהיה גורם לו ולסביבתו נזק חסר תקנה. כך או כך, ניתן לשער כי המלח השיכור היה אוסר על בנותיו להתרועע עם אנשים פרולטרניים כערכן, עקב "ייחוסן", ומנסה להעלותן מעלה מעלה בסולם החברה. אפשר שהיה מצליח, ומשיא את בנותיו לחתנים מיוחסים; אפשר שהיה נכשל וגורם להן מפח נפש שמתוך אשליות ויומרות של שווא. האצולה — אצולת הממון האירופית או העילית האינטלקטואלית היהודית — אילו אימצה נערות אומללות אלה אל חיקה, הייתה קולטת לתוכה מבלי-דעת יסודות של "עיסה" (משפחה שנתערב בה ספק פסול, על-פי תוספתא קידושין ה, ב), ומטמיעה אותם בקרבה לבלי הפך, וכל זאת בשל טעות קלה כקוצו של יוד שטעה המשורר היהיר באקראי ובהיסח הדעת, שעה שנחה עליו הרוח והוא נישא מעלה מעלה על כנפי דמיונו.

דמיונו העשיר של האמן גרם אפוא לדיוף המציאות, להפיכת התמונה האפורה והבנאלית שבמציאות לססגונית ולמסוגננת משהיא באמת. האין זה חטא שבו חוטא האמן תכופות בעת שהוא משקף את המציאות הרגילה ו"מתרגמה" ליצירת אמנות, ואגב כך מפרשה שלא כהלכה, אף כופה עליה קונצפציות משלו על סמך תבניות תלויות תרבות שנחקקו בתודעתו, ואלה קושרות את החושים הפרומים של סיפור החיים הכאוטי ומעגלות את קצותיו? זהו גם חטאו של הסופר ב'איש הסיפון', שמתוך יוהרה וכיטחון עצמי מופרז בנה לעצמו תמונה מרתקת, שהתאימה להפליא לקונצפציה מסוימת — "בת ישראל שנשבתה בין גויים". על פי תמונה זו "השיא" בדמיונו את בתו של ר' ישראל סלנטר, "נסיכה" מן העילית האינטלקטואלית של יהדות הדורות האחרונים, למלח גוי, שיכור ונקלה, מזוהמת האנושות. והנה, לא מיניה ולא מקצתיה. הסופר שבו החטיאו, והוא העטה על המציאות תבניות "דמויות ספרות", גדולות ומעוגלות מן החיים, ואגב כך החטיא את הבנת המציאות הפשוטה ושינה את פניה שלא לצורך.

תכופות אף העסיק ביאליק עצמו בבעיית הסימולאקרום (*simulacrum*), בבעיית ה"נובלות" בלשוננו¹¹: חיקויה הנלוז, החיזור והמטושטש, של התופעה הבראשיתית והמקורית שנולדה בשעתה ברה

וטהורה ובמשך הזמן נסתאבה וירדה מטה-מטה לשוק החיים. ב'גילוי וכיסוי בלשון' דיבר על מילים רמות ונשגבות שנבראו בשחר ההיסטוריה, ועתה מגלגלים בהן הבריות בשוק כבעדשים. לא אחת תיאר ביצירתו את הצל הקריקטורי והעלוב, או את ההעתק החקייני, הזול והנלוז, או את בת הקול החיוורת של התופעה המקורית. ב'אגדת שלושה וארבעה', נוסח שני (1929), העמיד זה מול זה את הנשר המרקיע שחקים והמבקיע בקולו מרחבי ארץ ואת התוכי החקייני הצורח בקול מסורס. דומה שכל יצירתו 'אלוף בצלות ואלוף שום' (1928) לא נסבה אלא על רעיון הראשוניות והמקוריות: אותה "תגלית" עצמה, שבעבורה מזכים את הוגה הרעיון המקורי בשק מלא זהובים, מזכה את החקיין המתחכם והערמומי בשק מלא בצלים. המקוריות היא לגבי דידו ערך עליון, והחקיינות הערמומית ראויה בעיניו לבוז ולכלימה.¹²

בשל החשיבות שהעניק ביאליק לתופעת הראשוניות והמקוריות, הוא אף הרבה לעסוק בהיפוכה של התופעה — בתיאורן של "נובלות" (*simulacra*) — שאינן אלא בכואות מטושטשות, בנות קול עמומות של המקור — תופעות *pseudo* למיניהן. כזכור, טען קרל מרקס שתופעות היסטוריות טיבן שהן חוזרות על עצמן בשתי גירסאות: בראשונה בנוסח הטרגדיה, ובשנייה בנוסח הפארסה (בתקופתו של ביאליק החלה, דרך משל, להתבסס אותה אלילות שהעלתה על נס התנועה הנאצית, גלגולה הגרוטסקי והמעוות של הפגאניות הקדומה, ועל כך הרחיב הסופר בנאומו 'בשעה זו').¹³ המלת השוודי, גיבור הרשימה שלפנינו אינו אלא בכואה קריקטורית אנטי-הירואית — סימולאקרום חיוור וקלוש — של הוויקינג הקדמון גבה הקומה, שחצה ימים, כבש ארצות והכניען. במקביל הוא גם בכואה חיוורת וקלושה של הכנעני — הסוחר בן ארץ כנען (וכדבריו כפולי המשמעות: "מבית כנענים אני"), שהרי הוא — הסוחר הנקלה העוסק בהברחת סחורות — יוצא מנמל יפו, מארץ כנען, ונוסע למרסיי, היא "מסילת" או "מרסלע" הפיניקית, בת העולם הקדום ("מאסיליה" בתקופה היוונית). בה בעת הוא גם קריקטורה של היהודי הנודד (הסוחר, שאין קרקע מתחת רגליו, שיודע שפות הרבה, שעוסק בהברחה, שמשלב את עולמה הפרגמטי של הפרקמטיה עם עולם הרוח, ששונאיו מציבים

אותו בדיוטה התחתונה של החברה האנושית אך הוא מתברך בעצמו ומשים עצמו למיוחס). כסוחר וכבן בלי בית הוא אף מגלה צדדים של דמיון לסוחר היהודי ההולך עמו יחד בספינה, וכשוודי — בן הגזע הארי — הוא מגלה צדדים של דמיון לנוסעים אחרים המחוללים על גבי הסיפון, וכך נקשרים הגזעים ומתלכדים, מרצון ומאונס, זה בזה, ובתוך כך נוצרים במציאות הפנים ספרותית מיני זיווגים היברידיים שונים ומשונים.

במקביל, המלח הבדאי משמש גם סימולאקרום עלוב ונקלה של הסופר הכותב יצירות בידיון, ואפילו של המנהיג איש החזון הבונה כהבל פיו מגדלים פורחים באוויר ומשכנע את הציבור להאמין באמיתותם. ברגע שמתגלה לו למלח שבן שיחו כותב שירה, הריהו מוכן ומזומן להכריז על עצמו כעל משורר בחסד עליון (חרזנותם הפרה ורבה של איש הסיפון ושל הסוחר, גיבורי הרשימות הנושאות את שמם, אף היא סימולאקרום של השירה האמיתית שכותב המשורר האמיתי, אהוב המוזות); אם המשורר הקלאסי-רומנטי מצטייר דרך קבע בדמות של תופש כינור ופורט עלי נבל, המלח הבדאי אף הוא "יודע נגן", שהרי הוא מחליף תקליטים, להנאת הזוגות המחוללים. ואין זה אלא צד אחד של "דמיון" בין השניים: ישיבתו של המשורר לחוף יפו והפלגתו בים למרסיי, היא העיר שבה יושבות ומתחנכות בנותיו של המלח השוודי, אף בהן יש כדי לקשור את שני ה"בדאים" זה לזה ולהפכם לשני צדיה של אותה תופעה עצמה. שניהם "כנענים" תרתי-משמע; שניהם שוכנים לחופי הים התיכון, שניהם נעים בין ערים פיניקיות ושניהם עוסקים ב"מסחר": זה מסחרו נקלה אמנם — "קונטרבנדה", הברחת-גבולות; וזה מסחרו מכובד — מו"לות וסחר ספרים; אך שניהם הן יכולים להכריז על עצמם "משורר סוחר" [...]. הקנני אלי", בנוסח ההכרזה שבפתח שיר העלומים הגנוז של ביאליק 'השירה מאין תימצא'.¹⁴ שוב ושוב לפנינו תופעה וה"סימולאקרום" שלה — תמונה ובבואתה החיזור והמעוותת, כבאספקלריה עקומה.¹⁵ באווירה הרלטיוויסטית שנשתררה בעולם המודרני, שבו קרסו כל האמתות והוודאויות שפרנסו את מחשבת המאה התשע-עשרה, כבר אין לדעת בבירור עם מי הצדק, מה אמת ומה בדיה. מוצגות כאן הגאווה וההתרברבות הקולנית, הריקנית וסרת הטעם של המלח,

המכריז על עצמו כעל בקי וידען בכל תחום ותחום ("אילני סרק קולם הולך"), מול זקירת החוטם הגאוותנית ולשון ההמעטה החרדית של הסופר האליטרי, שלמרבית האירונה אף הוא מתגלה בסופו של דבר ככלי ריק. בעולם המודרני, שבו אבדו כל הסדרים "הטובים" של העולם הישן, ייתכן שהמלח המרחיק עדותו ונראה כבדאי גמור⁶ הוא דווקא דובר אמת, ואילו הסופר החשדן והמאופק, המפקפק בדבריו של בן-שיחו, הוא זה שבונה מגדלים באוויר, וכל אמתותיו ה"מוצקות" מתגלות כחלומות באספמיה. לפנינו שיקוף רוחה של תקופה שבה נתערערו האמתות, ושבה הכול נעשה יחסי ותלוי פרשנות, כברשומון. מכאן ההזדקקות למבנה סיפורי דינמי ומקוטע, המבוסס על נקודת מוצא סובייקטיבית המתגלה במרוצת הזמן כשגויה וכמפוקפקת.

ג. כעין המלפפון — שיח עם מחדשי השפה

רשימה זו היא הדגמה למעשה-כלאיים בכל התחומים ובכל הרמות. מסופר בה על זיווג שהוא הכלאה של שני גזעים ושתי דתות — מלח שוודי שנשא נערה יהודייה. משתי בנותיהם של בני הזוג המתחנכות בצרפת, האחת הוטבלה לנצרות והשנייה לא הוטבלה. המלח, או "איש הסיפון", יודע להלכה את כל השפות, ולמעשה אינו יודע אף שפה אחת (אפילו עברית למד פעם, כשהיה, לדבריו, סטודנט במחלקה לשפות המזרחיות, אך הספיק לשכוח כל מה שלמד). אדם זה מתאים לכל ההתקבצויות האנושיות שבאנייה, ואינו מתאים לאף אחת מהן. הוא כבר עסק בכל העיסוקים, המכובדים והנקלים, אך למעשה אינו יודע לעשות דבר. מקצועו הנוכחי — "דקמן" — אף הוא הכלאה של מקצועות רבים, ולאמיתו של דבר, אין הוא מקצוע כלל. ניכרת סלידתו של הדובר-משורר 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 והשעטנוז תיעב ביאליק גם בתחומי הלשון. כמי שנבחר לאחר שעלה ארצה לעמוד בראש ועד הלשון העברית העסיקה אותו תדיר סוגיית הרחבת הלשון, ולבטיו בתחום זה ניכרים כאן מבין השיטין. בהזדמנויות רבות נתן ביאליק ביטוי

להתנגדותו לחידושיהם הפזיזים והנמהרים לדעתו של המחדשים ה"ירושלמיים", והוא העדיף על פניהם מילים וצירופי-מילים מיושנים ("מקהלת נוגנים" במקום "תזמורת", או "איש צבא" במקום "חייל") ואפילו לעזים ("טראם" במקום "חשמלית", "אדרסה" במקום "כתובת"), עד שיתרחבו גבולות השפה וימלאו האסמים בר. את חידושיהם של בן-יהודה וחבריו נהג לשלב בהקשרים נלעגים ומגוחכים. כך, למשל, ברשימה 'סוחר', המתארת טיפוס נבוך, שאינו מוצא את ידיו ואת רגליו בערפל, השתמש ביאליק הן בחידוש ה"ירושלמי" "עיתון", שזה מקרוב נוצר, והן בצירוף המיושן "מכתב עתי", שהיה נהוג בתקופת ההשכלה. כך שיקף את מצבה הנזיל של השפה באותה עת, אף רמז שאין לבו שלם עם החידוש הפזיז שנשתגר.

איתמר אבן-זהר, במאמרו 'מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב', מראה כי בשנות התחייה הלאומית היה עדיין מעמדן של דנוטציות רבות מעורפל למדי.¹⁷ כזה, למשל, היה מעמדו של ה"קישוא", ששימש להוראת הירק הקרוי בלשון ימינו "מלפפון" ("קישואיהם של מנדלי וברנר אינם אלא מלפפונים בני זמננו"). בשיר הילדים 'בגינת הירק' (1931), שנכתב אף הוא בתקופה הארץ-ישראלית של ביאליק, מרקיד ביאליק את הצנון עם "אחות המלפפון", ואין לדעת בבירור לאיזה "מלפפון" התכוון ביאליק: למלפפון, לקישוא או למלון (אחיהם של האבטיח והדלעת המרקדים אף הם בשיר זה). בסיפורו 'אריה בעל גוף' (1898) עדיין השתמש בצירוף המנדלאי "קישואים כבושים" (שאינו אלא "מלפפונים חמוצים שבפינו"). ואולם ברשימה 'איש הסיפון', שנכתבה כשנתיים לאחר עלייתו ארצה, אין לדעת מהו מעמדו של המלפפון. נזכר בה ראשו ה"מלפפוני" של המלח השוודי, המתואר כ"בהיר שיער, גולגולת מוארכה, כעין מלפפון". והאמירה פני יאנוס לה: האם מתואר כאן ראשו צהוב-השיער של הספן השוודי, כעין המלון הזהוב, כמתוך התנגדות לשימוש המשובש שנשתגר בשל נמהרותם של מחדשי הלשון ה"ירושלמיים"?¹⁸ ושם נכנע כאן לשימוש שנשתגר ברבים, והתכוון לגולגולת צרה ומוארכת כצורת המלפפון הירוק? תיקו. אפילו המלה "כעין" שתי הוראות לה ("כצורת", "כצבע"), ואין בה כדי להכריע בין שתי האפשרויות. עם זאת, כדאי להזכיר בהקשר זה, כי בפירושו למשנה, סדר זרעים (משנת 1932)

פירש ביאליק: "מלפפון — מעלֶאנע מתוקה".¹⁹ אם נשתגרה ההוראה השגויה, נאמר כאן בלי שייאמר הדבר במפורש, לפחות יֵרַע הציבור מהו הפרי המכונה "מלפפון" במקורותינו.

ביאליק חי אפוא ופעל בתקופה, שבה היו עדיין דנוטציות לא מעטות שרדויות במצב עראי נזיל וטרם נתייצבו ונקבעו בלשון הדיבור. תקופה כזו, שבה החליפה העברית את פניה משפת ספר לשפת הדיבור, כמוה לגביו כתקופה של בין רשויות (אינטר רגנום) בתחום הפוליטי והחברתי. תקופה כזו טיבה שהיא יוצרת מיני תופעות היברידיות של כלאיים ושל שעטנז, ובה אף משתגרים שיבושים לא מעטים (כך קרה, למשל, משנתהפכו היוצרות, והמלה "תזמורת", שמקורה ב"זמר", הפכה שווה-ערך ל-orchestra דווקא, למקהלת נוגנים, בעוד שהמלה "מקהלה", שנועדה לציין את מקהלת הנוגנים, הפכה שווה-ערך ל-chorus, מקהלת זמר). כלפי תופעות כאלה חש ביאליק תחושה אמביוולנטית. מצד אחד, הוא היה חסיד שיטתם האבולוציונית של ציוני אודסה (אחד-העם, י"ח רבניצקי, ש' בן-ציון וחבריהם), שביקשו להרחיב את השפה ביסודיות ובאטיות, מתוך התחשבות בכלליה ומתוך חיפוש שקדני וידעני בכל המקורות האפשריים, למניעת שיבושים וכפילויות. מצד שני, מלכתחילה לא דבק המשורר בטוהר השפה, והכניס ליצירתו מיני ברבריזמים שצרמו את אוזנו של אחד-העם.²⁰ אין כאן סתירה כי אם קו עקבי והגיוני, שלפיו ניתן לומר כי גם בנושא זה חיפש ביאליק את "שביל הזהב" והתרחק מקנאות מכל סוג שהוא. הוא התנגד לפוריזם הפסוידו-ביבלי של תקופת ההשכלה, שניוון לדבריו את השפה וחטא במיני מליצות קפואות וקבועות,²¹ אך גם יצא נגד חידושי מלים פזיזים, נגד לשון של "אץ קוצץ" ונגד אותן מילים ש"אין להן שורש וענף".²² הוא התנגד לקביעת כללים קבועים ודוגמאטיים בתחום הלשון, כבתחומי הפואטיקה. פוריזם לשמו היה בעיניו כאותו מושג של "טוהר הגזע" שנשמע אז ברמה, מעל כל במה, ועדיין לא העלה אותן קונוטציות אפלות ומצמררות שדבקו בו במשך הזמן. אליבא דביאליק מותר להכניס פה ושם מילה לועזית, בתנאי שהיא מתאימה להקשרה.

ברשימה שלפנינו מתוארת אותה "לחלוחית של זוהמה ירוקה", ששלח הרוקח לחולה הקדחת כדי לחסנו ולהבריאו. יש אפוא מקרים

שבהם דווקא הכנסתו של גורם זר ונאלח לגוף גורמת באופן פרדוקסלי לחיסונו ולהגברת חוסנו. כזה הוא המצב גם בתחומי הלשון: יש שדווקא מילה זרה ונאלחת — "שנוררים" למשל — נותנת לשיר, שנכתב בעברית צחה, את כל תוקפו וחוסנו. אחד־העם התנגד, כזכור, להכנסת מלה וולגרית זו לשירו של ביאליק 'תיקון חצות', אך ביאליק עמד על דעתו והסביר למורו ורבו, שאין השימוש במילה פחותה מוריד מערכו של השיר. להפך, המלה ה"צורמת" בולטת בזרותה, ממקדת את תשומת לבו של הקורא ומכניסה רוח חיים חדשה לתוך השגרה והסטגנציה (בשיר עצמו מתוארת העיירה כאגם נרפש ומעופש, ודריה — כ"מחזיקי נושנות" השקועים בשנתם, ולפתע באה המילה "שנוררים", מקיצה את הנרדמים ומכניסה רוח חדשה לתוך אוירת הניוון השוקטת). ברשימותיו הרבה ביאליק להשתמש בלעזים, מתוך התנגדות למחדשי הלשון הפוזיזים, וברשימה שלפנינו אנו מוצאים את המילים הזרות "ג'יטארי" (צמחוני), "ברונטסים" (חומי שיער), "קונטרבנדה" (הברחת מכס), "דיסקוס" (תקליט), "פיקציה" (בדיה, הסוואה), "פרמקולוג" (רוקח), "הירוגליפים" (כתב חרטומים), "אדרסה" (כתובת) ועוד ועוד. כך רמז לקוראיו, כי בתקופה של בין רשויות מותר להשתמש בלעזים עד שירווח, אף מותר להשתמש בצירופים מיושנים עד שיימצאו להם תחליפים חדשים, יפים וראויים. ברשימה 'לממשלת המארש' השתמש ביאליק בצירוף המיושן "מקהלת נוגני צבא", ולא במילה החדשה (השגויה) "תזמורת" כדי לרמוז לקוראיו שהשפה איננה הפקר וכי ראוי לתקן בה שיבושים שנעשו בפזיזות או בהיסח הדעת (כשם שהסופר ב'איש הסיפון' מתקן את טעותו האקראית, לבל תתאזרח ותכה שורש).

במישור האוניברסלי והעל־זמני, ניתן לראות בכל סיפורו של "איש הסיפון" כעין מטפורה מורחבת למצבו של "כל אדם" לאחר הגירוש מגן העדן, המבול וקריסת מגדל בבל, שעה שהופר מצב התמימות ונתגבהו מחיצות של לשון, של דת ושל גזע בין הנבראים בצלם. במישור האקטואלי ניתן לראות בו בבואה למצבו של האדם המודרני במאה העשרים — בתקופה של דיסאינטגרציה ואטומיזציה. משתקפת כאן תקופת המעבר שבין עולמה של המאה התשע־עשרה, שנתבסס על דיכטומיות חדות וברורות — "אבות ובנים", "אדונים ומשרתים",

"אימפריות וקולוניות" — לבין העולם החדש שבו נתערערו האמיתות וקרסו כל ההיררכיות שמקדמת דנא. בו בזמן לפנינו בבואה מטפורית למצבו של ביאליק עצמו ושל רוב בני דורו בתקופה שלאחר המלחמה והמהפכה — תקופה שבה נתפורר "תחום המושב" היהודי ונמחה מתחת לשמים, ושבה עדיין לא התערה הפליט היהודי התערות של ממש בארצות ההגירה. לפנינו בבואה למצב ביניים אופייני לתקופה שבין מלחמות העולם — מצבו של אדם ששפת אמו ומולדתו ניטלו ממנו, בעוד שהוא לא רכש עדיין את כל החוקים והכללים של הארץ החדשה ושפתה.

ד. זמנים מודרניים — מעמדות חברתיים חדשים

כאמור, הרקיד ביאליק בשיר הילדים 'בגינת הירק' את הצנון עם אחות המלפפון, וכן שמונה זוגות מירקות הגינה שאותם קשר זה בזה במחול זוגות (פרט לכולכוס האביון והפרולטרי, הנטפל לחגיגה עם כל בני משפחתו כמין סרח עודף ומפר בכך את כל סדרי החברה וכלליה). מתברר שריקוד "סתמי" זה, הנערך בסתם יום של חול ("לא שבת ולא חג, / כי אם יום קיץ סתם"), מחושב ומכולכל יותר ממה שנגלה לעין: הוא נבנה מתוך הסתמכות על סכמה הלכתית המתארת במסכת כלאיים (ב, ט) שדה שזורעים בו מינים שונים ולצורך כך יש לחלקו ל-25 חלקות שחלקן נזרעות וחלקן נשארות פנויות. בפירושו למשנה זו הביא ביאליק שלושה שרטוטים אפשריים המתארים סכמה זו (השרטוטים האלה מצויים אצל מפרשי המשנה הקלאסיים וביאליק לקחם מהם). תיאור המחול בשיר מתאים לגירסה ג' מבין שלושת השרטוטים הנזכרים.²³

גם הרשימה 'איש הסיפון' מבוססת על סכמה הלכתית מאותה מסכת עצמה: לא זו בלבד, שבמדורו של המשורר באנייה מתגוררים "כעשרים וחמש נפש", כמספר החלקות בשרטוט שלעיל, אלא שהסועדים אף הם מתארגנים סביב השולחן על-פי תיאור החלקות הנזרעות שבמסכת כלאיים: "אל השולחן ישבנו חמישה: שניים כנגד שניים ואחד יוצא זנב [...] פסק של כיסא פנוי מזה וכיסא פנוי מזה" (והשווה: "הנוטע שתים כנגד שתים ואחת יוצא זנב, הרי זה כרם"; כלאיים ד, ה).

בשיר-הילדים נאמר על האפון: "רק אפון המסכן / עמד מן הצד, / על מטהו נשען / ולא נָע ולא נָד. // איכה אוכל לְשׁוֹשׁ, / איכה אוכל לרקוד — / וציצי נשרו כבר, ותרמילי ריקים עוד". ניתן להמשיל את האפון הריחני הנשען על מקלו בפינה, ליהודי המתבדל, בעל המקל והתרמיל, הנע ונד בעולם עם צלוחית של פלייטון, וכן למשורר המתבדל מן ההמון הסואן.²⁴ גם בשיר הילדים וגם ברשימה, המשורר היהודי עומד אפוא בפרישות גמורה מן הציבור: הוא אינו מסתפח אל החוגגים ואינו יוצא עמם במחול (כאותו אפון משיר הילדים, הנשען על כלונס בחלקה בודדת ומרוחקת שבסכמה בת 25 ה"חלקות", שהביא ביאליק בפירושו). האנייה, על תאיה ומדוריה, העליונים והתחתונים, היא כעין משל לסולם המעמדי הקבוע שהיה מקובל בעולם בטרם נתערערו ונתבוללו בו כל הסדרים המוסכמים: יש בה אדונים ומשרתים, אריסטוקרטים ופשוטי עם, ולכאורה כל אחד יודע את ערכו ומעמדו. אלא שאותות המהפכה ניכרים גם בחברה מעמדית קטנה וסגורה זו, הצפה לה לתומה בלב ים: המלצר הקד לפני הנוסעים הוא "כמעט בן ברון למראה", וה"נסיכות" הצרפתיות רוקדות עם פקידי האנייה הזוטרים, המשתדלים מצדם להתנהג כאצילים מבטן ומלידה. גם "איש הסיפון", המדלג רצוא ושוב מבטן האנייה אל הסיפון העליון, חומק מעינם הפקוחה של הפקידים הגבוהים, המפקחים עליו ללא הרף, לבל ישוחח עם הנוסעים ולבל יפר את הסדר המעמדי ה"נכון". ההייררכיה החברתית הקבועה והקפואה נבללת כאן אפוא ונפרצת שוב ושוב, ונוצרות בה מיני תופעות של שעטנז ושל כלֵאִים המצינות את אי-היציבות החברתית שנשתררה בעולם בעידן שלאחר המהפכה.

המהפכה מיגרה לכאורה את האריסטוקרטיה והביאה כביכול לידי שוויון מלא בין כל הנבראים בצלם; אלא שגם בחברה השוויונית והדמוקרטית, בת המאה העשרים, מתגבהות לא אחת מחיצות בין עשירים לעניים, בחומר וברוח (כך ביאליק אומר כאן בעקיפין, שנים אחדות לאחר שנמלט בעור שיניו מרוסיה הסובייטית). מאז ומתמיד, רומזת הרשימה, נחלקה האנושות לגאותנים ולשפלי רוח, לפרודוקטיביים ולטפילים, לאצילי נפש ולגסי רוח, לרודפי שלום ולמחרחרי ריב וכו'. את הדיכוטומיות הללו, שמקורן בתכונות מולדות ואינהרנטיות ולא בספרי יוחסין או בחוקים מלאכותיים שחוקק האדם

לנוחותו, לא הצליחה המהפכה לבטל. לפיכך מתוארים ברשימה בפרטי פרטים טיפוסים שונים — בעלי מרה שחורה, אדומה, ירוקה ולבנה — המזדווגים לרגע עם זולתם, ויוצרים מיני זיווגי כלאיים שונים ומשונים. אלה שמים לאל את הסדרים החברתיים הישנים וה"טובים", אף לועגים — כפי שנראה להלן — לתורת הגזע של הנאצים, שכוחם הלך ונתעצם בעת היכתב הרשימה 'איש הסיפון'.

לא הרי הקנקן כהרי תוכנו. במערב אירופה אתה מוצא חזות והתנהגות אריסטוקרטיות, נוי חיצוני וריבוי של גינוני תרבות מעודנים, אבל המהות הפנימית מתגלה תכופות כקרה וכמנוכרת. בעידנא דריתחא אף מתברר שכל גינוני הטרקלין החינניים והנאים אינם אלא מעטה דק של צביעות חברתית המכסה על תהומות של אטביזם פראי ואכזרי, שהוא הוא אופיו האמיתי של איש המערב ה"מעודן". הצרפתי, המהלך עם המשורר באנייה, נראה כאילו אינו אלא "גוש של נחת". מזגו האמיתי — תערובת המזג הלטיני והטבטוני שכובשיו מסכו לתוכו במרוצת הדורות — מתגלה משנוטלים ממנו באקראי את כיסא הנוח שלו. חיש קל הוא ניצת, מתלקח ומוכן לקרוע את זולתו כדג. הצרפתיות מחוללות בחן אריסטוקרטי עם פקידי האנייה ואגב כך נחשפת קלות דעתן ופריצותן הבלתי אריסטוקרטית. בנות ישראל, מהרהר הדובר-המשורר כינו לבינו, אינן יכולות להתברך בהופעה אלגנטית ומעודנת כשל הצרפתיות, אך תמצא בהן תכופות מידות של אצילות נפש אמיתית — תכונות שאינן טובעות בים בעתות סערה.

הריקוד הריהו משל לכל התקבצות אנושית, לפי תכונות נפש, לפי מעמדות, לפי גיל, לפי דמיון חיצוני וכדומה. כאן, לאחר הסערה ולפני תום המסע (כאילו כדי להספיק ושלא להחמיץ, בחינת "אכול ושתה..."), רוב הזוגות מפזזים במרץ רב מהרגיל. בעקיפין נרמז כאן, כי בתקופה הבאה לאחר מהפכה ותהפוכה, יש אנרגיה ותכונה, שמחה והתרגשות, נכונות להתהולל ולמצוא פורקן. להיסחף בהמולה אחת עם בני המעמדות הנמוכים יותר המשתדלים מצדם לנצל את תקופת ההפקר שבין לבין ולעלות בהיסח הדעת בסולם החברה (הפקידים, המחוללים עם ה"נסיכות" הצרפתיות, משתדלים להתנהג כאריסטוקרטים מבטן ומלידה ומהיריון, ואילו ה"נסיכות", הן דווקא פורקות עול ומתהוללות לרגע עם אנשים שאינם "כערכן"). רק המשורר האליטרי והמתנשא

במקצת מתבדל מן הציבור; הוא אינו מסתפח אל ההמולה החוגגת אלא מתבונן בה, קולט את כל הרשמים ומעבדם בינו לבין עצמו.

בתוך כך, מתהווה בדמיונו אותו סיפור שגוי ומסורס בדבר היותה של אשת המלח השיכור נצר למשפחת ר' ישראל ליפקין, הוא ר' ישראל סלנטר, אבי תנועת המוסר בליטא — וכל כך בשל טעות פונטית קלה שבקלות (השם "ליפקינד", שמה של אשת המלח, נתחלף לו בשם "ליפקין"). על בסיס מפוקפק ורעוע זה, על קוצה של אות אחת או בשל צליל שגוי אחד ויחיד בנה לו הסופר מגדלים באוויר וחלם חלומות באספמיה,²⁵ אף הוסיף להם מעת לעת חומר ולבנים כטוב עליו רוחו ודמיונו. כזכור, מתוך תחושת הניכור שאחזה בו בתחילת המסע ביקש הסופר בכל מקום את הנקודה היהודית, אך "לפרצוף יהודי אין באנייה סימן וזכר. אף לא כקוצו של יו"ד", והנה נמצאה לו בהיסת הרעת הנקודה יהודית, שאותה חיפש ללא הרף. יל"ג הן ניקד את המילה "יוד" בכותרת שירו בוי"ו שרוקה כנהוג בפי האשכנזים, כדי לרמוז ל"יוד" (יהודי) — לנקודה היהודית. מה אצל יל"ג נקבע גורל שלם של יחיד ושל עם בשל "קוצו של יוד", גם כאן עלול גורלה של משפחה להיחרץ על קוצה של אות אחת ויחידה.²⁶

ומה רב ההבדל בין "ליפקין" ל"ליפקינד"! הראשון הוא שמו של אחד מגדולי ישראל בדורות האחרונים, ואילו השני — מאותם שמות של ילדי הקהילה, "מקרים סוציאליים" עלובים ואומללים, שבהיעדר אב נקראו על שם האם בלבד (במרכז אירופה נקראו על שם האם אותם ילדים "לא חוקיים" שהוריהם לא נישאו בנישואין אזרחיים — אלא בחופה וקידושין בלבד — ומבחינת המדינה והרישום הם נחשבו ללא חוקיים). אפילו הכתיב בשמות אלה נשתבש ונסתרס מחמת הבורות וההזנחה (סורקיס או סירקיס הוא בנה של שרה, ריפקין או ריבקינד — בנה של רבקה, ביילין או ביילים — בנה של בלה, ריקלין או ריקליס — בנה של רחל, "כאוועלס" או "חבקיין" — בנה של חוה ועוד). משמע, המעבר המהיר מ"ליפקינד" ל"ליפקין" מלמד כי על קוצה של אות אחת יכול אדם לעבור חיש קל מרום היחס לשפל היחס, ולהפך, מן הדיוטה התחתונה אל רום הסולם החברתי.²⁷

מדוע חש הדובר להעמיד את "איש הסיפון" על הטעות? מה היה קורה אילו עלה המלח על החוף והוא עדיין שוגה באשליה שבנותיו

"נסיכות" יהודיות, נצר למשפחת למדנים מהוללת ומיוחסת? כאמור, אשליה כזו עשויה היתה לשנות את מהלך חיי משפחתו במעגל הצר, ובמעגל הרחב — את מרקמה של החברה כולה. בעקיפין, ביאליק לועג כאן לכל שושלות היוחסין המבוססות על יסוד מפוקפק ורעוע, על סיפורים מסופקים ומעורפלים, שאיש אינו יכול לבדוק את אמתותם. הן האצולה האירופית מקורה בדרך כלל באצולת ממון שזכתה בכספה וברכושה "מן ההפקר", בדרכי מרמה עקלקלות. לא אחת מקורה בשודדים ובמבריחי גבולות נקלים, שצברו די כסף לבניית טירות ולרכישת הרגלי חיים מעודנים. מי הם כל אותם נסיכים וברונים, שועים ונדיכים, המהלכים בצוואר נטוי ובחוטם זקור אם לא בני בניהם של אותם גזלנים וליסטים, שהמירו את אבק הדרכים ואת מסכת השודד השחורה בגינוני הטרקלין ובכסיות לבנות של משי.

מי יודע, אם כן, כמה סיפורים על ייחוס ומעמד מקורם בדמיונות שווא והבל, מעין אלה שהיו תופחים ומטופחים במוחו הקודח של המלח ה"גוי" אלמלא העמיד אותו הסופר ברגע האחרון על הטעות! זאת ועוד, בעם ישראל, שלא העמיד בשנות גלותו מלכים ורוזנים, האצולה היא אצולה של למדנות ושל מוסר, ואילו בגרמניה התהווה אידיאל חדש הנאחז בתכונות חיצוניות: בגבורת הגוף ובצבע השיער והעיניים. האצולה בישראל תלויה במעשיו של האדם ולא בספר היוחסין שלו, שאין לדעת מה טיבו וערכו. החינוך היהודי היה מאז ומתמיד גורם דמוקרטי ומלכד שהפיל מחיצות וטשטש הבדלים בין מעמדות: "בית הספר העברי" — ה'חדר' — היה תמיד המבצר ששם היו מתאחדים ילדינו, ללא תשומת פדות, ולא ניכר שוע לפני הדל. הכישרון הוא שהכריע", אמר ביאליק באחד מנאומיו.²⁸ מכאן נתבססה הגישה של "היזהרו בבני עניים", שכן ה"חדר" וה"ישיבה" לא העניקו מעודם כל זכויות יתר לאנשי הייחוס והממון.

התפישה המעמדית ביהדות הייתה אם כן, מאז ומתמיד, דינמית ודמוקרטית יותר מזו הנהוגה במערב: בכל דור ודור ניתנה לו לאדם ההזדמנות להפוך בכוח כישרונו ובכוח רצונו לאחד מגדולי ישראל. שוויון ההזדמנויות והניעות (מוביליות) החברתית עודדו אמביציה, מנעו סטגנציה, הביאו לחסיסה מחשבתית ולחוסן נפשי. לעומת זאת, האצולה המערבית — לרבות הוויקינגים שהתיישבו בצפון צרפת

ושצאצאיהם בנו טירות וארמונות — סופה שנתנוונה ונעלמה מעל פני האדמה. כזה היה, בראש ובראשונה, גורלה של האריסטוקרטיה הצרפתית, שהנערות המחוללות על גבי הסיפון, שמהלכת עליהן שמועה שהן "נסיכות", משמשות כאן כעין שרידים אחרונים שלה. ביהדות יכול אפוא כל אדם, אפילו הוא משפל המדרגה, להפוך לגדול בתורה, שהכול נושאים פניהם אליו ומייחלים למוצא פיו (אין לשכוח בהקשר זה, כי ביאליק בעצמו היה נער עני למדי מכפר אוקראיני נידח, ללא דינסטיה של למדנות, שהפך בזכות כישרונו לאחד מענקי הרוח בדורות האחרונים). אם כן, המעבר המהיר מ"ליפקינד" ל"ליפקין" ובחזרה אינו רק שיבוש מצער שנעשה אגב אורחא ואגב גררא, אלא טמונה בו אמת חברתית רבת-פנים: יכולתו של אדם מישראל, בהווה כבעבר, לעבור ממעמד למעמד בכוח רצונו וכישרונו (אצל אומות העולם שלטה בדורות הקודמים הייררכיה מעמדית קפואה וקבועה, ורק במאוחר נוצר בהן מושג של "self-made man", של אדם הפורץ את גבולות המעמד שלתוכו נולד, והחולש על גורלו בכוחותיו שלו).

גם בנושא המעמדי, כבנושאים אחרים העולים ובוקעים מבין שיטי הרשימה, לפנינו תופעות יפות והסימולאקרום המעוקם והמעוות שלהן: הניעות החברתית של המאה העשרים היא בבואתה המעוקמת והחומרנית של הניעות החברתית המקובלת ביהדות מקדמת-דנא. ה־self-made man המודרני, המטפס בסולם החברה הודות להישגים חומריים, הוא סימולאקרום של העילוי היהודי, "מבני העניים", שטיפס בסולם החברה בכוח כישרונו הרוחני. איש המוסר הקתולי הוא סימולאקרום, או בבואה מעוקמת, של איש "תנועת המוסר" ביהדות.²⁹ גם רעיון ה"אדם העליון" אינו אלא הסתאבותו ובבואתו המעוקמת של רעיון המצוי במקורות היהודיים מקדמת דנא, כפי שהראה אחד-העם במאמרו 'שינוי ערכין'.³⁰ כאן טען אחד-העם, שגם היהדות מאמינה ב"אדם עליון", שכל העולם כולו לא נברא אלא בשבילו — הריהו ה"צדיק" של תורת המוסר — אלא שזה ניכר בגדולתו הרוחנית, ולא בגבורתו הפיסית או ביופיו החיצוני.

את המלח השוודי, בבואתו המעוקמת של "האדם העליון" הארי, השיא אפוא הסופר בדמיונו עם נצר למשפחתו של אדם עליון ונעלה

ביהדות. לכאורה לפנינו "ענבי הגפן בענבי הגפן", אך למעשה לפנינו "ענבי הגפן בענבי הסנה". יורדי-עלוב, מתחתית הסולם החברתי, המתייחר אמנם באביו הסוחר האמיד, התאהב בנערה יהודייה משכלת, בת למשפחת מלומדים, שנתרצתה לחיזוריו והחזירה לו אהבה. בקהילה היהודית בת הדורות הקודמים לא היתה נערה כזו מעלה בדעתה להתאהב בערל שיכור ונקלה וללכת אחריו, מחשש חרם, נידוי ו"קריעה". כיום, בתוך האווירה המופקרת, שנשתררה לאחר חורבן מוסדות הקהילה, כל זיווג הפך לאפשרי, ואין מקפידים בחינוך הבנים (אפילו בתוך משפחה אחת מתרוצצות לעתים זהויות אתניות ודתיות אחדות). גרמזת כאן גם מין קינה חרישית על דעיכת חיים היהודיים בגולה ועל המהפכה שביטלה את כל האיסורים ונתנה היתר לנישואי הפקר אומללים ונקלים כאלה, הנערכים "מאחורי הגדר", בלי ברכתם של הורים, מורים ומאשרי דרך. נזכרות כאן ילדותיו של המלח השיכור והיהודייה המלומדת — בנות תערובת אומללות ותלושות משורש, המתחנכות בלא אב ואם בבית זקנה קתולית חמורת סבר. זהו פרי ההילולים של סיסמאות ההשכלה שעודדו את העם להתקרב לאומות-העולם? — שואל כאן ביאליק בלי שיהגה שאלה זו במפורש.

ה. תורת הגזע — או בין שם ליפת

כאמור, הרשימה כולה אינה נוטעת בקורא כלל את התחושה שלפניו דיון הגותי בבעיות כבדות משקל. להפך, כל אפיזודה נובעת בטבעיות מקודמתה, ואפילו הקיטוע נובע מעצם היות הרשימה יומן מסע. תת הכותרת — "רשמי דרך" — מעידה שלפנינו סקיצות חטופות של מי שאינו יושב ישיבה נינוחה בחדר עבודתו, ואינו מחויב בעלילה סדורה ורצופה. אירועים שונים בזמן ההפלגה — סערה, נשף ריקודים, ארוחות בחדר האוכל וכו' — מספקים אף הם את ההנמקה לקיטוע. לא בכל זמן ולא בכל אירוע יכול הסופר לפגוש את בן שיחו "איש הסיפון". רק לרגעים נחשפת כאילו באקראי הכוונה האידיאית הסמויה ונקרע צוהר לעבר המשמעות הנמשלת. כשמעמיד המלח פני משורר מביט בו המשורר בזווית העין ורואה בו את דיוקנו המעוקם והקריקטורי. לנגד עיניו נחשף בבת אחת פתרון החידה:

נתתי בו עין מן הצד. ראיתי כי שקר 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: למבריק מכם, לסטודנט בלשן, לתייר, לסוחר, לפייטן, למנגן. מוכן ומזומן הוא, כנראה, להתחפש לפניי עוד בעשרה לבושים: בלבוש קוביוסטוס, כומר, לסטים מזוין, אשמדאי — ובלבד שלא יגלה 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?"

דמות הזיקית שלפנינו, כמו גיבור הרשימה 'סוחר' וכמו דמויות כימיות רבות בספרות ישראל בדור ביאליק,³¹ היא בבואה מעוקמת של היהודי הנודד, שאין קרקע לרגליו, והוא נודד בארצות החיים כמת־חי, מגורש מכל חברה. דמות זו היא כעין הדגמה לעקרון "הפונקציה הכרומאטית" של דרווין (הסתגלות למראה הסביבה על־ידי חיקוי צבעיה ותכונותיה, חוק שאותו קבע החוקר האנגלי הידוע בתורת חוק בהתפתחות חיי הטבע).³² לפנינו יצור "אמפיבי", המנתר מן היבשה לים ולהפך, כמו היהודי הנאלץ להמציא מדי פעם תחבולות חדשות של הישרדות. אמנם מוצאו הארי ותכונותיו החיצוניות (שֶׁעָרַו הצהוב ועיניו הכחולות) הופכים אותו גם למין קריקטורה של אידיאל "האדם העליון", אך כמו היהודי הנודד גם הוא יודע את כל הלשונות, ואינו יודע אף לשון על בוריה; כמוהו, הוא החליף כבר את כל המלאכות, ואין לו מלאכה אחת של ממש שבה יוכל להתכבד ולראות ברכה בעמלו; הוא סובב בכל ארצות תבל, ואין לו בית משלו; הוא בזוי בעיני הכול, ונעלה בעיני עצמו ("עם סגולה", "אתה בחרתנו"); הוא טובל בעולם החומר המזוהם (עוסק בהברחת סחורות) ושואף לעולם הרוח הנעלה (משורר ומנגן, מתורגמן ובלשן). הוא נבדל מכולם, ועם זאת יודע להחליף כל צורה ומסכה ולהתלבש בלבושים מלבושים שונים (היהודי בעל אלף הפרצופים). "איש הסיפון", על גורלו הנפתל והעלוב, הוא אפוא גם דמות קונקרטית בשר־ודם, פרי הסיפורת

הנטורליסטית, וגם דמות ארכיטיפית סמלית, פרי הסיפורת האלגוריסטית. במישור המיתי, הוא כאותו "צ'לם" מתורת הקבלה, המרחף כל ימיו מהכא להתם, ואינו מוצא לעצמו מנוח (דמות מקוללת זו של שימשה בסיס לתיאורו המיתי של היהודי כמת-חי ב'אורטואמנציפציה' של פינסקר).

על המלח השוודי אומר המספר: "אולי מזרע היהודים הוא [...] לא ולא. בפניו של גוי ארוך זה אין אפילו תג אחד יהודי. כולו טיפוס גרמני צפוני טהור". שם ויפת נתאחדו ונשתלבו כאן אפוא בדמיונו של המספר, המאחד ומשלב גם את ההווה עם מעמקי ההיסטוריה: את המלח השוודי עם הוויקינג הקדום שיצא למסעות כיבוש נועזים בים, ואת הסותר היהודי (וכן את בבואתו המעוקמת, המשתקפת בדמותו הכימית של המלח המברית סחורות) עם הכנעני הקדום, שחצה את הים התיכון והגיע עד נמל מרסיי בגלגולו הקדום. משמע, ביאליק מפליג כאן גם למעמקי ההיסטוריה ודולה מהם את הפרוטוטיפים הקדומים של הגזע הארי ושל הגזע השמי. מעשה "עולם הפוך", נוצרה כאן תמונת-ראי של מושגי ניצשה: להלכה "איש הסיפון" הארי הוא "מגזע האדונים", ולמעשה הוא משרת עלוב, המתרפס לפני כול; להלכה המשורר העברי הוא "מגזע העבדים", ולמעשה הוא טיפוס אליטרי ומתנשא, שכן שיחו השיכור מכרכר סביבו ותולה בו עיניים מעריצות.

כל הראיות מלמדות, שביאליק מלגלג כאן על תורת הגזע ומראה את מיני התפליות וההבלים שביסוד תורה זו. לשם כך הוא מתיך בראשו את שני הגזעים והופכם לדמות אחת הממזגת בתוכה את סממני ההיכר החיצוניים של הגזע הארי ואת תכונות האופי של הסותר היהודי. לרגע הוא אף הופך בתיאוריה זו את היוצרות: מעמיד את היסוד היהודי בראש הסולם ואת היסוד הארי בתחתיתו — כפי שהיה בשחר ההיסטוריה. ובתוך כך הוא גם משתעשע במרומז בסיפורה של מגילת אסתר, שגם בה נתהפכו כל היוצרות (בחנינת "ונהפוך הוא" [אסתר ט, א]). סיפורו של הגוי השיכור, חסר האופי והקולט כל השפעה, שנשא אשה יהודייה (עטל יעקובלביץ; שם שפירושו העברי "אסתר לבית יעקב"),³³ מרמז לסיפורה של אסתר בחצר אחשוורוש (שתואר במקורות הבתר-מקראיים והעממיים כגוי שיכור, אוויל והפכפך). סיפור מגילת

אסתר משתקף כאן בדרכים רבות: כל הדמויות באנייה מתוארות כעוֹטות מסווה ומסכה (הסופר משתדל לקרוע מהן בהדרגה את המסווה, ולגלות — לא תמיד בהצלחה — את זהותן האמיתית); אחיה של עטל רצה להוביל שטיחים לפרס (בבואה טרגי-קומית להתרוצצותו של היהודי בעת צרה, המכניס לא אחת תבן לעפריים בהיאלצו לחסל בן-לילה את כל רכושו).³⁴ מגילת אסתר היא התקדים העתיק לתכנית כוללת להשמדת העם היהודי, ובו נזכרת המלה "יהודי" ונגזרותיה כארבעים פעם (יתר האזכורים רק בנחמיה ובירמיהו). "ורבים מעמי הארץ מתייהדים", נאמר במגילת אסתר (ת, יז), וכאן "מייהד" ביאליק — בעיצומה של התגברות האנטישמיות באירופה — את המלח הארי והופכו לבן דמותו הקריקטורית של המשורר-הסוחר, סמלו הכימרי וההיברידי של היהודי הנודד שבכל דור ובכל אתר.³⁵ אף אין לשכוח בהקשר זה כי היהודי הנודד זכה במיתוס האירופי לכינוי החידתי "אחסוור" (אחשוורוש), והרי לנו שוב הכלאה בין הגוי השיכור לבין היהודי הנודד — בין עשיו הלוגם מן השכר האדום, לבין יעקב העברי האסקטי המתנזר מיין ומכל הנאות העולם הזה.³⁶

ככלות הכול, יחסו של המחבר המובלע לדם ולגזע הוא יחס דו ערכי ותלוי הקשר. מצד אחד ניתן לזהות בו קורטוב של גזענות משהוא טוען — אמנם בבדיחות הדעת אך לא בלי גרעין של אמת — שאין בספינה איש המדבר "בלשון בני אדם". אף ניכר בו שהוא מתחיל להעריך את בן-שיחו ולנהוג בו כראוי רק משנודע לו דבר אשתו היהודייה. יחסו אל נישואי היהודייה עם המלח השיכור אף הוא יחס אמביוולנטי, רצוף לבטים: מצד אחד, ניכר שהוא מוכן להשלים אתם, ובלבד שיתברר לו שהיו אלה נישואי אהבה, אולם בה בשעה הוא מצר על כך שבת ישראל כשרה, בת גדולים בתורה, נשבתה בידי נכרי וילדה לו בנות, שזהותן הדתית והלאומית מפוקפקת. מצד אחר, כפי שנראה להלן ביאליק ראה בעירוב הגזעים ערובה לחוסן ותריס כנגד ההתנוונות; אבות האומה ומלכיה היו בני נשים ארמיות ומואביות, וב'אגדת שלושה וארבעה' הוא השיא נער עברי ונסיכה ארמית, נישואים שנועדו להרבות אהבה ושלום במרחב השמי.

ב'אלוף בצלות ואלוף שום' הטעימנו ביאליק, שבלא בצל התבשיל

חסר טעם וכלי טיפת דם יהודי, ילך הגזע הטהור ויתנוון.³⁷ כאמור, מסופר כאן על אותה "זוהמה" ירוקה ששתה השוודי בימי מחלתו ואשר ניתנה לו מידי היהודייה שלימים הייתה לאשתו; דווקא "זוהמה" זו — כעין זריקת חיסון המכילה חיידקי מחלה — מבריאה אותו ומקימה אותו ממיטת חוליו. כלול כאן רמז בדבר חלחולם של יסודות דחויים לתוך החברה ובדבר יכולתם של יסודות אלה לחסן את החברה המתנוונת, להבריאה, להתסיסה ולהסעיר בה את המים העומדים. ובאמת, בעוד השוודי מתואר כטיפוס חיוור ודלוח, בעל עיניים מימיות ועצבים רופפים, הנה על בתו, הדומה לאשתו היהודייה, היפה והמשכילה, נאמר שהיא ילדה יפה ופקחית (באופן פרדוקסלי, היהודייה היא היא המשכיחה את הגזע הארי ה"טהור"). הרעיון שמוטב להכניס לגוף קצת זוהמה כדי לחסנו עולה בקנה אחד עם דעתו של ניצשה על היהודים ככוח מתסיס בחברה, ככוח המקנה לה את מיטב אונה וחוסנה.³⁸

יוצא אפוא שכל רעיון צריך להישפט בהקשרו: היהדות מדברת אמנם על טוהר המשפחה מתוך רצונה למנוע התבוללות ומיני טרגדיות של ילדי תערובת חסרי שורש וזהות, אך אין רעיון זה דומה לרעיון "טוהר הגזע" של הנאצים, שבא בראש ובראשונה כדי לבזות את הזר ולהכריתו. היהדות אמנם מדברת על עליונות ("אתה בחרתנו"), אך זוהי עליונות מוסרית, הנקנית בעמל רב והדורשת מבעליה מאמצים מרובים, ולא עליונות הניתנת לו לאדם מראש מבלי לתבוע ממנו דבר. לא הרי האליטריות וההתבדלות של "בני משה", למשל, מיסודו של יהודי אציל נפש ואנין דעת כאחד-העם, מייסד הציונות הרוחנית, כהרי התנשאותם חסרת השחר של המצטרפים אז לשורות התנועה הנאצית, חלאת אדם מן הביבים והאשפתות שהתגאו בהשתייכותם לגזע הארי, שוחר היופי והגבורה הפיזית. לפנינו שוב תופעות וה-simulacra שלהן: הדגנרציה וההסתאבות של רעיון טוב ויפה, שנולד אמנם בטהרה, אך נתדרדר מטה מטה אל שולי החברה האנושית.

האם כל בני האדם שווים? במאמרו 'חצי נחמה', הזהיר אחד-העם מפני הכללות רמות וגורפות באשר לאופיים של עמים ולאומים; ואולם ביאליק נאלץ כאן להודות על כורחו כי יש ויש תכונות אופייניות וטיפוסיות לבני לאומים שונים, ואלה מתבלטות בעיקר בעת צרה

וסערה (יש שחושפים טלפיים וציפורניים, ויש שמתגוננים ומתכנסים בפיתתם, עד יעבור זעם). מעולם לא ביקש ביאליק להפיל ביצירתו מחיצות בין עמים וגזעים ולהביא לידי ביטול ייחודם, אך הוא ביקש כל דרך אפשרית לביטולה של האיבה השוררת ביניהם, כדי שייווצר מרחב מחיה ומרחב פעולה לכול. לעתים, טען בנאומיו, יש שדווקא סמל של פירוד ואיבה בין שבטים משמש באופן פרדוקסלי סמל של ברית שלום הנכרתת ביניהם ומאחדת אותם. בנאומו 'השניות בישראל', הסביר את "חוק של שעטנז" כזכר לאיבה שהפכה לאחדות:

כבר גילו, שבחוק הזה יש זכר לשנאה הגדולה ששררה בין הרועים — שהיו לובשים בגדי צמר — ובין עובדי האדמה, שהיו לובשים בגדי פשתן; והתערבות שני המינים בלבוש אחד היתה עלולה להביא את האדם הלובש מלבוש כזה לידי סכנה, מפני שבני שבטו היו יכולים בטעות לחשבו לבן השבט הזר ולהתנפל עליו... [הציצית עם פתיל התכלת מוצאה מתקופה יותר מאוחרת ומצוותה דווקא בשעטנז — סמל השלום שנכרת בין השבטים שהתחברו ל"עם" אחד והכירו באחדותם הלאומית.³⁹

מצד אחד, הרשימה 'איש הסיפון' לועגת לכל כללי הגזע והמעמד, המוצא והייחוס, שקבעו אנטישמים בכל הדורות. היהודים אינם גזע, רומז כאן ביאליק, ועל כן אין בכל חוקי תורת הגזע כל ממש לגביהם: יש יהודים הדומים לסורי הנוצרי שעל סיפון האנייה ויש יהודים צפוניים מפטרבורג, כמו אשתו היהודייה של המלח השוודי, והמאחד אותם הם עניינים שבתודעה — אמונות ודעות — ולא עניינים פיזיולוגיים כצבע שער ועיניים. מצד אחר, הרשימה 'איש הסיפון' אינה יצירה אוניברסליסטית החותרת לביטול המחיצות בין עמים, דתות וגזעים. היא חותרת — כך נראה להלן — לרעיון הקמתו של בית לאומי לעם היהודי, שבו יוכל אדם מישראל ליצור את תרבותו הייחודית ואף להשפיע ממקום מושבו על העולם כולו.⁴⁰ בתיאור מאכלי הטרפה שבאנייה הצרפתית נאמר ללא מילים, שטוב לו ליהודי "ארוחת ירק", שאינה נתונה לו בחסדי זרים, מ"שור אבוס" על שולחן נֶכר. ובמעגל הרחב יותר — מוטב ליהודי לנטוש את סיר הבשר

ולהסתפק ביישוב קטן ודל, שכולו שלו ("מה שם העיר היהודית החדשה על-יד יפו?", שואל המלח את בן-שיחו המשורר) — ולצאת את ערי אירופה המעטירות המקיאות אותו מקרבן.

ו. מחלום פורח למציאות פורחת — בין אחד-העם להרצל בנקודה זו נעוצה כמדומה התכלית העליונה של הרשימה 'איש הסיפון': חיפוש של הפרט — ושל המשורר גופא — אחר "מורה נבוכים" מודרני, שיורה לתועים בדרכי החיים את הדרך הנכונה, בדור של גמגום ואבדן כיוונים, שעה שבפי כול נישאת שאלת "לאן". גם אם אין בידיו משנה סדורה, ובעצמו הוא ניצב תוהה על פרשת דרכים ועל פני תהום רבה, יש לו למשורר דעה אישית משלו, שכמוה כקצה קצהו של חוט לפתרון הבעיה. אין לשכוח כי בשלב זה כבר הכריע ביאליק הכרעה אישית, ובנה את ביתו בתל-אביב, לאחר שניטלטל שנים על גבי שנים בתחנות נודדיו שממזרח וממערב. לחבריו באגודת הסופרים נתן בחורף 1929 כמה וכמה "מצוות לא תעשה", ובין השאר הורה להם:

אל תרדפו אחרי הון זרים[...] היינו סמוכים על שולחנות עשירים והרחבנו כשאול את תאבוננו[...] ולכן כשבאנו לארץ-ישראל ונגזר עלינו להתפרנס רק על לחם עוני זה, נשארנו ביום אחד דלי-דלים, רק עם פת הלחם החרבה של הלשון העברית, והעוני והדלות נראו כאן בכל גודלם.[...] נמעיט קצת את תאבוננו ואל נרדוף למלא את סיפוקנו בתוצרת זרה שמדלדלת וממעטת את כוחנו.[...] "רוצה אדם קב אחד משלו מתשעה קבין של אחרים", ו"טובה פת חרבה שלנו משור אבוס של אחרים".⁴¹

הסתפקות במועט, במה שיכול העם לדלות בעצמו מתוך פנימיותו, מבלי שיקח מן המוכן ומבלי שישאל מן הזולת — זוהי אפוא המלצתו של ביאליק "בשעה זו" של התחדשות החיים העבריים בארץ-ישראל. וגם במישור הפואטי הריהו ממליץ על יצירה קטנה בהיקפה, אך גלובלית ועמוקה במישוריה הסמויים מן העין, הנושאת חותם של תרבות עצמית מיוחדת.⁴² בתיאור הגוי השיכור וההפכפך, בכואה קריקטורית של אחשוורוש, סמלו האוניברסלי של היהודי הנודד, רמז

ביאליק שעל היהודי להניח סוף-סוף מידו את המקל והתרמיל ולהתיישב ישיבת קבע. עליו לנטוש את אופיו הכימרי של איש "פרנסות האוויר" הגלותי ולמצוא לעצמו משלוח יד אחד שבו יוכל לראות ברכה. בכך המשיך ביאליק את הקו הרעיוני שהתווה לו אחד-העם: יש להכשיר את הלכבות — לסלק את העקמומיות הגלותית, את הקפיצה המהירה מעניין לעניין, את הערכוביה השוררת בחיים היהודיים, ולבסס חיים חדשים בארץ חדשה, שבה יקום דור חדש שלא ידע את סיר הבשר. כנאומו לרגל פתיחת האוניברסיטה העברית, שאותו נשא כשנה לאחר שעלה ארצה, דיבר ביאליק ברוח הציונות האחד-העמית על מרכז רוחני שישמש אור לגויים, אך גם העלה חזון גרנדיוזי הרבה יותר מזה שיכול היה להעלות בדעתו של מורו ורבו, הקפדן והזהיר יתר על המידה. אין זאת אלא שביאליק החל להכיר במגבלותיה של משנת אחד-העם שלא הלהיבה את ההמונים. וייצמן, ידידו ובן-גילו, גילם עבורו באותה עת את הסינתזה הנכונה הדרושה לו ליהודי החדש בארצו החדשה: אדם באוהל, נוסח אחד-העם, שאינו כוחל בדרכי דיפלומטיה בינלאומיות, נוסח הרצל. שילוב של עבודה חלוצית מבית ושל השתדלות דיפלומטית מחוץ, מעין זו שהולידה את הצהרת בלפור. אין זאת אלא שביאליק נוכח לדעת שהחלום החל להתגשם, וכי דרכי הדיפלומטיה האקסטרווגנטיות של הרצל, שבהן ראה בראשית דרכו פעולות ראווה ללא ממשות ותוכן, הולידו מציאות חדשה שאין להתכחש לה ובוודאי אין לבוז לה. "תל-אביב" הפכה משם של ספר אוטופי, שזכה עם פרסומו לקיתונות של לעג (כזכור, תרגם נחום סוקולוב את 'אלטנוילנד' של הרצל ונתן לו את השם "תל-אביב") לעיר של ממש, שבה מתגורר המשורר עצמו. לראשונה בחייו יש לו — כיהודי חדש החי על אדמתו, ולא כיהודי נודד מן הנוסח הישן — בית וגן משלו. בתחילת דרכו לעג ביאליק לפנטזיות של הרצל ולחזיונותיו וראה בהם "חלומות באספמיה", אך בעת היכתב הרשימה נוכח לדעת כי החלומות לא שווא ידברון, וכי האוטופיה הספרותית הולכת והופכת לנגד עיניו למציאות.

הרשימה מראה, מצד אחד, שפג האמון בכוחן של מילים, בכוחו של הסימן לשקף את המסומן, ופג האמון בכוחן של אינטואיציות ותובנות לבור את "האמת", כי במאה העשרים שוררות אי-הוודאות וריבוי

האפשרויות האופייניות לז'אנר הרשומון — "כל אדם והאמת שלו". אבל, ואף זאת מלמדת הרשימה 'איש הסיפון', לעתים הדמיון — הפיקציה של הבדאי או ה-fiction של הסופר — יש בכוחו לברוא מציאות, ממש כשם שבששת ימי בראשית קדמה המילה (הדבר, הלוגוס) למעשה הבריאה עצמו. ביאליק, שראה כיצד הצליח שירו 'בעיר ההרבה' לשנות את פני המציאות ולא רק לשקף את המציאות, מראה כאן במרומז, שגם חזונו של הרצל הפך ברכות הימים למציאות מוחשית שאין לזלזל בה. אמנם היא עדיין רופסת ומהוססת כאפרוח-בן-יומו, אבל אסור לו ולשכמותו לחטוא בחטא הגאווה ולהטיל בה דופי. לא רק המהירות, מהירותו הנמהרת של הרצל, היא מן השטן; גם היהירות, יהירותם המתנשאת של מתנגדיו, שזלזלו במה שנתפרש אצלם כזיקוקי די נור ראוותניים וריקים מתוכן, היא מן השטן. האמונה הבלתי מעורערת בצדקת דרכו הסולידית והאמיתית של אחד-העם החלה אף היא להתערער ונבעו בה סדקים ובקיעים; בו בזמן החל ביאליק להבין שחזונו של הרצל, אקסטרווגנטי ובלתי מציאותי ככל שנראה לו בתחילה, כחסיד דרכו של אחד-העם, החל לקרום עור וגידים והיה מחלום פורח למציאות פורחת.

כזכור, אמר הדובר-המשורר על בן שיחו בבדיחות הדעת: "אולי מזרע היהודים הוא? ליטוואק?" ליטוואק אינו רק ליטאי, "מתנגד" חד שכל וספקן (תכונות של ליטוואק מתגלות דווקא בדובר הספקן, המזלזל בבן-שיחו ודן אותו ברותחין), אלא גם שם הגיבור (בן דמותו של דוד וולפסון) בחיבורו של הרצל 'אלטנוילנד', שתורגם כאמור לעברית בשם 'תל-אביב'. העיר תל-אביב נזכרת כאן בדבריו של המלח על אותה עיר חדשה שהקימו היהודים "על יד יפו", ואגב כך נבלעים הגבולות בין המציאות לחזון האוטופי — בין הריאליה לעיצובה הספרותי, בין אמת לבדיה. רשימה זו, העוסקת לכאורה בגבולות המסופקים שבין דמיון לממשות, בין מעשה האמנות לחיים, מראה שגם דמיון, ואפילו בדיה, יכול להתממש, לשנות את פני המציאות ולהקרין עליה מאורם ההאלוצינטורי. חזונו של הרצל, שביאליק זלזל בו בראשית דרכו, החל לקרום עור וגידים, ועתה עומדת העיר על תלה ובתיה מבהיקים על רקע חולות הזהב. ביאליק מתייחס אמנם בתיעוב אל איש הסיפון הבדאי, הבונה שבעה מגדלים באוויר ומחריבם בהכל

פיו, אך הוא גם מתייחס בתיעוב אל עצמו, כמי שמתנשא על יורד הים הנקלה וכמי שבטוח שעמו תמות חכמה. מתברר כי גם חכמתו שלו הייתה לו לרועץ, וגם דמיונו שלו הטעהו והוליקהו שולל.

ניכר שהאוטופיה 'אלטנוילנד' היתה מונחת על שולחנו של ביאליק בעת חיבור הרשימה שלפנינו, או לפחות נחקקה היטב בתודעתו.⁴³ בראשית דרכו נלחם ביאליק את מלחמתה של הציונות האחד-העמית, ולגלג על הצעירים המתבוללים למחצה, שנהו אחר הרצל ואחר דרכי הדיפלומטיה הראוותניות שלו. בסוף דרכו, היה ביאליק נחוש פחות ובטוח פחות בצדקת דרכו, וברשימתו האחרונה 'איש הסיפון' יש כעין התנצלות מרומזת על חטא ההיפריס וכעין הודאה מרומזת באשמה. אף על פי כן, גם אין כאן התפעלות אַאופורית מהגשמת החלום. עיר חדשה הולכת אמנם ונבנית לנגד עיניו ואף נוטעת בו תקוות לעתיד טוב ולישיבת קבע; ואולם, כבספר יחזקאל שבו נזכר לראשונה השם תל-אביב, גם הנביא המודרני חש שחלק גדול מעמו עומד להישמד מתחת לשמים, ונבואה זו מעיבה על שמחת החידוש וההתחדשות.⁴⁴ הנביא יחזקאל הן ישב בגולה, בתל-אביב שעל נהר כבר שבבבל, וניבא את חורבן ירושלים, ואילו הסופר שלפנינו, איש תל-אביב המודרנית שהוקמה בארץ-ישראל, מנבא כאן ללא מילים את חורבנה של הגולה.⁴⁵ היופי והשקט של בני יפת מדומים בלבד, הוא רומז כאן לקוראיו כתאור את האנייה האלגנטית השטה מעדנות במימי הים, והם מסוגלים בשל עניין של מה בכך להפוך עולמות ולקרוע את זולתם כדג. העולם תלוי על בלימה, נאמר כאן בדרכי עקיפין, וכמוהו כאנייה שעל סיפונה הנביא המודרני עושה דרכו מארץ-ישראל למרסיי, וממנה לניו-יורק.⁴⁶ הדובר-המשורר מתגלה ביצירה זו, שנכתבה בערוב ימיו והיא ממיטב יצירתו הסיפורית, כמי שעדיין עומד על פרשת דרכים — כמי שעדיין מחפש את המצפן, שיגלה עבורו את כוכב הצפון.

הערות לפרק שביעי:

- 1 על רשימתו של ביאליק 'איש הסיפון', ראה ע' צמח, הלבאי המסתתר, ירושלים 1969, עמ' 235–240; ראה גם שמיר (תשמ"ח), עמ' 172–175. על מסעו של ביאליק בחורף 1926, ראה איגרות ביאליק, ג, עמ' צג–ק.
- 2 בר-יוסף (תשמ"ט), עמ' 7. החוקרת מציינת כאן כי טעתה וראתה ב'איש הסיפון' רשימת אגב דוקומנטרית, ולא יצירת ספרות מורכבת ומכוללת מן השורה הראשונה.
- 3 השווה ישעיהו לג, יט; יחזקאל ג, ה–ו.
- 4 "במקום שאין איש איז הערינג אויך א פֿיש" (ראה סטוצ'קוב [1950], סימן 258). על הזדקקות האדם לנפש מאזינה ועל הזדקקות המשורר לקהל הרחב ביאליק בנאום הפתיחה בוועידת הסופרים (דברים שבעל-פה, א, עמ' רלג): "אין שמחה לסופר בהערותו את נפשו אל חלל ריק ובשחתו את רוחו ארצה. הפה והאוזן הם קשת וכינור, ובהיעלם האוזן ייאלם הפה". אמירה זו נקשרת באופנים אחדים למסה 'איש הסיפון'.
- 5 האווירה האסתטית, אך המנוכרת, השוררת באנייה הצרפתית עומדת בניגוד קוטבי לאווירה הקדחתנית והצפופה השוררת באניית הפליטים בסיפורו של י"ח ברנר 'עצבים' (התפרסם ב'שלכת' בראשית חרע"א [1910]). על ניסיונו של ביאליק להשתחרר ברשימותיו מנוסח מנדלי, מן הפרוזה העשויה מרקם צפוף של פסוקים, ולהתקרב לנוסח ברנר, אל הפרוזה הנטורליסטית, המשוחררת כביכול מעקת הפסוק, ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 161.
- 6 מסה נודעת זו, שנתחברה בשנות המלחמה, מבוססת על פילוסופיית הלשון של הסימבוליסטים בכלל, ובאופן מיוחד על דבריו של הבלשן הסלאביסטי אלכסנדר פוטבנייה. ספריו של פוטבנייה מצויים בארון הספרים הפרטי של ביאליק (שהובא עמו לארץ-ישראל), והם מסומנים בקווים ובהערות שרשם ביאליק בקולמוסו.
- 7 תחושה דומה עולה מתיאורו של האפון המסכן, משיר הילדים 'בגינת הירק', שאינו יכול להצטרף למחול הכללי. השיר האנפסטי כתוב כולו בהגייה ארץ-ישראלית ואילו דברי האפון נאמרים בהגייה אשכנזית של זר הנקלע לשמחה לא-לו. וראה שמיר (תשמ"ז), עמ' 177.
- 8 ככלל, ביאליק גילה יחס דו-ערכי כלפי השתיקה. מצד אחד הוא העלה אותה על גס, כראוי למי שנתחנך בנעוריו ב"ישיבה" ליטאית על עקרונות הגר"א, שדרש בצוואתו בשבח השתיקה: "ואדם הזוכה לחסום פיו זוכה לאור הגנוז". זוהי, למשל, העמדה הבאה לידי ביטוי ב'הי חלקי עימכם', הקושר כתרים ל"צנועי ההגות והעלילה" ול"אמני השתיקה היפה". מצד שני, השתיקה אף נתפשת כהתייסרות קשה מנשוא בזמן שהיא נכפית על האדם על-כורחו. ב'איש הסיפון' הדובר מוכן לעשות כל דבר כדי להפר את השתיקה, שכמוה כרעב וכצמא שחייב האדם להשקיטם, אך במקביל הוא גם כזו לבליל המילולי חסר השחר של בן שיחו הפטפטן והבדאי (יחס דומה עולה כלפי פטפטנותו

הבלתי נלאית של הסוחר-המשורר, גיבור הרשימה 'סוחר'). בסמוי עולה ובוקע כאן כתב הגנה מרומז על הגישה המתנגדת האליטרית (היפוכה של הגישה החסידית העממית והדמוקרטית), ולפיה רק בריות קלות ופחותות אינן שמות סכר לפיהן ואינן נוהגות להתייחד עם עצמן מעת לעת בדומייה ובאלם שפתיים.

9 על הצגתם של משוררי המודרנה הצעירים ביצירתו המאוחרת של ביאליק בתורת שיכורים גויים, מנבלי פה, ראה בפרק "רצח אב ורצח מלך", ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 243–262.

10 על צעירי כתובים כתב ביאליק לשניאור ב–5.2.1929: "אין הכתובים אלא קן של פשפשים. שמה נאספו כל הנכים והנכפים" (איגרות ביאליק, ד, עמ' רז–רח. האיגרת נדפסה בהשמטות). במאמרו 'המליצה', שנדפס בהדים, ב (תרפ"ג), עמ' 189–190, הציג שלונסקי את המילה המודרנית כאסופית מן האספסוף — ממזרת, עירומה ויחפה, אך יפה. את הסגנון המודרני השווה לאהבה חופשית המעודדת התמסרות הפקר ללילה אחד, זיווג לשעה קלה, בלי שידוכי סגנון וייחוס אבות. המטפוריקה מתחום דיני האישות אפשר שנתממשה ברשימתו של ביאליק וקרמה עור וגידים בדמותו של איש האספסוף, הטיפוס הצפוני בן הגזע הארי, שהוליד שתי בנות מאשתו היהודייה המלומדת מס"ט פטרבורג הצפונית (האחת הוטבלה, השנייה לא הוטבלה, ושתייהן מתחנכות במרסיי הדרומית).

11 "נובלת" היא תחליף, או סורוגט — דבר שאינו מקור והוא נופל ממנו בטיבו: "שלוש נובלות הן: נובלת מיתה — שינה, נובלת חלום — נבואה, נובלת העולם הבא — שבת" (בר"ר יז, ה). וראה גם: "עם שאין לו חיים גמורים אלא נובלות-חיים, אי-אפשר שתהא לו שירה ואמנות גמורה, אלא נובלותיהם" (במסתו של ביאליק 'שירתנו הצעירה').

12 על הסתאבותן של מילים ותופעות כתב ביאליק במסתו 'גילוי וכיסוי בלשון', בשירו 'חלפה על פניי', בשירו הגנוז 'למנצח על הנגינות', באגדה המעובדת 'אלוף בצלות ואלוף שום' ועוד ועוד. בכל אלה עימת את התופעה המקורית עם חיקויה המעוות, המנוון, הזול והנלוז.

13 דברים שבעל-פה, א, עמ' רכג–רל. כאן טען ביאליק: "מארכס היה לפי מוצאו יהודי. אופן מחשבתו היה יהודי, חריפות שכלו היתה של יהודי, ואחד מאבות אבותיו שלו היה רב גאון וחריף גדול [...]. וסוף כל סוף עמדו הגויים על הסוד הזה, שהיהדות, בכוחה היא ובכוח כוחה, הולכת ומפעפעת ומחלחלת בהם כארס וחותרת תחת שרידי האלילות".

14 שמיר (תשמ"ח), עמ' 81–93. גם בשיר הכוסר הגנוז נרמזת תמונה היסטורית מעומעמת, שבמרכזה סוחר כנעני-פיניקי, המפליג אל קצווי ארץ, ולא רק של סוחר-תבואה גלותי, בן הדורות האחרונים.

15 קווי היכר נוספים המשותפים למשורר ול"איש הסיפון": שניהם החליטו "לשים קץ" לנודדיהם: זה התיישב בעיר תל-אביב שליד עיר הנמל יפו, וזה מבקש להשתקע במרסיי ולהימצא במחיצת בנותיו; למרבה הפרדוקס, שניהם עדיין נעים ונדים ומתנודדים על סיפון אנייה, ללא קרקע מתחת לרגליהם וללא אחיזה של קבע. שניהם רבי כשרונות וכישורים, יודעים כמה וכמה שפות, אך

אינם יכולים לשוחח כראוי עם זולתם; שניהם מטפחים רגשי גדלות ורגשי נחיתות, בעת ובעונה אחת. שניהם פורשים מן הציבור, ברצונם ושללא ברצונם: המשורר "יוצא זנב" בשולחן האוכל ואינו משתתף בריקודים שעל הסיפון; גם "איש הסיפון" מחליף תקליטים בזמן שאחרים רוקדים בזוגות. בזמן הריקוד הוא עומד ככלונס, ממש כמו האפון המסכן בשיר הילדים 'בגינת הירק', בבואתו של המשורר הבודד והמתבודד, הנשען על מקלו, הרחק מן ההמון הסואן.

16 הדובר-המשורר בטוח שבן שיחו "מכזב" ובודה דברים מלכו, ואכן מתגלות כאן מיני הבטחות שווא וסתירות המחשירות את המלח בדבר שקר. הוא מספר, למשל, שבנותיו תבואנה לפוגשו בחוף מרסיי, אך משנכנסת האנייה לנמל, הוא חש לספר לבן-שיחו כי בנותיו לא תגענה מחמת מזג האוויר הסגרירי. הוא מספר, שאשתו, שנפטרה לפני שלוש שנים ושאתה חי שבע שנים, הותירה אחריה שתי בנות — האחת בת אחת עשרה והשנייה בת תשע. והרי חישוב פשוט מצביע על טעות או על שקר, ואין להכריע בין האפשרויות. מצב תיקו מעין זה עולה מסיפורו של ברדיצ'בסקי 'בעל הסיפור', שגם בו אין לדעת אם בעל הסיפור הוא בדאי, המנסה להרשים את חבריו ונתפס בקלקלתו משמציגים לפניו שאלה פשוטה אך כלחי צפויה, או אדם רגיש, שמחמת הכאב נעתקות המילים מפיו, ואין הוא יכול אפילו להעלות את שם אהובתו על דל שפתיו (תודתי לפרופ' אבנר הולצמן על שהפנה את תשומת-לבי לסיפור זה).

17 א' אבן-זהר, "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב" (למעמד הדנוטציה בלשון הספרות העברית בדורות האחרונים), הספרות, 23 (אוקטובר 1976), עמ' 6-1.

18 ראה י' אבינרי, מילון חידושי ביאליק, תל-אביב תרצ"ה, עמ' 27.

19 סדר זרעים, כלאיים א, ב (עמ' נט). וכן שם ממש תרגם ביאליק קישות — גורקען ("מלפפון" שבפינו).

20 עד כמה הצליח ביאליק בביליל ההטרוגני שבו דגל ניתן ללמוד מעדותו של המבקר והחוקר י' קלוזנר, ידידו של המשורר ושותפו לעריכת השילוח, במאמר שכתב בשנת תרצ"ה: "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, המליץ אלימלך איש-נעמי, אמר לי ש'ראוי לקרוע עליהם'. רק מעט-מעט נשתרשו בספרות ובחיים" ("חוש הלשון של ביאליק", בתוך י' קלוזנר, חיים נחמן ביאליק ושירת חייו, תל-אביב תשי"א, עמ' 126-134 ובמיוחד שם, עמ' 128).

21 במסתו 'מנדלי ושלוש הכרכים', כתב ביאליק בהלעיגו על דרכם של משוררי ההשכלה: "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". וראה גם בקטע הזכרונות שלו 'המפרפרים והמפרכסים': "הביטויים האלה[...] כבר נודלזלו ונדרסו ויחדל להיות להם אורח במכתבי-העתים. גם חידושם וגם חידודם כבר ניטל ונשכת. ואפילו הקל שבקורוספונדנטי 'המליץ' התבושש לכתוב אז 'קרני ההשכלה לא חדרו עוד אל חשכת עירנו'" (כתבים גנוזים, עמ' 209).

- 22 איגרות ביאליק, א, עמ' עה-עו.
- 23 סדר זרעים של שישה סדרי משנה, מנוקד ומפורש על-ידי ח"נ ביאליק, תל-אביב תרצ"ב, עמ' סד.
- 24 האפון המסכן יכול להתפרש הן כאדם צעיר וגנדרן שתרמיליו עדיין לא נתמלאו, המהלך לו בטל ממעש במקל-הליכה אלגנטי הן כאדם קשיש, שתרמיליו כבר לא יישאו פרי, מעין אוטופורטרט של המשורר המזדקן, נשען על מקלו (בעמידה האופיינית לביאליק בערוב יומו בציוריו של חיים גליקסברג). כך או כך, אפילו הבצל והשום — הנקלים, הזולים והמפיצים ריח בלתי נעים — אינם מהססים מלהצטרף לריקוד, ודווקא האפון המופנם, התלוי על משוכת הגן, שניחן בפרחים נאים, המפיצים ניחוח נעים, פורש מן הציבור, אם מתוך הכרה בערך עצמו ואם מתוך רגשות נחיתות בלתי מוצדקים.
- 25 בשבשו את שם אשתו, אומר המלח הבדאי: "סאלאנטר. אכן כל פעם נתקשיתי לבטא שם זה, ויהי כפי כשם אחת הערים בהישפניה: סאנטאנדלר. איך אמר אדוני?". במישור הריאליסטי הפשוט, משבש כאן המלח את שמה של עיר הנמל סאנטאנדר שבצפון ספרד, לא הרחק ממרסיי, אך במישור הסמלי הריהו רומז ל"מגדלים באוויר" ול"חלומות באספמיה" שהוא בונה ומטפח בדמיונו על-סמך הטעות הפונטית בין ליפקינד לליפקין (המילה "אספמיה" בעצמה יש בה חילוף פונטי של המילה "איספניה" — ספרד).
- 26 על האות יו"ד הצפה לה בין האותיות ההולכות קוממיות (ועל היהודי בין אומות-העולם) כתב ביאליק ב'ספיה': "כרייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר[...] ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן...". מאחר שיל"ג סיפר ב'קוצו של יוד' את סיפורו של היהודי בה"א הידיעה, הוא הכתיר את יצירתו בכותרת 'קוצו של יוד' (כשורוק), והבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את היצירה תרגום חפשי לידיש בשם 'איבער אַ פינטעלע' (מחוך רמיזה לניב העממי "א פינטעלע ייד"). במשחק מילים זה לא הבחין קלוזנר, שכתב "קוצו (קוצה?) של יוד" (י קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ד, ירושלים 1963 [1941], עמ' 363, ובמיוחד עמ' 432; ראה גם שם, הערה 773: "כך צריך להיות [קוצה של יוד], שהרי יו"ד, כאות מן האלפבית, היא נקבה. ואמנם, בתלמוד אנו מוצאים: "לא נצרכה אלא לקוצה של יוד").
- 27 יתר על כן, השם ליפקינד יכול להיתפש גם כבן זאב, או "ילד זאבים", כאותם ילדים שגדלו בלא שפה, בין שנכלאו מגיל צעיר או שנקלעו במקרה בין זאבים, כמו הסופר שניטלה לשונו והפך אילם על-כורחו. רכישת כללי הלשון נעשית בגיל צעיר, בכמעין "גירסא דינקותא", רומז כאן ביאליק בערוב יומו, וקשה לו לאדם הבוגר להסתגל בגילו המתקדם לכללים חדשים. גם בנותיו של המלח גדלות מעצמן, ללא השגחת אב ואם. גם איש הסיפון הוא מין "ילד זאבים", שאינו יודע שום לשון על כוריה. וראה העיון בסיפור כליאתה של הנערה ב'אגדת שלושה וארבעה', שמיר (תש"ן), עמ' 70-71.

- 28 דברים שבעל פה, א, עמ' צא.
- 29 המלח השוודי הן מכנה את אמו הגרמנייה הקתולית "אשת מוסר", והרי אצל הקתולים המוסר מתבטא בייסור ובמוסרות, בעוד שר' ישראל סלנטר, ראש "תנועת המוסר", השתייך את תורתו על דרישות רוחניות נעלות ועל אקסטזה — על התעלות הנפש בכמיהה לכורא עולם.
- 30 נדפס בהשילוח, כרך ד, חוב' ב, אב תרנ"ח, בשם "לשאלות היום" (ראה כל כתבי אחד-העם, עמ' קנד-קנט). כאן טען אחד-העם כי ה"צעירים" הניצשיאניים, מרוב להיטות לערכיה של מתרבות אירופה, אינם מבחינים שהרעיונות הניצשיאניים מצויים במקורות היהדות מזה יובלות על יובלות, ואין ניצשה מחדש דבר, אלא מוסיף על הקיים את היסוד הארי, הזר לרוח עמנו.
- 31 דמויות כימריות מעין אלה רווחו בספרות העברית והיידית בשנות מפנה המאה, וראה מאמרו של א' הולצמן, 'פרשת "בר-חלפתא": בודיצי'בסקי כגיבור סיפורו של בריינין', הכרת פנים, תל-אביב תשנ"ד, עמ' 87-97. ראה גם מאמרי "רזי לילה" — 'כוי' שחציו פלייטון וחציו ליריקה צרופה", מחקרי ירושלים, טו, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשנ"ה, עמ' 161-184. על דמותו הכימרית של הסוחר, גיבור הרשימה 'סוחר', ראה שמיר (תשמ"ח), עמ' 162-168. ייזכר, בהקשר זה, כי קרל מרקס טבע במסתו "לשאלת היהודים" את האפוריזם "לאומיותו הכימרית של היהודי היא לאומיותו של הסוחר".
- 32 בעניין זה כתב הרצל על המתבוללים בעם: "התנועה להקמת מדינה שאני מציעה לא תזיק לצרפתים 'האיזראליטים', כשם שלא תזיק ל'מתבוללים' משאר ארצות. להפך, היא תועיל להם גם תועיל! שכן לא יופרעו עוד, אם להשתמש ב'פונקציה הכרומאטית' שלהם. יכול יוכלו להתבולל בשלווה, משום שהאנטישמיות הנוכחית תידום לנצח. אף גם יאמינו להם, כי אכן מתבוללים הם עד עומק נפשם, שעה שמדינת היהודים החדשה, על סדריה המתוקנים יותר, הפכה למציאות, ואילו הם נשארים למרות זאת באשר הם" (מדינת היהודים, תל-אביב 1978, עמ' 17).
- 33 "בית יעקב — אלו הנשים" (רש"י שמות יט, ג) — ומכאן הכינוי לבנות ישראל בשם "בית יעקב". שמה של אשת המלח הגוי עטל יעקובלביץ (אסתר לבית יעקב) הוא אפוא שם נרדף ליהודייה.
- 34 כבר בסוף שנות העשרים, ובמיוחד בראשית שנות השלושים, החלו רבים מיהודי גרמניה מחסלים את רכושם ועוזבים את מה שנראה להם עד אז כארץ מולדת. בהמנון 'על שילשים', שכתב ביאליק ב-1934, במלאות חצי יובל שנים לתל-אביב, שילב נימה אקטואליסטית, ורמז לימי עליית הנאצים ולמנוסתה של יהדות גרמניה לתל-אביב ולכרכי הים ("בצעוק העם לישע / ובבוא הקול: 'מלט!'").
- 35 איש הסיפון משמש לו למשורר מורה דרך ו"מתורגמן" לעת-מצוא. מעניין להיווכח, כי בספר עזרא (ד, ז) מופיעה המילה היחידאית "מתורגם": "ובימי ארתחששתא כתב בשלם מתרדת טבאל [...] וכתב הנשתון כתוב ארמית ומתורגם ארמית". בלשון חכמים שימשה המילה "מתורגמן" בהוראת חכם

- שמתרגם לארמית או ליוונית את דברי התורה שנקראו בבית־הכנסת כדי שיבינו את הדברים גם פשוטי העם שלא שמעו עברית (וראה מגילה כה, ע"ב). מן השפות השמיות נתגלגלה המילה dragoman השגורה בלשונות אירופה. בהגות של מפנה המאה רוח הניגוד "הבראיזם" – "הלניזם", בעקבות מתיו ארנולד, ניצשה ואחרים (ההבראיזם כסמל האסקטיות המונותאיסטית היהודית־נוצרית מול ההלניזם האילילי כסמל אהבת החיים, היופי והגבורה). בתקופה שבה נסתאבה תורת ניצשה, ונעשה בה שימוש קלוקל בתנועה הנאצית, העלה ביאליק את הניגוד הישן נושן "יעקב ועשיו", בשירו העממי משנת תרפ"ג. בעזרתו עימת את היהודי יושב האוהלים והמתנזר מכל דבר תועבה עם הגוי השיכור והאלים. בעזרתו עימת גם שתי פואטיקות שונות: זו שלו ושל בני דורו, הדבקים בערכיו הצנועים של "אדם באוהל", וזו של צעירי המשוררים, בעלי הבלורית, האגרוף וכוסית השכר.
- 36 ראה מאמרי "המסיכה המבודחת ופניה הרציניים – עיון ב'כריחה העממית' של ביאליק 'אלוף בצלות ואלוף שום'", בתוך: סדן, א (ערך: ד' לאור), חל־אביב 1994, עמ' 173–201.
- 37 על גישה זו של ניצשה ראה ר' סיגד, ערך "ניצשה", האנציקלופדיה העברית, כה, עמ' 167: "פעם התבטא, כי יהודי בחברה גרמנית הוא גילוי מרענן. הוא העריך את יצירתם התרבותית של יהודים כמו היינה, מאירבר, אופנבך ומנדלסון־ברתולדי, אך לפי טבע הגותו [...] אי־אפשר היה שיחסו ליהדות וליהודים לא יהא דו־משמעי". חיים ויצמן, ידידו של המשורר וראש ההסתדרות הציונית בעת היכתב הרשימה, התבטא כאירוניה ובכדיחות הדעת אודות היהודי כפרט וכאומה והשווה את היהודי לדשן: זרה אותו, זעיר פה זעיר שם, הרי הוא משביח את הקרקע; שים אותו בערמה אחת – והרי לך צחנה. דברים שבעל־פה, א, עמ' מג.
- 38 באותו נאום (שם, עמ' מה) התנבא ביאליק כי "בשוכנו עתה בשלישית או ברכיעית לארצנו, אחרי נדודים של אלפי שנים [...] ולאחרי שספגנו לתוכנו את הכול – למרות שוכנו אל הקניינים המוחשיים [...] עתידים אנו עוד ליצור תרבות גדולה ועשירה שבעתים מזו או מאלו שיצרנו או שקלטנו. ומי יודע – אולי [...] שוב נרהיב עוז בנפשנו ליציאה חדשה, שתובילנו להתפשטות רוחנו על העולם?". בנאומו 'לפתיחת האוניברסיטה העברית' (שם, עמ' נה), הביע את המשאלה שעקרונות המוסר שיתגבשו במרכז הרוחני ההולך ומוקם בירושלים ייעשו לנחלת האנושות כולה. דברים שבעל־פה, א, עמ' קמה.
- 39 שם, עמ' קמו.
- 40 כאן וכאן מתואר מסע בים, שנוטלים בו חלק אורחים נכבדים מן העילית האינטלקטואלית, "בלא הבדל דת ולאום" (עמ' 220; כל מראי המקומות הם על־פי אלטניילנד [תרגום: דב קמחי], תל־אביב תרצ"ד). כאן וכאן נזכרים עיתון שנדפס באנייה (עמ' 91, 220) ו"פונוגרף" המוצב על־גבי סיפונה (עמ' 191, 211, 214, 219, 229 ועוד). כאן וכאן נזכרת תרופה נגד מחלת המלריה (עמ' 170); כאן וכאן נזכרות מרסיי (מארסיליה), שוודיה וארץ־ישראל

בנשימה אחת (עמ' 204). כאן וכאן נזכר סרבולן של בנות ישראל, המחוסרות חוש אסתטי שהוא מנת חלקן של נשות העולם הגדול (עמ' 171). בעת ביקור בחיאטרון מוצגת אופרה על גיבור בעל אלף פרצופים — שבתי צבי — שהוקע כמשיח שקר, כחולם, כרמאי וכבעל דמיונות (עמ' 108), וברשימה מתוארת דמות כימרית בעלת אלף פרצופים, ספק נוכל, המתהדר בידע לא-לו, ספק *factotum* היודע כל מלאכה. אם אלטנוילנד היא יצירה נאיבית, 'איש הסיפון' היא — במונחי שילר — גירסתה הסנטימנטלית, הפרודית.

בנאומו 'בשעה זו' משנת תרצ"ג (דברים שבעל-פה, א, עמ' רכז), אמר ביאליק: "והנה הם עכשיו עורכים מלחמה נגדנו [...] בשעה שהם מוצאים אותנו בפזיזנו, והם רוצים 'לעשן' ולהכריח אותנו מכל הסדקים והחורים שנחבאנו שם, הם רוצים להמית אותנו [...] ולהוציא אותנו מכל הקינים במזימת כליה גמורה". ובנאום הפתיחה בוועידת הסופרים מקיץ תרצ"ג (שם, עמ' רלו), אמר: "היהדות הגרמנית, כולה כאיש אחד, מוטלת עתה כפושע בעפר, רמוסה כרגל חית-שחץ דורסנית. אחרי ההרס המוחלט של הגדול במבצרי היהדות המזרחית, כרוסיה, באה גזרת הכליה על שישים ריבוא יהודי גרמניה [...] הרוח הישראלי במגעו עם הרוח הנוכרי הגיע עד לנקודת ההתפוצצות — והחבילה נתפרדה". בשירו בפרוזה 'איכה יירא את האש' מאדר תרצ"ד, ניבא ביאליק הן את השואה שעתידה לבוא על יהדות גרמניה והן את קצו של המשטר הנאצי שורף-הספרים: "והיה בית יעקב אש, ובית יוסף להבה, וממשלת הזרזן והאיוולת לקש ודלקו כה ואכלוה ושריד לא יהיה לה", על יסוד עובדיה יח: "ובית עשו לקש" ("עשיו" = ממשלת הזרזן).

נבואות יחזקאל נרמזות ברשימה זו לא אחת. ליחזקאל נאמר בדברי הקדשתו לנביא: "בא אל בית ישראל ודברת בדברי אליהם: כי לא אל עם עמקי שפה וכבדי לשון אחת שלוח אל בית ישראל: לא אל עמים רבים עמקי שפה וכבדי לשון אשר לא תשמע דבריהם" (ג, ד-ח), ואילו כאן הולך המשורר באנייה אחת עם נוסעים ש"כולם עמקי שפה". יחזקאל מנבא: "החרב בחוץ והדָּבָר והרעב מבית [...] ופלטו פליטיהם והיו אל ההרים [...] כספם בחוצות ישליכו וזהבם לנדה יהיה. כספם וזהבם לא יוכל להצילם ביום עברת ה'" (ז, טו-יט), ואילו כאן מתוארת המנוסה הבהולה של יהודי פטרכורג, המאבדים את כל רכושם בן-לילה. יחזקאל ממשל משל על שתי בנותיה של אם אחת — אהלה (היא ירושלים) ואהליבה (היא שומרון), שההבחנה בין שמותיהן מתבטאת בשתי אותיות, ואילו כאן, הבת האחת הוטבלה והשנייה לא, ואות אחת ויחידה (הד' שבין ליפקין לליפקינד) מבדילה בינן לבין רום היחס.

כנביא מקראי אחר, הוא יונה, שירד לים בחוף יפו, כדרכו תרשישה (כדי להתחמק משליחות לנינווה). לא אחת נתפשה ניו-יורק בספרות העברית כאחותה המודרנית של "נינווה" המושחתת — השוואה המבוססת, בין השאר, על דמיון פונטי. וראה, למשל, בשירו של ביאליק 'ינסר לו כלבבו' (שנכתב בעיצומו של הביקור בניו-יורק בשנת תרפ"ו; מסעו זה של ביאליק שימש כאמור בסיס חזויתי לרשימה שלפנינו). השם "יונה" נכרך אצל ביאליק תכופות ביונה שמפרשת נח, ואכן לפנינו ספינה ובה זוגות-זוגות של טיפוסים

מכל המינים, וסערה גדולה בים, שאחריה רגיעה. איש הסיפון עצמו שיכור כלוט וכנח, ושתי בנותיו הן תערוכת של שם ושל יפת, בניו של נח "אבי כל הגזעים". מבנות לוט יצאו עמון ומואב — שמהן מלכות בית דוד (ואף המלך המשיח). חז"ל ציינו עובדה זו בהדגשה יתרה, והסבירו בכך את הצלת לוט מסדום.

פרק שמיני

לא הרחק מן ההמון הסואן

על החיים והספרות בעתות מלחמה לפי 'לממשלת המארש'

א. אוטופורטרט קריקטורי של המשורר המתלבט

את רשימתו הקצרה והקלילה כביכול — 'לממשלת המארש' (1917)¹ — דחק ביאליק אל שולי סדרת ה"רשימות כלאחר יד" שלו, והציבה אחרי רשימות מאוחרות ומודרניות יותר. אף על פי כן, מבין שיטתיה עולה ונפרשת לנגד עינינו קשת רחבה ומגוונת של רעיונות — פואטיים ופוליטיים, פסיכולוגיים וחברתיים, אקטואליים ועל-זמניים. ההגות רבת הפנים, המשוקעת בטקסט, הופכת אותו מ"רשימה כלאחר יד" — פלייטון קל וחטוף, שנכתב כביכול ללא לבטי יצירה מרובים — לסיפור מורכב ורב רובדי מן המעלה הראשונה. להלן ננסה להוכיח כי לא סקיצה קלה ומשועשעת לפנינו, כפי שניתן להתרשם בטעות, כי אם יצירה צנועה בממדיה הנגלים, אך גלובלית ורבת יומרה בממדיה הסמויים מן העין. גם אם נכתבה בקולמוס מהיר, הריהי *tour de force*, קל ומעמיק כאחד, של סופר הבטוח בכוחו וביכולתו. לאמיתו של דבר, הרשימה שלפנינו מקיפה את כל מעגלות החיים והיצירה — למן המישור הפרסונלי הפרטי ועד למישור האימפרסונלי הכללי, שבמרכזו ניצבים חיי המשורר בה"א הידיעה ואפילו חיי האומה כולה בעת מלחמה ותמורה.

בפתחה מתוארים — מתוך אירוניה או אוטו-אירוניה — רגעיה של התלבטות ריתמית, שבה מתחבט המשורר שעה שהוא 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 דקטילית. האין זה סימן מובהק, כי תאומים מתרוצצים בקרבי? [...] אם כן יפה לי ולהם שהייה אחת קודם הכתיבה. השירה טעונה דעה צלולה.

כבסיפורו של ג' שופמן 'נקמה של תיבת הזמרה' (1911),² גם הרשימה 'למשלת המארש' מספרת — ספק בחיך קל שמתוך הזדהות ואהדה ספק בעקימת פה שמתוך ביקורת — את סיפורו של אמן אנין ואליטיסטי, 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 הכרזות של שוק, ומסיחים את דעתו מעבודתו הפיוטית. הוא, "אהוב המוזות" ובנה יחידה של השכינה, מהרהר בינו לבינו הרהורים נעלים ונשגבים על מעט "הנשמה היתרה", שיש בכל אדם, כאשר הוא. בעל-המלאכה הפשוט, הרוכל, המלמד — גם בהם יש שמינית שבשמינית של פיוט, שאלמלא "גם אנשים אלה משוררים מעט", הן ייאלץ להודות כי אין בו באדם הפשוט שברחוב כל עצמיות, "והרי אי אפשר לברייא בעולם שלא יהא לה 'ניגון' משלה, ריתמוס נפשה המיוחד, זה שמשנה אדם מחברו אפילו בקול פסיעותיהם".

משמע, האמן האינדיבידואליסטן מסרב להודות, שהציבור — מה גם האספסוף — עשוי מעור אחד. לכל אדם — כך הוא משכנע את עצמו בהרהוריו הפילוסופיים המרוממים והאנינים — סממנים מיוחדים משלו — איש איש ו"ניגונו" המיוחד, ההופכו לכעין משורר מעט. עודו הוגה באינדיבידואליזם ובמעלותיו, כטוב עליו לבו, והנה באה אל הרחוב "מקהלת נוגני צבא, נוצצת כולה בכלי נתושתה [...] ילדים רצים לפניה ואחריה, ותרועת מארש עליו וצוהל, רחב הד ושאון, מפוצצת ובאה עמה". לא עברו רגעים אחדים, וכל הרחוב נגרף בקצב המארש: בעלי המלאכה מניעים את כליהם לפי הקצב, הנשים מקרצפות את הכלים ומניעות את הערש לפי הקצב, אפילו שעטת הסוסים ושקשוק הכרכרות מכוונים לקצב המארש.

"עדר", רוגז המשורר האנין על הציבור הוולגרי, המבטל את עצמיותו ומאבד את ייחודו למשמע המוזיקה המזוּרית וחסרת האנינות של המארש הצבאי. ברוב יוהרה הוא פוסק באתת, שהקהל כולו חסר פרצוף וייחוד, ורק המשורר הנבחר "בתסד עליון" יודע לשמור על עצמיותו בתוך ההמולה: "האנשים האלה אך בהמה בבקעה המה להם. העצמיות הגמורה, זו שאינה נכנעת ושאִינה נבלעת ושאִינה בטלה באלף, אך נחלת יחידי סגולה היא, חלק אלוה ממעל למשוררים בלבד". מתוך התעלות הנפש והתברכות בסגולותיו, סגולות יחיד סגולה מורם מעם, הוא חוזר אל שולחן עבודתו. עתה, חרוזיו מתגלגלים מאליהם, בטבעיות, בספונטניות ומתוך השראה עליונה. אך מה רבה תדהמתו כשהוא מגלה בסופו של דבר כי אין בשירו זכר לאותם לבטים ריתמיים מורכבים, שהתרוצצו בו בתחילה "אלא כולו מקשה אחת: כוֹרֵי נקי — כזה של קצב המארש".³

האין לפנינו אוטופורטרט קריקטורי של המשורר בימי שבתו באודסה, בדירתו השכורה, הצרה והחשוכה שברחוב טרואיצקאיה 37, שאותה היטיב לתאר פיכמן בזכרונותיו?⁴ המחפש בטקסט סממנים אוטוביוגרפיים באספקלריה עקומה, ימצאם כמדומה על כל צעד ושעל: הדירה מעוטת האור, שבה נכתבו שירי הזוהר של ביאליק; "חבלי הניגון" שלו, ובאופן מיוחד התלבטותו בין טורים אמפיברכיים לדקטיליים באתרים משיריו שנתחברו בהשראת טשרניחובסקי בשנות מפנה המאה;⁵ ההתלבטות בין הראייה האידיאליסטית, החזונית והנשגבה לבין הראייה המטריאליסטית, הסטירית והמנמיכה הניכרת ברבים משירי ביאליק, וכן באחדות מאיגרותיו לידידיו.⁶ עולים ובוקעים כאן גם הדי שירי הלכת שנשמעו ברחובות אודסה בשנות המלחמה והמהפכה. הביוגרפיה של ש' שבא מספרת, למשל, כי בשלהי 1917, עם היוודע דבר הצהרת בלפור, נערכה תהלוכת "מארש" חגיגית בהשתתפות ביאליק וחבריו הסופרים, בלווית תזמורת גדודי ההגנה העצמית עם דגלי בריטניה, דגלי המהפכה ודגלים בצבעי כחול-לבן.⁷ הלבטים המתוארים כאן משקפים אפוא במעוקם תמונות מחייו של המחבר גופא ולא רק את לבטיו הערטילאיים של המשורר הבדיוני, יציר כפיו. יותר מכול מתגלה הקרבה בין הרשימה לחייו החוץ ספרותיים של המחבר למקרא איגרת וידוי אינטימית, ששיגר ביאליק

לידידו מ' בן-עמי, ובה מתואר קיטונו הצר והדל, שאליו חודרים ניגוני תיבות הזמרה של מקבצי הנדבות, אף ניוחות הביבים ובורות השופכין בעת גריפתם:

רוצה אני לשפוך לפניך את לבי ואת שיחי ואת מר נפשי. הגע בעצמך: קמתי היום בכוקר משנתי והרי אני כבן שלושים וחמש ועדיין איני יודע מה לי כאן בעולם [...] מה זאת, בן-עמי, טרגדיא או קומדיא? [...] חי ניקולי, שאני מקנא בגורף ביבין ובסומא ובעל השרמנקא [= בעל תיבת הנגינה — ז"ש] המנגנים עתה מאחורי חלוני. הם רוצים להתפרנס ככלב וכעורב ומעשיהם קצובים להם בכל יום, ואני איני יודע מה עליי לעשות בעצמי, ואיני יודע היום מה אעשה מחר. כשאני פוקח עיניי בכל בוקר מרחפת לפניי שאלה זו, שאין לי עליה תשובה: מה לעשות? הימים עומדים לפני פנויים ותובעים את תפקידם ואני מפייסם במה שהוא ואיך שהוא, מכל הבא ביד ומכל אשר יעלה המזלג. מעט קפיצות משונות והרבה שכיבה וישיבה בסרוגין, שסופן לאות ויגיעת נפש והרגשה מרה, הרגשה נושכת ועולכת של חיים ריקנים ומרוקנים. [...] תא שמע! כל מי שאין מלאכה אחת בידו, מלאכה פשוטה מעולם העשייה — נוח לו שנהפכה שלייתו על פניו. אוי לו לזה שאינו יודע היום מה יעשה מחר. המלאכה הקבועה היא כתריס בפני העלבון. מגנה היא על כבודו של אדם ונותנת לו חירות פנימית וחיצונית לתת את שיורי זמנו לעבודה של עולם היצירה, עבודה זו ששכרה בה בעצמה.⁸

כבר מאיגרת זו, שנכתבה כשנה ויותר לאחר מהפכת הנפל של 1905, עולים ובוקעים הדים של רעיונות סוציאליסטיים קונטמפורניים בדבר חשיבותה של המלאכה, ולו גם הפחותה והפשוטה שביניהן ובדבר בטלנותו האינהרנטית של איש-הרוח. סביר אם כן להניח, שהמשורר העדין והמעודן, גיבור הרשימה שנכתבה בעיצומן של שנות המלחמה והמהפכה — המתברך בעצמו ושוקע בהרהורים נוגים וענוגים — אינו מוצג רק מצדו החיובי והנעלה, כבנה יחידה של השכינה, אלא גם מצדו המפוקפק, כהולך בטל השוגה בענייני רוח בטלים בשעה שהכול עסוקים במלאכתם הקשה והמחייבת. כל בעלי המלאכה (החייט, הנגר,

הנפח), ואפילו המלמד, שאינו בעל מלאכה, המתפרנס מעמל כפיים, אינם יכולים לשבת באפס מעשה ובחיבוק ידיים, כאוות נפשם. לעומתם, איש הרוח יושב אל חלונו הפתוח, נוטל לעצמו "פפירוסא", ומהרהר הרהורים "נעלים" על טיב האנושות ועל מהות הבריאה. ככל שהוא מרבה לפרס את עצמו ולהתנאות לפני נמעניו כן הולכת דמותו ומתמעטת בעיניהם. נשתנו הזמנים, אומרת הרשימה מבלי לומר זאת מפורשות. המשורר יפה הנפש בן הזמן החדש, המתברך בלבבו והמתנשא מעל ההמון, אין לו על מה שיסמוך. עליונותו אינה מקובלת עוד על הציבור כבעבר, כפי שהיה בעולם המלוכני, עולם של ארמונות וטרקלינים. המאה הי"ט העמידה את המשורר על כן גבוה, וראתה בו אישיות אקזמפלרית שעניי הכול נשואות אליה ואל דברה. "זמנים מודרניים" הביאו עמם מנגינות חדשות ומנהגים חדשים: עתה המשורר הוא ככל האדם, ואולי אף פחות מכך — בטלן ומגלומן, היושב לו בדירתו הצפופה בחוסר מעש וחי חיים ריקים ומרוקנים.

גם הלבטים שבין קלאסיציזם לרומנטיקה, שבהם נתחבט ביאליק בראשית דרכו, משתקפים כאן בלבטי המשורר על מהות השירה והמלאכה ועל מהות המלאכה שבשירה: האם השירה היא כשאר המלאכות, שקול שאונן עולה ובוקע מן השכונה? הגישה הקלאסיציסטית רואה באמנות מלאכה, החותרת, ככל מלאכה, לשלמות טכנית ולשכלול הישגי העבר. לעומת זאת, הגישה הרומנטית, האינדיבידואליסטית, הן רואה במשורר לא אומן כי אם אָמֵן; "נביא" שדבריו העצמיים והמקוריים הם "כאש בוער בעצמותיו", ו"נבואתו" עולה ובוקעת מעצמה ללא כוונת מכוון. כאן, המשורר ההופך כדמיונו את כל אחד מהעמלים (הנגר, החייט, הנפח, הרוכל, המלמד) למשורר בעל "ניגון" משלו, עורך סינתזה אישית משלו בין האינדיבידואליזם הרומנטי, המחפש בכול את הייחודי ואת המקורי, לבין הקולקטיביזם הקלאסיציסטי, המחבב את הקטגוריאלי והכללי (והרואה במשורר אומן העמל בסדנה, המקציע את יצירתו ומלטשה, ולא נביא שדבריו נופלים על סדן הלב כפטיש מפוצץ סלע). והנה, מרגע שמגיעה אל הרחוב "מקהלת הנוגנים" של אנשי הצבא, הכול "מנגנים" מנגינה אחת ויחידה, כבתקופה המודרניסטית המהפכנית, שהחזירה לעולם כמה מסמניה של שירת ההשכלה, הקלאסיציסטית מיסודה: רוח מיליטנטית

ואחידות רעיונית, פאתוס העולה על גדותיו, מליצות והכללות רמות, התחכמויות וחידודי לשון, צבעים עזים ואמירות בוטחות ובוטות. וחוזרת השאלה למקומה: האם השירה היא מלאכה ככל המלאכות? והתשובה העולה היא שהשירה היא אמנם מלאכה מיוחדת במינה, הנעשית ברשות היחיד, אך יש שהיא נסחפת מבלי דעת אחר "קצב המארש" ומאבדת את ייחודה. ומה באשר לתכנון האמנותי? האם היצירה מתוכננת או ספונטנית? גם ספונטנית וגם מתוכננת, רומז הטקסט: בתחילה המשורר הדובר כותב כתיבה אמביוולנטית, שתאומים מתרוצצים בבטנה, אך לאחר סדרת מחיקות הוא נואש ומרים ידיים. כמשורר רומנטי, הוא מחליט לזנוח את הכתיבה עד שיעלה רצון מלפני המוזה, אך בסופו של דבר, משזכה ל"התערות שכינה", והחרוזים מתגלגלים מתחת קולמוסו ברהיטות שכולה השראה עליונה, מתברר לו להפתעתו כי מקורה של השראה זו ב"עולם של מטה", בקצב המארש המתגלגל ברחוב. מתגלה לו להפתעתו, כי אין בכתיבה זכר לשניות שאפיינה את כתיבתו בראשיתה, וכי שירו עשוי במקצב אחד — אחד ופשוט — וקולה של המציאות החוץ ספרותית בוקע ממנו. בסופו של דבר, יצירה טובה — רומז הסיפור — היא "מקבילית כוחות" של תכנון ושל אלתור, של התנתקות מהמציאות ושל מעורבות בה; יוצרה אינו מודע למעשהו עד גמירה: חלק מתהליך היצירה יישאר תמיד מאגי ומיסטי, ולעולם לא יהיה בשליטתו המלאה של המחבר.⁹

ביאליק מתאר בקלילות משועשעת, שאהבה וביקורת משמשים בה בערבוביה, את התייפייפותו המרפרפת והמתחטאת של איש הרוח, השוקע בהרהורים פילוסופיים אנינים ומעודנים, כבשירי הסטיריים הגנוזים 'עסק בנסתרות' ו'עצה בתפילה', המראים את חוסר התוחלת שבהשתקעות בהרהורים פילוסופיים רמים שאין להם סוף ותכלית. גם בשירו הסטירי הגנוז 'חוכרי הדעת המלומדים',¹⁰ שאינו נטול יסודות של אוטו־אירוניה, תיאר גלריה של טיפוסים נרפים ופסיביים מעולם הרוח וביניהם מיני "נפשות עורגות ועדינות המתגעגעות ומתחטאות" המזכירות לא במעט את המשורר־הדובר שלפנינו: "ענוותנים, דכאי רוח, חתולים מתייפים / המטהרים בחשאי ואל הכלים מתחבאים / המתעדנים בשתיקתם היפה ומצפים / מתי יגיה עכבר לפרסמם ברבים".

לימים דרש ביאליק לשבח ולא לגנאי את "אמני השתיקה היפה" שעליהם לגלג בשיר הסטירי הגנוז. כזכור, בשירו הקנוני "יהי חלקי עימכם" (תרע"ו) הוא העלה אותם על נס, קשר להם כתרים ודיבר על אלם השפתיים ברגש כן ובאהדה אמיתית. משמע, אותה תופעה עצמה — "השתיקה היפה" של אנשי הרוח — שימשה לביאליק הן אובייקט ללגלוג והן אובייקט לשבח ולתהילה. אפשר שבשיר המאוחר, שנכתב בשנות המלחמה, רמז ביאליק לקוראיו כי בעת שרועמים התותחים והכרוזים הפוליטיים נשמעים ברמה (ובעת שהמשוררים המודרניסטיים משמיעים את מליצותיהם המיליטנטיות הקולניות), מוטב לו למשורר האמיתי להצטמצם בפינתו ולהיאלם דום. ביאליק לא אתז אפוא כרעיון כלשהו ודבק בו באופן דוגמאטי וחד-ערכי אלא התאימו לרוח הזמן. אף מצא לעצמו מיני פתרונות ביניים מפרפרים ומפרכסים שעתידיים היו להשתנות עם השתנות הנסיבות. על אותו נושא עצמו יכול היה להתבונן פעם ברצינות חגיגית ומרוממת, ופעם בראייה סטירית, מלעיגה ומנמיכה; פעם מתוך עדשה מגדילה ופעם מתוך עדשה מקטינה. רק ברבות הימים הצליח להתבונן בתופעות "בגובה העיניים" ובעין בלתי-מזוינת, ללא עיוותיה וסילופיה של העדשה האופטית. ולמעשה כבר בראשית דרכו בחן ביאליק את האפשרויות השונות להבנת המציאות ולשיקופה ביצירה: את האידיאליסטית והמטריאליסטית, המרוממת והמנמיכה. באיגרת משנת 1892 לרע נעוריו אליהו פרידמן התוודה כי אם לא יעלה בידו להגשים את חלומו ולכתוב שירה זכה ומגביהת עוף, נוסח פרוג, יכתוב לכל הפחות שירה סטירית ומתחכמת, עוקצנית ומכאיבה וכדבריו: "לפחות אהיה שר בשירים על לב רע". אמירה זו מבוססת על הכתוב "מַעֲדָה בגד ביום קרה חֶמֶץ על נֶתֶר וְשֵׁר בַּשִּׁירִים על לב רָע" (משלי כה, כ), המזהיר מפני אורח חיים שיש בו רשעות והתעללות בזולת והמלמד את האדם להתרחק ממנו. בדבריו, שעיקמו את המקראות, הביע ביאליק את כוונתו לכתוב שירה הזוֹרָה מלח על הפצעים אם לא יעלה בידו לכתוב שירה נשגבה ונעלה כדוגמת שירתו הרומנטית לאומית של פרוג: "הוי פרידמן! מה טוב חלקו ומה נעים גורלו, כי נשמה גבוהה, נפש רמה וזכה כמוה ניתנה לו ממרום [...] ברכני גם אני אבי! ... למה אָרַע [...] אהיה לכל הפחות שר בשירים על לב רע".¹¹

הרשימה שלפנינו מראה כיצד יכול המשורר לעבור מפאתוס לבאתוס, משגב להיתול, מראייה חזונית מרוממת ומעודנת לראייה עוקצנית ומנמיכה. רק לבסוף, לאחר שטעה פעמיים, הוא נפנה לראייה ריאליסטית ונכוחה שאינה מעלה את המשורר ואת קהלו על כס גבוה, אף אינה מנמיכה אותם אל הביבים והאשפתות. ראייה זו — שביל הזהב שבין הנשגב לנתעב — היא היא המשקפת את המציאות "כמות שהיא", ללא עיוותים אופטיים, ללא הגדלה או הקטנה, העצמה או הנמכה. כבר באיגרתו הראשונה מ־1890, שאותה כתב מישיבת וולוז'ין, תיאר ביאליק את הפכפכנותם של הדמיון ושל התודעה האנושית: "ודרך אחת לדמיון ולתנשמת, אשר לפנייהם כפעם בפעם חליפות להם. רגע בין כוכבים ישים קנו, יפרוש כנפיים בין מפרשי עב, ומשנהו — יצלול כעופרת לתהום רבה".¹²

המשורר הוא ככל האדם, אומר כאן ביאליק מבלי לומר זאת מפורשות — הוא "אחד העם" פשוטו כמשמעו — ועל כן, בין שירצה ובין שלא ירצה, תחלחל המציאות לתוך יצירתו — ביודעין ושלא ביודעין, בגלוי ובדרכים סמויות מן העין. הוא אף נתון למצבי תודעה משתנים, המשקפים במוקטן ובמכווץ את ההיסטוריה של האידיאות כולה. מצבו הוא כמצבה של הברכה, גיבורת הפואמה הנושאת את שמה, המסתגרת בתוך עצמה ביום סערה, אך צבעה הקדורני ופניה הנעוות מעידים על טיב האירועים המתחוללים בחוץ. תיאור זה של מהות הקולטת את צבעי הסביבה (על־פי העיקרון הכרומטי שקבעה תורת דרווין) מוצג אמנם ברשימה באור קל, בהיר ומשועשע, אך הרעיון הוא אותו רעיון עצמו.

ואפשר שבאמצעות תיאור הגלגולים והתמורות, העוברים על משורר אחד ויחיד, ביאליק מעלה אף את ההבדלים שבינו לבין משוררי דורו — או בין נוסח אודסה המגויס לרעיון הלאומי לבין נוסח ורשה שסופריו פטרו את עצמם מכל החובות והעלו על נס את "הניגון במקום העשייה".¹³ בוורשה חי ופעל משורר כדוגמת דוד פרישמן, וכן קבוצה של משוררי יידיש בעלי מגמות דקדנטיות, שהטיפו ל"אמנות לשם אמנות", והעדיפו את השכלול הצורני על פני התוכן ועל פני התכנים הלאומיים בפרט. ביאליק, שעשה בוורשה שש שנים במערכת 'השילוח', מגלה שכללות הכול לא יוכל הסופר העברי להימלט מצו השעה ומן

המעורבות האישית באירועי הזמן. על כן הוא מתנער מן "השירה לשמה" — מן האסתטיציזם הבלתי מחייב, ומראה לקוראיו שאי אפשר לה לשירה שלא להיות "נגועה" בצבעי הזמן. כשדיבר במסתו 'הלכה ואגדה' (תרע"ז) על ההבדל בין הכתיבה האחראית והמחייבת, העוסקת בגופי המציאות, לבין זו המרפרפת והמעודנת, העוסקת בציצים ובפרחים בעלמא, הוא העמיד עצמו כ"איש ההלכה" — כאיש העבודה הפרוזאית והיום-יומית, הקבועה והמחייבת. למרות תמורות והתגוונות שעברו עליו במרוצת השנים היה אפוא ביאליק ונשאר תלמידו של אחד-העם, שהטיל על המשורר שליחות לאומית נכבדה, ונתן בידיו את משקפתו של "הצופה לבית ישראל".

ב. הסתגרות במגדל השן או מעורבות בענייני דיומא

מתוך לבטי המשורר בין משקל שלישוני לזוגי, עולים ומצטיירים שני מודלים של משוררים — מודלים שקיימים בכל זמן ובכל אתר, אך בדורו של ביאליק העמיקה הדיכוטומיה שביניהם, והציבה אותם בשני עולמות שונים. אפשר אמנם ששני מודלים אלה יתלכדו בתוך דמות אחת, הניצבת בין שני העולמות, כמו ביאליק עצמו, שכתב שירה לירית ובצדה שירה לאומית, מלאת זעם ותוכחה, שירה המנותקת משאון התיים ובצדה שירה המעורבת עד צוואר בענייני הכלל.¹⁴ המודל האחד הוא של בני "דור ביאליק", משוררים שעמדו באיזור הדמדומים שבין רומנטיקה לסימבוליזם, וכתבו בהשראת האווירה הדקדנטית של שנות מפנה המאה ליריקה מעודנת ומתחבטת, מנותקת מבעיות הכלל. המודל האחר הוא של המשורר המיליטנטי והחד-משמעי, היוצא למלחמה בנעליים מסומרות, הצועדות בקצב ה"מארש" (בין שזהו המשורר המשכילי, הנלחם את מלחמת "הדת והחיים", ובין שזהו איש המודרנה, הנלחם את מלחמתו של הסוציאליזם האוניברסלי והחלוציות הארץ-ישראלית).

ביאליק חיפש את הסינתזה שבין שני המודלים, ולשם כך עיצב ביצירתו את דמות הנביא, שהיא מצד אחד בן-דמותו של המשורר הרומנטי, אנן הנפש, המתבודד והמתנתק מענייני הלאום ("מי יתנני במדבר מלון אורחים ואעזבה את עמי ואלכה מאִתָּם" [ירמיהו ט, א]),

ומצד שני, בן-דמותו של המנהיג הלוחם בשער, הכואב את כאב עמו ורב את ריבו. את המודלים ה"טהורים", המושכים אל הקצוות ואינם מתמזגים זה בזה, לא אהב ביאליק. בדרך-כלל הוא השתדל להימנע מהם, אף הוקיע אותם כשזיהה אותם בשירתם של אחרים.

מי מבין אנשי הרוח בני הזמן יכול היה לשמש מודל לעיצוב דמותו של המשורר, שאותה העלה ביאליק ברשימתו בחרט אמן? כאמור, יש כאן לא מעט מן האוטו-אירוניה — מן האוטופורטרט הקריקטורי המציג את המחבר גופא ברגעי התעלותו וברגעי חולשתו המגוחכים. ואולם חצי הלעג מופנים בעיקר כלפי משוררים אחרים מבני התקופה, בין שמדובר בדמות כלאיים הממזגת בתוכה משוררים אחדים ובין שהמדובר במשורר ספציפי כלשהו שאותו הכיר ביאליק מקרוב. אפשר שמשתקפת כאן בהומור דמותו של טשרניחובסקי ה"יווני" שוחר היופי, שכתב שירים דקטיליים-אמפיברכיים כדוגמת 'נוקטורנו'; שירים החדורים פילוסופיה אידיאליסטית גרמנית, שבהם התוודה המשורר על לבו המתפעם ועל אמריו המפכים (השווה למילות הפתיחה של ביאליק: "כל הבוקר פיעמוני דברי שיר"). אפשר שעולה כאן דמותו של דוד פרישמן יפה הנפש, שהתנזר מבעיות הלאום והסתגר לו בוורשה ב"מגדל שן" אליטיסטי, הרחק מן ההמון הסואן, אף מצא טעם לפגם בסופרי אודסה, המעורבים עד צוואר בבעיות הכלל. ואולי אין הוא אלא אחד מאותם משוררים דקדנטיים צעירים, בני ה"פליאדה" שהקיפה את ביאליק, שניתקו עצמם משאון החיים, ובהם ליריקן מעודן ומפונק כיעקב כהן, המתואר ב'שירתנו הצעירה' כמעין תערוכת של משיכה ודחייה?¹⁵ ואולי אין הוא אלא בן-דמותו של סופר אנין טעם ועני, שהתגורר ברובע דלת העם, כמו שופמן, למשל, שרוח רשימותיו האורבניות הקצרות מרחפת על פני הרשימה שלפנינו?

דמותו וסגנונו של שופמן, העוברים באחת מקיצוניות לקיצוניות והמנתרים מהכא להתם בקלות ובחיוך של התנצלות, דומה במיוחד לדמותו ולסגנונו של הדובר ב'לממשלת המארש'. כבר הזכרנו את דמותו של האמן האליטרי, המתגורר במשכנות דלים, שבסיפורו של שופמן 'נקמה של תיבת הזמרה'. בסיפור אחר — 'המנגנים ה"ברודיים"' — תיאר שופמן אותן מנגינות עממיות ופופולריות, המתפשטות והולכות בכל רובעי העיר עד שהן משתלטות על כל פינה

ונישאות בפי כול, מקטן ועד גדול:

ומרחפים הניגונים באוויר, מתנגנים מאליהם מתוך גרונות הכול: מאותו ה"יחף" הקטן, השורק אותם בשפתיו[...] ועד... אותו הסוחר הזקן, הכרסתן והקרחת, שנוהם את הניגונים "תחת החוטם" [...] מנגנות אותם גם תיבות הזמרה, שמספרן עולה כאן על מספר החצרות, והגרמופונים הזולים והצורדים גם הם פולטים אותם בין ערביים מן החלונות הפתוחים של הדיוטות העליונות.¹⁶

סיפור זה, שאינו אלא רשימה קלילה וצנועת היקף, השפיע כמדומה על כתיבת 'לממשלת המארש', אלא אם כן הושפעו השתיים ממקור שלישי. ככלל, הסקיצות החטופות של שופמן, הטבועות כידוע בחותם השפעתו של פטר אלטנברג, חרתו את אותותיהן על רשימותיו האורבניות של ביאליק, אלא שביאליק עיבה את ששאל מהן לאין שיעור. כאן וכאן לפנינו אמן מתנשא הרואה באמנות תכלית לעצמה אך נאלץ לשמוע על כורחו את ניגוןן הזול של תיבות הזמרה, המשמיעות מנגינת "קיטש" מתקתקה, תחליפה הירוד של האמנות האמיתית. הוא בן-דמותו הרופס — המעורן והמפונק — של המשורר הרומנטי, המסתגר בחדרו וכותב באהדה על האדם הפשוט, החי חיים פשוטים ובריאים בחיק הטבע. הוא אינו אציל כמו הלורד ביירון, למשל, ששירתו היא מפסגות השירה הרומנטית, כי אם משורר פרולטרי ודלפון, המתגורר במשכנות דלים, גלגולה הדגנרטיבי והעלוב של תופעה גדולה ומרשימה ("נובלת", בלשונו של ביאליק).¹⁷ למרות דלותו הוא מטפח בלבבו מחשבת גדלות ותופס עצמו כידידן ואהובן של המוזות או כבנה יחידה של השכינה. הוא מבדיל עצמו מההמון אף על פי שהוא יושב בקרב ההמון, ומבחינות רבות איש ההמון עולה עליו בכוחו ובמעשיותו.

התהליך העובר על משורר זה במכוון תואם את התהליכים ההיסטוריים הגדולים שהתחוללו בחיים ובאמנות: קודם בא הרומנטיציזם שגילה אהדה כלפי "האדם הפשוט", ואחריו בא הסימבוליזם הדקדנטי, שמשורריו הסתגרו בקיטונם וטיפחו בלבבם הרהורי גדלות ורגשי תיעוב כלפי ה"פיליסטרים" הפשוטים והוולגריים

המהלכים ברחובות העיר ובשווקיה. התהליך המתרחש בתודעתו של המשורר שעה שהוא דן את הקהל לקולא או לחומרא אף משקף ב"תמונת ראי" את השינויים העוברים בתודעת הקורא ביחס אליו. תחילה, משהוא מכרכר ומתנאה לפני הקורא במיני מחשבות יפות ומפרכס את האדם הפשוט שבשוק כדי לפרכס את עצמו, הוא מתגלה בגיחוכו הנלעג והקורא בז לו בלבו, אך משהוא יורד אל העם מבלי דעת ונסחף בקצב המארש, הוא חדל מהיות אלאזון נפוח ומגוחך וזוכה לאהדת הקורא.

מול המשורר המסתגר ב"מגדל השן" ניצב המשורר המגויס המגיב על אירועי הזמן, בין שזה המשורר המיליטנטי הדור החולף ובין שזה המשורר המהפכני המודרניסטן שזה מקרוב בא, הכותב כתיבה פוליטית ומעורבת. הדובר, שהוא משורר מדור הביניים של "בין הרשויות", רוצה להתרחק משאון המלחמה, ובעל כורחו מוצא עצמו מושפע מהאירועים. נלמדות כאן — באמצעות שינויים המתחוללים בחייו וביצירתו של אמן אחד, דל וגאה — כל התמורות שחלו בחיים ובאמנות במרוצת הדורות — למן הקלאסיציזם והרומנטיקה ועד לסימבוליזם ולפוטוריזם. אמן זה מסתגר בביתו, בד' אמות, אך בחוץ החיים סואנים ושוקקים בכל עוז. הקולות הנשמעים מן החוץ הם הד לעולם המעשה: להלמות העמלים שבסדנאות ולמנגינות הלכת, המרמזות לימי המלחמה והמהפכה. אך קולות אלה גם מרמזים לשיקופן של אלה בשירה המודרניסטית, הקולנית והמיליטנטית. נזכרת כאן מלאכתו החייט, העושה חידודין חידודין (דוקר וצורם את האוזן, משמיע חידודי מילים), לקריאות הרוכלים והתגרניות עם כרוזיהם המשונים (אלה על דרך החרוז ואלה בדרך חידוד ובלשון הנשמעת לשני פנים). נזכרות גם החזרות המרובות של התזמורת ושירי הלכת של הצועדים המזכירות אף הן את שירי המלחמה המז'וריים, המגויסים ("פסוקי הזמרה העזים, המפורשים, הקצובים, שחוזרים ונשנים בנעימה אחת כמה פעמים"). ואין לשכוח כי ה"מארש" הוא ככלות הכל ביטויה ה"אמנותי" של המלחמה ולא המלחמה עצמה.

מהו טיבה של היצירה הנוצרת בעתות מלחמה? מול קצב הכתיבה השלישוני (דקטילים, אמפיברכים) של המשורר האנין, האמביוולנטי והמתלבט, המסתגר במגדל השן של אמנותו, מציב ביאליק את קצב

המארש הזוגי של הזמן החדש. משוררי דור ביאליק התלבטו בין האפשרויות ומצאו לעצמם מיני סינתזות אישיות מעניינות של "גם... וגם", שהתגונו והשתנו בהתאם לנסיבות. לעומת זאת, המשוררים המיליטנטיים — משוררי ההשכלה ומשוררי המודרנה — תפסו את העולם בצבעי "שחור-לבן", בתפיסה קיצונית וקנאית של "או... או". מן המלחמה והמהפכה הביאו הללו תפישה מחודדת ומוקצנת, ובה חלוקה בינארית ל"בני אור" ול"בני חושך" — "לנו" מול "לצרינו". המשורר הרומנטי פנה אפוא אל הניגודים הפולאריים, שאור וצל משמשים בהם בערבוביה, ואילו קודמיו והבאים אחריו — אל הניגודים הבינאריים העזים והנועזים שללא גוני ביניים.¹⁸

אך גם משורר אנין דעת ויפה נפש, הבטוח לחלוטין שכל דבריו מקוריים ולא נוגעו כלל ב"קצב המארש", יגלה בהם להפתעתו סימני קולקטיביזם רעיוני שהוא לא ניחש את קיומם כלל. גם משורר מעודן, השרוי בשפיר עליון, וכל דבריו מרוממים ונשגבים, ימצא בהם גרגירים מאבק הרחוב, מן הוולגריות של "קצב המרש". גם השירה "בת השמים", הפורצת ומפכה כביכול ממעין המוזות, היא תערוכת של רוממות ושל חלאה, של הנשגב ושל הנתעב, וניפר שהנורמות המובלעות של המחבר מצדדות בתערוכת כזו. טוב הדבר, שהשיר אינו מוצר קר ועקר הנוצר לפי סכמות וכללים. טוב הדבר שהמשורר אינו מסתגר לו ב"מגדל שן" נישא, הרחק מן ההמון הסואן. טוב הדבר, שהמולת הרחוב וסאוונו מבקיעים דרך לתוך שירו ומתבוללים בתוכו.

ג. היחסיות שבתפיסת המציאות:

אידיאליזם ומטריאליזם, שגב ואירוניה

ביאליק לא ראה בתערוכת הזאת של אנינות ושל עממיות משום חיסרון. לדעתו השירה טיבה שהיא "מקבילית כוחות" בין כיוונים מנוגדים, ובין השאר היא מאזן מתוח בין רצונותיה הנעלים של העילית האינטלקטואלית לבין רצונותיו הפחותים והוולגריים של ההמון. המשורר האמיתי צריך לדעת לגשר בין הניגודים ולהכיר מקרוב גם את הדיוטה העליונה וגם את החלאה שבשואל תחתיות; גם את עולם הרוח וגם את הביבים והאשפות. בשירו הגנוז המוקדם 'אל המשורר',

שנכתב על-פי פרוג (אף רמז לפרוג עצמו כמודל הנערץ, שאליו חתר ביאליק ביצירתו), תיאר ביאליק את המשורר האידיאלי כשילוב של רגש ושכל, וכאדם שחוג ראייתו מקיף גם את השמים וגם את השאול: "לו נפתח הצוהר / בשחק לטוהר [...] אֶרֶא לִים ימתיקו לו סוד... // וישקף ממרום / אל צפון, אל דרום, / עמוקה, עמוקה השאול... / בה ירא כל חלאה, / משם יבט הלאה / וידע, ויבן את כול...".¹⁹ לימים, חזר אל אותו אידיאל, משתיאר את עצמו בשיר 'אבי' כאדם שמעגלות חייו נעו בין "הנשגב" ל"נתעב". בפרק 11 של 'ספיח' תיאר את השמש, הרקיע והעבים הקלות המשתקפים בתוך עביט הזפת כבאספקלריה שחורה, ויצק לתוך המראה הפשוט הזה משמעות סמלית עמוקה. מתחילת דרכו ועד לסופה, ראה ביאליק את החיים ואת האמנות כתערובת של אליטריות ושל וולגריות, של שגב ושל חלאה. מעולם הוא לא האמין אפוא באופן מלא בגישות הפוריסטיות המחמירות, שאפיינו את משוררי ההשכלה מזה, ואת הגותו הפואטית הקלאסיציסטית מיסודה של אחד-העם מזה.

לפיכך, הוא נהג ללכד ביצירתו את הניגודים, לבוללם ולהופכם למהות אחת, שאין בה חיתוך ברור ומוגדר בין קווי מתאר. ברשימה 'איש הסיפון' ראינו, כי הגבולות בין הסופר לבין הכבואה המעוקמת שלו הנשקפת אליו מן הדקמן הנקלה מיטשטשים ונבלעים (גם הסופר המורם מעם וגם הדקמן הנחות הם "אנשי רוח" ובוני בריות). בדומה, גם כאן מיטשטשים הגבולות בין המשורר והאספסוף: יש שכל אדם הוא משורר-מעט, ויש שהמשורר הופך לאחד העם, פשוט כמשמעו. יש שלכל פרט בקהל יש ייחוד משל עצמו, ויש שהאספסוף עשוי מקשה אחת: כולו עדר, ורק המשורר נבדל הרחק ממנו, על פסגת האולימפוס. ביאליק מדגים לנו כיצד אפשר לתת לאותה תופעה עצמה פרשנויות אחדות, הכול לפי נקודת המוצא והשקפת העולם: ההמון פרצוף אחד לו, אך לכל אדם ואדם יש גם פרצוף משלו; ולמעשה, בכל יישות ניתן למצוא צדדים טיפוסיים וצדדים מיוחדים וייחודיים. כלל זה חל גם על המשורר הנבחר, שהוא אמנם יחיד ומיוחד, אך גם חלק מהחברה. לפיכך, ניתן לאתר בו את סימני ההיכר של הדור והמקום, ולא רק אותם סימנים אידיויסינקראטיים, ההופכים אותו לברייה מיוחדת ויחידה במינה. המשורר האינדיבידואליסטן פורש מן הבריות ומנסה

לשמור על ייחודו, אך בו בזמן הוא גם מתערב מבלי דעת בין הבריות, ומקבל מהן בלא יודעין את "ניגונן". כל יצירה היא גם בת דורה ומקומה, ולא רק תופעה חד פעמית שאין בלתה.

על אותה תופעה עצמה ניתן להתבונן בראייה מכלילה ומופשטת ובראייה פרטנית. כל תופעה היא גם מיוחדת במינה וגם טיפוסית, גם אינדיבידואלית וגם כוללנית וקטגוריאלית, גם פרסונלית וגם אימפרסונלית. אין לשכוח כי יצירת ביאליק בכללה יכולה להיתפס הן כביטוי אישי וייחודי והן כאמירה קולקטיבית של עם שלם, של ציבור שלם. ומאחר שתפיסת המציאות שלנו תלויה בנקודת התצפית ובזווית הראייה, היא אינה יכולה לתת ולתור ולהגיע אל "האמת", כי אין אמת כזו בנמצא. על רעיון היחסיות, שעליו נתבססו תורות רבות בנות המאה העשרים, מכוססות רשימותיו של ביאליק, ובאופן מיוחד 'לממשלת המארש' ו'איש הסיפון' — כל אחד והאמת שלו. מכאן גם הטעויות והשיבושים הרבים שקורים ביצירות אלה על כל צעד ושעל.

וכאן, המשורר הדובר טועה פעמיים: בתחילה הוא נוקט במונולוג שלו עמדה פטרונית ויהירה, שיש עמה מטעמה של ירידה אל העם (condescending). באופן אירוני "ירידה" זו היא ירידתו של משורר אביון "ממרום שבתו" בקומה העליונה של בית מגורים צפוף ודל. בתורת אינדיבידואליסטן, הוא כופה את עצמו על ההמון ומבקש לראות בכל אחד מבני ההמון אישיות בפני עצמה, אגב טיפוח הרהורים אידיאליסטיים נשגבים על האנושות בכללה. והאכזבה אינה מאחרת לבוא, ומיד עם בואה הוא משנה את טעמו, הופך ציני ומריר, ורואה בהמון מקשה אחת, תוך נקיטת עמדה זלזלנית ומנמיכה יתר על המידה. גישתו הראשונה דומה להתבוננותו הנשגבה של הנשר ב'מתי מדבר', והשנייה — להתבוננותו המרירה והארסית של הנחש, הזוחל על גחונו. שתי הגישות הן גישות מעוותות, המפרשות את המציאות שלא כהלכה. רק בסופו של דבר, באה ראייה מפוכחת ונכונה, "בגובה העיניים", כהתבוננותו של האריה בענקים. הריאליזם של "מודוס החיקוי הנמוך" בא אחרי שתי האופציות של "מודוס החיקוי הגבוה": לאחר ההגבהה של האודות הנשגבות מן התקופה הנאוקלאסית ולאחר ההנמכה העוקצנית של הסטירה הנאוקלאסית. עתה, גם הוא — המשורר ידיד המוות — הוא אחד העם, פשוטו כמשמעו. הוא

מצטרף עם כל בני העם אל ההמולה החוגגת, והופך אחד "משלהם". בתחילה לפנינו אלאזון, שטעותו היא תוצאה של היברים — של גאווה טראגית של מי שמתברך בעצמו ובטוח בכוחו וביכולתו ולבסוף מוצג במפלתו ככלי ריק. בהמשך המשורר הופך לאיירון אנטי־הירואי המוכן להודות בכישלונו, ודווקא אז הוא מגיע אל האמת: אל הבנת המציאות כהווייתה, ללא כחל ושרק. בתחילה, אף על פי שהוא מודה כלפי חוץ בטעותו, הוא עדיין גא ופסקני ובטוח שעמו תמות חכמה, ועל כן הוא עומד לטעות שנית. תחילה טעה, משייחס להמון תכונות יפות מדי (כאילו כל אחד מהם משורר במקצת); ואחר כך טעה שוב משייחס להמון תכונות נקלות מדי (כאילו כולם "בהמה", ורק המשורר נבדל מהם ועומד לעצמו). בסופו של דבר הוא מגיע לתפיסה ריאליסטית מפוכחת: שגם המשורר הוא אחד העם, בן זמנו ומקומו, ואירועי הזמן מחלחלים לכתיבתו, מרצון ומאונס, ביודעין ושלא ביודעין.

כשאר רשימותיו של ביאליק, גם זו שלפנינו רצופה פרדוקסים למכביר: דווקא כשמחשבותיו האנינות והרומנטיות נושאות אותו על כנפי השגב, והוא המעניק בנדיבות לכל פרט ופרט בציבור "נשמה יתרה" של "משורר מעט", ממהרת המציאות לטפוח על פניו ולהזכיר לו שהציבור אינו אלא אספסוף מחוק פרצוף. לעומת זאת, כשהוא חורץ את דינו של הציבור לשבט ולא לחסד ומאמין כי אין הוא אלא "בהמה", ממהרת המציאות להזכירו, כי גם אל קיטונו חודר הקצב הקולקטיבי, וכי גם הוא אינו ברייה ייחודית, הבוראת יצירי רוח שאין בלתם. דווקא כשהוא מתבונן במציאות ממעוף הנשר ואמור ללכוד חוג ארץ גדול ורחב במחיר אבדן היכולת לראות את הפרטים, הוא מעסיק את ראשו באינדיבידואליזם הפרטי והפרטני, ודווקא כשהוא מתבונן במציאות מנקודת המוצא של נחש הזוחל על גחונו ואמור לראות את הפרטים במחיר אבדן היכולת לראות את המכלול, הוא חוטא בראייה מכלילה, המקנה אחדות לריבוי ופרצוף אחד לציבור כולו.

ביאליק ידע היטב ששיקוף המציאות תלוי בדרך שבה היא נקלטת, במצבה של התודעה. ביצירתו נתן לרעיון זה ביטוי בדרכים מדרכים שונות. לאחר שתיאר את הגמדים ואת הצפרירים ואת הזכוכים המתים כגווילי הספרים ואותיותיהם, פנה אל היפוכם: אל הענקים הדוממים השרועים בישימון כאותם ספינקסים קדמונים והמספרים ללא מילים

את קורות התרבות הלאומית והאנושית. הוא גילה כי בידו לכוון את העדשה כרצונו, להקטין או להעצים, להגמיק או להגביה, לקרב או להרחיק, לעצב בראייה סטירית מנמיכה או לרומם בראייה מיתית חזונית. הוא העלה את הרהוריו בנושא זה כשבא להסביר — בנאום על השירה העברית בימי הביניים — את זיקת הגומלין שבין תוכן לצורה: "ובכלל קשה לסמן את הגבול בין הצורה והתוכן [...] מפני שהכול תלוי בנקודת המבט". אילו, הוסיף וטען "עמדו הקליפות וערכו לעצמן 'תורת הצמחים', הן היו קוראות לתוך קליפה, ולקליפה תוך, מאחר שיש להן נקודת מבט אחרת". את דבריו סיכם בהשערה: "ואולי באמת אין כלל תוך וקליפה — הכל תוך".²⁰ עקרון היחסיות ורעיון החלפת זווית הראייה והשקפת העולם באים לידי ביטוי נאיבי ומתוחכם כאחד בסוף הסיפור 'ספיח', בתיאור המשקפת בעלת ארבע הזוגיות שדרכה רואה הילד את המציאות בכל פעם בצבע אחר — לפי רצונו ובחירתו. כאן הראה כיצד אותה תופעה עצמה משתקפת פעם בראייה מגביהה ופעם בראייה מנמיכה, פעם בראייה כוללת ופעם בראייה פרטנית. גם בכך מתגלה אחד האטימונים הבסיסיים של ביאליק, הטמון כבר באיגרתו הראשונה הנזכרת לעיל: "הסתכלתי מתוך שפופרת צרה על החבל, מתוך זכוכית המקטנת התפשטה השקפתי על עולמי הצר והרחוק המוגבל בד' אמות".²¹

ד. החברה והיצירה בעת מלחמה ומהפכה

הרשימה אינה מדברת בגלוי על עתות מלחמה ומהפכה, אלא על "מקהלת נוגנים" של אנשי צבא המגיעה בדרך הילוכה אל שכונה, מצהילה את האווירה ומעוררת יצרים רדומים וחבויים. ואולם, המישור המטפורי מצביע על תקופה של מלחמה ושל שידוד מערכות חברתי, הסוחף את כל שדרות העם. דפיקות הפטישים בבית הנפח "נופלות מתוך צליל עמום אל תוך הרחוב ככדורי ברזל". המשורר מסכם בינו לבינו על דרך ההפלגה והגזמה: "מעטה, בטוח אני, משול ימשול המארש ומלוח ימלוח כל היום, ואולי ימים רבים, בשכונה, ומנוס לא יהי עוד מפניו". לא על אירוע קל ערך מדובר כאן אפוא כי אם על מהפך שתוצאותיו מי ישורן. לא במקרה נעשה כאן שימוש במילה העתיקה

"לממשלת" שעניינה שליטה סתם ("ויעשן...") את המאור הגדול לממשלת היום, ואת המאור הקטן לממשלת הלילה" [בראשית א, טז], המעלה אסוציאטיבית גם את המילה המודרנית "ממשלה", שעניינה השלטון העליון במדינה — חבר השרים ונבחרי העם. השימוש המודרני מרמז לשליטת המדינאים בעם בכלל ובעתות מלחמה בפרט.

שידוד המערכות החברתי והתרבותי העובר על האנושות בעת מהפכה מדינית מתואר כאן כדבר מה המביא לתהליכי וולגריזציה בכל תחומי החיים. במקום המוזיקה הטרקלינית, המינורית והמעודנת, לפנינו הסימולקרום (התחליף הזול והחיוור) שלה: המארש המזויר הנישא בראש חוצות. במקום המשורר הקלאסי-רומנטי, היושב לו ספון בחדרו, באים אנשי הרחוב ויושבי הקרנות, הנסחפים אחר קצב המארש. במקום הריתמוס של השירה, שנולד בשחר ההיסטוריה מתוך חיקוי קצב כלי העבודה וכלי המלחמה, בא הריתמוס של שירי הלכת, הסוחף אחריו את השירה הקנונית ומביא לכעין צהלת נעורים ולכעין פרימיטיביות מחודשת — לחזרה אל חוקי היצר והשכט הקמאיים. ההיסטוריה היא גלגל חוזר, רומזת הרשימה, הנע בין תקופות של קדמה ותקופות של ליקוי מאורות — של רגרסיה. תקופה, שבה מושל קצב המארש ברמה, היא תקופה של נסיגה וליקוי מאורות, למרות שהיא גוססת בהמון תחושה של התרגשות ושמחה של מפגש עם תופעה מוכרת.

ההיסטוריה חוזרת על עצמה שוב ושוב, רומזת הרשימה, ותופעותיה חוזרות על עצמן כ"פרשה" נושנה הנשנית בפי משנניה: "הכול כתמול שלשום. בני אדם וכלים חוזרים בפעם האלף, כתלמידים ערלי-לב[...]. על פרשה ישנה נושנה[...]. ואף על פי כן, מי שמחבונן מוצא כי כל אחד מאלה פסוק מיוחד לו בפרשת היום[...]. ובשום פנים לא יחליפנו בשל חברו". יש תקופות, המעודדות את הבידול בין בני האדם, בין קבוצות אתניות ולאומים, ויש תקופות המעודדות את ביטול ההבדלים. ניכר שהדובר — משורר הניצב באיזור הדמדומים שבין רומנטיקה לסימבוליזם — מאמין כי בני אדם כעמים נבדלים זה מזה, וכי הם אוהבים את ייחודם ואינם מוכנים להתחלף עם הזולת או להתבטל בפניו. המהפכה מבטלת כביכול את הייחוד בטענה שכל בני האדם

שווים, אך גם טענה זו — רומזת הרשימה — היא אופנה שעתידה לחלוף מן העולם, עם השתנות הנסיבות. ואף זאת: הציבור אינו לומד דבר מנסיון ההיסטוריה, ובכל דור ודור נדמה לו שהפרשה העומדת על סדר היום הציבורי חדשה בתכלית, כאילו אין לה תקדימים אין-ספור לאורך ההיסטוריה. גם את החזרות המדויקות של קצב המארש אין הוא מתעב. להיפך, נדמה לו בכל פעם שלפניו מנגינה חדשה שצליליה חדשים, "וכל פעם עוז חדש וזוהר חדש להם". כזכור, בסיפורו 'החצוצרה נתביישה' רמז ביאליק כי בכל דור ודור נמשכים צעירים אל בוחק החצוצרה וצליליה הרמים, כשם שבכל דור הם נוהים אחר סיסמאות מהפכניות יפות, המתגלות בחלוף העתים כמליצות ריקות וחלולות. כאן תוזר רעיון זה בלבוש אחר: אין חדש תחת השמש, ואף על פי כן החדש והמבהיק מושך ומפתה.

תהליכים מהירים עוברים על החברה ועל התרבות וגורמים תחושה של מבוכה ושל אבדן כיוונים. בתקופה של ניעות (מוביליות) מהירה של ערכים, לא ברור מי מצוי בדיוטה העליונה ומי בדיוטה התחתונה. אפילו חוקי הפיסוק משתנים בשעה זו, וכדי להדגים זאת ביאליק מפר כאן בכוונה תחילה את דרכי הפיסוק שלו, ושם פסיקים לפני וי"ו החיבור במשפט מחובר שאיבריו קצרים: "עוד מעט, והנה גם המגרה צורחת, והמעצד מתעטש, ומכונת-התפירה מקשקשת, והפטישים מתחבטים לפי קצב המארש"; וכן: "החרוזים היו מתגלגלים מתחת עטי כעדשים, וכולם עליזים, וכולם פזיזים, וכולם מאירים ושמחים".²² ואגב, תיאור המגירה הצורחת והמעצד המתעטש מזכיר את הדיהומניזציה והניכור המתלווים למהפכה: לא נזכרים כאן בני האדם האוחזים בכלי, כי אם הכלי המשמיע אנקת אדם. בזמנים כאלה, הכלים הופכים עיקר, ובני-האדם מאבדים את ערכם והופכים לכלי-שרת — שמן על גלגלי המהפכה. דומה הדבר למעדר ולמזמרה הפועלים כאילו מעצמם בשיר 'גבעולי אשתקד' — שיר המתאר את גישתה האינסטרומנטלית האנטי-רומנטית של התקופה המודרנית כלפי האדם וכלפי הטבע: המעדר הוא כביכול המעפף בעפר, ולא האדם האוחז בו; המזמרה קופצת ומקצצת, כביכול בלא היד האוחזת בה.²³

כבספרות המודרניסטית ההופכת את היוצרות ומציבה "עולם הפוך" שערכיו וסדריו נשתבשו גם כאן יש סימנים של טירוף מערכות. בשירת

אלתרמן, הטבע נצבע בצבעי מתכת, ואילו הקטר מקבל תכונות אנוש. החרגולים לומדים לקפוץ מן הלולייין שבקרקס, בניגוד קומי לשגרת המוסכמות הרואה באמנות — ולו גם אמנות הקרקס הנחותה והוולגרית — חיקוי של הטבע. גם ב'לממשלת המארש' לומד הטבע להתנועע לפי קצב המרש, לקול חצוצרות הקלל: אפילו האם, סמל הטבעיות הבלתי אמצעית והבלתי מאולצת, לומדת להניע את הערש לפי קצב המרש. הטבעי ביותר לומד מן המלאכותי — מחצוצרת המתכת בעלת הקול המתכתי; מקצב המרש, החוזר על עצמו שוב ושוב, כמו תיבת זמרה מכאנית. משמע, האדם משועבד למכונה ולמנגנון הפוליטי, במקום שהמכונה והמנגנון ישרתו אותו, כבימים עברו.

והקצב המכאני הזה חוזר על עצמו שוב ושוב, ומגיע אפילו אל הפינות הנידחות והבלתי צפויות ביותר. אפילו אל הזקנה הסורגת פוזמקאות, סמל השמרנות והסטגנציה. לא רק בעלי המלאכה מניפים את זרועותיהם בקצב המארש, אלא גם הנשים (השפחה, האם המנענעת עריסה, הזקנה היושבת בשער וסורגת). אפילו בעל הבית הבורגני מהלך ברחוב וצעדיו נוקשים בקצב המארש. ואם קולות פטישיו של הנפת נשמעים כקול נפילת הכדורים בעת מלחמה, הרי קולותיו המרוסקים של הפסנתר הם רמז לעולם התמול ההומניסטי, ההולך ודועך, הולך ונעלם. ועוד סממן של עולם התמול, שעוד מעט וייעלם מעל פני האדמה: "דומה שאפילו שעטת הסוסים ושקשוק הכרכרות של השכונה מכוונים לקצב המארש".²⁴ תהליך דומה מתואר, דרך אגב, ברשימה הגנוזה של ביאליק 'המפרכסים והמפרפרים', שבמרכזה תיאורו של תהליך, שהתרחש בדור הקודם, שעה שהשכלה כבר סחפה את כולם, את הקטנים עם הגדולים: "ואפילו הקל שבקורספונדנטי 'המליץ' התבושש לכתוב אז 'קרני ההשכלה לא חדרו עוד אל חשכת עירנו'".²⁵ תהליכים כאלה טיבם שהם אוחזים תחילה בארזים, ולאט לאט הם מגיעים גם אל האזוב שבקיר, עד ששלהבת אחת אוכלת את כולם, מקטן ועד גדול.

קצב ה"מארש" סוחף אפוא את הכול: את השעון (שבלאו הכי הוא כלי מכאני, וקצב תקתוקו בינארי כקצב שירי-הלכת) אך גם את הלב (שהוא "שעון" אנושי, משכן הרגשות והמאויים האנושיים). משמע, בעולם המודרני אפילו הרגש, ולא רק הרציו, מושפע מהמלחמה,

מקצב המארש. במקום הקצב השלישוני המתלבט, המשקף את הנעשה בתוך הנפש פנימה, כבעולם הרומנטי של המאה הי"ט, בא הקצב הזוגי, המשקף את הנעשה בחוץ, ב"עולם המעשה" הגשמי ולא ב"עולם האצילות" הרוחני.²⁶ *amor vincit omnia* (= האהבה מושלת בכול) אומר הפתגם הלטיני, וכיאליק, מתוך סירוסה של מימרה זו, הראה ביצירותיו (בשירו 'היה ערב הקיץ' ובסיפורו הגנוז 'ר' ברוך אידלמן'²⁷) כיצד כובשת תאוות-הבשרים דווקא כל חלקה, ומחלחלת לכל פינה מוסתרת. ואילו כאן יופיו של הכוח וכוחו של היופי (הריתמוס הכובש של שירי-הלכת, ברק החצוצרות, מדי הצועדים, הדגלים המתנופפים, הסיסמאות היפות והרמות) כובשים כל חלקה ומגיעים אפילו אל המקומות הנידחים והבלתי צפויים ביותר: אל חדרי לבה של האם המניעה את ערש תינוקה. בתוך כך נשתכחה העובדה שהרגש מתקפח ושהיופי הזה מסוכן ומרתיע בהיותו מבשר במכאניות שלו את קץ ההומניזם, את שקיעת המערב.

לתיאור חרוזיו הדקטיליים אמפיברכיים, שנכתבו לפני המהפך והמהפכה, השתמש ביאליק בדימוי מעניין וסימפטומטי השייך לעולם המלוכני הישן שהלך אז ונעלם מעל פני האדמה: "החרוזים אמנם רצים אלי צמדים צמדים מאליהם, מוכנים ומזומנים לרתום את עצמם ב'מרכבתי'". תיאור החרוזים הרצים רתומים במרכבתו של המשורר מזכיר את "משפט המלך": "את בניכם יקח ושם לו במרכבתו ובפרשיו ורצו לפני מרכבתו" (שמ"א א, ח). אמנם רתימת החרוזים למרכבה מרמזת על הפיכת השירה בעת מלחמה לשירה מגויסת הנרתמת למשימה הפוליטית, אולם הדימוי ה"מלוכני" הרפך אירוני יותר ויותר ככל שמתקדמת העלילה: בתחילה, המשורר הוא כעין מלך בעל מרכבה ומשרתים הסרים למרותו אך לבסוף, הוא אחד העם, פשוטו כמשמעו, הנרתם בעצמו לאידיאולוגיה חדשה וזרה שנכפתה עליו על כורחו. המשורר, שהיה בתחילה שרוי בספירות עליונות, ירד על כורחו אל העם, והחל לשיר עם כל ההמון, כאחד ממנו, את שירה הקצוב והמתכתי של המהפכה. תפיסת השיר כעבד המשועבד לרצון בוראהו, שרווחה בימי הביניים, מפנה מקומה רק לכאורה לתפיסת שיר חדשה שלפיה השיר הוא יצור עצמאי המסוגל למרוד ביוצרו ולבעוט בו. איש הרוח מוצג כאן אפוא בעליונותו ובגיחוכו, בייחודו

ובטיפוסיותו, וניתן לראות בו גם מטונימיה ומשל ליחיד בחברה. ברשימה התמימה למראה גלומים גם רעיונות חברתיים מרחיקי לכת: האין בהירתמותם של החרוזים לקצב המארש משום רמז לשירה הנכתבת בעת ש"רועמים התותחים" וחצוצרות הצבא, ונסחפת מדעת ושלא מדעת אחר החרוזים והסיסמאות? האין בה משום רמז לכל פעילות אנושית, הנעשית בעתות מלחמה ומהפכה, ונצבעת בצבעים עזים ומוגזמים — צבעי הארגמן ותמרות העשן של המציאות הגועשת? ביאליק עימת כאן, בין השאר, את האריסטוקרטי ואת הפלבאי: את שירת ה"סולו" ו"ניגון הכינור" האנינים והמרוממים, סמל שירת היחיד הלירית והמינורית, ואת "שירת החצוצרה" המז'ורית, השייכת לתזמורת רבת המשתתפים ורבת הקולות. זו האחרונה, כמו יתר גילויי ההמוניות של הזמן החדש, משתלטים על נפשו של המשורר האנין בעיני עצמו, המשמר עדיין בנפשו שרידים מן הגינונים האציליים הנושנים שעמדו בינתיים בסערת המלחמה והמהפכה עד שעברו ובטלו מן העולם.

ה. מצבו של היהודי בזמן שרועמים התותחים

עיצובה של דמות הדובר במלאות ריאליסטית, תוך שימוש בפרטי הוויי מרובים וסממנים של סגנון דיבור אישי, משכיחה את אופיה הקטגוריאלי, הטיפוסי, של דמות זו. לא רק משורר אחד ויחיד לפנינו, בן זמנו ומקומו, כי אם גם "המשורר" בה"א הידיעה, שבכל זמן ובכל אתר. אין לשכוח, שהמשורר בה"א הידיעה נכרך אצל ביאליק תכופות בדמותו של היהודי "יושב אוהלים", האוחז בכינור ופורט על מיתר אחד את מנגינת הגלות הארוכה והמונוטונית. בכל יהודי המתעטף לעת בוקר בטליתו ובתפיליו ונושא תפילה טרם צאתו לעמל יומו יש אליבא דביאליק קורטוב של המשורר (ישראל-יעקב, אבי האומה ואב הטיפוס שלה, הוא גם "יושב אוהלים" ואיש רוח, אך גם איש התוך והמרמה, היורד אל עולם הפרנסה השפל והמסואב). בכל הרשימות שלו עיצב ביאליק דמויות אינדיבידואליות למראה, שיש בהן גם קווי היכר ארכיטיפיים, ההופכים אותן לאידיאות מהלכות, להפשטות אלגוריות. במרכזן היהודי הארכיטיפי שבכל דור ודור — "כוי" היברידי, הנקרע בין עולם הרוח לעולם החומר, בין השמים לארץ.²⁸ העלילה אמנם

זורמת בטבעיות מרובה, כאילו אין היא באה אלא לשקף את החיים האקטואליים כמות שהם, אלא שפה ושם מבצבצים פרטי מציאות וצירופי לשון, ה"מחשידים" את הכתוב בכוונות מופשטות, החורגות ממסגרות הזמן והמקום. מכל מקום, משקלם של היסודות ההגותיים העל-זמניים ברשימות אינו פחות מן היסודות הספציפיים החד-פעמיים. נוח לו לקורא להניח שלפניו דמות ריאליסטית קונקרטית, אך משהוא מנטרל את הטקסט משפע פרטי ההוויי הטפלים מתגלה ההתכוונות ה"אמיתית", שלשמה נכתבה הרשימה.

כבר בשירו המוקדם 'שירת ישראל' (תרנ"ד), תיאר ביאליק את האני האיש-הלאומי בתורת יושב אוהלים, המנגן עלי כינור, בעת שרעהו, בן אומות העולם, משמיע קול חצוצרה ברמה. בבסיס התיאור עומד לא רק דיון עתיק יומין בדבר ההבדלים שבין ישראל ("יעקב") לאומות העולם ("עשיר"), אלא גם דיון רעיוני שרווח בפילוסופיה המערבית המודרנית בדבר ההבדל שבין הדתות המונותאיסטיות מדכאות היצור ("הבראיזם") לבין האלילות הקמאית, הסוגדת ליופי ולגבורה ("הלניזם"). לא אחת אף תיאר ביאליק את היהודי הנפחד, הנאלץ להמיר את הכינור המינורי, סמל הגלות שבכל דור ודור, בחצוצרת הצבא המזוורת, המושכת בברק המתכתי הזהוב שלה כשם שהיא דוחה (וכשם שהאוחזים בה — הכפירים הניצשיאניים "בתלתלי הזהב" — מושכים ורוחים בעת ובעונה אחת).²⁹ כבר בשיר זה מודה הדובר כי הוא מתקנא במי שמסוגל לתקוע בשופר המלחמה ולשלוח ידו להלמות עמלים ולא להסתגר כמוהו הסתגרות פסיבית, בד' אמות, עם מנגינת הכינור הנוגה, וגם כאן לא יכול הסופר להסתיר את התפעלותו מ"קצב המאוש" ומקולות העמלים בסדנותיהם הבוקעים מבחוץ אל חלונו ומסיחים את דעתו מלבטי הניגון הענוג שלו. בסופו של דבר, קצב זה — המעורר בו יתיעה ולא רק אהדה ומשיכה — מחלחל לכתיבתו, על כורחו. ככלות הכול, היהודי יגלה כי הוא אינו יכול להישאר אדיש להמולת החיים גם אם ביקש בכל מאודו להסתגר בין הכתלים ולאטום אוזנו לכל המתרחש בחוץ.

לכאורה אין רמז ברשימה שלפנינו לעובדה שהדובר הוא מבני רית. הוא מתגורר בעיר אירופית רבת רבעים ולא בעיירה שב"תחום ומושב"; הוא מעשן "פפירוסא" אל מול החלון הפתוח ומתלבט בין

משקל יוני אחד למשנהו; בקצרה, הוא שרוי באווירה מערבית כללית שאין בה זכר לחיים היהודיים המסורתיים מן הנוסח הישן. עם זאת, נוסח דבריו של "משוררנו" יפה הנפש רווי במיני מימרות חסידיות, זכר לעולם הישן שצינורותיו הלכו אז ונסתתמו (כל אדם וה"ניגון" שלו, "גילוי שכינה", "עליית הרוח", "נשמה יתרה" וכו'). אמנם, גם בכל אלה אין כדי להעיד דבר על יהדותו, או על היותו חסיד שנתמשכל, שהרי ביצירותיו משנות מפנה המאה, הרבה ביאליק להשתמש במושגים חסידיים-קבליים — זוהר, צפיריים, הברכה, גילוי שכינה, גילוי וכיסוי ועוד — כדי להשיב באמצעותם בין שיטי יצירתו רוח חדשה, מורשת הסימבוליזם האירופי, שוחר הסוד והמסתורין. ואולם, גם אין להתעלם לחלוטין מן השימוש האינטנסיבי שעושה כאן הדובר במינוח חסידי-קבלי, גם אם ה"ניגון" החסידי הישן נושן שמבית מתמזג אצלו עם ה"ניגון" המודרניסטי,³⁰ הבוקע ועולה מעבר לחלון ומאחורי הגדר; בין שזהו הניגון הנוגה והחוזר על עצמו כתיבת נגינה של ורלן והסימבוליסטים, ובין שזהו הניגון המזורי והחוזר על עצמו כשירי הלכת של מיאקובסקי והפוטוריסטים.

משורר זה, שביאליק מתבונן בו כאמור באהדה ובאירוניה גם יחד, הוא אלאזון ואירון כאחד, כמו רוב הדוברים במונולוגים הדרמטיים של ביאליק, המהווים מטונימיה ומשל לאומה כולה. מצד אחד, הוא יושב אוהלים מתברך בעצמו ובעליונותו (כמו היהודי המאמין ב"אתה בחרתנו" — בהיותו בן ל"עם סגולה", "עם לכוד ישכון", המשמש אור לגויים); מצד שני, הוא ענוותן ומתרפס ומנסה ללא הרף להתנאות בעיני זולתו ולהשמיע אידיאות יפות אך בלתי מעשיות, שאינן ממקור ישראל. יתר על כן, הוא שנוי בנפשו גם ביחסו אל "האחר". מצד אחד, הזלזול שהוא מפגין כלפי הציבור ("האנשים האלה אך בהמה בבקעה המה להם") מזכיר את זלזולו של היהודי באומות העולם (כבמימרת חז"ל "עם הדומה לחמור" [יבמות סב ע"א] שבה עשה ביאליק שימוש פרודי בסיפורו 'החצוצרה נתביישה'³¹). מצד שני, אותו יהודי עצמו, הבז לגוי ומתעבו, מנסה לחקות את הגויים ולכתוב כמוהם שירה במשקל "יוני", אף לסלסל את מחשבתו במיני הרהורים פילוסופיים גבוהים ורמים על האדם באשר הוא אדם, כמנהג הנאורים שבגויים. לפנינו משורר שתאומים מתרוצצים בבטנו: תערוכת של יעקב ושל

עשיו, של יושב אוהלים ושל איש שדה (ואין הכוונה לשדה הקמה בלבד, אלא גם לשדה הקרב בכלל, ולזה של מלחמת העולם הראשונה בפרט, שבה נטל היהודי חלק מתוך שאיפה אידיאליסטית להוכיח את נאמנותו ל"מולדת"); מין "כוי", שחציו חסיד וחציו מתנגד, חציו יהודי של בית-המדרש וחציו משכיל, חציו יעקב וחציו עשיו (מצד אחד, הוא מכיר את משקלי השירה הטוני סילאבית של אומות העולם; מצד שני, הוא משווה את הלמות העמלים, החוזרת על עצמה, לחזרתה של "פרשה" ישנה מפרשיות השבוע). העליונות שהוא מפגין כדי לחפות על נחיתותו אינה העליונות שעליה דיבר ניצשה, אף אינה המגלומניה הנפרזת של מיאקובסקי, כי אם עליונותו הרוחנית, הממשית וההזויה כאחת, של "עם הבחירה", שבחיו מתבוסס הנשגב בנתעב.

התמורות העוברות על "משוררנו" הן ניסוח מודרני ומשועשע, שנברא ב"אותיות קלילות", של דברים שנוסחו כבר באיגרתו הראשונה של ביאליק בסגנון כבד ומסורבל. באותה איגרת הוא תיאר את הביוגראפיה האישית-הלאומית שלו ופרש את כל מסכת גלגוליו למן התקופה שבה חסה בצל אביו מולידו (ואביו שבשמים) ועד לרגע שבו החל לשקוע מטה מטה, משהובא לבית זקנו, סמל הגלות והסטגנציה ("מיום אל יום טבעו רגלי בבוץ ואין איש מתעורר עליי לחומלה למשכני ולהוציאני מטיט היוון"). באיגרת זו ודומותיה, שנכתבו עוד בתקופת וולוז'ין במתכונת הפלייטון היל"גי 'צלוחית של פליטון' (והשווה: "את נשמתי הנכאה והמדוכאה צרתי פה בצרור גליוני, אל תצור בה פי צלוחית"³²), מיזג ביאליק לראשונה — בטכניקה שלמד מפי יל"ג ומנדלי מוכר ספרים — את ה"אני" האוטוביוגרפי ואת ה"אני" הלאומי; את תולדותיו שלו ואת קיצור תולדות האומה מימי קדם ועד לעת החדשה. כאן כתב בנוסח אלגוריסטי, המתפרש במישור הפרטי והקולקטיבי כאחד:

והנה דמיוני, המלא לו תהפוכות[...] עשה לו כנפיים ככנפי התנשמת, שפעמים כעוף יתעופף ופעמים הלא שורץ כשרץ על הארץ.[...] רגע בין כוכבים ישים קנו[...]. ומשנהו — יצלול כעופרת לתהום רבה.[...] אנוכי אשר קלטתי תהפוכות נוראות ותקרענה את ראשי לעשרה קרעים ותפוצצנה את מוחי לרסיסים,

אנוכי אשר הייתי משכיל וחוקר, חסיד ומתנגד כאחד, אנוכי אשר נהייתי בימים האחרונים לדורש אמת וכלוחם בעד אידיאה נשגבה נחשבתי בעיניי[...] בבואי בקהל חסידים אז נסתלקה ממני כרגע רוח החסידות ותנח עליי רוח ההתנגדות, או גם רוח ההשכלה החלה לפעמני[...] ואהבתי המדומה להאמת עיוור את עיניי עד כי באמת האמנתי כי בחיק הוויכוח הזה הוטל גורל התבל כולה ושכל העולם לא נברא אלא בשביל משכיל אחד[...] ואשר לא יישא נס להשכלה[...] האיש הזה איננו מן היישוב, האיש הזה הוא סרח העודף בבריאה, האיש הזה נמשל כבהמה נדמה. ויהי כאשר באתי בסוד בחורים משכילים, ותחל רוח יראת שמים ורוח חסידות לפעמני, והפכתי את כל הקערה על פיה.

איגרת הנעורים הזאת, שבה צרר ביאליק הצעיר את כל נשמתו, ובה ניסח לראשונה את מכלול הרעיונות האקזיסטנציאליים והלאומיים שהעסיקו אותו ללא הרף, מבטאת בלשון רבנית כבדה ומסורבלת, לא אחת לקויה ומשובשת, אותם רעיונות עצמם שנוסחו לימים ב"אותיות קלילות". לא אחת אפילו הניסוח דומה עד מאוד, ונסמך על אותן מטבעות לשון ("כבהמה נדמה" באיגרת המוקדמת לעומת "אך בהמה בבקעה המה להם" ברשימה המאוחרת; "ותחל רוח[...] לפעמני" באיגרת המוקדמת, לעומת "כל הבוקר פיעמוני דברי שיר" ברשימה המאוחרת).

כאן וכאן מתוודה ה"אני" בגלוי על תהליכים חיצוניים ופנימיים, שעברו עליו ושינו את חייו, ובסמוי — מעביר לנגד עינינו את ההיסטוריה הלאומית מאל"ף ועד תי"ו. גם היהודי — ולא רק המשורר האנין — אוהב להתבצר בפינתו בעת צרה, לעסוק בענייני הרוח עד יעבור זעם, אבל בלית ברירה הוא נסחף לתוך האירועים ומשמש על כורחו "שמן על גלגלי המהפכה". בזמן מלחמה המוזות משתתקות וגם היהודי מתכווץ לו בפינתו ומחכה לקץ הפרעות. כזכור, בשירו המוקדם 'על סף בית המדרש' תיאר ביאליק את היהודי המתחבא "כחומט בתוך קשקשותיו", ובפואמה 'הברכה' תיאר את הישות הפסיבית, סמל האומה והאמנות, המשנה את צבעה וצורתה בכל עת ועת; כמי שנחבאת ביום סערה כתינוק נבעת, כולה רעד, כצר לה על עולמה

המוצנע והצנוע הנחשף לאותות הזמן. וכאן, האגיהמסורר בטוח שהוא ספון במגדל השן שלו, רחוק ומרוחק מן ההמון הסואן ומשאון המלחמה, והנה הוא נסחף על כורחו לתוך אירועי הזמן, ואפילו כותב את שיריו מבלי דעת "בקצב המארש".

מצבו של היהודי, הנסחף לתוך ממשלת המארש, הוא כמצבה של האות יו"ד (יוד = יהודי) בין האותיות הנראות לילד כאנשי צבא והמתופף בראשם, בפרק ג' של 'ספיח', ובהן הגימלי"ן, ה"ניצבים פשוטי רגל מלפניהם, מוכנים ל'מארש'". יש בהן אותיות זקופות קומה ונטויות גרון, כאותה למ"ד גאוותנית ובטוחה בעצמה, ההולכת קוממיות, וביניהן צפה לה האות יו"ד, ש"אין לה על מה שתסמוך [...]

ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן...". ככלל, חשש ביאליק שהיהודי עלול להימעך בין גלגלי המהפכה ולמצוא עצמו נלחם מלחמה לא לו. והחשש פנים רבות לו: אפשר שהלכי רוח מהפכניים יביאו לטמיעה מואצת של היהודים בין אומות העולם, שכן בזמן שידוד מערכות, אין מקפידים על כל הכללים וחוקי החברה הקפואים נפרצים. אפשר שהיהודי יאלץ להילחם מאונס מלחמה שאינה מלחמתו, להקריב את עצמו על מזבח רעיונות זרים ומולדת שהקיאה אותו מקרבה. אפשר שבזמן שהיהודי ירצה להוכיח את נאמנותו ל"מולדת", ויתגדב לצבאות היוצאים למלחמה, הוא אף יילחם מבלי דעת באחיו, יהודים בני ארצות אחרות, המתנדבים למחנה שכנגד. מצב טראגי זה, שתואר בפואמה של טשרניחובסקי 'בין המצרים' (המסתיימת בשורה הבלתי נשכחת "ולאור ברק הירייה איש אחיו הכירו — —"), העסיק את מחשבתו של ביאליק כניכר מן הסיום הפתוח של סיפורו 'מאחורי הגדר' (מותר להניח, שילדו של נח, שנולד מאחורי הגדר, יילחם יום אחד באָחיו למחצה, בילדיו של נח שייוולדו לו מאשתו היהודייה).

אך לא רק רעיונות על־זמניים עולים מבין שיטי הטקסט, אלא גם הרהורים אקטואליים של "כאן ועכשיו". כתלמידו של אחד־העם, לא אהב ביאליק מהפכות וחידושים פזיזים, בני יומם, כי אם שאף לשינויים אבולוציוניים אטיים, הכרוכים בחינוך ממושך ויסודי. את המהפכה ראה כ"מעשה ילדות", כהתחכמות של עווילים — עולי ימים ואווילים — שאינם יודעים מה תהא אחריתם ומה יביאו לאנושות במעשיהם.

לפיכך, המקהלה העוברת ברחוב "ילדים רצים לפניה ואחריה"; וגם התרוזים, חרוזי השירה, "מתגלגלים", כאילו היו הם חרוזי זכוכית, שבהם מגלגלים הילדים במשחקי הרחוב שלהם. כזכור, גם את שירו המודרניסטי והמכאני תרתי משמע, 'המכונית', הדומה יותר מכל שיריו לנוסח מיאקובסקי-שלונסקי, כלל ביאליק בין שירי הילדים שלו, למען יראו ה"צעירים" שהישגים טכניים, שבהם התהדרה המודרנה, הם אמנם לוליינות מילולית מרשימה, אך מקומם לא יכירם בשירה רצינית ו"קנונית".

ביאליק מגנה כאן במרומז את הפזיזות — את הקלות הבלתי נסבלת שבה חורץ המשורר משפט, ושבה הוא עובר מעמדה אחת לחברתה. במעבר המהיר מעמדה לעמדה משורר זה משייך את עצמו לגלריית הדמויות הכימריות מרשימותיו של ביאליק: דמות הזיקית של היהודי, הפושט צורה ולובש צורה, לפי טעם הזמן והמקום.³³ ביאליק האמין, שכדי שהיהודי ייפטר מן הצורך המתמיד לשנות את צבעו חדשות לבקרים עליו להניח מידו את המקל והתרמיל ולשבת קבע בארצו ולא במדינות הים. כתלמידו של אחד-העם, הוא אף האמין כי על היהודי לעבור תהליך איטי וממושך של "הכשרת לבבות", שיעניק לו אפשרות להיעגן באידיאולוגיה אחת — האידיאולוגיה הציונית — ולמצוא בה סוף סוף מנוח לכף רגלו.

גם רשימה זו נכתבה ברוחו של אחד-העם, אך מסתננת לתוכה גם ביקורת מרומזת על הגישה האחד-העמית, הזהירה והמתונה יתר-על-המידה, שבשל אופיה האליטרי אין בכוחה לרכוש את לבות העם. אמנם פזיזותם של הרצל וחסידיה מנציחה, לדעת ביאליק, את תכונת הפזיזות של היהודי הגלותי, שאינו יודע קביעות מהי, ורץ אחר כל אופנה חולפת כאחר עוף פורת.³⁴ אך גם עמדתם היהירה והבוטחת, של אחד-העם וחבריו, שאינם מאמינים בשינויים מהירים ובפעולות ראוות מרשימות, אינה מביאה את הגאולה. נחוצה אפוא עמדת-ביניים, שאינה יורדת אל הפופוליזם ההרצלאי אף אינה זוקרת חוטם אריסטוקרטי כשל ציוני אודסה, תלמידי אחד-העם: נחוצה עמדתו של מי שהוא אחד-העם, פשוטו כמשמעו, היכול להתקרב אל העם באמת ובתמים ולהיות בשר מבשרו, מבלי שפעולתו תהיה "מצוות אנשים מלומדה", או תיענה לתכתיב כלשהו. לא אריסטוקרט קריר ומעודן,

המכנה עצמו "אחר-העם", נחוץ "בשעה זו" לעם, נרמז כאן מבין השיטין, כי אם מנהיג עממי אותנטי, הפועל אינטואיטיבית לפי צו לבבו, מבלי שידע אפילו על שום מה הוא מוכן לצאת בשליחות הציבור. המשורר הנסחף בקצב המארש אינו רק משל לעם, המקבל את עול כלליה של תקופה חדשה — תקופת מלחמה ומהפכה — אלא גם משל ליחיד הנבחר, המקבל מבלי-דעת את תפקיד הש"צ בעת כזו, שבה רועמים התותחים והמוזות משתתקות.

הערות לפרק שמיני:

- 1 הרשימה נתפרסמה בעיצומן של שנות המלחמה והמהפכה — בעת שרוב העיתונות העברית נשתתקה — במאסף עולמנו (בעריכת מ' גליקסון), תרע"ז, עמ' 209–211. חלק ממאסף זה הוקדש לביאליק, במלאות עשרים וחמש שנים לפרסום 'אל הציפור' — שירו הראשון שבא בדפוס. גם המחבר עצמו עורך כאן, כפי שנראה להלן, חזרה מחודשת אל רעיונות שפיעמו בו בתחילת דרכו, אגב עדכונם של רעיונות אלה והתאמתם לרוח העת החדשה — "זמנים מודרניים" של ימי המלחמה והמהפכה.
- 2 סיפורו של שופמן התפרסם בהשילוח, כה, תרע"ב (1911), עמ' 516–521. אפשר שעבר את עינו הבוחנת של ביאליק, עורך החלק הספרותי של השילוח, הגם שבשנת 1910 כבר עזב ביאליק את המערכת בוורשה וחזר לביתו שבאודסה.
- 3 "כוֹרִי" הוא המשקל טרוכי, שבו כתב ביאליק, למשל, את ה"מארש" שלו לילדים 'גדוד בעיר'.
- 4 על דירה זו כתב פיכמן: "דרך החלונות הפתוחים מגיעים קולותיהם של מוכרי הפרות והירקות שב'שוק החדש' מלמטה[...] כיוון שמקורות הפרנסה דלים ביותר, עליו להיות בצמצום. כדי לזכות בדירה זולה הוא מוכרח לשכור את שני החדרים הגרועים והמיותרים שבדירת ועד חובבי-ציון. מהם חדר-האוכל ארוך וצר, חלון אחד לו, הפונה אל כותל צהוב אטום, ואור דלול תמיד בחדרו[...] החדר השני, שהמשורר קבע לו לפינת עבודה, אינו טוב מן הראשון. כאן כמין צוהר קבוע בתקרה ואור היום שופע דרך זגוגיותיו טיפין טיפין עכורות. ובחדר זה נכתבו שירי הזוהר". ראה פיכמן (תש"ו), עמ' שלה. הכתובת המדויקת נזכרת בספרו של ש' שבא (1990), עמ' 67.
- 5 בשיריו משנות מפנה המאה, שנכתבו לאחר המפגש עם שירים כדוגמת 'נוקטורנו' ו'דיאנרה', כתב ביאליק טורי שיר המתלבטים בין הדקטיל והאמפיברך ('עומד אני ומפשפש' ו'מתי מדבר'), וראה על כך בפרק "שיריו הדקטיליים של ביאליק" בספרו של ע' שביט, חבלי ניגון, תל-אביב 1988, עמ'

- 41–58. בשירו הגנוז 'למנצח על הגנינות', הכתוב בצמדי טורים, כתב ביאליק על הירתמות החרוזים למרכבתו כמו בפתח הרשימה 'לממשלת המארש'.
 6 כגון במכתבו לידידו א' פרידמן, מיום כ' בחשוון תרנ"ב, ראה איגרות ביאליק, א, עמ' מב–מה.
 7 ראה שבא (1990), עמ' 169.
 8 איגרת מקיץ 1906 ("עשרת ימי תשובה תרס"ז"). ראה: איגרות ביאליק, א, עמ' כ–כא.
 9 בכך מתגלה קרבתו של ביאליק לרעיונות מבית מדרשם של הסימבוליסטים, שחיבבו את הסוד והמסתורין והרבו לדבר על "המאגיה של המילים" (וכן לרעיונות כמו-חסידיים, המדברים גם הם בשבת ה"ניגון" האינטואיטיבי והבלתי רצוני, העולה ובוקע מעצמו בלי כוונת מכוון).
 10 כתבים גנוזים, עמ' 96–99.
 11 איגרות ביאליק, א, עמ' מב.
 12 שם, עמ' יב.
 13 פייכמן (תש"ו), עמ' 14.
 14 שירת הציבור של ביאליק לא היתה שירה "מטעם". עתה, רומזת הרשימה 'לממשלת המארש', מתרגשים ובאים ימי מליצה חדשים; שוב חוזר העולם אל קצב המארש של תקופת ההשכלה. אז היתה הספרות מגויסת למלחמת הדת והחיים, ועתה היא מגויסת למטרות סוציאליסטיות אוניברסליות. ספרות לוחמת טיבה שהיא חסרה את האינריכידואליזם האנין והמתלבט של "בין הרשויות" ו"בין השמשות".
 15 "הנה יעקב כהן, 'הרך והמשוח', היפה-פה והמעודן, הקל והמרפרף — כולו משי ורוח בוקר... טיסתו כטיסת סנונית: מלאה עקלקלות ומרי וחן חן, מתחטא הוא לפני בת-שירתו כ"בן יחיד", מתעלס מתוך פינוק ובוועט מרוב יופי..." (ראה מסתו 'שירתנו הצעירה').
 16 'שירי ה"ברודיים"'. את הכותרת הסביר שופמן בהערת שוליים (כל כתבי שופמן, א, תל-אביב 1960, עמ' 120): "כך קרויים בגליציה המשוררים העממיים, שאבותיהם הראשונים, לפי המסורת, מוצאם מעיר ברודי".
 17 "נובלת" (simulacrum), היא תחליף, סורוגט — דבר שאינו מקור והוא נופל ממנו בטיבו.
 18 ראה שמיר (1989), עמ' 65–68.
 19 כתבים גנוזים, עמ' 14.
 20 בנאום 'רבי יהודה הלוי', באספת חובבי שפת עבר באודסה שהתקיימה בשנת תרע"ג (דברים שבעל-פה, ב, עמ' קסר).
 21 איגרות ביאליק, א, עמ' טז.
 22 על מהפכה קודמת, שנתחוללה בתרבות העברית דור או דורותיים לפניו, כתב ביאליק במסתו 'שירתנו הצעירה' לא בלי שמחה לאיר: "היכן הדגש? ואיפה המלעיל? ואיה הי"א תנועות? נסתחפה שָׁדָם! וכך יפה להם!". משמע, מהפכות טיבן שהן מפירות את הכללים והחוקים, וגם כללי הדקדוק והלשון מופרים בהן על כל צעד ושעל.

- 23 ראה "עוד הישן הולך וכבר החדש בא", בתוך: שמיר (תשמ"ח), עמ' 180-199.
- 24 דווקא תיאור המשורר ("מגרה מר צורחת, כאילו היא הנגזרה לגזרים ולא הקורה שמתחתיה") מזכיר את תיאורה של המכונית המודרניסטית משירו של ביאליק 'המכונית' (תרפ"ג): "מר צורח ומזהיר. / מר צורח, מתייפח, / בענן אבק פורח". ההבדל שבין עולם הכרכרות הנעלם מן העולם לעולמה של המכונית המאפיין את הזמנים המודרניים הוא כהבדל שבין שירת המאה הי"ט לשירה המודרנית בת המאה העשרים.
- 25 כתבים גנוזים, עמ' 209.
- 26 כך כינה ביאליק בהקדמה לדון קישוט את הדיכוטומיה שתיאר כ'ספיח' בין עולם הפרנסה והיריד לבין עולם האפיים והחלומות.
- 27 כתבים גנוזים, עמ' 164.
- 28 "פוי" — חיית כלאיים בלתי מוגדרת, וראה הערה 12 לרשימה 'סוחר'.
- 29 ה'יווני' הניצשיאני בן הזמן החדש האוחז בחצוצרה (הוא הגרמני ה'הלניסטי', אוהב היופי והגבורה) הוא גלגולם המודרני של הסטירים המחללים בחלילים שמן המיתולוגיה היוונית, שאותם העלה ניצשה על נס ב'הולדת הטרגדיה מרוח המוזיקה'. ואגב, הפתגם העממי "לכל היוונים יש אותם הפנים" קיבל ברוסיה גוון הומוריסטי לוקאלי ("לכל האיוונים יש אותם הפנים"). משמע, "יווני" יכול להיות גם אחד מאותם "איוונים", מחיילי המהפכה.
- 30 לימים שילב אלתרמן בשיריו את ה'ניגון' החסידי עם הניגון הביניימי של משוררים נורדים כדוגמת פרנסוא ויון וניגונם המודרניסטי של ורלן והסימבוליסטים שהחזירו את שירת ויון ואת שירת הטרובאדורים למחזור החיים של הספרות.
- 31 וראה שם תיאורו של סטיופי הרפב דרך עיני הילד היהודי המתכרך כלכבו בגודל השגתו בעניינים שברומו של עולם: "מה יבין זה! מכטלו אני בלבי: עם הדומה לחמור".
- 32 איגרות ביאליק, א, עמ' מ.
- 33 דמויות כימיות כאלה רווחות ביצירת ביאליק, וראה מאמרי "שירו של ביאליק 'רוי לילה'", מחקרי ירושלים, טו, ירושלים תשנ"ה, עמ' 161-184.
- 34 בין השיטין כלל ביאליק חצי לעג סמויים על חידושי הפזיזים-לדעתו של א' בן-יהודה, מחסידי הרצל, תוך שהוא מסנגר על שיטתם האיטית והבטוחה של סופרי אודסה (מגדלי, אחד-העם, רבניצקי, ש' בן-ציון ואחרים). ראוי לשים לב לשימוש כפול-הפנים של תואר "פזיזים" בתיאור החרוזים ("וכלם עליזים, וכולם פזיזים, וכולם מאירים ושמחים"): החרוזים מהירים ומאירים כאחד (כמו בצירוף "עמא פזיזא", עם המופז בצבע הפז, כינוי שמקורו בשבת פח ע"א ככינאי לעם ישראל שמיהרו להקדים נעשה לנשמע). גם חידושי של בן-יהודה — רומז כאן ביאליק — פזיזים הם, אך ללא המשמעות החיובית של תואר זה. מעין זה כתב ביאליק: "עליזה ופזיזה ומאירה ושמחה" (ב"שיר העם" לא ידע איש מי היא שגם בו מתוארת נערה נעימה וקלת דעת).

רשימת הקיצורים

- אבינרי (תרצ"ה) = י' אבינרי, "חיקוני ביאליק בסיפוריו ובמאמריו", גליונות, ג', ג (טו) (תרצ"ה), עמ' 196–217.
- אבן (1974) = י' אבן, "תפיסת הדמות ודרכי בנייתה בפרוזה הסיפורית של ביאליק", מאזנים, לט, 2 (תשל"ד), עמ' 78–94.
- אברונין (תשי"ג) = א' אברונין, מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג, תל-אביב תשי"ג.
- אדר (תשכ"ז) = צ' אדר, ביאליק בשירתו, ירושלים ותל-אביב תשכ"ז.
- אוכמני (1953) = ע' אוכמני, "קרובו של אבא גראנדה: או מי הוא אריה בעל-גוף", לעבר האדם: דברים בשולי ספרים והזמן, מרחביה 1953, עמ' 38–65.
- אונגרפלד (תשל"א) = ראה כתבים גנוזים.
- אונגרפלד (תשל"ד) = מ' אונגרפלד, ביאליק וסופרי דורו, תל-אביב תשל"ד.
- אופק (תשמ"ד) = א' אופק, גומות ח"ג: פועלו של ביאליק בספרות הילדים, תל-אביב תשמ"ד.
- איגרות אחד-העם = אגרות אחד-העם, מהדורה מחודשת ומורחבת, ערוכה בידי אריה סימון בסיוע יוחנן פוגרבינסקי, כרך שני (1898–1900), תל-אביב תשי"ז.
- איגרות ביאליק = ח"ג ביאליק, איגרות, בעריכת פ' לחובר, א-ה, דביר, תל-אביב תרצ"ח-תרצ"ט.
- ביאליק (תרצ"ח) = ח"ג ביאליק, כל כתבי, תל-אביב תרצ"ח (ומהדורות נוספות מאז).
- ביאליק (ת"ש) = ח"ג ביאליק, פרקי חיים, תל-אביב ת"ש.
- ביאליק (תשמ"ג) = ח"ג ביאליק, שירים (תר"ן-תרנ"ח), מהדורה מדעית, א, תל-אביב תשמ"ג.
- ביאליק (תש"ן) = ח"ג ביאליק, שירים (תרנ"ט-תרצ"ד), מהדורה מדעית, ב, תל-אביב תש"ן.

- בנשלו (תרצ"ג) = ב"צ בנשלו, "ביאליק המספר", מאזנים (שבועון), שנה ד, גיל' כח-כט, י' בטבת תרצ"ג, עמ' 10.
- בקן (1983) = י' בקן, הפרוזודיה של ביאליק, באר-שבע 1983.
- ברדיצ'בסקי (תש"ך) = מ"י ברדיצ'בסקי, "בספרות היפה", בתוך: כתבי מיכה יוסף בן-גריון (מ"י ברדיצ'בסקי), כרך א: סיפורים, תל-אביב תש"ך.
- ברדיצ'בסקי (תש"ך) = כתבי בן-גריון (מ"י ברדיצ'בסקי), כרך ב: מאמרים, תל-אביב תש"ך.
- ברזל (1970) = ה' ברזל, "השיירה והפלאי", בתוך: משוררים על שירה, תל-אביב 1970, עמ' 40-45.
- ברזל (תשכ"ה) = א' ברזל, "גדרות וגן העדן האבוד" (קריאה חדשה בסיפור 'מאחורי הגדר'), מאזנים, כא, מד (תמוז תשכ"ה), עמ' 117-125.
- ברזל (תשמ"ד) = ה' ברזל, "מקרא ב'ספיה'", עיתון 77, חוברת 54-55 (חוברת ביאליק, במלאות 50 שנה למותו), סיון-תמוז תשמ"ד (יוני-יולי 1984), עמ' 22-24.
- ברזל (1986) = ה' ברזל, "שירה ופרוזה: מקרא ב'ספיה'", בתוך: ח"נ ביאליק — ש"י עגנון: מחקר ופרוש, תל-אביב 1986, עמ' 180-191.
- בר-יוסף (תשמ"ט) = ח' בר-יוסף, הרשימה כז'אנר של מעבר מריאליזם לסימבוליזם בספרות העברית, סדרת מב"ע (מחקרים בספרות עברית), בעריכת ד' לאור וז' שמיר, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, תשמ"ט.
- בר-יוסף (1997) = ח' בר-יוסף, מגעים של דקאדנס (ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר), הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע 1997.
- גולדברג (תש"ך) = ל' גולדברג, "ארבע זכויות", כנסת (סדרה חדשה) בעריכת א' קריב, ירושלים תש"ך, עמ' 81-88.
- גורן (תש"ט) = נ' גורן-גרינבלט, פרקי ביאליק: כנס מסות ורשימות, תל-אביב תש"ט.
- גורן (תשנ"א) = ר' גורן, "תבניות יסוד ארכיטיפליות ב'ספיה' לח"נ ביאליק: עיון בסיפור לאור משנתו של ק"ג יונג", מעגלי קריאה, 20, (תמוז תשנ"א), עמ' 143-148.
- גרנות (1974) = מ' גרנות, "מה יחסו של המספר למארינקה ב'מאחורי הגדר'?", מבחר תשובות לבחינות בגרות בספרות, ב, תל-אביב 1974, עמ' 28-32; "ההומור ב'מאחורי הגדר'", שם, עמ' 32-36.
- דברים שבעל-פה = ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך א-ב, תל-אביב תרצ"ה.

- האפרתי (1974) = י' האפרתי, המראות והלשון, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 1974.
- הולצמן (תשנ"ד) = א' הולצמן, הכרת פנים, תל-אביב תשנ"ד.
- הולצמן (1995) = א' הולצמן, אל הקרע שבלב — מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: שנות הצמיחה (תרמ"ז-תרס"ב), ירושלים ותל-אביב 1995.
- הרציג (תשנ"ב) = "מאחורי הגדר", בתוך: הסיפור העברי בראשית המאה העשרים (הקדים מבואות ביוגרפיים: אבנר הולצמן), האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב תשנ"ב, עמ' 63-110.
- וינרב (תרצ"ט) = ד' וינרב, "הרקע והתוכן הכלכלי ביצירת ביאליק", כנסת (לזכר ביאליק), ד, תל-אביב תרצ"ט, עמ' 101-108.
- ורסס (תשכ"ד) = ש' ורסס, "דרכו של ביאליק בסיפורו 'אריה בעל גוף'", מולד, כב, חוב' 189-190, תמוז תשכ"ד (יולי 1964), עמ' 225-232.
- ורסס (1971) = ש' ורסס, סיפור ושורשו, רמת-גן 1971.
- ורסס (תשמ"ד) = ש' ורסס, בין גילוי לכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, תל-אביב תשמ"ד.
- ורסס (1989) = ש' ורסס, "ביאליק מתרגם את מנדלי", בתוך: הלל לביאליק, עיונים ומחקרים ביצירת ח"נ ביאליק: מוגש לפרופ' הלל ברזל, בעריכת ה' ויס וי' יצחקי, רמת-גן 1989, עמ' 267-284.
- ירדני (תש"ז) = ג' ירדני, "סיפורי ביאליק על הרקע המנדלאי", מאזנים, כג (תשרי-אדר תש"ז), עמ' 249-250.
- כגן (1988) = צ' כגן, הלכה ואגדה כצופן של ספרות, ירושלים 1988.
- כל כתבי אחד-העם = כל כתבי אחד-העם, תל-אביב תש"ז.
- כל כתבי ביאליק = ראה ביאליק (תרצ"ה)
- כתבים גנוזים = כתבים גנוזים של ח"נ ביאליק (המלכה"ד מ' אונגרפלד), תל-אביב תשל"א.
- לחובר (תש"ד) = פ' לחובר, ביאליק — חייו ויצירתו, א-ג, תל-אביב תש"ד.
- ליפשיץ (תרע"ו) = א"מ ליפשיץ, "סגנונו של ביאליק", בשעה זו, קובץ ב, יפו תרע"ו, עמ' 59-69 (כונס בתוך: א"מ ליפשיץ, כתבים, ב, עמ' קסט-רד).
- ניצשה (תשכ"ט) = פ' ניצשה, הולדתה של הטרגדיה (תרגם ד"ר י' אלדד), תל-אביב תשכ"ט.
- סדן (תשי"א) = ד' סדן, אבני בוחן, תל-אביב תשי"א.
- סדן (תשכ"ה) = ד' סדן, סוגית יידיש במסכת ביאליק, ירושלים תשכ"ה.
- סדן (1968) = ד' סדן, "החורש ומשמרת קודשו", הספרות, א, חוב' 1, אביב 1968, עמ' 36-42.

- סדן (תשמ"ב) = ד' סדן, "כחומט בתוך קשקשותיו", לשוננו לעם, לג (תשמ"ב), ג, עמ' 67-74.
- סדן (תשכ"ה) = ד' סדן, סוגית יידיש במסכת ביאליק, ירושלים תשכ"ה.
- סטוצ'קוב (1950) = ג' סטאטשקאוו, דער אוצר פון דער יידישער שפראך, ניו-יורק 1950.
- עקביהו (1979) = י' עקביהו, "סוף מעשה ברמיזה תחילה" (הערה לסיפור 'מאחורי הגדר'), מאזנים, מח, 2, טבת תשל"ט (ינואר 1979), עמ' 118-120.
- פיכמן (תש"ו) = י' פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים ותל-אביב תש"ו.
- פישלוב (תשמ"ט) = ד' פישלוב, "כשהתוהו מנצנץ: על כמה מגילויי הגרוטסקה בעולמו של ביאליק", דפים (למחקר בספרות), 5-6, חיפה תשמ"ט, עמ' 77-98.
- פנואלי (תש"ו) = ש"י פנואלי, דמויות בספרותנו החדשה, ירושלים תש"ו, עמ' 23.
- צמח (1976) = ע' צמח, הלביא המסתתר: עיונים ביצירתו של ח"נ ביאליק, ירושלים 1976 (מהדורה מורחבת של מהדורת 1966).
- קורצווייל (תשל"ב) = ב' קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים ותל-אביב תשל"ב, עמ' 3-22.
- קריץ (תשכ"ח) = ר' קריץ, על מבנה הסיפור 'מאחורי הגדר', תל-אביב תשכ"ח.
- קריץ (1976) = ר' קריץ, תבניות הסיפור, תל-אביב 1976.
- רבניצקי (תרפ"ז-תרפ"ח) = י"ח רבניצקי, דור וסופריו, ספר א-ב, תל-אביב תרפ"ז-תרפ"ח.
- שבא (1990) = ש' שבא, חוזה ברח, תל-אביב 1990.
- שביט (1992) = י' שביט, היהדות בראי היוונות, תל-אביב 1992.
- שביט (1988) = ע' שביט, חבלי ניגון, תל-אביב 1988.
- שמיר (תשמ"ו) = הצרצר משורר הגלות: לחקר היסוד העממי ביצירת ביאליק, תל-אביב תשמ"ו.
- שמיר (תשמ"ז) = ז' שמיר, "מן הגדי של שירי הילדים אל הצפיר והצפוד", שירים ופזמונות גם לילדים: לחקר שירת ביאליק לילדים ולנוער, תל-אביב תשמ"ז.
- שמיר (תשמ"ח) = ז' שמיר, השירה מאין תימצא: ארס פואטיקה ביצירת ביאליק, תל-אביב תשמ"ח.
- שמיר (תשמ"ט) = ז' שמיר, עוד חוזר הניגון, תל-אביב תשמ"ט.

- שמיר (תש"ן) = ז' שמיר, מה זאת אהבה: "אגדת שלושה וארבעה" — צוהר לעולם הדעות האישי של ביאליק, תל-אביב תש"ן.
- שמיר (תשנ"ד) = ז' שמיר, "הפואמה הבלתי-גמורה של ח"נ ביאליק: אור חדש על ראשית יצירתו", דפים, 9, חיפה תשנ"ד, עמ' 29–55.
- שנפולד (תשמ"ח) = ר' שנפולד, גלגולו של סיפור, תל-אביב תשמ"ח.
- שקד (1959) = ג' שקד, "האלון", למרחב, 24.7.59.
- שקד (תשכ"ג) = ג' שקד, "החצוצרה נתביישה", בתוך: על ארבעה סיפורים: עיונים למדריך ולמורה, ירושלים תשכ"ג, עמ' צד–קכא (נדפס שוב בתוך שקד [1992], עמ' 271–286).
- שקד (1974) = ג' שקד, בין שחוק לדמע: עיונים ביצירתו של מגדלי מוכר ספרים, תל-אביב 1974.
- שקד (1975) = ג' שקד, "המראות הראשונים", מאסף, י, מוקדש ליצירת ח"נ ביאליק, בעריכת ה' ברזל, תל-אביב 1975, עמ' 145–160.
- שקד (תשל"ח) = ג' שקד, הסיפורת העברית (1880–1970), כרך א' ("בגולה"), תל-אביב תשל"ח.
- שקד (1992) = ג' שקד, ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הבקורת (אנתולוגיה), הוצאת מוסד-ביאליק, ירושלים 1992 (מהדורה מורחבת של מהדורת 1974).

מפתחות

מפתח השמות והעניינים

- 127, 102, 100–95, 67, 61–60
 215, 213, 211, 188–186, 130
 272, 246, 243, 231, 219, 217
 288, 287, 284, 283
 איגרות 136, 61, 50, 38, 33–32
 154–155, 157–159, 162, 192
 288, 281, 264
 אידיאולוגיה 130, 66, 39, 22, 17
 אידיומטיקה (ראה פתגם)
 אידיליה 106–105, 101, 100, 98
 144–142, 134, 108
 אירון 192, 180, 54, 52, 38
 אימפרסונליות 169, 162, 33, 32
 אימפרסיוניזם 257, 153, 139
 אינדיבידואליות 117, 116, 44, 41, 35
 278, 272–270, 258, 171
 אינטלקטואליזם 144, 143, 58, 21
 269, 147
 איפמיזם (ראה לשון נקייה)
 אירוניה 118, 114, 93, 75, 59, 40
 257, 196, 152, 144, 137, 125, 123
 אלאזון 180, 69, 54, 52, 49, 38, 9
 272, 268, 194, 192
 אלגוריה 281, 278, 172, 134, 35, 14
 אלגיה 130, 123
 אלדד, י' 290, 216
 אלטנברג, פ' 267
 אלתרמן, ג' 276
 אמביוולנטיות 59, 40, 31, 29, 15
 262, 242, 231, 190, 61
 לוציה 283, 95, 63, 25, 22, 19, 8
 י' 288, 68
 י' 288, 69
 יזהר, א' 251
 יושן, א' 102
 ורד 197, 107–106, 76, 28
 ונין, א' 288, 169, 164, 150
 מובין, ש"י (ראה מגדלי מו"ס)
 , צ' 288, 170
 דה, תכנית 190–189
 סה 173, 171, 48, 40, 29, 21, 20
 285, 264, 259, 185, 17
 יבון, ש' 59
 וראירוניה 195, 192, 114, 60
 266, 262, 257, 223, 19
 וביוגראפיה 38, 32, 20, 19, 18
 162–159, 147, 143, 10
 281, 195, 192, 16
 ופיה 248, 247, 246, 37
 מני, ע' 102, 69, 68, 58, 49, 17
 288, 19
 נרפלד, מ' 288, 169
 ומטופיאה 102, 89
 יברסליות 232, 190, 133, 42
 נבך, ז' 254
 וק, א' 288, 168, 102
 בניות 266, 221, 159
 פז, י' 101, 15
 דהעם 24, 22, 21, 20, 19, 16, 8
 51–50, 39, 37, 29, 28, 26, 2

- אמנות, הוצאת 168, 144
 אמנציפציה 16, 131–132, 203, 209, 215, 219
 אמפתיה 82, 113–114
 אנדרסן, ה"כ 94, 101
 אנטישמיות 16, 106, 125, 131, 203
 אנלוגיה 89, 102, 115–116
 אפוס 7–12, 18
 אפוס פרודי 10
 אפוריזם (ראה פתגם)
 אפשטיין, ז' 189
 אקזיסטנציאליזם 133
 אקטואליה 125, 164, 173, 253, 257, 279
 ארכיטיפיות 23, 32, 35, 77, 86, 172, 176, 183, 202, 204, 278
 ארץ-ישראל 133, 159, 204, 222–223
 בודלר, ש' 224
 בלזאק, א' 17, 67, 102, 193
 בן-אב"י, א' 216
 בן-אביגדור 43–44, 67
 בן-אליעזר (גלמבוצקי), מ' 32, 38, 99, 103
 בן-גריון (ברדיצ'בסקי), מ"י 40, 67, 125, 141, 169–170, 193, 210–213, 289
 בן-יהודה, א' 102, 193, 287
 בן-עזר, א' 191
 בן-עמי, מ' 20, 140, 168, 195, 260
 בן-ציון, ש' 99, 141, 168, 191, 231, 287
 בני-משה, אגודת 21, 191
 בנשלום, ב"צ 289
 בקון, י' 68, 289
 ברדיצ'בסקי, מ"י (ראה בן-גריון)
 ברזל, א' 77, 289
 ברזל, ה' 289
 ברטוב, ח' 15
 בר-יוסף, ח' 44, 68, 249, 289
 ברינין, ר' 193, 253
 ברנר, י"ח 10, 34, 171, 249
 ברקוביץ, י"ד 45, 68, 69, 192
 ברשדסקי, י' 10
 גוברין, נ' 38
 גוגול, נ' 643
 גוטמן, נ' 191
 גוטמן, ש' (ראה בן-ציון)
 גורדא, י' 168
 גולדברג, ל' 169, 289
 גולדין, ע' 156, 157, 168, 182
 גולדנברג, ג' 101
 גור (גרובסקי), י' 101
 גורדון, י"ל 14, 17, 20, 21, 28, 39, 69, 119, 120, 122–123, 129, 133, 136, 139, 157, 160, 178–179, 200, 208, 281
 גורן, נ' 29, 38, 289
 גורקי, מ' 150, 160
 גיגר, א' 201
 גינצבורג, א' (ראה אחד-העם)
 גלבוש, מ' 67
 גליקסברג, ח' 252
 גליקסון, מ' 143, 168, 218, 285
 גלמבוצקי, מ' (ראה בן-אליעזר)
 גנזים 18, 139, 150–151
 גנסיץ, א"נ 10, 47
 גרוטסקה 82, 203, 227
 גרון, ר' 168, 289
 גרובסקי, י' (ראה גור)
 גרינבלט, נ' (ראה גורן)
 גרינשפן, א' 9, 38
 גרנות, מ' 289
 גרץ, ה"צ 201
 דביר 219
 דהומניזציה 73, 106, 132
 דוליצקי, מ"מ 20

מפתח השמות והעניינים

- דיוקן 25, 43, 62, 155, 181, 239,
 257–266
 דרך יוד 19
 דקדנטיות 53, 55, 152, 166, 264,
 266
 דרווין, צ' 63, 240, 264
 דרויאנוב, א' 38
 דריפוס, א' 131, 193
 דרמה 18, 93
 האביב 19
 האנשה 83, 101
 האפרתי, י' 101, 290
 הולצמן, א' 193, 251, 253, 289
 הומור 113
 הומניזם 125
 הזמן 182
 הזרה 73, 82
 הייגה, ה' 254
 היסטוריוסופיה 17
 הלניזם (ראה יווניות)
 המליץ 181, 186, 189, 251, 276
 העולם 148, 220
 הצרפה 189
 הצפירה 186, 189–190, 193
 הרציג, ח' 289
 הרצל, ב"ז 19, 21, 22, 25, 26,
 36–37, 99–100, 103, 131, 190,
 191, 193, 246, 247, 253, 284, 287
 השילוח 20, 32, 39, 45, 97, 99, 139,
 142, 159, 212, 251, 264
 השכלה 12–13, 16, 28, 48, 125,
 129–130, 184, 185, 188, 191,
 210, 251, 265, 276, 282, 286
 ווהלן 50, 51, 122
 וולוחין 188, 264, 281
 וולפזון, ד' 247
 ויון, פ' 287
 ויילד, א' 153
 וינרב, ד' 290
 ויצמן, ח' 246, 254
 ורלן, פ' 280
 ורסס, ש' 17, 58, 67, 69, 70,
 169–170, 290
 ז'בוטינסקי, ז' 214
 זולא, א' 67
 ז'יטומיר 17, 23, 181, 188
 חיבת ציון, תנועת 15, 20, 60, 98,
 182, 185
 חידושי מילים 193, 216, 222,
 229–233, 251, 287
 חירות 218
 חסידות 48, 52, 122, 188, 191, 280,
 282, 287
 חצוצרה 10–11, 28, 123–128, 278
 טביוב, י"ח 99
 טגור, ר' 153
 טוין, מרק (ס"ל קלמנס) 99
 טולסטוי, ל' 29, 43, 141, 168
 טן, א' 22
 טרגדיה 31, 92, 93, 105–107, 115,
 120, 125, 131, 139, 146, 200,
 208, 227
 טשרניחובסקי, ש' 60, 68, 75, 98,
 100, 101, 106, 135, 142–143,
 158, 168, 208, 259, 266, 283, 285
 יווניות 27, 47, 125, 128, 184, 190,
 205–210, 216, 254, 266, 279–280,
 287
 יונג, ק' 141, 168
 יזהר, ס' [סמילנסקי] 15
 יידיש 19, 21, 45, 46, 47, 56, 67, 69,
 76, 124, 192, 252
 ירדני, ג' 290
 ירוחמזון, ד' 175

- כגן, צ' 170, 290
 כהן, ח' 103, 136
 כהן, י' 266, 286
 כוורת 187
 כינוס, רעיון 65
 כינור 10–11, 28, 50, 70, 123–128, 278
 כל-יודע, מספר 98
 כלאים 13, 16, 34, 111, 138, 150, 153, 228, 229, 233, 235, 242
 כספי, א' 67
 כתובים 250

 לאור, ד' 289
 לוח אחיאסף 191
 לוי, א' 613
 לויק, י"ה 175
 לוצאטו, ש"ד 215
 לחובר, פ' 58, 70, 72, 165, 168, 169, 290
 לילינבלום, מ"ל 60, 98, 182
 לינאריות 12
 ליפקין, ר' י' ראה: סלנטר
 ליפשיץ, א"מ 290
 לשון נקייה 89–90

 מאירבר, ג' 254
 מהלך חדש 15, 41, 168
 מהפכה, מהפכנות 8, 27, 34, 95–100, 128, 148, 159, 209–210, 218
 מודרניות 34, 98, 127–128, 232, 263, 268, 275–276, 284, 287
 מולדת 144
 מולייר 54
 מונולוג 164
 מונוליתיות 44
 מטפוריקה 81–89, 102, 232
 מיאקובסקי, ר' 127, 281, 284
 מימזיס 134, 139, 151

 מירון, ד' 169
 מירקין, ר' 192
 מיתולוגיה 27, 68, 69, 92–93
 מלודרמה 93, 107
 מליציות 16, 21, 26, 125–126, 224, 250, 262, 263, 286
 מנדלי מו"ס 14, 15, 17, 20, 40, 41, 67, 68, 84, 102, 116, 138–140, 144, 156, 168, 171, 230, 249, 281, 287
 מנדלסון-ברתולדי, א' 254
 מרקס, ק'; מרקסיזם 49, 253
 משואות 144, 168
 משל 69, 116, 134

 נאוקלאסיקה 182, 261, 268, 270, 271
 נובו ריש 42, 44
 נומברג, ה"ד 10, 171
 נוסטלגיה 105, 109, 113, 144
 נטורליזם 22, 24, 34, 40, 66, 134, 169, 171, 172, 249
 ניגודים 73–81, 192, 269
 ניצשה, פ' 24, 28, 47–48, 61, 70, 125, 207, 216, 243, 254, 281, 287, 290
 נצח ישראל, אגודת 21, 133

 סדן, ד' 67, 169, 192, 290
 סוסנוביץ 60, 63, 102, 136
 סוקולוב, נ' 189, 246
 סטוצ'קוב, נ' 69, 101, 142, 146, 191, 192, 249, 291
 סטירה 22, 39, 41, 44, 144, 164, 187–188, 271
 סטריאוטיפיות 41, 42, 45, 74–76, 84, 88
 סיגד, ר' 254
 סיגור 26, 30, 33

מפתח השמות והעניינים

פרדוקס 49, 52, 72–100, 115, 172,
198–199, 225, 243, 244 פרדס
191
פרוכינציאליות 44, 49, 60, 190, 193
פרוג, ש' 191, 202, 263, 270
פרויד, ז' 80–81, 148
פרוטגוניסט 41, 50–51
פרוכטמן, מ' 102
פרידמן, א' 157, 263, 286
פרי, מ' 73
פריי, נ' 38, 147, 151
פרישמן, ד' 153, 266
פרץ, י"ל 100
פתגם 22, 24, 25, 26, 56, 75, 88–89,
100, 101, 135, 142, 146, 159,
173, 176–178, 191, 192, 221,
249, 287
צונץ, י"ט ליפמן 201
צור, ר' 101
ציונות 14, 16, 29, 30, 36–37, 39,
62, 116
צ'כוב, א' 160
צמח, ע' 18, 72, 77, 249, 291
"צעירים" 28, 60–61, 96–100,
126–128, 167, 211, 213,
223–224
קאופמן, ר' 216
קומדיה, קומי 85–86, 92, 139, 146
קונגרס ציוני 19, 208
קונרד, ג' 111
קוסמופוליטיות 20, 61, 128, 129,
132, 189, 190
קורוסטישוב 48, 59
קורצווייל, ב' 291
קלאסיציזם (ראה נאוקלאסיקה)
קלזנר, י' 32, 38, 153, 158, 192,
251, 252
קמחי, ד' 254

מבוליום 153, 159, 168, 224, 265,
268, 274, 280, 286
זנטר [ר' י' ליפקין] 101, 236–239,
252
זולנסקי, פ' 41
זילנסקי, י' (ראה יזהר)
טימנטליום 105–106, 155
זאז 56, 69
זונטס, מ' 135, 183, 212, 287
נון, ש"י 179
בדיהו, מ' 135
ו, ע' 140
למנו 218, 285
ילה 9, 12, 13, 44, 134, 172, 196,
271
מיות 19, 20, 21, 39, 69, 100,
14, 177
ביהו, י' 100, 291
רסה 227
תום 59, 119, 126, 264
זליציסטיקה 116, 174, 192
זולטקי, ב' 101
יטיביזם 48, 110, 130
זוריזם 268, 270
זיבניא, א' 148, 163, 249
זברג, מ"ז 168
גולד, ב"ע 68
מן, י' 17, 58, 70, 72, 162, 168,
16, 170, 192, 259, 285, 286, 291
זקר, ל' 16, 24–25, 186, 193,
19, 204, 217, 218, 241
נדלו, ל' 197
זלוב, ד' 71, 291
סר, ד' 136
ישון 182, 189, 190, 281
זלי, ש"י 291
זוטום 34, 179, 188, 255

שטיינברג, י' 91	קרוצ'ה, ב' 166
שילר, פ' 255	קרילוב, א' 69
שיקביץ, נ"מ (שמ"ר) 68	קריץ, ר' 72, 77, 87, 94, 101, 102,
שיקספיר, ר' 93, 212	134, 291
שלום עליכם 15, 20, 69, 136, 140,	קריקטורה 28, 36, 47, 48, 59, 70,
144, 145, 152–153, 192, 193	81, 122, 130, 181, 182, 187, 203,
שלונסקי, א' 250, 284	208, 227, 239, 257–266
שלכת 249	
שלקוביץ, א"ל (ראה בן-אביגדור)	רביבים 218
שמיר, ז' 68, 69, 102, 135, 136, 137,	רבינוביץ, ש' (ראה שלום עליכם)
169, 191, 192, 193, 216, 249	רביניצקי, י"ח 19, 43, 63, 181, 191,
250, 252, 254, 286, 287, 291, 292	231, 287, 291
שמ"ר (ראה שיקביץ)	רומנטיציזם 47, 93, 161, 261–263,
שנאור, ז' 250	265, 267, 268, 274
שנפלד, ר' 18, 67, 69, 102, 134,	ריאליזם 34, 40, 76, 82, 99,
136, 191, 192, 292	104–105, 113, 118, 134, 141,
שפירא, ק"א 20	144–145, 151, 152, 171, 172,
שקד, ג' 17, 41, 58–59, 69, 70, 134,	177, 196, 203, 225, 272, 279
135, 147, 153, 158, 168, 169, 292	רמז מטרים 77, 86, 125
	רציונליזם 448
תל-אביב 36, 245, 247	רשומון 197, 229
תלוש 15, 48, 189	
תלפיות 174, 175, 181, 185	שבא, ש' 259, 285, 286, 291
תנועת המוסר 101	שביט, י' 137, 291
ת'קארי, ו"מ 29, 43	שביט, ע' 165, 170, 285, 291
תרגום 69, 76, 99, 183, 202, 251,	שד"ל (ראה לוצאטו)
253–254	שופמן, ג' 47, 171, 258, 266–267,
תח-טקסט 13, 17, 22, 39, 66	286

